

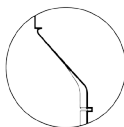
ARQUITECTURA DE PESO

do monumento ao (anti) monumento

Eva Florindo

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

FAUP 2011/2012



ARQUITECTURA DE PESO

do monumento ao (anti) monumento

Eva Patrícia da Silva Rocha Florindo

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Orientador: Professor Doutor Manuel Graça Dias

2011/2012

Ao Professor Doutor Graça Dias,
a todos que me ouviram e ajudaram, em particular à Márcia,
aos meus irmãos, avó e, especialmente,
aos meus pais,

os meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

Palavras-chave: *Monumento; Signo; Sinal; Anti-Monumento; Ícone.*

Este ensaio reflecte sobre as raízes do conceito de monumento e a sua evolução ao longo dos tempos como forma de dar resposta à questão *o que é “ser monumento” hoje?* A pertinência do tema fundamenta-se no paradoxo que acompanha a actual existência do monumento: embora continue muito presente na nossa sociedade é comumente negada a sua edificação, sendo-lhe atribuídas outras designações, como a de “ícone arquitectónico”.

Pretende-se assim desfazer o conflito moral que tem perseguido este conceito nos últimos anos através da análise da relação existente entre monumento e poder, dando-se especial atenção ao papel do arquitecto nessa relação. Simultaneamente, acredita-se que as dúvidas e hesitações que envolvem a aceitação da ideia de monumento se devem à perda da sua inicial função de rememoração e diluição do poder da “imagem” que durante anos o caracterizava, associada ao simbolismo clássico. Na origem destas transformações está respectivamente a progressiva substituição do estatuto de signo pelo de sinal do monumento, a partir da qual se acentua o seu papel de embelezamento e ostentação, e a reinvenção da linguagem arquitectónica pelo movimento moderno que, fundada numa ideia de *anti-monumentalidade*, recusou os códigos da arquitectura clássica, abrindo caminho à formulação de uma nova monumentalidade. Estes momentos são o mote para as duas primeiras partes desta dissertação, sendo que no remate da primeira se apresenta ainda uma distinção entre as, frequentemente confundidas, noções de monumento *tout court* e monumento histórico. Na terceira parte deste estudo procura-se perceber o que caracteriza hoje o monumento e o que o distingue do “ícone arquitectónico”. A distinção entre estes conceitos tem por base algumas características que, após a análise ora efectuada, consideramos serem fundamentais para a essência do monumento e lhe atribuem o seu carácter de *fétiche*: a sua natureza ritual colectiva e a sua relação com o tempo e a memória.

Esta dissertação desenvolve-se no sentido de relembrar a importância do monumento enquanto facto urbano essencial na cidade, procurando estabelecer um alerta em relação ao que constituirão as memórias do nosso futuro.

ABSTRACT

Keywords: *Monument; Sign; Signal; Anti-Monument; Architectural Icon*

This essay reflects upon the roots of the concept of monument and its evolution over time as a way to answer the question *what is “to be monument” today?* The relevance of the theme is based on the paradox that accompanies the actual existence of the monument: although still very present in our society is commonly denied its construction and often receives other designations such as “architectural icon”.

Therefore, we intent to dispel the moral conflict that has pursued this concept in the last years through the analysis of the existent relationship between monument and power, being given special attention to the role of the architect in this relationship. Simultaneously, it is believed that the doubts and hesitations that involve the acceptance of the idea of monument are due to the loss of its initial function of memory and dilution of the power of the “image” that characterized it for years, associated with the classic symbolism. At the core of these transformations is respectively the progressive replacement of the status of sign by signal of the monument, from which is accentuated its role of embellishment and ostentation, and the reinvention of the architectural language by the modern movement that, based on an idea of *anti-monumentality*, refused the codes of classical architecture, paving the way for the formulation of a new monumentality. These moments are the motto for the first two parts of this study, featuring in the end of the first one a distinction between the frequently confused notions of monument *tout court* and historical monument. The third part of this study seeks to understand what characterizes the monument today and what distinguishes it from the “architectural icon”. The distinction between these concepts is based on certain characteristics that, after the analysis made, we have considered being fundamental to the essence of the monument giving it its character of *fetish*: its collective ritual nature and its relationship with time and memory.

This thesis intends to recall the importance of the monument as an urban fact essential for the city, seeking to establish a warning about what will constitute the memories of our future.

RÉSUMÉ

Mots-clés: *Monument ; Signe ; Signal ; Anti-Monument ; Icône Architectural*

Cette dissertation reflète sur les racines du concept du monument et son évolution au fil du temps comme un moyen de réponse à la question *ce que c'est "être monument" aujourd'hui?* La pertinence du thème est basé sur le paradoxe qui accompagne l'existence actuelle du monument: tout en continuant très présente dans notre société sa édification est généralement dénié, étant lui attribuée d'autres désignations, tels que "icône architecturale".

Ansî, on a l'intention de défaire le conflit moral qui a poursuivi ce concept ces dernières années par l'analyse de la relation existante entre monument et le pouvoir, accordant une attention particulière au rôle de l'architecte dans cette relation. Simultanément, on croit que les doutes et les hésitations qui impliquent l'acceptation de l'idée du monument sont dus à la perte de sa fonction initiale de remémoration et dilution du pouvoir de "l'image" qui l'a caractérisé pendant des années, associée au symbolisme classique. A l'origine de ces transformations est respectivement le remplacement progressif du statut de signe par celui du signal du monument, à partir duquel est accentué son rôle d'embellissement et d'ostentation, et la réinvention du langage architectural par le mouvement moderne qui, fondé sur l'idée de *anti-monumentalité*, a refusé les codes de l'architecture classique, ouvrant la voie à la formulation d'une nouvelle monumentalité. Ces moments sont la devise pour les deux premières parties de cette dissertation, étant que à la fin de la première se présente encore une distinction entre les notions souvent confondues de monument tout court et monument historique. Dans la troisième partie de cette étude on cherche à comprendre ce qui caractérise aujourd'hui le monument et ce qui le distingue de "l'icône architecturale". La distinction entre ces deux concepts est basée sur certaines caractéristiques qui, après l'analyse effectué, on considère comme fondamentale à l'essence du monument et lui donnent son caractère de *fétiche*: sa nature rituel collectif et sa relation avec le temps et la mémoire.

Cette étude est développée dans le but de rappeler l'importance du monument en tant que fait urbain essentiel dans la ville, cherchant établir une mise en garde relatif à ce que constitueront les mémoires de notre avenir.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	13
<i>Primeira Parte</i>	
MONUMENTALIDADE	
I. Monumento e signo. Tempo e Espaço.	19
II. Monumento e sinal.	25
III. Monumento histórico.	32
Conservação e Restauro.	36
<i>Segunda Parte</i>	
DO MONUMENTO AO (ANTI) MONUMENTO	
I. A rejeição do modernismo. O anti-monumento.	49
II. O mais do menos. A procura de uma nova monumentalidade.	59
III. Arquitectura como monumento.	78
<i>Terceira parte</i>	
NEO-MONUMENTALIDADE	
I. Monumento e sociedade.	93
II. Monumento e polis.	103
Portugal: Monumento e polis.	120
III. O neo-Monumento.	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
Bibliografia	147
Referências Electrónicas	152
Filmografia	153
Referências Iconográficas	153

INTRODUÇÃO

O título desta dissertação foi “furtado” à curta-metragem *Arquitectura de Peso* de Edgar Pêra (2007), um documentário provocatório sobre quatro grandes momentos arquitecturais (ou *arquitecturais* como o seu autor os designa) protagonizados em Portugal nos últimos anos. No nosso caso, *Arquitectura de peso* refere-se a todo o tipo de arquitectura que apresenta um papel de destaque na sociedade e cidade onde se insere. Pelo seu simbolismo, função, escala, imagem, forma, representação ou custos, ela “pesa”. O conceito de *monumento* assume-se desta forma como o principal objecto do nosso estudo. A análise da sua evolução ao longo dos tempos é o meio através do qual pretendemos entender o sistema complexo que envolve a cidade e a arquitectura actuais. Compreender este conceito e o modo como interfere na sociedade é uma forma de melhor perceber as relações que se estabelecem entre os homens e que muitas vezes ditam a forma, a função e o significado da arquitectura.

A temática monumental encontra-se actualmente envolvida numa “bolha” pouco penetrável que, paradoxalmente, se demonstra muito presente na nossa sociedade e ao mesmo tempo tão distante do horizonte artístico e cultural do nosso tempo. A pertinência e o interesse por este tema prendem-se no conflito moral que o tem perseguido nos últimos anos que nos leva a uma realidade onde, como o arquitecto Godofredo Pereira (2010) afirma, se assume que os arquitectos já não constroem monumentalmente mas se continuam a produzir monumentos em todo o lado: monumentos às instituições, ao passado histórico, ao pensamento, à revolução, à cultura, à arquitectura, etc. O monumento continua presente na importância que assume para a cidade e sociedade em que se insere e na atenção que o Estado e as instituições lhe consagram (que se reflecte na afectação de importantes verbas orçamentais para a sua edificação), mas é encarado, na maior parte dos casos, como um artefacto do passado. Consideramos que este facto se deve por um lado às conotações negativas que a monumentalidade adquiriu ao longo da história, como símbolo de autoridade e totalitarismo, e por

outro, ao esbatimento da função inicial de rememoração do monumento.

Assim sendo, partindo de uma ideia de monumento como facto urbano essencial na cidade (inspirada na teoria de Aldo Rossi com a qual partilhamos várias opiniões), pretendemos dar resposta à questão, *o que é “ser monumento” hoje?* Para tal, formulámos como principais objectivos: analisar a evolução do papel do monumento para a cidade e sociedade em que se insere ao longo do tempo, percebendo até que ponto este se afastou do seu papel original, de memória; escrutinar a relação existente entre monumento e poder, de forma a perceber qual o grau de dependência entre ambos e qual o papel que o arquitecto tem ou pode ter nessa relação; reflectir sobre a influência da sociedade no monumento e vice-versa. Esclarecer estes aspectos obriga-nos a reflectir sobre quais os ideais que presidem à nossa função enquanto arquitectos (importante num momento de conclusão do curso), perceber a importância da nossa mão no desenho da história e de que forma queremos contribuir para ela.

Perante a conjuntura descrita e os objectivos delineados, desenvolvemos esta dissertação em três partes principais. Na primeira recuamos no tempo em busca de origens. Utilizam-se referências concretas mas não se procura uma história. O conceito de monumento é analisado sob três estatutos – *signo, sinal e histórico* -, que permitem delimitar o seu plano de significação. Os dois primeiros relacionam-se e caracterizam as duas principais faces da evolução do conceito de monumento. Embora continuando ambas a existir e por vezes a sobrepor-se podemos considerar que a primeira – *signo* – prevalece até aproximadamente ao século XVIII, a partir do qual a segunda – *sinal* – começa a ganhar relevo. Esta categorização inspira-se na teoria de Françoise Choay (1982)¹. O último estatuto, *histórico*, refere-se a monumentos não concebidos inicialmente com esse fim e que apenas obtêm essa classificação posteriormente, devido ao seu valor enquanto contributos para a História. A noção de monumento histórico é hoje frequentemente confundida com a de monumento erguido

1. “Doravante, o monumento sem passado chama a atenção, interpela no instante, trocando o seu antigo estatuto de signo pelo de sinal.” Choay, 1982 [2008:19]

com fins simbólicos, rememorativos ou, como é frequentemente o caso, celebrativos; daí ser tão importante analisar a sua distinção. Por outro lado, fazendo o monumento histórico parte do role da *Arquitectura de Peso* que nos propomos analisar, considerou-se pertinente fazer uma breve reflexão sobre a sua evolução em termos de conservação e restauro, que nos vai permitir identificar os principais valores que lhe são atribuídos pela sociedade ao longo dos tempos e, conseqüentemente, o seu papel e importância para a caracterização dessa mesma sociedade.

A partir da segunda parte desta dissertação adopta-se uma perspectiva fundamentalmente histórica do tema, seguindo-se uma linha cronológica (ainda que por vezes os temas se intersectem). Se o ponto de ruptura conceptual da ideia de monumento se deu por volta do século XVIII, o ponto de ruptura histórico acontece no início do século XX, com o movimento moderno. Assim iniciamos a segunda parte do nosso estudo, numa época em que a ideia de monumentalidade é pela primeira vez questionada. Analisam-se os motivos da aparente rejeição da noção de monumento pelos representantes do movimento moderno e conseqüentemente, debate-se o conceito de anti-monumento. De seguida faz-se um percurso pela obra de alguns autores pioneiros deste movimento (em jeito de inventário) de forma a perceber como é que estes, através da reinvenção da linguagem arquitectónica, acabaram por contribuir para a formulação do léxico de uma nova monumentalidade. Esta época é particularmente fértil na crítica e produção arquitectónica, daí que para se compreender a evolução do monumento seja necessário ter sempre em atenção a sua contextualização histórica e social. No remate deste capítulo, abordam-se as teorias de Robert Venturi (1977) e Aldo Rossi (1966), representantes das duas principais tendências pós-modernas – “neo-realista” e neo-racionalista, respectivamente –, que fornecem um contributo fundamental para a reflexão sobre a nova monumentalidade.

A terceira parte deste ensaio é dedicada à análise da contemporaneidade. Começamos por reflectir sobre o processo de estetização e espectacularização da sociedade (Debord, 1973; Leach, 1999) e das suas conseqüências na alteração dos rituais colectivos e, fundamentalmente, da arquitectura do

monumento, expressão máxima do fetiche da aparência na cidade. O monumento é assim analisado tendo em conta o triângulo entre cultura, “enquanto política de intervenção pública e privada”², arquitectura e cidade, proposto por Nuno Grande. São abordados vários factores que caracterizam esta relação, recorrendo-se a alguns exemplos que se consideraram ser pertinentes na objectivação das questões levantadas. Portugal e, mais especificamente a cidade do Porto, apresentam-se como os exemplos mais próximos e que melhor conhecemos pelo que são escolhidos para uma aproximação mais directa ao tema. Por fim, procura-se uma caracterização do monumento actual (neo-monumento), na sua vertente mais independente, mas tendo em conta todas as relações estabelecidas. Esta caracterização parte de uma leitura específica do que consideramos ser monumento, fundamentada na teoria desenvolvida por Aldo Rossi, com a qual nos identificamos, mas que é, obviamente, subjectiva. Pretende-se, em jeito de síntese, esclarecer este conceito, utilizando-se para tal uma comparação com o conceito de *ícone arquitectónico*, hoje tão vulgarizado.

Com este estudo não se pretende questionar a natureza do monumento, aceitando-se que “a monumentalidade [...] não advém simplesmente de uma decisão de construir monumentalmente, isto é, de seguir uma certa forma de projectar, mas principalmente de circunstâncias imprevisíveis ditadas pelo acontecer da arquitectura, que resultam no edifício tornado monumento.”³ Pretende-se, contudo, reflectir sobre os limites que condicionam este “acontecer”, de modo a tentar perceber, e a ter algum controlo, a/na direcção que a arquitectura está a seguir, ou pelo menos, a fundamentar uma tomada de posição.

2. Grande, 2005: 87

3. Pereira, 2010: 3



[1] Cromleque dos Almendres, Évora

MONUMENTALIDADE

“Na *monumentalidade* reúnem-se, durante milénios, todos os momentos anteriormente distinguidos da *espacialidade*: o percebido, o concebido, o vivido – as representações do espaço, os espaços de representação – os espaços próprios para cada sentido, do cheiro à palavra – os gestos e os símbolos.”¹

I. MONUMENTO E SIGNO. Tempo e espaço.

“[...]o signo é composto por um significante e um significado. O plano dos significantes constitui o *plano de expressão* e o dos significados o *plano de conteúdo*.”²

Antes de enveredar pela definição do conceito de monumento impõe-se como fundamental recorrer à etimologia do termo. Monumento deriva do substantivo latino *monumentum*, que tem origem no verbo *monere*, que significa advertir, lembrar à memória³.

“Por monumento, en el sentido más antiguo y primigénio, se entiende una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de estos) sempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras.”⁴

1. Lefebvre, 1974 [2010: 636]

2. Barthes, 1964 [1989: 33] Roland Barthes, em *Eléments de sémiologie* (1964), retoma a definição de signo já anteriormente apresentada por Ferdinand de Saussure, para quem o “significado” e o “significante” constituem os “componentes” do signo. Barthes analisa estes termos, realçando a natureza psíquica do “significado”, denominando-o de “conceito”: “o significado da palavra *boi* não é o animal *boi*, mas a sua imagem psíquica”. Por sua vez, considera que o “significante” apenas se distingue do “significado” ao ser “um mediador”, no qual “a matéria é necessária”. Define também o modo de relação entre estes, a “significação”: “acto que une o significante ao significado, acto cujo produto é o signo”.

3. Choay, 1982 [2008: 17]

4. Riegl, 1903 [1987: 23]

Desta forma torna-se clara a principal intenção, pelo menos inicial, do monumento: acção sobre a memória. Segundo Françoise Choay, considera-se monumento:

“todo o artefacto (túmulo, estela, poste, totem, construção e inscrição...) ou conjunto de artefactos deliberadamente concebidos e realizados por uma comunidade humana, sejam quais forem a natureza e as dimensões, da família à nação, do clã à tribo, da comunidade de crentes à cidade...) no sentido de fazer lembrar à memória viva, orgânica e afectiva dos seus membros, pessoas, acontecimentos, crenças, ritos ou regras sociais constitutivos da sua identidade.”⁵

O monumento recorda um passado determinado e/ou marca um presente localizado. Numa tentativa de ter pulso na relação entre a morte e a vida, desafia a acção do tempo, funcionando como uma “defesa contra o trauma da existência, um dispositivo de segurança”⁶. Decalcando as palavras de Choay, a relação com o tempo vivido e a memória, “função antropológica”, constitui a essência do monumento que tem como vocação fixar o homem no espaço, no passado e no presente, acalmando a angústia da morte.

No processo de condensação e representação de uma memória, o monumento contribui para a criação de uma imagem mental, representação simbólica que intervém determinantemente na construção e organização de uma memória colectiva específica. Deste modo, ao materializar uma memória, transforma-se em memória ele próprio. Converte-se numa imagem que rapidamente associamos à ideia ou mensagem que se procura transmitir e recordar sucessivamente, contribuindo para a conformação e caracterização de uma sociedade e cultura.

Neste sentido, o monumento é o melhor exemplo da relação entre arquitectura e tempo. Concebido intencionalmente ou não, ele representa uma época ou acontecimento, quer no seu presente quer no das gerações futuras. Erguido para simbolizar os valores culturais, religiosos, sociais ou políticos de uma época, ele varia nos meios que utiliza para obter esse fim.

5. Choay, 1982 [2008: 16]

6. Choay, 1982 [2008:16]

Até por volta do século XVII, evidenciando a predominância da relação com a memória, o principal meio que utiliza é o tempo, ou neste caso, a sua fuga. Até aqui os monumentos mais importantes impunham-se pelo seu aspecto durável: “uma muralha ciclópica atinge a beleza monumental porque ela parece eterna”⁷.

Simultaneamente, também o recurso à diferença de escala do edifício, para além da óbvia necessidade de destaque e imponência relativamente à escala do homem, demonstrava uma tentativa de aproximação da escala divina e da procura do eterno.

“[...] é esta transcendência do espaço e do tempo que caracteriza a verdadeira monumentalidade, a monumentalidade sublime. Esta transcendência acontecia já no vazio das clareiras sagradas dos celtas como, antes ainda, nos monumentos pré-históricos”⁸

As pirâmides do Egipto são, provavelmente, uma das obras de arquitectura mais impressionantes do mundo. A verdade é que, em termos utilitários, elas servem para pouco. É a sensação de pequenez e ao mesmo tempo transcendência, a consciência do limite e do passar do tempo que a sua materialidade impõe, que as transformam num símbolo, esse sim, eterno. Reflectindo uma determinada época da história, ainda hoje constituem um símbolo do poder e vanglória de quem as mandou construir.

Espelho colectivo de uma sociedade, o monumento caracteriza-se também pela sua função identificadora. Se o tempo, expresso em valores de eternidade, na sua relação com a memória colectiva e individual, constituiu durante muito tempo, o principal suporte para os valores simbólicos e representativos do monumento, a procura de identidade foi a característica que melhor o definiu. Para além de contribuir para a caracterização da realidade, o monumento apresenta-se também como metáfora daquela realidade que o edificou, revelando-se como um elemento, para além de identitário, também identificativo. O primeiro, relativo ao seu carácter

7. Lefebvre, 1974 [2010: 636]

8. Pessanha, 2003: 64



[2]



[3]

[2] Pirâmides de Gizé vistas da cidade do Cairo; [3] Vista da Sé do Porto

como produto cultural, e o segundo, como imagem resultante.

Analisemos o espaço de uma catedral. A sua forma em cruz e a sua escala imponente refletem os valores que simboliza, neste caso a religião católica, valor já por si identitário da sociedade onde foi concebida. Os materiais utilizados, os modos de construção e a sua escala exprimem o já mencionado desejo de eternidade, sendo que toda a decoração, escultura, vitrais, enfim, toda a *imagem* mais “superficial”, está carregada de uma codificação que reflecte a identidade da sua sociedade (nos símbolos, nas crenças, nos rituais, nas actividades, nas roupas, na forma, na relação, nos pensamentos, entre outros). A materialidade e a linguagem da arquitectura constituem dispositivos fundamentais na tradução do simbolismo e representação do monumento.

Sob variadas formas o monumento revela-se fundamental no processo de institucionalização da sociedade. Ao exercer o efeito de “condensador social”⁹, cada espaço monumental, “torna-se o suporte metafórico e quase metafísico de uma sociedade, no decorrer de um jogo de substituições, o religioso e o político, trocando simbolicamente (cerimoniosamente) os seus atributos, os de poder”¹⁰. Ao apropriar-se do espaço, ele domina-o ao mesmo tempo que o reduz.

A construção de monumentos esteve sempre, de algum modo, ligada à representação de poder (religioso, político ou social) e à hierarquização, seja dentro do próprio grupo, seja entre grupos diferenciados.

“Como uma obra musical, uma obra monumental não tem um significado (ou significados) mas um *horizonte de significação*: Uma multiplicidade definida e indefinida, uma hierarquia mutável, este ou aquele sentido que passa em primeiro plano por um momento, por e para uma acção. O funcionamento social e político de uma obra monumental atravessa os diversos ‘sistemas’ e ‘sub-sistemas’, códigos e sub-códigos que constituem essa sociedade. Ele ultrapassa os códigos e sub-códigos dependendo portanto de um sobre-código, porque ele tende para a presença assimilante da totalidade.”¹¹

9. Conceito russo citado por Lefebvre, 1974 [2010: 638]

10. Lefebvre, 1974 [2010: 638]

11. Lefebvre, 1974 [2010: 637]

Ao contribuir para a formação da memória colectiva de um povo, o monumento pode facilmente tornar-se um instrumento de manipulação e, conseqüentemente, um dos métodos mais eficazes de manutenção de autoridade.

Para além da já referida relação da arquitectura com o tempo como meio de expressão de monumentalidade, também a relação com o espaço assume essa responsabilidade, tendo-se revelado uma constante até aos nossos dias. O monumento distingue-se sempre no espaço; seja pela sua localização, escala, forma, ornamentação ou uso, ele impõe-se sempre pela relação que estabelece com os restantes edifícios.

“O edifício tem a mesma relação com o monumental que o quotidiano com a festividade, que o produto com a obra, que o vivido com o percebido, que o betão com a pedra. [...] O edifício, junto com a habitação, recebe os sinais do monumento; a fachada, em primeiro lugar, depois o planeamento interno. A habitação da classe abastada ‘socializa-se’ superficialmente: estruturas de acolhimento, bares, locais de encontro e erotismo (sofás, etc.) imitando vagamente o palácio e o hotel aristocráticos. Enquanto a cidade (estilhaçada) se ‘privatiza’ não menos superficialmente: mobiliário urbano, ‘design’, elaboração artificial de ambientes. Não se trata já de um movimento dialéctico a três termos que resolve uma contradição e ultrapassa ‘criativamente’ uma situação conflituosa. Trata-se de uma oposição estagnante onde os termos se defrontam ‘cara a cara’, significativamente, depois se confundem e misturam na desordem.”¹²

Por todas as características referidas, o monumento assume-se como uma peça fundamental no desenvolvimento urbano, uma referência e um marco na cidade. Ao longo dos tempos, o seu papel como suporte de memória foi perdendo importância nas sociedades ocidentais, adquirindo outros propósitos e significados que, como Françoise Choay afirma, o próprio léxico da palavra atesta.

No século XVII o termo começa a ser associado às obras da antiguidade, adquirindo um valor arqueológico em detrimento do seu valor de memória. Ainda que se continue a assumir a sua função memorial, aparecem já nesta

12. Lefebvre, 1974 [2010: 637]

altura também referências a valores estéticos.

De acordo com o que Choay nos relata em *Alegoria do Patrimônio* (1982), já no século XVIII, Quatremère de Quincy, historiador e teórico de arte francesa, descreve, no seu *Dictionnaire d'Architecture* (1788-1825), *monumento*, como um “edifício, quer construído para eternizar a recordação das coisas memoráveis quer concebido, erguido ou disposto de forma a tornar-se num agente de embelezamento e magnificência das cidades”¹³, afirmando que todo o tipo de edifícios poderiam assumir este estatuto apenas dependendo do seu “efeito” mais do que o seu “objecto ou finalidade”.

Esta evolução foi definitiva. Apesar de continuar a servir a memória das gerações seguintes, a partir de então o monumento é cada vez mais visto como símbolo de poder e beleza, tornando-se a imagem o seu principal meio de afirmação.

II. MONUMENTO E SINAL

“o *sinal* e o *índice* formam um grupo de *relata* desprovidos de representação psíquica, enquanto no grupo adverso *símbolo* e *signo*, essa representação existe; que além disso o *sinal* é imediato e existencial”¹⁴

A progressiva transformação do termo monumento, que a partir do século XVIII assume cada vez mais valores estéticos, é uma consequência imediata de diversas modificações sociais: a partir do Renascimento presencia-se uma crescente secularização da sociedade que vem permitir ao homem questionar o que era até então aceite. A gradual substituição

13. Choay, 1982 [2008: 18]

14. Barthes, 1964 [1989: 31] Barthes, para definir “signo” recorre a uma comparação com outros termos - “sinal, índice, ícone, símbolo, alegoria”- remetendo todos eles para uma relação entre dois elementos (“relata”), mas divergindo no tipo de relação que estabelecem: implicando ou não a representação psíquica de um deles; a existência ou não de uma analogia entre ambos, a rapidez da ligação entre os dois (“estímulo e resposta”); a sua coincidência; e o tipo de ligação que estabelecem com quem a utiliza.

das preocupações “escatológicas por antropológicas”¹⁵ dos artistas desta época está na base de todas as transformações que iremos enunciar e que constituirão os ingredientes para a progressiva troca do monumento do seu “estatuto de signo pelo de sinal”¹⁶.

Na já mencionada *Alegoria do Património*, Françoise Choay demonstra-nos de forma clara a sequência dos acontecimentos mais relevantes, num contexto manifestamente europeu, que levaram ao esbatimento progressivo da função memorial do monumento, dando destaque a duas causas principais.

Na primeira - o desenvolvimento e crescente importância do conceito de arte e estética a partir do Renascimento - a autora começa por referir Leon Batista Alberti (1404-1472) como personagem chave, impulsor desta transformação.

De facto, com este autor o Renascimento assiste a uma nova concepção de arquitectura como “encarnação directa da forma puramente estrutural da realidade fenomenal”¹⁷. Para Alberti e para o Renascimento em geral, a ideia de beleza era uma lei da natureza, o fim para o qual esta tende em todas as suas criações. Sendo símbolo de beleza, a natureza era objecto a imitar. Desta forma, percebe-se a importância que os valores estéticos adquirem na obra de Alberti e o caminho que este autor abriu para uma nova percepção da arquitectura.

De acordo com Joan Kelly Gadol (1969), Alberti, permanecendo fiel a Vitruvius, pede aos arquitectos que retomem o sistema de medidas da arquitectura antiga, convencido que as proporções entre os elementos dos edificios desta época reflectiam a intenção que estes tinham de descobrir as leis segundo as quais a Natureza produzia as suas obras a fim de as transportar para as obras de arquitectura. A proporção apresentava-se como condição essencial para a conquista do belo - “Beleza e proporção

15. Disssanayake, 1999: 195

16. Choay, 1982 [2008: 19]

17. Gadol, 1969: 100

são duas palavras-chave do enunciado teórico de Alberti”¹⁸. Segundo Domingos Tavares (2004), Alberti encarava o sentido do belo como sendo inato, objecto puramente intelectual. Este autor apresenta um interessante paralelo entre a teoria de Alberti e a tríade de Vitruvius (*firmitas, utilitas e venustas*), constatando que este arquitecto não defendia o equilíbrio entre os três valores inerentes ao processo de concepção. A *venustas* assume um valor prioritário na criação de um edifício uma vez que a beleza é o primeiro fundamento para a satisfação da felicidade humana. Para Alberti, a ideia de *firmitas* é inerente à realização de uma obra em harmonia com a natureza e capaz de resistir às adversidades como a chuva ou o frio, aparecendo a *utilitas* em último lugar uma vez que a função de um edifício tem muitas vezes um valor transitório e pode não justificar a carga simbólica que a arte procura.

Este breve “mergulho” no projecto teórico de Alberti permite-nos perceber o porquê de Choay concluir que foi este arquitecto que deu início à “substituição progressiva do ideal de beleza pelo ideal de memória”¹⁹, ainda que, como a autora afirma, tenha ele próprio conservado a noção original de monumento. Apesar de já no *Quattrocento* se ter concedido importância ao conceito de beleza, esta continuava a ser associada a celebrações religiosas. Por outro lado, analisar como este autor definiu e procurou a “beleza arquitectónica”, permite-nos compreender a linha condutora que tem orientado os valores estéticos da arquitectura, que só mais tarde vem a ser radicalmente interrompida com o movimento moderno.

É importante aqui realçar que, embora o papel da arquitectura monumental se oriente cada vez mais para o embelezamento do quotidiano, afastando-se, como já referimos, da sua função inicial de memória, mantém-se espelho do poder e da sociedade. Saber se essas características permanecem, ou não, até hoje, será uma das principais questões que pretendemos discernir ao longo desta dissertação.

18. Tavares, 2004: 54

19. Choay, 1982 [2008: 20]

“Platão fez da escrita o seu venenoso paradigma. A hegemonia memorial do monumento não foi, contudo, ameaçada antes de a imprensa fornecer à escrita um poder sem precedentes na matéria.”²⁰

A segunda causa principal que Choay nos apresenta como estando na origem da libertação do monumento da sua relação com a memória consiste na criação e propagação de memórias artificiais. A autora começa por nos falar da escrita. Foi a partir da invenção e difusão da tipografia no século XV que esta assumiu definitivamente a sua posição como auxiliar de memória. O êxito que o livro impresso obteve e as suas consequências para a arquitectura resumem-se na célebre profecia de Victor Hugo, escritor francês do século XIX, que afirma: “isto matará aquilo: a imprensa acabará com a arquitectura”²¹. A importância desta afirmação comprova-se pelo facto de ainda hoje ela ser lembrada em debates sobre arquitectura, como faz Kenneth Frampton (1990) num texto que pretende reflectir sobre as consequências que a avalanche de publicações trazem para esta prática.

Choay revela-nos que o anúncio de Victor Hugo se fundamenta numa maneira de ver a arquitectura exclusivamente como forma de linguagem, desacreditando no seu futuro enquanto arte, o que o leva a concluir que a mesma deixa de ser necessária na presença de uma linguagem mais eficaz. A sua profecia não se concretizou, ou talvez possamos considerar que se realizou em parte: a difusão de memórias artificiais veio realmente acabar com uma das principais funções reconhecidas à arquitectura, até então, ser suporte de memória. No entanto esta arte provou ser mais do que isso.

Como Kenneth Frampton nos mostra no já mencionado texto de 1990, actualmente, a imagem não ameaça, como a escrita, destruir o edifício, substituindo o seu principal papel, mas sim, de alguma forma, deturpá-lo. A manipulação de imagens a que hoje constantemente se recorre permite transformar a realidade num qualquer ambiente ilusório ambicionado, alterando e distorcendo-o. Mas não precisamos de ir tão longe. Roland Barthes, em *La chambre claire* (1980), explica-nos de que modo a

20. Choay, 1982 [2008: 20]

21. Victor Hugo, 1832 *apud* Frampton, 1990: 6

fotografia, a “mnemotecnia”²² mais eficaz da nossa época (esta sim, talvez mais do que a escrita, constituindo o verdadeiro substituto da função memorial do monumento) age sobre a nossa memória, assumindo mais do que um papel neutro de representação fiel da realidade, manipulando-a. No momento em que é captada, a fotografia é sempre fruto da escolha do seu autor que, através do controlo de vários factores, influencia sempre, de forma consciente, quem a vê. Ao repetir “mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”²³, a fotografia aprisiona o passado, criando uma imagem que assume um forte valor simbólico. Embora captada num contexto real, esta imagem não corresponde muitas vezes à realidade existente, mas sim a uma realidade ambicionada.

“[...] porque, generalizada, ela desrealiza por completo o mundo humano dos conflitos e dos desejos, sob o pretexto de os ilustrar. O que caracteriza as sociedades ditas avançadas é o facto de essas sociedades consumirem hoje imagens e já não crenças, como as de outrora. Elas são pois mais liberais, menos fanáticas, mas também mais ‘falsas’ (‘menos autênticas’)”²⁴

Frampton fala-nos também dos efeitos que o excesso de imagens podem ter na arquitectura citando Abraham Moles que, metaforicamente, refere que a Kodak estava a desgastar os monumentos da Europa, resumindo a relação perversa existente entre a fotografia e a arquitectura. Por outro lado, Frampton acrescenta ainda outra consequência que advém desta relação, referindo que ao pretender ser um substituto da realidade construída, a fotografia levou os arquitectos ao desenho consciente de edifícios fotogénicos, à “construção real de uma representação bidimensional”²⁵, reduzindo a arquitectura a pura cenografia. No fundo, substituindo o termo *sujeito* por *edifício*, podemos concluir esta ideia fazendo uma analogia com a teoria de Roland Barthes; para este autor a “fotografia transformava o sujeito em objecto, e até mesmo, se é possível falar assim, em objecto de

22. Choay, 1982 [2008: 24]

23. Barthes, 1980 [1998: 17]

24. Barthes, 1980 [1998 : 163]

25. Frampton, 1990: 6

museu”²⁶. O postal, agora um pouco caído em desuso, foi durante muito tempo um exemplo paradigmático deste fenómeno. Ele era para muitas pessoas a única imagem que conheciam e fixavam de um determinado local ou edifício, constituindo uma representação ilusória de uma realidade supostamente perfeita.

Todo este conjunto de transformações e acontecimentos que começam por volta do século XV, com a invenção da imprensa, e duram até hoje, constituem o que Choay designa por “semantização do monumento-sinal”²⁷. Mas o que é, afinal, o “monumento-sinal”? No início deste sub-capítulo apresentámos a definição de *sinal* dada por Barthes. Ainda que este autor não se tenha debruçado especificamente sobre este termo, apresentando-o apenas numa comparação com signo, o que ele nos demonstra é suficiente para percebermos o seu significado. O *sinal*, ao não despertar uma “representação psíquica”, não precisa de interpretação, é “imediato” porque é aquilo mesmo, a sua imagem é o que ele quer transmitir e que o faz instantaneamente. Não provoca reflexão, vê-se e não se pensa mais nele. É com este sentido que Choay atribui a designação de “monumento-sinal”, referindo-se a monumentos cujo principal valor consiste na sua imagem. No entanto, a autora com esta reflexão pretende essencialmente concluir que o monumento, erguido no seu sentido original, deixou praticamente de existir na sociedade actual, não reflectindo aprofundadamente sobre o seu novo papel (tema que também referiremos, mais adiante, nesta dissertação).

“O monumento simbólico erguido, *ex nihilo*, para fins de rememoração, já quase não existe nas nossas sociedades desenvolvidas. À medida que elas dispunham de mnemotecnias mais eficazes, deixaram pouco a pouco, de erguer monumentos e transferiram o fervor com que os rodeavam para os monumentos históricos.”²⁸

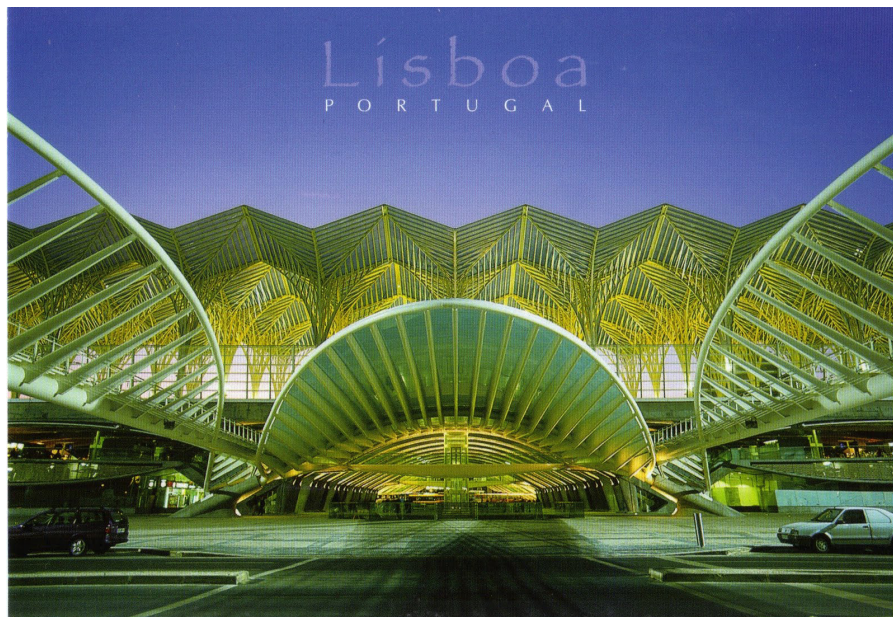
26. Barthes, 1980 [1998: 26]

27. Choay, 1982 [2008: 22]

28. Choay, 1982 [2008: 24]



[4]



[5]

Postais da cidade de Lisboa: [4] Torre de Belém; [5] Gare do Oriente

A noção de monumento histórico que Choay aqui introduz é frequentemente confundida com a ideia de monumento *tout court*; no entanto, os dois conceitos relacionam-se com temas distintos que é importante diferenciar. Alöis Riegl (1858-1906), historiador de arte vienense, foi quem melhor fez esta distinção, introduzindo definitivamente o conceito de *monumento histórico* que atribui aos monumentos não concebidos inicialmente com esse fim e que apenas obtêm essa classificação posteriormente.

III. MONUMENTO HISTÓRICO

Segundo Françoise Choay, ainda que a ideia de monumento histórico já exista desde o século XV (dirigindo-se principalmente aos vestígios da antiguidade), a sua designação só aparece no século XIX. Este século, considerado o “século da história”²⁹, assiste a uma onda de nacionalismos por toda a Europa, onda essa que propicia a valorização e conservação dos monumentos antigos, símbolos de cada país, como panaceia para as grandes transformações trazidas pela revolução industrial. Simultaneamente, na emergência das destruições da Primeira Guerra Mundial, as temáticas do restauro e conservação, começam a ter cada vez mais relevo.

A diferença entre as noções de monumento e monumento histórico são definidas pela primeira vez em 1903 por Alöis Riegl na sua análise axiológica do monumento, encomendada pelo estado austríaco. O monumento histórico, não sendo concebido intencionalmente com fins memoriais, é assim qualificado pelo seu valor para a história (pela sua carga política, económica, cultural ou artística) ou pelo seu valor estético. É partindo deste pressuposto que Riegl faz a sua análise, começando por

29. Choay, 2009 [2011: 27]

fazer a distinção entre estes dois valores (também denominados valor informativo e valor hedonístico).

“Según la definición más usual, obra de arte es toda obra humana apreciable por el tacto, la vista o el oído que muestra un valor artístico, y monumento histórico es toda y cada una de estas obras que posee un valor histórico. [...] Que es el valor artístico y que es valor histórico?”³⁰

Para o autor, histórico é tudo aquilo que já não existe, todo o testemunho da actividade humana. No entanto, como não seria possível ter em conta todos os testemunhos de acontecimentos passados, consideram-se apenas aqueles que representam fases destacadas de uma determinada época. Em relação ao valor artístico, Riegl considera que cada obra antiga o possui, independentemente da sua posição histórica. A questão que o autor levanta sobre esse valor artístico intrínseco a cada obra é qual o seu carácter, se consiste um valor dado objectivamente no passado, como o valor histórico, ou um valor subjectivo, que varia consoante o sujeito que o contempla. O autor demonstra a defesa das duas hipóteses: uma, mais antiga, acredita na existência de um valor de arte absoluto, ainda que não se tenha conseguido formulá-lo; a outra, moderna, defende a existência de um valor de arte relativo, que varia consoante a vontade de arte, o sujeito e o momento, não tendo uma formulação clara. A primeira posição é justificada pela preferência frequentemente demonstrada pelas obras antigas em detrimento das modernas, que se relacionaria com uma maior aproximação das obras dessas épocas a um valor absoluto de arte. Mais tarde, quando se refuta a existência de tal valor, justifica-se essa tendência de valorização do antigo pela presença, nessas obras, de traços que não correspondem ao valor artístico moderno, satisfazendo a nossa vontade artística pela diferença entre o antigo e o moderno.

Considerando que não existe um valor artístico absoluto e eterno, Riegl conota o valor de arte relativo de um monumento ao seu valor de contemporaneidade, tendo o passado, na sua opinião, adquirido esse

30. Riegl, 1903 [1987: 34]

valor. Ao valor de contemporaneidade, que pressupõe uma satisfação das necessidades materiais e espirituais, o autor acrescenta ainda o valor de utilização, que corresponde, a nível estético, ao valor de novidade, referente à aparência fresca e recente da obra.

Quanto à componente histórica, o autor refere a existência do valor de rememoração, que se transforma, na segunda metade do século XIX no valor de antiguidade, relacionado com as marcas do tempo e da idade no monumento. Distinguindo-se do valor histórico que remete para um saber, o valor de antiguidade é instantaneamente perceptível e apropriado pelas “massas”, percebendo-se assim o seu domínio e importância durante todo o século XX.

“[...] un monumento no es obra del presente más inmediato, sino de un tiempo más o menos lejano, residiendo por consiguiente el valor de la antigüedad de un monumento en la clara perceptibilidad de estas huellas”³¹

Para Alôis Riegl, existe um processo evolutivo no conceito de monumento histórico, os valores que este apresenta vão-se alterando consoante a época em que se insere: do valor histórico, de saber, predominante no século XIX, passamos para o valor de antiguidade, assumido como principal no século XX. Actualmente, começa-se a destacar a crescente importância do valor de utilização e de novidade.

Riegl continua a sua reflexão demonstrando os vários tipos de conflito que muitas vezes aparecem com a sobreposição dos valores apresentados. Estes conflitos dão origem às questões com que muitas vezes nos debatemos em relação à conservação e restauro dos monumentos históricos.

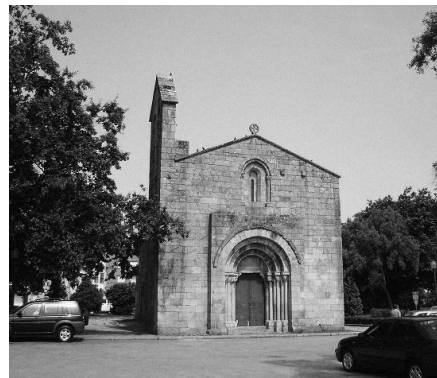
31. Riegl, 1903 [1987: 50]



[6]



[7]



[8]



[9]



[10]

Exemplos de Monumentos históricos: [6] Ruínas de Conímbriga; [7] Ruínas e Igreja de Santa Clara, Coimbra [8] Igreja de São Martinho de Cedofeita, Porto; [8] Edifício da Campanhia de Seguros Nacional do arquitecto José Marques da Silva (1919-1925), Porto; [9] Edifício projectado pelo arquitecto Viana de Lima (1955), Porto

CONSERVAÇÃO E RESTAURO.

A problemática do restauro é, sem dúvida, um dos temas mais debatidos da actualidade. Apesar desta dissertação não ter como objectivo principal reflectir sobre este tema, incluído no campo dos monumentos históricos, impõe-se fundamental abordá-lo, ainda que de uma forma breve, pois não nos podemos esquecer que, de uma maneira ou de outra, todos os monumentos acabam por alcançar o estatuto de monumento histórico, adquirido pelo desfasamento em relação ao seu tempo original.

O restauro é a disciplina prática que vem substituir as reparações e intervenções praticadas indistintamente em todos os edifícios e monumentos. Ao longo do século XIX esta prática foi fortemente discutida. A problemática da unidade de estilo (reconhecimento do estado primitivo do monumento, suprimindo as partes que originalmente não existiam), denuncia a importância dada, nessa época, ao valor histórico do monumento e integra a discussão onde se opõem, fundamentalmente, duas doutrinas: uma anti-intervencionista, existente principalmente em Inglaterra, e outra intervencionista, predominante na maioria dos restantes países europeus. O debate é simbolizado pela oposição entre os dois homens que mais as defenderam: John Ruskin (1819-1900), espelho do conservadorismo inglês e que considera os monumentos históricos sagrados e intocáveis, e Viollet-le-Duc (1814-1879), que representa o progressismo francês.

Françoise Choay, na obra já referenciada e, mais recentemente, em *As questões do património: antologia para um combate* (2009), reúne de forma exemplar a análise de cada um destes contributos, servindo, mais uma vez, de grande auxílio ao nosso estudo.

John Ruskin, seguido por William Morris, defende um anti-intervencionismo radical, fruto da sua concepção de monumento histórico. Para o autor, a palavra restauro significa “a destruição mais completa que um edifício pode sofrer; a destruição da qual não se poderá salvar a menor parcela; a destruição acompanhada de uma falsa descrição do monumento

destruído.”³² Ruskin argumenta que não temos o direito de alterar os monumentos do passado pois estes “não nos pertencem. Pertencem, em parte, aos que os edificaram, em parte ao conjunto de gerações que nos seguirão.”³³ No entanto, ao condenar o restauro, este autor não defende o total abandono do edifício à ruína e a uma degradação progressiva, antes, preconiza a sua manutenção e reparação, desde que estas não sejam visíveis e até que seja necessária a sua substituição. Choay mostra-nos que já nesta altura Ruskin evidencia uma preocupação com a crescente dessacralização da arquitectura; a perda do papel memorial do monumento faz com que o autor se interrogue se “a arquitectura do presente [poderia ser] tornada histórica”³⁴, assumindo a sua interpretação do monumento histórico, com o valor e significado do monumento original.

No extremo oposto situa-se Viollet-le-Duc, para quem “restaurar um edifício é restabelecê-lo num estado completo que pode nunca ter existido num dado momento”³⁵. As suas intervenções baseavam-se em estudos científicos e arqueológicos, nos quais evidenciava o seu interesse pela história dos materiais e técnicas locais e a importância atribuída aos levantamentos fotográficos e ao inquérito *in situ*, tudo em nome da procura de uma historicidade impossível de reaver.

“Ao reconstituir um tipo, ele concede-se um utensílio didáctico que restitui ao objecto restaurado um valor histórico, mas não a sua historicidade. [...] Um edifício não se torna ‘histórico’ senão na condição de ser entendido como pertencendo simultaneamente a dois mundos, um presente e imediatamente dado, o outro passado e inapropiável.”³⁶

Choay apresenta-nos uma pertinente distinção entre historicidade e valor histórico, explicando-nos que a intenção de Viollet-le-Duc não seria restituir a historicidade única de cada edifício, mas sim devolver-lhe,

32. Ruskin, 1849 [1987: 227]

33. Ruskin, 1849 [1987: 216]

34. Choay, 1982 [2008:148]

35. Choay, 1982 [2008: 160]

36. Choay, 1982 [2008:162]

através do confronto entre o presente e o passado, o sentimento histórico de uma época ou estilo.

Após a radicalidade destas doutrinas que, no entanto, contribuíram decisivamente para a formação de uma mentalidade no campo da restauração, seguiram-se, no final do século XIX, novas reflexões.

Camillo Boito (1836-1914), historiador de arte, arquitecto e engenheiro, apresenta uma síntese das duas doutrinas apresentadas: de Ruskin retira a noção de autenticidade na conservação dos monumentos, respeitando as marcas do tempo dos edifícios antigos bem como os seus sucessivos acrescentos; como Viollet-le-Duc, valoriza essencialmente o presente, legitimando o restauro (ainda que apenas quando já não existem outros meios), mas defendendo a distinção entre os elementos originais do edifício e as intervenções através dos materiais, cor, inscrições ou sinais que denunciem as datas das intervenções e fotografias das diferentes fases. Como Choay nos relata, Boito propõe ainda três tipos diferentes de intervenção, consoante o estilo e a idade do edifício³⁷: “restauro arqueológico”, para os monumentos da antiguidade, que em caso de reconstituição considera apenas a massa e o volume dos edifícios, não reproduzindo o tratamento das superfícies; o “restauro pitoresco”, para os monumentos góticos, que se dirige essencialmente à estrutura do edifício, abandonando a decoração; e o “restauro arquitectónico”, para os monumentos clássicos e barrocos, que considera a totalidade do edifício.

Na sequência do trabalho de Boito, também as reflexões de Alois Riegl são inseridas na legislação italiana. Este autor, baseando-se na sua teoria dos valores contraditórios que cada monumento histórico apresenta, considera que, no campo do restauro, cada caso é um caso e que não pode existir nenhuma regra absoluta.

No século XX o conceito de monumento histórico deixa progressivamente de se dirigir apenas aos edifícios de carácter excepcional e passa a abranger novos campos tipológicos³⁸, começando a ser confundido

37. Choay, 1982 [2008: 169]

38. IHRU, 2008: 44

e por vezes substituído pelo termo *património*³⁹. Antes de continuarmos esta análise histórico-evolutiva, impõe-se esclarecer este termo, que se tornou cada vez mais importante aliado também aos processos de gestão dos monumentos históricos.

A palavra *património* tem, na sua origem, uma conotação de hereditariedade. Actualmente o conceito alargou-se englobando vários campos através da junção de variados adjectivos: *natural*, *genético*, *imaterial* e, os que mais nos dizem respeito, *histórico* e *urbano*. Apesar desta expressão tender a substituir o uso dos léxicos *monumento* e *monumento histórico* é importante perceber a diferença:

“Património é tudo aquilo que nos é individualmente ou colectivamente transmitido, e que nos responsabiliza a zelar pela sua retransmissão, enquanto o monumento é um caso particular e específico, senão mesmo notável, da produção cultural, que por isso se inclui de pleno direito no rol dos bens patrimoniais a preservar, mas cuja razão de ser transcende os aspectos jurídicos ou formais da pertença.”⁴⁰

Feito o esclarecimento, continuemos então.

No século XX, com o alargamento da noção de monumento histórico, o debate sobre as práticas de restauro e conservação começam a abranger a cidade antiga. O plano que Georges-Èugene Haussmann desenvolve para Paris em meados do século anterior, no qual destrói, em nome da salubridade e circulação, grande parte da cidade histórica, veio torná-la definitivamente objecto de discussão. A cidade antiga é vista como um monumento histórico em si mesma e, simultaneamente, como um organismo vivo, dando origem a várias posições e pontos de vista.

O equilíbrio entre o extremismo das propostas de museificação da cidade histórica e as ideologias de *tabula rasa*, como o *Plano Voisin* (1925) que Le Corbusier propunha para a cidade de Paris (no qual demolia o tecido dos velhos quarteirões, substituindo-os por arranha-céus, conservando

39. Choay, 2009 [2011: 15]

40. Abreu, 2003: 1 e 2

apenas alguns monumentos de excepção⁴¹), dá origem a várias discussões ao longo do século XX. A radicalidade das várias propostas apresentadas fomenta o debate e a tentativa de criação de consenso e leis internacionais.

A primeira conferência internacional sobre os monumentos históricos realiza-se em Atenas, em 1931. Desta reunião resulta a *Carta de Atenas*, do restauro (distinguindo-se da conhecida *Carta de Atenas* de 1933, do urbanismo), na qual pela primeira vez, “o secular monumento de arte e de história é, exclusivamente nos textos colectivos e institucionais, designado ‘património da humanidade’, que ‘interessa à comunidade dos povos’ ou ainda ‘à comunidade dos Estados protectores da civilização’.”⁴²

Em 1964 realizou-se em Veneza o 2º Congresso de Arquitectos e Técnicos de Monumentos Históricos, cujo resultado deu origem à Carta Internacional sobre Conservação e Restauro dos Monumentos e dos Sítios, mais conhecida por *Carta de Veneza*. Enquanto na carta anterior as preocupações se focavam essencialmente nos monumentos históricos isolados, apenas com pequenas alusões ao seu contexto, no novo documento evidencia-se uma clara atenção dada ao conjunto e ao conceito de património urbano.

“Artigo 1º - A noção de monumento histórico compreende a criação arquitectural isolada assim como o lugar urbano ou rural que tem em si o testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não somente às grandes criações, mas também às obras modestas que ganharam com o tempo a sua significação cultural [...]”⁴³

Em 1975, a *Carta Europeia do Património* e, no mesmo ano, a *Declaração de Amesterdão*, redefinem o conceito de património arquitectónico, que passa agora a integrar “não só os edifícios isolados possuidores de um valor excepcional e as respectivas envolventes, mas também centros históricos e as aldeias tradicionais que apresentem um

41. Choay, 1982 [2008: 136]

42. Choay, 2009 [2011:203]

43. *Carta de Veneza*, 1964 *apud* Choay, 2009 [2011: 216]

interesse histórico ou cultural”⁴⁴. Neste contexto, assiste-se à progressiva transformação de uma política de monumentalização, onde só os edifícios de carácter excepcional se distinguiram e eram conservados, para uma política de protecção e adaptação de todo o tecido urbano antigo na cidade contemporânea.

Em 2000, com a *Carta de Cracóvia*, admite-se o conceito um pouco lato de “património arquitectónico, urbano ou paisagístico”, assim como os elementos que o compõem e que resultam de uma dialéctica entre os diferentes momentos históricos e os respectivos contextos sócio-económicos⁴⁵.

Segundo Choay, foi a partir da Convenção para a Protecção do Património Mundial, promovida pela Unesco em 1972 que os conceitos de *monumento* e *monumento histórico* sofreram uma amálgama, ocultando-se as suas diferenças, o que veio dar origem a ambiguidades na designação à protecção. A autora destaca também os efeitos que a classificação de *património mundial*, criada por esta convenção, tiveram no valor económico e comercialização do património. Associado à indústria cultural, o património torna-se cada vez mais um produto do mercado, destinado ao consumo de massas.

“[...] os monumentos e património históricos adquirem um duplo estatuto. São obras que facultam saber e prazer, colocadas à disposição de todos mas também produtos culturais, fabricados, embalados e difundidos tendo em vista o seu consumo. A metamorfose do seu valor de utilização em valor económico é realizada graças à engenharia cultural, vasta empresa pública e privada [...]. A sua tarefa consiste em explorar os monumentos por todos os meios possíveis a fim de multiplicar indefinidamente o número de visitantes.”⁴⁶

Após a contextualização histórica, olhemos agora brevemente o que se passa em Portugal.

44. *Declaração de Amesterdão*, 1975 apud IHRU, 2008: 43

45. IHRU, 2008: 44

46. Choay, 1982 [2008: 227]

O projecto de conservação do património está sempre associado a dois instrumentos específicos: o restauro, por um lado e, por outro, a uma jurisdição que lhe atribui o seu estatuto institucional. Uma das formas através da qual é feito o controle do património arquitectónico em Portugal é através do seu constante inventário, actualmente a cargo do IRHU (Instituto de Habitação e Reabilitação Urbana) e do IGESPAR (Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico). O sistema de informação actualmente utilizado, SIPA (Sistema de Informação para o Património Arquitectónico) dispõe de quatro tipos distintos de objectos a inventariar – monumento, conjunto, paisagem e sítio – e diferentes classificações para a protecção legal patrimonial do imóvel ou conjunto, nomeadamente Monumento Nacional (MN), Imóvel de Interesse Público (IIP), Património da Humanidade, entre outras.

“*Monumento* é, por um lado, um termo aqui dedicado ao *Documento* edificado, isto é, ao objecto edificado que se distingue enquanto contentor de significados que ultrapassam o âmbito estritamente construtivo, arquitectónico ou urbanístico do mesmo para transmitir relevância histórica, social, política, científica, técnica, ecológica ou outra em determinado contexto ou para determinada comunidade, enquanto peça construída relevante na memória civilizacional desta e no seu bem-estar presente; o conceito não dispensa, pois, uma faceta imaterial importante, embora não seja esta a predominante. Tal sentido suplanta, assim, os limites tradicionais que regem a categoria Monumento e que a associam a factores dimensionais (construção monumental) e de distinção qualitativa (monumento classificado), por norma invocados com intenção de preservação e salvaguarda de um grupo restrito de obras.”⁴⁷

Esta é a definição que o IRHU nos fornece em 2008 para o conceito de monumento, não havendo, tal como já foi dito, distinção em relação ao monumento histórico. Ao mesmo tempo que admite como critérios de classificação de monumento, o “génio do respectivo criador”, o “interesse do bem como testemunho simbólico ou religioso”, o “valor estético, técnico ou material intrínseco do bem”, a sua “concepção arquitectónica, urbanística e

47. IHRU, 2008: 9

paisagística”, entre outros, existe sempre a imposição de um distanciamento temporal (não estipulado *a priori*) que permita reconhecer a importância do edifício e que em muitos casos não faz sentido (se não estivermos, claro, a falar de monumentos históricos). Este caso pode-se observar na tentativa de classificação da famosa Casa da Música, construída em 2005 no Porto, segundo um projecto do arquitecto Rem Koolhaas. O caso foi arquivado pelo IGESPAR, não havendo qualquer desígnio de protecção legal, sob o fundamento da “extemporaneidade do pedido de abertura, considerando-se necessário que seja o próprio devir do tempo a comprovar o valor da obra arquitectónica como verdadeiro referencial”⁴⁸. A Casa da Música é claramente um monumento. Contendo ou não as características iniciais inerentes à etimologia da palavra, assunto que discutiremos mais adiante, não há dúvidas quanto ao seu valor icónico e quanto à sua relevância cultural, social e urbana. Esperemos que esta falta de definição quanto à classificação e protecção dos monumentos (não dizemos actuais, para não cair também em ambiguidades), não leve a situações de perda idênticas às que Choay nos relata na sua *Alegoria: Maison du Peuple* de Victor Horta, demolida em 1968, Hotel Imperial de Tóquio, de Frank Lloyd Wright, demolido no mesmo ano ou os grandes armazéns Schocken, de Mendelsohn, demolidos em 1955. Provavelmente à Casa da Música tal não acontecerá; no entanto, esta actual política de preferência de edifícios “grandes”, em desfavor dos mais “pequenos” leva a questionar o destino de algumas obras de autores reconhecidos do nosso século. Basta ver, por exemplo, o que se passa com a Casa das Artes (1981-88), projecto do mais recente Pritzker (2011) Eduardo Souto Moura, encerrada nos últimos dez anos. Também incompreensível é a situação da Casa de Chá (1963) de Álvaro Siza Vieira. Por um lado é de elogiar a sua classificação, pelo Conselho de Ministros, em Março de 2011, como monumento nacional (juntamente com a Piscina das Marés, do mesmo autor). As palavras de Siza resumem a importância deste acto:

48. Diário da República, 2ª Série – Nº 52 – 15 de Março de 2011

Arquitectura de peso



[11]



[12]

[11] Casa de Chá (1963), Álvaro Siza Vieira; [12] Casa das Artes (1988), Eduardo Souto de Moura

“Não se trata tanto de satisfação por razões pessoais, mas pela própria arquitectura. [...] Normalmente prestamos mais atenção à arquitectura clássica, palácios, monumentos e igrejas, e desprezamos a do nosso tempo. Esquecemo-nos que a arquitectura é um *continuum*.”⁴⁹

Por outro lado, o actual estado da obra, que se encontra fechada e vandalizada, contando apenas com a promessa de um restauro por parte de um novo concessionário, leva-nos a questionar os benefícios da classificação.

O aumento do número de imóveis classificados é muitas vezes combatido por vários factores: efeitos nefastos que o aumento do turismo provoca, acção paralisante que muitas vezes causa sobre os grandes projectos de ordenamento do território e principalmente, pelo aumento de custos que a manutenção ou restauro dos edifícios acarreta. Por outro lado, existe também um controlo das políticas patrimoniais pelo Estado, que muitas vezes utiliza as peças do património como suporte de um determinado discurso ideológico. A este respeito o arquitecto António Ricardo da Costa (2003), apresenta-nos três níveis de análise possíveis da relação entre património arquitectónico, ideologia e cidade.

“- num primeiro nível, levantaremos a questão relativa à forma como as peças do património (arquitectónico ou não) vão sendo utilizadas pelos discursos de poder nas suas recorrentes narrativas de persuasão, fundamentalmente em épocas onde o espaço da cidade era o suporte privilegiado de comunicação (hoje, com o protagonismo que os *media* detêm nas sociedades actuais, essa função secundarizou-se);
- num segundo nível, procuraremos analisar de que modo o Estado através da regulamentação patrimonial exerce o poder;
- num terceiro nível, reflectimos (livremente?) sobre o modo como três tendências ideológicas latentes na sociedade portuguesa, a saber, a liberal, a conservadora e a esquerda ortodoxa encaram, consciente ou inconscientemente a questão patrimonial.”⁵⁰

49. http://www.publico.pt/Cultura/casa-de-cha-e-piscina-das-mares-de-siza-vieira-classificadas-como-monumentos-nacionais_1483216

50. Costa, 2003: 22

Em relação ao primeiro nível, o autor apresenta-nos, entre outros, o exemplo português da tentativa de demolição, em Lisboa, da Igreja de Santo António por Duarte Pacheco. Pretendia-se, com esta demolição, a abertura de uma alameda monumental que realçasse a Sé de Lisboa, contribuindo para a construção da identidade da Pátria.

Sobre o segundo nível, António da Costa afirma que o controlo regulamentar do Estado se traduz num controlo da memória colectiva e individual através de vários factores: lentidão dos processos burocráticos - “o tempo da burocracia” - para quem habita a cidade antiga ou a arquitectura classificada; imposição arbitrária de regras; domínio das práticas quotidianas, que considera ser o “último reduto da memória”; e, por último, a definição de um roteiro histórico inquestionável.

Em relação ao modo como as posições ideológicas influenciam as intervenções na cidade, António da Costa constata que: a intervenção “liberal” interpreta o património como uma “herança que é necessário rentabilizar”, constituindo a classificação patrimonial, na maioria dos casos, um contratempo, defendendo-a apenas em “peças monumentais cuja utilidade não é clara”; para a direita conservadora a intervenção pode ser feita mediante várias restrições e desde que se mantenha a imagem existente, criando-se, na maioria dos casos, uma imagem falsa; para a esquerda não faz sentido construir o novo quando se pode recuperar o antigo e mesmo assim a intervenção deve ser mínima, ainda que por vezes as condições já não se adequem aos modos de vida actuais.

Na opinião deste arquitecto, a incerteza de como intervir no espaço edificado é a razão da falta de investimento na cidade histórica e da sua progressiva degradação.

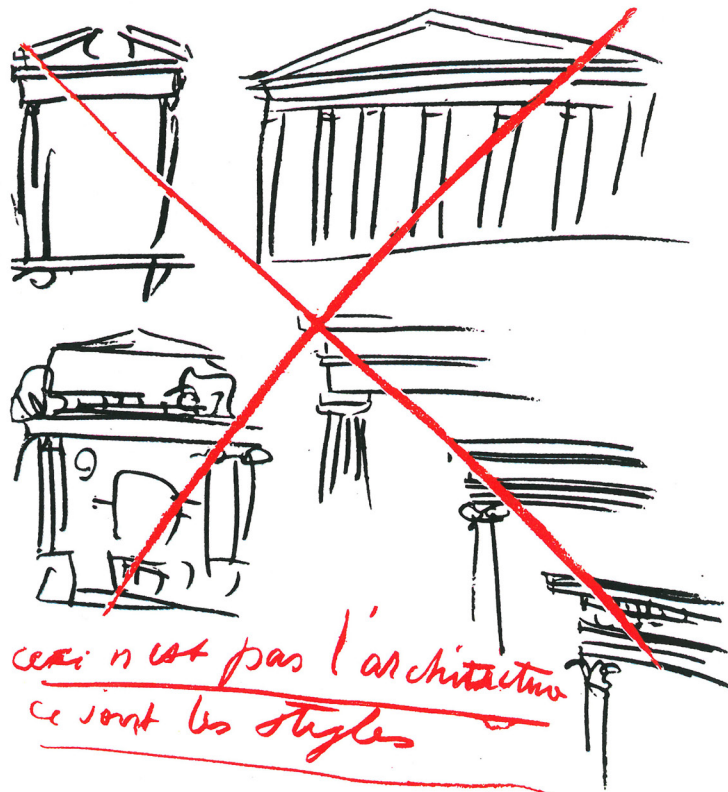
Quanto à prática do restauro em Portugal, de uma forma muito sintética podemos dizer que tem sido ao longo dos séculos fortemente influenciada pelo restante contexto europeu, ainda que inicialmente se tenha procurado a leitura de uma identidade nacional nos monumentos mais importantes⁵¹.

51. Alves Costa, 2003: 8

Como Alexandre Alves Costa (2003) nos relata, a problemática do restauro, em Portugal, enfatizou-se a partir dos anos 70 do século XX, após as posições de Raúl Lino (que defendia a simples conservação e validade das diferentes épocas numa obra, excluindo, no entanto, a presença da modernidade), bem como com as contribuições da *Carta de Veneza*.

Hoje, como o autor nos afirma, considera-se que cada caso é um caso. Contudo, parece haver uma tendência internacional generalizada para levar a diferenciação entre a intervenção nova e a antiga (preconizada pela *Carta de Veneza*) a um extremo no qual esta última é neutralizada e “tomada como pano de fundo”⁵², dando origem a casos onde o *monumento histórico* passa a assumir o valor do *monumento celebrativo*.

52. Alves Costa, 2003: 9



virtués de reconfigurer à leur origine
et ne sont plus que des cadavres

[13] Esquisse de Le Corbusier, 1930

Segunda parte

DO MONUMENTO AO (ANTI) MONUMENTO

I. MODERNISMO E REJEIÇÃO. O anti-monumento.

Se a partir do Renascimento a história da arquitectura seguiu o seu curso evolutivo de uma forma mais ou menos constante, sem transformações radicais, no final do século XIX surge uma consciência reformadora, de raiz iluminista, que vem dar origem aos movimentos das vanguardas artísticas do início do século XX. As cidades assistem a profundas transformações, ainda consequência da Revolução Industrial e fruto de uma cada vez maior pressão demográfica, despertando uma preocupação social nos meios intelectuais que vai ser motor do mais importante movimento desta época, o movimento moderno. Simultaneamente este movimento surge na sequência dos vários “ismos” que marcaram a passagem entre o século XIX e XX (impressionismo, simbolismo, cubismo, abstracionismo, expressionismo, futurismo, entre outros) e na emergência da necessidade de criação de uma nova estética que representasse os novos ideais, ainda que a sua principal causa fosse, pelo menos inicialmente, mais social do que estética.

É neste contexto que surge a ambição de uma nova arquitectura mais humana e igualitária, feita para o homem e à sua escala. E o que é a procura da *escala humana* senão o combate da monumentalidade?

Ao rejeitar o monumento, pelo menos da forma até então concebida, o movimento moderno abre definitivamente caminho para a reflexão sobre a arquitectura monumental e, fundamentalmente, para a consciência da importância desta reflexão. Não iremos aqui alongar-nos na descrição do que consistiu o modernismo, assunto que daria sem dúvida uma outra tese, mas focar-nos nos pontos essenciais que cruzam o nosso objectivo.

Ao defender uma arquitectura democrática, o movimento moderno recusou as convenções do passado, lutando contra os estilos, o historicismo,

o academismo e as ordens, símbolos do poder vigente e, na opinião dos seus autores, tabus que paralisavam a arquitectura¹.

“Quando pronuncio ‘às ordens de arquitectura’, evoco meu espanto de jovem angustiado fugindo dos caminhos batidos de arquitectura, nos quais professores, livros, manuais e dicionários classificavam com solenidade as ‘ordens de arquitectura’. É absolutamente risível deter-se nisto sequer por um segundo: as ‘ordens de arquitectura’! Ordem de quem e de quê, arquitectura de quê? E pensar que a máquina do mundo da arquitectura está enalhada há quatro séculos, submetida a esta desordem!”²

Desta recusa resultou também uma aparente rejeição da arquitectura monumental, até então expressão directa dos estilos e academismo do passado. Para os arquitectos modernos o monumento como símbolo de expressão individual e de um poder dominante, não respondia às novas práticas democráticas e colectivas do movimento que integravam - “the old monument was a symbol for a static conception of the world now overruled”³.

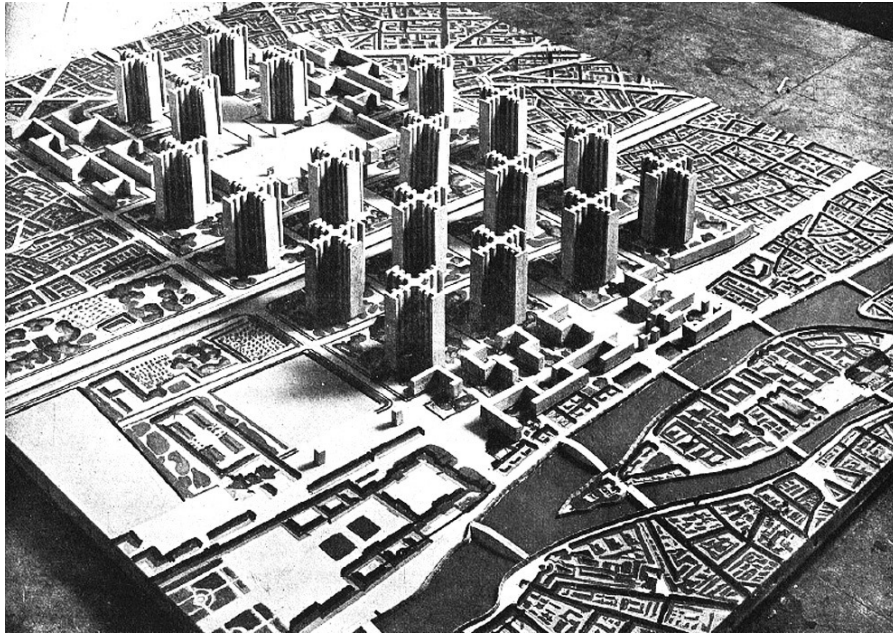
Neste contexto, é fácil entender o porquê da ideia generalizada da negação, pelos representantes modernos, dos monumentos históricos. Dizemos “ideia generalizada” por entendermos que não corresponde inteiramente à verdade dos acontecimentos. O *Plano Voisin*, (1925) proposto por Le Corbusier para Paris, que propunha arrasar com a velha cidade mantendo apenas uma meia dúzia de monumentos mais importantes⁴, é muitas vezes argumento desta opinião. No entanto, se olharmos para os motivos que o autor apresenta, não menosprezando a radicalidade da proposta apresentada, percebe-se não uma recusa do passado ou dos seus monumentos (faria sentido nesse caso propor a demolição da Igreja de Notre-Dame de Paris!), ainda que estes sejam claramente criticados, mas sim uma priorização de valores de conforto e salubridade sobre a

1. Zevi, 1974 [2004: 17]

2. Le Corbusier, 1930 [2004: 216]

3. Gropius *apud* Creighton, 1962: 7

4. Choay, 1982 [2008: 136]



[14]



[15]

Plano Voisin para Paris (1925), Le Corbusier: [14] Maquete e [15] imagem da porposta.

importância da cidade antiga que, relembramos, só nesta altura começou a ser alvo de discussão e integração no património histórico. De facto, como o arquitecto Manuel Graça Dias demonstra num texto publicado no *Jornal Arquitectos* (2003) sobre a *Carta de Atenas* “nada do que possa ser lido nos seis pontos (65 a 70) que se ocupam do ‘património histórico das cidades’ é especialmente diferente das opiniões mais sensatas que hoje qualquer arquitecto sinceramente preocupado com a nossa herança construída possa vir a formular”⁵. Nos pontos que o autor menciona está expresso um sincero respeito e admiração pelos edifícios antigos, “testemunhos preciosos do passado [...] pelo seu valor histórico ou sentimental; [...] porque alguns transportam consigo uma virtude plástica na qual está incorporado o mais alto grau de intensidade do génio humano”⁶, mas fundamentalmente uma natural e necessária vontade de preservar os interesses da cidade que não podia ser prejudicada pela presença destas construções – “em nenhum caso, o culto do pitoresco e da história se deverão sobrepor à salubridade do alojamento do qual dependem tão estritamente o bem-estar e a saúde moral do indivíduo”⁷, preconizando-se uma conciliação entre ambos.

Ao questionarem a monumentalidade da arquitectura de então, os arquitectos modernos pretendiam essencialmente fazer de maneira diferente e não apagar, se outros valores não se sobrepusessem, o passado.

Quanto às novas construções o movimento moderno, como Christian Norberg-Schulz refere, pretendeu começar de novo, reinventar a arquitectura e adaptá-la à nova sociedade que os seus autores ambicionavam. Segundo este arquitecto, foi através da recusa da linguagem arquitectónica existente que a arquitectura moderna se pretendia libertar das memórias do passado, uma vez que linguagem e memória estavam, na sua opinião, conectadas⁸.

Bruno Zevi, apresenta-nos, em 1984, uma das melhores exposições

5. Graça Dias, 2003: 33

6. Carta de Atenas (65) *cit.* Graça Dias, 2003: 34

7. Carta de Atenas (67) *cit.* Graça Dias, 2003: 35

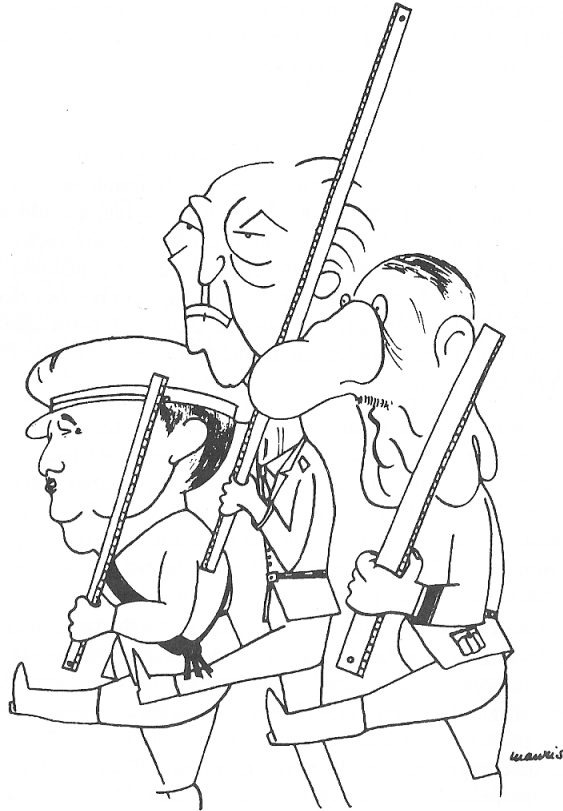
8. Para Norberg-Schulz foi esta recusa que tornou a arquitectura moderna inexpressiva - “No meaningful expression can come when the architect is no longer in full possession of his mother language.” Norberg-Schulz, 1986: 35

sobre este tema, produzindo um verdadeiro guia da modernidade ou, como ele o considera, guia para o código anticlássico⁹. Mesmo fazendo-o de uma forma extremamente dogmática, a sua visão é sem dúvida um grande contributo para a história da arquitectura, permitindo-nos perceber melhor os motivos da “rejeição do modernismo”. Para este autor, até ao início do século XX só a linguagem do classicismo se tinha verdadeiramente codificado. Uma linguagem que, na sua opinião, não passava de uma ordem arbitrária, opressora da liberdade e baseada num poder despótico. A sua análise inicia-se através da definição do que considera as sete invariáveis da arquitectura moderna: o catálogo como metodologia do projecto; assimetria e dissonância; tridimensionalidade antitética da perspectiva; estruturas em consola, coberturas e superfícies; temporalidade do espaço e reintegração do edifício-cidade-paisagem. Ao mesmo tempo que nos apresenta cada uma destas invariáveis, Zevi, por oposição, destaca quatro factores essenciais para o combate da clássica monumentalidade da arquitectura:

Recusa da simetria. Para este autor, assim como para a maior parte dos arquitectos modernos, a simetria é símbolo de um poder fictício; o seu uso demonstra medo à desordem e à flexibilidade, desestabilizadoras da actividade humana. O facto de todos os edificios representativos da autoridade totalitária serem simétricos é para ele a prova da opressão que esta impõe.

“Se se entende o edificio como objecto inanimado, monumental, que é preciso contemplar mas não desfrutar, será bastante conveniente a simetria porque representa

9. Sobre a oposição entre o moderno e o clássico é importante mencionar que nem todos os autores os consideram completamente opostos. Peter Eisenman, em 1984, num texto intitulado “O fim do clássico: O fim do início, o fim do fim”, mostra-nos como a arquitectura moderna, apesar da sua ruptura ideológica e estilística, apresenta um sistema de relações semelhantes à clássica. Para este autor, toda a arquitectura desde o século XV até ao presente tem estado sob a influência de “três ficções” - *a representação, a razão e a história* -, aspirando ser “um paradigma do clássico”. Ao falar sobre cada uma destas “ficções”, Eisenman demonstra-nos ainda como, para ele, a luta do modernismo contra os estilos e a história não passou de uma aspiração: “o funcionalismo acabou ainda por se tornar uma outra conclusão estilística. [...] Porque ao tentar reduzir a forma arquitectónica à sua essência, [...], os modernos consideraram que estavam a transformar o campo da figuração referencial num campo de ‘objectividade’ não referencial. Na realidade, porém, as suas formas ‘objectivas’ nunca largaram a tradição clássica. Eram simplesmente formas clássicas despidas, ou formas referidas a um novo conjunto de dados”. Eisenman, 1984 [2010: 787, 788]



[16] “A ditadura da linha recta, segundo um *cartoon* de Mauris. Dela deriva a mania das paralelas, das proporções, dos traçados ortogonais, dos ângulos de 90°, quer dizer, o léxico, a gramática e a sintaxe do classicismo.” Zevi, 1974 [2004: 14]

o autoritarismo político e burocrático. Mas se tem que responder a funções e conteúdos específicos, não pode ser simétrico, porque a simetria e, em termos gerais, a consonância vinculam cada elemento ao que se encontra antes, depois, sobre, debaixo, sacrificando a sua peculiaridade em altares dum desenho global, uniformizador, hierárquico e inalterável.”¹⁰

Recusa da geometria. Também a geometria é para este arquitecto símbolo de um poder ditatorial e burocrático, uma oposição às formas livres que ele considera estarem em harmonia com a vida humana. A partir do momento em que se assume um líder passamos a ter o que o autor ironicamente considera “um tabuleiro de xadrez”. “Todos os absolutismos políticos geometrizam, ordenam a estrutura urbana em eixos e mais eixos paralelos e ortogonais.”¹¹ Esta recusa parece-nos um pouco exagerada (não nos podemos esquecer do que Le Corbusier nos diz sobre a importância dos traçados reguladores¹²), pelo que devemos interpretá-la, bem como as restantes, no contexto da visão exacerbada e, por vezes irónica, deste autor.

Recusa da perspectiva. Considerada por Zevi como o “vírus” mais difícil de vencer, a perspectiva, tal como a simetria e a geometria, é também ela sinónimo de estagnação e de tempo parado. Este autor lembra-nos que enquanto as restantes artes a partir do maneirismo tenderam a superar a visão da perspectiva, a arquitectura ficou para trás - “a mentalidade da perspectiva resiste e corrompe uma infinidade de obras que em outros aspectos são actuais”¹³. Destaca, a este respeito, o exemplo de Miguel Ângelo que, no projecto para a praça do Capitólio em Roma, teve a coragem de colocar dois edifícios frontais em sentido não paralelo.

Recusa da proporção. Bruno Zevi vê a relação vinculante que a proporção estabelece entre as várias partes do edifício como uma obrigação castradora, opressora da liberdade e portanto, da vida.

10. Zevi, 1974 [2004: 89]

11. *Idem*: 30

12. “O traçado regulador é uma satisfação de ordem espiritual que conduz à busca de relações engenhosas e de relações harmoniosas. [...] O traçado regulador traz essa matemática sensível que dá a agradável percepção de ordem. A escolha de um traçado regulador fixa a geometria fundamental da obra;”. Le Corbusier, 1923 [1981: 47]

13. Zevi, 1974 [2004: 36]

Estes factores que o autor nos apresenta não foram regras absolutas da arquitectura moderna; na verdade tanto a simetria como a geometria, a proporção e a perspectiva estão presentes em várias obras deste período. No entanto, a sua referência ajuda-nos a perceber o porquê da recusa ideológica e conseqüentemente formal deste movimento, que veio originar a criação de uma nova arquitectura que inicialmente procurou ser e se qualificou como anti-monumental.

Mas será possível a existência de uma cultura arquitectónica *anti-monumental*? O próprio Zevi, no penúltimo parágrafo do seu livro, se questiona: “Os dólmens e os menhires espalhados pelas zonas pré-históricas e as enigmáticas ruínas de Stonehenge não comprovam que a monumentalidade está profundamente enraizada na alma humana?”¹⁴

Para responder a estas questões impõe-se fundamentalmente começar por definir o conceito de anti-monumento. Na verdade este termo, ausente dos dicionários de arquitectura, carece de uma definição clara. O adjectivo anti-monumental é claramente utilizado como referência a algo que é contra a monumentalidade; “anti” significa uma oposição. Assim, quando questionamos a possibilidade de existência de uma cultura arquitectónica anti-monumental, referimo-nos a uma cultura onde o monumento não existe. Correndo o risco de precipitar a resposta, afirmamos que não conhecemos tal cultura arquitectónica, facto que tentaremos perceber ao longo deste ensaio. A questão complica-se quando o adjectivo é utilizado para caracterizar um edifício específico ou quando se usa o substantivo anti-monumento. Utilizando o mesmo raciocínio, dizer que um edifício é anti-monumental (ou que tal edifício é um anti-monumento) é o inverso de dizer que um edifício é monumental. Ou seja, o anti-monumento é um edifício que assume características opostas às do monumento mas que continua a ocupar um lugar de destaque na cidade e sociedade em que se insere (se não ocupasse não era monumento nem anti-monumento, era simplesmente um *edifício*). Se assume a mesma importância na cidade e sociedade que o

14. *Idem*: 238

monumento, porquê o “anti”?

Ao longo dos tempos o termo anti-monumento tem sido atribuído a edifícios de carácter excepcional, com o valor do monumento mas que não o são por recusarem as características que normalmente o identificam e que são frequentemente associadas ao simbolismo clássico. Na prática são edifícios que, na maioria dos casos, apresentam as já mencionadas recusas que Bruno Zevi destacou (da simetria, da geometria, da perspectiva e da proporção) e, entre várias características como a rejeição de materiais associados ao monumento clássico e do tradicional pódio e escadaria monumental, se aproximam da escala humana. Estas características não representam apenas a recusa de uma imagem ou estética mas da ideologia que estas representam. Podemos então considerar que este termo normalmente se refere a edifícios “monumentais” que representam uma alternativa ao *fetichismo* da representação de poder, tal como refere o artista mexicano-canadense Rafael Lozano-Hemmer numa entrevista para livro *Transurbanism* (2002) de Alex Adriaansens e Joke Brouwer¹⁵.

Estes factos levam-nos a concluir que o anti-monumento não existe e daí a sua difícil definição. Na verdade o que existe é uma ideia de anti-monumento, que não é mais do que uma rejeição do poder que comanda a sua edificação. O edifício ou é monumento ou não, e se não é significa que pertence a outra categoria arquitectónica ou que não possui as características que o qualificam como tal, sobre as quais reflectimos na primeira parte desta dissertação. Se um edifício possui essas características, ainda que não corresponda à imagem ou ideia que temos do monumento tradicional, é, na nossa opinião, *monumento*. Considerar a existência do termo anti-monumento, onde o “anti” determina já por si uma excepção, seria uma posição demasiado limitadora e pessimista para o papel do monumento na arquitectura, onde a regra era definida por edifícios com significados e características até hoje regularmente questionados. No entanto, apesar do optimismo que se pretende manter, é impossível não questionar a possibilidade de existência do monumento independente do *fetichismo* de

15. No entanto, para Lozano-Hemmer o anti-monumento consiste numa acção ou performance, onde não existe relação com o lugar e com a qual as pessoas podem interagir, ao contrário do monumento. Lozano-Hammer, 2002: 6

representação de poder, questão que esperamos no fim deste estudo estar aptos a responder.

Voltando ao movimento moderno, pode-se concluir que também os seus autores não recusaram o monumento mas sim os ideais que manipulavam a sua existência. De facto, se a intenção fosse abolir o monumento porque razão propunha Le Corbusier a implantação de um Arco de Triunfo Monumental no *Plano Voisin* para Paris?

“This decline and misuse of monumentality is the principal reason why modern architects have deliberately disregarded the monument and revolted against it. Modern architecture, like modern painting and sculpture, had to start the hard way. It began by tackling the simpler problems, the more utilitarian buildings like low rent housing, schools, office buildings, hospitals, and similar structures. Today modern architects know that buildings cannot be conceived as isolated units, that they have to be incorporated into the vaster urban schemes. There are no frontiers between architecture and town planning, just as there are no frontiers between the city and the region. Correlation between them is necessary. Monuments should constitute the most powerful accents in these vast schemes.”¹⁶

A revisão crítica que o movimento moderno fez e que resultou num novo enunciado estético e formal pode-se considerar como o início do processo de que o arquitecto Godofredo Pereira (2010) nos fala num texto escrito para a revista *Punkto*:

“Ora dá-se o caso deste processo poder cristalizar para a história da arquitectura uma organização espacial e uma linguagem formal que se baseou precisamente na ideia de anti-monumentalidade. E aí produz-se o léxico de uma nova monumentalidade, isto é, de uma nova forma de representar e fazer ver pela arquitectura.”¹⁷

São as oscilações da relação entre arquitectura, política, cidade e sociedade que controlam o ciclo do monumento, a sua rejeição e valorização, mas que também não permitem que ele deixe de existir.

16. Sert, Léger & Giedion, 1943: 1

17. Pereira, 2010: 3

II. O MAIS DO MENOS. A procura de uma nova monumentalidade.

“El término monumentalidade implica que de nuestros edificios esperemos algo más que una mera satisfacción ‘funcional’; también queremos que la arquitectura ‘signifique’ algo.”¹⁸

Uma vez concluído que a rejeição do monumento pelos arquitectos modernos era fundamentalmente uma oposição ao modo de imposição de poder da sociedade de então, tendo dado origem à criação de uma nova linguagem arquitectónica baseada numa ideia de anti-monumentalidade, vamos agora tentar perceber como é que surgiu a exigência e a formulação de uma nova monumentalidade.

Segundo o arquitecto Christian Norberg-Schulz a arquitectura moderna, até cerca de meados do século XX, evidenciava carência de uma “imagem arquitectónica”, de algo que exprimisse a cada vez mais consciente necessidade de monumentalidade. Para este arquitecto, só nesta altura, perante uma primeira numerosa amostra de edifícios modernos, se constatou que o uso de *pilotis*, de janelas corridas e de volumes elementares não eram verdadeiramente imagens, demonstrando-o através de uma citação de Sigfried Giedion, que considera ser o primeiro arquitecto a estabelecer a exigência de uma nova monumentalidade:

“En los países donde la arquitectura moderna ha ganado la batalla y en donde se le han confinado encargos monumentales que implicaban algo más que problemas funcionales, no podemos sino observar que falta algo en los edificios realizados. Ese ‘algo’ es una imaginación arquitectónica inspirada, capaz de satisfacer la exigência de la monumentalidade.”¹⁹

Esta constatação não significa que até essa época se tivesse abandonado o simbolismo na arquitectura. O arquitecto Thomas Creighton numa afirmação de 1962 deixa isso bem claro: “there is enough perspective now to

18. Norberg-Schulz, 2000 [2005: 207]

19. Giedion, 1944 *apud* Norberg-Schulz, 2000 [2005: 207]

realize that the emerging work of the twenties was not at all purely functional (that word itself was loosely used, and used as post-facto description in most applications), but had, in all of its schools and localities, a strong overtone of symbolism²⁰. O que nos parece é que, tal como Giedion dizia, só a partir de meados do século XX a encomenda arquitectónica moderna começou a responder, cada vez mais, a programas monumentais, o que fez com que os arquitectos da época se apercebessem da inexistência de uma fórmula que respondesse a esta exigência, pelo menos de uma forma diferente da que utilizavam nos restantes programas arquitectónicos, não excepcionais. Como Norberg-Schulz refere, a generalidade dos Cinco Pontos de Le Corbusier, promovia mais uniformidade do que diferenciação na arquitectura moderna, o que fez com que em muitos casos não se diferenciasses uma igreja de um posto de gasolina²¹. O problema não era falta de simbolismo - de facto esta arquitectura chega a ser mais tarde acusada de ter substituído um conjunto de símbolos (históricos e ecléticos) por outro (cubista e industrial)²² - mas a sua indiferente utilização em todos os tipos de arquitectura. Numa primeira fase esta opção poderia relacionar-se com a já referida recusa da monumentalidade mas acabou por se revelar um problema quando os arquitectos modernos se aperceberam da inevitabilidade da mesma.

É importante lembrar que em meados do século XX a utilização da monumentalidade como demonstração de poder e domínio estava no seu auge, sobretudo pelos regimes totalitários da Itália fascista, da Alemanha nazi e da Rússia estalinista. Porque razão estes regimes acabaram por adoptar o neoclassicismo como estilo oficial e se revelaram adversos à arquitectura moderna?

Ainda que, como Deyan Sudjic (2005) nos diz, durante algum tempo houvesse a presunção de que abstracção e planta livre fossem emblemas de uma política democrática progressista ao passo que o classicismo fosse

20. Creighton, 1962: 7

21. Norberg-Schulz, 1986: 34

22. Venturi, Scott Brown e Izenour, 1977 : 137

a expressão física da direita autoritária²³, a resposta a esta questão não se relaciona com questões ideológicas. Em qualquer um dos três regimes mencionados, não foi por falta de vontade ou ambição que os arquitectos modernos deixaram de os representar. Relembremos a este respeito alguns exemplos: na Rússia, as experiências construtivistas e a participação dos arquitectos Le Corbusier e Walter Gropius no concurso para o Palácio dos Sovietes, em 1931 (ainda que este tenha terminado com a vitória dos tradicionalistas Jofán Schouko e Helfreich, instalando definitivamente o neoclassicismo como estilo oficial²⁴); em Itália, onde o conflito entre modernidade e tradição se assumiu mais difícil de ultrapassar, a formação do grupo MIAR (*Movimento Italiano per l'Architettura Razionale*), que afirmava expressar os ideais revolucionários do fascismo²⁵, e a construção da *Casa del Fascio* (1934) por Giuseppe Terragni; na Alemanha, o esforço de Mies Van Der Rohe para convencer o Estado nazi do uso da arquitectura moderna para representar a glória do *Reich*²⁶.

Leonardo Benevolo, no seu livro *História da Arquitectura Moderna* (1974), coloca a mesma questão por nós enunciada - o porquê da não utilização do modernismo como linguagem arquitectónica oficial dos regimes totalitários. Responde-a, caracterizando a arquitectura moderna como sendo fria e utilitária, seguidora de regras formais preconcebidas e incapaz de satisfazer as necessidades psicológicas dos indivíduos da sociedade, mas considerando como principal motivo o medo dos líderes destes regimes, da incógnita de utilizar formas cuja carga política pudesse ser uma ameaça que ainda não se saberia controlar. O clássico, por outro lado, já havia sido inúmeras vezes testado e utilizado num dos maiores impérios da história. Perante a explicação que Benevolo nos apresenta, é importante realçar dois pontos: a falta de resposta que até aqui a arquitectura moderna apresentava para a satisfação das necessidades emocionais do homem; e, como já anteriormente referimos, a falta de um formulário moderno que

23. Sudjic, 2005: 34

24. Benevolo, 1974 [2002: 571]

25. Benevolo, 1974 [2002: 592]

26. Sudjic, 2005: 35

Arquitectura de peso

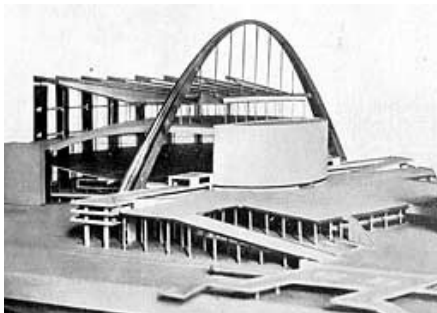


[17]

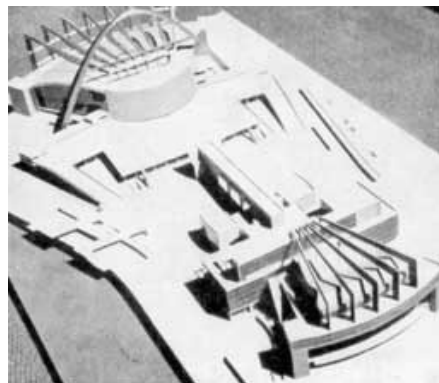


[18]

[17] Maquete do plano de remodelação de Berlim (Germania) iniciado por Albert Speer em 1936, onde se evidencia a recuperação dos princípios de construção clássicos. [18] Maquete da Chancelaria do *Reich*, projectada por Albert Speer.



[19]



[20]



[21]



[22]

[19, 20] Projecto de Le Corbusier para o Palácio dos Sovietes, 1931. [21, 22] *Casa del Fascio*, projectada por Giuseppe Terragni em 1934.

respondesse à exigência de monumentalidade na arquitectura. Devido à constatação destes factos, à revolta contra a decisiva recusa no uso da sua arquitectura para programas monumentais do estado, ou reflexo de uma desacreditação no neoclassicismo a seguir à Segunda Guerra mundial, a verdade é que vemos nesta época uma reacção dos arquitectos modernos a favor da monumentalidade e um esforço por alcançá-la²⁷. Este facto prova terminantemente a não recusa do monumento pelo movimento moderno que agora, devido ao uso que os regimes totalitários dele tinham feito, teria todos os motivos para definitivamente o rejeitar.

As primeiras tentativas de resposta à necessidade de uma nova monumentalidade deram origem, segundo Bruno Zevi (1980), a uma revisão dos elementos expressivos da arquitectura por parte dos arquitectos modernos, influenciados pelas componentes do movimento orgânico que nesta altura se evidenciavam. Esta revisão esteve na base da corrente neoexpressionista que nesta altura se afirmou, para a qual Zevi refere a importância da evolução da engenharia, que permitiu aos arquitectos ter maior liberdade formal, distanciando-se da ortogonalidade do sistema pilar/viga. O autor destaca alguns arquitectos que seguiram esta corrente, como Hans Scharoun, Eero Saarinen, Jorn Utzon, Óscar Niemeyer, e Le Corbusier (nos anos 1950-60) e apresenta uma interessante comparação entre os projectos das cidades-piloto de Brasília e de Chandigarh, respectivamente associados aos dois últimos arquitectos referidos:

“Brasilia es una metropoli kafkiana, surreal, que refleja un diktat, un autoritarismo que la urbanística y la arquitectura transcriben sin tratar de modificar sus significados. [...] en un ambiente subdesarrollado [Chandigarh], en presencia de un panorama desnudo que hay que articular con brutal vehemencia, Le Corbusier acepta la dimensión monumental, aunque en clave democrática, para las masas que disfrutan de ella y que la contaminan, mientras que Brasilia es una ‘ciudad ideal’ aristocrática y sofisticada, lúgubre parada de exposición universal, sin lugar para el kitsch de la vida colectiva.”²⁸

27. “Es irónico que el declive de la Nueva Tradición y el triunfo del Movimiento Moderno coincidan con una reacción en favor de la monumentalidade, procedente del corazón del próprio movimiento.” Frampton, 1980 [2002: 224]

28. Zevi, 1950 [1980: 386]



[23]



[24]

[23] Jorn Utzon junto à maquete do seu projecto para a Ópera de Sydney (iniciado em 1956); [24] *Philharmonic Concert Hall* (1956-63), Berlim, Hans Scharoun



[25]



[26]

[25] Supremo Tribunal de Chandigarh (1951-55), Le Corbusier; [26] Congresso Nacional de Brasília (1960), Óscar Niemeyer

Niemeyer é sem dúvida um dos arquitectos cuja obra assumiu sem medos o desejo de monumentalidade. Apesar do carácter autoritário das suas obras de Brasília, que Zevi refere, este arquitecto não aceita o sentido pejorativo do termo monumental. Referindo-se a um projecto realizado pelo arquitecto Glauco Campello, Niemeyer afirma: “Monumental – pode ser -, mas no bom sentido.”²⁹

Para Christian Norberg-Schulz a procura de um novo expressionismo para a arquitectura moderna iniciou-se com o projecto da capela de Ronchamp (1954), de Le Corbusier. No entanto, apesar de reconhecer o simbolismo e o valor excepcional desta obra, Norberg-Schulz não a considera totalmente bem sucedida na resposta a esta nova exigência de monumentalidade, uma vez que consiste numa solução singular, sem valor tipológico. Segundo este arquitecto, “una forma construida se convierte en una imagen arquitectónica cuando revela un modo típico de estar entre la tierra y el cielo o, en otras palabras, una estructura básica de la espacialidade existencial”³⁰. Este ponto de vista relaciona-se com a já apresentada teoria do autor sobre a relação entre linguagem arquitectónica e memória. Para este arquitecto a linguagem da arquitectura é composta por imagens arquetípicas que representam formas básicas de estar no mundo; o erro dos arquitectos modernos, ao quererem reinventar a arquitectura, foi a sua débil relação com os arquétipos. Esta é a causa principal que o autor atribui à sensação de “falta de algo” que os arquitectos modernos presenciaram.

“What does modern architecture lack, be it of the ‘structural’, ‘expressive’, or ‘organic’ kind? The answer is simple: it lacks a satisfactory reference to our everyday world of things. [...] We could also say that it became ‘non-figurative’, because it abolished those ‘figures’ that constituted the basis of the architecture of the past”³¹

Através de uma releitura histórica da arquitectura egípcia, grega,

29. Niemeyer, 2004 : 207

30. Norberg-Schulz, 2000 [2005: 223]

31. Norberg-Schulz, 1987: 18



[27]



[28]



[29]

[27 a 29] Capela de Notre-Dame-du-Haut (1954), Ronchamp, Le Corbusier.

romana, gótica, renascentista, maneirista e barroca, as quais considera “raízes da nova monumentalidade”, Norberg-Schulz pretende provar-nos que a arquitectura europeia sempre se baseou em tipos espaciais e num sistema de “formas clássicas de validez geral”³². Mesmo reconhecendo que os pioneiros do movimento moderno, como Le Corbusier, Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright, demonstravam respeito e uma atitude positiva perante a história, mantém a sua opinião quanto aos motivos da falta de uma verdadeira imagem arquitectónica.

Sob outro ponto de vista, Kenneth Frampton fala-nos da capela de Ronchamp como sendo expressão de um desejo de Le Corbusier de monumentalização do vernáculo³³, uma das direcções que, na opinião do autor, este arquitecto seguiu na procura de uma nova expressão monumental, a par com uma tendência para obras que recuperavam a escala da monumentalidade clássica. A dominante cobertura-concha de Ronchamp, que Le Corbusier repete no Capitólio de Chandigarh, entre outros projectos, é para Frampton o equivalente à cúpula renascentista, símbolo do sagrado.

Também a obra de Mies Van der Rohe a partir de 1930 formula, segundo este autor, o retorno da monumentalidade. Para Frampton, o projecto deste arquitecto para o *Reichsbank* (1933), representa o início deste regresso na sua obra, marcado pela passagem de um desenho assimétrico e informal para uma simetria de carácter monumental e pela monumentalização da técnica³⁴. Da evolução que o autor nos fornece da obra de Mies desde esta época, destaca-se o seu cada vez mais acentuado perfil monumental, que obtém a partir de uma reinterpretação da herança classicista e da autoridade da arquitectura da antiguidade³⁵, e que culmina em edifícios “arranha-céus” que se destacam pela sua escala excepcional (volumes únicos, de uma só planta e sem obstrução de luz).

Na sequência dos autores que intentam recuperar a monumentalidade

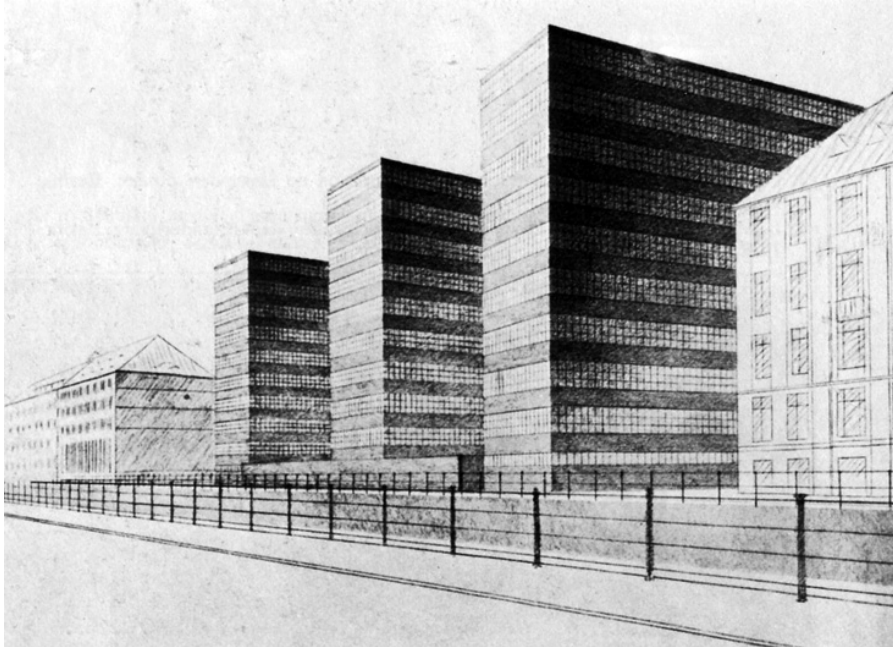
32. Norberg-Schulz, 2000 [2005: 219]

33. Frampton, 1980 [2002: 231]

34. “La técnica como fondo y la monumentalización de la técnica como forma.” Frampton, 1980: 235

35. Frampton, 1980 [2002: 236]

Arquitectura de peso



[30]



[31]



[32]

[30] Mies van der Rohe: *Reichsbank* (1930), Berlin; [31] *Illinois Institute of Technology* (1956), Chicago;
[32] *Seagram Building* (1958), Nova York

no pós-guerra, destaca-se também a obra do arquitecto americano Louis Kahn, que Frampton considera apresentar influências da estética Miesiana. De facto, de acordo com este autor, o projecto para a *Yale Art Gallery* de Kahn (1953) baseia-se numa reinterpretação das últimas obras de Mies, no entanto, nesta obra a expressão de monumentalidade não é dada através dos elementos estruturais, como em Mies, mas através do tratamento da superfície³⁶.

A natureza monumental da obra de Kahn, devido ao “peso” que a sua arquitectura transmite é, de certa forma, mais óbvia que nos arquitectos anteriormente referidos. Christian Norberg-Schulz, no seguimento da sua teoria já exposta, atribui este facto ao desejo que este arquitecto demonstra de recuperar os arquétipos, expresso através do uso de volumes simples, com formas geométricas primárias. Para este autor, Kahn é o primeiro arquitecto do período pós-guerra que intenta transmitir uma autêntica “imagem arquitectónica” na sua obra. Contudo, Norberg-Schulz não considera também este arquitecto bem sucedido no seu objectivo, a sua obra ainda demonstra, na sua opinião, mais preocupações estruturais do que figurativas³⁷.

Kahn destaca-se também pela sua interpretação de monumentalidade - uma qualidade espiritual inerente a uma determinada estrutura, que não podia ser intencionalmente criada³⁸ - e pelo desejo de elevar à categoria de monumento, edifícios com programas que até então não eram frequentemente destacados:

“Mas teremos atribuído, já, plena expressão arquitectónica a monumentos cívicos como a escola, o centro comunitário ou o centro cultural? Que estímulo, que movimento, que fenómeno político ou social teremos ainda de experienciar? Que evento ou filosofia fará emergir um desejo de firmar e exaltar a nossa civilização?”³⁹

Estas interrogações de Kahn permitem-nos caracterizar uma outra

36. *Idem*: 245

37. Norberg-Schulz, 1987 :19

38. Kahn, 1944 [2010: 315]

39. *Idem*: *Ibidem*

Arquitectura de peso



[33]

[33] *Yale Art Gallery* (1951-53), Connecticut, Louis Kahn



[34]



[35]

[34, 35] *Edifício da Assembleia Nacional* (1962-83), Bangladesh, Louis Kahn

mudança que o movimento moderno introduziu na nova monumentalidade emergente: a alteração programática dos novos monumentos na sua relação com os tradicionais, reflexo dos novos rituais colectivos, cada vez mais orientados para a indústria cultural.

Em 1943, Sigfried Giedion, Fernand Léger e José Luis Sert elaboram um manifesto onde apresentam nove pontos sobre a nova monumentalidade, dos quais destacamos:

“4. The last hundred years have witnessed the devaluation of monumentality. This does not mean that there is any lack of formal monuments or architectural examples pretending to serve this purpose: but the so-called monuments of recent date have, with rare exceptions, become empty shells. They in no way represent the spirit or the collective feeling of modern times.

7. The people want the buildings that represent their social and community life to give more than functional fulfilment. They want their aspiration for monumentality, joy, pride, and excitement to be satisfied. [...] The following conditions are essential for it. A monument being the integration of the work of the planner, architect, painter, sculptor, and landscapist demands close collaboration between all of them. This collaboration has failed in the last hundred years. Most modern architects have not been trained for this kind of integrated work. Monumental tasks have not been entrusted to them. [...].

8. Sites for monuments must be planned. This will be possible once replanning is undertaken on a large scale, which will create vast open spaces in the now decaying areas of our cities. In these open spaces, monumental architecture will find its appropriate setting which now does not exist. [...] monumental buildings cannot be crowded in upon any odd lot in any district. Only when this space is achieved can the new urban centers come to life.

9. Modern materials and new techniques are at hand [...]. Mobile elements can constantly vary the aspect of the buildings. [...] During night hours, colour and forms can be projected on vast surfaces. Such displays could be projected upon buildings for purposes of publicity or propaganda. [...] Monumental architecture will be something more than strictly functional. It will have regained its lyrical value. In such monumental layouts, architecture and city planning could attain a new freedom and develop new creative possibilities, such as those that have begun to be felt in the last decades in the fields of painting, sculpture, music, and poetry.”⁴⁰

40. Sert, Léger & Giedion, 1943: 1

É impossível não constatar a actualidade que as considerações destes autores denunciam. Questões como o uso de monumentos para a requalificação de áreas menos desenvolvidas da cidade ou o uso de fachadas para projecção de publicidade poderiam, sem dúvida, ser encontradas numa reflexão actual. Estes arquitectos consideram que nem a monumentalidade do passado nem o funcionalismo do movimento moderno respondiam às aspirações da população, preconizando uma monumentalidade colectiva, democrática e que satisfizesse as necessidades emocionais do homem. No entanto, a arquitectura monumental desta época acabou por assumir o mesmo destino que as suas anteriores, colocando-se cada vez mais ao serviço do Estado e de grandes empresas que priorizavam os seus interesses individuais aos da comunidade.

No seu livro de 1981, Frampton apresenta-nos uma citação do ensaio do arquitecto alemão Claude Schnaidt, *Arquitectura e Compromisso político* (1967), que explica de forma exemplar o que estava a acontecer à arquitectura moderna:

“En los días en que los pioneros de la arquitectura moderna eran jóvenes, pensaban, como William Morris, que la arquitectura debía ser un ‘arte del pueblo para el pueblo’. En vez de alcahuetar con los gustos de unos pocos privilegiados, deseaban satisfacer los requerimientos de la comunidad. [...] Pero no habían contado con los instintos mercantiles de la burguesía, la cual no perdió tiempo en arrogarse las teorías de ellos y en recabar sus servicios con el fin de ganar dinero. Muy pronto, la utilidad se convirtió en sinónimo de provecho. Las formas antiacadémicas pasaron a ser el nuevo décor de las clases rectoras. [...] Los arquitectos de los sindicatos, cooperativas y ayuntamientos socialistas se pusieron al servicio de los destiladores de whisky, los fabricantes de detergentes, los banqueros y el Vaticano.”⁴¹

Perante a perda de força do movimento moderno e afirmação de outras tendências na arquitectura, que caminham no sentido da sua espectacularização (das quais falaremos mais adiante), aparecem na década de sessenta movimentos de contestação, orientados por réstias dos ideais sociais utópicos da arquitectura moderna. Entre eles destacam-se,

41. Schnaidt, 1967 *apud* Frampton, 1980: 290

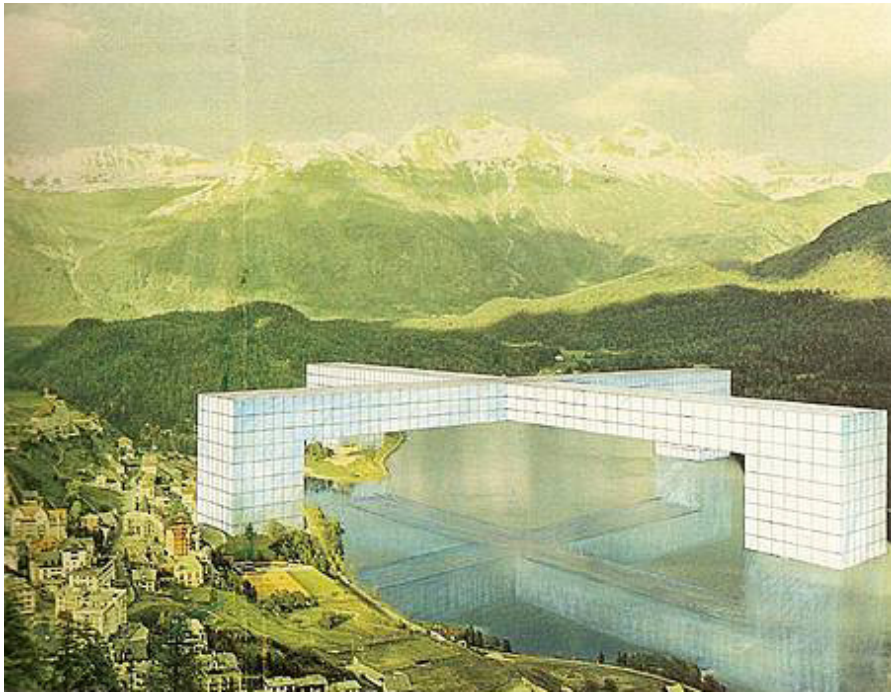
no que se relaciona com o nosso tema de debate, algumas propostas do movimento Internacional Situacionista, que se formou através da fusão de vários movimentos da vanguarda artística desta época. Desaprovando as últimas propostas modernas, que para os representantes deste movimento passaram dos ideais “revolucionários para burocráticos”⁴², os situacionistas propunham um urbanismo unitário onde a ausência do espectáculo permitia ao homem imaginar a cidade como um espaço de revolução social.

A proposta de Constant Nieuwenhuys para a sua *Nova Babilónia* (1960) pretendia evitar o “monumentalismo Corbusiano”⁴³ através da recuperação das primeiras proposições modernistas, privilegiando soluções transitórias a formas permanentes que constituíam até à data a base da cidade tradicional. Este projecto, embora constituindo essencialmente uma metáfora para um mundo que o seu autor ambicionava, veio influenciar as propostas conceptuais do grupo italiano *Superstudio*, dirigido por Adolfo Natalini. Este grupo apresenta em 1969 o projecto *The continuous monument: An architectural model for total urbanization*, que consistia numa série de desenhos e montagens em fotografias existentes, nos quais os seus autores projectavam “monumentos contínuos”: estruturas geométricas, brancas e que normalmente apresentavam uma grelha. No manifesto escrito sobre esta proposta, o grupo explica o que pretendia com este projecto: “A form of architecture all equally emerging from a single continuous environment: the world rendered uniform by technology, culture and all the other inevitable forms of imperialism”⁴⁴. O uso de grelhas permitia a simulação de uma experiência verdadeiramente democrática pois como todos os pontos são iguais não existiam lugares melhores que outros. Como Jesse van Winden nos informa num texto publicado em 2011, Natalini, no catálogo da exposição *In-Arch* de 1978, considera estas experiências um processo de *demonstratio per absurdum*.

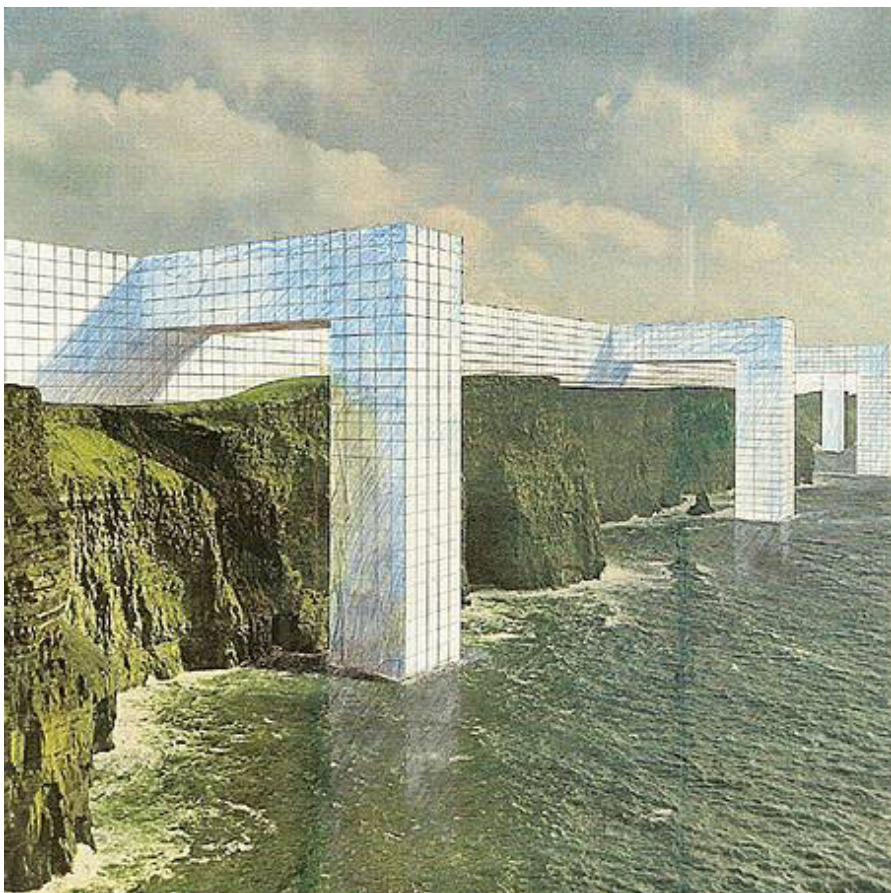
42. Sadler, 1998: 49

43. *Idem*: 120

44. Superstudio, 1969 *apud* Van Winden, 2011: 7



[36]



[37]





[38]

[36 a 40] *The Continuous Monument: An architectural model for total urbanization* (1969), Superstudio



[39]



[40]

É interessante constatar as semelhanças entre algumas imagens deste projecto do *Superstudio* e os esboços que Le Corbusier elaborou para a cidade de São Paulo por volta de 1930. Estes últimos representam a união horizontal das colinas da cidade por meio de duas auto-estradas perpendiculares, sustentadas por estruturas de betão compostas por uma grelha de escritórios no centro da cidade e moradias na periferia⁴⁵. Este projecto de Le Corbusier reflecte essencialmente preocupações funcionais e democráticas, atingindo um estatuto monumental devido à escala do edifício e à sua presença na cidade e não através da sua expressão que, tal como nas propostas do *Superstudio*, consiste numa grelha que não dá lugar à diferenciação espacial. Estes projectos, ambos utópicos, fazem-nos reflectir sobre uma questão: até que ponto está relacionada a individualização e particularização da expressão arquitectónica de um edifício com uma individualização e particularização dos interesses que este representa?

Apesar dos seus ideais se terem revelado utópicos, o movimento moderno mudou definitivamente o rumo da história da arquitectura, libertando-a de preconceitos e permitindo a concepção de um novo formulário arquitectónico. No entanto, de acordo com Norberg-Schulz, exceptuando a maior parte dos seus pioneiros que, ao terem recebido uma formação clássica, não permitiram que a sua arquitectura caísse num total abstracionismo, a restante generalidade de arquitectos deste movimento aprenderam a conceber arquitectura em termos funcionais abstractos acabando por construir “diagramas construídos”⁴⁶ e conduzindo a um empobrecimento do ambiente urbano.

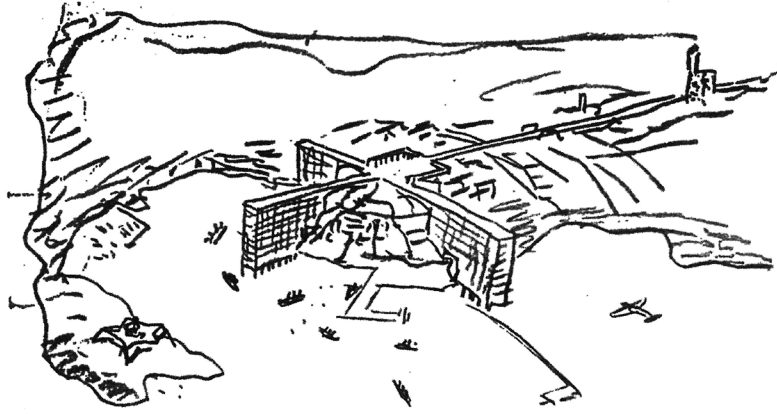
É neste contexto que se desenvolve o pós-modernismo, cujo principal objectivo é, segundo Frampton, recuperar uma cultura urbana perdida⁴⁷ e, segundo Norberg-Schulz, reestabelecer o figurativismo na arquitectura⁴⁸.

45. Le Corbusier, 1930 [2004: 234]

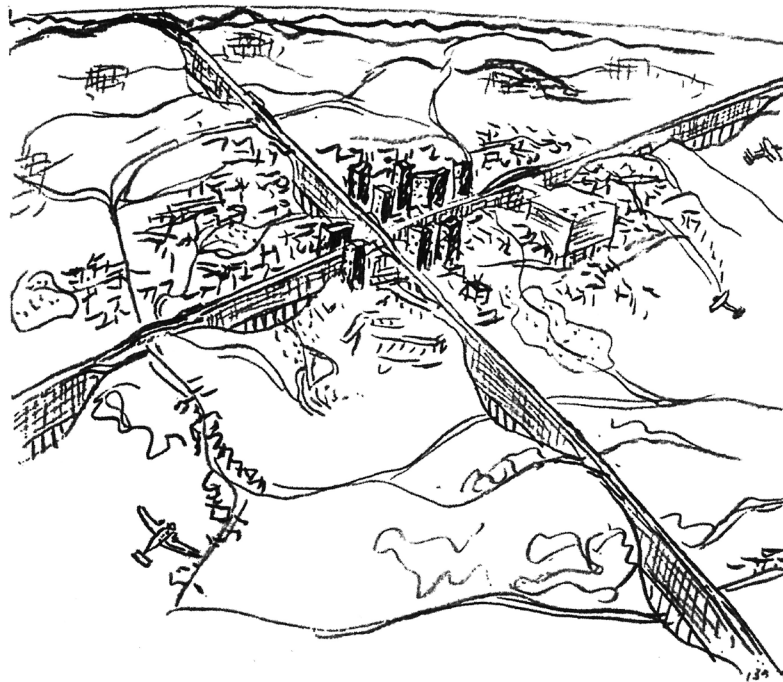
46. Norberg-Schulz, 1987: 19

47. Frampton, 1980 [2002: 292]

48. Norberg-Schulz, 1987: 20



[41]



[42]

[41, 42] Esquissos de Le Corbusier para São Paulo, 1930

“After the second world war, however, the free plan and the open form tended to degenerate into either rigid ‘structuralist’ patterns or to dissolve into chaotic whims. Here the architectural figures come to our rescue. Figural motifs, thus, may be used both to mark paths and centres within space characterize these ‘as something’. By means of architectural figures we may in other words express the experience of arriving somewhere. And this may be accomplished without giving up the free plan and the open form. Therefore postmodernism does not represent a break with but a further development of modernism.”⁴⁹

Dada a multiplicidade de percursos que o pós-modernismo englobou parece-nos que as afirmações de Frampton e Norberg-Schulz são ambas válidas. No entanto, mais do que reflectir sobre qual o principal objectivo do movimento pós-moderno, interessa-nos principalmente referir que em ambos os objectivos mencionados o monumento ocupa um lugar fundamental, seja como meio (para recuperar uma cultura urbana perdida) ou como fim (no retorno do figurativismo à arquitectura).

III. ARQUITECTURA COMO MONUMENTO

Por volta dos anos cinquenta do século XX a arquitectura moderna tinha perdido a sua base ideológica inicial devido maioritariamente à falha das suas ambições utópicas. De acordo com Bernard Tschumi (1996), o funcionalismo viu-se atacado, por razões ideológicas, pelos tardo-modernos e, por razões estéticas, pelos pós-modernos, os quais foram gradualmente substituindo a máxima *form follows function* pela *form follows form*. Para Tschumi, na passagem do modernismo para o pós-modernismo, as preocupações programáticas foram gradualmente substituídas por estilísticas reduzindo-se a “arquitectura como forma de conhecimento” a “arquitectura como conhecimento da forma”⁵⁰. Segundo

49. Norberg-Schulz, 1987: 23

50. Tschumi, 1996: 113

este arquitecto suíço, estas alterações estiveram na origem da perda de inocência da arquitectura, que se viu a partir de então transformada num sistema de sinais.

Charles Jenks, a quem é normalmente atribuído o anúncio da morte do movimento moderno⁵¹, apresenta-nos em 1978, uma caracterização da tendência tardo-moderna desenvolvida a partir da década de sessenta, distinguindo-a do conjunto de estilos que convergem dentro do pós-modernismo, que agrupa sob a designação de classicismo pós-moderno. Descreve esta tendência como sendo uma interpretação exagerada da teoria do seu percussor, originando propostas essencialmente preocupadas com questões programáticas, que se destacam através da sua descontinuidade e declaração *avant-garde*⁵². Jenks refere ainda o aspecto *slick-tech* das obras produzidas por esta tendência e menciona o trabalho de alguns dos seus seguidores: Herman Hertzberger, Norman Foster, Arata Isosaki, Renzo Piano e Richard Rogers (autores do Centro Pompidou em Paris), entre outros. As obras destes autores, encontrando-se na sequência directa da arquitectura moderna, abrem caminho para uma cada vez maior afirmação individual do arquitecto. A necessidade de inovação e distinção que Jenks considera caracterizar esta corrente marca o início de um processo de crescente valorização pessoal e ambição de originalidade que actualmente assume o seu auge. Se observarmos a evolução do trabalho de alguns dos arquitectos que o autor menciona podemos facilmente constatar este facto, mas aprofundaremos este tema mais adiante.

Em relação ao classicismo pós-moderno, cujo nome advém de uma readopção pelos seus seguidores do vocabulário ou ordem clássicos, Charles Jenks caracteriza-o pelas seguintes palavras: “interesse no popular e em códigos locais de comunicação, memória histórica, contexto urbano, metáfora, participação, domínio público, pluralismo e ecletismo”⁵³. Segundo este autor, a ruptura do movimento moderno com a arquitectura

51. Fernández, 1987: 132

52. Jenks, 1978: 8

53. *Idem: Ibidem*



[43]



[44]



[45]

[43] Centro Georges Pompidou (1977), Paris, Richard Rogers e Renzo Piano; [44] *Lloyd's Building* (1978-86), Londres, Richard Rogers; [45] *Sainsbury Center* (1977), Norwich, Norman Foster

clássica veio permitir que esta regressasse menos académica e autoritária – “a cultura de massas abriu o classicismo às massas, e também às classes (tal como deprecizou os cânones)”⁵⁴.

Dentro do pós-modernismo ou classicismo pós-moderno destacam-se as teorias e obras de dois grupos principais: um apelidado de neo-realista, do qual faz parte, por exemplo, o trabalho de Robert Venturi, Charles Moore e Michael Graves; e outro neo-racionalista, do qual iremos fundamentalmente abordar a obra teórica de Aldo Rossi.

Um dos eventos que marcou o pós-modernismo como resposta à questão da forma arquitectónica foi sem dúvida o lançamento, em 1972, do livro *Learning from Las Vegas*, de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour. Neste livro os autores utilizam Las Vegas, capital da sociedade do espectáculo, como mote para o apelo a um simbolismo arquitectónico de leitura imediata, reflexo do desejo de recuperação do figurativismo na arquitectura (tão bem diagnosticado por Christian Norberg-Schulz⁵⁵), e a uma arquitectura voltada para a cultura quotidiana, para o *vulgar*. Deste modo fazem uma análise da arquitectura classificando-a em dois tipos: *Duck* e *Decorated shed*.

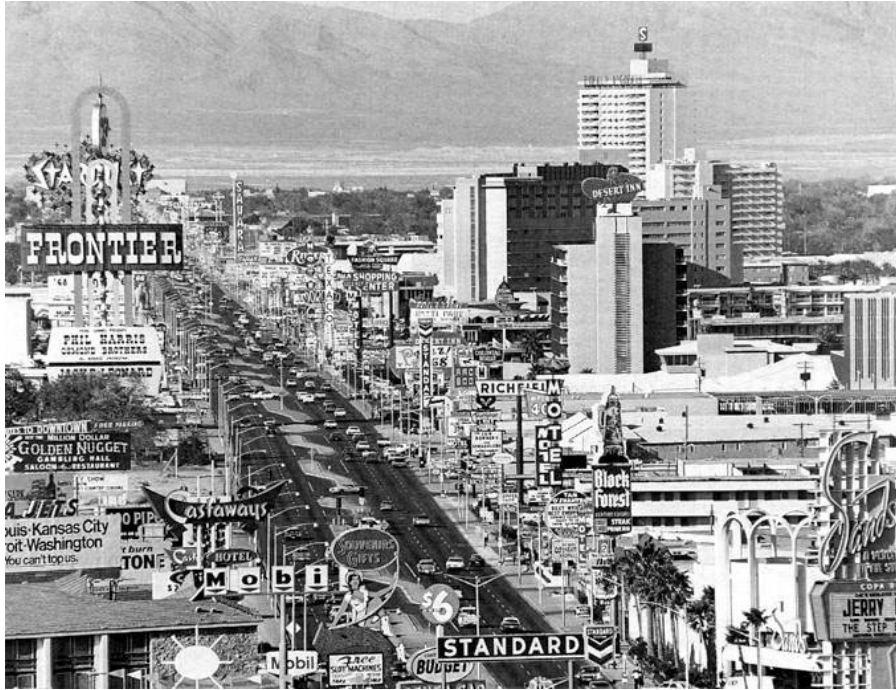
“1. Where systems of space, structure and program are submerged and distorted by an overall symbolic form. This kind of building-becoming-sculpture we call the duck in honor of the duck shaped drive-in, ‘The Long Island Duckling’ [...] 2. Where systems of space and structure are directly at the service of a program, and ornament is applied independently of them. This we call the decorated shed. The duck is the special building that is a symbol; the decorated shed is the conventional shelter that applies symbols.”⁵⁶

Venturi, Brown e Izenour realçam a importância da *Decorated shed* (que também caracterizam como “ugly and ordinary”), uma vez que

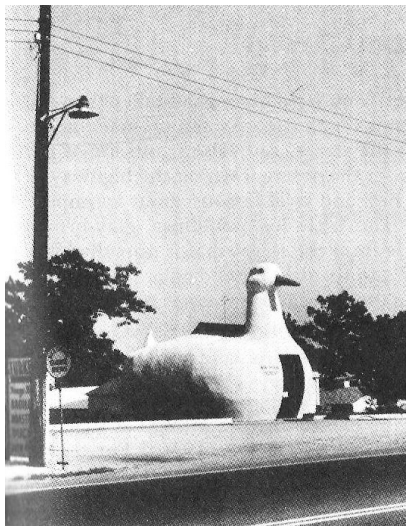
54. Jenks, 1980: 761

55. Norberg-Schulz, 2000 [2005: 225]

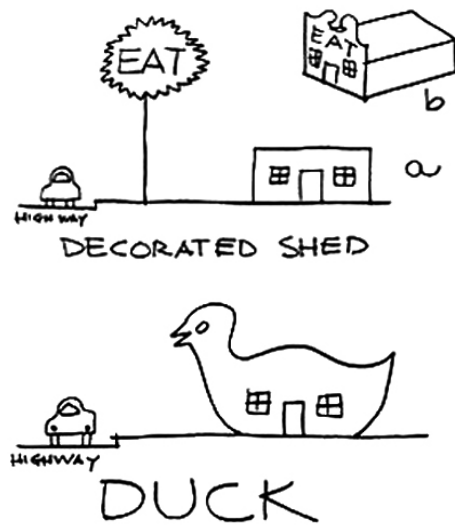
56. Venturi, Scott Brown, Izenour, 1976: 87



[46]



[47]



[48]

[46] *Las Vegas Strip*; [47] "Long Island Duckling"; [48] *Desenhos de Venturi, Brown e Izenour (1977)*

“decoration is cheaper”⁵⁷, defendendo o simbolismo explícito do ornamento. Neste sentido formulam o que eles designam por “recommendation for a monument”: um edifício decorado – *Decorated shed* - com um *outdoor* publicitário a piscar no topo (como se observava na maioria das ruas de Las Vegas) onde se lê “I am a monument”. Esta proposta representa essencialmente um apelo à comunidade e a uma arquitectura facilmente apreensível por todos (ao contrário da arquitectura moderna que, na opinião dos autores substituiu o simbolismo por um expressionismo seco, vazio e *chato*⁵⁸). O ornamento deixa de ser crime (como havia preconizado Adolf Loos em 1911) e acolhe-se o *kitsch* e a publicidade, símbolos da cultura de massas. O recurso ao *outdoor* publicitário “I am a monument” permite que qualquer edifício seja um monumento o que pode também ser interpretado dentro do contexto da espectacularização da arquitectura. “Recommendation for a monument” denuncia a mudança de atitude para com o monumento e a monumentalidade, comum entre os teóricos das décadas de 1970 e 1980.

A luta contra uma arquitectura excessivamente dispendiosa e comandada por princípios rígidos, que cada vez mais se distanciavam do espírito popular da época resultou não só numa evidente tendência populista das propostas dos arquitectos pós-modernos, mas também no já mencionado retorno das formas clássicas que, de acordo com Norberg-Schulz, eram reinterpretadas e usadas em novos contextos - “a imagem foi transformada num signo de si mesma”⁵⁹.

O edifício que Michael Graves projectou em 1980 para a cidade de Portland, Oregon, destinado a albergar serviços municipais, é um dos

57. Venturi, Scott Brown, Izenour, 1976: 131

58. “[Modern architecture] It suggested, through the image of the building, reformist-progressive social and industrial aims that it could seldom achieve in reality. By limiting itself to strident articulations of the pure architectural elements of space, structure, and program, Modern architecture’s expression has become a dry expressionism, empty and boring - and in the end irresponsible. Ironically, the Modern architecture of today, while rejecting explicit symbolism and frivolous appliqué ornament, has distorted the whole building into one big ornament. In substituting - ‘articulation’ for decoration, it has become a duck.” Venturi, Scott Brown, Izenour, 1976: 101 e 103

59. Norberg-Schulz, 2000 [2005: 225]



[49] *Reccomendation for a Monument*, Venturi, Scott-Brown e Izenour (1977)

maiores ícones da arquitectura pós-moderna e também um dos melhores exemplos da tendência para a monumentalidade dos seus arquitectos. A organização das fachadas numa clássica divisão em três partes iguais – base, corpo e cabeça – e o uso de pilastras para as decorar (que pretendiam provavelmente sugerir um portal) são interpretadas por Vicent Scully como uma forma de Graves reforçar as qualidades miméticas e associativas do edifício. Scully não poupa elogios a esta obra, afirmando que esta constituía um passo decisivo e fortemente criativo para a salvação das cidades do “lixo com que ultimamente estas eram afectadas”⁶⁰. Recentemente este edifício foi considerado por um *website* de viagens⁶¹ como um dos dez mais feios do mundo.

Apesar do aspecto pitoresco e da natureza pública deste edifício, no seu conjunto ele transmite, na nossa opinião, uma expressão autoritária, talvez devido à sua função institucional, que demonstra alguma contradição com a retórica populista que o seu autor preconizava.

De acordo com Nan Ellin (1999), a arquitectura pós-moderna acabou por se tornar, a partir dos anos de 1980 e do *boom* económico americano, o novo estilo corporativo, afastando-se das suas proposições iniciais e assumindo o mesmo destino que a sua antecedente moderna.

“Keen to exploit the power symbolism, corporate clients have commissioned ‘star’ architects to design buildings which confer status and corporate recognition and which help to ‘sell’ their corporate identity by providing a colorful package for it as a commercial artist would do for other products.”⁶²

Também Kenneth Frampton considera que em *Learning From Las Vegas*, Venturi, Brown e Izenour acabam por admitir a superfluidade do desenho arquitectónico numa sociedade que era maioritariamente dominada pelos vectores económicos, afirmando que “the cult of the ‘ugly and

60. Scully, 1983: 298

61. <http://www.chinasmack.com/2012/pictures/shengyang-fangyuan-on-cnngo-worlds-10-ugliest-buildings-list.html> (consultado a 16/07/2012)

62. Ellin, 1996 [1999: 251]



[50] *Portland Building* (1980), Michael Graves

ordinary' becomes indistinguishable from the environmental consequences of market economy"⁶³. Esta sobreposição da imagem à ideologia permitiu, na opinião do autor, uma cumplicidade cada vez maior com as tendências de mercado.

Esta condição não invalida a importância que este movimento teve no futuro da arquitectura. Se por um lado, como a arquitecta e teórica Sylvia Fisher (1984) relata, a linguagem adoptada pelo pós-modernismo exigiu uma revalorização da cultura arquitectónica, exercendo uma influência fortemente libertadora no meio profissional⁶⁴, por outro, a clara vocação monumental que as obras deste período assumiram instalaram definitivamente o papel da arquitectura como monumento. Esta é uma das características, para além da recuperação da tradição clássica, que une as proposições dos autores já mencionados às tendências neo-racionalistas da Europa pós-moderna.

Em *A arquitectura da cidade* (1966), obra que inicia a reacção racionalista italiana⁶⁵, Aldo Rossi foca grande parte da sua atenção no valor do monumento, interpretado como "facto urbano" essencial na formação da cidade.

"Creio que a importância do rito e a sua natureza colectiva, o seu carácter essencial de elemento conservador do mito, constituam uma chave para a compreensão do valor dos monumentos e, para nós, do valor da fundação da cidade e da transmissão das ideias na realidade urbana. Neste meu esboço de teoria urbana dou de facto um grande valor aos monumentos; e detenho-me frequentemente a considerar-lhes o significado na dinâmica urbana sem que encontre qualquer solução completamente satisfatória."⁶⁶

Entendida como arquitectura, a cidade é analisada por Rossi como uma estrutura espacial polarizada que cresce por áreas (bairros e habitações) e por pontos de atracção fixos - elementos primários à volta dos quais se

63. Frampton, 1980 [2002: 293]

64. Fisher, 1984: 5

65. Frampton, 1980 [2002: 294]

66. Rossi, 1966 [2001: 36]

agregam os edifícios. O monumento é assim considerado pelo autor como elemento primário de tipo particular, factor determinante no desenho urbano: na sua opinião, só a monumentalidade podia trazer à cidade a dignidade necessária para expressar grandes ambições sociais⁶⁷.

Segundo Rossi os factos urbanos possuem uma realidade própria cuja individualidade se relaciona com os acontecimentos e sinais que lhe deram origem. Neste sentido, para o autor só se deveriam conceber monumentos que fossem expressão da memória colectiva, reconhecendo, ao mesmo tempo, a importância do rito como “elemento conservador do mito” na compreensão do valor do monumento. Ao considerar a cidade como o *locus* da memória colectiva⁶⁸, Rossi recupera a importância da função memorial do monumento, entretanto apagada. Para ele os monumentos constituem a conformação e a formalização da memória da cidade na realidade, fazendo a união entre os seus vários tempos. Este é também o motivo pelo qual o autor considera fundamental a existência de um estilo arquitectónico - “Podemos, além disto, propor-nos construir ‘monumentos’; mas, como precedentemente se observou, para o fazer, necessitamos de uma arquitectura, isto é, de um estilo. [...] Apenas a existência de um estilo arquitectónico pode permitir opções originais; nestas opções originais cresce a cidade”⁶⁹.

De acordo com Nan Ellin, Rossi, apesar de ver a cidade como um corpo de relações de poder, recusava a relação entre monumentalidade e totalitarismo, defendendo que a arquitectura sozinha não podia ser democrática ou fascista, apenas as pessoas lhe podiam atribuir esse estatuto⁷⁰.

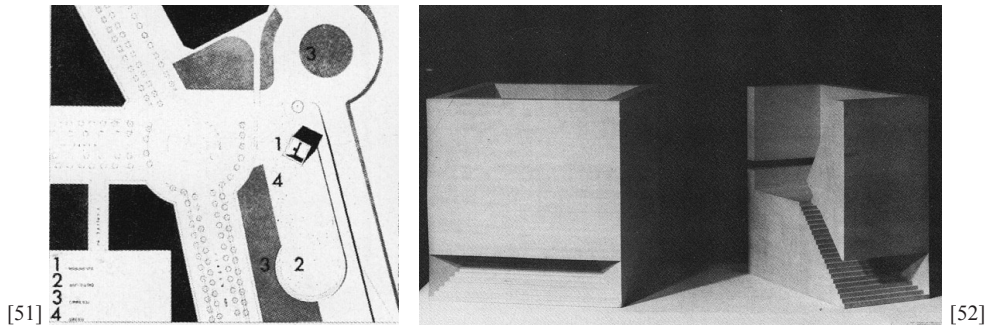
Os projectos de Rossi e dos seus seguidores (Leon Krier, Bruno Reichlin, Fabio Reinhardt, entre outros) foram apelidados por Charles Jenks de fundamentalistas por não apelarem directamente ao classicismo

67. Lesnikowski, 1982 *apud* Ellin, 1996 [1999: 26]

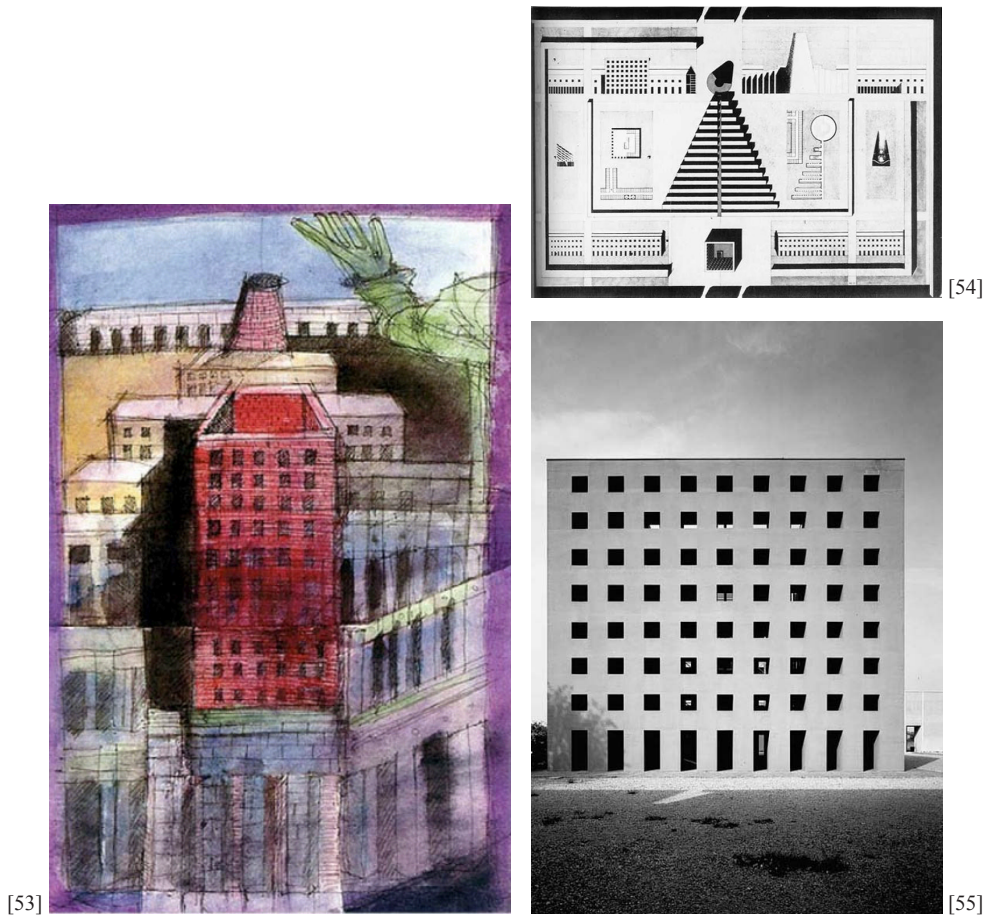
68. Rossi, 1966 [2001: 193]

69. *Idem*: 185

70. Ellin, 1996 [1999: 26]



Monumento à resistência, Cuneo, 1962, Aldo Rossi: [51] planta e [52] maquete do projecto.



Cemitério de Modena, 1971, Aldo Rossi: [53] desenho e [54] planta do projecto. O autor recria uma cidade para os mortos baseada na primazia das formas monumentais, nas quais se evidencia o retorno a tipologias clássicas simplificadas.

mas a um sentido de ordem subjacente às formas tradicionais⁷¹: utilizam soluções volumétricas simples, com formas geométricas primárias, e composições simétricas mas rejeitam o revivalismo explícito. Da obra destes autores interessa-nos essencialmente destacar a sua tendência para a monumentalidade e impacto visual, tal como faziam os pós-modernos *neo-realistas* anteriormente abordados. De facto existe uma vontade, em ambas as vertentes pós-modernas analisadas, de responder aos últimos desejos modernos e recuperar definitivamente o monumento. A maneira como o fizeram na prática não resultou em fórmulas estéticas quase absolutas como as do movimento moderno, mas a sua teoria tem influenciado o pensamento da maior parte dos arquitectos desde então.

A partir dos anos de 1980 pode-se dizer que se quebraram definitivamente os tabus na prática arquitectónica, existindo uma cada vez maior pluralidade de soluções que alternam e conjugam modernidade e tradição. Se por um lado se conservam tendências de valorização da relação entre a obra arquitectónica e o lugar, que se enquadram dentro do conceito de regionalismo crítico que Frampton desenvolve e no qual destaca a obra de Álvaro Siza, por outro caminha-se no sentido da globalização arquitectónica, da cidade genérica e de uma arquitectura-diagrama. Como Josep Maria Montaner realça em *Arquitectura y crítica* (1999), a partir desta década entra-se num período dominado pela multiplicidade cultural onde as dúvidas pós-modernas conduziram a novas interpretações e métodos de reflexão impulsionados por uma vontade de transformação e diferença⁷². Se a nível económico e social se assiste à passagem do poder para líderes e partidos de matriz de direita, com fortes orientações de mercado, na arquitectura a tendência é para a afirmação individual e abolição dos estilos arquitectónicos, que resulta numa cada vez maior variedade formal.

“La variedad del repertorio formal, que utiliza una amplia gama de referencias – que van de la tradición ‘moderna’ a los movimientos contrapuestos de los años setenta

71. Jenks, 1980: 765

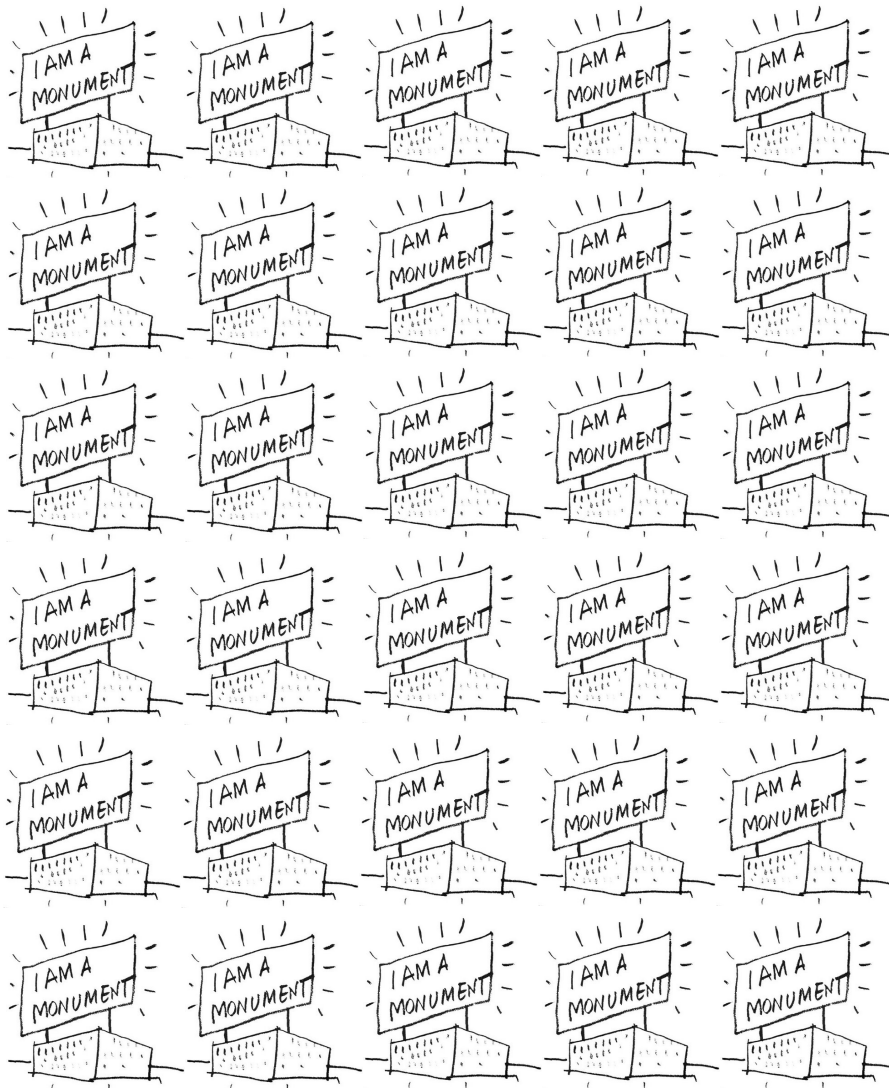
72. Montaner, 1999: 90

y ochenta y a las fuentes históricas relativas – sin aceptar encasillarse en ninguno de estos sistemas formalizados. [...] La homogeneidad estilística se debilita o es voluntariamente abandonada [...]”⁷³

Neste contexto chegamos aos dias de hoje onde temos pelo menos uma certeza: o monumento está definitivamente de volta. Impõe-se agora perceber qual o seu significado actual; depois de todos os caminhos que percorreu mantém as suas raízes ou foi definitivamente alterado? Norberg-Schulz, num texto em que reflecte sobre a nova monumentalidade (2000) considera que “actualmente [...] las instituciones se están convirtiendo en monumentos dedicados al arquitecto que las ha proyectado, en vez de ser expresiones de los acuerdos y los valores comunes”⁷⁴. Será verdade a afirmação deste autor? O facto dos monumentos serem, como refere, “dedicados” ao seu autor ou assumirem importância pela assinatura deste não é já por si expressão ou consequência dos valores comuns da nossa sociedade, valores de uma sociedade individualista onde a imagem assume cada vez mais peso? Será a arquitectura o *ovo* ou a *galinha* da relação entre monumento e sociedade?

73. Benevolo, 1974 [2002: 1098]

74. Norberg-Schulz, 2000 [2005: 227]



NEO-MONUMENTALIDADE

I. MONUMENTO E SOCIEDADE.

A sociedade actual é comumente descrita pelo excesso de consumo, êxtase da comunicação e informação, tendência para a globalização e valorização da imagem¹. Como na primeira parte desta dissertação foi referido, existe actualmente uma obsessão cada vez maior com a produção de imagens e preocupações estéticas, que tem originado uma progressiva substituição de valores ideológicos por iconológicos. A este fenómeno de redução do mundo a imagens e valorização da aparência, Neal Leach, ensaísta e professor na universidade de Nottingham, inspirado numa afirmação de Jean Baudrillard², designa “estetização do mundo”³. Este autor, em *A anestésica da arquitectura* (1999), apresenta uma descrição um pouco exacerbada e por vezes irónica, mas bastante elucidativa, do processo que, na sua opinião, tem anestesiado a nossa sociedade (e consequentemente a arquitectura), destruindo a consciência social e política dos seus indivíduos. Segundo Leach, o problema da imagem é que esta corresponde a uma alteração da realidade (facto que observamos anteriormente também na teoria de Roland Barthes⁴), à sua perversão e simulação, o que origina um fetichismo baseado apenas na aparência. Esta teoria apoia-se na já apresentada por Baudrillard em 1981, sobre uma cultura de *simulacros* e *simulações*. Para Baudrillard, o excesso de informação e comunicação que na época em que escreve se presenciava, e que hoje assume (esperemos) um dos seus pontos mais altos, produz exactamente o efeito contrário,

1. Leach, 1999 [2005:13 e 14]

2. “hoje, a arte penetrou totalmente na realidade. (...) A estetização do mundo está completa” Baudrillard, 1981 *apud* Leach, 1999 [2005: 19]

3. Leach, 1999 [2005: 18]

4. Ver *Primeira Parte*, p. 29.

apresentando três hipóteses para esta realidade:

“- ou a informação produz sentido (factor neguentrópico), mas não consegue compensar a perda brutal de significação em todos os domínios. [...] Neste caso é preciso fazer um apelo a uma produtividade de base, para substituir os *media* defeituosos. [...].

- ou a informação não tem nada a ver com o significado. É outra coisa, um modelo operacional de outro tipo, exterior ao sentido e à circulação de sentido propriamente dito. [...].

- ou então, pelo contrário, existe correlação rigorosa e necessária entre os dois, na medida em que a informação é directamente destruidora ou neutralizadora do sentido e do significado. A perda do sentido está directamente ligada à acção dissolvente, dissuasiva, da informação, dos *media* e dos *mass media*.⁵

Este processo de simulação enunciado por Baudrillard, Leach considera ter-se hoje agravado, originando uma cultura onde a imagem é a nova realidade ou, como refere, uma cultura da “hiper-realidade – um mundo virtual suspenso sobre o mundo real, flutuando no seu próprio envelope hermeticamente fechado”⁶. Na cultura da hiper-realidade, o campo da estética exerce domínio sobre as outras áreas - “Tudo se estetiza a si mesmo: a política estetiza-se em espectáculo, o sexo em publicidade e pornografia, e toda a gama de actividades se transforma em algo chamado ‘cultura’, o que é totalmente diferente de arte”⁷-, simulando, à semelhança do que Baudrillard demonstra, um falso conhecimento e conteúdo num campo cada vez mais vasto de actividades. Baseando-se na tese do filósofo alemão Georg Simmel, Leach apresenta-nos ainda as consequências que a sociedade estetizada traz aos seus indivíduos, levando-os a uma atitude *blasé* perante a realidade: uma incapacidade de reacção aos impulsos mentais da cidade, adoptando uma atitude de defesa e protecção⁸. O excesso de imagens funciona, segundo o autor, como uma espécie de narcótico que seduz, subjuga e embriaga o indivíduo, anesthesiando-o. Desta embriaguez

5. Baudrillard, 1981 [1991: 103 e 104]

6. Leach, 1999 [2005: 16]

7. Baudrillard, 1981 *apud* Leach, 1999 [2005: 20]

8. Leach, 1999 [2005: 67]

resulta uma diminuição da consciência crítica e uma, cada vez menor, sensibilidade política e social dos indivíduos. Estes factores, para além de originarem um empobrecimento intelectual colectivo, funcionam também como obstáculos ao processo de politização de disciplinas essencialmente mediadas pela imagem, como a arte e a arquitectura. É precisamente a este ponto que nós, assim como o autor, pretendemos chegar: aos efeitos que a sociedade actual produz na arquitectura, especificamente na arquitectura do monumento, não fosse esta expressão máxima do *fetich*e da aparência na cidade.

Para Leach, o processo de estetização inerente à prática arquitectónica levou a uma interpretação empobrecida do espaço construído⁹, estando os arquitectos cada vez mais afastados da experiência real. A mediação do ecrã de computador e a urgência de imagens atraentes e apelativas têm feito dos arquitectos produtores de imagens, autênticos *designers* de objectos arquitectónicos. A constatação desta tendência não é recente, tal como não são as teorias em que Leach se apoia para efectuar o seu estudo. De facto, como já referimos no capítulo anterior deste ensaio, a partir dos anos 1960 começou a haver uma consciência colectiva generalizada sobre a realidade que a arquitectura e a sociedade em geral enfrentavam.

Em 1967, Guy Debord publica o que pode ser considerado como um manifesto teórico do movimento Internacional Situacionista, o livro *A Sociedade do Espectáculo* que deu origem ao documentário com o mesmo nome (1973), onde o teórico francês faz uma crítica ao capitalismo avançado, identificando os sintomas de uma sociedade que se tornaria obcecada pela imagem, admitindo o próprio, em 1992, a contemporaneidade da sua teoria: “The continued unfolding of our epoch has merely confirmed and further illustrated the theory of spectacle”¹⁰.

O comprometimento da arquitectura com uma cultura de consumo espectacular e superficial tinha sido também já diagnosticado e, de certa forma, aceite no anteriormente mencionado *Learning from Las Vegas*, onde Venturi, Brown e Izenour não só baseiam o seu estudo nesta cidade, capital

9. Leach, 1999 [2005: 25]

10. Debord, 1992: 3

Arquitectura de peso



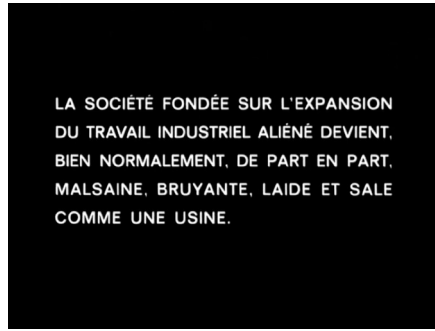
16' 33"



23' 03"



34' 50"



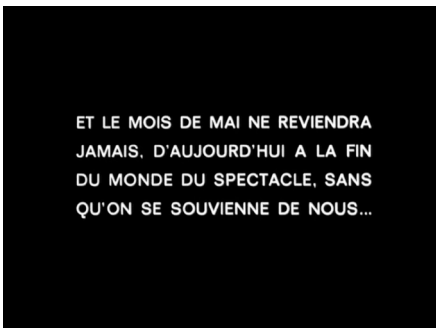
35' 00"



54' 37"



74' 32"



74' 58"



76' 58"

[56]

Imagens do filme *La Société du spectacle*, de Guy Debord (1973)

da sociedade do consumo, como promovem uma *arquitectura publicitária*.

Apesar do desfasamento temporal entre estas teorias e a contemporaneidade, elas mantêm-se actuais. Parece que a atitude *blasé* do indivíduo que Simmel refere no início do século XX, é de facto verdadeira: com tanta produção teórica sobre as consequências negativas da estetização e espectacularização da sociedade, estamos hoje pior do que há quarenta anos atrás e não parece haver intenções de mudar esta realidade, pelo menos de uma forma colectiva, como seria necessário.

Assim chegamos aos dias de hoje. Ainda que as reflexões que apresentámos até aqui se baseiem em discursos nos quais os seus autores utilizam deliberadamente argumentações exageradas sobre uma realidade transfigurada, elas permitem-nos perceber o porquê da tendência actual dos arquitectos para a afirmação individual, dentro de um sistema de *star-system* (consequência também do desaparecimento das lógicas de grupo do panorama arquitectónico), e para a produção de edifícios icónicos, verdadeiros monumentos à sociedade das aparências.

“[...] substitui-se a construção da arquitectura pela construção de imagens arquitectónicas e dissolvem-se, acompanhando as outras artes, as fronteiras da disciplina, até agora, apesar de tudo, fundamentada na trilogia do *firmitas, utilitas* e *venustas*.

É esta liberal tolerância que o realismo tem para com a construção virtual de uma arquitectura que, pela primeira vez, não tem terra, que levanta suspeitas sobre a sua importância real como instrumento de transformação.”¹¹

A excessiva valorização da imagem arquitectónica veio alterar o equilíbrio da trilogia que Marco Vitruvius Polião propôs no século I a.C., referida por Alexandre Alves Costa: prioriza-se o valor da *venustas* no projecto de arquitectura (relembremos que já Alberti no século XV fazia esta diferenciação), e secundariza-se a *firmitas* – a estabilidade estrutural sujeita-se a regras formais de composição volumétrica - e a *utilitas*

11. Alves Costa, 2007: 58

—a distribuição programática dos edifícios molda-se a uma forma pré-estipulada. Como consequência desta alteração os edifícios tornam-se cada vez mais apelativos como meios específicos de publicidade e propaganda. Quando se fala em publicidade associa-se normalmente uma marca - *brand*, o que implica também a existência de um nome para essa *brand*.

Franco La Cecla fala-nos desta tendência para a “brandização da arquitectura”¹² que, para além de ser utilizada para revestir ideias corporativas, se foi tornando uma marca de si própria, vendendo o seu produto pelo nome que assina e pela companhia que representa.

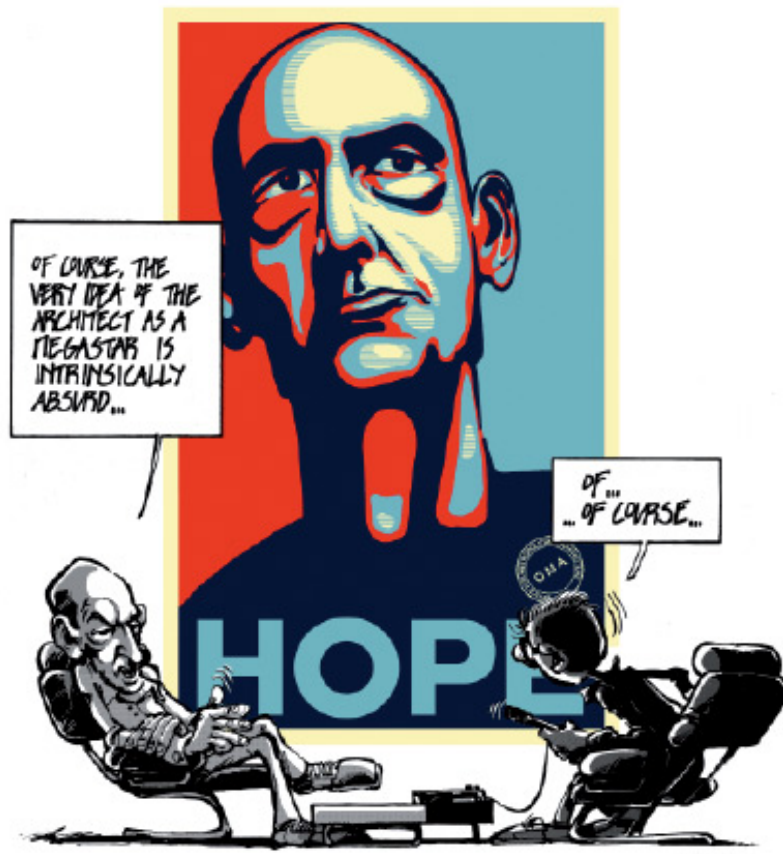
Com uma perspectiva diferente mas complementar, o arquitecto Pedro Gadanho (2006) atribui a emergência da arquitectura de assinatura (que, refira-se, não acontece apenas em edifícios de carácter excepcional mas em todo o tipo de arquitectura) a um processo semelhante ao que aconteceu com a arte, que se libertou das amarras institucionais e se afirmou a si própria – “Tal como, com o advento da modernidade, existe uma afirmação da *arte pela arte*, emerge também aqui a evidência de uma *arquitectura pela arquitectura*”¹³.

Da mesma forma que Jean Baudrillard (1972) considera ter sucedido com a obra de arte, a obra arquitectónica, na ausência das figuras do mundo e de Deus passou a basear-se na própria série, tornando-se a assinatura o significado da obra.

“Tanto quanto superfície pintada, o quadro é um objecto assinado. A rubrica do criador vem como que revesti-lo de uma singularidade ainda maior. Que assinala esta assinatura? O acto de pintar, o sujeito que pinta. Mas assinala este sujeito em pleno objecto, e o próprio acto de pintar é nomeado por meio de um signo. Imperceptivelmente mas radicalmente, a assinatura introduz a obra no mundo diferente do *objecto*. E a tela só se torna única – não já como obra mas como objecto – revestida daquele gatafunho. Transforma-se então num modelo, ao qual o signo visível traz um valor diferencial extraordinário. Mas não é um valor de sentido – o sentido do quadro não está aqui em causa – é um valor de *diferença*, trazido pela ambiguidade de um *signo*, que não dá a ver a obra, mas leva a reconhecê-la e avaliá-

12. La Cecla, 2011: 14

13. Gadanho, 2006 : 6



[57] Ilustração produzida na sequência do debate “Communication and Bottom-UP. The importance of the way stories are being told”, Barcelona, 2012

la num sistema de signos e que, embora diferenciando-a como modelo, a integra já por outro lado numa série, que é a das obras do pintor.

Assim, a obra pintada torna-se, através da assinatura, um *objecto cultural*: ela já não é somente lida, mas apercebida no seu valor diferencial – uma mesma emoção ‘estética’ confundindo muitas vezes a leitura crítica e a percepção sinalética.”¹⁴

Este excerto exprime de forma exemplar o que acabou por acontecer com a arquitectura. Baudrillard considera que a arte não é contemporânea do mundo, mas apenas de si mesma¹⁵, questionando-se sobre qual o seu valor crítico e as possibilidades de esta retratar a actualidade do mundo que habita, questões sobre as quais se debruçam actualmente a maioria dos críticos da arquitectura.

Apesar da semelhança entre o processo de reconceptualização da arte, no início do século XIX, e da arquitectura actual, não podemos confundir as duas situações e aceitar que a última tenha o mesmo destino que a primeira. De acordo com o que Pedro Gadanho afirma, no campo da arte a resposta veio de dentro do meio, onde existia uma manifesta vontade de desligar a função estética da arte do embelezamento do quotidiano e da representação dos valores e poderes da sociedade, pretendendo os seus autores despertar a produção de interpretações¹⁶. No campo da arquitectura, por outro lado, ainda se espera e se defende uma produção que contribua para uma reorganização da respectiva cultura através de uma interpretação da realidade pelos seus autores. Como o arquitecto Manuel Graça Dias afirma, “A Arquitectura é uma Arte, ‘plástica’, mas *não* é Artes Plásticas. A Arquitectura não é ‘arte’, apenas, como não é Música, Cinema ou Teatro. (...). A Arquitectura é também uma arte, sim, mas diferente das demais por garantir, para além de tudo, *utilidade*”¹⁷.

Deste modo, não se pode chegar ao extremo onde a importância da autoria parece ter-se tornado a principal contribuição dos arquitectos para o mundo que os rodeia e não apenas um meio para a concretização das suas

14. Baudrillard, 1972 [1995: 112]

15. *Idem*: 117

16. Gadanho, 2007: 6

17. Graça Dias, 2011: 83

responsabilidades sociais e críticas. A arquitectura atingiu nos últimos anos uma importância e notabilidade para a população em geral que lhe permitiu fazer quase tudo o que os seus autores desejassem, com uma condição: a garantia de qualidade dada pela assinatura da obra. No meio de tanta produção nova e cada vez mais diferente, os clientes obtêm a certeza de que aquele específico “meteorito” que encomendaram vai-se tornar um ícone através do autor que o representa. Esta condição actual leva-nos a uma realidade onde parece que existem uns quantos arquitectos no mundo que se cruzam nos mesmos destinos, participam nas mesmas competições e obtêm ano após ano os mesmos prémios. Paralelamente a uma série reduzida de estrelas da arquitectura associa-se outra série de companhias multinacionais ou personalidades que as patrocinam, para além, claro, do governo de cada país. Como apenas estes têm capacidade financeira para encomendar obras a esta elite de arquitectos, é apenas a esta elite de pessoas que a maior parte da arquitectura actual responde e representa. Passámos da máxima a “forma segue a função” para a *forma segue o financiamento*. No meio de tudo isto, onde fica o papel social da arquitectura? Se, como diz Robert Byron, a arquitectura é a arte da democracia¹⁸, que democracia é esta em que vivemos actualmente?

Utilizando as palavras de Graça Dias¹⁹, o que se pretende não é criticar a excepção, nem o relevo de alguns autores, mas sim o absurdo em que se tornou grande parte da arquitectura actual, que deixou a comunidade para celebrar vontades individuais através da espectacularização de programas que nem sempre são espectaculares.

Com a transformação das formas de culto colectivo, que se associaram progressivamente à indústria cultural²⁰, assistimos à proliferação de museus, galerias, óperas e outros espaços de cultura como estes que, devido à sua fácil manipulação formal, se têm tornado vulneráveis à tendência de celebração individual. De acordo com Deyan Sudjic (2005), as raízes do museu moderno residem em dois dos fundamentais impulsos humanos: desafiar a

18. Bryon, *apud* La Cecla, 2011: 31

19. Graça Dias, 2011: 29

20. Choay, 1982 [2008: 223]

morte e glorificar o poder - “The museum is the synthesis of the shrine and the monument”²¹. O autor relata-nos um exemplo que nos permite perceber claramente o processo promiscuo que envolve a arquitectura actual:

“Certainly it was Eli Broad’s attention above everybody else’s in the room that Rem Koolhaas was attempting to engage on the day at the end of 2001 when he made his presentation to the board of Los Angeles County Museum of Art, longing to resolve the burden of a sprawling and unsatisfactory collection of disparate galleries. Koolhaas knows how to make a memorable presentation. [...] This, Koolhaas said with a stright face, would be the most economical solution to the museum’s problems. It was of course just the kind of bold gesture calculated to appeal to a man like Broad, approaching 70 and determined to build a landmark before it was too late for him to be able to enjoy the pleasure of walking around it. But after a year of negotiations, LACMA dispensed with Koolhaas’s services. Even Broad’s arm-twisting abilities were not enough to unlock the donations needed to build it, and, wealthy though he was, we would not put all the cash needed himself. [...] Broad started talking with Renzo Piano about adding a Broad Pavillion to the LACMA campus. What really killed the Koolhaas design was that it had transgressed one of the fundamental rules of museum building. All those existing LACMA pavilions [...] that Koolhaas wanted to demolish each had their own benefactors, with their names inscribed over the door.”²²

Este tipo de situações tornam-se ainda mais problemáticas quando se pretendem aplicar a bibliotecas públicas ou programas habitacionais.

Actualmente comete-se ainda o erro de achar que a importância da arquitectura se mede “aos palmos”. Rem Koolhaas apresenta o conceito de “grande escala” (*Bigness*) como a derradeira arquitectura²³, única forma de responder à complexidade contemporânea, afirmando que através da grande escala a arquitectura “gives more at a time”²⁴. A qualidade da arquitectura não depende nem nunca dependeu da sua dimensão. Esta pode ser utilizada como um meio mas nunca como um fim em si mesma.

21. Sudjic, 2005: 385

22. *Idem*: 383

23. Koolhaas, 1995: 495

24. *Idem*: 763

Hoje todas as cidades querem um ícone arquitectónico. Querem um arquitecto que faça por elas o que o Frank Gehry fez por Bilbao. A arquitectura e, principalmente, a arquitectura monumental, submete-se cada vez mais à lógica segregadora e exclusiva do mercado e aos desejos dos líderes do poder que a utilizam para seduzir, impressionar e por vezes até manipular a população, afastando-se cada vez mais dos propósitos que a fundamentam. A obra arquitectónica conta sempre uma história sobre aqueles que a construíram, mas será que ela se torna um símbolo dos seus desejos ou tem uma existência independente dos que a financiaram?

A relação entre arquitectura e poder sempre existiu. O grande problema do monumento actual é que esta relação se submeteu ao fenómeno de estetização e celebração gratuita, deixando de lado os valores que a suportavam e tornando-se, na maioria dos casos, simples ostentação.

“A isto os governantes (direitas e esquerdas confundidas) e grandes empresas acrescentam, em nome da competitividade e do *marketing* urbano, a ostentação arquitectónica, o neo monumentalismo de exportação, que banaliza a cidade e aliena os cidadãos, visto que, em muitos casos, esta arquitectura de autor parece destinada a provocar sentimentos de expropriação em vez de identificação ou de emoção integradora.”²⁵

II. MONUMENTO E POLIS

“O termo *polis*, que designa a cidade, indica igualmente o Estado; inicialmente era aplicado à Acrópole, primitivo lugar de refúgio, de culto e de governo, e, como tal, ponto de origem de aglomeração ateniense. A Acrópole e a cidade no sentido de Estado – é este o duplo significado conexo do termo *polis*.”²⁶

25. Borja, 2009: 53

26. Rossi, 1966 [2001: 200]

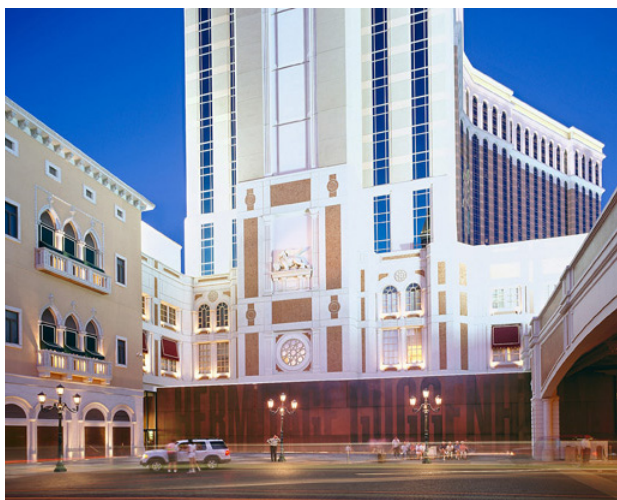
Arquitetura de peso



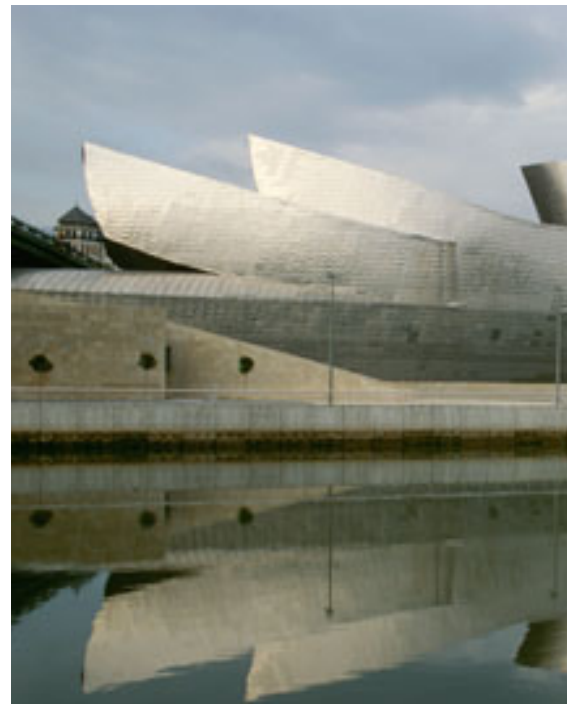
[58]



[59]



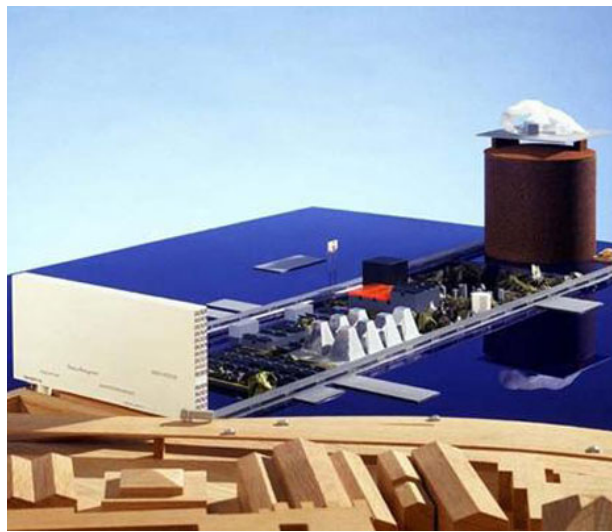
[60]



Coleção Guggenheim: [58] Museu Solomon R. Guggenheim (1939), Nova Iorque, Frank Lloyd Wright; [59] *Deutsche* Guggenheim (1997), Berlim; [60] Guggenheim Hermitage Museum (2001-2008), Los Angeles, Rem Koolhaas; [61] Peggy Guggenheim Collection (1969), Veneza



[61]



[64]



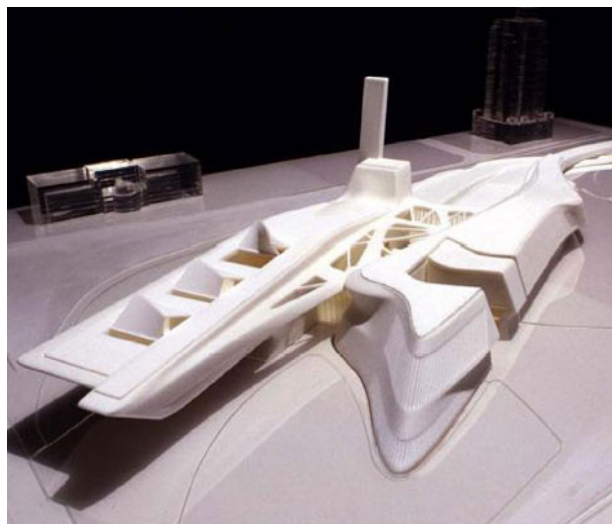
[62]



[65]



[63]



[66]

[62] Museu Guggenheim de Bilbao (1997), Frank Gehry; [63] maquete do projecto para o Museu Guggenheim de Abu Dhabi, Frank Gehry; Projectos não executados por falta de financiamento: [64] Museu guggenheim para o Rio de Janeiro, Jean Nouvel; [65] Museu Guggenheim para Nova Iorque, Frank Gehry; [66] Museu Guggenheim para Taiwan, Zaha Hadid

O campo da arquitectura, durante muito tempo controlado por monarcas e magnatas, no início do século XX estabeleceu um pacto com a esfera social, colocando-a no centro da sua atenção e esbatendo os seus laços com o poder. No entanto, desde então, com a emergência da uma sociedade regida pela imagem e pelo espectáculo, este pacto foi perdendo a sua força. A valorização da natureza pública da arquitectura como garantia de igualdade foi perdendo importância para a construção do privado, numa sociedade que passou a estar dominada pelo *slogan* da privacidade.

Voltámos a uma arquitectura controlada pelo poder político e económico, na qual o monumento é indubitavelmente a expressão máxima desta relação de controlo.

“As manobras de controlo manifestam-se na *polis*, nesse espaço do evento, do acontecimento da sociedade. A Arquitectura rege-se por dinâmicas de poder que tomam forma no predomínio de binómios: público/privado; dentro/ fora; cheio/vazio; cidade/campo; e o principal – norma/excepção. A excepção comanda a vida, define o mapa do turista, a cidade de turistas, a cidade excepcionalmente definida pelo que lhe foi instituído. O mapa contemporâneo é um mapa de ícones e estradas, temas e ligações. Sem tempo para percursos perdidos, tortos e inúteis.”²⁷

Estamos habituados a estudar a arquitectura através da sua relação com a história, como reflexo de mudanças tecnológicas ou como expressão social, mas não tanto através da sua dimensão política, uma estranha omissão dada a proximidade e longevidade da relação entre ambas. Nos últimos anos, contudo, tem-se desenvolvido mais discussão sobre o tema, reflexo provavelmente da época em que vivemos. A verdade é que tem de existir sempre uma relação entre a obra arquitectónica e pessoas com dinheiro e poder, uma vez que só elas têm os recursos para construir. Dava a inevitabilidade desta relação em todos os tempos e culturas, interessa-nos fundamentalmente perceber os moldes em que ela se estabelece e não questioná-la.

De acordo com Deyan Sudjic (2005), todas as culturas utilizam a arquitectura para o que pode ser entendido como propósitos racionais

27. Pereira, 2007: 4

e programáticos, mesmo quando esta adquire contornos simbólicos²⁸. Mas, nas palavras do autor, quando a linha entre questões políticas e “psicopatológicas” se quebra, a arquitectura torna-se não apenas uma questão de prática política, mas uma fantasia, uma doença que consome as suas vítimas. “Existe um paralelo psicológico entre fazer uma marca na paisagem com um edifício e o exercício de poder político. Ambos dependem da imposição de vontade.”²⁹ Para Sudjic a arquitectura é o meio que melhor expressa o egoísmo do indivíduo. Mas quem é o “indivíduo” nesta afirmação? É apenas o cliente (quem financia a obra) ou também o arquitecto que a projecta?

Já anteriormente foi referido o papel da arquitectura como prática cristalizadora do tempo no espaço, do tempo representado por uma personagem, pelo poder, por um governo ou por uma ideologia, ficando claro e inquestionável o papel dos “mecenases” da arquitectura. Como Bernard Tschumi refere (1996), uma análise histórica da arquitectura suporta a ideia de que o papel do arquitecto é traduzir em edifícios a estrutura económica e política da sociedade. Mas será o arquitecto mero repórter que relata os episódios que presencia ou escritor que participa na criação da história do mundo? De facto, actualmente, dado o contexto de sobrelotação monumental que presenciamos, é sem dúvida pertinente questionar não só a apropriação da arquitectura pelos governos e grandes empresas mas também o modo como a prática arquitectónica pode conter em si impulsos de poder e controlo. Neal Leach (1999) reflecte sobre este mesmo assunto, questionando a possibilidade de existência de um potencial fascista em cada arquitecto. Parece um pouco extremista e até ofensivo o uso do termo “fascista” mas o autor explica: “O fascismo deve ser aqui entendido não no seu sentido histórico específico, mas no sentido geral de uso e abuso excessivo de qualquer forma de poder, seja pela esquerda ou pela direita”³⁰. Leach caracteriza ainda o fascismo como uma situação passível de existir sempre que se dá uma estetização da política. O autor, baseando-se no

28. Sudjic, 2005: 13 (tradução pessoal para português)

29. *Idem: Ibidem*

30. Leach, 1999: 53




Look at it this way:

The game of architecture is an intricate play with rules that you may break or accept. These rules, like so many knots that cannot be untied, have the erotic significance of bondage: the more numerous and sophisticated the restraints, the greater the pleasure.

ropes and rules

The most excessive passion always involves a set of rules. Why not enjoy them?

[67]



There was ample evidence that a strange man had been present in the room, and the police theory is that the murderer accompanied his victim to her house. None of the other residents of the quiet residential street saw him arrive, or leave after his bloody business was completed.

MASKS

Architecture simulates and dissimulates.

[68]

[67, 68] *Advertisements for architecture* (1976-77), Bernard Tschumi

ensaio de Walter Benjamin³¹, considera que privilegiar a imagem não é um acto inocente³² e que a estetização da política se baseia num processo consciente de corrupção social, no qual as questões políticas se reduzem a estéticas, que funcionam como forma de sedução e alienação do cidadão. É neste sentido que Leach questiona o papel do arquitecto que não só assume uma posição de poder perante os seus modelos arquitectónicos como contribui para o processo de estetização política. O autor acaba no entanto por concluir que a forma arquitectónica apenas pode aspirar à possibilidade de evitar certas políticas de uso e que não tem em si o poder de libertação – “A garantia da liberdade é a liberdade”³³.

Numa conversa com o arquitecto Gonçalo Furtado, Leach afirma que a arquitectura não pode ter um grande impacto na transformação social:

“Vemos que há uma tendência actualmente dos arquitectos para apresentarem a arquitectura em termos políticos, quase como um modo de acrescentar credibilidade às suas opiniões. A arquitectura é descrita como sendo revolucionária ou totalitária, frequentemente em simples termos estilísticos e não em termos de política real [...]. Um edifício em si não é moralmente mau ou politicamente mau.”³⁴

Também Rossi, como anteriormente referimos, recusa a relação entre monumento e totalitarismo, afirmando não existir uma arquitectura democrática ou fascista. De facto, concordamos que a arquitectura é o que as pessoas fazem dela, o espaço é inocente, o que nos liberta das comuns associações entre classicismo e totalitarismo e modernismo e democracia. No entanto, a arquitectura para além de um instrumento prático é também uma forma de expressão, é também uma arte e, como tal, capaz de carregar significados específicos.

Paralelamente à tendência que Leach refere de atribuição de responsabilidade política à arquitectura, existe também uma geração actual de arquitectos que afirma o seu trabalho como completamente neutro e

31. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. 1936

32. Leach, 1999: 41

33. *Idem*: 59

34. Leach, 2010: 111

autónomo de qualquer associação política³⁵. Se os primeiros, segundo Leach, pretendem acrescentar credibilidade às suas opiniões, estes últimos, na nossa opinião, pretendem retirar toda a credibilidade ao seu trabalho. Neste ponto temos de concordar com Josep Maria Montaner e Zaida Muxí (2011) quando afirmam que “La arquitectura tiene una estrecha relación con la vida humana; por tanto, tiene mucho que ver con el poder político y económico, con la voluntad colectiva de lo social y de lo común, de lo público y de la permanência en el futuro”³⁶.

A arquitectura é sempre política. Mesmo não existindo significados políticos específicos para cada linguagem arquitectónica, existe sempre um potencial político em cada edifício, que é praticamente inevitável. O edifício em si não é, como Leach afirma, “moralmente ou politicamente mau”. Até porque, a longo prazo, o edifício pode, *inclusive*, assumir outras funções (como tem acontecido por exemplo a conventos ou hospitais antigos que, reabilitados, se transformaram em pousadas). No entanto, no momento em que é construído ele é sempre expressão do comprometimento do arquitecto com um determinado sistema social, político e económico.

“Si la politica es la organizacion social de un grupo que se desarrolla en un espacio, según desde donde se actúe en la creacion de este espacio, este sera integrador o segregador, inclusive o exclusivo, se regira segun la aspiracion a la redistribution de la calidad de vida o segun la perpetuation de la exclusion y del dominio de los poderes. Es por ello que la arquitectura es siempre politica.”³⁷

Retornando à reflexão de Neil Leach sobre a relação entre estetização e fascismo, é importante referir ainda a insinuante questão que o autor levanta sobre se o facto de vivermos hoje numa sociedade estetizada não demonstra, de alguma forma, o estado da política actual.

De facto, não querendo fazer afirmações levianas sobre um assunto tão complexo, a verdade é que a “inflação monumental” está normalmente

35. “La política desde la arquitectura sempre ha existido, a pesar de que hay profesionales que niegan tal relacion y que hacen política por omission.” Montaner & Muxí, 2011: 66

36. *Idem*: 15

37. Montaner & Muxí, 2011: 66

associada tanto ao crescimento capitalista como a regimes autoritários e pouco democráticos, questão que nos deve fazer reflectir sobre a sociedade em que vivemos.

Segundo o arquitecto Nuno Grande (2005), a expressão do poder político “ao longo da História do Ocidente obteve os seus momentos de maior eloquência estrutural e formal, sempre que conseguiu estabelecer uma relação triangular equilátera com outros dois vértices – a Cidade e a Arquitectura”³⁸. Nas últimas décadas, na sequência do processo de *brandização* da arquitectura, assiste-se a uma nova forma de “fazer cidade” assente na apologia do que este arquitecto designa por “turismo cultural”³⁹, posicionando-se a Cultura, enquanto forma de intervenção pública e privada, no vértice superior dessa relação triangular. Nuno Grande considera que a conjugação entre o Turismo, actividade cada vez mais popular, e a Cultura, cada vez menos elitista⁴⁰, foi a única salvação encontrada para o processo de degradação económica e transformação morfológica que algumas cidades médias europeias sofreram, consequência da progressiva globalização económica e cultural, a partir da década de 1970. Na prática o fenómeno de turismo cultural que Grande refere traduziu-se na polvilhação das cidades com ícones arquitectónicos - Museus e Galerias, Óperas, Centros de Congressos e até mesmo Estádios de Futebol⁴¹ - espaços culturais que, através de arquitecturas exuberantes e espectaculares, garantidas pela assinatura do autor, funcionam como motor de revitalização das cidades.

Este modelo de cidade assente em intervenções pontuais monumentais não é recente. Já no século XIX a cidade europeia se monumentaliza, rompendo grandes *boulevards* que enquadram os novos equipamentos (relembremos a este respeito o Plano de Haussmann para Paris). Já nesta altura estes novos focos de atração começam a deixar de representar apenas

38. Grande, 2005: 87

39. *Idem*: 81

40. “A cultura perde o seu carácter de realização pessoal, torna-se empresa e, rapidamente, indústria.” Choay, 1982 [2008: 226]

41. Segundo Nuno Grande (2005: 49), o Futebol transformou-se numa das mais rentáveis e fortes “indústrias culturais” (conceito desenvolvido por Adorno e Horkheimer em meados do século XIX).

a religião e o poder da aristocracia e passam a estar ligados a fenómenos culturais – aparecem os grandes Teatros, as Óperas, os Palácios de Cristal – consequência da passagem do poder político e económico para o Estado e para a burguesia.

Manuel Graça Dias (2011) apresenta uma leitura da cidade actual tendo por base o modelo *white city*, desenvolvido pelo movimento *City Beautiful* que surgiu a partir da *Columbian Exposition of Chicago*, organizada em 1893 pelo arquitecto Daniel Burnham. Este movimento, inspirado na monumentalidade de algumas cidades europeias pretendia dar uma nova expressão e vitalidade às cidades americanas através de intervenções pontuais na cidade – “how to arrange the beautiful buildings to define space in a way that is humanly rewarding”⁴². Ao comparar estes dois modelos de cidade, Graça Dias realça a importância dada por ambos à imagem dos edifícios que, pela sua escala ou aspecto extravagante, pretendem resolver “com um passe de mágica” os problemas da cidade apelando a virtudes “morais e cívicas” no caso do modelo *white city*, e à ideia de “consumo cultural” na cidade contemporânea⁴³.

“Os meios são escassos, a incultura muita, mas os propósitos mantêm-se: tornar as cidades ‘bonitas’, com recurso a transformações (?) superficiais, sem nenhuma espécie de propósito global encaminhador.”⁴⁴

Se, como Graça Dias afirma, os seguidores do movimento *City Beautiful* acreditavam que “cidades bonitas e saudáveis produziram cidadãos igualmente saudáveis e perfeitos”⁴⁵, actualmente parece que o objectivo é outro: alienar os cidadãos, ou simplesmente ignorá-los.

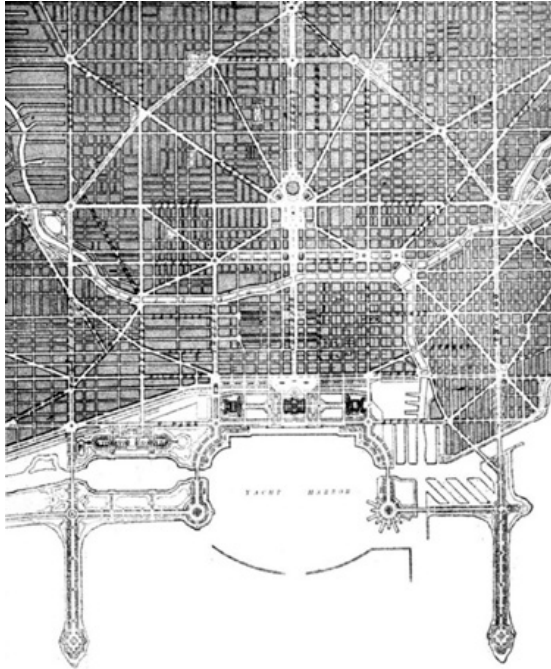
Como James Kunstler (1998) refere, este movimento não durou muito tempo, a primeira guerra mundial veio destruir o optimismo que o suportava. Da mesma forma parece ter acontecido na Europa que só retomou a vontade de monumentalidade durante a Segunda Guerra mundial, mantendo mesmo

42. Kunstler, 1998

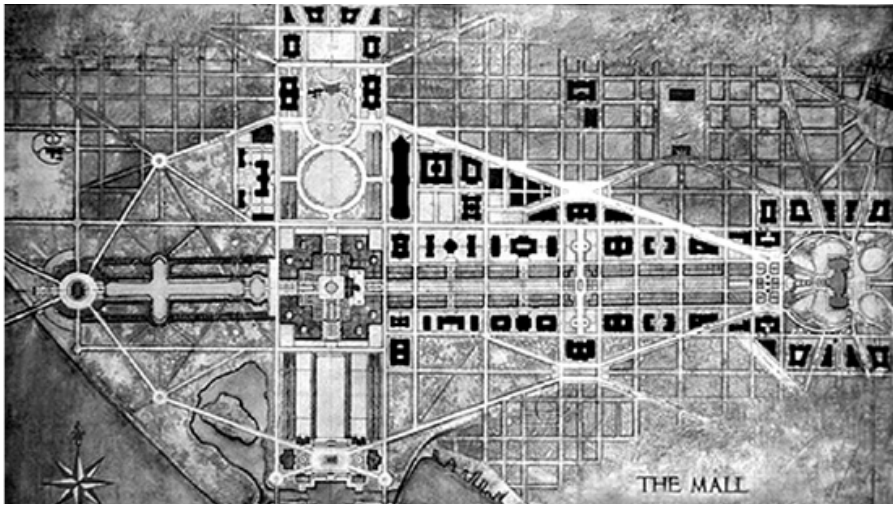
43. Graça Dias, 2011: 20

44. *Idem*: 25

45. *Idem*: 17



[69]



[70]

Movimento *City Beautiful*: [69] Plano para Chicago de Daniel Burnham (1909); [70] Plano para Washington de Daniel Burnham (1901)

assim a génese da monumentalidade tradicional.

De acordo com Nuno Grande (2005) os equipamentos culturais assumem definitivamente o estatuto de monumentos, utilizados na reconversão das cidades do mundo ocidental, a partir da década de 1980 (ainda que tenhamos exemplos anteriores, como o *Centro Georges Pompidou* de Paris, de Richard Rogers e Renzo Piano) quando o consumo cultural estava já massificado. Segundo o autor, assiste-se nesta década tanto a uma tendência para a privatização da difusão cultural, consequência do triunfo de sistemas conservadores de matriz de direita, como a políticas que recorrem à construção de grandes obras culturais como forma de exaltação estatal, resultando ambos os casos em cidades cada vez mais “turistificadas”⁴⁶. Nuno Grande acrescenta ainda que é também nesta década, seguindo-se o exemplo de Paris, que se começa a dar mais atenção aos tecidos urbanos obsoletos, futuros palcos dos novos “protagonistas” arquitectónicos.

Durante a década de 1990 acentua-se a manipulação da cidade pelo poder político e económico e a arquitectura entra definitivamente no sistema de “*branding*”. Simultaneamente, o aparecimento de casos como o de Barcelona ou o de Bilbao, no qual o Museu Guggenheim de Gehry veio trazer um verdadeiro milagre económico à cidade, despertam uma onda de ambição que deu origem a reconversões urbanísticas em várias cidades do mundo desenvolvido. Citando Nuno Grande a receita utilizada foi: “espaço público como ‘evento’, a arquitectura como ‘ícone cultural’”⁴⁷.

Beijing é um dos melhores exemplos do processo de transformação das cidades nas últimas décadas. Quando a partir da década de 1990 a China decidiu abrir-se para o mundo em paralelo com um processo de rápido crescimento económico, esta cidade embarcou numa das maiores campanhas de construção de sempre.

De acordo com Deyan Sudjic (2005), que nos apresenta um relato exímio das transformações que ocorreram em Beijing desde a época de

46. Grande, 2005: 89

47. *Idem*: 90

Mao Tsé-Tung, após a mudança do distrito diplomático comunista para fora da cidade e a construção de embaixadas, a zona este do centro da cidade passou a ser um pólo atractivo de hotéis e, conseqüentemente, de torres comerciais e de negócios. Estes novos edifícios, que pretendem demonstrar o desenvolvimento económico do país, são, na sua maioria, desenhados por arquitectos internacionais. É neste contexto que aparece, em 2004, o concurso para a construção da nova sede da televisão chinesa - CCTV (*Central China Television*) – que, segundo Sudjic, pretendia mais do que ser apenas outro “grande” edifício. Rem Koolhaas foi convidado a participar na competição, na qual Charles Jenks fazia parte do júri. Segundo este último arquitecto, na encomenda deste edifício estava descrito o Museu Guggenheim de Bilbao, apenas não se mencionavam as cêrcas, o que demonstrava o claro desejo de um marco arquitectónico⁴⁸. A proposta de Koolhaas foi escolhida precisamente por não ser apenas mais um arranha-céus no centro de Beijing. O desenho do edifício, que sugere um gigante arco triunfal à moda do século XIX, pretende tornar-se um novo ícone chinês - “Koolhaas building is a visible demonstration that the Chinese state is no longer an out-of-touch, culturally backward dinosaur.”⁴⁹ Ao mesmo tempo, Koolhaas obtém neste projecto a chance de se tornar o inventor de uma nova forma de arranha-céus e ver o seu rosto em mais uma série de revistas de arquitectura.

De acordo com Sudjic, quando questionado acerca das questões ideológicas que envolvem este projecto, a primeira resposta de Koolhaas foi sugerir que, dada a velocidade de mudança do sistema chinês nos últimos anos, quando o seu edifício estiver completo, a CCTV estará privatizada e a China terá deixado de usar a repressão como instrumento político⁵⁰, o que demonstra a vontade de garantir *neutralidade política* à arquitectura como referimos há pouco.

Também os Jogos Olímpicos de 2008 foram usados como pretexto para repensar o desenvolvimento urbano e arquitectónico de Beijing (como

48. Sudjic, 2005: 143

49. *Idem*: 154

50. *Idem*: 147

aconteceu com Barcelona em 1992). Assim como o edifício da CCTV, o estádio Olímpico (2002-2008), projectado pelos arquitectos suíços Herzog e De Meuron, tornou-se um ícone da cidade, um dos seus postais mais conhecidos; no entanto, neste caso a afirmação do edifício não levanta tantas questões ideológicas.

Obviamente que o processo de transformação de Beijing é muito mais complexo do que o breve relato que apresentámos. Estes dois exemplos paradigmáticos da arquitectura contemporânea permitem-nos, no entanto, reflectir sobre algumas questões: quando é que estes ícones arquitectónicos deixam de ser expressão de vontades impulsionadoras da cidade e se convertem em objectos de auto-promoção *sem sentido*? Quando é que estas arquitecturas se tornam *excessos* que a cidade não consegue suportar?

O recurso a arquitecturas icónicas e monumentais e a nomes reconhecidos esteve sempre na base da ambição urbana. De acordo com Manuel Gausa (2003), quando esta forma de “fazer cidade” deixa de responder a “critérios de coerência ideológica e cumplicidade na procura” e se torna “pura antologia eclética, sem ligação a – e com – um autêntico marco de referência”⁵¹ corresponde ao que designa por “modelo do coleccionador”, uma das quatro maneiras de, em sua opinião, fazer mal uma cidade julgando estar a fazê-la bem⁵². Infelizmente esta é a realidade presente na grande maioria das cidades do mundo desenvolvido actual, onde o “turismo cultural” é usado como um meio de gestão urbana orientada para a promoção dos próprios gestores. O problema não é, de facto, o recurso a arquitecturas espectaculares (quanto maiores forem os patrocínios e os desafios à arquitectura, melhor), mas desconhecer quando

51. Gausa, 2003: 69

52. Os outros modelos que Gausa enuncia são: “o modelo evocativo” – “repor, reproduzir, reconstruir a cidade do passado, entendida como paradigma estético e tipológico, seria o principal objectivo de uma acção que misturaria recriação, evocação e regeneração” –; o modelo de “inércia equacional” – “produzir sucessivas derivadas – e mais derivadas – de uma primeira fórmula inicial, genuína, modular, eficiente dentro de uma determinada situação sociopolítica e/ou cultural, posteriormente transformada num simples padrão apreendido” –; e o “modelo franquia” – “importar fórmulas –ou marcas- exteriores, ‘já ensaiadas’, aplicadas com maior ou menor cuidado, confiando no prestígio, no reconhecimento e na ‘garantia’ do próprio código ou repertório de origem”. Gausa, 2003: 68-75



[71]



[72]

[71] Edifício da CCTV, Rem Koolhaas; [72] Estádio de Beijing, Herzog & De Meuron

se devem usar estas arquitecturas, a garantia da sua qualidade ser apenas dada pela assinatura do autor e, fundamentalmente, os patrocínios serem fornecidos de forma desigual, com prejuízo para a cidade.

Um dos exemplos paradigmáticos da ambição irresponsável dos líderes políticos na construção da cidade foi a construção da *Millenium Dome* (1997-2000) de Richard Rogers, concebida para celebrar a chegada do ano 2000. Segundo Deyan Sudjic, esta obra, encomendada três meses após a eleição de Tony Blair como primeiro-ministro do Reino Unido, consistiu numa tentativa deliberada de criar um marco arquitectónico que servisse como imagem para a campanha da sua reeleição. Construída com fundos públicos, esta obra, extremamente dispendiosa, fechou quatro anos após a sua inauguração e acabou por ser entregue a uma empresa americana que pretendia utilizá-la como centro desportivo e de entretenimento⁵³.

Este caso é flagrante de uma situação de total desprezo pelas necessidades da cidade e dos seus habitantes. Contudo, nem todos os ícones arquitectónicos utilizados como forma de propaganda têm semelhante destino. Na verdade, e se aceitarmos que quase toda a arquitectura monumental é utilizada como meio propagandístico (com bons e maus propósitos), o mais importante é mesmo utilizá-la para responder a necessidades reais da cidade e não a caprichos individualistas. Se usados desta forma, estes ícones arquitectónicos assumem efectivamente uma grande capacidade regeneradora.

O valor de atracção destes edificios está na origem da cada vez maior utilização deste modelo de cidade que, como nos diz Nuno Grande (2005), ao contrariar o princípio do planeamento funcionalista “primeiro o Plano, depois o projecto”⁵⁴, obriga as políticas de gestão a repensar as estratégias de desenvolvimento das cidades.

A cidade contemporânea é pensada e re-inventada por partes mas só a articulação destas partes permitirá que esta seja saudável. O importante é não deixar que a cidade deixe de ser entendida como arquitectura (utilizando a expressão de Rossi) e passe a ser dominada por ela.

53. Sudjic, 2005: 217

54. Grande, 2005: 83



[73] *Millenium Dome* (2000), Richard Rogers

“Existem muitos modos de se fazer mal a cidade. E só um de a fazer bem: transformando-a num reflexo de uma criação própria e dinâmica, de um horizonte de acção decidido e renovado, de uma energia e motivação partilhadas e de um conhecimento gerado no interior e projectado para o exterior.

É a isto que alude a possível condição ‘laboratorial’ da cidade: ser um contexto criativo – um campo de forças activo – mais do que um mero cenário – ou uma *passerelle* – sobre a qual vão desfilando episódios e acontecimentos.”⁵⁵

PORTUGAL: MONUMENTO E POLIS.

Tendo em conta as diferenças de escala, Portugal não foge ao restante cenário europeu. É a partir da década de 1980 que este país, agora democratizado e pertencente à comunidade europeia (1985), inicia uma nova fase na arquitectura monumental que começa a responder à estratégia de “turismo cultural” vingente nos restantes países europeus, conciliando a valorização cultural com uma vontade de auto-promoção internacional.

A construção do Centro Cultural de Belém (1988-1992), “um mausoléu ao estilo da agonizante monumentalidade de *La Tendanza*”⁵⁶, projecto do arquitecto Manuel Salgado e do consórcio do arquitecto italiano Vittorio Gregotti, marca o início desta mudança. Esta obra, “o maior projecto político-cultural do regime”⁵⁷, foi concebida para acolher a sede da presidência portuguesa da comunidade europeia e ao mesmo tempo desenvolver actividades culturais, sendo constituída por três módulos – Centro de Reuniões, Centro de Espectáculos e Centro de Exposições. O próprio local de implantação do edificio que aponta “para o lugar físico e mental de todas as celebrações”⁵⁸, onde se localizou também a *Exposição do mundo Português* (1940), demonstra o valor simbólico e

55. Gausa, 2003: 69

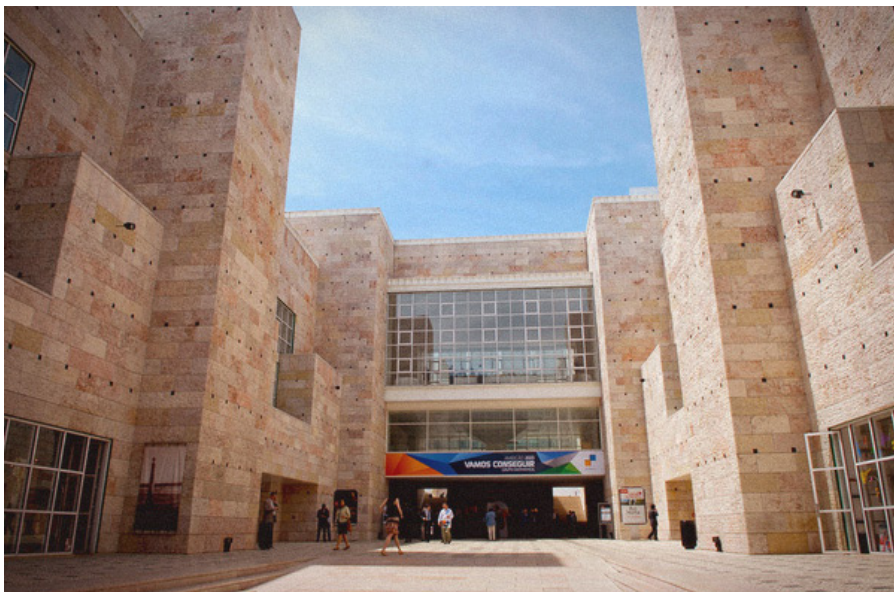
56. Barata, 2000: 30

57. Grande, 2005: 90

58. *Idem*: 90



[74]



[75]

[74, 75] Centro Cultural de Belém (1988-92), Manuel Salgado e consórcio do arquitecto italiano Vittorio Gregotti

representativo desta obra. O triângulo de que Nuno Grande nos fala entre cultura – “enquanto política de intervenção pública e privada”⁵⁹ – cidade e arquitectura, está, a partir deste momento, definitivamente instalado, resta perceber se este é, de facto, *equilátero*.

Durante os anos de 1990 dá-se uma reestruturação institucional da área cultural, sendo atribuídos cada vez mais apoios financeiros e políticos às Secretarias de Estado da Cultura e criado, em 1996, o Ministério da Cultura (que ironicamente foi encerrado em 2011). Existem fundos estruturais que permitem aos municípios construir as suas próprias bibliotecas e museus, os seus “CCBs” que, através de arquitecturas “modernas”, assumem cada vez mais protagonismo na cidade.

Segundo Nuno Grande⁶⁰, foi com a Exposição Internacional de Lisboa de 1988 que o debate entre cidade e arquitectura se mediatizou. Esta exposição, ao apostar na construção de arquitecturas festivas de autor (como o Pavilhão de Portugal de Álvaro Siza ou a Gare do Oriente de Santiago Calatrava), veio introduzir o modelo de utilização de “marcas arquitectónicas” como meio de atracção e revitalização de zonas da cidade. A “arquitectura de autor” começa-se a disseminar em Portugal. A sua utilização acarreta várias consequências, sendo uma delas os elevados gastos que algumas destas obras demandam (facto que é importante ter em conta, principalmente num país que atravessa desde a última década uma crise financeira), havendo por vezes enormes discrepâncias entre o custo final dos edificios e os seus orçamentos iniciais.

O filme *Arquitectura de peso* (que deu mote ao título desta dissertação), realizado em 2007 por Edgar Pêra, através de uma elevada dose de provocação e humor, leva-nos a reflectir sobre este assunto, contrapondo os enormes gastos em obras arquitectónicas nas últimas décadas (cuja necessidade é, nalguns casos, questionável) à pobreza financeira e cultural de um país que se quer imaginar a uma escala que não é a sua. O autor retrata os quatro grandes momentos arquitecturais, ou como ele os designa *arquitecturais*, mais controversos das últimas décadas – o Centro Cultural

59. *Idem*: 87

60. *Idem*: 91

de Belém, a Expo'98; os dez estádios de Futebol construídos para o Euro 2004 e a Casa da Música (Porto, 2005). Encomendado pelos arquitectos Nuno Grande e Jorge Figueira para a Trienal de Arquitectura de Lisboa de 2007, da qual eram comissários, este “filme-instalação” dá “voz ao povo” – representada pelo cantor popular Nel Monteiro -, levantando a questão de quais os valores que devem presidir à construção de uma obra para que o resultado da equação despesas + valor da obra construída seja positivo.

“Aquela Expo'98.../e o Centro Cultural de Belém.../ são projectos que não combinam / com a miséria que o país tem...”⁶¹

Entre sons de reportagens da época, Nel Monteiro, ou melhor Edgar Pêra, expõe o puro exibicionismo político que motivou a construção de algumas destas obras e o descontrolo orçamental que estas acarretaram, originando elevadas dívidas públicas:

“O custo total da Expo passa os 400 milhões de contos e a derrapagem das contas ultrapassa os 80 milhões mas o Ministro da Presidência admite que os custos poderão não ficar por aqui. António Vitorino garante que a partir de agora as contas da exposição serão divulgadas mensalmente.”⁶²

“Este edifício que desperta ódios e paixões acabou por custar o dobro do que inicialmente estava previsto. Custou 100 milhões de contos e foi projectado para ser a obra emblemática do Porto 2001. Abre hoje, quatro anos depois e marcado por várias polémicas.”⁶³

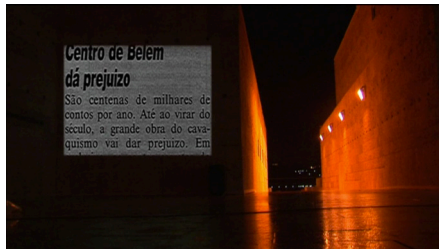
Ainda que, na maioria dos casos, o Estado seja o grande responsável pelas derrapagens orçamentais destas obras (quanto mais não seja por encomendar obras faraónicas que não servem para mais do que alimentar o seu ego) os arquitectos não lhes podem ser indiferentes. Concordamos com Frank Ghery quando este afirma:

61. Excerto de música interpretada por Nel Monteiro no filme *Arquitectura de peso*, 2007

62. Excerto de um arquivo do telejornal da RTP presente no filme *Arquitectura de peso*, 2007

63. *Idem*

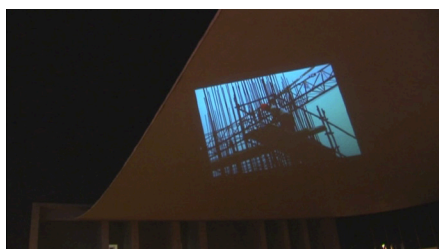
Arquitetura de peso



3' 56"



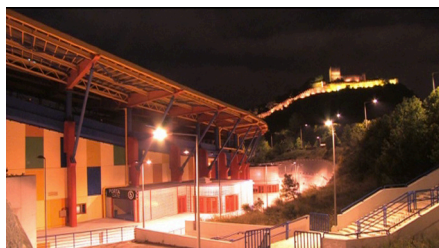
6' 05"



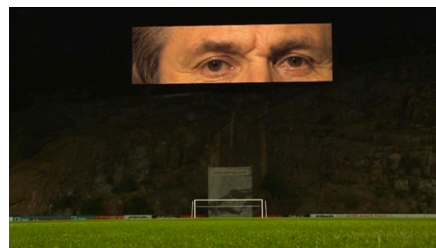
6' 54"



9' 48"



11' 30"



13' 30"



17' 21"



17' 45"

[76] Imagens do filme *Arquitetura de Peso*, de Edgar Pêra (2007)

“architecture, after all, is about building buildings, and for buildings to be built, someone has to commission them and the people who commission the buildings have all kinds of agendas. When we are called upon to work for these clientes, we must, on an individual basis, consider their agenda and determine if the project is appropriate to our individual values. It is at that critical point that we individually make our deal with the devil and then live with the consequences. The devil in each project comes with many faces – sometimes it is pure economic greed, sometimes it’s self aggrandizement, sometimes it’s political manipulation, or a variety of other faces. [...] I chose to be an architect because I wanted to build, and in order to build I have to build within the social system.”⁶⁴

No entanto, consideramos que o arquitecto possui ferramentas que lhe permitem responder às encomendas que lhe são feitas de forma a contribuir (ou não) para uma cidade melhor. Nuno Grande apresenta (2005), numa reflexão sobre o impacto do futebol no mediatismo das cidades, um interessante exemplo da forma como o arquitecto, através das opções projectuais que toma, pode manifestar uma posição perante a realidade:

“Do ponto de vista arquitectónico, os Estádios representam para os clubes e municípios portugueses a máxima expressão da sua ‘marca’, ou seja: para uns, a continuada ‘mitificação’ de um dado território no imaginário da ‘massa colectiva’; para outros, a demonstração de ‘eficácia’ política na criação de um verdadeiro recinto municipal, aberto ao usufruto colectivo de todos os cidadãos. Torna-se, por isso, interessante verificar a resposta de algumas equipas de arquitectos que trabalharam para o Euro 2004, em face da conjugação entre o desejo de criar o ‘ícone’ e a exigência de cumprir o ‘programa’ político.”⁶⁵

As duas estratégias projectuais que Nuno Grande refere – criar um ícone ou cumprir o programa político – traduziram-se em obras que se agrupam em duas tipologias opostas - “o Estádio, enquanto objecto escultórico, monolítico e auto-referenciado; e, no sentido inverso, o Estádio enquanto complexo urbano pluri-formal e pluri-funcional”⁶⁶ - que traduzem

64. Ghery, 1992 *apud* Naever, 1993: 11

65. Grande, 2005: 55

66. *Idem*: 56

o peso que a “mão” do arquitecto tem na construção da cidade. O Estádio de Braga de Eduardo Souto Moura inclui-se na primeira opção, no entanto, o poder icónico desta obra deve-se também ao factor “assinatura”, inserido no fenómeno *star-system* de que Souto Moura faz parte.

Tanto esta obra como a Casa da Música de Rem Koolhaas provam que o “modelo do colecionador” que Gausa define pode resultar. Apesar dos seus custos elevados e de toda a polémica envolta na sua construção, a Casa da Música veio trazer enormes benefícios para a cidade do Porto, assumindo o paradigma do monumento contemporâneo.

“É certo que a decisão política que enquadra a Casa da Música obedece a estratégias internacionais de competitividade económica e cultural, hoje exigidas à cidade e mesmo ao país; mas por ser também um produto da globalização, este projecto pode potenciar o que de mais profícuo e dinamizador é hoje possível estabelecer, precisamente entre o ‘global’ e o ‘local’.”⁶⁷

Com o projecto da CdM, encomendado no âmbito da *Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura*, pretendia-se criar um ícone que afirmasse a identidade da cidade do Porto. O “efeito Bilbao” parecia a solução ideal para responder à monumentalidade pretendida. Tendo em conta a uniformidade do contexto urbano da área que se pretendia rejuvenescer, “só uma peça daquele género teria a escala certa para se confrontar com o meio; só uma quase não forma, uma tão grande ‘escultura’, teria, ao recusar as formas mais regulares ou ‘estáveis’, uma tão grande concentração que pudesse trazer de súbito à Rotunda a desejável referência, o monumento (...)”⁶⁸.

Este edifício teve a capacidade de em pouquíssimo tempo se converter numa referência para a cidade do Porto. A sua excentricidade tornou-o o mais conhecido ícone arquitectónico português. No entanto, apesar da sua forma abstracta quase autista, que rompe com a identidade histórica do local, a lembrar os propósitos da *Generic city*⁶⁹ de que o autor tanto fala em

67. *Idem*: 101

68. Graça Dias, 2006 : 51-56

69. “Identity is like a mousetrap in which more and more mice have to share the original bait, and which, on closer inspection, may have been empty for centuries. The stronger identity the more it imprisons (...)”Koolhaas, 1995: 1248

S, M, L, XL (1995), existe ao mesmo tempo um notável respeito do edifício pela sua envolvente. Parece-nos até apropriado fazer uma comparação deste monumento contemporâneo com a monumentalidade tradicional, por mais pouco convencional que este edifício possa ser: a sua implantação no meio da praça de travertino lembra-nos a centralidade monumental clássica e a relação tradicional entre monumento e espaço público; a entrada antecedida por uma grandiosa escadaria e pódio sugere-nos uma reinterpretação do tradicional adro das igrejas.

Polémicas económicas à parte, a Casa da Música tem cumprido o seu papel e tem-se revelado uma mais-valia para a cidade, um verdadeiro monumento do século XXI.

Pode parecer, pelo que temos vindo a referir, que só com grandes orçamentos se consegue produzir arquitectura verdadeiramente simbólica e representativa. No entanto, isso não é, de maneira nenhuma, verdade. De facto, a verdadeira crítica que se pode fazer a obras como o CCB, a Expo'98, os Estádios de Futebol para o Euro 2004 ou a Casa da Música é a presunção de que o grande investimento traduzir-se-ia obrigatoriamente em “grandes arquitecturas”. Será que se o orçamento final fosse reduzido a metade, dispensando-se uma ou outra coisa (no caso dos Estádios, um ou outro dos que raramente foram utilizados, por exemplo), o resultado não seria o mesmo?

Um exemplo de que é possível produzir boa arquitectura a custos controlados é o Museu da Arte Contemporânea da Fundação de Serralves (1996 - 1999), de Álvaro Siza Vieira. O custo total estimado para a obra no final de 1998 (informação a que conseguimos ter acesso) foi de 5,5 milhões de contos⁷⁰ (compare-se com os 40 milhões gastos no CCB). Esta obra, concebida também com o intuito de renovação cultural da cidade⁷¹, é exemplo de como se pode construir um monumento, um edifício com um forte valor iconográfico e grande importância para a cidade, sem recorrer à tradicional imagem da monumentalidade. Siza não rejeita a escala monumental mas põe-na a dialogar com a escala humana (como se verifica

70. Informação retirada de <http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/1998rec.pdf> (consultado em 10/08/2012)

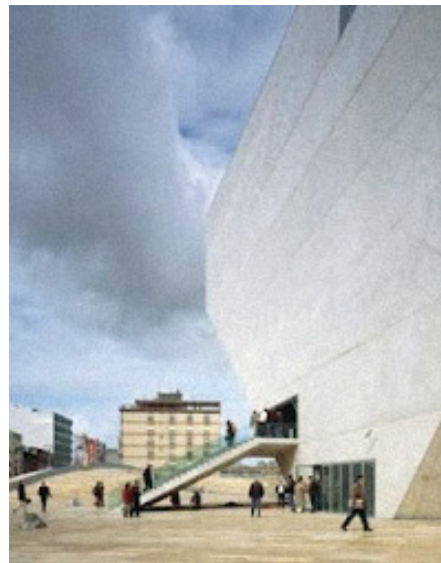
71. Barata, 2000: 30



[77]



[78]



[79]

[77 a 79] Casa da Música (2005), Porto, Rem Koolhaas

no percurso de entrada no edifício ou em alguns recantos dos espaços de circulação), o monumento desce do seu pedestal, democratiza-se. Poder-se-ia até dizer que este museu é um anti-monumento se não tivéssemos já descartado essa designação. De facto, tanto o volume prismático semi hexagonal, no qual se insere uma grande janela, que se projecta sobre o pátio de entrada que, como Paulo Martins Barata diz (2000) “contradiz a monumentalidade implícita do edifício público”⁷², como principalmente a não existência de uma fachada, não significam que este edifício não seja monumento, muito pelo contrário, demonstram uma reinterpretação da monumentalidade tradicional e que é possível libertá-la da sua conotação negativa.

“Em vez de uma fachada, o museu oferece-nos um percurso de decifração que descentra os motivos clássicos de arcarias, vãos nobilitados, vazios expressivos e articulações com a envolvência, disseminando-os, com arrojo subtilíssimo, pelas quatro fachadas. Mas não se trata, sentimo-lo intensamente, de nenhuma espécie de artifício, antes de puro arquitectar: cada uma dessas fachadas espelha as funções interiores e contempla, com exigência singular, os vários lugares do parque.”⁷³

Poderá ainda questionar-se se esta obra continuaria a ter o peso e importância que tem no mapa da cidade do Porto se não fosse de Siza Vieira, se não tivesse a sua assinatura. Deixaria de ser um monumento se o seu autor não pertencesse ao dito *star-system*? Ainda que acreditemos que não, nunca saberemos a resposta. No entanto, a verdade é que se por um lado dificilmente esta obra seria encomendada a um arquitecto que não fosse já de renome (por algum motivo só a partir dos anos de 1980 Siza começa a receber encomendas para grandes obras públicas de forte impacto urbano⁷⁴), por outro, se uma obra com esta qualidade fosse projectada por um arquitecto anónimo, acreditamos que este rapidamente entraria para o estrelato. O factor assinatura é actualmente indissociável do monumento arquitectónico, o importante é não deixar que ele o determine. Se tal

72. *Idem*: 34

73. Da Silva, 2000: 57

74. Grande, 2005: 68



[80]



[81]



[82]

[80 a 83] Museu de arte contemporânea de Serralves (1999), Porto, Álvaro Siza Vieira

acontecer, uma vez que nem sempre estas “assinaturas” são sinónimo de qualidade e consciência arquitectónica, corremos o risco de viver numa cidade onde tudo são monumentos.

III. O NEO-MONUMENTO

“a monument had to have an ‘edifying’ aspect. The notion of the edifice still exists, but the suspicion generally surrounding the vocabular of moral values has led to the replacement of the idea of the monument by that of the icon effect.”⁷⁵

Na bibliografia recente consultada constata-se uma utilização sistemática do termo “ícone arquitectónico” e muito raramente do termo monumento. Parece existir medo de afirmar que um determinado edifício é um monumento, dizendo-se apenas que é um ícone para não se correr o risco de cometer erros. Mas porquê este medo? Que névoa envolve hoje o termo monumento que provoca estas incertezas?

Actualmente vivemos numa época paradoxal, na qual, como o arquitecto Godofredo Pereira (2010) refere, embora se continuem a produzir monumentos em todo o lado – “monumentos às instituições, ao passado histórico, ao pensamento, à revolução, à cultura, à arquitectura, etc”⁷⁶ – se assume que os arquitectos já não constroem monumentalmente.

O uso do termo monumento transporta hoje consigo um certo nervosismo e hesitação, fruto das reflexões modernas e do papel que o monumento assumiu em certas fases da história, mas também do esbatimento do seu propósito inicial, de rememoração. Atingindo novamente, após um século de hesitações, a importância para a cidade e para a sociedade que teve até ao final do século XIX, o monumento deixou de ser edificado para fazer recordar outras gerações de determinados acontecimentos, ritos ou

75. Chevrier, 2010: 9

76. *Idem: Ibidem*

personalidades da sua época, e foi adquirindo um papel fundamentalmente celebrativo. Paralelamente, a qualidade monumental deixou de decorrer, como até finais do século XIX, da fixação de uma gramática previamente codificada, obedecendo a cânones e vocabulários definidos a partir dos quais o arquitecto concebia o monumento. Com as transformações que ocorreram durante o século XX (sobre as quais reflectimos na segunda parte desta dissertação) deixou de existir um código formal pré-definido (normalmente clássico) que permitisse identificar claramente o monumento. A arquitectura libertou-se dos estilos e deu lugar à afirmação individual, o que resultou na perda de uma imagética monumental pré-estabelecida. Por outro lado, também a escala dos edifícios deixou de interferir como factor de diferenciação arquitectónica: o uso do adjectivo monumental, normalmente associado à grande dimensão do edifício, aplica-se hoje em dia a vários tipos de edifícios e adquiriu outros significados.

“Monumental – “Strong,” “though,” and “brutal” are post-World War II terms of praise (although used earlier by the Futurists to evoke the joy of industrial dynamism and warfare), and often serve as euphemisms for “monumental”, a word which may not yet be used without nervous apprehension. But “strong,” “though,” and “brutal” describe qualities presently less gratifying than those now designated by “crazy,” “wild,” and “camp””. The parody tends to become the norm.”⁷⁷

O monumento sofreu uma evolução na qual foi gradualmente sobrepondo o seu estatuto de sinal ao de signo. Já anteriormente reflectimos sobre esta transformação mas é importante lá voltarmos: se o signo, de acordo com o que Roland Barthes afirma⁷⁸, é composto pelo plano de expressão – *significante* – e pelo plano de conteúdo – *significado* –, a passagem do valor de signo para o de sinal do monumento significa a perda de importância do seu conteúdo e aumento da expressão/imagem. O impacto do monumento na colectividade deixou de residir na imagem mental que despertava, através de uma associação memorial, e passou a residir na sua

77. Arthur Drexler, 1979 *apud* Koolhaas, 1995: 928

78. Ver a primeira parte desta dissertação, p. 19.

imagem imediata. Esta evolução leva-nos a questionar até que ponto é que esta última é hoje determinante da condição de monumento. Afinal, o que é, actualmente, “ser monumento”? Qual o seu significado? É o mesmo que ser “ícone arquitectónico”?

Aldo Rossi fornece, em 1966, uma tautologia que poderia servir de resposta a estas questões: “um monumento é um monumento”⁷⁹. No entanto o autor admite que é possível “estabelecer condições aos limites que, embora não se pronunciando sobre a natureza do monumento, lhe iluminam as características tipológicas e compositivas. Estas características são ainda em grande parte de natureza urbana; mas são, além disso condições da arquitectura”⁸⁰. É com inspiração nesta afirmação de Rossi, e também na sua teoria sobre os monumentos (que consideramos ser extremamente relevante na análise da cidade actual), que se pretende reflectir sobre as questões colocadas, tentando não debater a natureza do monumento actual mas perceber o que o define. Para isso, vamos começar por analisar a relação entre monumento e “ícone arquitectónico”.

A palavra ícone vem do grego “*Eikón*” que significa imagem⁸¹. Se referido a um objecto significa que através da sua imagem esse objecto pretende representar algo. Baudrillard (1981) apresenta-nos uma reflexão sobre o ícone como *simulacro* de uma dada realidade que pode ambicionar substituí-la ou distorcê-la através do poder “assassino das imagens” – “assassinadas do real, assassinadas do seu próprio modelo, como os ícones de Bizâncio o podiam ser da identidade divina”⁸². No contexto da arquitectura, pode-se entender por ícone um edifício que utiliza a sua imagem como meio de representação.

Assim sendo, parece-nos legítimo afirmar que todos os monumentos são e sempre foram ícones. A questão que se coloca é qual o motivo da

79. Rossi, 1966 [2001: 70]

80. *Idem*: 70

81. “Ícone, s. m. imagem da Virgem ou dos santos, nas igrejas ortodoxas (grega, russa, romena e sérvia). (Lat. *icône*, do gr. *eikón*)”. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2004

82. Baudrillard, 1981 [1991: 12]

substituição da ideia de monumento pela do ícone. Se o monumento é sempre um ícone, será que um ícone é sempre um monumento?

Tendo em conta a seguinte afirmação dos arquitectos Herzog e De Meuron (2010) – “The Beijing Stadium (2008) won acceptance from the population on the day it was identified as being like a bird’s nest. That is what is called today the “iconic” dimension of architecture”⁸³ – e a definição que demos de ícone arquitectónico – “edifício que utiliza a sua imagem como meio de representação” – consideramos que não e explicaremos de seguida o porquê. A dimensão icónica do edifício contemporâneo, da qual os arquitectos Herzog e De Meuron falam, assemelha-se à proposta pelo “I am a monument” de Venturi, Scott Brown e Izenour, em 1977. Se para que um edifício fosse monumento bastasse apresentar um *outdoor* publicitário onde afirmasse que o é, ou, da mesma forma, utilizar uma imagem espectacular que rapidamente o transformasse num ícone, vivíamos em cidades onde tudo era monumento o que, paradoxalmente, anulava a sua própria existência. Utilizando as sábias palavras de Aldo Rossi (1966), “reconhecer apenas aos monumentos uma efectiva intencionalidade estética, a ponto de os colocar como elementos fixos da estrutura urbana”⁸⁴ é uma simplificação (ainda que concordemos com o que o autor acrescenta: “é indubitável que admitindo precisamente a hipótese da cidade como manufacto e como obra de arte na sua totalidade se possa encontrar tanta legitimidade de expressão numa casa de habitação ou em qualquer obra menor como num monumento”). Para que um edifício deixe de ser um ícone de si próprio, ou do arquitecto/*atelier* que o projectou, e passe a ser um ícone da cidade (ainda que de uma cidade cada vez mais globalizada) é preciso mais do que uma imagem espectacular e pouco convencional.

Rossi apresenta-nos uma análise do monumento realizada por Francesco Milizia que o reporta a três factores:

83. Herzon & de Meuron, 2010: 21

84. Rossi, 1966 [2001: 79]

“1. dirigidos ao bem público, 2. colocados oportunamente, 3. Construídos segundo as leis da conveniência. No que respeita à conveniência da construção dos monumentos, aqui mais se não pode dizer em geral, excepto que sejam significativos e expressivos, com uma estrutura simples, com inscrições claras e breves, afim de que, ao mais breve olhar, produzam o efeito para que foram construídos”⁸⁵

Esta análise, realizada em finais do século XIX, revela-se, na nossa perspectiva, totalmente oportuna actualmente. De facto, tal como Milizia reconhece, já na sua época, a importância do plano de expressão do monumento, também nós não pretendemos de modo algum desvalorizá-lo, reconhecendo que é através dele que o monumento se torna um ícone (principalmente na sociedade de hoje, dominada pelo poder da imagem). No entanto, o autor acrescenta dois factores com os quais não podíamos estar mais de acordo: a colocação oportuna e a natureza pública do monumento. Quanto ao primeiro, relembramos a importância do monumento nos novos modelos de crescimento da cidade como uma rede formada por distintos nós – focos atractivos onde estes edifícios desempenham um papel fundamental. Tal como Rossi afirma, o monumento para além do seu valor próprio possui também um “valor disposicional”⁸⁶, o que faz com que uma adequada colocação na cidade seja vital para a sua essência de monumento. A Casa da Música é um bom exemplo da importância deste factor, a sua colocação num dos pontos mais importantes da cidade que se pretendia rejuvenescido, contribuiu, sem dúvida, para o seu estatuto actual.

Em relação ao segundo factor referido – natureza pública – uma vez mais inspirando-nos na teoria de Rossi, associamo-lo à importância do rito/culto na compreensão do valor do monumento⁸⁷. Este é o ponto que, para nós, melhor distingue o monumento do ícone arquitectónico. O monumento desde sempre que é espelho de determinados rituais colectivos. Até ao século XIX esses rituais envolviam o culto religioso e do poder, exprimindo-se através de igrejas e grandes palácios. No último século as formas e a natureza do culto alteraram-se, associando-se progressivamente à

85. Milizia, 1832 *apud* Rossi, 1966 [2001: 67]

86. Rossi, 1966 [2001: 127]

87. *Idem*: 36

indústria cultural. Substituiu-se o culto do sagrado pelo “culto da cultura”⁸⁸ e o turismo cultural, sobre o qual reflectimos anteriormente, tornou-se o grande ritual da sociedade contemporânea. O monumento tem de responder à colectividade e é isso que separa, por exemplo, a Casa da Música do Porto (que, quer pelo seu programa quer pelo espaço público que envolve o edifício, se destina à utilização pública) da loja Prada de Tóquio, ambos do arquitecto Rem Koolhaas. Este último projecto é sem dúvida o que se designa por “ícone arquitectónico” mas não é um monumento. Tornar-se-á provavelmente, daqui a bastantes anos, um monumento histórico, fruto essencialmente da autoria.

A importância da assinatura deixou-nos, no entanto, um pouco apreensivos nesta reflexão sobre o monumento. O facto de cada vez mais as obras de arquitectura se aproximarem do conceito de obra de arte fez-nos questionar se os novos monumentos equivalem a “Picassos” expostos pela cidade. Contudo, na nossa perspectiva, é aqui que reside a diferença entre *marca* e *marco*. Os edifício de autor, ícones arquitectónicos, são marcas da cidade, aparecem nos guias turísticos, são usados como propaganda e, tal como “um Picasso” com o passar do tempo cada vez vale mais, também eles se tornarão, com os anos, cada vez mais valiosos. Os monumentos para além de serem marcas da cidade, de aparecerem nos guias turísticos, serem usados como propaganda e se tornarem, com o tempo, cada vez mais valiosos, são também marcos arquitectónicos. Assumem-se como elementos intencionalmente criados para servirem as dinâmicas da cidade e daí a importância de um quarto factor que acrescentamos a esta análise: a relação com o tempo. Para que se tornem marcos na cidade os monumentos têm de estabelecer uma relação com ela e como em qualquer relação é preciso tempo. Nesta condição evidencia-se também a diferença entre o monumento erguido com a função de rememoração de um acontecimento passado, o que praticamente deixou de existir na sociedade actual, sendo que a relação com o tempo não pressupõe necessariamente a sua perenidade uma vez que ela já existe no desfasamento entre o tempo do acontecimento

88. Choay, 2008: 226

e o tempo do edifício; e o monumento erguido como símbolo ou celebração de um momento presente, onde a relação com a memória só se estabelece com o *passar do tempo*. Do que acabámos de referir conclui-se que o monumento estabelece sempre uma relação com a memória o que pode parecer uma contradição com a afirmação da perda da função inicial de rememoração, que estabelecemos no início desta dissertação. No entanto, existe uma grande diferença: o monumento perdeu a sua função principal como edifício dirigido à preservação da memória colectiva mas a função memorial manteve-se como secundária, intrínseca ao próprio conceito de monumento. Isto porque, mesmo tendo como principal função o embelezamento, mediatização e ostentação das cidades (e daí o aumento de importância do seu plano de expressão e progressivo estatuto de sinal), o monumento é sempre símbolo de um poder e, como tal, assume-se como meio de eternização individual para quem o financia (a edificação de museus que assumem o nome do seu financiador comprova esta facto) e de conservação de ideias e valores impressos no espaço. A relação com o poder dominante é provavelmente a mais importante no ciclo de vida do monumento que, desta forma, demonstra que a arquitectura não tem, e não pode ter, uma posição *neutra* para com a cidade e a sociedade.

Mesmo vivendo numa sociedade que proclama o desejo do efémero e do descartável, concordamos com Rossi quando este afirma que,

“o processo dinâmico da cidade tende mais para a evolução do que para a conservação e que, na evolução, os monumentos se conservam e representam factos propulsores do mesmo desenvolvimento. E isto é um facto verificável, queiramos ou não.”⁸⁹

89. Rossi, 1966 [2001: 79]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste ensaio pudemos constatar que, nas sociedades do mundo ocidental, onde incidiu principalmente o nosso estudo, a monumentalidade, apesar de todas as transformações e usos de que foi vítima, nunca deixou de estar presente. Sentimos que podemos agora arriscar responder afirmativamente à questão que Bruno Zevi coloca no final de *A linguagem moderna da arquitectura* (1974) - “Os dólmens e os menhires espalhados pelas zonas pré-históricas e as enigmáticas ruínas de Stonehenge não comprovam que a monumentalidade está profundamente enraizada na alma humana?”¹

Ainda que reconheçamos que seja arriscado fazer tal generalização, baseando-nos num estudo tão pouco abrangente a nível sociológico, esclarecemos que a nossa resposta não se fundamenta nos exemplos estudados, mas sim no tipo de relação que consideramos existir entre a monumentalidade e o ser humano, o que nos leva a reflectir em questões de fundo sobre a natureza da arquitectura. Esta arte consiste num dos instrumentos mais poderosos de expressão da psicologia humana. Apesar das alterações que tem sofrido ao longo dos anos – nos processos, nos materiais, nas formas, nos modos – a arquitectura, como qualquer acto de cultura, reflecte sempre as vaidades, aspirações, fraquezas e ambições do ser humano. Ao assumir, ao mesmo tempo, um lado pragmático fundamental na vida quotidiana, distinguindo-se das restantes artes, ela torna-se o meio expressivo que mais influência directa tem na colectividade, podendo ambicionar condicioná-la.

Assim, é como consequência e expressão das relações hierárquicas inerentes à vida em sociedade que consideramos que a monumentalidade está “enraizada na alma humana”. Numa cultura onde não existam hierarquias, provavelmente também não existirá a noção de monumento; no entanto, numa sociedade hierarquizada o monumento toma lugar e é

1. Zevi, 1974 [2004: 238]

utilizado como meio de demonstração de poder. Simultaneamente, fazer um marco na paisagem assume as suas origens na experiência do sagrado, na ambição do homem em interagir com os fenómenos naturais através da produção de objectos que integra dentro de um sistema temporal superior à sua existência, à qual esses artefactos atribuem significado, integrando-o em rituais e cultos colectivos. Estas são as raízes do conceito de monumento e que lhe conferem o seu carácter *fetichista*.

Ao longo dos anos, nas sociedades mais desenvolvidas, o conceito de monumento tem sofrido várias transformações. Por um lado, vimos como, a partir do século XVIII, foi progressivamente afirmando o seu estatuto de sinal sobre o de signo, que se revelou na perda de importância do seu plano de conteúdo – *significado* – e aumento da do plano de expressão. Na origem desta mudança esteve fundamentalmente o desenvolvimento e crescente importância do conceito de estética que conduziu a uma sociedade cada vez mais preocupada com a imagem e a aparência. O monumento submeteu-se deste modo a um processo de estetização que abrangeu praticamente todos os ramos de actividade, principalmente as que se relacionam directamente com a imagem, reflectindo uma clara alteração dos valores comuns. A progressiva substituição do consumo de crenças por imagens (ideologia por iconografia) das sociedades ditas avançadas, causou não só o aumento da importância da materialidade do monumento como lhe retirou protagonismo simbólico. Simultaneamente, também a perda da sua função inicial de rememoração de pessoas, crenças ou acontecimentos (devido à criação e propagação de memórias artificiais), veio contribuir para a dúvida sobre o que é afinal, *ser monumento*.

Este processo de transformações teve uma fase fundamental na primeira metade do século XX, quando os representantes do movimento moderno, movidos por uma consciência e preocupação social, questionaram a utilização do monumento como símbolo de expressão individual e de um poder dominante, pondo em causa a representação hierárquica inerente à concepção monumental. Ao pretenderem uma arquitectura

funcional e democrática, os arquitectos modernos rejeitaram o ecletismo e historicismo da arquitectura de então e criaram uma linguagem que se baseou precisamente na ideia de anti-monumentalidade. Esta ideia, no entanto, não recusava o monumento como peça urbana e como criação plástica, mas sim os ideais que até então manipulavam a sua existência. O movimento moderno acabou assim por contribuir para a formulação do léxico de uma nova monumentalidade (ainda que esta surja inicialmente em experiências isoladas) que inevitavelmente se colocou ao serviço do poder económico e político, assumindo o mesmo destino que a anterior. O verdadeiro impacto que o movimento moderno assumiu na evolução do conceito de monumento relaciona-se não só com a abertura do debate sobre o seu papel na sociedade, mas, principalmente, ao romper com a linguagem clássica normalmente associada à ideia de monumentalidade, com o retirar da “imagem” ao monumento, permitindo-o ser o que quisesse, o que levou a uma experimentação formal progressivamente mais competitiva. Ainda que mais tarde os arquitectos pós-modernos tenham tentado recuperar o formulário clássico, a arquitectura foi-se definitivamente distanciando dos “estilos” e assumindo uma cada vez maior variedade formal e espacial. O arquitecto deixou de criar o monumento segundo um código de regras, como o compositor compunha uma sinfonia, o que originou a incerteza e a procura sobre o que é *parecer monumento*.

Perante as dúvidas e hesitações em relação à natureza material e simbólica do monumento, este conceito foi sendo relegado a artefactos do passado (originando a frequente confusão entre as noções de monumento *tout court* e monumento histórico), sendo cada vez mais utilizada a designação de *ícone arquitectónico* para referir os monumentos da actualidade. Este conceito exprime a vitória do poder da imagem na arquitectura, particularmente na arquitectura monumental, usada como principal meio de representação da aparência da cidade. Queiramos ou não, isto é um facto. Não pretendemos portanto negá-lo mas sim reflectir sobre ele como forma de o redefinir. O recurso à imagem do edifício e a autores reconhecidos para a sua edificação esteve sempre na base da arquitectura monumental. O problema não é a

sua actual inserção num sistema de *branding* arquitectónico, representado por uns quantos arquitectos estrela (que não é mais do que a inevitável consequência do crescente individualismo na arquitectura), mas sim o uso exclusivo destas condições para produzir edifícios muitas vezes gratuitos, meros veículos de ostentação que ignoram as necessidades da cidade e respondem apenas a vontades de promoção individual.

Não questionamos assim a pertinência e validade de alguns monumentos que se enquadram nesta categoria de “arquitectura-espectáculo”; o monumento tem de facto direito de lhe pertencer. O problema actual é que grande parte destas “arquitecturas-espectáculo” não são nem monumentos nem obedecem a algum critério, celebram “programas” que muitas vezes ignoram as necessidades da cidade, dando a ideia de que só com grandes orçamentos se produz boa arquitectura. Estas arquitecturas esqueceram-se do que é ser arquitectura, movidas por um lado exclusivamente comercial e por vontades promocionais, elas revelam-se perigosas para a cidade actual: o seu uso desenfreado confunde e destrói a hierarquia da cidade; o seu poder de sedução parece-nos ameaçar deturpar a futura prática arquitectónica. Daí ser tão importante diferenciar os monumentos destes ícones arquitectónicos que, tal como a palavra indica, utilizam apenas a exuberância e assinatura da sua imagem como meio de representação. Não por uma questão semântica ou por precisão categórica, mas pela urgência de repensar o modo como a cidade é construída, na qual os monumentos assumem um papel fundamental. Talvez estejamos ainda demasiado presos às amarras da cidade tradicional e ainda não consigamos ver para além desta mas a verdade é que esta nova arquitectura da cidade (ou talvez devêssemos dizer esta nova *arte*) não tem demonstrado resultados positivos, muito pelo contrário, ela desvaloriza o papel da disciplina. Relembrando a célebre trilogia de Vitruvius, é preciso dar mais valor à *utilitas* e não deixar que a *venustas* tome conta da balança.

O monumento é sempre um ícone arquitectónico, a sua imagem é fundamental como meio de representação. Contudo, isso não significa que tenha de obedecer a critérios de excentricidade e exibicionismo, muito pelo

contrário. O facto da arquitectura monumental se afastar cada vez mais da realidade, caminhando no sentido de uma arquitectura-diagrama, faz com que esta esteja cada vez mais distante da sociedade para a qual deveria existir (a importância do figurativismo na arquitectura monumental, de que o arquitecto Christian Norberg-Schulz nos fala, é um tema que admitimos não ter explorado como gostaríamos e que consideramos ser, sem dúvida, pertinente para futuras abordagens). A monumentalidade, ao libertar-se das tradicionais características clássicas, desceu do seu pedestal, mas parece teimar em regressar, impondo-se e afastando-se à/da população. Não existe monumentalidade sem diferenciação, sem protagonismo, mas se ela volta as costas à vida, não pode ter outro destino senão acabar por morrer.

Mas o monumento é mais do que um ícone arquitectónico. A sua relação com a cidade e sociedade é fundamental. O monumento distingue-se sempre no espaço pela sua colocação oportuna. Como ponto de atracção, o espaço que o envolve assume a mesma importância que o edifício em si, é essencial para a sua natureza. No início destas “considerações” referimos as raízes do que definimos como o carácter *fetichista* do monumento que relacionámos com a integração num sistema temporal transcendente ao homem e com uma natureza ritual colectiva. Estas são as qualidades que, depois do estudo desenvolvido, acreditamos que um edifício, para ser monumento, tem de transportar.

A relação entre monumento e tempo é provavelmente a mais controversa no conceito do monumento contemporâneo. Vivemos numa época que se orienta cada vez mais para o efémero, para uma arquitectura descartável e temporária que acompanhe a, cada vez maior, mobilidade do homem. No entanto, consideramos que existe sempre uma condição de perenidade no monumento que o relaciona com a memória colectiva. Esta condição atribuímo-la à relação que ele tem de estabelecer com a cidade para que se torne um *marco* importante e contribua para as suas dinâmicas. O monumento deixou praticamente de ser edificado com o intuito específico de rememoração mas continua a servir, intrinsecamente, essa função: ele constitui sempre um testemunho de quem o edificou e dos valores da época em que foi edificado. Falar de monumentos efémeros

levar-nos-ia, obviamente, a um paradoxo.

Ao longo dos anos as formas de culto alteraram-se. A perda de crenças do Homem ocidental levou a uma substituição do culto do sagrado pelo “culto da cultura”². O monumento acompanhou esta transformação, continuando a manifestar-se como o principal representante do lado irracional e anímico do ser humano. Para isso foi-se introduzindo no circuito das indústrias culturais, o novo “ópio do povo”, mantendo o seu papel no exercício das conjunturas político-ideológicas. O monumento assume sempre estes dois lados, tanto responde aos desejos imateriais da população, à sua necessidade ritual, como, precisamente por este motivo, é utilizado como meio de “opressão” por quem os promove. É por este motivo que consideramos a monumentalidade tão fulcral e ao mesmo tempo tão perigosa para a sociedade.

A escolha inicial do tema desta dissertação prendeu-se precisamente na visão conturbada que tínhamos do monumento. Por um lado, a sua importância e ousadia na cidade fazia-nos ambicionar poder um dia participar na sua edificação, por outro, o seu papel de representação de poderes e entidades com as quais por vezes não concordamos fazia-nos questionar o papel do arquitecto que o edificava. Este estudo revelou-se fundamental no esclarecimento deste impasse. A arquitectura monumental pode estar sempre ao serviço de determinados poderes e ideologias mas isso não significa que seja necessariamente manipuladora e constringedora dos indivíduos. É aqui que entra o arquitecto. Só ele tem a capacidade de, perante uma encomenda (que pode por vezes responder a impulsos e desejos questionáveis), conceber um espaço verdadeiramente destinado ao homem e à cidade. O arquitecto pode ter de fazer, como Frank Gehry dizia (1992), “um pacto com o diabo”³ para poder construir, mas isso não significa que não tenha controlo sobre esse pacto e que não o utilize para fazer verdadeiramente *arquitectura*. O espaço, para além das marcas, ideais e nomes que representa, fala por si. A obra do arquitecto Siza Vieira inspira-nos nesta conclusão demonstrando que é possível criar espaços

2. Choay, 1982 [2008: 226]

3. Gehry (1992) *cit.* Neaver, 1993: 11

verdadeiramente democráticos e críticos respondendo às exigências do *mercado*.

O monumento é, como Aldo Rossi (1966) afirma, um *facto urbano* essencial na cidade, que permite o seu desenvolvimento. É importante libertarmo-nos da carga negativa que alimenta este conceito de forma a poder encará-lo com a importância que assume.

Ao terminarmos este estudo, gostaríamos de reforçar que o fazemos convictos de que, mais do que um encerramento, poderá servir como ponto de partida para reflexão e investigação mais aprofundadas sobre a prática de arquitectura e, especificamente, sobre a a arquitectura que constituirá as memórias do nosso futuro.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES COSTA, Alexandre. 2007. *Textos datados*. Coimbra: Edarq
- ALVES COSTA, Alexandre. 2003. “O património, entre a aposta arriscada e a confiança nascida da intimidade”. *Jornal Arquitectos* #213. Lisboa: Ordem dos Arquitectos (7-13)
- BARATA, Paulo Martins. DA SILVA, Raquel Henriques. DE ALMEIDA, Bernardo Pinto. 2000. *Álvaro Siza. Museu de Serralves*. Lisboa: White & Blue
- BARTHES, Roland. 1964. *Éléments de sémiologie* [*Elementos de semiologia*. Lisboa: Edições 70, 1984]
- BARTHES, Roland. 1980. *La chambre claire*. [*A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1998]
- BAUDRILLARD, Jean. 1972. *Pour une Critique de l'économie politique du signe*. [*Para uma crítica da economia política do signo*. Lisboa: Edições 70, 1995]
- BAUDILLARD, Jean. 1981. *Simulacres et simulation* [*Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991]
- BENEVOLO, Leonardo. 1974. *Storia dell'architettura moderna*. [*Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002]
- BORJA, Jordi. 2009 . “A democracia em busca da cidade futura”. *Jornal Arquitectos* (# 234). Lisboa: Ordem dos Arquitectos. (52-63)
- CASTRO, Luis Rojo de. 2002. “Monuments and anti-monuments”. 2G (#127) [Mansilla + Tuñón]. Barcelona: Gustavo Gili (82-87)
- CHEVRIER, Jean – François. 2010. “ Programa, monumento, paysage”. El croquis (# 152-153). [Herzog & De Meuron, 2005-2010]. Madrid: El Croquis Editorial. (8 -21)
- CHIPPERFIELD, David. 1997. “Tradition and invention”. 2G (#1) [David Chipperfield, Recent Work]. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. (131-142)
- CHOAY, Françoise. 1982. *L'Allégorie du patrimoine*. [*Alegoria do património*. Coimbra: Edições 70, 2008]

CHOAY, Françoise. 2009. *Le Patrimoine en questions: Anthologie pour un combat*. [As questões do património: Antologia para um combate. Lisboa: Edições 70, 2011]

CREIGHTON, Thomas. H. 1962. *The architecture of monuments: The Franklin Delano Roosevelt Memorial Competition*. New York: Reinhold Publishing Corporation

COSTA, António Ricardo. 2003. “Cidade, ideologia e património”. *Jornal Arquitectos* #213. Lisboa: Ordem dos Arquitectos (22-26)

DISSANAYAKE, Ellen. 1999. *Homo aestheticus: where art comes from and why*. Washington: University of Washinton Press edition

EISENMAN, Peter. 1984. “O fim do clássico: o fim do início, o fim do fim” in RODRIGUES (coord.), 2010 (787-796)

ELLIN, Nan. 1996. *Postmodern urbanism*. New York: Princeton Architectural Press, 1999

FERNÁNDEZ, Alba. 1987. “La venganza de la memoria: Reflexiones sobre la muerte del Movimiento Moderno y el nacimiento de su improvisado successor”. *Más allá del posmoderno: crítica a la arquitectura reciente*. Ciudad de México: Editorial G. Gili, 1984-1986 (131- 149)

FRAMPTON, Kenneth. 1990. “Impresiones de edificios. Arquitecturas editadas”. *Arquitectura Viva*(# 12). Madrid: AV. (6).

FRAMPTON, Kenneth. 1980. *Modern architecture: A critical history* [Historia crítica de la arquitectura moderna. Barcelona: Gustavo Gili, 2002]

GADOL, Joan Kelly. 1969. *Leon Battista Alberti: Universal man of the early Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press

GADANHO, Pedro. 2007. “Para que serve a arquitetura?”. Opúsculo 2: *Pequenas construções literárias sobre arquitetura*. Porto: Dafne

GAUSA, Manuel. 2003. “Um laboratório como um contexto mais do que como uma passerelle”. *Jornal Arquitectos* (#211). Lisboa: Ordem dos Arquitectos (68-75)

GRAÇA DIAS, Manuel. 2003. “A carta de Atenas e o património histórico das cidades”. *Jornal Arquitectos* #213. Lisboa: Ordem dos Arquitectos (33-35)

- GRAÇA DIAS, Manuel. 2006. *Manual das Cidades*. Lisboa: Relógio d'Água
- GRAÇA DIAS, Manuel. 2011. *Arte, Arquitectura e Cidade: A propósito de Lisboa Monumental de Fialho de Almeida*. Lisboa: Parceria A.M Pereira
- GRANDE, Nuno. 2005. *Arquitectura & Não*. Casal de Cambra: Caleidoscópio
- GRANDE, Nuno. 2003. “Crítica a-crítica”. *Jornal Arquitectos* (#211). Lisboa: Ordem dos Arquitectos. (105-106)
- GRILO, Manuel Teles. 2009. “Contro l'Architettura” [recensão crítica do livro de Franco la Cecla (2008)]. *Jornal Arquitectos* (#234). Lisboa: Ordem dos Arquitectos. (80).
- HERZOG, Jacques & DE MEURON, Pierre, 2010. “Arquitectura moderna: el ejemplo de Basilea” [Entrevista por Jean- François Chevrier] *El croquis* (# 152-153). [Herzog & De Meuron, 2005-2010]. Madrid: El Croquis Editorial. (22-41).
- INSTITUTO DA HABITAÇÃO E REABILITAÇÃO URBANA. 2008 “Normas de Inventário do Património Arquitectónico: Monumento (NIPA-M)” Lisboa: IHRU (*Normas de Inventário do Património Arquitectónico*, nº1, versão 9.0).
- JENKS, Charles. 1980. “Classicismo Pós-Moderno, a nova síntese” in RODRIGUES (coord.), 2010 (759-769)
- KAHN, Louis. 1944. “Monumentalidade” in RODRIGUES (coord.), 2010 (315-320)
- KOOLHAS, Rem & MAU, Bruce. 1995. *Small, medium , large, extra-large: Office for metropolitan architecture*. New York: The Monacelli Press
- OBRIST, Hans Ulrich. 2006. *Rem Koolhaas. Hans Ulrich Obrist. The conversation series. (Rem Koolhaas. Conversas com Hans Ulrich Obrist. Barcelona: Gustavo Gili, 2009)*
- LA CECLA, Franco. 2008. *Contro l'architettura*. [Contra a arquitectura. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2011]
- LEACH, Neal. 1999. *The anaesthetics of architecture*. [A anestética da arquitectura. Lisboa: Antígona, 2005]
- LEACH, Neal. 2010. “Construções escritas e nova política” [uma conversa de Neil Leach com Gonçalo Furtado]. *Arqa* (#80 e 81). Lisboa: Futurmagazine (108-113)

LE CORBUSIER. 1930. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. [Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004]

LE CORBUSIER. 1923. *Vers une architecture*. [Por uma arquitetura. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1981]

LEFEBVRE, Henri. 1974. “A produção do espaço [excerto]” in RODRIGUES (coord.), 2010 (636-640)

MONEO, Rafael. 2000. “The solitude of buildings”. *El croquis* (#98). [Rafael Moneo, 1995-2000]. Madrid: El Croquis Editorial. (609-615)

MONTANER, Josep Maria. MUXÍ, Zaida. 2011. *Arquitectura y política: Ensayos para mundos alternativos*. Barcelona: Gustavo Gili

MONTANER, Josep Maria. 1999. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili

NAEVER, Peter. 1993. *The end of architecture? Documents and manifestos*. Münch: Prestel

NIEMEYER, Oscar. 2004. *Oscar Niemeyer : Minha arquitetura, 1937-2004*. Rio de Janeiro: Revan

NOBERG-SCHULZ, Christian. [1986]. “Language and tradition” in Polano & Scibilia (eds.), 1987 (34-44)

NOBERG-SCHULZ, Christian. 2000. *Principles of modern architecture*. [Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX. Barcelona: Reverté: 207-229, 2005]

PEDROSA, Ricardo. *A Arquitectura do espectáculo: Estetização e despolitização da arquitetura na sociedade do espectáculo*. 2010. [Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura] Porto: FAUP

PEREIRA, Godofredo. 2007. “Delírios de poder”. Opúsculo 3: *Pequenas construções literárias sobre arquitetura*. Porto: Dafne

PESSANHA, Matilde. 2003. *Siza: Lugares sagrados: monumentos* . Porto: Campo das Letras Editores S.A

POLANO, Sergio & SCIBILIA, Michela (eds.). 1987. *Architettura. Monumento. Memoria*. Veneza: Arsenale

- RIEGL, Alöis. 1903. *Der moderne Denkmalkultus*. [El culto moderno a los monumentos: su carácter y sus orígenes. Madrid: Visor Distribuciones, 1987]
- ROSSI, Aldo. 1966. *L'architettura della città*. [A Arquitectura da cidade. Lisboa: Edições Cosmos, 2001]
- RODRIGUES, José Manuel (coord.). 2010. *Teoria e crítica de arquitectura: Século XX*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos/SRS; Casal de Cambra: Caleidoscópico
- ROSSI, Aldo. 1966. *L'architettura della città*. [A Arquitectura da cidade. Lisboa: Edições Cosmos, 2001]
- RUSKIN, John. 1846. *The seven lamps of architecture*. [Las siete lámpadas de la arquitectura. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1987]
- SADLER, Simon. 1998. *The situationist city*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press
- SÁ, João Paulo Garcia de Oliveira. 2011. *Ética e política na arquitectura*. [Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura]. Porto: FAUP
- SCULLY, Vicent. 1983. *Michael Graves : Buildings and projects*. London: Architectural Press
- SUDJIC, Deyan. 2005. *The edifice complex: How the rich and the powerful – and their architects – shape the world*. London: Penguin
- TAVARES, Domingos. 2004. *Leon Baptista Alberti: Teoria da arquitectura*. Porto: Dafne editora
- TSCHUMI, Bernard. 1996. *Architecture and disjunction*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press
- VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. 1977. *Learning from Las Vegas* [Revised edition]. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press
- VINEGAR, Aron. 2008. *I am a monument: On learning from Las Vegas*. Cambridge (Massachusetts); London: The MIT Press
- ZEVI, Bruno. 1974. *Il linguaggio moderno dell'architettura*. [A linguagem moderna da arquitectura. Lisboa: Dom Quixote, 2004]
- ZEVI, Bruno. 1950. *Storia dell'architettura moderna*. [Historia de la arquitectura moderna. Barcelona: Poseidon, 1980]

REFERÊNCIAS ELECTRÓNICAS

ABREU, José Guilherme. 2003. “A problemática do monumento moderno” *in* @pha.Boletim, nº1, Arte e Espaço Público. [ed. *online* em <http://www.apha.pt/boletim> (consultado em 05/04/2012)]

DEBORD, Guy. 1992. “La société du spectacle: Preface to the third french edition”. [ed. *online* em http://www.antiworld.se/project/references/texts/The_Society%20_Of%20_The%20_Spectacle.pdf (consultado em 16/04/2012)]

ELLIOTT, Brian. 2010. “Postmodern urbanism: Critical appraisals in Venturi, Rossi, Harvey and Jameson” [ed. *online* em http://pdx.academia.edu/BrianElliott/Papers/360878/Postmodern_Urbanism_Critical_Appraisals_in_Venturi_Rossi_Harvey_and_Jameson (consultado em 17.07.2012)]

FICHER, Sylvia. 1984. “Anotações sobre o Pós-Modernismo” [ed. *online* em <http://revistamdc.files.wordpress.com/2008/12/mdc04-txt-01-a.pdf> (consultado em 02/07/2012)]

JENKS, Charles. 1978. “Late-Modernism and Post-Modernism”. *Architectural Design*. [ed. *online* em http://www.oocities.org/sta5_ar530/data/02Norberg-SchulzJencks.htm (consultado em 02/07/2012)]

KUNSTLER, James Howard. 1998. “Remarks by James Howard Kunstler to the Florida AIA”. [ed. *online* em http://kunstler.com/spch_FL_AIA.html (consultado em 20/07/2012)]

LOZANO-HAMMER, Rafael. 2002. “Alien relationships from public space”. *Transurbanism*. [ed. *online* em <http://www.lozano-hemmer.com/publications.php> (consultado em 05/07/2012)]

NORBERG-SCHULZ, Christian. 1987. “On the way to figurative architecture”. *Places*. [ed. *online* em http://places.designobserver.com/media/pdf/On_the_Way_to__1183.pdf (consultado em 06/07/2012)]

PEREIRA, Godofredo. 2010. “Profanação e vandalismo”. *Punkto* [ed. *online* em <http://www.revistapunkto.com/2010/12/profanacao-e-vandalismo.html>(consultado em 20/02/2012)]

SERT, J.L; LÉGER, F; GIEDION, S. 1943. “Nine points on monumentality”. [ed. *online* em <http://www.apha.pt/boletim/boletim1/pdf/NinePointsOnMonumentality.pdf> (consultado em 11/03/2012)]

VAN WINDEN, Jesse. 2011“Mutant architecture. The complexity of utopia, makeability and continuity”. *Kunstlicht* [ed. *online* em <http://zember.de/4/jesse/391/> (consultado a 12-03-2011)]

Outros sites consultados:

http://www.publico.pt/Cultura/casa-de-cha-e-piscina-das-mares-de-siza-vieira-classificadas-como-monumentos-nacionais_1483216

<http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/5894463/>

<http://www.monumentos.pt/>

FILMOGRAFIA

DEBORD, Guy. 1973. *La société du spectacle*. Simar films

PÊRA, Edgar. 2007. *Arquitectura de Peso*. Periferia Filmes e Trienal de Arquitectura de Lisboa

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

Primeira parte

[1]<<http://www.google.com/imgres?q=cromeleque+de+evora&um=1&hl=pt-PT&client=safari&rls=en&authser=0&biw=1680&bih=930&tbn=isch&tbnid=YKJf4U4HsIfAwM:&imgrefurl=http://temporaryfile.blogs.sapo.pt/33598.html&imgurl=http://maisevora.blogs.sapo.pt/arquivo/Cromeleque%252520dos%252520Almendres.jpg&w=480&h=360&ei=e6NGUL6WF8Gq0QWDs4CwBA&zoom=1&iact=rc&dur=210&sig=103811573121982624448&page=1&tbnh=133&tbnw=168&start=0&ndsp=41&ved=1t:429,r:1,s:0,i:73&tx=102&ty=58>>

[2]< http://sacredsites.com/africa/egypt/the_great_pyramid_of_giza.html>

[3]< <http://www.flickrriver.com/photos/frbernardo/4703871505/>>

[4]< <http://www.prof2000.pt/users/avcultur/postais/lisboapost04.htm>>

[5] < http://atmsportugal.blogspot.pt/2010_10_01_archive.html>

[6] < <http://www.geocities.ws/atoleiros/Conimbriga.htm>>

[7] Arquivo Pessoal

[8]<[\[9\]<\[\\[10\\]< \\[http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=23939\\]\\(http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=23939\\)>\]\(http://www.google.com/imgres?q=jose+marques+da+silva+aliados&um=1&hl=pt-PT&client=safari&rls=en&authuser=0&biw=1680&bih=930&tbm=isch&tbnid=vqN1tC2nqHIPyM:&imgrefurl=http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Av_Aliados_2_\(Porto\).JPG&docid=Z2LATnK5-Wkt_M&imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/12/Av_Aliados_2_\(Porto\).JPG/360px-Av_Aliados_2_\(Porto\).JPG&w=360&h=480&ei=Q5KUPORC-yW0QW21YHQBW&zoom=1&iact=rc&dur=244&sig=103811573121982624448&page=2&tbnh=139&tbnw=101&start=43&ndsp=54&ved=1t:429,r:14,s:43,i:251&tx=60&ty=77></p></div><div data-bbox=\)](http://www.google.com/imgres?q=igreja+de+s.+martinho&um=1&hl=pt-PT&client=safari&rls=en&authuser=0&biw=1680&bih=930&tbm=isch&tbnid=_Vpkq1oyjhpM2M:&imgrefurl=http://www.geocaching.com/seek/cache_details.aspx%3Fguid%3Ddfed8548-52ec-4947-96b3-1c645ef7e361&docid=7kr8YIJHIpaz-M&imgurl=http://img.geocaching.com/cache/52cf29ea-a528-47b3-a9f4-03e5ade8fa78.jpg&w=640&h=480&ei=q1FJULXABOSA0AXRz4DACg&zoom=1&iact=rc&dur=462&sig=103811573121982624448&page=1&tbnh=133&tbnw=178&start=0&ndsp=40&ved=1t:429,r:15,s:0,i:116&tx=135&ty=63></p></div><div data-bbox=)

[11, 12]< <http://www.domusweb.it/en/architecture/prizewinning-ruins/>>

Segunda parte

[13] LE CORBUSIER. 1930. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. [Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004] (79)

[14, 15]< <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1059351>>

[16] Zevi, Bruno. 1974. *Il linguaggio moderno dell'architettura*. [A linguagem moderna da arquitetura. Lisboa: Dom Quixote, 2004] (14)

[17, 18]<<http://aen.com.sapo.pt/Mundial/berlim.html>>

[19, 20]< http://www.ufrgs.br/propar/domino/2005_01/txt05_2005_01.htm>

[21]< <http://tazebeyin.blogspot.pt/2010/09/casa-del-fascio.html>>

[22]<<http://polentadesign.files.wordpress.com/2010/09/giuseppe-terragni-casa-del-fascio-como-1932-36.jpg>>

[23]< <http://americanaussietraveler.wordpress.com/2012/05/05/aussie-icons/>>

[24]< <http://www.designboom.com/snapshots/venice04/concertshall.html>>

[25]<http://www.archweb.it/dwg/arch_arredi_famosi/Le_corbusier/chandigarh/chandigarh_master_plan.jpg>

[26]<http://www.iaclaridge.co.uk/blog/wp-content/uploads/oscar_niemeyer1.jpg>

[27 a 29] Arquivo pessoal.

[30]<<http://bertrandterlindeninarchitecture.files.wordpress.com/2010/03/28b-mies-van-der-rohe-reichsbank-1933.gif>>

[31]< <http://www.wayfaring.info/2011/02/10/illinois-institute-of-technology's-departments-of-architecture-by-mies-van-der-rohe/>>

[32]<<http://indulgy.com/post/UOfqppnP81/seagram-building-by-mies-van-der-rohe>>

[33]<<http://www.flickr.com/photos/yaleuniversity/5741135434/sizes/l/in/photostream/>>

[34]<<http://openbuildings.com/buildings/bangladesh-national-assembly-building-profile-2655#!buildings-media/12>>

[35]< <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=244253>>

[36, 37]< <http://www.megastructure-reloaded.org/superstudio/>>

- [38]<[http://www.metropolismag.com/story/20040106/superstudio-pioneers-of-conceptual-architecture](http://www.google.com/imgres?q=superstudio&um=1&hl=pt-PT&client=safari&sa=N&rls=en&authuser=0&biw=1680&bih=930&tbn=isch&tbnid=UiqvylffD--k0M:&imgrefurl=http://www.oobject.com/new-york-retro-futurism/1960s-superstudio-continuous-monument-crashing-through-downtown-manchattan/8620/&docid=_ku3E-JqaCTCFM&imgurl=http://cache.wists.com/thumbnails/6/14/614b626a1fb16c4cf89164ebad9df443-orig&w=576&h=393&ei=OoBXUIpUjYWFB-i-gKgO&zoom=1&iact=rc&dur=485&sig=103811573121982624448&page=1&tbnh=134&tbnw=178&start=0&ndsp=42&ved=1t:429,r:9,s:0,i:101&tx=125&ty=72></p>
<p>[39]<
- [40]<[http://www.archdaily.com/64028/ad-classics-centre-georges-pompidou-renzo-piano-richard-rogers/njit/Z](http://www.google.com/imgres?q=superstudio&num=10&hl=pt-PT&authuser=0&biw=1680&bih=930&tbn=isch&tbnid=bMV74bL4WPj8JM:&imgrefurl=http://rainbowguts.livejournal.com/9515.html&docid=IXIXCdaoNEchnM&imgurl=http://i245.photobucket.com/albums/gg54/myhappyentrails/scans/superstudio07.jpg&w=814&h=641&ei=yitOUM7IFcexhAfJzICYCQ&zoom=1&iact=rc&dur=191&sig=103811573121982624448&page=1&tbnh=132&tbnw=165&start=0&ndsp=41&ved=1t:429,r:21,s:0,i:141&tx=54&ty=50></p>
<p>[41, 42] LE CORBUSIER. 1930. <i>Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme</i>. [Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004] (234)</p>
<p>[43]<
- [44]<<http://archi-ecture.tumblr.com/post/7814119693/lloyds-building-london-england-designed-by-sir>>
- [45]<<http://www.essential-architecture.com/ARCHITECT/ARCH-Foster.htm>>
- [46] VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. 1977. *Learning from Las Vegas* [Revised edition]. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press (37)
- [47] *Idem*: 88
- [48] *Idem*: 88-89
- [49] *Idem*: 156
- [50]<<http://www.dezeen.com/2011/12/08/the-portland-building-by-michael-graves-associates-added-to-national-register-of-historic-places/>>
- [51, 52]<<http://arkitektonas.tumblr.com/image/12018818118>>
- [53]<<http://lorepavesi.com/Cemiterio%20San%20Gastaldo.pdf>>
- [54]<[http://architetturacome.wordpress.com/2010/07/12/architettura-come-aldo-rossi-2/](http://www.google.com/imgres?q=aldo+rossi+cementerio+de+modena&um=1&hl=pt-PT&client=safari&sa=N&rls=en&authuser=0&biw=1680&bih=930&tbn=isch&tbnid=JAKSJSTXrtA9IM:&imgrefurl=http://vistadoobservador.blogspot.com/2008/09/historia-v.html&docid=FaUsAi_tcZ9m1M&imgurl=http://www.anthonysilvioudalerio.com/images/rossi%252520-%252520modena.jpg&w=747&h=543&ei=qVBPUOHkDsiW0QWRloCADw&zoom=1&iact=rc&dur=273&sig=103811573121982624448&page=1&tbnh=116&tbnw=154&start=0&ndsp=44&ved=1t:429,r:3,s:0,i:84&tx=73&ty=42></p>
<p>[55] Fotografia de Gabriele Basilico. <

Terceira parte

- [56] DEBORD, Guy. 1973. *La société du spectacle*. Simar films
- [57]<http://www.archdaily.com/256755/%E2%80%8Ethe-importance-of-the-way-stories-are-being-told-ebook/?utm_source=ArchDaily+List&utm_campaign=4396c04e35-RSS_EMAIL_CAMPAIGN&utm_medium=email>

- [58]< <http://assimeugosto.com/2010/12/09/museu-guggenheim-ny/>>
- [59]< <http://www.arqbacana.com.br/interna.php?id=4410>>
- [60]< <http://2x4.org/work/48/Guggenheim+Las+Vegas/>>
- [61]< <http://www.guggenheim.org/venice>>
- [62]<<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/jun/30/guggenheim-gallery-spain-too-many>>
- [63]< <http://www.arqbacana.com.br/interna.php?id=4410>>
- [64]< <http://www.artnet.com/Magazine/news/artnetnews2/artnetnews5-2-1.asp>>
- [65]< <http://www.thecityreview.com/gehgug.html>>
- [66]< <http://www.arqbacana.com.br/interna.php?id=4410>>
- [67, 68]< <http://www.tschumi.com/projects/19/#>>
- [69]< http://www.spur.org/publications/library/article/extending_city_beautiful>
- [70]<http://www.google.com/imgres?q=chicago+plan+city+beautiful&um=1&hl=pt-PT&client=safari&rls=en&authuser=0&biw=1680&bih=930&tbn=isch&tbnid=Ok4pCazkz1Vx9M:&imgrefurl=http://www.studyblue.com/notes/note/n/lecture-6/deck/2708903&docid=xT2TzJh85UMqzM&imgurl=http://classconnection.s3.amazonaws.com/238/flashcards/1219238/jpg/chicago_21334636969558.jpg&w=1500&h=1125&ei=wKxS UPTnBsntsgbkzYDAAQ&zoom=1&iact=rc&dur=561&sig=103811573121982624448&page=1&tbnh=141&tbnw=187&start=0&ndsp=42&ved=1t:429,r:8,s:0,i:95&tx=77&ty=48>
- [71]< http://www.luisnestor.com/documents/blog_de_notas.php>
- [72]<http://www.meiguoxing.com/images/Bird_s_Nest_in_front_of_the_Water_Cube.jpg>
- [73]<http://www.google.com/imgres?q=millenium+dome&um=1&hl=pt-PT&client=safari&sa=N&rls=en&authuser=0&tbn=isch&tbnid=rd_Su2QLlbuP1M:&imgrefurl=http://pai-campanico.blogspot.com/2008/06/sculo-xx-um-sculo-fantstico.html&docid=niw62eYOFadWXM&imgurl=http://3.bp.blogspot.com/_feC90zvgmGU/SGNuGGPpDbI/AAAAAAAAAYs/Ov0YPPG3YzY/s320/millenium%252Bdome.jpg&w=320&h=320&ei=67JSUKuAGeF4gSEkoD4AQ&zoom=1&iact=rc&dur=368&sig=103811573121982624448&page=2&tbnh=142&tbnw=142&start=38&ndsp=46&ved=1t:429,r:32,s:38,i:297&tx=85&ty=36&biw=1680&bih=930>
- [74]< http://www.google.com/imgres?q=ccb+lisboa&hl=pt-PT&client=safari&rls=en&biw=1680&bih=930&tbn=isch&tbnid=ATD9oHufAZWHmM:&imgrefurl=http://olhares.sapo.pt/lisboa_-ccb-foto2326814.html&docid=wp8cU-nXur-MpM&imgurl=http://ipt.olhares.com/data/big/232/2326814.jpg&w=750&h=562&ei=otRXUOi4PIKk0QWMnIDwDw&zoom=1&iact=hc&dur=152&sig=103811573121982624448&page=1&tbnh=131&tbnw=159&start=0&ndsp=40&ved=1t:429,r:3,s:0,i:79&tx=117&ty=107&vpx=712&vpy=156&hovh=132&hovw=161>
- [75]<<http://www.google.com/imgres?q=ccb+lisboa+entry&hl=pt-PT&client=safari&rls=en&biw=1680&bih=930&tbn=isch&tbnid=1P3b3xwGrt-8-M:&imgrefurl=http://www.behance.net/gallery/Mota-Engil-board-meeting/603987&docid=44CvcJTkAD7ZKM&imgurl=http://behance.vo.llnwd.net/profiles5/103278/projects/603987/818f0dee0f56dec6201b150d0bfabe89.jpg&w=600&h=402&ei=mtRXUNTeINCN0wW-1IH4DA&zoom=1&iact=rc&dur=295&sig=103811573121982624448&page=1&tbnh=131&tbnw=175&start=0&ndsp=42&ved=1t:429,r:35,s:0,i:182&tx=97&ty=40>>
- [76] PÊRA, Edgar. 2007. *Arquitectura de Peso*. Periferia Filmes e Trienal de Arquitectura de Lisboa
- [77]< <http://www.9grandclothing.com/blog/?cat=16>>
- [78, 79]<http://casadamisicaremcoolhaas.blogspot.pt/2009_12_01_archive.html>
- [80 a 83]< <http://www.galinsky.com/buildings/serralves/index.htm>>

