GONÇALO FURTADO

TRAJECTOS: PENSAMENTO EM ARQUITECTURA

TEORIA I

PROJECTAR . CONSTRUIR . HABITAR
CIAMH
CENTRO DE INOVAÇÃO
ARQUITECTURA
E MODOS DE HABITAR

GONÇALO FURTADO

TRAJECTOS: PENSAMENTO EM ARQUITECTURA

TEORIA I

PROJECTAR · CONSTRUIR · HABITAR
CIAMH
CENTRO DE INOVAÇÃO
ARQUITECTURA
E MODOS DE HABITAR

Título
Trajectos: pensamento em arquitectura

Autor
Gonçalo M Furtado C L

Design gráfico
Raquel Mesquita

Desenhos
Gonçalo Furtado com Ricardo Martins (*)

Agradecimentos
Alexandra Oliveira

Edição
CIAMH Centro de Inovação em Arquitectura e Modos de Habitar
Via Panorâica S/N
4150-755 Porto
(+351) 226 057 100

Copyright
Nenhuma parte desta publicação pode ser usada ou reproduzida em qualquer forma sem a autorização expressa por parte do autor.

Ano: 2024

ISBN: 978-989-99346-3-4
DL: 528419/24

Dedicado ao Francisco

ÍNDICE

■ **INTRODUÇÃO: PROJECTO CRÍTICO**

1. A construção do Projeto crítico **009**
2. A Modernidade **012**
3. A escrita da Modernidade **015**
4. O pós-guerra **017**
5. A potência crítico-política do Moderno **020**
6. A potência crítica no pós-guerra **025**
7. A Pós-modernidade **028**
8. A escrita na Pós-modernidade **033**
9. O Projeto crítico na actual Modernidade-pós **039**
10. Na ponta de trás do lápis **042**

Bibliografia **044**

■ **TRAJECTOS DO PENSAMENTO EM ARQUITECTURA**

Apontamento intercalar **053**

TEORIA EM ARQUITECTURA

1. Palavras e construções **054**

Apontamento intercalar **059**

2. Prescrição e indagação **060**
3. Continuação **070**

PROJECTO E PENSAMENTO MODERNO

4. Génese de uma episteme **076**
5. Teoria instrumental **088**
6. 'Revolução ou arquitectura'.

Debates em Portugal nas décadas de 1910-30 e 40. **104**

Apontamento intercalar **129**

7. Historiografia moderna **130**

PROJECTO E PENSAMENTO NO PÓS-GUERRA

Apontamento intercalar **137**

8. Reconstrução e crise.

Crítica e influências. **138**

9. Percepção e recepção da arquitectura **152**

Novos objectivos **162**

Apontamento intercalar **163**

10. Debates em Portugal nas décadas de 50 e 60 **164**
11. Orientações e mediatização **178**

Apontamento intercalar **189**

12. O activismo crítico **190**
13. Linguagem e estrutura **206**
14. Estrutura e forma **210**
15. Autonomia e convenções **214**

PROJECTO E PENSAMENTO PÓS-MODERNO

Apontamento intercalar **218**

16. Citação e permeabilidade **220**

17. Micronarrativas vs espectáculo **226**
18. Confronto e resistência **232**
19. Debates em Portugal na década de 1970 **238**
Apontamento intercalar **254**
20. Interpretação e exterioridade.
Tensão e transgressão. **258**

PROJECTO E PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO
Apontamento intercalar **273**
21. Transitoriedade **274**
22. Projecto crítico, desfragmentação.
Debates em Portugal nas décadas de 1990 e de 2000. **282**
Apontamento intercalar **286**
23. Experiências recentes **288**
24. Desafios **298**

■ **ANEXOS**

ANEXO 1 (TEÓRICA)
1.1. A Teoria na Escola **309**
1.2. Planos de estudo e reformas na escola do Porto **317**
1.3. A Teoria (Ficha) **323**
1.4. Teoria (Continuação) **329**
1.5. Teoria (Programa teórico) **332**

ANEXO 2 (PRÁTICA)
2.1. Teoria (ensino no presente) **335**
2.2. Exercícios (1 e 2) **342**

ANEXO 3 (TEXTOS DE APOIO)
3.1. Arquitectura e Investigação **345**
3.2. Posters **353**
3.3. Plano de desenvolvimento **355**
3.4. Redação de Ensaios **357**
3.5. Referenciação **361**
3.6. Formatação e faseamento **365**

ANEXO 4 (DEFINIÇÕES BASE)
4.1. Moderno **369**
4.2. Pós-moderno **397**

ANEXO 5 (EVENTOS)
5.1. Aulas Abertas **423**
5.2. Anuárias **426**

INTRODUÇÃO: PROJECTO CRÍTICO

1. A construção do Projeto crítico

Na hora de definir o que é a 'arquitectura' sempre emerge uma conotação com a organização de espaços. O conceito de 'espaço' significou originalmente 'a extensão infinita onde pairam os objectos-corpo', e a sua posterior complexificação apenas foi capaz de timidamente dilatar o entendimento da arquitectura para a ideia de um espaço vivido, isto é, constituído por uma quarta dimensão (o tempo) apreendido a partir do corpo-sujeito.([1] Zevi, 1948)
De facto, constatamos que o discurso corrente sobre arquitectura permanece intrinsecamente vinculado às realidades do espaço físico. Se buscarmos num dicionário o termo 'arquitectura', imediatamente deparamos com a redutora ideia de 'arte de construir', e a própria crítica especializada encontra a sua validade ditada pelas lógicas da actualização construtiva.

A nosso ver, tal constitui um atrofiamento conceptual que urge problematizar. Para tal, é produtivo socorrermo-nos da noção de 'projecto', tido como núcleo da práxis arquitectónica, e que basicamente consiste no processo conceptualizador da arquitectura. O prefixo 'pro' que integra o termo italiano *progetto*, revela a ideia de uma projecção, uma antecipação de algo que é anterior à sua actualização construtiva. Com base nesta ideia, acreditamos poder ver a arquitectura como algo sublimar, que segue por debaixo da construção, e que essencialmente visa imaginar 'formas de viver'. ([2] Morgan e Zampi, 1985)

É também produtivo recordarmos o mito fundacional da disciplina, convencionalmente associado à necessidade de um abrigo para o corpo. Uma leitura atenta de Vitrúvio, autor do primeiro tratado de arquitectura conhecido e que referenciou a práctica da arquitectura até ao século XVIII, revela que a cabana ancestral foi o lugar da origem da disciplina, mas também o da origem do fogo, da linguagem e da sociabilidade. ([3] Solá-Morales, 2000; e Vitrúvio, 1960)

Este retrocesso histórico fundamenta a ideia de arquitectura que pretendemos propôr, isto é, arquitectura como projecção-partilha de 'formas de viver' e 'visões de humanidade' independentemente da ocorrência de construção.
Esta redefinição comporta ainda outra sugestão, isto é, o recentramento

1 Bruno Zevi, Sapere vedere l'architettura, Turin: Einaudi Editori, 1948.
2 Conway Lloyd Morgan e Giuliano Zampi, Virtual architecture, B.T. Batsford, Londres, 1995 e John Rachman, Constructions, Massachusetts: MIT press, 1998.
3 Ignasi Solà-Morales, Arquitectura, in: Ignasi Solà-Morales et al., Introducción a la arquitectura: conceptos fundamentales, Barcelona: UPC, 2000; e Vitrúvio, Os dez livros de arquitectura, Nova Iorque, Dover publications, 1960.

do papel da teoria na práctica disciplinar, e o contornamento de toda e qualquer fronteira que constranja a liberdade de pensar sobre ela. Confidenciemos que não tem sido frequente encontrar na nossa comunidade disciplinar interlocução para a ideia de que a teoria (o pensar arquitectura entendida como projecção de formas de vida, actualizáveis ou não) é o mais profundo acto arquitectónico. A ideia de que a teoria coincide com a essência da arquitectura e de que a construção nas suas manifestações mais significativas opera essencialmente teoria, quando aceite por alguns colegas, apenas visa legitimar a sua distância do mainstream da construção.

Podemos recordar, nesse sentido, a notável aproximação dos termos 'theory/thesis' e 'arquitectura' realizada por Mark Wigley, que salienta o facto dos primeiros termos terem significado etimológico próximo de fundar uma preposição, acto de fundar este que remete para a ideia arquitectónica de erigir, de assentar as bases para a construção de um lugar onde se verificam as próprias condições de validade dessa preposição.([4] Wigley, 1990)
Em suma, a práctica da arquitectura a que nos referimos não está pois restrita à mera organização de espaços, subentende uma redefinição disciplinar que recentra o papel da teoria e o propósito da construção, e operacionaliza-se mediante aquilo a que denominamos por projecto crítico, projecto que pode ser actualizável construtivamente ou não, e que tem por essência a problematização teórica interna da disciplina, com o objectivo de a enriquecer e às suas 'projecções'.

Não seria desoportuno, no âmbito desta introdução, reconhecer que para esta (re)conceptualização do que é e pode ser a arquitectura agora, têm-nos servido mais reflexões muito pontuais, que continuam a mobilizar o mainstream mediático da especialidade.
Na verdade, cremos que o contexto contemporâneo que confina a práctica da arquitectura não só suscita como urge a construção desses projectos críticos, projectos disciplinar e socialmente intervenientes, que 'afrontem o futuro atendendo às potencialidades do presente'.
Obviamente que não é pretensão deste texto avançá-los, tão só definir as fundações necessárias à sua construção. E as fundações necessárias à sua construção, não são senão ainda o debate da mutação modernidade-pósmodernidade naquilo que à arquitectura diz respeito. Sobretudo quando nos posicionamos no contexto da crítica nacional, que embora recebendo ecos da reformulação do corpo teórico disciplinar em curso noutros locais, permanece escassa, e com dificuldade de pensar para lá da génese moderna que igualmente caracteriza a maioria da sua construção.
Avance-se, desde já, que se obviamente a construção sempre sur-

4 Mark Wigley, La disciplina dell'architettura in: AAVV, Ottagono, N.º96, Milão, 1990, p.19-27.

giu imbuída do pensamento-teoria que lhe era contemporânea, talvez só desde 1968, como refere Tschumi, se tenha efectivado uma relação teoria-prática profunda em projectos de propósito crítico.([5] Tschumi, 1993)

Qualquer tentativa de compreender a História que herdámos e o modo como essa nos regula, passará por questionar Foucaulti-anamente os seus documentos, e analisar os relacionamentos históricos entre a escrita-teoria e a prática-construção.

5 Bernard Tschumi, Foreword, in: Joan Oackman, Architecture culture, 1943-1968: A documentary anthology, Rozzoli International publications inc, Nova Iorque, 1993.

2. A Modernidade

Começámos por defender uma (re)definição da arquitectura, sabendo que tal tarefa foi reincidentemente realizada ao longo da história da disciplina. O problema é que se percorrermos toda a tratadística especializada, não nos restará senão constatar a tendência para simples prescrição e definição dos requisitos necessários à arquitectura, associando-a à ideia de uma actividade dirigida para o abrigo, o que converge na sobreposição dos conceitos de construção-arquitectura. Incluso no que se refere à teorização moderna, que ditando a sua validade pela aplicabilidade construtiva, estrangulou o que denominamos por projecto crítico, minimizando o potencial crítico do projecto, e deixando a construção órfã da sua significação última - mediar a relação do homem com o mundo e a pólis.

Bernard Huet, que na sua última palestra abordou o estado da teoria de arquitectura no século XX, refere que o que sempre existiu foi uma 'teoria da práctica' enquanto doutrina de projecto, mas não o verdadeiro corpus a que chamamos teoria enquanto 'organização sistemática de saberes sobre arquitectura, [...] que permite pensar [arquitectura] como produção intelectual'.([6] Huet, 2003)

Desde logo porque o próprio conceito de arquitectura, que permite distinguir a 'arquitectura' da 'não-arquitectura', e mesmo a 'arquitectura da construção', só surge no século XV com Alberti, o primeiro que escreve sobre arquitectura enquanto disciplina constituída como práctica intelectual autónoma. A delimitação conceptual prosseguiu com Boullée, que mediante a distinção de dois componentes, o da arte e o da ciência, enaltece o primeiro como aquele que revela a arquitectura, e, ainda com mais arrojo, mediante a distinção de projecto e de construção, refere que é o trabalho intelectual existente no primeiro que constitui a arquitectura.
A posterior teoria da modernidade que herdámos, como refere Huet, estabilizaria (e o mesmo aconteceu com todas as transformações, quer sejam industriais, institucionais ou urbanas, que pressupomos terem sido criações do nosso século) um conjunto de problemáticas já instituídas pelos grandes teóricos oitocentistas: Viollet-le-Duc e Gottfried Semper.
A originalidade da teoria do século XX apenas foi instaurar essas problemáticas, com vista a responder a um contexto sócio-económico com lacunas de habitação e planeamento urbanístico, mediante a apropriação da técnica e uma nova linguagem algo totalitária (composta pelos pilotis, janela ao comprido, cobertura-terraço, etc).
Convém esclarecer que o conceito de 'moderno' em arquitectura, é

6 Bernard Huet, Sur un état de la thème de l'architecture au XXéme siécle, Paris: Éditions Quintette, 2003.

mais complexo do que geralmente assumido pelos escrevinhadores da disciplina.([7] Furtado, 2002)
A expressão latina 'modernus' tem uma história que remota ao século V, altura em que distinguiu um presente oficialmente cristão do anterior período pagão. Posteriormente, esse termo, oposto ao de 'antigo', reiterou por várias vezes (como no renascimento) a consciência de uma nova época em relação com a antiguidade.
No entanto a ilustração francesa veio formar uma nova 'consciência de modernidade', desvinculada do 'antigo', e caracterizada pelo culto do 'novo' e pela afinidade heróica do presente-futuro em vez da referencialidade à tradição- passado.
Depois, no que podemos chamar de processo de 'modernização', a vanguarda arquitectónica adoptou geralmente um papel progressista e, só ocasionalmente, um papel de reacção (como por exemplo fizeram alguns movimentos surgidos como alternativa à desqualificação da produção industrial).
'Modernismo' é o termo ligado à renovação da arquitectura operada nas últimas décadas do século XIX (Arts and crafts, etc), e a sua singularidade baseou-se na explicitação de um ideário verdadeiramente moderno e independente dos estilos do passado, como bem demonstram as denominações que tomou (Art noveau', 'Modern style', 'Liberty', 'Jugendstil', etc).
Esta evolução reposiciona-se por altura da 1ª Guerra Mundial com a erupção do 'movimento moderno', o qual se mune da linguagem formal da vanguarda artística (Construtivismo, Neoplasticismo, etc), de avanços tecnológicos disponíveis e dos imperativos-requisitos funcionais e simbólicos de uma sociedade industrializada.
Uma das linhas estratégicas baseou-se na metáfora da máquina, associando-se frequentemente a representação ao uso, o espaço ao funcionamento, a construção à optimização, etc (apesar de, como veremos, tal não se expressa numa resposta única às novas exigências supra-racionalizadas).

No entanto, já no período entre-guerras, a denominação 'International style' prognosticava uma atenuação do motor vanguardista e social do projecto moderno em prole do fascínio por uma linguagem formal universal. A própria arquitectura moderna o consciencializou, sendo alvo de uma revisão permanente e de uma crise interna que se consolidaria na última década dos seus congressos (os CIAM de 1945-55).
A utilização do termo 'moderno' designou-se depois pelo século XX, por vezes erroneamente, alheando-se de um processo arquitectónico que histórica e ideologicamente tem um limite preciso e que é detentor de uma lógica interna profunda.

Claro que, no limite, poder-se-á conceber que também esta van-

7 Gonçalo Furtado, Apontamentos sobre o nosso território (Pós)moderno, in: AAVV, JA, N.º208, Ordem dos arquitectos, Lisboa, 2002.

guarda moderna é incluível numa categoria de modernidade mais lata e a-histórica, a qual se referirá a períodos de transição, e à ideia de um processo de modernização económico-político e tecnocultural continuo.([8] Fernández, 2002)

A ideia de uma 'modernidade larga', que neste sentido pode ser um auxílio conceptual, possui uma origem renascentista (no capitalismo comercial, etc, e no liberalismo político) e configura-se no projecto Iluminista. Ao nível político, a 'modernidade' terá sido a fundação de um território crítico à imperfeição do progresso social ideal (Iluminista). Ao nível estético, ter-se-á associado à superação da 'mimesis', dos valores do realismo, e do 'sublime' pós-clássico. Ao nível epistemológico, terá constituído uma crise na representação que, mais tarde, conduziria a uma ruptura responsável pela substituição de conceitos nucleares (por exemplo a ideia de 'progresso' pela de 'descontinuidade') e a morte do sujeito.

Avancemos desde já, que do ponto de vista do processo de modernização em geral, foi no pós-guerra que os progressos da ciência e indústria se tornariam insuficientes para prolongar a promessa inicial do projecto moderno.

(O ideal libertador foi banido pela racionalidade interna da razão instrumental, e pela distinção dos interesses do estado e do capitalismo monopolista).

Como corolário, em arquitectura, a maioria dos protagonistas modernistas afastaram-se da engrenagem de transformação radical e da crença de poderem constituir uma marginalidade capaz de romper com a história da repressão burguesa.

8 Fernández, in: AAVV, Astragalo (sobre 'Posmodernismo'), Madrid: Instituto español de arquitectura y Celeste editiones, 2002.

3. A escrita da Modernidade

A nova arquitectura ambicionada pelos Modernos, devedora de um contexto técnico-económico específico e de uma convicção vanguardista de romper com o passado e reformar a sociedade, mobilizou uma produção teórica que, como referimos, fora incubada no século anterior.
O mais emblemático texto foi certamente o 'Por uma arquitectura' (1923) de Le Corbusier, marcado pelo tom propagandista de um Espirit Nouveau, pelo imaginário da maquinaria engenharil, e por uma pretensão generificadora que se extenderia ao urbanismo da 'Carta de Atenas' (1933) e ao homem 'modulor' (1948-55).

Tournikiotis demonstrou como a arquitectura moderna foi produto da sua produção teórica, de uma escrita paralela realizada 'directamente desde dentro'.([9] Pezzi, 2001)
O próprio registo historiográfico do moderno, comprometeu-se interactivamente com a práctica em evolução, descrevendo o passado de acordo o objectivo projectual de cada momento.
Recorde-se que a primeira inclusão do moderno na história da arquitectura ocorre com 'Pioneiros da arquitectura moderna' (1936), onde Pevsner monta uma sequência que passa por Willliam Morris, Arts and crafts, Deutscher Werkbund para culminar na Bauhaus.
A re-historização das paternalidades modernas (uma sequência que passa pelo iluminismo, neoclássico, romantismo) operada por Kauffman (1933) demonstra a existência de uma atitude tendenciosa e dirigida que se tornaria reincidente.
Reincidente ao limite de um Giedion, indubitavelmente o caso mais explícito dessa parcialidade historiográfica. Pelo contacto que este manteve desde 1925 com os principais protagonistas práticos (Corbusier e os mestres da Bauhaus), e pelo seu envolvimento pessoal na fundação dos CIAM (1928) que secretariou até à dissolução de 1956.
Para além disto, é expressiva a influência da sua formação de engenheiro na enfatização do papel da técnica na evolução formal da arte em 'A mecanização toma o comando' (1948) e em 'Espaço, tempo e arquitectura' (1941) em que associa o Moderno a uma 3ª idade do espaço relacionada com a ideia de 'espaço-tempo'.
Mas este propósito instrumental da escrita historiográfica em prole da evolução dos objectivos da práctica continuou a marcar os autores que lhe seguiram. Bruno Zevi com o seu 'Por uma arquitectura orgânica' (1945) apoiou a viragem
organicista dos anos 50, Hitchcock generalizou acriticamente um 'Estilo internacional', e mesmo Benevolo e Collins (1965), Banham

9 Emilia Pezzi, Prólogo: Las versiones de la história in: Panayotis Tournikiotis, La historiografia de la arquitetcura moderna, Libreria mairea Y Celeste Sa: Madrid, 2001.

(1960) e Tafuri (1968) visaram apoiar a crítica revisionista do moderno nos anos 60.

Em traços gerais, o desenvolvimento teórico do pós-guerra pode ser sintetizado, segundo Montaner, como marcado pelo primado tecnológico de Banham e pelo primado social de Benevolo, sem que ambos tenham deixado de conformar uma historiografia operativa para o moderno. ([10] Montaner, 1999) Reyner Banham, no seu 'Teoria e desenho na 1ª era da máquina' (1960) continuou a identificar a técnica como motor da evolução da arquitectura, e a enaltecer o seu protagonismo na aquitectura do ambiente bem climatizado' (1969). Ao contrário de Benevolo que na sua 'História da arquitectura moderna' (1968) menospreza o papel da industrialização em benefício do papel da estrutura sócio-económica relativamente à produção arquitectónica.

(Claro que paralelamente a esta 'historiografia operativa' houveram outros desenvolvimentos. como os estudos iconológicos de Panofsky, Wittkower e Gombrich, revisões do modernismo com maior sensibilidade histórica por Persico, Rogers, Norberg-Schulz ou Mumford, e mesmo críticas directas à própria cidade moderna por Jacobs inspirada no historiador critico da técnica e da modernidade arquitectónica Mumford, e críticas marxistas ao mito da vanguarda e progresso pela escola de Frankfurt de Adorno, Marcuse, Habermas ou do esotérico Benjamim.

Avancemos desde já também nós, como Montaner, que se os anos 50 foram em termos gerais marcados por uma base humanista existencialista e femenológica que privilegiava a dimensão social, os anos 60 privilegiaram a análise da realidade pelo estruturalismo. Influência que ficou explícita em livros emblemáticos como 'Complexidade e contradição em arquitectura' (1966) de Venturi, no 'arquitectura da cidade' (1966) onde Rossi defende a cidade como facto cultural e de memória, ou na prolífera crítica tipológica (Aymonino, Grassi, Moneo) e semiológica (Collins, Rykwert, Bachelard, Rapoport) de que voltaremos a falar.

10 Josep Maria Montaner, Arquitectura y critica, Barcelona: Gustavo Gilli, 1999.

4. O pós-guerra

Se algo caracteriza a investigação teórico-histórica actual, é o seu foco sobre o período do pósguerra, no qual ocorre a transição do modernismo ao pós-modernismo.
As grandes guerras foram sucedidas por uma reconstrução maciça que suscitou a aplicação pragmático-funcionalista do planeamento e da estandartizaçào tecnológica na construção.
Mas a reafirmação da funcionalidade e crença no progresso determinado pela técnica, não sedou o reconhecimento de que o pensamento positivista-racionalista respondia dificilmente a valores humanos. E a necessidade, nas palavras de Ockman, de projetar uma 'visão de sociedade' do progresso. (vd. Architecture culture, 1993)
O funcionalismo, como esta sintetiza, foi integrando parâmetros humanistas (o simbólico, a estética, o orgânico, a contextualização, a psicologia), numa arquitectura orgânica que punha a máquina ao serviço do homem, e que se reconciliava com a história (atendendo à tradição, ao popular, a uma nova monumentalidade como expressão humana não-autoritária). Posteriormente, atenderia também à forma com a semiologia, contornaria estética e politicamente a radicalidade própria da ideologia moderna.

Como acentuaremos mais à frente, constata-se a existência de uma história da arquitectura moderna institucionalizada para este período (1943-68), que simplisticamente identifica a ocorrência de uma crise relacionada com os pressupostos modernos (a ruptura histórica, a paixão tecnológica, a referencialidade ao local, a subestimação da experiência, certa pretensão sócio-político, etc) que teria culminado na banalização, colapso e substituição do modernismo pelo pós-modernismo.
Parece-nos produtivo a reconceptualização desta história, socorrendo-nos do argumento de Legault e Goldhagen de que o movimento moderno foi desde o início diverso em motivações, e que teve um desenvolvimento dinâmico motivado pela ambição progressista inicial de ruptura com a história apropriando as promessas tecnocientíficas, e pelo pressuposto base de ir reflectindo a sociedade que lhe fosse contemporânea (zeitgest). ([11] Legault e Goldhagen, 2000)

O pós-guerra deve ser entendido como um período de mutações sem precedentes (urbanas, demográficas, tecnológicas, etc). Se desde o primeiro pósguerra surge um clima em que se começa a desconfiar das ideias universais totalitárias, no segundo pósguerra

11 Régean Legault and Sarah Goldhagen, Prefácio, in Régan Legault and Sarah Goldhagen (ed.), Anxious modernism: experimentation in: postwar architectural culture, Massachusetts: MIT press, 2000.

conforma-se um clima de prosperidade económica, (motorizado ainda pelos desenvolvimentos da ciência, dos transportes e das comunicações), e de bem-estar que esbateu o conflito de classes numa sociedade média movida pelo consumo, que só verdadeiramente será criticada pela escola de Frankfurt dos anos 60.
Neste novo contexto sócio-político do pós-guerra, a arquitectura evoluirá heterogeneamente, motorizada por um conjunto de vectores incubados desde as fases iniciais do movimento. (Por exemplo, tomando Goldhagen, pela dúvida da facção anti-arquitectura na ambição elitista de poder transformar a sociedade, pela atenção à acultura popular' que se torna pertinente num quotidiano dominado pela comunicação e consumo de massas, pelo apoio à liberdade que se torna pertinente num contexto em que se teme a democracia face aos totalitarismos e a autonomia do individuo face à homogeneização consumista, pelo desejo de retorno ao primitivo e à autenticidade existencialista que se torna pertinente face à alienação, pela contextualização com o lugar e com a história que se torna pertinente face à necessidade de providenciar bases identitárias e relações na comunidade). ([12] Legault e Goldhagen, 2000)
Claro que protagonizava um carácter funcionalista na arquitectura moderna, justificado pelo seu potencial para servir o mercado da especulação.
Mas essa só reforçaria as reacções de outros modernos, como Kahn que atende à tradição, os Smithson's que olham o popular, ou os Team X dotados de novos parâmetros plásticos e sociais distintos do modelo mecanicista moderno. De resto, os próprios CIAM autocriticavam-se, procurando atender à singulariedade, ao existente, à experiência, à expressão, ao local, prognosticando ao longo da década de 50 o seu colapso.

É interessante ver, como refere Ockman, que os novos objectivos de continuidade histórica e contextualização são presentificados pelo relançamento da Teoria que ocorre com a disseminação da cultura arquitectónica após os anos 50 apoiada pela actividade dos media e pela internacionalização da prática arquitectónica.[13]
Salienta-se por exemplo, o inestimável contributo da Casabella-continuità de Rogers que expôs uma realidade nacional diversa; a inglesa Architectural review que promoveu a informalidade sueca e o pitoresco; a Perspecta de 1952 que exemplifica o surgimento de novos espaços de debate académico; ou o Le Carré bleau usado pelos Team X que prossegue na Fórum dirigida por Van Eyck em 1959.

12 Régean Legault e Sarah Goldhagen, Introduction: Critical themes of postwar modernism, in: Régean Leagult e Sarah Goldhagen (eds.), Preface, in: Anxious modernism: experimentation in: postwar architectural culture, Massachusetts: MIT press, 2000.
13 Joan Ockman, Op cit.

Interessa-nos também ressaltar que, com os anos 60, algumas publicações de arquitectura tornam-se projectos em si, incluso por vezes servindo a radicalidade anti- arquitectura, como a Archigram de 1960, a International situacionist desde 1958, e o Metabolismo de 1960.

Com os anos 60 abranda o contexto de boom económico, mas exalta-se a tensão da guerra-fria, etc, o que propícia o ressurgimento da crítica cultural de esquerda.
Como refere Ockman: 'alguns arquitectos tentam tomar controle numa realidade problemática, retornando a soluções tecnológicas e metodologias científicas; (...) outros traduzem a sua crítica num projecto sóciopolítico e utópico (...); e ainda outros abarcam a cultura popular'.[14]
Os anos 60 abandonam como já referido o existencialismo dos 50, suportando-se no estruturalismo, e a linguística, semiótica e tipologia oferecem novos métodos de abordagem a Lynch, Alexander, e aos historiadores de Veneza e do IAUS.
O activismo crítico precipita-se no ataque ao modernismo (Jacobs, etc), expandindo-se geograficamente ao Japão, Itália, França ou Áustria, onde grupos radicais afrontam as derradeiras possibilidades de reforma social e profissional, perante um eminente desaparecimento do moderno e a sua substituição pelos ingénuos historicismos do pósmodernismo inicial.

14 Joan Ockman, Op cit.

5. A potência crítico-política do Moderno

Goldhagen, que passamos a tomar na íntegra, insere-se na desmantelação em curso das representações canónicas do moderno (baseadas em Giedion, Pevsner e Hitchcock), devido à sua incapacidade de incorporar facções-produções importantes, e à fragilidade de características que se tomavam como inquestionáveis (como o relacionamento com o passado, a tecnologia, o funcionalismo, e outras, abordadas por Banham, Colquhoun, Anderson, Levine). ([15] Goldhagen, 2000)

A homogeneidade formal, que permitia uma análise estilística do moderno emerso nos anos 10/20, perde-se no período entre guerras e acentua-se no pósguerra. Contra a análise estilística, Goldhagen propõe uma matriz interpretativa baseada nos parâmetros cultural, político e social capaz de revelar a complexidade ideológica inicial do movimento, composto por várias linhas, e que foi evoluindo interactivamente com a sociedade.

Os modernos procuravam desenvolver uma nova arquitectura, movidos do ponto de vista cultural por uma determinação de abandonar a tradição como autoridade; e do político, pela partilha de uma consciência do papel da disciplina para o progresso social, ainda que se subdestinguissem três posições. Os Consensualistas, que optimistas na capacidade transformadora das instituições do mundo industrial racionalizado pela tecnologia (leia-se de uma certa engrenagem do capitalismo com a democracia), visavam desenvolver uma arquitectura que as servisse. (Recorde-se que foi esta a que Giedion reduziu todo o movimento). Os Reformistas, que cientes da injustiça dessas instituições, visavam desenvolver uma arquitectura que transformasse a realidade existente. E os Críticos negativos (normalmente de orientação marxista) que cientes das insuficiências e opressão dessas instituições, visavam desenvolver uma arquitectura que apesar de não ter capacidade transformadora (pelo vínculo que com as instituições tinha), poderia revelar sistemas mais equilibrados que promoveriam a ruptura. (Recorde-se que estas práticas, denunciavam já o conceito de crítica negativa que Tafuri introduzirá nos anos 60).

Do ponto de vista social, tinham a crença de que a arquitectura devia reflectir o zeitgest Hegeliano - a dinâmica da Era industrial e o benefício de racionalizar o projecto e a produção em massa, ainda que seja possível subdiferenciar três posições perante esse zeitgest da máquina - da excitação consensualista, à inevitabilidade

15 Sarah Goldhagen, Goda: reconceptualizing the modern, in: Régean Leagult e Sarah Goldhagen (eds.), in: Anxious modernism: experimentation in: postwar architectural culture, Massachusetts: MIT press, 2000.

da crítica negativa, e desta à ambivalência reformista.
Opostamente a uns mais orientados para a máquina (maioritariamente da linha reformista), havia os situados mais ambivalentes relativamente a essa e que procuravam contornar as deficiências do racionalismo maquínico (a falta de relação com a comunidade, o lugar, a história, o usuário, o corpo) mediante uma estilística semelhante aos primeiros (composta pelo plano livre, a transparência, a abstração e fluidez espacial, a separação pele-estrutura, a expressão tectónica verdadeira e a mescla com novos materiais) mas com propósitos distintos. (Recorde-se por exemplo Aalto ou mesmo Le Corbusier).

Mas são os consensos culturais, políticos e sociais descritos que englobam todas estas prácticas no modernismo, e as variantes das linhas que geram a complexa pluralidade interna do movimento.
Todos eles eram opostos aos 'não modernos', que continuavam a crer na tradição como fundamento da beleza arquitectónica e estabilidade social, e dos 'anti-modernos' de entre e do pósguerra que possuíam a motivação política de evitar uma abstração elitista incomunicante com o proletariado (do neoclassicismo Estalinista ao pré modernismo do Novo empirismo britânico e Neoracionalismo italiano) que rejeitavam as três convicções modernas - romper com a tradição, expressar dinamicamente o zeitgest, com um objectivo político.
Como expõe Goldhagen, a abordagem do movimento moderno mediante a articulação destes três parâmetros, permite entender uma natureza complexa e multifacetada (incluso inscreve facções menosprezadas) e sua evolução, centrando-se na dimensão política e não na estilística.
O movimento inicial da década de 10/20, tinha a consciência de possuir um papel político e da necessidade de reflectir-responder a um zeitgest específico (de crescimento urbano, de crise habitacional e de produção em massa) mediante uma nova arquitectura.

A evolução do movimento de 1930 a 1965, que se entende normalmente como uma perversão mercantil conducente ao colapso e substituição pelo pósmodernismo foi mais estruturada e multifacetada do que se pensa.
De facto, as novas gerações do pósguerra continuaram marcadas pelos princípios base do moderno: rejeitar culturalmente a autoridade-tradição, e reflectir o zeitgest social, para facilitar o progresso político (recorde-se Kahn, Smithson, Van Eyck).
Simplesmente o moderno deparou-se com problemas e contextos sociais distintos que despoletaram uma diversidade problemática.
A maior continuidade relativamente ao movimento inicial constata-se na linha dos Consensualistas maquinicos (recorde-se Gropious), que vêm a sua crença no racionalismo e tecnologia industrial favorecida pela institucionalização do moderno mainstream ao nível académico

e comercial, e são conotados com as aspirações democráticas da altura (por oposição ao Neoclassicismo Nazi e Soviético); e tal culmina no Estilo internacional com o qual se confunde frequentemente todo o movimento moderno. Mas as linhas Reformista e Crítica negativa tiveram diferentes trajectórias, primando por desenvolver arquitecturas que se afastavam do imaginário abstrato da máquina.
A diversificação estilística e o reposicionamento sóciopolítico que então despoletaram estes 'Não consensualistas', baseou-se paradoxalmente na convicção-propósito precedente que era o acompanhamento do zeitgest, agora transformado social, cultural e politicamente com o pósguerra.
Porque após o período de estagnação de 1930-45, seguiu-se a tensão de uma guerra fria, o boom económico que fomentou um estado de bem-estar, uma expansão do consumismo e das comunicações de massas, e uma explosão urbana.

A atenção política desvia-se do conflito de classes para a liberdade individual, a identidade e a relação
indivíduo-comunidade. E os Reformistas e Críticos negativos deambulam na posição a tomar perante o zeitgest industrial; por um lado, projectando racionalmente com o imaginário da máquina, ou por outro, consciencializando os seus resultados, mas sempre originando novas linguagens preocupadas com o programa, lugar, corpo e materiais.
Mais expressiva neste clima do pósguerra de emergência da sociedade de consumo e de homogeneização pelo International style foi a ascendência dos modernistas Situados (sobretudo reformistas), a principal linha do movimento, reforçando debates vindos dos anos 20/30 (por exemplo a adaptação local do modernismo e a ambição de uma nova monumentalidade, a promoção do corpo individual, sua liberdade política e psicológica, e sua conexão identitária com o lugar e comunidade.
Mesmo os mais orientados maquinicamente criaram linguagens que atendem à desumanidade da tecnologia, combinando materiais novos com familiares e atendendo à liberdade e ao lugar; e os reformistas 'situados', marcados por uma ambivalência perante a máquina (devido à guerra, ao nuclear, ao fracasso das promessas da tecnologia e produção em massa) continuaram a aplicar a tecnologia industrial e a produção em massa em composições que propiciavam ao usuário liberdade individual, identificação com local e comunidade e, incluso, recorrendo à história e ao vernacular.
Constatamos pois que a problemática diversidade do pósguerra é explicável por um pressuposto interno do movimento, de se adaptar a um zeitgest transformado (novas necessidades, tipologias, etc) mediante arquitecturas que agora pretendem ressituar os usuários e comunidades no contexto do pósguerra.

Tristemente, a mais desconhecida linha modernista sempre foi a da

Crítica negativa. Mas recorde-se que se no pósguerra alguns destes intervenientes desapareceram (como a vanguarda Russa desmantelada pelo realismo-social), outros poderosos emergiram como os Situacionistas ou Cedric Price que permaneceram marcados por um imaginário mecânico difícil; ou Rudofsky mais marcado pela relação forma-cultura (promovendo o nomadismo como resistência opressora do capitalismo). À semelhança dos Reformistas, também estes afrontaram a expansão do consumo capitalista e a homogeneização do Estilo internacional, oscilando do conflito de classes para a preocupação relacionada com a liberdade individual (incluso atacaram a linha consensualista então institucionalizada como perversora da agenda social moderna inicial).

Mas a especificidade destes relativamente a esses aspectos foi terem-se batido por uma específica liberdade individualista, de autorevelação, devido ao seu cepticismo relativamente à ideia de comunidade e à real capacidade da arquitectura na transformação social. E foi este cepticismo, que por vezes se abeira da esterilidade de ideias não arquitectónicas ou dificilmente capazes de desenvolver programas positivos de reforma social e de propiciar relações indivíduo-comunidade, que serve de argumento àqueles que menosprezam a sua produção. Esquecendo no entanto que, dentro do moderno, esta linha sempre foi a mais coerente em recusar conscientemente a tradição e a pautar-se por uma agenda política precisa que é o desenvolvimento de arquitectura revelatória potencialmente capaz de desafiar o falhanço da sociedade.

Assim, interessa ver a arquitectura moderna no século XX, mais que uma coerência formal, como uma discussão do papel da arquitectura na sociedade. Goldhagen permite compreender como a arquitectura moderna possuiu inicialmente uma coerência fundada na adopção da tecnologia industrial e o racionalismo de um imaginário-vocabulário maquínico, para perseguir o melhoramento social. (Refira-se que a máquina enquanto aparato metafórico, mais do que simbolizar o protagonismo da tecnologia industrial, simbolizava um contexto de dinamismo cultural em que as necessidades poderiam ser saciadas racionalmente na figura da acomodamento-função).
A associação mantida em redor da máquina era frágil, justificada numa necessidade comum de forçar uma cultura hostil, e levará a uma diversificação que pôs a nu a natureza multifacetada interna do modernismo, mais estruturado pelos parâmetros culturais, políticos e sociais, do que por um set vocabulístico.
O conjunto de preocupações não-consensualistas (vida, lugar, comunidade), interceptam-se no Pós-guerra com uma nova cultura urbana de massas, com a ambição de liberdade democrática, com as necessidades de relação do indivíduo-comunidade, da identidade e lugar. Se os Consensualistas maquínicos, continuaram a apoiar o status e a reproduzir o estilo referenciado na máquina inicial rumo a

um International style, com que frequentemente se confundiu todo o movimento moderno; os ‘Situados’, mais críticos relativamente às consequências económicas-políticas das instituições e da hegemonia do Estilo internacional, ganharam efectivamente protagonismo intuindo mesmo a sensibilidade pósmoderna.

A nosso ver, os Críticos negativos, que detinham uma verdadeira pretensão revolucionária, apenas podendo ser condenados de ter vacilado no pósguerra da crença numa comunicação-revelatória, resvalando ocasionalmente para expressões tidas como alienadas e subjectivas, alheias à transformação social global. Uma invisibilidade disciplinar infeliz, só revitalizada no âmbito do clima revolucionário dos anos 60/70 e pelos teóricos e prácticos do IUAV e IAUS.

6. A potência crítica no pós-guerra

Os Críticos negativos, até mais do que os modernistas situados de Goldhagen, foram de facto os derradeiros excluídos. Contornar esta situação, produtiva para o projecto que nos move, só é possível mediante a reconceptualização histórica do moderno, vendo o movimento mais que um estilo, como um conjunto de vertentes em performance, sobrepostas, que variaram o seu protagonismo ao longo das várias fases do movimento, mas que sempre estiveram unidas e se pautaram por uma matriz essencialmente cultural, social e política.

Entre as mais importantes cartografias do imaginário crítico do pósguerra, encontra-se a colecção Gillman que contem desenhos visionários do período 1957-78, contemplando a transição do modernismo ao pósmodernismo.([16] Furtado, 2003). Segundo Riley, este período é 'um dos maiores folgos de energia criativa alguma vez registada em papel por arquitectos', numa vigorosa produção de imagens que, embora nem sempre visassem ser construídas, conformaram a mutação disciplinar de que hoje somos herdeiros. ([17] Riley, 2002)
A colecção foi organizada por Apraxine, quando trabalhando para um mecenas interessado em 'coleccionar ideias', decidiu adicionar desenhos de arquitectura a obras de arte, acreditando que esses eram o 'media perfeito a esse respeito', e que a criação arquitectónica está vinculada ao mundo e aos assuntos sociais que lhe são contemporâneos. Apraxine admite uma 'intriga pelo que esta colecção viria a representar, dado que na altura não estavam claros os caminhos que resultariam da desafectação do moderno como o Pop dos anos 60, o Radicalismo dos 70 e o salto pósmoderno. (Vd. Antonelli, in: The changing of the avantguard, visionary architectural drawings, 2002)

A colecção contem um núcleo relacionado com a produção arquitectónica da década de 50/60, onde ainda persiste um visionarismo similar a Le Corbusier e toda a vanguarda legitimada por Giedion, que procura retomar o fulgor moderno heróico do pré-guerra.
No entanto, como já constava a exposição 'Visionary architecture'

16 Gonçalo Furtado, O imaginário utópico da pós-guerra e a sua herança pós moderna, in: AAVV, Arq./a, N.º18, Lisboa, 2003; e Terence Riley (entrevistado por Gonçalo Furtado), Mediatización y vanguardia, in: AAVV, W-art, N.º1, Porto, 2003.
17 Terence Riley, Introduction, in: The changing of the avant-garde: visionary architectural drawings from the Howard Gilman Collection, Museum of modern art: Nova Iorque, 2002.

organizada por Drexler em 1960, ocorria uma evolução relativamente ao modernismo, que ficou conhecida como 'Megaestruturalismo' em geografias longínquas como a Inglaterra dos Archigram, o Japão dos Metabolistas, a Itália ou a Áustria dos protagonistas radicais.
A corrente Megaestrutural, contornava a exausta estética modernista, imbuindo-se do optimismo tecnológico (recorde-se os desenvolvimentos que então ocorriam nas tecnologias da comunicação, na biologia celular, no programa espacial, etc), na cultura Pop, nas eminentes revoluções (ecológica, informática, cultural, etc) e na crença de, ainda, ser possível a transformação da sociedade pela arquitectura.
Paradoxalmente, ressalve-se que, pouco depois, foi a radicalização destes fenómenos com a guerra fria, a mass-mediatização, o terrorismo, a crise energética) e a constatação de que a ambicionada utopia dificilmente teria lugar perante a visível sedimentação de uma sociedade massificada de consumo, que conformaram as condições para a diluição do optimismo.
Durante a década de 60, e o decorrer dos seus movimentos culturais e políticos, evita-se a ortodoxia ideológica, começa-se a duvidar do optimismo tecnológico e das engenharias sociais radicais, e a privilegiar-se o paradigma da diversidade em que beberá, o pós-modernismo. É no entanto, interessante que a crítica emirja dos próprios panfletários da 'Megaestruturas' (Banham, etc), culminando em sonhos desenhados como os de Sotsass ('Planet as a festival', 1972/73) que usa a tecnologia para libertar uma sociedade que se quer harmónica com a natureza, e que chega o ponto de aí incorporar desenhos de megaestruturas arruinadas.

Dyong, num ensaio relacionado com este período intitulado 'Style memories of the urban future: the rise and fall of tne megastructure', analisa este impasse recorrendo ao conceito Baudrillardiano de 'simulacro', focando dois momentos do movimento megaestrutural: o seu nascimento na passagem para os anos 60 com os Team X, Friedman e os Metabolistas, e o seu fim após 1968 com os Utopie e Superstudio. ([18] Deyong, 2002)
Retrocedendo à crítica interna do movimento moderno, mostra como os Team X problematizaram a redutora abordagem mecanicista da máquina e propuseram uma abordagem baseada na complexidade de relacionamentos existentes na Vida', que é precisamente a perspectiva que será absorvida por Friedman e pelos Metabolistas. As suas cidades que ambicionavam adaptar-se como um organismo vivo às mudanças da vida, referênciam-se cientificamente já não no modelo mecânico moderno, ou no modelo orgânico dos Team X, mas agora no modelo neomecânico

18 Sarah Deyong, Memories of the urban future: the rise and fall of the megastructure, in: The changing of the avant-gade: visionary architectural drawings from the Howard Gilman Collection, Museum of modern art Nova Iorque, 2002.

trazido pela cibernética (a ‘ciência do controle e comunicação’) e pela descoberta do DNA, fomentando uma analogia biológica, algo literal e crente na possibilidade de descodificação do fenómeno da vida, que está bem expressa na célebre definição de Maki do que era uma Megaestrutura: uma estrutura estável composta por arranjos ordenados.

De facto, debruçando-nos sobre este núcleo de desenhos Megaestruturalistas no MoMA, apercebemo-nos também que existe ainda a referida grande escala e tábua rasa de Corbusier, mas também já, saliente-se, a complexidade anti-zonamento dos Team X e mesmo flexibilidade.

A grande escala abstracta visiona-se por exemplo nos desenhos das cidades de Friedman e Isozaki, que são cidades suspensas sobre as existentes e passiveis de ser construídas em qualquer lugar; a multifuncionalidade visiona-se nos desenhos de Isozaki ou Rudolph; a noção de flexibilidade visiona-se nos desenhos da Universidade flexível de Price ou a cidade literalmente móvel de Herron; ‘Memórias de um futuro urbano’.

7. A Pós-modernidade

Foram várias as condições sócioculturais que conformaram o que podemos chamar de salto pósmoderno. ([19] Furtado, 2002)
Caracterizámos já o pósguerra como marcado pelo surgimento de uma nova economia pósindustrial, uma nova cultura de consumo e forma de capitalismo tardio, em que se assistiu à aceleração da moda-estilos, e a uma penetração dos meios de comunicação de massas sem paralelo. Algures incubava-se também o período prolífero dos anos 60 em que emergiu o neocolonialismo, a revolução verde, a explosão informática, etc.

No que à arquitectura moderna mais institucionalizada respeita, registavam-se vários fenómenos. Por exemplo, uma uniformização advinda da apropriação redutora do modelo moderno inicial para a reconstrução europeia e depois para servir a especulação; uma instauração do subúrbio, que rompeu a tensão cidade-território; e uma massificação da cultura automóvel e dos meios de comunicação, que contribuíram para a experiência da mobilidade e a celebração da transitoriedade (incluso cultural).
Como aconteceu na arte, inclusos códigos imbuídos de carga subversiva (que tinham tido como alvo a sociedade de classe média de início de século), estabeleciam-se como forma dominante com uma legitimidade ditada pelo êxito comercial e pela erosão da velha distinção entre cultura superior e popular.
Obviamente que algumas minorias artísticas e arquitectónicas da geração de 60 (Long, Warhol, Smithsons, Team X, Archigram, Acconci ou Matta Clarck) operaram destabilizações culturais que debatiam sobre a arte e arquitectura.
Mas mais explosivo era o frenesim da história, que bastava para absorver qualquer novidade, fazendo com que o próprio novo caísse incontornavelmente na comodidade ao fazer-se familiar. Processava-se um excesso de consciência histórica que legitimava qualquer citação - mas que mais se poderia esperar quando as próprias vanguardas já estavam catalogadas nos arquivos da história?

Estes e outros factos atestam a ocorrência de uma oscilação histórica e a transformação do campo cultural que a caracteriza.
Progressivamente, a autoridade modernista e o seu apelo ideológico caracterizável por uma fé na unidade universal, na lógica e racionalidade científica (em suma, no referente e numa realidade passível de ser apreendida), começa a ser criticada.
Como expôs Lyotard, a conformação da condição pósmoderna correspondia à queda das metanarrativas, à desconfiança da acção

19 Gonçalo Furtado, Apontamentos sobre o nosso território (Pós)moderno, in: AAVV; JA, N.º208, Ordem dos arquitectos, Lisboa, 2002.

universal, do progresso e da racionalização do saber, num contexto de consciencialização dos malefícios do legado totalitarista do século XX.
O antídoto das décadas seguintes consistiu na conformação de uma agenda ideológica, metodologicamente híbrida e composta por práticas anti-totalizadoras, que pôs em conflito léxicos vários (como o estruturalismo e pósestruturalismo, a psicanálise Lacaniana, o marxismo, a crítica do género e neocolonialista, etc), procurando reforçar a nossa sensibilidade à diferença a-hierárquica e incrementar a nossa tolerância pela incomensurabilidade. ([20] Taylor e Winquist, 2001)

Foi neste enquadramento que o conceito de 'Pós-modernidade', vindo da crítica literária do fim da década de 50 e que começou a circular no fim da década de 60, procurou diagnosticar e periodizar uma situação cultural marcada pela ampliação da consciência relativista e que, devido à aceleração-acumulação histórica, apenas se vê como capaz de viabilizar um pensamento pleno ([21] Faerna/ Cedillo, 2002)

Em arquitectura, a introdução do conceito fez-se de modo redutor por Charles Jencks em plena década de 70, denominando posturas que supostamente superavam a ortodoxia do Estilo internacional: do pop Venturiano ao monumentalismo Bofiliano, do conservadorismo Krieriano ao legado tipológico Rossiano.
O eclectismo emergente ficaria posteriormente expresso na exposição 'A presença do passado' (1980) organizada por Portoghesi, onde a nosso ver a fragilidade das alternativas arquitectónicas avançadas apoiou o progressivo resvalo da produção arquitectónica para o domínio do entretenimento e da mercadoria. Habermas criticou então a desresponsabilização social das arquitecturas aí expostas e as suas formas cenográficas de fácil comunicabilidade.
O pósmodemismo inicial surgia então redutoramente, visto como um estilo de eclectismo anti-racionalista, quando na verdade deveria ser visto como um processo que desafia a nossa ideia epistemológica-estética e que comporta efeitos culturais profundos.

Se retomarmos a já citada colecção Gillman, como notável cartografia da crítica-desafectação do modernismo mas também emergência do pósmodemismo, deparamos com um segundo núcleo de desenhos que explícita o anteriormente citado impasse quanto ao optimismo Megaestruturalista. Seguiu-se uma abordagem 'mais

20 Victor E. Taylor and Charles E. Winquist (eds.), Encyclopedia of postmodernism, Londres: Routledge, 2001.
21 Faerna/Cedillo, cit, In: AAVV, Número 'Posmodernismo', Instituto Español de arquitectura y Celeste Editiones, Madrid, 2002.

individualista, de poesia, de memória e psicologia expressa em pequenos sonhos pósmodernos do futuro que incorporam ícones do passado ([22] Riley, 2002)
Como a exposição da Bienal de Veneza, expressam a transição da antipatia 'Megaestruturalista' perante o moderno para uma pósmodernidade inicial, que erradamente se toma como toda. Os desenhos desse período substituem a tábua rasa pela recontextualização da história, a engenharia social pelos individualismos, a grande estrutura pelos princípios da arquitectura e arquétipos da casa.
Esta nova forma de fuga aos princípios sócioformais modernos, é explicitamente desenhada nas metáforas de ruína de Isozaki, na descentralização e biomorfia dos desenhos de Branzi, nas fantasias em lugares remotos, subterrâneos ou mesmo isolados dos desenhos de Krier, Pesce e Piscler.

O interesse pelos arquétipos surge nos desenhos de Abraham, uma casa com cortinas que deambula entre o sonho e a realidade, e que à semelhança da de St Florian é uma casa distinta da máquina moderna ou da célula megaestruturalista. O interesse pelos princípios da arquitectura surge nos desenhos da 'Wall house' de Hejduk, que explora o elemento divisório e unificador da parede e componente funcional do quarto, ou mesmo em Eisenman, que gera casas pela manipulação de um cubo primário.

Talvez mais importante que a práctica projectual-construída foi a paralela escrita pósmoderna inicial.
Não só porque os anos 60 têm como significado a institucionalização de um pensamento teórico na práctica projectual, obviamente ainda concentrada na anti-ortodoxia moderna e na superação de uma crise profunda, expressa desde o pósguerra numa banalização mercantil que revelava impotência comunicacional, sóciopolitica e de relação com a história; mas porque a escrita pósmoderna contaminava o pensamento com uma nova estratégia destinada a superar o precedente falhanço de uma óptica racionalista que via a arquitectura como expressão da técnica-funçâo, passando a vê-la como artefacto cultural.
Obviamente que, mais uma vez, tal foi apoiado pela mediatização das revistas, exposições e eventos, que iam registando novas preocupações (como a comunicação-significado, a história, a monumentalidade e a ética) e por um clima em que abrandaria a encomenda da indústria da construção propiciando avaliações ([23] Nesbitt, 1996)

22 Terence Riley, Introduction, in: The changing of the avant-garde:visionary architectural drawings from the Howard Gillman collection, Nova Iorque: Museum of modern art, 2002.
23 Kate Nesbitt (ed.) Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995, Nova Iorque: Princeton architectural press, 1996.

Na substituição da perspectiva tecnológica Britânica (Megaestruturalista) pela metafísica Italiana, a personalidade de Rossi, a que já nos referimos, tem papel central.

Rossi foi autor do decisivo livro 'A arquitectura da cidade' que à semelhança de 'Complexidade e contradição' de Venturi, era influenciado pela semiologia e atendia a aspectos banidos do moderno como a memória histórico-cultural e o contexto. Marco de Michelis no ensaio 'Aldo Rossi and autonomous architecture', exalta precisamente este protagonismo de Rossi na definição do futuro da práctica pósmoderna, que, com o seu racionalismo urbano, dava atenção a uma memória histórica e emotividade cultural capazes de fundar uma 'autonomia disciplinar'. O livro 'A arquitectura da cidade não é senão o reclamar de uma ideia da cidade' como obra de arte colectiva, e a teoria dos tipos, a ferramenta para investigá-la, recorrendo ao permanente complexo, princípio lógico que é prévio à forma e que a constitui, respondendo à variedade das soluções projectuais.

A ideia de autonomia que então recentrou o debate disciplinar remetia obviamente também muito para a questão de uma práctica arquitectónica crítica, numa altura de impaciência política com a impotência e demissão social da arquitectura ocorrida com a dissipação do chamamento social-democrata do pósguerra. A 'autonomia', como referira Scoiari na exposição 'Radical architecture' de 1973, possui um carácter progressivista, porque reconhecendo a base histórica das suas ferramentas de análise e intervenção, opõe-se à utopia da vanguarda que, pelo autoisolamento, podia acabar servindo aquilo que pretendia combater.

É neste contexto que se compreenderá (pelo menos em parte) o desencantamento Tafuriano, o qual problematiza a noção de modernidade perante o desenvolvimento capitalista, e que mais tarde se encerra na autonomia de um trabalho historiográfico crítico.
Por outro lado, como refere Michelis, é também esta crise da autonomia da arquitectura de finais dos anos 70 que prenuncia a relatividade das fragmentadas práticas que temos atualmente. ([24] Michelis, Rossi, 2002)

Talvez, como escrevera St Florian, se tivesse afrontado uma concepção de espaço complexa tomando em conta o real assim como o imaginário. Mas esse espaço criado pelo imaginário utópico do pósguerra é hoje o espaço onde a arquitectura pósmoderna contemporânea procura definir o seu projecto, na fragilidade de uma matriz heterogénea sem vectores dominantes. E neste sentido,

24 Marco de Michelis, Aldo Rossi and autonomous architecture, in: The changing of the avant-garde: visionary archiectural Drawings from the Howard Gillman collection, Nova Iorque: Museum of modern art, 2002.

nada será tão explícito como desenhos não destinados à construção, (por exemplo o 'Grand rapids art museum' de Ambasz), ou os desenhos axonométricos de Koolhaas para a cidade do globo cativo que abordam a cultura da congestão Manhattaniana, e onde cada quarteirão incorpora uma peça arquitectónica (por vezes de vanguarda) diversa, elogiando a heterogeneidade, e competindo formal, ideológica e programaticamente.
Verifica-se que o termo pósmoderno desde finais dos anos 70 continuou a ser utilizado em arquitectura, apesar deste paradoxo base que é romper com a própria ruptura, instituída como valor pela vanguarda moderna. Por exemplo, associando-se a linguagens como o Desconstrutivismo (1988), prática projectual que enfatiza formalmente as tensões conceptuais do projecto e que, ideológica e metodologicamente, se referenciava no pensamento vindo da nova crítica da textualidade (Barthes etc, ou mais concretamente Derrida). Na última década, depois dos 'Five architects' (Rowe), dos Desconstrutivistas (Jonhson e Wigley), da arquitectura de 'evento e choque' (Tschumi) emergiu a discussão do 'Fold' (Lynn, etc) e novas aportações filosóficas como o 'nomadismo' e o virtual-actual (Deleuze). Após estas, ainda outras oscilações teóricas repercutidas nas recuperações do pragmatismo americano.([25] Furtado, 2002)

Muitos afirmam que na contemporaneidade é difícil sustentar um consenso disciplinar, restando reclamar um compromisso ético e individual (do arquitecto) com a sociedade com que comunica.

Certamente porque a ausência de um significado estável nos discursos pósestruturalistas, também pode propiciar inconsistência projectual. Mas cremos que tal não abala os benefícios advindos de um pensamento pósmoderno consciente, em que a interdisciplinaridade seja mais sólido e a acção mais política.

25 Gonçalo Furtado, Apontamentos sobre o nosso território (Pós) Moderno, in: AAVV, JA, N.º208, Ordem dos arquitectos, Lisboa, 2002.

8. A escrita na Pós-modernidade

Como referimos, o corpo teórico pósmoderno conformado desde os anos 60 entende a arquitectura como produção cultural e problematiza a própria essência-limite da arquitectura Moderna. Surge imbuído numa sensibilidade cultural à pluralidade e à transdisciplinaridade (avançando, nas palavras de Hays, discursos femenológicos, linguísticos, estéticos e ético-políticos, que superam a ideia de verdade, qualidade e gosto. ([26] Hays, 1991) O foco pósmoderno, como refere Nesbitt, abandona a universalidade, o colectivo e abstrato-tecnológico, em prole da problematização da tradição-história, da arquitectura-cidade entendida como artefacto cultural e lugar, da problematização do papel social do sujeito-arquitecto (quando se fragilizou a ideia de autoria, autoridade e autenticidade) da legitimidade, por um lado do envolvimento ético-politico ou, por outro lado, do desenvolvimento de prácticas autónomas-autoreferenciais numa disciplina em si comprometida.[27] Nesbitt aborda esta história de substituição da análise funcionalista moderna desde os anos 60, cujo início proveio da fenomenologia e estruturalismo.
De facto, a fenomenologia (Husserl, Heidegg, Bachelard) foi um dos primeiros apoios à crítica ao positivismo e abstração da projectação baseada na racionalidade da função, em prole de uma maior atenção à percepção-recepção da arquitectura. Salienta-se o impacto da dialéctica construir-habitar de Heidegger, manifestada arquitetonicamente no livro 'Existência, espaço e arquitectura' de 1971, em que Schulz promove a ideia de arquitectura como lugar existencial. (Este foco na experiência espacial, na subjectividade abstracta e psicológica do sujeito, persiste ainda hoje no prisma estético do sublime contemporâneo, Eisenman ou Vidler).

A crítica à ideia moderna de determinação da forma pela função também foi apoiada na década de 60 pela reformulação linguística, que possibilitou prestar atenção ao significado carregado pela linguagem arquitectónica mediante convenção social.
Na sequência das bases semióticas de Peirce, Saussure, etc, autores como Eco viram a arquitectura como sistema de morfemas (isto é, signos que comunicam primariamente funções por convenção).
Iniciava-se então o apelo estruturalista (privilegiando a perspectiva transdisciplinar em prejuízo da autoridade disciplinar) que via todo o mundo como linguagem, procurando racionalizar a arquitectura focando-se na sua estrutura e código de significação.

26 K. Michael Hays, Introduction, in: K. Michael Hays (ed.), Architecture theory since 1968, Nova Iorque: Columbia books of architecture, 1991.
27 Kate Nesbitt, Op cit.

No entanto, ao ver-se a linguagem como discurso, em práctica dependente do sujeito, percebe-se que o significado é indeterminado e apenas produzível numa interpretação em si filiada. (Tal comporta que se veja o próprio sujeito e a história como construções sociais, e provoca a necessidade de reexame das próprias bases do moderno quando surgem como débeis os pressupostos de originalidade (é impossível a tábua-rasa), a ficção elitista de uma história privilegiada (Braudel), e o génio individual do arquitecto (porque os sistemas de convenção falam por ele).[28]

A ideia de uma pósmodernidade distinta da tardo-modernidade arquitectónica é promovida por Jencks nos anos 70 nos "Movimentos modernos em arquitectura" (1973-77) e "A linguagem da arquitectura pósmoderna".
Na mesma altura, Tafuri avançava com uma crítica ideológica séria em livros como "Teoria e história da arquitectura" (1968) e com "Projecto e utopia" (1979) onde regista, nas palavras de Montaner, o fracasso das vanguardas e o carácter da arquitectura como instrumento das ideologias.
Paralelamente, Rowe, usando o formalismo analítico dos Texas rangers, estava a recorre à cultura clássica para interpretar a arquitectura moderna, apresentando a cidade como uma "Collage city" (1978) de utopias urbanas.[29]
A facção pósestruturalista, podemos dizer, recentrava-se numa receptividade crítica que atende ao impacto discursivo e institucional na sociedade.
Também Nesbitt identifica Tafuri (e a crítica marxista de Veneza) como principal motivador da dimensão política da arquitectura, reconhecedor que, no seguimento do falhanço social moderno, a arquitectura não tinha capacidade de gerar a revolução, sem que tal significasse excluir-se do seu dever de desmascarar aquilo que a realidade histórica oculta.

Mas não deixa de opor a crença Jamesoniana de que as franjas marginais podem possuir um potencial transformador. O legado de tudo isto tem sido percebermos que também a arquitectura participa na estrutura política e cultural da sociedade, devendo por isso ser questionada, à semelhança das operações da Escola de Frankfurt (Hoekheimer, Adorno, etc), que se bateram contra a dominação autoritária do discurso moderno.
O mesmo se aplica à intelectualidade francesa, se pensarmos, por exemplo, no potencial da arqueologia Foucaultiana para estudar a estrutura da disciplina arquitectónica, ou o modo como essa, albergando fisicamente as instituições, apoia o controle da sociedade.
Mais..., como outras disciplinas, também a arquitectura construiu uma autonomia por mecanismos de exclusão, parecendo hoje

28 Kate Nesbitt, Op. cit.

29 Josep Maria Montaner, Op. cit.

lúcido privilegiar discursos de inclusão (das mulheres no mundo da construção, de docentes não portugueses na academia, de modos distintos de operar de um sujeito-arquitecto, que é pura exterioridade em que se inscreve o poder).[30]

Nas palavras de Hays, se com o estruturalismo semiológico a arquitectura se ligou ao urbano social, com a superação do signo pósestruturalista dos anos 80, questiona-se os fins institucionais produzidos para lá do objecto, encarando tanto objecto, como contexto, como texto.

Este questionamento do significado só se realiza com técnicas interpretativas que rompem as oposições-limitações e privilegiem a heterogeneidade não-excludente, Em arquitectura, tal passagem para referenciações pósestruturalistas (de Foucault, Lyotard, Baudrillard, Deleuze e Derrida) é claramente identificável na revista Oppositions editada entre 1973-86, que como projecto prossegue na Any, Assemblage, etc.[31]

O ênfase teórico expressa-se então na práctica de muitos arquitectos, que resistem ao sistema disciplinar e sua historiorização. Por exemplo em Eisenman, que para além da escrita de “Post-functionalism” e “The end of the classic” é explícito no questionamento de repressões afrontando a norma dominante em prole da sobreposição de opostos e de uma indeterminação presente na abstração desconstrutiva.

Para além dos textos desconstrutivistas de Eisenman, Montaner salienta outras facções pósmodernas, como a aceitação pragmática do mercado-neoliberal de Koolhaas, ou a aposta-resistência crítica Frankfurtiana-Habermasiana do Regionalismo crítico e tectonicidade de Frampton (vd. “História crítica da arquitectura moderna”, 1980);[32] Nesbitt esclarece que Koolhaas, ainda que criticável, assume, ao contrário da passividade de muitos outros, a dificuldade de confrontar-se com a metropolização actual.

Após o Populismo de Venturi, que evitou a arrogância moderna atendendo ao ordinário e que contrapôs o ‘decorated shed’ ao anterior ‘duck’ moderno (o signo aplicado ao edifício substitui a ideia do edificio ser o próprio signo da função); ou do Contextualismo de Rowe, que resiste ao positivismo totalizador (via Popper) mediante uma empírica dialéctica de opostos inspirada na mentalidade bricolage da Roma Imperial. Koolhaas celebra a congestão de Nova Iorque e aceita as perversas condições actuais como premissa para operar numa cidade vista como ‘arquipélago’.

Com todos os riscos, seguramente mais lúcido que a resistência dos New urbanists, cujas intervenções frequentemente resvalam para um contextualismo neotradicionalista.[33]

30 Kate Nesbitt, Op. cit.

31 Michael Hays, Op. cit.

32 Josep Maria Montaner, Op. cit.

33 Kate Nesbitt, Op. cit.

Ainda que expeditamente, não poderíamos deixar de referir a crucialidade contemporânea de um Ignási, de um Tschumi ou, nas palavras de Montaner, de um R. Landau ou M. Bandini que tentam abrir um novo período na metodologia da crítica de arquitectura - partindo das premissas de diferença e fragmentação e de descontinuidade na ciência e na filosofia contemporânea, aceitando as dificuldades das crises e transformações actuais - propõem uma rigorosa renovação epistemológica. ([34] Montaner 2001)

Relativamente ao moderno, é pertinente identificar, como faz Nesbitt, que esse não deixa de ser contemplado pelo pensamento e historiografia pósmoderna. É incluído, reconsiderando a continuidade da história, duvidando da ideia de vanguarda moderna consciente que o próprio zeitgest evolui dinamicamente com o progresso sócio-otecnológico que a criação arquitectónica representa. Incluso é enriquecido-ampliado, porque ao abalar a falsa hegemonia estilística funcionalista panfietada por Giedion, desobscurecem-se outras histórias marginalizadas do moderno.
Obviamente que a maioria dos posicionamentos pósmodernos iniciais foram antimodernos, redutoras estratégias de apropriação-collage de formas tradicionais-históricas supostamente significantes, em prole de uma autenticidade perversamente reconstruída.
Mas, como expõe Nesbitt, existiram outros posicionamentos pós-modernos mais prómoderno. (Esses frequentemente associam a responsabilidade da incompletude do projecto moderno à arquitectura, alertando Habermasianamente para o perigo da destruição dos valores Iluministas e para a necessidade de reincluir as três esferas da razão: arte, ciência e moral). Mas que pelo menos tiveram o benefício de sobrexpor à ênfase formal da crítica-facção anterior.

Obviamente que os pósestruturalistas Lyotardianos não partilham destas ideias, dado o seu empenhamento em combater a continuidade das metanarrativas, desacreditando nos consensos, que sempre foram usados para a legitimação dos esquemas totalitários do poder. A legitimidade só é concedida aos petit recit.)[35] Como manifestação pósestruturalista, refira-se a Desconstrução, a qual contempla o papel da retórica na fundação de argumento. Trabalhando nas 'margens', visa expor as oposições-assunções que se institucionalizam no acto da fala, e assim expor a repressão-exclusão histórica, que também é subjacente à construção da identidade de uma disciplina.

Como benefícios tem a capacidade de desocultar as premissas tradicionais da sociedade, a dominação moderna, mas também o

34 Josep Maria Montaner, Op. cit; e Gonçalo Furtado, Interpretar a metrópole contemporânea: apontamentos sobre Ignasi Solá-Morales, in: AAVV, V-ludo, N.º6, Lisboa, 2001.
35 Kate Nesbitt, Op. cit.

estancamento advindo das fronteiras das disciplinas em prole do potencial ilimitado do confronto.
O seu impacto foi profundo na arquitectura, nomeadamente na sequência do debate surgido com a exposição de 1988, apesar dessa tendenciosamente seleccionar produções arquitectónicas muito distintas e maioritariamente desconhecedoras do pensamento Derridiano (obviamente excepção para um Eisenman e Tschumi).

Talvez a actividade teórica e práctica de Eisenman e Tschumi sejam as mais significativas de uma postura pósmoderna madura. Aceitam a impossibilidade de determinação definitiva do significado, o que pressupõe que relativamente ao artefacto arquitectónico, não seja possível conferir autoridade a qualquer interpretação narrativa paralela. Obviamente que esta relativa ambiguidade comunicativa subverte as pressupostas possibilidades de comunicação-interpretação da linguagem arquitectónica, e mais precisamente a ideia dessa se basear-representar um consenso. E, como corolário, abala os discursos que empolgadamente crêem numa arquitectura de significação directa-única e de mitologia do Lugar.

A nosso ver, no preciso contexto sócioeconómico em que se move a construção actual, a práctica do Projecto crítico, parece constituir o derradeiro lugar de reflexão arquitectónica. O último. A arquitectura pósmoderna não mais pode legitimar e expressar os seus temas numa linguagem de universalidade, nem de foco colectivo como o moderno. Nem de barometrizar a sua validade pela expressão constructiva que inscreve um curso. Só a dimensão reflexivo-teórica interna ao projecto, pode ser um contributo resistente ao sistema institucional e sua historização, abrindo brechas e expandindo espaços libertários para novas formas de viver.

Por isso vemos estas duas figuras como chave na consolidação da arquitectura pósmoderna.[36] Obviamente que um Venturi foi importante a seu tempo, atendendo (em ‘Complexidade e contradição em arquitectura’) ao vulgar-popular que o moderno menosprezara e a arquitecturas de comunicação impura e de hibridez histórica, e (em ‘Learning from Las Vegas’) a aspectos vistos como perversos como o automóvel e o comercial.
Mas foi Eisenman, que mediante uma produção teórica publicada na referida Oppositions e uma práctica projectual pontualmente construída, que verdadeiramente debateu pressupostos conceptuais baselares da disciplina, ciente que o nosso acto de projecto opera imbuído de repressões originadas em convenções culturais relativas, e, ainda que mantendo uma alusão formal ao humanismo-modernismo, avançou com um pós-funcionalismo que reaja ao modernismo. ([37] Ghirardo, 1980) Ciente do risco que, munindo-se

36 Taylor e Winquist, Op. cit.
37 Dianne Ghirardo, The grid and the grain, in: Architectural review, N.º1120,

da Desconstrução Derridiana e entrando no debate sujeito-objecto, desocultasse a inexistência de critérios objectivos para a determinação da forma arquitectónica, em exercícios formais (abstractos), que sobretudo revelam-despoletam discussões teóricas internas à disciplina, que a meu ver é o que agora necessitamos. (Por exemplo, criticando a representação da arquitectura mediante desenhos não projectivos, contornou o privilegiado domínio da visão, e obteve novos entendimentos do espaço).

Por outro lado Tschumi, militante em prole da liberdade política, questionou ainda mais eficazmente do ponto de vista construtivo as convenções do espaço, defendendo uma destruturação-sobreposição de eventos em arquitecturas passíveis de ser ocupadas 'de maneira não hierárquica', independentemente das suas formazinhas e das normativas-usos inscritos no programa-autoridade da encomenda.

O seu notável 'Manhattan transcripts' não é de facto mais do que a montagem de eventos, mediante espaços-movimento, numa postura transdisciplinar que recorre a técnicas fílmicas para a representação da experiência da cidade com vista a expor o seu reprimido erotismo. Transgressão em prole do dionisíaco erotismo do espaço.

1990, p.79-86.

9. O Projeto crítico na actual Modernidade-pós

A síndroma pós (e a tentativa Fukuyamista de sair da história) só pode ser compreendida, paradoxalmente, dentro da releitura da continuidade histórica, como tentativa de superar uma inconsistência projectual alicerçada.
Neste contexto, lançam-se debates sob a componente utópica e a questão da sustentabilidade do próprio projecto moderno, e sobre a sociedade enquanto plataforma de comunicação' (Habermas).
Atenda-se antes que o debate pósmoderno (Vattimo, Lyotard, etc) é conformado por algumas brechas abertas pela própria modernidade (nomeadamente pela constatação da dificuldade de articulação entre estética e política, das resistências da relação forma-uso, da dificuldade de verdadeiramente controlar estéticamente a relação produção-consumo, etc). Poderíamos mesmo no limite conceber que a pósmodernidade possa ser uma expressão curta na espessura histórica da modernidade (larga e 'inconclusa') e que a sua arqueologia não possa senão remeter para leituras da modernidade.
Nessa perspectiva, a nossa exposição prescinde pois de entender o pósmoderno como muitas vezes é visto, isto é, como um contra-projecto da modernidade.([38] Furtado, 2002)

A questão não está também na decisão de aceitar ou contornar o conceito de pósmodernidade, pois independentemente desta, certo é que o presente que nos é contemporâneo constitui o único momento onde, operativamente, poderemos actualizar a práctica progressista que dinamicamente evoluiu desde o 'moderno'. Um presente, para alguns assente numa ideia de consenso, repleto de pregas e tensões, que obviamente está marcado por uma fragilidade crítico-utópica, frequentemente abeirando-se de prácticas formalistas conformadas-comprometidas com o mercado global. Ou um presente a que podemos resistir assumindo uma autonomia, frequentemente criticada como estéril porque pontual, quando no contexto actual parece ser a única possibilidade de avançar um acto critico à finalidade produtiva que ameaça simulacrar o interior da própria disciplina.
Obviamente que na perspectiva do (pós)modernismo que ambicionamos, talvez Koolhaas não consiga ser mais que uma expressão cínica, Frampton uma retaguarda resistente, o Desconstrutivismo uma expressão formalista, os Minimalismos um despojamento silencioso, Krier o apogeu do conservadorismo nostálgico, Taveira a camuflagem da especulação comercial, as Casas de sonho o niilismo num mundo que nunca se aproximará de uma obra total, o planeamento flexível o culto do mito do operar, Hedjuk o bloqueio no silêncio representacional.

38 Gonçalo Furtado, Apontamentos sobre o nosso território (pós)moderno, in: AAVV; JA, N.º208, Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2002.

A modernidade surge-nos como um processo inconcluso, mas também dinamicamente mutante em arquitectura, cujos halos permanecem flutuando na contemporaneidade.
Quanto à abordagem da nova modernidade-pós ao nível da cidade-arquitectura em que vivemos, essa pode ser mais claramente cartografada mediante discursos teóricos subjectivos, que entendam, em leituras de continuidade, a transição que a mutação moderno-pósmoderno constituiu. Esta aceleração cultural expressa-se, por exemplo, na experiência da mobilidade e na celebração do transitório (aspectos que abordámos já em anteriores artigos para compreender a expressão da condição pósmoderna ao nível da experiência espaço-temporal urbana).
A situação cultural contemporânea é diagnosticada pela 'esquizofrenia' do espaço-tempo (Baudrillard); pelo pastiche da profusão de estilos numa espécie de perda da capacidade de nos situarmos historicamente (Jameson); por uma civilização consumista de cultura fast-food (Lipovetsky); por uma cultura (e afiliação de gostos) ditada pelos meios de comunicação de massas. ([39] Furtado, 1983) O referido tem como corolário também a substituição da experiência pelo nomadismo efémero, da presença local em prole da desvinculação global e, também, a substituição do cidadão pelo consumidor e da participação em prole do mass-mediatismo (Echeverria, etc).

Mas essa transitoriedade contemporânea, mais não expressa também do que a inexistência ou invisibilidade de um projecto político, em que o simbólico-imagético e a técnica de vanguarda foram maioritariamente confinados a um papel meramente instrumental no espectáculo público.
A este respeito podemos alertar que se foi benéfico o desafio pósmodernista às narrativas (o abandono das respostas globais), também a resultante pluralidade não deixa de poder vir a resultar problemática, pois o discurso pósmoderno que a sustenta pode igualmente ser visto como totalizador na sua aspiração de se constituir como uma teoria geral que explica a mutação cultural contemporânea.
Porque reduz a diferença a uma medida comum, estabelece uma equivalência absoluta que reduz tudo a uma mesma categoria indiferenciada. Isto tem o perigo de poder promover um relativismo, em que frequentemente se mescla, usa e deita fora afiliações, mais não fazendo do que favorecer a montante um desenvolvimento desenfreado de alguns aspectos terríficos que o capitalismo tardio possui. (De resto, o mainstream da crítica da especialidade, até agora inexistente, parece-me uma surreal cama mediática em que todos dormem com todos, pelos mais perversos interesses pessoais, abolindo o comprometimento político que subentende o acto de escrever).

39 Gonçalo Furtado, Imagem e apolítica, in: AAVV, Nu, N.º8, Coimbra, 2003; e Hal Foster, The anti-aesthetic essays on postmodern culture, Cedá, 1983.

Esperemos que também as facções pósmodernas, que se aliam nos círculos da cultura em prole do abandono do projecto cultural da modernidade, não prescindam da capacidade de sonhar melhoras de um movimento moderno que ainda as adjectiva. E isso relativamente tanto aos conservadores não-modernos, que se retiram inoperativamente para uma realidade anterior à modernidade, como aos apologistas anti-modernos da diversidade Pós-Moderna ou aos neo-conservadores (modernos) disfarçados que, sem querer, por vezes minam o progresso cultural com as interferências de um processo distinto que é o de certa modernização económica.[40]

Esta esperança é necessária, sobretudo quando se constata em muitas das prácticas projectuais e críticas da disciplina um distanciamento entre produção cultural e intervenção social.

Parece legitimo manter uma cautela quanto à performance social do modernismo, mas também do pósmodernismo, mais que não seja, pela forma como esse tem reforçado uma lógica de consumo-espectáculo. (Que obviamente já não, é abolível, e eventualmente por isso, subsistem práticas de resistência' (Gramsci, etc), e de 'pragmatismo' (Rorty, etc), em que se toma como inevitável uma contaminação entre linguagem e o usuário, que obviamente também para muitos suscitará dúvidas).

Em suma, a práctica de arquitectura deve actualmente fugir de ser um instrumento de reprodução ideológica. Voltar-se a comprometer assumindo o progressismo (para não usar o termo utopismo) de toda a produção cultural, e mediante um cauteloso pautamento por um programa vigilante em todas as falsas negociações que estabelece.

40 Jurgen Habermas, Vários.

10. Na ponta de trás do lápis

Como refere Nesbitt, e procuramos aqui trazer, a arquitectura do século XX foi sobretudo a problematização do papel que a arquitectura pode ter na sociedade, entre uma práctica que aceita, e uma prática crítica que a pretende transformar. [41] Questão pertinente no contexto preciso actual, que Nesbitt expõe com uma resposta pouco veemente.
Porque sabemos que a práctica da arquitectura ao contrário de alguma arte, está sempre contaminada por compromissos. Sem criticar estas negociações, parece-nos também legitimamente consciente a busca projectual de autonomia crítica, capaz de resistir à sua perversão aquando da assimilação pelo poder.
Obviamente que estes Projectos críticos tem um êxito dentro do mainstream profissional castrado à partida. Pela invisibilidade.
Os projectos resultantes vêm imbuídos de uma abstração não representacional ditada pelo discurso interno da autoreferencialidade disciplinar.
Obviamente que muitos criticam este desejo de autonomia arquitectónica, argumentando que dificulta o desenvolvimento de uma ética profissional comunitária que possibilite comunicar e envolver politicamente a arquitectura com a sociedade. Ecoa o chamamento ao papel social perdido com a arquitectura moderna.

A verdade é que a arquitectura hoje está é envolvida demais, perdeu a capacidade de ter qualquer papel que não o reprodutivo do status quo. Em suma, serve.
Não deveria a arquitectura contemporânea, antes de qualquer espírito missionário, criticar-se a si?
Trata-se de uma escolha pessoal que não ambiciona alastração hegemónica.
Que também não defende o hiperindividualismo actual, mas que observa o consenso como algo problemático, face ao legado disciplinar e seu resultado. Também não defende a exclusão, porque panfleta que as revoluções se fazem dentro (da academia, do mercado da construção, do mainstream dos mass media, etc).
E certo que a excessiva reclusão numa suposta independência pode, por vezes, resvalar na debilidade da responsabilidade política social. Mas essa política tem hoje de ser re-construida, também, e à partida, desde o interior da disciplina.
Resistir na ponta de trás do lápis, com todas as privações que tal comporta, é acreditar que talvez um dia tal contribua para a construção de uma marginalidade, capaz de pelo menos questionar e apelar ao debate.
Para quem o quiser ouvir, como diria Ignasi, em algum sítio e momento.

41 Kate Nesbitt, Op. cit.

Para lá das formazitas, o Projecto crítico, autónomo ou construtivamente actualizado, deve questionar o mundo da construção em que opera, a expressão física das estruturas do poder, os efeitos da negligente construção moderna e pósmoderna inicial, os resultados sócioeconómicos já inscritos na autoridade da encomenda-cliente. Parece hoje urgente que eles se desenhem enquanto construções disciplinarmente críticas, mediante leituras subjectivas e outras histórias, que possam a montante repotenciar a intervenção social do corpo disciplinar.
Especulações heterogéneas que resistam a todas totalizações, e que inscrevam perspectivas marginalizadas pelo poder institucional, recorrendo a temas que vem emergindo na última década. (Nesbitt refere o sublime contemporâneo, a ética ambiental, género, etc, e eu poderia referir o virtual, ou o corpo que me têm interessado, etc). Por último, os Projectos críticos também não se fazem desenhando Corbusianamente como se o mundo estivesse na ponta do lápis, porque os projectos críticos apenas desejam, na ponta de trás do lápis, despoletar outros projectos para a disciplina da arquitectura enquanto criação de formas de viver.

G. Furtado, Antuérpia (julho de 2003) - Londres (2003/2004)

Bibliografia

A

Theodor Adorno, Aesthetic theory, 1970, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984.

Pierre Apraxine e Paola Antonelli, Interview com Pierre Apraxine, in: The changing of the avant-garde: visionary Architectural drawings from the Howard Gillman collection, Nova Iorqu:, Museum of modern art 2002.

B

Gaston Bachelard, The poetics of space (1957), Nova Iorque: Orion press, 1964.

Reyner Banham, Megaestruvturas, futuro urbano del passado reciente, Gustavo gilli: Barcelona, 1978.

Reyner Banham, History and design in the first machine age, Londres; Thames and Hudson, 1966.

Roland Barthes, The death of the author, in: Image, music and text, Hill and Wang: Nova Iorque, 1977.

Roland Barthes, Semiologia e urbanistica, in: AAVV arquitectura, Lisboa, Dezembro 1968, p.105-106.

Jean Baudrillard, Le systeme des objects, Paris: Gallimard, 1970.

Jean Baudrillard, For a critique of the political economy of the sign, Saint Louis: Telos press, 1981.

Jean Baudrillard, Simulacres et simulation, Paris: Galilée, 1981.

Jean Baudrillard, Simulations, in: AAVV, Semiotext(e), Nova Iorque, 1983. (Bari: Laterza, 1960)

Leonardo Benevolo, Storia dell'architettura, Turin: Einaudi, 1975.

C

Peter Collins, Changing ideals in: modern architecture 1750-1950, Londres: Faber & faber, 1965.

Ulrich Conrad (ed.), Programs and manifestos on 20th century Architecture, Nova Iorque: MIT press, 1971/1986.

Le Corbusier, Towards a new architecture, Londres: Dover publisher, 1986.

D

Gilles Deleuze e Félix Guattari, Anti-oedipus-capitalism and schizophrenia, Nova Iorque: Viking press, 1977.

Gilles Deleuze e Félix Guattari), A thousand plateaux: capitalism and schizoprenia, University of minnesota press, 1987

Sarah Deyong, Memories of the urban future: the rise and fall of the Megastructure, in: The changing of the avant-garde: visionary architectural drawings from the Howard Gillman collection, Nova Iorque: Museum of modern art, 2002.

Jacques Derrida, Of grammatology, John Hopkins University press, 1976.

Jacques Derrida, Writings and difference, University of Chicago press, 1978.
Julia Schulz-Dornburg, Arte y arquitectura-nuevas afinidades, Barcelona: Gustavo gilli, 2000.

E

Umberto Eco, Function and sign: the semiotics of architecture (1973), in: Neil Leach (ed.), Rethinking architecture, Londres: Routledge, 1997.
Umberto Eco, Obra abierta: forma y indeterminación en el arte contemporânea, Barcelona: Seix-Banal, 1965.
Umberto Eco, A theory of semiotics, Londres: Indiana University press, 1976.
John M. Elis, Against deconstruction, Princeton University press, 1989.

F

Faerna/Cedillo, cit, In: AAVV, Astragalo (Número sobre pósmodernismo), Madrid: Instituto Español de arquitectura y Celeste editiones, 2002.
Five architects: Eisenman, Graves, Gwathney, Hedjuk, Meier, Nova Iorque: Wittenbarn, 1972.
Hal Foster (ed.), La posmodernidad, Barcelona: Kairos, 1985.
Michel Foucault, L'archéologie du savoir, Paris: Gallimard, 1969. (Vd. Michel Foucault, Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines, Paris: Gallimard, 1966).
Michel Foucault, The order of things: An archaeology of the human sciences, Vintage, 1973.
Michel Foucault, What is an author?, in: Josue Harari (ed.) Textual strategies-perspectives in: post-structuralism criticism, Ithaca: Cornell University press, 1979.
Kenneth Frampton, Modern architecture: A critical history, Londres: Thames & hudson, 1992.
Gonçalo Furtado, Apontamentos sobre o nosso território (Pós) moderno, in: AAVV, JA, N.º208, Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2002.
Gonçalo Furtado, Imagem e apolítica, in: AAVV, Nu, N.º8, Coimbra, 2003.

Gonçalo Furtado, Interpretar a metrópole contemporânea: apontamentos sobre Ignasi Solá-Morales, in: AAVV, V-ludo, N.º6, Lisboa, 2001.
Gonçalo Furtado, El imaginario utópico de la posguerra y su herencia posmoderna, in: AAVV, Arq/a, N.º18, Lisboa, 2003.
Fernández, in: AAVV, Astragalo, (Número sobre Pósmodernismo), Madrid: Instituto Español de arquitectura y Celeste Editiones, 2002.

G

Dianne Ghirardo, The grid and the grain, in: AAVV, Architectural review, N.º1120, Londres, 1990, p.79-86.

Sigfried Giedion, Space, time and architecture: The growth of a new tradition, Cambridge, Harvard University press, 1967.

Sigfried Giedion, Mechanization takes command: a contribution to a anonimous history, Nova Iorque: Oxford University press, 1948.

Régean Legault e Sarah Goldhagen, Preface, in: Régan Legault and Sarah Goldhagen (ed.), Anxious modernism: experimentation in postwar architectural culture, Cambridge: MIT press, 2000.

Régean Legault e Sarah Goldhagen, Introduction, critical themes of postwar modernism, in: Régan Legault and Sarah Goldhagen (ed.), Anxious modernism: experimentation in postwar architectural culture, Cambridge: MIT press, 2000.

H

Jurgen Habermas, The philosophical discourse of postmodernity, Massachusetts: MIT press, 1987.

Jurgen Habermas, Modern and postmodern architecture, in: AAVV, 9H, N.º4, Londres,1982, p.9-14.

Jurgen Habermas in: Hal Foster, La posmodernidad, Barcelona, Kairos, 1985.

David Harvey, The condition of postmodernity, Oxford Blackwell, 1989.

Kenneth Michael Hays, Introduction, in: K. Michael Hays (ed.), Architecture theory since 1968, Columbia books of architecture.

Martin Heidegger, Building, dwelling, thinking, in: Poetry, language, thought, Nova Iorque: Haper & row, 1971, p.143-161.

Henry-Russel Hitchcok e Philip Johnson, The international style: architecture since 1992, Nova Iorque: WW Norton, (1932).

Bernard Huet, Sur un état de la thérorie de l'architecture au XXéme siècle, Paris: Quintette, 2003.

J

Jane Jacobs, The death and life of great american cities, Nova Iorque: Random house, 1961.

Frederic Jameson, Postmodernism or the cultural logic of late capitalism in: AAVV, New left review, Londres, 1984.

Charles Jenks, Postmodernism: the new classicism in art and architecture, Londres: Academy editions, 1987.

Charles Jenks, The language of postmodern architecture, Londres: Academy editions, 1977.

Charles Jenks, Modern movements in architecture, Nova Iorque: Anchor press, 1973.

K

Emil Kauffman, Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma, Barcelona: Gustavo gilli, 1982.

Rem Koolhaas, Delirious new york: a retrospective manifesto for manhattan, Nova Iorque: Oxford University press, 1978.

L

Neil Leach (ed.), Rethinking Architecture, Londres: Routledge, 1999.

Kevin Lynch, The image of the city, Massachusetts: MIT press, 1960.

Jean-François Lyotard, La condition postmoderne, Paris: Editions de minuit, 1978.

M

Marco de Michelis, Aldo Rossi and autonomous architecture, in: The changing of the avant-garde: visionary architectural drawings from the Howard gillman collection, Nova Iorque: Museum of modern art, 2002.

Pere Hereu, Josep Maria Montaner e Jordi Oliveiras (eds.), Textos de arquitectura de la modernidad, Madrid: Nerea, 1999

Josep Maria Montaner, Arquitectura y crítica, Barcelona: Gustavo gilli, 1999.

Lewis Mumford, The city in history, Heartcourt, 1989.

Eric Mumford, The CIAM discourses on urbanism, 1928-1960, Massachusetts: MIT press, 2000.

N

Kate Nesbitt (ed.) Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995, Nova Iorque: Princeton architectural press, 1996.

New Urbanism, (http://www.newurbannews.com).

O

Joan Ockman, Introduction, in: Joan Ockman (ed.), Architecture culture, 1943-1968: A documentary anthology, Nova Iorque: Rozzoli, 1993.

P

Nicholas Pevsner, The sources of modern design, Harmondsworth: Penguim, 1960.

Maurice Merleau-Ponty, Phenomelogy of perception, Buden: Routledge, 1962.

Emilia Pezzi, Prólogo: Las versiones de la história in: Panayotis Tournikiotis, La historiografia de la arquitectura moderna, Madrid: Mairea Y Celeste Sa, 2001.

R
John Rajchman, Constructions, Cambridge: MIT press, 1998.
Aldo Rossi, A arquitectura da cidade, Lisboa: Cosmos, 1971.
Colin Rowe e Fred Koetter, Collage city, Cambridge, 1978.
Terence Riley (entrevistado por Gonçalo Furtado), Mediatización y vanguardia, in: AAVV, W-art, N.º1, Porto, 2003.
Terence Riley, Introduction, in: The changing of the avant-garde: visionary architectural drawings from the Howard gilman collection, Nova Iorque: Museum of modern art, 2002.

S
Ignasi Solà-Morales, Arquitectura, in: Ignasi Solà-Morales et al (eds.), Introducción a la arquitectura: conceptos fundamentales, Barcelona: ESTAB-UPC, 2000.
Ignasi Solà-Morales, Diferencias-topografias de la arquitectura contemporanea, Barcelona: Gustavo gilli.
Ferdinand de Saussure, Curso de linguística geral, Lisboa: Dom Quixote, 1971.
Christian Norberg-Schulz, Genius Loci: towards a phemenology of architecture, Londres: Academy editions, 1980.
Alison Smithson (ed.), Team X premier, Studio vista: Londres, 1968.
Alison Smithson (ed.), The emergence of Team X out of the CIAM, Londres: AA, 1982.

T
Manfredo Tafuri, Teoria & storia dell'architettura, Bari: Laterza, 1968.
Victor Taylor and Charles Winquist (eds.), Encyclopedia of postmodernism, Routledge, 2001.
Team X, El manifesto de Doorm, in: Pere Hereu, Josep Montaner and Jordi Oliveras (eds.), Textos de arquitectura de la modernidad, Barcelona: ETSAB, p.290.
Bernard Tschumi, Themes for the Manhattan transcripts, AA files, N.º4, Londres, 1981.
Bernard Tschumi, Architecture and disjunction, Massachusetts: MIT press, 1994.
Bernard Tschumi, Architecture and transgression, in: Opposition, N.º7, Nova Iorque, 1976, p.55-63.
Bernard Tschumi, Foreword, in: Joan Oackman (ed.), Architecture Culture, 1943-1968: A documentary anthology, Nova Iorque: Rozzoli, 1993.

V
Robert Venturi, D. Scott Brown e S. Izenour, Learning from Las Vegas, Cambridge: MIT press, 1972.
Robert Ventrui, Complexity and contradiction in: architecture, 1966.

Vitruvius, The ten books on architecture, Nova Iorque: Dover publications, 1960.

W

Mark Wigley, La disciplina dell'architettura in: AAVV, Ottagono, N96, Milão, 1990, p.19-27.

Mark Wigley, The architecture of deconstruction, Derrida's haunt, Cambridge: MIT press, 1993.

Mark Wigley e Philip Johnson, Deconstructivist architecture, Nova Iorque: MoMA, 1988.

Z

Conway Lloyd Morgan e Giuliano Zampi, Virtual architecture, Londres: B.T. Batsford, 1995.

Bruno Zevi, Verso un'archiettura organica- saggo seviluppo del pensiero archiettonico negli ultimo cinquant'anni, Turin: Einaudi, 1945.

Bruno Zevi, Storia dell'archiettura moderna, Turin: Einaudi, 1975.

Bruno Zevi, Sapere vedere l'architettura, Turin: Einaudi, 1948.

TRAJECTOS DO PENSAMENTO EM ARQUITECTURA

Apontamento intercalar

Antecedentes. De prescrição a uma cultura crítica.

A disciplina da arquitectura aparenta, e enfrenta permanentemente, um estrangulamento na sua redutora definição como ‘arte de organizar-construir espaços’.
Mas entenda-se arquitectura como práctica projectual destinada à conceptualização-partilha de ‘formas’ de vida (ou para a vida), o que pode comportar também uma recentralização do papel da Teoria enquanto um acto arquitectónico por excelência, e uma perpectiva da construção que contenha entre os seus propósitos materializar tais problematizações.
Tal fomentaria um reposicionamento que propiciaria a construção do que denominamos por projectos críticos, os quais, no contexto que confina a práctica profissional da arquitectura contemporânea, poderiam permitir a problematização interna da disciplina com vista a potenciar as suas futuras projecções.

O mito moderno e sua escrita.

A fundação destes projectos requer desde logo ponderar a relação teoria-prática, questionando (ainda) o arquivo histórico da transição Modernidade-Pósmodernidade.

(‘A construção do projecto crítico’, in: G. Furtado in: Behind the pencil, Porto: EA-PEI, 2004, p.1-7).

TEORIA EM ARQUITECTURA

1. Palavras e construções

O Acto 1 consiste numa Introdução geral, e aborda o tema ‘Palavras e construções’.

Num primeiro momento, são feitas considerações sobre Teoria. Designadamente, consideraçoões introdutórias sobre objectivos e métodos. São ainda feitas considerações sobre exercícios e Actos teóricos.

Num segundo momento, são feitas considerações introdutórias sobre a sequência de temas a abordar.
Designadamente, sobre a estruturação de um programa teórico em 24 Actos, que versam sobretudo o século XX (período moderno, transição do pós-guerra, pósmoderno e contemporâneo), oscilando entre contexto internacional e português, bem como entre o pensamento cultural geral, as teorias especificamente arquitectónicas e a sua expressão projectual, incluindo (obras provenientes da história da arquitectura da autoria de arquitectos relevantes).
Mais se indaga o trinómio Teoria-crítica/História/Projecto.
Posteriormente, inicia-se a abordagem do tema da ‘teoria em arquitectura I: palavras e construções’.
E assim, num terceiro momento, aborda-se o arquitecto como intelectual e a disciplina; definições e história. Designadamente, a história dos conceitos de espaço, de arquitectura e de arquitecto (do ‘architectus’ ao status moderno), percorrendo definições, protagonistas e espacialidades ilustrativas. É feita referência às obras ‘Arquitectura’ (M. Rodrigues) e ‘Architect: the story of a practice’ (D. Cuff), etc.

Num quarto momento, aborda-se a Teoria, a crítica e a história, seus encontros e desencontros.
Designadamente o conceito de história, incluindo a historiografia, suas problemáticas epistemológicas (factualidade/periodização e outras), a capilaridade da micro-história, e a ‘alineariedade’ no tempo. É feita referência à obra ‘Le vite di piu eccelenti architetti, pittori et scultori’ (G. Vasari), a ‘uma história da cultura’ (E. Gombrish), à ‘Nova história’ (G. Duby, etc), e ‘A thousand years of non linear history’ (M. de Landa).
Seguidamente, alude-se ao conceito de Teoria, incluindo a distinção entre informação e conhecimento, entre teoria generalista e aplicada e entre investigação quantitativa e qualitativa, distinguindo-se a prescrição de indagação. É feita referência a obra teóricas para

um ‘dicionário de arquitectura teórica (Arnau), ‘Towards a definition of theory’ (N. Leach) e ‘Decifrare l’architecture’ (I. Solá-Morales).
Por último, enfatiza-se o conceito de Crítica, incluindo uma distinção entre pré-conceitos e fundamentação, e de prospectiva e julgamento em critical theory. É feita referência à obra ‘Crítica’ (J. Montaner) e ‘Para uma crítica’ (Corral).

Num quinto momento, aborda-se a Teoria, o projecto e a construção, seus encontros e desencontros.
Designadamente, o conceito de projecto, sua etimologia e especificidade (incluindo processos metodológicos, faseamento e instrumentos) bem como a relação instrinseca entre projecto/ arquitectura.

Por último, explora-se o conceito de construção (materialização e simbolização). É feita referência à obra ‘Constructions’ (J. Rajchman), ‘Architectural uncanny’ (A. Vidler) e ‘Ideas that shaped buildings’ (F. Hearn).

Trajectos
(Teorias e Projetos)

Fig 1.1 * William Robertson, Architect's tool set,1992.

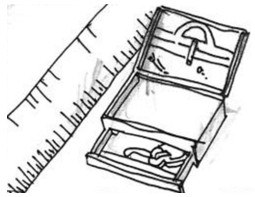


Fig 1.2 * Exposição na Universidade do porto, 2018.



Fig 1.3 * Aula de Teoria 1, 2015.



Fig 1.4 * Exposição/ Anuária, Porto, 2016/2017.



Fig 1.5 * Planeta terra visto desde a Apollo 15.



Fig 1.6 * Maria Rodrigues, Arquitectura, Quimera, Lisboa, 2002.



Fig 1.7 * Diana Cuff, Architecture: The story of a practice, Massachusetts: MIT press, 1998, (1992).

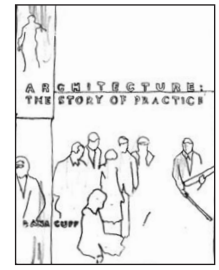


Fig 1.8 * George Duby et al, Diálogos sobre e nova história, Don Quixote, Lisboa, 1989 (1980).



Fig 1.9 * Manuel de Landa, A thousand years of nonlinear history, Zone books, México, 1997.

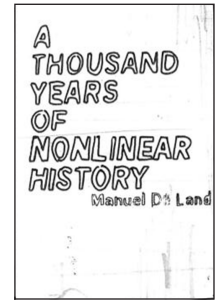


Fig 1.10 * Teoria da arquitectura: do renascimento aos nossos dias, Taschen, Itália, 2003 (2006).



Fig 1.11 * Joaquin Arnau, 72 vozes para um dicionário de arquitectura teórica, Madrid: Celeste ediciones, 2003.

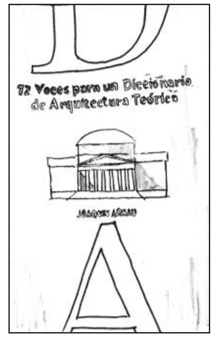


Fig 1.12 * Neil Leach e Gonçalo Furtado, (Vd. Gonçalo Furtado, Behind the pencil: The construction of the critical project, Porto: EA-PEI, 2004).



Fig. 1.13 * Caixa de ferramentas.



Fig. 1.14 * Ignasi de Solà-Morales, Decifrare l'architettura, Umberto allemandi, 2001.



Fig. 1.15 * John Rajchman, Constructions: Massachusetts: MIT press, 1998.

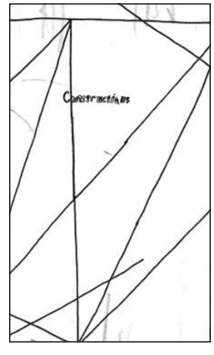


Fig. 1.16 * Josep Montaner, Crítica, Gustavo gili, Barcelona, 2002.



Fig 1.17 * Fil Hern, Ideas that shaped buildings. Massachusetts: MIT press, 2003.



Apontamento intercalar

A tarefa confronta-se com um passado Tratadístico maioritariamente de índole prescritiva que fez convergir a ideia de arquitectura e de construção, e uma Teorização moderna que condicionou a sua validade na mera aplicabilidade construtiva.
De facto, como referiu Huet, o que século XX nos deixou foi sobretudo uma teoria da práctica. Apesar da anterior definição Albertiana de 'arquitectura', e da distinção Boulléeana de 'projecto' e 'construção', que remete a essência da arquitectura para um trabalho intelectual; a teoria da modernidade conformou uma linguagem bastante determinista que, instaurando reflexões oitocentistas (de Le-Duc e Semper), respondia a um contexto sócio-económico determinado.
Relativamente a esse mito que é o moderno, e que nos enforma como herança, devemos também no campo da arquitectura entendê-lo como algo complexo. Como algo dotado de uma história que no mínimo remete para a oposição 'antigo-modernus' do séc. V, para a consciência Iluminista do 'novo' e para o reaccionismo progressista presente no Modernismo de fim do séc. XIX, no movimento Moderno do início do séc. XX e também na sucessora estilização 'Internacionalista' (ainda que já alheada do projecto social inicial).
Pareceria pois interessante contemplar alguma alusão a uma 'Modernidade larga', originada no Renascimento e configurada na crítica Iluminista à imperfeição do progresso social ideal, que algures no pósguerra colapsou com a instrumentalização interna da técnica-arquitectura, e a descrença no progresso e na capacidade de poder superar a opressão burguesa.

('A Modernidade', in: G. Furtado, Behind the pencil, Porto: EA-PEI, 2004, p.8-9).

2. Prescrição e indagação

O Acto 2, consiste no primeiro de dois actos sobre o período precedente ao pensamento moderno e aborda o tema da ‘prescrição versus indagação’.

Num primeiro momento, aborda-se o pensamento e construção sem e com arquitectos. Designadamente, o conceito de abrigo, de arquitectura animal e de arquitectura popular-vernácula. É feito referência às obras ‘Animal architecture’ (K. Frisch) e ‘Build by animals’ (M. Hensell).
Seguidamente abordam-se expressões arquitectónicas, bem como pensamento, em várias culturas desde a pré-histórica (incluindo a Persa, Islâmica e Indíca, Chinesa, Azteca e Inca, Egípcia e Grega). É feita referência às obras ‘El paisage del hombre’ (G. Jelicoe), ‘Aspectos chave de teoria de arte’ (in Conceptos fundamentales de arte, 2011) e ‘Architect chapters in the story of a profession’ (S. Kostoff).

Num segundo momento aborda-se a Tratadística e instauração da arquitectura como práctica intelectual e constructiva (Vitúvio, Alberti e Boullée), versando as culturas Romana, Medieval e Renascentista na Europa (Francesa, Inglesa, Áustria etc). É feita referência às obras ‘Dez livros de arquitectura’ (M. Vitruvius, ca. (1443-1452), o ‘Livro de ornatos e motivos’ (V. Honnecourt, ca.1230), a F. Brunelleschi (1377-1446) (e a ideia projecto aquando da cúpula de Florença) e o ‘Dereaedificatoria’ (L. Alberti, 1450), a esquematização dos tratados na obra ‘A regra e o modelo’ (F. Choay, 2000), bem como a criação mundividente de Leonardo da Vinci e a obra ‘Quatro libri dell’ architettura’ de Andrea Palladio (1570).

Trajecto
(Teorias e Projetos)

Fig 2.1 * Geoffrey e Susan Jellicoe, El paisage del hombre, Gustavo gili: Barcelona, 1995 (1975).

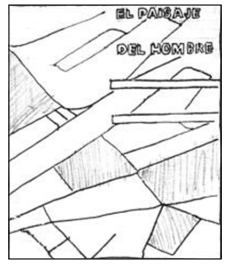


Fig 2.2 * S.a., Stonedge, Inglaterra, 1500 a.C.

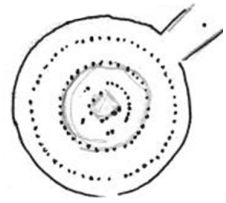


Fig 2.3 * S.a., Stonedge, Inglaterra, 1500 a.C.



Fig 2.4 * Mike Hansell, Build by animals: The natural history of animal architecture, Oxford University press, Nova Iorque, 2009.



Fig 2.5 * Cabana primitiva.



Fig. 2.6 * Spiro Kostof, Architect: Chapters of the story of the profession, Unversity of California press, (Editor: Dana Cuff), Los Angeles, 2000 (1977).



Fig 2.7 * Planta de habitação, Tell Asmar, Iraque, (antiga Eshnunna), séc. XXX b.C.



Fig 2.8 * Babilónia (incl. Éufrates e Torre de babel), 600 a.C.

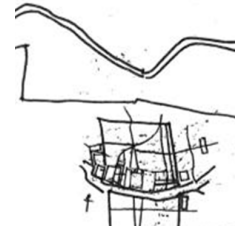


Fig 2.9 * Persépolis, Ásia ocidental islâmica, 540 a.C.

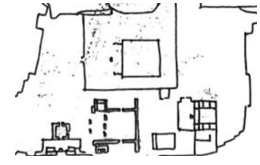


Fig 2.10 * Ispahan (cidade dos jardins), Ásia oriental islâmica, 1598.

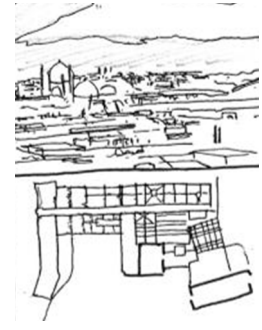


Fig 2.11 * Fortaleza vermelha, Delhi, 1639-1648.

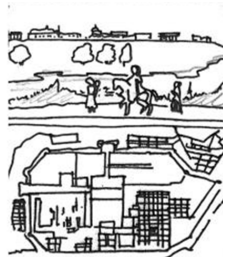


Fig 2.12 * S.a., Mandala, Tibet, (exemplo tardio) séc. XVIII.

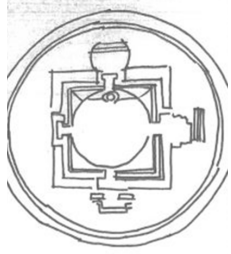


Fig 2.13 * Tung Yuan e Ma Yuan, Paisagens, China, 1000 e 1200 d.C.

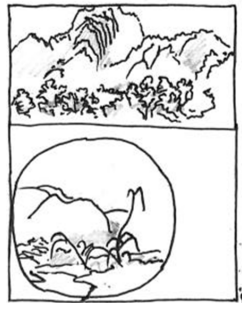


Fig. 2.14 - Pequim, China, desenho do séc. XVII.

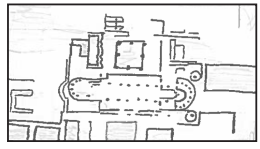


Fig 2.15 * Zapotecas, Teotihuacán, (Incl Pirâmide do sol), 100–750 a.C.

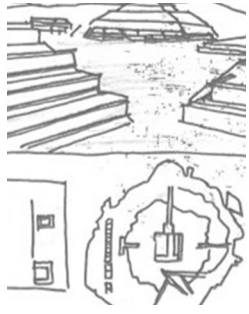


Fig 2.16 * Aztecas, Tenochitlan, 1350 (desenho de 1524).

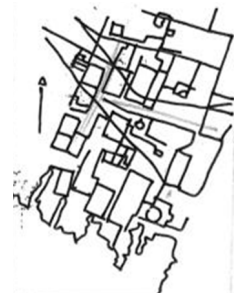


Fig 2.17 * Machu Picchu (Inca), Peru 1500.

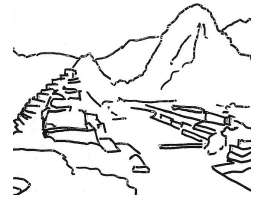


Fig 2.18 * S.a., Pirâmides, Egipto, ca. 2630–2611 a.C.

Fig 2.19 * Arqº Senmut, Egipto, XVIIIª dinastia.

Fig 2.20 * S.a., Desenho de alçado, Egipto, XVIIIª Dinastia.

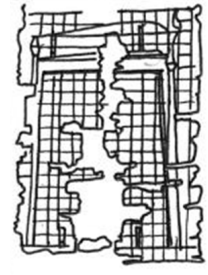


Fig 2.21 * S.a., Desenho de secção, Palácio Amarna, Egipto, XVIIIª Dinastia.



Fig 2.22 * Pirâmides Gizeh (Keops, Kefrén e Micerinos), Egipto, 2613–2494 a.C.



Fig 2.23 * S.a., Desenho de Jardim, Egipto.

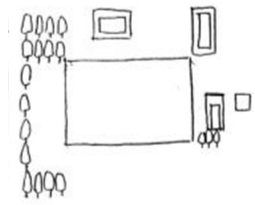


Fig 2.24 * S.a., Gizeh, Egipto, 2613–2494 a.C.

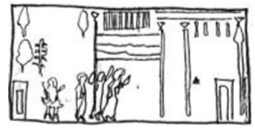


Fig 2.25 * S.a., Pártenon, Atenas, séc. V a.C.

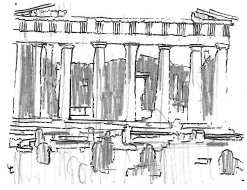


Fig 2.26 * S.a., Pártenon, Atenas, séc, V a.C.

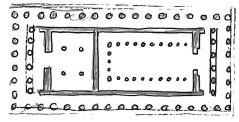


Fig 2.27 * Arqº Philon e Euthydemos, Arsenal naval, (Porto de Atenas), Piraeus, 340–330 a.C.

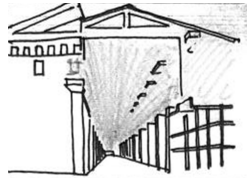


Fig 2.28 * S.a., Acrópole, Atenas, 450 a.C.



Fig 2.29 * Marco Vitrúvio, Os dez livros de arquitectura, Itália, séc. I a.C.

Fig 2.30 * S.a., Coliseu, Roma, inicío 80 d.C.

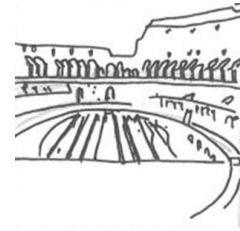


Fig 2.31 * S.a., Coliseu, Roma, início 80 d.C.

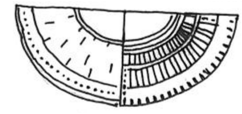


Fig 2.32 * Adriano, Panteão, Roma, 27 a.C.–14 a.C.

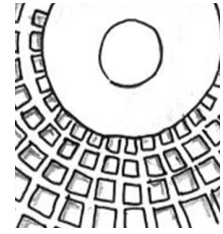


Fig 2.33 * S.a., Panteão, Roma.

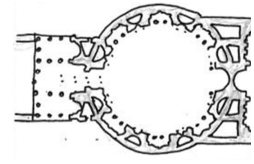


Fig 2.34 * Sétimo Severo (193–211) e Caracala (188–217), Termas de Caracala, Roma, 216–235.

Fig 2.35 * S.a., Lápide de arquitecto, Itália, S.d., (período Romano).



Fig 2.36 * S.a., Planta de banhos, Itália, S.d. (período Romano).

Fig 2.37 * S.a., Planta de Roma (Fórum de vespasian), Roma, ca. 200 a.C.



Fig 2.38 * S.a., Pintura mural de Boscoreale cubiculum, Itália, S.a., (período Romano).



Fig 2.39 * S.a. Mosaico de arquitecto e assistentes, S.d, (período Romano).

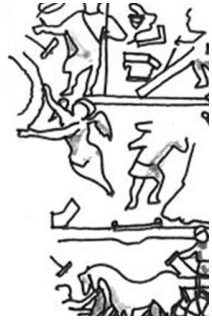


Fig 2.40 * S.a. Pintura mural (Túmulo de Treius Justus), Valladoid, S.d. (período Romano).



Fig 2.41 * Instrumentos romanos, (Museu de Conimbriga), Condeixa-a-nova, S.d.



Fig 2.42a * Instrumentos romanos, (Museu de Conimbriga), Condeixa-a-nova, S.d.

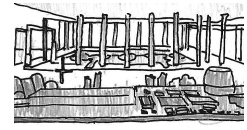


Fig 2.43 * S.a. Hagia Sophia, Instambul, 532.

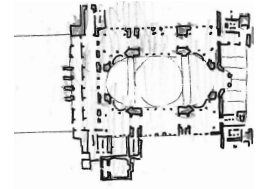


Fig 2.44 * S.a. Hagia Sophia, Instambul, 532.



Fig 2.45 * S.a. Sé do Porto, Porto, séc. XII.



Fig 2.46 * S.a. Planta do Mosteiro de São Gall, França ca. 820.

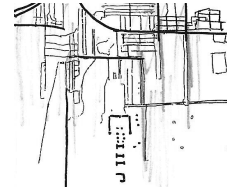


Fig 2.47 * Arqº J. d'Orbais, J. LeLup, G. de Reims e B de Soisons, Labirinto da Catedral, Rheims, S.d, (período Gótico).

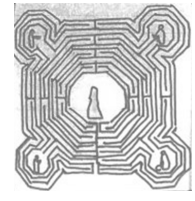


Fig 2.48 * Arqº Hugh Libergier, Túmulo na Catedral, Rheims, séc. XIII.



Fig 2.49 * S.a. Catedral (alçado poente), Ulm, séc. XV.

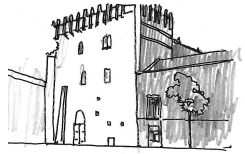


Fig 2.50 * S.a. Catedral (planta), Ulm, séc. XV.

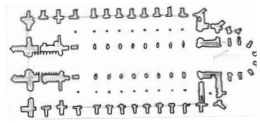


Fig 2.51 * S.a. Figura sobre a fundação da Catedral, Ulm, Junho, 1377.



Fig 2.52 * S.a., Catedral, Santiago de compostela, 1075-1112.



Fig 2.53 * S.a. Catedral, Santiago de compostela, 1075-1112.

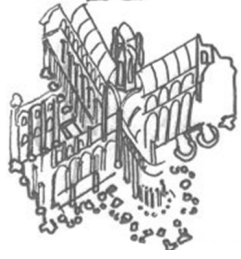


Fig 2.54 * S.a. Mosteiro de Mont Saint-Michel, Mancha - França, 1270-1276.



Fig 2.55 * Villard de Honnecourt, (Livro) Ornatos e motivos, ('Codex', Ms. Fr. 19093), França, 1230.



Fig 2.56 * Villard de Honnecourt, (Livro) Ornatos e motivos, ('Codex', Ms. Fr. 19093), França, 1230.

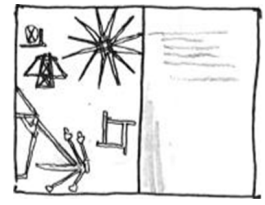


Fig 2.57 * El Perugino, Cristo entregando a chave da igreja de São Pedro, (pintura), Itália, 1503.



Fig 2.58 * Giorgio Vasari no Palazzo Vechio, (Figura do Brunelheschi, mostrando a maquete de São Lourenço), Itália, 1565.



Fig 2.59 * Fillipo Brunelleschi, Igreja do Espírito santo, Florença, séc. XIII.

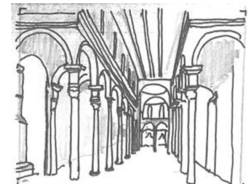


Fig 2.60 * Fillipo Brunelleschi, Igreja do Espírito santo, Florença, séc. XIII.

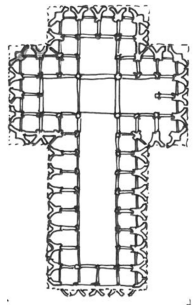


Fig 2.61 * Fillipo Brunelleschi, Catedral, (Cúpula), Florença, 1418-36.



Fig 2.62 * Fillipo Brunelleschi, Catedral, (Maqueta da cúpula), Florença, séc. XV.



Fig. 2.63 * Anónimo, Retrato de Leon Batista Alberti, Itália, 2ª metade do séc. XV.



Fig 2.64 * Arqº Hugh Libergier, (Túmulo na Catedral), Rheims, séc. XIII.

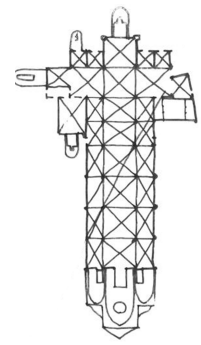


Fig 2.65 * Leon Batista Alberti, Santa Maria Novella (Fachada de 1460) + Leon Batista Alberti, Santa Andrea, Mântua, 1470-76.



Fig 2.66 * Leon Batista Alberti, Santa Maria Novella, Florença, (Fachada), 1460.

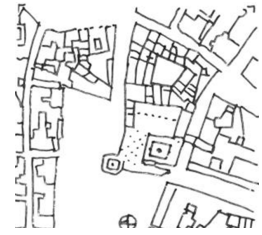


Fig 2.67 * Leon Batista Alberti, Santa Andrea, Mântua, (Piazza andrea mantegna), 1470-76.

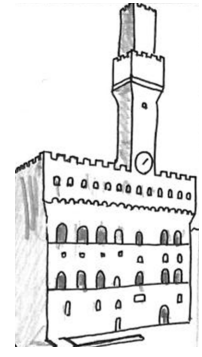


Fig 2.68 * Arnolfo di Cambio, Palácio Vecchio, Florença, 1299-1314.

Fig 2.69 * Michelozzo, Palácio Médici, Florença, 1444-60.

Fig. 2.70 * Michelozzo, Palácio Médici, Florença, 1444-60.

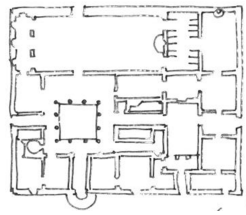


Fig 2.71 * Beneditto da Maiano, Palácio Strozzi, Florença, 1489-1538.

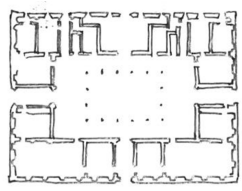


Fig 2.72 * Leon Battista Alberti, De Re aedificatoria libri decem (manuscrito) 1442-1452, Vaticano (biblioteca apostólica vaticana) Modena.



Fig 2.73 * Françoise Choay, A regra e o modelo: sobre a teoria da arquitectura e urbanismo, Caleidoscópio, Lisboa, 2007.



Fig 2.74 * Miguel Ângelo, Biblioteca Laurenziana, Florença, 1524-33.



Fig 2.75 * Miguel Ângelo, Biblioteca Laurenziana, Florença, 1524-33.

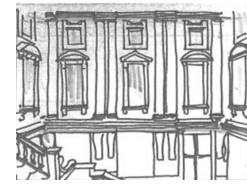


Fig 2.76 * Andreas Palladio, Quatro livros da arquitectura, Veneza, 1570.

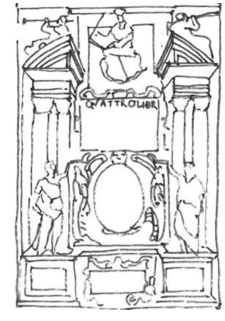


Fig 2.77 * Andrea Palladio, Planta de villa vd. Quattro Libri, Itália, 1570.

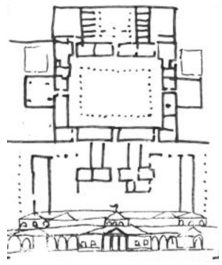


Fig 2.78 * Andrea Palladio, Villa Barbaro, Treviso, Itália, 1554-60

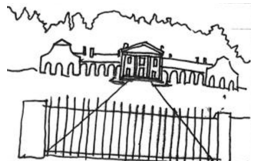


Fig 2.79 * Andrea Palladio, Villa Barbaro, Treviso, 1554-60.

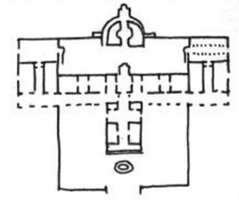


Fig 2.80 – Andrea Palladio, Igreja do Redentor, Veneza, 1577-92.



Fig 2.91 * Andrea Palladio, Villa Emo, 1550.



Fig 2.82 * Francesco Borromini, Igreja de alle Quattro fontane, Roma, 1634-67.

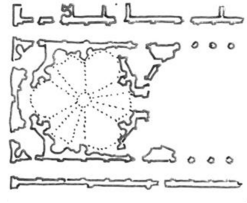
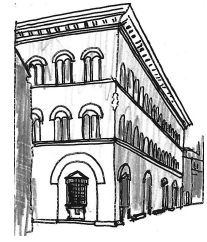


Fig 2.83 * Francesco Borromini, Capela de Sant'ivo alla sapienza, Roma, 1642-60.



Fig 2.84 * Leon Battista Alberti, Palácio Rucellai, Florença, 1450-60.



3. Continuação

O Acto 3 consiste no segundo de dois actos dedicadas ao período precedente ao pensamento Moderno.

Num primeiro momento, prossegue-se com a abodagem da Tratadística. Designadamente, a ideia de beleza ideal do século XVII e século XVIII-XIX em Itália e França, bem como a discursividade normativa na Academia e sua dissolução. É feita referência a 'Meditetiones de prima filosofia' (R. Descartes, séc. XVII), a Étienne-Louis-Boullée, ao 'Brouillon project' (G. Desargues, séc. XVII-XVIII), a 'Essai sur l' architecture' (A. Laugier, 1755) e a 'Della magnificenza de architettura de Romani', (G. Piranesi, 1761).

Num segundo momento, aborda-se os grandes teóricos do século XVIII e as instituições modernas (Viollet Le Duc e Gottfried Semper). É feita referência à obra 'Dictionaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle', (V. Le Duc, 1867), 'O estilo' de Gottfried Semper (1803-1879) e ao Diário de viagem (K. Schinkel).

Num terceiro momento, inicia-se a abordagem das indagações desde a Teoria Moderna. É feita referência a obra com o 'Arquitectura e modernidade' (D. Pinson).

Trajecto
(Teorias e Projetos)

Fig. 3.1 * S.a., Tribunal da relação, Porto, 1607.



Fig 3.2 * J. Limbourg, Louvre Tres riches heures du duc de Berry, Paris, 1410-16.



Fig 3.3 * Jacques Androuet du Cerceau, Vista do Castelo de Fontainebleau, França, 1579.



Fig 3.4 * Louis Le Vau, Palácio de Versailles, França, séc. XVII.



Fig 3.5 * S.a., La Roche sur Yonne, França, 1804.



Fig 3.6 * René Descartes.



Fig. 3.7 * René Descartes, Meditationes de prima filosofia in qua dei existetia demonstratur, M. Soly: Paris, 1641.



Fig. 3.8 * Inigo Jones, Estudos para alçado do Prince's lodging (New-market palace), Londres, 1619.



Fig 3.9 * Christopher Wren, Catedral de São Paulo, (maquete), Londres, 1604-1710.

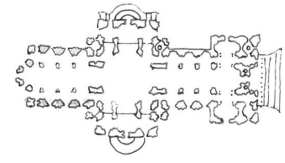


Fig 3.10 * Christopher Wren, Catedral de São Paulo, Londres, 1604-1710.



Fig 3.11 * Girard Desargues, Brouillon project (primeira imagem), Tuscania, séc. XVII/XVIII.

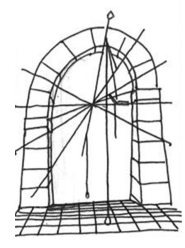


Fig 3.12 * S.a., Casa museu Guerra Junqueiro, Porto, 1730.

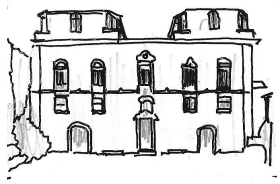


Fig 3.13 * Nicolau Nasoni, Igreja e Torre dos Clérigos, Porto, 1763.

Fig 3.14 * Abade Laugier Essai sur l'architecture, Hachette livre Bnf, Paris, (Capa da segunda edição do Cabana primitiva), 1755.



Fig 3.15 * Giovanni Piranesi, Da magnifciência romana e arquitectura, Itália, Akal, 1998.



Fig 3.16 * Étienne Boullée, Architecture: essai sur l'art, Hermann, Paris.

Fig 3.17 * Etiénne-Louis Boullée, Cenotáfilo de celebração a Newton, França, 1784.

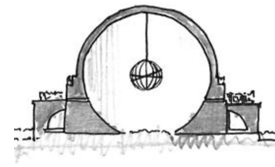


Fig 3.18 * John Soane, Projectos de igrejas para marylebone, wallworth e tyringham, Londres.



Fig 3.19 * Armstead, Monumento para G.E.Street, (no Central hall of courts of justice), Londres, 1866-1882.



Fig 3.20 * John Carr, Hospital de Santo antónio, Porto, 1770.



Fig 3.21 * S.a., Mercado do Bolhão, Porto, 1854.



Fig 3.22 * S.a., Palácio da bolsa, Porto, 1862.



Fig 3.23 * S.a., Palácio de cristal, Porto, 1865.

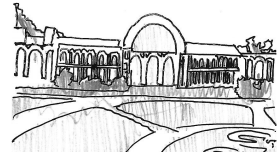


Fig 3.24 * S.a., Ponte de D. Maria, Porto, 1877.

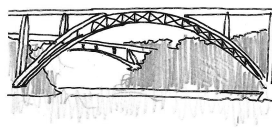


Fig 3.25 * Eugéne Viollet Le Duc (1803-1879).



Fig 3.26 * Eugéne Viollet Le Duc, Dictionnaire raisonné de l' architecture: l'architecture française du XIé au XVIé siécle, edition B. Bance A. More, Paris, séc. XVIII.

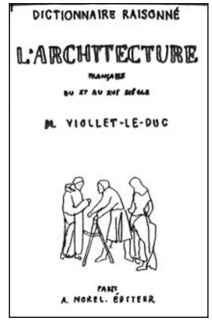


Fig 3.27 * Eugéne Viollet Le Duc, Desenhos em Etretiens sur lárchitecture, França, 1863.

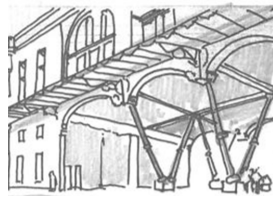


Fig 3.28 * Eugéne Viollet Le Duc, (desenhos), França, séc. XIX.

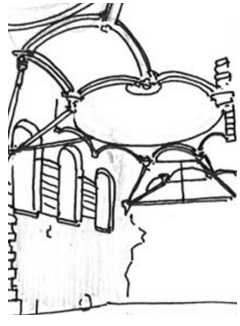


Fig 3.29 * John Ruskin, The seven lamps of architecture, Smith elder & co, Londres, 1849.

Fig 3.30 * Biblioteca da École des Beaux-arts (desenho da fotografia), Paris, 1905.



Fig 3.31 * Atelier de J. Pascal, Paris,1905.

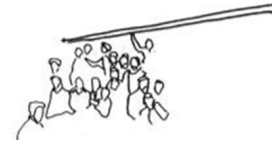


Fig. 3.32 * Abraham Darby III (projecto atribuído a John Wilkinson sobre desenhos de Farnolls Pritchard), Ponte de Coalbrookdale, Inglaterra, 1777-79.

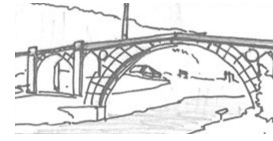


Fig 3.33 * Karl Friedrich Schinkel, Desenhos (Diário de viagem), Manchester, 1826.



Fig 3.34 * Karl Friedrich Schinkel, Desenhos (Diário de viagem), Inglaterra, 1826.

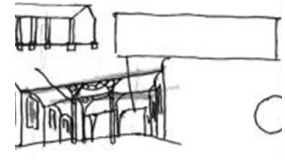


Fig 3.35 * Karl Friedrich Schinkel, Altes museum, Berlim, 1830.

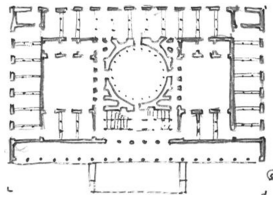


Fig 3.36 * Isambard Kingdom Brunel e Matthew Digby Wyatt, Paddington station, Londres, 1852-54.

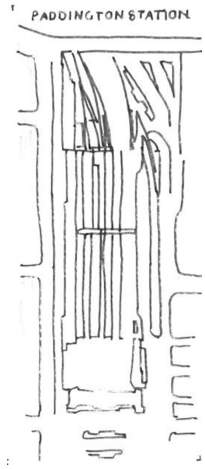


Fig 3.37 * Isambard Kingdom Brunel e Matthew Digby Wyatt, Paddington station, Londres, 1852-54.

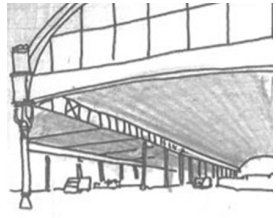


Fig 3.38 * Jean-Nicolas Durand, Précis des leçons d'architecture à l'École technique, Paris.

Fig 3.39 * Joseph Paxton, Palácio de cristal, Londres, 1851.

Fig 3.40 * Joseph Maria Olbrich, Edifício da Secessão, Viena, 1897.

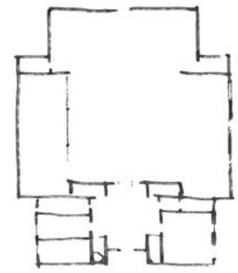


Fig 3.41 * Joseph Maria Olbrich, Edifício da Secessão, Viena, 1897.



Fig 3.42 * Gottfield Semper, Desenho, Áustria, 1863.



Fig 3.43 * Gottfield Semper, Fachada têxtil ('Tumb of midas'), Viena, 1863.



Fig 3.44 * Gottfield Semper, Cabana das caraíbas, (The Great exhibition), Londres, 1863.

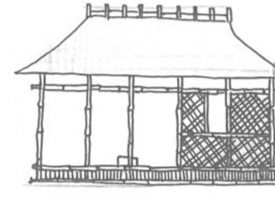


Fig 3.45 * Jacques-Germain Sufflot, Igreja de Santa Genoveva, Paris, 1764-1813.

Fig 3.46 * William Le Baron Jenney, Fair store, Chicago, 1890-91.



Fig 3.47 * François Hennebique, Betão armado reforçado, França, 1897.

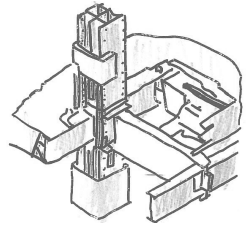


Fig 3.48 * Adolf Loos, Goldman & Salatsch, Viena, 1909-11.



Fig 3.49 * Adolf Loos, Edifício Goldman & Salatsch, Viena, 1909-11.

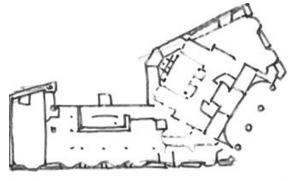


Fig 3.50 * Hendrik Petrus Berlage, Bolsa, Amesterdão, 1897.

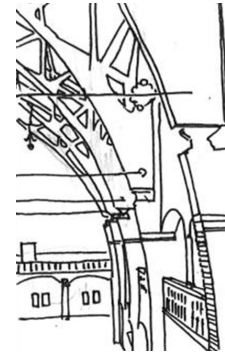


Fig 3.51 * Hector Guimard, Estação do Metro, Paris, 1900.



PROJECTO E PENSAMENTO MODERNO

4. Génese de uma episteme

O acto 4 surge em continuação com o acto anterior. Consiste no primeiro de quatro actos sobre o pensamento Moderno e aborda o 'Projecto e pensamento moderno I: génese de uma epistéme'.

Num primeiro momento, aborda-se o conceito de Modernus, Modernismo e movimento Moderno. Mais concretamente, o conceito de modernus (enquanto oposição ao antigo), de avant-garde, de modernismo (o culto do novo na Art noveau, Modern style, Liberty e Jugenstill), os desenvolvimentos na Alemanha, Áustria e França (A. Loos, P. Benhrens, A. Perret, etc) e a abrangência do conceito de 'modernidade larga' (Fernandez).

Num segundo momento, abordam-se influências: do positivismo, de racionalismo e do funcionalismo.

Como consideração introdutória, apresenta-se a modernidade como uma resposta a vários níveis. Ao nível político-cultural, representa um desejo vanguardista de romper com o passado e reformar a sociedade. No plano estético-artístico representa uma superação da mimésis, valores do realismo e sublime pós-clássico. No plano científico, representa uma crença na aplicação dos avanço científicos, uma valorização do uso-funcionalidade e da estandartização da produção.
Seguidamente, apresenta-se a ideia de modernidade como uma ruptura epistemológica, que representa o mito do progresso e uma 'morte do sujeito', bem como representa ideais libertários (desde uma crítica à imperfeição do progresso ideal do Iluminismo), o renascimento e políticas económicas do liberalismo comercial e capitalismo. Por último, apresenta-se a modernização como um processo, que não deixa de possuir limites.

Num terceiro momento, aborda-se a crise da representação e a metaforização da 'máquina'.
Designadamente, as vanguardas atísticas e arquitectónicas de inícios do século XX (cubismo, construtivismo, neoplasticismo, dadaísmo e surrealismo). É feita referência à obra 'O engenheiro do tempo perdido' (M. Duchamp).
Seguidamente apresenta-se o confronto entre artesanato e industrialiação, à Arts and crafts (W. Morris, etc), as ideias neoplasticistas

do De stijl (Doesburg, P. Mondrian, G. Rietveld etc, 1917-25), a exposição da Deutscher Werkbund, o manifesto da Bauhaus (de Weimar em 1919 à Nova bauhaus de Chicago em 1935) e o Construtivismo soviético (Malevich, Tatlin, Kandisky, El Lissintsky), seus escritos (‘Arte construtivista’, 1917, ‘Uma nova noção de arquitectura’, 1920), as escolas de Inkhuk, Vkutemas, Vitebsk bem como as associações ASNOVA (1923) e SA (1925).

Seguidamente, é apresentada a ideia de ‘zeitgest’ moderno. Mais, reflectiondo-se acerca da metaforização da máquina.
Designadamente, do dinamismo da sociedade industrial (por exemplo a ideia de patente, as exposições interncionais, etc), a variados níveis.
Ao nível dos modelos sociais, apresenta-se o pensamento dos socialistas utópicos, higienicistas e reformistas. Sendo feita referência aos falanstérios e aos familistérios (C. Fourier (1772-1837), etc).
Ao nível de modelos urbanos, apresenta-se a dialética entre a ideia de cidade industrial (T. Garnier) e a de cidade jardim (E. Howard (1850-1928); contemplando a problemática da lacuna habitacional e de planeamento, bem como o imaginário da metrópole (a cidade-capital ou grobstadt). É feita referência à obra ‘História da utopia’ (L. Mumford), ‘News from nowhere’ (W. Morris) e ‘Tomorrow a peaceful path to new reform’ (E. Howard).

Trajectos
(Teorias e Projetos)

Fig 4.1 * Pintura de Delacroix, A liberdade guiando o povo, 1830 (Museu do Louvre, Paris, séc. XVIII).



Fig 4.2 * Mapa, Lisboa, 1785.

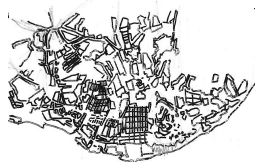


Fig 4.3 * S.a., Vista panorâmica, Viena, séc. XIX.



Fig 4.4 * Frank Olmested, Central park, Nova Iorque, 1857.



Fig 4.5 * Gustave Doré, A street in whitechapel. (Vd. Louis Enault, Londres et les londonies en 1875, Paris, 1876).



Fig 4.6 * Charles Fourier, Phalanstery (vista aérea), ca.1814.

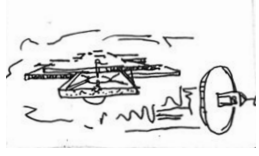


Fig 4.7 * Charles Fourier, Phalanstery (plano), ca.1814.

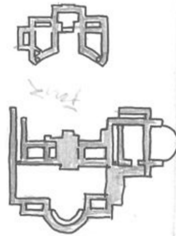


Fig 4.8 * Jean Gigoux, Retrato de Charles Fourier, 1853.



Fig 4.9 * H. Demare, Caricatura de Jean-Baptiste-André-Godin, s.l., s.d. (Vd. Les hommes d'aujourd hui, 1880).



Fig 4.10 * Jean Godin, Vista perspética do Familistére de Guise, s.d. (Vd. Jean-Baptiste-André-Godin, Solutions sociales, Bruxelas, 1871).



Fig 4.11 * Jean Godin, Familistere, França, 1859-1884.

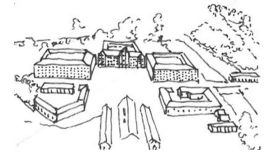


Fig 4.12 * Robert Owen, 'A view and plan of the argicultural and manufacturing village of unity and mutual cooperation', s.l., s.d. (Vd. reprodução no panfleto 'New state of society', ca.1917).

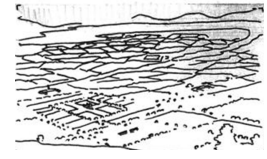


Fig 4.13 * Cerdá, Plano, Barcelona, 1859.



Fig 4.14 * Geroges Hussmann, Avenue de l'ópera, Paris, 1862.



Fig 4.15 * Arturo Soria y Mata, Ciudad lineal, Madrid, 1882.



Fig 4.16 * Arturo Soria y Mata, Ciudad lineal, Madrid, 1882.

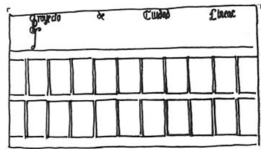


Fig 4.17 * William Morris, News from nowhere, or, an epoch of rest: being some chpters from a utopian, romance (Frontispício), Hammersith, 1883.



Fig 4.18 * Barry Parker e Raymond Unwin, First plan for Letchworth, 1904.



Fig 4.19 * Barry Parker, Praça da liberdade, Porto, 1915.

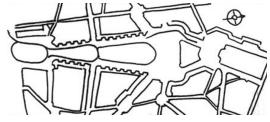


Fig 4.20 * Barry Parker, Praça da liberdade, Porto, 1915.



Fig 4.21 * Ebenezer Howard, Inglaterra, finais do séc. XIX. (Vd. Hertfordshire archives).



Fig 4.22 * Ebenezer Howard, Plano ideal de uma cidade--jardim (desenhos), 1902.

Fig 4.23 * Ebenzer Howard, Three magnets, In: Tomorrow: a paceful path to real reform, Londres, 1898.



Fig 4.24 * Tony Garnier, An industrial city plan, França em 1901-4 (com publicação em 1919).



Fig 4.25 * Tony Garnier, An industrial city: 1901; public services, 1917. (Vd. Tony Garnier, Une ville industrielle, etude pour la construction des villes, Lyon, 1919).

Fig 4.28 * James Watt,



Máquina a vapor de efeito



Fig 4.26 * Paul Citroen, Metropolis, Amsterdão, 1923.

Fig 4.27 * Moinho de vento, Paris, s.d.



duplo, Grã Bertanha, 1783.

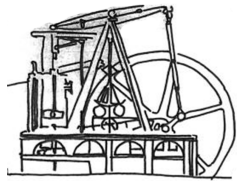


Fig 4.29 * Gustave Eiffel, Estrutura (estátua da liberdade), Nova Iorque, 1881-86.

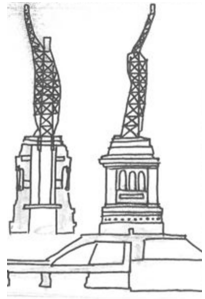


Fig 4.30 * Gustave Eiffel, Torre eiffel, Paris, 1889.



Fig 4.31 * Gustave Eiffel, Ponte Maria Pia, Porto, 1875-77.

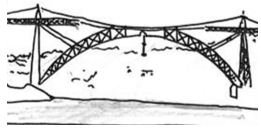


Fig 4.32 * Gustave Eiffel, Ponte Maria Pia, Porto, 1875-77.

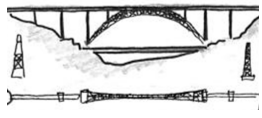


Fig 4.33 * Marques da Silva, Estação de São Bento, Porto, 1896.



Fig 4.34 * Raul Menier Ponsard, Elevador de Santa justa, Lisboa, 1902.



Fig 4.35 * Raul Menier Ponsard, Elevador de Santa justa, Lisboa, 1902.

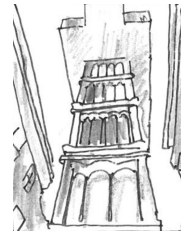


Fig 4.36 * Joseph Paxton, Palácio de cristal, Londres, 1851.

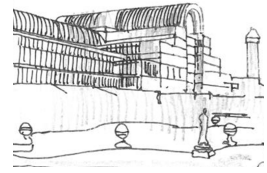


Fig 4.37 * Joseph Paxton, Palácio de cristal, Londres, 1851.



Fig 4.38 * Linha de montagem Ford, EUA, s.d.



Fig 4.39 * Carabinas Winchester (catálogo), EUA, 1876.



Fig 4.44 * Corte transversal de rua, s.l., s.d.

Fig 4.40 * C.a., Publicidade, s.d. (Vd. Museu da electricidade, Lisboa).



Fig 4.41 * Otis, Elevador Otis, EUA, s.d.



Fig 4.42 * S.a., Publicidade (Vd. Museu da electricidade, Lisboa)



Fig 4.43 * Marcel Duchamp, Ready-made, Paris, 1917.

Fig 4.44 * Grand sport delage, Paris, 1921. (Vd. Le Corbusier, 'Vers une architecture').

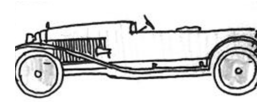


Fig 4.45 * Victor Horta, Hotel Tassel, Bruxelas, 1893.

Fig 4.46 * Hector Guimard, Estação do Metro, Paris, 1900.



Fig 4.47 * Antonio Gaudí, Parc Guell, Barcelona, 1900.

Fig 4.48 * Antonio Gaudi, Casa Batló, Barcelona, 1904-05.

Fig 4.49 * Peter Behrens, Fábrica turbinas AEG, Berlim, 1909.

Fig 4.50 * Wenzel Hablik, The structure of a colony-in-the-air, Alemanha, 1908.



Fig 4.51 * Bruno Taut, Snow, glacier e glass, (Vd. Alpine architektur, Hagen, 1919).



Fig 4.52 * Bruno Taut, Snow, glacier e glass, (Vd. Alpine architektur, Hagen, 1919).



Fig 4.53 * Erich Mendelsohn, Torre Einstein, Potsdam, 1920-24.

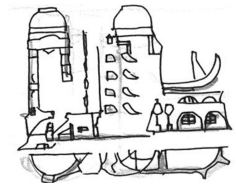


Fig 4.54 * Fritz Lang, Metropolis, Weimar, Alemanha, 1927.

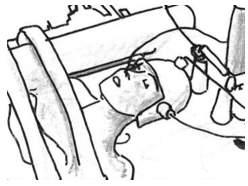


Fig 4.55 * Antonio Sant'Elia, Central eléctrica, Itália, 1914.

Fig 4.56 * Antonio Sant'Elia, Central hidroeléctrica, Itália, 1914.

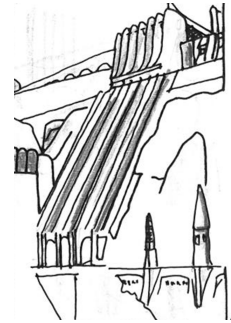


Fig 4.57 * Walter Determann, Plan of the Bauhaus colony (South of weimar), Alemanha, 1920s.



Fig 4.58 * Erich Kettelhut, Metropolis (design de cena), Alemanha, 1925.



Fig 4.59 * Lyonel Feininger, Kathedrale, Alemanha, 1919.



Fig 4.60 * Antonio Sant'Elia, Projecto de gare para Milão, Itália, 1914.

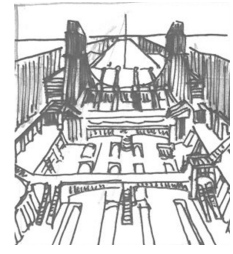


Fig 4.61 * Antonio Sant' Elia, Cidade nova, Milão 1914.



Fig 4.62 * Mario Chiattone, Estudo urbano, Pisa, 1914.



Fig 4.63 * Mario Chiattone, Constructions for modern metropolis, Universitá di pisa, Pisa, 1914.

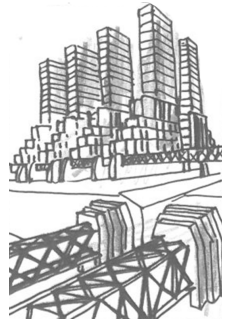


Fig 4.64 * Giuseppe Terragni, Casa del fascio, Como, 1932-36.



Fig 4.65 * Giuseppe Terragni, Casa del fascio, Como, 1932-36.



Fig 4.66 * Theo van Doesburg e Cornelius van Eesteren, Estudo para residência, Holanda, 1923.

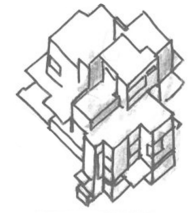


Fig 4.67 * Gerrit Rietveld, Casa Schröder, Utrecht, 1924.

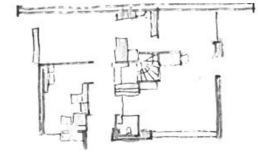


Fig 4.68 * Theo van Doesburg e Cornelis van Eesteren, The city of circulation, Paris, 1924-29.

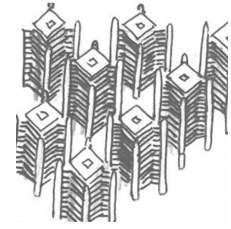


Fig 4.69 * Cornelis van Eesteren e L.Georges Pineau, Quarteirão comercial de uma grande cidade contemporânea, Irlanda, 1926.

Fig 4.70 * Mies van der Rohe, Casa de tijolo, Alemanha, 1923-24.

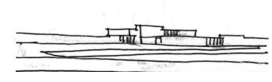


Fig 4.71 * Mies van der Rohe, Edifício do bairro Weibenhof, Estugarda, 1927.



Fig 4.72 * Mies van der Rohe, Casa de tijolo, Alemanha, 1923-24.

Fig 4.73 * Mies Van der Rohe, Pavilhão de barcelona, Barcelona, 1929

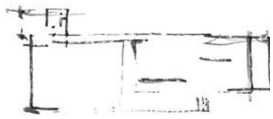


Fig 4.74 * Mies van der Rohe, Pavilhão de barcelona, Barcelona, 1929.

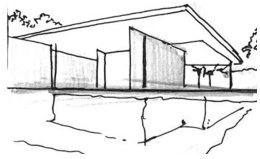


Fig 4.75 * Kasimir Malevitch, Arquitectura suprematista, Rússia 1923.



Fig 4.76 * Kazimir Malevich, Suprematist ornaments' city, Rússia, 1927.



Fig 4.77 * Kazimir Malevich, Future planits, homes for earth dwellers, Rússia, ca.1924.

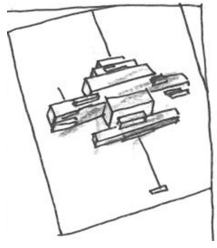


Fig 4.78 * Wladmir Tatlin, Monumento à IIIª Internacional, Rússia, 1919.



Fig 4.79 * Wladmir Tatlin, Monumento à IIIª internacional, Rússia, 1919.

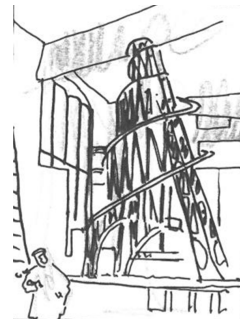


Fig 4.80 * El Lissitzky, Proun 1 E town, Rússia, 1919-20.

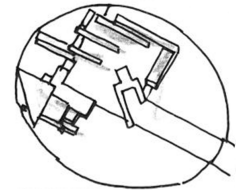


Fig 4.81 * El Lissitzky, Vladmir Tatlin at work, Rússia, 1920.

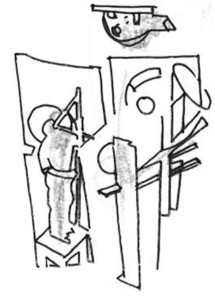


Fig 4.82 * El Lissitzky, New man (Design de figura para a ópera Victory over the sun), Hanover, 1923.



Fig 4.83 * El Lissitzky, Arranha-céus horizontal, Rússia, 1920.

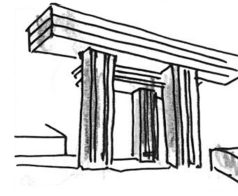


Fig 4.84 * El Lissitsky, Arranha-céus vertical, Rússia, 1923-25.

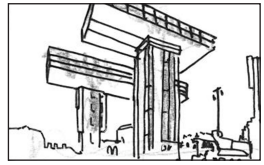


Fig 4.85 * Georgy Krutikov, A city on aerial paths of communication (para 'City of the future'), (Vhutein diploma project), Russia, 1928.

Fig 4.86 * El Lissitzky, Skyscraper by the Nikitskii gates, Terskii boulevard, Rússia, 1924.



Fig 4.87 * Aleksander e Viktor Vesnin, Jornal pravda, Rússia, 1924.



Fig 4.88 * Aleksander, Viktor and Leonid Vesnin, Pravda tower, Russia, 1924.

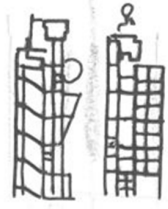


Fig 4.89 * Konstantin Melnikov, Pavilhão da URSS (Exposição Internacional de artes decorativas), Paris, 1925.

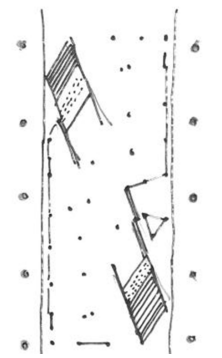


Fig 4.90 * Konstantin Melnikov, Pavilhão da URSS (Exposição Internacional das artes decorativas), Paris, 1925.

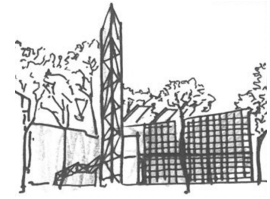


Fig 4.91 * Konstantin Melnikov, Clube dos trabalhadores Rusakov, Moscovo, 1928.

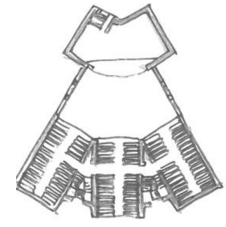


Fig 4.92 * Konstantin Melnikov, Clube dos trabalhadores Rusakov, Moscovo, 1928.

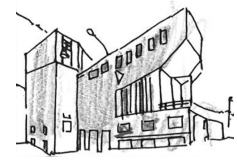


Fig 4.93 * Konstantin Melnikov, Casa Melnikov, Moscovo, 1929.

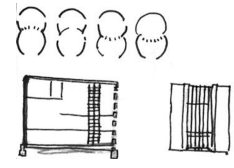


Fig 4.94 * Constantin Melnikov, Comissariado do povo da indústria na praça vermelha (Projecto de concurso), Moscovo, 1935.

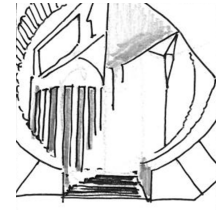


Fig 4.95 * Georgy Krutikov, A city on aerial paths of communication (para 'City of the future'), (Vhutein diploma project), Klutemas, 1928.

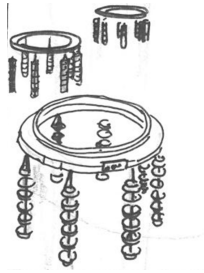


Fig 4.96 * Composition N.º58: Original exaggerated axnometric of a new industrial town with marked main road, Moscovo, 1933. (Vd. figurado em Yakov Chernikov, Arkitecturniye fantazii),

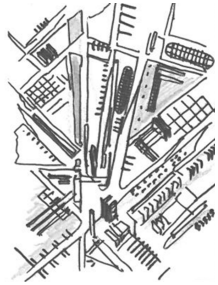


Fig 4.97 * Irmão Vesnine, Desenho plurifamiliar para o Palácio dos trabalhadores, Moscovo, 1932.



Fig 4.98 * Aleksander e Viktor Vesnine, (Projecto) Comissariado do povo à Industria lourde, Rússia, 1934-36.

Fig 4.99 * Walter Gropius, retrato.



Fig 4.100 * Walter Gropius e Adolf Meyer, Fábrica fagus, Alfeld, 1911-13.

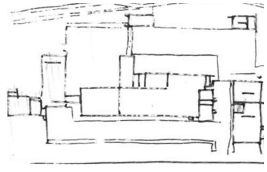


Fig 4.101 * Walter Gropius e Adolf Meyer, Fábrica fagus, Alfeld, 1911-13.



Fig 4.102 * Walter Gropius, Bauhaus, Dessau, 1926.

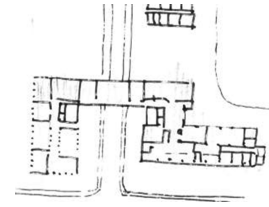


Fig 4.103 * Great drafting room, University of pennsylvania, 1920. (Vd.S.Kostof, Architect, chapters in: the history of the profession, Unversity of california press, Califórnia, 2000 (1977)).



Fig 4.104 * Marcel Breuer, Protótipos de cadeiras (realizadas na Bauhaus), Alemanha, 1926.

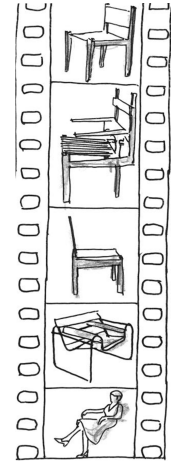


Fig 4.105 * Walter Gropius, Bauhaus, Dessau, 1926.

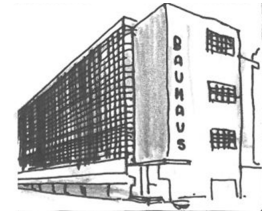


Fig 4.106 * Mies van der Rohe.



Fig 4.107 Mies van der Rohe, Seagram, Nova Iorque, 1958.

5. Teoria instrumental

O acto 5 consiste no segundo de quatro actos sobre o pensamento moderno do último século e aborda a 'Teoria de arquitectura moderna I: teoria instrumental', focando desenvolvimentos teóricos no período dos anos 1910-30s.

Num primeiro momento, aborda-se o 'Espírito novo' e sua propaganda. Designadamente, o protagonismo de C. Jeanneret-Gris (1887-65) e obras como 'L'art decoratif de aujourd'hui' (Flammarion, 2009), 'Aprés le Cubisme' (com A. Ozefant, 1918), a revista 'L' espirit noveau' (1920-25), a estética habitacional purista no pavilhão (1925) na Exposição internacional de artes decorativas de Paris.

Num segundo momento, aborda-se a ambição generalizadora (Por uma arquitectura, Carta de atenas e Modulor). Designadamente, os artigos na revista 'L'espirit Noveau' e a obra 'Vers une architecture' (1923). É feita referência aos capítulos: 'A estética do engenheiro'; 'Dois lembretes aos senhores arquitectos'; 'Olhos que não vêem', 'Arquitectura', 'Casas em série', 'Arquitectura ou revolução'.
Seguidamente, apresenta-se a 'Carta de atenas' (1933) resultante do CIAM IV, bem como os conceitos de cidade funcional e zooning. Por último, apresenta-se o 'Le Modulor' (de 1948, mas publicado em 1950). É ainda feita referência ao trabalho teórico permanente de Le Corbusier, incluindo as obras 'La voyage utile', 'L'espirit noveau', 'Vers une architecture', 'Une maison, une palais', 'L'art decoratif d'aujourd hui', 'Precisions sur une etat de l'architecture et de l'urbanisme', 'Urbanisme', 'La peiture modern'; 'Almanach d'architecture modern', 'Le charte d' athenes', 'Le modulor, Le architecture vivante', 'Poésie sur alger', 'Croisade ou le crepuscule des academies', 'Étretiens avec les etudiants d' architecture', 'Maniere de penser l' urbanisme', 'Les trois etablissements humains', 'La maison des homes', 'Ronchamp', 'Textes et plances: Le atelier de la recherche paient' (de Le Corbusier), bem como a 'Ingenieur aesthetik' (de J. Lux).

Num terceiro momento, aborda-se a ideia de um 'Estilo universal' (H. Hitchcock e P. Johnson). Designadamente, o conceito e comissariado da exposição 'International style' (1932), os princípios (a arquitectura como espaço fechado, pautada por uma regularidade modular, evitando decoração sobreposta), bem como a aspiração universal da linguagem.

Seguidamente, é feita referência à sequência de temas discutidos nos colóquios dos CIAM (de 1928 aos períodos entre as guerras de 1914-18 e de 1938-1945, bem como revisão ocorrida em 1945-55).

Por último, é abordada a experiência da guerra e uma atenuação do motor vanguardista. Designadamente, os progressos e descontinuidades após as grandes guerras, representada a vários níveis. Ao nível das humanidades, na dificuldade de pensar após-Auscwitz (Primo Lévi) e o conceito de substituição de paradigma (T. Kuhn). Ao nível da estética na cinematografia de A. Resnais ('Hiroshima mon amour' e o Holocausto), na pintura de Francis Bacon; e ao nível cultural, no 'A tonic do the nation' do 'Festival of Britan' (1950s). Ao nível científico, no debate entre o conceito de relatividade (Einstein) e indeterminação (Bohr), no principio da incerteza (Heisenberg) e do teorema da Incompletude matemática (Godell), bem como no conceito cibernético-computacional de software (J. Newman) e feedback (N. Wiener et al).

Por último atendeu-se à emergência do moderno, bem como às geografias de emergência (Europa e EUA). Protagonistas como: Le Corbusier (1887-1965), Walter Gropious (1883-1969), Mies Van der Rohe (1886-1969), Frank Lloyd Wright (1883-1969) etc com destaque para Le Corbusier.
Mais atendendo ao ensino nos anos 1920s, e a publicações como 'House and home' (G. Gray, 1923); ou à ideia de electro-doméstico.

Trajecto
(Teorias e Projetos)

Fig 5.1 * Família Jeanneret-Perret, Suíça, Dezembro, 1889.



Fig 5.2 - Le Corbusier, Baptistério da Dome de Siena, 1907.



Fig 5.3 * Le Corbusier, Le voyage utile, França, (Vd. Architecture d'aujourd hui), 1925.



Fig 5.4 * Le Corbusier, Vista desde o Partenón, Atenas, 1911.

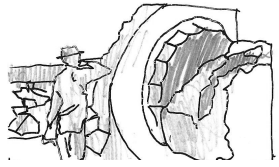


Fig 5.5 * Le Corbusier, Esquiço da Esfinge de Guizé, Egipto.



Fig 5.6 * Le Corbusier, Secretária (para a sua mãe), Suíça, ca.1915-16.

Fig 5.7 * Ozefant, Corbusier e irmão Albert (no estúdio da casa da família), Suíça, Agosto 1919.



Fig 5.8 * Le Corbusier, Apartamento na Rue Jacob, Paris, após 1917.



Fig 5.9 * Le Corbusier, Chalett, (Primeiras casas), Suíça, 1905-1916.



Fig 5.10 * Le Corbusier, (Fotografia) 'Galerie des machines', Paris, 1908.

Fig 5.11 * Joseph August Lux, Ingenieur: Aesthetik, G. Lammers, EUA, 1910.



Fig 5.12 * Le Corbusier, A contemporary city for 3 million inhabitants, Paris, 1922.



Fig 5.13 * Le Corbusier, Casa do pintor Ozenfant, Paris, 1922.

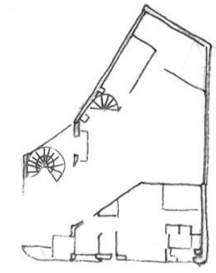


Fig 5.14 * Le Corbusier, Casa do pintor Ozenfant, Paris, 1922.

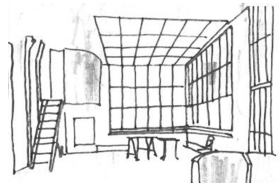


Fig 5.15 * Le Corbusier, Conferência 'Espirit noveau' (Sorbonne), Paris, 1924.

Fig 5.16 * Le Corbusier, Pavilhão Espirit noveau, Paris, 1925.

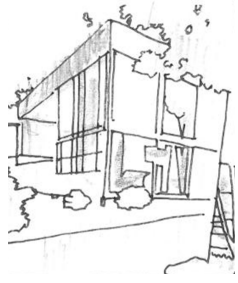


Fig 5.17 * Le Corbusier, Pavilhão Espirit noveau, Paris, 1925.

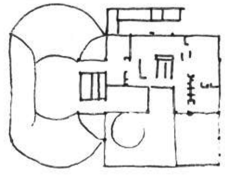


Fig 5.18 * Le Corbusier, Pavilhão Espirit noveau, Paris, 1925.



Fig 5.19 * Le Corbusier com Mies van der Rohe, no terreno da Werkbund's Weibenhof Siedlung, Estugarda, 21 November 1926.



Fig 5.20 * Publicidade para a Mercedes-Benz, Agosto 1938. (Cenário de casa de Corbusier construída em Estugarda em 1926-27).

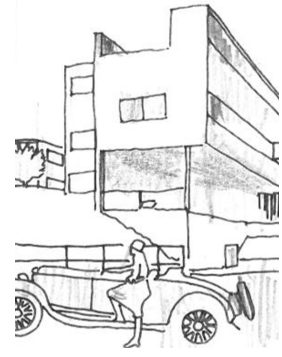


Fig 5.21 * Le Corbusier, 'As 4 composições' (com as Villas La Roche, Stein-de-Monzie, Baizewau e Savoye), Paris.

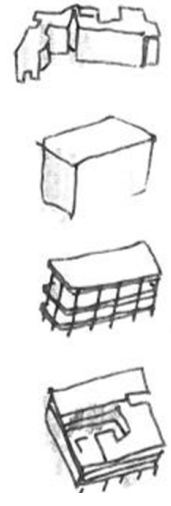


Fig 5.22 * Le Corbusier, Desenho 'Plan paralysé-Plan libre', Paris, 1930. (Vd. Centre George Pompidou, Le Corbusier une encyclopédie, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p.94).

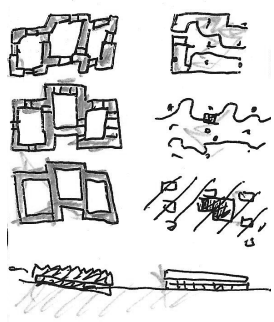


Fig 5.23 * Le Corbusier, Vila Savoye, Paris, 1931.



Fig 5.24 * Le Corbusier, Maison cook, França, 1926

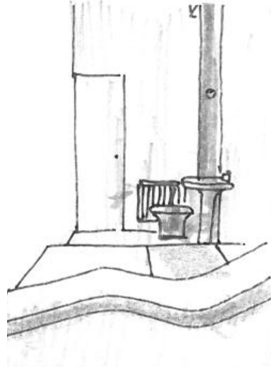


Fig 5.25 * Le Corbusier, Maison Cook, França, 1926.

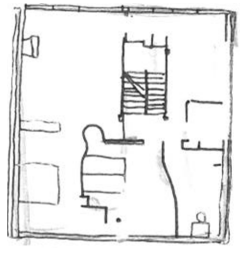


Fig 5.26 * Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Apartamento Beistegui, Paris, 1929-31.

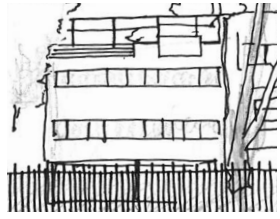


Fig 5.27 * L'Espirit noveau, N.º1, Paris.



Fig 5.28 * Le Corbusier, 'Autes icones. Les musées', L'espirit noveau, N.º20, Paris, Janeiro-Fevereiro 1921 + Le Corbusier, 'Usurpation: le folclore', In: L'espirit noveau, N.º21, Paris, Março 1924.

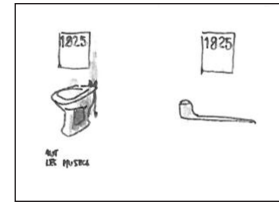


Fig 5.38 * Picasso, no L'espirit noveau, N.º13, Paris, 1921-22.

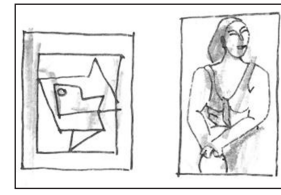


Fig 5.29 * Le Corbusier, (Artigo da série) 'Des yeux qui ne voient pas', In: L'espirit noveau, N.º8, Paris, Maio 1921.



Fig 5.30 * Le Corbusier, (Cabine de barco), Vers une architecture, Paris, 1923-1924.

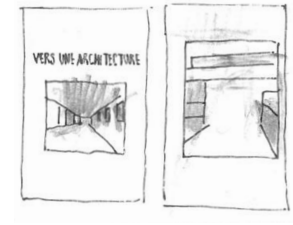


Fig 5.31 * Le Corbusier, (Cabine de barco), In: 'L'art decoratif de aujourd'hui', Paris, 1925.



Fig 5.32 * Le Corbusier, Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, Collection de 'L'esprit nouveau', Paris, 1930.

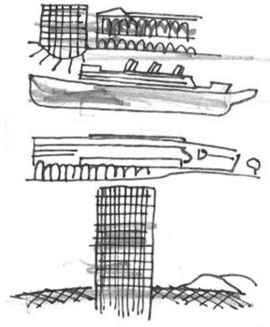


Fig 5.33 * Le Corbusier, Vers une architecture, Paris,1923.



Fig 5.34 * Cockpit do Caproni triplane, (Vd. Espirit noveau, N.º9, Paris, Junho 1921).

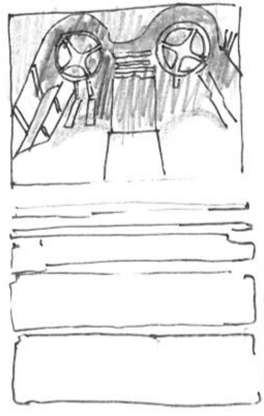


Fig 5.35 * Publicidade da companhia Farman. (Fotos usadas no ensaio de Le Corbusier-Saugnier, 'Des yeaux qui ne voient pas II: Les avions', Espirit noveau, N.º9, Paris, Junho 1921).

Fig 5.36 * Le Corbusier, Une maison, une palais, Crès, collection de L'esprit nouveau, Paris, 1928.

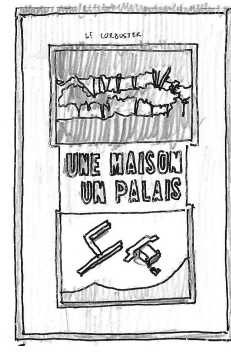


Fig 5.37 * Pierre Jeanneret, Automóvel maximum, Paris 1928.

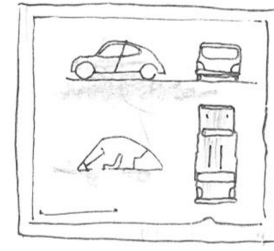


Fig 5.38 * Le Corbusier, 'Construction d'un Immeuble-villas à Paris', (publicidade para um projecto de Le Corbusier numa das últimas páginas do seu livro 'Almanach d'architecture moderne'), 1925, p.250. (Vd. AAVV, Le Corbusier: The art of architecture, Weil am reihn: Vitra, (2007), p.250).

Fig 5.39 * Le Corbusier, explicando o Plan voisin sobre o mapa da cidade de Paris (Vd. Filme de Pierre Chenal e Le Cobusier, frame publicado em L'architecture de aujourd hui, 1929).

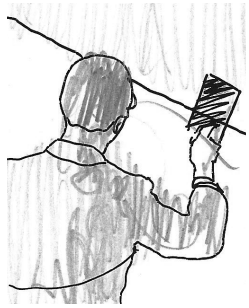


Fig 5.40 * Le Corbusier durante uma entrevista, Paris, 1950s.



Fig 5.41 * Exposição de livros de Corbusier numa livraria, Paris, 1950s.



Fig 5.42 * Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Stand em feira da Nestlé, 1927-28. (Vd. Exposição de Estocolmo, Paris, Colli e Perrone, 2003. p.20).



Fig 5.43 * Le Corbusier, Quand les cathédrales étaint blanches (ilustração), Libraire plon, Paris, 1937.



Fig 5.44 * Le Corbusier, União de Cooperativas soviéticas (projeto), Moscovo, 1926-36.



Fig 5.45 * Le Corbusier, Palácio dos Soviets (concurso), Moscovo, 1931-32.

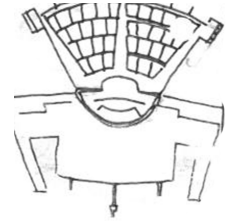


Fig 5.46 * Le Corbusier, Palácio dos Soviets (concurso), Moscovo, 1931-32.



Fig 5.47 * Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Pavilhão Suiço, Paris, 1930-33.

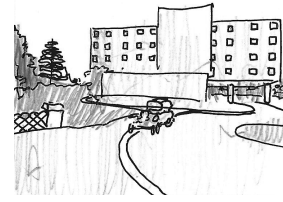


Fig 5.48 * Le Corbusier, 'Des canons, des monitions? Merci! Des logis s.v.p.', Paris, 1938.

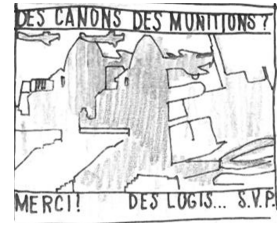


Fig 5.49 * Le Corbusier, Vers une architecture, Flammarion, Paris, 1923.

Fig 5.50 * Le Corbusier, Athen's charte, Paris, 1933.



Fig 5.51 * Le Corbusier, 'Le Modulor', Éditions de L'achitecture d'aujourd'hui, Paris, 1948-55.

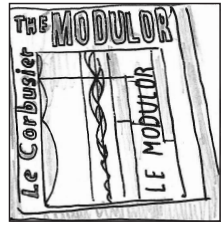


Fig 5.52 * Le Corbusier, (página do livro) 'Urbanisme', Collection de 'L'esprit nouveau', Paris, 1925.

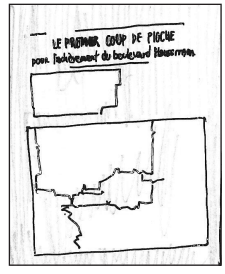


Fig 5.53 * Le Corbusier, La peiture moderne, collection de 'L'esprit nouveau', Paris, 1927.

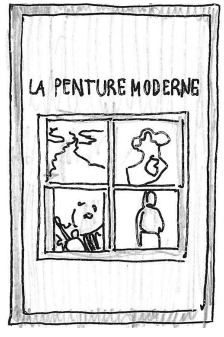


Fig 5.54 * Le Corbusier, L'art decoratif d'aujourd'hui, Crès e Cia, Paris, 1925.



Fig 5.55 * Le Corbusier, Le urbanisme, Paris, 1925.

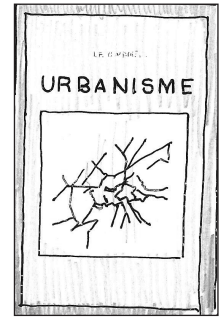


Fig 5.56 * Le Corbusier, Maquetes de projectos em Paris (atelier), Paris, 1920s.

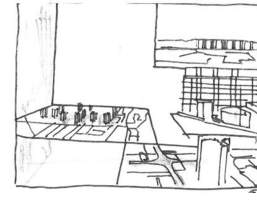


Fig 5.57 * Le Corbusier, Plan voisin, Paris, 1925.

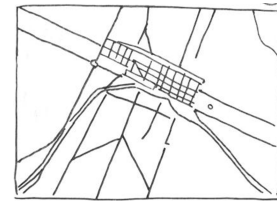


Fig 5.58 * Le Corbusier, Plan voisin, Paris, 1925.

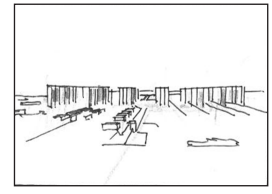


Fig 5.59 * Le Corbusier, Ville contemporaine pour trois millions d'habitants, Paris, 1922.

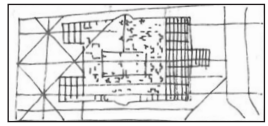


Fig 5.60 * Le Corbusier, Ville contemporaine pour trois millions d'habitants, Paris, 1922.



Fig 5.61 * Le Corbusier, Ville contemporaine pour trois millions d'habitants, Paris 1922.

Fig 5.62 * Auguste Perret, L'avenue des maisons-tours, Paris, 1922.

Fig 5.63 * Le Corbusier, Ville radieuse, Paris, 1931-35.

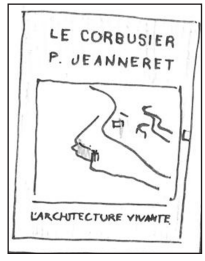


Fig 5.64 * Le Corbusier, L'architecture vivante, (Plano obus), Outono-Inverno, Paris 1932.

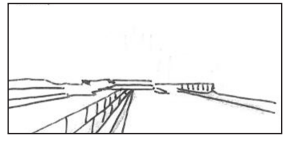


Fig 5.65 * Le Corbusier, Plan orbus, (Estradas de transporte na cobertura dos telhados da unidades habitacionais), Paris, ca.1932.

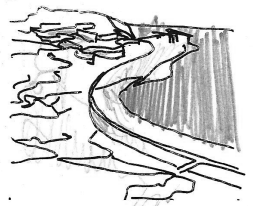


Fig 5.66 * Le Corbusier, Project A: Fort l'emperor, Algéria, 1931.

Fig 5.67 * Le Corbusier, Poésie sur Alger, Parenthèses, Paris, 1950.

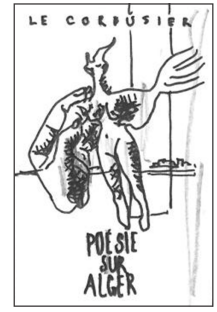


Fig 5.68 * Le Corbusier, Croisade ou le crépuscule des académies, Èditions crès, Paris, 1933.

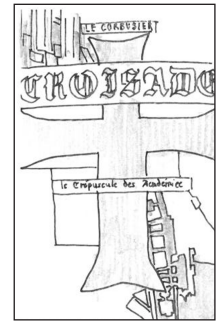


Fig 5.69 * Le Corbusier, Etretiens avec les étudiants des écoles d' architecture, Denel, Paris, 1943.

Fig 5.70 * Le Corbusier, Les trois établissements humains, Éditions de minuit, Paris, 1943.

Fig 5.71 * Le Corbusier, Estudo de urbanização, Montevideo, Uruguai, 1929.

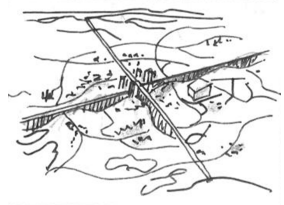


Fig 5.72 * Le Corbusier, Estudo de urbanização, São paulo, 1929.



Fig 5.73 * Le Corbusier, Desenho de desenvolvimento urbano, Rio de janeiro, ca.1920.

Fig 5.74 * Le Corbusier, Ministério da educação, Rio de janeiro, Brasil, 1941

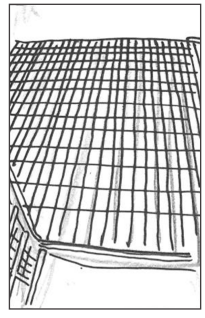


Fig 5.75 * Le Corbusier, Ministério da educação, Rio de janeiro, Brasil, 1941.

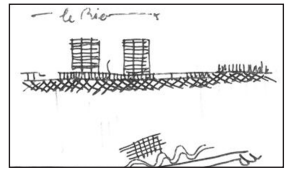


Fig 5.76 * Le Corbusier, Estudo de urbanização de Buenos aires, Argentina, 1929.



Fig 5.77 * Le Corbusier, Buenos aires: The existing city, the modern city, Argentina, 1929.



Fig 5.78 * Le Corbusier, Casa Currutchet, Argentina, 1949.

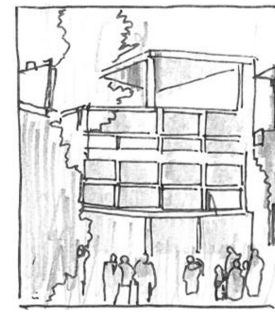


Fig 5.79 * Le Corbusier, Casa Currutchet, Argentina, 1949.

Fig 5.80 * Le Corbusier, Desenho, Nova Iorque, 1935.

Fig 5.81 * Le Corbusier, Urbanização de Bogotá, Colômbia, 1950.

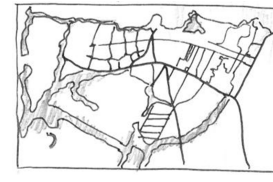


Fig 5.82 * Le Corbusier, Urbanização de Bogotá, Colômbia, 1950.



Fig 5.83 * Le Corbusier com François de Pierrefeu, La maison des hommes, Librairie plon, Paris, 1942.



Fig 5.84 * Le Corbusier, Unité d'habitation, Marselha, 1945-52.

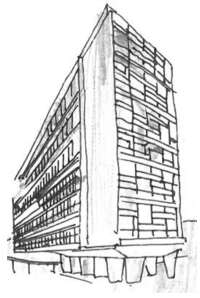


Fig 5.85 * Le Corbusier, Unité d'habitation, Marselha, 1945-52.



Fig 5.86 * Le Corbusier, Unité d'habitation, Marselha, 1945-52.



Fig 5.87 * Le Corbusier, Master plan, Chandigarh, ca.1950-85.

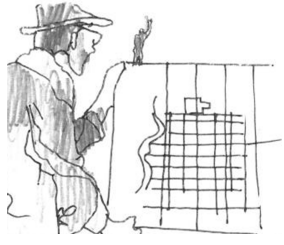


Fig 5.88 * Le Corbusier, Master plan, Chandigarh, ca.1950s.

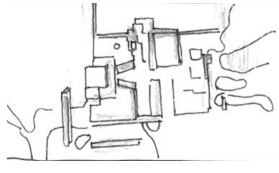


Fig 5.89 * Le Corbusier, Capitólio, Chandigarh, ca.1950s.

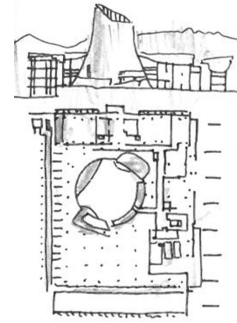


Fig 5.90 * Le Corbusier (parlamento), Chandigarh, 1963.

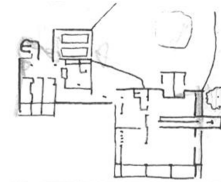


Fig 5.91 * Le Corbusier, Casa Shodan, Índia, 1951.

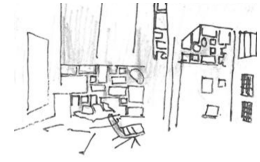


Fig 5.92 * Le Corbusier, Casa Shodan, Índia, 1951.

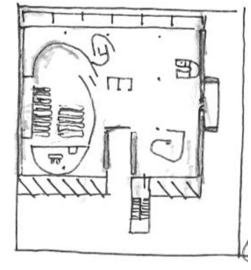


Fig 5.93 * Le Corbusier, Associação Millowners, Ahme-dabad, 1954.



Fig 5.94 * Le Corbusier, Associação Millowners, Ahme-dabad, 1954.

Fig 5.95 * Le Corbusier, A mão aberta, Chandigarh, 1952 (concluído em 1986).

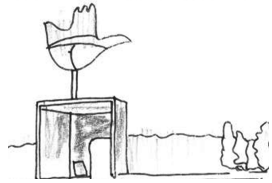


Fig 5.96 * Le Corbusier, Cabanon, Cap-Martin, 1951-52.



Fig 5.97 * Le Corbusier, Cabanon, Cap Martin (Requebrune), 1951-52.

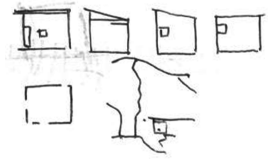


Fig 5.98 * Le Corbusier à porta do Cabanon (fotografia de Brassai), França, 1950s.



Fig 5.99 * Le Corbusier no Cabanon, Cap Martin, 1952.



Fig 5.100 * Le Corbusier, Modulor, França, 1960s.



Fig 5.101 * Le Corbusier, Modulor, Libraire Plon, Paris.

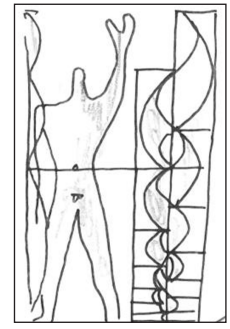


Fig 5.102 - CIAM Algiers, Painel de apresentação do slam do distrito de Mahiedinne, CIAM em Aix en provence, 1953.

Fig 5.103 * Le Corbusier, Nore dame du haut chapel, Ronchamp, ca.1950-55.



Fig 5.104 * Le Corbusier (maqueta), Ronchamp, 1955.

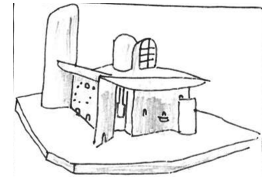


Fig 5.105 * Le Corbusier, Ronchamp, N.º2, Paris, 1957.



Fig 5.106 * Le Corbusier, Textes et planches. L' atelier de la recherche patient, Fage éditions, Lion, 1960.

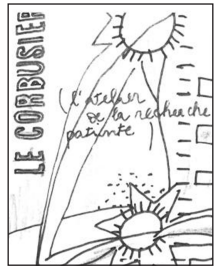


Fig 5.107 * Le Corbusier, Mosteiro de la Tourette, França, 1960.

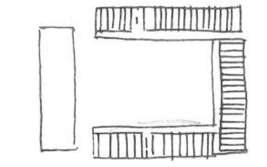


Fig 5.108 * Le Corbusier, Mosteiro la Tourette, França, 1960.



Fig 5.109 * Le Corbusier, Igreja Saint Pierre, Firminy, 1961 (construção em 2003-06).

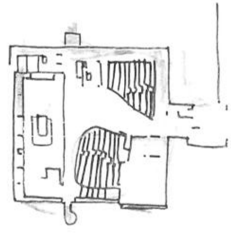


Fig 5.110 * Le Corbusier, Igreja Saint Pierre, Firminy, 1961 (construção 2003-06).

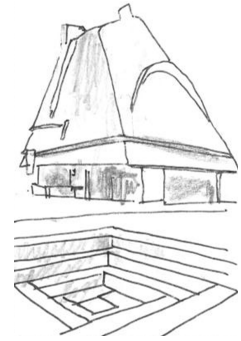


Fig 5.111 * Le Corbusier, La maison de l'homme, Suiça, 1967.

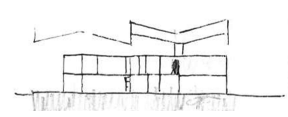


Fig 5.112 * Le Corbusier, La maison de l'homme, Suiça, 1967.



Fig 5.113 * Le Corbusier, Atelier na Rue de sèvres, Paris, ca.1960.

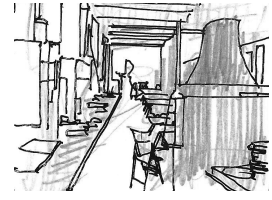


Fig 5.114 * Le Corbusier na Praia, Cap Martin, 1960s.

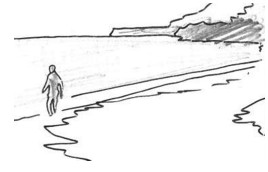


Fig 5.115 * Philip Johnson et al., The international style, Nova Iorque, 1932.



Fig 5.116 * Phillip Johnson.



Fig 5.117 * Walter Gropius e Marcel Breuer, Casa Walter Gropious, EUA, 1937.

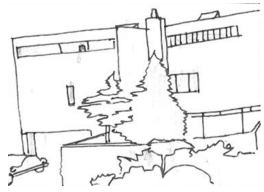


Fig 5.118 * Raymond Loewy, Protótipo em alumínio moldado, EUA, 1933.

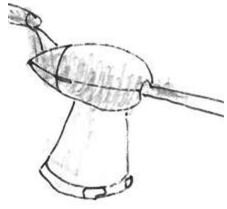


Fig 5.119 * Norman Bel Geddes e Albert Kahn, Futurama (pavilhão da General motors na Exposição Internacional), Nova Iorque, 1939.

Fig 5.120 * Buckminster Fuller, Dimaxion car, EUA, 1932.

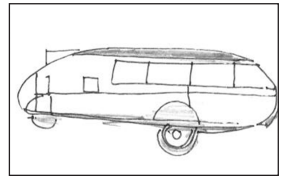


Fig 5.121 * Buckminster Fuller, Dimaxion car, EUA, 1932.

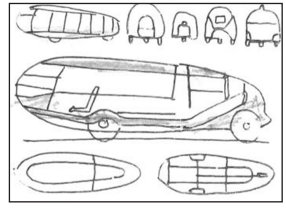


Fig 5.122 * Nazismo, Alemanha, WWII.

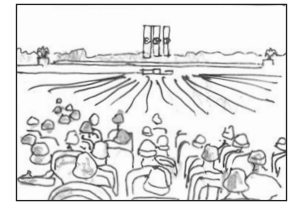


Fig 5.123 * Holocausto, Alemanha, WWII.



Fig 5.124 * Cogumelo nuclear, ca.1940.



Fig 5.125 * Enola Gay, Hiroshima, 1945.

Fig 5.126 * Hiroshima, 1945.

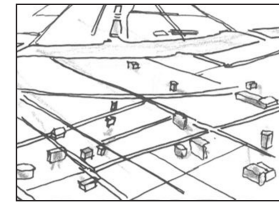


Fig 5.127 * Alan Resnais, Hiroshima mon amour, França, 1959.



Fig 5.128 * Atelier de fabrico de pára-quedas, Grã-bretanha, 1944.



Fig 5.129 * 'Une employée place du bas de nylon sur des formes, procédé connu sous le nom de 'bording', ca.1940.

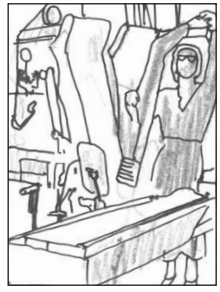


Fig 5.130 * Festival of britain (secção 'Loisirs domestiques'), Londres, 1951.



Fig 5.131 * Reunião 'Tupperware', Florida, 1958.



Fig 5.132 * Blitz, Londres, ca.1938-45.

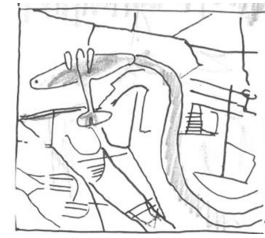


Fig 5.133 * Churchman's cigarettes, WWII.

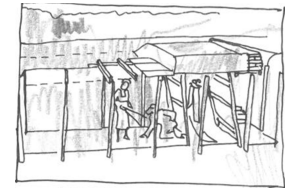


Fig 5.134 * S.a., Gabinete Churchill no metro, Londres, 1940.

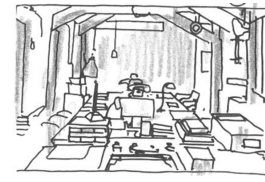


Fig 5.135 * Enigma, 1938-45.

Fig 5.136 * Alan Turing, Inglaterra, 1938-45.



Fig 5.137 * S.a., Bletchney park, Inglaterra, s.d.

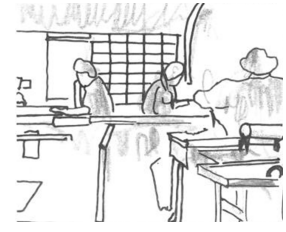


Fig 5.138 * John von Newman, First draft of an project of EDVAC, Universidade da penisilvania, EUA, 1945.

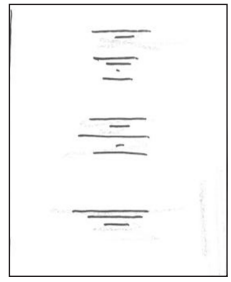


Fig 5.139 * John von Newman, EUA, ca.1940-50s.



Fig 5.140 * 'A control system for industrial operation', The english university press, Londres, 1959 (Vd. Stafford Beer, Cybernetics and managment, Inglaterra, 1959).

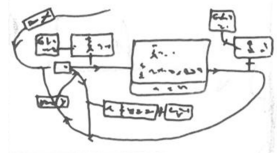


Fig 5.141 * Norbert Wiener, Cybernetics: control and communication in: the animal and the machine, Hermann e Cia éditeurs, Paris, 1948.

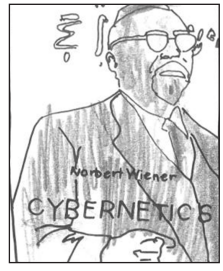


Fig 5.142 * Clusters de espaço-tempo, s.d.

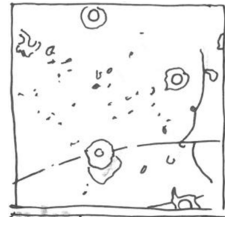
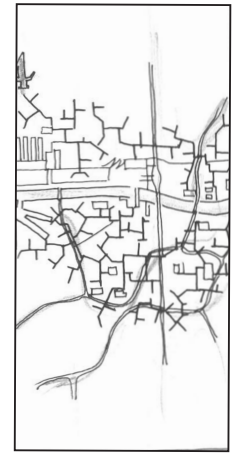


Fig 5.143 * John von Newman com Albert Einstein, EUA.

Fig 5.144 * John Cage, (Notação de Concerto for piano and Orchestra) Solo for piano, Nova Iorque, 1957.



Fig 5.145 - Alison & Peter Smithson, Concurso para a Universidade, Berlim, 1949-1954.



6. ‘Revolução ou arquitectura’. Debates em Portugal nas décadas de 1910-30 e 40.

O acto 6 consiste no terceiro de cinco actos dedicados ao pensamento Moderno do século XX, e aborda com um enfoque internacional/geral o ‘projecto e pensamento moderno II: revolução ou arquitectura’; sobretudo estabelecendo um primeiro de quatro paralelos entre a produção internacional e os desenvovimentos e debate teórico em Portugal, entre os anos 1910s-30s e nos 1940s.

Numa primeira parte, aborda-se o debate geral quanto a ser moderno, não-moderno ou anti-moderno. Designadamente, num primeiro momento, aborda-se o próprio conceito de moderno e uma relativa aglutinação e heterogeneidade formal existente nos anos 1910/20s em torno de determinados pressupostos (representações de uma práxis com base na técnica, ruptura com a tradição e propósito de reforma social). Seguidamente, o conceito de não moderno (que representa uma crença na beleza e na estabilidade da tradição-história). Por último o conceito de anti-moderno (representação de uma forma afiliada/oposta a abstrações elitistas).

Num segundo momento, abordam-se distintas posturas de reforma, consenso e revelação (S. Goldaghen). Designadamente, o protagonismo de uma postura consensualista, de crença no racionalismo e mundo industrial.

Numa segunda parte, abordam-se desenvolvimentos e debate teórico em Portugal, nos anos 1910s a 1930s.
Assim, um quarto momento da aula é dedicado à abordagem de protagonistas, eventos e obras relevantes. Designadamente, o associativismo profissional numa Sociedade portuguesa de arquitectos (1901) e o papel da revista intitulada ‘Arquitectura portuguesa’ (1908). É apresentada a ideia/existência de uma modernidade portuguesa específica (composta por quatro gerações) - ‘Nós, uma modernidade de fronteira: nós, para uma passagem inconclusa’ (M. Mendes, 1997); Incluindo as iniciais tentativas de racionalização de desenho da protomodernidade dos anos 1900-10s (Marques da Silva, Ventura Terra ou Korrodi, etc); a plástica moderna de betão no Estado novo durante os anos 1920s, (Cristino da Silva, Carlos Ramos, Pardal Monteiro, etc), e anos 1930s (Cassiano Branco, Rogério de Azevedo, Manuel Marques, José Porto, etc); bem como a posterior suspensão do moderno com a guerra (1938-45) e os fascismos na europa (S. Fernandez 2000s).

Num quarto momento, é apresentada a geração de viragem (1925-36), a revista 'Arquitectura' (1928), as experiências do Ministério das obras públicas com Duarte Pacheco (anos 1930-40s); a reforma do ensino específico das Belas artes (1932); a associatividade no Sindicato nacional dos arquitectos (1933), a reforma moderna do ensino da arquitectura (1937), a criação da secção distrital do Porto do SNA (1937) e o papel da revista 'Arquitectos' (1938-48).

Num quinto momento do acto, aborda-se a expressão teórica na imprensa especializada da revista 'Architectura portuguesa'. É feita referência a escritos de autoria portuguesa sobre o betão, o estilo, a casa portuguesa (T.Colaço), o regionalismo (L. Alves); o Problema da habitação; a Exposição do mundo português, o gosto (G. Breyner); bem como textos de autores estrangeiros, como o manifesto contra o ornamento (A. Loos). É ainda feita referência a projectos de alguns autores (R. Lino, Marques da Silva, C. Silva, A. Machado, J. Queiroz, Rogério Azevedo, J. Segurado, Carlos Ramos, P. Pardal Monteiro, Cassiano Branco, V. Regaleira).

Posteriormente, prossegue-se abordando os desenvolvimentos e debate teórico em Portugal, nos anos 1930-40s. Assim, num sexto momento da aula, aborda-se os principais protagonistas, eventos e obras relevantes (marcos escritos ou construtivos). Designadamente, a expressão que viria a ter a vitória sobre os fascismos na europa, paradoxalmente, também num certo enrijecimento arquitectónico (S. Fernandez): os impasses aportuguesados ao moderno, a monumentalidade efémera da Exposição do mundo português (1940), a mesquinhez do Portugal dos pequeninos, a alegada autenticidade rústica das pousadas e a agressividade da cidade universitária de Coimbra. Seguidamente, apresenta-se a miragem de uma outra modernidade por via da obra 'Brazil builds' (1943), a fundação do ICAT (1946) e da Organização dos arquitectos modernos (1946), o Congresso dos arquitectos de 1948 e a derradeira rendição do regime político ao moderno. É feita referência à obra de 'O problema da casa portuguesa' (F. Távora, 1947, p.72), por oposição a 'Casas portuguesas, alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples' (R. Lino, 1992).

Num sétimo e último momento do acto, aborda-se a expressão na imprensa especializada dos anos 1940s (i.e. 'Arquitectura portuguesa'). É feita referência a ensaios de autoria portuguesa versado as 'Maleitas da arquitectura nacional' (K. Amaral) ou 'Contra a imposição de um estilo', de Thomaz Colaço, António H. Barata, Duarte Pacheco, J. Martins, A. Freitas, C. Palma); bem como de autoria estrangeira, como o VIIº Congresso dos CIAM, 'aos estudantes de arquitectura' (E. Rogers), Sobre a ideia de monumentalidade (W. Gropious), de E. Neufert. É ainda feita referência a diversos projectos (J. Godinho, R. Azevedo, V. Lima, M. Jacobetty, C. Castro, A. Rica, bem como Keil do Amaral).

Trajecto
(Teorias e Projetos)

Fig 6.1 * (Pedra de armas) S. José dos Pedreiros e carpinteiros, séc. XVI. (Vd.Igreja de São José de Lisboa).



Fig 6.2 * Academia das Belas Artes, (Medalha), Lisboa, 1935.



Fig 6.3 * Real associação dos arquitectos civis e arqueólogos portugueses (Emblema), Lisboa 1875.



Fig 6.4 * Sociedade dos arquitectos portugueses, (Medalha), Lisboa, 1901. (Vd. Vasco Massapina, O risco do arquitecto, Lisboa: ArqCoop, 2002, p.24).



Fig 6.5 * Anuário dos arquitectos portugueses, II Ano, Sociedade dos arquitectos, Lisboa,1906.

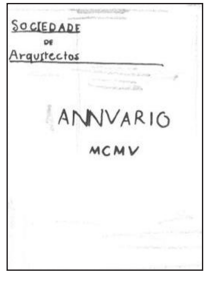


Fig 6.6 * Nicola Bigaglia, Palácio Lima mayer, Lisboa, 1899-1901.



Fig 6.7 * Raul Lino, Casa Albino Caetano silva, Coimbra, ca.1910s.



Fig 6.8 * Álvaro Machado, Casa Dr. José Lacerda, Estoril, ca.1910s.



Fig 6.9 * João Antonio Pilôto, Casa do Dr. Vitor Moreira de Sá, Paço de Arcos, ca.1920s.

Fig 6.10 * Cassiano Viriato Branco. Termas do luso, Luso, ca.1920s.

Fig 6.11 * Tertuliano de Lacerda Marques, Carlos Ramos e Cristino da Silva, Casa Albino de santos, ca.1920s.

Fig 6.12 * Rogério de Azevedo, Faculdade de medicina do Porto, ca.1920s.



Fig 6.13 * Vasco Regaleira, Capela, Sintra, ca.1920s.

Fig 6.14 * Raúl Lino, ACM, Coimbra.

Fig 6.15 * Mello de Matos, Lisboa no ano 2000, In: Ilustração portuguesa, Lisboa, N.º5, 26 Março 1906, p.129-133.

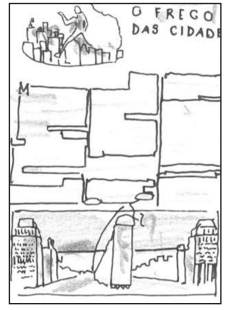


Fig 6.16 * Pontes transatlânticas, In: Ilustração portuguesa, Lisboa.

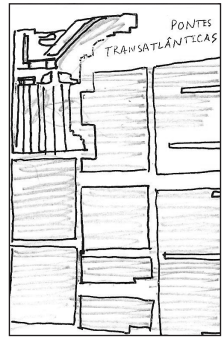


Fig 6.17 * Os escaladores do céu, In: Ilustração portuguesa, Lisboa,

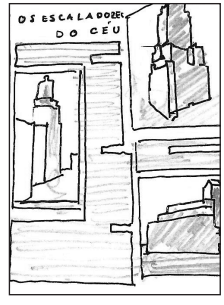


Fig 6.18 * Ventura Terra, In: Ilustração portuguesa, Lisboa.

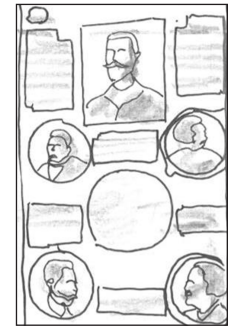


Fig 6.19 * Marques da Silva, Monumento do Marques de Pombal, In: Ilustração portuguesa, Lisboa, N.º10, Maio 1926, p.144.



Fig 6.20 * Raul Lino, A obra de um reformista, In: Ilustração portuguesa, Lisboa.

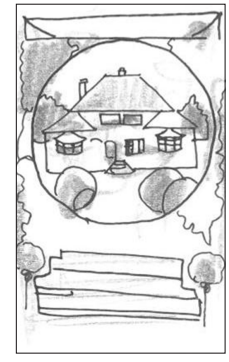


Fig 6.21 * A casa portuguesa, In: Ilustração portuguesa, N.º368, Lisboa, Maio 1913, p.304.

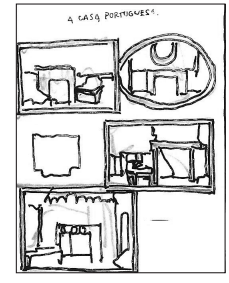


Fig 6.22 * Ventura Terra, In: Ilustração portuguesa, N.º368, Lisboa, Maio 1913, p.302.

Fig 6.23 * Marques da Silva, In: Ilustração portuguesa, Lisboa.

Fig 6.24 * 'A reeleição presedencial' (General Carmona), In: Ilustração portuguesa, N.º982, Lisboa, Março 1942.



Fig 6.25 * António Ferro, In: Ilustração portuguesa, Lisboa.

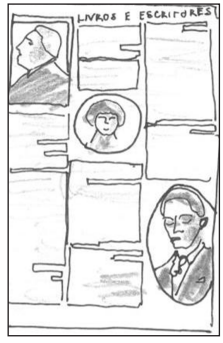


Fig 6.26 * Exposição de Sevilha, In: Ilustração portuguesa, N.º1, Lisboa, janeiro 1929, p.68.



Fig 6.27 * Construção do Estádio nacional, In: Ilustração portuguesa, Lisboa.



Fig 6.28 * Exposição do mundo português, In: Ilustração portuguesa, N.º979, Lisboa, Setembro 1940.

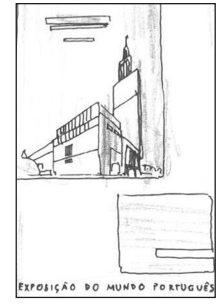


Fig 6.29 * Capa, In: Construção moderna, N.º12, Lisboa, 10 Junho.1905.

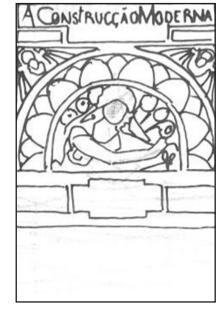


Fig 6.30 * Ernesto Korrodi, Auto-garage, In: Construção Moderna, N.º521/522, Lisboa, Setembro de 1918.

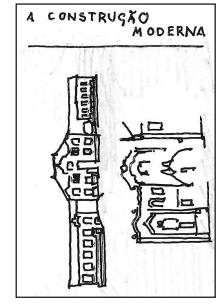


Fig 6.31 * Edmundo Tavares, concurso de projecto Paços do concelho do Porto, In: Construção moderna, N.º11, Lisboa, 10 Junho 1918.

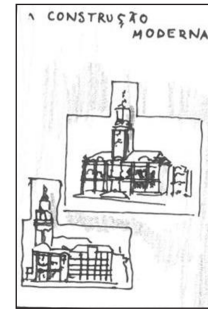


Fig 6.32 * Sociedade de arquitectos portugueses, In: Construção moderna, N.º, Lisboa, p.111.

Fig 6.33 * O grande hotel do Bussaco, In: Construção moderna, N.º, Lisboa, p.167.

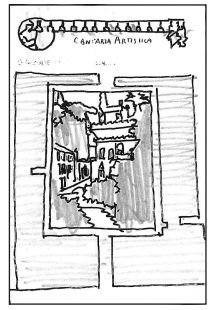


Fig 6.34 * Deolindo Vieira, Um grande hotel para Cúria, In: Construção moderna, N.º8, Lisboa, 25 abril 1916.

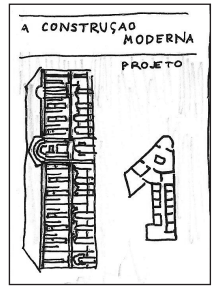


Fig 6.35 * Os raspa céus, In: Construção moderna, Lisboa, p.4.

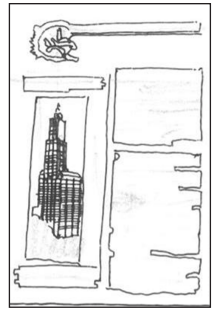


Fig 6.36 * Berlage, O Palácio da Bolsa, In: Construção moderna, Lisboa, p.124.

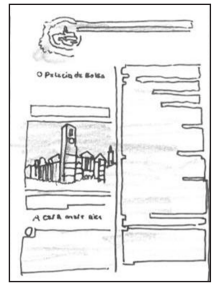


Fig 6.37 * Uma casa portuguesa, In: Construção moderna, Lisboa, N.º1, 10 agosto 1910.



Fig 6.38 * Casas económicas, In: Construção moderna, Lisboa, N.º4, p.42.

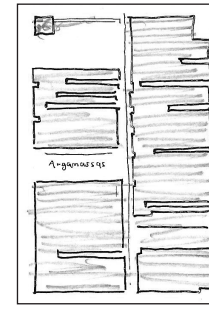


Fig 6.39 * Arquitectura norte-americana: Os raspas céus, In: Construção moderna, N.º4, Lisboa, p.116.

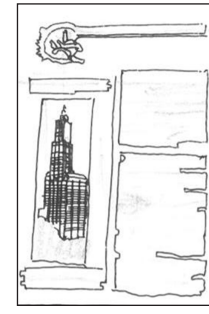


Fig 6.40 * Edmundo Tavares, A casa portuguesa (Na última exposição nacional da Sociedade de Belas artes), In: Construção moderna, N.º22, Lisboa, 25.11.1915.



Fig 6.41 * Edmundo Tavares, Casa portuguesa, In: Construção moderna, N.º6, Lisboa, 25 novembro 1913.

Fig 6.42 * Álvaro Machado, Sala exposições da Sociedade nacional de Belas artes, In: Construção moderna, N.º7, Lisboa, 1914.

Fig 6.43 * In: Anuário dos arquitectos portugueses, Lisboa, 1905-1910.

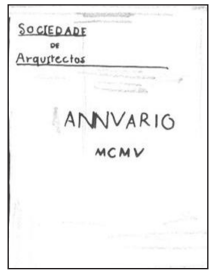


Fig 6.44 * S.a., Prefácio, In: Architectura portuguesa, N.º1, Lisboa, 1908, p.1.



Fig 6.45 * S.a., O betão armado e os estilos, In: Arquitectura portuguesa, N.º7, Lisboa, Julho 1927.



Fig 6.46 * Ventura Terra, In: Architectura portuguesa, N.º6, Lisboa, Junho 1909, p.1.

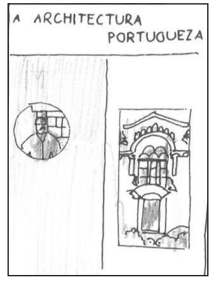


Fig 6.47 * Raul Lino, A casa do Sr. Albino Caetano da Silva [em Coimbra], Architectura portuguesa, N.º8, Lisboa, Agosto 1909, p.1.



Fig 6.48 * Marques da Silva, Projecto da Escola de Belas artes, (plantas e alçados, 1ª proposta), Porto, 1915.



Fig 6.49 * Projecto da Escola de Belas artes do Porto, Alçado norte da Sala do antigo, arquitectura e desenho (3ª proposta), Porto, 2 Maio 1935.

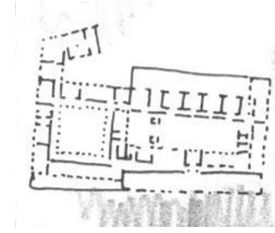


Fig 6.50 * AAVV, Arquitectura do movimento moderno: Registo Docomomo, Docomomo, Lisboa, 1996.

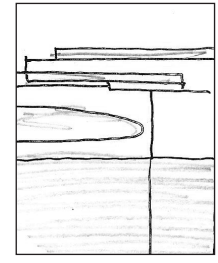


Fig 6.51 * Carlos Ramos.



Fig 6.52 ⋆ Rogério de Azevedo.



Fig 6.53 ⋆ José Sellerier, Uma escola primária en béton armado para una villa, In: Arquitectura portuguesa, N.º1, Lisboa, Janeiro 1928, p.4.

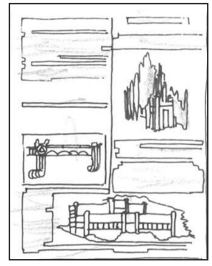


Fig 6.54 ⋆ Carlos Ramos, Casa Moderna, In: Arquitectura, N.º17, Lisboa, Novembro 1929, p.21.

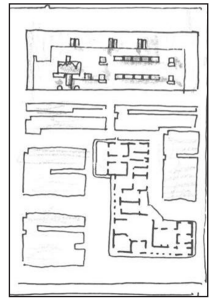


Fig 6.55 ⋆ Raymond Fischer e René Clozie, A arquitectura moderna […] conferência contraditória, In: Arquitectura portuguesa, N.º6, Lisboa, Agosto-Setembro 1931.

Fig 6.56 ⋆ Cassiano Branco, O projecto do Éden-teatro, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, 1920, p.9.

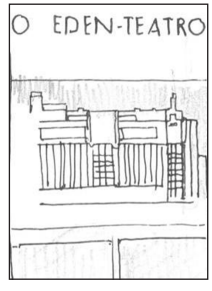


Fig 6.57 * Marques da Siva, Armazéns Nascimento, Porto, 1927.

Fig 6.58 ⋆ Cristino da Silva, Parque Mayer, Lisboa, 1926-31.



Fig 6.59 ⋆ Sindicato dos arquitectos portugueses, 1933-77, (Logotipo), Lisboa.



Fig 6.60 ⋆ Arménio Losa.

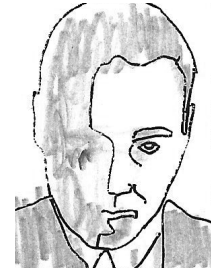


Fig 6.61 ⋆ Januário Godinho.



Fig 6.62 * Francisco de Oliveira Ferreira, Clínica Heliântia, Valadares, 1930.



Fig 6.63 * Manuel Marques, Farmácia Vitália, Porto, 1932.

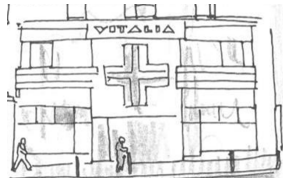


Fig 6.64 * Rogério de Azevedo, Garagem do Comércio, Porto, 1929-32.



Fig 6.65 * Cassiano Branco, Hotel Vitória, Lisboa, 1934-36.

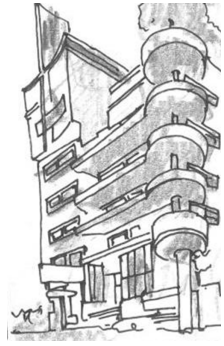


Fig 6.66 * Cassiano Branco, Cinema Éden, Lisboa, 1937.

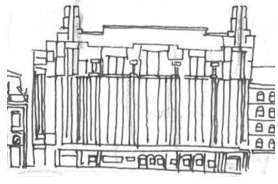


Fig 6.67 * Cristino da Silva, Cinema Capitólio, Lisboa, 1931.

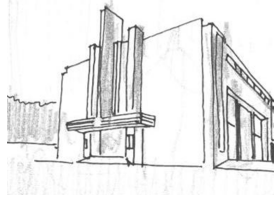


Fig 6.68 * Carlos Ramos, Pavilhão de rádio, Lisboa, 1933.

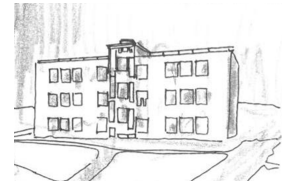


Fig 6.69 * José Segurado, Casa da moeda, Lisboa, 1934-38.



Fig 6.70 * Cassiano Branco, Júlio de Brito e Mário Abreu, Coliseu, Porto, 1939-41.



Fig 6.71 * Agostinho da Fonseca, Quartel de bombeiros, Coimbra, ca.1930s.

Fig 6.72 * Inácio Peres Fernandes, Junta geral de Coimbra, Coimbra, ca.1930s.

Fig 6.73 * Raul Lima, Teatro cinearte, Lisboa, 1938-40.

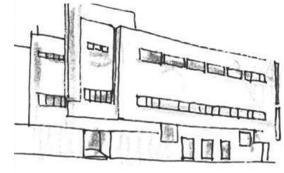


Fig 6.74 * Rogério de Azevedo, Cidade jardim, Viana do Castelo, 1932.

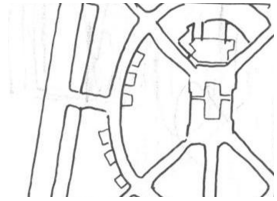


Fig 6.75 * Etienne de Groer, Plano de urbanização, Coimbra, 1948

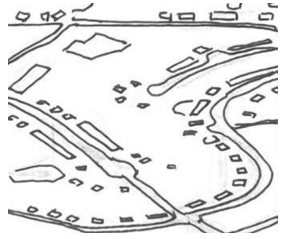


Fig 6.76 * João Aguiar, Anteplano geral de urbanização, Castelo Branco, ca.1940.

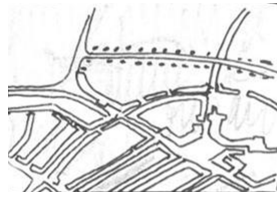


Fig 6.77 * Cassiano Branco, Plano para a Costa da Caparica, início anos 30.



Fig 6.78 * Arménio Losa, Plano Vila Nova de Gaia, 1949-1950.

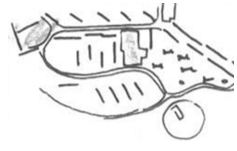


Fig 6.79 * Anteplano, Macedo de Cavaleiros, 1945-1963.



Fig 6.80 * Carlos Duarte, (Plano) Olivais Sul, Lisboa, 1955-58.

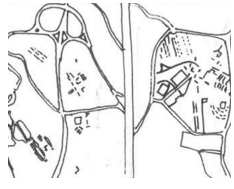


Fig 6.81 * Pavilhão de Portugal [Estocolmo], In: Arquitectura portuguesa, N.º6, Lisboa, Junho-Agosto 1933, p.64.

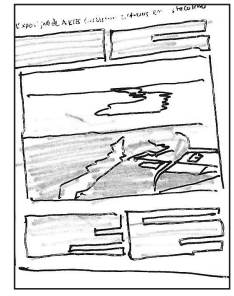


Fig 6.82 * Arquitectura portuguesa, N.º4, Lisboa, Junho 1931-1932, p.48.



Fig 6.83 * O debate em França, In: Arquitectura portuguesa, N.º8, Lisboa, Agosto-Setembro 1931.

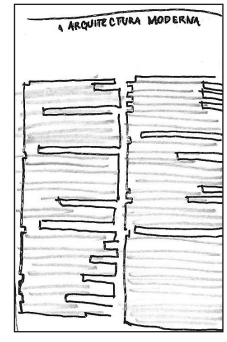


Fig 6.84 * Em França […] A profissão dos arquitectos, In: Arquitectura portuguesa, N.º6, Lisboa, Junho 1932, p.47.

Fig 6.85 * Sellerir, Uma casa moderna, In: Arquitectura portuguesa, N.º1, Lisboa, Janeiro 1932, p.1.

Fig 6.86 * Adolf Loos, O ornamento é crime, In: Arquitectura portuguesa, N.º9, Lisboa, Setembro 1932.

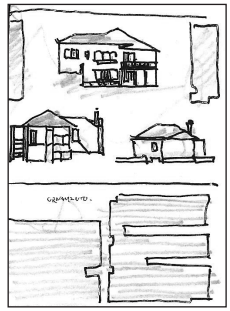


Fig 6.87 * 'Congresso em Atenas' (CIAM), In: Arquitectura portuguesa, N.º7,Lisboa, Julho 1933, p.63.

Fig 6.88 * Construção em série, In: Arquitectura portuguesa, N.º7, Lisboa, Julho 1933, p.7-64.



Fig 6.89 * Argus, Crítica arquitetónica, In: Arquitectura portuguesa, N.º7, Lisboa, Setembro 1933, p.260.

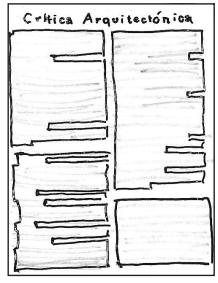


Fig 6.90 * Le Corbusier, Casa Biseau, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, Março 1934.

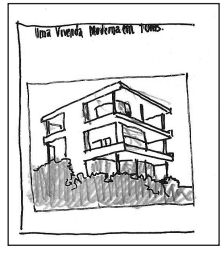


Fig 6.91 * Miguel Nogueira, Maneiras de ver, In: Arquitectura portuguesa, N.º12, Lisboa, Março 1934, p.36.

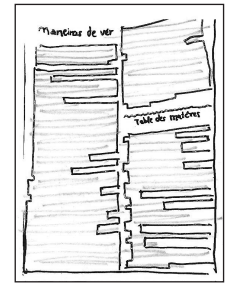


Fig 6.92 * Ludgero Alves, O regionalismo na arquitectura, In: Arquitectura portuguesa, N.º12, Lisboa, Março 1936, p.22.

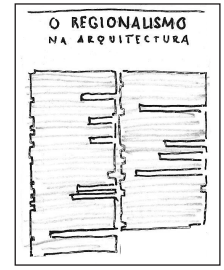


Fig 6.93 * Tomás R. Colaço, Casas portuguesas, In: Arquitectura portuguesa, N.º13, Lisboa, Março 1936, p.1.



Fig 6.94 * As pontes modernas construídas no acesso, In: Arquitectura portuguesa, N.º14, Lisboa, Abril 1936, p.41.

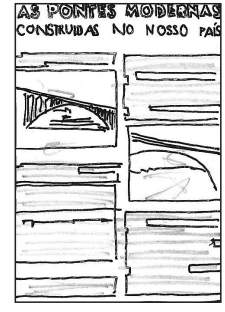


Fig 6.95 * Cassiano Branco, O Éden Teatro, In: Arquitectura portuguesa, N.º15, Lisboa, Junho 1936, p.9.

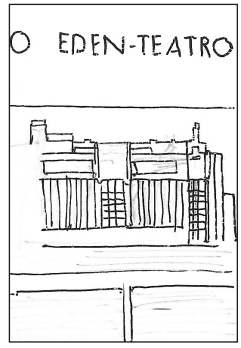


Fig 6.96 * O Cinema Batalha do porto, In: Arquitectura portuguesa, N.º15, Lisboa, Junho 1936, p.7-8.



Fig 6.97 * F.S.L., O problema da habitação, In: Arquitectura portuguesa, N.º17, Lisboa, Agosto 1936, p.19.

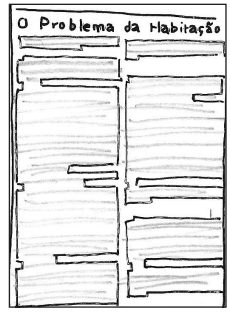


Fig 6.98 * Costa da Caparica, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, Janeiro 1937, p.13.



Fig 6.99 * S.a., Escola de Belas artes de Lisboa, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, Outubro 1933, N.º10, p.87.

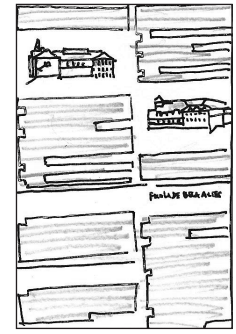


Fig 6.100 * (Cerâmica e edificação), In: Arquitectura portuguesa, N.º21, Lisboa, Dezembro 1936.



Fig 6.101 * O Éden-teatro, In: Arquitectura portuguesa, N.º27, L isboa, Junho 1937, p.9.

Fig 6.102 * Teatro de Passos manuel no Porto, In: Arquitectura portuguesa, N.º27, Lisboa, Junho 1937, p.18-19.



Fig 6.103 * Jorge Segurado, Pavilhão português, Nova Iorque, ca.1939s.

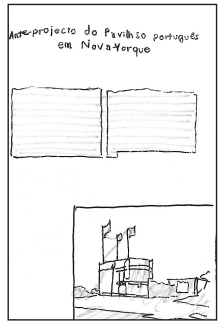


Fig 6.104 * O bom gosto na arquitectura [desde a emissora nacional], In: Arquitectura portuguesa, N.º27, Lisboa, Junho 1937, p.11.

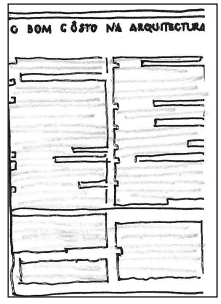


Fig 6.105 * Nacionalismo e lógica, In: Arquitectura portuguesa, N.º38, Lisboa, Maio 1938, p.7-9.

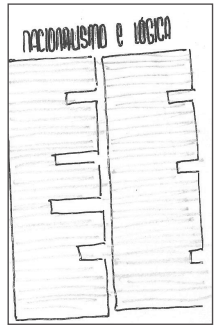


Fig 6.106 * José Segurado, Anteprojecto do pavilhão arquitect de feira em Nova Ioque, In: Arquitectura portuguesa, N.º39, Lisboa, Junho 1938, p.1.

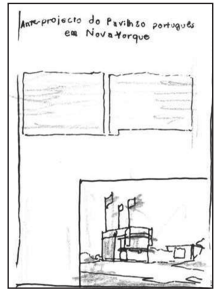


Fig 6.107 * Pardal Monteiro, A nova Igreja de Nª Senhora, In: Arquitectura portuguesa, N.º43, Lisboa, Outubro 1938, p.22-25.



Fig 6.108 * Façam-se casas portuguesas em portugal, In: Arquitectura portuguesa, N.º46, Lisboa, Janeiro 1939, p.9.

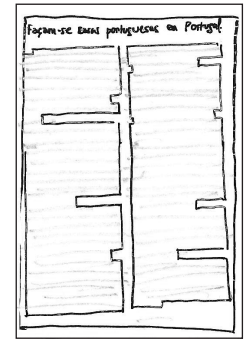


Fig 6.109 * A exposição do mundo português, In: Arquitectura portuguesa, N.º52, Lisboa, Julho 1939, p.12.

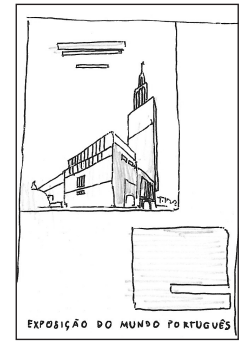


Fig 6.110 * Portugal dos pequeninos, In: Arquitectura portuguesa, N.º52, Lisboa, Dezembro 1939, p.8-19.

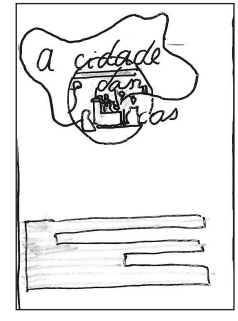


Fig 6.111 * Raymond Lowey, A arquitectura do automóvel, In: Arquitectura portuguesa, N.º57, Lisboa, Agosto 1939, p.26.

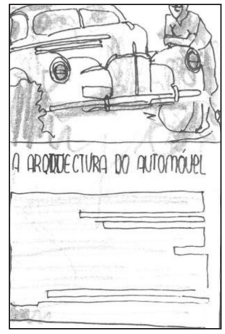


Fig 6.112 * José Segurado, Carta Thomaz Ribeiro Colaço, In: Arquitectura portuguesa, N.º53 Lisboa, Agosto 1940, p.7.

Fig 6.113 * Cristino da Silva, Liceu, Beja, 1935.

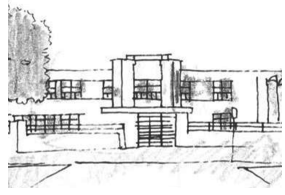


Fig 6.114 * Porfírio Pardal Monteiro, Igreja de a Senhora de fátima, Lisboa, 1938.



Fig 6.115 * Porfírio Pardal Monteiro, Sede do Diário de notícias, Lisboa, 1939-40.



Fig 6.116 * Exposição do Mundo português, Lisboa, 1940.

Fig 6.117 * Pavilhão de portugal (Exposição internacional de paris), 1937, In: Arquitectos, SNA: Lisboa, N.º1, Fevereiro 1938.

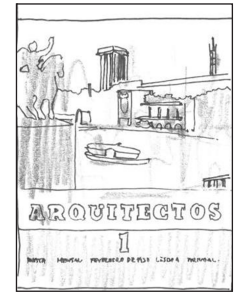


Fig 6.118 * SNA (presidida por Pardal Monteiro), In: Arquitectos, SNA: Lisboa, N.º1, p.4.

Fig 6.119 * Carlos Ramos, Concurso Monumento de sagres, In: Arquitectos, SNA: Lisboa, N.º1, p.52.

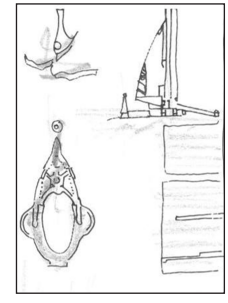


Fig 6.120 * Duarte Pacheco, In: Arquitectos, SNA: Lisboa, N.º1.

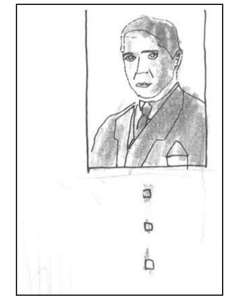


Fig 6.121 * Rebelo de Andrade, Alfeite, In: Arquitectos, SNA: Lisboa, N.º2, 1938.

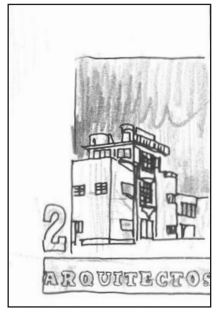


Fig 6.122 * Cristino da Silva, Café portugal, In: Arquitectos, N.º3, SNA: Lisboa, Março 1938.

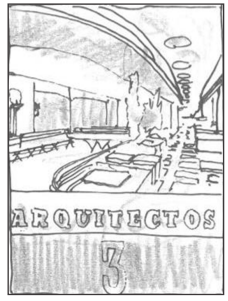


Fig 6.123 * Pardal Monteiro, Instituto superior técnico, In: Arquitectos, N.º4, SNA: Lisboa, Maio 1938.

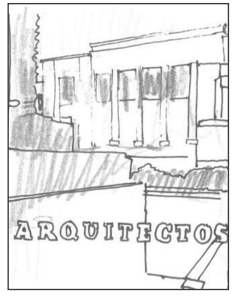


Fig 6.124 * Nova posse do Ministro das obras públicas [Duarte Pacheco], In: Arquitectos, N.º4, SNA: Lisboa, p.125.



Fig 6.125 * In: Arquitectos, N.º5, SNA: Lisboa, Junho e Julho 1938,



Fig 6.126 * Adelino Nunes, CTT, In: Arquitectos, N.º5, SNA: Lisboa, p.168.

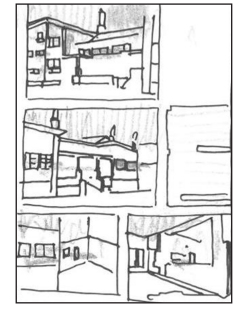


Fig 6.127 * Pardal Monteiro, Igreja de N.Sra. de Fátima, In: Arquitectos, N.º7, SNA: Lisboa.

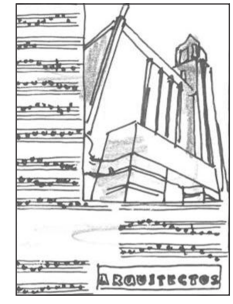


Fig 6.128 * Cardeal Cerejeira, In: Arquitectos, N.º7, SNA: Lisboa, p.185.



Fig 6.129 * Cristino da Silva, Habitações no Estoril, In: Arquitectos, N.º8, SNA: Lisboa.



Fig 6.130 * Cotinelli Telmo, Exposição do mundo português, In: Arquitectos, N.º9, SNA: Lisboa.

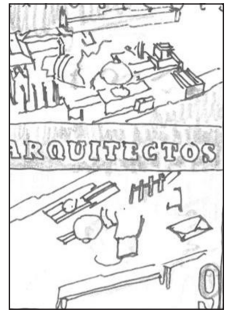


Fig 6.131 * In: Arquitectos, N.º9, SNA: Lisboa, p.258.



Fig 6.132 * Pavilhão Portugal, In: Arquitectos, N.º9, SNA: Lisboa, p.260.

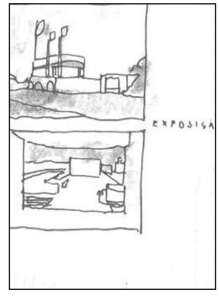


Fig 6.133 * Pardal Monteiro, Diário de notícias, In: Arquitectos, N.º9, SNA: Lisboa, p.218-219.

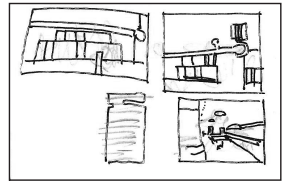


Fig 6.134 * Cotinelli Telmo, Exposição do mundo português, In: Arqui-tectos, N.º10, SNA: Lisboa.

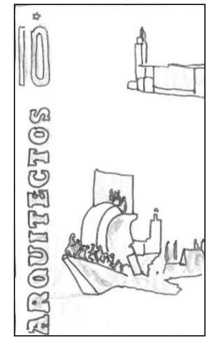


Fig 6.135 * Arquitectura de todo o mundo, In: Arquitectos, N.º10, SNA: Lisboa, p.295.

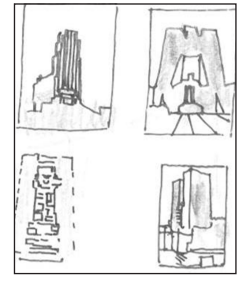


Fig 6.136 * Arquitectos, N.º11, SNA: Lisboa, p.VII.

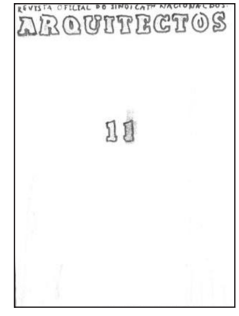


Fig 6.137 * Portugal nas exposições de Nova Iorque e São Francisco, In: Arquitectos, N.º11, SNA: Lisboa, p.299.



Fig 6.138 * Raul Rodrigues Lima, Cinearte, In: Arquitectos, N.º12, SNA: Lisboa.

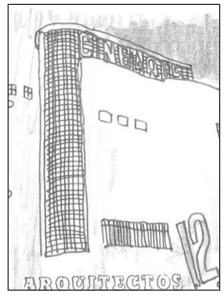


Fig 6.139 * Cristino Silva, Diário de notícias, In: Arquitectos, N.º13, SNA: Lisboa.



Fig 6.140 * Arquitectura inglesa, In: Arquitectos, SNA: Lisboa, N.º14.

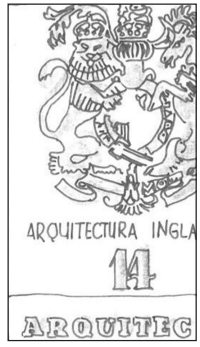


Fig 6.141 * Eduardo Anahory, Guia oficial da exposição (capa), Lisboa, 1940.

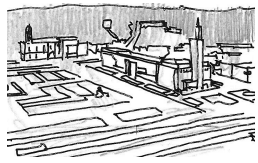


Fig 6.142 * Carta de Atenas, In: Arquitectura portuguesa, N.º80, Lisboa, 1941, p.17-18.

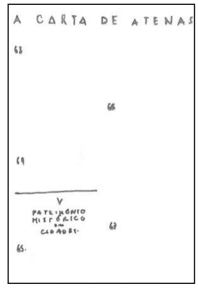


Fig 6.143 * S.a., Urbanismo, In: Arquitectura portuguesa, N,60 Lisboa, Março 1941, p.20-22.

Fig 6.144 * Bento de Almeida, Escola Grupo de estudantes da Esbap, In: Arquitectura portuguesa, N.º60, Lisboa, Novembro 1941, p.7.

Fig 6.145 * Fernando Távora, O Problema da casa portuguesa, Cadernos de arquitectura, Lisboa, 1947.

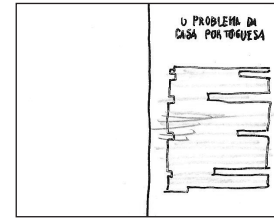


Fig 6.146 * ODAM, Divulgação de objectivos, Porto, 1947.

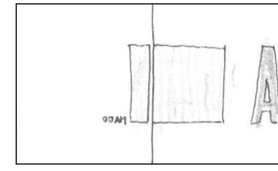


Fig 6.147 * ODAM, Inauguração da 1.ª Exposição de grupo, Porto, 1951.

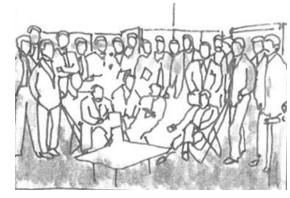


Fig 6.148 * 1.º Congresso Nacional de arquitectura, Lisboa, Maio/Junho de 1948.



Fig 6.149 * 1º Congresso de arquitectura, Lisboa, 28 Maio 1948.



Fig 6.150 * Januário Godinho, Mercado, Ovar, ca.1940.

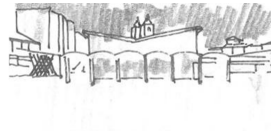


Fig 6.151 * Viana de Lima, Casa na Rua Onório de lima, Porto, 1940.

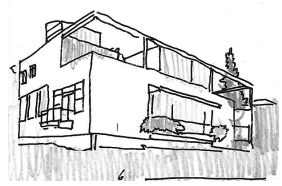


Fig 6.152 * Viana de Lima, Casa na Rua Onório de lima, Porto, 1940.

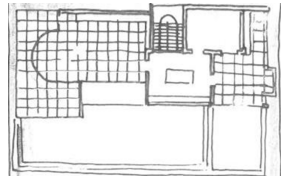


Fig 6.153 * AAVV, Brazil builds (catálogo), Nova Iorque: MoMA, 1943.

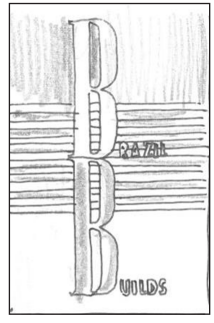


Fig 6.154 * Rogério Azevedo, Pousada de São Gonçalo, Marão - Ansiães, 1942.

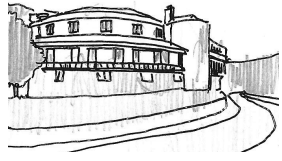


Fig 6.155 * Inácio Francisco Caldeira Cabral, Konrad Wisner e Miguel Jacobetty Rosa, Estádio nacional do Jamor, Lisboa, 1944.

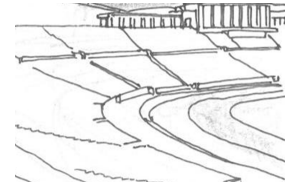


Fig 6.156 * Rogério Azevedo, Pousada do Marão, 1942.

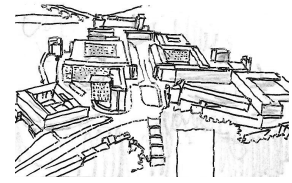


Fig 6.157 * Celestino Castro, Casa na Rua Monte dos Burgos, Porto, 1948.

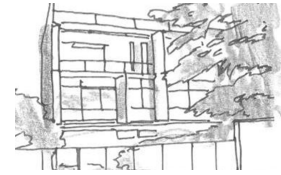


Fig 6.158 * Faria da Costa, Bairro de Alvalade, Lisboa, 1945-58.

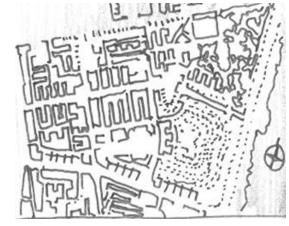


Fig 6.159 * Artur Andrade, Cinema Batalha, Porto, 1946.



Fig 6.160 * Arménio Losa, Bloco da Carvalhosa, Porto, 1945 -1949.



Fig 6.161 * Arménio Losa, Edifício da Rua de ceuta, Porto, 1951-59.



Fig 6.162 * Arménio Losa, Edifício Dkl, Porto, ca.1947-50.



Fig 6.163 * Agostinho Ricca, Edifício residencial, Porto, 1948.



Fig 6.164 * Cristino da Silva, Praça do Arieiro, Lisboa, 1949.



Fig 6.165 * Jorge Segurado, Lar dos pobres, Caldas da Rainha, ca.1940s.

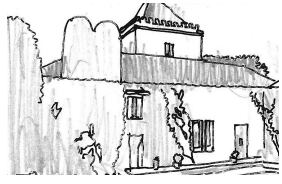


Fig 6.166 * Carlos João Chambers Ramos, Liceu D. João III, Coimbra, ca.1940s.



Fig 6.167 * José António de Aguiar, Escola Infante D. Henriques, Porto, ca.1940s.

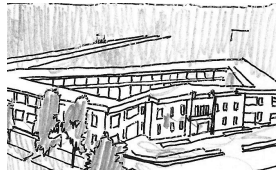


Fig 6.168 * José Costa e Silva, Liceu Sá da Bandeira, Santarém, ca.1940s.



Fig 6.169 * Liceu Nuno Álvares, Castelo Branco, ca.1940s.



Fig 6.170 * Formosinho Sanchez e Ruy d'Athouguia, Bairro das estacas, Lisboa, 1949-1955.



Fig 6.171 * Cristino da Silva, Praça do Arieiro, Lisboa, 1949.



Fig 6.172 * Turismo, In: Arquitectura portuguesa, Março 1940, Lisboa, p.7.

Fig 6.173 * Carta a Thomaz Ribeiro Colaço, António Hidalgo Barata, In: Arquitectura portuguesa, N.º65, Lisboa, Agosto 1940, p.7.

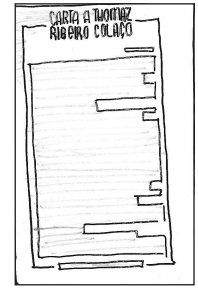


Fig 6.174 * Escolas, In: Arquitectura portuguesa, N.º66, Lisboa, Setembro 1940, p.11.



Fig 6.175 * Cassiano Branco, IST, realizações actuais, In: Arquitectura portuguesa, N.º66, Lisboa, Setembro 1940, p.12.

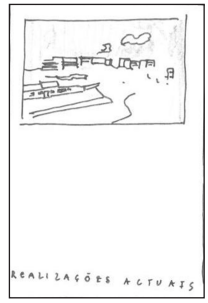


Fig 6.176 * Prédios de rendimento, In: Arquitectura portuguesa, N.º68 Novembro 1940, Lisboa, p.12-13.



Fig 6.177 * Carta de Atenas, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, 1941, p.17-18.

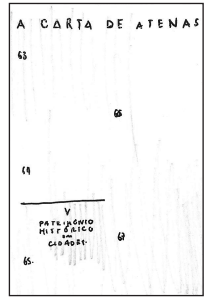


Fig 6.178 * Liceus do portugal de hoje, In: Arquitectura portuguesa, N.º75, Lisboa, Junho 1941, p.8.

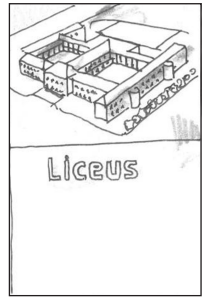


Fig 6.179 * Liceu D. João III (Coimbra), In: Arquitectura portuguesa, N.º75, Lisboa, Junho 1941, p.14.



Fig 6.180 * Escola Industrial D. Infante Henrique (Porto), In: Arquitectura portuguesa, N.º75, Lisboa, Junho 1941, p.16.



Fig. 6.181 * Escolas Primárias, In: Arquitectura portuguesa, N.º75, Lisboa, Junho 1941, p.20.

Fig 6.182 * A primeira arquitecta portuguesa, In: Arquitectura portuguesa, N.º92, Lisboa, Novembro 1942, p.24.

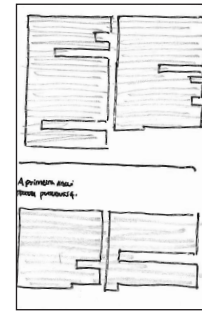


Fig 6.183 * António Hidalgo Barata, Notas triste, In: Arquitectura portuguesa, N.º87, Lisboa, Junho 1942, p.7-10.

Fig 6.184 * S.a., Da Crítica ao paradoxo, In: Arquitectura portuguesa, N.º97, Lisboa, Abril 1943.

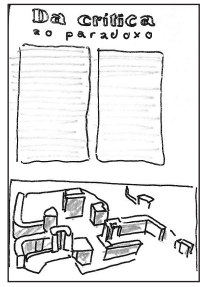


Fig 6.185 * Crítica, In: Arquitectura portuguesa, N.º97, Lisboa, Abril 1943.

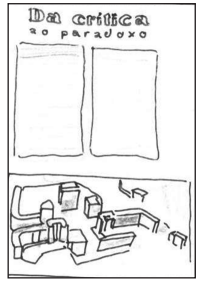


Fig 6.186 * Escolas. Os novos liceus, In: Arquitectura portuguesa, N.º116, Lisboa, Novembro 1944, p.8.

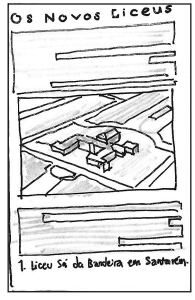


Fig 6.187 * Julio Martins, Habitação para a classe média, In: Arquitectura portuguesa, N.º103, Lisboa, Outubro 1943, p.7.

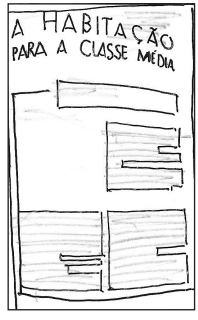


Fig 6.188 * Marcelo Caetano, Trabalho e assistência social, In: Arquitectura portuguesa, N.º111, Lisboa, Maio-Junho 1944, p.14.

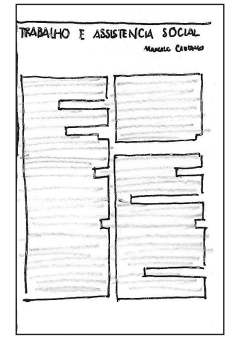


Fig 6.189 * Viana de Lima (Porto), In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, N.º112, p.7.



Fig 6.190 * Engº Duarte Pacheco, In: Arquitectura portuguesa, N.º104, Lisboa, Novembro 1943, p.7.

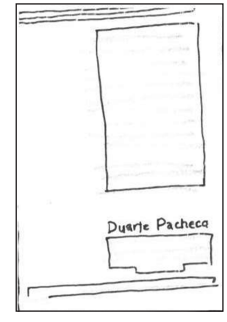


Fig 6.191 * O problema da habitação: Casas novas, In: Arquitectura portuguesa, N.º112, Lisboa, Julho 1944, p.44.

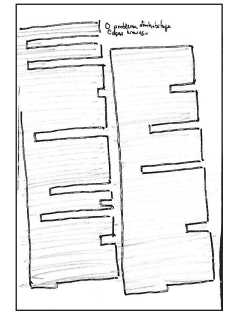


Fig 6.192 * Frank Lloyd Wright, Uma original concepção arquitectónica, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, N.º121, Abril 1946, p.19.

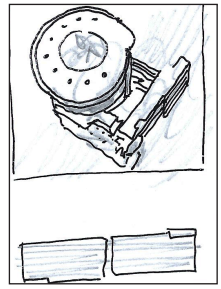


Fig 6.193 * S.a., Tradicionalismo e evolução, In: Arquitectura portuguesa, N.º, Lisboa.

Fig 6. 194 * A propósito da electrificação nacional, In: Arquitectura portuguesa, N.º113, Lisboa, Agosto 1944, p.13.

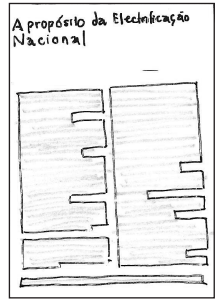


Fig 6.195 * Liceu D João III (Coimbra), In: Arquitectura portuguesa, N.º116, Lisboa, Novembro 1944, p.15.

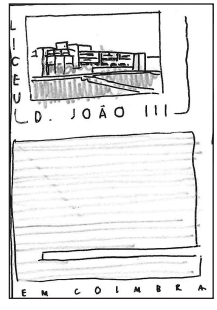


Fig 6.196 * Liceus, In: Arquitectura portuguesa, N.º116, Lisboa, Novembro 1944.



Fig 6.197 * José Segurado, Casa da moeda, In: Arquitectura portuguesa, N.º110, Lisboa, Maio 1944, p.6.

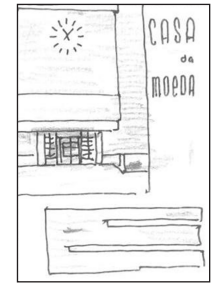


Fig 6.198 * Liceu de Nuno Álvares (Castelo Branco), In: Arquitectura portuguesa, N.º116, Lisboa, Novembro 1944, p.16.

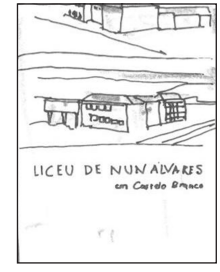


Fig 6.199 * Adelino Nunes, CTT, In: Arquitectura portuguesa, N.º118, Lisboa Janeiro 1945, p.17.



Fig 6.200 * Keil do Amaral, Aeroporto (Lisboa), In: Arquitectura portuguesa, N.º121, Lisboa, Abril 1945, p.34.

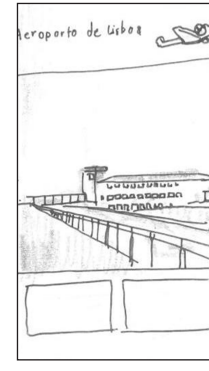


Fig 6.201 * Habitação e urbanismo, In: Arquitectura portuguesa, N.º130, Lisboa, Janeiro 1946, p.21.

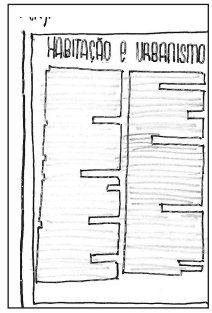


Fig 6.202 * Frank Lloyd Wright, Gugenheim de Nova Iorque, In: Arquitectura portuguesa, N.º133, Lisboa, Abril 1946, p.19.

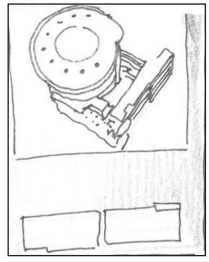


Fig 6.203 * José Segurado, Casa da moeda. (Lisboa). Arquitectura portuguesa, N.º121, Lisboa, 1946.



Fig 6.204 * Keil do Amaral, Maleitas da arquitectura Nacional, In: Arquitectura portuguesa, N.º146 Julho-Agosto 1947, Lisboa, p.18.

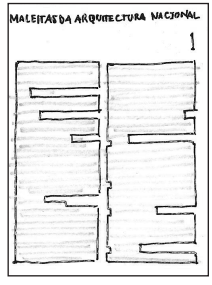


Fig 6.205 * Secção portuguesa da UIA, 1948.

Fig 6.206 * S.a., Lugar, In: Arquitectura portuguesa, N.º28, Lisboa, Janeiro 1949.

Fig 6.207 * Congresso Nacional, In: Arquitectura portuguesa, N.º29, Lisboa, Fevereiro-Março 1949, p.2.

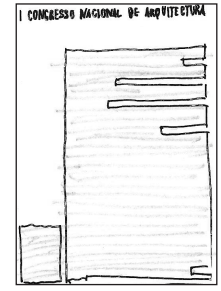


Fig 6.208 * Ernest Rogers, Aos estudantes de arquitectura, In: Arquitectura portuguesa, N.º155, Lisboa, Janeiro 1949, p.7-8.

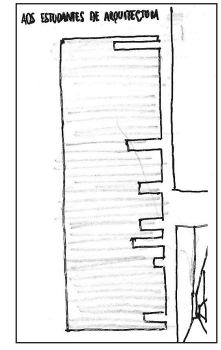


Fig 6.209 * Walter Gropius, Sobre a ideia de monumentalidade, In: Arquitectura portuguesa, N.º155, Lisboa, Maio 1949, p.14.

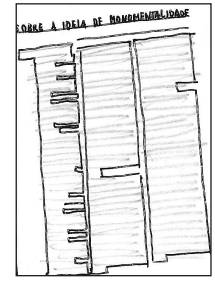


Fig 6.210 * Valter, Sobre o homem, sobre a arquitectura, In: Arquitectura portuguesa, N.º178, Lisboa, Julho 1949, p.6.

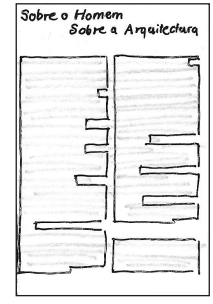


Fig 6.211 * O VII Congresso dos CIAM, In: Arquitectura portuguesa, N.º155, Lisboa, Junho-Julho 1949, p.9.

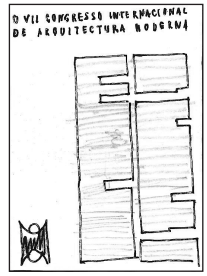


Fig 6.212 * In: Arquitectura portuguesa, N.º155, Lisboa, Maio 1949, p.1.

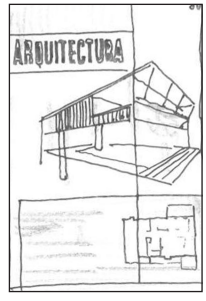


Fig 6.213 * Cândido Palma e Francisco Conceição Silva, O ensino da arquitectura em portugal, In: Arquitectura portuguesa, N.º32, Lisboa, Setembro 1949, p.14.

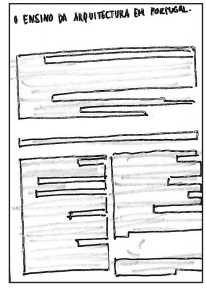


Fig 6.214 * Exposição dos arquitectos do porto ao presidente da camara municipal do porto acerca da imposição de um estilo às novas edificações, In: Arquitectura portuguesa, N.º32, Lisboa, Setembro 1949, p.2.

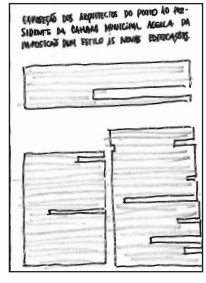


Fig 6.215 * Defesa passiva, In: Arquitectura portuguesa, N.º53, Lisboa, Setembro 1953, p.22.

Fig 6.216 * Capa da Revista Arquitectura, N.º157, Lisboa, janeiro 1949.

Fig 6.217 * Fernando Távora.

Fig 6.218 * Joao Carlos Loureiro.

Apontamento intercalar

Continuação

Relativamente à escrita da modernidade em arquitectura, poderemos constatar que a 'nova arquitectura' Moderna, determinada em romper com o passado e reformar a sociedade, mobilizou uma produção teórica com propósitos frequentemente generificadores. (Analisem-se por exemplo escritos como 'Por uma arquitectura' de 1923, a 'Carta atenas' de 1933 e o 'Modulor' de 1948-55). Mas para lá desta produção, também a própria produção teórica historiográfica, realizada desde dentro, como explica Tournikiotis, esteve comprometida com o objectivo de legitimar a evolução da práctica. (Recorde-se neste sentido uma sequência que passa por Pevsner em 1936, Kauffman em 1933, e sobretudo Giedion em 1948, que secretariou os CIAM até aos seus últimos dias, etc).

Em suma ocorreu, em grande parte, o que poderíamos identificar como uma instrumentalização da escrita, que incluso não cessou nas posteriores tentativas de revisão do Moderno, por Zevi (1945), Hitchcok (1932, 1958), e mesmo por Benevolo e Collins (1965), Banham (1960) e Tafuri (1968).

O moderno e a performance crítica no pós-guerra

Como é sabido, e bem sintetiza Montaner, o desenvolvimento teórico no período transitório que foi o pós-guerra esteve, em termos de referenciação, tanto marcado pelo primado tecnológico de Banham, como pelo foco na estrutura sócioeconómica de Benevolo. Mas o que nos interessa enfatizar é que, ainda que se tenham desenvolvido em paralelo variadas perspectivas (como os estudos iconológicos de Panovsky, as críticas sócio-urbanas de Jacobs, e as sócio-culturais de Frankfurt, etc); só depois do privilégio da dimensão social nos anos 50 marcados pelo humanismo existenciaista e femenológico e que nos anos 60 se privilegiou-se a análise da realidade pelo Estruturalismo (em Rossi, Venturi, etc). Um filão em que ficámos geneticamente ancorados e depois procurámos alargar.

('A escrita da modernidade', in: Furtado, G., Behind the pencil, Porto: EA-PEI, 2004, p.10-12).

7. Historiografia moderna

O acto 7 consiste no quarto de quatro actos sobre o pensamento Moderno, e aborda a 'Teoria de arquitectura moderna 2: historiografia moderna'.

Num primeiro momento, aborda-se o estabelecimento de genealogias (N. Pevsner, E. Kauffman e S. Giedion). Designadamente, a inclusão do moderno por L. Pevsner em 'Pioneers of modern design' (1930), a origem e desenvolvimento da arquitectura moderna (Iluminismo-Neoclássico e Romanticismo) por E. Kauffman em 'De Ledoux a Le Corbusier: Origem e evolução na arquitectura moderna' (1933); e uma aparente instrumentalização por Sigfried Giedion em 'Space time and architecture'. É feita referência ao reflexo das ideias dos congressos CIAM, bem como à teorização de ideias do modernismo, como o papel da técnica na evolução formal da arte, também presente na obra 'Mechanization takes command' de 1948.

Num segundo momento, é abordada a generalização do International style (1932) e a evolução das ideias dos próprios comissários por altura da reedição do livro. É feita referência aos pressupostos iniciais do movimento moderno (ruptura com a história e apropriação dos progressos técnico-científicos), sendo recordada a natureza homogénea/heterogénea e acompanhamento dinâmico do zeitgest. Designadamente, a desconfiança nas ideias totlitárias no primeiro pós-guerra e a transformação do problema de classes por altura do segundo pós-guerra (a prosperidade de uma classe de bem-estar). A apropriação do funcionalismo para a reconstrução do pós-guerra e a necessidade de atenção à singularidade do local/história. A evolução do ideal maquínico para o orgânico (1950s), e a obra 'Verso una architettura orgânica' (B. Zevi) bem como outras obras como 'A linguagem moderna na arquitectura' e 'Saber ver a arquitectura'.
Aborda-se as teorias-críticas revisionistas (Benevolo, Collins, Banham e Tafuri). Designadamente, as historiografias operativas de propósito revisionista (1960s), incluindo obras como 'Storia dell'architecttura moderna' (L. Benevolo), 'Theory and design in the first machine age' (P. Banham) e 'Teorias e história da arquitectura moderna' (M.Tafuri). É ainda feita breve referência breve às obras 'Changing ideals in modern architecture' (P. Collins) e 'Modern architecture: a critical history' (K. Frampton).

Num terceiro momento, abordam-se os entendimentos da heterogeneidade moderna (A. Colquhoun, S. Goldaghen, etc). Designadamente, a desmantelação das representações canónicas modernas, (como Banham, Anderson, Levine, etc); 'These days' de Alan Colquohn ou 'Anxious modernism' de S. Goldhagen.

Trajecto
(Teorias e Projetos)

Fig 7.1 * Josep Montaner, Aula aberta de Teoria 1, Porto, ca.2010.



Fig 7.2 * Pamayotis Tourmikiots, La historiografia filosofia de la arquitectura moderna, Libreria mairea y celesta Sa; Madrid, 2001.

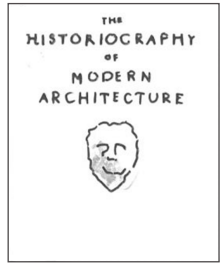


Fig 7.3 * Nicolau Pevsner.



Fig 7.4 * Niolaus Pevsner, Pioneers of modern design, A Pelican book, Londres, 1930.

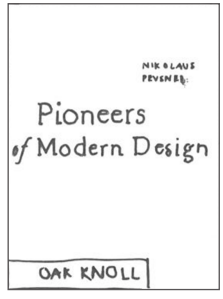


Fig 7.5 * Emil Kaufmann.



Fig 7.6 * Emil Kaufmann, De Ledoux a Le Corbusier: Origem e evolução na arquitectura autónoma, La Villette, Paris, 1933.

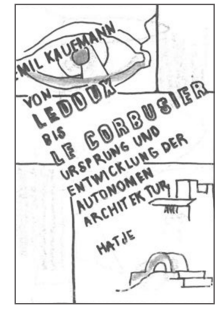


Fig 7.7 * Sigfried Giedion.



Fig 7.8 * Sigfried Giedion, Space, time and architecture: the growth of a new tradition, Denoel, Suíça, 1941.

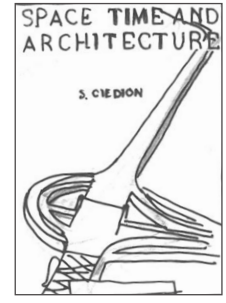


Fig 7.9 * Sigfried Giedion, Mechanization takes command, University of minnesota press, EUA, 1948.



Fig 7.10 * Henry Hitchcock.

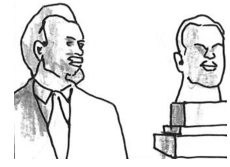


Fig 7.11 * Philip Johnson, International style, Nova Iorque: MoMA, 1932.

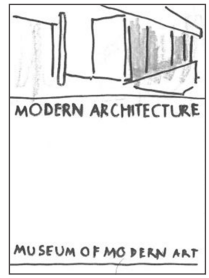


Fig 7.12 * Bruno Zevi.



Fig 7.13 * Bruno Zevi, Verso un architettura organica, G. Einaudi, Torino, 1945.



Fig 7.14 * Bruno Zevi, Saber ver a arquitectura, Martins fontes, Lisboa, 2009 (1948).

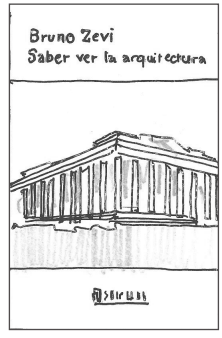


Fig 7.15 * Peter Rayner Banham.



Fig 7.16 * Rayner Banham, Theory and design in the first machine age, Praeger publishers, Nova Iorque, 1960.

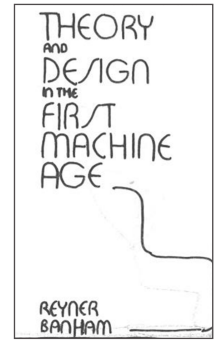


Fig 7.17 * Leonardo Benévolo.



Fig 7.18 * Leonardo Benevolo, História da arquitectura moderna, Perspectiva, Lisboa, 1998 (1960).



Fig 7.19 * Manfredo Tafuri.



Fig 7.20 * Manfredo Tafuri, Teorias e História da arquitectura moderna, Presença, Lisboa, 1981 (1979).



Fig 7.21 * Peter Collins, Changing ideals in: modern architecture, Faber and faber, Londres, 1965.

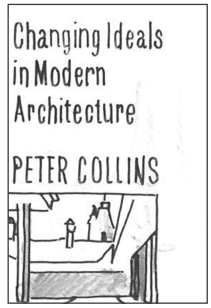


Fig 7.22 * Alan Colquhou.

Fig 7.23 * Kenneth Frampton.



Fig 7.24 * Kenneth Frampton, História crítica da arquitectura moderna, Martins Fontes, Lisboa, 2008 (1980).

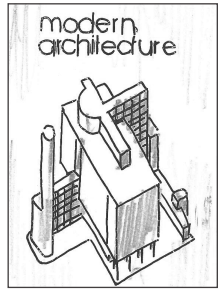


Fig 7.25 * Le Corbusier, Igreja de Ronchamp, França, 1955.

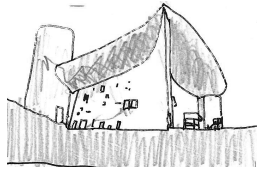


Fig 7.26 * Ernst May, Construção em Praunheim, Frankfurt, 1926.

Fig 7.27 * Bata building department, Zlin, 1940s.

Fig 7.28 * Rogério de Azevedo, Cidade jardim, Viana do Castelo, 1932.

Fig 7.29 * João Aguiar, Anteplano geral de urbanização, Castelo Branco e Faro, ca.1940s.

Fig 7.30 * Cassiano Branco, Plano para a Costa da caparica, Lisboa, início dos anos 30.

Fig 7.31 * Arménio Losa, Plano, Vila Nova de Gaia, 1944-49.

Fig 7.32 * Anteplano, Macedo de Cavaleiros.

Fig 7.33 * Carlos Duarte, Planos para Olivais Sul, Lisboa, 1955-58.

Fig 7.34 * Alison e Peter Smithsons, Berlin-haupstadt competition, Berlim, 1957-58.

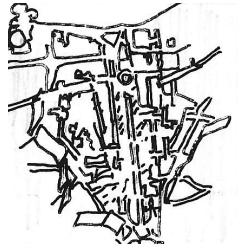


Fig 7.35 * Carlo Molino, Le Bisiluro Domolnar, Itália, 1955.

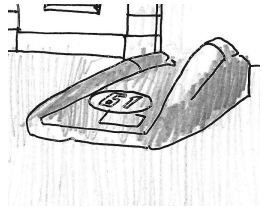
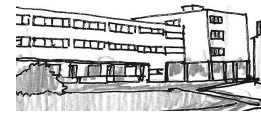


Fig 7.36 * Walter Gropius, Graduate center da Unversidade de harvard, EUA, 1950.



PROJECTO E PENSAMENTO NO PÓS-GUERRA

Apontamento intercalar

O período do pós-guerra

8. Reconstrução e crise. Crítica e influências.

O acto 8 consiste no primeiro de quatro actos sobre o pensamento do pós-guerra e aborda o 'Projecto e pensamento no pós-guerra I: reconstrução e crise', focando-se nos anos 1940-50s; bem como a 'Teoria no pós-guerra: Crítica e influências'.

Num primeiro momento, aborda-se o contexto de planear e reconstruir: Do conflito de classes à homogenização.
Designadamente, na Europa, aborda-se a ideia de préfabrição de panel systems de (Ernst May, etc), a obra 'Manufacturing a socialist modernity' (K. Zarecor), o debate e planeamento da Stainalee (Alemanha) e do Grande plano de Londres (L. P. Abercrombie, Inglaterra, 1943-45), a ideia das New towns e o papel da revista 'Stile' e do programa INA casa (Itália).
Ao nível dos EUA, apresenta-se a colaboração de pioneiros europeus nos EUA (F. Kisler, K. Lomberg-holm, etc), a obra 'The ideal of total environment control: Knud Lonberg holm' (europeus nos EUA) de S. Strum, as 'Exposition des techniques americanes de l' habitation et de l' urbanism' e o papel da revista 'Shelter' (EUA).

Num segundo momento, aborda-se a crise e reformulação (Team X, Fórum, etc). Designadamente a obra 'The CIAM discurse on urbanism 1928-60' (E. Mumford), o manifesto de Doorm (Team X) e seus protagonistas (J. Bakema, G. Candilis, A. Eick, G. de Carlo, S. Woods, Smithsons). A obra 'Team X premier' (ed. A. Smithsons) pela facção inglesa e a revista 'Dutch fórum' pela facção holandesa.
Num terceiro momento, aborda-se a cidade moderna e crítica (J. Jacobs e L. Mumford). Designadamente, as obras 'The death and life of great american cities' de Jane Jacobs, e 'The city in history' de Lewis Mumford. É feita referência à evolução da ideias de habitação unifamiliar para as de colmeia urbana em Le Corbusier (Maison citroan de 1920, Plan voisin de 1925, Ville radieuse de 1933-35, e Unité de marselha de 1952).
É ainda feita referência a projectos nos EUA (W. Gropious, L. van der Rohe, R. Eames etc), na Europa (Itália, etc), de Smithsons, K. Tange, L. Costa, e em Portugal (E. de Groer, R. Azevedo, J. Aguiar, C. Branco, A. Losa, C. Duarte).

Posteriormente, aborda-se a 'Teoria de arquitectura no pós-guerra I: crítica e influências'.

Como considerações prévias, aborda-se a evolução dinâmica do zeitest (e a passagem do conflito de classes à preocupação com o individual), bem como a evolução das preocupação não-consensu-

alistas e os conceitos de lugar e comunidade. Introduz-se a ideia de que o século XX representa a discussão do papel que a disciplina da arquitectura joga na sociedade.

Num primeiro momento, aborda-se a crítica ao progresso e a Escola de Frankfurt (T. Adorno, H. Marcuse, W. Benjamim, etc). Designadamente, as críticas da intelectualidade Marxista ao progresso (o conceito de limite da vanguarda), bem como o enfoque sociológico da Escola de Frankfurt. É feita referência a autores e obras como M. Horkheimer, H. Marcuse, a 'Indústria da cultura'; 'A arte autónoma' de T. Adorno, 'A arte na era da reprodutibilidade técnica' de W. Benjamim. É ainda feita referência breve à obra 'A condição humana' de Arendt.

Num segundo momento, aborda-se influências: Humanismo, existencialismo e fenomenologia, etc.
Designadamente, as tendências humanistas e existencialistas dos anos 1950s (A. Camus, J. Sartre, S. Beauvoir, etc); as ideias de autenticidade e o desejo de retorno ao primitivo.
Seguidamente, percorre-se o prestígio da femenologia, a atenção à experiência individual (E. Russerl, M. Marleau-ponty e G. Bachelard, etc - as obras 'Construir, habitar, construir' (M. Heidegger) e o 'Heidegger's Hunt' (A. Sharr). É ainda feita referência a projectos e escritos contemporâneos de teor femenológico (J. Pallasmaa, P. Zumthor, S. Holl, etc).

Trajecto
(Teorias e Projetos)

Fig 8.1 * Eric Mumford, The CIAM discurse on urbanism 1928-60, Massachusetts: MIT press, 2000.

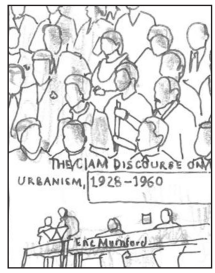


Fig 8.2 * Le Corbusier, Exemplo de renovação urbana. (Ilha de casas, reunificação de propriedades e nova solução pátio, solução final. (Vd. Jorge Coellho, Formas urbanas, Coimbra, Minerva, p104).

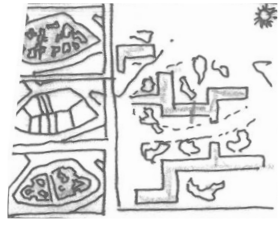


Fig 8.3 * Le Corbusier, Unité d'habitation, Marselha, 1952.



Fig 8.4 * Le Corbusier, Exemplo de renovação urbana (desenho), Paris.

Fig 8.5 * Le Corbusier, (Plano), Chandigarh, 1951.

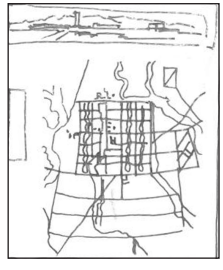


Fig 8.6 * Lúcio Costa, (Concurso para plano), Brasília, 1957.



Fig 8.7 * Lúcio Costa, (Concurso para plano), Brasília, 1957.

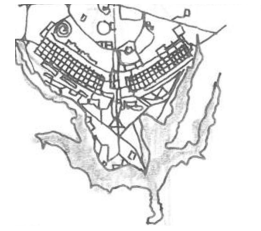


Fig 8.8 * Le Corbusier, Unidade de habitação, Marselha, França, 1945-52.

Fig 8.9 * Suzanne Struum, The ideal of total environment control: Knud Lomberg-Holm, Buckminster Fuller and the SSA, Nova Iorque: Reutledge, 2018.



Fig 8.10 * Knud Lomberg-Holm, Plano de circulação de Detroit (para o CIAM IV), 1933.

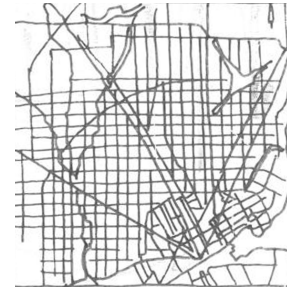


Fig 8.11 * F. Kiesler e K. L Holm, Painel de exposição (para o Architects' committy da NCASF), EUA.

Fig 8.12 * F. Kisher e KL. Holm, Instalação (Exposition des techniques américanes de l'habitation et de l'urbanisme), Paris, 14-21 Junho 1946.

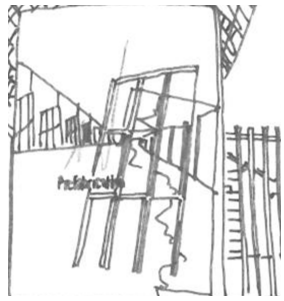


Fig 8.13 * American life-style, EUA, 1940-50s.

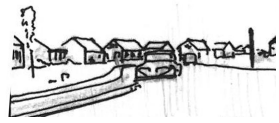


Fig 8.14 * Jackson Pollock, Number 28, Long island state Comission, Nova Iorque, 1951.



Fig 8.15 * Richard Buckminster Fuller, Cúpula sobre Manhattan, Nova Iorque, ca.1950.

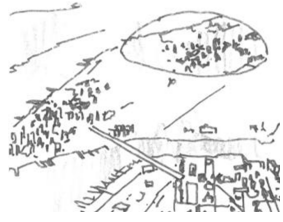


Fig 8.16 * Stalinallee, (Maquete da 1ª fase mostrada na Deutsche Sparthalle), Berlim, 1951.

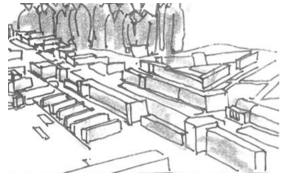


Fig 8.17 * Stalinalee. (Poster mostrando estatísticas do progresso da construção em Março de 1952), Berlim, 1950s.

Fig 8.18 * Detalhe da página de título de Gerhard Puhlmann, Die stalinallee nationales aufbauppprogramm 1952, Berlim, Verlag der Nation, 1952.



Fig 8.19 * Peter Friedrich, (Kollektiv plan) (Esquema de tráfico para o centro da cidade), Berlim, 1945-46.

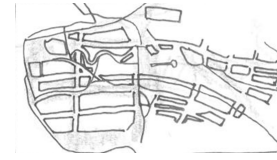


Fig 8.20 * G. Jobst e W.Kreuer, Concurso Hansaviertel, Berlim, 1953.



Fig 8.21 * Architectural working group, Regional plan para Cakovice e Letnany, Praga, 1932-33.

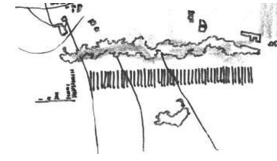


Fig 8.22 * Karel Janu, Living core.

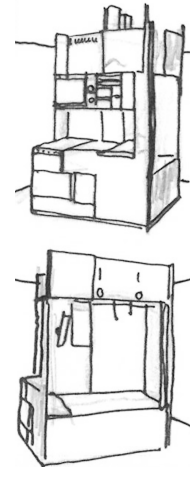


Fig 8.23 * Vladimir Kubecka e Jiki Vozenilek, Três unidades da região (plano para Zlin-Otrokovive), 1946.

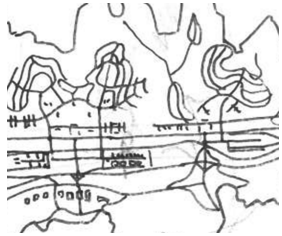


Fig 8.24 * Delegação Czechoslovak à União Soviética com Vlasov (Arquitecto chefe de Moscovo). Desde a esquerda, figurando na primeira fila: Zounek, Vlasov (URSS), Stary Mmarkov (URSS), Chamrad, Lacko, Lagutenko (URSS).



Fig 8.25 * Preparação do terreno de construção para o Oblouk, Poruba. (Os sinais junto à estrada comemoram a libertação de Ostrawa pela Soviet Army, e a igreja da cidade é vista à esquerda, ca.1953).



Fig 8.26 * Jiri Kroha e Atelier of national artist Jiri Kroha, Master plan para Nova dubnica, 1951.

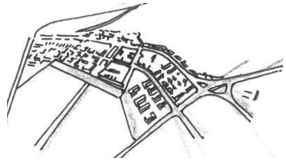


Fig 8.27 * Le Corbusier, Master plan para o Otrokovice corridor, Zlin, 1935.



Fig 8.28 * Evereux panel buildings (como surgem em 'Architektura Csr'), 1956.

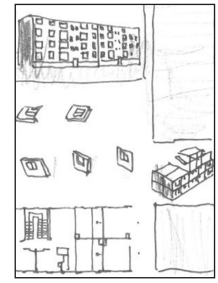


Fig 8.29 * Camus system, (como surgem em 'Architektura Csr'), 1957.

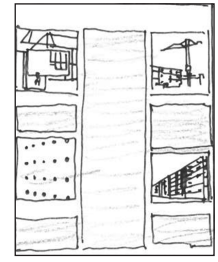


Fig 8.30 * V.Kapfik, G.Turzunov, J.Harvancik, K.Safranek, and Team. 'BA system prototype', Bratislava, 1955.

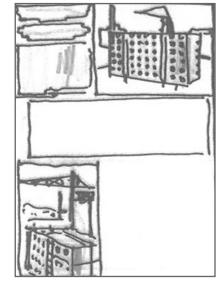


Fig 8.31 * Bloco de apartamentos (em construção, usando o Janu system), Otrokovice, 1954.

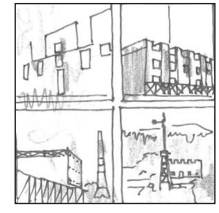


Fig 8.32 * Bohumil Kula e Hynek Adamec, Modelo do G-building prototype, 1950. / G55 building em Gottwaldov, 1954. / G40 buildings em construção em Praga, 1956.



Fig 8.33 * New Towns, Inglaterra, 1946.



Fig 8.34 * Patrick Abercrombie, Plano de grande londres, Londres, 1944.



Fig 8.35 * Leslie Patrick Abercrombie.



Fig 8.36 * Gio Ponti, (Ilustração na capa 'Casa para todos'), Stile 1, Itália.

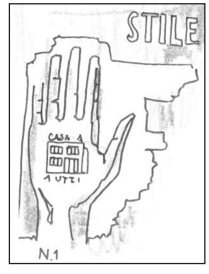


Fig 8.37 * Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi, (Ina-Casa), Secção do quarteirão Tibutino, Roma, 1950-53.



Fig 8.38 * Carlo Aymonino, Edifico habitacional no quarteirão Tiburtino, Roma, 1950-55.



Fig 8.39 * Jean Hentsch e Andre Studer, Habitação, Sidi Othhman, 1955.

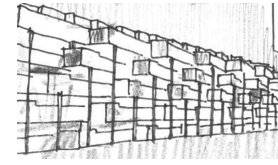


Fig 8.40 * Candilis, Painel mostrando desenvolvimentos habitacionais em Marrocos, (apresentado ao CIAM de Aix em Provence), 1953.

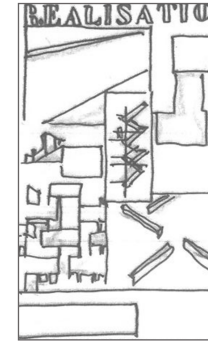


Fig 8.41 * Alison e Peter Smithson artigo sobre habitação em Marrocos na Architectural Design.

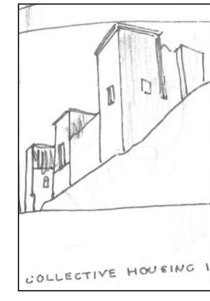


Fig 8.42 * Alison e Peter Smithson, Berlin-Haupstadt competition, Berlim, 1957-58.



Fig 8.43 * Alison e Peter, Smithsons, Cluster city, Golden lane idea, Londres 1950-60.



Fig 8.44 * Alison e Peter Smithson, Economist building, Londres, 1950-60

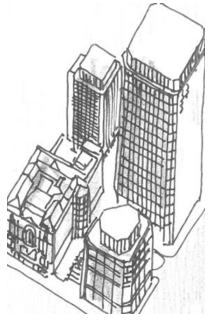


Fig 8.45 * Jacok Bakema (Vd. Foto gráfica de JAN Vrijhof, Netherlands photo archives).



Fig 8.46 * Aldo van Eick, Otterlo circles, 1959.

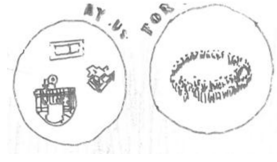


Fig 8.47 * Kenzo Tange, Plano Tóquio, 1960.

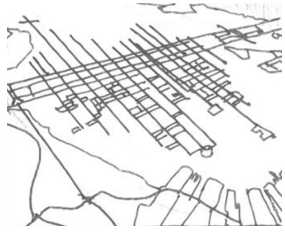


Fig 8.48 * Team X, 'Manifesto de doorm',1954.

Fig 8.49 * Jane Jacobs.



Fig 8.50 * Jane Jacobs, Death and life of great american cities, Random house, Nova Iorque, 1961.

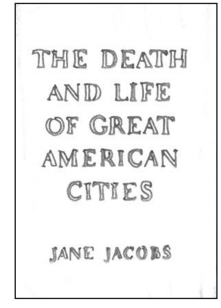


Fig 8.51 * Lewis Mumford.



Fig 8.52 * Lewis Mumford, The city in history, EUA, 1961.

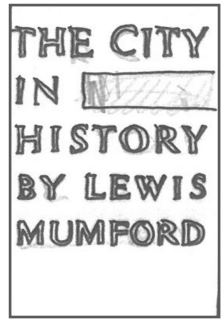


Fig 8.53 * Albert Speer, Nova chancelaria do reich, Berlim, 1936-39.



Fig 8.54 * Publicidade Hotpoint, (The saturday evening post), EUA, Maio 1959.



Fig 8.55 * Electrodomésticos, anos 1940-50s.



Fig 8.56 * Eficácia ergonómica, EUA, 1940/50s.



Fig 8.57 * SOM Office organizational diagram, EUA, 1957.

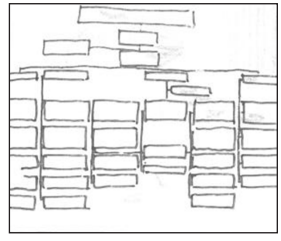


Fig 8.58 * Harley Earl, Cadilac Eldorado brougham, EUA, 1955 + Eldorado biarritz convertible, EUA, 1957.

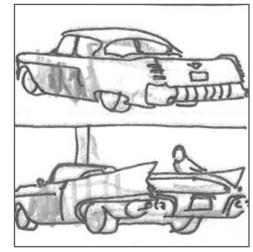


Fig 8.59 * Henry Dreyfuss, (Interior du) superconstellation, Lockheed, EUA 1953.



Fig 8.60 * Ad Sony, TV8-301, Sony, Tóquio, 1960.

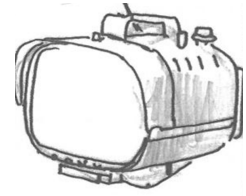


Fig 8.61 * Marco Zanuso, Televisão Doney 14, (Brionvega Spa), Milão, 1962.

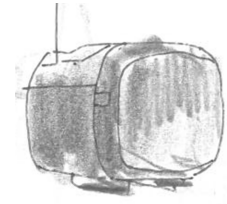


Fig 8.62 * Walter Gropius, Graduate center (Unversidade de harvard), EUA, 1950.



Fig 8.63 * Charles Eames, Casa Eames, Santa mónica, 1949.



Fig 8.64 * Charles Eames, Casa Eames (planta), Santa mónica, 1949.

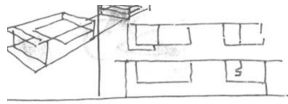


Fig 8.65 * Philip Johnson, Glass house, New grammar, 1949.

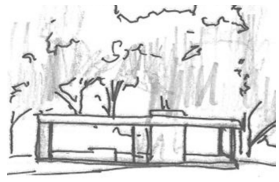


Fig 8.66 * Philip Johnson, Glass house (planta), New grammar, 1949.

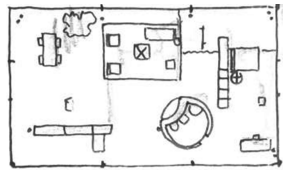


Fig 8.67 * Alison e Peter Smithson, Hunstanntoon school, Norfolk, 1949-53.



Fig 8.68 * Alison e Peter Smithson, Hunstanntoon school, Nortek 1949-53.

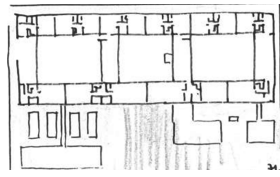


Fig 8.69 * Mies van der Rohe, Seagram, Nova Iorque, 1954-58.



Fig 8.70 * Mies van der Rohe, Neue nationalgalerie, Berlim, 1965-68.

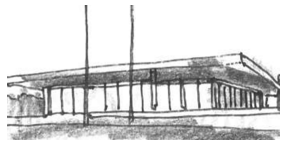


Fig 8.71 * Mies van der Rohe, Neue nationalgalerie, Berlim, 1965-68.



Fig 8.72 * Otl Aicher et al, Lufthansa (Renovação da marca), Alemanha, 1962.

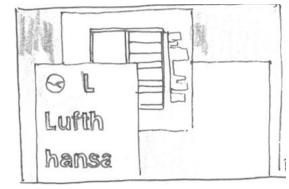


Fig 8.73 * Ditier Rams, (Aparelhagem), Frankfurt, 1961-65,



Fig 8.74 * Verner Panton, Cadeira panton (desenho original de 1954), Herman miller furniture, 1970.



Fig 8.75 * HMV, Secador de cabelos modelo HDI, Grã-Bretanha, 1950s. (Vd. Raymond Guidot, Histoire du design 1940-2000, Paris: Hazan, 2000 (1994), p.109).

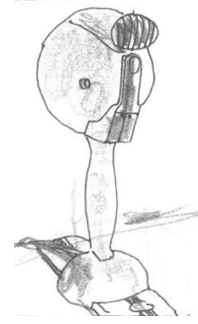


Fig 8.76 * Alison, Peter Smithson, e N.Henderson e E.Paollozzi, 'Patio and pavillion' (exposição 'This is tomorrow'), Whitechapel gallery, Londres, 1956.

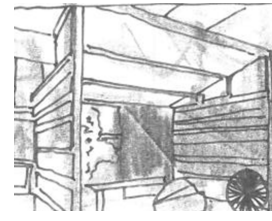


Fig 8.77 * Alison, Peter Smithson, House of the future, Londres, 1956.



Fig 8.78 * Alison, Peter Smithson, House of the future, (desenho de 1955), (Daily Mail Exposição – Ideal home), Londres, 1956.



Fig 8.79 * Laslo Benedek, (Marlon Brando), A equipe selvagem, EUA, 1953.



Fig 8.80 * Carlo Molino, Autoretrato (piloto de avião sobrevoando Manhattan), (fotomontagem), Turim, 1940.

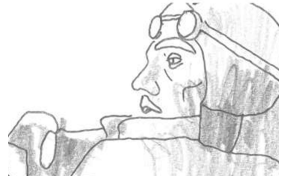


Fig 8.81 * Carlo Molino, Mesa de sala de jantar (Casa Rivetti, Itália), 1949.

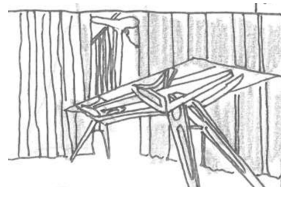


Fig 8.82 * Carlo Molino, Le Bisiluro domolnar, Itália, 1955.

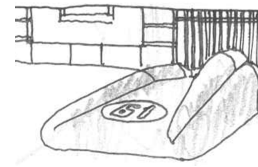


Fig 8.83 * Renzo Zavanella, autorail Belvedere, (interior), (Officine Meccazniche), Itália, 1948.



Fig 8.84 * Marcello Nizzoli, Máquina de escrever Diaspron (Olivetti), (Poster), Itália, 1948.

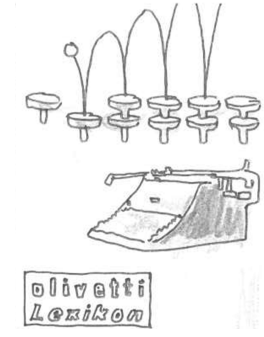


Fig 8.85 * Ettore Sottsass, Computador Elea 9003, (Olivetti), Itália, 1958-59.

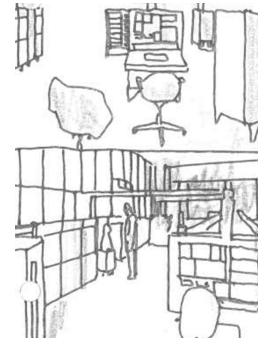


Fig 8.86 * Pininfarina, Cisitalia 202 coupé, Turim, 1947.

Fig 8.87 * Luciano Baldessari, Pavilhão da Sociedade breda (exposição internacional), Milão, 1952.

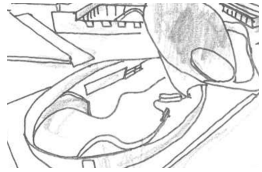


Fig 8.88 * Arne Jacobsen, Cadeira egg, Dinamarca, 1956.



Fig 8.89 * Le Corbusier, Capela Notre-dame-du-haut (planta), França, 1990s.

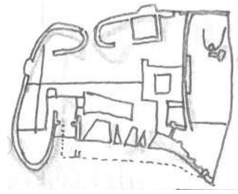


Fig 8.90 * Le Corbusier, Capela Notre-dame-du-haut (planta), França, 1955.

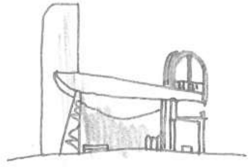


Fig 8.91 * Frank Lloyd Wright, Museu Guggenheim, Nova Iorque, 1956-59



Fig 8.92 * Vd., Jurgew Hetz, História da arquitectura do sécculo XX, Colónia, 2000.

Fig 8.93 * Óscar Niemeyer e Lúcio Costa, Catedral, Brasília, 1956-63.

Fig 8.94 * Escola de frankfurt, Alemanha, 1930.



Fig 8.95 * Marx Horkheimer.



Fig 8.96 * Marcuse.



Fig 8.97 * Theodor Adorno.



Fig 8.98 * Walter Benjamim.



Fig 8.99 * Albert Camus.



Fig 8.100 * Jean Paul Sartre.



Fig 8.101 * Edmund Husserl.

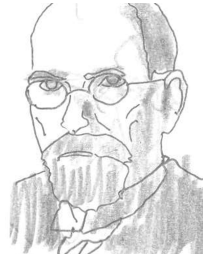


Fig 8.102 * Adam Sahn, A cabana de Heidegger, MIT press, Cambridge, 2006.



Fig 8.103 * Martin Heidegger, 1954.



Fig 8.104 * Gaston Bachelard.



Fig 8.105 * Merleau Ponty.



Fig 8.106 * Christian Norberg Schulz.



Fig 8.107 * Christian Norberg Schulz, Existence space architecture new concepts, praeger publishers, Nova Iorque, 1971.

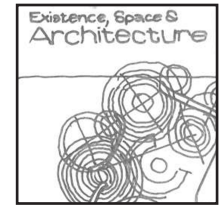


Fig 8.108 * Peter Zumthor.



Fig 8.109 * Peter Zumthor, Thermal baths, Vals, 1996.

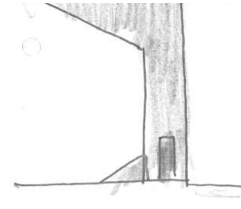


Fig 8.110 * Peter Zumthor, Saint benedict chapel graubünden, Suiça, 1989.



Fig 8.111 * Peter Zumthor, Brother klaus field chapel, Alemanha, 2007.

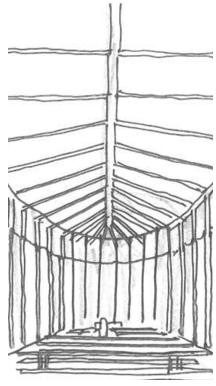


Fig 8.112 * Peter Zumthor, The luzi house, Jenaz, 2002.

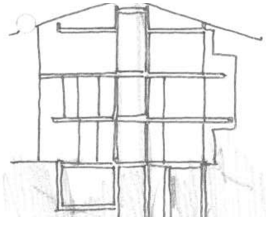


Fig 8.113 * Peter Zumthor, Casa de madeira, Leis, 2009.

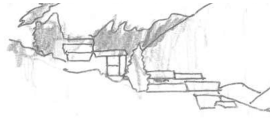


Fig 8.114 * Peter Zumthor, Home-studio, Graubünden-chur-haldenstein, 2003-04.

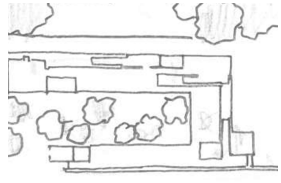


Fig 8.115 * Steven Holl.

Fig 8.116 * Tadao Ando, Church of the light, Japão, 1989.

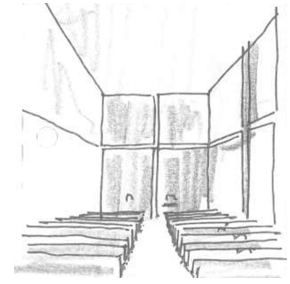


Fig 8.117 * Sou Fujimoto.

Fig 8.118 * Juhanni Pallasmaa.



9. Percepção e recepção da arquitectura

O acto 9 consiste no segundo de quatro actos sobre o período do pós-guerra e aborda o 'projecto e pensamento no pós-guerra: novos objectivos'.

Num primeiro momento, aborda-se a ideia de uma arquitectura Orgânica (B. Zevi, etc). Designadamente, o conceito de arquitectura orgânica (B. Zevi etc) e apresenta-se o debate da ideia ambivalente da máquina ao serviço do homem, a fundação da 'Associação para a arquitectura orgânica' (APAO) e a infuência da filosofia de Frank Lloyd Wright e Hugo Alvar Aalto; a atenção ao individuo e à experiência do usuário e a identidade conferida pela comunidade e pelo lugar. É feita referência à evolução da linguagem concensualista (Sarah Goldaghen) e a uma maior adaptação ao lugar e comunidade; sendo introduzido o conceito de 'reformista' (Sarah Goldaghen), que tenta previligiar maior equilíbrio/harmonia.

Num segundo momento, aborda-se a reformulação dos pressupostos modernos. Designadamente, de ruptura histórica, práxis tecnológica e ideologia sóciopolítica, e 'a necessidade de projectar uma visão da sociedade do pós-guerra' (Joan Ockman).
É feita referência à atenção ao intemporal (tradição), por Louis Khan, (bem como às obras 'The beginings' e 'The brick'); e à atenção ao popular (Alison e Peter Smithsons, etc).

No que concerne ao contexto do imediato pós-guerra, é feita referência à cinematografia 'A equipe selvagem' (L. Benedek) ou 'Roma ano zero'; a E. Rogers, C. Molino, à experiência deambulante de 'Patio and pavillion' e 'House of future' dos Smithsons. É ainda feita referência a projectos de F. Wright, L. Khan, H. Aalto, Le Corbusier, bem como a uma nova liberdade formal (F. Kiesler, E. Saarinen, H. Scharoun e J. Utzon).

Posteriormente, aborda-se a 'teoria de arquitectura no pósguerra II: percepção e recepção da arquitectura'. Num quarto momento, aborda-se a questão da História e sensibilidade (V. Persico, E. Rogers, C. Norberg-Schulz, etc). É feita referência à história em Persico etc, e à obra 'A experienza della architettura' de E. Rogers.

Num quinto momento aborda o apogeu dos Estudos Iconológicos (E. Panovski, R. Wittkower e E. Gombrich). Designadamente, as obras 'A perspectiva como forma simbólica', etc (E. Panovsky), 'Architectural principles in the age of humanism' (R. Wittkower) e 'The story of art', etc (E. Gombrich).

Num sexto momento, aborda-se a perspectiva crítica Fenomenológica (E. Husserl, M. Heidegger, G. Bachelard, etc) e o espaço existencial (C. Schultz). Designadamente, os conceitos de M. Heidegger (dasein, etc), a obra 'What is architecture' de A. Ballantyne), o conceito de espaço existencial e obras como 'Existence, space and architecture' ou 'Genious loci' de C. Norberg Schulz.

Num sétimo momento, introduzem-se outros métodos de análise da realidade (K. Lynch, etc). Designadamente, é feita referência à obra a 'Imagem da cidade' (K. Lynch), bem como a alguns conceitos (marcos, proxémica, etc).

Num oitavo e último momento, aborda-se a questão da participação, bem como posteriormente também os Design methods e Systems thinking (C. Jones, C. Alexander, etc). Designadamente, a ideia de participação comunitária, incluindo o trabalho anterior de G. de Carlo, e posteriores sobre Supports (N. Habraken), e sobre autoconstrução (J. Turner). Seguidamente, aborda-se a Escola de Cambridge de L. Martin (M. Kruger) e a Escola de Ulm de T. Maldonado (I. Neves e K. Frampton), bem como S. Chermayeff, os Design methods (C. Jones), e G. Broadbent, etc 'A linguagem dos padrões' (C. Alexander) e posterior 'The oregon experiment'. Ao nível do systems thinking, introduz-se a evolução da ideia de black box para os observing systems (H. von Foerster). É ainda feita referência à investigação portuguesa do LNEC (N. Portas), e a obras posteriores de divulgação contemporânea como 'Sistemas arquitectónicos contemporâneos' (J. Montaner).

Trajecto
(Teorias e Projetos)

Fig 9.1 * Ernest Nathan Rogers.



Fig 9.2 * Alvar Aalto, Chaise longue N.º39, (Huonekaluja rakennustyotehas oy), Finlândia, 1930-31.

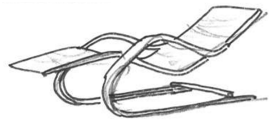


Fig 9.3 * Rudolf Steiner, Goetheanum II, Basel, 1928.



Fig 9.4 * Rudolf Steiner goetheanum (planta), Dornach,1925.

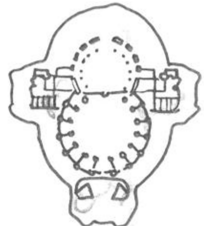


Fig 9.5 * Frank Lloyd Wright e Bruno Zevi, Veneza, 1940-50s.



Fig 9.6 * Carlos Duarte, Louis Henry Sullivan e a Escola de chicago in: Arquitectura, Lisboa, Fevereiro 1982, p.40.



Fig 9.7 * Bruno Zevi, Por um grau zero na arquitectura moderna, In: Arquitectura, Lisboa, Fevereiro 1982, p.40.

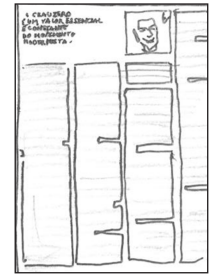


Fig 9.8 * Bruno Zevi, Verso un architettura organica, Lisboa, 1940-50.

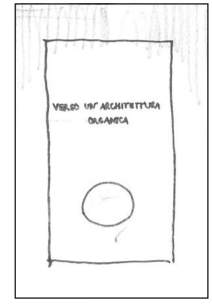


Fig 9.9 * Frank.Lloyd Wright, Uma original concepção arquitectónica, (Vd. Arquitectura portuguesa, N.º133, Lisboa, Abril 1946, p.19).



Fig 9.10 * Frank Lloyd Wright.



Fig 9.11 * Frank Lloyd Wright, Casa da cascata, EUA, 1935-39.



Fig 9.12 * Frank Lloyd Wright, museu Guggenheim, Nova Iorque, 195.

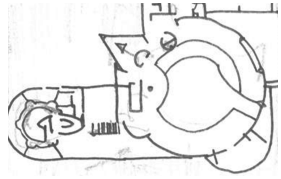


Fig. 9.13 * Frank Lloyd Wright, museu Guggenheim, Nova Iorque, 195.



Fig 9.14 * Alvar Aalto.



Fig 9.15 * Alvar Aalto, Sanatório, Paimio, 1928-33.



Fig 9.16 * Alvar Aalto, Sanatório, Paimio, 1928-33.

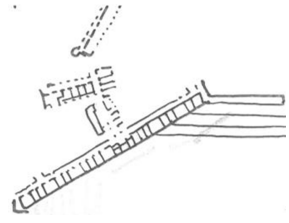


Fig 9.17 * Alvar Aalto, Casa mairea, Noormarkku, 1939.



Fig 9.18 * Alvar Aalto, Casa mairea (planta), Noormarkku, 1939.



Fig 9.19 * Alvar Aalto, Igreja de vouksenniska, Imatra, 1956-59.

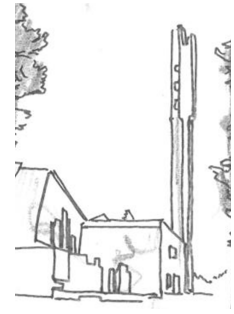


Fig 9.20 * Alvar Aalto, Junta de freguesia, Saynatsalo, 1950-52.

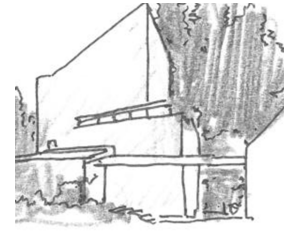


Fig 9.21 * Alvar Aalto, Junta de freguesia, Saynatsalo, 1950-52.

Fig 9.22 * Alvar Aalto, Chalet louis carré, Ille de france, 1956-59.

Fig 9.23 * Alvar Aalto, A humanização da arquitectura, In: Arquitectura portuguesa, N.º35, Lisboa, Agosto 1950, p.7.

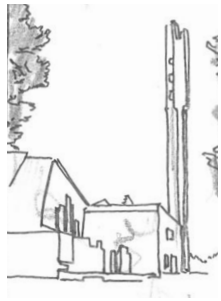


Fig 9.24 * Jorge Silva, Alvar Aalto, In: Arquitectura, N.º69, Lisboa, Novembro-Dezembro 1960, p.3.

Fig 9.25 * Alvar Aalto, Centro paroquial, Wolgsburg, 1959-62.

Fig 9.26 * Um novo projecto de Alvar Aalto, In: Arquitectura, N.º80, Lisboa, Dezembro 1963, p.31.



Fig 9.27 * S.a., Exposição de arquitectura filandesa na Esbap, In: Arquitectura, Lisboa, Abril 1969, p.60.

Fig 9.28 * Vitor Consiglieri et al, Alvar Aalto e os seus códigos, In: Arquitectura, N.º152, Lisboa, Maio-Junho 1984, p.152.

Fig 9.29 * Lucien Herve, Uma experiência da vida futura: A unidade de habitação de Le Corbusier, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, Janeiro-Março 1951, p.6-8.

Fig 9.30 * Le Corbusier, Capela Notre-damme-du-haut, Ronchamp, 1950-55.

Fig 9.31 * Le Corbusier, Capela Notre-damme-du-haut, Ronchamp, 1950-55.

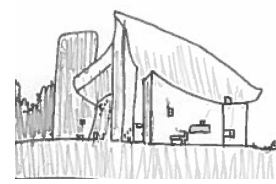


Fig 9.32 * Le Corbusier, Pavilhão philips, Bruxelas, 1958.

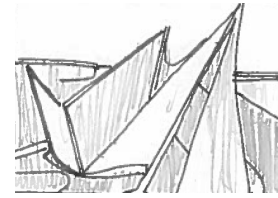


Fig 9.33 * Le Corbusier, Pavilhão philips, Bruxelas, 1958.

Fig 9.34 * Rogélio Salmonà Bogotá.



Fig 9.35 * Rogério Salmona, Bogotá.

Fig 9.36 * Frederick Kiesler, Endless house, EUA, 1959.

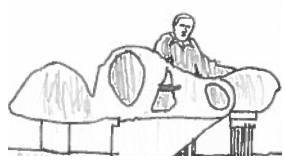


Fig 9.37 * Frederick Kiesler, Endless house, EUA, 1959.

Fig 9.38 * Le Corbusier, Carpenter center for visual arts (Universidade de Harvard), Boston, 1961.

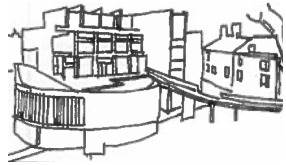


Fig 9.39 * Le Corbusier, Carpenter center for visual arts (Universidade de Harvard), Boston, 1961.

Fig 9.40 * Louis Khan, ca.1962.



Fig 9.41 * Louis Kahn, Parlamento, Dhaka, 1962-83.



Fig 9.42 * Louis Kahn, Parlamento, Dhaka, 1962-83.

Fig 9.43 * Louis Khan, Salk institute for biological studies, San diego, 1959-67.



Fig 9.44 * Eero Saarinen, Transworld airlenes terminal, (Aeroporto John Kennedy), Nova Iorque, 1956-62.

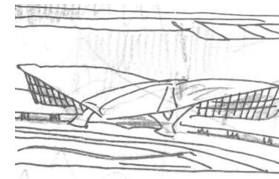


Fig 9.45 * Eero Saarinen, Transworld airlenes terminal, (Aeroporto John Kennedy), Nova Iorque, 1956-62.

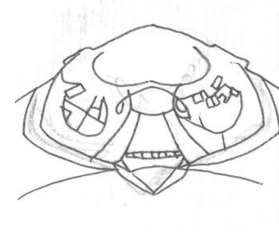


Fig 9.46 * Hans Scharoun, Philarmonie, Berlim, 1960-63.

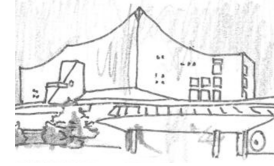


Fig 9.47 * Hans Scharoun, Philarmonie, Berlim, 1960-63.

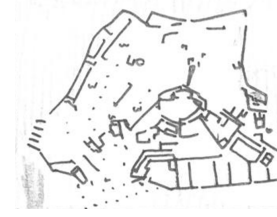


Fig 9.48 * John Utzon, Ópera, Sidney, 1956-74.

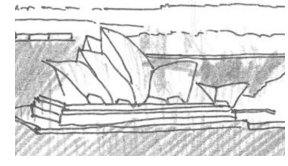


Fig 9.49 * John Utzon, Ópera, Sidney, 1956-74.



Fig 9.50 * Erwin Panofsky.



Fig 9.51 * Rodolf Witkower.



Fig 9.5 2* Rodolf Witkower, Architectural principles in the age of humanism.

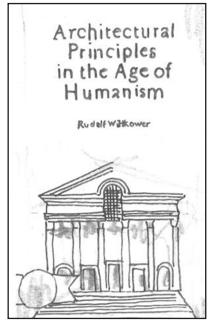


Fig 9.53 * Ernest Gombrich.



Fig 9.54 * Ernest Gombrich, The story of art, Phaidon.

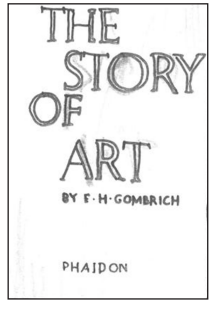


Fig 9.55 * Ernest Nathan Rogers, Experienza della archietttura, Giulio Einaudi, Torino, 1958 (capa de uma das edições).



Fig 9.56 * Nuno Portas, Modelo do processo de Concepção, (LNEC), Lisboa, anos 1960-70s.

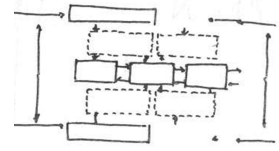


Fig 9.57 * Norbert Wiener, Cybernetics, Control and communication in the human and the machine, Herman, Paris, 1940 (capa de uma das edições).



Fig 9.58 * Heinz von Foerster, Observing systems, intersystems publications.

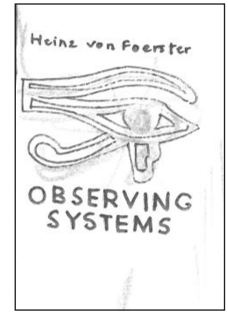


Fig 9.59 * Alan Mathison Turing, Teste IA, ca.1940s.



Fig 9.60 * Max Bill e Tomas Maldonado, Ulm, 1953-60.



Fig 9.61 * Rádio Braun.

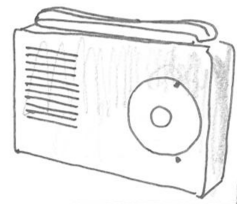


Fig 9.62 * Exercicios arquitectónicos (pré-frabricação), Escola de Ulm, 1950-60s

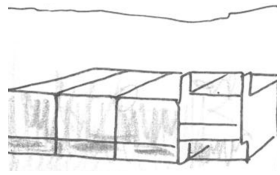


Fig 9.63 * Hoest Ritell.

Fig 9.64 * Serge Chermayeff.

Fig 9.65 * John Christopher Jones.

Fig 9.66 * Paul Pangaro, Problem do solve, EUA, 2000.

Fig 9.67 * Geoffrey Broadbent.

Fig 9.68 * Leslie Martin (fotografia com a esposa).

Fig 9.69 * Gordon Pask: From a childhood curiosity to the envisioning of an evolving environment, 2000.

Fig 9.70 * Yona Friedman, Flatwriter, Paris, anos 1960-70.

Fig 9.71 * John Turner, Housing by people, Inglaterra.

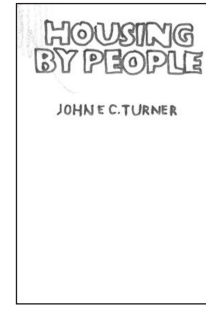


Fig 9.72 * John Turner.



Fig 9.73 * N. Habraken, Alternativa massa housing, 1962 (capa de uma das edições).

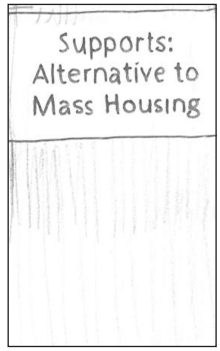


Fig 9.74 * N. Habraken.



Fig 9.75 * Cristopher Alexander.



Fig 9.76 * Christopher Alexander, Notes on the synthesis of form, Harvard University press, Cambridge, 1964 (capa de uma das edições).

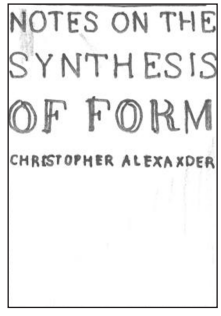


Fig 9.77 * Christopher Alexander, The oregon experiment, Oxford university press, Nova Iorque, 1975.



Fig 9.78 * Josep Montaner, Sistemas arquitectónicos contemporâneos, Gustavo gili, Barcelona, 2000.



Apontamento intercalar

Este periodo do pós-guerra teve a crucial importância de ter operado a transição modernidade-pósmodernidade também em arquitectura. Apesar da protelada crença no positivismo-funcionalista e no progresso pela técnica, a sociedade da reconstrução europeia requereu a integração de valores humanistas numa nova 'arquitectura orgânica', evitando alguma da radicalidade estético-política moderna numa 'nova monumentalidade', reconciliando-se com a história, o lugar e o popular, e incluso contemplando semiologicamente a 'forma'.
Mas começa hoje a ser explícito que embora a história da arquitectura moderna institucionalizada para este período (baseada geneticamente em Pevsner, Giedion, Hitchcok, etc) exponha linearmente a ocorrência de uma crise sucedida pela substituição do modernismo pelo pósmodernismo, a evolução ocorrida foi mais dinâmica e internamente diversificada do que parecera. A unidade moderna inicial, na verdade composta por várias facções aglutinadas numa mesma determinação em romper com a autoridade da tradição e reflectir o 'zeitgest' industrial para apoiar o progresso social, veio a ser alvo dessa evolução problemáticamente heterogénea, intuída no entre-guerras e acentuada no pós-guerra. Perspicaz, como bem explica Goldhagen, é que tal disseminação deveu-se à mutação do próprio 'zeitgest sóciopolítico', com a emergência de um clima homogenizante expresso no 'International style' e na sociedade de consumo de massas, etc, que suscitou o desvio da atenção política do conflicto de classes para a questão da liberdade individual, etc, fomentando as linguagens preocupadas com a história, o lugar, o relacionamento comunitário, etc.

('O pós-guerra', in: G. Furtado, Behind the pencil, Porto: EA-PEI, 2004, p.13-14).

Apontamento intercalar

Muitas reconceptualizações históricas recentes procuram explicar precisamente a natureza e evolução diversa do moderno, mas o caso de Goldhagen tem o interesse de substituir a análise estilística por uma de base social, cultural e política; a qual ainda comporta outro benéfico a jusante que é o desocultamento de histórias-facções subestimadas.

Como de certa forma também opta essa análise, interessa sim observar a arquitectura moderna do séc. XX mais como um debate, uma discussão sobre o papel da arquitectura na sociedade.
Pois seria precisamente nesse sentido, que não resistiriamos a salientar a importância da marginalizada facção moderna dos 'críticos negativos', dado que potencialmente podem impulsionar em muito as tais projectações críticas que referimos hoje, necessitar. Como é normal (menos hoje que estão na moda) foram substimados-atacados de esterilidade projectual (pela debilidade de propor programas positivos de reforma social, não compreendendo essa acusação o seu complexo cepticismo na ideia de comunidade de então e sobretudo a sua consciencilização da incapacidade de qualquer revolução maior pela arquitectura). Mas talvez tenha sido essa práctica arquitectónica moderna uma das que mais coerentemente se pautou pela moderna agenda de recusa da tradição e reflexão da evolução do 'zeitgest'; ainda que no seu caso para operar revelações políticas que potencialmente superassem o que então identificavam como um falhanço social.

('O poder crítico-político do moderno', In: G. Furtado, Behind the pencil, Porto: EA-PEI, 2004, p.15-19).

10. Debates em Portugal nas décadas de 50 e 60

O acto 10, consiste no terceiro de cinco actos sobre o pós-guerra, e dedica-se a estabelecer o paralelo entre a produção internacional e o específicos os desenvolvimentos e 'Debates teóricos em portugal' nos anos 1950s bem como nos anos 1960s.

Num primeiro momento, abordam-se protagonistas, eventos e obras relevantes (escritas ou construídas). Designadamente, o debate entre modernidade e portugalidade, o neorelismo e sua polémica opondo A. Régio a A. Cunhal, a ideia de uma modernidade nossa, o Inquérito à arquitectura portuguesa de 1957 (publicado em 1961 pelo SNA), os modernos escondidos enquanto simulação de progresso para o exterior (R. Canatá), as aproximações à realidade portuguesa e a aceitação do International style, a influência do organicismo de Alvar Aalto e a possibilidade de arquitecturas modernas regionais. Bem como factos influentes como a exposição da Odam (1951), o 3º Congresso da UIA em Portugal (1953), a direcção da Esbap por Carlos Ramos (1952-67), e a reorganização da revista 'Arquitectura' por Nuno Portas (1957-60).

Num segundo momento abordam-se algumas expressões teóricas na imprensa especializada (i.e. a revista 'Arquitectura portuguesa') entre 1951-59. Designadamente ensaios de autoria portuguesa, como de J. França, 'A responsabilidade de uma novíssima geração no movimento moderno em Portugal' de N. Portas, 'Estilo e espaço' de M. Tainha, 'Contra a imposição de um estilo', de C. Losa, A. Areal, J. Pacheco, R. Botelho; bem como artigos de autoria estrangeira, como de M. Bill, R. Burle-Marx, H. Aalto, P. Nelson, H. Herve e A. Perret. É ainda feita referência a projectos de A. Pessoa, R. Athouguia, K. Amaral, A. Carvalho, M. Bonito, J. Loureiro, F. Conceição Silva, A. Vieira, J. Andersen, N. Teotónio Pereira; ou F. George, C. Branco, F. Távora, P. Cid.

Posteriormente, abordam-se os desenvolvimentos e 'debate teórico em portugal nos anos 1960s'. Assim, num terceiro momento, aborda-se os principais protagonistas, eventos e obras (escritas ou construídas). Designadamente a influência italiana e sua atenção à história etc, o aumento de expressiviadade nos projectos, o 1º Encontro nacional de arquitectos (1961), a primavera Marcelista, e o enfoque sociológico.

Num quarto momento abordam-se algumas expressões teóricas na imprensa especializada (focando a revista 'Arquitectura'). Designadamente, artigos de autoria portuguesa sobre eventos como a

‘A exposição da arquitectura portuguesa’ em Londres, o ‘IIIº encontro de arquitectos de Tomar’, a ‘Exposição de arquitectura filandesa na SNBA’, ‘Novos e novissimos’, ou o ‘Encontro nacional de 1969’. Bem como ‘Da função social do arquitecto’ de O. L. Felgueiras, ‘Ensaio sobre o espaço da arquitectura’ de P. Vieira de Almeida, ‘Elementos para a história da arquitectura moderna’ de J. Fernandes, ‘Método da arquitectura’ de G. Byrne, a ‘1ª Experiência de préfabricação’, ‘Método de projectar em arquitectura’ de C. Duarte, N. Portas, F. Távora, J. Machado, L. Cunha, R. Ferreira, M. Palla, A. Pinto, F. Brone, G. Faria. Bem como artigos de autoria estrangeira, como ‘Non son génios lo que necessitamos ahora’ de Coderch, ‘Estrutura e forma’ de L. Khan, ou ‘Semiologia urbanística expressando o interesse’ de R. Barthes, ‘Métodos de composição’ de D. Thorney, ‘Métodos de projecto’ de G. Brodbent, ‘A paisagem e a obra do homem’ de Christian Norberg Schulz, de J. Labatud, G. Candillis, M. Ragon, J. Barnett, D. Bohm.

É ainda feita referência a projectos de F. Távora, M. Tainha, J. Chaves, R. Ramalho, N. Teotónio Pereira, A. Siza Vieira, S. Fernandez, F. Conceição Silva, R. Chorão Ramalho, K. Amaral, e a Gulbenkian.

Trajecto
(Teorias e Projetos)

Fig 10.1 * Fernando Pessoa, (orbituário), Lisboa, 1935.



Fig 10.2 * Arquitectura portuguesa, N.º45, Lisboa, Outubro 1939, p.25.

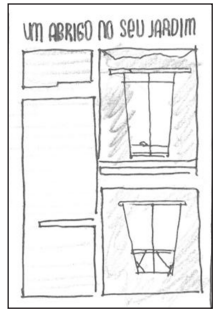


Fig 10.3 * Arquitectura Portuguesa, N.º53, Setembro 1953, p.22.

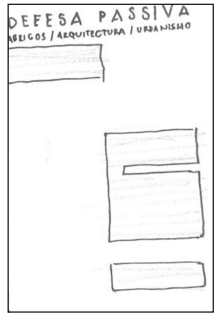


Fig 10.4 * Porfírio Pardal Monteiro, ca.1930s.

Fig 10.5 * Castelos (Guimarães etc): Simulacro de portugalidade, ca.1957.



Fig 10.6 * Luis Cristino da Silva, Anteplano do conjunto das instalações académicas de Coimbra (solução A), 1954 (Vd. Arquivo da Universidade de coimbra, 364).

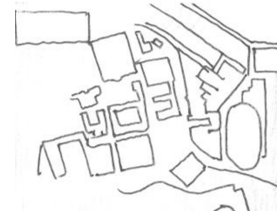


Fig 10.7 * Cidade Universitária de Coimbra: Escadaria monu-mental e Praça de D. Dinis (maquete).
(Vd. Rui Lino, Casas portuguesas, Valentim de carvalho: Lisboa, 1954).

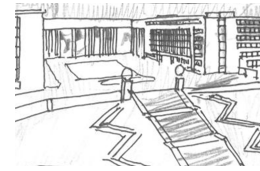


Fig 10.8 * Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Cabral, Bloco águas livres, Lisboa, 1956.



Fig 10.9 * Inquerito à arquitectura popular em portugal (Vd. Fotografia do espolio do IAPP, Ordem dos arquietcos), Lisboa.

Fig 10.10 * Alvar Aalto, A humanização da arquitectura, Arquitectura portuguesa, N.º35, Lisboa, Agosto 1950, p.7.

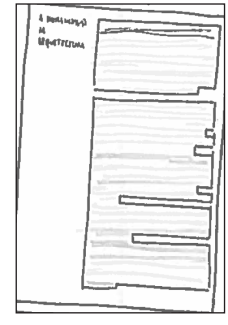


Fig 10.11 * Arquitectura portuguesa, Lisboa, Março 1952.

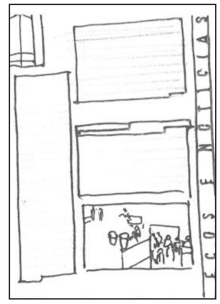


Fig 10.12 * Organização dos arquitectos modernos (Vd. Inauguração da exposição no Ateneu comercial, Porto, 1951).



Fig 10.13 * CIAM VIII (um dos cartazes apresentados).

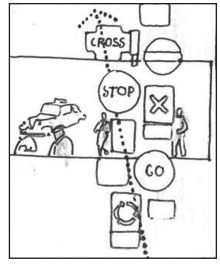


Fig 10.14 * Candilis, Problemas de hoje, In: Arquitectura, N.º77, Lisboa, 1963. p.2-5.



Fig 10.15 * Toulose Le mirail, In: Arquitectura, Lisboa, 1962.

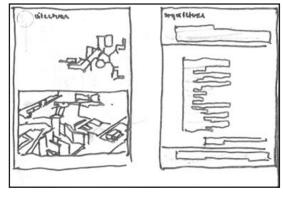


Fig 10.16 * Secção portuguesa da UIA, 1948. (Congresso em Lisboa, 1953).

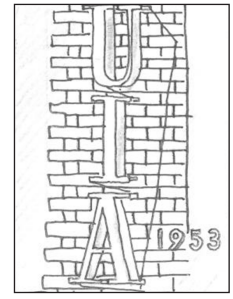


Fig 10.17 * UIA, Logotipo do III Congresso, Lisboa, 1953.



Fig 10.18 * Reunião de estudantes Esbal, In: Arquitectura portuguesa, N.º, Lisboa.

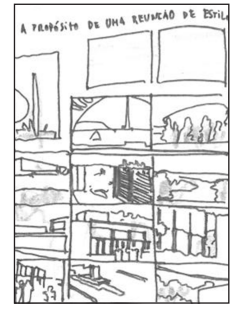


Fig 10.19 * Rui Pimentel, Projecto Moradia (curso de verão CIAM), Veneza, 1952.

Fig 10.20 * Mário Bonito, Edifício Ouro, Porto, 1954.



Fig. 10.21 * Mário Bonito, Edifício Ouro, Porto, 1954.

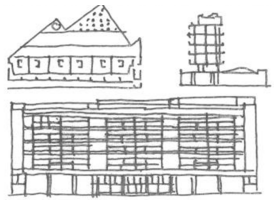


Fig 10.22 * José Carlos Loureiro, Edifício Parnaso, Porto, 1954.



Fig 10.23 * Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral, Bloco das águas livres, Lisboa, 1953-55.



Fig 10.24 * Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral, Bloco das águas livres' in: Arquitectura portuguesa, N.º65, Lisboa, Junho 1959, p.3.

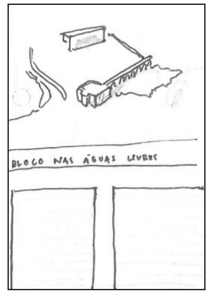


Fig 10.25 * Nuno Portas, Nuno Teotónio Pereira, A. Pinto de Freitas, Habitação social - Olivais norte, Lisboa, 1959.



Fig 10.26 * Alberto Pessoa et al, Edifício na Avenida Infante santo, Lisboa, 1952-55.



Fig 10.27 * Alberto Pessoa et al, Edifício na Avenida Infante santo, Lisboa, 1952-55.

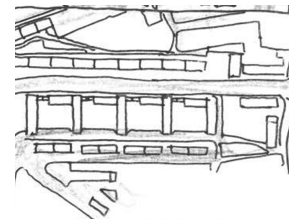


Fig 10.28 * Athouguia e F. Sanches, Bairro das estacas, Lisboa, 1958.

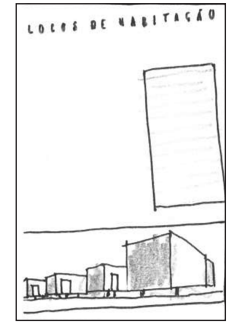


Fig 10.29 * Bairro de Alvalade, Lisboa, 1950-60s.

Fig 10.30 * Pedro Cid, Manuel Laginha e João Esteves, Habitação na Avenida dos EUA, N.º61, Lisboa, 1957.

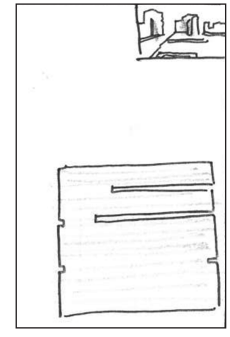


Fig 10.31 * Ruy Athouguia, Pousada na Nazaré, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, N.º57/58, Janeiro-Fevereiro 1957, p.19-21.

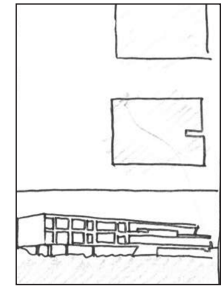


Fig 10.32 * Ruy Athouguia, Moradia em Cascais, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, Julho-Dezembro 1954, p.15.



Fig 10.33 * Bloco de habitação, Portugal, 1950.



Fig 10.34 * Viana de Lima. (Texto), In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, Abril 1953. p.8.

Fig 10.35 * Viana de Lima, Edificio habitação e comércio (Rua bom jardim/ formosa), Porto, 2008.



Fig 10.36 * Viana de Lima, Edifico habitação (Rua costa cabral), Porto, 1953.

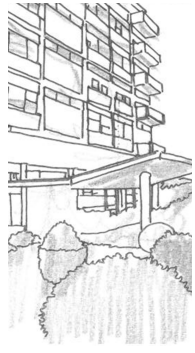


Fig 10.37 * Viana de Lima Casa do moinho / Casa das marinhas, Esposende, 1957.

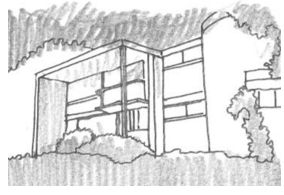


Fig 10.38 * AAVV, Inquérito à arquitectura popular portuguesa, Lisboa, 1955-1960.



Fig 10.39 * Manuel Nunes de Almeida, Igreja, (Barragens), Portugal, 1956-1958.



Fig 10.40 - João Almeida de Carvalho, Sala das máquinas da Barragem, Portugal, 1955-1957.

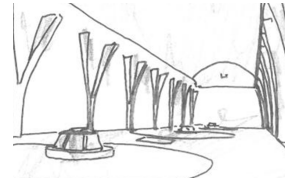


Fig 10.41 - Vitor Palla e Bento de Andrade, Escola do Vale escuro, Portugal, 1953-56.

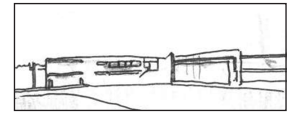


Fig 10.42 * Vitor Palla e Bento de Andrade, Escola do Vale escuro, Portugal, 1953-56.

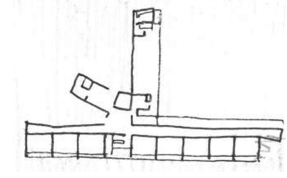


Fig 10.43 * Avenida, Figueira da Foz, 1940.

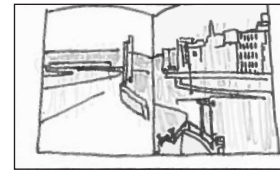


Fig 10.44 * Inácio Peres Fernandes e Isaías Cardoso, Piscina praia e Hotel, Figueira da Foz, 1950-54.



Fig 10.45 * Francisco Conceição Silva, Hotel do mar, Sesimbra, 1956-63.

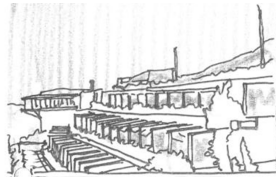


Fig 10.46 * Francisco Conceição Silva, Hotel do mar, Sesimbra, 1956-63.

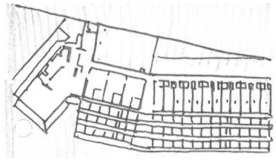


Fig 10.47 * Keil do Amaral et al, Feira de Indústrias, Lisboa, 1952-59, In: Arquitectura portuguesa, Março 1952, p.10-11.

Fig 10.48 * Alvar Aalto, A humanização da arquitectura, In: Arquitectura portuguesa, N.º35, Lisboa, Agosto 1950, p.7.

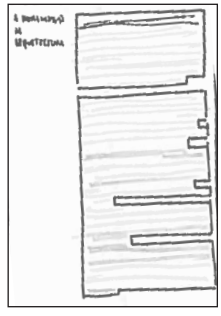


Fig 10.49 * Fernando Távora, CODA, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, Abril 1953, p.23-24.

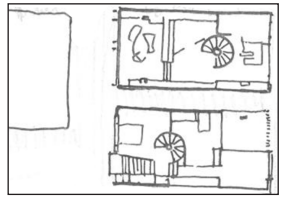


Fig 10.50 * Desenvolvimento actual da arquitectura…, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, Março, 1952, p.12.

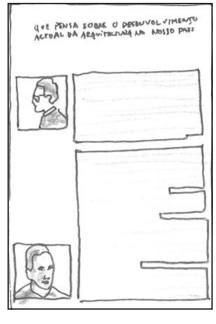


Fig 10.51 * Fernando Távora, Conjunto residencial de Ramalde, Porto, 1952-1960.



Fig 10.52 * Fernando Távora, Casa de ofir, Ofir, 1958

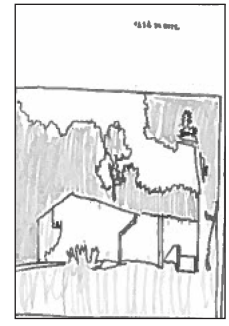


Fig 10.53 * Fernando Távora, Casa de ofir, Ofir 1957



Fig 10.54 * Fernando Távora, Casa de ofir, Ofir, 1957



Fig 10.55 * Fernando Távora, Mercado, Vila Nova da Feira, 1953-59.

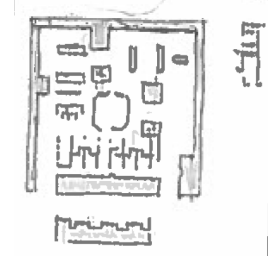


Fig 10.56 * Fernando Távora, Mercado, Vila Nova da Feira, 1953-59.

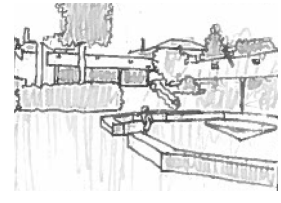


Fig 10.57 * Nuno Portas, A responsabilidade de uma novíssima geração no movi-mento moderno em portugal, In: Arquitectura portuguesa, N.º66, Lisboa, Novembro 1959, p.13.

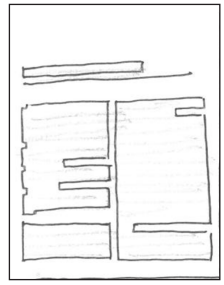


Fig 10.58 * Álvaro Siza Vieira, Casa de chá da Boa nova, Matosinhos, 1958-66.

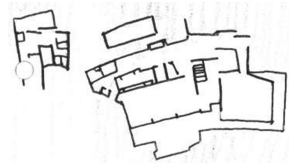


Fig 10.59 * Álvaro Siza Vieira, Casa de chá da Boa nova, Matosinhos, 1958-66.

Fig 10.60 * João Andersen, Pousada, Valença do Minho, 1959-60.

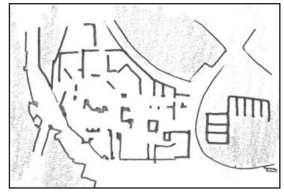


Fig 10.61 * 4 Novas pousadas: arquitectura dos países nórdicos, In: Arquitectura portuguesa, N.º62, Lisboa, Setembro 1958, p.1.

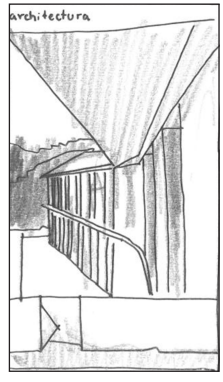


Fig 10.62 * Jorge Ferreira Chaves, Pastelaria mexicana, Lisboa, 1959-61.



Fig 10.63 * Exposições de artes plásticas da Fundação calouste gulbenkian (1957, 1961 e 1986), Lisboa.

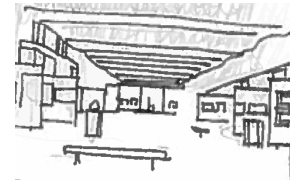


Fig 10.64 * Ruy Athouguia, Pedro Cid, Alberto Pessoa, Fundação calouste gulbenkian, Lisboa, 1959-69.

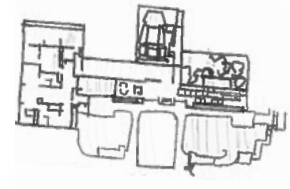


Fig 10.65 * Mestres da arquitectura: Richard Neutra, In: Arquitectura portuguesa, N.º1, Lisboa, Março 1952, p.25

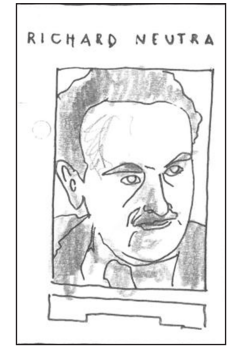


Fig 10.66 * Hugh Stubbins Jr., Projeto para uma casa perto do mar, In: Arquitectura portuguesa, N.º166, Lisboa, Julho-Dezembro 1951, p.13.

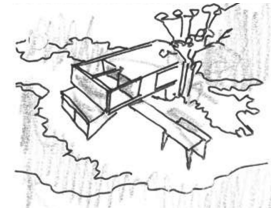


Fig 10.67 * S.a., Feiras de amostras EUA. In: Arquitectura portuguesa, N.º8, Lisboa, Janeiro 1955, p.21

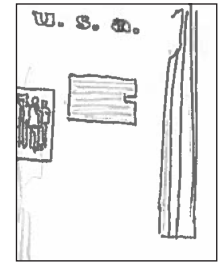


Fig 10.68 * Sigfried Giedion, Pintura e guerra, In: Arquitectura portuguesa, N.º42, Lisboa, Maio 1951, p.6.

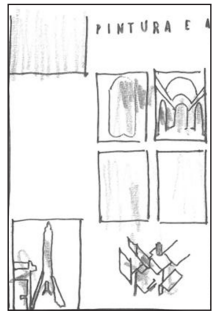


Fig 10.69 * Le Corbusier, Uma igreja Romchamp, In: Arquitectura portuguesa, N6, Lisboa, Março 1954. p.22.

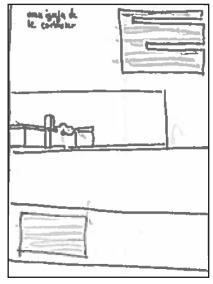


Fig 10.70 * Lucien Herve, Uma experiência de vida futura: Unidade habitacional de Le Corbusier, In: Arquitectura portuguesa, N.º164Lisboa, Janeiro-Março 1951, p.6-8.



Fig 10.71 * Auguste. Perret, Para uma teoria de arquitectura, In: Arquitectura portuguesa, N.º48, Lisboa, agosto 1953 p.2.



Fig 10.72 * Habitação, London county council. In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, 1955, p.18.

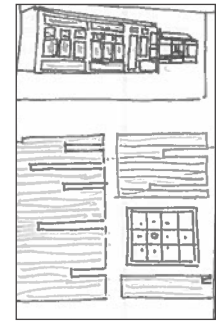


Fig 10.73 * Prefabricação, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, N.º61, Dezembro 1957, p.32-35.



Fig 10.74 * Carlo Scarpa, Um arquitecto moderno em Veneza, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, Julho 1957, p.23-30.

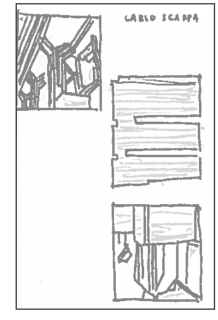


Fig 10.75 * S.a.Jardins-Roberto Burle-Marx-Paisagista [Brasil], In: Arquitectura portuguesa, N.º1, Lisboa, Março-Abril 1952, p.19.

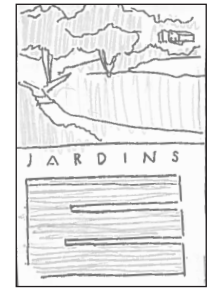


Fig 10.76 * Lúcio Costa, O arquitecto e a sociedade contemporânea, In: Arquitectura portuguesa, N.º47, Lisboa, junho de 1953

Fig 10.77 * Professor Costa Lobo, Arquitectos e engenheiros, In: Arquitectura portuguesa, N.º133, Lisboa, 1950, p.56-60.

Fig 10.78 * Arquitectura para os arquitectos. In: Arquitectura portuguesa, Industrialização da construção e a função do arquitecto, Lisboa.

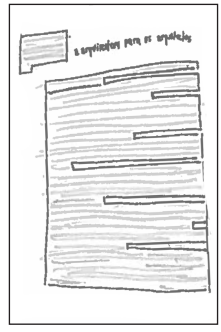


Fig 10.79 * A crítica […] os preconceitos de classe e a falta de moral social, In: Arquitectura portuguesa, N.º2, Lisboa, Agosto 1952, p.7.

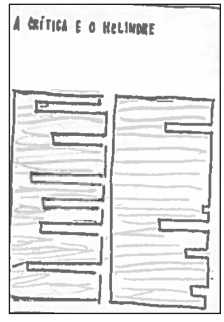


Fig 10.80 * É o povo arquitecto, In: Arquitectura portuguesa, N.º3, Lisboa, Janeiro 1950, p.22.



Fig 10.81 * [Monumentalidade], In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, Março 1950, p.17.

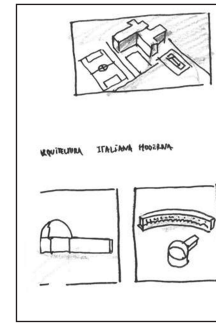


Fig 10.82 * Frederico George, Planetário, In: Arquitectura portuguesa, N.º, Lisboa.

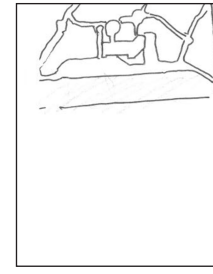


Fig 10.83 * Frederico George, arquitectura e o cinema, In: Arquitectura portuguesa, N.º159, Lisboa, Novembro 1950, p.9.

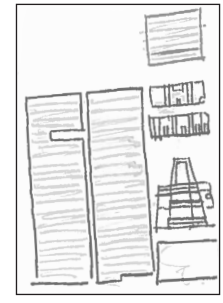


Fig 10.84 * Cassiano Branco e Mário Rodrigues, Um edifício de 11 andares, In: Arquitectura portuguesa, N.º165, Lisboa, Abril-Junho 1951, p.6.



Fig 10.85 * Habitações económicas [para a Cooperativa], In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, 1950.

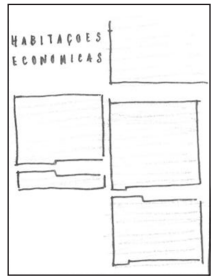


Fig 10.86 * Pedro Cid, Habitações económicas, In: Arquitectura portuguesa, N.º46, Lisboa, Fevereiro 1953, p.11.



Fig 10.87 * Bento d'Almeida e Victor Manuel Catum, Moradia em lisboa, In: Arquitectura portuguesa, N.º1, Lisboa, Março-Abril 1952, p.8.

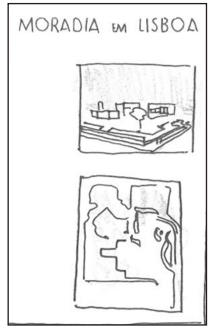


Fig 10.88 * Celestino Castro, Habitação no Porto, In: Arquitectura portuguesa, 1954-55, N.º58, Lisboa, p.8.



Fig 10.89 * João Andersen, Casa de habitação em Valongo, In: Arquitectura portuguesa, N.º49, Lisboa, outubro 1953, p.7.



Fig 10.90 * João Andersen, Casa em Caxias, In: Arquitectura portuguesa, N.º60, Lisboa, Outubro 1957, p.35-37.

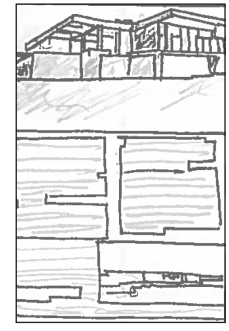


Fig 10.91 * Cassiano Barbosa, Prédio de habitação, In: Arquitectura portuguesa, N.º47, Lisboa, Junho 1953, p.4-10.

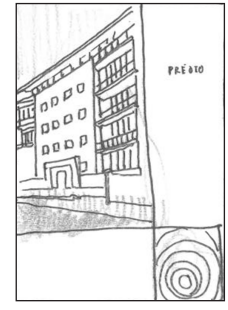


Fig 10.92 * Arménio Losa e Cassiano Barbosa, Habitação, In: Arquitectura portuguesa, N.º47, Junho 1953, p.4-10.

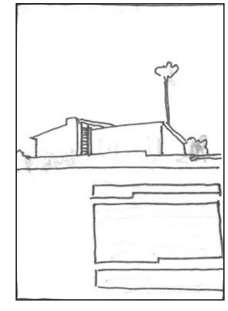


Fig 10.93 * Cassiano Barbosa, Habitação […], In: Arquitectura portuguesa, N.º54, Lisboa, Abril 1955, p.6-7.



Fig 10.94 * C.A. Gulkino Planificação nacional, In: Arquitectura portuguesa, N.º5, Lisboa, Janeiro 1954, p.26.

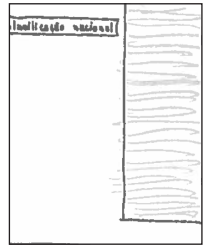


Fig 10.95 * Gabriel Alomar, Da arquitectura ao urbanismo, In: Arquitectura portuguesa, N.º2, Lisboa, Agosto 1952, p.9.

Fig 10.96 * Carlos Duarte, Garden cities, In: Arquitectura portuguesa, N.º63, Lisboa, Dezembro 1958, p.5.



Fig 10.97 * Carlos Duarte, Sobre a arquitectura espontânea, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, N.º66, Outubro 1959, p.31.

Fig 10.98 * Sobre processos absoluto e de relação em crítica, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, N.º57-58, Janeiro-Fevereiro, p.26-28.

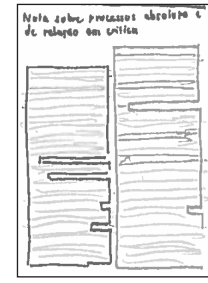


Fig 10.99 * Manuel Tainha, Estilo e espaço, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, N.º46, Fevereiro/ Setembro 1953, p.9.



Fig 10.100 * A nova plástica, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, Dezembro 1955, p.34.

Fig 10.101 * Concurso para o pavilhão de portugal.(Exposição internacional de Bruxelas), N.º57, Janeiro 1957, p.3-18.



Fig 10.102 * Nuno Portas, A representação portuguesa (Pedro Cid em Exposição internacional de 1958), In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, N.º63, 1958, p.23.

Fig 10.103 * Pavilhão de Portugal, 1958 (Pedro Cid). In: Arquitectura, Lisboa N.º63, Dezembro 1958, p.34.



Fig 10.104 * Da pintura Surrealista. (José Augusto França). In Arquitectura portuguesa Lisboa N.º61, Dezembro 1967, p.5-16.

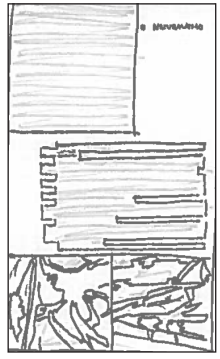


Fig 10.105 * N. Scapinakis, O naturalismo humanista, In: Arquitectura portuguesa.

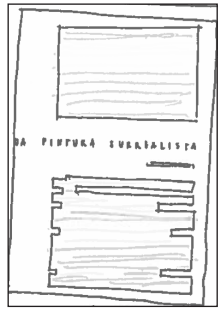


Fig 10.106 * Modern style, art nouveau, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, Outubro 1957, p.5-10.

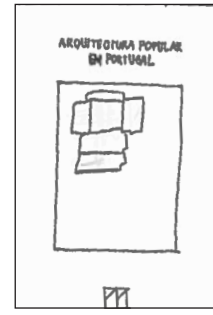


Fig 10.107 * História, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, Julho 1957, p.2-7.



11. Orientações e mediatização

O acto 11 consiste no quarto de cinco actos sobre o período do pós-guerra e aborda ‘a teoria de arquitectura no pós-guerra III: ‘orientações e mediatização’. Como considerações prévias, aborda-se o contexto de reconstrução massiva no pós-guerra, em que se reafirma o pensamento positivista-funcionalista.

Num primeiro momento, aborda-se a estrutura sócioeconómica (L. Benevolo) e a tecnológica (R. Banham). Designadamente, o confronto e desenvolvimento teórico da dualidade de pesepectivas da facção italiana e anglosaxónica no pós-guerra.
Apresenta-se as perspectivas de primazia técnica (P. Banham) e obras como ‘Teoria e projecto na era da máquina’ (1960), ou ‘Arquitectura do ambiente bem climatizado’ (1969), em que se identifica uma segundo folgo da técnica (eléctrica depois da industrial). Seguidamente, apresenta-se uma teorização que dá primazia à estrutura social (L. Benevolo) e obras como ‘História da arquitectura moderna’ (1960).

Num segundo momento, aborda-se a internacionalização e mediatização (revistas e mass-media). Posteriormente, além da expressão de ‘Novos objectivos’, de continuidade histórica e contextualização, etc, um relançamento da teoria e alastração da cultura arquitectónica dos anos 1950s. A expressão de diversidade na Casabella continuita (E.Rogers) e da informalidade pitoresca na revista Architectural review. E novos espaços de debate teórico-académico, com a Perspecta (1952), a Carneaux bleau (Team X), e a Fórum (Van Eick).

Simultaneamente introduz-se a problemática da mediatização na arquitectura e a obra ‘Privacy and publicity: modern architecture and mass media’ (B. Colomina), a publicidade e a obra ‘Architecture as mass-medium’ (De Fusco, etc). É ainda referido o protagonismo das principais revistas internacionais na divulgação da arquitectura (Ajh, AD, etc), algumas obras audiovisuais como ‘Foutainhead’ que representa determinadas ideias. É feita referência à conformação do starsystem (de stararchitects), ao fenómeno da moda. Bem como ao de tematização da arquitectura, e da realidade da sociedade do espetáculo (G. Debord).

Num último momento indaga-se acerca de possível reconceptualização. É feita referência ao conceito/facção dos Críticos negativos (Goldaghen) e à ideia de uma arquitectura que possa revelar sistemas mais equilibrados rumo à ruptura. (imaginário arquitectónico e a máquina).

Trajecto
(Teorias e Projetos)

Fig 11.1 * Frank Lloyd Wright, In: Arquitectura, Lisboa, N.º67, Abril 1960, p.3-7.

Fig 11.2 * Frank Lloyd Wright, In: Arquitectura, N.º67, Lisboa, Abril 1960, p.8.

Fig 11.3 * Jorge C. Silva, Alvar Aalto, In: Arquitectura, N.º69, Lisboa, Novembro-Dezembro 1960, p.3.

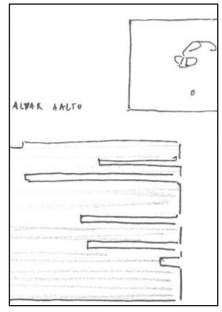


Fig 11.4 * Novo centro, In: Arquitectura, N.º80, Lisboa, Dezembro 1963, p.31.

Fig 11.5 * Arquitectura, N.º67, Lisboa, Abril 1960, p.8.

Fig 11.6 * O plano de urbanização da cidade de Imatr, Arquitectura, N.º69, Lisboa, Novembro 1960, p.9.

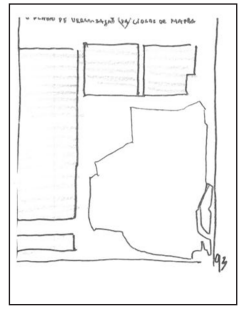


Fig 11.7 * Exposição de arquitectura finlandesa na SNBA, In: Arquitectura, Lisboa, Abril 1969, p.60.



Fig 11.8 * Agadir, In: Arquitectura, N.º94, Lisboa, Julho-Dezembro 1966, p.151.

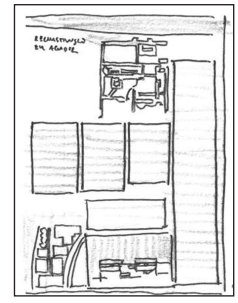


Fig 11.9 * Arquitectura do mundo, In: Arquitectura, N.º82, Lisboa, 1964, p.8160

Fig 11.10 * Archigram e o mundo do futuro, In: Arquitectura, N.º99, Lisboa, Maio-Junho 1967, p.186.



Fig 11.11 * Arquitectura, Lisboa, Maio-Junho 1966, p.139-140.

Fig 11.12 * Arquitectura, N.º81, Lisboa, Março 1964, p.49.

Fig 11.13 * Arquitectura, Lisboa, Setembro-Outubro 1969, p.211.

Fig 11.14 * Arquitectura, Lisboa, Maio-Junho 1968, p.124-128.

Fig 11.15 * Walter Groupious e a Bauhaus, In: Arquitectura, N.º91, Lisboa, Janeiro-Fevereiro 1966.

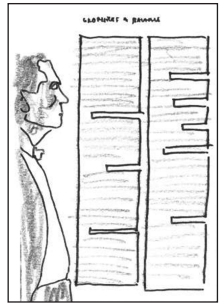


Fig 11.16 * Gunter Weimer, Algumas conversações sobre a Bauhaus, In: Arquitectura, N.º97, Lisboa, Junho 1967, p.96.

Fig 11.17 * Aspectos e corentes actuais da arquitectura americana, In: Arquitectura, N.º73, Lisboa, Dezembro 1961, p.36-48.

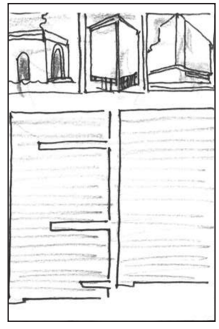


Fig 11.18 * Hestness Ferreira, Algumas reflexões sobre a cidade americana, In: Arquitectura, Lisboa, Janeiro-Fevereiro 1966, p.1

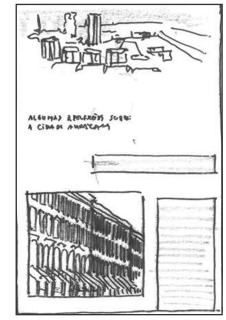


Fig 11.19 * A chamada Escola de Barcelona, In: Arquitectura, Lisboa, Setembro-Dezembro 1968, p.183.

Fig 11.20 * Coderch, No son génios lo que necessitamos ahora, In: Arquitectura, N.º73, Lisboa, Dezembro 1961, p.3-4.

Fig 11.21 * Arquitectura e humanismo, In: Arquitectura, N.º100, Lisboa, Novembro-Dezembro 1967, p.233.

Fig 11.22 * Fala a arquitectura, In: Arquitectura, N.º88, Lisboa, Maio-Julho 1965, p.124.

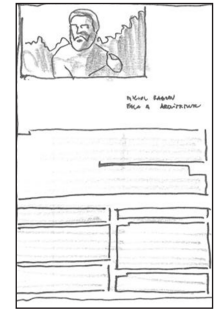


Fig 11.23 * Louis Khan, Estrutura e forma, In: Arquitectura, N.º74, Lisboa, Março 1962, p.23.

Fig 11.24 * Arquitectura, Lisboa, Junho 1961, p.74.

Fig 11.25 * Fernando Távora, Da Organização do Espaço, (2.ª edição - Porto, Esbap 1982). Prefácio de Nuno Portas, 1962.

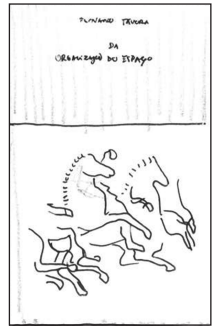


Fig 11.26 * Nuno Portas ingressa na LNEC, Lisboa, 1962.



Fig 11 27 * Poster, Árvore, Porto.



Fig 11.28 * Esbap, Porto, 1960s.



Fig 11.29 * Cassiano Branco, Portugal dos pequeninos, Coimbra, 1961.



Fig 11.30 * Fernando Távora, Pavilhão de ténis, Matosinhos, 1960.



Fig 11.31 * Álvaro Siza Vieira, Casa de chá da Boa nova, Leça de palmeira, 1962.

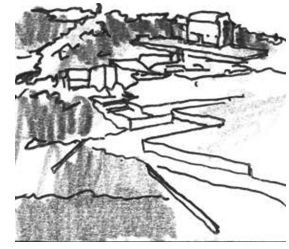


Fig 11.32 * Álvaro Siza Vieira, Casa de chá da Boa nova, Leça de palmeira, 1962.



Fig 11.33 * Álvaro Siza Vieira, Casa de chá da Boa nova, Leça de palmeira, 1962.

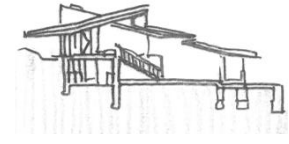


Fig 11.34 * Álvaro Siza Vieira, Piscina, Leça da Palmeira, 1961-66.

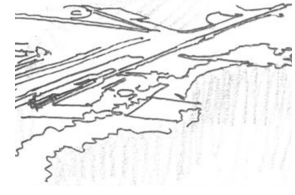


Fig 11.35 * Álvaro Siza Vieira, Piscina, Leça da Palmeira, 1961-66.

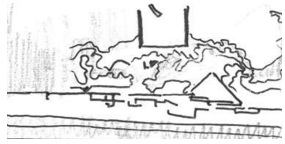


Fig 11.36 * Álvaro Siza Vieira, Casa Alves Costa, Moledo, ca.1964-71.

Fig 11.37 * Álvaro Siza Vieira, Casa Alves Costa, (Planta), Moledo, ca.1964-71.

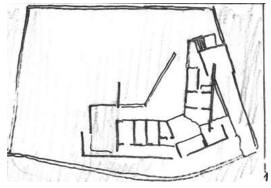


Fig 11.38 * Viana Lima, Casa [1940s], In: Arquitectura, N.º74, Lisboa, Março 1962, p.34-35.

Fig 11.39 * Fernando Távora, 12 anos de actividade profissional, In: Arquitectura, Lisboa, N.º71, Julho 1966, p.11-13.

Fig 11.40 * Vila Nova da Feira, In: Arquitectura, N.º71, Lisboa, Julho 1961, p.17-20.

Fig 11.41 * Fernando Távora, Ramalde (1952-60), Arquitectura, N.º71, Lisboa, Julho 1961, p.14.

Fig 11.42 * Fernando Távora, Entrevista, Arquitectura, Lisboa, Dezembro 1964, p.175.

Fig 11.43 * Fernando Távora, Escola primária VN Gaia, In: Arquitectura, Lisboa, Dezembro 1964, p.175.

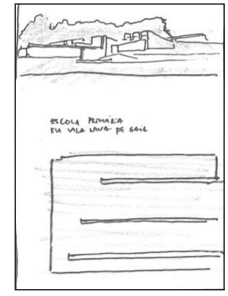


Fig 11.44 * Uma análise da obra de Siza Vieira, In: Arquitectura, Lisboa.

Fig 11.45 * Álvaro Siza Vieira, Casa de Chá, Arquitectura, N.º88, Lisboa, Maio-Junho 1965, p.97-103.

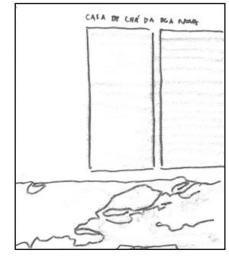


Fig 11.46 * Álvaro Siza Vieira, Piscina de Leça, In: Arquitectura, N.º76, Lisboa, Março-Abril 1967, p.73.

Fig 11.47 * Nuno Teotónio Pereira et al, Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Lisboa, 1962-70.

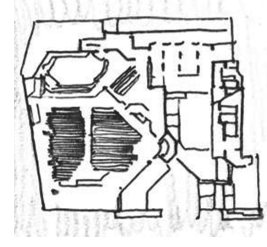


Fig 11.48 * Manuel Tainha, Escola dos regentes agrícolas, Évora, 1960-65.

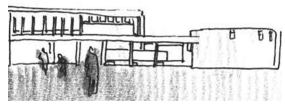


Fig 11.49 * Raul Chorão Ramalho, Conjunto urbano das Caixas de previdência, Funchal, 1960-69.

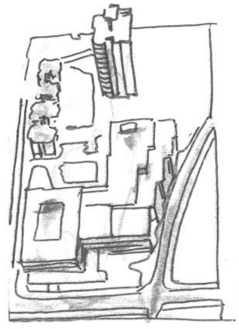


Fig 11.50 * Nuno Teotónio Pereira, João Maria Braula Reis, João José Malato e Romeu Pinto da Silva, Edifício Franjinhas, Lisboa, 1969.

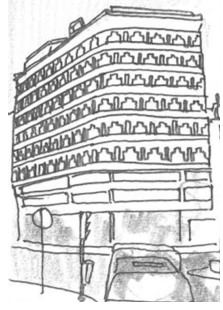


Fig 11.51 * Leslie Martin et al, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

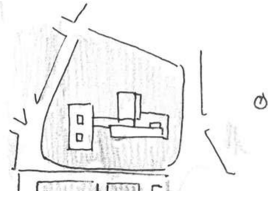


Fig 11.52 * Leslie Martin et al, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

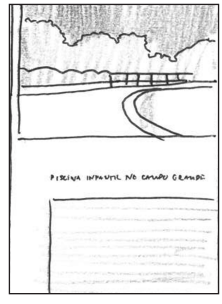


Fig 11.53 * Conceição Silva, Hotel do mar, Sesimbra, 1963.

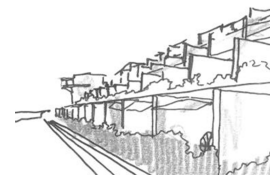


Fig 11.54 * Keil do Amaral, Pisicna do Campo grande, In: Arquitectura, N.º86, Lisboa, 1965.

Fig 11.55 * Conceição Silva, Hotel do mar, In: Arquitectura, Sesimbra, 1963.

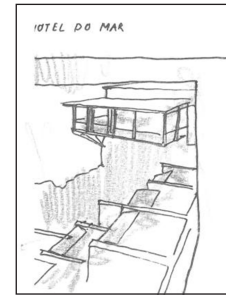


Fig 11.56 * Chorão Ramalho, In: Arquitectura, Lisboa, 1964.

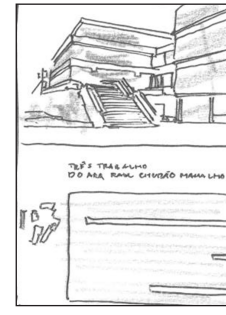


Fig 11.57 * Escola primária em Chelas, In: Arquitectura, N.º81, Lisboa, Março 1964, p.27.

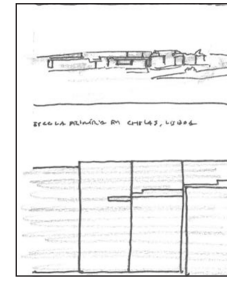


Fig 11.58 * Pancho Guedes, In: Arquitectura, Lisboa, Setembro-Outubro 1969, p.211.

Fig 11.59 * A Sede e o Museus Fundaçao Calouste Gulbenkian, Lisboa, In: Arquitectura, N.º111, 1969.



Fig 11.60 * Arquitectura, Lisboa, Outubro 1963, p.3.

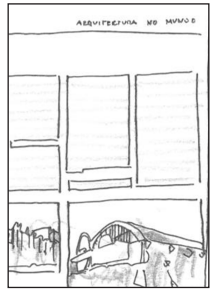


Fig 11.61 * Desenho e articulação na habitação, In: Arquitectura, Lisboa, N.º103, Maio-Junho 1968, p.124-128.

Fig 11.62 * Octávio Lixa Filgueiras. Maio de 1968. (Alunos da cadeira de Arquitectura analítica da Esbap, fazem levantamento exaustivo).



Fig 11.63 * Encontro Nacional de Arquitectos, 1969 (Vd. Folheto Arquivo Francisco Silva Dias).

Fig 11.64 * Nuno Portas (retrato), ca.1969.



Fig 11.65 * Nuno Portas, A Cidade como arquitectura, Lisboa, Livros horizonte, 1969.



Fig 11.66 * Manuel Laginha, Renovação urbana, In: Arquitectura, N.º72, Lisboa, Outubro 1961, p.28.

Fig 11.67 * Perspectivas e limites da nova dimensão, In: Arquitectura, N.º84, Lisboa, Novembro 1961, p.157.

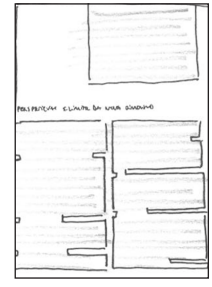


Fig 11.68 * Perspectivas e limites da nova dimensão, In: Arquitectura, N.º84, Lisboa, Novembro 1961, p.157.

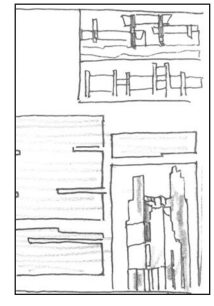


Fig 11.69 * Arquitectura, N.º73, Lisboa, Dezembro 1961, p.21-22.

Fig 11.70 * A habitação rural e a não tradicional, In: Arquitectura, N.º76, Lisboa, Outubro 1962, p.3.

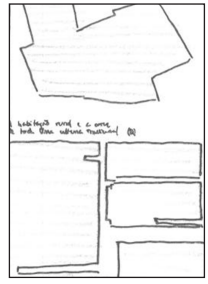


Fig 11.71 * Meditações sobre as metrópoles do amanhã, In: Arquitectura, Lisboa.

Fig 11.72 * Christian Norberg-Schulz, Paisagem e a obra do homem, In: Arquitectura, N.º102, Lisboa, Março-Abril 1968, p.52.

Fig 11.73 * Roland Barthes, Semiologia e urbanística, In: Arquitectura, N.º105, Lisboa, Março-Abril 1968, p.69-74.

Fig 11.74 * Planeamento, In: Arquitectura, N.º87, Lisboa, 1965, p.71.

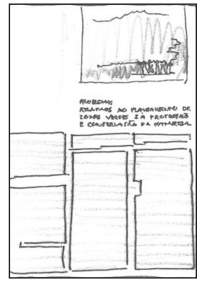


Fig 11.75 * Lorenzi de Campos, Considerações sobre o urbanismo, In: Arquitectura, N.º68, Lisboa, Julho 1960, p.43.

Fig 11.76 * Carlos Duarte, Elementos sociológicos do habitat urbano, In: Arquitectura, N.º69, Lisboa, Novembro-Dezembro 1960, p.17-30.

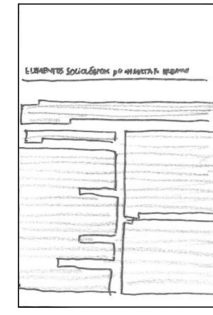


Fig 11.77 * Planeamento regional, In: Arquitectura, N.º83, Setembro 1964, p.111.

Fig 11.78 * Habitações, In: Arquitectura, Lisboa.

Fig 11.79 * Paul Chombard de Lauwe, Sociologia da habitação, In: Arquitectura, N.º68, Lisboa, Julho 1960, p.41.

Fig 11.80 * Uma realização da Câmara do porto: Habitacional da pasteleira', In: Arquitectura, N.º69, Lisboa, Novembro-Dezembro 1960, p.31.

Fig 11.81 * A habitação rural e a crise de toda uma cultura tradicional (II), In: Arquitectura, N.º73, Lisboa, Dezembro 1961, p19-22.

Fig 11.82 * Habitação no desenvolvimento económico e social, In: Arquitectura, N.º112, Lisboa, Novembro-Dezembro 1969, p.300.

Fig 11.83 * Manuela Silva, Enquadramento da habitação no desenvolvimento económico e social, In: Arquitectura, N.º112, Lisboa, Novembro-Dezembro 1969, p.300.

Fig 11.84 * Bairros antigos, In: Arquitectura, N.º71, Lisboa, Julho 1961, p.3-5.

Fig 11.85 * Habitação social, In: Arquitectura, N.º71, Lisboa, Julho 1961.

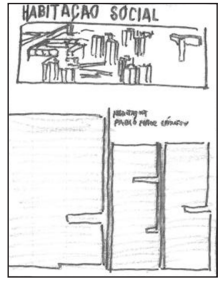


Fig 11.86 * Desenho e apropriação do espaço de habitação, In: Arquitectura N.º103, Lisboa, Maio-Junho 1968, p.124-128.

Fig 11.87 * D.G. Thorney, Método de composição na edificação arquitectónica, In: Arquitectura, N.º91, Lisboa, Janeiro-Fevereiro 1966, p.33.

Fig 11.88 * Gonçalo Sousa Byrne, Método de arquitectura, In: Arquitectura, N.º109, Lisboa, Maio-Junho 1969, p.127.

Fig 11.89 * Método de projectar em arquitectura, In: Arquitectura, N.º103, Lisboa, Maio-Junho 1968, p.129.

Fig 11.90 * A criatividade, arquitectura, Lisboa, Março-Abril 1969, p.79.

Fig 11.91 * Octávio Lixa Filgueiras, Da função social do arquitecto, In: Arquitectura, N.º75, Lisboa, Março 1962, p.46.

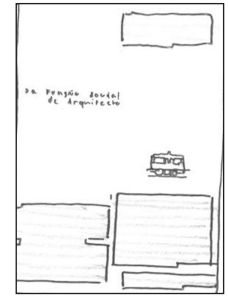


Fig 11.92 * A exposição de arquitectura portuguesa em Londres, In: Arquitectura, Lisboa, p.40.

Fig 11.93 * Pedro Vieira de Almeida, Ensaio sobre o espaço da arquitectura, Arquitectura, Lisboa, 1963, p.15.

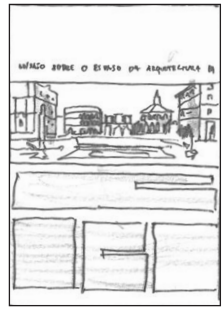


Fig 11.94 * Pedro Vieira de Almeida, Ensaio sobre o espaço da arquitectura, Arquitectura, N.º80, Lisboa, Dezembro 1963, p.3-13.

Fig 11.95 * Roehampton, 1961, In: Arquitectura, Lisboa, 1961.

Fig 11.96 * O encontro de Royaumont, In: Arquitectura, Lisboa, Julho 1963.

Fig 11.97 * Breve história da secção portuguesa da UIA, In: Arquitectura, Lisboa, Março-Abril 1967, p.50.

Apontamento intercalar

Um imaginário dessas prácticas críticas do pós-guerra, como as gostamos de denominar, encontra-se cartografado na colecção Gillman do MoMA que vimos analisando. Essa contém um conjunto de imagem que nem sempre se destinavam a ser construídas, mas que explicitam a mutação modernidade-pósmodernidade. Se num primeiro núcleo de desenhos dos anos 50 e 60 ainda figura um visionarismo que retoma o folgo Moderno heróico do pré-guerra, na corrente Megaestrutural (que se imbuiu do optimismo tecnológico, da cultura pop, e das eminentes revoluções) buscou-se a ideia de um modelo urbano neomecânico de adaptabilidade.
Pois é precisamente após esse, que, de súbito, emergiu uma descrença no optimismo tecnológico e nas engenharias sociais, que fez definhar o sonho utópico na diversidade em que acabou bebendo um pósmodernismo Inicial arquitectónico que ainda se toma como o todo.

(‘A Pós-modernidade’, In: G. Furtado, Behind the pencil, Porto: EA-PEI, 2004, p.23-27).

12. O activismo crítico

O acto 12 consiste no quinto de cinco actos dedicados ao pensamento do pós-guerra, e aborda o 'projecto e pensamento no pós-guerra III: o activismo crítico'.

Como consideração prévia, aborda-se a potência crítica do moderno; a insatisfação generalizada com a estética moderna nos anos 1950-60s, reprsentada pelas expressões pop e o progressivo desenvolvimento da crítica radical, até ao salto pós-moderno e paradigma da diversidade dos anos 1970s. Designadamente, a energia criativa do pós-guerra e o desejo de retomar uma postura visionária, a exposição' Visionary architects' (Drexler, 1960), o conceito de megaestruturas (F. Maki) e as nova ideias de muti-funcionalidade (Isosaki), de anti-zoning (Team X, etc), problematizando a anterior visão redutora mecanicista e previligiando a complexidade e relacionamento. É ainda feita referência ao optimismo das propostas utópicas (propósito de engenharia social), influenciadas pela tecnologia, massmedia e informática, bem como às preocupações ecológicas (reflexos da crise energética), e uma expressão próxima da fantasia. (Um abandono das ideologias ortodoxas nos anos 1960s e a radicalização da guerra fria).

Assim, num primeiro momento, aborda-se as mutações (cultural, tecnológica, ecológica, etc) dos anos 60, sendo designadamente feita referência a um contexto revolucionário a vários níveis.
Ao nível social, os movimentos libertário-igualitários (Maio 1968, descolonização, género, etc). Tecnológicamente, por exemplo, o número '2000+' da revista Architectural design e eventos como o 'International dialogue of experimental architecture' (1967) e o 'Habitat 67' (M. Safdie, etc). (A antecipação da estética high-teck).
Artísticamente, com a apropriação da pop-art (vd. 'What makes the home today so different today' de R. Hamilton) e a dessiminação característica da participação do happening e da performance (vd. 'Salto sobre o vazio' de I. Klein, Fluxus, etc); bem como a disseminação da pop-music. É ainda feita referência à estética hippie (Woodstock, psicadelismo, etc).
Todo um contexto propício ao ressurgimento da crítica cultural na arquitectura, à pretenção sóciopolítica (e utópica) e ao abraço da cultura popular.

Num segundo momento, aborda-se o utopismo megaestrutural (Drexel, Banham, Maki). Designadamente, a experimentação metodológica e o repensamento da disciplina pelos grupos radicais. (Uma reforma profissional).

Um terceiro momento aborda a crítica e impermanência. (A flexibilidade biológica Metabolista; a impermanência Priceiana e o pop Archigramiano e Archizoomiano; a mobilidade Friedmaniana; e o radicalismo Situacionista e Superstudionista). Designadamente a inclusão posterior do movimento megaestrutural na história (P. Banham), o desenvolvimento simultâneo da arquitectura experimental em várias geografias (Japão, França, Inglaterra, Áustria, Itália etc), e a obra 'Anxious modernisms, experiments in postmodern architectural culture' (S. Goldhagen).

Ao nível de França, salienta-se a Internacional situacionista (1950-60s), o grupo Architecture principle (Parent e Virilio), a estética insuflável do grupo Utopie, o Groupe experimentale de architecture mobile e o conceito de 'arquitectura móvel' de Yona Friedman.
Ao nível do Japão, salienta-se a experiência do Plano da baía de Tóquio e a Expo de Osaka (K. Tange, etc), o conceito de metabolismo (Isozaki, Kurokawa etc), a referência à adaptatibilidade e analogia cibernético-biológica (DNA) e a evolução do conceito de metabolismo para o de simbiose (K. Kurokawa).
Ao nível de Inglaterra, saliento as Influências pioneiras nos EUA e Europa de B. Fuller, F. Otto, K. Washma;, o conceito de plug-in, estrutura e célula, a urbanização instantânea, a evolução da revista Archigram e o concurso de Montreal; bem como o conceito de antecipatory architecture (C.Price) e de cybernetic architecture (G. Pask) e os prenúncios do movimento high-tech.
Ao nível de Itália salienta-se os conceito de zoom, superarquitectura e monumento continuo; a personagem de E. Sottsass e J. Colombo, os grupos Archizoom e o Superstudio, bem como as 'radical notes' de A. Branzi na revista Casabella.
Ao nível da Áustria (Coop Himmelblau, etc) salienta-se o manifesto 'tudo é arquitectura' publicado na revista Blau (H. Hollein) e as performances urbanas (Rucker-co, etc).
Ao nível dos EUA, salienta-se a comunicação do business, dos mass-media e as precupações ecológicas (Ant farm), bem como performances e arquitecturas de então.
Os desenvolvimentos portugueses, e 'o lado b' da Escola do porto (P. Bandeira), não deixam de ser de mencionar.

Trajecto
(Teorias e Projetos)

Fig 12.1 * Leonardo Benevolo.



Fig 12.2 * Rayner Banham, Theory and design in the first machine age, Pragger, Nova Iorque, 1960.



Fig 12.3 * Beatriz Colomina, Privacy and publicity: modern architecture as mass medium, MIT press, Cambridge, Londres, 1994

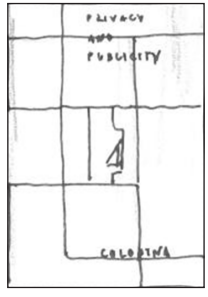


Fig 12.4 * Archigram, Inglaterra.

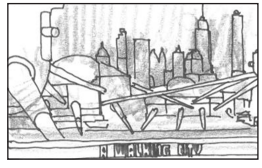


Fig 12.5 * Guy Debord, A sociedade do espectáculo, Buchet-Chastel, Paris, 1967.

Fig 12.6 * Internacional situacionista.

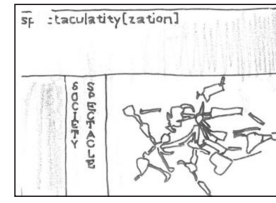


Fig 12.7 * Robert Venturi, Learning from Las vegas, MIT press, Londres, 1972.

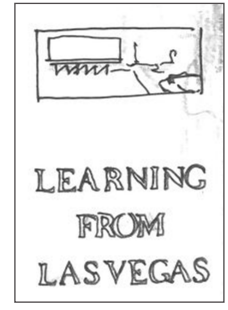


Fig 12.8 * Charles Jencks, A linguagem da arquitectura pósmoderna o Iconic building, Rizzoli, Nova Iorque, 1977.



Fig 12.9 * Casabella, Itália.

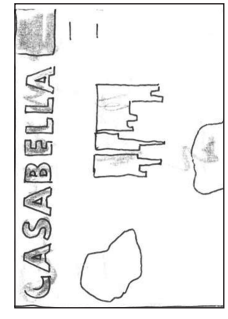


Fig 12.10 * Fountainhead, Eva.



Fig 12.11 * Sarah Goldaghen (ed.), Anxious Modernisms, MIT press-CCA, Nova Iorque, 2000.

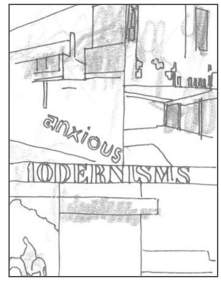


Fig 12.12 * Konrad Wachsmann, 1929.



Fig 12.13 * Konrad Washmann, Hangar, EUA.

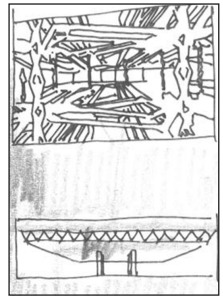


Fig 12.14 * Buckmister Fuller, EUA.



Fig 12.15 * Buckmister Fuller, Dymaxyon house, EUA, ca.1920s.

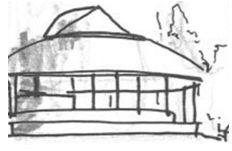


Fig 12.16 * Buckmister Fuller, Dymaxyon house, EUA, 1928.

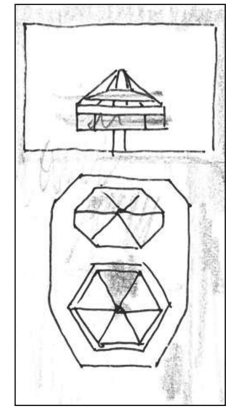


Fig 12.17 * Buckmister Fuller, Pavilhão dos EUA na Exposição internacional, Montreal 1967.

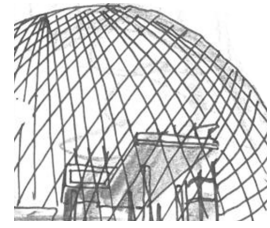


Fig 12.18 * Buckmister Fuller, Pavilhão dos EUA na Exposição internacional, Montreal 1967.

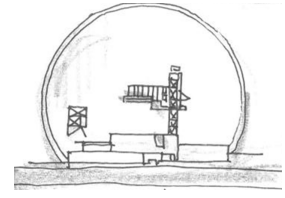


Fig 12.19 * Frei Otto.



Fig 12.20 * Frei Otto, Cidade suspensa, Alemanha.

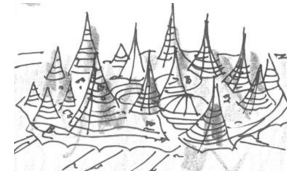


Fig 12.21 * Frei Otto, Cidade suspensa, Alemanha.



Fig 12.22 * Moshe Safdie, Habitat 67, Montreal, 1967.



Fig 12.23 * Moshe Safdie.



Fig 12.24 * Movimentos de descolonização.



Fig 12.25 * Revoluções sociais pela igualdade (E.g. Luther King).

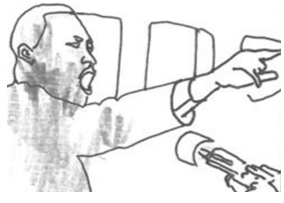


Fig 12.26 * A igualdade nos géneros.

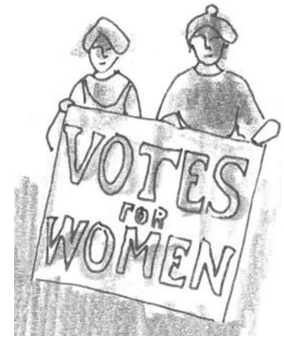


Fig 12.27 * Che Guevara.



Fig 12.28 * Cohen Benedickt, Paris, Maio 1968.



Fig 12.29 * Cogumelo nuclear.



Fig 12.30 * Gaetano Pesce.



Fig 12.31 * Gaetano Pesce, Un ville souterraine a l´epoce de la grande contamination: habitat pour deux personnes, (vd. Italiy: the new domestique Landscape, MoMA, Nova Iorque, 1972).

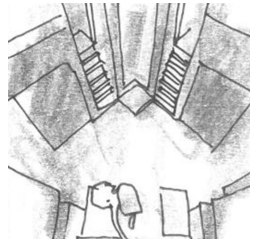


Fig 12.32 * Cosmonauta Edwin Aldrin Jr, Apollo XI, Julho 1967.

Fig 12.33 * Man on the moon, (Capa), Times, 1969.

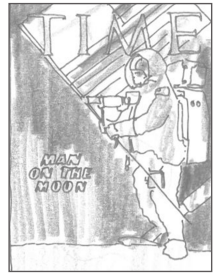


Fig 12.34 * Stanley Kubrick, 2001: Uma odisseia espacial, MCM, 1960. (Cenário do filme).



Fig 12.35 * Aerospatiale e British Aerospace, Concorde 001 (1.º voo), Março 1969.

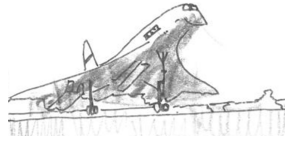


Fig 12.36 * Design de cadeira.



Fig 12.37 * Performance, Áustria, 1960s.

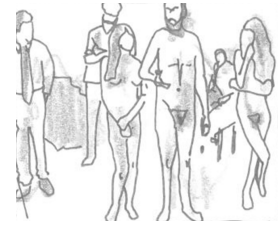


Fig 12.38 * Yona Friedman, s.l, 1960s.

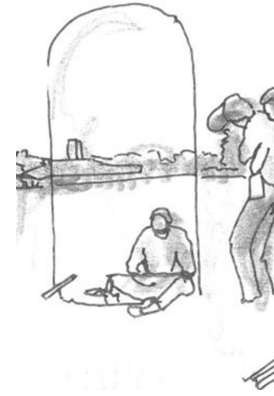


Fig 12.39 * Woodstock, EUA, 1969.

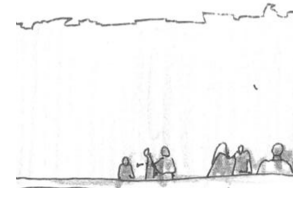


Fig 12.40 * Charles Harker, Tao design Group, Casa em poliuretano, Austin-Texas, ca.1970.



Fig 12.41 * Crhis Roberts, La madonna, Sausalito - São Francisco, finais 1960s.



Fig 12.42 * Andy Warhol, Elvis Presley, EUA,



Fig 12.43 * Richard Hamilton, Just what is hat makes the home today so diferente so appealing, Khunsthalle-Tubingen, 1956.



Fig 12.44 * Phillip Johnson e John Burgee, AT&T building, Nova Iorque, 1978-82.

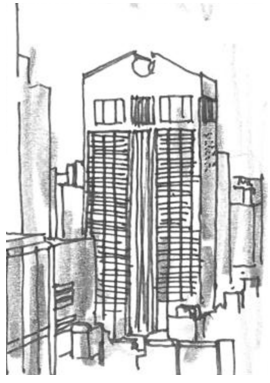


Fig 12.45 * Tomás Taveira, Valentim de carvalho, Lisboa.



Fig 12.46 * Tomás Taveira, Valentim de carvalho, Lisboa.



Fig 12.47 * Victor Vasarely, Kontosk, 1967-68.

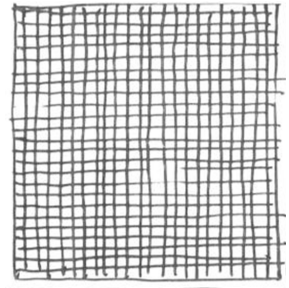


Fig 12.48 * Twiggy, Inglaterra, 1960s.



Fig 12.49 * Paco Rabanne, Vestido de placas metálicas, Paris, ca.1970.



Fig 12.50 * Archizoom associati, Dream-bed, Florença, 1967.

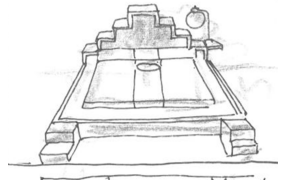


Fig 12.51 * Paolo Doganello (Archizoom asssociati), Cadeira Aeo, Casina, Itália, 1973.

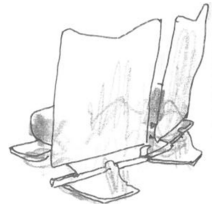


Fig 12.52 * Piero Gilardi, Tapis de sol pavepiuma, Turim, 1970.

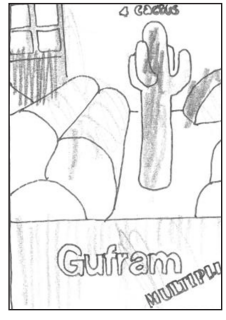


Fig 12.53 * Verner Panton, Paisagem de fantasia (Exposição Visona II), Colónia, 1970.



Fig 12.54 * Etore Sotssas, I live sex, Itália, 1966.

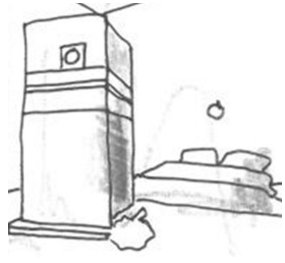


Fig 12.55 * Tiletto, Consumer´s rest, Berlim, 1983.



Fig 12.56 * Colapso.

Fig 12.57 * Subúrbio americano, EUA.

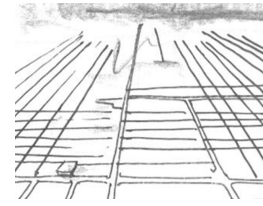


Fig 12.58 * Strip, Las Vegas.

Fig 12.59 * Álvaro Siza Vieira, Trabalho em casa, Matosinhos,1960s.



Fig 12.60 * Exposição de little magazines, FAUP, Porto 2008.

Fig 12.61 * (Catálogo) International dialogue of experimental architecture, Folkestone, 1966.

Fig 12.62 * (Poster) International dialogue of experimental architecture, Folkestone, 1966.

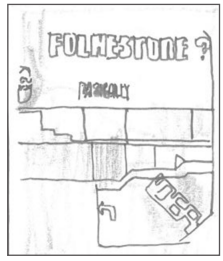


Fig 12.63 * Projectos no Catálogo (IDEA): Paul, Josef Weber.

Fig 12.64 * Projectos no Catálogo (IDEA): Ionel Schein, Shultz-Fielitz, Cedric Price, Arthur Quamby, Metabolist group.



Fig 12.65 * Projectos no Catálogo (IDEA): Hans Hollein, Frei Otto, Yona Friedman, Bucky Fuller, Architecture Principle.

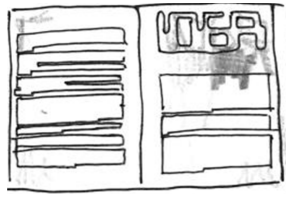


Fig 12.66 * Projetos no Catálogo (IDEA): Archigram (Warren Chalk, David Crompton, Ron Herron, David Green, Michael Webb).

Fig 12.67 * Kisho Kurokawa, Helix city, Japão, 1960s.



Fig 12.68 * Kisho Kurokawa, Helix city, Japão, 1960s.



Fig 12.69 * Kisho Kurokawa.



Fig 12.70 * Kisho Kurokawa, Nakagin tower, Tóquio, 1971.

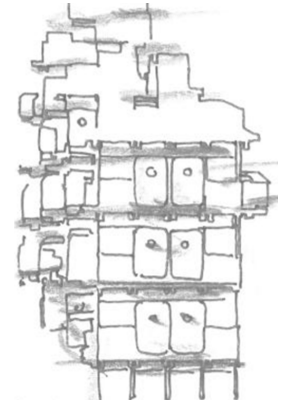


Fig 12.71 * Kisho Kurokawa, Nakagin tower, Tóquio, 1971.

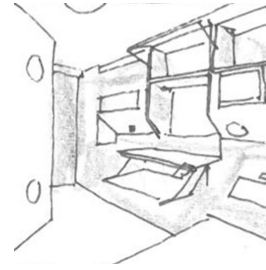


Fig 12.72 * Kisho Kurokawa, Nakagin tower, Tóquio, 1971.

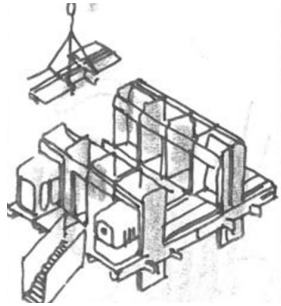


Fig 12.73 * Gordon Pask et al, Report, Londres, ca.1950s.

Fig 12.74 * Investigação em Richmond, In: Publicação pela FAUP, 2008.

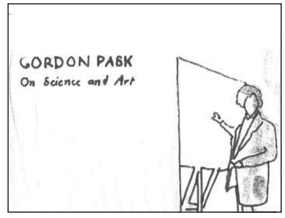


Fig 12.75 * Gordon Pask archive, Fun Palace (processo), Richmond, 1950s.

Fig 12.76 * Gordon Pask, A publicação do 1.º livro de em Portugal.

Fig 12.77 * O doutorando português do IST.

Fig 12.78 * Axonometria.

Fig 12.79 * Cedric Price, Fun Palace (maquete), Londres, 1950s.

Fig 12.80 * Cedric Price, Potteries Thinkbelt, Londres, 1960s.

Fig 12.81 * Cedric Price, Interaction centre, Inglaterra, 1970s.

Fig 12.82 * Cedric Price, South bank, Londres, 1980s.

Fig 12.83 * Artigo na imprensa, Inglaterra, 1950-80s.



Fig 12.84 * Cedric Price, Magnet, Londres, 1990s.

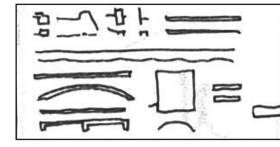


Fig 12.85 * Cedric Price, Magnet, Londres, 1990s.

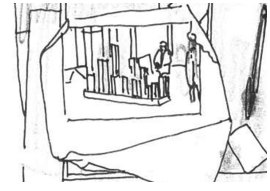


Fig 12.86 * Cedric Price, Concurso do CCA, Nova Iorque, ca.2000s.

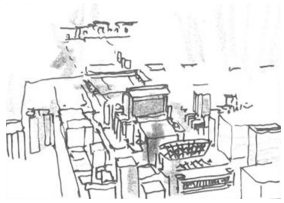


Fig 12.87 * Cedric Price, Concurso do CCA, Nova Iorque, ca.2000s.

Fig 12.88 * Gonçalo Furtado, Generator and beyond: Encounters of Cedric Price and John Frazer, Coimbra: Semear palavras, Janeiro 2018.

Fig 12.89 * Gonçalo Furtado et al (eds.), Cedric Price's Generator, Porto: FAUP, Janeiro 2018.

Fig 12.90 * Investigação nos EUA e Canada (MoMA) (CCA).

Fig 12.91 * Cedric Price, Generator (manifesto), Londres, 1970-80s.

Fig 12.92 * Cedric Price, Generator (Brief), Londres, 1970-80s.

Fig 12.93 * Cedric Price, Generator (levantamento), Londres 1970-80s.

Fig 12.94 * Cedric Price, Generator (Chart), Londres 1970-80s.

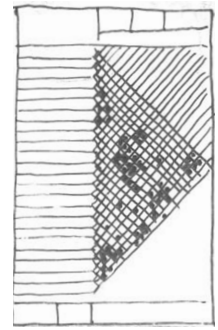


Fig 12.95 * Cedric Price, Generator (Chart), Londres 1970-80s.

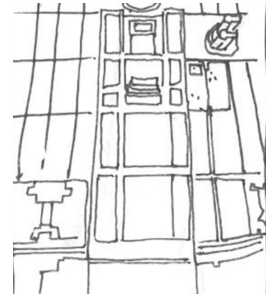


Fig 12.96 * Cedric Price, Generator (Perspectiva), Londres, 1970-80s.

Fig 12.97 * Cedric Price, Generator (Diagrama), Londres, 1970-80s.

Fig 12.98 * Cedric Price, Generator (Mock-up), Londres 1970-80s.

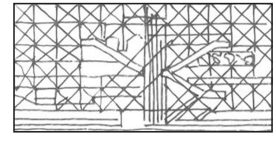


Fig 12.99 * Cedric Price, Generator (Planta), Londres, 1970-80s.

Fig 12.100 * Cedric Price, Generator (Protótipo), Londres, 1970s-80s.

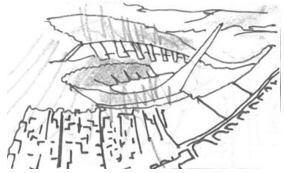


Fig 12.101 * Cedric Price, Generator (Maquete), Londres, 1970s-80s.

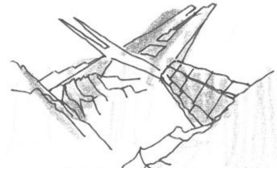


Fig 12.102 * Cedric Price, Generator (Maquete electrónica), Inglaterra, 1970-80s.

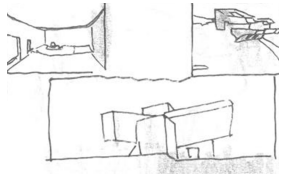


Fig 12.103 * Cedric Price, Generator (Maquete electrónica), Inglaterra, 1970-80s.

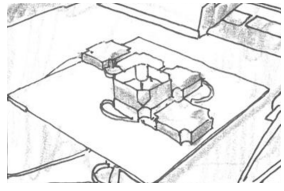


Fig 12.104 * Cedric Price, Generator (Wireframe), Inglaterra, 1970s-80s.

Fig 12.105 * Frazer's unit, Cedric Price e Gordon Pask, AA, Londres, 1990s.

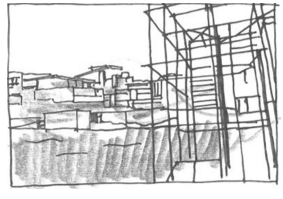


Fig 12.106 * Frazer's unit, Maquete, AA, Inglaterra, 1990s.

Fig 12.107 * Cedric Price e Gordon Pask, Japan Net, Inglaterra, 1990s.

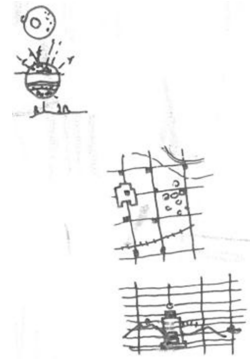


Fig 12.108 * Archigram, (Membros Warren Chalk, David Crompton, Ron Herron e David Green), Londres.



Fig 12.109 * AAVV, Archigram, N.º 1, Londres.

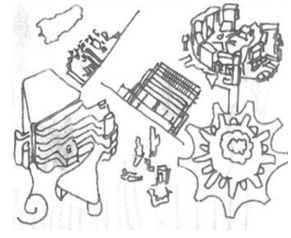


Fig 12.110 * AAVV, Archigram, N.º 4. Londres,



Fig 12.111 * Archigram, Plug in city: Walking city, Inglaterra.

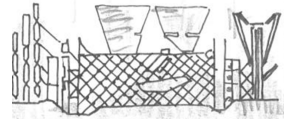


Fig 12.112 * Archigram, Plug in-city, Londres 1964.

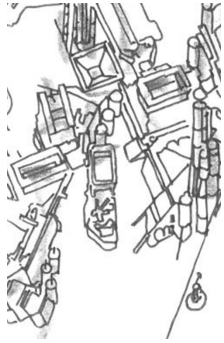


Fig 12.113 * Archigram, Plug in city: Walking city, Londres.

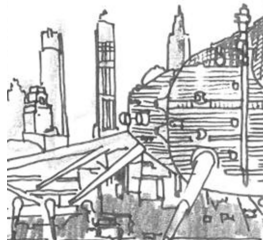


Fig 12.114 * Gonçalo Furtado, no MoMA, Investigação, Nova Iorque 2002.

Fig 12.115 * Archigram vs Ettore Sotsass, Desenho, Itália.



Fig 12.116 * Richard Rogers, Lloyd's bank, Londres.

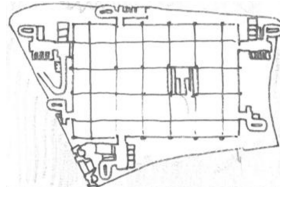


Fig 12.117 * Richard Rogers, Lloyd's bank, Londres.



Fig 121.118 * Richard Rogers e Renzo Piano, Centro George Pompidou, Paris, 1972-77.

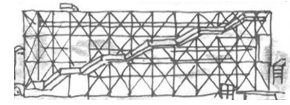


Fig 12.119 * Richard Rogers e Renzo Piano, Centro George Pompidou, Paris, 1972-7.

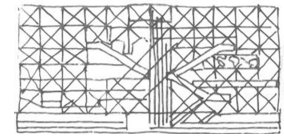


Fig 12.120 * Paul Maymont, Vile Flottante (estudo para a Bahia de tóquio), França 1959.

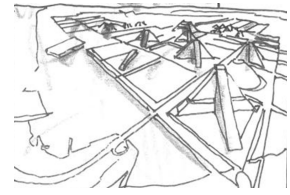


Fig 12.121 * Paul Virilio e Claude Parent, Architecture principle, França, 1964.



Fig 12.122 * Claude Parent, Spirale 1 (Desenho), França, 1971.

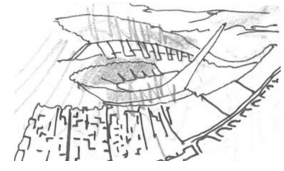


Fig 12.123 * Claude Parent, Les-villes-ponts (Desenho), França 1972.



Fig 12.124 * Architecture principle.

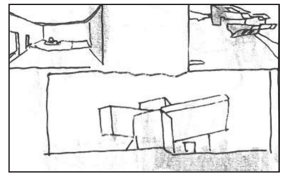


Fig 12.125 * Guy Debord, Spetacle society, França.

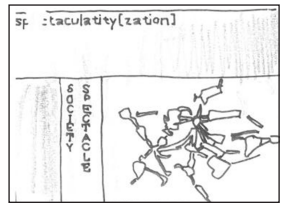


Fig 12.126 * Internacional situacionista, The naked city, França,

Fig 12.127 * Constant Nieuwenhuys, Nova babilónia (Maquete), Holanda, ca.1950-60s.

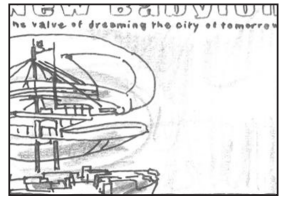


Fig 12.128 * Constant Nieuwenhuys, Nova babilónia, Holanda, 1963.

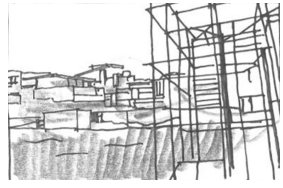


Fig 12.129 * Yona Friedman, Mobile city, Paris, França.

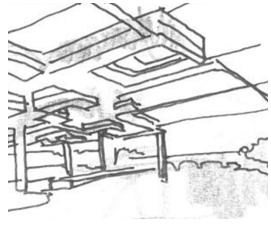


Fig 12.130 * Yona Friedman, Mobile city, França.

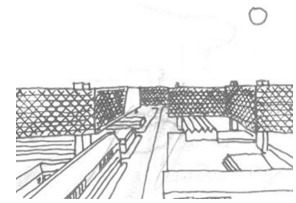


Fig 12.131 * Yona Friedman, Architecture mobile, França.

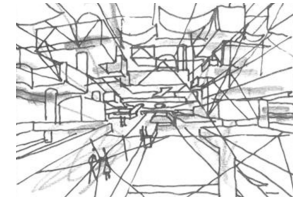


Fig 12.132 * Yona Friedman, Fltawriter, França, ca.1960-70s.

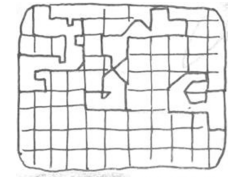


Fig 12.133 * Yutaka Murata, Pavilhão Fuji, (Exposição universal), Osaka, 1970.

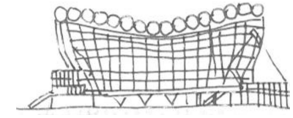


Fig 12.134 * Yutaka Murata, Pavilhão Fuji, (Exposição universal), Osaka, 1970.

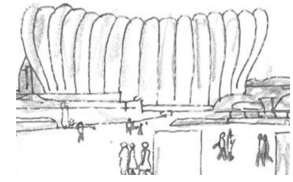


Fig 12.135 * Frank Newby, (Relatório), Londres.

Fig 12.136 * Coop Himmelblau, Villa Rosa, Viena, 1968.

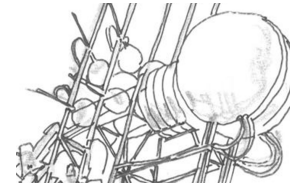


Fig 12.137 * Coop Himmelblau, Villa Rosa, Viena 1968.

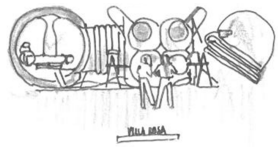


Fig 12.138 * Coop-Himmelblau, Edifício BMW.

Fig 12.139 * Joe Colombo, Rotal funishing unit, Nova Iorque (Vd. Italy, the new domestic lndscape, MoMA, 1972).

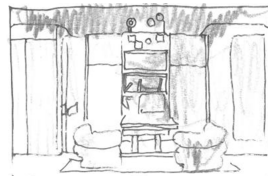


Fig 12.140 * Ettore Sotsass, Meubles containers, Nova Iorque (Vd. Italy: The new domestic landscape, MoMA, 1971).

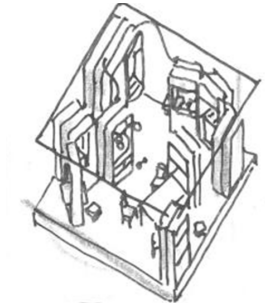


Fig 12.141 * Archizoom-escritorio, (fotografia), Florença, 1968.



Fig 12.142 * Archizoom, Non stop city (paisagens interiores), Florença, 1970.



Fig 12.143 * Superstudio, Monumento contínuo, Nova Iorque, 1969.

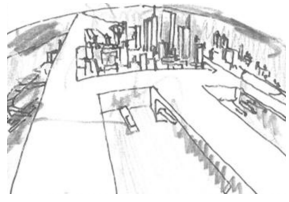


Fig 12.144 * Superstudio, Florença.

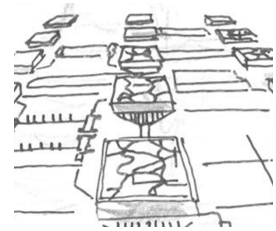


Fig 12.145 * Marie Ange-Brayer et al, Ant farm, Orleans: FRAC, 2007.



Fig 12.146 * Ant farm, Media van, EUA, 1971.



Fig 12.147 * Ant farm, Space cowboy meets plastic businessman, 1969 + Media van, EUA 1971.



Fig 12.148 * Ant farm, 50x50 pilow, EUA, 1970.

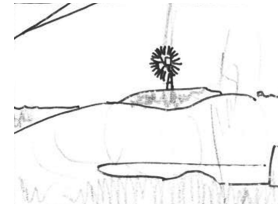


Fig 12.149 * Ant farm, House of the century, EUA, 1971-73.

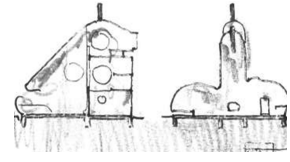


Fig 12.150 * Ant farm,
50x50 pilow, EUA, 1970.

Fig 12.151 * Ant farm,
House of the century,
EUA, 1971-73.



Fig 12.152 * Ant farm,
House of the century,
EUA, 1971-73.

Fig 12.153 * Ant farm,
Cadillac ranch, EUA,
1976.

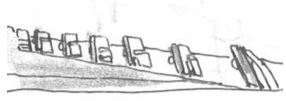


Fig 12.154 * Ant farm,
Cadillac ranch, EUA,
1976.

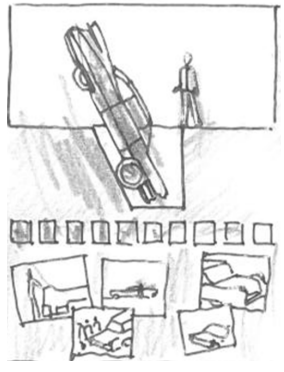


Fig 12.155 * Ant farm,
Media burn, EUA 1975.

13. Linguagem e estrutura

O acto 13 consiste no primeiro de oito actos sobre o período pós-moderno e aborda a 'teoria de arquitectura no pós-guerra IV: linguagem e a estrutura'.

Como considerações prévias aborda-se a energia do pensamento pósmoderno). Designadamente, a Crítica literária nos anos 1950-60s e o diagnóstico de uma nova situação cultural caracterizada pela reconciliação/aceleração histórica, a ampliação da consciência relativista e o risco de fragmentação em pensamentos plurais.

Num primeiro momento, aborda-se a linguística e semiótica (F. Sausurre e C. Pierce, etc). Designadamente, o conceito de linguagem, o que é passível de comunicação e o que permanece calado (L. Wittgenstein), e o esquema da comunicação (emissor, receptor, mensagem, canal, código e ruído). A disciplina da Linguística, e o 'Curso geral' de F. Sausurre. O conceito de semiótica (ciência dos signos), a semiologia (C. Pierce, etc) e a obra 'A ideia de projecto em Charles Sanders Pierce'. (F. Lisboa). O conceito de signo, como algo que está em lugar de outra coisa (Morris), a concepção triádica do signo, o significado e o significante, a obra 'O signo' de (U. Eco) e conceitos como o de 'obra aberta'.

Num segundo momento, aborda-se a Teoria dos tipos (C. Aymonino, G. Grassi, R. Moneo, etc). Designadamente, apresenta-se o Estruturalismo e uma análise da cultura dos anos 1960s, e obras como 'Tristes trópicos' de Claude Levy-Strauss e 'Mitologias' de Roland Barthes, etc. O enfoque urbano de Carlo Aymonino na Escola de Veneza, e a obra 'Architettura lengua morta' de G. Grassi.

Num segundo momento, aborda-se a crítica semiológica (Peter Collins, Joseph Rykwert, Gaston Bachelard, Anatol Rappoport, etc). Designadamente, as obras de vários autores, incluindo sobre bases da arquitectura em obras como 'On Adam's house in paradise' e 'The idea of a town' (Joseph Rykwert). Bem como obras como 'A poética do espaço' (Gaston Bachelard, 1958) e a natureza antropológica do espaço (Anatol Rapoport).

Trajecto
(Teorias e Projetos)

Fig 13.1 * Ludwig Wittgenstein (1889-1951).



Fig 13.2 * Ferdinand Saussure.



Fig 13.3 * Ferdinand Saussure, (Livro).



Fig 13.4 * Charles S. Pierce.



Fig 13.5 * Fernando Lisboa.

Fig 13.6 * Fernando Lisboa, A ideia de projecto em Charles S. Peirce ou da Teoria do projecto considerada como uma semiótica, FAUP publicaçõpes, Porto, 2004.



Fig 13.7 * Louis Khan, Yale Gallery, EUA, 1950-80s.



Fig 13.8 * Louis Khan, Yale Gallery, EUA, 1950-80s.

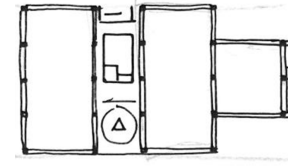


Fig 13.9 * Robert Venturi, Escritório, ca. 1960s.



Fig 13.10 * Robert Venturi, Vanna Venturi house, EUA, 1962-3.



Fig 13.11 * Robert Venturi, Vanna Venturi house, EUA, 1962-63.



Fig 13.12 * Robert Venturi, Vanna Venturi house, EUA, 1962-63.



Fig 13.13 * Carlo Aymonino.



Fig 13.14 * Giorgio Grassi, Architettura lingua morta, Electa, Milão, 1988.

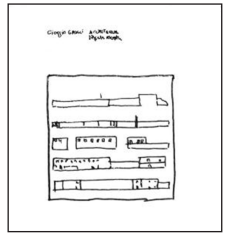


Fig 13.15 * Giorgio Grassi, Residência de estudantes, Chieti, 1976.



Fig 13.16 * Giorgio Grassi, Residência de estudantes, Chietti, 1976.

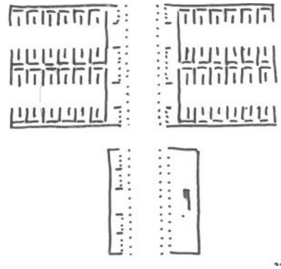


Fig 13.17 * Giorgio Grassi, Reabilitação de Teatro romano, Sagunto, Valência, 1985-93.



Fig 13.18 * Giorgio Grassi, Reabilitação de Teatro romano, Sagunto, 1985-93.



Fig 13.19 * Giorgio Grassi Teatro romano, Sagunto, 1985-93.



Fig 13.20 * Giorgio Grassi, Restauro do Castelo de abbiategrasso, Itália.



Fig 13.21 * Giorgio Grassi, Restauro do Castelo de abbiategrasso, Itália.



Fig 13.22 * Giorgio Grassi, Restauro do Castelo de abbiategrasso, Itália.



Fig 13.23 * Joseph Rykwert.

Fig 13.24 * Joseph Rykwert, Adam's House, 1972



Fig 13.25 * Joseph Rykwert, Idea of a town, G. van Saane, Hilversum, 1964.



14. Estrutura e forma

O acto 14 consiste no segundo de oito actos sobre o período pós-moderno e aborda a 'teoria de arquitectura no pósmoderno V: estrutura e forma'. Incluindo obras seminais ao pósmodernismo.

Num primeiro momento, aborda-se 'Complexidade e contradição em arquitectura' (Robert Venturi). Designadamente, obras como 'Complexity and contradiction in architecture' (1966) e 'Learning from Las Vegas', e os conceitos como 'I am a monument' e o 'duck' (relação forma-função).

Num segundo momento, aborda-se a cidade como cultura e memória (Aldo Rossi, etc). Designadamente, a cidade como artefacto cultural e memória, a obra 'L'architecttura della cita', e a posterior obra 'Autobiografia scientifica'.
Ainda num segundo momento, aborda-se o desenvolvimento paralelo da escrita pósmoderna. Designadamente, as influências semiológicas em A. Rossi (análise dos rodapés do livro), aparências, memória cultural e contextual, em R. Venturi. A cidade como artefacto colectivo (propósito dos projecto singulares), a Teoria dos tipos como ferramenta de investigação; a existência de princípios por detrás da diversidade, bem como a institucionalização do pensamento teórico na práctica projectual, nos anos 1960s. A evolução da escrita pósmoderna, para o questionamento de opressões racionalistas e os novos modos de ver a arquitectura como artefacto cultural.

Por último, aborda-se o debate sobre a 'autonomia' disciplinar. Sendo ainda feita referência a projectos de L. Khan e G. Grassi.

Num terceiro momento, aborda-se o Formalismo analítico e a collage de utopias (Collin Rowe). Designadamente, o conceito de formalismo analítico e a pedagogia do Texas Rangers na School of architecture at the University of Texas de H. Harris; e a reinterpretação da arquitectura com base na arquitectura clássica. A mentalidade bricolage e a colagem de utopias (Collin Rowe). É referenciada a comparação de villas clássicas e modernas, e a obra 'Collage city' (1978). Um período de questionamento que faz alusão à obra 'Theorizing a new agenda: an anthology of architectural theory: 1965-1995' (Kate Nesbitt).

Trajecto
(Teorias e Projetos)

Fig 14.1 * Alessandro Mendini et al (Studio Alchimia), Móvel infinito, Milão, 1981.

Fig 14.2 * Alessandro Mendini et al (Studio Alchimia), Vaporisateur 're-designé', (Exposição Lòggeto banale), Bienal de Veneza, 1980.

Fig 14.3 * Steven Holl.

Fig 14.4 * Steven Holl, Wall house, Holanda, 1990-2000.

Fig 14.5 * Aldo Rossi, Architettura della città, Marsilio, Pádova,1966 (capa de edição).



Fig 14.6 * Aldo Rossi, Autobiografia científica, MIT press, Cambridge, 1981.



Fig 14.7 * Aldo Rossi, Autobiografia científica, MIT press, Cambridge, 1981 (capa de uma edição).



Fig 14.8 * Aldo Rossi, Concurso para o monumento da resistência, Cuneo, 1962.

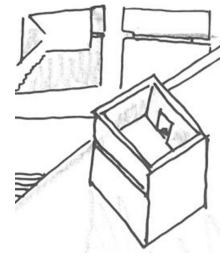


Fig 14.9 * Aldo Rossi, Cemitério, Modena, 1971.

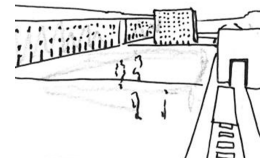


Fig 14.10 * Aldo Rossi e Gianni Braghieri, Cemitério, Modena, 1971.

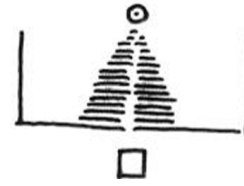


Fig 14.11 * Aldo Rossi, Cemitério, Modena, Itália, 1971.

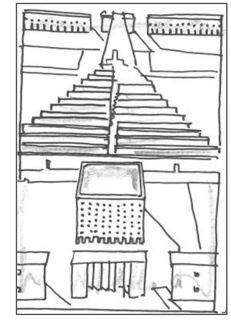


Fig 14.12 * Aldo Rossi e Carlo Aymonino, Gallaratese, Itália, 1969-70.



Fig 14.13 * Aldo Rossi, Gallaratese (e Carlo Aymo-nino), Itália, 1969-1970.

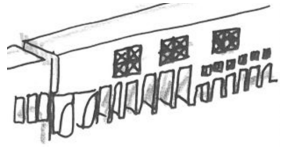


Fig 14.14 * Aldo Rossi, Museu do mar, Vigo, 1990-2010.

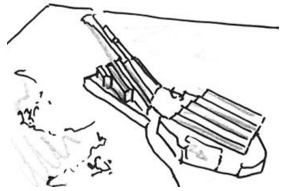


Fig 14.15 * Aldo Rossi, Museu do mar, Vigo, 1990-2000.

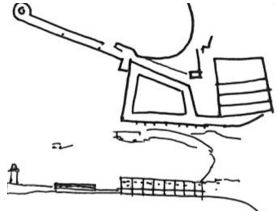


Fig 14.16 * Robert Venturi.



Fig 14.17 * Robert Venturi, Complexidade e contradição em arquitectura, MoMA, Nova Iorque, 1966 (capa de edição).



Fig 14.18 * Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, Learning from Las Vegas, MIT press, Cambridge, 1972.

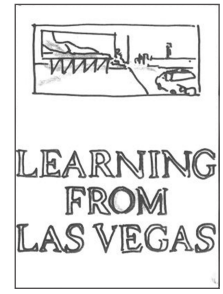


Fig 14.19 * Robert Venturi, Vanna Venturi house, EUA.

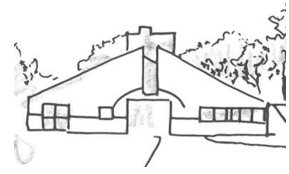


Fig 14.20 * Robert Venturi, Vanna Venturi house, EUA.

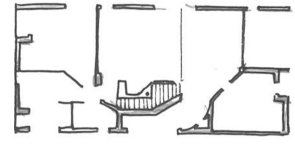


Fig 14.21 * Duck, Robert Venturi e Denise Scott Brown, (Desenho), EUA.

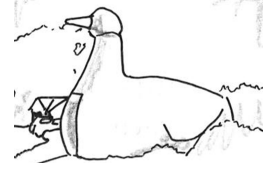


Fig 14.22 * Robert Venturi, Edifício decorado (desenho), EUA.



Fig 14.23 * Hawell Harris.



Fig 14.23 * Collin Rowe.



Fig 14.24 * Colin Rowe, 'Collage city', MIT press, Cambridge, 1978 (capa de edição).

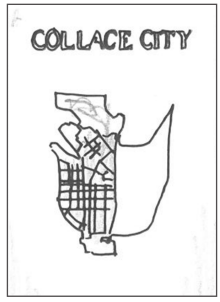
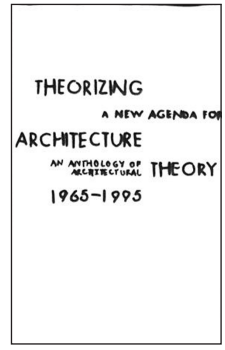


Fig 14.25 * Suzane Langer, Feeling and form: Theory of art, 1953.

Fig 14.26 * Kate Nesbitt, Uma multiplicidade de agendas, Antologia teórica, Princeton architectural press, EUA, 1996.



15. Autonomia e convenções

O acto 15 consiste no terceiro de oito actos dedicados ao período do pósmoderno e aborda a 'teoria de arquitectura no pós-guerra VI: autonomia e convenções'.

Num primeiro momento, aborda-se o estruturalismo: Sujeito e linguagem como convenção.
Designadamente, as definições de estruturalismo e de sujeito. (Aquele que fala e quem é posto a falar). O conceito de linguagem (S. Piaget): 'Linguagem é uma instituição colectiva cujas regras se impões de maneira coerciva de geração em geração; cada palavra designa um conceito que constitui a sua significação'). A sintática e a semântica (N. Chomsky, etc). A ideia de um mundo como linguagem e a linguagem como convenção social (dependente do sujeito), bem como os elementos de composição em arquitectura, a interpretação e o papel do receptor, o conceito de 'obra aberta' (Umberto Eco) e de autor (Michel Foucault).

Num segundo momento, aborda-se a crítica ideológica de M. Tafuri. (A escola de Veneza e o IAUS). Designadamente, a Escola de Veneza, e o caso de M. Tafuri, a sua biografia, obras bibliográficas, a autonomia e a crítica historiográfica. (Uma crítica moderna negativa). Seguidamente, foca-se a crítica ideológica (a denúncia do arquitecto como instrumento) e a obra 'Town and history of architecture' (1968). A desilusão com a arquitectura perante o desenvolvimento do capitalismo e a obra 'Projecto e utopia' (1973). O pensar da arquitectura dentro da esfera da história e a obra 'A esfera e o labirinto: a vanguarda e arquitectura de Piranesi até 1970'. A diferença entre vanguarda e experimentalismo (a exaustão das vanguarda enquanto novo absoluto) e a obra 'Teorias e história da arquitectura moderna'. É feita referência ao evento Radical architecture de M. Scolari (1973), enquanto ataque ao excessivo isolamento das vanguardas. Bem como ao Institute for architecture and urban studies (EUA), e à validade das formas para lá da ideologia moderna. (Um também verdadeiro interesse pelo moderno).

Num terceiro momento, aborda-se a Autonomia disciplinar e a 'arquitectura sem arquitectos' (B. Rudofsky). Designadamente a exposição 'Architecture without architects' de B. Rudofsky, entre outras obras, bem como a reflexão sobre o conceito de autonomia disciplinar.

Seguidamente, introduz-se a revista Oppositions (lugar de evolução do estruturalismo para o pósestruturalismo), bem como ideais cruciais do pósmodernismo como 'neofunctionalism' (M. Gandelsonas), 'post functionalism' e 'after historicism' (P. Eisenman), bem como 'The third tipology' (A. Vidler).

É ainda feita referência a projectos de design (‘Móvel infinito’ dos Studio Alchimia) e arquitectura (‘Wall house’ de S. Holl).

Trajecto
(Teorias e Projetos)

Fig 15.1 * Aldo Van Eick.



Fig 15.2 * Herman Hertzberger.



Fig 15.3 * Manfredo Tafuri.



Fig 15.4 * Michel Foucault.



Fig 15.5 * Aniversário de Phillip Johnson, (fotografia), Nova Iorque, 1990-2000.

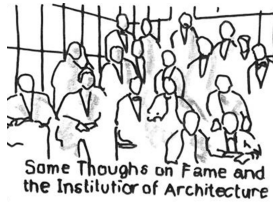


Fig 15.6 * Superstudio, The Hiden project, Itália, 1970.

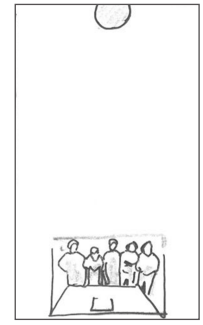


Fig 15.7 * Mario Gandelsonas.



Fig 15.8 * Peter Eisenman.



Fig 15.9 * Bernard Tschumi.



Fig 15.10 * IAUS, Oppositions N.º 1, EUA, 1970.

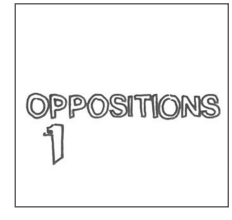


Fig 15.11 * Bernard Rudofsky,



Fig 15.12 * Bernard Rudofsky, Architecture without architects: A short introduction to non-pedigreed architecture, Andraes Papadakis, Inglaterra, 1996.

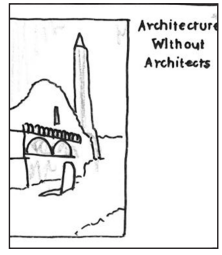


Fig 15.13 * Bernard Rudofsky, Architecture without architects: A short introduction to non-pedigreed Architecture, EUA, 1960.

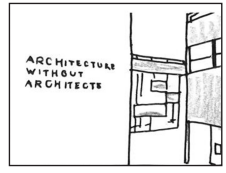


Fig 15.14 * Bernard Rudofsky, Architecture without architects (exposição), MoMA, Nova Iorque, 1960s.

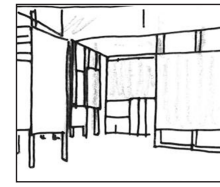
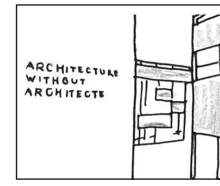


Fig 15.15 * Bernard Rudofsky, Architecture without architects (exposição), MoMA, Nova Iorque, 1960s.



PROJECTO E PENSAMENTO PÓS-MODERNO

Apontamento intercalar

Período Pósmoderno.
Pós-modernidade e a sua escrita.

O que podemos denominar por salto pósmoderno ocorreu num clima de sedimentação da Sociedade de consumo, das comunicações de massas, das revoluções dos anos 60, etc; que celebrando a 'transitoriedade' e a erosão entre baixa e alta cultura, tornou legítima qualquer citação histórica ou subversão cultural. Tais factos atestavam uma oscilação civilizacional, em que se abalou a autoridade da universalidade moderna e a confiança na racionalização-progresso, e em que se conformou uma agenda lexicalmente híbrida (Estruturalismo, neomarxismo, crítica do género e neocolonialista, etc), como base para um novo pensamento-prática mais sensível à diferença e à hierarquia.

Em arquitectura, o chavão (ainda que de modo muito redutor) foi avançado na década de 70 por Jencks, para aglutinar posturas que procuravam superar o estilo internacional, privilegiando ecleticamente cenografias formais dotadas de uma suposta maior comunicabilidade (e que logo foram expostas por Portoghesi na exposição 'A presença do passado' de 1980), mas algo desresponsabilizadas socialmente (nas palavras de Habermans, etc).

Pois, visualizando a colecção Gillman, identificamos (após um impasse Megaestrutural) precisamente a ocorrência dessas abordagens individualistas (de poesia, memória e psicologia) que substituíram a tábua rasa pela recontextualização da história, a engenharia pelos individualismos, a grande estrutura pelos princípios da arquitectura e arquétipos da casa, etc.
Obviamente que o pósmodernismo em arquitectura constituiu-se em grande parte na sua fase inicial como um estilo eclético anti-racionalista. O problemático, no entanto, é que, desde então, muitos persistem em tomá-lo como tal e como uma totalidade, em vez de o compreenderem como um processo complexo que comportou efeitos culturais mais profundos.

A nosso ver, mais importante que essas práticas iniciais, talvez tenha sido a paralela escrita pósmoderna, a qual procurando superar o falhanço racionalista, realmente possibilitou ver a arquitectura como

artefacto cultural e não como mera expressão da técnica-função. Teríamos neste sentido de identificar a importância de um Rossi e Venturi que atenderam semiologicamente a dimensões variadas (como a história, o contexto, etc); mas também, e, sobretudo, reconhecer o protagonismo do prolífero debate em torno da questão da 'autonomia', que problematizando a impotência social para que a arquitectura resvalava (isto é, os autoisolamentos utópicos ameaçavam culminar servindo o que pretendiam combater), remetia para a urgência de uma práctica verdadeiramente crítica.

Curiosamente, como bem refere De Michelis, essa crise da 'autonomia' de finais dos anos 70 prenunciava também a fragmentação actual (bem expressa por exemplo na sobreposição formal, ideológica e programática de um Koolhaas); e a nosso ver, eventualmente, mesmo a evolução do conceito de pósmodernismo rumo a múltiplas linguagens (como o Desconstrutivismo de 1988 relacionado com as tensões conceptuais internas ao projecto, mas também muitas outras).

A nossa perspectiva pósestruturalista, em que a ausência de significados estáveis dificulta um pressuposto consenso semiológico (disciplinar, etc), não nos leva somente a panfletar a necessidade de reclamar um compromisso ético-individual ao arquitecto na sua comunicação com a sociedade, mas a do esforço para a construção consciente de um pósmodernismo maduro, baseado numa transdisciplinariedade e acção política mais rigorosa.

'Modernidade', in: G. Furtado, Behind the pencil, Porto: EA-PEI, 2004, p.28-34).

16. Citação e permeabilidade

O acto 16 consiste no quarto de oito actos sobre o período pós-moderno e aborda o 'projecto e pensamento pósmoderno I: citação e permeabilidade'.

Em considerações prévias, aborda-se o pós-moderno a vários níveis. Ao nível epistemológico, que aporta desafios e efeitos culturais (sonhos individuais e substituição das engenharias sociais do movimento megaestrutural), recontextualização histórica depois da tábua rasa, e os princípios arquitectónicos e arquétipos depois das grandes estruturas. E, ao nível práctico, quanto à exploração de várias dimensões, designadamente, da memória e de psicologia. É feita referência a metáforas da ruína (A. Isozaki), à destruturalização (A. Branzi), à fantasia e isolamentos remotos (L. e R. Krier, G. Pesce, W. Pischler), aos arquétipos (R. Abrahm, etc), princípios arquitectónicos e manipulação de formas base (P. Eisenman).

Num primeiro momento, aborda-se as 'Linguagens de arquitectura pósmoderna' (C. Jencks). Designadamente, Charles Jencks, com a e a introdução do termo pósmoderno em arquitectura, com 'The language of postmodern architecture' (1979); e outras investigações como 'Movimentos modernos em arquitectura' ou 'O novo paradigma da arquitectura'.

Num segundo momento, aborda-se o enfoque tipológico de Rossi, o pop de Venturi, o tradicionalismo de Krier e a cenografia de Moore. Designadamente, várias posturas arquitectónicas de superação do ortodoxo International style. A relevância pop de Robert Venturi (1925); as ideias de arquitectura apropriada; o tradicionalismo; e o Historicismo. Na obra 'Complexidade e contradição em arquitectura' é feita referência a ideias dicotómicas interior-exterior e de estratificação-transparência; o Popular no 'Learning from Las vegas'; tendo como obras posteriores 'Iconography and electronic: upon a generic architecture'.
O conservadorismo dos irmãos Krier, contando com Rob Krier (1938) e as ideias do projecto de Poundbury. Bem como a obra escrita 'Architecture: choice or fate' ou 'Atlantis' (L. Krier).
O tipológico em Aldo Rossi (1931) compreende o conceito de tipo de Q. de Quincy, dando continuidade à história e ao estudo dos elementos constituintes da cidade.

A cenografia (e perspectiva democrática) de Charles Moore (1925-93)', é paralelo à obra escrita e projectos. Por exemplo, no caso de P. Graves sentiu-se um monumentalismo, bem como em autores como R. Boffil; sendo ainda de fazer referência a outros casos de evolução

paradigmáticos, como James Stirling ou Robert Stern (EUA).

Num terceiro momento, aborda-se o ecletismo histórico e 'A presença do passado' (P. Portoghesi). Designadamente, a exposição 'La presenza del passato' (1980) e a 'Via novíssima', na 1ª Mostra de arquitectura na Bienal de Veneza (1980), o comissariado de P. Portoghesi (1931). O ecleticismo presente na exposição e a crítica encontrada em J. Habermas, (i.e. um cenografismo formal de superficialidade comunicacional). O resvalo da produção arquitectónica para a mercadoria espectáculo.

É feita referência/contraponto com o paralelo desenvolvimento do movimento High-tech nos anos 1980s. É ainda feita referência a projetos de R. Rogers, N. Foster e N. Grimshaw.

Trajecto
(Teorias e Projetos)

Fig 16.1 * Louis Khan, Palácio da assembleia, Dacca, 1963-83.

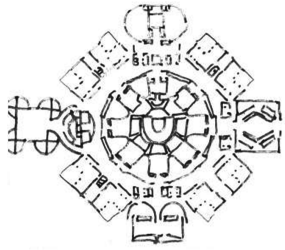


Fig 16.2 * Charles Jencks.



Fig 16.3 * Charles Jencks, The language of postmodern Architecture, Inglaterra, 1970s.



Fig 16.4 * Aldo Rossi.



Fig 16.5 * Robert Venturi.



Fig 16.6 * Robert Venturi, Casa Vanna venturi, Filadélfia, 1962-64.



Fig 16.7 * Robert Venturi, Bank, Londres, ca.1980-90s.



Fig 16.8 * Robert Venturi, Learning from Las Vegas, EUA.

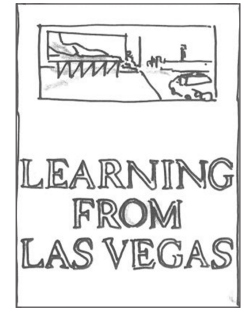


Fig 16.9 * Robert Venturi, Iconography and electronics: Upon a generic architecture, EUA, 1990s.

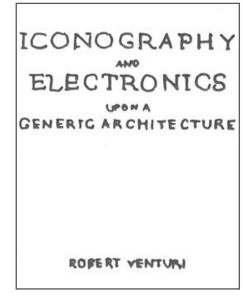


Fig 16.10 * Charles Moore, Piazza d'Italia, EUA, 1975-8.



Fig 16.11 * Charles Moore, Piazza d'Italia, EUA, 1978.

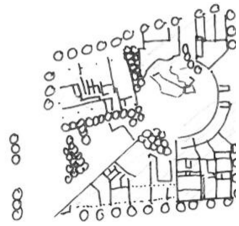


Fig 16.12 * Léon Krier.



Fig 16.13 * León Krier e Riscker, Architecture: Choice or fate (capa de edição).

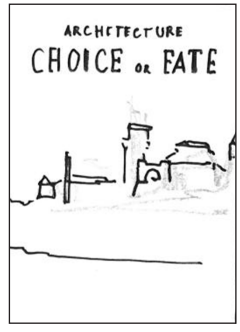


Fig 16.14 * León Krier e Riscker, Architecture: Choice or fate (capa de edição).

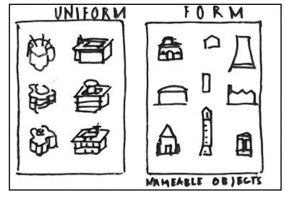


Fig 16.15 * León Krier, Atlantis (panorâmica sul-oeste), 1988.



Fig 16.16 * León Krier, Atlantis, 1988.

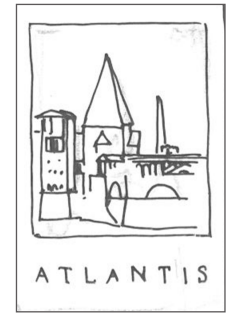


Fig 16.17 * León Krier, Inglaterra, 1980-90s.



Fig 16.18 * Michael Graves, Portland building, EUA, 1983.



Fig 16.19 * Michael Graves, Portland building, EUA, 1983.

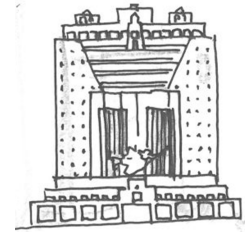


Fig 16.20 * Michael Graves, Lit stanhope (Memphis), Milão, 1982.

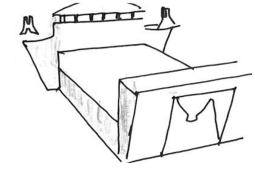


Fig 16.21 * Phillip Johnson, AT&T, Nova Iorque, 1982.



Fig 16.22 * Phillip Johnson, AT&T, Nova Iorque, 1982.

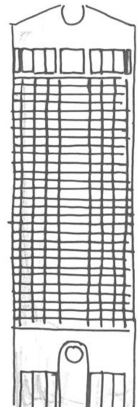


Fig 16.23 * James Stirling, 1980s.



Fig 16.24 * James Stirling, Faculdade de história de Cambridge, 1964-67.



Fig 16.25 * James Stirling, Manchester University, Inglatera, 1992.

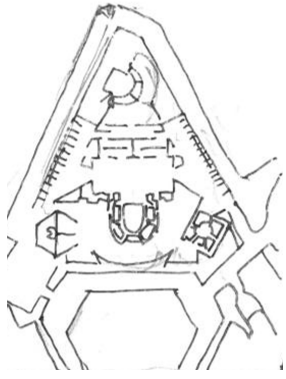


Fig 16.26 * James Stirling, Staatsgalerie, Estugarda, 1977-84.

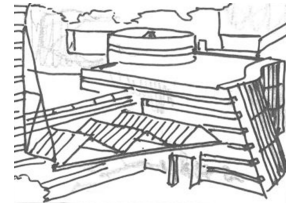


Fig 16.27 * James Stirling, Staatsgalerie, Estugarda, 1977-84.

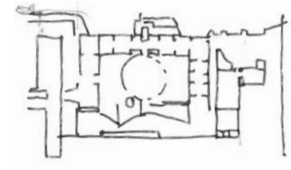


Fig 16.28 * Paolo Portoghesi.



Fig 16.29 * Paolo Portoghesi, (Exposição), La stade novissima, Veneza, 1980.



Fig 16.30 * Aldo Rossi, (Entrada de exposição), Bienal de Veneza, 1980.



Fig 16.31 * Richard Rogers e Renzo Piano, Centre George Pompidou, Paris, 1971-77.

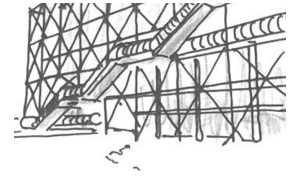


Fig 16.32 * Frei Otto e Gunter Behnisch. Estádio olímpico, Munique, 1968-72.

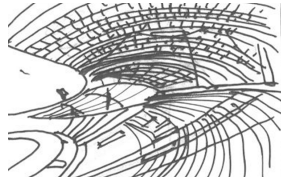


Fig 16.33 * Frei Otto e Gunter Behnisch. Estádio olímpico, Munique, 1968-72.



Fig 16.34 * Norman Foster, Banco de Hong Kong e Xangai, Hong-Kong, 1979-86.

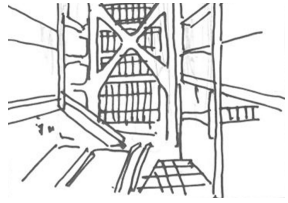


Fig 16.35 * Norman Foster, Banco de Hong Kong e Xangai, Hong-Kong, 1979-86.

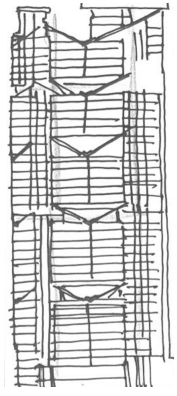


Fig 16.36 * Ricardo Bofill, Complexo Walden seven, Barcelona, 1975.

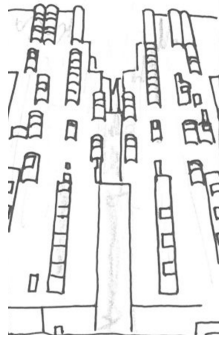


Fig 16.37 * Ricardo Bofill, Complexo Walden seven, Barcelona, 1975.

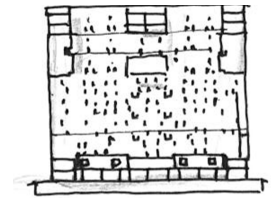
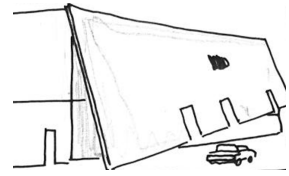


Fig 16.38 * Site, Best supermarket, Maryland, 1978.



17. Micronarrativas vs espectáculo

O acto 17 consiste no quinto de oito actos sobre o período pósmoderno e aborda a 'teoria de arquitectura pósmoderna 1: micronarrativas vs espectáculo'.

Num primeiro momento aborda-se o declínio das Meta-narrativas (Lyotard), o pluralismo e o relativismo.
Designadamente, o combate às metanarrativas por J. F. Lyotard em 'The postmodern conditon: a report on knowledge', o qual continua com referências como metanarrativas de legitimação; Auto-legitimação da ciência; declíneo das metanarrativas; e a autonomia fragmentadora das micro-narrativas. É feita referência a uma oscilação na modernidade, uma suspeição relativamente à ideologia universal, à lógica científico-universal e progresso.

Simultaneamente, salienta-se o previlégio de práticas anti-totalitárias, de metodologias híbridas e a conformação de novas agendas de léxicos diversificados (ex. Estruturalismo, Pósestruturalismo, Psicanálise Lacaniana, Marxismo, Neocolonialismo, Género). Uma sensibilidade à difference, a-hierarquia e a tolarância ao incomensurável. É ainda feita referência ao conceito de pluralismo e à expansão ostensiva da cultura ocidental, abordado por Edward Said (1935-2003) em 'Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente'. (vd. também e.g. J. Baudrillard).

Simultaneamente, é feita referência à globalização, e neoimperialismos (N. Chomsky), bem como a antiglobalização e conceito de glocal. Designadamente, redução de tudo a uma mesma categoria indiferenciada, por falta de referências, e relativismo (perspectivas epistemológicos e posicionamentos).

Num segundo momento, aborda-se o Espectáculo e Capitalismo tardio. Designadamente, o conceito de Espectáculo de Guy Debord. Bem como o potencial contemporâneo de conceitos da International situacionista. (Situação, psicogeografia, deriva, urbanismo unitário, etc). Sendo ainda feita referência à 'Nova babilónia' (Constant), a 'La societé du spetacle' (1967), e posterior 'Comentários sobre a sociedade do espetáculo' (1988).

É feita referência à teorização de 'Das Kapital' (Marx); ao Neomarxismo e protagonistas como Lukacs (1885-1972), K. Korsch (1896-01), E. Bloch (1885-72), A. Gramsci (1891-37).

Bem como a teorização do Capitalismo (Adam Smith etc) e ao conceito de Capitalismo tardio. (E. Mendel, 'Der Spatkapitalismus' 1972). O escrito posterior 'Postmodernism the cultural logic of late capitalism' (Frederic Jameson). É ainda feita referência a outros teóricos contemporâneos com atenção à arquitectura (Slavoj Zizek etc).

Num terceiro momento, abordam-se múltiplas influências: estruturalismo, neomarxismo, psicanálise, etc. Designadamente, variadas correntes à exploração em arquitectura (N. Leach). Por exemplo, da Psicanálise de S. Freud, (vd.Traumdeutung) a J. Lacan. 'A potencial aplicação teórica em arquitectura, e a aptidão-expressão' por Anthony Vidler em 'Warped spaces: art, architecture and anxeiety in modern movement'.

Ou outras referências, como as obras 'A hermenêutica' (P. Ricouer); e simultaneamente o 'Pluralismo' ou homogeneização numa mesma categoria indiferenciada. A inevitabilidade de pensar mundos melhores.
Sendo feita referência a alguns projectos' (T. Ando, F. Ghery, I. Pei).

Trajecto
(Teorias e Projetos)

Fig 17.1 * Vd. Jurgen Tietz, História da arquitectura do século XX: Colónia: Konemann, 2000 (1998).

Fig 17.2 * Hans Hollein, Stadtisches museum Abteiberg, Monchen-gladbach, 1972-82.

Fig 17.3 * Frank Gehry, California aerospace museum, Los Angeles, 1984.

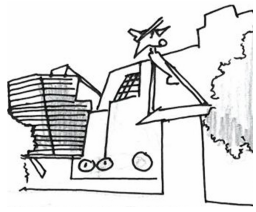


Fig 17.4 * Ieoh Pei, Grand louvre, Paris, 1983-88.

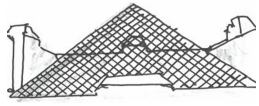


Fig 17.5 * Ieoh Pei, Grand louvre, Paris, 1983-88.

Fig 17.6 * Tadao Ando, Casa Koshino, Japão 1979-84.

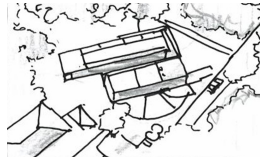


Fig 17.7 * Jean Francois Lyotard.



Fig 17.8 * Jean Francois Lyotard A condição pósmoderna, Editiones de minuit, 1979, (capa de edição).

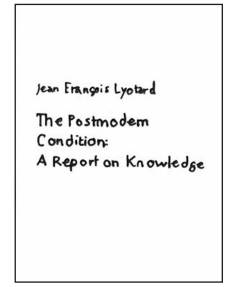


Fig 17.9 * Strip, Las Vegas, 1990s.



Fig 17.10 * Edward Said.



Fig 17.11 * Edward Said Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente, Milton Hatoun,1978, (capa de edição).

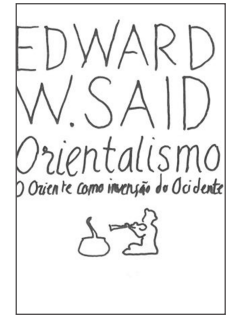


Fig 17.12 * Guy Debord.



Fig 17.13 * Guy Debord, A Sociedade do espectáculo, Buchet-chastel, Paris, 1967, (capa de edição).



Fig 17.14 * A sociedade do espectáculo (fotografia), France, 1960s.



Fig 17.15 * Ernest Mandel, 1972.



Fig 17.16 * Ernest Mandel.



Fig 17.17 * Frederic Jameson.



Fig 17.18 * Frederic Jameson, The cultural logic of late capitalism, Duke university press, EUA, 1991.

Fig 17.19 * Slavoj Zizek.



Fig 17.20 * Karl Marx.

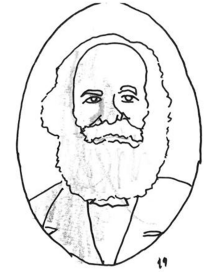


Fig 17.21 * Karl Marx, O capital, Verlang von otto meissner, Viena, 1900 (capa de edição).



Fig 17.22 * Gyorgy Lukacs.



Fig 17.23 ⋆ Karl Korsch.



Fig 17.24 ⋆ Gramsci, The days of prison.



Fig 17.25 ⋆ Sigmund Freud.



Fig 17.26 ⋆ Sigmnd Freud, Interpretação dos sonhos, Aústria, 1900.



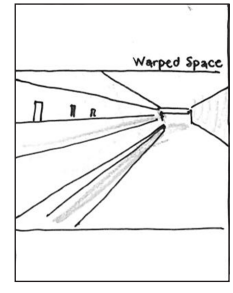
Fig 17.27 ⋆ Jacques-Marie Émile Lacan.



Fig 17.28 * Anthony Vidler..



Fig 17.29 * Anthony Vidler, Warped space: Art, architecture and anxiety in modern culture, MIT press, Cambridge, EUA, 2000 (capa de edição).



18. Confronto e resistência

O acto 18 consiste no sexto de oito actos sobre o período pósmoderno e aborda o 'projecto e pensamento pós-moderno II: confronto e resistência'.

Como considerações prévias, aborda-se a fragmentação das prácticas contemporâneas; a busca de projectos contemporâneos viáveis e a fragilidade numa rede homogénea sem vectores dominantes.

Simultaneamente, é feita referência ao potencial de metodologias críticas-criativas (vd. I. Moráles, 'Diferencias: topografia de la arquitectura contemporânea').

Num primeiro momento, aborda-se a Metropolização e operatividade (R. Koolhaas).
Designadamente, o caso de Rem Koolhaas, tendo projectos e ideias teóricas, incluindo a ideia de cidade captiva e congestão de Manhattan (coexistência/heterogene/competição de utopias). Um confronto com o fenómeno da Metropolização. O optimismo em ideologia e operatividades pragmáticas, para contemplação e envolvimento com o mercado neoliberal. Entre outras investigações, como as do Harvard project (no triângulo das pérolas na China), sobre shoppings, e sobre uma rede de cidades médias europeias.

É feita referência aos seus estudos na AA (com influência dos Superstudio); o estágio no IAUS e no manifesto retrospectivo 'Delirious New york'. É feita referência aos escritos 'Arquitectura e capitalismo', 'Templos de felicidade', 'Arranha-céus', 'Ficcional'.

Por outro lado, alude-se ao conceito de Ironia e ao método crítico-paranóico; obras escritas posteriores como 'SMLXL', 'Content', 'Postoccupancy', etc. Bem como a um contexto póscrítico (M. Speaks), e à modernidade líquida (Bauman).

Num segundo momento, aborda-se a comunidade e conservadorismo (New urbanism). Destaca-se: 'Um urbanismo novo' ou 'The new traditionalist'. 'A charter of the new urbanism' (Katz), e o encontro de Charleston. Questionou-se, ser um enfoque na comunidade e crise urbana, ou um contextualismo ao serviço do Conservadorismo. (É feita referência a exemplos, bem como princípios e conteúdos: primado do pedestre, transportes inteligentes, sustentabilidade, comunidade, vizinhança, usos mistos e densidade, densidades e desenho urbano).

Num terceiro momento, aborda-se o 'regionalismo crítico e tectónica' (Frampton, etc) e a 'Critical history of modern architecture' (1980).

Ou, por exemplo, ‘O conceito de regionalismo’ (A. Tzonis) e escritos como ‘Prospects for a critical regionalism’, ‘Towards a critical regionalism: six points for anarchitecture of resistance’ (K. Frampton).

É tido como referência o conceito de tectónica e a influência de G. Semper; escritos como o ‘Studies in tectonic culture’. E por último, o local-regional face ao internacional. Bem como outras influências, incluindo a J. Habermas, ‘a incompletude do projecto moderno’); ou H. Arendt e M. Heidegger, etc.
A exposição é acompanhada por referência a projectos de R. Koolhaas e Site; bem como de A. Siza e E. Souto de Moura).

Trajecto
(Teorias e Projetos)

Fig 18.1 * Fotografia de cidade.



Fig 18.2 * Metrópolis (1999/2000), Desenvolvimento de plano de Barcelona.

Fig 18.3 * Ignasi Solá-Morales, Topografia da arquitectura contemporânea, Gustavo gili, Barcelona, (capa de edição).



Fig 18.4 * Ignasi Solá-Morales.



Fig 18.5 * New York five, EUA, 1970-90s.

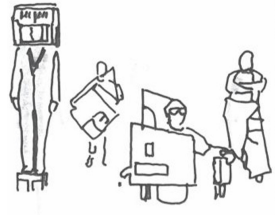


Fig 18.6 * New York five, EUA, 1972.



Fig 18.7 * John Hedjuk.



Fig 18.8 * O encontro dos White and gray, EUA, ca.1974.



Fig 18.9 * Rem Koolhaas.



Fig 18.10 * Rem Koolhaas, Prisioneiros involuntários, AA, Londres, 1972.

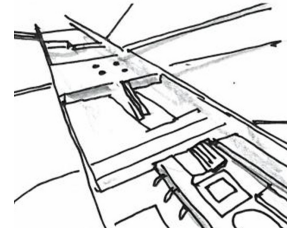


Fig 18.11 * Rem Koolhaas, Prisioneiros voluntários, AA, Londres, 1972.

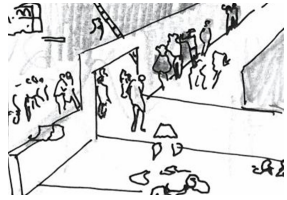


Fig 18.12 * Rem Koolhaas, A Cidade do globo captive, AA, Londres, 1972.

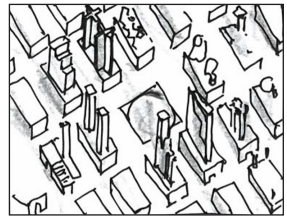


Fig 18.13 * Rem Koolhaas e Madelon Vriesendorp, A chegada da piscina flutuante, Nova Iorque, 1976.

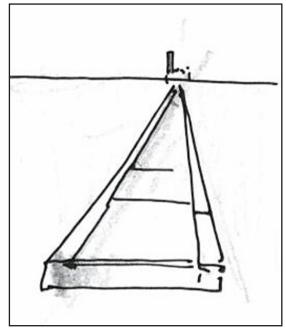


Fig 18.14 * Rem Koolhaas, Vriesendoorp e os Zenghelis, Central park, Nova Iorque, 1978.



Fig 18.15 * Rem Koolhaas, Centro de arte e tecnologia (Projecto), Kalsruhe, 1989.

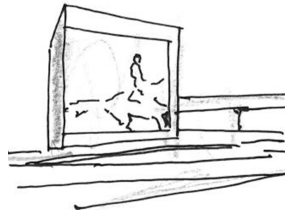


Fig 18.16 * Rem Koolhaas, Casa da música, Porto, 2005.



Fig 18.17 * Rem Koolhaas, Casa da música, Porto, 2005.

Fig 18.18 * Rem Koolhaas, Delirious New York: Um manifesto retrospectivo de Manhattan, 1978.

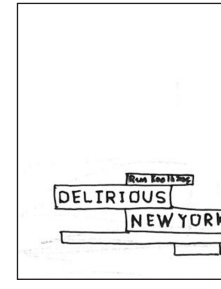


Fig 18.19 * Rem Koolhaas com Bruce Mau, SMLXL, EUA, 1995.

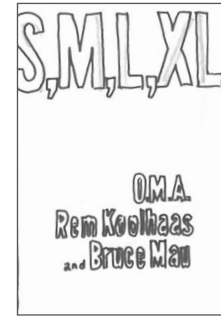


Fig 18.20 * Rem Koolhaas, Post-occupancy, Itália.



Fig 18.21 * SITE, Arranha-céus de casas, EUA, 1981.



Fig 18.22 * AAVV, Charter of the New urbanism, EUA.

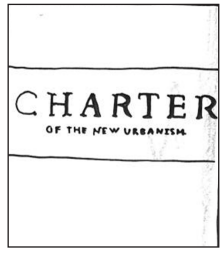


Fig 18.23 * New urbanism.



Fig 18.24 * Kenneth Frampton.



Fig 18.25 * Alexander Tzonis.



Fig 18.26 * Kenneth Frampton, Prospects for critical regionalism, EUA.

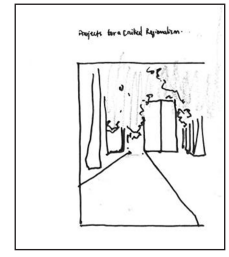


Fig 18.27 * Kenneth Frampton, Studies in tectonic culture, EUA.

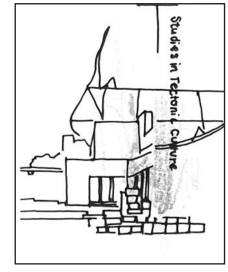


Fig 18.28 * Gottfried Semper.



19. Debates em Portugal na década de 1970s

O acto 19 consiste no sétimo de oito actos sobre o pósmoderno e aborda ‘desenvolvimentos e debate teórico em Portugal’ nos anos 1970s, bem como nos anos 1980s.

Num primeiro momento, aborda-se os principais protagonistas, eventos e obras (escritas ou construídas). Designadamente, a experiência de uma terceira via, a luta pela aceitação da arquitectura, a revolução democrática de 1974 (3ª república), a experiência habitacional do SAAL (A. Bandeirinha), e as comissões de gestão no associativismo profissional (1974-77) e a AAP (1978). Ou a paralela afirmação profissional, premissividade ao desejo popular, ou a busca de linguagens compatíveis com novos funcionamentos, e a complexificação de espacialidades (vizinhança etc), perante a transformação urbana e o desenvolvimento do debate português pósmoderno.

Num segundo momento, aborda-se algumas expressões teóricas na imprensa especializada (i.e. ‘Arquitectura’).
Designadamente, escritos de autoria portuguesa, sobre o conceito de ‘lettering’ (T. Taveira), de ‘kitsch’ ou de design; sobre ‘Os arquitectos portugueses e os seus interesses associativos’; da autoria de José M. Fernandes, Costa Lobo; sobre ‘Planos de urbanismo’ (N. Portas); ou de Fernando Silva, José Porfírio, C. Barbosa. Bem como artigos de autoria estrangeira, como M. Bruxelas (sobre particpaçao); R. Scolari, M. Zorkin, D. Sharp, C. Parent, H. Sholimonsky, K. Lee. É ainda feita referência a projectos de N. Teotónio Pereira; A. Siza, V. Figueiredo, V. Lima. J. C. Loureiro, S. Fernandez, G. Byrne, Luiz Cunha com V. Consiglieri.

Posteriormente, continua-se a focar os desenvolvimentos e ‘debate teórico em Portugal’ na década de 1980s.

Assim, num terceiro momento, aborda-se os principais protagonistas, eventos e obras (escritas ou construídas).
Designadamente, a densificação dos elementos de composição e fantasia; a dialética Porto-Lisboa; a atitude de maior integração, ou a de citação do pósmodernismo historicista inicial; a visibilidade internacional da Escola do Porto (vertente neomoderna no pósmodernismo tardio), e a internacionalização de A. Siza. É feita referência aos três primeiros congressos da AAP (1981-84-86), à publicação do Jornal ‘Arquitectos’ (1981), a 1ª Exposição Nacional de arquitectura (1986); bem como a obrtenção do estatuto de fundação de interesse público (1988).

Num quarto momento aborda-se algumas expressões teóricas na imprensa especializada (e 'Arquitectura').
Designadamente, é feita referência a escritos de autoria portuguesa, como revisões historiográficas da arquitectura portuguesa (modernista, moderno, do estado novo e posterior) (J. M. Fernandes, J. A. França etc). Da autoria de A. Siza (versando 'seminário sobre a cidade'), de C. Duarte, Augusto Brandão, Manuel Vicente, L. Pinto, G. Byrne (sobre que 'não há que ter má consciência por a arquitectura ser uma arte' ou sobre 'o futuro do arquitecto em Portugal e o presente dos arquitectos portugueses'). Da autoria de M. Graça Dias, ou sobre 'Re-escrever o moderno'; e a exposição 'Depois do moderno'.
Bem como se salienta, de autoria estrangeira, B. Zevi ('O grau zero é um valor essencial do movimento moderno'), A Aalto ('O ovo de peixe e o salmão'), B. Zevi, P. Hall. É feita referência a projectos de F. Távora, A. Siza, G. Byrne, M. Vicente, T. Taveira.

Trajecto
(Teorias e Projetos)

x Fig 19.1 * Revolução, Largo de Camões, Lisboa, 1974.



Fig 19.3 * * João Dias, As Operações SAAL, Portugal: Optec, (120 min), Cor/P&B, 2007.



Fig 19.3a * Álvaro Siza Vieira, Bouça, Porto, 1970s.

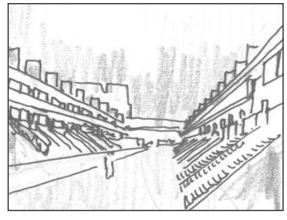


Fig 19.3b * Álvaro Siza Vieira, Bouça, Porto, 1970s.

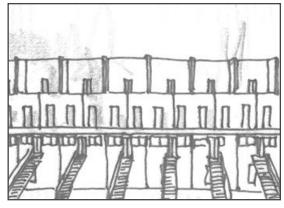


Fig 19.4 * Álvaro Siza Vieira, São Vitor, Porto, 1975-79.

Fig 19.5 * Álvaro Siza Vieira, Quinta da Malagueira, Évora 1977.

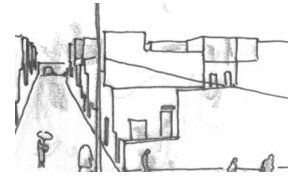


Fig 19.6 * Nuno Teutónio Pereira do Bairro Restelo, Lisboa, 1984-85.

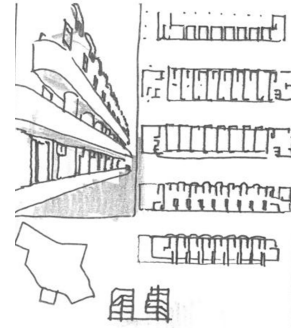


Fig 19.8 * Logotipo da Associação dos arquitectos portugueses, Lisboa, 1978-1996.



Fig 19.9 * Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, Igreja do Coração de jesus, Lisboa, 1962-1970 (planta).

Fig 19.10 * Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, Igreja do Coração de Jesus, Lisboa, 1962-1970.

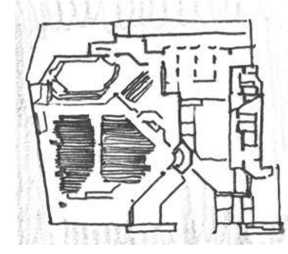


Fig 19.12 * Regime Experimental, Esbap, 1970.

Fig 19.13 * Fernando Gomes da Silva, Cassiano Branco, Um dos pioneiros da arquitectura moderna, In: Arquitectura, N.º117-118, Lisboa, Dezembro 1970, p.323.



Fig 19.14 * Maria da Conceição Oliveira Marques, Introdução ao estudo do desenvolvimento urbano de Lisboa, In: Arquitectura, N.º113 Lisboa, Janeiro-Fevereiro, 1970, p.9.

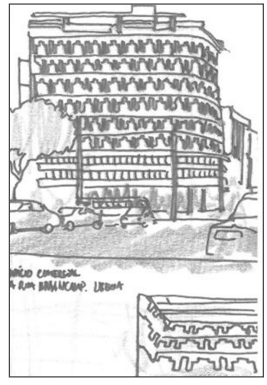


Fig 19.15 * Colin Rowe, In: Arquitectura, Lisboa.

Fig 19.16 * Denis Sharp, O futuro da arquitectura, In: Arquitectura, Lisboa, N.º 114 Março-Abril 1970, p.62.

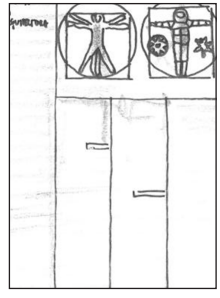


Fig 19.17 * Lluis Clotet, Aeroporto kitsh, Arquitectura, N.º115, Lisboa, Maio-Junho 1970, p.104.

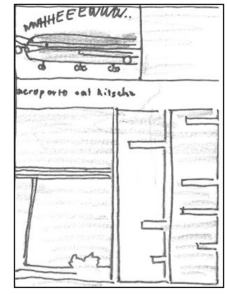


Fig 19.18 * Tomás Taveira, Lettering, In: Arquitectura, N.º116, Lisboa, Julho-Agosto 1970, p.159.

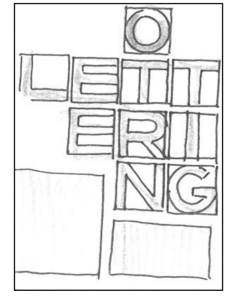


Fig 19.20 * Mário Bruxelas, Entrevista: O arquitecto tem de quebrar o seu isolamento de classe, In: Arquitectura, Lisboa, N.º117-118, Setembro-Dezembro 1970, p.227.



Fig 19.22 * Apolo70, Lisboa, 1971.



Fig 19.23 * 1ª Exposição de Design Português, Palácio da Bolsa, Porto, Novembro 1971.



Fig 19.24 * Cristino da Silva, Entrevistas, In: Arquitectura, Lisboa, N.º Janeiro-Fevereiro 1971, p.2.

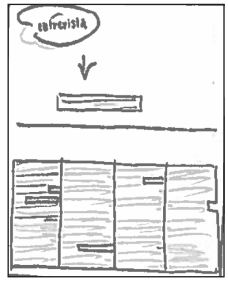


Fig 19.25 * Entrevista (Francisco Conceição Silva), In: Arquitectura, Lisboa, N.º119, Março-Abril 1971, p.42-47.

Fig 19.26 * Mesa redonda, In: Arquitectura, N.º120 Lisboa, Janeiro-Fevereiro 1971, p.20.



Fig 19.28 * Fernando Távora, Entrevista, In: Arquitectura, N.º123, Lisboa, Setembro-Outubro 1971, p.150-154.

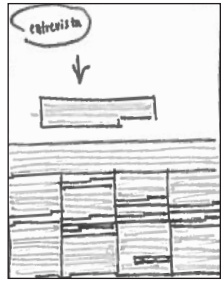


Fig 19.29 * A nova dimensão da paisagem urbana, In: Arquitectura, Lisboa, Março-Abril 1971, p.77.

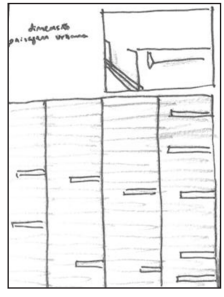


Fig 19.31 * Claude Parent, Arquitectura e o design, In: Arquitectura, N.º123, Lisboa, Setembro-Outubro 1971, p.155-157.

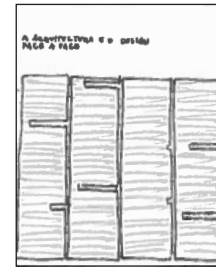


Fig 19.33 * Henryk Skolimowsky, Paolo Soleri: A filosofia da vida urbana, In: Arquitectura, Lisboa, Setembro-Outubro 1971, p.158-162.

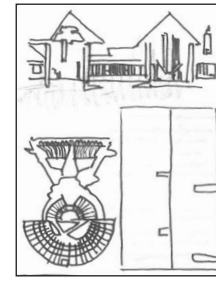


Fig 19.35 * Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira, Igreja do sagrado coração de jesus, Lisboa, In: Arquitectura, Lisboa, Setembro-Outubro 1971, p.165-170.



Fig 19.36 * Luiz Cunha, Igreja paroquial do Carvalhido, Porto, In: Arquitectura, Maio N.º124, 1972, Lisboa, p.15.

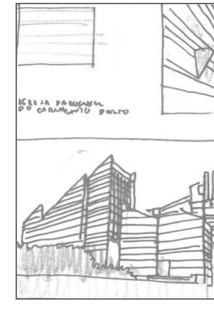


Fig 19.37 * 1972, Vittorio Gregotti comparou a abordagem de Siza Vieira à de Robert Venturi.



Fig 19.38 * Victor Figueiredo, Complexo residencial de Chelas, Lisboa, 1973.



Fig 19.39 * Comentários breves sobre alguns trabalhos de Luiz Cunha, In: Arquitectura, Lisboa, Maio, 1972, p.9.

Fig 19.40 * Maurício Vasconcelos, Entrevista, In: Arquitectura, N.º124, Lisboa, Maio, 1972, p.2.



Fig 19.41 * A construção como um processo, In: Arquitectura, N.º125, Lisboa, Agosto, 1972, p.69-73.

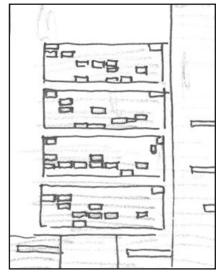


Fig 19.43 * Victor Consiglieri, Centro hípico de Aroeira, In: Arquitectura, N.º127-128, Lisboa, Abril-Junho, 1973, p.92.

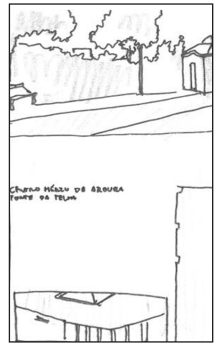


Fig 19.45 * Manuel Castells, A sociologia e o problema urbano, In: Arquitectura, N.º125 Lisboa, Ago 1972, p.64.

Fig 19.46 * Pedro Vieira Almeida, Design sem risco, In: Arquitectura, N.º127, Lisboa, Abril-Junho,1973, p.52.



Fig 19.48 * Os arquitectos portugueses e os seus interesses associativos, In: Arquitectura N.º130, Lisboa, Maio, 1974, p.2.

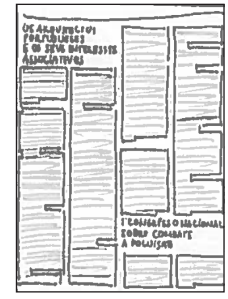


Fig 19.49 * Os programas de computadores ao serviço dos arquitectos, In: Arquitectura, N.º131, Lisboa, Maio, 1974, p.37-41.



Fig 19.50 * Álvaro Siza Vieira, Casa Alcino Cardoso, Moledo.

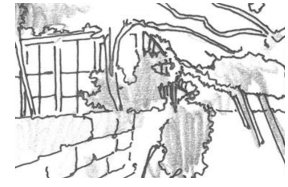


Fig 19.51 * Álvaro Siza Vieira, Casa Alcino Cardoso, Moledo.

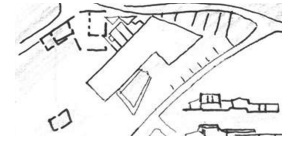


Fig 19.53 * Álvaro Siza Vieira, Casa beires, Póvoa de varzim, 1970s.

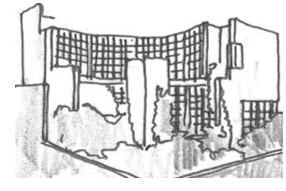


Fig 19.54 * Álvaro Siza Vieira, Casa beires (planta), Póvoa de varzim.

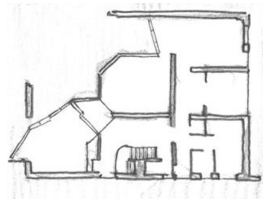


Fig 19.56 * Álvaro Siza Vieira, Casa Alves Santos, Póvoa de varzim, 1970s.

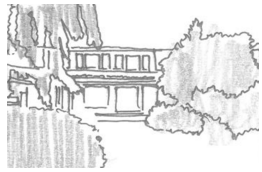


Fig 19.57 * Álvaro Siza Vieira, Casa Alves santos, Póvoa de Varzim.

Fig 19.57a * Barredo, Estudo de reconstrução a longo prazo, Porto, 1954.



Fig 19.59 * Posse do governo provisório do general António de Spínola, no palácio de Queluz, 1974.



Fig 19.60 * Governo provisório, Homens e programa, Lisboa, 16 Maio 1974.



Fig 19.61 * Álvaro Siza Vieira, (Bouça) Estudo para um terreno anexo ao Tribunal central de menores, Porto (FFH, 1973).

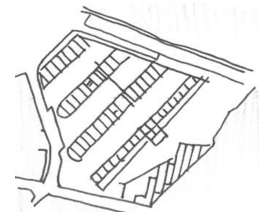


Fig 19.62 * Álvaro Siza Vieira, Bairro de São Vítor, Porto, 1974-1977.

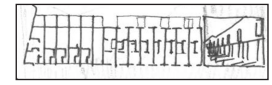


Fig 19.63 * Álvaro Siza Vieira e Torres, (Trabalhos de levantamento do terreno para a construção da primeira fase, Sr.ª das Dores, em S. Victor), Porto, 1974.

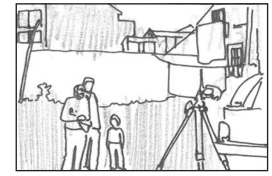


Fig 19.64a * Álvaro Siza Vieira, S. Vítor, Porto, 1974.



Fig 19.65 * Álvaro Siza Vieira, Bairro da Bouça, Porto, 1979.

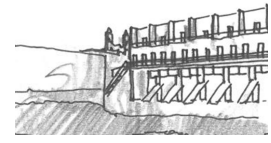


Fig 19.66 * Álvaro Siza Vieira, Bairro da Bouça, Porto, 1970-2000s.

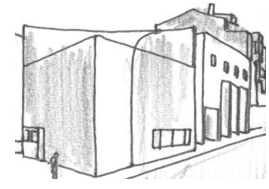


Fig 19.68 * Álvaro Siza Vieira, Bairro da Bouça (Fachadas), SAAL, Porto, 1973-78.

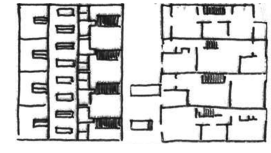


Fig 19.71 * Viana de Lima, Faculdade de economia, Porto, 1974.



Fig 19.72 * Viana de Lima, Faculdade de economia (planta), Porto, 1974,

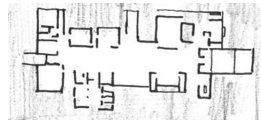


Fig 19.74 * Victor Figueiredo, Complexo residencial de Chelas (planta), Lisboa, 1973.



Fig 19.75 * José Carlos Loureiro, Hotel D. Henrique, Porto, ca.1974.



Fig 19.76 * José Carlos Loureiro, Hotel D. Henrique, (planta), Porto, ca.1974.



Fig 19.77 * Sérgio Fernandez, Casa de caminha, Moledo, 1973.

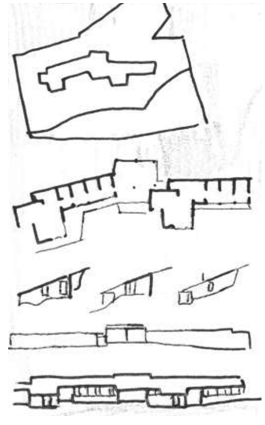


Fig 19.80 * Gonçalo Byrne e António Reis Cabrita, Pantera cor de rosa, Lisboa, 1975.



Fig 19.81 * Fernando e Mário, Proposta de organização, Porto, 1970s.

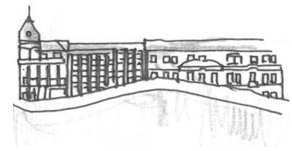


Fig 19.83 * Associações profissionais unem-se para criar uma ordem dos designers até 2012, Porto, In: AAVV, Público, 22 outubro 2010.

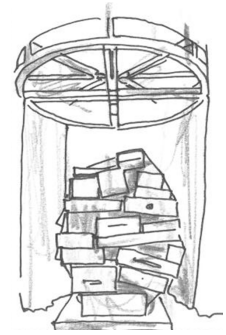


Fig 19.84* Pioneiros de arte moderna, Portugal, 1970s.

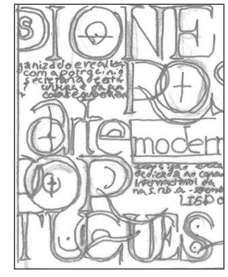


Fig 19.85 * Exposição Alternativa zero, Lisboa, 1977.

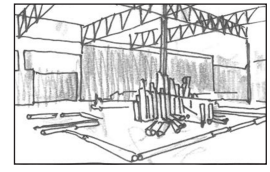


Fig 19.86 * Performance do Living theater, love piece, na Rua de Alfama, Lisboa, 1977.



Fig 19.87 * Associação dos arquitectos portugueses, (Logótipo), Lisboa, 1978.

Fig 19.88 * José Luis Porfirio, A propósito da arte de computador, In: Arquitectura, N.º130, Lisboa, Maio, 1974, p.42.



Fig 19.89 * Michael Sorkin, Abaixo os falsos messias, In: Arquitectura, Lisboa, Mai 1974, N.º130, p.35.



Fig 19.90 * José Manuel Fernandes, Para o estudo da arquitectura modernista em portugal, In: Arquitectura, N.º132, Lisboa, Fevereiro-Março 1979, p.54-65.



Fig 19.92 * Álvaro Siza Vieira, Plano de pormenor para a zona da Malagueira, In: Arquitectura, N.º132, Lisboa, Março 1979, p.34-39.



Fig 19.93 * Planos de urbanização: Tipolgias, motivações, objectivos, resultados esperados. In: arquitectura, Lisboa, Abril-Maio 1979, p.56-59.

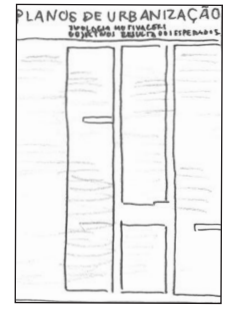


Fig 19.93a * Manuel Graça Dias, In: Arquitectura, N.º134, Lisboa, Julho 1979,

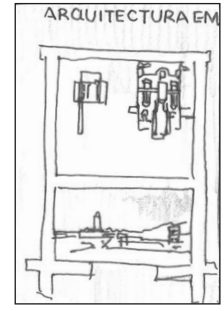


Fig 19.94 * Jorge Henriques Pais da Silva, Arquitectura e urbanística em portugal continental, In: Arquitectura, N.º134, Lisboa, Julho, 1979, p.56-63.

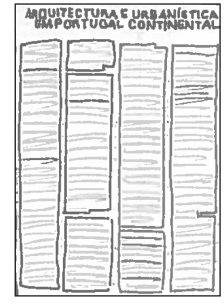


Fig 19.95 * Nuno Portas, Entrevista, In: Arquitectura, N.º135, Lisboa, Setembro-Outubro, 1979, p.56.

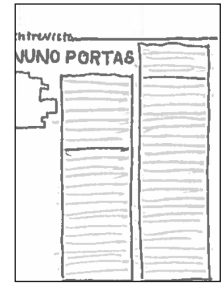


Fig 19.96 * Álvaro de Siza Vieira, Edifício Schlesisches tor (Bonjour-Tristesse), Berlim, 1980/1984.



Fig 19.97 * Álvaro de Siza Vieira, Edifício Schlesisches tor (Bonjour-Tristesse), Berlim, 1980/1984.

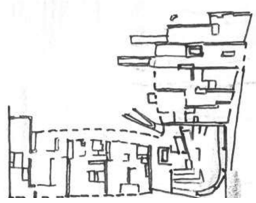


Fig 19.98 * Alcino Soutinho, Câmara municipal, Matosinhos, 1980-87.

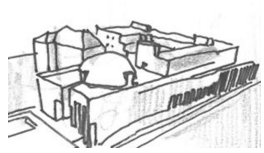


Fig 19.99 * Leslie Martin et al., Centro de arte moderna Gulbenkian, Lisboa, 1983.

Fig 19.100 * Exposição Depois do modernismo, Lisboa, 1983.



Fig 19.101 * Exposição Depois do modernismo, Lisboa, 1983.

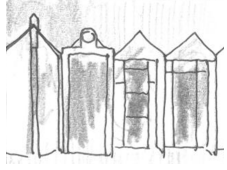


Fig 19.102 * Onze arquitectos do Porto, Exposição (6 a 16 Maio 1983 na Árvore no Porto + 15 a 30 Abril 1983 na SNBA), Lisboa.



Fig 19.106 * Autoria de dez indivíduos, 4º e 5º ano, Ousar, Experimentar, Porto, Dezembro de 1988, Unidade, 2, p.58.

Fig 19.107 * Álvaro Siza Vieira, Quinta da Malagueira (maquete), Évora, 1987.

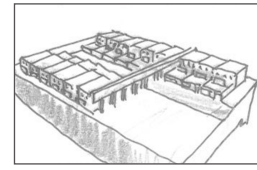


Fig 19.111 * S.a. Património em perigo, In: Arquitectura, N.º136, Fevereiro 1980, Lisboa, p.30.

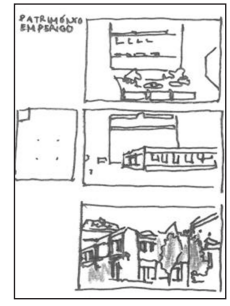


Fig 19.112 * Os computadores na construção, In: Arquitectura, Lisboa, Abril-Junho 1980, p.45.



Fig 19.113 * Manuel Vicente, Entrevista, In: Arquitectura, N.º136, Lisboa, Fevereiro 1980, p.36.

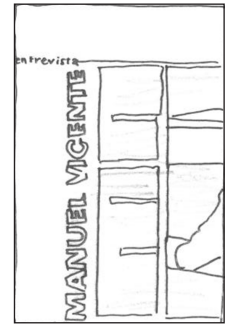


Fig 19.114 * Raul Hestnes Ferreira, Escola secundária de Benfica, Lisboa, 1980.



Fig 19.115 * Manuel Correia Fernandes, Edifício cooperativa, (plantas 1ª fase), Porto, 1979-1989.

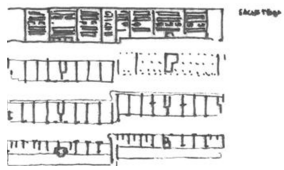


Fig 19.116 * José Manuel Fernandes, Para o estudo da arquitectura modernista em portugal, In: Arquitectura, N.º137, Lisboa, Julho-Agosto, 1980, p.16.



Fig 19.117 * Conservação do património arquitectónico, In: Arquitectura, N.º137, Lisboa, Julho-Agosto 1980, p.38.



Fig 19.118 * Jorge Gaspar, Entrevista, In: Arquitectura, N.º137, Lisboa, Agosto, 1980, p.72.



Fig 19.120 * Peter Hall, As cidades, tradições e mudanças, In: Arquitectura, N.º139, Lisboa, Novembro-Dezembro 1980, p.82.



Fig 19.121 * Pedro Vieira de Almeida, Ensaio sobre o espaço da arquitectura, In: Arquitectura, N.º134, Lisboa, Dezembro, 1980, p.3-13.



Fig 19.122 * Nuno Teotónio Pereira e José Manuel Fernandes, A arquitectura em portugal, In: Arquitectura, N.º142, Lisboa, Julho, 1981, p.38.

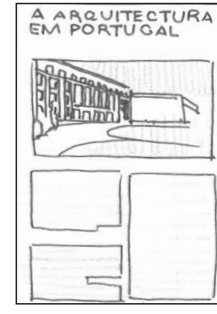


Fig 19.127 * José Augusto França, Arquitectura do estado novo, In: Arquitectura, N.º142, Lisboa, Julho 1981, p.18-19.

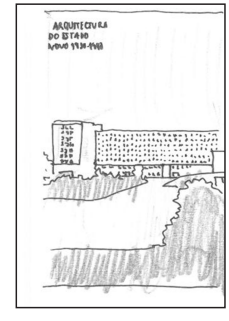


Fig 19.129 * Fernando Gonçalves, Urbanística à Duarte Pacheco, In: Arquitectura, N.º142, Lisboa, Julho 1981, p.20.



Fig 19.130 * Plano de urbanização da Costa da caparica, In: Arquitectura, Lisboa, Setembro 1981, p.3.



Fig 19.131 * Gonçalo Byrne, Não há que ter má consciência por a arquitectura ser uma arte, [Entrevista], In: Arquitectura, N.º143, Lisboa, Setembro 1981, p.22-27.

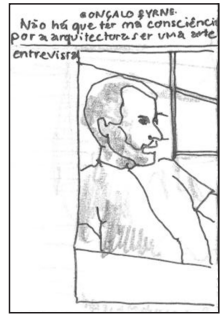


Fig 19.132 * Luis Cunha, Projectos e outros desenhos, In: Arquitectura, Lisboa.

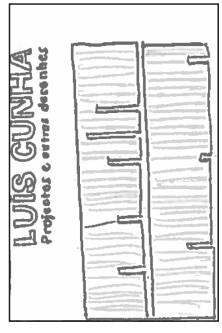


Fig 19.133 * Vitor Consiglieri, As obras recentes, In: Arquitectura, Lisboa, 1950, p.48.

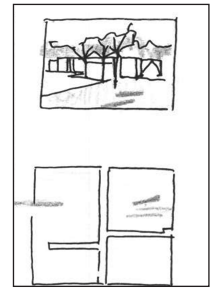


Fig 19.134 * Congresso dos arquitectos 1981, In: Arquitectura, N.º145, Lisboa, Fevereiro 1982, p.18.

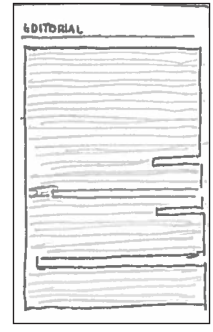


Fig 19.135 * 2º Congresso, In: Arquitectura, N.º145, Lisboa, Fevereiro 1982, p.17.

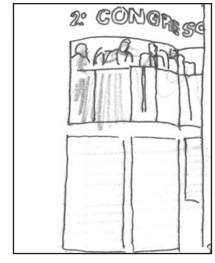


Fig 19.136 * Bruno Zevi, (Grau zero), Arquitectura, Lisboa, Fevereiro 1982, p.40.



Fig 19.137 * Augusto Brandão, Entrevista in: Arquitectura, N.º146, Lisboa, Maio 1982, p.66.



Fig 19.138 * José Daniel Santa-Rita e Manuel Vicente, Casa dos bicos, Lisboa, 1983.



Fig 19.139 * Torre do Tombo, In: Arquitectura, N.º148, Lisboa, Janeiro-Fevereiro 1983, p.38.

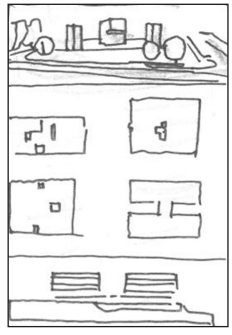


Fig 19.141 * Luís Pinto, CAAC concepção em arquitectura assistida por Computador: Contributo para a sua divulgação em portugal, In: Arquitectura, N.º148, Lisboa, Janeiro-Fevereiro 1983, p.20.



Fig 19.142 * Transformações de uma arquitectura racionalista in: Arquitectura, N.º151, Lisboa, Julho-Agosto 1983, p.76-66.

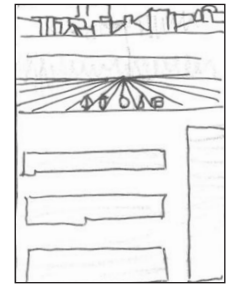


Fig 19.143 * Victor Consiglieri, Alvar Aalto e os seus códigos, In: Arquitectura, N.º152, Lisboa, Maio-Junho 1984, p.152.

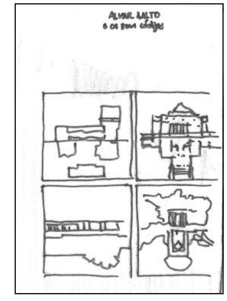


Fig 19.145 * Raul Hestnes Ferreira, In: Arquitectura, Lisboa, Maio-Junho 1984, p.152.



Fig 19.146 * Luís Pinto, Cartografia automática in: Arquitectura, N.º148, Lisboa, Janeiro-Fevereiro 1983, p.30.

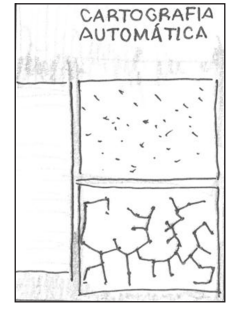


Fig 19.147 * Fernando Távora, Convento de Santa Marinha.

Fig 19.148 * Fernando Távora, Convento da Costa, Guimarães, 1984.

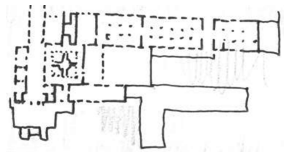


Fig 19.148a * Fernando Távora, Convento da Costa, Guimarães, 1984.



Fig 19.149 * Tomás Taveira, Amoreiras, Lisboa, 1985.



Fig 19.150 * Re-escrever o moderno, In: Arquitectura portuguesa, N.º6, Lisboa Março-Abril 1986.

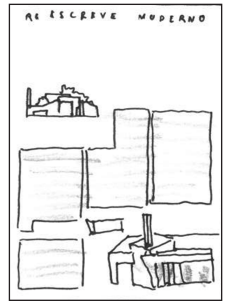


Fig 19.151 * Exposições, In: Arquitectura portuguesa, N.º6, Lisboa, 1986, p.16.

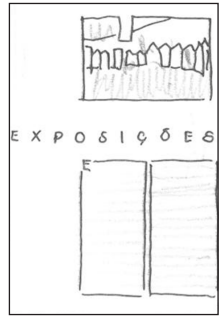


Fig 19.152 * Teotónio, Brandão, O futuro da arquitectura em portugal e o presente da Associação dos arquitectos portugueses, In: Arquitectura portuguesa, N.º6, Lisboa, Março-Abril 1986, p.52.

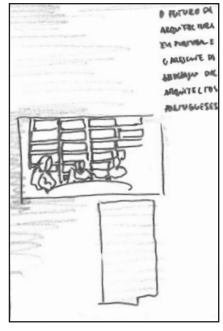


Fig 19.153 * O Fórum da 1ª Exposição nacional de arquitectura AAP: Um acontecimento, In: Arquitectura portuguesa, N.º6, Lisboa, Março-Abril 1986, p.69.

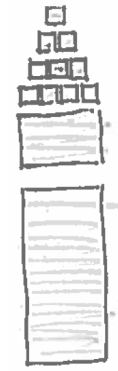


Fig 19.154 * Alcino Soutinho, Câmara municipal, Matosinhos, 1987.



Fig 19.155 * Alcino Soutinho, Câmara Municipal, Matosinhos (desenho), 1987.

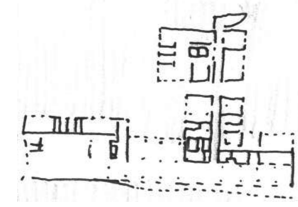


Fig 19.156 * Álvaro Siza Vieira, A cidade no momento de modificação, In: Arquitectura portuguesa, N.º11, Lisboa, Fevereiro-Março 1987, p.48.

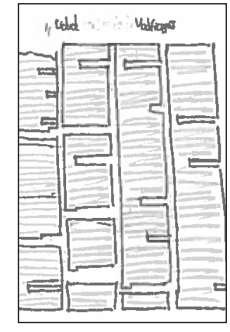


Fig 19.157 * Manuel Graça Dias, Duas escadas, In: Arquitectura portuguesa, N.º11, Lisboa, Fevereiro-Março 1987, p.52.



Fig 19.158 * Manuel Graça Dias, O engenho e o ingénuo, In: Arquitectura portuguesa, Lisboa, N.º11, Fevereiro-Março 1987, p.16.



Fig 19. 159 * Alexandre Alves Costa, O Pavilhão Carlos Ramos, In: Arquitectura portuguesa, N.º11, Lisboa, Fevereiro-Março 1987, p.50.

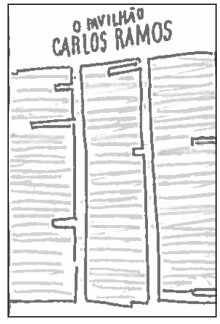


Fig 19.160 * Álvaro Siza Vieira, Conjunto residencial, Haia, 1989.



Fig 19.161 * Álvaro Siza Vieira, Plano de Recuperação da zona sinistrada do Chiado, Lisboa c.1990.



Fig 19.161a * Arquiteto, In: Arquitectura, N.º6, Lisboa.

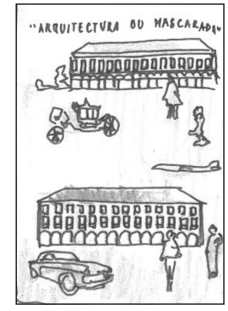


Fig 19.161b * Uma casa pneumática, Arquitectura.

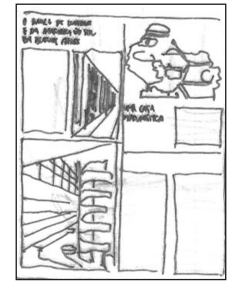
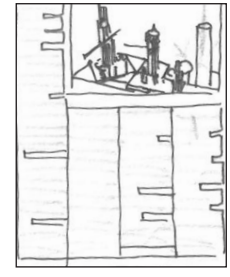


Fig 19.161c * Claude Schoffer, Arquitectura, p.10.



Apontamento intercalar

Como referimos, no que se refere à escrita pósmoderna em arquitectura, o corpo teórico pósmoderno conformado desde os anos 60, permitiu entender a arquitectura como produção cultural ao problematizar o limite-essência da arquitectura moderna. Imbuído de sensibilidade plural e transdisciplinar, abandonou a universalidade, o colectivo e a abstração tecnológica, em prole da problematização da história, etc. Mas também, e em paralelo, problematizou o papel do sujeito (perante a fragilização da sua autoridade-autoria), aspecto esse sim decisivo no despoletar da divergência de duas posturas de comprometimento disciplinar com agendas reconhecivéis mas não excluentes: uma em prole de um suposto envolvimento ético-político da comunidade disciplinar com a sociedade e outra assente em prácticas mais autónomas autoreferenciais.

De facto, depois de superado o positivismo moderno (a determinação da forma pela função) atendendo-se à percepção-recepção da arquitectura por vias Femenológicas (Schulz em 1971, etc) e ao significado comportando pela linguagem arquitectónica por convenção social por via linguística; a arquitectura deparou-se com outras questões internas. (É hoje e agora produtivo recorrer a um Hays e Nesbitt para uma documentação antológica desta evolução). Incluso o apelo Esturturalista não houvera cortado em toda a sua dimensão com a procura de racionalizar a arquitectura mediante um enfoque na sua estrutura e código de significação (Eco, etc). Quando, começando-se a ver a linguagem como discurso em práctica dependente do sujeito, se percebia a real indeterminação no significado (apenas produzído na interpretação), o que abalava incontornavelmente ideias como a de originalidade da 'tábua rasa', a história do génio-arquitecto (porque as convenções foram falando por ele etc), e provavelmente incluso alguma possibilidade de comunicação-intervenção.
Recorde-se que quando Jencks promove a ideia de pósmodernidade em arquitectura (1973, 1977), Rowe apresentava a cidade como colagem de utopias e Tafuri a arquitectura como instrumento das ideologias. (Refira-se como parêntesis que Tafuri é o nosso 'crítico' a considerar no século XX, ainda que não partilhemos na totalidade a sua posição, munindo-nos da perspectiva de autores como Adorno ou Jameson que continuam a pressupor um potencial transformador despoletável nas 'franjas'). Pois relativamente a Tafuri, não se esqueça que enquanto reconhecia o falhanço das vanguardas e a debilidade da arquitectura para gerar uma revolução, o próprio Tafuri virava-se para a desmascaração daquilo que a realidade histórica oculta.

Numa prespectiva pósestruturalista fomos antes levados a recentrarmo-nos numa ideia de 'receptividade crítica', que contempla o impacto discursivo e institucional na sociedade. E se consciencializámos claramente que a própria arquitectura participa na estrutura político-cultural da sociedade, também essa deve ser questionada por estratégias anti-autoritárias (Frankfurt) e arqueológicas (intelectualidade Francesa) que desobscurecam uma identidade disciplinar obviamente construída por exclusões (conceptuais, etc).

Em suma, a práctica da arquitectura também necessita de discursos teóricos de inclusão, que problematizem, desde logo no projecto, acerca do próprio sistema disciplinar e sua historização.

De resto, se a maioria das prácticas pósmodernas aceitam estrategicamente a realidade Neo-liberal (Koolhaas, etc) ou por oposição lhe resistem com Regionalismos críticos (Frampton, etc) existem também há tempo outras facções cuja agenda consiste em procurar problematizar as normalizações dominantes em prole da sobreposição de opostos, etc. O seu benefício é obviamente fomentar debates internos à disciplina, numa altura em que essa se abeira da total simulacração.

Atenda-se também (e isso é importante) que a práxis Teórica que motoriza tais práticas, e que reflecte as premissas de fragmentação e descontinuidade da ciência e filosofia, começa por contemplar o 'outro' Moderno (longe de uma crença de 'tábua rasa' vanguardista e de um 'zeitgest' estático) enriquecendo-o com o desobscurecimento de histórias marginalizadas. Afasta-se pois tanto da inicial Teoria pósmoderna Historicista de enfâse anti-moderno, como do pósmodernismo Habermansiano de enfâse pró-moderno.

Relativamente à facção pósmoderna Pós-estruturalmente alternativa, poderíamos dizer que essa procura reflectir, quando não desconfiar, em 'consensos' (quando esses muitas vezes resvalam para um certo totalitarismo) propondo antes 'petit récits' que favoreçam uma consciência crítica e um debate problematizador.

Como talvez se perceba, entre as várias manifestações pós-estruturalistas que nos interessam está também o debate da Desconstrução, que contempla o papel da retórica na fundação do argumento, e que trabalhando nas 'margens' visa expor as exclusões-oposições institucionalizadas no 'acto da fala'. Exclusões conceptuais sobre as quais assenta a constituição de uma identidade disciplinar, a qual comporta a inscrição de precisas determinações (mas isso seria uma história que requeriria aqui mais detalhe).
Na exposição de 1988 que em arquitectura lançou esse debate (e que obviamente não deixava de conter debilidades que agora contornamos), encontravam-se por exemplo as posturas de Eisenman

e Tschumi que expunham a aceitação de alguma impossibilidade de determinação definitiva do significado. Importante ainda que problemático é que tal, obviamente, retirava autoridade a uma interpretação narrativa paralela à do artefacto arquitectónico, e problematizava sobre uma certa dificuldade da linguagem arquitectónica comunicar por consenso social, desmistificando as arquitecturas de significação e lugar.

Pensando nesta história e avançando para a contemporaneidade, parece plausível pensar que no contexto sócioeconómico complexo e algo perverso que confina a Construção, pode ser a práctica daquilo que chamamos Projectos críticos, o que constitua um restício para a reflexão sobre a intervenção arquitectónica.
Pensamos que, recusando tanto o foco colectivo moderno como as falsas negociações validadas em determinadas inscrições construtivas, só o interior de Projectos teoricamente problematizadores podem eventualmente resistir ao assaltado da instituição-arquitectura (essa é a tal outra história que não detalhamos mas sobre a qual escrevemos alguns fragmentos em revistas 'arquitectónicas') e assegurar a expansão de discursos libertários para 'novas formas de viver'.

Tal comporta assumir conscientemente o drama pósestruturalista, ousar entrar no debate sujeito-objecto, assumindo a dificuldade de critérios objectivos para a determinação da forma e exercitações (que obviamente podem resvalar para alguma abstração) que sejam capazes de depoletar debates internos na disciplina. No que se refere à construcção, materializar algo que proponha questionar as convenções do espaço (isto é, as inscritas em nós arquitectos pela construção histórica da nossa própria identidade disciplinar), em arquitecturas ocupáveis a-hierarquicamente para lá da relação função-forma e das inscrições presentes na encomenda.

('O projecto crítico na actual pósmodernidade', In: G. Furtado, Behind the pencil, Porto: EA-PEI, 2004, p.35-39).

20. Interpretação e exterioridade. Tensão e transgressão.

O acto 20 consiste no oitavo de oito actos sobre o período pósmoderno, e aborda a 'teoria de arquitectura pósmoderno II: Interpretação e exterioridade'.

Num primeiro momento, aborda-se o pósestruturalismo, a interpretação e receptividade crítica; e a oscilação de significados.

Como considerações prévias, aborda-se o desenvolvimento do Estruturalismo do pósguerra ao pósestruturalismo.
Num primeiro momento aborda-se o pósestruturalismo e a receptividade crítica. Bem como a fragilidade do conceito de originalidade; o sujeito e a história como construções sociais; o impacto dos discursos institucionais na sociedade e a construção da identidade de uma instituição-arquitectura, por mecanismos de exclusão/inclusão. É feita referência a aberturas experimentais distintas. As problematizações contra dominações autoritárias pósmodernas (Horkheimer da Escola de Frankfurt); Revelações-desocultamento na realidade (por M. Tafuri); ou em potencialidade presente nas margens (F. Jameson); tendo o pósestruturalismo como propósito o questionamento da limitação das oposições e heterogeneidades não excluentes. Por último, a interpretação e a significação, produzida para lá do objecto.

Num segundo momento, aborda-se a intelectualidade francesa (a arqueologia Foucaultiana, o simulacro Baudrilhardiano, a dominação dialéctica e o trabalho nas margens Derridariano, bem como o rizomático Deleuziano).
Relativamente a Michel Foucault, refere-se o conceito de arqueologia, (da epistemologia em 'Les mots et les choses' às instituições modernas); a espacialização do poder (ex. Panóptico, etc). É feita referência que o século XXI será Deleuziano, e a um 'Postscript on the societies of control' (G. Deleuze).
Relativamente a J. Derrida e à Desconstrução, refere-se o conceito de margens; a fala e a escrita; é feita referência a obras como 'De la grammatologie' e 'Writing and difference'. Designadamente à colaboração em Paris e correspondência desse com Peter Eisenman no 'Chora L works'. (A desconstrução da filosofia pela arquitectura).
Relativamente a Gilles Deleuze, referem-se escritos como 'Difference et repetition' e 'A análise do cinema'. Salienta-se a obra 'Miles plateaux: capitalisme et schizophrenie' (em colaboração com psicanalista F. Guatari); e o conceito de rizoma e de espaço liso vs espaço estriado.

Relativamente a Jean Baudrilhard, refere-se escritos como 'La societé de consummation' e 'Simulacres et simulation'; colaboração com o grupo Utopie; o conceito de L'effet Beaubourg; e o debate 'Les objets singuliers: architecture et philosophie' (com J. Nouvel).

Num terceiro momento, aborda-se a Crítica e mediatização, e salienta-se as revistas Oppositions, Any, Assemblage.

Relativamente à revista Oppositions magazine (1973-82), é feita referência à passagem do estruturalismo ao pósestruturalismo na teoria da arquitectura.
Relativamente à revista Any (1983), referem-se os 10 encontros especulatórios. Bem como outras plataformas teóricas, como a revista académica Assemblage (1986) e Grey Room nos EUA, e Rasegna, AA files, e Monu na Europa.

Por outro lado, refere-se os desenvolvimentos nos EUA e uma relativa recentralização do debate teórico na Europa. É feita referência a alguns projectos, incluindo: R. Rogers, N. Foster, etc.

Posteriormente, numa segunda parte, aborda-se o 'projecto e pensamento pósmoderno III: tensão e transgressão'.

Como considerações prévias, aborda-se a Desconstrução; a desocultação da dialética de oposições e exclusões nas margens (intrínsecas ao acto da fala). Contudo, simultaneamente, a construção da identidade disciplinar.

Num terceiro momento, aborda-se a arquitectura desconstrutivista (Wigley); subsequentemente a exposição 'Descontrutivist architecture' (MoMA, 1988). Constata-se que o desconstrutivismo não significa matrialmente Desconstrução.
Relativamente à arquitectura e Desconstrutivismo, é feita referência à obra posterior 'The achitecture of deconstruction: Derrida's haunt' (1993) de M. Wigley. Aborda-se o potencial disciplinar da auto-referencialidade, as problematizações projectuais (P. Eisenman) e o erotismo do espaço (B. Tschumi).
Designadamente, o conceito de auto-referencialidade e as posturas pósmodernas dos autores chave B. Tschumi e P. Eisenman.
Posteriomente, aborda-se o debate de pressupostos conceptuais fundacionais, em obras como 'Postfunctionalism'; bem como em problematizações teóricas desde o interior da disciplina e mediante exercícios projectuais.
No caso de Peter Eisenman, aborda-se o conceito inicial de 'conceptual architecture', bem como problematizações projectuais; e obras como 'Postfunctionalism' (1976) ou 'The end of classic, the end of the biginning. the end of the end' (1984). É feita referência ao questionamento das persistências do sistema disciplinar e da

norma dominante; a sopreposição de opostos, uma indeterminação presente na abstração construtiva.
No caso de B. Tschumi, aborda-se o questionamento constructivo das convenções do espaço, o conceito de transgressão e erotismo do espaço e a obra 'Manhattan transcripts' (1981). Bem como o conceito de eventos (espaço-movimento), a sobreposição de eventos, e as ocupações hierárquicas e de usos para lá do programa/encomenda.
Por último, é ainda feita referência a projectos de P. Eisenman, B. Tchumi, bem como de D. Libeskind, F. Ghery, R. Koolhaas, Coop Himmelblau, Z. Hadid e Morphosis.

Fig 20.1 * Roger Sabin (ed), Punk Rock: so what?, Londres: Routledge, 1999.



Fig 20.2 * Malcolm McLarren e Vivienne Weistwood, Loja 'sex', Londres, 1970s.



Fig 20.3 * Vivienne Estwood, Vestimenta punk (desfile retrospectivo, Bordéus 1992).



Fig 20.4 * Achille Castiguioni e P. Castiglioni, Candeeiro de mesa, Lampadina-Flos-Brescia, Itália, 1972.

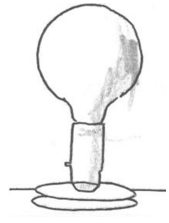


Fig 20.5 * Ron Arad, Lâmpada telecomandada, Londres, 1982.



Fig 20.6 * Ron Arad, Rover chair, (One-off), Londres, 1985.

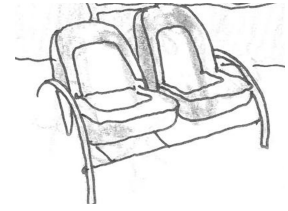


Fig 20.7 * Ron Arad.

Fig 20.8 * Richard Rogers.



Fig 20.10 * Richard Rogers, Centre George Pompidou, Paris, 1977.

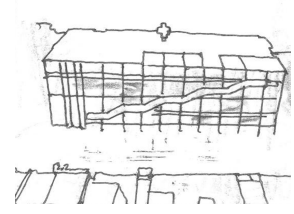


Fig 20.11 * Richard Rogers, Centre George Pompidou, Paris, 1977.

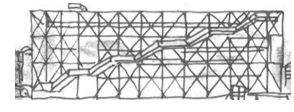


Fig 20.12 * Norman Foster, Sainsbury center visual arts, Inglaterra, 1974-78.

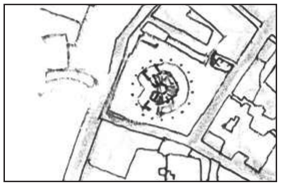


Fig 20.13 * Norman Foster.



Fig 20.14 * Norman Foster, Sansbury center, Inglaterra, s.d.

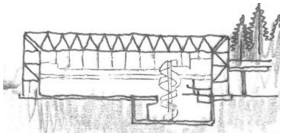


Fig 20.15 * Norman Foster, Swiss building, Londres, 1997-2004.



Fig 20.16 * Norman Foster, Londres.



Fig 20.17 * Norman Foster, Hong Kong bank, Hong Kong, 2000.



Fig 20.18 * Norman Foster, Hong Kong bank, Hong Kong, 2000.



Fig 20.19 * Nicholas Grimshaw.



Fig 20.18 * Michel Foulcault.



Fig 20.19 * Michel Foucault, Les mots et les choses, Paris, (capa de edição).

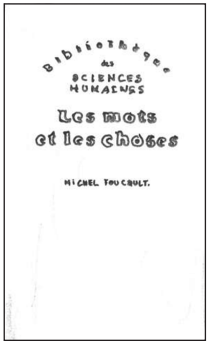


Fig 20.20 * Michel Foucault, Histoire de la folie, Paris, (capa de edição).



Fig 20.21 * Michel Foucault, Histoire de la sexualité I, Paris (capa de edição).



Fig 20.22 * Michel Foulcault, The birth of the prison: discipline and punish, 1975.

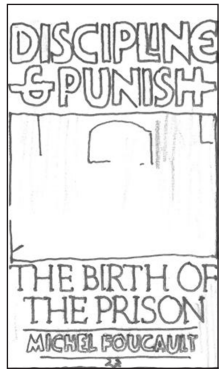


Fig 20.23 * Jeremy, (Henry William Pickersgill; detalhe), Londres.

Fig 20.24 * Jacques Derrida.



Fig 20.25 * Jacques Derrida, Writing e difference (capa de edição).

Fig 20.26 * Peter Eiseman, Jaques Derrida, Chora (capa de edição).



Fig 20.27 * Gilles Deleuze.



Fig 20.28 * Gilles Deleuze, Différence e répétition, 1968 (capa de edição).

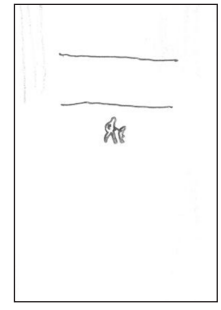


Fig 20.29 * Gilles Deleuze e Félix Guattari, Milles plateaux, 1980.



Fig 20.30 * Gilles Deleuze e Félix Guattari, L'anti-oedipe, 1972, (capa de edição).



Fig 20.31 * Jean Baudrillard.



Fig 20.32 * Jean Baudrillard, Simulacres et simulation, 1981 (capa de edição).



Fig 20.33 * Jean Baudillard, Société de consommation (capa de edição).



Fig 20.34 * Jean Baudrillard, L'effet Beaubourg, Implosion et dissuasion, 1977 (capa de edição).



Fig 20.35 * Reader de publicações.

Fig 20.36 * Assemblage: A critical journal of architecture and design culture, N.º3, EUA.

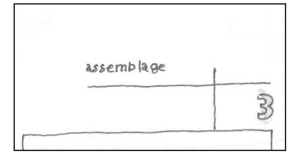


Fig 20.37 * Jurgen Habermans.



Fig 20.38 * Krier, (Desenho).

Fig 20.39 * Vladimir Tatlin, Monumento à III Internacional, Moscovo, 1919.

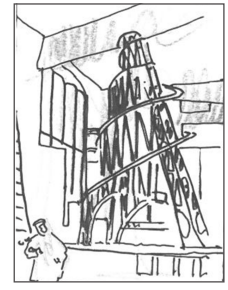


Fig 20.40 * Nikolau Ladovky.



Fig 20.41 * Nikolai Ladovsky Collective house, URSS, 1910-20s.

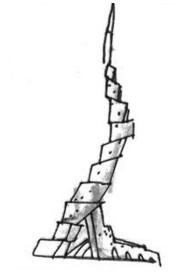


Fig 20.42 * Deconstructivist architecture (Exposição), MoMA, Nova Iorque, 1988.

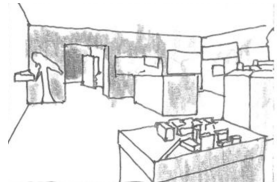


Fig 20.43 * Deconstructivist architecture (Exposição), MoMA, Nova Iorque, 1988.

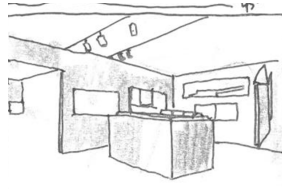


Fig 20.44 * Deconstructivist architecture (Exposição), MoMA, Nova Iorque, 1988.

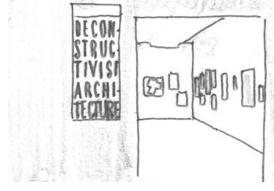


Fig 20.45 * Deconstructivist architecture (Exposição), MoMA, Nova Iorque, 1988.



Fig 20.46 * Deconstructivist architecture (Exposição), MoMA, Nova Iorque, 1988.

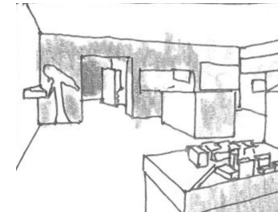


Fig 20.47 * Mark Wigley.



Fig 20.48 * AAVV, Descontrutivist architecture, MoMA, publicado em 1988.

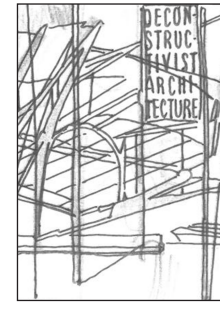


Fig 20.49 * Mark Wigley, The architecture of deconstruction: Derrida's haunt, Cambridge, MIT press, 1993.

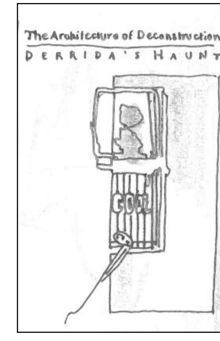


Fig 20.50 * Peter Eisenman.



Fig 20.51 * Peter Eisenman, House I, EUA, 1968.

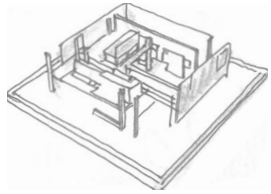


Fig 20.52 * Peter Eisenman, House I (planta), 1968.

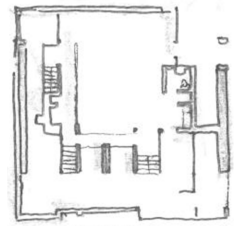


Fig 20.53 * Peter Eisenman, House II, EUA, 1970.



Fig 20.54 * Peter Eisenman, House II, (planta) EUA, 1970.

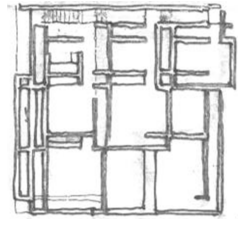


Fig 20.55 * Peter Eisenman, House III, EUA, 1971.

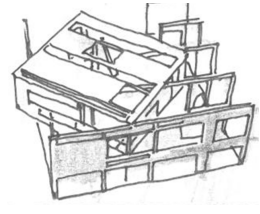


Fig 20.56 * Peter Eisenman, House III (axonometria), EUA, 1971.

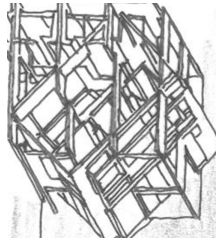


Fig 20.57 * Peter Eisenman, House IV (axonometria), EUA, 1971.

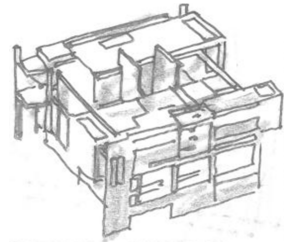


Fig 20.58 * Peter Eisenman, House IV (planta), EUA, 1971.

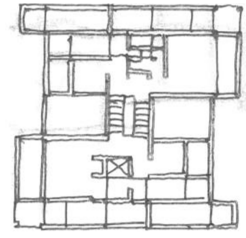


Fig 20.59 * Peter Eisenman, House (IV-V), 1970.

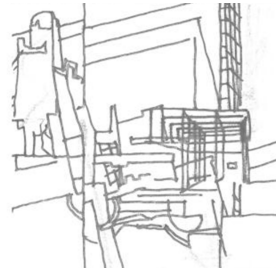


Fig 20.60 * Peter Eisenman, House IV, EUA, 1971.

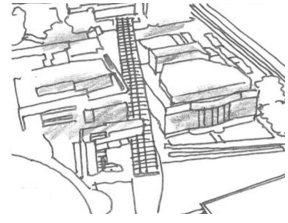


Fig 20.61 * Peter Eisenman, Casa VI, Cornwall, 1970.



Fig 20.62 * Peter Eisenman, House VI (planta), EUA, 1975.

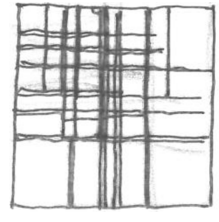


Fig 20.63 * Peter Eisenman, House VI (planta), EUA, 1975.

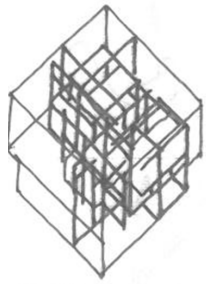


Fig 20.64 * Peter Eisenman, House VI (planta), EUA, 1975.

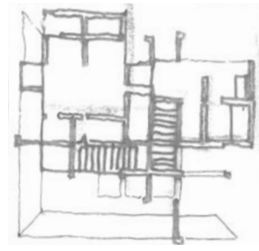


Fig 20.65 * Peter Eisenman e Joaquim Derrida, Parc La villette (planta), Paris 1987.

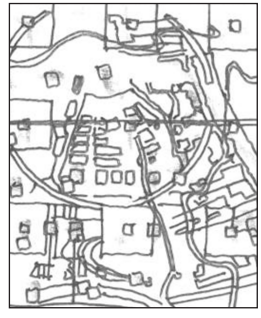


Fig 20.66 * Peter Eisenman e Joaquim Derrida, Parc La villette (planta), Paris 1987.

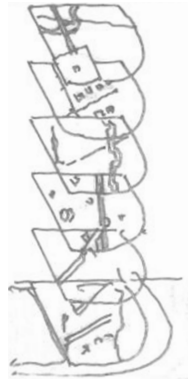


Fig 20.67 * Peter Eisenman, IBA, Berlim, 1985.



Fig 20.68 * Peter Eisenman, IBA, Berlim, 1985.

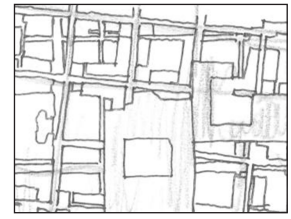


Fig 20.69 * Peter Eisenman, Wexner center, EUA, 1989.



Fig 20.70 * Peter Eisenman, Wexner center, EUA, 1989.

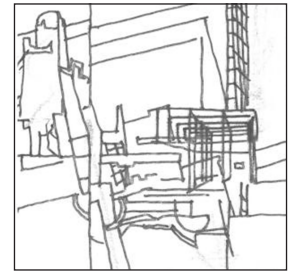


Fig 20.71 * Peter Eisenman, Wexner center, EUA, 1989.



Fig 20.72 * Peter Eisenman, Wexner center (planta), EUA, 1989.

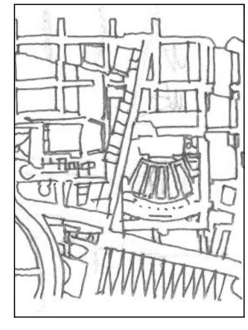


Fig 20.73 * Peter Eisenman, Wexner center (axonometria), Ohio, 1990-93.

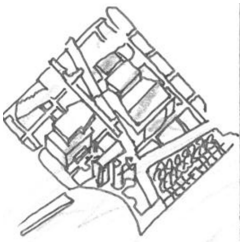


Fig 20.74 * Peter Eisenman, Columbus center, Ohio 1993.

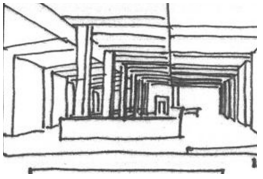


Fig 20.75 * Peter Eisenman, Columbus center, Ohio, 1990-93.

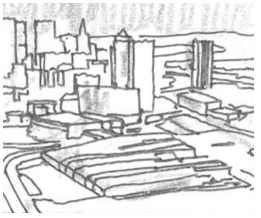


Fig 20.76 * Peter Eisenman, Columbus center (planta), Ohio, 1990-93.

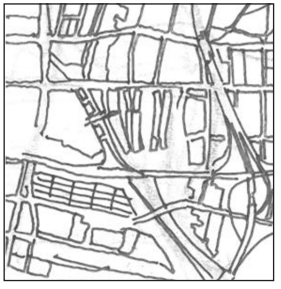


Fig 20.77 * Peter Eisenman, Arnoff center, EUA, 1996.



Fig 20.78 * Peter, Eisenman, Arnoff center, EUA, 1996.

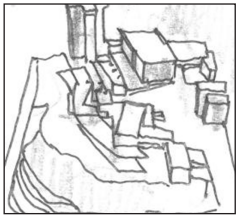


Fig 20.79 * Peter Eisenman, Arnoff center (planta), 1996.

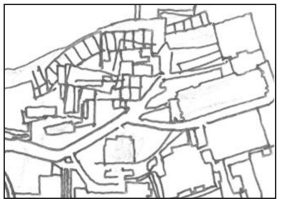


Fig 20.80 * Peter Eisenman, Cidade da Cultura, Espanha Santiago de compostela, 1999.

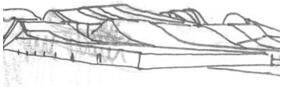


Fig 20.81 * Peter Eisenman, Cidade da cultura (planta), Santiago de compostela, 1999.

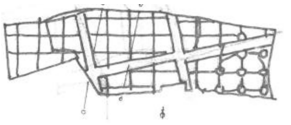


Fig 20.82 * Bernard Tschumi, (início), AA, Londres.



Fig 20.83 * Bernard Tschumi, Manhattan transcripts, Nova Iorque, 1976-81.



Fig 20.84 * Bernard Tschumi, Parc de la Villette, Paris, 1989.

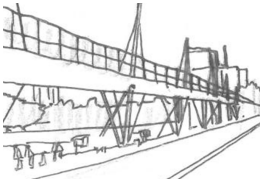


Fig 20.85 * Tschumi, Parque La Villete (planta), Paris, 1989.

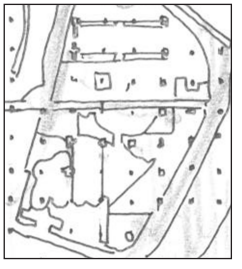


Fig 20.86 * Tschumi, Parque La Villete (planta), Paris, 1989.

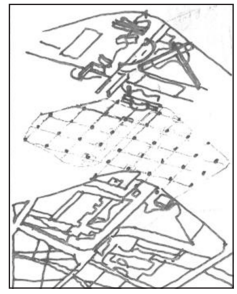


Fig 20.87 * Daniel Libeskind.



Fig 20.88 * Daniel Libeskind, Museu Judaico, Berlim, 1988-99.

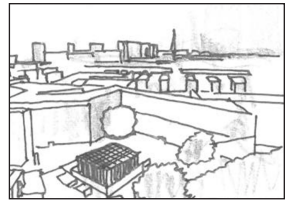


Fig 20.89 * Daniel Libeskind, Museu Judáico (planta), Berlim, 1989-98.

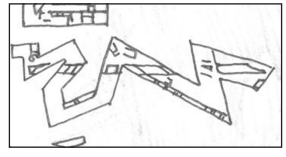


Fig 20.90 * Frank Gehry, Casa, Santa Mónica, ca.1970.

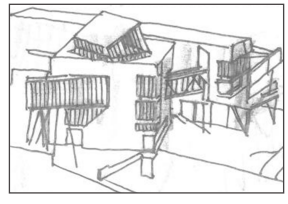


Fig 20.91 * Frank Gehry, Vitra museum, Alemanha, 1989.

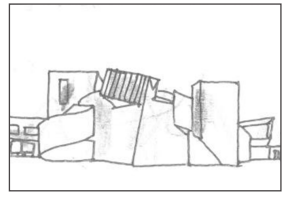


Fig 20.92 * Frank Gehry Vitra museum (corte), Alemanha, 1989.

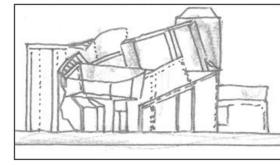


Fig 20.93 * Frank Gehry, Chiat day building, EUA, 1975-91.

Fig 20.94 * Frank Gehry, Chiat day building, EUA, 1975-91, (planta).

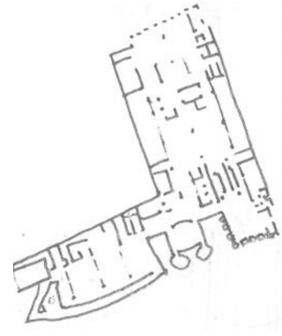


Fig 20.95 * Frank Gehry, fish dance restaurante, Japão, 1986-88.

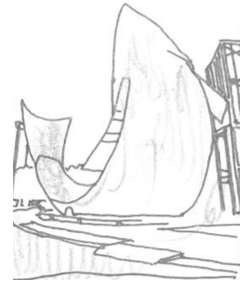


Fig 20.96 * Frank Gehry fish dance restaurante (esquisco), Japão, 1986-88.

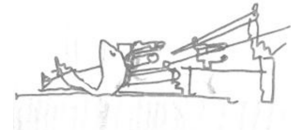


Fig 20.97 * Frank Gehry fish dance restaurante (secção), Japão, 1986-88.

Fig 20.98 * Frank Gehry, Vitra museum, Alemanha, 1989.

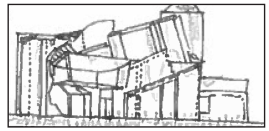
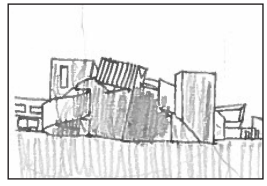


Fig 20.99 * Frank Gehry, Vitra museum, Alemanha, 1989.



PROJECTO E PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO

Apontamento intercalar

Período contêmporaneo

21. Transitoriedade

O acto 21 consiste no primeiro de quatro actos sobre o período contemporâneo, e aborda a 'teoria de arquitectura contemporânea: a transitoriedade'.

Num primeiro momento, aborda-se a transitoriedade, enquanto conceito estratégico para uma cartografia da contemporaneidade. Transitoriedade (simultaneamente material e imaterial), entendida enquanto conceito com expressão a vários níveis.
Designadamente, ao nível geral, da actual imaterialidade da experiência da mobilidade física, e aceleração cultural. Bem como a esquizofrenia e multiplicação espaço-temporal (J. Baudrillard, P. Virilio, etc) e ao nível do pastiche da autenticidade (F. Jameson) e do consumo cultural descartável (G. Lipovetsky).

Num segundo momento, aborda-se a experiência do transitório (P. Virilio, J. Baudrilhard, F. Jameson, G. Lipovetsky, etc).
Designadamente, a passagem a uma transitoriedade imaterial, em que a fluidez está presente a múltiplos níveis. Apresenta-se a transitoriedade como relacionada com conceitos arquitectónicos, possuindo referentes precedentes (e.g. 'La funtion oblique', 'architecture mobile', etc), bem como recentes como, 'transarchitecture' (M. Novak) ou 'liquid architecture' (I. Solá-Morales).

Ao nível da sociedade e cultura, uma sociedade do consumo (J. Baudrilhard), uma sociedade light, do sistema da moda e Era do vazio (G. Lipovetsky), etc. Culturalmente, nos lifestyles promovidos por revistas tipo Wallpaper. Numa multiplicação identitária (S. Turkle).
Ao nível da experiência da transitoriedade, num condição 'In transit' (vd. obra fotográfica de Martha Rosler), no conceito de 'non-lieux' (M. Augé); bem como ao nível da estética numa 'anaesthetics of architecture' e 'camouflage' (N. Leach). Ao nível urbano na ideia da pasagem ao paradigma da 'cidade da informação' (W. Mitchell) ou da cidade creativa, no 'The rise of the creative class' (C. Landry). Ao nível da arquitectura, no conceito de contentores (E. Bru), e ao nível do projecto na fluidez formal de variados projectos (Nox), etc.

Num segundo momento, aborda-se a globalização e o neocolonialismo. Os desafios contemporâneos da sociedade da informação e da RV e IA. Uma substituição da experiência local pelo nomadismo glocal (efêmero), e da participação (na cidade) pelo consumismo mediático.

Posteriormente, numa segunda parte, aborda-se o ‘projecto e pensamento contemporâneo I: desfragmentação’ (enquanto conceito especulatório proposto para uma cartografia da contemporaneidade).

Num primeiro momento, aborda-se os conceitos estratégicos de ‘fold’ e o ‘blob’, já presentes na arquitectura de fim do século XX. Designadamente, aborda-se a obra ‘Folds, bodies e bobs’ de Greg Lynn, bem com o conceito de ‘pli’ e na obra de Gilles Deleuze.

Num segundo momento, aborda-se a desfragmentação das prácticas projectuais contemporâneas, seus problemas e desafios.
É feita referência a projectos de F. Choay, J. Nouvel, Herzog e Meuron, (C. Belmond), Ponte em Coimbra (G. Lynn), Centro de Gratz (P. Cook e C. Fourrier).

Fig 21.1 * Cidade.



Fig 21.2 * Carrocel.

Fig 21.3 * Avião.

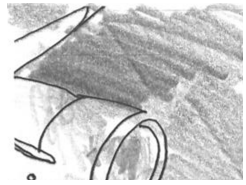


Fig 21.4 * Passageiro.

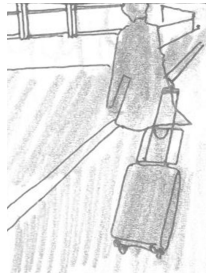


Fig 21.5 * Manequim.



Fig 21.6 * Cosmética.



Fig 21.7 * Wall paper.



Fig 21.8 * Neil Leach, The anaesthetics of architecture, Massachusetts: MIT press, (capa de edição).

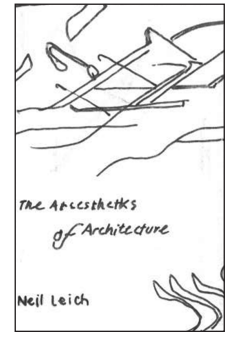


Fig 21.9 * Neil Leach.



Fig 21.10 * Neil Leach, Camouflage, Massachusetts: MIT press, EUA, 2005.



Fig 21.11 * NOX architects, Edifício H2O, Holanda, 1990.

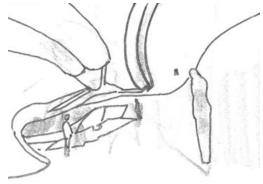


Fig 21.12 * Martha Rosler, In: The space of the public, Centz.

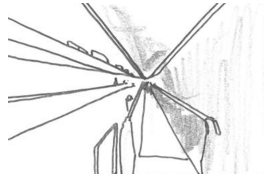


Fig 21.13 * Martha Rosler.



Fig 21.14 * Marc Augé, Non lieux: Introduction à une antropologie de la surmodernité, Le libraire du XX siécle, Seuil (capa de uma das edições).

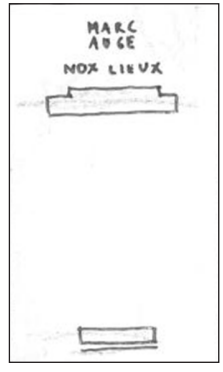


Fig 21.15 * Marc Augé, Não lugares (capa de uma das edições).



Fig 21.16 * Paul Virilio.



Fig 21.17 * Architecture principle, França.

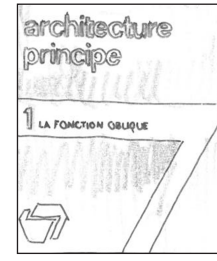


Fig 21.18 * Frederic Jameson.



Fig 21.19 * Frederic Jameson, Postmodernism: The cultural logic of late capitalism (capa de uma das edições).

Fig 21.20 * Gilles Lipovetsky.



Fig 21.21 * Gilles Lipovetsky, A era do vazio (capa de uma das edições).



Fig 21.22 * Ivan Sutherland, EUA, 1950.



Fig 21.23 * Frank Gehry, Edifício para a National nederlanden, Praga.



Fig 21.24 * Charles Landry, The creative city (capa de uma das edições).

Fig 21.25 * Charles Landry.

Fig 21.26 * Richard Florida, The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure and everyday life, (capa de uma das edições).

Fig 21.27 * Richard Florida.

Fig 21.28 * Richard Rorty.

Fig 21.29 * Frank Ghery, IBA, Berlim, 1980-2000.

Fig 21.30 * Jean Nouvel.



Fig 21.31 * Jean Nouvel, Galeries lafayette, Berlim, 1994-96.



Fig 21.32 * Jean Nouvel, Institute du monde árabe, Paris, 1981-87.

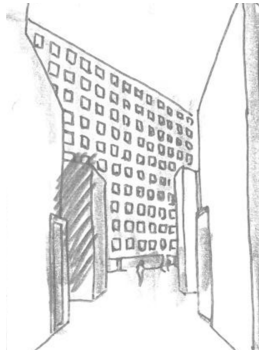


Fig 21.33 * Jean Nouvel, Institute du monde árabe (fachada), Paris, 1981-87.



Fig 21.34 * Jean Nouvel, Institute du monde árabe, Paris, 1981-87.

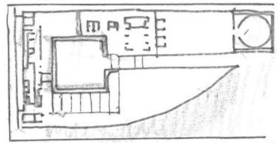


Fig 21.35 * Jacques Herzog e Pierre de Meuron, 1993.



Fig 21.36 * Jacques Herzog e Pierre de Meuron, Colecção de arte goetz, Munique, 1983.

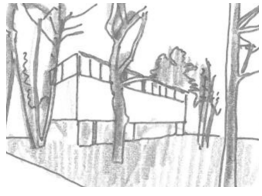


Fig 21.37 * Jacques Herzog e Pierre de Meuron, Colecção de arte goetz, Munique, 1993.

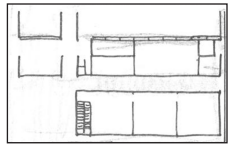


Fig 21.38 * Jacques Herzog e Pierre de Meuron, Casa de pedra, Ligúria, 1988.

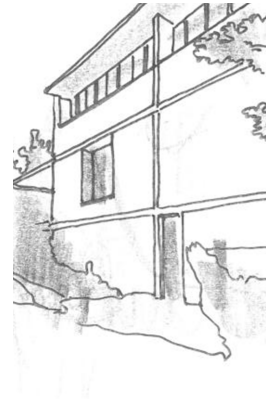


Fig 21.39 * Jacques Herzog e Pierre de Meuron, Casa de pedra (planta), Ligúria, 1988.

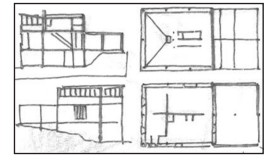


Fig 21.40 * Dani Karavan, Memorial a Walter Benjamim, Port bou, 1994.

Fig 21.41 * Greg Lynn.



Fig 21.42 * Greg Lynn, Folds, bodies & blobs: Collected essays, Le lettré volée, (capa de uma das edições).



Fig 21.43 * Greg Lynn, Embryological house, EUA, 2000.



Fig 21.44 * Peter Cook e Colin Fournier, Centro Gratz.

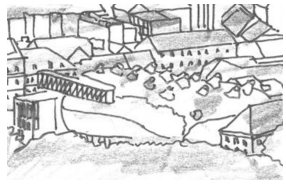


Fig 21.45 * Peter Cook e Colin Fournier (corte), Centro Gratz, 1990-2000s.

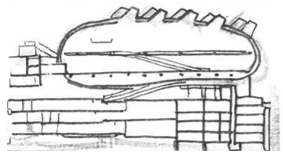


Fig 21.46 * Estádio de futebol, China.

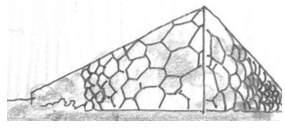


Fig 21.47 * Estádio de futebol, China.

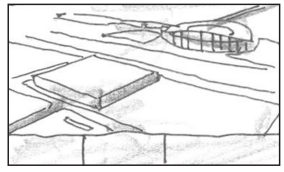


Fig 21.48 * Panthers Franken, BMW, 2000.

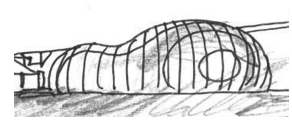


Fig 21.49 * Cecil Belmond, Ponte pedro e inês, Coimbra, 2000s.

Fig 21.50 * Cecil Balmond.



22. Projecto crítico, desfragmentação. Debates em Portugal nas décadas de 1990 e de 2000.

O acto 22 consiste no segundo de quatro actos sobre o período contemporâneo e aborda numa primeira parte a 'teoria de arquitectura contemporânea II: projecto crítico'; e numa segunda parte a 'Escola do Porto'.

Num primeiro momento, aborda-se os pressupostos de identidade disciplinar; e a questão da autoridade e autoria. Designadamente, a acção entre a negociação vs compromisso crítico.

Como considerações prévias, aborda-se a dificuldade que o pensamento projectual afronta na contemporaneidade, a expressão de hiperindividualismos e a reprodução do status quo; bem como os benefícios do reforço da teoria no ensino da arquitectura; bem como as prácticas projectuais mais movidos por teoria crítica que por meras prescrições.

Posteriormente, questiona-se como superar tais debilidades mediante a procura de um projecto disciplinarmente crítico (previligiador de leituras críticas e outras histórias). Por um lado, é necessário a reconstrução de uma responsabilidade sóciopolítica; mediante a procura de possibilidades de comunicação da arquitectura com a sociedade, mediante linguagens arquitectónicas representativas de consensos. Por outro lado, é necessário uma repotenciação da intervenção cultural (mediante especulações heterogéneas, não totalitárias, e incluso, integrativas de perspectivas marginalizadas).

Num segundo momento, aborda-se a problematização do status do arquitecto, da historização e do papel do sistema-arquitectura.

Num terceiro momento, aborda-se o arquitecto como exterioridade e a ideia de 'projecto crítico' (G. Furtado). Designadamente, apresenta-se a ideia de um projecto crítico, que previligie o papel da teoria-crítica no projecto, para problematizar e despoletar benéficas alternativas, questionando uma resistência ao sistema e sua historização. Atende-se a prácticas de resistência (ex. A. Gramsci) e de pragmatismo (R. Rorty); o projecto hoje; e a opção entre negociação e compromisso crítico. É feita referência às experiências pelo docente, incluindo uma 'architectural machine', a indagação do papel da teoria para a prática do projecto, de exposições 'Off fórum' em Barcelona, e de 'Tracing' em Londres.
Posteriormente, numa segunda parte, aborda-se o 'projecto e

pensamento contemporâneo II: desafios', bem como se estabelece um novo paralelo com o contexto português.
Assim, num quarto momento, aborda-se a génese e papel da Escola do Porto. Designadamente, aborda-se a arquitectura no ensino superior no contexto das Belas Artes, a escola sob a direcção de Carlos Ramos, a reforma de 1957, a experiência dos anos 60, a recusa do desenho, as Bases gerais, a integração universitária e o plano de estudos pré e pós-Bolonha.
Posteriormenete, numa segunda parte, aborda-se os desenvolvimentos e 'debate teórico em Portugal' na década de 1990s e finais do século XX.

Assim, num quinto momento abordam-se protagonistas, eventos e obras relevantes. Designadamente, é feita referência à convencionada tríade geracional (F. Távora, A. Siza e E. Souto Moura), bem como à experiência de autoria de várias cartografias da arquitectura nacional ou da Escola do Porto. Ao nível da cartografia de experiências dentro da Escola do Porto são apresentadas experiências divergentes alternativas desde o interior da escola. (A. Soutinho, N. Tasso de Sousa). Num nível fora do Porto, são apresentadas expressões/experiências similares noutras geografias nacionais (M. Tainha, J. Carilho da Graça, V. Figueiredo).

Posteriormente, é apresentada uma cartografia de jovens práticas portuguesas contemporâneas (de inícios do século), realizadas segundo vários níveis. Ao nível de prácticas portuguesas no estrangeiro (1999), essa integra M. Cruz em Inglaterra, D. Faustino em França e C. Sant'Ana em Espanha.
Ao nível das prácticas projectuais da Escola do Porto, por autores desde os anos 1980s, formados na escola (G. Furtado, 2004), essa integra P. Maurício Borges, Atelier de santos, Auz projekt.
E acerca de prácticas nacionais experimentadas no contexto da crise de 2008, tal inclui: António Oliveira, Joaquim Magalhães, Catarina Prata, Atelier corpo, Aurora experimental e Warehouse.

Num sexto momento, abordam-se algumas expressões teóricas na imprensa especializada (várias revistas). Designadamente, são feitas considerações breves sobre conceitos específicos de projecto: caixa e transparência, a condição do projcto face ao lugar/contexto. É feita referência a projectos de J. Nouvel, P. Zumthor (por oposição com Rem Koolhaas) e E. Souto de Moura. É ainda feita referência ao reconhecimento da reabilitação e em torno do protagonismo de arquitectura com enfâse social (vd. Pritzker atribuídos a S. Ban e Aravena), perante uma 'Sociedade de risco' (U. Beck). E por último, é ainda feita referência à experiência que se foi fazendo, também com alunos de Teoria 1, para uma exposição celebrativa dos 40 anos da FAUP.

Trajecto
(Teorias e Projetos)

Fig 22.1 * Gonçalo Furtado e Inês Moreira, Urbanlab, Maia, 2000.

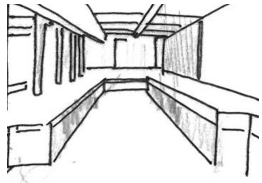


Fig 22.2 * Ordem dos arquitetos (logotipo).



Fig 22.3 * Gonçalo Furtado, Behind the pencil: The construction of the critical project, Porto-Bogotá: PEI-EA, 2004.

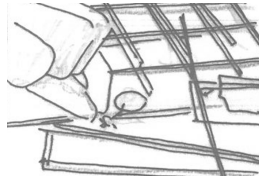


Fig 22.4 * Gonçalo Furtado e Pedro Castelo, Tracing portugal, Architctural asociation, Londres, 2004.

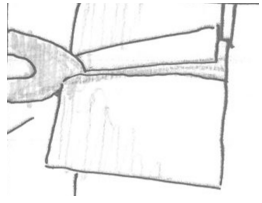
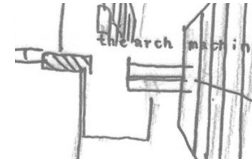
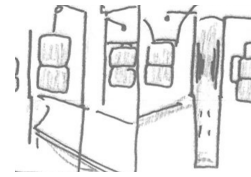


Fig 22.5 * Gonçalo Furtado, FBAUP, Porto, 2003-2004.



Fig 22.6 * Gonçalo Furtado, e Carlos Hernandez, Architectural machine, Galeria Metroom, Barcelona, 2004-2005.





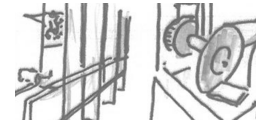


Fig 22.7 * Jean Nouvel, Fundação Cartier, Paris, 1991-1994.



Fig 22.8 * Eduardo Souto Moura, Casa das artes, Porto, 1981-9.

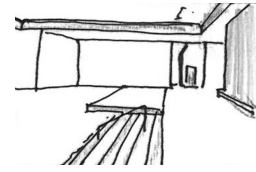


Fig 22.9 * Peter Zumthor, Museu de Kolumba (planta) 1997-2007.



Fig 22.10 * Peter Zumthor, Capela de Bruder Klaus (construção), 1998-2007.

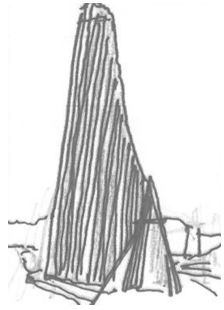


Fig 22.11 * Peter Zumthor, Capela de Bruder Klaus (secção), 1998-2007.

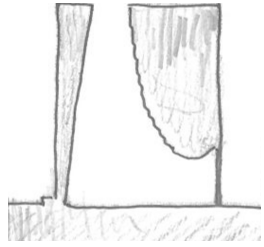


Fig 22.12 * 11 de Setembro, World trade center, Nova Iorque, 2001.

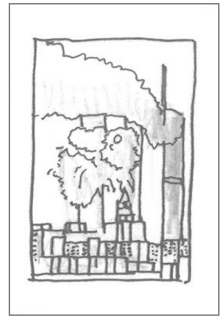


Fig 22.13 * Aravena / Elemental, Quinta Monroy, Chile, 2000.



Fig 22.14 * Aravena / Elemental, Quinta Monroy, Chile, 2000.



Fig 22.15 * Diébedo Kéré, Serpentine galery, Londres, 2017.

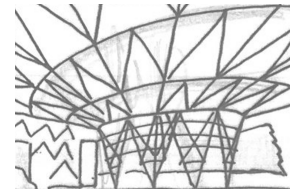


Fig 22.15 * Diébedo Kéré, Tippet rise art center, África, 2010-2020s.



Fig 22.16 * Eduardo Souto Moura.



Fig 22.17 * Manuel Graça Dias.



Apontamento intercalar

A performance do projecto crítico na pósmodernidade contemporânea ou na modernidade-pós.

Vivemos uma 'anestésica' (e anestética para o Neil Leach) contemporaneidade marcada pela 'transitoriedade', pela esquizofrenia espaço-tempo (Baudrilhard), pelo pastiche estilístico que reflecte a dificuldade de nos situarmos historicamente (Jameson), por uma cultura ela própria fast-food (Lipovestly). Tal situação não expressa senão a inexistência-invisibilidade de um qualquer projecto político, e um momento em que também qualquer vanguardismo foi confinado a ter um papel no espectáculo público.

Neste contexto e naquilo que a arquitectura se refere, parece-nos productivo ver o séc. XX sobretudo como uma problematização do papel da arquitectura na sociedade, que hoje culminou tanto em não-modernismos, como em modernismos neo-conservadores e pósmodernismos historicistas, igualmente questionáveis.
De facto, após o determinismo total moderno, a performance do pósmodernismo inicial não deixou de fragilizar a componente Crítica do projecto em prácticas formalistas comprometidas com a realidade-mercado. E hoje, o pósmodernismo ainda não deixa também de, por outro lado, frequentemente se apresentar como uma Teoria igualmente totalarizadora para explicar a mutação cultural contemporânea, reduzindo toda a diferença da pluralidade a medida comum num relativismo que usa, mescla e deita fora afiliações.

Pareceria-nos, pois, lúcido posicionar que o sintoma 'pós' seja apropriado, mais que como contra-projecto, como algo emerso do desejo e ansiedade presente nas brechas da própria História da modernidade; como tentativa de superar uma inconsistência projectual interna (a da difícil relação estética-política e produção-consumo), protelando um debate disciplinar difícil que, incluso, contemple coisas que não nos interessam tanto (mas que interessam a outros), como a sustentabilidade do Projecto moderno ou a ideia de sociedade como plataforma de comunicação, etc.

Pois é num debate interno honesto que também seriam legítimas as buscas projectuais de 'autonomia crítica', que visassem resistir ao desgaste que ocorre aquando da sua assimilação pelo poder-mainstream profissional. (Ainda que aqui privilegiássemos uma ideia de 'autonomia', enquanto possibilidade de avançar um acto crítico à finalidade produtiva que ameaça simulacrar o interior da disciplina).
Interessam-nos pois Projectos que ousem continuar a comprometer a sua produção cultural com intervenção sóciocultural, mas que

permaneçam atentos à ‘falsa negociação’, para evitar serem meros instrumentos de reprodução ideológica.

Obviamente que tais Projectos vem também imbuídos de uma certa abstração não representacional, ditada pelo discurso interno da auto-referencialidade.
Mas começam logo e a jusante do cliente-sociedade (que sempre acaba sendo a desculpa, bla bla); por dirigir o questionamento político para a própria disciplina, que se reduziu a mero instrumento de reprodução do ‘status quo’. (Isto é, antes de se focar uma sociedade tida como externa, focar a ‘exterioridade’ que já aqui está em nós).
Acentue-se também que se tais projectos desacreditam na totalidade do consenso face à obviedade do legado disciplinar, também não procuram qualquer isolamento ‘utópico’. Incluso estão conscientes que a política tem de ser reconstruída colectivamente desde dentro; e é aí que também pretendem contribuir para a interminabilidade do debate.

Em suma, para lá das convencionais formazitas arquitectónicas, quer sejam elas preverso-espectaculares ou pseudo-contextualizantes, o Projecto crítico sobre o qual falámos, autónomo ou-e construtivamente actualizado, motoriza-se pelo questionamento teórico: do mundo da construção em que opera, das expressões físicas das estruturas do poder, dos efeitos da negligente construção moderna e Pósmoderna Inicial, e dos resultados sócioeconómicos já inscritos na autoridade da encomenda-cliente.

No contexto que confina a práctica contemporânea, urgem-se tais Projectos. Projectos que sejam ‘desenháveis’ enquanto construções culturalmente críticas, mediante leituras subjectivas e ‘outras’ histórias que contribuam e motorizem um debate que possa, a montante, repotenciar a intervenção do corpo disciplinar. Isto é, especulações heterogéneas que resistam a qualquer totalarização, e que inscrevam perspectivas subestimadas, apenas desejando despoletar outros projectos para a disciplina da arquitectura enquanto criação e problematização sobre ‘formas’ de viver ou para viver.

G. Furtado, (Bruxelas 2003 - Londres 2004).

(‘O projecto crítico na actual modernidade pós’, In: G. Furtado, Behind the pencil, Porto: EA-PEI, 2004).

23. Experiências recentes

O acto 23 consiste no terceiro de quatro actos sobre o período contemporâneo e aborda a 'teoria de arquitectura contemporânea: referências'.

Num primeiro momento, aborda-se desde as humanidades o conceito de 'difference' e a descontinuidade do pensamento filosófico e cultural contemporâneo.
Designadamente, a influência de Gilles Deleuze no pensamento da arquitectura (DeLanda etc).

Num segundo momento, abordam-se simultâneas teorias científicas da complexidade e do emergente (fractais, caos, catástrofe, etc). Designadamente, conceitos e protagonistas (e.g. o estranho atractor de T. Lorenz, etc), bem como a constituição de um novo paradigma na arquitectura (C. Jencks), compreendendo uma segunda fase do pósmodernismo na contemporaneidade, já não influenciado pelas humanidades pósmodernas, mas pela filosofia das ciências da complexidade (C. Jencks).

Num terceiro momento, apresentam-se novas metodologias para a teoria-crítica contemporânea (I. Solá-Morales), o conceito de 'arquitectura líquida' (I. Sola-Morales) e várias expressões arquitectónicas (I. Solá-Morales, M. Batty, etc).

Posteriormente, numa segunda parte, aborda-se o 'projecto e pensamento contemporâneo III: experiências recentes'.

Como considerações prévias, apresenta-se uma cartografia geral de expressões arquitectónicas no final do século XX, bem como de desafios gerais no que concerne à condição do projectista e do produto de design e arquitectura. É feita referência a projectos de P. Stark, Droog design, M. Losa-Ghini, Toyo Ito e Assymptote.

Num quarto momento, aborda-se a relação entre arquitectura e cibercultura. É feita referência aos pioneiros da Sociedade da informação e do conhecimento, bem como ao imaginário do 'Cyberpunk' e 'Cybereader' (N. Spiller), e às obras 'A terceira vaga' (A. Tofler), e 'Microman' (G. Pask). Introduzem-se os pioneiros da arquitectura digital (N. Schoffer, Architectural machine group), os escritos pioneiros 'Cybernetic architecture' de G. Pask, e poema de M. Novak, os artigos da Wired e a seminal obra 'Being digital' de N. Negroponte.

É ainda feita referência a uma sequência de ensaios pelo autor (G. Furtado), incluindo: 'Interferências do digital no campo da arquitectura' (1999-2000), 'Notes on the space of the digital tech-

nique' (2000), 'Arquitectura, corpo e máquina' (com Afonso, 2006), 'Unpredictable bodies' (com M. Cruz, 2004), e 'Contemporary architectural challenges: conception, production and performance' (com Rui Póvoas, 2008).
Posteriormente, aborda-se os desafios da arquitectura contemporânea a vários níveis.

Num quinto momento, continua-se a abordar desafios ao nível da cidade. Designadamente, aborda-se o conceito de 'cidade fractal' (M. Batty), a 'análise pela sintaxe espacial' (B. Hillier). É feita referência à teoria da cidade digital em 'City of bits' e 'E-Topia' (W. Mitchell), ou 'A sociedade em rede' (M. Castells, 2008).

Num sexto momento, abordam-se desafios ao nível da arquitectura. Designadamente, o conceito de domótica e a antevisão da arquitectura do futuro (Nox vs B. Gates). É feita referência à sustentabilidade e a ideia de 'An evolutionary architecture' (J. Frazer).
Paralelamente, abordam-se experiências projectuais de Virtual studio, espacialides responsivas e interfaces.

É feita referencia ao mundo virtual de RV (D.Domingues) e de 'synthetic senses' (T. Krueger), e é proposta a ideia de, simultaneamente, explorar o infinitamente grande e o infinitamente pequeno. (N. Spiler, G. Furtado).

Trajecto
(Teorias e Projetos)

Fig 23.1 * Gilles Deleuze.



Fig 23.2 * Muybridge, Sequência fotográfica, 1887.

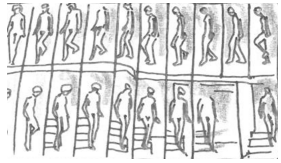


Fig 23.3 * Marcel Duchamp, Nú descendo escadas, França, 1910.



Fig 23.4 * Nam J. Paik, Eletronic Superhighway (Instalação com media), Alaska, 1995.



Fig 23.5 * Performance.

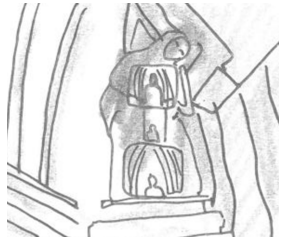


Fig 23.6 * Fura del Baus, Teatro experimental, Espanha, 1990.

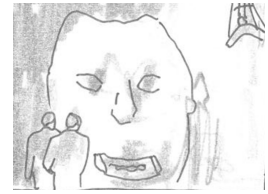


Fig 23.7 * Art TV, s.l., 1970-90s.



Fig 23.8 * Michael Noll, Computer art, AMN,1963.

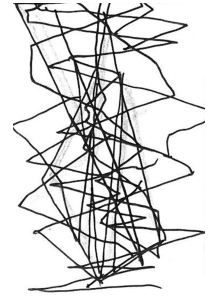


Fig 23.9 * (Realidade virtual) Trump city, EUA.



Fig 23.10 * Realidade virtual EA, In: Leonardo, Massachusetts: MIT press, ca.1991.

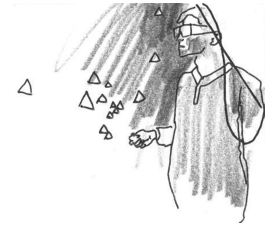


Fig 23.11 * WebArt e WebDesign, s.l., 1950.

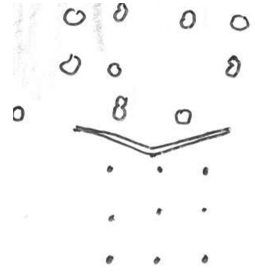


Fig 23.12 * Karl Sims, IA Art, s.l., 1990.



Fig 23.13 * Trabalho final do curso de design no Prato Instituto, Nova Iorque, s.d.

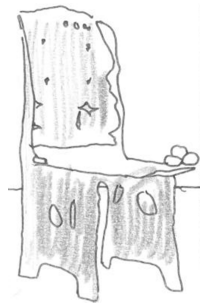


Fig 23.14 * James Dyson, Design de produto industrial, Grã-bretanha, 1995.



Fig 23.15* Luigi Colani e Kunihisa Ito, Design de produto; equipamento fotográfico. (Eg. miniaturização em design Japonês), 1986.



Fig 23.16 * Design de produto, TGV (comboio de alta velocidade), França, 1995-2012.

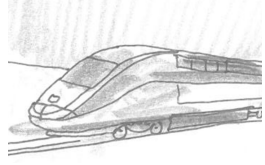


Fig 23.17 * Buick, Wildcat concept (protótipo de design de produto), 1985.

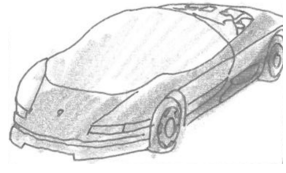


Fig 23.18 * Biodesign (objectos futuros), Itália, 2000s.

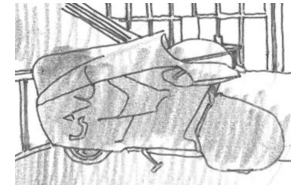


Fig 23.19 * Phillipe Stark, Café (Design de interiores), Paris, 1984.



Fig 23.20 * Nicholas Grimshaw, Waterloo intercontinental terminal, Londres, 1993.

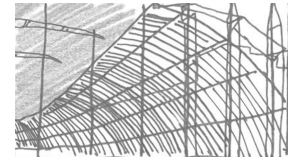


Fig 23.21 * Nicholas Grimshaw, Waterloo intercontinental terminal, Londres, 1993.

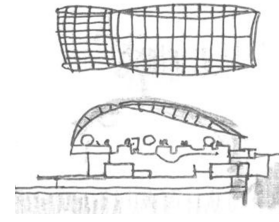


Fig 23.22 * Grupo Bolidista, Milão, 1980-90s.

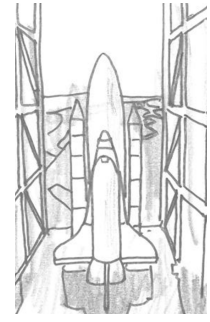


Fig 23.23 * Estação aeroespacial, EUA, 1980-90s.

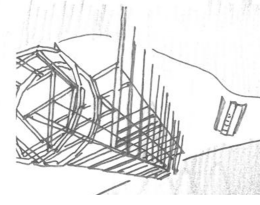


Fig 23.24 * Grupo bolsista, Milão.



Fig 23.25 * Estudo de resistência para cadeira, EUA, 1990-2000s.

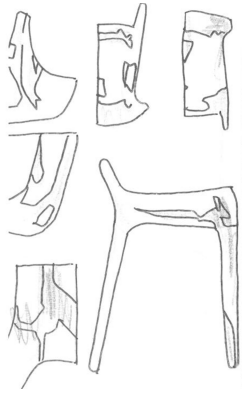


Fig 23.26 * Nokia, Suíça, 1990.



Fig 23.27 * Miniaturização e nanotecnologia, s.l., 1990-2000.

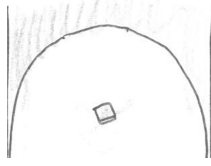


Fig 23.28 * Têxteis inteligentes, 1990-2000.



Fig 23.29 * Performance, Japão, 2000s.



Fig 23.30 * NOX, Pavilhão H20, Holanda, 1994

Fig 23.31 * Gonçalo Furtado, Notes on the space of the digital technique, Porto: Mimesis, 2000 (capa).



Fig 23.32 * Gonçalo Furtado, The scafolding trips, Barcelona, 1999.

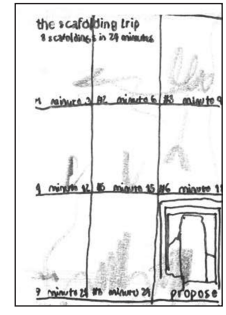


Fig 23.33 * Digital geographies, EUA, 1990.

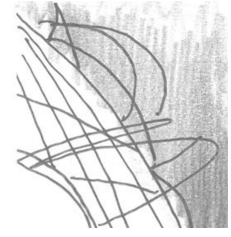


Fig 23.34 * Cartografia das redes, EUA, 2000s.



Fig 23.35 ⋆ Cartografia do Espaço das redes, EUA, 2000s.

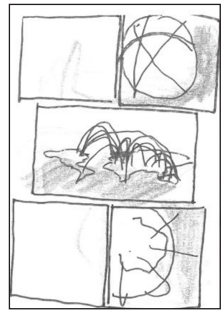


Fig 23.36 ⋆ Bairro com pontos de ligação real, EUA.

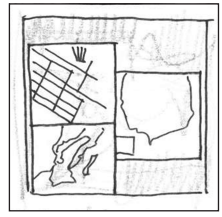


Fig 23.37 ⋆ George Orwell, Prognóstico de 1984, 1949.



Fig 23.38 ⋆ Espaço público.



Fig 23.39 ⋆ Escritórios e academias.



Fig 23.40 ⋆ William Mitchell, E-topia, Massachusetts: MIT press, 1999 (capa).



Fig 23.41 ⋆ Gordon Pask e Susan Curran, Microman Living and growing with computers, Grã-bretanha, 1985 (capa).

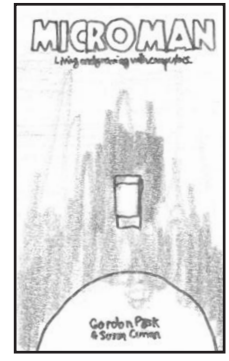


Fig 23.42 ⋆ Gordon Pask e John Frazer, Universal constuctor, AA, Londres, 1990.

Fig 23.44 ⋆ John Frazer, Reptile structural system, 1966, (CD, Cambridge mathematical laboratory, 1970).

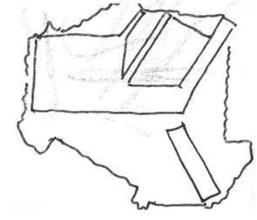


Fig 23.45 ⋆ Gordon Pask com Artstation.

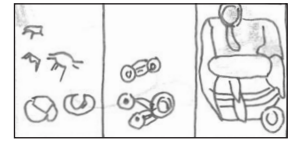


Fig 23.46 * Lorenz (Estranho atractor), O efeito borboleta, EUA, 1960-80s.

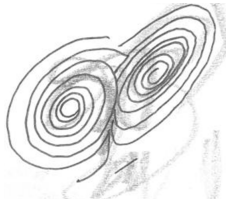


Fig 23.47 * Mapas genéticos, s.l., ca. 1990-2000.

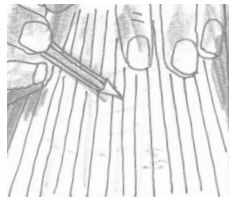


Fig 23.48 * Telerobótica, (Vd. Anthony Vidler, Homes for cybrogs, In: AAVV, Ottagono, N.º96, Milão, 1996).

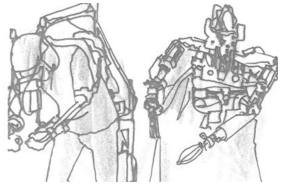


Fig 23.49 * UNIVAC, EUA + Sterlac, 3rd hand man.

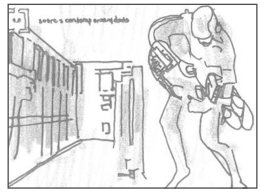


Fig 23.50 * Performance com robot e coelho, Nova Iorque, 1970-80s.

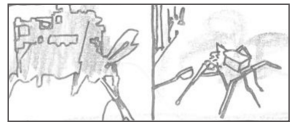


Fig 23.51 * Toyo Ito, Torre dos ventos, Japão, 1990-2000.

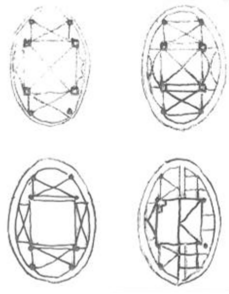


Fig 23.52 * Toyo Ito, Torre dos ventos.

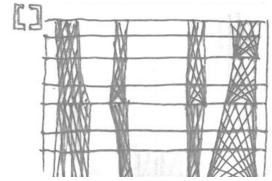


Fig 23.53 * Performance da domótica, s.l., 1990.

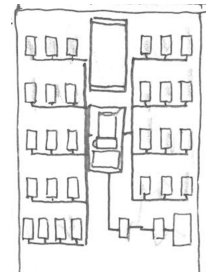


Fig 23.54 * Bill Gates, Rumo ao futuro, Lisboa.

Fig 23.55 * NOX, Pavilhão H20, Holanda, 1990.

Fig 23.56 * Cedric Price com John Frazer, Genertor project, Florida, 1970-80s.

Fig 23.57 * Asymptote, Bolsa, Nova Iorque.

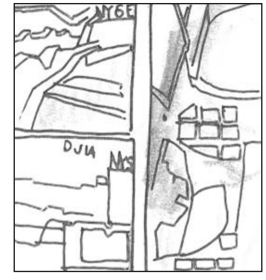


Fig 23.58 * The house project, Massachusetts: MIT press.



Fig 23.59 * Gonçalo Furtado e Pedro Castelo, Instalação, AA, Londres, 2004.

Fig 23.60 * Gonçalo Furtado, Capsule, Porto,1990s.



Fig 23.61 * Realidade Individual (Visibilidade matemático-quimica), s.l., 1990-2000s.



Fig 23.62 * Realidade virtual (Guerra à distância), s.l., 1990-2000s.



Fig 23.63 * Televida vs. Escudero, La sociedad industrial, Espanha, 1990s.



Fig 23.64 * Telecomércio, s.l., 1990-2000s.



Fig 23.65 * Telas de projeção, Brasil, 1990-2000s.

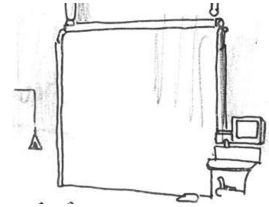


Fig 23.66 * Projectores, Brasil, 1990-2000s.

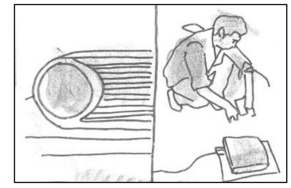


Fig 23.67 * Espelhos, Brasil,1990-2000s.

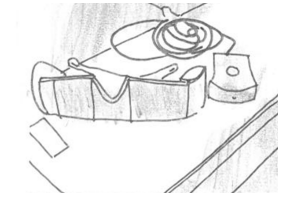


Fig 23.68 * Sensores dentro da CAVE, Brasil,1990-2000s.

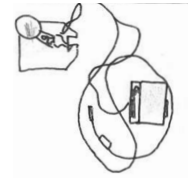


Fig 23.69 * Inputs (óculos), Brasil, 1990-2000s.

Fig 23.70 * Input para cão-robot (interacção ser-vivo, Brasil, 1990-2000s.

Fig 23.71 * Inputs (Data gloves), Brasil, 1990-2000s.

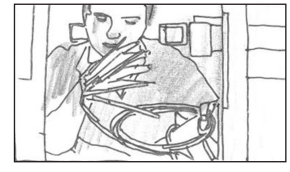


Fig 23.72 * Ted Krueger, Áustria, 2000.



Fig 23.73 * Ted Krueger (RPI),

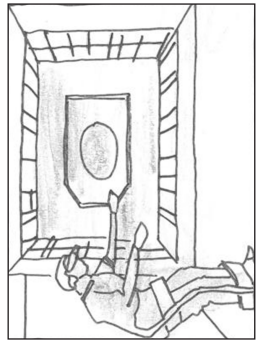


Fig 23.74 * Ted Krueger, Cinto, EUA.

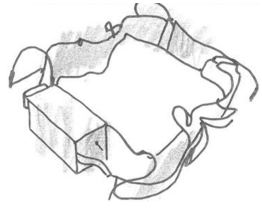


Fig 23.75 * Ted Krueger, Óculos, EUA.

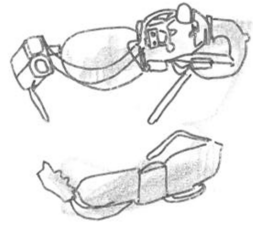


Fig 23.76 * Ted Krueger, Pointer, EUA.



Fig 23.77 * Ted Krueger Media augmented exercise machine, EUA, 1990.

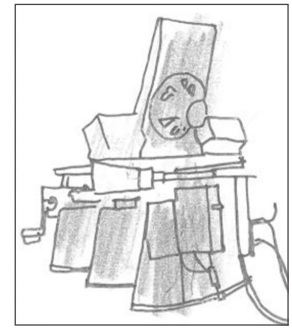


Fig 23.78 * A cidade pós-industrial, Alemnaha, 1990-2000s.

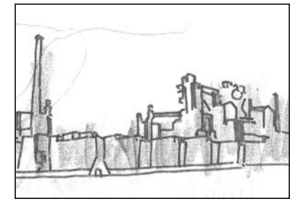


Fig 23.79 * Miguel Serra, Estudo configuracional do porto, Space-sintax, Londres, 2008.



24. Desafios

O acto 24 consiste no quarto de quatro actos sobre o período contemporâneo e aborda o ‘projecto e pensamento contemporâneo IV: desafios.’

Como considerações prévias, é feita referência a alguns desafios ao nível do projeto. Designadamente, experiências pioneiras como o ‘Urban v’ (MIT), as TIC como parceiro de projecto, e questiona-se a complementariedade entre o manual e o digital (F. Ghery). Seguidamente, apresentam-se algumas experiências na FAUP ou de Portugal (CAAD-IST, Lisboa charete), um PP de concepção de uma Unidade de prototipagem rápida, o debate especulatório do colóquio ‘CAC 2008’, a experiência de CAM do workshop ‘Out of the box’ (org. J. Sousa e G. Furtado), e o PP de Caracterização espaço-funcional com space-sintax (org. M. Serra e G. Furtado).

Num primeiro momento, aborda-se o projectar para a imprevisibilidade: metodologias de parametrização e de modelação aberta. Designadamente, a arquitectura responsiva e o Projecto assistido por computador; o recentramento do protagonismo do arquitecto como coordenador do modelo digital; do computer aided design, ao parameric CAD e BIM.

Num segundo momento, aborda a teoria no projecto de arquitectura contemporânea.

Trajecto
(Teorias e Projetos)

Fig 24.1 * Carla Leitão/ Ed Keller, Marta Caldeira Concurso UIA, celebração das cidades Prémio Nacional



Fig 24.2 * Ted Krueger, Registo computacional.



Fig 24.3 * Nancy Diniz, Parede Reactiva, Nova Iorque, In: Gonçalo Furtado e Rui Póvoas (eds), CAC, Porto: FAUP, 2008.

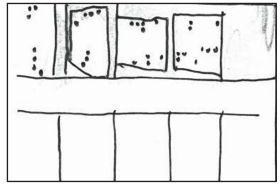


Fig 24.4 * Pedro Martins, Estudo para Inteligência artificial. (Vd eg Pedro Martins, Artificial life, In: Gonçalo Furtado e Rui Póvoas (eds.), CAC 2008, Porto: FAUP, 2008).

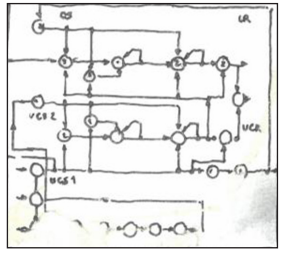


Fig 24.5 * G. Furtado et al. (eds), arquitectura, máquina e corpo, Porto: FAUP, 2006.

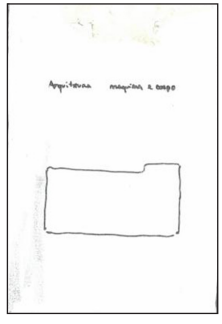


Fig 24.6 * Retiro científico em Trancoso, 2003, (D. Pimenta, M. Novak, G. Furtado, Anastasi, etc).



Fig 24.7 * Mutiple scales, Lisboa, 2003.



Fig 24.8 * Gonçalo Furtado, Fecho do evento, Lisboa, 2003.

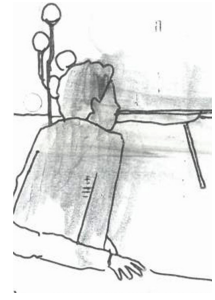


Fig 24.9 * Neil Spiller, Lisboa, 2003.



Fig 24.10 * Neil Spiller, Espaço hibrido.



Fig 24.11 * Neil Spiller, Genetic Gazebo, (desenho conceptual), Inglaterra.

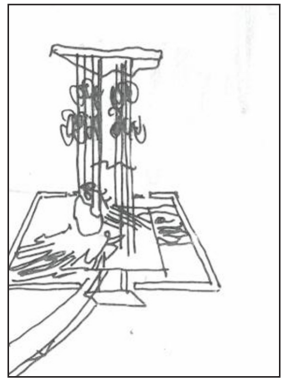


Fig 24.12 * Neil Spiller, (Protótipo) Mesa, Inglaterra.

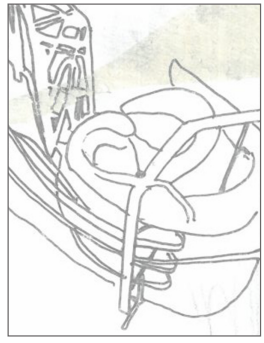


Fig 24.13 * Desenho tridimensional renderizado. (Reviews) Bartlett school of architecture, Londres, 1990-2000s.

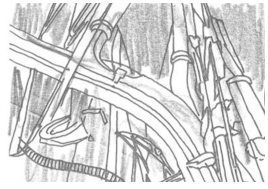


Fig 24.14 * Desenho conceptual em corte. Reviews na Bartlett school of architecture, Londres

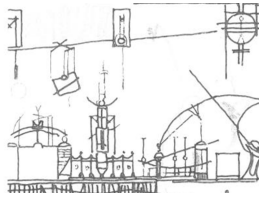


Fig 24.15 * Neil Spiller, (Fotomontagem). Reviews na Bartlett school of architecture, Londres.

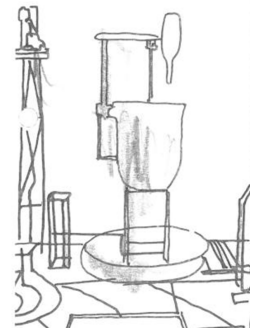


Fig 24.16 * Gonçalo Furtado, M&M architects, Corpo imprevisível, Mimésis, Porto, 2004

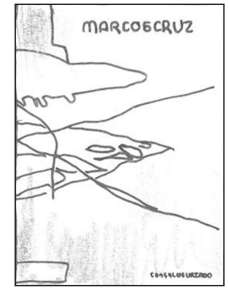


Fig 24.17 * Marco Cruz, Desviant bodies (Fotomontagem), Londres, 1998 (mock-up).

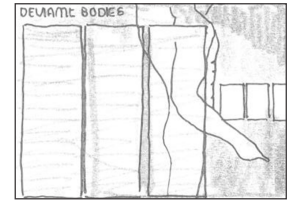


Fig 24.18 * Marco Cruz, Hyperdermis (performance), Londres 1998.

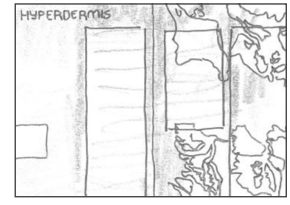


Fig 24.19 * Marco Cruz, Componentes espaciais (maquetes e modelos). Londres 1990-2000s.

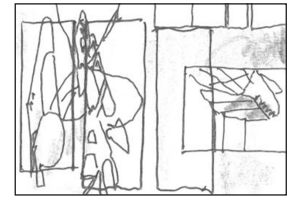


Fig 24.20 * Marcos Cruz, New England Biolabs. (mock-up) Londres 2001.

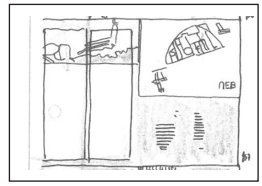


Fig 24.21 * Marcos Cruz, Palos Verdes, Desenhos de concurso, (mock-up) Londres, 2000.

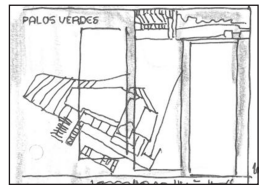


Fig 24.22 * Marco Cruz, Maquetes e desenhos. (mock-up), Londres 1990-2000s.

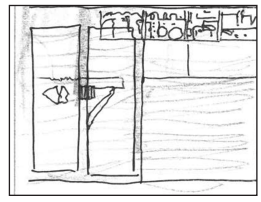


Fig 24.23 * Marcos Cruz, NT Musem. Desenhos de concurso, (mock-up) Londres 2001.

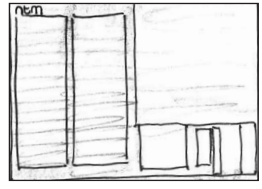


Fig 24.24 * Marcos Cruz, NT Museum, Maquete e desenhos, (mock-up), Londres, 1990-2000s.



Fig 24.25 * Marcos Cruz, Godet, (mock-up), Istambul, Desenhos e fotos, 2002.

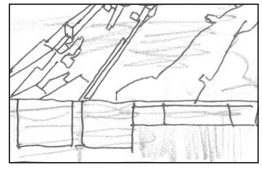


Fig 24.26 * Marcos Cruz, Godet, (mock-up), Instambul, Desenhos, 2002.

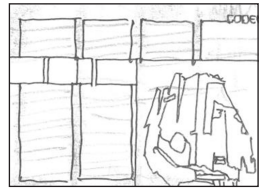


Fig 24.27 * Workshop, EUA, 1990s.

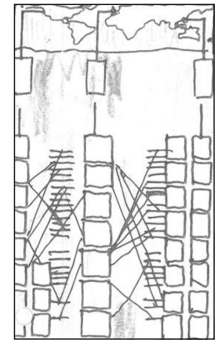


Fig 24.28 * Urban V, MIT, anos 1960s?. (Vd. Nicholas Negroponte, The architecturall machine, Cambridge: MIT press).

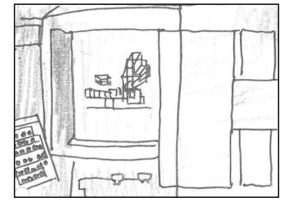


Fig 24.29 * Pau Solá-Morales, … [Diagrama, Harvard University], In: Gonçalo Furtado e Rui Póvoas (eds.), CAC, Porto: FAUP, 2008.



Fig 24.30 * Realidade virtual imersiva.

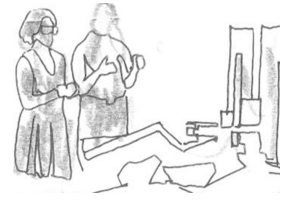


Fig 24.31 * José Pedro Sousa, Flex_H, Barcelona, 2001-2002.

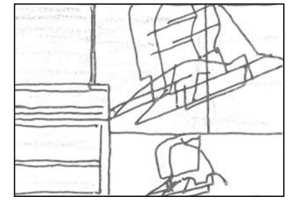


Fig 24.32 * Red. (Monts di M) Barcelona, ca.2000s.

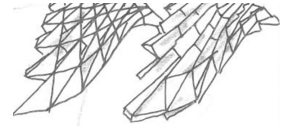


Fig 24.33 * Frank Ghery, Cobertura urbana, Barcelona, 2002.

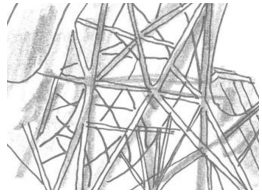


Fig 24.34 * Frank Gehry, Fish dance Restaurant, 1997.

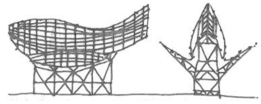


Fig 24.35 * Frank Ghery, Guggenheim, Bilbao, 1990-2000.

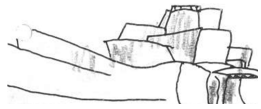


Fig 24.36 * Frank Ghery, Museu Guggenheim, Bilbao, (planta), 1997.

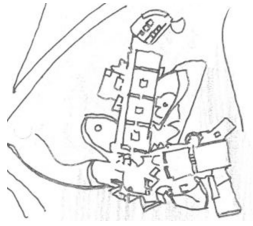


Fig 24.37 * Computacional Arquitecture Lab, 2011.



Fig 24.38 * Tiago Sousa e Duarte Pape, CAAD-IST. Program for generating Roman theatres according to Vitruvius, Lisboa, 2000.

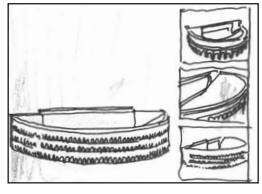


Fig 24.39 * Sara Jacinto, PAC. Country collective housing system, Lisboa, 2005.

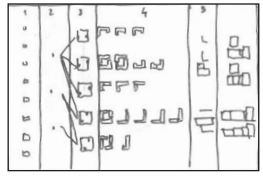


Fig 24.40 * Ricardo Mesquita, Program for generating Romanesque Cistercian Churches based on Kruger's grammar, Lisboa, 2003/4.

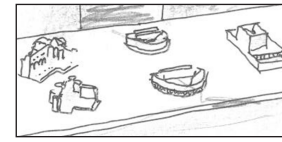


Fig 24.41 * Maquete por PR, em processo subtrativo, Lisboa, 2005.



Fig 24.42 * (Vd. Org FAUTL e FAUP), Exposição Computational architecture laboratory da FAUTL, In: FAUP, Porto, 2008.



Fig 24.43 * Gonçalo Furtado et al. (PP) Diagrama de calendarização da investigação, Porto, 2000.

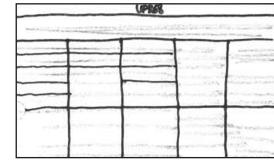


Fig 24.44 * Gonçalo Furtado et al., (PP) Processo subtrativo, Porto, 2005.

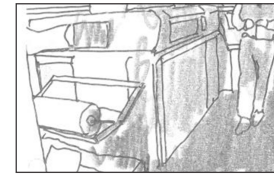


Fig 24.45 * Maquinaria de PR, Processo subtrativo.

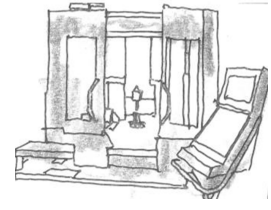


Fig 24.46 * Gonçalo Furtado et al. (PP) Processo subtrativo, Porto, 2000.

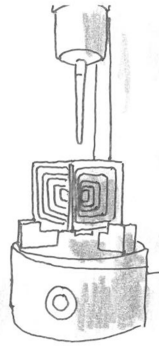


Fig 24.47 * Gonçalo Furtado et al. (PP) Modelo digital, Selecção de parâmetros, e Simulação da maquinagem, Porto 2000.

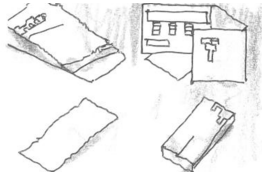


Fig 24.48 * Gonçalo Furtado et al. (PP) Processo subtrativo, Porto. 2000.

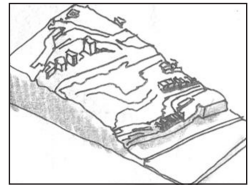


Fig 24.49 * Gonçalo Furtado et al. (PP) Diagrama, Porto 2000.

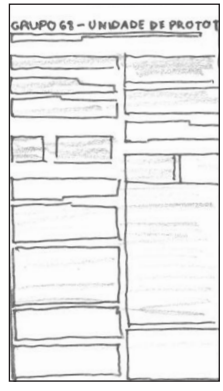


Fig 24.48 * Gonçalo Furtado et al. (PP) Modelo 3D, Porto 2000.

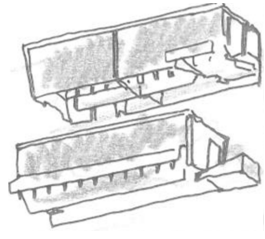


Fig 24.50 * Gonçalo Furtado et al. (PP) Secagem, Porto 2000.



Fig 24.51 * Gonçalo Furtado et al. (PP) Maquinaria de PR. (Processo aditivo), Porto, 2000.



Fig 24.52 * Gonçalo Furtado et al. (PP) Secagem? (curar?), Porto, 2000.

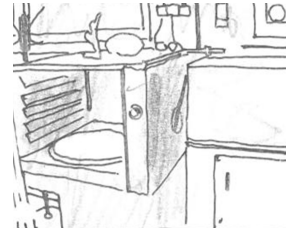


Fig 24.53 * Gonçalo Furtado et al. (PP) Maquete final, Porto, 2000.

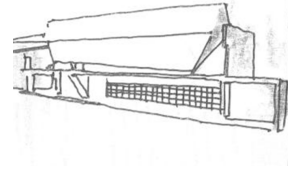


Fig 24.54 * Gonçalo Furtado et al. (PP) Fragmento de crânio em resina artificial, Porto, 2000.



Fig 24.55 * Outros, Porto, 2000.

Fig 24.56 * Superfície, (Estudantes de design).

Fig 24.57 * Crítica final com Gonçalo Furtado et al. (PP) José Pedro Sousa, José Luís Tavares, e José Pinto Duarte, Porto, 2008.

Fig 24.58 * Desenho de superfícies complexas, Grupo de alunos, Porto, 2000.

Fig 24.59 * Planificação, Porto, 2000.

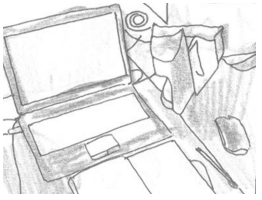


Fig 24.60 * Conectividade, (estudantes e professores).

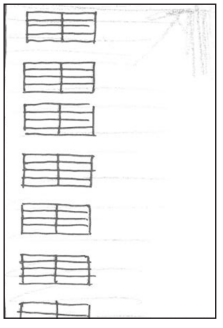


Fig 24.61 * Diagrama (Integração)

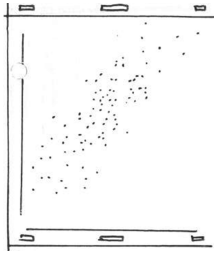


Fig 24.62 * Miguel Serra, In: Gonçalo Furtado e Rui Póvoas (eds.), CAC 2008, Porto: FAUP, 2008.



Fig 24.63 * Miguel Serra, Análise espaço-sintática, Porto, 2008.



Fig 24.64 * Miguel Serra, Análise espaço-sintática do Porto, Space Sintax Unit, Londres.

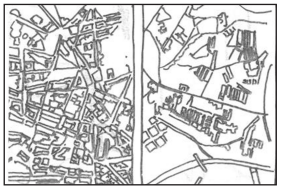


Fig 24.65 * Miguel Serra, Análise espaço-sintática do Porto, Space Sintax Unit, Londres.



Fig 24.66 * Aluno de TGOE. Mecanismo vídeo espacial.

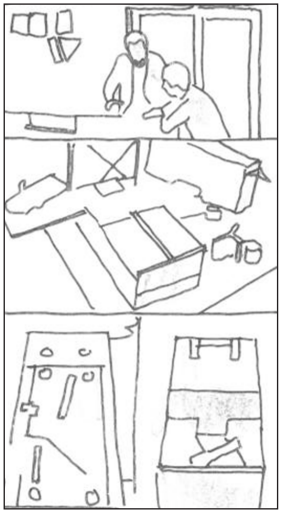


Fig 24.67 * Contemporany Architectural Challenges FAUP, 2008 (posts).

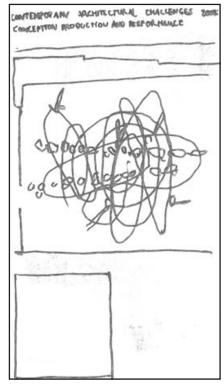
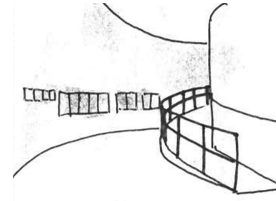


Fig 24.68 * Gonçalo Furtado et al. (PP) Exposição de Cedric Price, FAUP, 2008.



ANEXOS

Anexo 1 (Teórica)

1.1. A Teoria na Escola

(Anteriormente disponibilizado como: Gonçalo Furtado e Miguel Silva, 'Breves notas sobre a Teoria e seus entendimentos na EBAP, ESBAP e FAUP (1911-2021)', in: Encontros 21, FAUP, Porto)

i. Introdução

Os 40 anos da FAUP compreendem a integração universitária da FAUP em dezembro de 1979, um exponencial reconhecimento internacional e a adequação do MIArq.
Como referido pela organização dos 'Encontros 2021', vem ocorrendo a consolidação do domínio da investigação e uma ampliação das práticas disciplinares.
Em anterior encontro de 2014/2015, partilhara-se já, entre outros, texto sobre 'Arquitectura e Investigação'. Com o presente contributo para o 'Encontros 2021' visa-se compreender o lugar da Teoria na formação ao longo do último século, bem como os vários entendimentos de Teoria que foram sendo aportados e promovidos.

ii. A Teoria na FAUP

Em 1911, Marques da Oliveira reforma o Plano de Estudos (PE) da ESBAP, que esteve em vigor até ao ano letivo de 1931, e ao qual que se pode aceder por exemplo na tese 'O ensino moderno da arquitectura' de Gonçalo Canto Moniz (Moniz, 2011[1]). Constava-se disciplinas de História de arte, Geografia, Etnografia e história universal e História de arte na antiguidade) e, em 1931/1932, Marques da Silva enceta uma divisão entre disciplinas de ensino artístico, literário e científico (entre outras, História geral da arte, Arqueologia artística geral e portuguesa, e História, Geografia histórica e Etnografia).
Já entre 1940 e 1957, surge o Curso Especial, que considerava as disciplinas de História da arte na antiguidade, História da arte medieval e moderna, e o Curso Superior que incluia um Curso teórico de Arqueologia artística, Geral e portuguesa. Sendo que, em 1957, Carlos Ramos reformaria o PE, dividindo-se em três ciclos e quatro grupos o dito Sector didáctico e pedagógico; entre os quais: arquitectura, Análise do território, Construção e Teoria e História. Neste último grupo figurava Teoria e história da arquitectura (1 e 2), Teoria e história da arquitectura portuguesa e Teoria de arquitectura, salientando a existência da Estética e Teoria da arte.
Entre 1970 e 1978 apresentaram-se várias propostas de PE a que

se podem aceder, por exemplo na tese 'ESBAP/FAUP: o ensino da arquitectura na escola do Porto: construção de um projecto pedagógico entre 1969 e 1984' de Raquel Paulino (Paulino, 2013).

A proposta inicial de 18 de novembro de 1970 referia disciplinas de Teoria e História, salientando-se a proposta da Comissão coordenadora que contemplava disciplinas como Estética, Deontologia e Legislação, sendo que já na reunião do conselho Escolar da ESBAP de 8 de junho de 1971 acrescentava-se a disciplina de História da arte 1. Em 1974/1975 criaram-se Unidades de coordenação (UC) compostas por disciplinas de Teoria e história, Construção e Desenho/arquitectura. (Assim, na UC A a Teoria e história da arquitectura era lecionada por A. Soutinho e A. Siza; Na UC B a Teoria e história da arquitectura era lecionada por D.Tavares; Na UC C a Teoria e história da cidade era lecionada por F. Távora e A.A.Costa. E na UC D a Teoria e história da arquitectura era lecionada por P. Ramalho). Já a proposta de 23 de outubro de 1976 reunia disciplinas de arquitectura, Desenho 1 e 2 e História geral da arquitectura 1 e 2, Introdução à construção. No segundo ciclo de estudos (3º, 4º e 5º anos) todas as disciplinas de História são substituídas por Teoria da arquitectura 1 e 2, lecionadas por D.Tavares, e por Teoria e prática de Investigação 1 e 2, lecionadas por R. Figueiredo e J. Rodrigues. Sendo que em 1 de março de 1977 a proposta de PE recuperava a disciplina de Teoria e história. Já na proposta de 12 de agosto de 1977 referem-se duas disciplinas de História da arquitectura e duas de Teoria e História da arquitectura e urbanismo contemporâneos.

Em 1977, no III Encontro do Curso de arquitectura, apresenta-se novo PE que conta com Teoria e história I lecionada por B. Madureira, Teoria e história 2, Teoria e história 3 e 4 lecionadas por D. Tavares, Teoria e história 5 lecionada por R. Figueiredo e, no último ano, um programa proposto pelo aluno, que poderia ter um tema de Teoria e história, supervisionado por P. Ramalho. Quanto a disciplinas de Teoria, em 1978 o programa não apresenta variações. Já no ano letivo e 1979, as disciplinas de Teoria e história são estendidas a todos os anos do curso: lecionada por F. Távora, José Salgado, B.Madureira e R. Figueiredo. Até 1984, a designação especificou-se como Teoria e História da arquitectura.
Com a FAUP em 1984/1985 reformulou-se o PE, separando História e Teoria. Segundo os Guias de estudante da FAUP de 1984 e 2007 (em que se passa a recorrer), as Teoria de arquitectura seriam lecionadas por M. C. Fernandes. Em 1986/1987, o docente seria auxiliado por J. Quintão em Teoria da arquitectura II) e por M. Mendes (em Teoria da arquitectura III). O Guia de estudante da Faculdade de arquitectura da Universidade do Porto do ano letivo de 1986/1987 contém, pela primeira vez o objectivo, metodologia, avaliação, programa, e bibliografia das diversas disciplinas.

M.Correia Fernandes afirmava em meados dos anos 80 que *'[…] não há […] arquitectura que não se desenvolva no interior de um sistema teórico que a motive, explique e fundamente*'. (Guia de Estudantes, 1987, p.50) O programa inclui: Introdução às questões da teoria da arquitectura; Noções gerais, conceitos básicos e princípios fundamentais; A práctica projectual; Protagonistas da arquitectura. A descrição de Teoria da arquitectura II é igual a I e a bibliografia e o programa inclui Sociedade, linguagem, prática projetual e espaço de habitar. A descrição de Teoria da arquitectura III é igual a I e II e inclui 10 temas: Os sistemas teóricos e ideológicos na produção da arquitectura; Teoria, crítica e ideologia; a literatura arquitectónica; Escolas, e correntes actuais; a função social; e os poderes, liberdade e modernidade.
Já em 1988, surge Teoria da arquitectura contemporânea I lecionada por R. Figueiredo e Teoria da arquitectura contemporânea II, lecionada por J. Rodrigues. Disciplinas que em 1990/1991 passaram a ser lecionadas por J. Rodrigues e J. Quintão. Sendo que em 1992 somente existiu Teoria da arquitectura contemporânea lecionada por J. Rodrigues, centrada em temas como a *'[…] arquitectura moderna e contemporânea; Intervenções no território; A arquitectura entre a empatia e a abstração; A metamorfose; Complexidade Paradigma pós-moderno e […] diversidade; Teoria e Método*'.

O PE publicado em DR N.º224 de 27 de setembro de 1994 dá conta das disciplinas teóricas de Métodos e linguagem da arquitectura contemporânea e Espaço habitável e formas de residência, lecionadas ao longo dos anos por vários docentes como M. Mendes, M. Botelho, J. Salgado e Rui Pinto. Abaixo dá-se conta de alguns programas destas disciplinas, que se mostram representativos do período entre 1994 e 2007.
O Guia de estudante de 1996/1997 conta com programas lecionados por M. Mendes. Métodos e linguagem da arquitectura contemporânea inclui: Introdução, Arquitectura e projetação, Sobre a intervenção arquitectónica, Construir no construído e a realidade portuguesa. Já Espaço habitável e formas de residência incluía, por exemplo: Cultura da cidade e sinais de arquitectura; Construção metodológica: critérios e conceitos; Residência e fenomenologia urbana; Evolução do conceito de habitação; Desenho e norma; Unidade mínima; As formas da habitação; Dispositivos do espaço do habitar; A modernidade e o construído e A modernidade no fim do milénio. Em 2000 assume-se O pensamento e o projecto; O projecto e a cultura; O projecto e a vida; O projecto e o contexto; O projecto, a tecnologia e os materiais; O edifício e a cidade e O desenho como metalinguagem da arquitectura. No programa da disciplina Espaço habitável e formas de residência não foram efetuadas alterações face ao anterior ano letivo apresentado.
Em 2008 reformulou-se o PE (Bolonha e MIArq) readmitindo as

Teoria de 1 a 4. Até 2011 com excepcionais variações de docentes. Teoria 1 era lecionada por G. Furtado, Teoria 2 por M.Mendes e Teoria 3 por T. Fonseca (auxiliada por P.Gadanho em 2008/2009). Em 2012/2013 Teoria 4 é lecionada por A. Domingues (cf. plataforma Sigarra).

Os docentes de Teoria mantêm-se na generalidade, por vezes com docentes auxiliares.
No que tange a Teoria geral da organização do espaço, começará a ser lecionada em 1984, com F. Távora, e teve como docentes, por exemplo, Beatriz Madureira, Rui Tavares. Sendo que, posteriormente, assumiu a regência Manuel Graça Dias.
No que tange a Teoria 1, essa continuou a incluir temas como Teoria em arquitectura; O Projecto e pensamento Modernos; O Projecto e pensamento no pós-guerra; O Projecto e pensamento Pósmodernos; O Projecto e pensamento Contemporâneos. Os três layers propostos de aproximação - Cultura, Teorias de arquitectura e expressão projectual - enriqueceram-se com oscilações entre o contexto internacional e o nacional, e a criação de uma rede de conceitos aproximativos à realidade contemporânea, novas expressões projectuais e prácticas disciplinares.
No que tange a Teoria 2 entre 2008 e 2011, incluía, por exemplo, analítica da arquitectura como experiência, casa-dispositivo e dissolução da unidade (módulo) compartimental. Em 2011 divide-se, por exemplo, em três objectos - edifícios apresentados a partir de mote. Entre 2012 e 2018, agrupa-se módulos integrando um esteio, objectos e móbil. Em 2018/2019, o último ano com a docência de M. Mendes, apresenta, entre outros, Esteios, Movimentos, Posições, Desenho projecto, Utensílios e Móbil. E, mais recentemente, em 2019/2020, sob a docência de L.Viegas, Teoria 2 inclui quatro grupos, subdivididos em temas: Campo Multidimensional Operativo (Da multidimensionalidade ao Método em arquitectura; Território do problema epistemológico; domínio da Problemática disciplinar); Complexos, implexos e reflexos; Diálogos entre Arquitectura e Relações construtivas; Discurso e Obra; Mapas e diálogos da arquitectura Contemporânea.

No que tange a Teoria 3 o programa entre 2008 e 2019 inclui, por exemplo: Análise urbana; Espaço doméstico e das instituições; Da história das cidades à história dos projectos urbanos; Métodos de investigação em arquitectura, Instrumentos prácticos e teóricos; Evolução e actualização da noção de 'Princípios da arquitectura'; A palavra e a escrita do arquitecto - objectividade, simplicidade e economia; O projecto urbano contemporâneo; Coerência figurativa, construtiva e gestionária dos traçados urbanísticos e sua materialização arquitectónica. Ética, estética e técnica; A forma arquitectónica como signo; O projecto dos equipamentos; A figura do dono da obra no projecto institucional; O programa dos equipamen-

tos como argumento evolutivo no projecto e objecto de concepção arquitectónica. Da escala e da implantação; Interdependência entre o projecto do equipamento e dos seus espaços exteriores; Coerência formal e economia dos meios de expressão; Forma, significado e actualização do conceito de monumento. Em 2019/2020 assume-se um enfâse nos Espaços públicos e equipamentos colectivos – a Rua e o Museu dividindo o programa em 12 conjuntos temáticos.
No que tange a Teoria 4, em 2008 essa inclui: Introdução; Da cidade ao urbano; Territórios e padrões de urbanização contemporâneos: A Urbanização extensiva; Metapólis; Processos; Estruturas e peças: A partir de 2009/2010 o programa inclui: Da cidade ao urbano; Exemplos da evolução recente dos processos e formas de urbanização em Portugal e no mundo; Urbanização, sociedade e tecnologia.

iii. Nota conclusiva: Teoria e pensamento crítico na FAUP.

Gostaríamos de concluir com alguns entendimentos de teoria formulados e promovidos na FAUP. Assim, atenda-se como entre os anos 1980 a 2008, é possível identificar uma sequência de entendimentos de Teoria que passamos a citar.
M. Correia Fernandes afirmava em meados dos anos 80 que '*Não é a História da arquitectura que motiva o programa desta disciplina, mas a ideia de que* '*não pode haver uma história da arquitectura sem uma história paralela da teoria, da crítica e das ideologias arquitectónicas*' *lida a partir dos conhecimentos, dos problemas e das práticas actuais'*. (Guia de Estudantes, 1987, p.50). Já J.Rodrigues afirmava em meados dos anos 90 que '*O objectivo é […] articular um estudo simbólico ou iconológico com a evolução técnico-científica da construção relacionando estes elementos com a função de reprodução social do espaço; revelar-se-á assim a complexidade da função programática (commoditas) e a articulação com a função técnico-estrutural (necessitas) e ainda com a função estética (voluptas).*' (Guia de Estudantes, 1991-92, p.81). Por outro lado, Manuel Mendes escrevia em meados dos anos 90 que '*Considerando como suporte/território de estudo/investigação a experiência da arquitectura Contemporânea […] campos de experimentação/condições do exercício disciplinar, poéticas e linguagens, […] ideias de arquitectura e conceitos críticos – o programa da disciplina visa a descoberta dos discursos da composição através da consolidação de referências gramaticais que organizem um conhecimento sobre a forma construída […]. Através de análises múltiplas das estruturas do mundo das formas, procura-se a consciencialização/estabilização de sistemas de conhecimento e memória pessoais, o reconhecimento de conjecturas teóricas e críticas da problematização projectual da arquitectura, na instrução/argumentação do discurso crítico da composição.*' (Guia de Estudantes, 1996-97).

Acrescentava ainda que *'advertindo o projecto como síntese de*

conhecimento e desenho, da história e projecto, visa-se provocar/ sensibilizar a investigação que, na distância ao projecto, escolhe o corpo teórico e crítico que instrue, valida e argumenta o saber disciplinar da arquitectura. Assim, através da observação das estruturas do mundo das formas, é objectivo o reconhecimento de conjecturas teórica e crítica na instrução/argumentação do discurso crítico da composição, para uma problematização da arquitectura enquanto disciplina-prática artística.' (Ibid)
Manuel Botelho e José Salgado afirmavam em 2000 que '*Instrumento essencial para a práctica crítica e rigorosa do projecto, condição indispensável ao entendimento da arquitectura construída,'a Teoria é tanto uma ferramenta de análise de linguagem como mecanismo de produção de métodos*.' (Guia de Estudantes, 2000-2001, p.23)

Desde 2008 vêm-se a promover entendimentos como os descritos por Manuel Graça Dias em 2008/2009 a propósito da disciplina de TGOE, afirmando que esta visa '*Familiarizar os alunos com o maior número de especificidades espaciais bem como com os diversos conceitos concorrentes para a sua caracterização: do 'espaço natural' ao 'espaço humanizado', do espaço urbano ao espaço arquitectónico. Clarificação dos domínios do vocabulário corrente (da rua à estrada, do tecto ao telhado, do telhado à cobertura, do pátio ao quintal ou ao terraço). Apelo à memória espacial 'escondida' de cada um (experimentação directa e indirecta), incentivo às 'descobertas pessoais' sobretudo no que respeita à descoberta da arquitectura e da cidade'*. Por outro lado, Gonçalo Furtado em 2008 afirmava que um dos objectivos da disciplina seria *'Familiarizar o aluno com a área da Teoria de arquitectura, entendendo tanto a sua especificidade como as interacções que estabelece com as outras áreas disciplinares (i.e. Projecto, História, Construção, Urbanismo)*'.

Também em 2008, Manuel Mendes a propósito de Teoria 2 citou Michel Hays: '*Se a vocação da Teoria é produzir os conceitos pelos quais a arquitectura se relaciona com outras áreas da práctica social, também a arquitectura pode ser colocada como construção de novos conceitos de espaço e seu habitar; isto é, edifícios e desenhos podem ser teoréticos procurando uma coerência entre objecto e análise, produzindo conceitos tão objectivos e materiais como a forma construída'*. E no ano lectivo 2012/2013 reflete: '*Como constituir um discurso crítico sobre arquitectura que reflicta propositivamente sobre as as ações, sem com isso iludir os espaços dos problemas específicos da disciplina, e/ou ilusionar os materiais da casa-corpo do projecto no seu contributo para a definição de lugares, a produção de significados, a sinalização de uma linguagem?*' *À mobilidade dos significados e à complexidade dos materiais que se oferecem à construção da arquitectura, de que forma servir criativamente o destino desta como expressão e projeção física da*

imaginação, como experimentação e experiência, como conhecimento e acontecimento, sem subverter a sua 'coerência aventurosa' pela manipulação arbitrária e abusiva da complexidade dos materiais que a constroem'. Em 2019/2020, Luís Viegas afirma que '*Sem hegemonias da 'contracorrente', a T2, como Theoria (História+teorias+crítica), experimentará a dimensão crítica e o exercício intelectual do 'contraditório', favorecendo os processos de consciencialização e os próprios da atualização da arquitectura na contemporaneidade*'. *Com os domínios e as peculiaridades da História a da transformação do urbano, subjacentes, as 'teorias' a estudar em T2 serão reconhecíveis nos 'diálogos entre Arquitectura e Cidade', nos quais, se 'cada cabeça sua sentença' e cada obra sua 'teoria', 'cada caso é um caso' e tudo pode vir a ser 'um caso sério'.*

Teresa Fonseca escreve em 2008/2009 sobre a necessidade de '*Ampliar e aplicar os conceitos e métodos adquiridos nas unidades dos anos lectivos precedentes no âmbito da Teoria da arquitectura, no sentido do desenvolvimento da autonomia necessária à identificação de campos pessoais de investigação. […] Habilitar o estudante com informação e métodos de análise crítica relativos ao Espaço público, […] Promover, especificamente, o conhecimento teórico-crítico favorável à formulação de estratégias de projecto de Espaços públicos e formas dos equipamentos cujo desenvolvimento prático tem lugar nas unidades curriculares de Projecto. A investigação experimental apresenta-se como condição essencial à formulação da teoria, devendo ser fundamentada e praticada com instrumentos e métodos disciplinares […], complementada por pesquisa bibliográfica e, eventualmente, de entrevista [...]'.*

Álvaro Domingues remete em 2008 para Baudelaire: '*la forme d'une ville change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel' A diversidade de conceitos que hoje são usados para classificar essas formas e processos, constitui um sinal claro dessas transformações: cidades, metrópoles, megalópoles, urbanização difusa, conurbação policêntrica, contraurbanização, desurbanização, urbanização rural, etc são alguns dos exemplos recorrentes, nem sempre usados de forma consensual e aplicados a escalas e a contextos sócio-territoriais muito diversos'.*

Termina-se citando Neil Leach no perfácio do livro em que se basseia o programa teórico da UC de Teoria 1: *'A Theory must operate as a mode of critical inquiry that seeks to interrogate and challenge the given-ness of the given It is therefore not a mode of justification, but a mode of problematisation*'. (Neil Leach, in: Gonçalo Furtado, 'The construction of the critical project', Porto: EA-PEI, 2005).

1.2. Planos de estudo e reformas na escola do Porto

(Gonçalo Furtado e Miguel Silva)

Sob a direcção de Carlos Ramos

1957/1958

1º ANO
- Arquitectura Analítica
- Desenho de Estátua
- História Geral da Arte 1
- Geometria Descritiva
- Matemáticas Gerais
- Curso Geral de Química

2º ANO
- Arquitectura Analítica
- Teoria das Sombras e da Perspectiva
- Estereotomia
- História Geral da Arte 2
- Sociologia Geral
- Curso Geral de Física

3º ANO
- Composição de Arquitectura 1
- Desenho
- Teoria e História da Arquitectura 1
- História da Arte em Portugal
- História Geral da Arte
- Topografia Urbana
- Estática Aplicada às Construções 1
- Materiais

4º ANO
- Composição de Arquitectura 2
- Teoria e História da Arquitectura 2
- Estática Aplicada às Construções 2
- Higiene e Equipamento 1
- Edificações
- Geografia Física

5º ANO
- Composição de Arquitectura 3
- Urbanologia 1
- Geografia Humana
- Teoria e Conceção de Estruturas 2
- Higiene e Equipamento 2
- Organização de Projetos e Estaleiros

6º ANO
- Composição de Arquitectura
- Urbanologia 2
- Conjugação das Três Artes
- Estética e Teoria da Arte
- Economia

Estabilização após período experimental

1977/1978

1º ANO
- Arquitectura 1
- Desenho 1
- Geometria
- Teoria e História I

2º ANO
- Arquitectura 2
- Desenho 2
- Teoria e História 2
- Estruturas 1
- Construção 1
- Geografia 1

3º ANO
- Arquitectura 3
- Teoria e História 3
- Estruturas 2
- Construção 2
- Geografia 2

4º ANO
- Arquitectura 4
- Teoria e História 4
- Construção 3
- Estruturas 3
- Geografia 3

5º ANO
- Arquitectura 5
- Teoria e História 5
- Construção 4
- Economia
- Sociologia
- Estágio e Prova Final

6º ANO

PROGRAMA PROPOSTO PELO ALUNO

(em regime de trabalho individual ou de grupo)
- Temas de Arquitectura
- Temas de Teoria e História
- Temas de Construção
- Temas de Análise de Território

Sob a direcção de Carlos Ramos

1984/1985

1º ANO
- Iniciação ao Projeto
- Desenho
- Geometria
- Teoria Geral da Organização do Espaço

2º ANO
- Projeto e Desenho
- **Teoria da Arquitetura 1**
- História da Arquitetura 1
- Sistemas e Materiais Construtivos
- Geometria Analítica e Estática Gráfica (semestrais)

3º ANO
- Projeto I
- **Teoria da Arquitetura II**
- História da Arquitetura II
- Resistência dos Materiais Estruturais
- Urbanologia

4º ANO
- Projeto II
- História da Arquitetura III
- **Teoria da Arquitetura III**
- Conforto (1º semestre)
- Instalações (2º semestre)
- Gestão Urbanística e Introdução à Sociologia (semestrais)

5º ANO
- Projeto III
- História da Arquitectura Portuguesa
- 3ª Maior
- 4 Opcionais
- Seminário de Pré-Profissionalização

Estabilização após período experimental

1994/1995

1º ANO
- Projeto 1
- Desenho
- Geometria
- Teoria Geral da Organização do Espaço
- Antropologia do Espaço

2º ANO
- Projeto 2
- Desenho da Arquitetura
- Métodos e Linguagens da Arquitetura Contemporânea
- História da Arquitectura Antiga e Medieval
- Introdução aos Sistemas Construtivos
- Geografia

3º ANO
- Projeto 3
- Espaço Habitável e Formas de Residência
- História da Arquitectura Moderna
- Sistemas e Materiais de Construção
- Urbanística Contemporânea
- Desenho Assistido por Computador

4º ANO
- Projeto 4
- História da Arquitetura Portuguesa
- Espaço Público e Formas dos Equipamentos
- Sistemas Estruturais
- Controle Ambiental (semestral)
- Redes e Instalações (semestral)
- Planeamento Urbano

5º ANO
- Estágio

6º ANO
- Projeto 5
- História da Arquitectura Portuguesa II
- Comportamento e Economia da Construção
- Economia Urbana
- CAAD

Adaptação ao Tratado de Bolonha

2008/2009

1º ANO
- Projeto I
- Desenho 1
- Geometria
- Teoria Geral da Organização do Espaço
- Geografia
- Opcional (anual/semestrais)

2º ANO
- Projeto 2
- Desenho 2
- **Teoria 1**
- História da Arquitectura Antiga e Medieval
- Construção 1
- Geografia 2

3º ANO
- Projeto 3
- **Teoria 2**
- História da Arquitectura Moderna
- Construção 2
- Urbanística 1
- Opcional da área científica da Desenho (semestral ou anual)

4º ANO
- Projeto 4
- História da Arquitetura Portuguesa
- **Teoria 3**
- Sistemas Estruturais
- Construção 3
- Urbanística 2

5º ANO
- Projeto 5
- Território e Formas Urbanas
- História da Arquitectura Contemporânea
- Dissertação
- Opcional de qualquer área científica da UP (anual ou semestral)
- Opcional de qualquer área científica da FAUP (anual ou semestra

Mestrado integrado em Arquitectura (MIArq)

2012/2013

1º ANO
- Projeto 1
- Desenho 1
- Geometria e Arquitectura
- História da Arquitectura Antiga e Medieval
- Teoria Geral da Organização do Espaço

2º ANO
- Projeto 2
- Desenho 2
- **Teoria 1**
- História da Arquitectura Moderna
- Construção 1
- Opcional 1 e 2

3º ANO
- Projeto 3
- **Teoria 2**
- História da Arquitetura Contemporânea
- Construção 2
- Urbanística 1
- Opcional 1 e 2

4º ANO
- Projeto 4
- História da Arquitetura Portuguesa
- **Teoria 3**
- Sistemas Estruturais
- Construção 3
- Urbanística
- Opcional 1

5º ANO
- Projeto 5
- **Teoria 4**
- Dissertação
- Opcional

Disciplinas de Teoria ao longos dos PE

	1957/1958	1977/1978	1980/1981	1984/1985
1º ANO	Arquitectura Analítica Desenho de Estátua História Geral da Arte 1 Geometria Descritiva Matemáticas Gerais Curso Geral de Química	Arquitectura 1 Desenho 1 Geometria Teoria e História I	Arquitectura 1 Desenho 1 Geometria (Descritiva*) Teoria e História da Arquitectura 1 Matemática	Iniciação ao Projeto Desenho Geometria Teoria Geral da Organização do Espaço
2º ANO	Arquitectura Analítica Teoria das Sombras e da Perspectiva Estereotomia História Geral da Arte 2 Sociologia Geral Curso Geral de Física	Arquitectura 2 Desenho 2 Teoria e História 2 Estruturas 1 Construção 1 Geografia 1	Arquitectura 2 Desenho 2 Teoria e História da Arquitectura 2 Estruturas 1 Construção 1 Análise do Território 1 Geografia	Projeto e Desenho Teoria da Arquitetura 1 História da Arquitetura 1 Sistemas e Materiais Construtivos Geometria Analítica e Estática Gráfica (semestrais)
3º ANO	Composição de Arquitectura 1 Desenho Teoria e História da Arquitectura 1 História da Arte em Portugal História Geral da Arte Topografia Urbana Estática Aplicada às Construções 1 Materiais	Arquitectura 3 Teoria e História 3 Estruturas 2 Construção 2 Geografia 2	Arquitectura 3 Teoria e História da Arquitectura 3 Estruturas 2 Construção 2 Análise do Território 2 Sociologia	Projeto I Teoria da Arquitetura II História da Arquitetura II Resistência dos Materiais Estruturais Urbanologia
4º ANO	Composição de Arquitectura 2 Teoria e História da Arquitectura 2 Estática Aplicada às Construções 2 Higiene e Equipamento 1 Edificações Geografia Física	Arquitectura 4 Teoria e História 4 Construção 3 Estruturas 3 Geografia 3	Arquitectura 4 História e Teoria da Arquitectura 4 Construção 3 Análise de Território 3 Economia	Projeto II História da Arquitetura III Teoria da Arquitetura III Conforto (1º semestre) Instalações (2º semestre) Gestão Urbanística e Introdução à Sociologia (semestrais)
5º ANO	Composição de Arquitectura 3 Urbanologia 1 Geografia Humana Teoria e Conceção de Estruturas 2 Higiene e Equipamento 2 Organização de Projetos e Estaleiros	Arquitectura 5 Teoria e História 5 Construção 4 Economia Sociologia Estágio e Prova Final	Arquitectura 5 Teoria e História da Arquitectura 5 Construção 4 Análise do Território 4	Projeto III História da Arquitectura Portuguesa 3ª Maior 4 Opcionais Seminário de Pré-Profissionalização
6º ANO	Composição de Arquitectura Urbanologia 2 Conjugação das Três Artes Estética e Teoria da Arte Economia	PROGRAMA PROPOSTO PELO ALUNO (em regime de trabalho individual ou de grupo) Temas de Arquitectura Temas de Teoria e História Temas de Construção Temas de Análise de Território	Estágio e Prova Final	

1988/1989	1994/1995	2008/2009	2012/2013
Iniciação ao Projeto	Projeto 1	Projeto 1	Projeto 1
Desenho I	Desenho	Desenho 1	Desenho 1
Geometria	Geometria	Geometria	Geometria e Arquitectura
Teoria Geral da Organização do Espaço	Teoria Geral da Organização do Espaço	Teoria Geral da Organização do Espaço	História da Arquitectura Antiga e Medieval
Iniciação à Construção	Antropologia do Espaço	Geografia	Teoria Geral da Organização do Espaço
Geografia Humana		Opcional (anual/semestrais)	
Antropologia do Espaço			
Projeto I	Projeto 2	Projeto 2	Projeto 2
Desenho II	Desenho da Arquitetura	Desenho 2	Desenho 2
História da Arquitectura I	Métodos e Linguagens da Arquitetura Contemporânea	Teoria 1	Teoria 1
Ciências da Construção I	História da Arquitectura Antiga e Medieval	História da Arquitectura Antiga e Medieval	História da Arquitectura Moderna
Geometria Analítica e Computação Gráfica	Introdução aos Sistemas Construtivos	Construção 1	Construção 1
Geografia Urbana	Geografia	Geografia 2	Opcional 1 e 2
Antropologia do Espaço			
Projeto II	Projeto 3	Projeto 3	Projeto 3
Teoria da Arquitectura Contemporânea I	Espaço Habitável e Formas de Residência	Teoria 2	Teoria 2
História da Arquitectura II	História da Arquitectura Moderna	História da Arquitectura Moderna	História da Arquitetura Contemporânea
Ciências da Construção II	Sistemas e Materiais de Construção	Construção 2	Construção 2
Estabilidade e Estruturas I	Urbanística Contemporânea	Urbanística 1	Urbanística 1
Urbanística I	Desenho Assistido por Computador	Opcional da área científica da Desenho (semestral ou anual)	Opcional 1 e 2
Projeto III	Projeto 4	Projeto 4	Projeto 4
História da Arquitectura Portuguesa I	História da Arquitetura Portuguesa	História da Arquitetura Portuguesa	História da Arquitetura Portuguesa
Teoria da Arquitectura Contemporânea I	Espaço Público e Formas dos Equipamentos	Teoria 3	Teoria 3
Ciências da Construção III	Sistemas Estruturais	Sistemas Estruturais	Sistemas Estruturais
Estabilidade e Estruturas II	Controle Ambiental (semestral)	Construção 3	Construção 3
Urbanística II	Redes e Instalações (semestral)	Urbanística 2	Urbanística
	Planeamento Urbano		Opcional 1
Projeto IV	Estágio	Projeto 5	Projeto 5
Renovação Urbana		Território e Formas Urbanas	Teoria 4
História da Arquitectura Portuguesa II		História da Arquitectura Contemporânea	Dissertação
Comportamento e Economia da Construção Estética		Dissertação	Opcional
Economia Urbana		Opcional de qualquer área científica da UP (anual ou semestral)	
Estética		Opcional de qualquer área científica da FAUP (anual ou semestral)	
Paisagismo			
Seminário de Pré-Profissionalização	Projeto 5		
Tema 1- Estudo de Implantações Urbanas Portuguesas	História da Arquitectura Portuguesa II		
Tema 2- Aspetos da Organização de Espaço Rural Português	Comportamento e Economia da Construção		
Tema 3- Unhais da Serra - Uma Aldeia do Parque Nacional da Serra da Estrela	Economia Urbana		
Tema 4- Investigação sobre a História da Arquitectura Contemporânea nos sec. XIX e XX	CAAD		

1.3. A Teoria (Ficha)

i. Ciclo de Estudos/Curso:

Mestrado integrado, 2º ano curricular
Regência: Gonçalo M. Furtado C. L.

ii. Objectivos:

Os objectivos e competências/aptidões resultantes da UC de T1 compreendem o seguinte:

1 - Familiarizar o aluno com a área da Teoria de arquitectura, entendendo tanto a sua especificidade como as interacções que estabelece com as outras áreas disciplinares (i.e. projecto, história, construção, urbanismo).

2 - Familiarizar os alunos com uma sequência de movimentos teóricos, linguagens arquitectónicas e pensadores-arquitectos, que marcaram o desenvolvimento da disciplina em geral e da área da Teoria em particular.

3 - Desenvolver conhecimentos gerais, capacidade crítica e interesses pessoais, que apoiem o aluno nas suas prácticas arquitectónicas e experiências projectuais.

iii. Resultados de aprendizagem e competências:

Aquisição de conhecimentos gerais quanto à produção teórica posterior à modernidade e aquisição de competências gerais em termos de reflexão-crítica arquitectónica.

Programa:

O programa da UC 'Teoria 1' foca o desenvolvimento teórico da disciplina da arquitectura, com especial ênfase no século XX. Os conteúdos da UC incluem a seguinte sequência de temas-matérias:

1 - Introdução Geral
1.1 - Teoria em arquitectura I: Palavras e Construções (Kruft etc).
1.2 - Teoria em arquitectura II: Prescrição e Indagação (Vitruvio, Alberti e Boullée; Le Duc e Semper).

2
2.1 - O Projecto e pensamento Moderno I: Génese de uma epistéme (Fernandez, etc).
2.2 - Projecto e pensamento Moderno II: 'Revolução ou arquitectura?' (Goldaghen, Corbusier).
2.3 - Portugal (1910-30s), Portugal (1930-40s): Debate teórico. Intervenientes, eventos, publicações e obras mais significativas.
2.4 - Teoria de arquitectura Moderna I: Teoria instrumental (Corbusier; Hitchcock e Johnson).
2.5 - Teoria de arquitectura Moderna II: Historiografia no Moderno (Pevsner, Kauffman e Giedion; Benevolo, Collins, Banham e Tafuri; Colquhoun, Goldaghen).

3.
3.1 - Projecto e pensamento no pós-guerra I: Reconstrução e Crise (Team X, Fórum; Jacobs e Mumford).
3.2 - Projecto e pensamento no pós-guerra II: Novos objectivos (Zevi; Jones, Alexander).
3.3 - Teoria de arquitectura no pós-guerra I: Crítica e influências (Adorno, Marcuse, Benjamim).
3.4 - Teoria de arquitectura no pós-guerra II: Percepção e recepção da arquitectura (Panovski, Wittkower e Gombrich; Persico, Rogers, Norberg-Schulz; Husserl, Heidegger, Bachelard; Schultz; Lynch); e reflexão-crítica arquitectónica.
3.5 - Portugal (1950s), Portugal (1960s). Debate teórico. Intervenientes, eventos, publicações e obras mais significativas
3.6 - Teoria de arquitectura no pós-guerra III: Orientações e mediatização (Benevolo; Banham, Colomina, etc).
3.7 - Projecto e pensamento no pós-guerra III: O Activismo crítico - O utopismo megaestrutural (Drexel,Banham, Maki, Metabolistas, Price, Archigram, Archizoom, Friedman, IS, Superstudio).

4
4.1 - Teoria de arquitectura no pós-guerra IV: Linguagem e estrutura (Sausurre e Pierce; Aymonino, Grassi, Moneo; Collins, Rykwert, Bachelard, Rappoport).
4.2 - Teoria de arquitectura no pós-guerra V: Estrutura e forma (Venturi; Rossi; Rowe).

4.3 - Teoria de arquitectura no pós-guerra VI: Autonomia e convenções (IAUS, Tafuri, Rudofsky).

5
5.1 - O Projecto e pensamento no Pós-Moderno I: Citação e permeabilidades (Jencks; Venturi, Krier, Moore; Portoghesi).
5.2 - Teoria de arquitectura Pós-Moderna I: Micro-narrativas versus Espectáculo (Lyotard; Jameson).
5.3 - Projecto e pensamento Pós-Moderno II: Confronto e resistência (Koolhaas; New Urbanism; Frampton).
5.4 - Portugal (1970s), Portugal (1980s). Debate teórico. Intervenientes, eventos, publicações e obras mais significativas.
5.5 - Teoria de arquitectura Pós-Moderna II: Interpretação e exterioridade (Foucault, Baudrilhard, Derrida, Deleuze; Oppositions, Any, Assemblage).
5.6 - Projecto e pensamento Pós-Moderno III: Tensão e transgressão (Wigley; Eisenman; Tschumi).

6.
6.1 - Teoria de arquitectura Contemporânea I: Transitoriedade (Virilio, Baudrilhard, Jameson, Lipovetsky).
6.2 - Projecto e pensamento Contemporâneo I: Desfragmentação (Lynn, etc).
6.3 - Teoria de arquitectura Contemporânea II: Projecto-crítico (Furtado).
6.4 - Projecto e pensamento contemporâneo II: Desafios (Escola do Porto).
6.5 - Portugal (1990s), Portugal (2000s). Debate teórico. Intervenientes, eventos, publicações e obras mais significativas.
6.6 - Teoria de arquitectura Contemporânea III: Referências (Solà-Morales, Batty).
6.7 - Projecto e pensamento Contemporâneo III: Experiências recentes (Novak, Lynn, Spiller, Frazer, etc).

7.
7.1 - Projecto e pensamento Contemporâneo IV: Desafios e futuro (e.g. Sustentabilidade, póscolonialismo, género, investigação, proj. colaborativo-IA, etc).

Bibliografia:

Philippe Boudon; Introduction à l'architecturologie. (ISBN: 2-04-020714-7)
Ben Farmer ; Companion to contemporary architectural thought. (ISBN: 0-415-010)
Bernard Huet; Sur un état de la theorie de l'architecture au XXéme siécle, Paris: Quinlette, 2003.
Neil Leach; 'Towards a definition of theory', In: Furtado, Gonçalo, Beyond the Pencil: the Construction of the critical Project, E.A./ PEI, 2005.
Josep Maria Montaner; A modernidade superada. (ISBN: 84-252-1895-0)
Kate Nesbitt; Theorizing a new agenda for architecture. (ISBN: 1-56898-053-1)
John Rachmann, Constructions, Cambridge: MIT press, 1998.
Kruft Hanno-Walter; História de la teoría de la arquitectura. (ISBN: 84-206-7996-8)
Gonçalo Sousa; Metodologias de investigação, Redacção apresentação de trabalhos científicos, Porto: (Civilização), 2005.
Mark Wigley; La disciplina della architecttura, In: AAVV, Ottagono, N.º96, Milão, 1990. (ISBN: 0391-7487)

Métodos de ensino e atividades de aprendizagem:

A UC tem sessões de ensino de natureza colectiva teórica e práctica (geralmente uma de cada por semana).

Nas primeiras, abordam-se cronologicamente os conteúdos gerais do programa da UC, mediante exposições orais das várias matérias pelo docente. As exposições são ilustradas com powerpoint, e, com a frequência possível, é absorvida a participação dos estudantes e a intervenção de individualidades convidadas.

Nas segundas, desenvolvem-se pequenos trabalhos de experimentação e investigação relacionados com os conteúdos temáticos/ períodos expostos nas sessões de ensino 'colectivas' teóricas. (E1 sobre a Teoria advinda do Moderno e E2 sobre a Teoria advinda do Pósmoderno e Contemporâneo).

Os trabalhos, desenvolvidos como acompanhamento do docente e fora da aula, e contendo quer componente de exposição oral quer componente escrita, visam motivar a consolidação e reflexão crítica sobre conteúdos temáticos da UC. Cada trabalho, é antecedido por discusão em grupo (1/4 turma) visando a definição de subtemas individuais distintos, bem com compreende discussão com o docente de um plano de desenvolvimento redigido e proposto/ apresentado

oralmente pelos alunos (em data definida posterior ao lançamento do exercício).

A avaliação contemplará a assiduidade e participação, os conhecimentos obtidos pelo aluno em matérias temáticas/ períodos focadas na UC e sua capacidade de reflexão crítica demonstrada ao longo dos 2 trabalhos a realizar.

1.4. Teoria (Continuação)

(Anteriormente disponibilizado como: Gonçalo Furtado, 'Notas a pretexto da Anuária'14-15 e do Plano de Estudos', Porto, 2015)

O historial da FAUP remete à passagem da ESBAP para a estrutura universitária em 1984, a adaptação do plano de estudos a Bolonha em 2008, e a sua recente revisão em 2012. Como matriz destes planos figura uma das quatro áreas científicas da FAUP, designada como 'arquitectura', a qual é já tradicionalmente dividida em Projecto, Teoria e História. As UCs da área usufruem de diferentes condições de performance, possuindo diversidade em termos de matéria, tipo de aula (T ou TP), Ects atribuídos, e rácios professor/aluno. (E.g. Teoria 1 tem atribuídos 9 Ects e, desde 2008/09, nesta UC com 1 docente passou-se de 120/130 alunos para uma média anual de 165 alunos, verificando-se a distribuição por 4 turmas práticas de 1,5h e a existência de uma taxa de aprovação de 78%).

Nas duas últimas décadas, a coluna de Teoria de arquitectura é, à semelhança de Projecto, composta por 5 UCs atravessando verticalmente a formação do 1º ao 5º ano. Em 2008/09 alteraram-se designações em UCs desta subárea - Tgoe (Teoria geral da organização do espaço), Mlac (Métodos e linguagens da arquitectura contemporânea), Ehfr (Espaços de habitar e formas da residência), Epfe (Espaço público e forma dos equipamentos), Tfu (Territórios e formas urbanas) - e, em 2011/12 e 2012/13 distinguiu-se o peso de Ects das UCs do 1º ciclo de licenciatura e do 2º ciclo de mestrado integrado.

A análise das fichas das UCs ao longo destas décadas, revela intensas definições de Teoria e a afirmação da sua relevância na formação em arquitectura por variadas individualidades que a ministraram em anteriores planos de estudos, incluindo e.g. Fernando Távora ou Álvaro Siza Vieira. Decorre também uma acumulação de conhecimento na área e a sua inequívoca pertinência na formação contemporânea em arquitectura.

De resto, a subárea da FAUP constitui já um legado, uma coluna formativa difícil de montar, actualmente articulada e com 5 UCs de programa consolidado. Aí faculta-se conhecimentos específicos, necessários à formação do arquitecto, num aumento de complexidade - (i.e. desde a familiarização com o vocabulário e discursos teórico-críticos, à sua especifica aplicação à escala da arquitectura da casa, equipamento público ou urbanidade) - que acompanha a complexidade e aprofundamento de competências nas UCs de

Projecto (em certa medida ainda reflectindo muito das anteriores designações de Tgoe, Mlac, Fhfr, Epe e Tfu).

De facto, pode dizer-se sinteticamente que: Na UC Tgoe do 1º ano, familiariza-se o aluno com vocabulário/conceitos para a caracterização de especificidades espaciais, bem como há incentivo à memória/descoberta pessoal da arquitectura/cidade. Na UC Teoria 1 do 2º ano, familiariza-se o aluno com discursos teóricos correntes, com enquadramento cultural e sua expressão projectual, construída; bem como promove-se já um desenvolvimento da sua aplicabilidade crítica e projectual. Na UC Teoria 2, do 3º ano, experiencia-se a discursividade crítica, atendendo à complexidade do pensar/fazer a arquitectura da casa; bem como há um incentivo à personalização e reflexividade disciplinar e acerca do objecto arquitectónico. Na UC Teoria 3 experiencia-se o pensar/fazer arquitectura, no âmbito da escala do espaço público e forma dos equipamentos, bem como há um incentivo à abertura pessoal reflexiva dos preditos tipos de produção arquitectónica. Na UC de Teoria 4, do 5º ano, há um aprofundamento de conceitos, teorias e escala já urbana, bem como se requer o conhecimento sobre formas urbanas e manuseio de processos de urbanização.

Os benefícios que decorrem da Teoria na FAUP, incluem a aquisição de uma cultura académica e disciplinar geral, em termos de competências metodológicas/críticas, bem como capacidade de reflexão e intervenção crítica nos futuros aquitectos. Os benefícios que decorrem da influência da coluna de Teoria têm-se reflectido também nos trabalhos de fim de curso do MIArq, bem como, para lá e após a escola, em futuros arquitectos intervenientes no debate disciplinar e cívico.

Por último, interessa salientar que a coluna da Teoria da FAUP contribui para que essa melhor atenda ao presente e futuro: (a) à contemporânea imprescindibilidade da teoria na formação dos futuros arquitectos perante a globalização e complexidade envolvida no acto projectual que requer consistência na reflexão/fundamentação; (b) à existência de uma contemporaneidade marcada pela transformação/diversificação das prácticas disciplinares (incluindo e.g. a crítica, a investigação, a curadoria, o ensino, etc); (c) à de intenso interesse pela arquitectura nas diversas áreas da sociedade e cultura; (d) à existência de um inequívoco interesse/visibilidade pela Teoria/crítica na contemporaneidade; (e) ao requisito de distintos perfis de arquitectos e capacidade de resposta da FAUP atendendo à sua posição central no panorama nacional; (f) aos benefícios da teoria numa formação em arquitectura, hoje enquadrada universitariamente e que inclui uma dissertação final e estágio profissionalizante à posteriori.

Assim, a formação em Teoria - que é relevante e dificilmente confundível com história - constitui na FAUP uma mais-valia, com legado histórico, uma coluna actualmente consolidada/articulada que acumulou o seu corpo de conhecimento e experiência.

Por tudo o referido, hipóteses como a aludida em documento de trabalho datado de 29 de Junho de 2015, senão tivesse sido ultrapassada, constituiria prejuízo para a FAUP, para a formação no MIArq, bem como todo um potencial de futuro.

Urge colectivamente salvaguardar um legado histórico/conhecimento existente na FAUP, ainda que motivando, como facilitadores, transformações que nos aproximem mais da contemporaneidade.

Na última década, a subárea da Teoria procurou empreender algo mais que os repositórios da História. Com esforço pessoal, muitos docentes investiram, com escassos meios, nesse projecto. Com anterior docente de projecto e actualmente de Teoria, é minha convicção que as repercussões da segunda enriquecem o primeiro, ainda que obviamente existam repercussões que só são conscienciali zadas à posteriori. Certo é que se vem munindo os alunos de 'caixas de ferramentas' Deleuzianas, criativas e individuais, aptas a serem aplicadas performativamente no domínio do projecto e intervenção arquitectónica. A Teoria vem sendo apreendida mediante um contacto directo e performativo, cultivando a ideia de que - '*A theory must operate as a model of critical inquiry, that seeks to interrogate the giveness of lhe given. It is therefore not a mode of justification but a mode of problematization'* (N. Leach, in: G. Furtado, 'The construction of the critical project', Porto:EA-PEI, 2004).

Alunos e professores de arquitectura unem-se no desejo de um 'projecto crítico' que, quiçá, torne mais presente 'a escola no território'.

G. Furtado, Agosto 2015.

1.5. Teoria (Programa teórico)

(Gonçalo Furtado)

O programa teórico da UC, centra-se nos desenvolvimentos teóricos da disciplina com especial enfase no recente século XX.

Em síntese, compreende uma sequência de temas-matérias organizados em três períodos - Moderno, Pósmoderno e Contemporâneo. Tendo que cada um desses períodos é explorado mediante três vectores - o vector do pensamento cultural, o vector da teoria especificamente arquitectónica, e o vector da sua expressão projectual.

No início do ano, introduz-se a área da Teoria, tendo em conta os seus encontros e desencontros com a História e Crítica, assim como com o Projecto e Construção. Sumariza-se a constituição da arquitectura como práctica intelectual e construtiva; um percurso que passa pela Tratadística, séc. XVIII/XIX, culminando na Modernidade.

Relativamente à génese da epistéme Moderna, reflecte-se sobre o conceito, influências, crises de representação e metaforização; assim como a inicial instrumentalização da teoria em prole de uma generalização homogenizadora apesar da existência de variadas posturas. Expõe-se depois as suas historiografias genealógicas; teorias críticas revisionistas e interna heterogeneidade.

O pós-guerra é abordado como rótula de crise, um momento repleto de conflitos, reformulações e críticas. Descrevem-se os novos objectivos advindos de legados do entre-guerras, e o despoletar de uma sensibilidade mais atenta e inclusiva; advinda de várias influências e paralela a críticas ao progresso. Um reorientar da produção para a apreensão da arquitectura, onde vários métodos e ideias foram experimentados; ocorrendo no geral uma divergência, e maior exposição procedida do activismo crítico.
Ainda no pós-guerra, descreve-se a influência de bases estruturalistas, sua relação com a linguagem e forma arquitectónica; assim como o debate sobre a autonomia disciplinar, a crítica ideológica e as convenções.

Relativamente ao período Pósmoderno, descrevem-se as iniciais permeabilidades à citação; e a multiplicação de narrativas no espectáculo do capitalismo tardio. Opõem-se posturas operativas e de resistência crítica. E reflecte-se sobre o pósestruturalismo, o questionar da interpretação e os desenvolvimentos da intelectualidade francesa. Especial atenção é dada à arquitectura desconstrutivista e ao potencial da auto-referencialidade.

Relativamente ao momento Contemporâneo, debate-se a experiência do global e do transitório; a polémica multiplicação das prácticas contemporâneas; e a necessidade de um projecto crítico.

Especial atenção é dada à referência da Escola do porto; assim como à característica descontinuidade do pensamento contemporâneo.
Por fim, especula-se sobre os actuais interesses pela complexidade e emergência, as recentes experiências digitais, e os desafios teóricos defronte ao projecto de arquitectura contemporâneo.

Anexo 2 (Prática)

2.1. Teoria (Ensino no presente)

Anteriormente disponibilizado como: Gonçalo Furtado:
'Notas a pretexto da Anuária'12', Porto, 2012.

i. O texto enviado pela Comissão organizadora da 'Anuária 12' aos regentes das UCs que compõem o plano curricular do Miarq na FAUP, recorda-nos o papel social que detêm as instituições de ensino e, em particular, o relevo de disciplinas da arquitectura que conjugam a razão e a emoção presentes na arte e ciência. Reafirma a 'Anuária' como possibilidade de cartografar a identidade da FAUP em tempos de Bolonha, desafiando a nossa comunidade académica a reflectir sobre os exercícios apresentados pelas UCs.

O presente texto, responde ao referido repto, e tem por objectivo partilhar o modo como se pratica teoria na UC de 'Teoria I'. Desde logo interessa reconhecer que, tratando-se 'Teoria I' de uma UC do 2º ano do plano curricular, 'matérias' e a 'didácticas' empreendidas pressupõem ter esta UC uma natureza propedêutica. A componente teórica, e sobretudo prática da UC, foram organizadas atendendo a um equilíbrio entre 'processo e produto' que atendesse ao 'lento processo de aquisição de autonomia intelectual' pelos futuros arquitectos. No âmbito deste texto.
mais do que descrever a matéria teórica leccionada na componente teórica (descrita na ficha da UC), pretende-se descrever a componente práctica da UC. Desta forma, após um primeiro ponto, destinado a recordar os objectivos e conteúdos programáticos da UC, dedicar-se-á um segundo ponto componente práctica de 'Teoria I defendendo a promoção de um contacto directo e performativo com a Teoria na formação em arquitectura.

ii. Como sabido, o programa curricular pela FAUP reconhece a importância da área da Teoria (à semelhança da de Projecto, Construção, Desenho ou História, etc) na formação em arquitectura. Este reconhecimento expressa-se na existência de uma linha de UCs de 'Teoria' organizada verticalmente ao longo do curso, assim como no facto dessas UCs serem nucleares, não opcionais e a que se atribui consideráveis Ects. A área da Teoria providencia também uma série de competências e conhecimentos importantes para o percurso académico geral do estudante, assim como para outras Ucs e dissertação final.

Aproveita-se para fazer uma pausa, com vista a referir que a concepção da UC de 'Teoria I' não foi alheia à actividade académica que o seu docente tem desenvolvido (mediante a práctica do ensino e da investigação) na FAUP, sobretudo centrada na área da Teoria e do Projecto de arquitectura. Na FAUP a actividade do docente sempre se desenvolveu no grupo de 'Projecto, Teoria e História': sendo que, após o seu doutoramento, essa se foi concentrando especificamente na área da Teoria. Tal actividade incluiu o leciona-mento de várias disciplinas, anuais ou semestrais, de mestrado ou doutoramento. Na FAUP, em 2007-08, desenvolveu-se actividade docente na UC anual de Tgoe do Miarq (regida por Manuel Graça Dias), nomeadamente acompanhando várias turmas prácticas. Desde 2008, assegurou-se a regência da UC anual de 'Teoria I' do Miarq, compreendendo a actividade docente tanto os tempos teóricos como os teórico-prácticos (aproximadamente 180 alunos). Também em 2008, ano em que teve início o Pda em arquitectura da FAUP, tem-se leccionado a UC de 'Concepção do habitar: produção teórica e projectual pósmoderna e contemporânea'.

De facto. a concepção da UC de 'Teoria I' acabou por explicitamente expressar interesses de investigação do docente, Gonçalo Furtado, relacionados com a arquitectura do século XX e a Teoria contemporânea, assim como a investigação relacionada com a cultura do projecto arquitectónico-urbano e o impacto panicular que neste têm as dimensões culturais e técnicas.
O programa concebido para a UC em 2008, centrou-se no desenvolvimento teórico da disciplina, dando especial enfâse ao recente século XX. Acredita-se que este programa resulta de experiências acumuladas no ensino da arquitectura na FAUP - nomeadamente nas UCs de Projecto de TGOE'. Assim como da sua simultânea articulação com conhecimentos teóricos desenvolvidos desde uma residência de investigação na Architectural association de Londres em 2003.
No entanto, a concepção da UC de 1.º ano, teve obviamente atenção à existência de um conjunto de UCs de Teoria organizadas verticalmente no curso do Miarq da FAUP. Desde logo, a precedência de uma 'Teoria geral da organização do espaço' (onde se adequirem 'conceitos arquitectónicos' e 'urbanos'), assim como de uma 'Teoria 2' e que aprofundam a teorização às escalas da habitação ou do espaço público, etc. Teve ainda em atenção a inserção horizontal da UC no 2.º ano do MIARQ.
Prevendo pontuais paralelos do pensamento teórico com sua contemporânea dimensão histórica, geográfica, projectual e construtiva. Por último, teve também atenção à centralidade do 'projecto' na formação na FAUP (sobretudo naquilo que esse historicamente, possui enquanto desejo de intervenção na realidade sociocultural que lhe é contemporânea); razão porque o programa teórico da UC se centra nos desenvolvimentos técnicos do recente século XX.

Em síntese, a componente teórica da UC de 'Teoria I' foca o desenvolvimento teórico da disciplina da arquitectura no recente século XX, compreendendo uma sequência de temas e matérias organizadas em três períodos - Moderno, Pósmoderno e Contemporâneo. Sendo que cada um desses períodos é explorado mediante três vectores - o vector do pensamento cultural, o vector da teoria especificamente arquitectónica, e o vector da sua expressão projectual.

A componente teórica da UC é complementada por uma componente práctica, onde se realiza uma série de exercícios especificamente relacionados com cada um dos referidos períodos.
Em conjunto, os programas teórico e prático da UC, pressupõem atingir uma série de objectivos, que se encontram descritos na ficha da UC:
'- Familiarizar o aluno com a área da Teoria de arquitectura, entendendo tanto a sua especificidade como as interacções que estabelece com as outras áreas disciplinares (i.e. projecto, história, construção, urbanismo, etc).
- Familiarizar os alunos com uma sequência de movimentos teóricos, linguagens arquitectónicas e pensadores-arquitectos, que marcaram o desenvolvimento da disciplina em geral e da área da Teoria em particular.
- Desenvolver conhecimentos gerais, capacidade crítica e interesses pessoais, que apoiem o aluno nas suas prácticas arquitectónicas e experiências projectuais.'

iii. Como avançado na abertura do presente texto, interessa-nos no âmbito deste segundo ponto. partilhar um conjunto de breves notas relacionadas com as práticas da 'Teoria I'.
Como referido na ficha da UC, o programa das aulas práticas concebido compreende o desenvolvimento de 'pequenos trabalhos de experimentação e investigação relacionados com os conteúdos expostos' nas aulas teóricas. 'Os trabalhos desenvolvidos individualmente ou em grupo, com o acompanhamento do docente e fora de aula, visam motivar a consolidação e reflexão crítica sobre os conteúdos da UC. O desenvolvimento de cada trabalho é antecedido pela discussão de um plano de desenvolvimento redigido por altura do lançamento do exercício'.
Dado tratar-se de uma disciplina introdutória, procura fomentar-se no aluno competências de base, mediante uma série de exercícios desenvolvidos em formatos diversos (ex: poster, exposição oral, ensaios teóricos e de crítica) e que constituem os habituais meios de produção teórico-académica. Por outro lado, dado tratar-se de uma disciplina orientada para alunos do 2º ano, o desenvolvimento destes exercícios prevê a discussão prévia de 'planos de desenvolvimento' (propostos pelos alunos), um permanente 'acompanhamento pelo docente', fomentando 'a consolidação crítica dos conteúdos da UC' e a aquisição individual de competências académicas.

Em suma, são realizados nas sessões prácticas uma série de cinco trabalhos, tendo que os dois primeiros trabalhos se iniciam com uma componente realizada em grupo que é posteriormente aprofundada individualmente; e que o último trabalho é totalmente realizado individualmente.

O desenvolvimento dos vários exercícios é feito mediante uma sequência precisa de 'tarefas'; as quais vem sendo optimizadas pedagogicamente (no que se refer a escolha-articulação de subtemas, faseamentos e formatos de entrega) desde que se assumiu a regência da UC em 2008.
Assim, no início do ano partilha-se com todas as turmas 'considerações sobre os exercícios de grupo e individuais' a realizar ao longo do ano; procede-se à constituição de grupos de trabalho (aleatoriamente); e ensina-se aspectos básicos relacionados com a 'elaboração de posters', a 'redacção de ensaios', e 'sistemas de referenciação' usados na escrita académica.[1]
Seguidamente, procede-se ao lançamento dos exercícios a realizar. Como já referido, os dois primeiros exercícios compreendem componentes de grupo e individual, centrando-se num tema periodizado em 'Moderno' (E1G+E1I) ou 'Pósmoderno' (E2G+E2I). Tal é procedido pela preparação e discussão do 'plano de desenvolvimento' do 'Exercício Práctico de Grupo', o qual consiste num poster onde os vários elementos de cada grupo inscrevem: o subtema com que contribuirão para o grupo, uma descrição sumária do mesmo e as referências (bibliográficas ou outras) a que prevêem recorrer para concretizar o trabalho. Os exercícios são desenvolvidos com permanente acompanhamento pelo docente, e culminam na entrega do 'Exercício Práctico de Grupo' em formato Powerpoint. Simultaneamente, cada aluno apresenta oralmente o seu subtema: e procede à entrega de um 'Plano de desenvolvimento' que concebeu para o seu 'Exercício Práctico Individual', Tal plano, consiste numa página, propondo o título, objecto, estrutura, objectivo e referências do ensaio (4 páginas) que individualmente realizarão. Cada plano é discutido individualmente com o docente e avaliado qualitativamente (-/-+/+) de acordo com a coadunação e potencial do proposto relativamente aos conteúdos e objectivos da UC. Os ensaios, 'Exercícios práticos individuais' são faseadamente desenvolvidos, com acompanhamento do docente, culminando na sua entrega.

No caso do último exercício práctico (E31), este compreende como já referido, apenas uma componente individual e consiste na crítica de um texto de arquitectura (aleatório) sobre uma perspectiva contemporânea. O desenvolvimento deste último exercício, compreende as mesmas tarefas que os anteriores exercícios prácticos

1 O exercício 3 foi eliminado há alguns anos, na tentativa de diminuir a quantidade de tarefas e intensificar os restantes exercícios.

individuais. Isto é, incluiu a redacção e discussão de um 'Plano de desenvolvimento', a posterior redação autónoma de um ensaio de cariz essencialmente crítico, culminando na sua entrega e avaliação.

Como referido no enunciado dos exercícios: 'Os ensaios, deverão ter uma estrutura clara, composta de introdução, desenvolvimento e conclusão. A introdução deverá explicitar o propósito do ensaio e sua relação com a temática da disciplina; podendo fazer referência à abordagem metodológica, aos resultados e ao seu valor/implicações. O desenvolvimento apresenta criticamente os projectos, tema e argumento, com base em marcos teóricos (ou históricos), factos, e ideias, julgados pertinentes e suportados por referência a fontes bibliográficas ou de outra natureza. A conclusão deverá dar resposta aos objectivos e/ou questões iniciais, explicitando o contributo e opiniões do aluno'.
iv. Para além da precedente descrição objectiva dos trabalhos desenvolvidos nas prácticas de 'Teoria 1', interessa-nos agora partilhar o ambiente que se pretende assegurar para o desenvolvimento desse trabalho. Um ambiente- 'atelier', aberto à 'diversidade' e 'inovação'. onde os alunos possam desenvolver 'processos' de aquisição da sua própria 'consistência'.

A primeira característica que se procura assegurar no ambiente das prácticas de 'Teoria I' é o de 'studio'/atelier, entendendo-o como método principal de ensino. Tal ambiente/método consiste em múltiplas estâncias prolongadas (90 minutos), onde ocorrem contactos directos com a Teoria, com alunos, e com o docente. Confidencia-se que a actual dimensão das turmas de 'Teoria I' (com 40 e mais alunos), duplica o que se considera ideal, e dificulta obviamente a materialização desta ideia. No entanto, o docente tem assumido o desafio da criação de tal ambiente, mediante a oscilação entre momentos de comunicação
com toda a turma, e momentos de trabalho em grupo e de discussão individual com o docente.
A segunda característica que se pretende assegurar no ambiente das prácticas de 'Teoria I' é a da 'diversidade' entendida como benefício do trabalho criativo. Para tal usufrui-se da diversidade de backgrounds e interesses que apresenta o colectivo de alunos em cada turma, para expor o aluno a diversas perspectivas e promover uma colaboração criativa e aberta.
Desta colaboração criativa emergem idealmente oportunidades de debate e 'inovação', que eventualmente pode consistir uma terceira característica a assegurar no ambiente das prácticas de 'Teoria I'. Paralelamente, interessa assegurar que a eventual diversidade e inovações emergentes no ambiente colectivo da turma, sejam abordadas criticamente por cada aluno de acordo com a sua subjetividade individual. De facto. a um ambiente de colaboração criativa e aberta, devem sobrepor-se 'processos individuais' de aprendizagem

e desenvolvimento de cada aluno.

Tais processos devem visar. mais do que meras diferenças e originalidades, a construção de posturas e opiniões pessoais 'consistentes'. Isto é, o acompanhamento do docente orienta-se para o apoio ao refinamento das 'habilidades' (criativas) pessoais, o que se faz pela aquisição de um método: a aplicação directa de conhecimentos e permanente reflexão crítica sobre resultados. Para tal, contribui a permanente oscilação do aluno ao longo do ano entre um trabalho de grupo e individual, assim como o carácter sequencial de três exercícios. que são permanentemente acompanhados e avaliados com vista a discutir aspectos em que o aluno pode melhorar a sua performance.

Em suma, nas prácticas da UC de 'Teoria I'. procura privilegiar-se um ambiente caracterizado pela ideia de 'studio'/atelier, procurando representar 'diversidade' e propiciar debate e 'inovações', que alimentem os - 'processos' e a aquisição de competências individuais de acordo com os objectivos da UC.

Como acentuado na ficha da UC, a familiarização do aluno com desenvolvimentos teóricos recentes, deseja e ambiciona a montante 'apoiar o aluno nas suas prácticas arquitectónicas e experiências projectuais'.
Por último, acreditamos que na UC de 'Teoria I', a Arquitectura é entendida na sua justa medida. Isto é, como expressão cultural, como mediação que espacialmente comunica e materializa ideias que ambicionam contribuir para a nossa qualidade da vida. A UC de 'Teoria I' pretende humildemente contribuir para a excelência da formação de futuros pmfissionais na FAUP, advogando tanto a promoção da paixão como da inovação crítica nas novas gerações de estudantes. Gerações de estudantes que se querem futuros profissionais comprometidos e dotados de capacidade de liderar avanços na profissão com vista a responder aos desafios que o futuro lhe depare.

v. Como referido na abertura do presente texto, mais do que descrever as matérias teóricas lecionadas na UC de 'Teoria I' (descrita na ficha da UC), pretendeu-se focar a componente práctica da mesma. Assim, após um primeiro ponto dedicado a recordar os objectivos e conteúdos programáticos da UC, dedicou-se um segundo ponto à componente prática de 'Teoria defendendo a promoção de um contacto directo e performativo com a 'Teoria' na formação em arquitectura.

Se, em muitos locais e períodos, o ensino da Teoria se fez de grandes sebentas repletas de factos e ideias a decorar, não se deixa de constatar na FAUP a progressiva consolidação de uma

forma de practicar a Teoria no conjunto de UCs que compõem o seu plano curricular.
Relativamente à UC de -'Teoria I' em particular, a concepção do seu programa não deixa de considerar que a introdução dos alunos no domínio da Teoria, tenha de inevitavelmente incluir o seu contacto com aquelas teorias, autores e obras que a disciplina produziu. Mas acredita-se também, e arrisca-se afirmar ser esta opinião eventualmente partilhada pelos restantes docentes de Teoria na FAUP, que a Teoria é mais que os repositórios da História: uma 'caixa de ferramentas' individual apta a ser aplicada performativamente no domínio do projecto e intervenção arquitectónica. No entendimento do docente de 'Teoria I', tal é de resto uma das especificidades do ensino da Teoria na FAUP, ao contrário do que aconteça em outros locais.

É também por este entendimento e razão que os tempos práticos na UC de 'Teoria I' são tão importantes. Defendendo uma avaliação é distribuída e que não compreende a realização de 'testes'. A Teoria é apreendida mediante um contacto directo e performativo. Tal para cultivar a ideia de que: 'A Theory must operate as a model of critical inquiry, that seeks to interrogate the giveness of Ihe given. It is therefore not a mode of justification but a mode of problematization' (N. Leach, in: G. Furtado, 'The construction of the critical project', Porto: EA-PEI, 2004).

G.F., 2012.

2.2. Exercícios (1 e 2)

(Gonçalo Furtado)

i. Temas

- O E1 e o E2 consistem em exercícios individuais de investigação e reflexão crítica, desenvolvidos respectivamente ao longo do 1º e 2º semestre.
- O E1 foca uma vertente da teoria advinda do período moderno, e o E2 foca uma vertente da teoria advinda do período pósmoderno e contemporâneo em Portugal.

A.
- O desenvolvimento do exercício será precedido pelo lançamento do exercício em turma, com exposição pelo docente; de Discussão em turma sobre tema geral (bibliografias, etc); e questões metodológicas (investigação, posters e apresentações orais).
- As vertentes/subtemas individuais definidos pelos alunos/docente deverão ser distintos.
- O E1 e o E2 desenvolvem-se por fases: A. Lançamento; B. Definição de subtemas (decorrente de investigação individual e diagrama/discussão em grupo); C. Plano de desenvolvimento (incluindo apresentação oral de síntese em pwp); e D. Desenvolvimento/apresentação do ensaio (incluindo um processo de aprofundamento da investigação e redacção com entregas intermédias no final das aulas, e sessões de trabalhos prácticas).
- Deverá individualmente ser discutida relações existentes entre o E1 e E2.

B/C.
- A apresentação/discussão do plano de desenvolvimento constitui um pré-requisito para a realização/avaliação do ensaio.
- O plano de desenvolvimento (pwp) deve possuir um layout geral com organização e clareza; o seu Texto geral deve possuir amplitude/dimensão adequada, Conteúdo/relevância; uma coluna de Keywords, explicitar a Fundamentação e referenciação; e ser Ilustrado. Estrutura-se em 1 slide com Definição geral (período) e Diagrama da discussão prévia em grupo; e um mínimo de 3 slides com identificação do subtema/vertente individual definida; Título provisório do ensaio; 5 palavras-chave; Descrição do objecto, Objectivos do ensaio; bem como Bibliografia/Referências a utilizar.
- A apresentação oral deve possuir: Preparação; Fluidez; Conteúdo/relevância; capacidade de Síntese/timing; e relação com a definição prévia de subtemas, bem como com o Suporte visual (pwp).

D.
- Os ensaios individuais finais deverão investigar/aprofundar a vertente teórica acordada, e reflectir quer conteúdos temáticos gerais expressos nas aulas teóricas, quer conteúdos temáticos particulares aprofundados nas aulas práticas.
- Os ensaios deverão possuir um Layout geral com organização e clareza; uma Introdução e Conclusão com amplitude/dimensão adequada e Conteúdo/relevância; duas partes (exposição e análise crítica) com amplitude/dimensão adequada, Conteúdo /relevância; e explicitar a Fundamentação e referenciação; devendo ser ilustrado.

ii. Faseamento

A. Lançamento.
- Exposição pelo docente.
- Discussão em turma sobre tema geral (bibliografias, etc); e questões metodológicas (investigação, posters e apresentações orais).

B. Definição de subtemas.
- Processo de investigação na bilblioteca (definição de teoria e de conteúdos temáticos).
- Discussão em grupo (1/4 turma).
- Realização de diagrama de subtemas.

C. Plano de desenvolvimento.
- Redação de plano de desenvolvimento individual
- Apresentação oral de síntese em pwp.
- Discussão com o docente e Avaliação (10+10%).

D. Desenvolvimento.
- Discussão em turma sobre questões metodológicas (redacção ensaios e referenciação).
- Aprofundamento individual da investigação e leitura (fichas de leitura).
- Redacção de rascunho de 1ª parte do ensaio.
- Discussão com o docente.
- Redação de rascunho de 2ª parte ensaio.
- Ilustração do ensaio.
- Finalização e entrega.
- Discussão com o docente e Avaliação (30%).

Anexo 3 (Textos de apoio)

3.1. Arquitectura e Investigação

(Anteriormente disponibilizado como: Luís Lima e Gonçalo Furtado 'Arquitectura e Investigação: Sobre a experimentação e reprodução de conhecimento na academização actual', in: AAVV, ARQA, Lisboa, novembro/dezembro de 2011)

i. Este texto debruça-se sobre a experimentação e reprodução de conhecimento na Arquitectura contemporânea, tendo em conta o contexto universitário em que atualmente se processa a sua formação e as novas práticas emergentes. Desde logo, interessa indagar-se a definição da própria disciplina, assim como o papel que a investigação assume no seu desenvolvimento. Tal conflui na sua intrínseca interdisciplinaridade atendendo-se à caracterização da formação actual dos futuros arquitectos em ambiente académico, e aos imperativos das novas prácticas arquitectónicas.

ii. Sendo a realidade contemporânea uma heterogeneidade de continuidades e rupturas, a arquitectura reposiciona-se permanentemente, sincronizando-se com o contexto envolvente e respondendo às circunstâncias do presente. Tal reposicionamento é, frequentemente, motorizado pela incorporação de conhecimentos, métodos e instrumentos de disciplinas periféricas à disciplina. Atenda-se que uma 'disciplina', por definição, consiste numa área de conhecimento individualizável face a outra disciplinas, e que aglomera em seu redor uma comunidade específica. No entanto, tal não exclui a reincidente ocorrência de sobreposição de objectos e métodos entre distintas disciplinas.
Relativamente à 'arquitectura', esta encontra-se actualmente definida na enciclopédia como a 'arte de levantar construções de qualquer espécie. Disposição de um edifício, modo, método empregado para o construir, carácter dos ornamentos que o adornam. Construção, obra de feitura artística'. Tal definição faz referência a duas dimensões associáveis à práctica da arquitectura: arte e técnica. 'Arte' enquanto habilidade que acompanhe o 'levantar' de qualquer construção, e técnica de 'construção' enquanto acão/'disposição' criada pelo homem no meio envolvente. Refere-se ainda uma proximidade à 'Ciência', que a distingue das restantes belas-artes. Com vista a aprofundar a simplicidade desta pretensa definição universal podemos revisitar o entendimento que os próprios arquitectos fizeram da sua actividade na história. No seminal registo dos dez livros 'De Arquitectura' (séc. I aC), Vitrúvio procurou explicar

‘todos os preceitos da arquitectura’, isto é os saberes e normas que a compõem. Logo no primeiro capítulo do primeiro livro, Vitrúvio partilha uma definição da disciplina, mediante as referências que faz à ciência do arquitecto e conhecimento que este deveria possuir: ‘A ciência do arquitecto é ornada de muitas disciplinas e de vários saberes, estando a sua dinâmica presente em todas as obras oriundas das restantes artes. Nasce da práctica e da teoria. A práctica consiste na preparação contínua e exercitada da experiência, a qual se consegue manualmente a partir da matéria, qualquer que seja a obra de estilo cuja execução se pretende, Por sua vez, a teoria é aquilo que pode demonstrar e explicar as coisas trabalhadas proporcionalmente ao engenho e à racionalidade. De acordo com Vitrúvio, a ‘ciência do arquitecto’ é pois formada por dois aspectos autónomos - a ‘Práctica’ e a ‘Teoria’ (ou no original latim a ‘fabrica’ e o ‘ratiocionatio’) - mas impreterivelmente complementares para que os arquitectos atinjam ‘mais depressa, com prestígio, aquilo a que se propuseram’. Simultaneamente, identifica o exercício da arquitectura como indissociável de uma formação multidisciplinar, incluindo conhecimentos que iam de desenho, geometria e aritmética, à literatura e conhecimento histórico, até interesses pela filosofia, música, medicina, direito e astronomia. O arquitecto deveria possuir um conhecimento geral quási-enciclopédico, aproximando-se do que Vitrúvio entendia ser um ‘artista perfeito’.

iii. Também com o intuito de definir a disciplina da arquitectura, Stéphare Hanrot identificou a existência de cinco vectores que a compõem: o objecto, a prática, o saber, a investigação e o ensino. Relativamente à ‘investigação’ (que muito nos interessa no âmbito deste artigo), trata-se de uma atividade criadora de resultados no âmbito do ‘saber’ arquitectónico. Tal opera-se mediante o estudo dos ‘objectos’ arquitectónicos, alargando-se ainda ao processo de génese desses mesmos objectos assim como à atividade a esta assocada - a ‘práctica’; isto é, a reunião dos três referidos vetores disciplinares (objecto, práctica e saber) ocorrem com a ‘investigação’, a qual pretende construir sobre o saber, através da análise dos objectos e práticas próprias da arquitectura. Nas palavras de Hanrot, a investigação em arquitectura ‘inclui e agrupa todas as atividades que consistem em organizar, construir, avaliar e desenvolver o conhecimento arquitectónico e em particular a ciência da arquitectura’ A realização de investigações em arquitectura, assim como noutras áreas, implica antecipadamente a delimitação de temas - que provêm de ou se constituem como um ramo do saber arquitectónico - a investigar, os quais podem estar diretamente relacionados com o objecto ou com a prática arquitectónica. (Atenda-se tratar-se de uma noção de investigação, que atribui ênfase especial à centralidade projectual na disciplina).
De resto, não deixa de ser interessante fazer o paralelo com o trabalho de ‘investigação’ em contexto académico, e atender às

definições dos conceitos de 'tese'. A palavra, que provém do grego 'thésis', significa acto de dispor. De acordo com a enciclopédia, uma tese é uma 'proposição sobre qualquer princípio de arte ou de ciência que se sustenta em público [...] nas escolas superiores'. Tal definição compreende três aspectos característicos de uma tese, que a nosso entender são relevantes para a investigação arquitectónica em prácticas fora da academia. Primeiro, tratar-se de uma 'proposição', uma ideia enunciada e proposta por alguém quanto a um determinado assunto; segundo, alude a um momento de aceitação como tal - a 'apresentação pública' - quando a comunidade interessada se pronuncia acerca da validade/contribuição da tese apresentada; (e por último alude-se ao contexto em que, geralmente, se dá a realização das teses - o contexto académico, etc).
Simultaneamente, importa destacar um aspecto algo pertinente na analogia que estabelecemos entre teses académicas e a experimentação e transmissão de conhecimento disciplinar fora da academia, que é o seu frequente carácter provisório da primeira. Já 'dizia Aristóteles que a tese se distingue do axioma em que este é universal e necessário, ao passo que aquela se estabelece temporalmente e para um objecto determinado.' De facto, mais que verdades incontestáveis, o avanço de teses visa contribuir para o debate e conhecimento de um assunto. Desde logo, possuem validades temporais limitadas, sendo substituídas posteriormente por outras que as refutam ou ampliam. No entanto, como recorda e acentua Umberto Eco, qualquer tese, deve ser um contributo válido para o progresso da área em estudo - 'um trabalho original de investigação, com o qual o candidato deve demonstrar ser capaz de fazer progredir a disciplina.' Em suma, uma investigação que se pretenda apresentar com valor de tese, deve possuir uma originalidade que lhe permita contribuir para a expansão do campo do conhecimento da disciplina.

iv. Em termos mais latos, 'investigação' consiste, segundo a enciclopédia, numa 'averiguação continuada e insistente de qualquer coisa; inquirição, indagação, pesquisa'[8]. Segundo Estile Philips e Derek Pugh é a 'contínua experimentação, revisão e crítica, que os investigadores fazem dos trabalhos uns dos outros'[9].
Uma posição de questionamento de pré-conceitos e espírito crítico na busca da compreensão dos assuntos focados é pois imprescindível. De facto segundo Philips e Pugh, uma 'investigação' não deve ser confundida uma pesquisa ou recolha de dados (que muito encontramos por exemplo na arquitectura holandesa) - onde a pergunta é 'o quê?', devendo antes ser pelo 'porquê?'. Devem transpor-se os momentos de comparação, os de decisão, criação, proposta e teste, visando a compreensão e de um assunto com novas possibilidades. Os jovens arquitectos devem entender esta diferença, para não actuarem como meros reprodutores do conhecimento arquitectónico. Recorde-se ainda que se um acto

de investigação pretende produzir/ consolidar conhecimento na área estudada, essa actualização deve ser acompanhada pela garantia de determinados princípios metodológicos. (Tal método expressa-se naquilo a que Eco chamou 'cientificidade na investigação' existindo esta quando responde seguintes requisitos: '(1) A pesquisa debruça-se sobre um objecto reconhecível e definido de tal modo que seja igualmente pelos outros. (2) A pesquisa deve dizer sobre este objecto coisas que não tenham já sido ditas ou rever com uma óptica diferente coisas que já foram ditas. (3) A pesquisa deve ser útil aos outros. Um trabalho é científico se (observados os requisitos expressos nos pontos 1 e 2) acrescentar alguma coisa àquilo que a comunidade já sabia e se todos os trabalhos futuros sobre o mesmo tema o tiverem, pelo menos em teoria, de tomar em consideração. (4) A pesquisa deve fornecer os elementos para a confirmação e para a rejeição das hipóteses que apresenta e, portanto, deve fornecer os elementos para uma possível continuação pública'.
Assim, mais do que ambicionar algo aceite por toda a comunidade interessada no tema, o importante é pois que as investigações também permitam a essa comunidade continuar a desenvolver o tema ou refutá-lo. Por último, recorde-se que uma investigação contempla e relaciona múltiplas interpretações. Tais relações frequentemente incluem pontes com outras áreas, pelo que as investigações realizadas em arquitectura muitas vezes superam problemas estritamente do projectar e por vezes as fronteiras da disciplina. De resto, entendendo a realidade contemporânea como uma paisagem heterogénea de continuidades e rupturas, a dita relação entre perspectivas e disciplinas - urna famigerada interdisciplinaridade confere aos investigadores uma melhor capacidade de responder aos problemas do presente.

v. Tendo já sido feita anteriormente referência à ideia da disciplina arquitectura, assim como à de investigação, interessar-nos-ia agora abordar a ideia de 'interdisciplinaridade', mediante a sua comparação com as de multidisciplinaridade e transdisciplinaridade. Na perspectivas de Olga Pombo, uma práctica multidisciplinar pressupõe conjugar várias disciplinas, entre as quais se estabelece um 'mero paralelismo entre pontos de vista' Superada esta mera associação, estabelece-se uma práctica 'interdisciplinar, na qual ocorre uma convergência complementar de disciplinas. Por último, num nível superior de intensidade relacional entre disciplinas, encontram-se as prácticas transdisciplinares, que decorrem na unificação pós-convergência dos saberes e métodos. Podemos dizer que no contexto de fragmentação do saber em diferentes disciplinas, o desejo de interdisciplinaridade contornou a promoção de concorrências e especializações nas classes profissionais.
Ao nosso ver, as soluções aos problemas passam não pelo aumento inconsequente do número de áreas do conhecimento (ministrado

academicamente) e infinita especialização; mas pela procura de qualidade e a unificação de diferentes disciplinas, em projectos que tenham como centro a preocupação pelo homem e sua circunstância.

Em arquitectura, após a formação e consolidação de saberes teórico-prático disciplinar, o jovem arquitecto deve assumir-se como 'investigador', procurando tanto consolidar o conhecimento adquirido como operar novas interpretações. Do seu espírito crítico e contribuição activa depende a experimentação e ampliação do conhecimento disciplinar.

Também ao nível da formação prévia, as escolas de arquitectura, devem constituir-se enquanto espaço potenciais para a necessária continua consolidação e inovação em arquitectura, devendo promover investigação em torno do projectos e demais campos disciplinares, que permitam expandir na disciplina a capacidade de responder a um contexto em constante mutação. Gregotti não deixa de recordar este equilíbrio: 'Se por um lado, ensino deve ter em relação ao estado da arquitectura um papel crítico, o de avançar dúvidas, problemas, propostas, transformações — tais ações só podem cumprir-se a partir de um corpo disciplinar com suficiente largueza e solidez de tradições, de coisas que devem ser conhecidas (e portanto transmitidas), tendo bem presente o contexto das relações que tal tradição hoje implica, bem como a transformação do sentido da própria disciplina face às presentes exigências sociais, e, portanto também, do diferente estatuto do arquitecto.' A transmissão de conhecimento em arquitectura, pode pois constituir-se sobre uma plataforma colectiva, a partir da qual operam posturas individuais de questionamento quanto a aspectos relacionados com o estado actual da disciplina - desde as condições sócioculturais com que nos deparamos até à reformulação do papel do arquitecto na sociedade contemporânea. Segundo Gregotti, só a referida condição permite por exemplo às escolas a transmissão de conhecimentos e competências indispensáveis de arquitectos aptos para a práctica da profissão. De facto, enquanto responsável pela formação e transmissão de conhecimento, as escolas são plataformas de sustentação do conhecimento, com responsabilidade em promover a investigação e a capacidade para tal nos futuros arquitectos, impulsionando assim o desenvolvimento da própria disciplina. Atenda-se que na nossa opinião e como aludido, estas devem estimular as potencialidades individuais de cada futuro arquitecto, munindo-os de métodos e saberes de diferentes áreas e atendendo aos seus desejos de actuar sobre a realidade. Tal processo, em que o formando deve assumir a posição mediadora central, motoriza-se sobretudo por uma experiência teórico-prática mais do que pela acumulação de conhecimentos avulsos sujeitos a avaliação.

vi. Em jeito de nota final, gostaríamos de enfatizar que se a arqui-

tectura incorpora por definição múltiplos saberes disciplinares, protela-se uma discussão desnecessária que tanto ataca a interdisciplinaridade como as especializações. A 'investigação', hoje muito fomentada em meio académico, deve privilegiar a experimentação desde a formação dos futuros arquitectos, assim como a interventividade. De facto, as prácticas dos jovens arquitectos podem imbuir o seu trabalho de tais metodologias em prol de um debate colectivo e do progresso da disciplina. Tanto as prácticas profissionais como as formações académicas devem ser vigilantes para não se reduzirem a simples reprodutores de conhecimento perante uma contemporaneidade em permanente mutação. Na nossa opinião, tal também passa pela centralidade da Teoria nos cursos de arquitectura e pelos cruzamentos que se demonstre capaz de despoletar com outros campos académicos e profissionais. Não há investigação, projectual ou de outra natureza, sem teorização. Não há experimentação inovadora ou transmissão coerente de conhecimento disciplinar sem teoria. A disciplina da arquitectura pode suster-se sem a presença de alguns dos seus campos actuais, mas não sem teoria.

Neste sentido, gostaria ainda de recordar a referência de Carlos Martí Aris que a situação que antes referíamos (caracterizadora dos cursos de arquitectura) é igualmente característica dos trabalhos de teoria de arquitectura. O título do seu livro 'La cimbra y el arco' estabelece uma comparação entre o 'cimbre' (a armação em madeira ou metal que suporta os materiais dos arcos ou abóbadas durante a execução - vulgo cofragem), e o 'arco'; e a 'teoria' e a 'práctica' da arquitectura. Refere o autor: 'Como a cimbra', a teoria, na minha opinião, não há de ser mais que uma construção auxiliar que, uma vez que haja permitido formar o 'arco', se desprende e desaparece discretamente para que este possa ver-se em todo o seu esplendor. Esta comparação concede à teoria um papel relevante ainda que a situa, em qualquer caso, ao serviço da obra, que é considerada com a autêntica chave de todo o saber no campo artístico'. No entanto, atenda-se que metáfora - o 'cimbre' e o 'arco' - no pretende desvalorizar o papel da teoria no desenvolvimento do conhecimento arquitectónico; mas antes ressaltar o modo como esta pode operar. Como refere Aris, o facto do cimbre desaparecer quando o arco está construído (revelando o seu verdadeiro objectivo) não exclui o contributo essencial que esta foi. Por outro lado, não podemos deixar de partilhar a nossa opinião do cimbre, (uma vez retirado para dar lugar ao arco), poderá ser reutilizado na construção de outros arcos. A crucial importância da teoria reside no de imbutir e persistir desde a práctica projectual à constructiva, a sua capacidade de poder incentivar a realização de outras experiências práticas, tendo assim uma vida útil que se estende para lá da sua pontual utilização projectual e construtiva.

Referências:

1 AAVV, Grande enciclopédia portuguesa e brasileira, 2011, p.296.
2 Vitrúvio, Tratado de arquitectura, Lisboa: IST, 2006, p.30.
3 Ibid.
4 Ibid.
5 Stéphane Hanrot, à la recherche de l' architecture: essai d 'épistémologie dela discipline et de la recherche architecturales, L' harmattan: França, 2002, p.65.
6 AAVV, Op. cit, p.513.
7 Ibid.
8 Umberto Eco, Como se faz uma tese em ciências humanas, Presença: Lisboa, p.28.
9 E. Phillips e D. Pugh, Como preparar um mestrado ou doutoramento, Lyon, 1988, p.63.
10 Eco, Op. cit. p.52-55.
11 Olga pombo, 'Epistemologia da interdisciplinariedade', in: Carlos Pimenta (org. Interdisciplinariedaáe, humanismo, universidade, Campo de Letras: Lisboa, 2004, p.96.
12 Na opinião de Vittorio Gregotti: 'Face a estas questões, a resposta das faculdades está, em antecipar especializações disciplinares nem em alargar sempre mais a número dos conhecimentos necessários, mas pelo contrário em acentuar os fundamentos do ensino universitário, sejam eles teóricos, críticos ou metodológicos, para que se abram com interesse aos esforços do mundo exterior e, ao mesmo, tempo, cultivem uma rotura capacidade de organização de ideias e de sínteses face a tais interesses e apelos'. Vitrúvio Gregotti, 'Faculdades de arquitectura', in: AAVV, RA, N.º0, Porto, FAUP, 1987, p.80.
13 Gregotti, Op cit. p.79.
14 Carlos Martí Arís, La cimbra y el arco, Espanha: Fundacion caja de arquitectos, 2005, p.9.

3.2. Posters

(Anteriormente disponibilizado como:
Ivo Martins e Gonçalo Furtado 'Índice para a elaboração
de posters: uma revisão breve', Porto, 2009)

Para a criação de um cartaz, o texto 'Designing a poster' da University of Leicister, propõe uma metodologia assente em sete passos.

Os iniciais depreende-se sobretudo com a recolha e disposição do material a apresentar. Por conseguinte, os dois primeiros passos aconselham uma escolha cuidadosa e sintética da informação a apresentar, tendo em conta o destinatário e público-alvo do tema.

Evoca-se uma preocupação com a formatação e grafismo do cartaz, sendo que no terceiro e quarto passos, convida-se a uma formatação sóbria e simples da fonte a utilizar, juntamente com uma disposição coerente e práctica dos elementos texto e imagens (se existirem).

Seguidamente, o quinto e sexto passos têm em conta e organizaçho cromática e desenho do cartaz. Recomenda-se uma intencionalidade de concepção deste, eficaz e práctica, estando geralmente disposta com a seguinte ordem de aparência: titulo, objecto e obiectivo, metodologia, resultados e conclusão seguido das respectivas referências bibliográficas. Para a escolha das tonalidades do cartaz, neste texto da UL é recomendada a utilização de poucas cores 'only 2-3 diferent colours, plus black' ou a extensão das cores das imagens (se utilizadas).

Finalmente, como antes da criação do poster, aconselham uma impressão prévia em formato A4, colorido se possível, a fim de detectar algumas imprecisoes ou erros ainda existentes.

Referências:

1. University Of Leicester, Designing a poster (online), Disponível em: https://connect.le.ac.uk/poster (acedido 3 Dezembro 2009).

3.3. Plano de desenvolvimento

(Anteriormente disponibilizado como:
Gonçalo Furtado 'Recomendações: plano de desenvolvimento')

As apresentações orais no geral:
- Visam sobre o plano de desenvolvimento para o EI ou E2;
- Incidem sobre aspectos teóricos e projectos relacionados com a temática da UC e subtema definido para desenvolvimento;
- Devem advir do trabalho/investigação pessoal do aluno, e ser inequívocos quanto à inexistência de qualquer tipo de plágio e desrespeito pela propriedade intelectual de outros.

As apresentações orais devem possuir:
- Relação com a definição prévia de subtemas;
- Conteúdo/relevância;
- Organização, clareza e atractividade;
- Capacidade de síntese/timing;
- Relação do orador com o Suporte visual (pwp);
- Preparação e Fluidez.

As apresentações são acompanhadas de pwp, e devem:
- Oferecer uma síntese de conteúdos e fundamentação de conclusões;
- Serem coerentes e organizadas permitindo uma leitura rápida;
- Avançar objectivos bem como as condições base em que se realizou a investigação;
- Possuir títulos que sintetizem conteúdos das manchas de texto;
- E assinalar os momentos chave da sequência de fundamentação (sublinhados, setas, etc);
- Bem como usar técnicas de sequência, contraste ou zoom/ ampliação, etc.

O layout do pwp deve:
- Ter organização e clareza geral;
- Ter Texto geral com:
  a) Conteúdo/relevância;
  b) Explicitar a Fundamentação e referenciação;
  c) Manchas de tipo e tamanho de letra adequado;
  d) Amplitude/dimensão da mancha adequada;
  e) Uma coluna de Keywords.

- Ser Ilustrado com imagens ou outros:
  a) Ter coerência na dimensão/relação texto imagem;
  b) usar imagens de leitura imediata;
  c) Sintetizar resultados em quadros, gráficos etc;
  d) A descrição de fontes consultadas estar associadas a afirmações, figuras e gráficos associados;
  e) Enumerar as fontes bibliográficas, sitiográficas, etc; bem como documentação credível que paute a fundamentação de consistência;
  f) Ter uma estrutura em 4 slides;
  g) Um 10 slide com a Definição geral (período) e com o Diagrama da discussão prévia em grupo; e um mínimo de 3 slides de descrição/desenvolvimento (i.e. Identificação do subtema/vertente individual definida; Título provisório do ensaio; 5 palavras-chave; Descrição do Objecto, Objectivos do futuro ensaio; bem como Bibliografia/Referências a utilizar);
  h) Ter uma formatação do texto/conteúdo de acordo como as características definidas.

3.4. Redação de ensaios

(Anteriormente disponibilizado como: Tiago Sá e Gonçalo Furtado, 'Redação de ensaios: Revisão das recomendações de 'Academic Journals' (1) 'Merit Software' (2) e 'Kathy Livingston' (3)', Porto, 2011)

Neste texto pretende-se sucintamente partilhar informações relacionadas com a realização de ensaios de âmbito académico, resumindo informações provenientes de três fontes, estas sendo referenciadas no decurso do texto pelas seguintes abreviaturas: T1 referente ao texto de recomendações dos 'Academic journals'; T2 referente ao texto de recomendações da equipa 'Merit Software' e T3 referente às de Kathy Livingston. Os três textos abordam a questão da metodologia inerente à produção de ensaios que a nosso ver constitui uma questão importante a ter em conta no contexto académico e de aprendizagem de arquitectura. Se T2 e T3 possuem um cariz educativo, fazendo referência ao modo de proceder face à escrita de um ensaio, T1 é alusivo à formalidade subjacente submissão de um artigo para um jornal específico. Importante de reter é que por um lado a escrita ensaística possui modos de proceder que podem estar mais ou menos normalizados. Assim. enquanto T1 é composto por um conjunto de normas para um caso particular. T2 e T3 são de aconselhamento mais generalizado.

O referido T1 é sobre a formalidade subjacente 'a submissão de um artigo para publicação nos 'academic journals'. Desde logo são vários os tipos de artigos que existem, compreendendo os artigos regulares, pequenos comunicados e críticas. Referência é feita ao 'abstract' do ensaio. o qual constitui, em traços gerais, um resumo, assim como à introdução e apresentação dos resultados para além de disposição de anexos e referências. Outra informação que nos é fornecida é alusiva à necessidade de ponderar importantes questões como direitos de autor e custos de publicação.

O referido T2 é um pequeno guia orientador que ambiciona fornecer uma hipotética metodologia a qual é marcada por uma sequência de considerações necessárias aquando a escrita de um ensaio.

Desde logo. é necessário saber ou pensar sobre o que se vai escrever. o propósito do mesmo e a quem se dirige.
Sugere-se que antes de passar directamente à escrita se proceda a um 'brainstorming' mediante a insistência em palavras-chave e frases curtas. Em suma, pegar na ideia inicial e começar a explorá-la gradualmente com argumentos a favor e contra esta, etc.
Sucede-se um 'outlining', dando início à redação através de

parágrafos introdutórios e uma primeira parte do corpo do ensaio contendo argumentos favoráveis ou desfavoráveis descritivos e contextualizados. Tal deve ser rematado pela organização das ideias de forma estruturada e finalização. Posteriormente avança-se para um esboço do ensaio, sendo-nos recordada a necessidade de organizar o raciocínio de forma consistente com o intuíto de comunicar com o leitor e com ele partilhar as nossas opiniões, em grande medido pretende-se constituir uma forte base de suporte de ideias.

Por último procede-se a uma revisão com o intuíto de aperfeiçoar a escrita e sua clareza, sendo-nos sugerido que se leia o que foi escrito em voz alta e que o autor se questione a si mesmo aquilo que escreveu. se verifique o conteúdo, a ordem dos raciocínios, assim como aspectos mais formais como a pontuação e a gramática. O referido T3 consiste igualmente num guia de escrita ensaísta, referindo-se desde logo a duas situações iniciais possíveis e recorrentes: a existência de um tópico pré-definido ou ter de se proceder à decisão do mesmo. No primeiro caso há menor margem de manobra, sendo necessário considerar o tipo de ensaio esperado, quanto à especificidade ou abrangência, o que se pretende, assim como a quem se dirige. No caso de se estar a decidir sobre o que escrever toma-se necessária uma análise dos temas relacionados, assim como um 'brainstorming' avaliando potenciais temas.

Tal como em T2, somos recordados do procedimento de 'outlining' e elaboração de um diagrama, mas aqui. enfatiza-se a relevância de uma esquematização mais conceptual. por exemplo sublinhando ou fazendo setas de sequências de raciocínios. Igualmente, é-nos sugerida uma compartimentação do corpo do ensaio em duas partes, mas neste caso, uma, a nosso ver mais descritiva sobre o tema e outra mais vocacionada para a análise crítica e obtenção do objectivo do ensaio.

Paralelamente e relativamente à construção do corpo do texto, são-nos dadas opiniões e conselhos quanto à exposição da argumentação assim como à introdução e à conclusão.

Por fim, novamente como referido em T2, não é de deixar de ser feita uma revisão do que foi escrito diluindo-se e resolvendo-se possíveis discrepâncias conceptuais e argumentativas.

Referências:

T1 S.a., disponível em: http:/lwww.academiCiourna15.orq.JAT/Instruction.html (acedido a 2-1-2011).
T2 'Meril Software', disponível em: http:i/howtowriteanessav.com/ (acedido a 2-1-2011).
T3 Kathy Livingston, disponível em: http://tkívinqston.friood.comlessov/index.html (acedido a 2-1-2011).

3.5. Referenciação

(Anteriormente disponibilizado como: Ivo Martins e Gonçalo Furtado, 'Um olhar sobre o sistema de referenciação Harvard pela ARU: Revisão breve', Porto, 2009)

Neste texto revisitamos o guia da Anglia Ruskin University (2007)[1], cujo objecto compreende o sistema de Harvard (Harvard system referencing guide) e tem o objectivo de explicar o seu procedimento; e o guia apesenta-se estruturado em três campítulos e consequentes subcapítulos mais pormenorizados. O primeiro, 'general introduction', explícita o funcionamento e ontologia das citações e o correcto referenciamento das mesmas. Já o segundo, 'citing references in text using the harvard system', relaciona-se sobretudo com o método de Harvard. Segue-se, no terceiro capítulo 'Compiling the reference list and bibliography', a apresentação e organização bibliográfica do Harvard SRG.

Ainda na parte introductória deste guia da ARU, é uma definição do que se entende por citação e pressupõe por citar, e explana a sua respectiva importância num trabalho académico. O guia defende que estas actuam essencialmente como suporte ao conteúdo do trabalho. Seguidamente, afirma que a cada citação corresponde uma referência com o objectivo de fornecer informações detalhadas da respectiva fonte, possibilitando a sua proveniência. Neste seguimento de consciencialização para uma correta citação, o guia demonstra que esta atitude é como um válido reconhecimento validado das ideias do respectivo autor citado com um aluguer, nesse caso, de informação. Não obstante, adverte também para o perigo existente em relado à excessiva e incorrecta utilização das citações, designado por plágio. Neste sentido, enumera alguns pontos ao que é considerado de plágio, cópia indirecta, introdução ou alteração das palavras numa frase, e a supressão das aspas. No final deste capítulo, o guia chama à atenção para a existência de outros sistemas de e citação que não este. Assim, o Harvard System, carateriza-se por conter o apelido do autor e ano de publicação contidos no corpo do texto - (entre parêntesis) e a respectiva lista de referências bibliográficas colocadas alfabeticamente no final do trabalho.

No segundo capítulo deste guia da ARU, intitulado 'citting references in text using the Harvard System', é demonstrada a forma correta de citar, corroborando-os com alguns exemplos descritivos.
Assim, se a obra de um autor é citada directamente no texto ser o seu nome, seguido do ano da publicações e página entre parênteses, no texto[2]: Se isto acontecer (referência direta), deverá ser usado o

formato previamente descrito mas sem a paginação. Isto acontece também quando mais do que um autor é citado directamente[3]. Já neste caso, mas citados de forma indirecta, os autores encontram-se separados por ponto e vírgula[4]. Se por algum acaso, os autores forem mais do que três (inclusive), segundo o formato anteriormente referido (para citações directas e indirecta), é usado o nome do primeiro autor seguido de 'et al'[5]. Quando são utilizados diversos trabalhos de um mesmo autor, o formato a seguir (directa ou indirectamente) é o anterior, com a data das obras a serem dispostas cronologicamente, separadas por vírgulas[6]. Contudo, se o mesmo autor possuir obras do mesmo ano, o método é o mesmo sendo que o ano da publicação é seguido por uma letra do alfabeto, minúscula, separdas por vírgulas. No que respeita à transcrição de uma frase (ou parte) desta, colocam-se aspas no início e término destes, seguindo a referência enunciada no primeiro ponto (autor, ano, N.º de página). No caso de uma obra ser uma entidade colectiva (como este guia), esta deve ser colocada em rodapé, enquanto que na referência aparece o nome da entidade respectiva[7]. Finalmente, se a fonte citada não for a original, deve-se obrigatoriamente reconhecê-lo e identificar a situação na própria citação. Se for citado directamente utiliza-se o modelo descrito no início com a ressalva de que aparece primeiro a suposta fonte original seguido de 'citado em', e depois a nossa fonte. Se for citado indirectamente, a data é seguida por 'citado em'[8].

No último capítulo deste guia da ARU, alusivo à organização e estruturação de citações e respectivas referências, é feita uma subdivisão segundo o tipo de fonte onde a informação é recolhida; noções gerais, livros, jornais e internet.
Assim, no primeiro capítulo é destacada a importância desta metodologia, cujo objectivo deve ser a identificação imediata da fonte. A disposição varia consoante o tipo de publicação, mas alguns elemntos mantém-se constantes, tais como o autor da publicação e título. Por conseguinte, as referências para os livros são: Apelido (com a primeira letra em maiúscula) seguido de uma virgula e primeiro nome abreviado (em maiúscula) com um ponto e novamente vírgula. Segue-se o ano de publicação com um ponto final. Depois vem o título do trabalho no final com outro ponto final. A edição coloca-se se não for a primeira, seguido também de um ponto final. Aparece agora o local da publicação seguida de dois pontos e depois a editora com um ponto final[9]. Estas especificações são as que correspondem ao Harvard System tendo algumas alterações mediante as diferentes fontes referênciadas. Assim, se o livro citado tiver mais do que um autor, segue-se o esquema descrito mas os nomes devem ser colocados com um '&' entre eles[10]. Se por ventura, relativa a esta situação, existirem mais (ou inclusive) do que quatro autores, deve ser colocado o primeiro seguido de 'et al' no espaço reservado para o nome dos autores[11].

No que respeita os jornais, os elementos requeridos são (a ter em conta que se devem manter as pontuações já mencionadas anteriormente) — Apelido, N.º, Nome completo do jornal (em itálico), Data (dia e mês) e Páginas. Se o jornal for pela internet, os elementos requeridos e respectiva disposição: N.º, Ano, Título do artigo, Título do respetivo jornal, (tipo de media), Número do volume/parte (publicação), Paginação. Depois disto aparece a disponibilidade de fonte, 'disponível em' página web (em sublinhado) (data de acesso).

Finalmente, se a fonte for a internet, os elementos requeridos e o esquema a ser utlizado devem ser: Apelido, N.º, Ano, Título do documento (em itálico), (tipo de media). Segue-se novamente a especificação modo como se acedeu 'disponível' (em sublinhado) seguido de todos os detalhes possíveis na sua identificação, e novamente a data de acesso.

Para finalizar, relembra que existem ainda outros tipos de fontes a ter em conta numa referenciação bibliográfica.

Referências:

1 Anglia Ruskin univeersity Library, Harvard system of refereencing Guide.
2 ARU (2007, p.6) no seu guia afirma que "as referências da respectivas fontes podem ser no texto de diferentes formas (…)"
3 Joana Martins (2001) e Rafael Moneo (2004) falam de seis arquitectos contemporâneos que …
4 (Joana Martins 2001; Rafael Moneo 2004)
5 Dominique Perrault, et al. (2009) falam da influência da tecnologia na arquitectura contemporânea…
Trabalhos recentes sobre a tecnologia ao serviço da arquitectura contemporânea… (Perrault, et al., 2000)
6 um recente estudo de Neil Leach (1999, 2002)…
(Neil Leach 1999, 2002)
7 Anglia Ruskin University (2007)
O guia da Anglia Ruskin University (2007)
8 Brown (1966 citado em Bassett, 1986, p.142) verifica que…
(Brown, 1966 citado em Bassett
Brown, (1966) revisitado em Bassett (1986), afirma que…
9 Autor (apelido, nome próprio), ano. Título. Edição. Local de impressão: editora.
Pallasma, J., 2005. The eye of the skin : architecture and the senses. Chichester : John Wiley & Sons
10 Fenelli, G & Gargiani, R., 1999. El principio del revestimento : prolegómenos a uma historia de la arquitectura contemporânea. Madrid : Akal.
11 Perrault, D. Et al., 2000. A tecnologia na arquitectura contemporânea. Lisboa : Estar Editora

3.6. Formatação e faseamento

(Gonçalo Furtado)

Os ensaios escritos deverão incidir sobre aspectos e projectos relacionados com a temática da UC e subtema definido para desenvolvimento.

Os ensaios deverão ter uma estrutura clara, composta de introdução, desenvolvimento e conclusão.

A introdução deverá sinteticamente explicitar o propósito do ensaio e sua relação com a temática da disciplina (objecto e objectivos); podendo também fazer referência à abordagem metodológica, aos resultados e ao seu valor/implicações.

O desenvolvimento deverá apresentar criteriosamente os aspectos teóricos/projectos relacionados com o tema num argumento consistente, com base em marcos teóricos e/ou históricos, factos, e ideias julgados pertinentes e suportados por referência a fontes bibliográficas ou de outra natureza.

Sugere-se que um primeiro capitulo seja de enquadramento internacional e eventual estado da arte, baseado em exposições teóricas a que o aluno acedeu e selecção de leituras especificas.

Poderíamos continuar num segundo capítulo, ainda que mantendo um tipo de redacção mais expositivo e descritivo, será mais focado no subtema especificamente eleito para discusão, agora circunscrito ao contexto espaço-temporal em causa.

Bem como um último e terceiro capitulo, em que se opte por um tipo de redacção mais crítico e analítico. A conclusão deverá dar, ainda que sinteticamente, resposta aos objectivos e/ou questões iniciais, explicando o contributo e opiniões do autor.

Os ensaios deverão advir do trabalho/investigação pessoal do aluno, e ser inequívocos quanto à inexistência de qualquer tipo de plágio e desrespeito pela propriedade intelectual de outros.

O ensaio deverá ser formatado de acordo com as características seguidamente descritas:

a) Dimensão do ensaio será de aproximadamente 6 páginas A4 ao alto, podendo a bibliografia, referências e imagens constar em páginas suplementares se necessário. As páginas devem ser numeradas, ter margens de 2,5cm, impressas frente e verso, em

folhas brancas, devidamente agrafadas.

b) Cabeçalho
O cabeçalho deve indiciar o título do ensaio; o nome completo do aluno; a designação da disciplina, turma/grupo, ano lectivo e número do exercício.

c) Formatação da letra do texto principal e do cabeçalho.
A macha de texto deve ser estruturada em capítulos numerados. O texto deve utilizar letra Times new roman, tamanho 10/11, com espaçamento entre linhas de 1,25. O cabeçalho e os títulos dos capítulos devem ser enfatizados a bold.

d) Formatação das letras de rodapé.
As notas de rodapé devem ser indicadas de forma consistente, usando correctamente o sistema Harvard ou similar. O texto deve utilizar letra Times New Roman, tamanho 7/8, com espaçamento entre linhas de 1.

e) Ilustração.
O ensaio deverá ser ilustrado com 6 imagens, tendo cada uma mancha máxima de 5x5 cm, distanciadas 5 mm. A legenda e proveniência da imagem deve ser redigida com formatação similar à utilizada nas notas de rodapé. (Sugere-se que seja anexado CD contendo as imagens usadas, com definição de 400 dpi).

Anexo 4 (Definições base)

4.1. Moderno

‘The term International style was coined in 1932 by the organizers in the first International exhibition of modern architecture at the Museum of modern art in New york. Since that time, despite many criticisms and complaints that it does not accurately reflect the actual situation, it has come to represent the mainstream of modern architecture from about the 1920s to the end of the 1950s. The book produced for the exhibition declared that ‘there is now a single body of discipline, fixed enough to integrate contemporary style as a reality and yet elastic enough to permit individual interpretation and to encourage natural growth […] There is, first a new conception of architecture as volume rather than mass. Secondly, regularity rather than axial symmetry serves as the chief ordering design’.
Patrick Nuttgens, The story of architecture.

‘A palavra ‘moderno’ define toda a forma de actividade que mantém uma relação perfeita com a vida. ‘Arquitectura moderna’ será aquela que traduz exactamente, isto é, segunda uma relação perfeita, a realidade que a envolve. Há portanto que estabelecer a diferença. arquitectura contemporânea é toda aquela que se realiza no nosso tempo; arquitectura moderna é toda aquela que, sendo contemporânea, se realiza ‘de acordo’ com o nosso tempo. O estabelecer-se esta distinção implica a paradoxal existência de uma arquitectura que, sendo do nosso tempo por uma questão de pura cronologia, não o é pelo espírito que a anima. Citemos exemplos, para concretizar: duas habitações contemporâneas, uma procurando imitar tanto quanto possível um solar do século XVIII, a outra procurando satisfazer e integrar todas as possibilidades e todas as necessidades dos seus moradores ainda que levando a uma tradução formal sem correspondente no passado; ambas as realizações são contemporâneas, apenas uma será moderna’.
Fernando Távora, O porto e a arquitectura moderna, cit, In: AAVV, Panorama, N.º4 (2ª série), Lisboa, 1952, s.p.

‘The myths and technologies surrounding the modern movement have provoked approbation and aversion, which dialectic is due for reappraisal. Five conditions may be selected to illustrate the operative beliefs which signaled the transformation of the architecture form the nineteenth century to versions of this productive art which continue to evolve around the world:

- protoscientific methods were to be applied to architecture, thereby suppressing subjective licence in favour of objectivity - the implication

being, if the right question is posed and rational procedures adopted then the right answer will result;
- a belief in architectural determinism implied a casual link between architectural form and social behaviour, the integrity of the former leading to balance in the latter;
-technology was to be harnessed as a civilizing force such that modern building would become, in Colin Rowe's words 'a ritual celebration of the human potential in a mechanized society';
-synthetic cubism and abstraction in fine art were transposed thereby introducing transparency and layering to replace perspectival space as a conceptual device, and surface devoid of symbolism;
- consequent upon the science of medicine and the identification of tuberculosis as the price paid for overcrowded, polluted nineteenth century cities, prescriptions for 'ideal cities' were sought which would unify architecture and planning into urban forms to create environments with sunlight, space and fresh air, expressive of human aspirations served by mechanized transport.
Style, dogma and reliance upon tradition were, therefore, replace with the description of a modus operandi'.
Allen Cunningham, Modern movement heritage, Londres: E & FN Spon, 1998.

'Semper and Viollet-le-Duc made possible a tradition of the new, and by the end of the nineteenth century a confluence of cerebral activity and industrial sophistication created conditions to which every nuance of human activity responded. Bertrand Russel summarized the inheritance:
Western europe and america have a practically homogenous life which I should trace to three sources: (1) Greek culture; (2) Jewish religion and ethics; (3) modern industrialism which itself is an outcome of modern science. From this the modern world and with it the modern movement evolved. However, as Aalto stated 'We cannot create new form where there is no new content'. New forms were invented, inspired by new myths, to accompany the theory of relativity and the big bang theory of the origin of the universe, cubism, twelve tone music, psychology and sociology, the fourth dimension concept, industrialization, scientific method, economy theory, rational philosophy and, not least, modern technology. A new architecture inspired by secular needs became the inevitable product of the prevailing intellectual, social and technical conditions. Whereas the architecture which enriched past civilisations was evolved over periods ranging from hundreds to thousands of years, for that was the pace of history, the twentieth century has been in a hurry. When dynamic change, equated with progress, replaced the security of a perceived, static order, the expectations of a society in whose name traditional values appeared to have been abandoned were challenged and sometimes supplanted. modern architecture evolved as recognizable, fully fledged cultural phenomenon in less

than one tenth the average time taken to conceive and construct a Gothic cathedral. Such pace has not only created perceptual anachronisms (suburban existence everywhere echoes popular 'taste' untouched by the value systems of modernism), but also encouraged specious declarations of its ephemeral and shallow intentions, its alien presence, and its death'.
Allen Cunningham, Modern movement heritage, Londres: E & FN Spon, 1998.

'Modern movement heritage. In the twentieth century, architecture, urban planning and landscape during a brief, exhilarating and unique period were transformed in parallel with the theory of relativity, cubism and abstraction in art, twelve tone music, scientific method, rational philosophy, economic and social theory, medical science and industrialism. Modern architecture was a cultural imperative which expressed innovative ideas, the early buildings retaining their potency to this day. It is as much the spirit which generated these forms as the forms themselves which represent a crucial ingredient of our intellectual heritage'.
Allen Cunningham, Modern movement heritage, Londres: E & FN Spon, 1998.

'Nos anos 1920-1930, afirmou-se a tendência do modernismo com a nova tecnologia do betão armado e um gosto Art Deco simplificado. Percursores foram a garagem do Comércio do Porto (por Rogério de Azevedo, de 1928 -32, e a sala de espectáculos Capitólio, por Cristino da Silva, de 1925-31). A arquitectura moderna reconsolida-se entre 1955 e 1965, quer em planos de urbanização modernizantes (Alvalade, Lisboa, por Faria Costa, 1945 – 60) quer seguindo as regras urbanísticas e arquitectónicas da 'Carta de Atenas' (Olivais, Lisboa, por Rafael Botelho e Carlos Duarte 1959–64). Uma geração inovadora e arrojada afirma-se então, quer no portugal ibérico com Keil do Amaral (Feira das Indústrias, Lisboa, 1952-7), Arménio Losa (edifício na Rua de ceuta, Porto, 1950-5), Fernando Távora, (Mercado da Vila da feira, 1952-9), Nuno Teotónio Pereira (Bloco das águas livres. Lisboa, 1953-55), e Conceição Silva (Hotel do mar, Sesimbra, 1957-63), entre vários – quer nas ilhas atlânticas (Chorão Ramalho, Conjunto das Caixas de previdência do Funchal, Madeira, 1960-69), em África (Vieira da Costa, Mercado quinaxixe em Luanda, Angola, 1950-3; Amâncio Guedes, Edifício do 'Leão-que-ri', Maputo, Moçambique, 1954-5) e Macau (Manuel Vicente, Orfanato Helen Liang, 1963-64)'.
José Manuel Fernandes, Arquitectos do século XX: da tradição à modernidade, Casal de cambra: Caleidoscópio, 2006, p.5.

'O movimento moderno resulta das mesmas exigências que determinaram a experiência historicista; da nova distribuição da procura e bens arquitectónios – isto é, do aumento da produção constructiva,

da maior escala e rapidez das alterações no ambiente urbano e rural, da possibilidade, concretizada pela indústria moderna, de os bens culturais poderem ser fruídos por todos em igual medida, ainda que repartidos segundo a tradicional organização hierárquica da sociedade – e da nova atitude crítica, apenas através da qual se torna exequível o referido programa de distribuição. E decompôs a actividade arquitectónica nas suas componentes abstractas, mas possibilitou também a procura mediata de uma nova orientação e de um novo método, capaz de restabelecer a integridade da experiência arquitectónica e do ambiente da cidade moderna'.
Leonardo Benevolo, Introdução à arquitectura, Lisboa, p.219.

'Desde que se principiou a falar de 'arquitectura moderna' tem-se gasto muito tempo a discutir o objecto – o modo como devia ser feita a arquitectura moderna e a sua diferença em relação à antiga – e pouquíssimo a discutir o substantivo – o modo como se deveria modificar o conceito de arquitectura dentro do novo quadro cultural. Principalmente em Itália, adversários e defensores da nova arquitectura têm-se mostrado quase sempre unânimes em ignorar esta segunda questão; a arquitectura moderna foi inicialmente contestada porque era demasiado futurista e quebrava os contactos com a tradição, ou então defendida, porque exprimia o espírito do nosso tempo e queria eliminar as limitações tradicionais. Depois, terminada a primeira fase polémica, a arquitectura moderna foi, de uma maneira geral, aceite, exactamente pelo facto de não estar associada a qualquer regra, e de permitir a gama mais vasta de experiências do passado'.
(Comunicação ao Congresso dos estudantes do Instituto politécnico de turim, 6 de Maio de 1962).
Leonardo Benevolo, Introdução à arquitectura, p.233.

'La expresión 'arquitectura moderna' es ambigua; puede entenderse que hace referencia a todos los edificios del período moderno con independencia de sus fundamentos ideológicos, o puede entenderse de un modo más específico, como una arquitectura que es consciente de su propia modernidad y que lucha en favor del cambio. Es en este último sentido como se ha definido generalmente en las historias de arquitectura contemporánea; y ésta es la tradición que sigue el presente libro. Ya en el siglo XIX se apreciaba una extendida insatisfacción entre arquitectos, historiadores y críticos con respecto al eclecticismo. Esta actitud, perfectamente documentada, justifica una historia de la arquitectura moderna que se ocupe primordialmente de las tendencias reformistas y 'vanguardistas', en lugar de una historia que intente abordar el conjunto de la producción arquitectónica como si actuase en un campo neutral y no ideológico. […] No comparto las ideas de Peter Bürger (en su libro 'Teoría de la vanguardia', 1984), quien, en el contexto del fotomontaje Dada, distingue entre una vanguardia que pretendía cambiar la posición

del arte dentro de las relaciones de producción, y un movimiento moderno que pretendía tan sólo cambiar sus formas. Es innegable que estas dos posturas opuestas pueden aplicarse a la arquitectura'.
Alan Colquhoun, Arquitectura moderna una historia desapasionada, Barcelona: Gustavo gili, 2005, p.9.

'Many past eras have referred to their own architecture as 'modern' so that the term on its own is scarcely discriminating. The 'modern architecture' which is the main topic of this book was an invention of the late nineteenth and early twentieth centuries and was conceived in reaction to the supposed chaos and eclecticism of the various earlier nineteenth-century revivals of historical forms. Basic to the ideal of modern architecture was the notion that each age
in the past had possessed its own authentic style, expressive of the true tenor of the epoch. According to the same outlook, a break was supposed to have occurred somewhere around the middle of the eighteenth century, when the Renaissance tradition had faltered, leaving a vacuum into which had flowed numerous 'inauthentic' adaptations and recombinations of past forms. The task then was to rediscover the true path of architecture, to unearth forms suited to the needs and aspirations of modern industrial societies, and to create images capable of embodying the ideals of a supposedly distinct 'modern age'.
Already by the mid-nineteenth century such french theorists as Cèsar Daly and Eugène Viollet-le-Duc were discussing the possibility of a genuine style, but they had little conception of its form. It was not until just before the turn of this century, with considerable stimulus from a variety of intervening structural inventions, that imaginative leaps were made in an attempt at visualizing the forms of a new architecture. This pioneer phase, which resulted in (among other things) Art nouveau, was the property of the advanced industrial nations of Western Europe and the United States. […] Modern architecture it was intimated, should be based directly on new means of construction and should be disciplined by the exigencies of function: its forms should be purged of the paraphernalia of historical reminiscence, its meanings attuned to specifically to modern myths and experiences; its moralities should imply some vague vision of human betterment and its elements should be capable of broad application to certain unprecedented situation arising from the impact upon human life and culture of the machine. modern architecture in other words should proffer a new set of symbolic forms more directly reflecting contemporary realities than had the rag-bag of 'historical styles'.
William J. R. Curtis, Modern architecture since 1900, Phaidon: Nova Iorque, 1982.

'The new architecture is anti-cubic: that is it does not seek to fix the various space cells together within a closed cube, but throws the functional space cells […] away from the centre […] towards

the outside, whereby height, width, depth + time tend towards a wholly new plastic expression in open space. In this way architecture acquires a more or less floating aspect that, as it were, works against the gravitational forces of nature. T. van Doesburg, 1924'.
T. Van Doesburg 1924, cita in: William Curtis, Modern architecture since 1900, Nova Iorque: Phaidon, 1982.

'Had the same historian positioned himself twenty years later and surveyed the scene of the preceding few decades, he might have been struck by the way the various pre-war strands of modern architecture tended to converge around 1920, culminating in the broadly shared qualities of the 'International style'.
Admittedly the historical landscape would have still contained major tributaries of revivalism, but these would have flowed with less force. Moreover, Art Deco and the various forms of Expressionism would have appeared as parallel movements of modern architecture, occasionally diverging from, occasionally overlapping with, the International style. Some of the elements which contributed to the synthesis of the post-war era have been singled out already: The very idea of a modern architecture; Rationalist approaches to history and construction; visual and philosophical concerns with mechanization; attempts to distilling certain essentials of Classicism; moral yearnings towards honesty, integrity, and simplicity. However without the influence of Cubism and Abstract art, the architecture of the twenties would probably have been very different. This was not a matter of architects liftings motifs from paintings and aping their forms, so much as it was a matter of infusing the entire three-dimensional anatomy of architecture with a geometrical and spatial character analogous to that first discovered in the illusionistic world behind the picture plane'.
William Curtis, Modern architecture since 1900, Phaidon: Nova Iorque, 1982.

'Modern architecture was a revolution. It destroyed the existing Beaux-arts regime and replaced with a new order. The face of the earth would never be the same. The architects came from such places as Richland center, Wisconsin; La Chaux-de-fonds, Switzerland; Aachen, Germany; Pécs, Hungary; Barcelona, Spain; Rio de Janeiro, Brazil; Kuortane, Finland; and Imahara, Japan. Like true revolutionaries they were inspired by a pure vision which they preached and practiced with dedicates enthusiasm as well as frequent intolerance.
All revolutions are rooted in the past. In perspective, modern architecture can be viewed in the flow of history, but more specifically as the result of the cataclysm changes that took place in the nineteenth century. architecture is a product of its time or 'not of the time but of the epoch', as the master architect Ludwig Mies van der Rohe put it. Without attempting to assign priorities to these changes as they

affected architecture, it is nonetheless clear that they occurred in three areas of contemporary life and culture: technology, society, and art'.
John Peter, The oral history of modern architecture: Interviews with the greatest architects of the twentieth century, Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1994, p.12.

'La nueva arquitectura del siglo XIX concretó el ideal de 'libertad, igualdad, fraternidad', y naturalmente, concedió importancia primordial a los temas arquitectónicos relacionados con el trabajo y la vivienda. También las grandes exposiciones fueron interpretadas como una expresión de un nuevo tipo de 'fraternidad', y Wright quería crear con sus casas una 'arquitectura de la democracia'. Esto explica por qué la arquitectura moderna no fue aceptada por los movimientos totalitarios del siglo XX. Esto hecho es de honda significación y demuestra que desde el comienzo, la nueva imagen del espacio poseyó un significado simbólico fundamental. Considerando la divergencia entre la imagen ideal y la dura realidad, corresponde preguntarse si la idea de libertad no fue una mera ilusión'.
Christian Norberg-Schulz, Arquitectura occidental: la arquitectura como historia de formas significativas, Barcelona: Gustavo gili, 1983, p.187.

'Dans les dix dernières années du XIX^{e} siècle et la première décennie du XX^{e} siècle, la science tendit à se substituer à l'idéologie en ce qui concerne l'aménegement des villes et de l'habitat. Théories nouvelles de l'urbanisme et techniques architecturales nouvelles finirent par se rencontrer et doner naissance à la cité moderne. Du moins sur le papier, car des cités réellement modernes, nous n'en avons encore vu nulle part'.
Michel Ragon, Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, Paris: Casterman, 1991.

'Se a arquitectura clássica, como pura intuição espacial, era a ideiabase de toda a experiência da realidade e o princípio de todas as artes, a arquitectura moderna, como construção do espaço, é a síntese das experiências da realidade e o fim último de todas as artes'.
Giulio Carlo Argan, Walter Gropius e a Bauhaus, Lisboa: Presença, 1990, p.35.

'L'architecttura moderna è un prodotto della civiltà occidentale.
Ha cominciato a prendere forma nel tardo settecento, insieme alla rivoluzione industrialle ed alla rivoluzione democrática che hanno segnato l'inizio dell' età moderna. Come l'architettura di tutte le epoch, anche l'architecttura moderna ha cercato di creare un ambiente specifico rispondente a determinate necessitá umane; e ha cercato di esprimere e rappesentare i pensieri e le azioni degli

uomini, quali essi volevano creder di essere'.
Vincent Scully, Architettura moderna, Milão: Jaca book, 1985, p.23.

'Os ideais, a história e as conquistas da arquitectura moderna foram expostos por Pvsner, Behrendt e Giedion de maneira exaustiva e satisfactória, e reelaborados, na Itália, na excelente obra verso un 'architettura organica' ('História da arquitectura moderna'). Poderemos, assim, nos limitar a indicar as características do espaço moderno.
Ele se fundamenta na 'planta livre'. A exigência social que já não coloca à arquitectura temas áulicos e monumentais, mas o problema da casa para a família média, da habitação operária e camponesa até agora fracionada em pequenos e sufocantes cubos justapostos, e a nova técnica construtiva do aço e do concreto, que permite concentrar os elementos de resistência estática num finíssimo esqueleto estrutural, materializam as condições de execução para a teoria da 'planta livre'. […] A arquitectura moderna reproduz o sonho gótico no espaço, e, explorando acertadamente a nova técnica para realizar com extremo apego e audácia as suas intuições artísticas, estabelece com os amplos vitrais que se tornaram agora paredes de vidro, o contacto absoluto entre os espaços interior e exterior.
As divisões parietais internas, que já não respondem a funções estáticas, podem tornar-se mais finas, curvar-se, mover-se livremente […]'.
Bruno Zevi, Saber ver a arquitectura, São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.121.

'Arquitectura
1. Lição de Roma
A arquitectura consiste em estabelecer relações comoventes com materiais brutos.
A arquitectura está além das coisas utilitárias.
A arquitectura é coisa de plástica.
Espírito de ordem, unidade de intenção; o sentido das relações; a arquitectura gera quantidades.
A paixão faz das pedras inertes um drama'.
Le Corbusier, Por uma arquitectura, São Paulo: Perspectiva, 2009.

'The terms modern movement or modern architecture offer no ambiguity or difficulty of interpretation as an international phenomenon. Already in the eighteenth century there was abroad, certainly among intellectuals, what can be considered as a sensibility of change, a sense of belonging specifically to times that were begining to be so notably diferent from the past. With the results of industrialization and the political consequences of the French revolution, awareness of this qualitative diference increased enormously during the nineteenth

century. Associated with it there were the specific changes that took place, particularly affecting architecture, in the shift of patronage from power and means based on land ownership to the power of production, individual and collective, centred in towns. architecture and building, with the time-lag inherent in their rhythms of production, could not but reflect such changes and tensions in the structure of society. Modifications in building typology, technology and new means of production, together with the search for new forms appropriate to new modes of living, all led to a revival of pan-historical styles, and, in an attempt to humanize the machine, to a revival of crafts through which the creative intellectual expressed his engagement in the socialization of culture. The modern movement thus implicitly invokes a commitment to progress, from its very origins when that concept acquired ideological force and value'.
David Mackay, Modern architecture in Barcelona 1854 – 1939, Berlim: Ernest & Sohn, 1989, p.8.

'Además, en estos primeros momentos de activa consideración del ideario fabril, pareció difundirse sin contrastes la decidida 'positivización' de todo aquello
que presentaba el sello de norteamericano, visto como emblema de una modernidad convencida y ejemplar, en contraste con una Europa aún demasiado inhibida por las academias y el lastre de las herencias históricas.
En los edificios de Albert Kahn, el recurso a elementos estructurales de nueva factura (el hormigón armado y vidrio) iba acompañado de una innovadora concepción de los interiores.
Por tanto, la significativa alianza entre Albert Kahn y Henry Ford representó un modelo supremo de acuerdo entre la profesión y el mundo de la industria'.
Antonio Pizza, Arquitectura e indústria modernas, Barcelona, p.11.

'A génese e a internacionalidade do movimento moderno Tal como demonstram os estudos mais recentes de interpretação do fenómeno do movimento moderno, a sua significação e impacte ao longo do nosso século estão mais relacionados com a difusão de uma determinada cultura arquitectónica do que com uma ampla actividade constructiva. Nas primeiras décadas do século XX, esta cultura estava vinculada a redes e vias de difusão que, apesar de terem sido geradas no contexto das metrópoles do final do século XIX, permitiram-lhe atingir um primeiro momento de esplendor nos anos que separam as duas grandes guerras europeias. O surgimento de uma nova ordem internacional, através da qual as intenções colonialistas de construir uma verdadeira cultura cosmopolita estavam a ser redefinidas, o crescente protagonismo dos meios de comunicação e reprodução de informação e imagens, além da formação de grupos e instituições internacionais, fizeram com que a arquitectura

do movimento moderno se inserisse nesse novo contexto'.
Xavier Costa, Arquitectura do movimento moderno, AAP, Lisboa, 1997.

'Pevsner and Kaufman were certainly aware of the fact that, necessity, technology, function and aesthetics coexists in architecture. […] In both cases, architecture and society are clearly linked. architecture is inextricably bound up with the spirit of the age – the zeitgeist – and is thus seen as a visible manifestation of social revolution. In that sense, human freedoms are reflected in autonomous architecture; the application of such architecture does not proceed from the spontaneous initiative of one creative group or another, but is the result of the abstract prompting of the zeitgeist for Kaufmann, it is of necessity accompanied by the ideals of the great social revolution in the western world, that which occurred in 1879. In precisely the same way, Pevsner identifies the historicism of the nineteenth century with the free economy and with the predominance of individualism – unlike the modern movement, which is moving in the direction of collectivism. Neither historian seeks to change society; they both pursue the changing of architecture. The new architecture they proclaim is tantamount, however, to a new, society, and so in Kaufmann and Pevsner we can identify the project of the modern movement with the project of a different society. […]
Giedion compared the engineering projects resulting from the new capacities of science and construction with the art of the modern and even the prehistoric periods. For him, art and science – thinking and feeling –had been separated during the nineteenth century and ought now to be reintegrated in the perspective 'of a coherent general outlook on our world, […] a spontaneously established harmony of emotional and intellectual activities'.**Panayotis Tournikiotis, The historiography of modern architecture, Cambridge: MIT press, 1999, p.23-24.**

'The modern movement.
So what are the main characteristics of this modern architecture that Docomomo seeks to document and save? Firstly is a product of the twentieth century that derives from the stylistic and creative remnants of the Art nouveau, Cubist and Art deco attitudes of the period up to and including the mid-1920s. It incorporates the Zweckkunst of the German Neues Bauen; French ferro–concrete experiments; American health programmes; machine age art, and the social and political bases of Russian Constructivism, that lead to 'functionalist' buildings of the International style and its seminal regional variations. The special character of these buildings, often related to Le Corbusier's 'Five points of a new architecture' of 1926, can be crudely summarized as: spatial exploration, unadorned surfaces, flat roofs and 'white' (or coloured) surfaces of plain concrete or rendered walls.
The widespread dissemination of modern architecture was not mono-

lithic, as I have said, but series of 'modern movements' occurring in various parts of the world. Those who argue that modern architecture was a merely a 'cloning' operation have got I wrong even with the persistent influence of Le Corbusier and the CIAM. We have here over six hundred examples to support this view, that there were a variety of approaches to modernism, some regional and some technical. Some of the national groups in this book see this architectural diaspora as a continuous process, and have indicated the way in which the original tenets of modern architecture were absorbed into post-war architectural developments. In other cases these tenets were modified or extended to meet the extraordinary challenges of post-war reconstruction and the establishment of new towns and new housing programmes. This postwar 'second phase' of modern architecture has been likened to the analytical phase of Cubism although it must be said that modernism in the arts was to change direction far more rapidly than in architecture. Tachism, Action painting and the way in which Abstract Expressionism replaced the figurative abstractions of the inter-war periods, were developments that could not be so easily paralleled in architecture'.

Dennis Sharp, Catherine Cook, (eds.), The modern movement in architecture selections from the Docomomo registers, Roterdão: 010 Publishers, 2000, p.11-12.

'Technically, modern architecture is in part the result of the contribution of northern countries. But spiritually, it is the style of mediterranean architecture that influences the new architecture. Modern architecture is a return to the pure and traditional forms of the Mediterranean. It is the victory of the latin sea'.
(Josep Sert, republicado em Antonio Pizza (ed.), Sert and mediterranean culture. Barcelona, Colegio de Arquitetos da Cataluña, 1997, p.217-219).

Josep Lluís Sert, Raíce mediterráneas de la arquitectura moderna, AC 18 (1935, p.31-33) in: Lejeune, Jean-François, Michelangelo (eds.), Sabatino, Vernacular dialogues and contested identities, Londres: Routledge, 2010.

‘The complex relationship between modern architecture and the mediterranean, a ‘meeting place’ in the words of Fernand Braudel, of diverse cultural, economic, and social realities, is the common theme of the essays in this collection. A fountainhead of classical and vernacular traditions, the mediterranean basin not only inspired native artists and architects of this southern region to delve into its visual, spatial, and material history for creative renewal, it also attracted individuals from northern countries who traveled to its shores in pursuit of education and recreational escape. As Barry Bergdoll outlines in the foreword, this north – south relationship that brought northern artists, architects, and intellectuals to the ‘land where the lemon trees bloom’ (as Wolfgang von Geothe described it) in search of classical proportions and new experiences began to change with the radical social and economic paradigm shifts that came with urbanization and industrialization of the northern countries’.
Jean-François Lejeune, Michelangelo Sabatino, North versus south, Introduction, in: Jean-François Lejeune, Michelangelo Sabatino (eds.), Vernacular dialogues and contested identities, Londres: Routledge, 2010.

‘It was in the nineteenth century that modernization also gained ground in the economic and political fields. With industrialization, political upheavals, and increasing urbanization, modernity became far more than just an intellectual concept. In the urban environment, in changing living conditions, and in everyday reality, the break with the established values and certainties of the tradition could be both seen and felt. The modern became visible on very many different levels. In this respect distinctions should be drawn among modernization, modernity, and modernism. The term modernization is used to describe the process of social development, the main features of which are technological advances and industrialization, urbanization and population explosions, the rise of bureaucracy and increasingly powerful national states, an enormous expansion of mass communication systems, democratization, and an expanding (capitalist) world market. Modernity refers to the typical features of modern times and to the way these features are experienced by the individual: modernity stands for the attitude toward life that is associated with a continuous process of evolution and transformation, with an orientation toward a future that will be different from the past and from the present. The experience of modernity provokes responses in the form of cultural tendencies and artistic movements. Some of these that proclaim themselves being in sympathy with the orientation toward the future and the desire for progress are specifically given the name modernism. In its broadest sense, the word can be understood as the generic term for those theoretical and artistic ideas about modernity that aim to enable men and women to assume control over the changes that are taking place in a world by which they too are changed.

Modernity, then, constitutes the element that mediates between a process of socioeconomic development known as modernization and subjective responses to it in in the form of modernist discourses and movements. In other words, modernity is a phenomenon with at least two different aspects: an objective aspect that is linked to socio-economic processes, and a subjective one that is connected with personal experiences, artistic activities, or theoretical reflections'.
Hilde Heynen, Architecture and modernity: a critique, Cambridge: MIT press, 2001, p.10.

'In the XIX century, behind the obvious story of conflicting revivals, there are two histories of architecture. One is concerned with the developments in pure engineering which remained until after the Great War outside the field of architecture. Buildings like the Crystal palace in London were seldom considered as having architectural significance any more than the metal and glass arcades of the period. architecture and engineering were divorced. The other history beneath the general revivalism is that of conscious independent design. Experiment was continuous from the early century but the experimenters remained individualists. Each generation went its own way, breaking each time in a unique fashion with the current revivalism. There was little consecutive development.
Henry Hobson Richardson, though is often considered merely a reviver of the Romanesque, was one of the greatest of these individuals experimenters of the second half century. His later buildings, almost entirely freed from archaeology, show a great originality of composition and an extraordinary freed of fenestration particularly considering the continued use of traditional building methods. In John Wellborn Root and Louis Sullivan this tradition of freedom was continued. And in Sullivan's disciple, Frank Lloyd Wright, all ties with the past family were broken. As early as the turn of the century Wright made his amazing innovations in the plan of the house, cutting out interior divisions, and extending the rooms into separate wings with many windows on each side.
His fenestration was in bands, his composition frequently asymmetrical, foreshadowing much work of the next quarter century in Europe. At the same time Cuijpers in Holland, of Richardson's generation, was also experimenting along Medieval lines. Otto Wagner, a younger contemporary in Vienna trained under Gottfried Semper in the Classical tradition, started a new sort of rationalism without medieval ties. The belgian Van de Velde, inspired by the english Arts and Crafts movement of Ruskin and Morris, was advancing along a line which emphasized at first honesty of structure and later a free linear ornament which came to be called Art nouveau. Around 1900 this movement had spread throughout europe. At the same time the remarkable steel and glass department stores, such as the Samaritaine in Paris by Frantz Jourdain and the Tietz store in Berlin brought tentatively and temporarily the achievements of engineering

into close touch with architecture. […] But it was a brief modernism'.
Alfred H. Barr, Modern architects, Nova Iorque: Museum of modern art, 2011, p.18-19.

'But it was a brief modernism. As the 20th century wore on the new phase had to come to terms with the better traditional architecture of the time, which had already been simplified and freed from crass imitation. So the successful modern architecture of 1910, represented by the Jugendstil in Germany, the Wiener Werkstätte group in Vienna, and Voysey and McIntosh in England, was less advanced than the outstanding work of 1900. The dominant current in architecture just before the War was in the hands of various national half-modern architects who perfected, much as had Schinkel in the early 19th century and Richardson in the later, a personal simplification of the medieval or classical traditions. Behrens and Bonatz in Germany, Berlage in Holland, Østberg and Tengbom is Sweden, are still practicing; but their best work falls in the years immediately before the war.
In this period, however, when the half-modern architects were at the helm, there were isolated and sporadic examples of more radical tendencies which are realized as particularly significant in retrospect. The industrial architecture of Peter Behrens, for instance, was remarkably free from the compromise with tradition which characterized his houses. Adolf Loos in Vienna, the opponent of the dominant leader Josef Hoffmann and his decorative architecture, was stripping his houses of all ornament and foreshadowing in his writings the functionalist architecture of twenty years later. In France the brothers Perret developed further the possibilities of ferroconcrete construction. But there was only one building which actually foreshadowed the line of advance architecture was to take after the war, a factory at Alfeld built in 1911–1914 by Walter Gropius, a student of Behrens. Before the War modern architecture was the creation of great individualists. Since the war an international style has grown up throughout Europe, not the invention of one genius but the coordinated result of many parallel experiments. Engineering was at last not only joined closely with architecture but made its basis. Crystal palace was, indeed, more of a direct ancestor of the new style than any one building of its time. The development if a conscious style was involved at first with two movements in painting: Neoplasticism in Holland and Expressionism in Germany. Neoplasticism was an international movement founded in Holland and derived from Cubism. The painter, Mondrian and the theorist, Theo van Doesburg, reduced composition to related rectangles and blocks, and color harmony to the three primary colors in relation to black and white'.
Alfred H. Barr, Modern architects, Nova Iorque: Museum of modern art, 2011, p.18-19.

‘Conférence donnée à la Sorbonne, le 12 juin 1924 au Groupes d’études philosophique et scientifiques, et répétée le 10 novembre 1924 à l’Ordre de l’Étoile d’orient Mesdames, Messieurs, Je voudrais essayer de montrer ce soir que l’architecture de l’époque moderne est sortie des errements, qu’elle possède la technique saine et puissante capable de supporter une esthétique que par ailleurs des injonctions profondes ont formulée, technique absolument neuve, puré et homogène, esthètique qui est la conclusion d’une époque totalement renouveléeet qui, après bien des avatar set des voies contraíres, a réussi à rejoindre au profond de nousmême les bases essentielles de notre sensibilité, les bases purement humaines de l’émotion.
Et nous prendrons peut-être alors conscience que cette nouvelle architecture, ainsi conditionnée, est susceptible de grandeur et d’ajouter un chaînon neuf à la ligne des traditions que s’enfonce dans le passé. L’Étoile d’orient est un group mondial qui croi à l’avènement d’une période nouvelle comportant une transformation radicale des forms de la pensée et des rapport sociaux. L’E. d’O prépare ce nouveau temps par l’étude de tout ce qui constitue un apport d’Esprit nouveau. C’est por cela que je fus prié de répéter à la salle Rapp ma conférence de la Sorbonne’.
Le Corbusier, L’esprit Nouveau en architecture, Paris, 1924, p.2.

‘Chapter 15, The twentieth century and modernism - The idea of modern architecture In the wake of the horrors of World War I, many young architects shared a general disillusionment, indeed a sense that European culture had failed and would have to be replaced by a transformed society they believed that the architecture could and should become an instrument of this transformation. They also believed in the power of rational thought, and ultimately in its handmaidens, economy and functionality, and they believed that their rational designs could best be produced through mechanization, yielding efficient, somehow machine-made buildings. As a corollary, and following nineteenth-century social and architectural critics like John Ruskin, they revered the direct expression of building materials and their processes of assembly. Adding to the difficulty in understanding individual buildings from the formative period of modernism has been the general absorption of modernist buildings into the broader architectural scene and their construction outside the geographical and social context in which they originated. Frequently modernist utopianism has given way to mass culture, economy to parsimony, and honesty to banality. Most ironically, this modern architecture, with its often socialist roots, was appropriated by corporate America, most dramatically for the glass-and-steel towers that became companies’ headquarters and projected their capitalist images’.
Marian Moffett, Michael Fazio, Lawrence Wodehouse, A world history of architecture, Londres: Laurence King, 2003.

‘(Chapter 1: On the threshold).
Gradually, it becomes possible to free more kinds of buildings from controls, and make a serious start on many large projects, such as the office blocks in the city of London. I do hope that building-owners will call for modern architecture and decoration. Our generation wants a style of its own and from what I have seen since I came to the Ministry of works, if our architects are given the chance, they will create such a style, worthy of the past expressive of the new reign’ Sir David Eccles with these words, the newly knighted Minister of works sent a cautiously optimistic new year’s message via the pages of the Architects’ journal to those who might identify themselves as modern architects. Somewhat surprisingly, they were in need of encouragement. However much hindsight suggests that architectural modernism was on the threshold of its profound influence on urban reconstruction and renewal in the postwar period, there was little indication that this state of affairs was imminent in January 1954 - the starting point for this study’.
John R. Gold, The practice of modernism, modern architects and urban transformation 1954–1972, Londres: Routledge, 2007, p.1.

‘(Chapter twelve modern architecture: The birth of modern architecture).
The birth of modern architecture – like the Renaissance – hinged on the recognition of a deep historical discontinuity. One of the great obstacles in the nineteenth century to modernism had been the rigid insistence on the continuity with the past. About 1900, however, the architectural avantgarde severed this bond. The immense spectrum of historical styles, which had been so passionately researched and churned by the nineteenth century in its troubled pursuit of architectural relevance, was now recognized as antithetical or, at best, irrelevant to architectural modernism. The way to the future, it was suddenly realized, was not through the past. The past was over – an almost unbridgeable void had opened between it and the present. This new view of history is now so ingrained that is difficult to imagine how revolutionary it was. The sudden liberation from historicism was exhilarating. If the nineteenth century was a period trapped in irresolvable conflicts of its own making, the modernist movement was, by contrast, one of high spirits and intoxicating new vistas as a torrent of freed energies poured forth in array of avant-garde developments’.
Marvin Trachtenberg, Isabelle Hyman, Architecture from prehistory to postmodernism, Londres: Academy editions, 1986, p.487.

‘Among the factors that fueled the burst of creativity was Evolutionism. The nineteenth-century version might well be called Historicist evolutionism, for it emphasized the unbroken chain of evolving forms. Modernist evolutionism stressed instead two quite different aspects.

The turn-of-the-century philosopher Henri Bergson crystalized one of these new thought-currents in his concept élan vital and of the evolutionary process not as struggle but as novelty – a great energy pouring forth in endless fecundity. The other side of modernist Evolutionism stressed the adaptation – new forms appearing in active, vital response to the ever-changing environment. For architects who needed the creative authority to build a revolutionary architecture, the new evolutionist viewpoint provided crucial support (thus, for example, the argument of the Chicago architect John Wellborn Root, in 1890, to the effect the past architectural forms had been made extinct by the new basis of modern life, which was evolving its mutant species of architecture). Many forces acted in concert in fostering the new architecture, including modernist individualism. The Victorian constraints were broken, and the cult of the sovereign individual and the glorification of the free, creative life appeared, taking extreme form in Nietzsche's doctrine of superman. Ibsen, Bergson, and Shaw all espoused anarchical 'life forces' and untrammeled self-realization. The contemporary forces acting on the architect were not only intellectual: the real world, in which architecture operates, had changed. The industrial machine age had matured. It not only permeated life as an overwhelming economic fact; the machine itself had been tamed and it penetrated daily living, especially that of the taste-making, affluent classes, who could afford the telephone, domestic appliances, and above all the motor car. On a grander scale there were the sleek, new steamships, and an eternal dream of mankind was fulfilled in the wondrous airplane. In its overpowering presence and thrilling beauty, the world of the machine not only engulfed people's lives – it swept over their imagination. The early twentieth century was a period so under its spell that intellectuals as brilliant as H. G. Wells and Julian Huxley could flatly state that 'all animals (including mice and men) are combustion engines of an intricate and curious kind' and that 'the human body is a machine which does its own repairs, sees to its own fueling and lubrication and has the capacity of making new machines to replace itself'. Architecture was under the imperative to 'adapt' to the machine age and was inspired to do so in the near-worship of the machine'.
Marvin Trachtenberg, Isabelle Hyman, Architecture from prehistory to postmodernism, Londres: Academy editions, 1986, p.487.

'Modernist doctrine of the early twentieth century had great propagandistic success in promoting the development and spread of the movement, proclaiming that techonological, mechanomorphic architecture was mankind's social and moral elevation and could make men better through a purer, more 'functional' architectural environment. But looking back historically, it is crucial to realize that there are many modern architectures, not merely one. Modern architecture is not just machine-style architecture, but a far more complicated phenomenon. Modern architecture is many-sided and

everchanging. The early twentieth, for all its mechanology, was a period of great vitality, evoked by such names as Freud and Einstein, Bergson and Wittgenstein, Joyce and Kafka, Picasso and Duchamp. It was as epoch shaken in every sphere by revolutionary phenomena – Cubism, the Relativity theory, the Oedipus complex, the Russian revolution, the Great war' – a long list that includes antihistorical architecture, whose radical iconoclasm is unthinkable in any less revolutionary times'.
Marvin Trachtenberg, Isabelle Hyman, Architecture from prehistory to postmodernism, Londres: Academy editions, 1986, p.487.

'Aqueles que advogam um retorno a estilos do passado ou são a favor de uma arquitectura e urbanismo modernos para Portugal […] estão no mau caminho […], o 'estilo' não é importante; o que conta é a relação entre o trabalho e a vida, o estilo é apenas a sua consequência'.
(Fernando Távora, 1962).
Fernando Távora, in: Wilfried Wang, A arquitectura do século XX em Portugal: A modernidade como fonte de orgulho e melancolia, in: IAP XX
Inquérito à arquitectura do século XX em Portugal, Lisboa, p.39.

'Os dois elementos que mais claramente dão relevo a este desenvolvimento da modernização no domínio do desenvolvimento arquitectónico e urbano, na segunda metade do século XX, são a habitação unifamiliar e o automóvel particular. Enquanto o primeiro exprime a luta omnipresente pela autonomia estática instrumentalizada na forma construída, a segunda exprime o desejo de autonomia móvel do indivíduo. São os dois lados de uma moeda já conhecida, o resultado de uma contrateleologia ecológica e cuja origem se encontrar nas possibilidades do Iluminismo. O desenvolvimento da civilização ocidental permitiu que as sociedades se desligassem da dependência do ambiente. Os edifícios, a tecnologia da construção e as invenções arquitectónicas têm procurado aperfeiçoar a independência da civilização em relação ao clima, à proximidade dos recursos naturais, o local e ao tempo. O automóvel, o comboio, o avião têm reforçado esta crescente independência face aos constrangimentos naturais. Este processo de autonomização não está representado apenas na habitação unifamiliar ou no automóvel: todas as formas de construção, transporte e comunicação contemporâneas devem a sua existência à luta por uma independência absoluta, a nível pessoal e colectivo, das vicissitudes dos factores externos.
Neste sentido, a modernização consiste no processo através do qual a luta pela autonomia absoluta, a nível pessoal e colectivo, se vai gradualmente realizando. O seu momento estético procura libertar, abstrair de tudo o que conserva um fenómeno cultural dentro do seu contexto original. A abstração em relação ao contexto tradicional

que lhe deu origem levou a arquitectura moderna a reivindicar um estatuto de universalidade, o chamado Estilo internacional'.
Wilfried Wang, A arquitectura do século XX em Portugal: A modernidade como fonte de Orgulho e melancolia, in: IAP XX Inquérito à arquitectura do século XX em Portugal, Lisboa, p.40-41.

'A abstração em relação ao contexto tradicional que lhe deu origem levou a arquitectura moderna a reivindicar um estatuto de universalidade, o chamado Estilo internacional.
Os seus fundamentos intelectuais e teóricos radicam no racionalismo, com todas as consequências positivistas e redutoras que se, em certos momentos, permitiram que a arquitectura surgisse como tendo alcançado níveis superiores de higiene, saúde e conforto, em outras ocasiões conduziram a um sentido de alienação.
A modernização, o processo gradual de transformação de qualquer constrangimento contextual relevante num estado de completo racionalismo lógico, abstracto, não espacial e não local, por outras palavras, num estado de perfeita emancipação em relação à tradição, constitui assim uma escala que pode ser aplicada a cada prédio, a cada edifício construído, não apenas em Portugal, de forma a revelar a sua mediação relativa entre aquilo que é ou foi e aquele estado a que aspira qualquer edifício construído.
A aspiração, a vontade de existir num edifício construído define em si mesmo um pequeno mundo; um alicerce de uma nova realidade. Quanto mais forte for a aspiração a criar um novo mundo, mais claramente isso se manifestará num edifício. Paradoxalmente, a componente estética do modernismo implicava a criação de superfícies uniformes, a aplicação de poucos materiais e cores, a composição com formas geometricamente puras, ou seja, uma disciplina formal que contrastava como desejo de liberdade de expressão individual'.
Wilfried Wang, A arquitectura do século XX em Portugal: A modernidade como fonte de Orgulho e melancolia, in: IAP XX Inquérito à arquitectura do século XX em Portugal, Lisboa, p.40-41.

'Lógica e sociologicamente ligada a esta componente estética, tem estado a necessidade cada vez mais sentida pelos arquitectos de se identificarem com as reproduções fotogénicas dos seus edifícios. Em vez de se preocupar com questões de identidade cultural da nova arquitectura, como fora o caso dos arquitectos de metade do século, a geração mais jovem procura uma identidade simbólica através dos media globais. […] É neste sentido que que é necessário rever a produção da nova arquitectura em Portugal. Na última década, assistiu-se à manifestação de um certo modernismo épico. Grandes áreas de superfícies planas, a aplicação desprovida de escala, de painéis de granito polido, largas aberturas envidraçadas, átrios generosos, o casamento da paisagem com a arquitectura, todas

estas características composicionais podem ser encontradas em muitos edifícios recentes.
De um modo sucinto e necessariamente redutor, penso que, ao longo do século XX, em Portugal, é possível observar uma mudança de uma preocupação colectiva com a identidade cultural através da constituição da sua arquitectura, para uma preocupação individual com a identificação com a concepção do próprio arquitecto. A geração mais antiga de arquitectos, em especial aqueles que estiveram em actividade durante as longas décadas do regime salazarista, viveu aquilo que já designei por uma oscilação de sentimentos. Subsequentemente à afirmação determinada de um urbanismo e princípios arquitectónicos modernos, no famoso Congresso Nacional de 1948, surgiu uma torrente de realizações de construção urbana, complexos habitacionais e edifícios inspirados no racionalismo da europa Central – principalmente no trabalho de Le Corbusier.
No entanto, em nenhum momento do século XX terá havido um estilo consistente, ou mesmo dominante, partilhado por todos os arquitectos. Houve, em todas as épocas, figuras individuais, cuja reflexão sobre as questões então contemporâneas, a nível político, social, cultural e tecnológico, as levou a formularem uma atitude conceptual coerente e madura, relativamente à situação moderna em permanente mudança. Desta forma, o orgulho e a melancolia constituem, na minha opinião, as duas características dominantes, presentes na arquitectura portuguesa do século XX, que melhor definem as atitudes inconstantes do arquitecto em relação a uma modernidade em permanente transformação'.
Wilfried Wang, A arquitectura do século XX em Portugal: A modernidade como fonte de Orgulho e melancolia, in: IAP XX Inquérito à arquitectura do século XX em Portugal, Lisboa, p.40-41.

'O início do século: transformação e resistência. Definimos a cronologia no início do século, nesse momento de transição em que os valores artísticos da arquitectura se confrontam com a eficácia da engenharia e dos novos materiais. As inovações da técnica vão estimular o romantismo das utopias urbanas finisseculares de que o elevador de Santa justa, em lisboa, constitui a materialização urbana do novo paradigma tecnológico. Concluído em 1902, é uma edificação representativa dos valores progressistas de Oitocentos: resulta de um programa que traduz a vontade de desenvolvimento dos transportes; é construído em ferro, material que reflecte a industrialização e possibilita a construção em altura e o vencimento de grandes vãos sem apoio; é um projecto que exprime a importante contribuição da engenharia oitocentista (neste caso, do Eng. Raoul Mesnier du Ponsard) para o progresso da edificação contemporânea e para o lançamento das bases da modernidade arquitectónica. Os elementos constituintes deste paradigma do progresso são, contudo, submetidos a uma decoração neogótica que busca no Convento

do Carmo a sua referência própria do gosto romântico oitocentista. Na zona centro, a ponte Luís Bandeira, situada no concelho de Oliveira de Frades, marca, no conjunto das diversas infra-estruturas viárias e ferroviárias deste período, uma nova escala de intervenção no território e na paisagem, e representa a afirmação de um material inovador, o betão armado, que acabaria por se tornar o material de construção mais utilizado ao longo de todo o século XX. Acabada em 1908, a ponte Luís Bandeira estabelece a ligação rodoviária entre Oliveira de Frades e Sever do Vouga, através de Sejães. Foi projectada pelos engenheiros construtores Moreira de Sé e Malevez, agentes gerais do sistema Hennebique em Portugal. Foram estes e outros agentes, que estavam autorizados a utilizar a patente, que divulgaram e tornaram credível este novo material de construção, e fizeram-no com uma eficácia tal que, em poucos anos, o seu uso se vulgarizou'.

Ana Tostões, Sob o signo do inquérito, em IAP XX Inquérito à arquitectura do século XX em Portugal, Lisboa, p.17, 19, 20.

'[…] Contudo, estimulado por uma encomenda vocacionada para um grupo hospitalar, o mesmo Oliveira Ferreira concebe uma das mais precoces e surpreendentes obras modernas; por outras palavras, onde pioneiramente utiliza as potencialidades formais da estrutura de betão armado. Trata-se da Clínica Heliantia [1926–1930), uma construção desenvolvida em vários pisos, com amplas varandas porticadas, usando a modulação da estrutura de betão como gramática compositiva. A cobertura plana, identificando-se comos planos dos terraços e a localização assimétrica das escadas de ligação ao terreno, completa o quadro de um entendimento modernamente abstracto de toda a concepção. Neste contexto que surge, a partir de meados dos anos 20, o ciclo modernista em que o gosto Art Déco evolui para um modernismo experimental tendencialmente monumental, condensado na década de 'ouro' das Obras Públicas. Efémero modernismo. Os primeiros indícios de mudança surgem no início dos anos 20 nos trabalhos de arquitectos acabados de formar: Pardal Monteiro (1897–1957), com os seus prédios e vivendas, e Carlos Ramos (1897–1969), com um dos primeiros prédios de escritórios, a Agência Havas (1922), dotada já de grandes e 'funcionais' vidraças. A estação do Cais do Sodré (Pardal Monteiro), inaugurada em 1928, anunciava, em programa de grande escala, essa nova estratégia, afastada definitivamente do sentido de ornamentação ecléctica. […] Neste quadro de renovação, assinala-se um equipamento público, a inovadora Estação sul e sueste (1928–1929) de Cotinelli Telmo (1897–1948) como consumação de abertura ao modernismo internacional. As possibilidades constructivas do betão armado, cuja estrutura tornou livres planta e fachada, eram assumidas plenamente através de uma composição de volumes elementares, da cobertura plana e das grandes superfícies de vidro que evidenciavam a quadrícula rigorosa da estrutura. Uma relação

directa entre estrutura e forma surgia pela primeira vez num programa público, criando-se um amplo espaço unificado por uma caixa cristalina e iluminada por todas as faces'.
Ana Tostões, Sob o signo do inquérito, em IAP XX Inquérito à arquitectura do século XX em Portugal, Lisboa, p.17, 19, 20.

'Enquanto em localizações ou programas específicos os estilos tradicionais continuavam a ter aplicação, em Lisboa e também no Porto começava a afirmarse a necessidade de se explorarem novas linguagens que se estendiam por todo o território, de Trás-os-Montes à ilha da Madeira. Programas urbanos, modernos, inédito, materializando um progresso cosmopolita que a cidade desejava e só a custo adquirindo, reclamavam uma nova arquitectura. Os stands de venda de automóveis ou as lojas modernizavam-se, a Gardénia no Chiado retomava um gosto geométrico da vienense Seccesion, ou já se aproximando da potencialidade gráfica de Art Déco com a paradigmática farmácia Vitália do Porto. A arquitectura começava a tornar visível esse movimento de renovação, dos hábitos, dos gostos, propondo novas imagens, aceitando as formas que por todo o mundo iam sendo praticadas e divulgadas. Em 1929, o cinema Capitólio enunciava as questões da mudança: um novo material o betão armado, permitia construir um programa inédito com uma expressão baseada no novo gosto Déco inspirada nos modelos da vanguarda internacional do movimento moderno. Este ciclo modernista é marcado pelo início do projecto do Cinte-teatro Capitólio, mas também internacionalmente pela Exposition des arts décoratifs realizada em 1925 em Paris e que teve a maior divulgação entre nós. O ano de 1940 assinala o fecho da década com a Exposição dos Centenários, também ela 'fim' do efémero ciclo modernista'.
Ana Tostões, Sob o signo do inquérito, em IAP XX Inquérito à arquitectura do século XX em Portugal, Lisboa, p.17, 19, 20.

'In the first half of the XXth century, a distinctive kind of architecture appeared across Europe and North America, characterized by stripped, plain (often pure white) walls, wide windows, flat roofs and prominent balconies, terraces and roof gardens. Employed for almost all types of building from hospitals to housing, and inspired by a desire to appear functional, hygienic, universal, democratic and economical, this architecture was frequently constructed from steel and reinforced concrete, and featured large expanses of glass. […] He explores the pre occupations of the period with air and sunshine, space, health, hygiene and whiteness, and how, together with the utopian notions of the 'clean machine' and the model factory, these concerns became fundamental to the development of new architectural and design practices. Individual buildings, including both little-known and more familiar examples in Europe and the United States by architects such as Adolf Loos, Walter Gropius, Le Corbusier, Jan Duiker, Berthold Lubetkin and Richard Neutra, are

examined within the context of class and social control, luxury and austerity, race and colonialism.
Many of these buildings are now considered classics, legally protected from demolition or alteration, and in recent years they have been restored and reconstructed, which has often given them a longer life than originally intended. This has provoked renewed interest in their origins and how their architects and contemporary commentators perceived them at the time. In their renovated forms, iconic buildings such as the Bauhaus at Dessau, the Villa Savoye on the outskirts of Paris, the Penguin Pool at London Zoo, and the Zonnestraal Sanatorium in The Netherlands remain modern not only as monuments to past utopias but also as a focus for today's debates on the role of contemporary architecture in the pursuit of 'healthy living'.
Paul Overy, Light, air and openness: modern architecture between the wars, Londres: Thames & Hudson, 2007, p.9.

'Light, air and openness.
A preoccupation with cleanliness, health, hygiene, sunlight, fresh air and openness characterized modern architecture of the years between the two World Wars. Representations of the need for 'light, air and openness' and a particular concern with health and hygiene feature prominently in the written texts, photographs and films employed to promote the modern movement during the late 1920s and early 1930s. Light, air sunshine and spatial openness are skillfully evoked in the opening sequences of 'Die neue Wohnung' ('The new dwelling'), a documentary promoting modernist housing and domestic designed commissioned by the Swiss Werkbund from the German artist and film maker Hans Richter to accompany a model-housing exhibition in Basel in the summer of 1930. The film begins with a time-lapse sequence of sunflower raising its head to the sun in response to the light, followed by a series of intertitles: Light / air / sun / make life possible. […] Shots of newborn chicks and a child sitting in a sunny meadow are intercut with those of a small girl playing in a shadowy inferior courtyard, followed by the intertitle 'Walls constrict'. […]
In contrast to these Richter shows a series of light and airy modern dwellings with large windows, terraces and balconies, and sliding or folding partitions that enable rooms to be opened out and combined when required. This is strikingly illustrated by a sequence of couples dancing in the open-plan living room of an apartment where the lightweight furniture has easily and conveniently been moved out of the way. […] Similar (and sometimes identical) images evoking openness, sunlight, fresh air and mobility appear in Sigfried Giedion's short polemical text promoting modernist housing, Befreites Wohnen ('Liberated Living'), published a year earlier in 1929. Giedion designed the front cover himself, employing the modernist typographical device of 'typophoto' to reiterate the words 'Licht, Luft

und Oeffnung' ('Light, air and openness') overlaid repeatedly across a carefully posed photograph of a young couple relaxing in a modern living room, which opens out onto a wide airy terrace overlooking the river Limmat in Zurich'.
Paul Overy, Light, air and openness - modern architecture between the wars, Londres: Thames & Hudson, 2007, p.9.

'To me, when I see a plan I just see the plan as thought it were a symphony, the realm of spaces in the construction and light. I sort care less, you see, for the moment whether it works or not. Just so I know that the principles are respected which somehow are eternal about the plan.
As soon as I see a plan which tries to sell me spaces without light, I simply reject it with such ease, because I know that is wrong […]
And so, I put this on the board: Silence and light. Silence is not very, very quiet. It is something which you may say is lightless; darkless. These are all invented words: dark-less – there is no such word. But why not? Lightless, darkless. Desire to be. To express. Some can say this is the ambient soul – if you go back, beyond and think of something in which light and silence were together, and maybe are still together, and separated only for the convenience of argument. I turn to light, the giver of all presences. By will. By law. You can say the light, the giver of all presences, is the maker of a material, and the material was made to cast a shadow, and the shadow belongs to the light [...].
Everything you make is already too thick. I would even think that a thought is also too thick. But one can say, light to silence, silence to light, has to be kind of ambient threshold and when this is realized, sensed, there is Inspiration [...]
In this inspiration – beside inspiration – there is a place, the Sanctuary of art. Art being the language of man before French, you know, or German. It says: the language of man is art. It stems from something which grows out of the needing, of the desire to be, to express, and the evidence of the promise of the material to do it (p.54–55)'.
Louis Kahn, Silence and light, Zurique, 1969.

'Chapter 1.
Just over a century ago, in 1896, Otto Wagner published in Vienna what is probably the first modernist architectural manifesto – his modern architecture.
Despite its theoretical weakness, it was read by his contemporaries as a rejection of the historicism of the recent past and a plea to create an architecture appropriate to modern life. Indeed, in architecture 'the sole starting point of our artistic endeavours should be modern life'. architecture, like other modern arts, 'must represent our modernity, our capabilities and our actions through forms created by ourselves. And Wagner's answer as to where this modern life, this modernity, is most visibly located is unequivocal: 'the most modern

of that which is modern in architecture are indeed our metropolitan cities'. Yet the identification of modern life and modernity with the physical location of the metropolis is only one of the possible sites for the origins of modernity.
But if a modern architecture is to represent, reflect or mirror modern life and modernity, even in the somewhat naive positivistic manner in which Wagner stated it, then it must presuppose a reading of modernity that can be given architectural form. Unlike many of his contemporaries in fin-de-siècle Vienna, Wagner's reading of modernity focuses not on the fragmentation and disintegration of modern experience that we associate with the city's other modernist movements, but rather on unlimited practical progress and the possibility of an unbounded metropolis. The features of modern life which Wagner chose to highlight can be subsumed under the processes of abstraction and leveling (quantitative expansion of the metropolis, a quantitative conception of progress, democratization as abstract political participation, the levelling of forms of life, the rented apartment block as a 'conglomerate of cells', the significance of money in time calculation an purposive action, and increasingly abstract ornamentation in street façades) movement and circulation (the acceleration of circulation of individuals and commodities in traffic systems, including the straight – as opposed to crooked – street, the circulation of money […]'
David Frisby, Analysing modernity, some issues.

'The modern movement.
The search for a rational and democratic architecture in the 1920s.
'In one sense, the 'modern movement' in architecture was born in Weimar Germany and certainly its enduring principles have a post-war optimistic social flavour. Modernism offered a new possibility of rational utility and democratic comfort, centred on the professional skills of planning and construction in an economic subtle manner. The strength of these concerns inevitably caused the clamour about style to fade into the background. The visual fixation could, it seemed, be broken, and the frame of reference changed. From then on science and technology became increasingly important, as did the social goals of equality of provision and shelter for democratic freedoms. It was a reduced and limited version of this optimistic programme that some called 'functionalism'.
The first design school to teach on 'modernist' principles was the Bauhaus (1919 – 33), in Weimar, Dessau and then Berlin. It was inspired by Walter Gropius, its first director, who was succeeded by Hannes Meyer and finally by Ludwig Mies Van Der Rohe. However, few original designers were happy with the term 'International style', coined by Hitchcock and Johnson in the EUA, which simply grouped their architecture together by its image. Gropius wrote in 1935: 'A Bauhaus style would have been a confession of failure'; Le Corbusier in 1936: 'Let us abolish schools – the Corbu school together with

Vignola school, I beg you!' No-one, however, was more concerned with the visual than Le Corbusier. Even those least fixed on the visual were concerned with issues of economy, with lightness and the appearance of lightness. The 'polemic of objectivity' led to rigorously rational structures, an excitement with the developing possibilities of steel framing (and new welding techniques), new methods of timber framing, lightwheight cladding and mass production. At last architects were taking up the ideas developed by XIXth century engineers.
The other stimulus to a new form of architecture was in the need for new housing. By the 1920s and 1930s, housing was a central concern in developed European countries: the multiple production of convenient, affordable small dwellings. Massive developments of houses following the modernist principles outlined above created a completely new type of place, the most outstanding being in Holland and in Germany where, in the late 1920s, much more housing was being built than in France or England.
Model estates like the Werkbund Weissenhofsiedlung, Stuttgart (1927) and the Werkbundsiedlung, Vienna (1932) demonstrated the fundamentally similar intentions of the wide range of contributing designers. Sadly, the subsequent generation of architects, while living in their changed social world, mimicked the forms they remembered from this time – white, box-like shapes, flat roofs, long windows, building off the ground and 'abstract' compositions, but forgot the underlying purpose behind such transitory emblems. (JM)'.
Dennis Sharp, Illustrated dictionary of architects and architecture, Londres: Headline book publishing, 1991, p.234.

'Concreto, vidro, armações de ferro, novas aquisições da estática são experimentados ao longo do séc. XIX pelos engenheiros e, por volta de 1900, adoptados pelos construtores […]. Os elementos arquitectónicos do estilo Liberty, plasmados com finalidade ornamental e, em parte, também as realizações do Expressionismo, ainda estavam voltados para a união das decorações e da estrutura estática. Já os inovadores do séc. XX teorizam uma nova estética cuja divisa é formulada desde 1896 por L. H. Sullivan: 'Form follows function' (a forma deriva da função). A isso corresponde a recusa da ornamentação (Otto Wagner: 'O ornamento é crime') em todas as partes do edifício que não seja 'componente essencial da construção; A estrutura é evidenciada como valor estético em si. […] Edifícios compostos por elementos pré-fabricados, arranha-céus residenciais e de escritórios sem adornos e funcionais, edifícios religiosos, assim como grandes obras de engenharia em concreto, aço e vidro evidenciam a marca da arquitectura moderna'.
Wilfried Koch, Dicionário dos estilos arquitetônicos, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

'International modern or International style.
A term coined in America 1932 (see Philip Johnson) for the new

architectural style C20, as created before the First World War by such architects as Wright, Garnier, Loos, Hoffmann and Gropius, and as accepted first in Central Europe in the twenties and then in other countries of Europe and in America from the late twenties onwards, where it reached is height with Mies van der Rohe. The style is characterized by asymmetrical compositions, unrelievedly cubic general shapes, metal and glass framework often resulting in large windows in horizontal bands, an absence of mouldings, a predilection for white rendering and open ground-plans, loosely arranged. Typical of the style were Gropius' 1925-6 Bauhaus building, Dessau, the Weissenhof Siedlung or Deutscher Werkbund housing exhibition of 1926 – 7 at Stuttgart and Le Corbusier's Salvation army hostel, Paris, of 1929 – 33. The reaction was slow in coming, first with the sculptural anti-rational late style of Le Corbusier, followed by similarly 'expressive' works by such architects as Eero Saarinen, Kenzo Tange and others (see Brutalism) secondly by the more articulate postmodernism'.

John Fleming, Hugh Honour, Nikolau Pevsner, Dictionary of architecture, 1991, p.227-228.

'Modern.

El proyecto moderno – el de un nuevo orden universal – se asevera hoy tanto más ineficaz e incompleto cuanto mayor se afirma su distancia respecto a la especificidad de una realidad diversa, singular y particular en cada situación. Tal y como señalaba Kelly Shannon: 'Las aspiraciones utópicas del movimiento moderno pasaban por el derribo de las jerarquías espaciales obsoletas mediante un espacio homogéneo y nuevo, destinado a provocar procesos generalizados de substitución o de negación. Sin embargo el canto de la heterogeneidad y de la diversidad sustituye hoy esa imposible condición de tabula rasa: el borrado deja paso a reconfiguración. Ello se puede alcanzar dentro de una cierta tradición moderna, más allá de su abstracción y de su lenguaje formal; desde una reinterpretación flexible de la modernidad que puede abrazar las condiciones actuales del lugar y la ciudad'. (Shannon, Kelly, 'Repolitizing the metopolis', Comunicación, UIA-Barcelona 96).

Manuel Gausa, Diccionario Metapolis arquitectura avanzada, Barcelona: ACTAR, 2001.

4.2. Pósmoderno

‘The modern age, which sounds as if it would last forever, is fast becoming a thing of the past. Industrialisation is quickly giving way to post-industrialisation, factory labour to home and office work and, in the arts, the tradition of the New is leading to the combination of many traditions. Even those who still call themselves modern artists and architects are looking backwards and sideways to decide which styles and values they will continue.

The postmodern age is a time of incessant choosing. It’s an era when no orthodoxy can be adopted without self-consciousness and irony, because all traditions seem to have some validity. This is partly a consequence of what is called the information explosion, the advent of organized knowledge, world communication and cybernetics. It is not only the rich who become collectors, eclectic travelers in time with a superabundance of choice, but almost every urban dweller.

Pluralism, the ‘ism’ of our time, is both the great problem and the great opportunity: where everyman becomes a cosmopolite and everywoman a liberated individual, confusion and anxiety become ruling states of mind and ersatz a common form of mass-culture. This is the price we pay for a postmodern age, as heavy in its way as the monotony, dogmatism and poverty of the modern epoch. But, in spite of many attempts in Iran and elsewhere, it is impossible to return to a previous culture and industrial form, impose a fundamentalist religion or even a modernist orthodoxy. Once a world communication system and form of cybernetic production have emerged they create their own necessities and they are, barring a nuclear war, irreversible.

The challenge for a postmodern Hamlet, confronted by an embarrass de richesses, is to choose and combine traditions selectively, to eclect (as the verb of eclectism would have it) those aspects from the past and present which appear most relevant for the job at hand. The resultant creation, if successful, will be a striking synthesis of traditions; if unsuccessful, a smorgasbord. Between inventive combination and confused parody the Postmodernist sails, often getting lost and coming to grief, but occasionally realizing the great promise of a plural culture with its many freedoms. Postmodernism is fundamentally the eclectic mixture of any traditions with that of the immediate past: it is both the continuation of modernism and its transcendence. Its best works are characteristically doubly-coded and ironic, making a feature of the wide choice, conflict and dis-continuity of traditions, because this heterogeneity most clearly captures or pluralism. Its hybrid style is opposed to the minimalism of Late-modern ideology and all revivals which are based on an exclusive dogma or taste.

This, at least, is what I take postmodernism to be as a cultural movement and historical epoch’.

Charles Jencks, Foreword, in: What is postmodernism?, p.7.

‘This, at least, is what I take postmodernism to be as a cultural movement and historical epoch. But, as the reader will discover, the word and concept have changed over fifty years and have only reached such a clarification in the last ten. Seen as progressive in some quarters, it is damned as reactionary and nostalgic in others; supported for its social and technological realism, it is also accused of escapism. Even, at times, when it is being condemned for its schizophrenia this ‘failing’ is turned by its defenders into a virtue. Some writers define it negatively, concentrating on aspects of inflation, the runaway growth typified by a multiplying economy. But a critical reading of the evidence will show that fast-track production and consumption beset alt areas of contemporary life and are not the monopoly of any movement.

The concept of postmodernism was apparently first used by the Spanish writer Federico de Onis in his Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1934, to describe a reaction from within modernism, and then by Arnold Toynbee in his A Study of history written in 1938, but published after the war in 1947.

For Toynbee the term was encompassing category describing the new historical cycle which started in 1875 with the end of Western dominance, the decline of individualism, capitalism and christianity, and the rise power of Non-Western cultures. In addition it referred to a pluralism and world culture, meanings which are still essential today, and positively so. But Toynbee was, on the whole, skeptical of the ‘world village’ - as McLuhan was later term it – and it is interesting that this scepticism was shared by those writers who first used the term polemically, the literary critics Irving Howe and Harold Levine, for this essentially negative description has stayed with the movement, becoming in the event both a scourge and a challenge, and insult and a slogan to be carried into battle. Their usage, in 1963 and 1966, was as E. H. Gombrich has shown of the fisrt use of the terms Gothic, Manneirism, Baroque, Rococo and Romanesque – malevolent enough to sting, catch on and then become positive. Labels, like the movements they describe, often have this paradoxical power: to issue fruitfully from the mouths of detractors. No wonder their growth can resemble a twisting, organic shape, not only a tree or a river but, in the case of postmodernism, a snake’.

Charles Jencks, Foreword, in: What is postmodernism?, p.8.

‘There are, inevitably, many more strands of postmodern architecture than the two major ones which the work of Stirling and Krier represent, and I have tried to show the plurality as consisting of six basic traditions or ‘species’. There is some overlap between these identifiable species, within the evolutionary tree of my diagram, and architects, unlike animals, can jump from one category to another, or occupy several strands at once. The diagram shows two fundamental aspects which have to be added to our former definition of

postmodernism: it is a movement that starts roughly in 1960 as a set of plural departures from modernism.
Key definers are a pluralism both philosophical and stylistic, and a dialectical or critical relation to a pre-existing ideology. There is no one postmodern style although there is a dominating Classicism, just as there was no one modern mode, although there was a dominating International style. Furthermore, if one is going to classify anything as complex as an architectural movement, one has to use many definers: Anthony Blunt, in a key text on Baroque and Rococo, shows the necessity for using ten definers, and in distinguishing Postmodernism form Modern and Late-modern architecture, I have used thirty. Most of these definers concern differences over symbolism, ornament, humour, technology and the relation of the architect to the existing and past cultures. Modernists and Late-modernists tend to emphasise technical and economic solutions to problems, whereas Postmodernists tend to emphasise contextual and cultural additions to their inventions.
Many of these points could be made about postmodern art. It also started roughly in 1960 with a succession of departures from modernism – notably Pop Art, Hyperrealism, Photo Realism, Allegorical and Political realism, New Image painting, La Transvaguardia, Neo-Expressionism, and a host of other more or less fabricated movements. pressure from the art market to produce new labels and synthetic schools has, no doubt, increased the tempo and the heat of this change.
And the influence of the international media, so emphasized as a defining aspect of postmodern industrial society, has made these movements cross over national boundaries. Postmodern art, like architecture, is influenced by the 'world village' and the sensibility that comes with this: an ironic cosmopolitanism. [...]
Whereas a mythology was given to the artist in the past by tradition and by patron, in the postmodern world it is chosen and invented'.
Charles Jencks, in: What is postmodernism?, p.22.

'Postmodernism, like modernism, varies for each art both in its motives and time-frame, and here I shall define it just in the field with which I am most involved – architecture. The responsibility for introducing it into the architectural subconscious lies with Joseph Hudnut who, at Harvard with Walter Gropius, may have wished to give this pioneer of the modern movement a few sleepless nights. At any rate, he used the term in the title of an article published in 1945 called 'thepostmodern house' (all lower case, as was Bauhaus practice), but didn't mention it in the body of the text or define it polemically. Except for an occasional slip here and there, by Philip Johnson or Nikolaus Pevsner, it wasn't used until my own writing on the subject which started in 1975. In that first year of lecturing and polemicizing in Europe and America, I used it as a temporizing label, as a definition to describe where we had left than we were

going. The observable fact was that architects as various as Ralph Erskine, Robert Venturi, Lucien Kroll, the Krier brothers and Team had all departed from modernism and set off in different directions which kept a trace of their common departure.
To this day I would define Postmodernism as I did in 1978 as double coding: the combination of modern techniques with something else (usually traditionally building) in order for architecture to communicate with the public and a concerned minority, usually other architects. The point of this double coding was itself double. Modern architecture had failed to remain credible partly because it didn't communicate effectively with its ultimate users – the min argument of my book 'The language of postmodern architecture' – and partly because it didn't make effective links with the city and history. Thus the solution I perceived and defined as postmodern: an architecture that was professionally based and popular as well as one that was based on new techniques and old patterns. Double coding to simplify means both elite/popular and new/old and there are compelling reasons for these opposite pairings. Today's postmodern architects were trained by modernists, and are committed to using contemporary technology as well as facing current social reality. These commitments are enough to distinguish them from revivalists or traditionalist, a point worth stressing since it creates their hybrid language, the style of postmodern architecture. The same is not completely true of postmodern artists and writers who may use traditional techniques of narrative and representation in a more straightforward way. Yet alt the creators who could be called postmodern keep something of a modern sensibility – some intention which distinguishes their work from that of revivalists – whether this is irony, parody, displacement, complexity, eclecticism, realism or any number of contemporary tactics and goals. As I mentioned in the foreword, postmodernism has the essential double meaning: the continuation of modernism and its transcendence'.
Charles Jencks, in: What is postmodernism?, p.14.

'In 1968, an English tower block housing, Ronan Point, suffered what was called 'cumulative collapse' as its floors gave way after an explosion. In 1972, many slab blocks of housing were intentionally blown up at Pruitt-Igoe in St. Louis. By the mid 1970s, these explosions were becoming a quite frequent method of dealing with the failures of modernist building methods: cheap prefabrication, lack of personal 'defensible' space and the alienating housing estate. The 'death' of modern architecture and its ideology of progress which offered technical solutions to social problems was seen by everyone in a vivid way. The destruction of the central city and historical fabric was almost equally apparent to the populace and again these popular, social motives should be stressed because they aren't quite the same in painting, film, dance or literature. There is no similar, vivid 'death' of modernism in these fields, nor perhaps the same social

motivation that one finds in postmodern architecture. [...] The most notable, and perhaps the best, use of this double coding in architecture is James Stirling's addition to the Staatsgalerie in Stuttgart. Here one can find the fabric of the city and the existing museum extended in amusing and ironic ways. The U-Shaped palazzo form from the old gallery is echoed and placed on a high plinth, or 'Acropolis', above the traffic. But this classical base holds a very real and necessary parking garage, one that is ironically indicated by stones which have 'fallen', like ruins, to the ground. The resultant holes show the real construction – not the thick marble blocks of the real Acropolis, but a steel frame holding stone cladding which allows the air ventilation required by law'.
Charles Jencks, in: What is postmodernism?, p.16.

'As much of this reality has to do with taste as it does with technology. modernism failed as mass-housing and city building partly because it failed to communicate with its inhabitants and users who might not have liked the style, understood what it meant or even known how to use it. Hence the double coding, the essential definition of postmodernism, has been used as a strategy of communicating on various levels at once. Virtually every postmodern architect – Robert Venturi, Hans Hollein, Charles Moore, Robert Stern, Michael Graves, Arata Isozaki are the notable examples – use popular and elitist signs in their work to achieve quite different ends, and their styles are essentially hybrid. To simplify, at Stuttgart the blue and red handrails and vibrant polychromy fit in with the youth that uses the museum – they literally resemble their dayglo hair and anoraks – while the Classicism appeals more to the lovers of Schinkel. This is a very popular building with young and old and when I interviewed people there – a group of plein air painters, schoolchildren and businessmen – I found their different perceptions and tastes were accommodated and stretched. The pluralism which is so often called on to justify postmodernism is here a tangible reality'.
Charles Jencks, in: What is postmodernism?, p.19.

'I bring him up Leon Krier, almost a postmodern] as a borderline case and because he shows how different traditions may influence each other in a positive way. Krier worked for James Stirling in the early 1970s and since then has evolved his own form of vernacular Classicism. In his schemes for the reconstruction of the cities such as Berlin and Washington DC, he shows how the destroyed fabric of the historic city could be repaired and a traditional set of well-scales spaces added to this core. The motivations are urbanistic and utopian (in the sense that they are unlikely to be realized). They are also traditional and idealistic in the straightforward manner that postmodernism is not. The way of life implied is paternalistic and monistic, but the plans would entail not the totalitarianism that his critics aver when they compare him with Albert Speer but an integrated

culture led by a determined and sensitive elite. In this sense, Krier hasn't lost the innocence which Umberto Eco and the postmodernists believe is gone for good, but has returned to a pre-industrial golden age where singular visions could be imagined for everyone. Again, critics will say he's kept his innocence precisely because he hasn't built and faced the irreducibly plural reality.
This may be true and yet Krier has had a beneficent effect on postmodernists, as on others, because his ideal models act as a critique of current planning in the same way as do such surviving fragments as the centres of Siena and Venice. His nostalgia, like that of the French revolution, is of a very positive and creative kind because it shows what a modern city might be if built with traditional streets, arcades, lakes and squares. Moreover – and this make him a postmodernist – his drawing manner, derived equally from Le Corbusier and the École des Beaux-arts, is based on practical urban knowledge'.
Charles Jencks, in: What is postmodernism?, p.20.

'If Mariani [Carlo Maria Mariani] adapts and invents his mythology then so did many postmodernists who are involved in allegory and narrative. This concern for content and subject matter is a sense comparable to architects' renewed concern for symbolism and meaning. Whereas modernism and particularly Late-modernism concentrated on the autonomy and expression of the individual art form – the aesthetic dimension – postmodernists focus on the semantic aspect.
This generalization is true of such different artists as David Hockney, Macolm Morley, Eric Fishl, Lennart Anderson and Paul Georges, some of whom have painted enigmatic allegories, others a combination of sexual and classic narratives. The so-called 'return to painting' of the 1980s is also a return to a traditional concern with content, although it is content with a difference form pre-modern art. First, because these postmodernists have had a modern training, they are inevitably concerned with abstraction and the basic reality of modern life, that is, a secular mass-culture dominated by economic and pragmatic motives. This gives their work the same complexity, mannerism and double coding present in postmodern architecture, and also an eclectic or hybrid style. For instance Ron Kitaj, who is the artist most concerned with literary and cultural subject matter, combines modernist techniques of collage and a flat, graphic composition with Renaissance traditions. His enigmatic allegory 'If not, not' is a visual counterpart of T. S. Eliot's 'The wasteland', on which it is partly based'.
Charles Jencks, in: What is postmodernism?, p.25.

'L'un des édifices historicisants les plus convaincants des années cinquante est la Casa Baldi, construite para Paolo Portoghesi entre 1959 et 1961, exercice sur lescourbes libres où l'on retrouve incon-

testablement le souvenir de Borromini, que Portoghesi étudiait à l'époque, mais aussi l'influence indéniable de Le Corbusier.
On voit apparaitre ici le croisement schizophrénique de deux codes que caractérise le postmodernisme: on retrouve les courbes enveloppantes et les volutes du baroque, les chevauchements d'espace, les interférences entre les divers plans de focalisation, et le traitement brutaliste, le bloc de béton, les menuiseries anguleuses et les courbes en forme de guitare modernisme. Je donne les dates de cet historicisme italien pour le resituer par rapport à l'émergence légèrement plus tardive du même phénomène au Japon, en Espagne et an Amérique (où certains critiques le font parfois débuter). Bien que le 'dôme en écorce d'orange' construit par Saarinen pour l'auditorium et la chapelle de Kresge, évocateurs de la Renaissance et des prototypes médiévaux, date de 1955, il faut attendre 1958-62 et la construction de son Stiles and Morse College à Yale pour voir la première expression d'un historicisme déclaré'.
Charles Jencks, Le langage de l'architecture postmodern, Denoël, p.82.

'At some point in the mid-1960s, modern architecture reached a crossroads. The principles of modernism, as articulated by CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne), its official organ, had come seriously under review as planners and architects around the world began to challenge the modernist hegemony and the failings of what it had actually achieved, in both social and structural terms. A common shock tactic amongst antagonists at the time was to proclaim that modernism was either dying or dead.
However, a change in direction was more quietly heralded by the american architect Robert Venturi who, in his landmark book 'Complexity and contradiction in architecture', published in 1966, called for the development of an architecture that promotes richness and ambiguity over unity and clarity, contradiction and redundancy over harmony and simplicity. In example after example fired rapidly like a machine gun at the modernist edifice, he described delightful historical alternatives to the famous dictum of Mies van der Rohe, 'less is more', polemically proclaiming that, 'less is a bore'. His descriptions were accompanied by postage-stamp-sized black and white illustrations, organized in the format of a slide lecture which allowed it to be subliminally accepted as authoritative by academics. In fact, the book was a compilation of lectures given by Venturi at the University of Pennsylvania. According to Tom Wolfe, author of 'From Bauhaus to our house' (a satirical account of modernism and its aftermath in America) Venturi's argument indeed had far more impact because they came from within the academic 'compound'.
James Steele, Architecture today, Phaidon: Londres, 1997.

'Venturi's book [Complexity and Contradiction in architecture, 1966] laid firm foundations for the growth of a distinctive 'postmodern'

movement originating in the United States. This is not to say that Venturi's vision of a new direction for architecture was entirely novel or original. Several of the characteristics that were to become identified with postmodernism largely as a result of 'Complexity and contradiction' were already being explored by architects who did not necessarily subscribe wholeheartedly to the modern movement. Perhaps the most notable amongst these was Louis Kahn who was Professor of architecture at the University of Pennsylvania from 1957 to 1974, and with whom Venturi obviously, therefore, had close connections. In contrast to the mechanistic approach conventionally endorsed by modernism, Khan believed in the need for architecture to be in tune with the rules of nature, and explored the possibility of an architecture imbued with animistic force, in which different elements might in some way express qualities such as 'hope' or 'inspiration'. Khan's was the architectural equivalent of method acting, in which he projected his own spirations into the most vital parts of an inanimate system. It was closely connected to an idea of habitable structure, in which the building and the people who use it become indistinguishable.
Khan is well known for his essays into historical allusion, in projects such as the Richards medical research building at the University of Pennsylvania, 1957– 64, and Bryn Mawr college dormitories, 1960-4 (modelled on the Italian hilltown of San Gimignano and a Scottish castle respectively). This reliance on historical allusion is usually regarded as being Kahn's primary contribution to the popular move away from modernist abstraction; it also became a design technique central to the vocabulary of postmodernism. Kahn's idea of the inhabitable structure may also have had a bearing on Venturi's seminal notion of the 'decorated shed' in which appropriately characterful façade could be imposed on a bare functionalist box, thereby creating an architecture to suit any situation. A further device developed by Khan, which was also to become a key motif in postmodernism, was the idea of 'wrapping' space, as in his scheme for the Mikvah Israel Synagogue in Philadelphia, 1961 – 72. While never realized, this design is based on the idea of cylindrical towers that surround the worshippers like circular sentinels, shining with refracted light and resonating with the sound of music. [...] This represented a significant formal challenge to the modernist precept that the enclosing skin of a building must express its internal organizations and function'.
James Steele, Architecture today, Londres: Phaidon, 1997.

'However, the building which was to be widely hailed as the first built manifestation of the ideas explored in 'Complexity and contradiction' was Robert Venturi's Vanna Venturi house in Chestnut Hill, Philadelphia, 1963.
The Vanna Venturi house, a three-dimensional 'child's drawing of a house' is now regarded as an icon of postmodernism, and sets out its primary characteristics. Form is used as a symbolic rather than

functional expression of elemental ‘shelter’ while historical reference to the shingle-style profile of early-twentieth-century McKim Mead and white buildings, regarded as indigenously American, are boldly mixed with Greek and Roman temple fronts.
Layering, intentional disjuncture, and deliberate ambiguity in plan, elevation and scale generate a level of playfulness and humour in the project which was to become part of Venturi’s signature in his later buildings. The formal street façade looks much larger than it actually is through the controlled balance of scaleless elements, giving a ‘fun house’ aspect that was anathema to ultra-serious modernists. In contrast to the purism and proselytizing zeal of modernism, Venturi argued that the architecture should reflect and express the whole range of emotions found in real life’.
James Steele, Architecture today, Londres: Phaidon, 1997.

‘Álvaro Siza: Pós-modernos somos todos. Pós-modernos, tanto quanto sei, sobretudo na literatura. A arquitectura, os teóricos ou críticos da arquitectura foram buscar esse termo, como sempre acontece, um pouco tarde, a posteriori, e desenvolveram-no. Esse termo deu cobertura a coisas muito diferentes: a algo que está em continuidade com o movimento da chamada arquitectura moderna; e a uma série de coisas que são mais espectáculo do que esse desenvolvimento. E que se transformam em grande parte, ou em muitos casos, em moda. É por isso que hoje se fala pouco de arquitectura postmodern. Passou. Tem um início de apropriação e um desenvolvimento muito desigual. Quando se diz do Stirling que é um postmodern, ou do Rossi, não os podemos colocar ao lado de outros exemplos que eram apresentados nos livros de Charles Jencks, etc, sobre postmodern. Não se pode aproximar, porque o desenvolvimento da arquitectura do Stirling passa por Cambridge (History faculty library, Cambridge, 1964-1968) e por obras inclusivamente anteriores. Há uma continuidade e um enriquecimento, que vejo muito mais ligado à abertura das hipóteses de trabalho. Em relação a mim próprio, há a possibilidade de trabalhar em Roma, por exemplo, que há anos atrás era impensável, e tem muito a ver com a abertura de Portugal, depois de 1974. São novas experiências que dão lugar à diversidade, ao contacto com outras culturas, com outros contextos, e não vejo sinceramente um movimento global com possibilidades de sobrevivência no que se chamou em determinada altura ‘arquitectura postmodern’ e que foi publicada em conjunto. Se me fala, por exemplo, de Caxinas, não há dúvida que se relaciona com a minha participação nos ‘Pequenos congressos’. Na sequência de uma viagem aos Estados Unidos dos arquitectos que participavam, apareceu para mim o livro do Venturi, ‘Complexity and contradiction in architecture’ (1966), que realmente me impressionou muitíssimo, que me marcou muito.

JF: Porque é que o marcou?

Álvaro Siza: Porque era uma lufada de ar fresco Não me impressionou de igual maneira o 'Learning from Las Vegas' (1977). Mas se vir o que é o 'Complexity and contradiction'... O Venturi faz a análise de uma evolução do modernismo passando muito por Alvar Aalto. Não é realmente uma posição de ruptura, mas de análise da evolução de arquitectura. Sempre estive ligado à continuidade na arquitectura, e não à ruptura na arquitectura. Ruptura que aprecio muitíssimo, quando ligada a momentos históricos que globalmente apontavam e estavam relacionados com essa ruptura'.
Jorge Figueira, Reescrever o pósmoderno: sete entrevistas, Porto: Dafne, 2011.

'Preservation and postmodernism.
The 1970s defined a period of dramatic change in the conceptualization of the historic monument particularly calling into question accepted modalities of authenticity and linear notions of history. Postmodern philosophers such as Jean-François Lyotard theorized the end of historical master narratives and totalizing political and social theories, while others like Fukuyama claimed the collapse of the Berlin Wall marked the 'end of history' driven by grand ideological conflicts between East and West (Lyotard 1984 [1979]; Fukuyama 1992). Meanwhile, architectural theorists such as Charles Jencks, proclaimed the end of architectural modernism and espousal of universal absolutes, and called for its substitution with a spatial and formal pluralism that would also create more humane public space (Jencks 1977). Robert Venturi et al's polemic architectural text, 'Learning from Las Vegas', made similar claims, arguing for the abandonment of elitist definitions of architecture as high art and embrace of the 'ugly and ordinary' (Venturi et al, 1977 [1972]). By the mid-1970s architects had abandoned modernist diktats such as 'Form follows function' or 'Less is more' for the playful use of symbols and historic icons to create a formal vocabulary that had wide and even popular appeal (Scott-Brown 1971). The exact end-point of architectural high modernism and its abrogation by postmodernism has been a continuing, albeit controversial, motif in architectural historiography. While some scholars, such as Jencks, have seen the dramatic demolition of the Pruitt-Igoe housing complex in St. Louis, Missouri as the 'death of modernism' yet others have pointed to Arthur Drexler's 1975 exhibition 'The architecture of the École des Beaux-arts' at the Museum of modern art in New York as a trenchant critique of modernism at the very institution that had served to inaugurate architectural modernism in the 1930s. Whilst both these narratives of rupture have recently received critical treatment from historians who dismantle the dichotomy between modernity and postmodernity, it suffices to say that by the 1970s, modernism was eschewed as both philosophical discourse as well as architectural aesthetic'.
C. Greig Crysler, Stephen Cairns, Hilde Heynen, The sage hand-

book of architectural theory, Londres: Sage publications, 2013, p.316.

'The theory and practice of architectural preservation did not remain unaffected by the emerging debates regarding postmodernism. Scholars such as Mario Carpo have argued that because post-modernism as a philosophy was based upon the fragmentation of master narratives including that of history and the collapse of centralized systems; it also provided a renewed impetus to preservation movements around the world. Relieved of the burden of standing as signifiers of a particular historical moment or as markers of cultural and social progress, monuments could now be construed as repositories of various and often contested meanings (Carpo, 2007). Indeed Carpo suggests that, 'new monuments can have no power of historical orientation because the postmodern vision of history no longer provides any present line of progress along which historical signs may be clearly situated [...]' (Carpo, 2007, p.53) The recognition, and subsequent rejection, of the cultural and professional elitism that had so defined high modernism, was echoed by preservationists who began to turn a critical eye towards the narrow histories that preservation discourse had produced thus far. Preservation policies were also not left unaffected by the social movements of the time, such as the civil rights movement in the United States, the increasing visibility of subaltern and aboriginal groups and the various campaigns that sought to expand national histories to include previously marginalized populations. These changes in the perception of history were well reflected in the Burra Charter, first drafted in 1979 (and later revised in 1981, 1988, and 1999) at the meeting of the Australian National Committee of ICOMOS in Burra, Southern Australia, where the definition of heritage was expanded to include 'natural, indigenous and historic places' of cultural significance. Scholars have rightly remarked that the Burra Charter marked the shift to an 'archaelogical model of heritage' (Miele, 2005) where the cultural value of heritage would be determined by its context rather than a priori aesthetic hierarchies or hegemonic constructions of taste. In a similar vein, at the twentieth session of UNESCO held in Paris in 1978, the committee recognized the importance of emerging forms of media and communication and new economies of heritage consumption (such as tourism) in shaping 'culture industries' of time (UNESCO, 1982).

Preservations in 1970s, also began to turn their attention to the buildings of modern movement – a contentious development, considering that high modernism was, at least in theory if not always in practice, based on the rejection of historicity and historicism'.
C. Greig Crysler, Stephen Cairns, Hilde Heynen, The sage handbook of architectural theory, Londres: Sage publications, 2013, p.316-317.

‘Postmodernism, Return to the styles.
‘Organic-Romantic’ architecture, with its curved surfaces, soft roofs, oblique columns and walls and forms borrowed from nature, based on Art nouveau and particularly the work of Antoni Gaudí, exercised a certain influence on the general development of architecture in the XXth century. More influential, however, was ‘Postmodern’ architecture which has its roots in the 1960s. American architect Robert Venturi’s ‘Guild house’, and old people’s home in Philadelphia, is acknowledge as the foundation building of the postmodern era. Many typical elements of this style can be seen here; the symmetrical solid masonry façade, the entrance on a central axis which is emphasised by a column, a large segmental arch window, and a non-functioning television aerial as a decorative ornament and symbol of the main occupation of the residents.
The pioneers of postmodern architecture dismissed their predecessors with the same gusto as modernists had rejected theirs. Balanced asymmetry was replaced with a return to classical symmetry, the transparent wall was replaced with a return to the traditional ‘pierced façade’ featuring increasingly small windows, and the absence of decoration was replaced with a return to applied ornament. Mies van der Rohe’s maxim ‘less is more’ no longer applied, and was replaced instead with Venturi’s pronouncement that ‘less is a bore’. Venturi expressed his general criticism of modernist architecture in his book ‘Complexity and contradiction in architecture’. His work ‘Learning from Las Vegas’, which was compiled between 1972 and 1978, and in which he celebrated the advantages of trivial, popular architecture, was even more influential. In this book written together with his wife Denise Scott Browne, he pleaded for the ‘decorated shed’; the conventional building (as opposed to the modern focus on progressive construction techniques) to which decorative forms were added, culminating in a show façade which had nothing to do with the building interior or the structure. Ultimately the Gothic cathedrals and the Early-renaissance palaces worked on the same principle. In adopting this approach, Venturi and many others overlooked the fact that some things had actually changed since Middle ages, such as the revolution brought about reinforced concrete construction. The outcome was that form and decoration, and the ever-popular game involving quotes from historical buildings, became increasingly random. The postmodern archietcts produced little more than an unoriginal counter-programme to modernism, in which they hailed the glorious pre-modern times. In doing this they overlooked the fact that Boullée and Ledoux, whom they declared as their heroes along with Gaudí and Palladio, were forward-looking and not retrospective in their approaches’.
Jan Gympel, The story of architecture from antiquity to the present, Köln: Könemann, 1996, p.105.

‘In the late 1960s also technical advances were making available an

improved range of materials which markedly affected some architectural design. The distance aroused by the drab weathering on new concrete buildings led to the cladding of such façades – at least on prestige structures – by ceramic tiling, which greatly improved the appearance.
A notable technical advance was in the field of plastics, materials that had been used extensively internally but had not previously been sufficiently strong for constructional purposes. The development of GRP (glass reinforced polyester) made such structural use possible. The material could be molded into large wall and roof panels in a range of colours. As with other technical advances, GRP encouraged architects of the so-called late-modern period into what is commonly referred to as high-tech architecture. GRP cladding of this type lends itself in its shiny form to a 'wet-look' style. Characteristic is James Stirling's Olivetti training centre (1969–73). Research into alloyed steels and aluminium have led to the metal framework theme of the 'excterior plumbing type' – a kind of architectural meccano – such as Richard Roger's Lloyds of London building (1986)'.
Yarwood Doreen, The architecture of europe, Londres: Spring books, 1987, p.79.

'Let us define our terms: revisionism is a tendency in general politics that exists alongside the tendency to conserve what once existed and alongside the tendency that aims at violent and radical change in the present system. Revisionism is a path between revolution and conservatism. We may claim it as a route of postmodernism. We presume that many of modernism's achievements will continue to be valid, even as we presume that many of its stultified doctrines are invalid. What we may conserve of the modernist project, as described by Jürgen Habermas, is proportional to the degree of innovation – the radical, if not violent, changes – postmodernism has brought to the existing system. In stark contrast to the modernist program, a radical novelty is to be found in the demand for architecture that no longer asserts the abstraction of purely stereometric forms, but instead applies numerous representational forms, communicative of content and message – architecture that permits the addition of pictorial and imagistic forms, decoration and ornament, symbols and signs. Robert Venturi has been a leading exemplar of this way of thinking since 1960 and has put his thought into practice by distinguishing in his architecture between a building's practical role as weather protection ('a roof over your head') and as a carrier of symbolism (a façade). Symbolism, which conveys a message, is reserved for the building's façade. It creates meaning for the edifice, which otherwise could become a mere shed. Venturi expects a division between the practical role and the façade. The façade carries the meaning and the decoration, the symbols, as a totally independent element of the building. It conveys a content different from that expected by the modernist program, which aimed at displaying the internal

organization of the building and its construction. Of what interest is the construction of a building to the layman? Is that all he wants to know? To whom does the building belong? What is it used for? What is in it? From this need for information, Venturi draws a great deal of his material. Of necessity, historical forms come into play as carriers of meaning. American postmodernism is essentially determined by the architectural theories of Venturi and Moore'.
Heinrich Klotz, 'Introduction', Postmodern visions: drawings, paintings and models by contemporary architects, Nova Iorque: Abbeville press, 1985, p.9.

'Aldo Rossi, an Italian, and O. M. Ungers, a german, are the leading representatives of postmodernism in Europe. Their practice is different from that of the americans. They have also come out against abstraction in pure forms, but they do not advocate the application of decoration. Instead, they load the geometric forms – and, therefore, the whole building and its constituent parts – with meaning. This is achieved by attributing typological and hence historical characteristics to the geometric forms. From this geometry, Rossi and Ungers evolve a typology that gives buildings character once more and renders their specific characteristics in a visible form. Rossi tries to reapply forms loaded with meaning and archetypal in the way a coffee pot or spoon is archetypal. The expressive force of such 'primary forms' is something he hopes to regain for architecture.
Ungers is against applying form as decoration and demands instead 'abstract representation'. He considers the whole building a medium for representation, yet the building does not simply present the literal imagery of a colossal sculpture – if a house has wings, that does not make it a duck (to cite an example from Robert Venturi). Ungers adheres to a purely architectural typology that, as in Rossi's work, has historical links and is recognizable through its historical model. This does not, however, preclude the invention of new forms. Ungers' policy is to a given prototype, producing a new richness. For example, access can be achieved through a door, a portal, or a gateway. These models of access differ not only in size, but also in character. The form gains a new expressivity, which cannot be interpreted purely in terms of its function or of its basic geometry. The injection of content and the way architectural themes prevail over pure function fundamentally distinguish this architecture from conventional modernism'.
Heinrich Klotz, 'Introduction', Postmodern visions: drawings, paintings and models by contemporary architects, Nova Iorque: Abbeville press, 1985, p.9.

'For all their differences, the architects mentioned here, Moore, Venturi, Rossi and Ungers, share a common goal. Not only do they want to present symbolic and typological forms in the foreground purely as a way of communicating content, they also want to use

them as the material of fiction, allowing a building to become a work of art once again, a ‘fair illusion’. They plan as essential part in bringing about a structure not of function but of fiction. The building should be a mode of portrayal, not merely a functional tool. The final important issue in the conflict between the new, revised modernism and its more conservative counterpart arises from the way functionalism has impoverished architecture in recent decades. The motto of postmodernism, directed against the ‘builder’s functionalism’ of recent years, can be summarized thus: Not just function, but fiction. The various tendencies of postmodernist architecture come together in their striving to see a building as a creation of ‘fair illusion’. The commonality of the postmodern revisionists’ purpose results from the recognition that to fulfill aims is not to fulfill aesthetic needs, and that the full range of expression in architecture is not to be found in taking it back to the elements of stereometry. The last quarter of the twentieth century, like the first, is characterized by architecture that has not been effaced by the modernist gospel of simplification. Recent changes demonstrate that statements proclaiming modernism as the spirit of the age have been premature. The rigor of modernism has been softened, shaped to the needs of ordinary human beings. This historical process has only just begun. We will probably know the full outcome only at the end of the century.
For the opening exhibition of the Deutsches Architekturmuseum we chose a highly controversial theme – controversial, but nothing new. Postmodernism is past its gestation period. The new aims began to become clear in America about 1960 (with Venturi and Moore), followed by Europe in 1963/64 (Ungers and Rossi). The debated spread in early seventies, and the idea of postmodernism is commonplace today, even though its philosophy and consequences are not yet understood. It would therefore seem to be time to present the story of postmodernism by means of its most important projects during the past twenty years: a first review. Although the 1980 biennial exhibition in Venice indicated the state of postmodernism at the time, we intend to give a wider-ranging survey of the movement form its very beginning’.
Heinrich Klotz, ‘Introduction’, Postmodern visions: drawings, paintings and models by contemporary architects, Nova Iorque: Abbeville press, 1985, p.10.

‘With this textual model, one postmodernist strategy becomes clear: to deconstruct modernism not in order to seal it in its own image but in order to open it, to rewrite it, to open its closed systems (like the museum)to the’ heterogeneity of texts’ (Crimp), to rewrite its universal techniques in terms of ‘synthetic contradictions’ (Frampton) – in short, to challenge its master narratives with the ‘discourse of others’ (Owens).
But this very plurality may be problematic: for if modernism consists of so many unique models (D. H. Lawrence, Marcel Proust...), then

‘there will be as many different forms of postmodernism as there were high modernisms in place, since the former are at least initially specific and local reactions against these models’ (Jameson). As a result these different forms might be reduced to indifference, or postmodernism dismissed as relativism (just as poststructuralism is dismissed as the absurd notion that nothing exists ‘outside the text’). This conflation, I think, should be guarded against, for post-modernism is not pluralism – the quixotic notion that all positions in culture and politics are now open and equal. This apocalyptic belief that anything goes, that the ‘end of ideology’ is here, is simply the inverse of the fatalistic belief that nothing works, that we live under a ‘total system’ without hope of redress – the very acquiescence that Ernest Mandel calls the ‘ideology of late capitalism’.
Clearly, each position on or within postmodernism is marked by political ‘affiliations’ (Said) and historical agendas. How we conceive postmodernism, then, is critical to how we represent both present and past – which aspects are stressed, which repressed. For what does it mean to periodize in terms of postmodernism: to argue that ours is an era of the death of the subject (Braudillard) or of the loss of master narratives (Owens), to assert that we live in a consumer society that renders opposition difficult (Jameson) or amidst a mediocracy in which the humanities are marginal indeed (Said)? Such notions are not apocalyptic: they mark developments, not clean breaks and new days. Perhaps, then, postmodernism is best conceived as a conflict of new and old modes – cultural and economic, the one not entirely autonomous, the other not all determinative – and of the interest vested therein. This at least makes the agenda of this book clear: to disengage the emergent cultural forms and social relations (Jameson) and to argue the import of doing so. Even now, of course, there are standard positions to take on post-modernism: one may support postmodernism as populist and attack modernism as elitist or, conversely, support modernism as elitist – as culture proper - and attack postmodernism as mere kitsch. Such views reflect one thing: that postmodernism is publicly regarded (no doubt vis-à-vis postmodern architecture) as a necessary turn toward ‘tradition’.
Hal Foster, (ed.), The anti-aesthetic: essays au postmodern culture, Seattle: Bay press, 1991, p.xi.

‘La arquitectura postmoderna propiamente dicha es muy limitada. Su presencia es modesta y además polarizada: es visible en las grandes ciudades, en la arquitectura de los servicios y del ocio, se dirige a un público generalmente pudiente. Además, ésta se polariza también geográficamente en Norteamérica. En Europa, la arquitectura postmoderna marca de forma apreciable sólo algunas grandes ciudades como, por ejemplo, Berlín, Frankfurt, Lyon, Barcelona. En las ciudades italianas, por el contrario, la arquitectura y las emergencias postmodernas o tardomodernas se pueden contar con

los dedos de dos manos. Están presentes de forma marginal y, sobre todo, ninguna de ellas ha conseguido convertirse en monumento de la contemporaneidad, como ha pasado en otros países europeos.
También el postmoderno está creciendo por encima de su propia moda y ha producido su propia vulgarización. Sín embargo, ésta no ha conseguido todavía una masa crítica de presencia capaz de modificar la imagen y el skyline de la ciudad contemporánea, como hizo el racionalismo en solamente un cuarto de siglo. El postmoderno no ha gozado de la difusión masiva del movimiento moderno, que por su parte ha conseguido, en nombre de la globalización cultural y de la economía de la producción, imponer la vulgarización de la llamada dictadura del cubo. [...]
Por cierto, la presencia física no es, sobre todo en Europa, proporcional a la importancia que el postmoderno ha alcanzado no sólo en el debate entre los especialistas del sector, sino también dentro de la misma cultura de masas. Sin embargo, lo que permite hablar del postmoderno como tendencia de fondo de la ciudad nueva contemporánea es el clima cultural general producido también por las actitudes visibles de las masas, por los comportamientos y los estilos de vida. Hay que partir de estas grandes transformaciones para dar un sentido a la arquitectura postmoderna que es sólo un momento de concreción y visibilidad del gran cambio en curso.
Entre las grandes transformaciones culturales, importantes para connotar el marco general, están la desaparición, tendencial, de la frontera entre cultura alta y cultura popular, la asunción de la cotidianidad como campo privilegiado de formación de sentido y la continua introducción de elementos de lo cotidiano en todos los sectores, antaño considerados dominio exclusivo de la cultura alta o legítima, de la pintura a la música y sobre todo a la arquitectura. Aquí la enseñanza de Las Vegas y de sus letreros de neón es constante y relevante'.
Giandomenico Amendola, La ciudad postmoderna: magia y miedo de la metrópolis contemporánea, Barcelona: Celeste, 2000, p.68-69.

'I refer to the distinction between modernism and postmodernism. The whole matter become particularly odd when we realize that insofar as literary criticism is concerned, 'postmodernism' is not just a classifying label with slightly derogatory connotations (as it was in the 1930s when Frederico de Onís spoke, in the hispanic context, of postmodernismo as a kind of exhausted and mildly conservative modernismo), but a highly controversial concept with enemies and adherents, which apparently involves a whole distinctive philosophical, political, and aesthetic program on the part of its partisans. Other terms have been proposed for what is currently called postmodernism – we may recall Frank Kermode's not too felicitous distinction between 'pealeomodernism' and 'neomodernism' – but postmodernism, associated with the broader notion of a 'postmodern' age

seems to have easily won out.
The prefix post is a common terminological instrument in the language of history, and it is quite often a neutral and convenient means of indicating the position in time of certain events by referring them to an outstanding previous moment. The fact that a specific phenomenon is by no means suggestive of inferiority. What the prefix post implies, however, is an absence of positive periodizing criteria, an absence which in general is characteristic of transitional periods. [...]
The epithet 'postmodern' was apparently coined by the historian-prophet, Arnold J. Toynbee, in the early 1950s. Toynbee thought that the Western civilization had entered a transitional phase during the last quarter of the nineteenth century'.
Matei Colinescu, Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism, Durham: Duke University press, 1987, p.132, 133.

'Iñaki Urdanibia resume em algumas ideias a situação pós-moderna: 'Encontramo-nos, pois, numa situação em que imperam a incerteza, o cepticismo, a disseminação, a s situações derivantes, a descontinuidade, a fragmentação, a crise [...] aspectos que conduzem, nos terrenos artísticos, a fenómenos como o pastiche, a collage, uma posição cindida e esquizofrénica que leva em muitas ocasiões à busca noutros tempos do que agora carecemos'. Este mal-estar e esta confusão são também extensíveis ao território religiosos e ao próprio sentido da vida'.
Isabel Nogueira, Do pós-modernismo à exposição Alternativa Zero, Lisboa, Nova Vega, 2007, p.113.

'Na teoria é o pós-modernismo que reenquadra o feminismo, o pós-colonialismo, e suporta os estudos culturais. Não permite relançar apenas temas da modernidade mas também de regiões culturais marginais ou trash. Num quadro em que o usufruto da cultural popular é entendido como a emancipação da gente vulgar e não o seu vício fatal. De Venturi a Rem Koolhaas, a linguagem popular (Less is a bore/Fuck the context) infiltra-se na alta cultura arquitectónica.
O pós-modernismo está por isso enraizado nas prácticas culturais do nosso tempo. [...]
Talvez, fundamentalmente, o pós-modernismo enquanto cultura corresponda à experiência americana e à hegemonia cultural que aí ganha forma no pós 2.ª Guerra Mundial. Daí também a estranheza, e até repúdio, que gera fora desse quadro. Como escreve Huyssen, talvez o pós-modernismo não tenha sido nada mais que uma tentativa dos EUA de reclamar a liderança cultural daquilo que alguns chamaram século americano'.
Jorge Figueira, Reescrever o pós-moderno: sete entrevistas, Porto: Dafne, 2007, p.11.

‘The concept of postmodernism is not widely accepted or even understood today. Some of the resistance to it may come from the unfamiliarity of the works it covers, which can be found in all the arts: the poetry of John Ashberry, for instance, as the much simpler talk poetry that came out of the reaction against complex, ironic, academic modernist poetry in the 1960s; the reaction against modern architecture and in particular against the monumental buildings of the International style; the pop buildings and decorated sheds celebrated by Robert Venturi in his manifesto ‘Learning from Las Vegas’; Andy Warhol, pop art and the more recent photorealism; in music, the moment of John Cage but also the later synthesis of classical and ‘popular’ styles found in composers like Philip Glass and Terry Riley, and also punk and new wave rock with such groups as Clash, Talking Heads and the Gang of Four; in film, that comes of Godard – contemporary vanguard film and video – as well as a whole new style of commercial or fiction films, which has its equivalent in contemporary novels, where the works of William Burroughs, Thomas Pynchon and Ishmael Reed on the one hand, and the French new novel on the other, are also to be numbered among the varieties of what can be called postmodernism.

This list would seem to make two things clear at once. First, most of postmodernisms mentioned above emerge as specific reactions against the established forms of high modernism, against this or that dominant high modernism which conquered the university, the museum, the art gallery network and the foundations. Those formerly subversive and embattled styles – Abstract Expressionism; the great modernist poetry of Pound, Eliot or Wallace Stevens; the International Style (Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe); Stravinsky; Joyce, Proust and Mann – felt to be scandalous by our grandparents are, for the generation which arrives at the gate in the 1960s, felt to be the establishment and the enemy – dead, stifling, canonical, the reified monuments one has to destroy to do anything new. This means that there will be as many different forms of postmodernism as there were high modernisms in place, since the former are at least initially specific and local reactions against these models. That obviously does not make the job of describing postmodernism as a coherent thing any easier, since the unity of this new impulse – if it has one – is given not in itself but in the very modernism it seeks to displace. The second feature of this list of postmodernisms is the effacement of some key boundaries or separations, most notably the erosion of the older distinction between high culture and so called mass or popular culture’.

Fredric Jameson, The cultural turn: selected writings on the postmodern 1983-1998, Londres: Verso, 1998, p.1-2.

‘The second feature of this list of postmodernisms is the effacement of some key boundaries or separations, most notably the erosion of the older distinction between high culture and so called mass or

popular culture. This is perhaps the most distressing development of all from an academic standpoint, which has traditionally had a vested interest in preserving a realm of high or elite culture against the surrounding environment of philistinism, of schlock and kitsch, of TV series and Reader's Digest culture, and in transmitting difficult and complex skills of reading, listening and seeing to its initiates. But many of the newer postmodernisms have been fascinated precisely by the whole landscape of advertising and motels, of the Las Vegas strip, of the Late show and B-grade Hollywood film, of so-called paraliterature with its airport paperback categories of the gothic and the romance, the popular biography, the murder mystery and the science fiction or fantasy novel. They no longer 'quote' such 'texts' as a Joyce might have done, or a Mahler; they incorporate them, to the point where the line between high art and commercial forms seems increasingly difficult to draw'.
Fredric Jameson, The cultural turn: selected writings on the postmodern 1983-1998, Verso: Londres, 1998, p.2.

'A rather different indication of this effacement of the old categories of genre and discourse can be found in what is sometimes called contemporary theory. A generation ago there was still a technical discourse of professional philosophy – the great systems of Sartre or the phenomenologists, the work of Wittgenstein or analytical or common language philosophy – alongside which one could still distinguish that quite different discourse of the other academic disciplines – of political science, for example, or sociology or literary critics. Today, increasingly, we have a kind of writing simply called 'theory' which is all or none of those things at once. This new kind of discourse, generally associated with France and so-called french theory, is becoming widespread and marks the end of philosophy as such. Is the work of Michel Foucault, for example, to be called philosophy, history, social theory or political science? It's undecidable, as they say nowadays, and I will suggest that such 'theoretical discourse' is also to be numbered among the manifestations of postmodernism'.
Fredric Jameson, The cultural turn: selected writings on the postmodern 1983-1998, Londres: Verso, 1998, p.2-3.

'Now I must say a word about the proper use of this concept: it is not just another word for the description of a particular style. It is also, at least in my use, a periodizing concept whose function is to correlate the emergence of new formal features in culture with the emergence of a new type of social life and a new economic order – what is often euphemistically called modernization, post-industrial or consumer society, the society of the media of the spectacle, or multinational capitalism. This new moment of capitalism can be dated from the post-war boom in the United States in the late 1940s and early 1950s or, in France, from the establishment of the Fifth Republic in 1958. The 1960s are in many ways the key transitional period,

a period in which the new international order (neo-colonialism, the green revolution, computerization and electronic information) is at one and the same time set in place and is swept and shaken by its own internal contradictions and by external resistance'.
Fredric Jameson, The cultural turn: selected writings on the postmodern 1983-1998, Londres: Verso, 1998, p.3.

'Now, before I try to offer a somewhat more positive conclusion, I want to sketch the analysis of a full-blown postmodern building – a work which is in many ways uncharacteristic of that postmodern architecture whose principal names are Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves and more recently Frank Ghery, but which to my mind offers some very striking lessons about the originality of postmodernist space. Let me amplify the figure which has run through the preceding remarks, and make it even more explicit: I am proposing the notion that we are here in the presence of something like a mutation in built space itself. My implication is that ourselves, the human subjects who happen into this new space, have not kept pace with that evolution; there has been a mutation in the object, unaccompanied as yet by any equivalent mutation in the subject; we do not yet possess the perceptual equipment to match this new hyperspace, as I will call it, in part because our perceptual habits were formed in that older kind of space I have called the space of high modernism. The newer architecture – like many of the other cultural products I have evoked in the preceding remarks – therefore stands as something like imperative to grow new organs to expand our sensoria and our bodies to some new, as yet unimaginable, perhaps ultimately impossible, dimensions.
The building whose features I will enumerate here is the Westin Bonaventure Hotel, built in the new Los Angeles downtown by the architect and developer John Portman, whose other works include the various Hyatt Regencies, the Peachtree center in Atlanta, and the Renaissance Center in Detroit. I must mention the populist aspect of the rhetorical defence of postmodernism against the elite (and utopian) austerities of the great architectural modernisms: it is generally affirmed that these newer buildings are popular works on the one hand; and that they respect the vernacular of the american city fabric on the other.
That is to say that they no longer attempt, as did the master-works and monuments of high modernism, to insert a different, distinct, an elevated, a new utopian language into the tawdry and commercial sign-system of the surrounding city, but on the contrary, seek to speak that very language, using its lexicon and syntax, that has been emblematically 'Learned from Las Vegas'.
On the first of these counts, Portman's Bonaventure fully confirms the claim: it is a popular building, visited with enthusiasm by locals and tourists alike (although Portman's other buildings are even more successful in this respect)'.

Fredric Jameson, The cultural turn: selected writings on the postmodern 1983-1998, Londres: Verso, 1998, p.10-11.

'The problem of postmodernism – how its fundamental characteristics are to be described, whether it even exists in the first place, whether the very concept is of any use, or is, on the contrary, a mystification – this problem is at one and at the same time an aesthetic and a political one. The various positions that can logically be taken on it, whatever terms they are couched in can always be shown to articulate visions of history in which the evaluation of the social moment in which we live today is the object of an essentially political affirmation or repudiation. Indeed, the very enabling premise of the debate urns on an initial, strategic presupposition about our social system: to grant some historic originality to a postmodernist culture is also implicitly to affirm some radical structure difference between what is sometimes called consumer society and earlier moments of the capitalism from which it emerged'.
Fredric Jameson, The cultural turn: selected writings on the postmodern 1983-1998, Londres, Verso, 1998, p.21.

'By the mid-1970s a wide dissatisfaction had grown up with 'modern' architecture, which began to be viewed as an arrogant imposition of inadequate environmental ideas upon society. Its basic ideals were seriously questioned and eventually its 'death' was recorded. It was soon followed by the growth of a fashionable 'postmodernism' invented by a number of critics and historians as a substitute style. Although it proved insubstantial it did, however, lead to a revival of interest in historicism as an architectural language and a return to Neo-classicism.
Postmodern Classicism can be seen in the guise of much overscaled and bulky concrete (often prefabricated) architecture for housing schemes as well as public buildings, in Europe and the EUA. The monumental work of the spanish architect Ricardo Bofil and the american Michael Graves is perhaps most closely associated with this form of postmodernism. In contrast to this trend there was also a growing fascination with vernacular and regional modern architecture and with what Bernard Rudofsky had described as 'architecture without architects', the title of his celebrated 1965 MoMA exhibition. 'Free-form' architecture, too, expressed a growing awareness of new values of vernacular and indigenous building materials and traditions, ranging from Japan to Hungary where the Pecs Group and Imre Makovecz exerted considerable influence. Thus, 'community architecture' and a closer public identification and participation in design and planning processes proved significant. Many schemes were produced indicating varying approaches to the housing problem, from the early prototypical prefabricated Habitat project by Safdie for the Montreal expo in 1967, to the work carried out by the belgian architect Lucien Kroll with his student 'clients' at Louvain University,

as well as the Byker community project by Erskine at Newcastle and Rod Hackney's more conventional people's housing at Macclesfield. The community architecture development led, particularly in England, to a much greater awareness of conservation issues, culminating in the Prince of Wale's general popularity as the movement's 'guru' and the bearer of a new vision of architecture.
Thus, as we approach the end of the millennium a curious situation has emerged in architecture: pluralities have been recognized, there is a much wider acceptance of historical precedent (as in the work of the american architects Charles Moore and Michael Graves), and a sensitivity has been displayed in relation to ecology, nature and the organic approach to design. There is also a genuine excitement – particularly among the younger generation – over architecture's new freedoms and opportunities. Internationally, a great interest has been shown in the independent identity of regions and national cultures and this has been reflected in architecture, whilst in the former communist countries the heavy concrete work of the post-war years is gradually giving way too to a lighter and a much more adventurous aesthetic'.
Dennis Sharp, The illustrated dictionary of architects and architecture, Londres: Headline book publishing, 1991.

'Movimento arquitectônico desenvolvido nos anos 70 em reação ao modernismo e seus ideais racionalistas e funcionalistas. Tem como intenção incorporar o simbólico ao formal, funcional e técnico, influenciando-se por aspectos visuais e cenográficos. Caracteriza-se pela apropriação e reinterpretação do vasto repertório da história da arquitectura e pelo desinteresse na uniformidade e simplicidade próprios do modernismo. Volta a usar eixos, criando relações abstractas na construção de plantas e volumes. Utiliza-se frequentemente de um sistema de formas dissociado da estrutura funcional e espacial da construção'.
Maria Paula Albernaz, Dicionário Ilustrado de arquitectura, São Paulo, ProEditores, 1997-1998.

'Post-modernism.
A term coined in the 1940s but given currency by Charles Jencks in the 1970s for the reaction, primarily in architecture but also in decorative arts, to modernism and to modernism's rational, functionalist ideals with the Bauhaus. Pop Art led the way in America in the 1960s towards an anti-rationalist, pluralist aesthetic as did, in architecture, Brutalism. This encouraged eclecticism, especially one of a brash, uninhibited kind of favouring 'elements which are hybrid rather than pure' and 'messy vitality over obvious unity' as the leading postmodernist architect Robert Venturi wrote in his seminal book Complexity and Contradiction in architecture in 1966. Postmodern architecture emerged soon afterwards both in the EUA and Europe with Michael Graves, Hans Hollein, Philip Johnson, Charles Moore,

Robert Stern and others. The term has been adopted since then rather loosely by a variety of architects who have little in common apart from their opposition to modernism and to such contemporary movements as High tech'.
John Fleming, Hugh Honour, Nikolaus Pevsner, The penguin dictionary of architecture, Londres: Penguin books, 1991, p.347.

'Postmoderne appellation que l'on applique de nos jours à l'un des courants les plus originaux de l'architecture de la fin du XXe siècle. Si le terme de 'postmoderne' a l'avantage de situer de mouvement dans le temps, il ne rend compte qu'imparfaitement de l'esprit contestataire qui est le sien vis-à-vis de l'architecture dite encore 'moderne' (même si elle ne l'est plus).
L'essentiel en effet est dans la réaction qui nait à l'aube des années 60, pour s'épanouir pendant les années 70 et 80, contre les divers excès de l'architecture moderne triomphante. A cette architecture, à ses meilleures représentants (Le Corbusier, Aalto, Gropius, Mies van der Rohe, etc) comme à leurs plus tristes émules, on reproche leur purisme, leur chimère d'un homme universal qui, sous toutes les latitudes, vivrait dans les mêmes 'machines à habiter', leur volonté révolutionnaire de rompre avec toute référence historique, leur 'fonctionnalisme' mal conçu et mal appliqué, la monotonie d'une géométrie fondée sur le culte de l'angle droit, leur urbanisme certes aéré et lumineux, mais sécrétant l'uniformité et l'ennui.
Ces reproches n'avaient rient de très nouveau. Mais s'ils avaient été énoncés, dès l'entre-deux-guerres, par une lignée de vieux architectes conservateurs, défenseurs des traditions et des privilèges, voilà qu'ils étaient repris de nos jours par de jeunes architectes impatientes de secouer le conformisme de leurs ainés. Il est piquant de voir que ceux-ci réagirent au nom de l'orthodoxie – pour ne pas dire d'un nouvel académisme – en faisant preuve parfois vis-à-vis de ces novateurs postmodernistes d'une intolérance tout aussi méprisante que celle dont ils avaient été jadis victimes [...].
Mais comment définir le postmodernisme? D'abord comme l'aboutissement d'un certain nombre d'expériences menées dans plusieurs pays et sous des formes très diverses depuis de la fin des années 50:

- Les tendances formalistes, que l'on a aussi qualifiées de 'néobaroques', qui privilégiaient la forme des édifices aux dépens de leur fonction, ce qui allait évidemment à l'encontre d'un des credo de l'architecture moderne. Le plus curieux est que Le Corbusier lui-même, avec sa chapelle Ronchamp (1955), a été l'un des premiers, et c'est tout à son honneur, à explorer cette nouvelle voie dans laquelle devaient le suivre Hans Scharoun (avec la Philharmonique de Berlin), John Utzon (avec l'Opéra de Sydney), Eero Saarinen (avec le terminal T.W.A. de New York) et de nombreux architectes américains pourtant formés à l'école du fonctionnalisme: Phlip Johnson, Edward Durell Stone, Wallace Harrison, Minoru Yamasaki, etc;

- Le ‘stile Neo-liberty’ qui apparait en Italie à la fin des années 50 dans les œuvres d’Albini, de Moretti et surtout dans la Torre Velasca de Milan (1957), œuvre de l’agence B.B.P.R.;
- L’école japonaise dont les chefs de file (Kenzo Tange, Sakakura, Mayekawa, Otani, Kurokawa) [...]’
Bernard Oudin, Dictionnaire des architectes, Paris: Seghers, 1994, p.401.

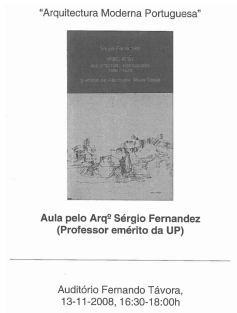
‘The Presence of the past: First International exhibition of architecture – Venice Biennale, 1980, by Paolo Portoghesi, Vincent Scully, Charles Jencks, and Christian Norberg-Schulz was published in five different editions, two in English (1980 and 1981), two in Italian (1980) and one in French (1981). In the words of Portoghesi, it was conceived as a manual and a tool ‘to clarify some ideas’. In place of a single radical critique, Portoghesi gave equal voice to each of the guest critiques, thus allowing an international plurality to blossom. ‘Each of us has its own vision. I asked Norberg-Schulz to participate because we had a sort of fraternal relationship. But he had a very different vision, influenced by Heidegger. He took great pleasure in participating to the show although a couple of years later he was very critical towards the results of the postmodern’. The four opening essays of the catalogue present four distinct and divergent versions of postmodernism. Portoghesi’s text, entitled ‘The end of the prohibitionism,’ reasserted the architect’s own intentions in organizing the show: not to propose another orthodoxy, but rather to provide a laboratory to capture ‘a phenomenon coming into being’. Scully, in his essay ‘How things got to be the way they are now,’ offered a plea for ‘a more varied, resonant, and effective architecture’ and ‘a more humanly complex [obviously here referring to Venturi] architecture which could, under proper economic and political conditions help shape a better human future’. Norberg-Schulz wrote a manifesto on a return to the notion of place. Titled ‘Towards an authentic architecture’, his essay remained the closest to modernism. Quoting his mentor, the architectural historian Sigfried Giedion, Norberg-Schulz concluded the piece by proclaiming, ‘modern architecture is alive’. Lastly, Jencks called for the use of a universal metaphorical imaginary and a postmodern space, that is to say, a space ‘fragmented, rich with symbols, ambiguous, layered with cut-out screens and ordered for an experience of continuous surprise’. In ‘Towards radical eclecticism’ Jencks promoted a ‘double-codeding,’ referring to a juxtaposition of the language of late-modern architecture with vernacular, historical, or commercial ones, all in an effort to provoke irony. A fifth essay, by Kenneth Frampton, was never delivered to the Biennale following Frampton’s resignation from his position in the Biennale’s organizational committee. ‘I have written a text which is categorically critical of this position [the triumph of postmodernism] and I had until recently intended to submit this text for the catalogue, wrote Frampton in a letter addressed to Robert A.M. Stern and dated

13 May 1980. Even though it remained outside of the framework of the academy, the Biennale catalogue (in its multiple editions) can be seen as a pedagogical endeavor, an attempt to confront critical and international positions on postmodernism. The compendium exerts its radical agenda in two ways: first, by serving as a pervasive and enduring reminder of an exhibition that was radical in its revision of the roots of architecture – radically anti-Radical; secondly, by capturing the roots of postmodernism's institutionalization through the platform of the Biennale'.

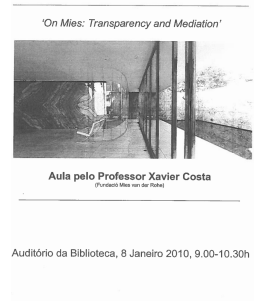
Léa-Catherine Szacka, in: http://radical-pedagogies.com/search-cases/v03-international-architecture-exhibition-biennale-venezia/ (acedido a 20/12/2018).

Anexo 5
5.1. Aulas abertas

Sérgio Fernandez,
'Arquitectura moderna portuguesa', (2008).



Xavier Costa,
'On Mies: transparency and mediation', (2010).



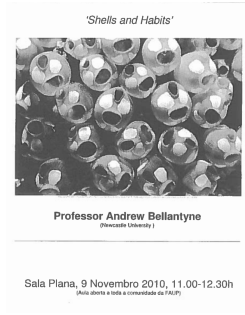
Pedro Flores,
'The city planners are ravaging our cities', (2009).



Suzanne Strum,
'The future is not what it used to be', (2012).



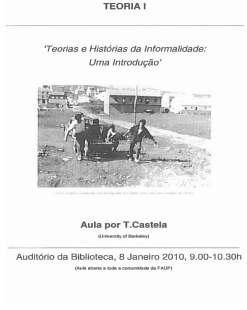
Andrew Bellantyne,
'Shells and habits', (2010).



Luís Santiago Baptista,
'Desconstruindo a desconstrução', (2012).



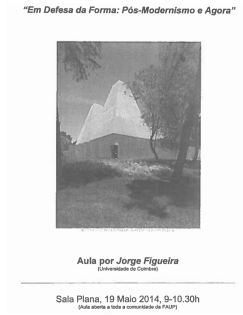
Tiago Castela,
'Teorias e histórias da informalidade: uma introdução', (2010).



António Oliveira,
'Entre a praxis arquitetónica e uma praxis fenomenológica', (2013).



Jorge Figueira,
‘Em defesa da forma: pós-moderno e agora’, (2014).



Sérgio Fernandez,
‘Modernidade na arquitectura portuguesa até 1974’, (2018).



Cristina Silva,
‘A visibilidade internacional da arquitectura portuguesa’, (2015/2016/2017).

Domingos Tavares,
‘Cultura arquitetónica 1974-88: alternância e conflito’, (2018).



Fátima Pombo,
‘O sentido do lugar e a fenomenologia em arquitectura’, (2016).



Cristina Silva,
‘A Escola do porto e a visibilidade internacional da arquitectura portuguesa’, (2018).



Michael S. Oliveira,
‘Effortless: Desenvolvimentos teóricos desde a formação no Porto (Paris, Porto, Los Angeles, Rio de Janeiro, Tokyo e New York)’, (2017).



Ana Sofia Cardoso,
‘Mediantização da arquitectura: revistas portuguesas’, (2018).



Rui Ramos,
‘Relato da habitação apoiada pelo estado entre 1900 e 1940 em 20 minutos’, (2020).

André Tavares,
‘Notas para a teoria e prática da arquitectura em Potugal na década de 50 a partir de duas obras de Januário Godinho’, (2021)



José António Bandeirinha,
‘Ostinato Rigore, um texto de Álvaro Siza na década de 1970’, (2021).



Eliseu Gonçalves,
‘Arquitecturas de transição, 1899-1937: prenúncios de modernidade a partir do problema da habitação em Portugal’, (2021).



Michel Toussairt,
‘Debate arquitectónico e o Jornal Arquitetos no final do século XX’, (2022).



João Carvalho, ‘O valor do tempo’, (2022).

Vítor Neves,
‘A revista Arq./a no contexto da arquitectura contemporânea’, (2023).

Ricardo Figueiredo,
‘Permanências e rupturas: discurso breve sobre as arquitecturas em Portugal entre as décadas de 20 e 50’, (2023).

Gonçalo Canto Moniz,
‘A formação social do arquiteto: a reforma de 57 e as experiências pedagógicas em Portugal na década de 60’, (2023).



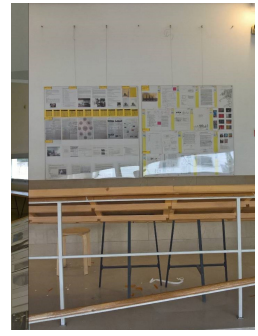
5.2. Exposições

Sala de aula,
2009/2010



Anuária,
2016/2017





Anuária,
2017/2018



Anuária,
2018/2019

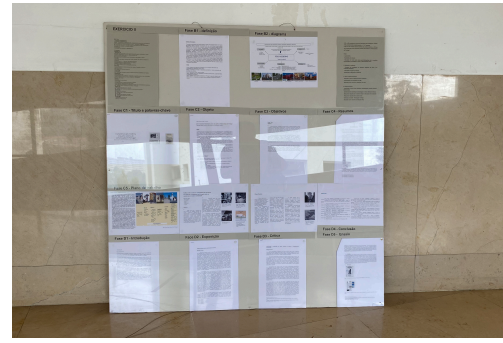
Anuária,
2019/2020





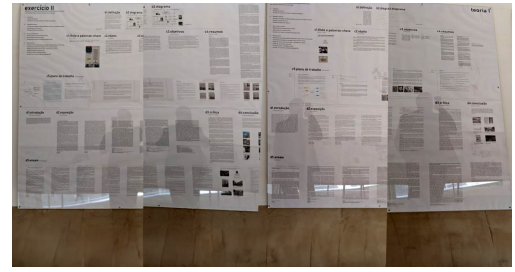


Anuária,
2020/2021



Anuária,
2021/2022

Anuária,
2022/2023



ARQUITECTURA
TEORIA
MODERNO
PÓS-MODERNO
CONTEMPORÂNEO
INTERNACIONAL
NACIONAL

A disciplina da Arquitectura aparenta, e enfrenta permanentemente um estrangulamento na sua redutora definição como “arte de organizar-construir espaços”.

Mas entenda-se Arquitectura como prática projetual destinada à conceptualização- partilha de “formas” de vida(ou para a vida), o que pode comportar também uma recentralização do papel da Teoria enquanto um acto arquitetónico por excelência, e uma perspectiva da Construção que contenha entre os seus propósitos materializar tais problematizações.

Tal fomentaria um reposicionamento que propiciaria a construção do que denominamos por Projectos Críticos, os quais, no contexto que confina a prática profissional da arquitectura contemporânea, poderiam permitir a problematização interna da disciplina com vista a potenciar as suas futuras “projecções”.