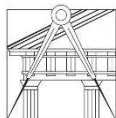


U

LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA



FACULDADE DE ARQUITETURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

O CONCURSO INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA COMO PROCESSO DE INTERNACIONALIZAÇÃO E INVESTIGAÇÃO NA ARQUITECTURA DE ÁLVARO SIZA VIEIRA E EDUARDO SOUTO DE MOURA

DOUTORAMENTO EM ARQUITECTURA
ESPECIALIDADE DE TEORIA E PRÁTICA DO PROJECTO

PEDRO MIGUEL HERNANDEZ SALVADOR GUILHERME

| | |
|---------------|---|
| ORIENTADOR | Doutor Altino João Magalhães Rocha PROFESSOR AUXILIAR UNIVERSIDADE DE ÉVORA |
| CO-ORIENTADOR | Doutor José Carlos Pereira Lucas Callado PROFESSOR AUXILIAR APOSENTADO FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA |
| JÚRI | PRESIDENTE Doutor José Manuel Aguiar Portela da Costa PROFESSOR ASSOCIADO FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA |
| | VOGAIS Doutor Jorge Manuel Fernandes Figueira Ferreira PROFESSOR AUXILIAR UNIVERSIDADE DE COIMBRA |
| | Doutor Nuno Alberto Leite Rodrigues Grande PROFESSOR AUXILIAR UNIVERSIDADE DE COIMBRA |
| | Doutor Altino João Magalhães Rocha PROFESSOR AUXILIAR UNIVERSIDADE DE ÉVORA |
| | Doutor Michel Toussaint Alves Pereira PROFESSOR AUXILIAR FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA |
| | Doutor Nuno Miguel Feio Ribeiro Mateus PROFESSOR AUXILIAR FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA |

TESE ESPECIALMENTE ELABORADA PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR
DOCUMENTO DEFINITIVO | VOLUME I | FEVEREIRO, 2016



FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR



Esta tese de doutoramento foi apoiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, do Estado Português, com uma bolsa de investigação com a referência SFRH/BD/45345/2008.

Esta tese não foi escrita de acordo com o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Motivação

O interesse pela presente temática emergiu tanto da experiência profissional do investigador enquanto arquitecto assim como da constatação da ausência de investigação sobre o tema em Portugal.

Entre 2002 e 2007 o autor fez parte do Conselho Directivo Nacional^a da Ordem dos Arquitectos com responsabilidades na representação internacional^b. Ao longo deste tempo e das funções que desempenhou foi testemunhando a importância dos concursos de arquitectura nacionais e internacionais na confirmação e promoção da qualidade arquitectónica e dos arquitectos portugueses. Confirmou quanto é relevante e prestigiante ser-se reconhecido num concurso entre pares, e observou a crescente prática dos concursos de arquitectura e o seu contributo para a projecção internacional dos arquitectos portugueses.

Enquanto membro do Conselho Directivo Nacional arbitrou alguns conflitos entre arquitectos portugueses e promotores estrangeiros em concursos internacionais, destacando-se um em Espanha^c e outro em Marrocos, onde foi clara a oportunidade e importância do concurso como forma de aquisição de serviços de arquitectura, como possibilidade de lançamento de arquitectos jovens, e como forma de se encontrar o melhor projecto de entre muitos. Mas, igualmente, constatou os perigos, proteccionistas e preconceituosos, em relação aos arquitectos (migrantes) mesmo num espaço europeu e apesar do anonimato e do rigor dos concursos internacionais.

Sobre o concurso para o Centro Administrativo de Mérida, salienta-se a ainda actual pertinência, das palavras de Manuel Fortea Luna^d na defesa dos interesses da equipa vencedora:

“Cada vez que tenho a oportunidade de formar parte de um júri de um concurso de arquitectura, surpreendo-me novamente com a generosidade desta profissão. Que fácil é espremer a mente de um arquitecto e arrancar-lhe uma ideia [ou um projecto], com o esforço de qualquer parto sem epidural, pelo preço módico de ter uma escassa possibilidade de a ver materializada [ideia e/ou projecto]. As dos não vencedores tornam-se imediatamente produtos caducados, sem uso, cujo destino mais provável é a prateleira, ou pior, o esquecimento pelo seu próprio autor. (...) Detrás de cada proposta há um arquitecto, detrás do arquitecto uma equipa, e detrás da equipa uma maleta cheia de horas. Tudo o que especificamente não está contido no papel há que adivinhá-lo ou intuí-lo. Às vezes é imaginado, durante o processo de selecção enquanto observas uma proposta, [ou] tens uma conversa com o autor que ajuda a compreender o que à primeira vista não é mais que uma expressão gráfica. Naturalmente o autor, ou seja, o artista, se encontrará detrás de um biombo para conservar o anonimato, como na anedota do nobre e do cantor.” (Ferrera, 2005)

Esta generosidade e esta vontade de expor uma ideia são notáveis, e, a todos os títulos, louváveis. Tanto de arquitectos nacionais como internacionais. Este conjunto generoso de projectos

a Vogal do Conselho Directivo Nacional da Ordem dos Arquitectos nos mandatos 2002-2004, 2005-2007.

b Foi responsável da missão UIA BERLIM 2002, representante da Ordem dos Arquitectos no Congresso da UIA de 2005, representando entre 2002 e 2007 na União dos Arquitectos do Mediterrâneo (UMAR), director do Grupo de Trabalho HERITAGE, representante na Comissão Nacional da UNESCO, representante no Conselho de Arquitectos da Europa (CAE), tendo integrado o Conselho Executivo em 2007-08.

c Concurso para o Centro Administrativo em Mérida (D.O.E. nº 89, de 3/08/04. B.O.E. nº 192, de 10/08/04 e nº 201, de 20/08/04. D.O.U.E., S152-131881, de 6/08/04). Primeiro prémio: tema “DJGRNBC”. U.T.E. João Manuel Marques Caetano, Tiago Luís Lavandeira Castela e Catarina José da Silva Raposo. Segundo prémio: tema “Proserpina”. Gop Oficina de Projectos, S.A. Terceiro prémio: tema “Alea”. Nieto Sobejano Arquitectos, S.L. Quarto prémio: tema “Ensilinea”. Estudio Diaz-Recasens, S.L. A encomenda não foi adjudicada na fase de negociação posterior dos honorários aos arquitectos portugueses e foi entregue ao segundo classificado. Projectos disponíveis na edição do concurso editada por Daniel Jiménez Ferrera em 2005. Veja-se ainda: <http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=3751&tm=8&layout=121&visual=49> e <http://noticias.arq.com.mx/Detailles/8908.html>

d Na altura Decano do Colégio Oficial de Arquitectos de Extremadura (COADE) e presidente do júri do concurso.

representa um acervo cultural e arquitectónico de um tempo, para um lugar e um problema, de um valor incalculável que apenas muito raramente é valorizado e reconhecido^e.

Mas há por detrás desta *generosidade* um enorme *desperdício*^f. No caso do concurso de Mérida, como se veio a confirmar, não bastou ganhar o concurso, houve um longo e incerto processo que teve início com a elaboração do processo/projecto de/para concurso, e que depois de ganho passou por um procedimento negocial que terminou com a não adjudicação da prestação dos serviços de arquitectura ao vencedor do concurso mas sim ao concorrente que ficou em 2º lugar. E mesmo que haja construção nada está garantido^g mesmo que o legado cultural e arquitectónico permaneça^h. Os desperdícios de recursos humanos, de tempo e dinheiro são imensos e representam, para muitos, um custo desproporcional sobre os arquitectos e suas equipas de projecto.

É nesta dualidade entre posições, muitas vezes fracturantes, com alguma variação em função da modalidade legal utilizada, que, normalmente, o tema dos concursos públicos de arquitectura se coloca: por um lado, a generosidade e valor cultural e arquitectónico das propostas como potencial qualificação do ambiente construído e como eventos democráticos de participação e cidadania; por outro lado, o desperdício de tempo, recursos humanos e dinheiro envolvido no processo, sem uma expectativa credível de retorno e com reduzido controlo por parte do promotor.

Esta experiência e a observação do papel da Ordem dos Arquitectos despertaram no autor a procura pela compreensão do valor positivo dos concursos de arquitectura e a sua influência no exercício profissional do arquitecto, e cedo confirmou, ainda sem qualquer tipo de preocupação científica, a relevância desta forma de encomenda para o reconhecimento dos autores mais conceituados nacionalmente e internacionalmente. A premiação internacional é um reconhecimento que serve frequentemente como factor de selecção de um determinado arquitecto nas acções de promoção da arquitectura portuguesa nos encontros da União Internacional dos Arquitectosⁱ (UIA), na União dos Arquitectos do Mediterrâneo (UMAR) ou nas bienais internacionais onde a Ordem dos Arquitectos participa (Bienal de Veneza, Bienal de São Paulo^j).

O concurso de arquitectura é um dos mais eficazes mecanismos de certificação qualitativa entre pares e o reconhecimento no estrangeiro aparenta igualmente ser o mais relevante e directo acesso à elite profissional nacional. A ideia de maior rigor crítico internacional (em parte sustentado pelo desenvolvimento económico, social e arquitectónico dos países mais desenvolvidos, muitos deles com políticas públicas de arquitectura, onde o concurso é um método de encomenda privilegiado e rigorosamente controlado) e de um público mais distante (logo menos susceptível às influências sociais nacionais) e mais criterioso (porque “*o que vem de*

e Vejam-se os inúmeros concursos de arquitectura que simplesmente nunca são realizados ou terminados.

f O exemplo de Mérida é um episódio não muito diferente de muitos outros: dos 65 concorrentes (6 internacionais e 59 espanhóis) o concorrente Português vence o concurso e entra em fase de negociação; são atribuídos prémios monetários ao 2º, 3º e 4º classificado; as negociações não têm sucesso e o projecto é adjudicado ao 2º classificado.

g Veja-se Eduardo Souto de Moura sobre esta questão no capítulo 3.

h Ainda que, por vezes, em (quase) ruína ou abandono, como é o caso de algumas obras de Souto de Moura (Casa das Artes, ou Casa de Manoel de Oliveira) ou Siza Vieira (Pavilhão de Portugal no Parque das Nações, ou até muito recentemente, o Salão de Chá da Boa Nova).

i Veja-se por exemplo a participação de Portugal no Congresso da União Internacional dos Arquitectos em Berlim em 2002, com o filme “Paisagens Invertidas” de Daniel Blaufuks, a partir de uma selecção da responsabilidade dos comissários Ana Vaz Milheiro e Jorge Figueira (Figueira e Milheiro, 2003).

j Veja-se, por exemplo, (Milheiro, 2006).

fora é sempre melhor que o que está cá dentro...^{k)} parecem justificar a importância do concurso para o reconhecimento dos arquitectos.

Nas acções de divulgação internacional da Ordem era praticamente impossível não mostrar Álvaro Siza Vieira^l - o arquitecto português mais bem (re) conhecido internacionalmente - em parte graças ao prémio Pritzker (1992), e em grande medida graças à divulgação mundial da sua obra (primeiras obras, SAAL, Malagueira^m e os primeiros concursos do IBA em Berlim (1979)) por revistas internacionais de origem italiana (*Casabella*, *Lotus*, etc.) e francesa (*L'Architecture d'aujourd'hui*).

A internacionalização de Siza Vieira aparecia por vezes ligada aos concursosⁿ que lhe deram uma visibilidade internacional e confirmaram a sua competência como arquitecto. Também Eduardo Souto de Moura, seguindo as pisadas do mestre, persegue, mais precocemente, uma carreira internacional.

As acções de divulgação internacional da Ordem vão dando notícia desse novo paradigma, incorporando em conjunto com os arquitectos já conceituados, jovens arquitectos e promissores recém-licenciados. As exposições do *Habitar Portugal* e as *Bienais Internacionais* (Veneza e São Paulo) vão divulgando o que se passa no país e vão dinamizando as gerações mais novas da profissão a encontrarem o reconhecimento através dos concursos internacionais de arquitectura.

Em 2007 quando o autor terminou o seu cargo na Ordem e no CAE estava-se a avaliar o mercado europeu da arquitectura e era então claro que os arquitectos portugueses não podiam nem estavam já restritos ao território nacional. O exercício profissional transfronteiriço era já uma realidade e o concurso era normalmente o método escolhido para conseguir a adjudicação. Hoje, no final desta investigação, estou mais seguro da perda dos limites territoriais e apenas a manutenção (por agora!) das especificidades culturais dos povos, que com a globalização da *media* e dos mercados tenderam, segundo alguns, a se perder.

Num mercado globalizado (Europeu) o concurso internacional de arquitectura é o instrumento democrático de eleição para alcançar a encomenda e daí realizar obra e se ser (re) conhecido.

Entender as várias perspectivas de fazer arquitectura através dos concursos é por isso aliciente, desafiante e fundamental.

k Frase popular.

l Álvaro Siza Vieira é proposto para o Prémio UIA GOLD em 2002 (Vassalo e Martins, 2002), e em 2005 (Milheiro, 2007) pela Ordem dos Arquitectos (OA) mas em 2011 é proposto pelo “*Royal Institute of British Architects*” (RIBA), sendo-lhe apenas nessa altura reconhecido o merecido prémio. Em 2002 a OA propõe para os Prémios UIA (BERLIM): Manuel Tainha é nomeado e vence o prémio Jean Tschumi; Álvaro Siza é nomeado para a Medalha de Ouro; Souto Moura é nomeado para o prémio Auguste Perret; enquanto Alexandra Gesta e GTL de Guimarães são nomeados para o prémio Sir Robert Mathew. Em 2005 a OA propõe para os Prémios UIA (Istambul): Álvaro Siza é nomeado para a Medalha de Ouro (Milheiro, 2007); Alexandre Alves Costas é nomeado para o prémio Jean Tschumi (Milheiro e Afonso, 2006); João Luís Carrilho da Graça é nomeado para o prémio Auguste Perret (Milheiro e Afonso, 2005); e Nuno Teotónio Pereira é nomeado para o prémio Sir Robert Mathew (Milheiro, Afonso e Nunes, 2006); e Nuno Portas é nomeado para o prémio Sir Patrick Abercrombie (Milheiro e Afonso, 2005).

m Lembra-se o livro editado por Enrico Molteni (Molteni, 1997), pela Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès, em 1997, sobre o Bairro da Malagueira de Álvaro Siza.

n Veja-se o capítulo “*The time of competitions*” de Brigitte Fleck (Fleck, 1999, pp. 52–100).

Agradecimentos

À Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) que apoiou a minha investigação através da bolsa de Investigação com a referência SFRH / BD / 45345 / 2008, financiada pelo POPH - QREN - Tipologia 4.1 - Formação Avançada, participado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MCTES.

Ao Centro de História de Arte e Investigação Artística (CHAIA), do qual sou colaborador, em especial ao João Soares, à Christine Zurbach e à Carmen Cangrato, renovando o meu interesse e compromisso na continuidade. À Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, que me acolhe novamente quase um quarto do século depois, pela formação e pelos apoios financeiros que proporcionaram para a apresentação das conferências em que participei. À Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Alentejo pela paciência. Aos meus colegas e amigos, que sempre me fizeram sentir bem-vindo entre partidas e regressos e me deram força para acabar esta minha aventura de regresso ao estudo.

A todos os investigadores que fui conhecendo, lendo e ouvindo e que foram importantes para compreender e alargar o meu entendimento dos concursos e da internacionalização da arquitectura portuguesa. A Magnus Rönn, a Jonas E. Andersson e a Jean-Pierre Chupin pelos momentos de discussão e aprendizagem proporcionados ao longo dos congressos que organizaram e que fui participando, com esperança na continuidade e aprofundamento desta amizade. A Elisabeth Tostrup, a Judith Strong, a Fabiano Sobreira, a Vera Borges, a Magali Saffatti Larson, a Finn Hakosen, a Leentje Volker, a David Plowright pela informação disponibilizada, muitas vezes não publicada. Aos investigadores Pedro Alves Santos e a Duarte Ramalho Fontes com a esperança que venham rapidamente a contribuir para o conhecimento desta área do saber em Portugal e complementar as falhas e deficiências desta minha investigação. À Editora Axel Books, ao Instituto Camões, ao Museu ICO e à Faculdade de Arquitectura da Universidade Lusíada do Porto pela cedência de publicações. A Ángel Borrego Cubero pela partilha do seu filme “The Competition”.

Aos amigos que me foram apoiando nesta investigação, a Francisco Peixoto Alves, a Ana Paula Amendoeira e ao João Pires (pela fantástica oportunidade da primeira entrevista a Álvaro Siza Vieira), e à Isabel Imaginário no apoio às artes gráficas da tese.

A Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura, por serem um exemplo e uma fonte de inspiração, pela disponibilidade em colaborar com esta investigação e por me confidenciarem as suas opiniões e o seu conhecimento. A Brigitte Fleck por ter levado Siza a Berlim e pela oportunidade de saber mais em primeira voz de um período tão relevante para a internacionalização da arquitectura portuguesa.

Aos meus orientadores João Rocha e José Callado pelo apoio e incentivo à investigação e por não me deixarem desistir.

Aos meus pais e ao Alexandre a quem devo o que sou hoje. Ao Carlos e à Lé pelo apoio e inúmeras revisões. À Sofia que sempre esteve presente a meu lado. À Inês, ao Manuel e à Maria com a esperança de lhes poder vir a ser exemplo.

A todos quantos, mesmo não mencionados, me apoiaram e ajudaram a concluir esta aventura.

Obrigado.

Resumo

Esta tese tem como objectivo compreender o modo como os concursos de arquitectura, em particular os concursos internacionais, foram relevantes para a internacionalização da arquitectura portuguesa e como traduzem um processo de investigação, desenvolvimento e inovação. Confinou-se a investigação e objecto de estudo ao universo dos concursos internacionais de arquitectura dos dois prémios Pritzker nacionais: Álvaro Siza Vieira (1992) e Eduardo Souto Moura (2011).

O trabalho desenvolvido dá respostas sobre de que modo os concursos de arquitectura são relevantes para o campo disciplinar da arquitectura, de que modo os concursos de arquitectura são importantes para o reconhecimento dos arquitectos e de que modo os concursos de arquitectura contribuem para a investigação e/ou inovação em arquitectura.

Utilizou-se uma metodologia de leitura comparada de literatura especializada nos concursos e uma cronologia comparada dos eventos, personagens e factos relevantes para a internacionalização da arquitectura portuguesa de modo a hierarquizar e apresentar os momentos e os personagens-chave.

Comprovou-se que os arquitectos portugueses só começaram a olhar para os concursos além-fronteiras quando foi politicamente possível (depois do período revolucionário de 1974-76), e apenas depois do sucesso da internacionalização dos serviços de Álvaro Siza Vieira através dos concursos, e de modo crescente e exponencial, que se encontra directamente ligada a fenómenos de aculturação e hibridação, à qual a realidade nacional periférica é sensível.

Validou-se a recolha de informação com entrevistas aos arquitectos Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto Moura que permitiram consolidar e confirmar as questões e hipóteses levantadas.

Cruzaram-se as informações recolhidas para a definição da importância do concurso de arquitectura na internacionalização da arquitectura portuguesa como processo de investigação e experimentação, com fortes ligações entre a *praxis* e a academia, contribuindo para a aferição e consolidação de competências que conduzem e potenciam a inovação em arquitectura.

Finalmente comprovou-se que Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto Moura utilizam os concursos internacionais de arquitectura como laboratórios, assumindo a sua própria investigação em arquitectura, reflectindo na acção, conectando a *praxis* à academia.

Palavras-chave

Concursos de Arquitectura, Investigação em Arquitectura, Inovação em Arquitectura, *Praxis*, Academia, Álvaro Siza Vieira, Eduardo Souto Moura

Abstract

This dissertation aims to understand how architectural competitions, and in particular international tenders, were relevant for the internationalization of Portuguese Architecture and reflect a procedure of research, development and innovation. We limited our research to international architectural competitions of both Portuguese Pritzker prizes: Álvaro Siza Vieira (1992) and Eduardo Souto Moura (2011).

This research provides answers to how architectural competitions are relevant to the disciplinary field of architecture, how architectural competitions are important for the recognition of architects and how architectural competitions contribute to the research and/or innovation in architecture.

We used a compared literature reading methodology for competitions and a compared chronology of events, characters and facts relevant for the internationalization of Portuguese Architecture in order to prioritize and present the key moments and characters.

We put into evidence that Portuguese architects only started paying attention to cross-borders competitions when it was politically possible (after the revolutionary period of 1974-76), and only after the success of Alvaro Siza Vieira's foreign procurements derived from competitions, in growing and exponential numbers, directly related to acculturation and hybridization phenomena, to which our peripheral national reality is sensitive.

We validate our information gathering with interviews with the architects Álvaro Siza Vieira and Eduardo Souto Moura that allowed consolidating and confirming our research and the hypotheses.

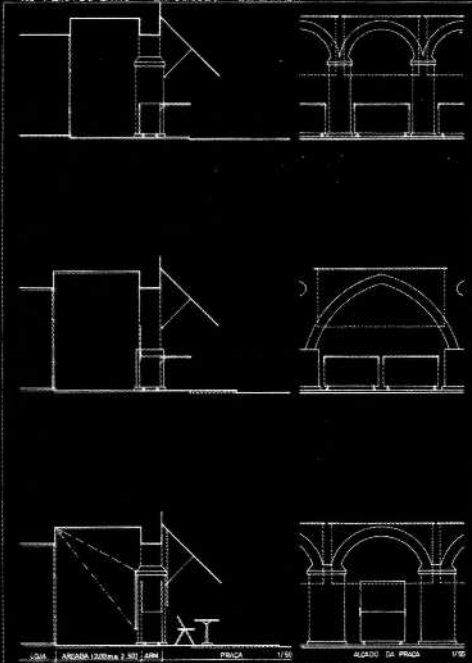
Finally, we crossed the information collected to define the importance of the architectural competition in the internationalization of Portuguese architecture as research and experimentation process, with strong links between academia and *praxis*, contributing to the assessment and consolidation of skills that lead and enhance innovation in architecture.

We proved that Alvaro Siza Vieira and Eduardo Souto Moura use international architectural competitions as laboratories, assuming its own research in architecture, reflecting in the action, connecting the *praxis* to academia.

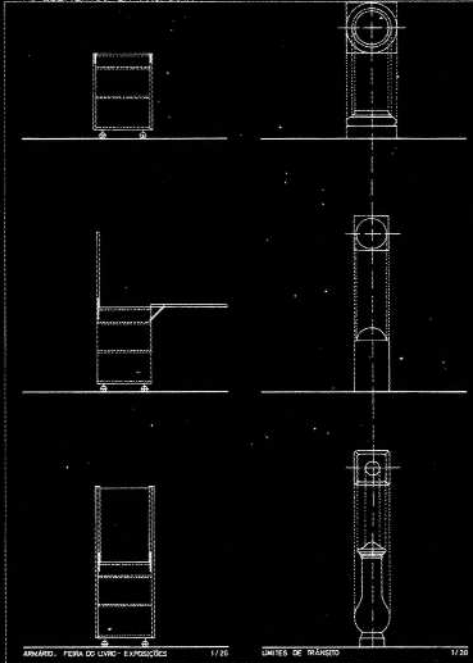
Keywords

Architectural Competitions, Research in Architecture, Innovation in Architecture, *Praxis*, Academia, Alvaro Siza Vieira, Eduardo Souto Moura

13. FERA DO LIVRO - EXPOSIÇÕES - ESPLANADA



14. ELEMENTOS DA PROPOSTA



15. SITUAÇÃO ACTUAL



16. PROPOSTA



ÍNDICE

Figura 002. Eduardo Souto de Moura, esquia para o concurso para a reestruturação da Praça do Giraldo, Évora, 1982

Índice

VOLUME I

| | |
|--|-------|
| Motivação..... | v |
| Resumo..... | xi |
| Abstract..... | xiii |
| Índice..... | xv |
| Índice de imagens..... | xix |
| Índice de tabelas..... | xxix |
| Lista de siglas e acrónimos..... | xxxii |
| 1 INTRODUÇÃO..... | 001 |
| 1.1 Problemática..... | 001 |
| 1.2 Estado da arte..... | 007 |
| 1.3 O âmbito do estudo..... | 016 |
| 1.4 Objectivos..... | 018 |
| 1.5 Estrutura e metodologia..... | 020 |
| 2 OS CONCURSOS DE ARQUITECTURA..... | 029 |
| 2.1 As competições em geral e os concursos..... | 029 |
| 2.2 Os concursos de arquitectura..... | 041 |
| 2.3 Contexto, história e evolução..... | 053 |
| 2.3.1 Os concursos como parte da história da arquitectura..... | 054 |
| 2.3.2 A importância das organizações de arquitectos..... | 059 |
| 2.3.3 A história dos concursos..... | 061 |
| 2.3.4 Os concursos e as especificidades locais..... | 082 |
| 2.3.5 Os concursos em Portugal e influência Europeia..... | 093 |
| 2.4 Os “prós e os contras” dos concursos de arquitectura..... | 096 |
| 2.4.1 Uma produção cultural..... | 103 |
| 2.4.2 Um modo de vida..... | 109 |
| 2.4.3 O peso dos procedimentos..... | 116 |
| 2.4.4 A importância da avaliação..... | 117 |
| 2.4.5 Os desperdícios..... | 123 |
| 2.4.6 Blind Spots..... | 135 |
| 3 A INTERNACIONALIZAÇÃO DA ARQUITECTURA PORTUGUESA..... | 137 |
| 3.1 Pioneirismos e tendências..... | 140 |
| 3.1.1 Os primeiros contactos internacionais..... | 143 |
| 3.1.2 O 1º Congresso Nacional de Arquitectura em 1948..... | 151 |
| 3.1.3 A internacionalização da arquitectura brasileira..... | 153 |

| | |
|---|-----|
| 3.1.4 A relevância de Porfírio Pardal Monteiro | 175 |
| 3.2 A segunda metade do Século XX até 1974..... | 179 |
| 3.2.1 Os grandes congressos de arquitectura: o CIAM e a ODAM | 187 |
| 3.2.2 O Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa | 193 |
| 3.2.3 O III Congresso da UIA em Lisboa | 199 |
| 3.2.4 A importância de Eduardo Anahory e a sua experiência internacional | 204 |
| 3.2.5 As viagens dos arquitectos | 206 |
| 3.2.6 A primeira grande publicação de arquitectura nacional, John Donat e o “World Architecture One” de 1964 | 209 |
| 3.2.7 O papel fundamental de Nuno Portas | 212 |
| 3.2.8 O eixo Atlântico | 220 |
| 3.2.9 O surgimento dos grandes nomes internacionais da arquitectura nacional | 223 |
| 3.2.10 Os primeiros anos de Afirmção de Siza | 227 |
| 3.3 Da Liberdade à internacionalização..... | 233 |
| 3.3.1 O tema da participação | 234 |
| 3.3.2 A divulgação da Arquitectura Portuguesa | 244 |
| 3.3.3 A Internacionalização de Álvaro Siza Vieira | 247 |
| 3.3.4 A segunda vaga | 269 |
| 3.3.5 A consagração europeia da Arquitectura Portuguesa | 284 |
| 4 O CONCURSO DE ARQUITECTURA ENQUANTO OPORTUNIDADE DE INVESTIGAÇÃO EM PROJECTO | 307 |
| 4.1 Investigar em Arquitectura..... | 307 |
| 4.1.1 A academia ou o ensino da arquitectura | 310 |
| 4.1.2 Investigar sobre através para o projecto | 321 |
| 4.1.3 Investigar sobre através para o concurso | 334 |
| 4.1.4 O concurso equivale à pesquisa? | 338 |
| 4.2 O desenvolvimento das competências do Arquitecto | 346 |
| 4.2.1 A construção de competências | 347 |
| 4.2.2 A promoção do conhecimento | 351 |
| 4.2.3 O desenvolvimento da capacidade crítica | 357 |
| 4.3 Inovar em Arquitectura..... | 374 |
| 4.3.1 A inovação e os concursos de arquitectura | 377 |
| 4.3.2 Os “Starchitects” (ou “Star Architects”) | 380 |
| 4.3.3 O Ornamento | 384 |
| 5 CONCLUSÃO..... | 387 |
| Concursos..... | 387 |
| 5.2 Internacionalização..... | 390 |

| | | |
|-----|----------------------------|-----|
| 5.3 | Investigação | 396 |
| 5.4 | Perspectivas futuras | 398 |
| | BIBLIOGRAFIA..... | 401 |
| | ANEXOS..... | 440 |

VOLUME II

| | | |
|-------------|---|-----|
| | ÍNDICE..... | v |
| | ÍNDICE DE IMAGENS..... | ix |
| | ANEXO A - ARTIGOS..... | 003 |
| 20120316-17 | Montreal, Canadá - <i>International Competitions and Architectural Quality in the Planetary Age</i> | 005 |
| 20121026-27 | Helsínquia, Finlândia – <i>Architectural competitions as a lab: a study on Souto de Moura’s competitions entries</i> | 009 |
| 20130526-28 | Trondheim, Noruega – <i>Competence within competitions: Siza’s Aesthetics</i> | 071 |
| 20130526-28 | Trondheim, Noruega – <i>Competing for ornament. An insight on Álvaro Siza Vieira and Eduardo Souto de Moura architectures</i> | 107 |
| 20131126-29 | Adelaide, Austrália - <i>Why Competitions are critical?</i> | 153 |
| 20140213-15 | Delft, Holanda – <i>Shall we compete?</i> | 155 |
| 20140508-09 | Lisboa, Portugal - <i>Competitions serve a larger purpose in architectural knowledge</i> | 185 |
| 20150701-02 | Manchester, Inglaterra – <i>Future Atmospheres. The architectural design competition experience</i> | 225 |
| | ANEXO B - ENTREVISTAS..... | 227 |
| | Entrevista a Álvaro Siza Vieira..... | 229 |
| | Entrevista a Brigitte Fleck..... | 241 |
| | Entrevista a Eduardo Souto de Moura..... | 309 |
| | Entrevista a Álvaro Siza Vieira..... | 335 |
| | ANEXO C - FICHAS DE CONCURSOS E CRONOLOGIA DE APOIO ÀS ENTREVISTAS A ÁLVARO SIZA VIEIRA E EDUARDO SOUTO DE MOURA..... | 359 |
| | Fichas de concursos..... | 361 |
| | Cronologia de Álvaro Siza Vieira..... | 383 |
| | Cronologia de Eduardo Souto de Moura..... | 397 |
| | ANEXO D - CRONOLOGIA COMPARADA (TIMELINE) | 407 |
| | GLOSSÁRIO..... | 513 |

| | |
|---|-----|
| PRINCIPAIS REGULAMENTOS DE CONCURSOS INTERNACIONAIS DE ARQUITECTURA | 529 |
| UNESCO - 1956 - <i>Recommendation Concerning International Competitions in Architecture and Town Planning adopted by the General Conference, 9th Session, New Delhi 1956-12-05</i> | 531 |
| UNESCO - 1978 - <i>Revised Recommendation concerning International Competitions in Architecture and Town Planning adopted by the General Conference, 20th Session, Paris 1978-11-27</i> | 543 |

Índice de imagens

VOLUME I

| | |
|---|-----|
| Figura 001 <i>The Winner</i> , ilustração pelo autor..... | i |
| Figura 002. Eduardo Souto de Moura, esquiço para o concurso para a reestruturação da Praça do Giraldo, Évora, 1982..... | xix |
| Figura 003. Álvaro Siza Vieira, auto-retrato, s.d..... | 001 |
| Figura 004. <i>Cartoon</i> por Klaustoon, “ <i>Souto de Moura wins Pritzker Prize 2011</i> ” | 004 |
| Figura 005. Concursos de ideias e concursos de projectos nos concursos internacionais canadianos de 1945 a 2010 (Chupin, Cucuzzella, Helal, 2015) | 006 |
| Figura 006. Rácio de Concursos internacionais / nacionais nas 4 províncias canadianas entre 2007 e 2010 (Chupin, Cucuzzella, Helal, 2015) | 006 |
| Figura 007. Comparação internacional dos rácios de concursos internacionais / nacionais entre 2007 e 2010 (Chupin, Cucuzzella, Helal, 2015) | 008 |
| Figura 008. Rácio dos concursos internacionais / nacionais entre 1945 e 2010, com as grandes etapas de abertura cultural e económica do Canadá à internacionalização (Chupin, Cucuzzella, Helal, 2015) | 008 |
| Figura 009. Rácios de concursos internacionais / nacionais por províncias e territórios canadianos entre 1945 e 2010 (Chupin, Cucuzzella, Helal, 2015) | 010 |
| Figura 010. Mapa de Albercht Durer (1515) do cosmos como uma série de mitos e lendas..... | 024 |
| Figura 011. Eduardo Souto de Moura, esquiço para o concurso House for Karl Friedrich Schinkel, Japão, 1979..... | 028 |
| Figura 012. Charles Darwin, frontispício da 1ª edição em inglês do livro “A Origem das Espécies”, 1859..... | 030 |
| Figura 013. Charles Darwin , diagrama representando o princípio da divergência das espécies, única figura da edição original de “A Origem das Espécies”, 1859..... | 030 |
| Figura 014. Lynn Margulis, evolução simbiótica através do estudo celular, 2001..... | 030 |
| Figura 015. Vitória de Jesse Owens nos jogos olímpicos de Berlim na prova de 100m em 1936, enquanto a propaganda nazi promovia o conceito da “superioridade da raça ariana”. A competição desportiva pode, ainda assim, ser também uma afirmação política. | 032 |
| Figura 016. O concurso e a arquitectura como mercado e como discurso arquitectónico (Gregory, 2007)..... | 052 |
| Figura 017. Filippo Brunelleschi, modelo em madeira da cúpula de Santa Maria del Fiori ... | 056 |
| Figura 018. Lodovico Cigoli, desenho da secção e do plano da cúpula de Santa Maria del Fiore, concurso de 1419..... | 056 |

| | |
|---|-----|
| Figura 019. Bernini, proposta a convite de Louis XIV em 1665 do escultor e arquitecto Bernini para a ala esquerda do “ <i>Cour Carrée</i> ”. Bernini apresentou dois projectos mas o Rei decidiu parar a construção e nenhum deles acabou por ser construído..... | 058 |
| Figura 020. Sir John Soane, concurso para o Banco de Inglaterra, 1788 | 058 |
| Figura 021. John Nash, concurso em 1931/32 para a construção da “ <i>National Gallery</i> ” na “ <i>Trafalgar Square</i> ” ganho por William Wilkins (1778 – 1839) | 060 |
| Figura 022. Charles Barry, proposta vencedora para o concurso das “ <i>Houses of Parliament</i> ”, 1834..... | 060 |
| Figura 023. Thomas Hopper, proposta para o concurso (1942). Hopper terá contestado a decisão do júri e publicou os seus próprios desenhos e propostas do concurso. (Lyon & Turnbull, 2015) | 060 |
| Figura 024. Cerimónia de fundação da UIA no <i>Royal Institute of British Architects</i> (RIBA) em Setembro de 1946. Da esquerda para a direita: Porfírio Pardal-Monteiro, Pierre Vago, Auguste Perret, Patrick Abercrombie, Ernö Goldfinger, Jules Ghobert e Jean- Pierre Vouga..... | 066 |
| Figura 025. “ <i>Sydney Morning Herald</i> ” de 30 de Janeiro de 1957 com a vitória de Utzon..... | 072 |
| Figura 026. Jorn Utzon, Ópera de Sydney, “ <i>Red Book</i> ”, 1958 | 072 |
| Figura 027. Jorn Utzon, Ópera de Sydney, “ <i>Yellow Book</i> ”, 1962 | 072 |
| Figura 028. Jorn Utzon, Ópera de Sydney, perspectiva da escadaria entre dois halls olhando para Norte.. | 072 |
| Figura 029. Jorn Utzon, Ópera de Sydney, do relatório: “ O arquitecto enfatiza o carácter do “ <i>Bennelong Point</i> ” tornando as vistas mais interessantes...”..... | 072 |
| Figura 030. Jorn Utzon, Ópera de Sydney, piso térreo | 072 |
| Figura 031. Jorn Utzon, Ópera de Sydney, segundo piso | 072 |
| Figura 032. Jorn Utzon, Ópera de Sydney, terceiro piso, piso principal..... | 072 |
| Figura 033. Jorn Utzon, Ópera de Sydney, alçado Este | 072 |
| Figura 034. <i>Projet n°19 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. Claude Guilbert, Christian Belser, Alain Challier (France). 1971.....</i> | 074 |
| Figura 035. <i>Projet n°94 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. Nabil Abdelhadi, Ezzat Saker (Egypte). 1971.....</i> | 074 |
| Figura 036. <i>Projet n°155 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. Francisco Palacio, Manuel Rul, Benjamin Savage (Mexique). 1971.....</i> | 074 |
| Figura 037. <i>Projet n°166 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. Terrance J. Waters (Etats-Unis). 1971.....</i> | 074 |
| Figura 038. <i>Projet n°272 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. André Bruyère (France). 1971.....</i> | 074 |

| | |
|--|-----|
| Figura 039. <i>Projet n°342 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. Ricardo Porro, Guy Rume, Panayiotis Stathacopoulos (Cuba). 1971.</i> | 074 |
| Figura 040. <i>Projet n°490 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. Andres Perea Ortega, Ma Luisa Bujarrabal Fernandez, Juan Hernandez Ferrero, Javier Yeregui Aramendi (Espanne). Projet primé. 1971.</i> | 074 |
| Figura 041. <i>Projet n°491 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. James E. Stageberg, Thomas H. Hodne, G. Johnson, J. Geisler (Etats-Unis). Projet primé. 1971.</i> | 074 |
| Figura 042. Renzo Piano e Richard Rogers, esquiço apresentado no concurso, do Centro Baubourg (Centro George Pompidou), 1971. | 076 |
| Figura 043. Renzo Piano e Richard Roger, modelo apresentado no concurso do projecto do Centro Baubourg (Centro George Pompidou), 1971..... | 076 |
| Figura 044. Renzo Piano e Richard Rogers, alçado principal do Centro Baubourg (Centro George Pompidou)..... | 076 |
| Figura 045. Bernard Tschumi, <i>Parc de la Villette</i> , Paris, 1982..... | 078 |
| Figura 046. Bernard Tschumi, vista sobre o <i>Parc de la Villette</i> , Paris..... | 078 |
| Figura 047. Ludwig Mies Van der Rohe, proposta designada “ <i>Honeycomb</i> ” para a torre na <i>Friedrichstrasse Station</i> , concurso de ideias, 1922 | 102 |
| Figura 048. OMA & Koolhaas, Zanghelis, proposta para o <i>Parc de la Villette</i> , Paris, France, 1982..... | 102 |
| Figura 049. Ilustração de mapa mental “ <i>So you want to launch an architectural competition...</i> ”..... | 104 |
| Figura 050. Eduardo Souto de Moura, Hotel em Salzburgo, Salzburgo, Áustria, 1987/89.. | 112 |
| Figura 051. Eduardo Souto de Moura, “O Banco”, Concurso Olivetti, 1993..... | 112 |
| Figura 052. Eduardo Souto de Moura, Torre Burgo, 1991/95 - Fase 1; 2003/04 - Fase 2; 2007 - Construção..... | 112 |
| Figura 053. Eduardo Souto de Moura, referências de projectos, consistindo em pilhas de materiais lineares, utilizadas para a composição das fachadas..... | 114 |
| Figura 054. Exemplo das fases de um procedimento de concurso de Arquitectura “ <i>The stages of the design competition proces</i> ” | 118 |
| Figura 055. Estudo comparativo de pontos de vista sobre os concursos públicos segundo Campolina (Campolina, 2008)..... | 126 |
| Figura 056. Sugestão da denominação dos projectos segundo o foco de interesse em “ <i>Evil By Design</i> ” (Noder, 2013, p. 257) | 126 |
| Figura 057. Ilustração “O cérebro de um arquitecto”, capa da revista “ <i>Conditions</i> ” | 132 |
| Figura 058. Álvaro Siza Vieira, esquiço para o concurso do <i>Campo di Marte</i> , Veneza, 1985..... | 136 |
| Figura 059. Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal na “ <i>Rue des Nations</i> ” da Exposição Universal de Paris..... | 144 |

| | |
|--|-----|
| Figura 060. Raul Lino, proposta para o Pavilhão de Portugal na Exposição Mundial de Paris, 1900..... | 144 |
| Figura 061. Pavilhão Português de Paris, 1978..... | 146 |
| Figura 062. Jorge Segurado, esboço do projecto inicial para o Pavilhão da Exposição Mundial de Nova Iorque e São Francisco, 1939 (Leite, 2014)..... | 146 |
| Figura 063. Projecto realizado por Jorge Segurado (Leite, 2014)..... | 146 |
| Figura 064. Imagem geral da Exposição Mundial de Nova Iorque e S. Francisco em 1939..... | 148 |
| Figura 065. Exposição do Mundo Português, Lisboa, 1940..... | 148 |
| Figura 066. Exposição do Mundo Português, Lisboa, 1940. Pavilhão da Vida Popular e Etnografia. Este pavilhão deu origem em 1948 ao Museu de Arte Popular..... | 148 |
| Figura 067. Inauguração da Exposição do Mundo Português, Lisboa, 1940 (Biblioteca de Arte / <i>Art Library</i> Fundação Calouste Gulbenkian)..... | 150 |
| Figura 068. Exposição do Mundo Português, Perspectiva de Fred Kradolfer, 1940, (Biblioteca de Arte / <i>Art Library</i> Fundação Calouste Gulbenkian)..... | 150 |
| Figura 069. Exposição do Mundo Português, perspectiva da exposição, 1940 (Leite, 2012)..... | 150 |
| Figura 070. Exposição Universal de Bruxelas, 1958..... | 152 |
| Figura 071. Exposição Universal de Bruxelas, 1958..... | 152 |
| Figura 072. Burle Marx, Le Corbusier, Lúcio Costa (possivelmente em 1929)..... | 152 |
| Figura 073. Le Corbusier, plano urbanístico para São Paulo, Brasil, 1929 (Harris, 1987, p. 30)..... | 154 |
| Figura 074. Le Corbusier, proposta para uma cidade de 3 milhões de habitantes, 1922..... | 154 |
| Figura 075. Le Corbusier, Plano Voisin, França, 1925..... | 154 |
| Figura 076. Le Corbusier, proposta para o concurso do Palácio das Nações em Genebra, Suíça, 1927..... | 156 |
| Figura 077. Le Corbusier, Vila Savoye, Poissy, França, 1928..... | 156 |
| Figura 078. Le Corbusier, proposta para o concurso do Palácio dos Sovietes em Moscovo, URSS, 1930..... | 156 |
| Figura 079. Le Corbusier, <i>croqui</i> para o Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro (Fonseca, 2002)..... | 158 |
| Figura 080. Le Corbusier, perspectiva aérea de São Paulo, 1929..... | 158 |
| Figura 081. Capas das revistas especializadas em arquitectura sobre Brasil: <i>L'Architecture d'aujourd'hui</i> 13/14 de Setembro de 1947 e 42/43 de Agosto de 1952; <i>Architectural Fórum</i> n.º 11 de Novembro de 1947, <i>Casabella</i> n.º 200 de Fevereiro de 1954; e, <i>Arquitectural Re...</i> | 160 |
| Figura 082. Ordenação cronológica das publicações de Arquitectura Moderna Brasileira (Matos e Ramos, 2005, p. 6)..... | 162 |
| Figura 083. Dinâmicas de publicações sobre o Brasil (Matos e Ramos, 2005, p. 8)..... | 164 |
| Figura 084. Lúcio Costa, plano original de Brasília..... | 164 |

| | |
|--|-----|
| Figura 085. Lúcio Costa, proposta para o concurso de Brasília, 1956 (Luiza, 2010, 2010)... | 166 |
| Figura 086. Lúcio Costa, proposta para o concurso de Brasília, 1956 (Luiza, 2010, 2010)... | 166 |
| Figura 087. Lúcio Costa, proposta para o concurso de Brasília, 1956 (Luiza, 2010, 2010)... | 166 |
| Figura 088. Lúcio Costa, proposta para o concurso de Brasília, 1956 (Luiza, 2010, 2010)... | 166 |
| Figura 089. Título do artigo de divulgação da arquitectura brasileira em “Arquitectura” n° 53, 1954. (Matos e Ramos, 2005, p. 14)..... | 170 |
| Figura 090. Capas da revista de 1920 “ <i>L’Esprit Nouveau, Revue Internationale d’Esthétique</i> ” de Le Corbusier..... | 170 |
| Figura 091. Le Courbusier, Pavilhão do “ <i>Esprit Nouveau</i> ”, Paris, França, 1925..... | 172 |
| Figura 092. Melnikov, Pavilhão Soviético, Paris, 1923..... | 172 |
| Figura 093. Melnikov, Pavilhão Melnikov, Paris, 1923..... | 172 |
| Figura 094. Capa da “ <i>L’Architecture d’Aujourd’hui</i> ” n°185, 1976 | 184 |
| Figura 095. Fotografia e lista dos membros da ODAM..... | 186 |
| Figura 096. Reunião entre Salazar e as equipas do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa..... | 192 |
| Figura 097. Reunião entre Salazar e as equipas do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa..... | 194 |
| Figura 098. Reunião entre Salazar e as equipas do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa..... | 194 |
| Figura 099. “Arquitectura Popular em Portugal” - 2º Volume da 1ª edição (1961) | 194 |
| Figura 100. “Arquitectura Popular em Portugal” – 2ª edição (1980) | 194 |
| Figura 101. Anahory, piscina flutuante, 1966 (Maqueta in “ <i>Domus</i> ” 443, Outubro 1966, p. 3)..... | 202 |
| Figura 102. Anahory, piscina flutuante, 1966 (Esquízo in “ <i>Domus</i> ” 443, Outubro 1966, p. 33)..... | 202 |
| Figura 103. John Donat, Restaurante Boa Nova de Álvaro Siza Vieira (1954) | 210 |
| Figura 104. Nuno Portas no Pequeno Congresso em Tomar..... | 218 |
| Figura 105. Richard Neutra (“ <i>L’Architecture d’Aujourd’hui</i> ”, n° 6, Maio 1946)..... | 226 |
| Figura 106. Walter Gropius (“ <i>L’Architecture d’Aujourd’hui</i> ”, n° 28, Fevereiro 1950)..... | 226 |
| Figura 107. Alvar Aalto (“ <i>L’Architecture d’Aujourd’hui</i> ”, n° 29, Maio 1950) | 226 |
| Figura 108. Álvaro Siza Vieira, Piscina da Quinta da Conceição, Matosinhos, 1958-65..... | 228 |
| Figura 109. Álvaro Siza Vieira, Piscina da Quinta da Conceição, Matosinhos, 1958-65..... | 228 |
| Figura 110. Álvaro Siza Vieira, Restaurante da Boa Nova (1958-63)..... | 230 |
| Figura 111. Álvaro Siza Vieira, Vista sobre o Restaurante da Boa Nova (1958-63)..... | 232 |
| Figura 112. Álvaro Siza Vieira, Esboço do Restaurante da Boa Nova (1958-63)..... | 232 |
| Figura 113. Álvaro Siza Vieira, Esboço do Restaurante da Boa Nova (1958-63)..... | 232 |
| Figura 114. Álvaro Siza Vieira, vista sobre as habitações do Bairro de São Víctor, Porto.... | 236 |

| | |
|---|-----|
| Figura 115. Álvaro Siza Vieira, Bairro de São Vítor, Porto..... | 236 |
| Figura 116. Álvaro Siza Vieira, Bairro de São Vítor, Porto | 238 |
| Figura 117. Álvaro Siza Vieira, Bairro de São Vítor, Porto | 238 |
| Figura 118. Cartazes do SAAL..... | 240 |
| Figura 119. Álvaro Siza Vieira, projecto de São Vítor, projecto 1970, obra 1974-1977 | 250 |
| Figura 120. Selo Emitido em 5 de Maio de 1987 em comemoração da IBA | 250 |
| Figura 121. Álvaro Siza Vieira, Casa de Chá da Boa Nova, Leça da Palmeira, 1958/1963 | 252 |
| Figura 122. Álvaro Siza Vieira, Piscina das Marés, Leça da Palmeira, 1961/1966..... | 252 |
| Figura 123. Álvaro Siza Vieira, Piscina de Goerlitzer Bad, 1979..... | 254 |
| Figura 124. Álvaro Siza Vieira, Frankelufer, 1979..... | 254 |
| Figura 125. Álvaro Siza Vieira, Schlesisches Tor, Berlim, Alemanha, 1980 | 256 |
| Figura 126. Álvaro Siza Vieira, Requalificação Urbana de Schlesisches Tor, Berlim, Alemanha, Primeiro prémio, 1980-84, 1986-88..... | 256 |
| Figura 127. Álvaro Siza Vieira, Esboços | 256 |
| Figura 128. Álvaro Siza Vieira, Fábrica de Dom, Colónia, 1980..... | 258 |
| Figura 129. Álvaro Siza Vieira, <i>Kulturforum</i> , 1983..... | 258 |
| Figura 130. Álvaro Siza Vieira, <i>Kulturforum</i> | 260 |
| Figura 131. Álvaro Siza Vieira, <i>Prinz Albrecht Palais</i> , 1983 | 262 |
| Figura 132. Álvaro Siza Vieira, <i>Memorial to the Victims of the Third Reich at Prinz Albrecht Palais, Berlin, competition</i> , 1983..... | 262 |
| Figura 133. Álvaro Siza Vieira, <i>Campo di Marte</i> , Veneza, 1983 | 264 |
| Figura 134. Álvaro Siza Vieira, <i>Campo di Marte</i> , Guidecca, Veneza, Itália, Primeiro prémio, 1983..... | 264 |
| Figura 135. Álvaro Siza Vieira, Casino Winkler, Salzburgo, 1986 | 264 |
| Figura 136. Álvaro Siza Vieira, <i>Bibliothèque National de France (BnF)</i> (Paris, concurso, 1989/90) | 266 |
| Figura 137. Álvaro Siza Vieira, <i>Bibliothèque National de France (BnF)</i> (Paris, concurso, 1989/90) | 266 |
| Figura 138. Álvaro Siza Vieira, <i>Centro Cultural de la Defensa</i> , 1998..... | 266 |
| Figura 139. Eduardo Souto de Moura, Banco Olivetti, 1993..... | 274 |
| Figura 140. Eduardo Souto de Moura, Esboços do 1.º Prémio no concurso para a reestruturação da Praça Giraldo, Évora, 1982..... | 274 |
| Figura 141. Eduardo Souto de Moura, Torre Burgo (1991/95 – Fase 1; 2003/04 - Fase 2; 2007 - Construção) | 274 |
| Figura 142. Eduardo Souto de Moura, Torre Burgo (1991/95 – Fase 1; 2003/04 - Fase 2; 2007 - Construção) | 274 |
| Figura 143. Eduardo Souto de Moura, Hotel de Salzburgo, 1987/89..... | 276 |

| | |
|---|-----|
| Figura 144. Eduardo Souto de Moura, Torre Burgo (1991/95 – Fase 1; 2003/04 - Fase 2; 2007 - Construção) | 276 |
| Figura 145. Eduardo Souto de Moura, Departamento de Geociências da Universidade de Aveiro, Portugal | 276 |
| Figura 146. O comércio externo Português em África, Europa Continental, Países Atlânticos e Espanha entre 1961 e 2003..... | 280 |
| Figura 147. Relação entre a satisfação e os concursos | 286 |
| Figura 148. Uso dos concursos pelas gerações..... | 286 |
| Figura 149. Frank Lloyd Wright, Jan. 17, 1938..... | 288 |
| Figura 150. Le Corbusier, Maio 5, 1961 | 288 |
| Figura 151. Philip Johnson, Jan. 8, 1979..... | 288 |
| Figura 152. Frank Gehry edição comemorativa..... | 288 |
| Figura 153. Capa de “Frank, jovem, Arquitecto”, publicada pelo Museu de Arte Moderna | 288 |
| Figura 154. Brad Pitt numa “ <i>El Croquis</i> ” falsa. Número provocativo!..... | 288 |
| Figura 155. Capas da “ <i>El croquis</i> ”, No 68/69 (1994) + 95 (1999), No 140 (2008), No 169/169 (2013), Álvaro Siza Vieira..... | 288 |
| Figura 156. Gonçalo Byrne, <i>Palazzo del Cinema di Locarno</i> , 2012..... | 294 |
| Figura 157. Gonçalo Byrne, <i>Concorso per la Nuova sede della Provincia di Bergamo</i> , Finalista, 2009..... | 294 |
| Figura 158. Gonçalo Byrne, <i>Edifici-mondo: Concorso Per Il Recupero Del Centro Antico</i> , 1997/1998..... | 294 |
| Figura 159. Gonçalo Byrne, <i>Concorso Internazionale “Milano Parco Forlanini”</i> , Primeiro Prémio, 2002..... | 296 |
| Figura 160. Poitiers, França, Teatro e Auditório, Concurso Internacional, Primeiro prémio, 2004-2008..... | 296 |
| Figura 161. Carrilho da Graça, Sénart, França, O novo teatro de Sénart, Concurso internacional, restrito, Segundo prémio, 2009..... | 296 |
| Figura 162. ARX, Hotel no Dubai, 2007 | 298 |
| Figura 163. ARX, Museu de Gijón, Spain, 2010..... | 298 |
| Figura 164. ARX, UNICAMP, Concurso internacional para o Museu Exploratório de Ciências, Brasil, 2009..... | 298 |
| Figura 165. ARX, Biblioteca de Helsínquia, Finlândia, 2012..... | 300 |
| Figura 166. Ateliermob, 030 Tribunal de Grande Instância de Paris, Paris (FR), concurso, edifício público, menção honrosa | 300 |
| Figura 167. Ateliermob, 027 Ampliação da Biblioteca Pública de Estocolmo, Estocolmo (SE), concurso, edifício público | 300 |
| Figura 168. Ternullomelo, Aragonese Castle Cathedral, Ischia, Itália, Terceiro lugar..... | 304 |

| | |
|--|-----|
| Figura 169. Ternullomelo, Boutillière, <i>Riqualificazione e restauro con eventuale cambio di destinazione d'uso dell'area denominata "Boutillière" in comune di Cogne - Cogne, Itália</i> | 302 |
| Figura 170. Ternullomelo, <i>Padiglione Italia Expo 2015, Concorso Internazionale di progettazione per la "progettazione del Padiglione Italia" - Milão, Itália</i> | 302 |
| Figura 171. Ternullomelo, Costeras Marceddi, <i>Riqualificazione di 8 borgate marine della Sardegna - Marceddi, Itália, Primeiro prémio</i> | 302 |
| Figura 172. Eduardo Souto de Moura, esquiço para o concurso do Centro Cultural Casa das Artes, Porto, 1981..... | 306 |
| Figura 173. Jane Darke, modelo do processo de criação arquitectónica (Solovyova, 2003).. | 312 |
| Figura 174. <i>École des Beaux Arts, Atelier Pascal, Paris, s.d.</i> | 312 |
| Figura 175. <i>École des Beaux Arts, foto de uma apresentação, Paris, s.d.</i> | 312 |
| Figura 176. Discussão entre alunos | 314 |
| Figura 177. Apresentação de trabalho | 314 |
| Figura 178. Apresentação de trabalho | 314 |
| Figura 179. Crítica aos concursos. <i>Atelier populaire, ex-École des Beaux-Arts (1968)</i> | 314 |
| Figura 180. Proposta da equipa coordenada por João Menezes de Sequeira, UIA/ARES, 2006..... | 318 |
| Figura 181. Proposta do atelier Blaac, <i>Open Source House, Gana, 2010</i> | 318 |
| Figura 182. Sir Ken Robinson, "Mudar os paradigmas da educação"..... | 322 |
| Figura 183. Eduardo Souto de Moura, "A presença do arquitecto, mãos de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies Van Der Rohe e Alvar Aalto", postal de Natal, 2011 | 332 |
| Figura 184. Bernard Tschumi, imagens de " <i>Manbatham Transcripts</i> ", 1976-81..... | 336 |
| Figura 185. Bruce Mau, poster do manifesto " <i>An Incomplete Manifesto for Growth</i> " por Abby Chen (s.d.)..... | 336 |
| Figura 186. Howard Roark, " <i>The Fountainhead</i> " baseada na novela de Ayn Rand, onde um arquitecto visionário se recusa a comprometer a sua integridade artística..... | 340 |
| Figura 187. Howard Roark, "O arquitecto e a sua obra"..... | 340 |
| Figura 188. Avaliação por parte de um júri no Departamento de Arquitectura de Évora | 340 |
| Figura 189. Apresentação pública de trabalhos no Museu da Aldeia da Luz | 340 |
| Figura 190. O ciclo de Investigação | 348 |
| Figura 191. O ciclo do sucesso (<i>The Flywheel Effect</i>) e do insucesso (<i>The Doom Loop</i>) (Collins, 2010)..... | 348 |
| Figura 192. Ordem dos Arquitectos, actividades de promoção da profissão | 354 |
| Figura 193. Ordem dos Arquitectos, actividades de promoção da profissão | 354 |
| Figura 194. Ordem dos Arquitectos, actividades de promoção da profissão | 356 |
| Figura 195. A dinâmica da profissão (Salama e Wilkinson, 2007, p. 58) | 358 |
| Figura 196. O Homem Vitruviano desenhado por Leonardo da Vinci, 1490..... | 358 |

| | |
|--|-----|
| Figura 197. O Homer (Simpson) Vitruviano (s.a) | 358 |
| Figura 198. Capa do Jornal Arquitectos (JA) Da Ordem dos Arquitectos (OA), no. 239, Maio- Agosto 2013 | 358 |
| Figura 199. <i>Cartoon</i> por Klaustoon, “ <i>Pritzker 2012: Who they gonna call?</i> ”, 2012..... | 368 |
| Figura 200. Frank Gehry respondendo a um jornalista na entrega do prémio Príncipe das Asturias em Oviedo (Winston, 2014)..... | 366 |
| Figura 201. Vittore Carpacero, a apoteóse de Santa Úrsula coroada por querubins e adorada na terra, 1491..... | 368 |
| Figura 202. Álvaro Siza Vieira, esquiço para o concurso de Schlesisches Tor, Berlim, 1980 | 386 |
| Figura 203. Eduardo Souto de Moura, esquiço para o concurso “O Banco”, Itália, 1993 ... | 400 |
| Figura 204. Álvaro Siza Vieira, desenho de Berlim, 1979..... | 440 |

VOLUME II

| | |
|--|-----|
| Figura 001. <i>The Winner</i> | i |
| Figura 002. Álvaro Siza Vieira Viagem Évora-Lisboa..... | 228 |
| Figura 003. <i>L’Architecture d’Aujourd’hui</i> , nº 6..... | 230 |
| Figura 004. <i>L’Architecture d’Aujourd’hui</i> , nº 28 | 230 |
| Figura 005. <i>L’Architecture d’Aujourd’hui</i> , nº 29 | 230 |
| Figura 006. Visita de Álvaro Siza Vieira ao Colégio dos Leões - Universidade de Évora em 2014.09.24 | 232 |
| Figura 007. Esquiço de Álvaro Siza Vieira para o edifício “ <i>Bonjour Tristesse</i> ” | 236 |
| Figura 008. Pedro Guilherme e Álvaro Siza Vieira..... | 238 |
| Figura 009. Brigitte Fleck..... | 240 |
| Figura 010. Maquete da piscina Görlitzer Bad | 244 |
| Figura 011. Projecto da piscina Görlitzer Bad..... | 246 |
| Figura 012. Esboço de Álvaro Siza Vieira para o “ <i>Kulturforum</i> ” | 252 |
| Figura 013. Pedro Guilherme e Brigitte Fleck..... | 260 |
| Figura 013. Eduardo Souto de Moura..... | 308 |
| Figura 014. Esquiço para o Estádio de Évora | 310 |
| Figura 015. Esquiço para o Estádio de Évora | 310 |
| Figura 016. Esquiço para o Estádio de Braga..... | 310 |
| Figura 017. Esquiço para a Praça do Giraldo (Évora) | 312 |
| Figura 018. Esquiço para a Praça do Giraldo (Évora) | 312 |
| Figura 019. Esquiço para a Praça do Giraldo (Évora) | 312 |
| Figura 020. Concurso para a Estação de Comboios Évora Norte..... | 314 |
| Figura 021. Concurso para a Estação de Comboios Évora Norte..... | 314 |

| | |
|---|-----|
| Figura 022. Concurso para a Estação de Comboios Évora Norte..... | 316 |
| Figura 023. Esquiço para o edifício da Novartis..... | 318 |
| Figura 024. Projecto para o edifício da Novartis | 318 |
| Figura 025. Zhengzhou Edifício de escritórios..... | 322 |
| Figura 026. Zhengzhou Edifício de escritórios..... | 322 |
| Figura 028. Zhengzhou Edifício de escritórios..... | 324 |
| Figura 027. Zhengzhou Edifício de escritórios..... | 324 |
| Figura 029. Maquete para o Estádio de Braga..... | 328 |
| Figura 030. Pedro Guilherme e Eduardo Souto de Moura | 332 |
| Figura 031. Álvaro Siza Vieira..... | 334 |
| Figura 032. Álvaro Siza Veira | 338 |
| Figura 033. Casa de Chá da Boa Nova | 342 |
| Figura 034. Projecto para a Casa de Chá da Boa Nova..... | 342 |
| Figura 035. Esquiço para a Quinta da Malagueira em Évora..... | 352 |
| Figura 036. Esquiço para a Quinta da Malagueira em Évora (vista aérea)..... | 352 |
| Figura 037. Pedro Guilherme e Álvaro Siza Vieira..... | 356 |

Índice de Tabelas

VOLUME I

| | |
|---|-----|
| Tabela 1 - Quadro de um debate online sobre as vantagens e os inconvenientes da competição (concorrência) na educação | 035 |
| Tabela 2 - Aspectos positivos dos concursos | 097 |
| Tabela 3 - Aspectos negativos dos concursos | 098 |
| Tabela 4 - Lista das Exposições Universais, segundo o “ <i>Bureau International des Expositions</i> ” (BIE) (Lopes, 2007, pp. 129, 130)..... | 142 |
| Tabela 5 - Conferências CIAM | 187 |
| Tabela 6 - Número de entradas por tipologia de dados..... | 267 |
| Tabela 7 - Listagem de Concursos de Siza Vieira..... | 268 |
| Tabela 8 - Estatísticas dos concursos da exposição “Concursos 1979-2010” | 275 |
| Tabela 9 - Estrutura Social do Emprego (Segundo dados do Documento de Trabalho nº10/2009 sobre os Serviços Transaccionáveis da Economia Portuguesa. Fonte: DPP, MAOT, com base nos dados das Estatísticas da Balança de Pagamentos (Banco de Portugal)) | 292 |
| Tabela 10 - Exportações e importações de arquitectura (Segundo dados do Boletim Mensal da Economia Portuguesa nº3 de Março de 2011. Fonte: GEE, com base nos dados das Estatísticas da Balança de Pagamentos (Banco de Portugal)) | 293 |
| Tabela 11 - Matriz das principais diferenças entre projecto, pesquisa e concurso (adaptação de Groat e Wang, 2013, p.26)..... | 341 |
| Tabela 12 - Matriz de qualidades do projecto, da investigação e do concurso comparáveis e partilhadas (adaptação de Groat e Wang, 2013, p.27)..... | 343 |
| Tabela 13 – Quadro de Competências (Mills et al., 2002; Mills, Platts e Bourne, 2003) | 347 |
| Tabela 14 - Descritores de conhecimento em função do tipo e qualidade (Jong e Ferguson-Hessler, 1996)..... | 351 |
| Tabela 15 - Análise Comparativa de todos os arquitectos | 395 |

Lista de siglas e acrónimos

| | |
|-----------------|--|
| Liga das Nações | <i>League of Nations</i> [Sociedade das Nações, 1919-1946] |
| AAP | Associação dos Arquitectos Portugueses [1974-1988] |
| AIA | Instituto Americano de Arquitectos [<i>American Institute of Architects</i> , 1857-] |
| ACE CAE | <i>Architects Council of Europe</i> [Conselho de Arquitectos da Europa, 1990-] |
| CEE | Comunidade Económica Europeia [1957 - Tratado de Roma; 1992 - Tratado de Maastricht]. Portugal apresentou a sua candidatura a 28 de Março de 1977, assinou o acordo de pré-adesão a 3 de Dezembro de 1980 e, conjuntamente com Espanha, aderiu à CEE a 1 de Janeiro de 1986. |
| CE | Comunidade Europeia [1992 - Tratado de Maastricht; 2009 - Tratado de Lisboa] |
| CECA | Comunidade Europeia do Carvão e do Aço [1952 - Tratado de Paris] |
| CIAM | <i>Congrès Internationaux d'Architecture Moderne</i> [Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna] |
| Espaço Schengen | Acordo de Schengen [firmado em 1985]. Institui a livre circulação de pessoas dos 22 estados-membros e 4 estados não membros da EU. |
| CPIA | Comissão Permanente Internacional dos Arquitectos |
| EEE | Espaço Económico Europeu |
| EFTA | <i>European Free Trade Association</i> [Associação Europeia de Comércio Livre, 1960 -]. Portugal foi país fundador da EFTA tendo saído em 1986]. |
| ENA | Encontro Nacional de Arquitectos |
| EBAL | Escola de Belas-Artes de Lisboa (1862-1950) |
| ESBAL | Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (1950-79) |
| EBAP | Escola de Belas-Artes do Porto (1780-1950) |
| FA UTL | Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (1979-2012) |
| FA UL | Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa (2012-) |
| APBA | Academia Portuense de Belas Artes (1936-1950) |
| ANBAL | Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa (1936-) |
| ESBAP | Escola Superior de Belas-Artes do Porto (1950-1979) |
| EU UE | <i>European Union</i> [União Europeia] |
| EUROPAN | Concurso europeu de arquitectura para arquitectos com menos de 40 anos de idade. |
| FAUP | Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (1979-) |
| IAUS | <i>Institute for Architecture and Urban Studies</i> |
| IBA | <i>Internationales Bau Ausstellung</i> [Exposição Internacional de Arquitectura] |
| OA | Ordem dos Arquitectos [1988-] |
| OCDE | Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico |
| UN ONU | <i>United Nations</i> [Organização das Nações Unidas, 1945-] |

| | |
|----------|---|
| PRITZKER | Prémio Internacional de Arquitectura criado em 1979 pela Fundação Hyatt e gerida pela família Pritzker. É frequentemente denominado por prémio “Nobel da Arquitectura”. |
| RIA | <i>Reunions Internacionales d'Architecture</i> [Reuniões Internacionais de Arquitectos] |
| RIBA | <i>Royal Institute of British Architects</i> |
| SAAL | Serviço de Apoio Ambulatório Local |
| SAP | Sociedade dos Arquitectos Portugueses [1902-1933] |
| SNA | Sindicato Nacional dos Arquitectos [1933-1974] |
| SNBA | Sociedade Nacional de Belas Artes |
| SPA | Sociedade Portuguesa dos Arquitectos |
| UIA | <i>International Union of Architects</i> [União Internacional de Arquitectos, 1948-] |
| UNESCO | <i>United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization</i> [1945-] |
| PREC | Processo (ou Período) Revolucionário em Curso [25 de Abril de 1974; Constituição Portuguesa de 1976] |
| UEM | União Económica Monetária |

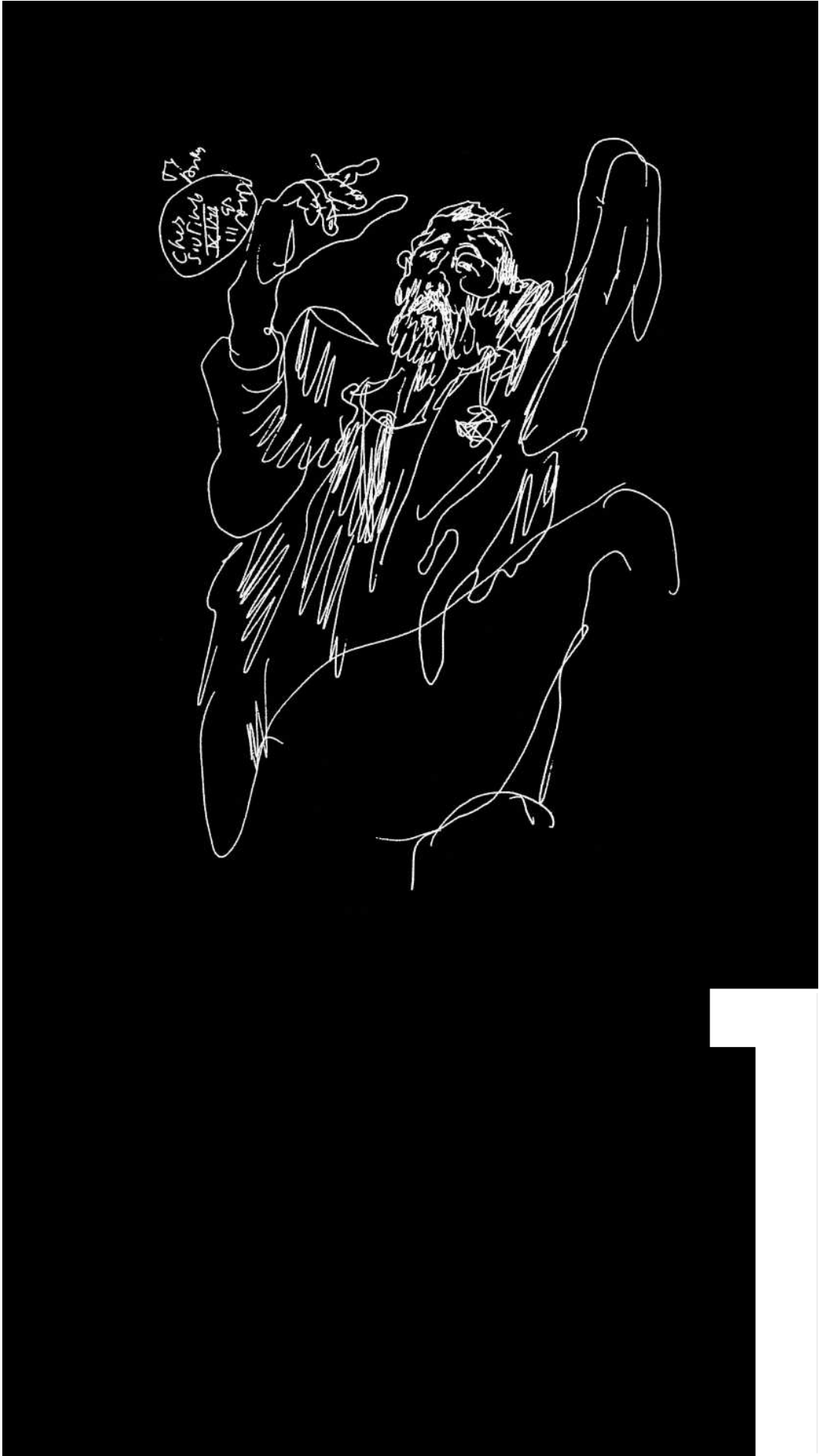


Figura 003. Álvaro Siza Vieira, auto-retrato, s.d.

1 INTRODUÇÃO

1.1 PROBLEMÁTICA

A vida tornou-se uma sucessão de competições infundáveis. Desde que acordamos até ao momento em que o sono nos vence, desde que nascemos até à nossa morte, estamos continuamente a competir uns com os outros.

Não só competimos por tudo, como tornámos tudo num concurso, procurando colectivamente encontrar novos modos de eleger vencedores e vencidos.

É exactamente por estarmos tão imersos na competição que ela nos passa despercebida e nem damos conta do seu peso nas nossas vidas. E também nas nossas profissões caminhamos, progressivamente, em direcção a paradigmas cada vez mais competitivos nos quais o concurso de arquitectura surge como uma forma ordenada de competição entre arquitectos por um bem cada vez mais escasso: a encomenda de serviços de arquitectura.

Assim, muitos são os que nos desaconselham dessa desenfreada competição.

Por exemplo o designer canadiano Bruce Mau (n. 1959) aconselhou-nos em 1998 no seu provocativo e contagiante “*Manifesto incompleto para o crescimento*”⁰⁰¹ a que: “*Não entres em concursos e competições. Não o faças e ponto. Não é bom para ti.*”⁰⁰². Alguns autores (Capps, 2015; Cilento, 2010; Leavitt, 2010; Nasar, 2006) assinalam o carácter narcisista e fútil dos concursos de arquitectura e apontam de forma enfática os seus problemas. Vários autores, críticos e arquitectos são particularmente severos em relação à sua necessidade, ao seu desperdício e custo, mostrando a sua profunda relutância pelos concursos.

A questão que cedo se colocou ao autor, e que o motivou ao longo desta investigação, é compreender porque é que, não obstante todos os aspectos negativos, todas as dificuldades e agruras, os arquitectos insistem, persistem em se deixar tentar pelos concursos de arquitectura? Certamente que o fazem conscientes dos seus inúmeros aspectos negativos, e mesmo assim, colocando em contraponto todos os aspectos positivos, apostam tudo no desenvolvimento e apresentação de ideias e projectos com muito reduzidas, ou mesmo nenhuma, hipóteses de concretização.

Esta investigação procura compreender este fenómeno, o interesse e a importância dos concursos para os arquitectos, para a arquitectura e para o bem comum.

O tema desta dissertação insere-se na área de investigação da teoria e prática do projecto⁰⁰³ e explora os concursos de arquitectura - especificamente os concursos internacionais de arquitectura – como factor de internacionalização da arquitectura nacional, indispensável ao exercício profissional dos arquitectos, enquanto fenómeno que induz à investigação, ao desenvolvimento e à inovação em arquitectura. É facto assente que a maior parte do que

001 <http://lounge.obviousmag.org/dadaista/2013/05/bruce-mau-manifesto-incompleto.html>; <http://www.massivechangenetwork.com/#TheIncompleteManifesto>; <http://www.manifestoproject.it/bruce-mau/>; <http://www.viralagenda.com/pt/posts/14/um-manifesto-incompleto-para-o-crescimento-guia-pratico-da-criatividade>; <http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/2013/05/16/manifesto-incompleto-pelo-crescimento-por-bruce-mau-em-portugues/>

002 “*Don't enter awards competitions. Just don't. It's not good for you.*”

003 Segundo orientações da FCT | OCDE | FOS 2007 inclui-se na grande área do saber das (6) Humanidades, na sub-grande área das (6.4) Artes, e, finalmente, na área do Design e Arquitectura.

se constrói em Portugal e no mundo acontece sem que sejam realizados concursos de arquitectura. De facto ainda hoje uma parte muito considerável do tecido urbano nacional é infelizmente feita sem o traço, ou presença, de um arquitecto. Mesmo apesar das grandes alterações da profissão, tanto no mundo, como na Europa como em Portugal, ao longo dos séculos XIX e XX e da actual reserva do exercício profissional da arquitectura ao arquitecto⁰⁰⁴, apenas reconhecemos numa parte ainda muito pequena de indícios de qualidade arquitectónica (subjectiva⁰⁰⁵ e objectiva⁰⁰⁶).

Essa reduzida quantidade de elementos arquitectónicos à qual atribuímos valor e qualidade, que integramos na cultura e história das sociedades como marcos de desenvolvimento são, na maior parte, constituída por ideias e projectos que foram elaborados e escolhidos através de concursos de arquitectura.

A encomenda de serviços de arquitectura pode ser directa ou através de concurso. Na encomenda directa o arquitecto recebe da parte de um promotor a encomenda de uma ideia ou de um projecto. O promotor especifica directamente o que pretende e o arquitecto dialoga directamente com o promotor a sua solução. No caso dos concursos de arquitectura o promotor divulga o seu problema e intenções e há um conjunto de arquitectos que propõem várias soluções que o promotor, apoiado por um conjunto de especialistas, afere e da qual escolherá a solução vencedora, à qual será encomendado o resto dos trabalhos.

O concurso de arquitectura é portanto um procedimento concorrencial de aquisição de serviços que possui, geralmente, 6 grandes características:

1. Possui um promotor (alguém que tem um problema e para a qual procura escolher a melhor solução);
2. Pretende-se obter algo que ainda não existe, ainda não foi pensado ou resolvido;
3. Existe um documento (que se presume intocável e sagrado) que firma as intenções, um contrato (legalmente válido), que especifica e enquadra o problema, e estabelece os termos e as condições em que o mesmo pode ser resolvido;
4. Há a promoção da necessidade e a vontade de se apresentar uma solução;
5. Existe um processo de avaliação (equitativo, preferencialmente anónimo) e um conjunto de avaliadores administrativos, especialistas e jurados que dão suporte a uma avaliação externa e isenta;

004 Veja-se em relação à Qualificação Profissional a Lei n.º 31/2009: aprova o regime jurídico que estabelece a qualificação profissional exigível aos técnicos responsáveis pela elaboração e subscrição de projectos, pela fiscalização de obra e pela direcção de obra, que não esteja sujeita a legislação especial, e os deveres que lhes são aplicáveis e revoga o Decreto n.º 73/73, de 28 de Fevereiro; a Portaria n.º 1379/2009: regulamenta as qualificações específicas profissionais mínimas exigíveis aos técnicos responsáveis pela elaboração de projectos, pela direcção de obras e pela fiscalização de obras; o Decreto n.º 73/73: define os preceitos a que deve obedecer a qualificação dos técnicos responsáveis pelos projectos de obras sujeitas a licenciamento municipal; e a Portaria n.º 193/2005: actualiza a relação das disposições legais e regulamentares a observar pelos técnicos responsáveis dos projectos de obras e a sua execução. Em relação às Profissões Regulamentadas, veja-se a Lei n.º 9/2009: transpõe para a ordem jurídica interna a Directiva n.º 2005/36/CE, do Parlamento e do Conselho, de 7 de Setembro, relativa ao reconhecimento das qualificações profissionais, e a Directiva n.º 2006/100/CE, do Conselho, de 20 de Novembro, que adapta determinadas directivas no domínio da livre circulação de pessoas, em virtude da adesão da Bulgária e da Roménia.

005 Podemos falar, por exemplo, da emoção, da emanção do lugar ou do contexto, ou da “*venustas*” (deleite: dimensão artística ou estética) de Vitruvius.

006 Podemos falar, por exemplo, da conformidade térmica, tectónica ou estrutural, tecnológica, dimensional, ou da “*firmitas*” (estabilidade, força, firmeza: dimensão tecnológica) de Vitruvius. A “*utilitas*” (comodidade como funcionalidade ou valor de utilidade: a dimensão social) pode ser tanto objectiva como subjectiva.

6. Existe um processo público de qualquer tipo que valida socialmente o processo.

Esta investigação sobre os concursos de arquitectura pretende ser um primeiro passo fundamental para compreender se este sistema de aquisição de serviços de arquitectura permite o desenvolvimento de oportunidades de investigação e inovação em projecto, e como tal construir e avançar no conhecimento da arquitectura, desenvolvendo competências profissionais. Poderíamos eventualmente comparar este método de encomenda com o do método mais tradicional de adjudicação directa por forma a eventualmente rebater teses, ou melhor opiniões, opositoras dos concursos mas essa abordagem (investigação) só seria possível se dinamizássemos um corpo de conhecimento abrangente e transdisciplinar, que viesse a permitir, necessariamente, uma análise comparativa entre os dois sistemas. No entanto, tendo em atenção a natureza complexa dessa comparação entre os dois sistemas de exercício profissional e o estado embrionário da investigação em concursos de arquitectura em Portugal e na Europa optou-se por focar os objectivos nesta investigação à compreensão dos concursos de arquitectura, em particular dos concursos internacionais, e da sua importância a nível nacional como factor de internacionalização e veículo de produção arquitectónica assumindo, pois, nesta investigação que o concurso tem maiores potencialidades.

Pretende-se compreender o concurso de arquitectura como procedimento, processo e como veículo de produção arquitectónica. Qual o seu interesse e porque é que é um procedimento utilizado há tanto tempo como forma de obter e eleger a melhor solução de entre um conjunto mais alargado de soluções apresentadas por um conjunto de interessados? O que leva os concorrentes a concorrer e porque é que o fazem de modo continuado tantos arquitectos? Quais as expectativas envolvidas?

Esta investigação assenta portanto em três ordens de questões:

1. De que modo os concursos de arquitectura são relevantes para o campo disciplinar da arquitectura?
2. De que modo os concursos de arquitectura são importantes para o reconhecimento dos arquitectos?
3. De que modo os concursos de arquitectura contribuem para a investigação e/ou inovação em arquitectura?

Esta investigação é aplicada a um tipo específico de concursos – os concursos internacionais de arquitectura – e ao contexto de participação dos arquitectos nacionais, nomeadamente recorrendo ao estudo do percurso de dois arquitectos – Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura – que possuem uma longa e reconhecida carreira (nacional e internacional) onde os concursos são objectivamente relevantes.

O estudo do contexto nacional associado aos concursos internacionais de arquitectura levou-nos a procurar reflectir e compreender sobre de que modo os concursos internacionais de arquitectura são relevantes para a internacionalização e exportação dos serviços da arquitectura portuguesa.

Muitas razões tornam o objecto de estudo complexo. Primeiramente porque é ilusivo e fugaz. Premia-se e valoriza-se apenas o vencedor e a obra, obliterando todos os outros que participaram no processo do concurso e os seus próprios contributos ou projectos individuais, que na maior parte das vezes se perdem por serem uma arquitectura (literal) de papel. Não existe na maior

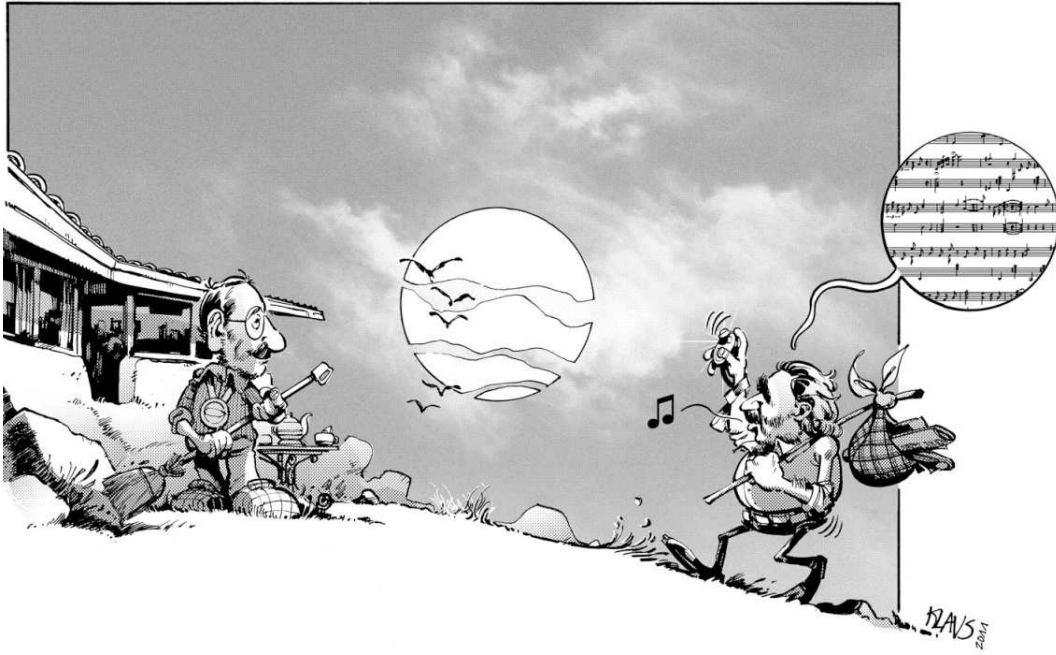


Figura 004. Cartoon por Klaustoon “Souto de Moura wins Pritzker Prize 2011”

parte dos casos informação ou dados concretos e continuados sobre os concursos realizados, sobre os concorrentes e propostas, não há registos do processo (por um suposto dever de sigilo por se efectuar uma avaliação qualitativa das propostas) e são muito poucos os relatórios dos júris que são guardados ou divulgados. Esta questão é ainda mais grave em Portugal onde a cultura dos concursos continua a ser reduzida. Acresce que reflecte sobremaneira os impulsos e refluxos do momento⁰⁰⁷, não permitindo facilmente o distanciamento crítico necessário.

Em segundo lugar é um tema fracturante e belicoso, e que se coloca muitas vezes na esfera íntima do autor/arquitecto. É fracturante porque apenas um concorrente pode vencer um concurso, e belicoso porque cada concorrente crê que a sua solução é a melhor resolução para o problema estético, funcional e cultural. É difícil a objectividade do concorrente, por oposição à subjectividade da proposta onde o concorrente instala ou inscreve a sua solução. Esta subjectividade está fortemente ligada com o desenvolvimento da personalidade e com a condição do autor que projecta para a obra os seus interesses e desejos particulares (na melhor das hipóteses semi-colectivos quando se trata de uma equipa). Esta subjectividade no espaço relacional induz emoções, pensamento e sentimentos potencialmente conflitantes com os pontos de vista intersubjectivos (ou objectivos) e colectivos. O choque entre os interesses objectivos do júri e os interesses subjectivos do concorrente é recorrente na história dos concursos de arquitectura. A retórica verbal (textual) e visual (gráfica) dos documentos processuais dos concorrentes e do júri traduzem momentos arquitectónicos, culturais e sociais únicos, sendo difícil, manter uma equidistância nos posicionamentos e uma isenção de posições ao longo da investigação deste tema.

Este é portanto um tema difícil, à flor da pele de alguns que o ouvem ou o discutem, e que necessita de muita clareza e isenção na sua discussão e do estudo de casos paradigmáticos que potencialmente revelem as qualidades das práticas profissionais evidenciadas nos concursos.

Por isso recorreremos ao estudo de casos de arquitectos maiores, indiscutíveis nacionalmente e internacionalmente, aos quais foram já atribuídos os maiores prémios nacionais (Prémios Pessoa, AICA/SEC e prémio SECIL) e internacionais (Pritzker, Prémio UIA, Leão de Ouro, *Gold Medal da Royal Institute of British Architects, Alvar Aalto Prize, Wolf Art*). Iremos através dos concursos de Álvaro Siza Vieira (Prémio AICA/SEC em 1981, Medalha de ouro do CAM em 1988, Medalha Alvar Aalto em 1988, Prémio Pritzker em 1992, Prémio SECIL em 1996, 2000 e 2006, Medalha Alvar Aalto em 1988, Prémio Wolf de Artes em 2001, Medalha de Ouro do Riba em 2009, Medalha de Ouro UIA 2011, Leão de Ouro na Bienal de Veneza em 2012) e Eduardo Souto de Moura (Prémio SECIL em 1992, 2004 e 2011, Prémio AICA/SEC em 1996, Prémio Pessoa em 1998, Prémio Pritzker em 2011, Prémio Wolf de Artes em 2013) ilustrar e demonstrar alguns aspectos fundamentais dos concursos e alguns momentos essenciais para a internacionalização da arquitectura portuguesa. Estes autores (Figura 004), recorrentemente, utilizam os concursos internacionais de arquitectura (públicos ou por convites) como parte do seu processo de investigação, desenvolvimento e inovação em arquitectura e, como iremos demonstrar, construíram a sua própria internacionalização com base na prática de concursos internacionais.

Este trabalho é inovador na junção dos dois temas. Por um lado, os concursos estão cada vez mais presentes como campo de investigação em arquitectura, embora o estudo desta questão seja embrionário em Portugal, apesar de já se contarem com pelo menos mais duas investigações em curso sobre este campo de investigação (Pedro Alves Flores Santos e Duarte Fontes), não o é nos países do Norte da Europa e no Canadá (vejam-se as Figuras 005-009) onde a cultura dos concursos faz parte das políticas públicas de arquitectura. Por outro, a

007 As crises.

« Concours d'idées » et « concours de projets » dans les concours internationaux canadiens, de 1945 à 2010
 "Ideas competitions" and "projects competitions" in canadian international competitions, from 1945 to 2010

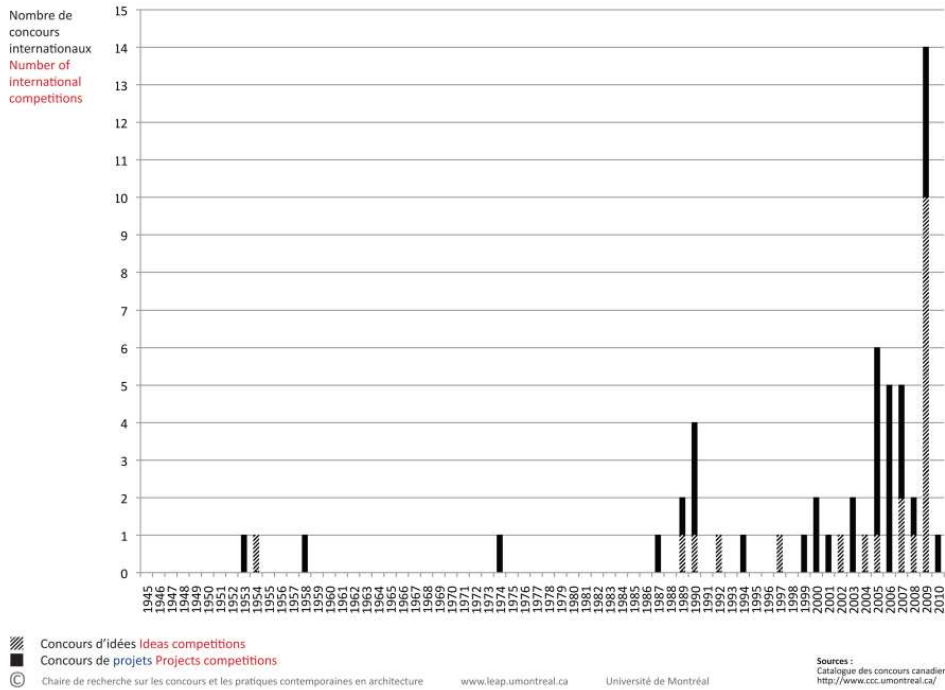


Figura 005. Concursos de ideias e concursos de projetos nos concursos internacionais canadenses de 1945 a 2010 (Chupin, Cucuzzella, Helal, 2015)

Ratio de concours internationaux / nationaux dans les quatre provinces canadiennes organisatrices de concours entre 2007 et 2010
 Ratio of international competitions to national competitions...between 2007 and 2010

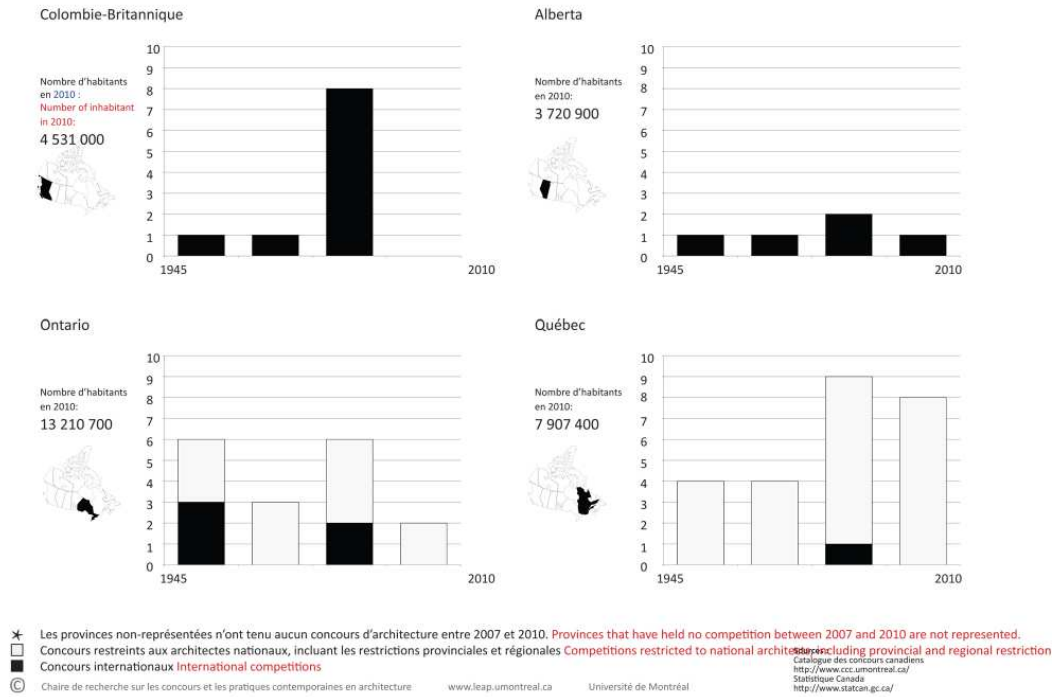


Figura 006. Rácio de Concursos internacionais / Nacionais nas 4 províncias canadenses entre 2007 e 2010, (Chupin, Cucuzzella, Helal, 2015)

internacionalização da arquitectura portuguesa é um importante valor cultural e representa hoje uma parte essencial das exportações de bens e serviços em arquitectura.

A prática da profissão, ilustrada nos casos de Álvaro Siza Vieira e Souto de Moura, foi reflectindo, como contraponto a uma aproximação histórica e teórica, o entendimento do concurso como uma nova *praxis* profissional onde se realiza uma forte investigação em projecto, e que nutre e alimenta o exercício profissional do arquitecto. É ao mesmo tempo vanguarda cultural e profissional, e parte de um processo continuado de produção arquitectónica.

Mais que os resultados construídos (a materialização do desejo!) interessa nesta investigação o modo instrumental como o concurso internacional de arquitectura se impõe como fenómeno de internacionalização da arquitectura portuguesa e como espaço de investigação em projecto.

Procura-se a genealogia em Portugal de uma prática de projecto que hoje se dissemina na Europa, e, estamos em crer, no mundo todo, de características algo híbridas e universalistas (ou talvez internacionalistas), questionando posições éticas e/ou morais que de alguma forma sempre estiveram presentes de forma subentendida na prática profissional dos arquitectos portugueses e europeus.

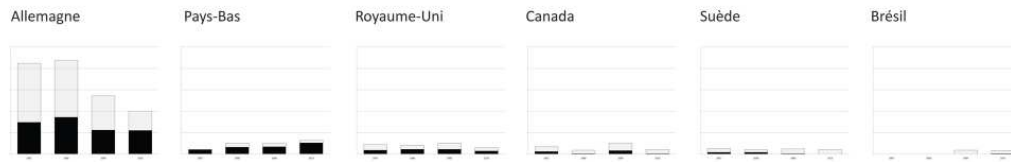
1.2 ESTADO DA ARTE

É inequívoca a relevância da arquitectura na qualidade de vida das populações e, inevitavelmente, na qualidade do ambiente construído. Ao longo da vida da profissão dos arquitectos sempre se defendeu a implicação dos arquitectos, através do seu exercício profissional e do seu corpus teórico, na formulação do espaço e na sua qualificação (numa multiplicidade de níveis, como por exemplo, ao nível estético, simbólico, material, social, entre outros). Estas constatações foram exploradas embrionariamente na dissertação de mestrado (Guilherme, 1996), fizeram parte do trabalho associativo do autor na OA, e contribuíram continuamente para o aprofundamento e investigação das razões que contribuem para a qualidade da prestação dos serviços de arquitectura.

A discussão e apresentação dos concursos de arquitectura divide-se essencialmente entre estudos individuais de autor (Barata, Campos e Oliveira, 2011), exemplos de concursos e sua historiografia (Haan *et al.*, 1988; Nicolas, 2007; Spreiregen, 1979), monografias de determinados concursos (Capezzutto, 1994; Ferrera, 2005; Jamet e Fachard, 1989; King, 2001; *Ridisegnare Venezia*, 1986), ou abordagens sistemáticas, normalmente prescritivas ou normativas, de concursos (Collyer, 2004; Nasar, 2006; Nicolas, 2007; Strong, 1976, 1996).

Os concursos são significativos marcos culturais e arquitectónicos existindo pelo menos 3 grandes compilações dos concursos de arquitectura mais importantes no mundo: a mais antiga de Paul D. Spreiregan de 1979 com o título "*Design Competitions*" que reúne concursos desde o início do século até aos anos 70; o de Hilde de Han e Ids Haagsma, com ensaios de Denis Sharp e Keneth Frampton de 1988 com o título "*Architects in Competitions. International Architectural Competitions of the last 200 years*" que reúne concursos realizados desde o século XIX; e, de Cees de Jong e Eiril Mattie, editado pela Taschen em 1994 em dois volumes, com o título "*Architectural Competitions*", contendo no primeiro volume concursos realizados entre 1792-1949 e no segundo volume os concursos realizados desde 1950. Este importante acervo documental reflecte o concurso como peça fundamental da historiografia da arquitectura e a importância do evento concursal como meio de seleccionar o objecto construído que

Comparaison internationale du ratio de concours internationaux/nationaux, pour 2007 à 2010
 International comparison of the ratio of international and national competitions, for 2007 to 2010



Comparaison internationale de la proportion de concours internationaux/nationaux, pour 2007 à 2010
 International comparison of the proportion of international and national competitions, for 2007 to 2010

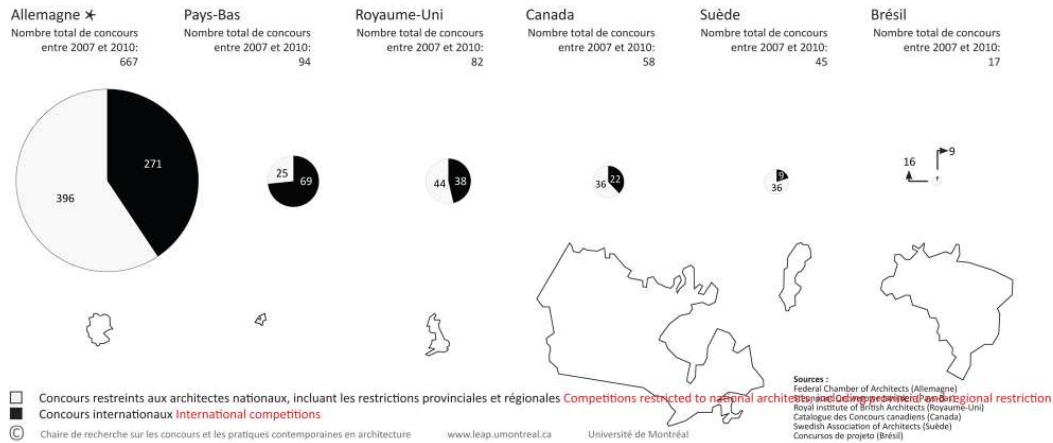


Figura 007. Comparação internacional dos râtios de concursos internacionais / nacionais entre 2007 e 2010, (Chupin, Cucuzzella, Helal, 2015)

Ratio de concours internationaux / nationaux, de 1945 et 2010, avec les grandes étapes de l'ouverture culturelle et économique du Canada à l'international
 Ratios of international competitions to national competitions, from 1945 to 2010, with main stages of cultural and economical opening of Canada to the international

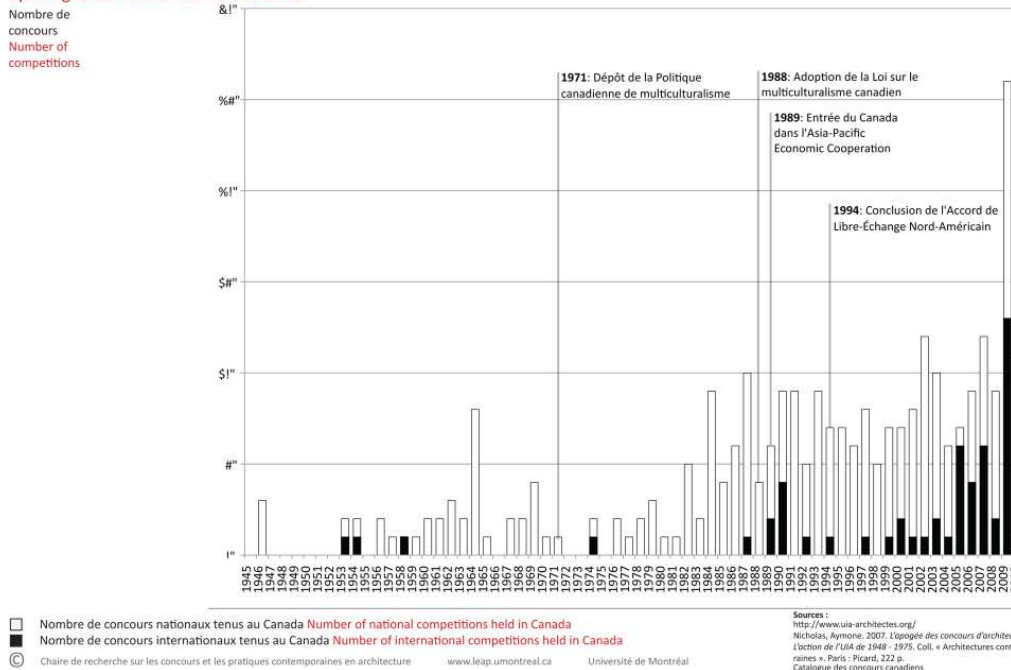


Figura 008. Râtio dos concursos internacionais / nacionais entre 1945 e 2010, com as grandes etapas de abertura cultural e económica do Canada à internacionalização, (Chupin, Cucuzzella, Helal, 2015)

representa, num determinado momento, espaço e tempo, um marco civilizacional, político e cultural.

No fim dos anos 80 a Europa era apontada como um exemplo a seguir na cultura dos concursos. Porém a mais importante exposição sobre concursos foi promovida na América pela *Architectural League of New York* com o título “*The experimental Tradition: Twenty-five Years of American Architectural Competitions, 1960-1985*” com curadoria de Hélène Lipstadt para o lançamento do tema dos concursos de arquitectura no campo das investigações científicas. Hélène Lipstadt edita em 1989 o livro “*The Experimental tradition*” onde, em conjunto com Barry Bergdoll, Sarah Landau, Mary Mcleod e Helen Searing, expõe e alarga a investigação realizada para a exposição com ensaios sobre a história e a importância deste tema. Este livro permanece ainda hoje como um importante recurso teórico sobre o tema e a sua editora permanecerá atenta aos concursos de arquitectura contribuindo com a sua investigação (Lipstadt, 2000, 2006, 2007, 2009, 2010, 2010).

Recentemente um conjunto de conferências realizadas no Norte da Europa e no Canadá (em Estocolmo⁰⁰⁸ (2008), Copenhaga (2010), Montreal⁰⁰⁹ (2012), Helsínquia⁰¹⁰ (2012), Trondheim (2013) e Delft⁰¹¹ (2014)) tem vindo a reunir um conjunto alargado de investigadores da área do saber dos concursos de arquitectura dos quais se destacam: Jonas E. Andersson, Magnus Rönn, Maarit Kaipainen, Antigoni Katsakou, Judith Strong, Leentje Volker, Kristian Kreiner, Charlotte Svensson, Elisabeth Tostrup, Jean-Pierre Chupin e Fabiano Sobreira. Ao longo destas conferências foram sendo apresentados um número considerável de artigos que foram reunidos em quatro edições impressas (Chupin, Cucuzzella e Helal, 2015; Rönn, Andersson e Zettersten, 2013; Rönn, Kazemian e Andersson, 2010; Volker e Manzoni, 2014).

Para além de uma série de artigos mais dispersos por outras conferências, sobre arquitectura ou gestão, existe já alguma investigação académica (segundo alguns autores (Andersson, Zettersten e Rönn, 2013) existem cerca de 15 dissertações académicas e alguns doutoramentos em curso no Canadá e na Europa) sobre o tema dos concursos, das quais se destacam (por estarem em língua inglesa ou francesa) desde logo as seguintes: a dissertação de Elisabeth Tostrup em 1996 com o título “*Architecture and Rhetoric. Text and design in architectural competitions, Oslo 1939-90*” sobre retórica em concursos de arquitectura, e editada em livro pela editora inglesa Andreas Papadakis Publisher em 1999 (Tostrup, 1999); a dissertação de Aymone Nicolas com o título de “*L’apogée des concours internationaux d’architecture: l’action de l’ULA, 1948-1975*” editada em 2007 pela Picard (Nicolas, 2007); a dissertação de Leentje Volker com o título “*Deciding about design quality: value judgements and decision making in the selection of architects by public clients under European tendering regulations*” sobre qualidade em arquitectura no julgamento de concursos editada pela Sidestone Press em 2010 (Volker, 2010); e, ainda, a dissertação de Jonas E. Andersson com o título “*Architecture and Ageing*” que toca resumidamente na importância dos concursos de arquitectura para a qualidade dos centros de apoio à terceira idade, editada em 2011 pela KTH (Andersson, 2011).

De salientar igualmente um centro de investigação que se encontra sediado na Universidade de Montreal, no Canadá, que reúne, sistematiza e divulga um registo sistemático dos concursos canadianos e mundiais através de uma plataforma informática denominada “*Catálogo de*

008 (Rönn, Kazemian e Andersson, 2010)

009 (Chupin, Cucuzzella e Helal, 2015)

010 (Rönn, Andersson e Zettersten, 2013)

011 (Volker e Manzoni, 2014)

Ratio de concours internationaux / nationaux, par provinces et territoires canadiens, de 1945 à 2010

Ratios of international competitions to national competitions, by canadian provinces and territories, from 1945 to 2010

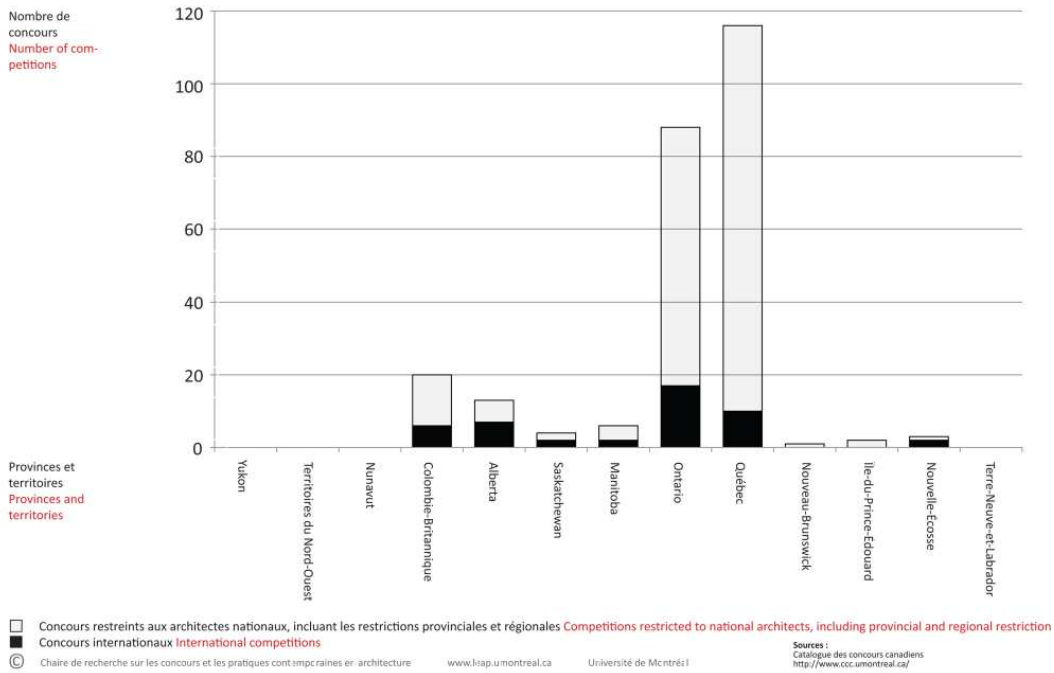


Figura 009. Rácios de concursos internacionais / nacionais por províncias e territórios canadenses entre 1945 e 2010, (Chupin, Cucuzzella, Helal, 2015)

Concursos Canadianos”⁰¹² com a supervisão científica e editorial de Jean-Pierre Chupin⁰¹³. Nessa mesma universidade existem os dois únicos centros de investigação maioritariamente devotados à investigação sobre os concursos de arquitectura – o “*Laboratório de Estudos sobre os Concursos de Arquitectura e as Práticas Contemporâneas de Arquitectura*”⁰¹⁴ e o “*Laboratório de estudos da Arquitectura Potencial*”⁰¹⁵ - existindo aí um alargado conjunto de investigadores (entre 2013-2014 incluía os investigadores Samuel Dubois, Marie-Claude G Leclair, Anne Saint-Laurent, Camille Crossman, Konstantina Theodosopoulos, Dale Byrns e Raphael Thibodeau) sob a coordenação pedagógica de Jean-Pierre Chupin e Georges Adamczyk.

Em língua Portuguesa existe apenas alguma investigação sobre o tema dos concursos no Brasil, com algumas teses de mestrado e doutoramento em universidades brasileiras e canadianas. Destacam-se as teses de Mestrado e de Doutoramento de Valéria Cássia dos Santos Fialho (Fialho, 2007; Santos, 2002), a tese de Doutoramento de Raimundo Nonato Veloso Filho (Veloso Filho, 2014) e os trabalhos de investigação de Fabiano Sobreira (Sobreira, Ganem e Araújo, 2014; Sobreira, 2008). Este último investigador publica no Brasil um blog com o título “*Concursos de Projecto*”⁰¹⁶ onde lista um directório de pesquisas, teses e dissertações relacionadas ao tema dos *concursos* no Brasil e no mundo e disponibiliza informação e projectos, ensaios, regulamentações e ideias com o objectivo de “*promover a reflexão e o debate relacionados aos concursos de projecto como instrumentos de promoção da qualidade na arquitectura e nos espaços públicos*”⁰¹⁷.

Em Portugal, o panorama da investigação em concursos de arquitectura é ainda embrionário. Decorre uma investigação doutoral de Pedro Alves Flores Santos com o título “*Devir do Projecto: Arquitectura nos Concursos do Portugal Democrático*”⁰¹⁸ na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto tendo por orientador o Prof. Doutor Arq. Gonçalo Miguel Furtado Cardoso Lopes mas que ainda não foi entregue ou defendida, tendo apresentado algumas comunicações (*Forgotten Words*, 2011; Santos e Furtado, 2008). Esta investigação “*partindo da análise de peças escritas integradas em propostas apresentadas a concursos públicos de arquitectura, num período posterior ao 25 de Abril, pretende cartografar o debate do contemporâneo. Uma armadilha para saber: De que falamos quando falamos de arquitectura?*”⁰¹⁹. Esta investigação consolida um corpo teórico e uma *praxis* profissional em Portugal, num período de tempo (1980-2010) idêntico ao desta investigação, e permitirá um enquadramento complementar a esta investigação. Muito recentemente, teve-se contacto com o jovem investigador Duarte Fontes que se encontra a realizar uma tese de Mestrado Integrado em Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, orientado pela Prof.^a Doutora Arq. Graça Correia, ainda em fase embrionária.

Desconhecem-se conferências específicas sobre o tema dos concursos de cariz científico, para além das realizadas pela Ordem dos Arquitectos. Contudo, decorreu no Porto entre 31 de Maio e 02 de Junho de 2012 o *14º Congresso Internacional de Expressão Gráfica Arquitectónica* organizado pela Escola Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid e pela Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada do Porto que foi dedicado exclusivamente à

012 Mais informação sobre o “Canadian Competitions Catalogue” disponível em www.crc.umontreal.ca.

013 Jean-Pierre Chupin, Ph.d., professor, arquitecto. M.O.A.Q, Universidade de Montreal

014 ‘Chaire de Recherche sur les Concour et les Pratiques Contemporaines en Architecture’ ou ‘Research Chair on Competitions and Contemporary Practices in Architecture’ disponível em www.crc.umontreal.ca/.

015 ‘L.E.A.P. - Laboratoire d’étude de l’architecture potentielle’ disponível em <http://www.leap.umontreal.ca/>.

016 Disponível em <http://concursosdeprojeto.org/>.

017 Disponível em <http://concursosdeprojeto.org/apresentacao/>.

018 Disponível em http://pda.arq.up.pt/tese.asp?tipo=teses_em_curso&id=50

019 Candidatura de Pedro Flores Alves Santos a bolsa da FCT - SFRH/BD/65897/2009. Documento fornecido pelo autor.

expressão gráfica utilizada nos concursos de arquitectura. As actas deste congresso (Grijalba Bengoetxea e Ubeda Blanco, 2012) são uma importante recolha documental sobre a expressão gráfica em concursos de arquitectura, com particular incidência no estudo de casos espanhóis mas também portugueses (Gutiérrez, 2012; Vázquez, 2012).

Ao longo da investigação foi sendo recolhida uma extensa bibliografia de livros e artigos sobre o tema dos concursos de arquitectura, destacando-se os livros de Judith Strong (1976, 1996), George Whyne (1981), de Stanley Collyer (2004), de Jack Nasar (2006), e de William Saunders (2007). Esta extensa bibliografia caracteriza-se por uma grande dispersão temática por se tratar de um grande conjunto de artigos e de investigações parcelares, com referências e cruzamentos a muitas áreas do conhecimento. O tema em si é paradigmático de uma investigação radical. Assim, a presente investigação dos concursos internacionais de arquitectura procurou integrar conhecimento de outras áreas – economia, gestão, sociologia, psicologia, profissão, história –, que variam entre o interesse histórico, procedimental, e até legal ou sobre os objectos (edifícios) construídos nos concursos ou suas ideias (desenhos), procurando esta investigação, mesmo que pecando por defeito, contribuir para alargar a teia de conhecimento e de ligações entre disciplinas.

Todavia os arquitectos genericamente, e os nacionais não são excepção, tendem apenas a mostrar os concursos de arquitectura que venceram e não os concursos de arquitectura enquanto parte de um conjunto mais vasto de obras (construídas e não construídas) ou de um percurso de carreira. Poucos são os arquitectos que têm disponível e acessível um acervo de obras e de projectos, que atravessa o período de estudo, que englobe concursos de arquitectura e que permita uma investigação sobre o tema. É ainda mais difícil encontrar quem tenha efectuado vários concursos internacionais que permitam identificar e sustentar uma investigação e a escolha de casos de estudo. De facto apenas os arquitectos de maior reputação nacional (e internacional) possuem uma tradição de participação em concursos de arquitectura, e destes os mais notáveis são Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura.

Procurámos não esquecer que o fim último destas investigações é o entendimento do exercício profissional dos arquitectos através dos concursos de arquitectura, em particular dos concursos de arquitectura internacionais, e o interesse nesse veículo para a sua internacionalização e investigação, com o fim último da promoção e melhoria da qualidade de vida das populações.

Assim, a investigação recolhe conhecimento das áreas do exercício profissional dos arquitectos e sobre a sua internacionalização que tem sido desenvolvida por investigadores com ligação à Ordem dos Arquitectos (Brandão, 2005, 2005, 2006; Lopes, 2010; Massapina, 2007), por iniciativas recorrentes da própria Ordem dos Arquitectos (Borges, 2014; Cabral e Borges, 2006, 2007; Ordem dos Arquitectos - Secção Regional do Sul, 2013), ou, internacionalmente, por outras associações representativas da classe dos arquitectos (União Internacional dos Arquitectos (UIA) e Conselho de Arquitectos da Europa (ACE)).

A sociologia das profissões (Cabral e Borges, 2006, p. 8) tem sido explorada como reflectindo *“a tensão entre a vocação e o exercício profissional, como é próprio das actividades de índole artística (...) [e] (...) marcada pela contingência, pela inspiração, pela intuição, pela imaginação e pela experiência vivida”* (Weber, 2003, citado por Cabral e Borges, 2006, pp. 13, 14) e utilizada como uma forma de se entender a profissão e os arquitectos. As mais recentes descrições sociológicas da profissão (Cabral e Borges, 2006) estabelecem evidências de uma profissão maioritariamente jovem (2/3 com menos de 40 anos), formada após 1974 (90%), que assenta no *“modelo do arquitecto-autor”* (Cabral e Borges, 2006, p. 8) e na possibilidade da existência de uma elite da profissão, associada à participação em concursos públicos realizados no estrangeiro. Estes dados tornam

particularmente interessante o estudo desta pequena amostra de arquitectos, que apesar de representarem apenas 7% da população são um modelo a que uma vasta maioria aspira pertencer, e a investigação das razões que assistem a esta “*carreira de sucesso*” (Cabral e Borges, 2006, pp. 100–104).

Ao longo da sua formação, da sua vida profissional e formação complementar, o arquitecto torna-se apto a cumprir um papel activo e especializado na construção da sociedade, e procuramos analisar este seu desempenho à luz do seu exercício profissional e não exclusivamente, tal como é efectuado tradicionalmente, em face de uma narrativa autoral de obras construídas, de temas da arquitectura, e/ou de movimentos nacionais ou internacionais.

Como Rem Koolhaas (1995) afirmou “*a arquitectura é uma mistura perigosa de onnipotência e impotência ... A incoerência, ou melhor a casualidade, é o que sustenta a carreira de todos os arquitectos. Enfrentam-se com encomendas arbitrárias, com parâmetros não estabelecidos por eles, em países que apenas conhecem, sobre temas de que são vagamente conscientes, e deles se espera que resolvam problemas que se mostraram irresolúveis para cérebros muito mais capacitados. A arquitectura é, por definição, uma aventura caótica.*”⁰²⁰

Pretende-se traçar uma leitura desta *aventura caótica* através da investigação da internacionalização da arquitectura portuguesa. Procura-se uma historiografia rizomática da *praxis* profissional dos arquitectos portugueses e do seu corpus teórico no território europeu a partir dos anos 60 até ao fim do século XX incorporando a integração na comunidade europeia e a integração na moeda única e procurando a compreensão desse fenómeno.

De modo geral *ir lá fora* foi sempre um misto de inevitabilidade e interesse. Como afirma Helena Vaz Silva:

“Viajou-se desde cedo em Portugal – por necessidade, decerto, mas não apenas a da fome ou do emprego. Os portugueses demandaram sempre o «outro lado», dando-se, ora ao mar desconhecido, ora ao encontro de outras raças, ora a díspares ocupações fora de portas, com a naturalidade de quem procura uma parte de si.

Tenho para mim que é por sermos um povo feito de gente de muitos sítios que gostamos tanto de ir a muitos sítios. Muito se disse das razões que levaram os homens de Quincentos a navegar: da sua insólita audácia a enfrentar o desconhecido, da sua resistência ímpar a aguentar meses de mar, da sua rara osmose com os hábitos locais; mas não vi que se dissesse que tudo é assim por inevitável marca de um modo de ser – incompleto – e por imparável cumprimento de um destino – mítico – que é, segundo Sophia uma vez mais, o de «ousar a aventura mais incrível – viver a inteireza do possível».

Somos navegadores do mesmo modo que somos poetas – por genética incapacidade de sermos outra coisa: demandar é a nossa condição anímica, a ponto de, em altura de profunda crise, termos inventado El-rei D. Sebastião, dizendo-o para a eternidade o vigário da nossa condição de demandantes presos ao chão.

Os Portugueses viajaram ao longo dos tempos «para ganhar a vida» - comerciando primeiro, instalando-se, em seguida, vendendo o seu trabalho, mais recentemente – mas sempre os moveram – e isso é claro na memória que deles resta nos quatro cantos do mundo – um genuíno interesse pelo que encontravam. Quando se critica a colonização portuguesa – comparando-a com a inglesa, por exemplo – por não ter deixado vestígios imponentes, está a criticar-se o que é a sua «diferença» interessante: a natural permeabilidade ao outro.” (Silva, 1999, p. 161)

020 Koolhaas, R. (1995). S, M, L, XL. New York: The Monocelli Press, inc. Referenciado em “Rem Koolhaas. Por él mismo”, entrevista efectuada por Aurora Fernández Per publicada em “El Correo” no dia 25/02/1998. Disponível em http://aplust.net/permalink.php?atajo=rem_koolhas_por_l_mismo0&idioma=es.

De facto, os arquitectos portugueses apesar de concentrados nos seus assuntos internos nacionais sempre estiveram sensibilizados para a importância da sua inserção no espaço internacional. Cultivaram um profundo interesse pelos desenvolvimentos da arquitectura internacional (na teoria e na *praxis*) e integraram muitas dessas influências na arquitectura portuguesa. Porém, parafraseando Jaime Gama, também os arquitectos ao longo de cinco décadas, “*ora por excesso de nihilismo, ora por excesso de megalomania*”⁰²¹ foram-se opondo à internacionalização, sendo poucos (Cabral e Borges, 2006, p. 74) os que ultrapassaram as fronteiras e alcançaram um frutuoso relacionamento externo.

A historiografia da internacionalização da arquitectura nacional encontra-se pulverizada em várias investigações. Assim encontramos informação relevante em investigações referentes a alguns arquitectos nacionais, como por exemplo sobre Porfírio Pardal Monteiro e os seus relacionamentos internacionais (Monteiro, 2012), Eduardo Anahory (Borges, 2010) e Fernando Távora (Clementino, 2013; Fernandes, 2010; Santos, 2012). Alguns investigadores têm contribuído para o esclarecimento dos períodos temporais e factos-chave, como por exemplo: Nuno Correia (com a sua investigação sobre os “*Pequenos Congressos*”), Gonçalo Canto Moniz, Jorge Figueira, Ana Vaz Milheiro, Patricia Santos Pedrosa; Maria Rita Pais Almeida, de entre outros. Não há contudo uma clareza na importância do concurso de arquitectura, em particular sobre o concurso internacional, como evento crítico para que tal internacionalização viesse a acontecer, nomeadamente, como demonstraremos, através dos concursos de Álvaro Siza Vieira em Berlim.

Rapidamente se chegou pela via da excepcionalidade (ou da elite apresentada anteriormente) e pela via da carreira a um reduzido número de possíveis estudos de caso: Álvaro Siza Vieira, Gonçalo Byrne, Eduardo Souto de Moura, Hestnes Ferreira, João Luís Carrilho da Graça, ARX, Promontório, Tiago Mota Saraiva do *AtelierMob*, Pedro Melo do *Ternullomelo Architects*. Uma análise dos concursos realizados em Portugal e no estrangeiro por estes arquitectos destacou desde logo dois protagonistas - Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura – pelo número, tipo e importância dos concursos realizados. O facto de ambos terem sido galardoados com vários prémios nacionais e internacionais, e atravessarem o período de estudo, consolidou a escolha destes dois arquitectos, e optou-se por pontualmente incluir no estudo outros arquitectos por motivos geracionais ou por melhor ilustrarem outros aspectos relevantes dos concursos.

É impossível resumir a investigação, as exposições e as monografias sobre os dois exemplos que iremos seguindo e perseguindo. Sobre Álvaro Siza Vieira, destacam-se a dissertação de Peter Testa (1984) e o livro de Brigitte Fleck (Fleck, 1995), e, ainda, um inumerável conjunto de livros monográficos e de textos sobre e pelo autor. Sobre Eduardo Souto de Moura, destaca-se pela sua relevância, acutilância e oportunidade, a exposição “*Eduardo Souto de Moura: concursos = competitions: 1979-2010*” e o respectivo livro (Barata, Campos e Oliveira, 2011) realizada em 2011, complementado por um conjunto vasto de obras monográficas e de textos sobre o autor. Uma extensa recolha bibliográfica permitiu identificar vários aspectos fundamentais para os percursos internacionais destes dois arquitectos e a sua ligação com os concursos internacionais de arquitectura.

Se antes de 1974 o território da actividade do arquitecto português era reduzido, com esporádicos casos de internacionalização fora do território nacional (exposições internacionais ou encomendas extraordinárias) ou ultramarino, mas desde cedo com contactos internacionais que moldaram a visão para o exterior dos arquitectos, com a viragem democrática de Abril,

021 Gama, Jaime (s.d.). Disponível em http://www.ieei.pt/files/JaimeGama_Portugal_num_novo_contexto_estrategico_regional.pdf

e a perda das colónias, Portugal assume-se na sua essência ibérica, tendo em 1986 integrado o espaço alargado de países europeus, persuadido por novas influências e possibilitando aos arquitectos portugueses uma nova oportunidade para a expansão do seu território de acção ou de projecto para Este.

De facto, se Portugal foi até aos anos 60 um país confinado, atrofiado, atlântico e ultramarino, pela sua localização e história, é hoje um país marcadamente euro-atlântico pelo seu posicionamento geopolítico e económico.

Com base numa leitura do comércio externo (Afonso e Aguiar, 2004; Cabral, 2010; Pinho, 2010; Valério, 2001) sustenta-se que, após uma inversão dos mercados ultramarinos para os atlânticos (1961-1978), surge, entre 1978 até 1992, a inversão do mercado atlântico para o mercado europeu com forte desempenho económico. A este último período corresponde, a Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura, um período de maior desempenho em concursos internacionais, e assume-se como uma primeira vaga de internacionalização e cujo corpus teórico é fundamental. A este período fértil de concursos, segue-se a convergência económica com a União Europeia e inicia-se um processo de degradação da conjuntura internacional que culmina em 2008 com o aprofundamento da crise na economia nacional.

Os ganhos imediatos desse momento fundacional⁰²² de internacionalização da arquitectura nacional nos vários níveis pessoais (autoria e investigação) e profissionais (desenvolvimento, inovação, mercado, visibilidade e premiação) indiciam a existência de um projecto estruturado de reconhecimento do espaço europeu como um mercado potencial e um espaço de reconhecimento nacional onde o arquitecto português se pretende inscrever (Gil, 2008) que continua até aos dias de hoje, e atrai as mais recentes gerações de arquitectos portugueses⁰²³.

É nesta nova realidade nacional e internacional, numa Europa alargada, que os arquitectos hoje actuam e perspectivam o seu exercício profissional. As novas gerações de arquitectos, inovadoras (23%) e inconformadas (14%) (Cabral e Borges, 2006, pp. 98-99), orientados fortemente para a mudança, estabelecem metas de internacionalização elevadas e utilizam os concursos como alavancas para a *carreira de sucesso*.

Participar num concurso significa testar as nossas capacidades para além de um sistema de relações pessoais e para além de uma zona de conforto que se atinge numa relação directa com o cliente. Trata-se de desenvolver e experimentar uma visão muito mais abrangente que a usual relação arquitecto-cliente. É a possibilidade de se ultrapassarem contingências de escala, de sair das zonas de conforto e de especialização. Permite um reconhecimento e uma publicidade para além do contexto profissional e dirigida ao público em geral. Mas obriga a um investimento de tempo, energia e recursos financeiros com resultado incerto.

022 Segundo a definição do sociólogo Guy Rocher [Rocher, Guy (2001). “*La mondialisation: un phénomène pluriels*”, in Daniel Mercure (dir.), *Une société-monde? Les dynamiques sociales de la mondialisation*, De Boeck: Presses de l'Université Laval, De Boeck.], a Internacionalização refere-se ao fenómeno de “ trocas económicas, políticas, culturais entre nações, e às relações que daí resultam, pacíficas ou conflituosas, de complementaridade ou de concorrência” [Citação original: “... *l'internationalisation ... nous réfère aux échanges de diverses natures, économiques, politiques, culturels, entre nations, aux relations qui en résultent, pacifiques ou conflictuelles, de complémentarité ou de concurrence.*”] e distingue-se dos fenómenos de mundialização ou da globalização (que não são objecto desta investigação). Com base neste conceito julga-se poder afirmar que a internacionalização da arquitectura portuguesa abrange a prestação, ou colaboração na prestação, de serviços de arquitectura, as políticas nacionais (sectoriais ou profissionais) de promoção internacional da arquitectura (nomeadamente as exposições internacionais de arquitectura), os artigos, livros, revistas ou outros meios impressos de divulgação da arquitectura portuguesa, os meios de divulgação na internet e, ainda, a participação em concursos internacionais (que curiosamente revelam, pela oportunidade, abertura e excepcionalidade, a possibilidade da existência de um discurso metodológico ou de uma investigação em curso).

023 Confirmando o que, na última década, alguns autores alertavam (Brandão, 2005 e Cabral & Borges, 2006) para as mudanças que se aproximavam, verifica-se recentemente na última década uma, talvez, demasiadamente rápida evolução dos fenómenos de internacionalização pelas gerações de arquitectos mais novas (vulgo geração Z), impulsionada, é certo, pela presente situação económica europeia e nacional e por alguma estagnação da encomenda nacional.

O progressivo alargamento territorial e o alargamento das condições de competitividade e de internacionalização das profissões, isto é, a transição de um espaço territorial colonial (proteccionista) para um espaço territorial europeu (concorrencial), acelerou uma adaptação dos processos de concepção e/ou criação da arquitectura e uma reinterpretação do papel do arquitecto na sociedade.

Permanece curioso que apesar desses fenómenos terem já sido diagnosticados noutros países europeus com elevado exercício profissional exterior ao território (vejam-se os relatórios sobre a profissão a nível europeu do Conselho de Arquitectos da Europa (Mirza & Nacey Research, 2008, 2010, 2012, 2015) e as edições da “*Platform for Architecture – Wonderland*” (Verein Wonderland, 2006; Wonderland *et al.*, 2006, 2007, 2008, 2012)) este alargamento do território de acção próprio do arquitecto esteja, nacionalmente, a tardar em ser reconhecido e aproveitado.

Sublinha-se que os serviços de arquitectura, engenharia e consultadoria técnica tem vindo a crescer na última década com uma taxa de crescimento médio por ano de aproximadamente 20%⁰²⁴ desde 2000, o que representa a segunda maior taxa de crescimento de exportações de serviços. É necessário entender o fenómeno e a sua origem, os seus principais intervenientes, os processos envolvidos e a sua importância e potencial influência (Cabral e Borges, 2006; Tostrup, 1999).

De facto os concursos e particularmente os internacionais revelam-se como uma ferramenta muito antiga de eleição dos melhores entre os melhores (Tostrup, 2010), assim como demonstram o posicionamento crítico sobre a arquitectura num território menos conhecido e uma capacidade de formulação de propostas contemporâneas adaptadas a um tempo e a um lugar.

Acresce que os concursos permitem uma análise retórica do discurso gráfico e verbal que actuam como uma forma de persuasão e de comunicação de um autor, sistematizando um discurso teórico, reflexivo e de investigação que influencia directamente e globalmente a *praxis* profissional.

Apesar desta evidência até agora não foi possível encontrar na bibliografia consultada um cenário preciso da situação do sector e da classe, seja no passado seja nos próximos anos, ou definir um corpus teórico sobre como se caracteriza a internacionalização da arquitectura portuguesa através dos concursos internacionais, quais as suas influências e protagonistas.

Persiste ainda uma visão subliminar de que se está perante um fenómeno em crescimento e mutação, que aparece cada vez mais como resposta a uma necessidade crescente de experimentação e investigação dos actos próprios da profissão e dos limites da sua *praxis*, mais uma vez através dos concursos, como resposta a situações de reduzida produção ou de escasso reconhecimento autoral.

1.3 O ÂMBITO DO ESTUDO

O âmbito desta investigação situa-se no campo da arquitectura, cruzando transversalmente e sem fronteiras esta área disciplinar com outras áreas de estudo e aplicação, nomeadamente com a história do século XX, a sociologia das profissões, a prática profissional do arquitecto e a

024 Segundo dados do Boletim Mensal da Economia Portuguesa nº3 de Março de 2011. Fonte: GEE, com base nos dados das Estatísticas da Balança de Pagamentos (Banco de Portugal). Estes dados referem-se às exportações nacionais sem distinção de origem ou destino.

investigação *em, sobre, com e através* do projecto. O tema são os concursos de ideias e de projectos de arquitectura, com especial enfoque nos internacionais. Os concursos proporcionam uma exploração e experimentação conceptual e criativa da arquitectura através de comportamentos individuais ou colectivos e sociais, fundamentados na leitura | interpretação | concepção | comunicação de uma solução, necessariamente projectada para o futuro como resposta a um problema específico, que se irá construir, assumindo uma forma de intervenção na sociedade e uma expectativa, hipotética, de vir a obter uma recompensa (económica, financeira, social, cultural, autoral, etc.) e reconhecimento.

O universo de investigação são os arquitectos nacionais e o corpus teórico que suporta o seu exercício profissional através da leitura, comparativa, histórica e diacrónica, das suas propostas em concursos públicos internacionais no território europeu plasmadas nas peças documentais gráficas e verbais entregues. O concurso de arquitectura internacional assume-se como o elemento operacional no contexto da internacionalização da arquitectura portuguesa, através do estudo dos casos dos concursos internacionais de Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura. Pontualmente, em casos específicos, recorrer-se-á a outros arquitectos para melhor ilustrar o aspecto particular em análise.

A internacionalização está intimamente ligada ao contexto político-económico e social da altura pelo que importa reexaminar-se e sistematizar-se ao longo do século XX as realidades nacionais e a internacionais, focando a sua relevância e influência para a predisposição para a internacionalização.

Assim, descreveremos alguns episódios, eventos e personagens da primeira metade do século XX por se considerar que estes factos demonstram algumas das condições e influências fundacionais para a internacionalização da arquitectura portuguesa que se desenvolve de modo propositado e consciente a partir dos anos 60. São os casos, de entre outros, de Porfírio Pardal Monteiro e as suas relações com Pierre Vago, de onde se observa a importância da relação internacional com a UIA que regulamenta com a UNESCO sobre os concursos internacionais de arquitectura em 1954 e a sua ligação com os movimentos associativos dos arquitectos de então (SNA / SRA / RIA / CIAM / UIA). São ainda os casos de Eduardo Anahory e das suas relações com o Brasil.

Repescam-se *momentos, personagens e histórias* que são essenciais à compreensão mais alargada e profunda da internacionalização da arquitectura portuguesa após 1974. A narrativa histórica possibilita enquadrar o processo de internacionalização não como um fenómeno ocasional ou furtivo, mas como um resultado esperado de um movimento contínuo (fragmentado é certo) em direcção ao exterior.

É fundamental o trabalho realizado a partir de 1957 por Nuno Portas na promoção da arquitectura de Álvaro Siza Vieira internacionalmente nos *Pequenos Congressos* e de Pancho Guedes na introdução da arquitectura portuguesa a John Donat que a edita em 1964 no *“World Architecture One”*. Em especial na segunda metade do século XX subsiste a importância da viagem e da emigração, e revelam-se os grandes nomes nacionais com predisposição internacional e a sua influência através do ensino e das associações profissionais às gerações seguintes, nomeadamente à Escola do Porto.

O período revolucionário e participativo de 1974-76, a adesão à Comunidade Económica Europeia em 1986 e a União Económica e Monetária em 2000 como corolário da integração europeia, são decisivos para a consolidação de uma prática internacional consistente. A visibilidade do processo revolucionário e a divulgação da arquitectura nacional em revistas

internacionais italianas e francesas consolida-se. Siza Vieira começa a ser conhecido internacionalmente e é sugerido por Brigitte Fleck para participar em concursos de arquitectura em Berlim no IBA. A continuada prestação de serviços internacionais de Siza Vieira e os prémios internacionais, projectam definitivamente a arquitectura portuguesa no espaço europeu, estendendo as oportunidades de internacionalização a outros arquitectos nacionais, primeiro da Escola do Porto e com fortes ligações a Siza, e depois a outros de Lisboa e do país que vão conquistando espaço e protagonismo internacional.

1.4 OBJECTIVOS

A investigação tem como objectivo compreender de que modo os concursos de arquitectura, em particular os concursos internacionais, foram relevantes para a internacionalização da arquitectura Portuguesa e traduzem um processo de investigação e inovação.

A literatura existente sobre a classe profissional dos arquitectos sugere de forma consistente alguns perfis típicos que apresentam maior propensão para uma elevada satisfação pessoal baseada no sucesso profissional e na autoria. A realização material e pessoal encontra-se ligada às oportunidades de mercado e ao acesso aos recursos mais atractivos, que correspondem, muitas vezes, a desafios prestigiantes, inovadores e com possibilidades de continuidade futura, nomeadamente os concursos nacionais ou internacionais.

A investigação admite a asserção apresentada por Cabral e Borges que a elite da profissão em Portugal é, em grande medida, legitimada (Cabral e Borges, 2006; Tostrup, 1999) pela participação em concursos internacionais. A integração nessa elite (ou seja, a vontade de pertencer a essa elite) responde aos desejos de realização identificados no estudo sociológico da profissão em 2006, mas que se considera serem transversais no tempo à classe.

Admite-se ainda a possibilidade que desde 1974, fruto das alterações democráticas e, principalmente, da adesão em pleno direito ao mercado europeu, se tenham alterado as condições de acesso e de pertença a esta elite, ao ponto de serem os concursos internacionais o meio mais eficaz e rápido de integrar essa elite.

Admite-se ainda que esta elite, por ser inovadora ou conservadora (Cabral e Borges, 2006), possui elevadas capacidades profissionais, técnicas e retóricas (Tostrup, 1999, 2010) que potenciam uma reflexão e um discurso teórico e estético persuasivo, e induzem a experimentação em arquitectura e a evolução do seu corpus teórico.

Desse modo parece evidente a hipótese de se estar presente, ao longo dos últimos 40 anos, de uma mutação na prática profissional do arquitecto português e que esta mutação se revela numa alteração do seu corpus teórico e prático, logo da sua *praxis*.

A investigação pretende discutir e evidenciar a veracidade das seguintes afirmações:

- A internacionalização dos arquitectos portugueses, tal como é apresentada por Cabral e Borges (2006), é legitimada pela participação em concursos, pela sua identificação como uma *elite da profissão*, e como uma identificação (e valoração) destes arquitectos de entre os pares e na sociedade (Gadanhó, 2010; Reis, 2007);
- O contexto da reflexão teórica da arquitectura nacional que ocorre internacionalmente entre 1974 e 2000, é um marco teórico fundacional e referencial às actuais gerações de

arquitectos que procuram o reconhecimento autoral nacional e internacional;

- A internacionalização da prestação de serviços da arquitectura por arquitectos portugueses teve como impulso o concurso internacional de arquitectura a partir da década de 80 (facto evidenciado na análise da cronologia comparada, ou *timeline*, em anexo);
- Os concursos de arquitectura (Collyer, 2004; Lipstadt, 1989; Rönn, Kazemian e Andersson, 2010; Spreiregen, 1979; Strong, 1976, 1996; Tostrup, 1996, 1999, 2010) podem ser oportunidades de investigação em projecto através dos discursos retóricos verbais e visuais e na construção de uma identidade como autor (Corcoran, 2008; Reis, 2007; Ricco, Lo e Micheli, 2003; Wonderland et al., 2006).

Assim, esta investigação pretende avaliar o momento fundacional dessa mutação, com base em eventos e personagens nacionais e internacionais ao longo do século XX, com ênfase no período entre 1974 e 2000, e pretende sistematizar o corpus teórico que permitirá, em futuras investigações, alargar o espectro do conhecimento a realidades mais próximas e dinâmicas.

Um concurso permite um diálogo democrático entre um autor e a sociedade, a discussão de uma ideia e permite comparar soluções diferentes para um mesmo problema. Cada proposta demonstra as capacidades técnicas, processuais e criativas e expressa uma era civilizacional, um marco representativo do homem no seu tempo e no seu espaço, logo de uma resposta contemporânea para um problema.

Tendo em conta as considerações anteriores pretende-se investigar o problema que advém da combinação da (1) inexistência de uma leitura holística da internacionalização da arquitectura e a identificação duma possível reduzida elite da arquitectura nacional, (2) da inexistência de uma investigação especificamente orientada em examinar criticamente os discursos retóricos dos concursos internacionais como investigação em arquitectura, e, (3) a *praxis* dos arquitectos.

A identificação deste problema traduz-se numa estratégia alargada de (re)conhecimento e crescimento da importância da arquitectura nacional num território alargado, potencialmente mais rico e dinâmico que o existente em Portugal.

A adaptação constante dos arquitectos ao mercado de trabalho, a procura de condições para o exercício da arquitectura e o reconhecimento da autoria provocou adaptações e mutações⁰²⁵ na forma e no processo de fazer arquitectura. Ao longo do tempo estas alterações concretizam-se em subtis alterações do exercício profissional dos arquitectos que orientam e organizam a sua prática.

Aquando da internacionalização, nomeadamente através dos concursos, por um processo de sublimação (Gil, 2008) e como reflexo de uma retórica (Tostrup, 1999), as questões de projecto que podem assumir-se descontextualizadas do lugar social e espacial, permitem, por essa via,

⁰²⁵ Estas adaptações e mutações sucedem devido, entre outras, às seguintes alterações: as capacidades desenvolvidas ao longo da formação são distintas: destacando-se o alargamento do número de universidades e as oportunidades formativas no exterior (Erasmus); um maior conhecimento e apetência para as línguas estrangeiras; o alargamento do território e da sua relação com o projecto, assistindo-se ao desaparecimento das barreiras territoriais; o aparecimento e impacto da internet que veio reduzir as distâncias de comunicação passando a haver uma proximidade virtual com o lugar, que entre outras características, e imprimiu um novo modo de conceber a arquitectura que potencia novas respostas; a evolução das tecnologias de produção virtual do espaço e da sua concepção; a organização e estrutura de relações dos actores e produtores da arquitectura, as dinâmicas e rotinas de produção, e, com elas, as estruturas de resposta operativa (formal ou informal) aos problemas alteram a posição cultural, social e ética dos arquitectos perante os problemas espaciais a solucionar; ampliaram-se os limites das acções de arquitectura (Hill, 2003) separando-se a concepção da materialização, questionando-se as relações entre a forma e a estrutura, integrando novos campos de acção para o arquitecto (p. ex. o social – arquitectos sem fronteiras).

a construção de um discurso teórico visual e verbal diferente do normal e uma investigação em projecto.

Paralelamente e gradualmente, em função das bases humanas e operativas da prática profissional, mas também das oportunidades e dos clientes, das alterações sociais, económicas e culturais, das modas, estilos ou concepções estéticas, inova-se em termos criativos. Esta evolução é facilitada pelo incremento na competência profissional e no nível de exigência dos diversos públicos, que, incentivando a inovação, canalizam as diferentes sinergias criativas e produtivas.

Esta evolução teórica e tecnológica consubstancia um mapa de um corpus teórico da arquitectura portuguesa que reúne uma colecção de fenómenos – concursos internacionais – que, não obstante ocorrerem esporadicamente, permitem a preservação, identificação e análise das diferentes teorias arquitectónicas através da documentação visual e verbal produzida na documentação e avaliação do concurso.

O desconhecimento e sistematização do conhecimento em relação ao *quem?*⁰²⁶, *onde?*⁰²⁷, *como?*⁰²⁸, *quando?*⁰²⁹, *porquê?*⁰³⁰, e *para quê?*⁰³¹ do fenómeno da internacionalização da arquitectura portuguesa associado à constatação da sua relevância como fenómeno de exportação, encoraja o desenvolvimento deste trabalho de investigação, com a esperança que possa servir como referência a quem tenha interesse no estudo da profissão e na *praxis* do arquitecto, e seja parte activa da formação e desenvolvimento dos arquitectos.

1.5 ESTRUTURA E METODOLOGIA

Com base nos objectivos identificados e, na leitura comparada de literatura especializada ao nível dos concursos e dos eventos e personagens relevantes para a internacionalização da arquitectura portuguesa, confinou-se a investigação e objecto de estudo ao universo dos concursos internacionais de arquitectura dos arquitectos Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto Moura.

O segundo capítulo sistematiza e revê a bibliografia mais relevante referente ao tema dos concursos, identificando a sua origem na competição como facto natural de evolução e aprofundando o contexto do concurso e em particular os concursos de arquitectura. Pretende-se compreender o concurso e a sua relevância para os arquitectos e para o seu processo de projecto, não esquecendo os vários intervenientes e interesses no processo e os enquadramentos regulamentares ou legais que o definem, o seu contexto e evolução histórica.

A revisão da literatura/bibliográfica sobre os concursos foi analisada/organizada segundo duas perspectivas: por um lado a história dos concursos propriamente ditos, dos seus contextos, dos arquitectos e projectos vencedores e quando possível dos restantes concorrentes e projectos

026 Quem? Quem se internacionaliza? Quais são as características desses arquitectos?

027 Onde? Qual o mapa territorial - Europeu - do arquitecto português? Existem preferências (ligações) de lugares? Há uma relação de escala entre a origem (Portugal) e o destino (lugar)?

028 Como? Como se procede à internacionalização do arquitecto português? Quais são as razões que levam o arquitecto português a se internacionalizar?

029 Quando? Quando se dá a primeira internacionalização? É um impulso de juventude? É um afirmar da autoria? É a concretização de uma carreira?

030 Porquê? É um percurso estruturado de carreira? É um fenómeno ocasional? É uma procura de outras hipóteses de trabalho? De um alargamento do mercado de trabalho?

031 Para quê? Para experimentar novas coisas? Como processo de investigação de projecto? Porque se é especialista na área?

vencidos; por outro lado enquanto *coisa mental*, teórica da construção da história e evolução da arquitectura.

Nesta análise identificaram-se os aspectos positivos e negativos mais expressivos dos concursos. Procurou-se uma visão holística, inclusiva e alargada das questões, mesmo das questões para as quais ainda há necessidade de investigação científica mais aprofundada.

O terceiro capítulo recolhe evidências históricas nacionais e internacionais, de múltiplas fontes bibliográficas, organizadas segundo uma linha histórica do século XX (uma metodologia comparada que se apresenta no anexo D) e da qual se extraiu os momentos considerados mais significativos para o tema da investigação e, a partir dos quais, se projecta uma narrativa que privilegia e hierarquiza os eventos e os personagens mais relevantes para o fenómeno da internacionalização da arquitectura portuguesa.

A cronologia comparada (ou *timeline*) reúne os eventos, personagens e factos mais relevantes, que permitem correlacionar e analisar a internacionalização da arquitectura portuguesa e hierarquizar os momentos e os personagens-chave. Esses acontecimentos foram sistematizados em categorias: *praxis*, concursos, prémios, congressos, exposições, publicações, factos, legislação, contexto, academia e pessoal. Teve-se em particular atenção reunir várias fontes de forma a permitir um maior cruzamento de dados, nomeadamente em relação a Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura. Estes momentos-chave foram aprofundados e desenvolvidos no texto principal com base nas várias fontes existentes.

Os eventos, personagens e factos mais relevantes são agregados nos grandes momentos históricos, essenciais à compreensão do problema:

- O período até aos anos 60 de grande pioneirismo nas relações internacionais dos arquitectos portugueses, mas fundamental para o despertar duma consciência internacional;
- Os anos 60 e 70 em que o entusiasmo e crescimento proporcionados pela EFTA permitem aspirar a ser europeu através do estudo, do turismo e da emigração;
- O marco do 25 de Abril de 1974, do período revolucionário e participativo seguinte, e de um período entre 1986 e 1991, em que Portugal adere à Comunidade Económica Europeia (CEE), exhibe um forte desempenho económico e prepara-se para a União Económica e Monetária (UEM). Neste período valorizam-se internacionalmente as experiências autorais, em ligação profunda com o território, de grande valor poético e sensibilidade, e, ainda, o trabalho com as populações e os fenómenos de participação. Surgem nesta altura as primeiras possibilidades de internacionalização;
- O período entre 1992 e 1998, início da convergência económica com o processo de construção da União Económica e Monetária (UEM) com a capacitação dos ateliers nacionais. Segue-se um período, entre 1999 e 2008, de deterioração das condições reais da economia nacional, em sintonia com a continuada deterioração da conjuntura internacional, que testemunha o aprofundamento da crise na economia real e a integração na moeda única (3ª fase da UEM e adopção das taxas de conversão). Os processos de internacionalização já estão adquiridos e o mercado da arquitectura nacional já não se restringe ao território nacional, e o concurso público surge com forma de encomenda e de internacionalização.

A sistematização e construção da cronologia comparada (ou *timeline*) permitiu uma análise comparativa/correlativa muito interessante entre os concursos e o seu contexto histórico. Este estudo exploratório que reúne uma série de informação dispersa constitui uma importante possibilidade de avanço no conhecimento que não foi explorada no seu potencial mas que poderá constituir um instrumento de trabalho de futuras investigações.

A revisão da literatura assume características especiais ao longo deste capítulo pois a transdisciplinaridade torna-se muito evidente pelos contributos históricos e teóricos de várias áreas disciplinares como a arquitectura, a história, a sociologia e a sociologia das profissões.

Este acervo de informação foi complementado e validado com recolha de fontes primárias: as entrevistas aos arquitectos Álvaro Siza Vieira, Eduardo Souto e Brigitte Fleck (investigadora dos concursos de Siza Vieira) e a confirmação de dados sobre os concursos nas suas biografias. Realizaram-se 4 entrevistas (apresentadas no anexo B) numa fase mais avançada da investigação, mas que permitiram consolidar e confirmar as questões e hipóteses levantadas:

- A 25 de Setembro de 2014 com Álvaro Siza Vieira (Vieira, 2014), no dia seguinte a uma palestra no âmbito das Conferências do Cenáculo, na Biblioteca Pública de Évora. Nesta entrevista procurou-se esclarecer os primeiros anos de profissão, as suas influências, as ligações internacionais e os primeiros concursos.
- A 17 de Dezembro de 2014 com Brigitte Fleck (investigadora dos concursos de Álvaro Siza Vieira (Fleck, 2014), na Fundação Serralves no Porto, onde se procurou perceber o contexto e a história dos primeiros concursos de Siza em Berlim, expressa magistralmente no título do 4º capítulo do livro de Brigitte Fleck sobre Álvaro Siza: *“The time of Competitions”*. A entrevista veio a ser revista pela autora em Março de 2015 e complementada com alguma informação original não publicada.
- A 09 de Janeiro de 2015 com Eduardo Souto de Moura (Moura, 2015), no seu atelier, onde se abordou o seu interesse pelos concursos, as razões que o levam a fazer concursos e o modo como estes podem ser motores à investigação, ao desenvolvimento e à inovação.
- A 10 de Janeiro de 2015 novamente com Álvaro Siza Vieira (Vieira, 2015), no seu atelier, onde se abordou o seu interesse pelos concursos, as razões que o levam a fazer concursos e o modo como estes podem ser motores à investigação, ao desenvolvimento e à inovação no campo da arquitectura.

Esta informação foi ainda complementada com a análise documental dos processos de concurso internacionais de arquitectura (desenhos, maquetas, fotografias e textos) dos concursos internacionais em que Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto Moura participaram. Foram ainda consultados alguns dos documentos do processo de concurso no que diz respeito ao lançamento e à sua avaliação (como documentos de preparação e instrução dos concursos, cartas de convite, relatórios de júris e arquivo de documentos). Esta consulta foi realizada em centros de documentação e arquivo que se descrevem de seguida.

- Arquivo da União Internacional dos Arquitectos (UIA), Paris;
- Arquivo da *Cité de l'Architecture e du Patrimoine*, Paris;
- Biblioteca Nacional de França, Paris;

- Centro Canadano de Arquitectura (CCA), Montreal;
- Arquivo do Museu de Design, Helsínquia;
- Biblioteca e arquivo do *Royal Institute of British Architects* (RIBA), Londres;
- Biblioteca e arquivo da *Architectural Association* (AA), Londres;
- Arquivo do *Architects Registration Board* (ARB), Londres;
- Arquivos da *Architecture Foundation*, Londres;
- Biblioteca de Inglaterra, Londres;
- Arquivos da *New London Architecture* (NLA), Londres.

O quarto capítulo cruza as informações recolhidas nos dois capítulos anteriores para a definição da importância do concurso de arquitectura na internacionalização da arquitectura portuguesa segundo áreas distintas:

- O concurso de arquitectura como processo de investigação e experimentação, com fortes ligações entre a *praxis* e a academia. É claro para o autor o papel fundamental dos concursos como possibilidade de investigação sobre a arquitectura fora da academia e em contexto profissional. Esta apetência à investigação propiciada pelos concursos advém dum treino ou método dos concursos como modo de trabalho no ensino da arquitectura que está no ADN da formação do arquitecto desde o século XVII. Mas o que é investigar em arquitectura? De que modo são os concursos espaços possíveis de investigação? De que modo a investigação é possível no exercício prático da profissão do arquitecto? De que modo os Arquitectos portugueses reflectem este entendimento e esta investigação pelo projecto e pelo concurso?
- O concurso de arquitectura como factor de aferição e consolidação de competências. Os concursos são fundamentais como factores de desenvolvimento pessoal e de qualificação do arquitecto, bem como como marca das competências próprias deste perante os pares. Assim, serão os concursos capazes de servir como medida de competência entre arquitectos? De que modos podem os concursos servir para desenvolver competências necessárias ao exercício profissional? De que modos podem ser identificados casos exemplares onde os concursos serviram para assegurar as competências dos arquitectos? De que modo participar num concurso (como concorrente ou como júri) contribuem para o desenvolvimento de um sentido crítico sobre si mesmo, sobre os outros e sobre a arquitectura?
- O concurso de arquitectura como processo de inovação em arquitectura. Há recorrentemente nos concursos de arquitectura inovação. Esta inovação é possível tanto aos níveis individuais da prática profissional de um arquitecto, como ao nível dos valores identificativos da arquitectura e cultura de um povo. Assim, de que modo podem os concursos ser geradores de inovação? De que modo podem ser estruturantes da identidade criativa de um país? De que modo os concursos permitem inovar em termos de estéticos? O caso do ornamento!

A metodologia utilizada ao longo da investigação assumiu uma dupla vertente. Por um lado



Figura 010. Mapa de Albrecht Durer (1515) do cosmos como uma série de mitos e lendas.

a definição do próprio objecto de estudo segundo um plano histórico, teórico e conceptual que determina a sua evolução e seu posicionamento nos vários momentos de caracterização, utilizando uma metodologia exploratória que, com base numa perspectiva histórica aprofundou o corpus teórico publicado sobre a matéria, com o fim de concretizar os aspectos basilares da investigação. E, por outro lado, mediante um processo de desconstrução do objecto de estudo, aprofundou-se o tema da internacionalização com o fim de determinar quais as tendências ou posições em que a mesma se colocou ao longo do período de estudo.

O estudo dos concursos internacionais de arquitectura de arquitectos portugueses levou à recolha de informação sobre concursos de arquitectura em associações profissionais ou museus de arquitectura: na União Internacional dos Arquitectos (UIA) em Paris consultou-se a informação disponível sobre a relação entre a Unesco e a UIA e os concursos organizados pela UIA; no arquivo da *Cité de La Architecture* consultaram-se os documentos originais do concurso da Biblioteca de França, incluindo os painéis originais de Álvaro Siza Vieira, bem como as actas das avaliações; no arquivo do Museu do Design, em Helsínquia, encontrou-se alguma documentação original do processo de concurso de Álvaro Siza para o Museu de Helsínquia, nomeadamente as cartas de convite; no *Royal Institute of British Architects* (RIBA) consultou-se todo o arquivo documental dos anos iniciais das relações internacionais da RIBA com a UIA e, ainda, o arquivo da secretária dos concursos internacionais desde 1940 (na altura Judith Strong era a responsável pelas relações internacionais do RIBA).

Note-se que a bibliografia referenciada nos livros de Elisabeth Tostrup (1999) e de Hélène Lipstadt (1989), que constituíram os primeiros documentos sobre os concursos, é praticamente inexistente em Portugal, pelo que houve necessidade de ao longo da investigação de consultar algumas bibliotecas estrangeiras. As idas a Montreal, Londres, Paris e Helsínquia foram essenciais para aprofundar a bibliografia existente e recolher muita informação relevante sobre os concursos e sobre a internacionalização da arquitectura Portuguesa, tendo sido fundamental o acesso privilegiado à biblioteca do *Royal Institute of British Architects* (RIBA) e da *Architectural Association* (AA), bem como o acesso geral à *British Library* e ao *Canadian Center of Architecture*.

A investigação baseia-se num percurso metodológico que parte da formulação de um conjunto de questões que se consideram fundamentais, como ponto de partida, para a leitura e interpretação do processo de produção arquitectónica, com o apoio da recolha e exploração de bibliografia temática que permita a análise e discussão segundo diversas perspectivas disciplinares sobre o tema em questão.

Estas questões foram sendo consolidadas e revistas ao longo da participação em conferências sobre os concursos que decorreram desde 2012. Assistiu-se à primeira conferência em Montreal no Canadá⁰³² que abriu as portas ao contacto com um conjunto de investigadores e conferências principalmente do norte da Europa que se realizam com periodicidade semestral ou anual sobre o tema. Em Portugal assistiu-se a uma conferência sobre a expressão gráfica associada aos concursos de arquitectura⁰³³ ainda em 2012. Ao longo de 2012, 2013 e 2014 foram-se assistindo a conferências e escrevendo artigos nos quais se foram apresentando resultados parcelares e que servem de base para a redacção dos capítulos desta tese e estão incluídos no anexo A. Nesses artigos, com avaliação de pares, foram investigadas as possibilidades

032 16-17 Março de 2012, Montreal, Canadá, “*International Competitions and Architectural Quality in the Planetary Age*”. Participação na conferência e nos debates.

033 31 Maio a 2 Junho de 2012 – Porto, Portugal – “14º Congresso Internacional de Expressão Gráfica Arquitectónica” com o tema “Concursos de Arquitectura”.

dos concursos como investigação⁰³⁴, as competências necessárias⁰³⁵, as questões estéticas e do ornamento⁰³⁶, envolvendo a questão da crítica⁰³⁷ em concursos e o que leva há vontades em competir⁰³⁸, finalizando com a investigação e produção de conhecimento em |sobre | com projecto através do concurso⁰³⁹. Para além dos artigos já realizados encontra-se já em preparação um outro artigo já aceite para apresentação sobre as propostas de atmosferas dos concursos de arquitectura⁰⁴⁰.

Este conjunto de artigos possibilitou a sistematização da informação que se foi recolhendo ao longo do período da investigação e o estudo de vários aspectos relevantes e complementares dos concursos em ligação com a internacionalização da arquitectura portuguesa, funcionando como um *log book* deste documento. Cada artigo, ou conjuntos de artigos, procura compreender e responder a uma questão, enquadrada no tema de cada conferência, mas com ligação ao tema dos concursos e à internacionalização, de modo a contribuir com conhecimento neste campo de investigação e a se sistematizar a informação recolhida.

Nesta investigação procurou-se uma visão dos protagonistas do processo, ou seja dos arquitectos, mediante entrevistas pessoais, que, com enfoque qualitativo, permitam extrair conclusões capazes de apontar respostas fundamentadas para a hipótese de investigação.

Hoje é visível uma internacionalização que se encontra directamente ligada a fenómenos de aculturação e hibridação, à qual a realidade nacional é sensível, e que estrutura, pelas diferenças de escala, apostas diferenciadas nacionais e internacionais. A divulgação e número de publicações (Reis, 2007), a fácil e rápida divulgação de imagens dos trabalhos e a inovação tecnológica, trouxeram uma facilidade na legibilidade dos movimentos internacionais e uma vontade clara de neles participar ou de neles se inscreverem (Gil, 2008).

Assim, pretende-se nesta investigação trabalhar as várias questões segundo uma multiplicidade de pontos de vista com o objectivo de comprovar ou negar os vários argumentos elencados com intenção crítica e experimental (Veja-se a definição a título de exemplo o Mapa de Albrecht Durer (1515) do cosmos como uma série de mitos e lendas na Figura 010).

034 26-27 Outubro de 2012, Helsínquia, Finlândia, “*Architecture as Human Interface, 4th Symposium of Architectural Research*”. Elaboração de artigo e apresentação de conferência com o título “*Architectural competitions as a lab: a study on Souto de Moura’s competitions entries*” em co-autoria com o Orientador Prof. Altino João Rocha, a 27 de Outubro de 2012. Este artigo foi depois revisto, ampliado e editado em livro (Rönn, Andersson e Zettersten, 2013) (ver <http://issuu.com/riokultur/docs/architectural-competition-forlag2/160>).

035 26-28 Abril 2013, Trondheim, Noruega, “*Aesthetics, the Uneasy Dimension in Architecture*”. Elaboração de artigo e apresentação de conferência com o título “*Competence within competitions: Siza’s Aesthetics*” a 27 de Abril de 2013. Ainda se está a aguardar a publicação das actas.

036 26-28 Abril 2013, Trondheim, Noruega, “*Aesthetics, the Uneasy Dimension in Architecture*”. Elaboração de artigo e apresentação de conferência com o título “*Competing for ornament: an insight on Alvaro Siza Vieira and Eduardo Souto de Moura architecture*” em co-autoria com Sofia Salema apresentada a 27 de Abril de 2013. Ainda se está a aguardar a publicação das actas.

037 Foi-se aceite na conferência em 26 – 29 Novembro 2013, Adelaide, Austrália, “*Critique 2013*”. Elaborou-se parte substancial do artigo com o título “*Why Competitions are critical*” mas não se entregou em virtude da impossibilidade em se ir apresentar a conferência à Austrália.

038 13-15 Fevereiro 2014, Delft, Holanda – “*The 5th International Conference on Competitions: Conditions for Architect-Client Interactions*”. Elaboração de artigo e apresentação de conferência com o título “*Shall we compete?*” Apresentada a 15 de Fevereiro de 2014 e publicada nas actas da conferência (Ver <http://repository.tudelft.nl/assets/uuid:16878ad2-e77a-408c-a777-42ea73efc724/Giulherme.pdf>).

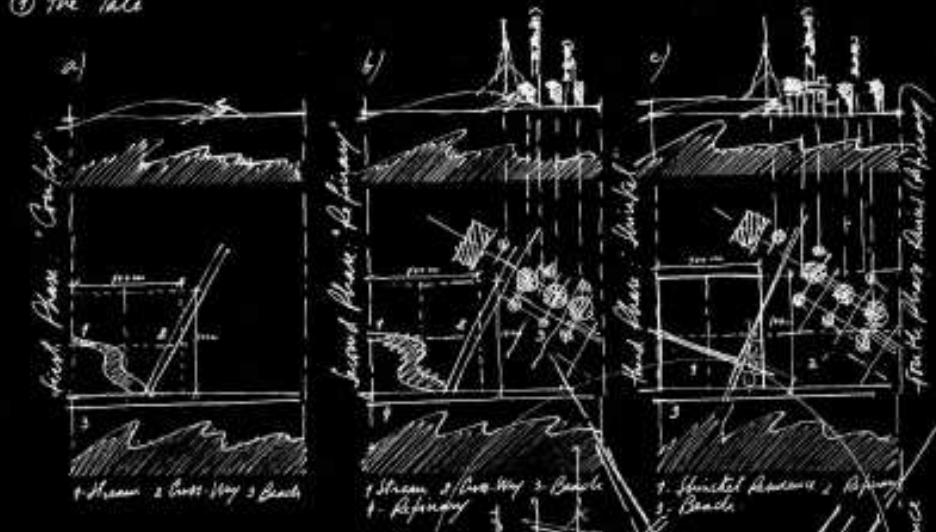
039 8-9 Maio 2014, Lisboa, Portugal, “*ARbD’14 – Fourth International Conference on Architectural Research by Design: Unifying Academia and Practice through Research*”. Elaboração de artigo e apresentação de conferência com o título “*Competitions serve a larger purpose in architectural knowledge*”. Apresentada a 9 de Maio de 2014 e publicada na Revista Lusófona de Arquitectura e Educação (Ver <http://revistas.ulusoфона.pt/index.php/revlae/article/view/4782>).

040 1-2 Julho 2015, Manchester, Inglaterra, “*Atmospheres*”. Em elaboração o artigo com o título “*Future Atmospheres. The architectural design competition experience*” cujo resumo já foi aceite.

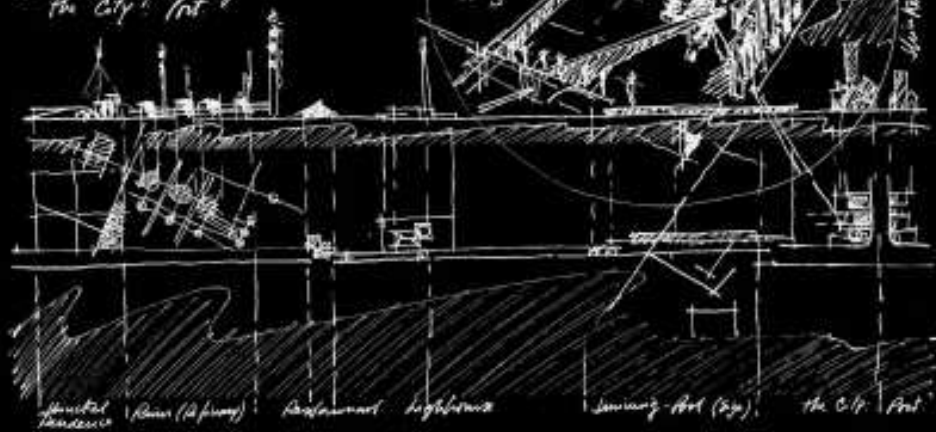
A extensa bibliografia citada exprime sobremaneira a fragmentação da informação sobre o tema dos concursos e sobre a internacionalização da arquitectura portuguesa. As ligações transdisciplinares e a teia de relações entre eventos e autores são muito extensas e por vezes sobrepostas, sendo difícil encontrar a fonte original, tendo-se optado, nalguns casos, e mesmo assim, em incluir alguma informação em nota de pé de página, de modo a possibilitar a outros investigadores, e para o autor, pistas para investigações futuras.

a House for Karl Friedrich Schinkel - ... a drawing explaining the situation

① the "tale"



② the Country Portugal
the City Port



2

Figura 011. Eduardo Souto de Moura, esboço para o concurso House for Karl Friedrich Schinkel, Japão, 1979

1 OS CONCURSOS DE ARQUITECTURA

1.1 AS COMPETIÇÕES EM GERAL E OS CONCURSOS

A competição é um fenómeno natural, entre espécies e entre indivíduos da mesma espécie. É um fenómeno violento ligado à evolução das espécies e à sobrevivência do mais forte, e no qual há pouco, se algum, lugar para preocupações éticas ou morais. A competição pode ter origem no desequilíbrio num determinado sistema e o seu resultado renova a estabilidade nesse sistema.

A evolução das espécies, de acordo com as teorias de Charles Darwin (1809-1882), dá-se por meio da selecção natural e sexual. Assim, apresentando evidências abundantes da evolução das espécies (Figura 012), Darwin sustentou em 1859 que a diversidade biológica é o resultado de um processo de descendência com modificação, onde os organismos vivos se adaptam gradualmente através da selecção natural e as espécies se ramificam sucessivamente a partir de formas ancestrais, como os galhos de uma grande árvore: a árvore da vida (Figura 013). Esta selecção natural é a mais dramática forma de competição. Contudo, Lynn Margulis (Figura 014) em 1966 argumenta que o sucesso evolucionário entre organismos, entre espécies e entre espécie, recorrendo ao exemplo da *mitocôndria*, assenta na cooperação e simbiose em que se unem duas células para a criação harmónica de uma nova célula (*eukaryotic*). A competição e a cooperação, segundo os dois autores, entre organismos moldaram o desenvolvimento das espécies e a sua existência.

Assim, a competição, seja sustentada no modelo da selecção ou da cooperação, é uma analogia curiosa e interessante para o nosso estudo porque configura no reino natural os pressupostos base em que o Homem estrutura e define a sua competição perante elementos de outras espécies e perante elementos da sua própria espécie.

Na competição entre os vários seres vivos o Homem tornou-se na espécie dominante. O seu domínio deve-se, entre outros aspectos, ao seu sentido de comunidade (ou de propriedade comum) e de especialização, à sua inteligência e uso da linguagem, à produção e uso de ferramentas que o apoiam, capacitam e distinguem nessa competição entre espécies, e ao reconhecimento dos benefícios mútuos da cooperação.

A história e a literatura são fontes inesgotáveis de ocorrências que plasmam o domínio da natureza pelo Homem (e igualmente o seu contrário) e a competição entre homens e nações, pela supremacia física, económica, cultural, racial, etc. Ainda hoje a competição entre os homens pelo poder político, social e religioso é motivo de conflitos e de guerras de dimensões assustadoras. Os modelos competitivos de domínio de uns por outros com processos de aniquilação dos mais fracos e progressão dos mais fortes são considerados hoje desumanos e inaceitáveis eticamente. Contudo a saudável competição e cooperação, como é o caso da estação espacial internacional que desde 1998 envolve uma longa lista de agências espaciais em cooperação internacional, leva os investigadores a resultados notáveis ao nível da pesquisa científica.

Do ponto de vista sociológico a competição é a forma mais elementar de interacção, consistindo na luta incessante por coisas concretas, pelo sucesso ou prestígio, continuamente e de forma consciente e impessoal. A competição (p.ex. a eugenia, a manipulação genética ou a xenofobia) e a cooperação (p. ex. o multiculturalismo ou a inclusão) são avaliadas segundo padrões éticos e morais que variam em função da sociedade, do momento e dos valores em

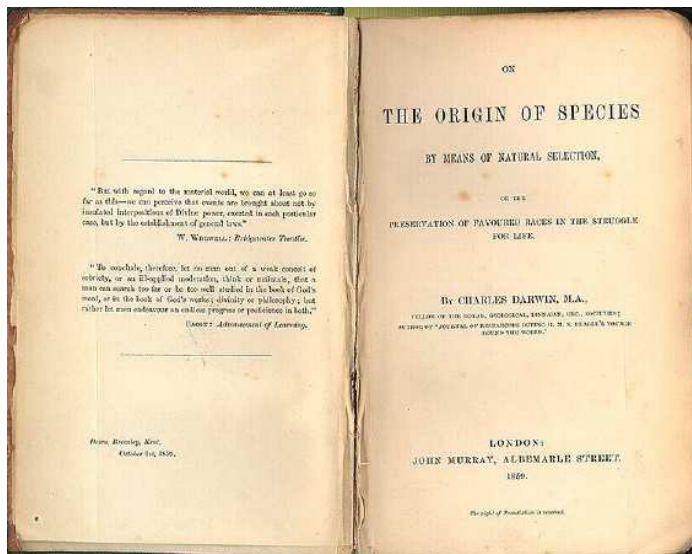


Figura 012. Charles Darwin, frontispício da 1ª edição em inglês do livro “A Origem das Espécies”, 1859

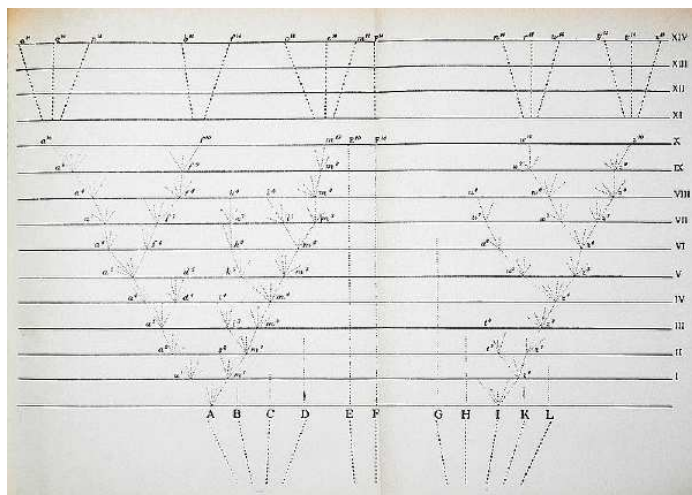


Figura 013. Charles Darwin, diagrama representando o princípio da divergência das espécies, única figura da edição original de “A Origem das Espécies”, 1859

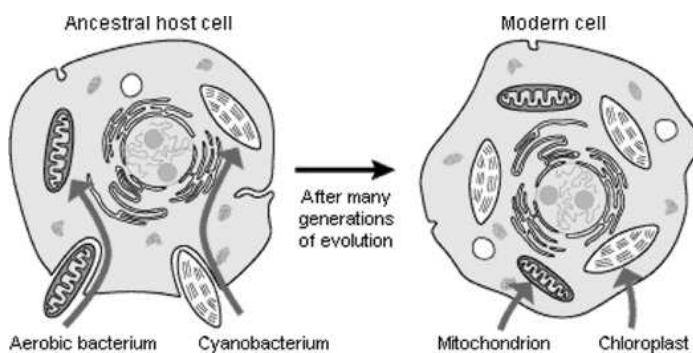


Figura 014. Lynn Margulís, evolução simbiótica através do estudo celular, 2001

questão. A ética, enquanto estudo dos valores morais que orientam o comportamento humano em sociedade, sofreu ao longo do último século um enorme desenvolvimento e verificam-se hoje substanciais diferenças no que são comportamentos competitivos eticamente adequados e moralmente válidos.

Portanto há em nós uma base ancestral de competição natural e de cooperação que é importante salientar num trabalho que procurará compreender esse fenómeno num universo mais limitado e regrado que são as competições (ou os concursos) de arquitectura.

A palavra *competir*⁰⁴¹ ou *competere*, significa *lutar* ou *procurar ao mesmo tempo*, através do prefixo *com-*, que significa *junto* com o verbo *petere*, que significa *disputar*, *procurar* ou *inquirir*. O *competidor*, sinónimo da palavra anterior *concorrente* provém de *competere*.

As palavras anteriores procuram assinalar uma *acção de confronto* que procura a identificação do melhor de entre os intervenientes. Figurativamente identificam por exemplo uma imagem de pessoas (*concorrentes*) disputando uma corrida (*competição*) para ver quem chega primeiro (*vencedor*).

Etimologicamente a palavra *concurso* provém do latim *concursum* que significa uma *afluência*, *reunião*, *encontro*, e ainda *ataque*, *luta* e *combate*. O *concorrente* proveniente do latim *concurrere* é aquele que *compete* ou *disputa*, e provém da junção do prefixo *com-*, que significa *junto e com*, com o verbo *currere*, que significa *correr* ou *espalhar*.

O desenvolvimento ao longo dos séculos dos ideais éticos e morais do valor da vida humana contribuiu para a necessidade de conter a violência (natural) dos processos de selecção e permitiu traçar uma linha entre a competitividade como uma forma de selecção *regrada*, e a que resulta do *desejo de sobreviver quando vítima de ameaça ou em face da aniquilação*. A sistematização de processos e regras que permitem eleger o melhor entre os melhores de uma forma civilizada transformou as competições em *confrontos* sistematizados, *regrados*, *seguros* e *saudáveis*.

As competições desportivas (com origem na Grécia Antiga) são os primeiros exemplos desta competição organizada entre homens. Os jogos possuíam regras de funcionamento e avaliação precisas e conhecidas, para as quais os desportistas se preparavam, treinavam e que orientavam os confrontos. Os confrontos davam acesso a vitórias e prémios que perpetuavam os feitos e a excelência dos desempenhos (Figura 015). Estas competições e jogos ocorriam porque era necessário encontrar um modo de eleger um de entre muitos e de premiar um com o único prémio disponível. A valorização do vencedor é não só patrimonial como intangível e imaterial, reflectida na fama e prestígio dos laureados.

Todos os desportos ou jogos possuem regras perfeitamente definidas, quanto ao seu registo e prática e quanto à medição dos seus resultados. Qualquer desporto exige dos seus atletas um elevado sentido ético e deontológico (vejam-se as mais recentes cartas antidopagem do desporto), que pretende reger a conduta e os deveres de cada atleta para com o desporto e para com a sociedade. Em determinados desportos subsistem juramentos de correcção desportiva, respeito pelos adversários, obrigação de elevadas prestações, repetidamente focados no atleta e no seu treinador. Cada atleta que se encontra ao mais alto nível da competição possui desempenhos extraordinários e apresenta capacidades para além da média, sendo um elemento

041 A língua inglesa utiliza de igual modo a palavra “*competition*” para descrever uma “competição” e um “concurso”, estabelecendo a língua portuguesa maiores distinções entre “concurso” (frequentemente não desportivo: “concurso de bolsa”; “concurso público”) e a “competição” (acto de competir, frequentemente desportivo: “competição de basquete”; “competição de fórmula 1”)



Figura 015. Vitória de Jesse Owens nos jogos olímpicos de Berlim na prova de 100m em 1936, enquanto a propaganda nazi promovia o conceito da “superioridade da raça ariana”. A competição desportiva pode, ainda assim, ser também uma afirmação política.

determinante da sociedade em que se insere e um modelo perante os seus pares⁰⁴². Num determinado tempo e lugar o nível cultural de um povo determina o limiar mínimo imperativo de carácter necessário ao desportista para vir a ser reconhecido como exemplar perante os seus pares. Os comportamentos éticos e não éticos dos jogadores de elite são, necessariamente, escrutinados e avaliados de forma mais intensa.

Cada indivíduo deve portanto ser criterioso quanto ao jogo que pretende disputar, não só em relação ao conhecimento das regras, como à sua prestação nesses desafios (passada, presente e futura). Pode-se dizer que os jogos possuem dois grandes objectivos: (1) identificar e medir a eficiência das instituições que promovem o jogo e dos concorrentes entre si; e (2) aumentar o autoconhecimento dos jogadores permitindo-lhes progredir no seu desempenho no jogo. A medição de qualquer um destes objectivos, ou seja, qualquer participação num jogo gera um *stress* (desacomodação) que motiva o jogador, mas que, quando em excesso, pode ser negativo.

Assim, segundo Yuichi Shionoya, os jogos possuem quase sempre três elementos - “*marca, luta e cooperação*” (Shionoya, 1995) – em maior ou menor percentagem: os objectivos de qualquer competição são a marca (pontuação ou nota) e a luta (confronto ou supremacia), e os meios são o interesse próprio ou comum (que leva, por vezes, à cooperação entre vários jogadores numa equipa). Os jogadores concorrem em jogos: (1) para obter uma boa marca (vitória) através de um desempenho de qualidade; (2) para desafiar e vencer outros jogadores; e (3) para cooperar na vitória de jogos.

Normalmente considera-se uma competição justa (*fair*) quando: (1) a participação é aberta a todos; (2) as regras são uniformes e aplicáveis a todos; (3) qualquer jogador pode desenvolver as suas capacidades praticando quando e quanto quiser; e (4) quando qualquer um dos jogadores, através do seu desempenho, pode atingir a vitória. A percepção de justiça é fundamental para a credibilidade do jogo e para a percepção da *honra* da vitória. Um vencedor de um desporto que recorre a dopagem ou que é beneficiado pelo árbitro é desconsiderado moralmente e, por vezes, é até afastado das competições.

As similitudes entre o desporto, a economia e os concursos de arquitectura ao nível dos princípios base da competição permitem várias analogias e explicam muitos dos seus comportamentos, da sua história e do seu corpus teórico. Assim, os eventos desportivos são frequentemente utilizados como analogias em relação às competições ou aos concursos, onde as instituições (desportivas, económicas e sociais) definem as regras que estruturam o modo como decorre um evento competitivo, verificam e asseguram um resultado. A metáfora do jogo permite tornar os problemas alvo desta investigação inteligíveis em referência a problemas mais simples e familiares, permitindo a constituição de um corpus de conhecimento genérico e uma formulação teórica específica.

Os indivíduos que competem estão a jogar um jogo específico com determinadas regras, e existem muitas similitudes entre os jogos (desportos) e os concursos (Estola, 2007):

- Um jogo é uma disputa entre indivíduos, ou grupos de indivíduos, que buscam algo que não pode ser obtido por todos;
- Um jogo disputa-se segundo um conjunto de regras que condicionam as acções dos jogadores sem restringir a obtenção do sucesso ou vitória;

042 Vejam-se o culto dos jogadores de futebol nos jovens e na moda. Por exemplo os cortes de cabelo “à [Cristiano] Ronaldo” tão em voga no Mundial de 2014.

- Um jogo é um sistema de incentivos e benefícios baseados no interesse particular. Presume objectivos limitados que apelam ao interesse pessoal: vitória, prémios e fama;
- Um jogo é baseado no princípio do mérito. A vitória, os prémios e a fama são atribuídos aos jogadores que provam possuir extraordinário mérito;
- O desempenho dos jogadores é determinado pelas suas capacidades, competências, esforços e sorte. É importante que o resultado não seja determinado exclusivamente pela sorte. Contudo, o resultado de qualquer jogo é quase sempre, pela sua natureza, imprevisível.

Um jogo é uma oportunidade de descobrir os melhores desempenhos e as melhores técnicas para os atingir, tendo como base um determinado conjunto de regras comparáveis. O concurso, enquanto procedimento genérico, nasce desta necessidade de eleger e seleccionar um de entre muitos com regras e princípios de equidade, justiça e transparência. Na maior parte dos países da OCDE os concursos são genericamente aceites como o melhor mecanismo de maximizar as receitas que são passíveis de ser obtidas através de um sistema económico na maior parte das circunstâncias. Os concursos genericamente providenciam (Stucke, 2013, pp. 4, 5):

- Menores custos e menores preços de bens e serviços;
- Melhor qualidade;
- Mais variedade de escolha;
- Mais inovação;
- Mais eficiência e produtividade;
- Desenvolvimento económico e crescimento;
- Maior equidade económica;
- Sistemas democráticos mais fortes em função da dispersão do poder económico;
- Mais qualidade de vida;
- A promoção da iniciativa individual, da liberdade e da livre associação.

Mais tarde, foi igualmente necessário regradar a competição entre providenciadores de bens e entre serviços. Trata-se de uma competição entre os que produzem e vendem (bens ou serviços), e a competição entre os que consomem (individuais ou colectivos) ou adquirem esses bens ou serviços e que procuram a satisfação das suas necessidades. Com a preocupação na utilização dos dinheiros públicos surge a necessidade de garantir a sua adequada aplicação garantindo os valores da qualidade, da equidade, do livre acesso, da boa gestão da coisa pública e da sobriedade.

Os concursos, e a competição que se gera, servem hoje de força motriz à evolução da sociedade. Apesar de existirem sectores onde as vantagens da competição, ou da concorrência entre elementos podem não ser suficientemente claras ou equilibradas, há outros onde as vantagens são inegáveis.

De modo geral podemos afirmar que as vantagens superam em vários domínios do conhecimento os aspectos menos favoráveis.

Tabela 1 - Quadro de um debate online sobre as vantagens e os inconvenientes da competição (concorrência) na educação

| Será que a competição é necessária no processo de educação? ¹ | |
|--|---|
| Pergunta realizada online | |
| SIM – 57 % | NÃO – 43 % |
| <p>Sim, os alunos trabalham mais.</p> <p>A educação e concorrência são dois ingredientes universais de todas as culturas humanas, de facto, de quase toda a vida animal. Os seres humanos consideraram sempre a educação e a concorrência questões importantes, tanto no passado como no presente. Claro que existiram flutuações de ênfase e muita coisa mudou ao longo dos séculos.</p> <p>Quando se compete com um outro estudante trabalha-se mais, de modo que todos os alunos melhoram o seu conhecimento e deste modo há um avanço no grupo de alunos. Se não houvesse competição apenas o melhor da classe iria melhorar o seu conhecimento.</p> <p>A competição é necessária!</p> | <p>Não, o ambiente competitivo não é educativo.</p> <p>A competição leva ao conflito, e o conflito leva à desunião. Numa sala de aula o esforço de equipa é necessário (junto todos conseguem mais). A cooperação é a chave. Os alunos mais inteligentes devem ser elogiados, mas, os alunos mais fracos devem definitivamente ser assistidos, e não colocados sob pressão. Se forem colocados sob demasiada pressão eles vão se sentir desencorajados e não vão ter um desempenho ao seu melhor nível.</p> |
| <p>Sim, é uma força motriz.</p> <p>Algumas pessoas obtêm toda a motivação que precisam de outras fontes, o que é fantástico. Mas quando se tem um rival, alguém que esteja fazendo a mesma coisa que se está a fazer, a um nível semelhante, há uma vontade de tentar fazer essa coisa para além daquilo que se realiza normalmente. Uma vez que se tenha feito isso, há um processo de ofuscamento do que se acabou de fazer e uma tentativa de fazer algo melhor, para o suplantar. Esse processo não obriga as pessoas a fazer mais do que lhes é exigido, mas instiga-as a fazer o melhor que podem.</p> <p>Veja-se o exemplo de Steve Jobs e Bill Gates. Ambos são considerados génios tecnológicos e procuraram fazer várias vezes a mesma coisa, mas a competição entre eles trouxe produtos melhor do que qualquer um deles poderia ter fornecido sem competição.</p> <p>Imagine-se uma equipa de desporto que seja muito superior a todas as outras equipas de um campeonato. De certeza que não treinariam de forma tão exigente se não tivesse um rival que lhe fosse semelhante em talento, motivação e lhes fizesse concorrência.</p> | <p>Não, a competição incentiva elitismo e destrói a igualdade.</p> <p>A competição é um sistema injusto e elitista que destrói a igualdade e incentiva o elitismo. Neste sistema que está a tornar-se cada vez mais anti-trabalhador, elitista e imperialista, devemos ter em atenção fazer tudo quanto pudermos para lutar pela igualdade e contra o elitismo. As elites são sempre corruptas e a competição é realmente injusta. Todas as pessoas devem ser iguais. A geração Y tem mesmo grandes problemas em encontrar emprego devido à concorrência e à grande quantidade de pressão que esta coloca a todos. Não há dúvida de que não se deseja a corrupção da hierarquia das elites no futuro. Se a concorrência continua no caminho para onde vai agora - fazendo muitos pobres e fazendo muitos perder o emprego - provavelmente vai haver uma revolução. Veja-se o revivalismo do comunismo entre a Geração Y por causa da pressão do sistema, especialmente devido à feroz competição. Um método mais pacífico, justo e equitativo deve ser usado de futuro.</p> |
| <p>Sim, a competição é boa.</p> <p>Sim, é. A competição é saudável. Ela ajuda os estudantes a esforçarem-se para serem melhores. Ela cria um sentimento de emoção. Além disso, conduz ao sucesso. Vencer não é tudo. Mesmo se se perder, mesmo assim aprende-se alguma coisa. Todos aprendem com o seu fracasso. Sem competição os alunos seriam preguiçosos e tornar-se-iam incompetentes.</p> | <p>Competir não é aprender.</p> <p>Quando aprender se torna competição com os seus pares para chegar à frente, o que se aprende é como competir e não como aprender. Para se ser o 'melhor' aluno ou o aluno 'superdotado', as crianças aprendem a competir umas com as outras. As crianças passam a copiar trabalhos e questionários uns dos outros para obter uma avaliação mais elevada, começam a intervir e a levantar as mãos mesmo quando não sabem a resposta.</p> |
| <p>Vida é a competição.</p> <p>Todos os recursos são escassos, exceptua-se (talvez) o ar que respiramos - embora haja quem diga que até o ar é escasso. A competição ensina as crianças a trabalhar para obter resultados. Na vida não há vencedores e perdedores, e ambos os casos podem tornar-se geracionais. Numa sociedade livre, espera-se que nós (e que é nossa responsabilidade) sejamos capazes de providenciarmos sozinhos. Dado que os recursos são escassos, e uma vez que somos livres para decidir sobre os nossos próprias acções, é imperativo que as crianças aprendam a competir. Ao menos para que que eles aprendam a ser vencidos.</p> | <p>Nem tudo é um concurso.</p> <p>Educar consiste em tentar fazer o seu melhor para ensinar a compreender o mundo ao seu redor. O mundo não é um desporto como o futebol onde se batalha passo a passo para ser o melhor. Todos os conteúdos da escola devem ser sobre a aprendizagem e não sobre a competição. A competição na escola só faz a maioria das pessoas dizer que é mais inteligente do que a outra e não há muito mais que se possa fazer sobre elas. É desanimadora e torna a aprendizagem muito menos divertida. Vencer não é tudo.</p> |

| Será que a competição é necessária no processo de educação? ¹ | |
|---|---|
| Pergunta realizada online | |
| SIM – 57 % | NÃO – 43 % |
| <p>Claro que sim!</p> <p>É necessário! Devido à competição o aluno percebe como a selecção dos estudos deve ser. Eles passam a conhecer os seus talentos em estudos, comparativamente aos outros. Através da competição os outros alunos, pelo menos, tentam estar no seu campeonato. Isto ajuda-os a estudar, muito mais do que antes. Por isso, a competição é necessária no processo de aprendizagem.</p> | <p>Competição versus colaboração.</p> <p>No século XXI, temos de confiar mais e mais no trabalho colaborativo e não continuarmos uns contra os outros. A fim de promover a colaboração, precisamos de ensinar aos nossos alunos como é trabalhar em conjunto em prol de um objectivo comum, como os resultados serão muito mais dependentes de um esforço comum do que o de um esforço individual. A competição promove o contrário, o sucesso a todo o custo e, muitas vezes, usando os colegas e, por isso, essencialmente, resume-se a fazer mais do que os colegas ou a descobrir algo e não partilhar, apenas para chegar à frente. Não é bom para nenhuma das partes envolvidas. O meu voto é para a colaboração e não para a competição.</p> |
| <p>A competição saudável deve existir.</p> <p>Muitas vezes as pessoas esquecem-se que a concorrência não significa sempre crianças e adultos a enfrentam-se para ver quem é o 'primeiro' ou 'o melhor', mas também incluiu a 'autoconcorrência'. A autoconcorrência é um grande motivador, as crianças e os adultos querem ser bem-sucedidos. As oportunidades para a competição permitem a progressão. Na vida nós aprendemos com os nossos erros, perder não é necessariamente um erro, mas podemos aprender com ele. A competição também permite que um adulto ou uma criança nem sempre possa ganhar, ou que não pode ser sempre o primeiro, e que qualquer um tem pontos fortes e fracos.</p> | <p>A competição não é necessária.</p> <p>Não é necessária porque a educação não pretende desenvolver a vaidade ou a inimizade, mas sim o desenvolvimento de um bom homem para o desenvolvimento do país e, quando estamos a falar de motivação, então os nossos sonhos e o desejo de alcançá-lo é muito maior do que qualquer outra coisa.</p> |
| <p>A competição é a melhor técnica no processo de aprendizagem.</p> <p>Pode gerar interesse e entusiasmo em tópicos ou tarefas que, de outra forma, seriam de interesse limitado para os alunos. Abordagens competitivas em equipa podem ser especialmente eficazes em fazer material de instrução mais agradável e envolvente, e a competição entre os grupos pode aumentar a cooperação dentro do grupo porque os alunos estão unificados para trabalhar em prol de uma meta comum. Os alunos trabalham mais quando têm um prazo e uma meta. Os alunos têm vontade de ganhar troféus, fitas, medalhas, ranking, oportunidades públicas de desempenho ou prémios pecuniários.</p> <p>Os alunos recebem experiência extra no desempenho sob pressão, geralmente em sistemas estranhos e desconhecidos. Estas experiências ajudam-nos a ajustarem-se a condições diferentes.</p> <p>Os alunos desejam conhecer a avaliação do mestre e dos professores que os julgam.</p> <p>A competição desenvolve o trabalho em equipa: trabalhando em conjunto para conseguir alguma coisa. A maioria dos concursos significa que precisamos trabalhar de forma eficaz com outras pessoas. Isso melhora a nossa habilidade de comunicação, as nossas competências e as nossas capacidades de compreender e trabalhar com as outras pessoas.</p> <p>A competição faz-nos melhorar: se se perder, queremos melhorar e se ganharmos, queremos ter a certeza que podemos reter o título.</p> <p>A competição significa que estamos constantemente a tentar melhorar o nosso 'nós', o que não acontece em situações de impasse.</p> | <p>Tem mais aspectos negativos que positivos.</p> <p>Quando um estudante compete contra outro estudante isso não lhe dá uma chance de crescimento individual. Eles são atenuados pelos interesses dos outros estudantes e não podem encontrar o seu verdadeiro 'eu'. Se um estudante que quer provar algo a si mesmo e acaba por falhar, então estará pior do que anteriormente.</p> |

| Será que a competição é necessária no processo de educação? ¹ | |
|---|---|
| Pergunta realizada online | |
| SIM – 57 % | NÃO – 43 % |
| <p>A competição faz uma melhor aprendizagem.</p> <p>Actualmente estou no ensino superior, e eu sei que a competição é o melhor. Os alunos que estão no topo da classe mereceram e competiram para chegar lá. Eles merecem a sua distinção. Eles não devem ser tratados da mesma maneira que as pessoas que têm apenas obtidos classificações fracas. A competição para ser o melhor faz com que as crianças se tornem melhores estudantes porque se esforçam muito mais na escola. Quando um professor publicita os alunos nos lugares do topo ou os resultados de testes força os alunos a competir para serem os melhores, e eles irão tentar ainda mais. Tenho visto isso em primeira mão. Além disso, a vida é uma competição. As universidades são difíceis de entrar e todos precisam de competir para chegar lá.</p> | <p>Retira o conteúdo e a alegria.</p> <p>Qualquer pessoa com uma baixa auto-estima pode ser prejudicada se for convidada a competir contra outros antes que sintam que tem uma boa compreensão do objectivo, especialmente se possuir um forte desejo de ser bem-sucedido. Se tiver uma melhor auto-estima, e no caso de fracasso, pode haver lugar a irritação e frustração. O facto de a competição poder criar uma resposta negativa é extremamente perigoso, o aluno provavelmente irá associar esse sentimento negativo com o conteúdo, e não a forma de ensino.</p> <p>Devem-se avaliar os alunos por todos os meios, mas não se deve prejudicar o seu interesse pelo assunto, forçando-os a competir antes de serem considerados competentes.</p> |
| <p>A competição faz as crianças trabalharem com mais afinco.</p> <p>Sem competição as crianças ficam preguiçosas e não se esforçam para melhorar. O mundo está cheio de concorrência e isso precisa de ser introduzido nas crianças em idades mais jovens, pelo menos a meio do processo escolar. A competição vai dar-lhes um sentido onde se encontram e vão trabalhar mais arduamente para alcançar seus objectivos, o que irá beneficiar as crianças no seu futuro.</p> | <p>Aprender não é uma competição.</p> <p>Nem todos os estudantes começam no mesmo nível e através da classificação dos alunos está-se a presumir que todos eles têm a mesma formação e educação. A classificação pode ser extremamente desanimadora se um aluno não estiver a fazer bem. Os estudantes com dificuldades precisam de ser mais motivados do que os alunos que estão a fazer bem. As escolas estão constantemente a dar louvor aos estudantes que estão bem nas suas aulas, e o seu motivo exterior pode ser extremamente tóxico num ambiente de aprendizagem.</p> <p>A motivação para a aprendizagem é simplesmente aprender-se!</p> <p>Não obter uma boa nota é o poder do conhecimento. Os alunos não vão à escola para obter um emprego, eles vão aprender. Todas as nossas instituições de ensino estão a fazer o mesmo erro, comparando escola com produção de mão-de-obra. A escola é um lugar de aprendizagem, onde é permitido falhar. Na verdade falhar é um dos principais componentes para o processo criativo. Na escola receber uma má nota ou dar uma resposta errada é sempre mau. Esse é o propósito de um teste, para mostrar onde é que se está errado.</p> <p>Na vida é dado um teste, depois aprende-se uma lição. Na escola aprende-se primeiro uma lição, e, em seguida, são sujeitos a testes.</p> |
| <p>Ganhar!</p> <p>Todo o indivíduo é um floco de neve individual, especial. A competição ensina que há outros flocos de neve lá fora que querem a mesma coisa que você faz. Só os que se esforçam suficientemente alcançam as metas deles/delas. O que acontece quando você renuncia completamente à competição e trabalha só para a cooperação? Você adquire um grupo de preguiçosos fazendo um meio trabalho e esperando que algum outro os proteja. Apenas quando se tem vontade de competir é que se pode alcançar o seu verdadeiro potencial. Não importa quem se é sem a vontade de ganhar então não só é nada mais que um perdedor.</p> | <p>O que é que se passa com os outros?</p> <p>O que se passa com os que perdem, será que eles são perdedores da vida só porque perderam apenas uma vez? Pense em todas as tipos de pessoas. Nem todos eles são talentosos em tudo. A competição traz a comparação e a comparação traz desânimo à criança que falhou. Não é certamente isto que a educação deve centrar.</p> |

Sendo o fenómeno da competição um fenómeno natural é normal que desde muito cedo haja competição entre crianças em diferentes jogos como modo de descobrir as suas capacidades e os seus talentos. A partir desses jogos induz-se a aprendizagem sobre as suas próprias características e comparam-se os desempenhos de cada um. Este processo é essencial para o desenvolvimento pessoal. Também na escola os resultados académicos de cada um são avaliados de modo a descobrir os talentos de cada aluno nas áreas disciplinares e no saber.

Essas descobertas moldam o desenvolvimento e a evolução profissional e o modo como cada indivíduo se relaciona com os outros socialmente. No debate apresentado na Tabela 1 são visíveis argumentos válidos tanto das virtudes da competição na educação (57%) como dos seus prejuízos (43 %).

Maurice Stucke (2013), discutindo o sistema de competição americano, afirma a valência do mercado concorrencial como uma resposta benéfica à sociedade mas que requer preocupações ao nível regulamentar⁰⁴³, institucional e ideológico. Contudo a vida seria impossível num sistema concorrencial permanente, e em várias situações o sistema cooperativo permite melhores rendimentos e é socialmente mais válido.

Hoje a competição – concurso de serviços, como por exemplo o concurso de arquitectura – entre firmas ou indivíduos numa economia de mercado faz parte de um sistema económico liberal e livre. É um sistema que se pretende cada vez mais justo, que pretende corresponder a elevados requerimentos éticos e deontológicos e que se assume como fundamental para o desenvolvimento económico, cultural e sociológico da humanidade.

Todavia, assiste-se hoje, cada vez mais, a uma economia competitiva em que o indivíduo é quase totalmente dispensável ou descartável. Impera nesta economia a maximização do lucro e a manipulação dos mercados e dos negócios para além da ética e, por vezes, da legalidade. Impera o custo sobre os valores. Assiste-se hoje quase a uma visão racionalista que aceita um conceito Darwiniano da economia como uma arena de actividades onde a sobrevivência do mais forte é natural, inevitável e correcta graças à ignorância e ineficácia das elites políticas e intelectuais.

Este aspecto negativo do sistema concorrencial permite afirmar que existem determinados sectores da actividade onde a competição ou os concursos podem não ser as melhores opções. Casos onde os valores morais, éticos e afectivos estão presentes devem evitar a sujeição ao mercado competitivo (p. ex. é eticamente reprovável a existência de um mercado de órgãos humanos⁰⁴⁴ e pode levar à corrupção ou coerção e à existência de mercados ilegais ou imorais⁰⁴⁵). Em situações onde os valores culturais ou de excepcionalidade são muito elevados é normal assumirem-se regimes de excepção e é frequente optar-se por uma solução específica do problema, recorrendo aos mais bem capacitados e experientes para resolver aquela situação.

A competição resulta da necessidade de equilíbrio entre a escassez da necessidade e o excesso de oferta: escassez das distinções (prémios) ou dos trabalhos enquanto recursos finitos a serem alocados ou disponibilizados e que originam a concorrência; e, ainda, a sobre abundância da oferta. Esse desequilíbrio gera a necessidade de escolha. Esta escassez é talvez o mais forte critério que impele a concorrer: por representar algo que é de difícil acesso ou de rara ocorrência (logo valioso).

Vários autores (Johnson e Smith, 2005; Knight, 1923; Malachowski, 1995; Shionoya, 1995; Weir, 2008) apontam a existência de vários mitos:

- A competição é um facto inultrapassável da vida, parte da *natureza humana*;
- A competição motiva-nos a fazer o melhor que podemos;

043 Nomeadamente em relação às entidades reguladoras e aos universos legais que suportam os concursos em diferentes países.

044 Onde exista “objectivação” de bens ou serviços e a colocação de preços em bens que não devem ser transaccionados.

045 O conceito de ilegal ou imoral é variável no tempo em função das sociedades e culturas locais.

- A competição permite ocupar bem o tempo;
- A competição forma o carácter e a auto-estima.

E ainda alguns possíveis conflitos:

- Quando o bem ou o objecto da competição é escasso existem frequentemente posições antagónicas e visões simbólicas extremadas, numa tensão entre (1) a resolução efectiva do problema, (2) a diferenciação pela inovação que se pretende obter e (3) as múltiplas soluções apresentadas pelos concorrentes. O concorrente pretende diferenciar-se em função da sua performance (eficiência e eficácia): o projecto responde ao que é suposto responder, e responde com o maior valor pelo menor desperdício (de tempo, energia e recursos)? Mas, ao mesmo tempo, o promotor e o júri;
- Processo impessoal ou percurso pessoal – Entre a competição como condição (ou circunstância) e a competição como escolha;
- Algo para crescer ou algo para evitar – A competição humana excessiva, a rivalidade e a crueldade perante o outro são comportamentos repulsivos nas sociedades modernas e democráticas. Assim as competições têm vantagens e desvantagens que importam entender e perceber em contraponto com outros valores dessa mesma sociedade;
- Essencialmente institucional ou essencialmente interpessoal;
- Unidimensional ou multidimensional – *O meu sucesso implica o teu falhanço* ou *os nossos destinos estão ligados*. Esta é a distinção entre a competição individual e a competição de grupo. Ou, ainda, entre a competição autónoma entre o próprio (o melhor tempo pessoal) ou directamente em relação aos outros (o vencedor da corrida);
- Fins e meios – A competição é um fim ou um meio? A competição é mais bem julgada pelos resultados que atinge ou pelo modo como são atingidos esses resultados?
- Neutral vs. Determinante (ou motivador) do processo – A competição é um mecanismo neutral ou um produtor de ideias e ideais. A argumentação normal é que é um mecanismo que tanto pode dar bons ou maus resultados dependendo dos motivos e métodos da competição. Outros, porém, advogam a capacidade de as competições moldarem as sociedades e não serem factor de indiferença;
- Mutualmente exclusiva ou significativamente inclusiva – A competição e a cooperação podem ser vistas como inimigos ou aliados, como antagónicos ou mutuamente necessários.

Numa economia de mercado uma *competição aberta* é aquela onde qualquer firma pode entrar em competição por esse mercado e, ainda, onde o consumidor (cliente ou utilizador) pode escolher livremente de entre os produtos (bens) que se apresentam a concurso. A economia de mercado e a livre competição (concorrência) permite, segundo muitos economistas (p. ex. Adam Smith ⁰⁴⁶ ou Frank H. Knight⁰⁴⁷, professor de Milton Friedman), contribuir para o

046 “It is not from the benevolence of the butcher, the brewer, or the baker that we expect our dinner, but from their regard to their own interest.” (Adam Smith (first publication 1776, reprinted at 1982), p.119) Smith, A., First published 1776, Reprinted 1982, *The Wealth of Nations*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, England.

047 (Knight, 1923)

bem-estar da sociedade. Contudo qualquer homem está mais intensamente interessado em si mesmo que nos outros homens. Assim deve existir um controle administrativo e de justiça na resolução dos conflitos entre interesses individuais, e entre esses e os interesses colectivos.

Assume-se que as opiniões sobre a competição, sobre a competição (no mercado) e concorrência variam em função do país, da cultura, da sociedade e do sistema económico (liberal, conservador, comunista) com diferentes visões sobre o papel do estado e a liberdade de acção dos privados. Todavia, não nos iremos debruçar sobre estas questões.

As economias desenvolvem-se a partir da competição entre as vontades individuais de cada um para melhorar as suas condições de vida (Knight, 1923). O individualismo (ou como o economista americano Frank Knight sugere o *familismo*) favorece o desenvolvimento pessoal e deste modo o desenvolvimento comum (sociedade), apesar de apenas uma parte reduzida da população de uma nação moderna estar consciente da sua própria responsabilidade no processo comum. A possibilidade de inovação (de melhoria da qualidade dos bens ou da redução dos seus custos) favorece a competitividade desse bem em relação aos outros bens semelhantes e aumenta as probabilidades de ser escolhido pelo consumidor. Assim cada firma compete com as suas rivais pela escolha do consumidor e cada trabalhador nessa firma compete pela sua posição nessa firma. As firmas mais competitivas e eficazes desenvolvem e atingem bons resultados (desempenhos económicos) e os melhores trabalhadores atingem lugares de relevância nas firmas.

Economia e cultura são interdependentes. A cultura impulsiona os desejos e necessidades a serem satisfeitos pelas capacidades produtivas dos mercados. Uma concorrência justa, que se conforma às especificações gerais da entidade superveniente e às regras do mercado, produz um resultado que é, com razoável grau de certeza, eficaz e eticamente correcto (Estola, 2007).

As condições do mercado podem fazer com que os concursos possam ter um lado perverso e alguns concorrentes podem desenvolver *monopólios*⁰⁴⁸ ou *oligopólios*⁰⁴⁹ que podem produzir falhas no mercado.

Obviamente que este regime de premiação do mérito não satisfaz todos, sendo frequentemente necessário a existência de um regulador (normalmente o estado por delegação da sociedade) institucional, que limita ou enquadra aqueles que o sistema competitivo recusa reconhecer ou integrar, nomeadamente os que não concorrem segundo as regras (de mercado) e integrando os que são vítimas da concorrência imperfeita (monopólios, oligopólio ou concorrência monopolista). Esta regulação é tanto ao nível da produção (monopólios) como do consumo (monopsónio⁰⁵⁰). Uma sociedade eticamente e politicamente evoluída desenvolve meios de prevenção e de defesa social para os menos aptos ao sistema competitivo. Os concursos de serviços são um interessante caso de monopsónio, já que vários prestadores de serviço concorrem para a exclusividade da aquisição de serviços, sendo uma competição imperfeita em relação ao preço, condição de escolha que, infelizmente, é cada vez mais frequente.

048 Em economia, monopólio (do grego *monos*, um + *polein*, vender) designa uma situação particular de concorrência imperfeita, em que uma única empresa detém o mercado de um determinado produto ou serviço, conseguindo, portanto, influenciar o preço do bem que comercializa. Monopólios podem surgir devido a características particulares do mercado, ou devido a regulamentação governamental, o monopólio coercivo.

049 Em economia, Oligopólio (do grego *oligos*, poucos +- *polens*, vender) é uma forma evoluída de monopólio, no qual um grupo de empresas ou governos promove o domínio de determinada oferta de produtos e/ou serviços.

050 Em economia, monopsónio ou monopsónio é uma forma de mercado com apenas um comprador, chamado de monopsonista. É um tipo de competição imperfeita, inverso ao caso do monopólio, onde existe apenas um vendedor e vários compradores. O termo foi introduzido por Joan Robinson.

1.2 OS CONCURSOS DE ARQUITECTURA

Como princípio um qualquer concurso procura a convergência dos objectivos de todos os intervenientes para a resolução de um problema arquitectónico. Todavia a convergência de objectivos dos vários intervenientes é de facto impraticável porque os concursos pretendem estabelecer e satisfazer de modo equilibrado os vários intervenientes sem ter em conta que o contexto da competência é mais bem favorecido pela assimetria (Beach, 2007).

Uma das referências mais antigas e interessantes em relação ao tema em tratados que se encontrou é o verbete “CONCURSOS” (Tomo 2, pp34-41) da “*Encyclopédie methodique. Architecture*” de Antoine Quatremère de Quincy (1755-1849) publicada em 1801. Transcreve-se quase na íntegra em face da sua acutilância e actualidade.

“Utilizamos essa palavra [CONCURSO] para expressar, na «república das artes», a maneira por meio da qual as produções dos artistas podem ser avaliadas pela comparação que a sua proximidade permite fazer das suas soluções ou propostas. Nada realmente existe, e não adquire o seu valor que em comparação; e assim é a natureza única das coisas, faça-se o que se quiser, e tanto na ordem física como na ordem moral, uma competição perpétua.

(...)

A ambição ou o desejo de ser o primeiro, essa força que move os artistas, se degenera facilmente em inveja. Essa paixão que se alimenta sobretudo das preferências particulares perderá seu lado maligno se pudermos abrir o combate em uma arena pública, para que as diferenças entre os artistas e suas obras não seja o resultado de alguma espécie de favor ou de predileção; é isso que justifica a necessidade dos concursos públicos.

(...)

Nada existe nem pode ser avaliado ou qualificado sem comparação. Assim, a própria natureza das coisas faz com que tudo o que se vê, tudo que pertence ao universo da ordem física e da ordem moral, faça parte de uma espécie de concurso perpétuo. Mas quando a arte não encontra espaço para produção e manifestação, a ambição, o principal motor daqueles que a exercem, acaba por induzir os artistas ao combate, a disputar a excelência, a notoriedade, e a viver entre eles em uma guerra habitual.

(...)

A grande vantagem do concurso seria a de preservar os artistas da humilhação à qual eles se submetem diante dos empreendedores, e de evitar que as obras públicas se submetam à intriga dos homens públicos, ou à ignorância dos gestores.

(...)

[É necessário] um sistema de contratação de obras públicas que permita premiar o talento independente de favores e que possa garantir ao povo, sob o princípio da moralidade, investimentos públicos nas artes e nos monumentos que aumentem a riqueza pública, pelo preço que a qualidade estética adiciona ao trabalho da necessidade.

(...)

A ideia do Concurso é uma dessas ideias que, pela sua simplicidade, faz parte do senso comum, mas como todas as ideias desse género, são simples apenas nos seus princípios. (...) É uma ideia simples, pois aproxima-se do conceito geral de justiça.

(...)

É uma ideia complexa, pois a «jurisprudência do gosto» sob a qual se baseiam os julgamentos nada tem de racional – surgindo então a dificuldade: que regras seguir para ser justo? Daí surge outro problema: como definir uma comissão julgadora que seja baseada na ideia em essência dos tribunais de júri, qual seja, a imparcialidade dos juízes.

(...)

Os concursos são «instituições» que, para serem bons, devem ser considerados mais sob o ponto de vista prático, dos seus resultados, do que sob o ponto de vista teórico, dos seus princípios. Vale sempre ressaltar o seu principal objectivo, que é escolher a melhor obra, mais do que conceitos abstractos como moralidade, igualdade e justiça. Esses princípios também justificam a realização dos concursos, mas por vezes esses conceitos abstractos entram

*em conflito com os resultados práticos que se esperam do concurso. (...) Na verdade, a igualdade que se pres-
supõe em um concurso aberto, ao permitir a participação indiscriminada de todos, tal igualdade, ela não existe.
(...)*

*O segredo do Concurso está em atrair à participação os concorrentes mais hábeis. Mas como forçar os homens
hábeis e renomados em seus domínios a arriscarem sua sorte e sua reputação num concurso? A admissão livre
e igualitária de todos os artistas num concurso é uma aplicação errônea dos princípios de igualdade. O concurso
não precisa, para ser justo, de ser sempre, em todas as situações, aberto a todos. A arena não precisa ser aberta
a todos os combatentes. Pode-se definir, regulamentar e modificar o número e a qualidade dos concorrentes, em
cada concurso, conforme o caso.*

(...)

*É necessário considerar, como parte do investimento dos artistas, o tempo dedicado à elaboração de suas obras.
Que o tempo sacrificado pelos artistas que concorrem seja compensado como um “adiantamento” do investimen-
to do empreendedor, sem mencionar os custos com a elaboração dos modelos e projectos que são elaborados para
o concurso. Por outro lado, se o reembolso de todos os concorrentes passa a ser uma condição básica do concurso,
o valor investido no concurso passa a comprometer o próprio investimento no empreendimento.*

(...)

*Se não há reembolso dos custos dos concorrentes com o projecto, corre-se o risco de excluir tanto aqueles que têm
talento e que não têm recursos para tal investimento sem retorno, quanto aqueles que têm talento e recursos,
mas que não se sentiriam atraídos a participar da concorrência. Corre-se o risco de se ter um concurso com pro-
jectos de baixa qualidade, insuficientemente desenvolvidos. Ao que parece, portanto, para se obter o equilíbrio
necessário ao concurso, convém reembolsar o que foi investido pelos concorrentes, porém restringir o número de
participantes.*

(...)

Mas o aspecto mais difícil da «instituição» do Concurso é o julgamento.

(...)

*Todo julgamento supõe «juízes» instituídos, regras estabelecidas e uma legislação sobre as quais os membros do
júri tomam suas decisões.*

(...)

*Na justiça dos tribunais, trata-se de aplicar a lei a um facto determinado, uma decisão a ser tomada por pes-
soas que não tenham outro interesse que não seja a própria avaliação, imparcial, do objecto a ser julgado. No
julgamento das artes, no entanto, diante da excelência das obras artísticas, não há um facto racional e objectivo
a ser descrito, nem há leis ou critérios objectivos. Não há julgamento natural ou imparcial.*

(...)

*O talento deve ser a primeira de todas as condições necessárias para se definir um membro de júri de produções
do domínio artístico; mas supondo que fora do concurso haja pessoas de talento capazes de julgar, quem deve
indicá-los? Afinal, a escolha dos «juízes» pressupõe também o conhecimento, um senso do que é bom e verda-
deiro, uma percepção esclarecida.*

(...)

*O concurso tem por objectivo principal afastar os ignorantes do processo de escolha dos artistas que devem se en-
carregar das obras públicas e, ao mesmo tempo, impedir que a intriga ofusque o talento. É necessário, portanto,
que por um lado não haja intriga entre os artistas e, por outro, que os ignorantes não tenham o poder de escolha.
Mas se os artistas são os próprios juízes, ou se eles nomeiam aqueles que tomam a decisão, instaura-se a intriga.
Ao mesmo tempo, se os artistas não julgam nem nomeiam os juízes, instaura-se a ignorância.*

(...)

*Os concursos devem ter como objectivo não a avaliação sobre o talento dos artistas, mas sobre o mérito dos
projectos que eles apresentaram — essa é a grande dificuldade.*

(...)

*O júri corre o risco, ao avaliar os projectos apresentados, a confiar a realização de um empreendimento grande e
de alta dificuldade, a um arquitecto inteiramente incapaz de realizar na prática o que a imaginação ou os meios
gráficos sugeriam ser possível. Se não for possível comparar os projectos de um arquitecto às obras realizadas
pelo mesmo, torna-se impossível presumir seu talento. Afinal, na arquitectura, tudo depende — mais do que*

imaginamos – da execução. Com frequência, todas as qualidades e méritos de um desenho desaparecem quando colocados à prova no momento da execução.

(...)

[Por outro lado] se for necessário considerar no julgamento outros elementos além do próprio programa, como os certificados de capacidade técnica e as obras já realizadas, o espírito do concurso é afectado e afasta-se consideravelmente de seu objectivo inicial, levando-nos a questionar a sua viabilidade. O concurso, nestes termos, deixaria de ser uma selecção sobre o projecto e passaria a avaliar as pessoas.

(...)

Todas essas questões poderiam muito bem ser objecto de uma teoria dos concursos, ou de uma lei específica sobre o assunto. Neste texto, não tenho intenção de completar uma, nem de esboçar a outra. A minha intenção é apenas expor as vantagens do concurso e ao mesmo tempo mostrar os inconvenientes aos quais um concurso mal elaborado e mal conduzido poderia expor as artes. [Assim], com a ajuda de um certo número de regras e procedimentos, pode-se confiar à experiência prática, à moral e à opinião pública, a tarefa de lidar – ao mesmo tempo – com a vaidade humana, os interesses artísticos e os interesses da nação que os encoraja.”⁵¹ (Quatremère de Quincy, 1801)

Quatremère de Quincy apresenta, em 1801, uma visão actual das condições dos concursos:

- A sua importância como sistema de comparação em equidade e justiça;
- Os problemas éticos e morais dos concursos (injustiça, ignorância e intriga);
- A questão do talento (concorrentes e jurados) e da qualidade da proposta e da avaliação;
- A distinção entre os concursos de ideias e de projectos, bem como a diferença entre concursos abertos (ideias ou obras menores) e restritos (com maior complexidade);
- Os objectivos práticos em oposição aos objectivos teóricos; a importância dos mais hábeis (conceituados e capacitados) e o seu maior risco (comprometer a reputação é arriscar mais do que simplesmente ganhar);
- O conflito entre a experiência dos conceituados e a novidade (ou inovação) dos mais novos;
- E, ainda, as questões da justa remuneração (premiação) dos trabalhos e das equipas (ainda mais evidente nas segundas fases de concursos).

As reflexões de Quincy são também as nossas e permanecem quase intocáveis ao longo de 200 anos pela dificuldade em definir procedimentos melhores ou mais justos, e, cada vez mais, nos são impostas pela rapidez dos tempos e por técnicos de outras disciplinas, nomeadamente juristas sem preocupações teóricas e sem registo das melhores práticas existentes.

Um concurso de arquitectura pode possuir vários temas e estarem subjacentes, entre outras, várias ideias para a sua realização:

- Uma ideia de ausência – Existe subjacente a qualquer competição a ideia de que uma solução, um recurso ou um objectivo é raro ou que está em falta. Essa percepção pode ser verdadeira ou apenas sugerida mas a necessidade da competição foca este sentido de

051 O texto original segue, com algumas correcções, a tradução de Sobreira (SOBREIRA, Fabiano José Arcádio - Concursos: reflexões contemporâneas, concursosdeprojeto.org, 14 Jan. 2009. [Consult. 25 mar. 2013]. Disponível em WWW: <URL:http://concursosdeprojeto.org/2009/01/14/quatremere/>.) apoiada por Jean-Pierre Chupin (CCC).

ausência a solucionar. A competição visa providenciar o que se afigura difícil de obter e é escasso.

- Uma vontade de obter – A determinação que os recursos ou objectivos são valiosos e desejáveis ao ponto de valerem o esforço da competição é uma decisão subjectiva. A decisão de competir é por vezes irracional, e outras vezes extremamente racional e resulta numa abordagem ao problema ou (de acesso) ao mercado.
- Uma luta em alcançar - Alcançar o objectivo ou o recurso necessitará de um intenso e sustentado esforço, um percurso que será inevitavelmente contra algo ou alguém e que terá de ser provado ao avaliador (árbitro).
- Uma sociedade (comunidade) de competidores – O reconhecimento que a competição é individual (depende da escolha pessoal de concorrer), e está presente (em maior ou menor grau) nas relações entre indivíduos (que reconhecem a excelência e a sua virtude).
- Uma estrutura de limites – Implicitamente ou explicitamente existem, ou são criados, um conjunto de regras governando a competição e a que os concorrentes aderem.
- A selecção da competição em função dos resultados desejados – A competição não é o único meio de se atingirem os resultados desejados, e por vezes pode mesmo ser o mecanismo menos adequado. A cooperação (p. ex. entre equipas) ou o esforço individual (do autor) são igualmente necessários para obter resultados antes, ou durante, o concurso.

Segundo Alberto Montealegre Beach *“a ideologia por detrás do concurso de arquitectura tem raízes no humanismo de um modo análogo ao liberalismo político e económico. De forma genérica, pretende a competência em condições de liberdade suficientes para procurar, para seu interesse e benefício, o surgimento da melhor ideia, do melhor serviço ou produto. A satisfação das necessidades arquitectónicas, económicas e produtivas gerais, pressupõe-se mais bem servida em condições de liberdade dos impedimentos culturais e materiais que submetem o homem a forças externas que o subjagam e impossibilitam da realização da sua natureza verdadeira”* (Beach, 2007), ou seja, em condições de liberdade quase biológica conducente a um *feliz equilíbrio*. O concurso é condicionado no plano concreto pelas aspirações dos indivíduos e pelas possibilidades concretas para a sua realização, impedindo, no campo teórico, a liberdade absoluta para a melhor escolha. Nesse sentido a competição na ideologia neoliberal tende a identificar o mercado como a lei natural da regulação do conflito entre os *selvagens* e os *bárbaros*⁰⁵², como mediador entre princípios que são destruídos pelos sentimentos e a inibição dos sentimentos pelos princípios.

Um concurso é um meio possível de ser utilizado para seleccionar e atingir um grau de excelência, uma supremacia ou superioridade numa área em particular, ou na resolução de um qualquer problema. Através de um concurso, que se assume como evento de características excepcionais, é possível desencadear um processo selectivo comparativo no qual são aferidas e valorizadas equitativamente as melhores soluções para um determinado problema apresentadas por um conjunto de concorrentes.

Um dos motivos consensuais da existência dos concursos é o da gestão da coisa pública (nomeadamente no que toca à afectação dos recursos económicos comuns). Nesse sentido os

⁰⁵² Seguindo a terminologia citada por Beach (2007) segundo o filósofo alemão Friedrich Schinller: “o homem pode opor-se a si mesmo de duas maneiras: ou como selvagem, se os seus sentimentos dominam os seus princípios; ou como bárbaro, se os seus princípios destroem os seus sentimentos”.

concursos são procedimentos administrativos para a aquisição de bens ou serviços e procuram reflectir uma distribuição equitativa e plural da encomenda, bem como a necessidade de transparência na aplicação dos fundos públicos, a busca pela melhor prossecução dos objectivos públicos, a participação da população e contribuições para o progresso da sociedade. Pretende-se que, através de um conjunto de regras previamente definidas (cujo grau de definição é, todavia, variado, e que vincula os concorrentes e o promotor), com acesso pressupostamente equitativo, que cada concorrente apresente a sua melhor proposta para a resolução de um mesmo problema, e cuja selecção é efectuada por um conjunto informado, qualificado e independente de pessoas (um júri) cuja obrigação e interesse é a salvaguarda e a escolha da melhor solução ao problema. A figura do concurso que era empregue tradicionalmente quando o promotor público ou privado pretendia obter algo de extraordinário tornou-se quase num imperativo legal no sistema de contratação da administração pública por força da transparência processual, do controlo da corrupção ou do favorecimento, da igualdade de oportunidade e da livre concorrência e circulação de pessoas e serviços.

Os concursos são ainda eventos com elevadas características materiais e simbólicas. Há uma majoração do capital material nos concursos de arquitectura e de engenharia que pretendem apenas a selecção de equipas, e que, por não necessitarem de ser tão discursivos, acabam por majorar as equipas com experiência e, progressivamente, monopolizar a nova construção. Paralelamente os concursos de construção e concepção pretendem um equilíbrio entre a imagem e a optimização do custo, majorando as equipas de maior experiência e capital material. Por outro lado, os concursos com elevado factor simbólico introduzem imagens, referências e ideias inovadoras, tanto em relação às questões colocadas pelo concurso como em relação à evolução e à história da arquitectura. Os concursos de ideias são muito intensos e provocadores no que diz respeito à possibilidade de se constituírem como novos modelos com elevado valor em termos de investigação e novidade. Os concursos de duas fases podem conjugar elevadas características simbólicas (numa primeira fase aberta) e um rigoroso critério material, no decorrer da fase subsequente.

Um concurso de arquitectura é, segunda visão da Ordem dos Arquitectos através da sua Secção Regional Sul: *“um procedimento de selecção de trabalhos no domínio da arquitectura, do planeamento urbano ou do ordenamento do território, que tem como princípio a avaliação e hierarquização do seu mérito conceptual, tendo na maioria dos casos em vista a selecção de um ou mais trabalhos para posterior adjudicação. A especificidade deste procedimento assenta sobretudo em alguns princípios, dos quais se destacam a selecção com base em critérios de qualidade, a promoção da reflexão alargada e crítica sobre as matérias em causa, e a saudável concorrência assente no acesso livre e democrático à encomenda, garantindo a oportunidade a todos os arquitectos. Tratando-se da promoção de uma obra pública, o procedimento de selecção do arquitecto deve ser enquadrado na legislação em vigor, nomeadamente o Código dos Contractos Públicos⁰⁵³, dedicando especial atenção ao escrutínio dos critérios de qualidade e de adequação da equipa de projecto, considerando que a arquitectura de excelência é uma expressão de boa despesa pública. Neste sentido, recomenda-se o Concurso de Arquitectura como procedimento mais adequado para adjudicação, por entidades públicas de projectos ou planos no domínio da arquitectura, do planeamento urbanístico ou do ordenamento do território.”* (Ordem dos Arquitectos - Secção Regional do Sul, 2014)

De acordo com o Conselho de Arquitectos da Europa (ACE/CAE) os concursos *“são o melhor método para atingir qualidade”* (Architects' Council of Europe, 2014) e estes princípios têm vindo a ser transpostos para as Directivas de Serviços (Public Procurement Directives). O CAE, num dos seus últimos documentos recomenda (em relação aos artigos 27 (concurso aberto), artigo 28 (concurso limitado), artigo 29 (procedimento concorrencial com negociação), artigo 30 (diálogo concorrencial) e artigo

053 Os concursos são obrigatoriamente públicos se o valor dos contratos de projectos for superior a 75.000€ (dados de 2014).

31 (*parcerias para a inovação*) da Directiva 2014/24/UE (Parlamento Europeu e Conselho da União Europeia, 2014)) que:

“Os serviços de arquitectura devem ser contratualizados através do uso de concursos de concepção [arquitectura] como parte de um processo negociado que leva à premiação através do contrato de serviços (este é o método preferencial). Em alternativa um «procedimento concorrencial por negociação» deve ser usado. Os procedimentos que requerem aos concorrentes a submissão de uma proposta (em especial os «concursos abertos»), «o diálogo concorrencial» e as «parceria para a inovação» não são adequados para a contratação de serviços de arquitectura.” (Architects’ Council of Europe, 2014)

Esta posição baseia-se no princípio da adequação do procedimento à majoração do resultado esperado: a qualidade da prestação cultural, incluindo ainda, a sustentabilidade, a inovação e o ambiente. O CAE publica em 2004 um livro denominado “*Architecture & Quality of Life*” (Architects’ Council of Europe, 2004) no qual elenca a importância da Arquitectura para a qualidade de vida afirmando a relevância dos concursos para que tal venha a acontecer. O CAE sistematizou em 2000 um conjunto de 10 regras essenciais para que, os procedimentos (administrativos), possam ser designados de concursos de arquitectura. Estas regras, que fazem geralmente parte das análises (Architects’ Council of Europe, 2005, 2014, 2014) da directiva de serviços (Conselho das Comunidades Europeias, 1971, 1992; Parlamento Europeu e Conselho da União Europeia, 2004, 2014), revelam um posicionamento profissional e cultural em relação à defesa dos concursos de arquitectura e à sua instituição na aquisição de serviços de arquitectura por entidades públicas. A relevância dos concursos de arquitectura e o seu enquadramento nas directivas demonstra igualmente o estágio de desenvolvimento europeu, que, como alguns autores salientam (Lipstadt, 1989), é, neste caso, mais avançado que o americano.

Os concursos de arquitectura, segundo o CAE (Architects’ Council of Europe, 2014) devem cumprir as seguintes 10 regras:

1. Um concurso de arquitectura é uma competição de concepção em arquitectura que avalia as ideias de arquitectos, paisagistas e urbanistas através de um procedimento que possui um programa e critérios definidos, é avaliado anonimamente e por um júri independente. Existem 2 diferentes tipos de concursos - os concursos de projecto e os concursos de ideias – que podem ser combinados entre si em diferentes fases. O júri deve ser o mesmo nas duas fases e o anonimato deve ser mantido até ao final.
2. Devem ser garantidas iguais oportunidades a todos os participantes. Nomeadamente devem ser garantidas a disponibilização a todos do mesmo tipo, quantidade, detalhe e formato de informação, num conjunto organizado, normalmente designado por regulamento (*brief*). Não deve existir trocas de informações entre participantes e jurados, devendo todos os esclarecimentos ser prestado simultaneamente a todos os participantes. Deve ser criada uma listagem de incompatibilidades em função das suas relações com os promotores, o júri, ou a equipa de preparação do concurso, abstendo-se estes elementos à participação.
3. Um júri independente e autónomo (do promotor) nas suas decisões e opiniões. O júri deve ser composto em, pelo menos, um terço por elementos que possuam as mesmas qualificações profissionais, ou superiores, que as exigidas a qualquer concorrente. A avaliação deve ser efectuada com respeito pelo anonimato dos concorrentes e na base dos critérios indicados no regulamento. O júri deve redigir um relatório, indicando os méritos das propostas e hierarquizar as propostas apresentadas, devendo formular de modo claro a proposta vencedora.

4. O regulamento deve ser claro e inequívoco, nomeadamente em relação aos requisitos obrigatórios e facultativos. O regulamento deve explicitar claramente os critérios de avaliação, que devem ser previamente e formalmente aceites pelo júri.
5. Deve ser garantida a transparência do procedimento, o que implica a existência de actas e relatórios das reuniões e decisões, que deverão ser disponibilizados ao público ou distribuído aos participantes caso requerido. Deve existir uma exibição das entradas na competição.
6. O anonimato deve ser escrupulosamente observado até que seja obtida uma decisão.
7. O prémio e a remuneração devem estar definidos no regulamento, devendo a remuneração ser adequada à performance pretendida e aos honorários normais da tarefa concursada. Em caso de concursos faseados, a segunda fase deverá ser paga.
8. Deve haver uma consequência da decisão do júri ou uma remuneração adequada aos premiados. No caso dos concursos de ideias deve ser clara a continuidade (ou não) da ideia para projecto, bem como as condições de uso dessa mesma ideia, devendo a remuneração dos premiados ser adequada.
9. A autoria e os *copyrights* mantêm-se na posse dos autores, e o uso das propostas é apenas permitido nos âmbitos previstos no regulamento.
10. As disputas deverão ser arbitradas pelas entidades profissionais relevantes, antes de qualquer procedimento legal.

Estas regras enquadram-se, como veremos, num quadro mais vasto e mundial, de recomendações sobre concursos internacionais de arquitectura e planeamento urbano, desenvolvidas pela UNESCO em cooperação com a União Internacional dos Arquitectos (UIA) em 1956 (UNESCO, 1956) e revistas em 1978 (UNESCO, 1978). Estes princípios gerais dos concursos são cada vez mais complementados com outros princípios de sustentabilidade (*Architects' Council of Europe*, 2009) ou de ética (*Architects' Council of Europe*, 2009).

As políticas públicas de arquitectura e urbanismo incluem os concursos de arquitectura como ferramentas para a qualificação dos ambientes construídos. A primeira dimensão política europeia está plasmada na “Resolução sobre a Qualidade da Arquitectura” (*Council of European Union*, 2001) e ainda na recolha efectuada pelo *European Forum for Architectural Policies* (*European Forum for Architectural Policies*, 2012).

A própria Associação dos Arquitectos Portugueses (AAP) edita em 1996 o “Livro Branco da Arquitectura e do Ambiente Urbano em Portugal” (Brandão, 1996) seguindo os trabalhos iniciais do *Collegi d'Arquitectes de Catalunya* em 1998 (COAC, 2002) e continuados em 2005 (COAC, 2005). O CAE dará continuidade aos estudos sobre a classe dos arquitectos em sucessivos inquéritos bianuais a partir de 2008 (Mirza & Nacey Research, 2008, 2010, 2012, 2015).

Em todos estes estudos é claro que o papel dos arquitectos se reveste de um interesse público:

“Construir é um acto excepcional, que implica compromissos delicados. A qualidade da arquitectura enriquece um país, os sítios, a nossa vida e a de muitas gerações.”

Construir é determinar a nossa vida num local, comprometer nele os nossos recursos, exercer sobre ele uma acção forte. Nos sítios imaginamo-nos e reconhecemo-nos. O interesse público da Arquitectura está no facto de ela fazer parte da nossa existência e de nós fazermos parte da sua existência.

(...)

O que os arquitectos reivindicam hoje já não é apenas «Arquitectura para os Arquitectos», mas também «Arquitectura para os Cidadãos» (Brandão, 1996, p. 8).

Este interesse público da arquitectura, que tarda em ser tornado parte das políticas e do desenvolvimento do país, é hoje inquestionável noutros países. A luta pelo reconhecimento da profissão moldou gerações de arquitectos, que ao longo dos seus cargos associativos conduziu a luta de revogação do malfadado 73/73 (Decreto n.º 73/73 de 28 de Fevereiro). O Livro Branco, o “*Ano Nacional da Arquitectura ’03*” com o lema “*Direito à Arquitectura*” procurou entender o exercício da arquitectura como promotor de qualidade de vida e como *acto mental* ou *cultural*. As exposições (Exposições Nacionais de Arquitectura, Bienais de Veneza e São Paulo, Habitar Portugal) e os encontros (nacionais e internacionais entre arquitectos e com a sociedade civil) projectaram a arquitectura nacional como uma cultura crítica e participada que estabelece laços entre os cidadãos, as instituições e os arquitectos. Os concursos surgem, pela sua natureza, como comprovaremos, para induzir à melhor criação arquitectónica, dinamizando a produção de objectos arquitectónicos notáveis.

Porém o processo de evolução do uso dos concursos que teve a ver com o mundo das ideias e da reflexão, tem-se vindo a transformar numa avaliação muito diferente que se prende com valores distintos da qualidade arquitectónica mas conectados com a economia do serviço e capacidade (administrativa) das equipas. Os concursos de arquitectura passaram a partir de 2000 (*Architects’ Council of Europe*, 2014) a serem procedimentos com vista à aquisição de serviços de produção arquitectónica, com base numa valorização multicritérios, tanto da ideia (bem) como da equipa que a realiza (o serviço), mas com predominância do factor preço. Através do concurso selecciona-se a ideia e/ou o seu autor mas conforma-se o preço do serviço. Esta falta de sensibilidade para o objecto fundamental dos concursos subverte os seus objectivos iniciais proliferando a arbitrariedade, a discriminação, a opacidade e o recurso a procedimentos que não valoram a qualidade da arquitectura.

Apesar destas dificuldades o concurso permanece como um dos meios mais adequados para a busca pela melhor solução e pela melhor proposta. Um sistema bem organizado, centrado na atenção à arquitectura e ao arquitecto potencia a igualdade no acesso e na distribuição do trabalho. Permite que os mais jovens confrontem os mais experientes, que os pequenos estúdios confrontem os estúdios maiores em igualdade de condições, porque o património das ideias e da qualidade arquitectónica é definida exclusivamente pelo talento e pela qualidade da resposta que transparece de cada mão e mente de cada arquitecto. Cumpre permitir que esse potencial transpareça e sirva em benefício de todos e se criem as condições para garantir a transparência e a contratação que deve ser objecto de qualquer concurso e do seu promotor.

Os projectos de arquitectura seleccionados por concursos constituem um património arquitectónico (intelectual e cultural), e são um inovador campo de investigação. Os concursos oferecem uma ampla base para o estudo e análise dos modos de fazer dos arquitectos, seja através dos textos nos quais se apresenta a justificação e a explicação dos projectos, seja do modo como são apresentadas e representadas graficamente as ideias de projecto, seja, ainda, das leituras críticas das propostas através dos relatórios de avaliação (actas) do júri. Este leque

muito vasto de elementos de análise torna este objecto de estudo complexo e com muitas derivações impossíveis de abarcar neste estudo.

Como George G. Wynne (1981) afirma logo na sua introdução *“os melhores edifícios e espaços públicos são resultado de concursos de arquitectura”* (Wynne, 1981, p. 1) referindo-se à importância deste método de contratualização de serviços de arquitectura na promoção da qualidade da arquitectura e do espaço público em prol dos cidadãos. Insiste o mesmo autor *“os concursos que promovem a excelência do design⁰⁵⁴ e acesso em termos iguais a talentos desconhecidos, não necessitam de estar confinados a projectos gigantes.”* (Wynne, 1981, p. 1) De facto existem concursos de arquitectura com excelentes resultados num leque muito alargado de usos, como por exemplo para escolas, habitação social ou para determinados sectores da população.

Para vários autores (Bergdoll, 1989; Cabanieu, 1994; Chupin, Cucuzzella e Helal, 2015; Collyer, 2004; Lipstadt, 1989, 2006, 2010; Malmberg, 2006; Nicolas, 2007; Rönn, 2011; Sagalyn, 2006; Strong, 1976, 1996; Tostrup, 1999; Wynne, 1981) um concurso de arquitectura pode ser visto como a melhor forma de encontrar a excelência da arquitectura. Todavia para outros (Alschuler, 2004; Brown, 2014; Cubero, 2013; Gregory, 2007; Nasar, 2006) os concursos de arquitectura estão longe de ser procedimentos justos e levantam muitas questões éticas e procedimentais.

A busca pela excelência através de um concurso de arquitectura possibilita uma escolha entre diferentes soluções de projecto para os que representam o público ou o cliente (Spreiregen, 1979; Volker, 2010). A qualidade do projecto é frequentemente julgada pela qualidade dos conceitos através das peças gráficas (painéis) e modelos apresentados através de um painel de peritos que representa os interesses do cliente ou do público. Todavia alguns autores deixam claro que ao longo dos tempos houve concursos controversos e que levaram a extensos debates e a escrutínios difíceis (Haan *et al.*, 1988; Strong, 1996) onde as escolhas efectuadas foram frequentemente consideradas erradas e mal informadas pelos concorrentes e até pelas populações. Houve igualmente ao longo dos tempos muito debate sobre a própria constituição dos peritos e de que modo deveriam integrar, e em que quantidade, os próprios arquitectos, permitindo um julgamento informado entre pares.

De facto um concurso de arquitectura não só preenche o objectivo pragmático da escolha de selecção de um arquitecto como serve um objectivo acrescido da escolha de novos talentos e de projectos inovadores, de marketing do projecto e de coordenação dos vários interesses (Spreiregen, 1979; Svensson, 2008, 2009, 2010).

De acordo com Fabiano Sobreira:

“Os concursos de projecto, e mais especificamente os concursos de arquitectura e urbanismo, são processos que têm como objectivo seleccionar a melhor solução ou idealização para um equipamento ou espaço público, a partir da confrontação de diversas ideias apresentadas de forma transparente, democrática e simultânea para um mesmo programa e contexto. Os concursos são utilizados quando a escolha da melhor ideia se sobrepõe à escolha do profissional com mais experiência ou notoriedade. Trata-se, portanto, de um processo de selecção que procura encontrar a convergência por meio da exposição e contraposição de divergências conceituais. A primeira justificativa que se apresenta ao gestor (público ou privado) que opta pela realização de um concurso de arquitectura é a possibilidade de ampliação do universo de escolha na busca pela melhor resposta – entre diversas – para um mesmo problema. Em outras palavras, prioriza-se o julgamento qualitativo. Além disso, o concurso pode se justificar por outras razões nem sempre ligadas à arquitectura propriamente dita, como a manutenção da impessoalidade, a transparência, a publicidade (de projectos, cidades, instituições) e a legitimação

054 O termo “design”, utilizado muito frequentemente em textos de autores ingleses refere-se, e será traduzido, conforme seja mais relevante pelo autor, em “arquitectura”, “projecto”, “desenho” ou “*design*” (estrangeirismo).

política (principalmente diante de problemas de difícil resolução e onde há potencialmente conflitos de interesse).” (Sobreira, Ganem e Araújo, 2014, pp. 131–132)

Valéria Santos Fialho também define igualmente os concursos de arquitectura:

“Quando temos um mesmo problema a ser resolvido, onde as soluções devem ser apresentadas observando igualdade de prazos e condições entre os concorrentes, temos caracterizado o concurso.

Entre as características principais do concurso de arquitectura está a simultaneidade. Esta simultaneidade das propostas é de máxima relevância, uma vez que coloca a discussão de um determinado problema, num período determinado e finito, inserido numa época e contexto específicos.

...

Aliado à simultaneidade está o carácter não apenas competitivo, mas a característica de evento catalisador de debate e da discussão.

No concurso um problema idêntico é oferecido a todos os concorrentes, que são sujeitos a regras estabelecidas tanto no que diz respeito ao comportamento dos participantes quanto aos requerimentos do projecto pretendido. Neste tipo de processo o vencedor é escolhido por um júri independente e soberano, que deve ainda gerir o encaminhamento do processo de maneira a fornecer igualdade de condições e buscar a melhor solução com as condições do edital fornecido.” (Santos, 2002, pp. 6–7)

Assim um concurso de arquitectura, tal como os concursos em geral, tem como objectivo a potencial resolução de um problema de arquitectura através da selecção do melhor projecto de entre os candidatos.

Somos levados a concordar com Kristian Kreiner (2010, p. 444) quando este afirma que as 3 principais valências dos concursos de arquitectura são a criatividade, a eficiência e a equidade. A criatividade que é colocada em jogo para a resolução do problema; a eficiência porque não só essa criatividade serve um objectivo específico como a sua comunicação deve ser eficientemente conseguida; e a equidade porque todos os concorrentes devem ter as mesmas oportunidades (de tempo) e a mesma informação perante o problema e a obtenção da sua resolução.

Actualmente os concursos de projectos e de ideias, de arquitectura ou planeamento, evoluíram para formas de competição cada vez mais organizadas e profissionais, que procuram o equilíbrio de oportunidades e a sistematização de procedimentos com o propósito de desenvolver e obter projectos adequados aos interesses e às necessidades em causa.

Quase todas as actividades no sector da construção implicam a competição entre os vários possíveis intervenientes (promotores e fornecedores), implicando, na maioria das vezes, a competição pela oportunidade de prestar os serviços de projecto. É uma competição em vários níveis, por exemplo: no acesso dos promotores aos terrenos e aos financiamentos; na escolha dos materiais; entre os arquitectos mais experientes e os jovens arquitectos inovadores. Os próprios edifícios concorrem entre si nas cidades em termos de ocupação, rendimento, representatividade urbana, estética ou *status*.

Os concursos de arquitectura são também procedimentos de aquisição de serviços, a sua gestão, economia (de esforço ou de custo), equidade, serviço e resultado segundo cada um dos múltiplos pontos de vista - sociedade (utentes), promotores (clientes públicos ou privados), avaliadores (júri), autores (concorrentes). Segundo alguns autores (Kreiner, 2010; Manzoni, Morris e Smyth, 2010), a utilização dos concursos por parte dos arquitectos é deliberada e faz parte de uma estratégia de mercado.

Contudo:

“Esta tensão [entre unidade e variedade de projectos na estratégia de negócios da prática arquitectónica] foi abordada no passado de diferentes formas: Mintzberg e McHugh (1985) propõem uma separação temporal entre a «prospecção»⁰⁵⁵ (variação de crenças sobre o meio ambiente através de actores e tempo) e a «exploração»¹⁸ (seleccionar e reter o conhecimento mais preciso) (Março de 1991); Brady e Davies (2004) uma separação organizacional entre os projectos de vanguarda e outros. Os concursos parecem ser o local onde a «prospecção» e «exploração» podem ser reconciliados. Os [concurros] limitados proporcionam as condições ideais para fazer a «prospecção» das competências e processos bem consolidados, enquanto os [concurros] abertos servem para desafiar as empresas incomuns e evitar que as pessoas caiam em rotinas. A «prospecção» serve a análise de alternativas e solução de problemas estruturados, enquanto a «exploração» é um processo para encontrar, dar enquadramento e estrutura aos problemas (Holopainen 2010: 603).” (Manzoni, Morris e Smyth, 2010)

Judith Strong sublinha “ [os concursos] são veículos para a descoberta da criatividade, vitalidade, novos talentos e novas ideias ... criam-se oportunidade para renovação e mudança no ambiente construído. Os concursos abrem caminhos para a arte, para a arquitectura e para a liberdade criativa, apesar de dentro de um conjunto de regulamentos e programa, e através de um procedimento específico e disciplinado.” (Strong, 1996, p. 29)

É provável, se bem que não é possível comprovar nesta investigação, que uma das possíveis diferenças entre a encomenda tradicional de projectos (promotor-arquitecto) e o concurso (problema-arquitecto) seja exactamente a relevância e foco no exercício conceptual como método ou procedimento de melhor encontrar a solução de um problema.

Também Marisa Gregory sustenta que “os concursos têm sido utilizados como modo de reforçar o valor do campo da arquitectura, determinando o que é que são projectos recomendados, aproximações teóricas e premiando a credibilidade e o capital social dos premiados” (Gregory, 2007) atribuindo uma apropriação⁰⁵⁶ do uso da selecção natural à arquitectura, como ela refere, à construção, criando uma ilusão de ligação entre os concursos de arquitectura e o mercado (Figura 016). É interessante esta ideia que coloca o ênfase na capacidade que os concursos de arquitectura têm de contrariar o carácter económico dos concursos e de os transportar para um discurso simbólico da arquitectura. Esta construção, mítica da arquitectura pelos concursos é partilhada por Lipstadt (2000) e por Larson (1994), e define que “os concursos são a medida das capacidades e valores” (Gregory, 2007) para além do mercado onde os arquitectos exercem a sua profissão (vendendo um serviço e produzindo um bem com valor económico).

Assim consideramos que os concursos de arquitectura se separam de facto dos processos de mercado para um campo muito mais elevado e mítico, como espaços de ideias e de saberes. Obviamente que o interesse e a oportunidade de atingir o mercado e proporcionar o serviço existe e está presente, mas a real oportunidade dos concursos de arquitectura está na produção e consolidação de conhecimento.

Sendo certo que o concurso é apenas uma parte do processo, é igualmente significativo para a selecção do potencial resultado (construído), pelo que a grande relevância dos concursos aparenta ser a tendência para gerar propostas e ideias de extrema criatividade e inovação com possível aplicação prática e como teste das concepções teóricas ou retóricas.

055 O texto original utiliza os termos “*exploitation*” que traduzimos como “prospecção” e “*exploration*” que traduzimos como “exploração”. Ambos têm como tradução exploração, sendo que o primeiro contém em si a noção de “abuso”.

056 O termo utilizado pela autora é “*exaptation*” referindo-se ao modo como pode existir uma adaptação biológica de uma estrutura previamente existente a uma nova função.

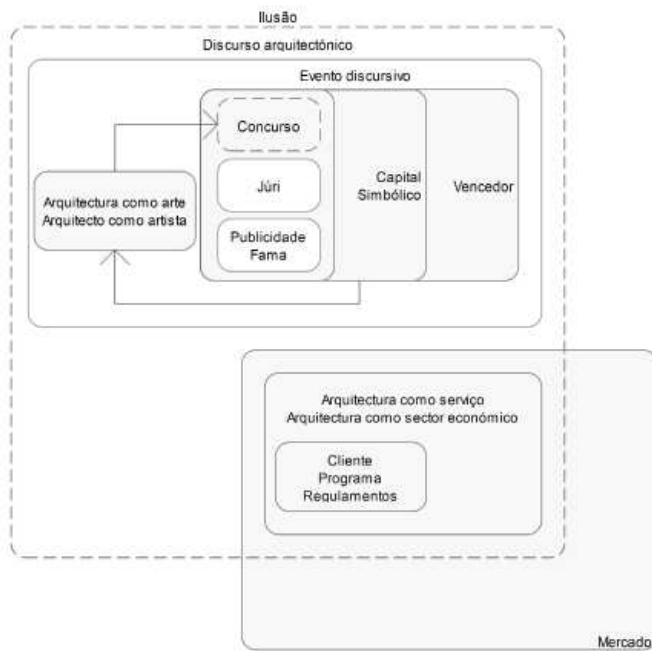


Figura 016. O concurso e a arquitectura como mercado e como discurso arquitectónico (Gregory, 2007)

É consensual que os concursos de arquitectura são eventos (Lenne, 2013) e oportunidades únicas, e há uma visão abrangente de que este é um fenómeno muito importante para os arquitectos e muito oportuno para a sociedade e para o seu desenvolvimento cultural, não obstante os perigos e ineficácias (desperdícios) dos concursos.

É ainda consensual que os concursos são processos colaborativos, inter-geracionais e inter-relacionais. Não só em termos da equipa como em termos do posicionamento perante o promotor e o júri.

“Os concursos surgem num contexto altamente colaborativo e relacional, onde o conhecimento estético é transferido e aplicado através da reflexividade (Ewenstein e Whyte 2007). Eles [o promotor] pedem uma equipa multidisciplinar em termos de competências e atitudes, e isso requer um planeamento cuidadoso de recursos. Projectar uma proposta para um concurso requer uma dimensão relevante relacional e colaborativa (Yoo et al. 2006) e pede uma mistura entre diferentes profissionais (Guzzo e Dickson 1996). Também é necessário uma mistura de membros jovens e experientes: os graduados [jovens] são menos experientes, mas oferecem criatividade e experimentação; os arquitetos mais experientes são por sua vez mais eficientes (Ilgen et al., 2005). Gerir as restrições de tempo e os recursos de uma forma eficaz e eficiente também é fundamental para maximizar os resultados dos concursos e minimizar o trabalho não remunerado.” (Manzoni, Morris e Smyth, 2010)

Dentro do sistema do concurso é igualmente essencial a figura do jurado, pois é a este que está atribuída a relevante função de detectar e identificar de entre as várias propostas em concurso a solução mais idónea das apresentadas. Portanto a qualidade do concurso depende não apenas da qualidade das propostas mas igualmente da sensibilidade, adequação e qualidade do jurado que a apreciará.

Desta maneira, o promotor e a sociedade em geral, que não sendo peritos, delegam no concurso, nos concorrentes e nos jurados, a árdua tarefa de definir, propor e eleger a melhor solução. Irão obter a solução mais idónea do problema, ou seja, obterão a proposta arquitectónica que permitirá enquadrar e potenciar a solução mais idónea ao problema.

Entre a liberdade ou o liberalismo do concurso há um corolário de violência, certamente civilizada, potencialmente biológica, que domina a sobrevivência dos mais aptos. O grande repto ético (Larrañeta, 2006) que se coloca dentro de todo o processo é o de ser capaz de defender os interesses mais legítimos e gerais ao serviço da sociedade e da cultura do momento sem violência.

Como afirma Jean-Pierre Chupin *“os concursos são meios e não fins, e é normal que o processo de competição seja esquecido quando a obra concreta é construída”* (Chupin, 2014) e essa é uma das razões pelas quais o fenómeno dos concursos é de tão difícil estudo: por um lado porque se constitui como uma arquitectura *imaginária e de papel* e por outro lado porque se releva a obra enquanto fenómeno arquitectónico e o processo enquanto meio de discussão e investigação em arquitectura.

1.3 CONTEXTO, HISTÓRIA E EVOLUÇÃO

Os concursos de arquitectura realizam-se desde a antiguidade clássica de forma regular e servindo vários fins públicos, culturais e políticos e fazem parte da tradição da encomenda de serviços de arquitectura.

Alguns autores descrevem com alguma profundidade o surgimento dos concursos e alguns dados da sua historiografia. O presente estudo não pretende ser uma compilação histórica dos concursos pelo que optaremos por fazer referência a alguns casos ou países que cujo exemplo se considera importante para a sistematização do problema.

1.3.1 Os concursos como parte da história da arquitectura

Salientamos desde logo a seguinte citação de Hélène Lipstadt:

“Há pelo menos 2500 anos, os concursos de arquitectura são utilizados para escolher um arquitecto e um projecto de entre muitos, para distinguir a excelência na aparência e na função, para recompensar comissões, e educar jovens arquitectos. ... Os concursos são campos de batalha de soluções opostas e antagonistas, gigantescas aulas com fronteiras invisíveis e, muitas vezes, abertas à participação. Eles providenciam um fórum para a luta do melhor de cada um, esforços colectivos forjados em camaradagem, debilitantes custos no físico e no bolso, e, para os felizardos, o triunfo público e alegre. Os concursos encorajam os que os observam, incluindo o público, a aplaudir ou julgar arquitectos como se os seus projectos fossem concorrentes num torneio público.” (Lipstadt, 1989, p. 9)

Existem referências (Bergdoll, 1989, p. 25; Haan *et al.*, 1988, p. 9; Strong, 1976, p. 3) aos primeiros concursos da Grécia antiga, onde os concursos de arquitectura, longe de serem processos correntes, eram reservados para circunstâncias de extraordinária importância, onde o custo e/ou a importância simbólica eram elevadas. Estes concursos perpetuavam as competições entre artistas, apesar de exigirem competências específicas de acessos e obrigarem a custos elevados de preparação, sendo frequentemente submetidas representações das intenções dos projectos e modelos das obras a executar. Um dos exemplos mais conhecidos destes concursos foi organizado em Atenas em 448 a.C. para a escolha do melhor projecto para a construção de um memorial às Guerras Greco-Persas do Século V a.C. Esse concurso teve como particularidade ter sido submetido a apreciação e votação pública, com o objectivo de aumentar a participação pública sobre a edificação de um edifício com elevado cariz simbólico, e possuía já algum rigor na equidade das apresentações, especificando a escala mínima dos desenhos a submeter.

Existem mais referências dispersas à existência de concursos de arquitectura até à Idade Média, mas é só a partir do século XV que os concursos começaram a ser utilizados, de modo mais frequente, para se encontrarem soluções para problemas arquitectónicos e construtivos complexos (Bergdoll, 1989, p. 24).

Os mesmos autores (Haan *et al.*, 1988, p. 9; Strong, 1976, p. 3), e em particular King (2001), referem ter-se realizado dois importantes concursos no início do século XV em Florença que opuseram Filippo Brunelleschi (1377-1446) e Lorenzo Ghiberti (1378-1455), suportado pela família de Medici (Figuras 017 e 018). Em 1401 o concurso para as portas de Bronze da Catedral de Santa Maria Fiori foi ganho por Ghiberti. Um pouco mais tarde, em 1419, Brunelleschi viria a ganhar o concurso para a Cúpula dessa mesma catedral que se tornou famosa pela sua construção e desenho. É interessante notar que através desse concurso Brunelleschi recebeu a comissão mas não o prémio, tendo Ghiberti permanecido durante alguns anos com iguais responsabilidades e salário na condução da obra. Existem documentos que comprovam que as propostas, talvez pela primeira vez, ao invés da exclusiva participação do promotor ou do público no seu julgamento (como por exemplo aconteceu no concurso em Atenas em 448 a.C.), incluíram a avaliação por um júri nomeado e composto por técnicos e especialistas em arte. A inovação técnica (dupla cúpula octogonal) e matemática (com recurso à intuição) e a utilização de um modelo de madeira (construído por Donatello (1386-1466) e Nanni di Banco (1384-1421)), que foi deixado incompleto de modo a assegurar a autoria de Brunelleschi, são,

ainda hoje, notáveis. Este concurso representa a capacidade técnica, artística e simbólica que podem surgir através de um concurso e perpetuar-se no tempo, glorificando e marcando uma sociedade, uma história e um arquitecto.

King (2001) confirma que eram frequentes os concursos entre arquitectos da Renascença, revelando o peso e importância dos seus patronos (entre as cidades, arquitectos e mestres construtores), recorrendo frequentemente a peças gráficas complexas, diagramáticas e a modelos que permitiam, com graus variados de detalhe, uma percepção da obra e da sua decoração. A competição estilística e construtiva era feroz, e acentuava a rivalidade entre opositores através do património simbólico que cada parte ia construindo.

Também Aymone Nicholas (2007, p. 27) refere a importância e intensificação dos concursos ao longo do séc. XVII e XIX em França e o surgimento dos primeiros concursos internacionais. Judith Strong (Strong, 1976, p. 3) refere o concurso de 1665, em que Luís XIV convida Bernini para apresentar propostas para a conclusão do lado Este do Louvre (Paris, França) (Figura 019), designado por *Cour Carrée*⁰⁵⁷, o concurso para o Banco de Inglaterra (*Bank of England*, Inglaterra, 1788) (Figura 020), a Galeria Nacional (*National Gallery*, Inglaterra, 1832) e as Casas do Parlamento (*Houses of Parliament*, Inglaterra, 1835). Em Inglaterra surgem durante o período Vitoriano uma série de concursos (Figuras 021 e 023) que instigam ao surgimento das primeiras regras e regulamentos dos processos concursais.

O concurso público para o Parlamento⁰⁵⁸ (*Houses of Parliament* ou *Westminster Palace*, Inglaterra, 1835) com 97 entradas anónimas (identificadas por um símbolo ou pseudónimo), é igualmente interessante pela polémica que se gerou entre Charles Barry (1795-1860), famoso pelo seu estilo mais clássico que gótico, que venceu o concurso (Figura 022), e Augustus Pugin (1812-1852), mais jovem, que trabalhou e assistiu ao concurso e a quem é atribuída a autoria da maior parte do trabalho e da obra. Pugin, com 23 anos na altura, dedicou-se quase inteiramente ao projecto com grande influência gótica, em particular na decoração, detalhes e desenho dos sumptuosos interiores góticos. Alguns autores (*The architects*, [s.d.]) citam a controvérsia sobre quem merece o crédito pelo triunfo arquitectónico do edifício.

Marie-Laure Crosnier-Leconte (2005) refere a existência entre 1895 e 1914 de uma revista especializada francesa, chamada "*Concours publics d'architecture*", publicada pelo arquitecto Laurent Farge, consagrada exclusivamente à divulgação dos anúncios, resultados e reproduções dos projectos laureados dos grandes concursos públicos de arquitectura realizados em França e no estrangeiro. Esta revista seguia o exemplo de outra publicação semelhante existente entre 1866 e 1898, chamada "*croquis d'architecture, Intime-Club*". O interesse desta revista prende-se com o que a autora descreve como sendo o seu duplo objectivo: "*papel informativo, chamando à atenção dos leitores sobre os concursos abertos - em particular os jovens arquitectos, que não possuem ainda clientes e que estão à procura de oportunidades - bem como um portefólio de desenhos de referência que permitem inspiração para projectos da mesma natureza. Assim se enriquece e se renova a arquitectura ecléctica ensinada pela «École des Beaux-Arts»*" (Crosnier-Leconte, 2005). Salienta-se que a formação da *École des Beaux-Arts* de Paris, que será apresentada nos resultados, era constituída por uma série de concursos que permitiam o progresso dos alunos. Estes concursos eram considerados como um sistema democrático por excelência. As aulas decorriam em *atelier* liderado por um profissional competente, e através dos concursos anuais os alunos atingiam um estatuto que lhes permitia serem reconhecidos pelos pares e assumir uma posição profissional de relevo na

057 Em 1665, Luís XIV convida o escultor e arquitecto Bernini para desenhar a ala esquerda do '*Cour Carrée*'. Bernini apresentou dois projectos mas o Rei decidiu parar a construção e nenhum deles acabou por ser construído.

058 Mais informação disponível em <http://www.cosmiclk.net/bigben.htm> e <http://www.parliament.uk/about/living-heritage/building/palace/architecture/>.



Figura 017. Filippo Brunelleschi, modelo em madeira da cúpula de Santa Maria del Fiore

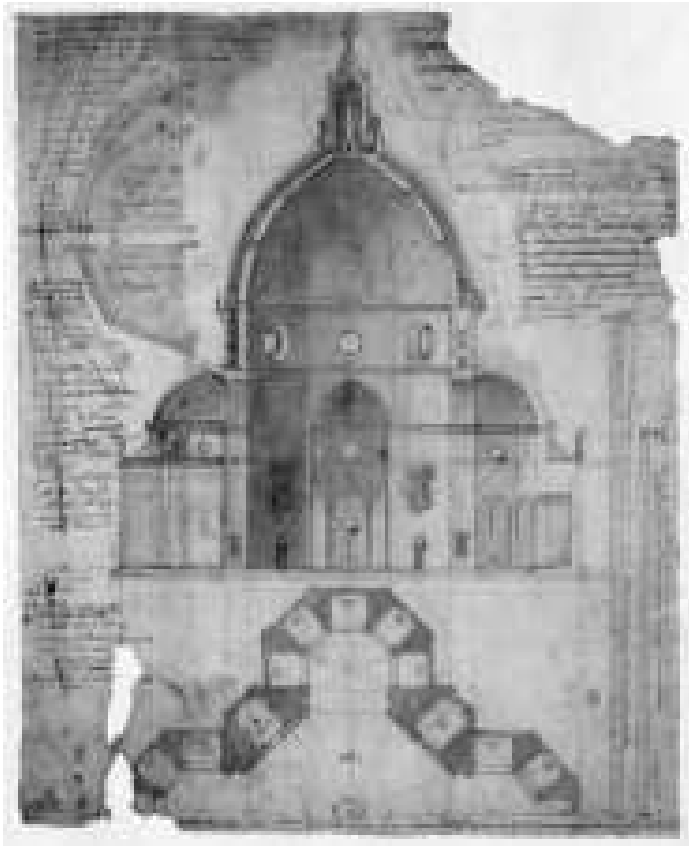


Figura 018. Lodovico Cigoli, desenho da secção e do plano da cúpula de Santa Maria del Fiore, concurso de 1419

sociedade. Destes concursos o *Prix de Rome* (instituído em 1663) era o mais complexo e o mais prestigiante. Este concurso seguia regras muito claras sobre o número de elementos do júri, do anonimato dos concorrentes, sobre o voto secreto e impunha uma comunicação ao público. Apenas em Maio de 1968 é que a tradição deste concurso será interrompida, tendo estado em vigor mais de 320 anos.

A revista perpetuava esta visão prestigiante do arquitecto sublimado pela condição de autor e de vencedor, que se perpetuará, através da influência da cultura francófona ao longo do século XVIII e XIX por toda a Europa, inclusive por Portugal. A existência de revistas específicas de concursos de arquitectura denota ainda a importância dos concursos de arquitectura em França, tanto do ponto de vista da possível encomenda (através da divulgação dos concursos), como do ponto de vista da divulgação da cultura arquitectónica (por ser base de investigação para os arquitectos).

A revista possuía ainda uma visão interessante, segundo a autora citada, que convém reter, que era o conceito de concurso internacional no início do século XX: *“é difícil estabelecer uma definição única do concurso internacional. É organizado, quer por uma organização privada que deseje fazer uma construção simbólica, quer pelo governo de um país, geralmente emergente que deseja adquirir estruturas administrativas e monumentais com um carácter fortemente marcado e simbólico. Quem ainda não tem arquitectos qualificados, irá recorrer ao sistema de concurso. É necessário precisar, no entanto, que os projectos são muitas vezes «comprados», o que permite aos organizadores apropriar-se dos elementos interessantes para a sua realização, e de se apropriar sem dever nada aos seus autores. Em contraste, as nações estabelecidas há muito tempo e dotadas de profissionais bem formados, tais como os de Europa Ocidental, não apenas não organizam nenhum concurso internacional, como permanecem muito endogâmicos em relação às suas escolhas, até chegando a restringir a participação aos originais de uma província ou uma cidade. A própria França não deixa espaço para os estrangeiros, nem no seu território nem nas suas colónias, com excepção dos que se instalaram lá e lá se naturalizaram.”* (Crosnier-Leconte, 2005)

Não há, portanto, verdadeiramente um espírito internacional de confronto, mas sim uma exportação de serviços, principalmente para as colónias francesas. Será esta revista que publicará as *“Recommandations concernant les concours publics internationaux, rédigées par la Commission internationale des concours publics”*⁰⁵⁹, na sua reunião de 20 Novembro de 1908 onde se afirma: *“As competições internacionais devem ser reservadas para casos excepcionais e verdadeiramente internacionais.”* (Crosnier-Leconte, 2005)

Crosnier-Leconte refere que existiam duas possibilidades *“ou eles eram [concursos] abertos a todos, e seriam de duas fases, com anonimato garantido na primeira fase e projectos assinados na segunda, ou eles seriam limitados e por convite, e apenas numa única fase.”* (Crosnier-Leconte, 2005). De qualquer forma a autora revela que estes princípios seriam aplicados principalmente e quase exclusivamente a concursos de ideias, na maior parte dos casos para posteriormente servir de base à revisão de um arquitecto autóctone, sem qualquer respeito pelos seus autores. A autora apenas cita 3 concursos verdadeiramente internacionais na viragem do século: o museu de Antiguidades Egípcias no Cairo em 1894-95, a Universidade de Berkley em 1898-99 e o Palácio da Paz⁰⁶⁰ em Haia em 1905.

059 Referenciado em *Les Concours publics d'architecture*, XI, 9, 1908-09, p. 33-34. (Crosnier-Leconte, 2005)

060 Corte Internacional, ou Tribunal Internacional de Justiça, e actual Tribunal Penal Internacional (TPI) da Organização das Nações Unidas.

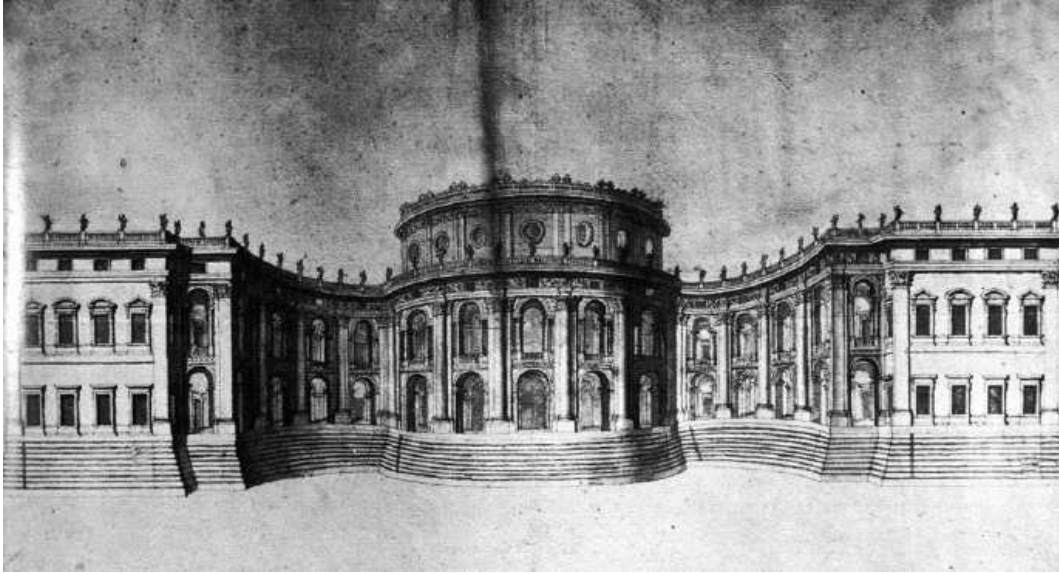


Figura 019. Bernini, proposta a convite de Louis XIV em 1665 do escultor e arquitecto Bernini para a ala esquerda do “Cour Carrée”. Bernini apresentou dois projectos mas o Rei decidiu parar a construção e nenhum deles acabou por ser construído



Figura 020. Sir John Soane, concurso para o Banco de Inglaterra, 1788

1.3.2 A importância das organizações de arquitectos

Parece ser evidente que durante o século XIX e XX se assiste a uma consciencialização da necessidade de consolidar e estruturar o concurso como forma de encomenda e de selecção e de o estruturar solidamente segundo princípios democráticos, éticos e morais.

Os arquitectos iniciam de igual modo, durante o século XIX, os seus movimentos associativos, procurando sistematizar um controlo mais efectivo sobre os honorários e a competição entre trabalho, introduzindo regras éticas e deontológicas de relacionamento entre pares.

Kostof (1936-1991) afirma:

“Esta expansão sem precedentes [no fim do Século XIX] das profissões e da introdução de novos tipos de construção, como estações ferroviárias, hospitais especializados, escritórios e fábricas, bem como uma série de inovações técnicas em sistemas de aquecimento, iluminação e drenagem, tudo serviu para acentuar o fosso entre a crescente organização profissional e a formação disponível cada vez mais inadequada. Em França, a formação tecnológica estabelecida com a «École Polytechnique» em 1795 tinha sido contrabalançada apenas dois anos depois da fundação da «École des Beaux-Arts». Esta educação dirigida pelo estado foi suportada pelo sistema de «atelier», mantendo um contacto salutar entre alunos, seus professores, e o exercício da profissão. No entanto, a formação do arquitecto Inglês, em boa parte do século XIX, ainda dependia em grande parte dos padrões irregulares de tutoria, complementada por palestras na «Royal Academy» e por viagens ao estrangeiro. Em contraste marcante com a base oficial do sistema francês, o mundo dos iluminados «gentleman-arquitecto» foi, de certa forma, perpetuado em organismos estabelecidos, privados e regulados, como a «Royal Academy» e o «RIBA» - situação que reflecte um pouco da tradicional resistência na política inglesa ao governo centralizado.” (Kostof, 2000, p. 197)

Em Inglaterra o *Royal Institute of British Architects* (RIBA) assume-se, desde muito cedo (fundado em 1834), como a associação profissional dos arquitectos ingleses “(...) para a melhoria geral da arquitectura pública e para promover e facilitar a aquisição de conhecimento das várias artes e ciências (...)” (Citado em: *Our history*, 2013) e a sua acção influenciou fortemente o uso dos concursos em Inglaterra (Strong, 1976, 1996). Note-se que a inscrição no RIBA nunca foi obrigatória⁰⁶¹, apesar de a quase maioria dos arquitectos ingleses nela estarem inscritos, e, de possuir um elevado reconhecimento público, pelo que se percebe a relevância deste instituto não só na vida cultural como profissional dos arquitectos (p. ex. na definição dos honorários e na protecção da concorrência). Nas atribuições do RIBA está expressamente referida a relação e o apoio ao estado (autoridades locais, sector privado da indústria da construção e comércio) bem como aos clientes e utentes, na perspectiva da defesa da profissão e qualificação da arquitectura e do espaço urbano.

A participação de um arquitecto inscrito no RIBA num concurso obrigava a que este cumprisse os regulamentos de promoção e conduta em concursos⁰⁶², ou seja, que nenhum membro podia “(...) concorrer com outro arquitecto através da redução de honorários ou de outras ofertas (...)” (Strong, 1976, p. 4) e, ainda, que ninguém podia “(...) participar ou estar associado de qualquer modo aos trabalhos de projecto ou ser-se seleccionado como resultado de um concursos que não tivesse a aprovação do RIBA (...)” (Strong, 1976, p. 4). Frequentemente este código de conduta era utilizado como base do regulamento do concurso e os seus membros eram convidados como júris de concursos de arquitectura.

061 A inscrição de arquitectos em Inglaterra é obrigatória no “*Architects Registration Council*”, actual “*Architects Registration Board*” (ARB) com sede em Londres.

062 “*Regulations for the promotion and Conduct of Competitions*”, RIBA, 1970.

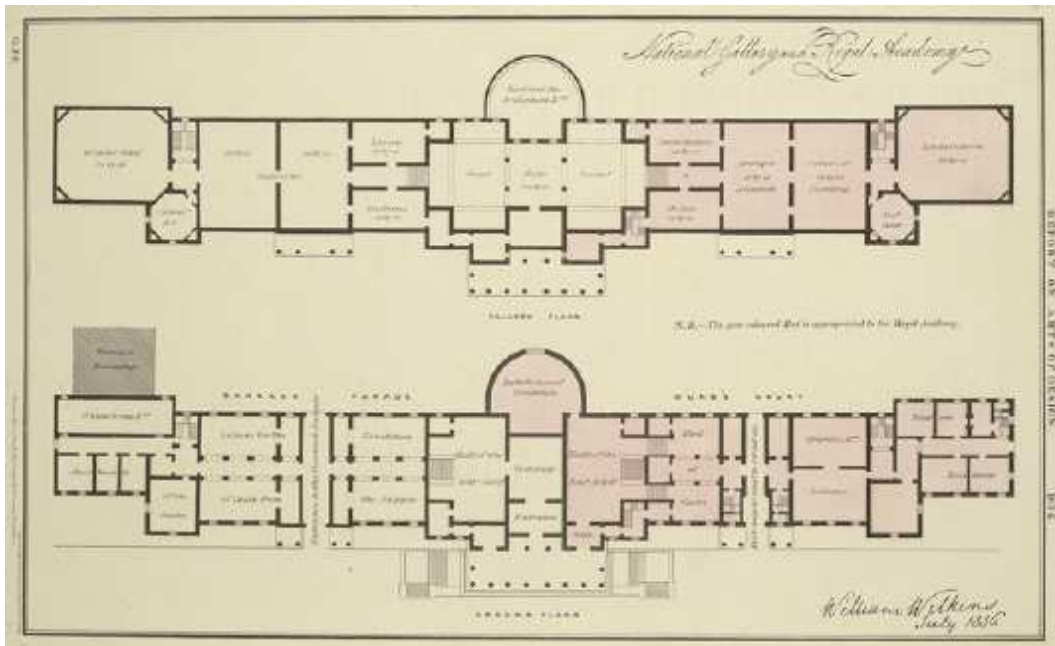


Figura 021. John Nash, concurso em 1831/32 para a construção da “National Gallery” na “Trafalgar Square” ganho por William Wilkins (1778 – 1839)

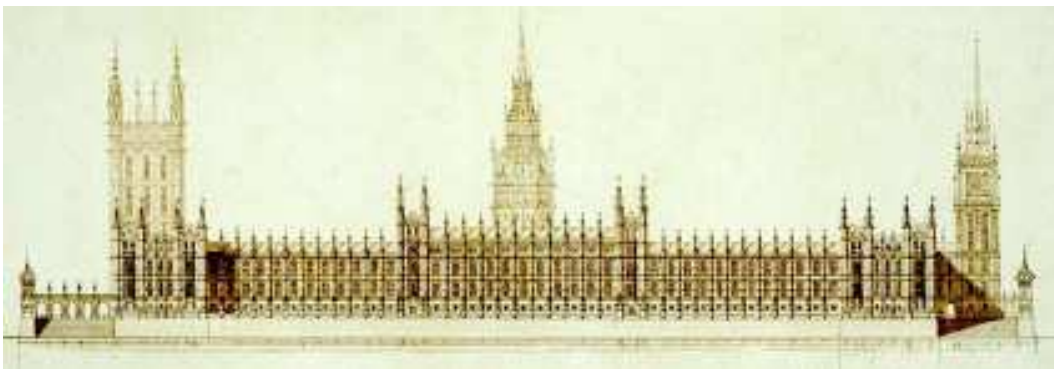


Figura 022. Charles Barry, proposta vencedora para o concurso das “Houses of Parliament”, 1834



Figura 023. Thomas Hopper, proposta para o concurso (1942). Hopper terá contestado a decisão do júri e publicou os seus próprios desenhos e propostas do concurso. (Lyon & Turnbull, 2015)

Wynne refere as seguintes recomendações do grupo de trabalho sobre concursos do RIBA:

“Os concursos de arquitectura são do interesse público. Eles providenciam um meio através do qual os arquitectos podem providenciar as suas capacidades de planeamento e projecto na busca da melhor solução para um determinado problema. Permitindo-se esta excepção como regra contra a especulação do trabalho sem pagamento, o RIBA demonstra a sua responsabilidade perante a sociedade e o ambiente, e o seu compromisso para a boa arquitectura.

Um grande número de promotores encara a tarefa de seleccionar um arquitecto sem terem o conhecimento adequado ou a experiência para tomar a decisão. A grande vantagem de um concurso de arquitectura é que a decisão será efectuada após julgar um número de soluções apresentadas especificamente para o problema que foi colocado. Não há perda adicional de tempo numa selecção de um arquitecto e de um projecto, quer seja através de um concurso, quer seja através de um outro qualquer método de contratação.

Os concursos de arquitectura são o único método de seleccionar um arquitecto puramente na demonstração das suas capacidades em resolver as necessidades particulares do cliente.

- *Escolha: Os concursos dão ao promotor escolha pessoal, apoiada por todo o apoio profissional necessário, da melhor solução de entre um número variado de propostas.*
- *Benefícios: Nos concursos de arquitectura, o projectista é seleccionado em méritos funcionais e artísticos, e também na sua conformidade com o orçamento disponível e com os custos operacionais e de manutenção previstos.*
- *Confiança: Os concursos de arquitectura dão ao promotor a confiança de saber que irá encontrar a melhor solução para as necessidades do edifício porque o conjunto de propostas alternativas permite uma decisão final comparativa.*
- *Economia: Os concursos são um excelente método para os promotores encontrarem a melhor solução em termos de custo e valor baseado na verificação de peritos e profissionais experientes.” (Wynne, 1981, pp. 33–34)*

O sistema definido pelo RIBA para os concursos de arquitectura estava em revisão (Wynne, 1981, p. 35) de modo a conferir maior flexibilidade e capacidade de resposta aos promotores.

O RIBA participou na formação da União Internacional dos Arquitectos (UIA) que é formalmente criada a 28 de Junho de 1948, e estrutura já em 1949 a regulamentação para a realização e participação em concursos internacionais, ou seja, concursos que se realizam entre arquitectos de mais de um país. Nestes concursos é igualmente aplicável o código de conduta profissional do RIBA pelo que há uma grande proximidade no desenvolvimento dos concursos nacionais e locais ingleses e os internacionais, o que favorece em grande medida os arquitectos oriundos dos países fundadores ou com estruturas organizativas de arquitectos mais desenvolvidas.

1.3.3 A história dos concursos

A história dos concursos de arquitectura contemporâneos tem como base a definição de um conjunto de regras que se iniciou em 1908 por Julien Guadet (1834-1908, FR) e Emmanuel Pontremoli (1865-1956, FR) que redigem o primeiro ensaio (Nicolas, 2007, pp. 37–38) das recomendações internacionais sobre concursos de arquitectura⁰⁶³. Curiosamente o comité é criado em 1904 pela *Société des Architectes Diplômés par le Gouvernement* (SADG) em Paris, pelo

⁰⁶³ Com o título original: “Recommandations concernant les concours publics internationaux, rédigées par la Commission internationale des concours publics”. Ver nota 27.

RIBA em Londres, pela Sociedade de Engenheiros e de Arquitectos Belgas e Portugueses⁰⁶⁴, que se presumem terem sido da Sociedade dos Arquitectos Portugueses (SPA, constituída em 1902). Este comité organizará 14 congressos entre 1864 e 1939.

Surgem assim as primeiras iniciativas de regulamentação dos concursos e formalizam-se internacionalmente as primeiras regras de sã concorrência.

Pierre Vago (1910-2002), a convite do engenheiro e publicista André Bloc (1896-1966) e em conjunto com Julius Posener (1904-1996) funda a revista “*L’Architecture d’Aujourd’hui*” no fim de 1930. Entre 1932 e 1948 Vago torna-se o editor da revista e desenvolve um extenso e importante trabalho editorial sobre o compromisso entre as ideias, a técnica, as aspirações e emoções e as pessoas. É o responsável pelo Pavilhão Francês na Trienal de Milão em 1936 e, no ano seguinte, constrói com Jean Démaret (1897-1967) à beira do Sena o *Club-house des architectes à l’Exposition internationale de Paris 1937* e o *Pavillon de L’Art*, para a *Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués dans la Vie Moderne* em Paris (Nedelykov and Moreira, 2002).

Lucille Bonthoux refere que a “*L’Architecture d’Aujourd’hui*”, dirigida por Pierre Vago, organizava concursos (Bonthoux, 2002) substituindo-se às instituições nos primeiros anos, e servindo contra corrente, em grande medida, à hegemonia da *École des Beaux-Arts*. Segundo a autora, desde 1934 “*os concursos de ideias eram abertos a todos os jovens arquitectos com o fim de renovar a arquitectura*” (Bonthoux, 2002, pp. 50–51) e a sua redacção e programas traziam questões diferentes dos da academia sobre a definição da arquitectura, contrariando a visão (da academia) dos concursos desconectados da realidade e dos programas principescos ou monumentais, e a “*AA [‘L’Architecture d’Aujourd’hui’] afirmava o inverso, com programas de menor envergadura – por exemplo o tema da «casa de fim de semana» – a necessidade de um conteúdo e de uma inscrição social de uma arte de construir que tem em conta os usos, as necessidades e a realidade. (...) reafirmando as teses da modernidade sobre o papel da arquitectura na resolução dos problemas da sociedade «os concursos de ideias em arquitectura colocam o projecto no topo do debate social, eles o provocam»*” (Bonthoux, 2002, p. 51) Bonthoux refere ainda que a revista procurará que os regulamentos dos concursos evoluam no plano da justiça das decisões, no respeito pelo anonimato e respeitem a publicação dos critérios de julgamento. Pierre Vago, segundo a investigação da autora, propunha “*um júri mais qualificado, competente e responsável, ou seja, composto de arquitectos de autoridade incontestada, tecnicamente aprovados, com provas dadas em cimento e pedra, e não nos gabinetes ou nas assembleias.*” (Bonthoux, 2002, p. 51 citando Pierre Vago, “*Les concours des musées d’Art Moderne et l’exposition universelle de 1937*”, *Architecture d’Aujourd’hui*, n.º 10, Décembre-Janvier, 1935, pp. I-IV.) O problema da encomenda pública manter-se-á como um ponto polémico no meio arquitectónico (francês) até 1961, mesmo apesar da UIA e dos regulamentos para os Concursos Internacionais de Arquitectura referentes, cuja redacção inicial (UNESCO, 1954) é adoptada em 1956 (UNESCO, 1956).

Com base na investigação de Bonthoux (2002) estamos seguros que podemos afirmar que Pierre Vago foi o precursor dos concursos de arquitectura modernos e, nos seus cargos internacionais (RIA, UIA), terá induzido à sua adopção pela UNESCO, traduzindo uma universalidade que ainda hoje persiste, com reduzidas variações.

064 Na tese de Nicolas (2007) surge na página 23 esta referência “*Le premier Congrès international des architectes se tient ainsi à Paris en 1864 à l’invitation de la Société centrale des architectes. Par la suite, les délégués de la SADG, de l’Institut royal des architectes britanniques, des sociétés suisses des ingénieurs et des architectes, des sociétés belges et portugaises décident de former un comité permanent international des architectes (CPLA), dont le secrétariat est assuré par les architectes français Maurice Poupinel puis Emile Maigrot de 1904 à 1939. À l’heure où naît l’idée de nation en Europe, les architectes profitent des premières revues et des expositions, à la fois pour se forger une identité nationale et pour échanger leurs préoccupations.*”. Contudo há pela autora alguma confusão entre Portugal e Espanha (vejam-se as páginas 163 e 191), pelo que este dado deverá merecer a devida atenção e confirmação por parte dos leitores. O presente autor só conseguiu encontrar esta referência sobre esta possibilidade.

Em paralelo com a sua condição de editor, Pierre Vago funda em 1932 as “*Reunions Internationales d’Architecture*” (RIA). Estes encontros são organizados pela revista francesa “*L’Architecture d’Aujourd’hui*” (Nicholas, 2007, p.14) e correspondem a viagens relativamente pouco formais de grupos de arquitectos Modernos.

Segundo Nedelykov e Moreira, a primeira dessas visitas foi à URSS em Setembro de 1932 e as questões principais eram o formalismo e racionalismo da arquitectura contemporânea e o urbanismo, planos para novas cidades e reconstrução de cidades velhas. A segunda visita realiza-se no ano seguinte à Itália de Mussolini, “*com o intuito de se obter um ponto de vista oposto*” (Nedelykov e Moreira, 2002), e a terceira à Hungria, Áustria e Checoslováquia em 1935. Em 1937, o encontro da RIA acontece durante a Feira Mundial de Paris, juntamente com o CIAM, e Vago escala Le Corbusier (1887-1965) como orador principal.

O contacto do arquitecto português Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957) com o grupo de Pierre Vago (Monteiro, 2012; Pereira, 2001, p. 227; Reis, 2007) e com a revista francesa garante-lhe alguma visibilidade entre 1934 e 1938 e influencia a relação entre Portugal e as instâncias internacionais de arquitectos. Há referências que no período da II Grande Guerra a revista teve a sede formalmente no atelier de Pardal Monteiro, o que é de certo modo confirmado pela carta de Vago de 1944 a Pardal Monteiro.

Em 1936 Pierre Vago participa na fundação da *Union pour L’Art*, que congrega arquitectos e artistas plásticos como Perret (1874-1954), Tony Garnier (1869-1948), Le Corbusier, Pierre Chareau (1883-1950), Bonnard (1867-1947), Braque (1882-1963), Derain (1880-1954), Picasso (1881-1973), Léger (1881-1955), Matisse (1869-1954) e Pierre Colombier (1896-1958). Vago é nomeado seu Secretário, mas a existência da *Union* é no entanto breve: diferenças individuais e vaidades dentro do grupo afloram com rapidez e causam sua dissolução. Estas incursões no entanto proporcionam a Vago experiência para o esforço de congregação dos arquitectos, logo após a guerra.

Como Nedelykov e Moreira afirmam “*A II Guerra Mundial interrompe a série de Congressos das organizações da avant-garde e desarticula muitos dos processos iniciados nos anos 20. Neste momento de letargia, em que tudo se relativiza frente aos horrores da guerra, [Pierre] Vago percebe uma nova oportunidade, acreditando que só o Internacionalismo pode fazer contraponto às tendências nacionalistas que causaram a catástrofe, e usa as conexões do RIA para uma articulação maior, apoiado por Perret.*” (Nedelykov e Moreira, 2002)

Em 1927, sob a direcção de Philipp Cart (UK), é proposta ao conselho da Liga (ou Sociedade) das Nações um conjunto revisto de recomendações internacionais sobre concursos de arquitectura e, em 1938, sob a direcção Alemã e Holandesa, há uma terceira revisão dos regulamentos internacionais sobre concursos de arquitectura sob a direcção da Sociedade de Nações (*League of Nations* ou *Société des Nations*, SDN, 1920-1942/46).

As primeiras revistas internacionais de arquitectura surgem em Itália e França após o término da I Grande Guerra. As revistas italianas “*Casabella*” e “*Domus*” surgem em 1928 e o primeiro número da “*L’Architecture d’Aujourd’hui*” é de Novembro de 1930. Em Maio de 1939 surgem na “*L’Architecture d’Aujourd’hui*” os concursos para o Parlamento de Istambul (Turquia/Fr) para a Biblioteca Central de Roma (Itália) e para o Palácio da Liga das Nações em Genebra (Suíça). O surgimento destas revistas e de artigos sobre concursos nessas revistas contribuem para a construção de uma visibilidade internacional da arquitectura que naquele momento se fazia, democratizando o seu conhecimento. Desperta-se um sentimento global de uma profissão.

Os congressos do CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*), fundado em 1928 na Suíça, constituíram uma organização e uma série de eventos onde participavam os principais nomes da arquitectura moderna internacional - Le Corbusier, Walter Gropius (1883-1969) e Cornelis Van Eesteren (1897-1988) - com novas posições teóricas nos vários domínios da arquitectura (paisagismo, urbanismo, exteriores, interiores, equipamentos, utensílios, entre outros). Num clima não isento de confrontação, os arquitectos estruturaram uma arquitectura com preocupações sociais e económicas.

Estes encontros seriam responsáveis pela definição daquilo que costuma ser chamado o estilo internacional (*international style*) e introduziram e ajudaram a difundir uma arquitectura considerada sintética, funcional e racional. Os CIAM consideravam a arquitectura e urbanismo como um potencial instrumento político e económico, o qual deveria ser usado pelo poder público como forma de promover o progresso social. Talvez o produto mais influente tenha sido a Carta de Atenas, escrita por Le Corbusier baseada nas discussões ocorridas na quarta conferência em 1933. A Carta praticamente definiu o que é o urbanismo moderno, traçando directrizes e fórmulas que, segundo seus autores, são aplicáveis internacionalmente. A Carta considerava a cidade como um organismo a ser planeado de modo funcional e centralmente planeada, na qual as necessidades do homem devem estar claramente colocadas e resolvidas. Entre outras propostas revolucionárias da Carta está a de que todo a propriedade de todo o solo urbano da cidade pertence à municipalidade, sendo, portanto, público.

O pós-guerra é marcado pelo renascimento de um espírito de união que ultrapassa os âmbitos do CPIA e do RIA, fundado por um contexto arquitectónico e urbano de grande necessidade. E, com base neste espírito, um pequeno grupo de arquitectos decide fundar uma nova organização internacional seguindo o exemplo da ONU e da UNESCO.

De acordo com Nedelykov e Moreira existe nessa altura um “*consenso [sobre] a necessidade de ancoragem de uma consciência sobre a planificação territorial, de posicionamento em relação às condições de vida das populações, e da reformulação do papel dos arquitectos na sociedade do pós-guerra. Deseja-se integrar na UIA as instituições mais representativas da classe profissional em cada país, e inicialmente três grupos supranacionais são também convidados: RIA, CPIA e CIAM. Le Corbusier resiste à participação do «seu» grupo, alegando desejo de independência, mas em verdade defendendo os anseios elitistas dos membros dos CIAM. Finalmente, os CIAM aderem à UIA, que realiza o seu primeiro Congresso em Lausanne (devido à neutralidade da Suíça) em [28 de Junho de] 1948, com a participação inicial de 22 nações (...). Pierre Vago é confirmado como Secretário-Geral, permanecendo como tal até 1965.*” (Nedelykov e Moreira, 2002) Também Maria Grazia Turco (2007) refere a importância de Vago para a fundação da UIA e o seu papel carismático na aproximação entre arquitectos de vários países e interesses.

É em 1946 em Londres, que Pierre Vago, numa cerimónia presidida por Sir Patrick Abercrombie (1879-1957), “*põe a termo as complexas contrariedades políticas e corporativas*” (Turco, 2007) conjuntamente com o RIBA (dos membros britânicos mais activos destacavam-se William Hollford, Arthur Ling e Sir Patrick Abercrombie), o RIA e com o CPIA (Figura 023, onde se constata a participação de Porfírio Pardal Monteiro). Mais tarde em 1947 em Bruxelas, o CPIA e o RIA, com o apoio do RIBA, criam o comité directivo provisório da UIA constituído por: Paul Visher (presidente da CPIA), Sir Patrick Abercrombie (Presidente da RIA), Karo Alabian (1897-1959, Moscovo), Emile Maigrot (1880-1961, Paris), Pardal Monteiro (1897-1957, Lisboa), Jean-Pierre Vouga (1907-2006, Lausanne) e Ralph Walker (1889-1973, New York).

Uma proposta de estatutos desta nova organização é enviada a todas as secções nacionais da RIA e da CPIA, convidando-as a se tornarem em secções provisórias da UIA.

Maria Palla escreve que:

“Em sessão de 18 de Fevereiro de 1948 a Secção Portuguesa da R. I. A. adoptou a resolução de se transformar, automaticamente, em Secção Portuguesa da U. I. A., tal como sucedeu noutros países. Desse facto deu conhecimento imediato ao Instituto Nacional do Trabalho e Previdência (5-6-48), informando-o que o Sub-secretário de Estado das Corporações e Previdência Social, por despacho de 25 do mês anterior, autorizara a constituição da Secção Portuguesa da R. I. A. a transformar-se em Secção Nacional da U. I. A. Deste facto foi dado conhecimento ao Secretário-Geral da U. I. A. em carta de 24-2-1948.

Da primeira direcção da Secção Portuguesa da U. I. A. faziam parte: Arq. Pardal Monteiro (Presidente); Arq. Sérgio Botelho de Andrade Gomes (Secretário); Arq. Fernando Mesquita (Tesoureiro).

Ainda no mês de Abril de 1948 foi enviada a cotização provisória de 8600 f. Mais tarde, em 1 de Agosto de 1949, por motivo do art. 25.º do Decreto n.º 37 447, publicado no Diário do Governo n.º 126, de 13 de Julho de 1949, foi dado conhecimento e necessários esclarecimentos ao Ministro do Interior o qual, por despacho de 3 de Agosto de 1944 autorizou a filiação da Secção Portuguesa da U. I. A. no Organismo Central. O número de membros da Secção era cerca de 20.” (Palla, 1967, p.51)

A União internacional dos Arquitectos (UIA) é formalmente criada a 28 de Junho de 1948, pela assembleia constituinte da UIA reunida na Universidade de Lausanne (sob a influência de um pequeno grupo de arquitectos - 400 arquitectos do mundo inteiro - embebidos das ideias de arquitectura moderna: August Perret, Sir Patrick Abercrombie, Jean Tshumi, Helene Syrkus). O seu primeiro presidente foi Sir Patrick Abercrombie (UK), três vice-presidentes (o suíço Paul Visser, anterior presidente do CPIA; o russo Nicholas Baranov; e o americano Ralph Walker), um presidente honorário não executivo francês (August Perret) e o secretário-geral Pierre Vago (CH) (ao longo de um extenso período 1948 a 1969) e reunia no seu início 34 países (secções).

“Pierre Vago reflecte ao longo deste seu longo exercício como secretário-geral uma aprendizagem internacional diplomática muito grande que depois coloca a uso na criação e dinamização da UIA. O seu papel de mediador inteligente, disponível para resolver os temas expectantes de grande actualidade”. (Turco, 2007, p. 321)

A UIA seguia a tradição das sociedades nacionais ou internacionais de arquitectos (nomeadamente o CPIA, o RIA e o CIAM) com ideias universalistas e objectivos profissionais que se aproximavam do espírito da fundação da Organização das Nações Unidas (*Organization of the United Nations*, ONU, 1945-) e da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*, UNESCO, 1945-).

A posição de Portugal noutros organismos internacionais não foi, contudo, tão linear. Após ser vetada a participação de Portugal na ONU em 1946, em grande parte devido à existência de colónias em África, António Salazar iniciou uma tentativa de adesão à UNESCO que não avançou por receio de que fosse chumbado o pedido (por não estarem reunidas 2/3 dos votos precisos à entrada nesse organismo internacional). Mesmo assim, em 1949 Portugal adere, como membro fundador, à Aliança Atlântica, o que lhe garantiu uma forte projecção internacional por força das colaborações com o eixo atlântico. Apenas a 14 de Dezembro de 1955 Portugal aderirá finalmente da ONU, apesar de persistirem as questões ligadas à política colonial salazarista. Também somente nos anos 60, Portugal participará como observador na UNESCO, aderindo formalmente através da entrega da *Carta de Adesão* junto do Governo Britânico a 11 de Março de 1965. As repetidas chamadas de atenção a Portugal pela *política de dominação colonialista e de discriminação racial*⁰⁶⁵ iniciam-se em 1965, e em 1968 Portugal será excluído de qualquer ajuda nos domínios da educação, da ciência e da cultura e deixa de ser

065 Segundo o site da Comissão Nacional da UNESCO consultado em 2011-11-05.



Figura 024. Cerimónia de fundação da UIA no *Royal Institute of British Architects* (RIBA) em Setembro de 1946. Da esquerda para a direita: Porfírio Pardal-Monteiro, Pierre Vago, Auguste Perret, Patrick Abercrombie, Ernő Goldfinger, Jules Ghobert e Jean-Pierre Vouga

convidada a participar nas conferências e outras actividades da UNESCO. A 18 de Junho de 1971 oficializa o seu pedido de se retirar da organização e a 31 de Dezembro de 1972 sai oficialmente da UNESCO. A 11 de Setembro de 1974 Portugal deposita um novo instrumento de adesão à UNESCO junto do Governo Britânico e a adesão torna-se efectiva a partir desta data. Em 1983 Portugal inscreverá na Lista de Património Mundial da Humanidade os seus primeiros bens.

Para os arquitectos e urbanistas era importante uma aproximação e coordenação dos esforços individuais das associações nacionais dos arquitectos e pôr fim às divisões políticas existentes. Era ainda necessário coordenar os esforços de reconstrução e de desenvolvimento económico, social e cultural do pós-guerra. A UIA prometia *“uma nova associação internacional que pretende reunir sem exclusões raciais, políticas ou doutrinárias os arquitectos do mundo inteiro”* (Nicolas, 2007, p. 14), dando continuidade às notáveis exposições mundiais de arquitectura através dos seus congressos, exposições e prémios.

A UIA define-se estruturalmente como uma federação de associações de arquitectos e não como uma federação de estados, sendo a representação de cada secção dependente do número de arquitectos inscritos e efectuada pela associação, ou conjunto de associações de arquitectos desses países membros. Essa representação traduz-se no modelo de governação e na capacidade de participação nas decisões (da assembleia, do conselho e do executivo) pelas várias associações, com os pesos respectivos das comunidades de arquitectos, sendo que a França, a Alemanha, a Inglaterra, a Itália e a América, quase sempre estiveram representadas nos órgãos de decisão, influenciando os temas em discussão e as decisões.

O nascimento da UIA e a sua relação com o CIAM, apesar da influência do CPIA e do RIBA, não foi inteiramente pacífica e cedo se assumiu alguma diferenciação entre a profissão e a academia. Apesar de muito dos dirigentes do CIAM serem os representantes das secções na UIA (como era o caso de Erno Goldfinger ou Helena Syrkus) e terem acabado por estar presentes na assembleia constituinte da UIA em 1948. De igual modo a UIA não era imune às tensões políticas e diplomáticas entre as potências mundiais (América e Rússia) tomando por vezes posições políticas com reflexo nas suas secções. A composição e peso das secções europeias (onde a profissão estava mais enraizada) originou uma visão dos problemas segundo um modelo europeu e ocidental no exercício da profissão, tanto ao nível do que estrategicamente eram os programas centrais de discussão como nos modelos económicos que eram valorizados e disseminados.

Em 1949 é criada uma comissão da UIA, reflectindo um dos principais desígnios iniciais da UIA - a regulamentação dos concursos internacionais - com o objectivo de criar um regulamento internacional sobre concursos de arquitectura que possa ser regulada e estender o exercício profissional aos países menos organizados que os ocidentais, mantendo elevados padrões de qualidade.

Só em 1952 a *Conferência Internacional de Artistas*, que decorreu em Veneza de 22 a 28 de Setembro de 1952, recomenda à UNESCO que seja criada *“uma convenção intergovernamental que defina as regras dos Concursos Internacionais de Arquitectura e Planeamento Urbano com base num conjunto de regras definidas pela União Internacional dos Arquitectos”* (UNESCO, 1952). Em 1953 é lançada uma circular a cada Estado-Membro da UNESCO no sentido de aferir a sua concordância com o conjunto de regras proposto. Responde uma maioria de 24 membros a favor desse regulamento. Portugal não responde a essa missiva.

Em 1954 um conjunto de peritos da UNESCO e da UIA reúne-se Paul Visser (CH), Pierre Després (FR), Patrick Abercrombie (UK), Georges Candilis (GR), Werner March (GFR) e ainda Pierre Vago (FR), Robert Lebet (FR) pela UIA e William Stanley Hayter (UK) pela *International Association of Plastic Arts*, e definem um regulamento inicial e uma lista de princípios. Este regulamento é em grande medida baseado na regulamentação de 1908 do CPIA.

Segundo Aymone Nicholas (2007, p.14), a correspondência entre os vários elementos desta comissão permite identificar alguns aspectos relevantes ao longo dos anos 60. Em primeiro lugar que os concursos não são propostos como substituição integral de todos os tipos de encomenda, mas apenas para alguns edifícios iconográficos (p. ex. o edifício Pirelli construído por Gio Ponti (1891-1979) em Milão em 1959, ou o terminal TWA no aeroporto de Nova Iorque de Eero Saarinen (1910-1961) em 1956). De facto, os concursos internacionais correspondem, tanto quantitativamente quanto qualitativamente, apenas a uma ínfima parte da produção cultural dos anos 60.

A 5 de Dezembro de 1956 as recomendações relativamente aos Concursos Internacionais de Arquitectura e Planeamento Urbano são finalmente aprovadas e adoptadas na 9ª Assembleia Geral da UNESCO em Deli.

Nos congressos de 1953 e 1959 dá-se o surgimento de uma nova geração no CIAM: Alison (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003), Jacob Berend Bakema (1914-1981), Georges Candilis (1913-1995) e Erno Goldfinger (1902-1987). As exigências de uma reconstrução conduzem a definição teórica a um segundo plano.

Entre 1956 e 1976 a gestão do regulamento é efectuada pela União Internacional dos Arquitectos (UIA) que mantém relações consultivas e associativas com a UNESCO.

Nos anos 60, com a maior participação de países em vias de desenvolvimento, a UIA evolui para uma regionalização das suas actividades com base nos 5 continentes e constitui, conforme já se previa no regulamento de 1947, as quatro regiões em falta. Em cada uma destas regiões existem grupos de trabalho que reflectem as ideias próprias de cada continente e as suas necessidades. Acentua-se a distinção entre Portugal e as colónias, que passam a estar presentes em continentes diferentes.

No período entre 1949 e 1969 encontram-se listados por Aymone Nicolas (Nicolas, 2007, pp. 202–209) 150 concursos internacionais e entre 1970 a 1995 apenas 86, num total de 236 até 1995. Ou seja, há um decréscimo assinalável após 1969 de concursos internacionais sob a égide da UIA.

Durante 1949 e 1969 a distribuição geográfica dos concursos é generalizada por todo o mundo com prevalência clara dos países ocidentais e pelos que tinham directa influência dos arquitectos ingleses (*Commonwealth of Nations* e RIBA) ou franceses, correspondendo à influência da distribuição de poderes (colónias) após a II Grande Guerra.

Entre 1970 e 1995 privilegiaram-se os concursos com maior reflexo e reconhecimento internacional, nomeadamente através das exposições como o IBA (*Internationale Bauausstellung Berlin*, IBA, 1979-1987) em Berlim com projectos de investigação em *renovação urbana* (IBA *Altbau*) e de *reconstrução crítica* (IBA *Neubau*), bem como dos concursos que para este programa foram realizados. Ao longo deste período aparecem novos programas e características tipológicas de projectos a concurso: aparecem a concurso grandes sedes de organizações internacionais,

edifícios governamentais, equipamentos culturais, monumentos comemorativos, habitação e grandes planos urbanísticos.

Em 1976 inicia-se um processo de revisão do regulamento anexo às recomendações relativas aos Concursos Internacionais de Arquitectura e Planeamento Urbano por se considerarem que estas já não se encontram válidas.

As recomendações da UNESCO (1978) aprovadas na sua Vigésima Sessão, que decorreu em Paris entre 24 de Outubro e 28 de Novembro de 1978, e constantes no seu anexo I, definem os fundamentos e os conceitos dos concursos actuais. Salientam-se os seguintes aspetos:

- A designação *internacional* aplica-se aos concursos em que é efectuado um convite à participação de arquitectos ou urbanistas de mais de um país;
- Os concursos internacionais podem ser *abertos* ou *restritos* (por convites);
- Os concursos podem ser de *projectos* ou de *ideias*;
- Os concursos internacionais podem ter uma ou duas etapas;
- Os concursos regem-se por regras *equitativas* e transparentes, e independentes da nacionalidade;
- Os regulamentos servem tanto os promotores como os clientes;
- A apresentação dos concorrentes e a avaliação pelo júri deve primar-se pelo *anonimato*;
- Deve ser claro o *propósito* do concurso e as *intenções* do promotor, a *natureza* do problema a ser resolvido e os *requisitos práticos* a serem cumpridos pelos concorrentes;
- O concurso deve ser reunido num regulamento preparado, preferencialmente, por um arquitecto, contendo toda a informação pertinente ao concurso e a explicitação dos documentos a apresentar;
- Devem ser distinguidos os requisitos obrigatórios dos não essenciais e aos quais é permitida a livre interpretação;
- O júri deve integrar uma maioria de especialistas qualificados e pessoas de várias nacionalidades e de nacionalidades diferentes do país promotor;
- O prémio monetário, os honorários ou as compensações devem ser proporcionais ao tipo, natureza, dimensão e trabalho necessários;
- Num concurso de *projecto* o promotor deve contratar o arquitecto do projecto vencedor;
- Num concurso de *ideias* o promotor deve considerar algum tipo de colaboração com o autor da proposta vencedora;
- O autor de qualquer proposta mantém a autoria do seu trabalho, as alterações são dependentes do seu consentimento formal e não há lugar a reproduções;

- Os júris são publicitados pelo promotor e pela UIA e são listados nos regulamentos do concurso;
- As decisões do júri são por maioria qualificada e é redigida uma acta da reunião que é tornada pública;
- Todos os elementos não definidos pelo regulamento são excluídos da avaliação, bem como os projectos que não se conformem aos requisitos obrigatórios;
- Todas as propostas concorrentes, incluindo as desqualificadas pelo júri são expostas após o anúncio do resultado do concurso, devendo ser dada publicidade ao relatório do júri e à proposta vencedora.
- Todas as propostas apresentadas a concurso, com a excepção da proposta vencedora deverão ser destruídas.

Os aspectos mais relevantes deste regulamento em comparação com os regulamentos preliminares (UNESCO, 1954) prendem-se com:

- A composição do júri ser exclusivamente de arquitectos, tendo passado a ser *maioritariamente* composta por arquitectos;
- As propostas apresentadas a concurso, excepto as propostas vencedora ou as propostas adquiridas, são devolvidas aos concorrentes.

Estas alterações denotam dois aspectos muito importantes: por um lado a necessidade de o júri integrar outras personalidades para além de arquitectos, tornando-se esta questão central nas discussões sobre os concursos na UIA e nas associações de arquitectos, oscilando-se entre a compreensão da regra e a vontade de a alterar, impondo uma maioria de arquitectos no júri; e, ainda, a imposição da destruição documental dos projectos *perdedores*, a partir de 1978, contribuindo para a dificuldade no estudo dos concursos, visto que à data, tratando-se, na maioria das vezes, de peças únicas, se perderam várias propostas vencedoras de grande relevância para a carreira do arquitecto e para a história da arquitectura.

Com a discussão e o surgimento destes acordos entre a UNESCO e a UIA, passando esta última a assegurar a qualidade dos concursos de arquitectura, intensificou-se uma maior preocupação no rigor metodológico dos concursos a partir de 1956. Surge uma maior importância na identificação de novos valores e na novidade estilística, passando os concursos, mais influenciados pelos próprios arquitectos (pela sua crescente participação em júris), a reflectir sobre a frescura das novas teorias arquitectónicas, dando espaço à escolha de novas e distintas soluções.

Alguns concursos promovidos pela UIA foram, pela sua dimensão icónica, exemplos procedimentais e estilísticos das várias qualidade e defeitos que vimos a apontar neste capítulo aos concursos de arquitectura.

O concurso para a Ópera de Sydney

A Ópera de Sydney de Jorn Utzon (1918-2008, Copenhaga), herdeiro da tradição de Alvar Aalto (1898-1976), é o resultado de um dos primeiros concursos internacionais realizado em

1955/56 com o apoio e suporte da UIA. Representa talvez o primeiro grande edifício que consegue transformar e caracterizar uma cidade e resultou num esforço de (re) lançamento da Austrália do pós-guerra.

Em 1955 o governo anuncia que irá realizar um concurso internacional para o desenho de uma *ópera* que seja capaz de albergar vários tipos de artes performativas, com duas salas de espectáculos (uma com 3000/3500 lugares sentados e outra com 1200), um restaurante e 2 salas públicas para reuniões.

Entre 01 de Janeiro de 1955 e 31 de Dezembro de 1955, o governo australiano lança o concurso com um programa bem definido e publicado com os detalhes e condições do concurso. Este documento designado normalmente por “*Sydney Opera House - Brown Book*”⁰⁶⁶ incluía não só informação gráfica (fotografias aéreas do porto e das áreas próximas) como peças escritas contendo os requisitos técnicos a observar nos projectos. Note-se que à data do concurso as competências para atribuição do título de arquitecto, para além de idade superior a 21 anos e de boa fama e carácter, por inexistência de certificação internacional, eram algo latos, mas mesmo assim denota-se a existência na Austrália dos *Actos dos Arquitectos* (*Architects Act*, de 1921-1946), que definia expressamente as regras de uso do título do arquitecto. A informação disponível para o concurso era verdadeiramente internacional com um sistema de reconhecimento relativamente fácil, em função da certificação das competências académicas (em grande medida facilitadas na *Commonwealth of Nations*).

Nesta altura já tinham decorrido os primeiros contactos entre a UNESCO e a UIA para a redacção dos regulamentos referentes aos concursos de arquitectura (o primeiro encontro da Conferência internacional de artistas é de 1952 (UNESCO, 1952), e a primeira versão de trabalho do regulamento no arquivo da UNESCO é de 1954 (UNESCO, 1954)).

Contabilizaram-se 721 pré-inscrições de arquitectos, tendo 233 apresentado propostas concorrentes de 32 países: 61 da Austrália, 53 da Inglaterra, 26 da Alemanha, 24 dos Estados Unidos e 27 de outros países.

Jørn Utzon ⁰⁶⁷ apresenta uns desenhos originais (Figuras 028-033), que mais tarde serão reunidos no “*Gold Book*”⁰⁶⁸ que inclui os negativos dos desenhos do concurso, e recebe um prémio de £5,000 no dia 29 de Janeiro de 1957. O júri era composto, quase na totalidade, por arquitectos com reputação internacional e a chancela da UIA, o apoio da AIA e do RIBA, o que depositava muita confiança no concurso e no seu resultado. As regras restringiam muito as formas de apresentação e as regras de avaliação estavam definidas, tendo havido procedimentos de esclarecimento a todos os concorrentes.

O júri recaiu a sua escolha no arquitecto dinamarquês Jorn Utzon impressionado pela “*beleza e excepcionais possibilidades do local e do porto, e estamos convencidos que a silhueta de qualquer edifício proposto seria da máxima importância. Sentimos muito fortemente que um edifício grande e maciço, independentemente de ser prático, seria totalmente errado neste local em particular.*” (Haan *et al.*, 1988, p. 139). Assim o júri optou pela proposta de Utzon que assentava numa “*grande simplicidade de desenho, [numa] unidade na sua expressão estrutural [e na sua] extraordinária composição arquitectónica [em que as] formas das semicúpulas brancas que pareciam velas se relacionavam naturalmente com o porto e com as velas dos iates*” (Haan *et al.*, 1988, p. 140) (Figura 025).

066 Este livro está disponível em <http://investigator.records.nsw.gov.au/Entity.aspx?Path=\Item\601776>.

067 Os desenhos estão disponíveis em <http://gallery.records.nsw.gov.au/index.php/galleries/sydney-opera-house/sydney-opera-house-drawings/>

068 Mais informação em <http://investigator.records.nsw.gov.au/Entity.aspx?Path=\Series\12705>.



Figura 025. “Sydney Morning Herald” de 30 de Janeiro de 1957 com a vitória de Utzon

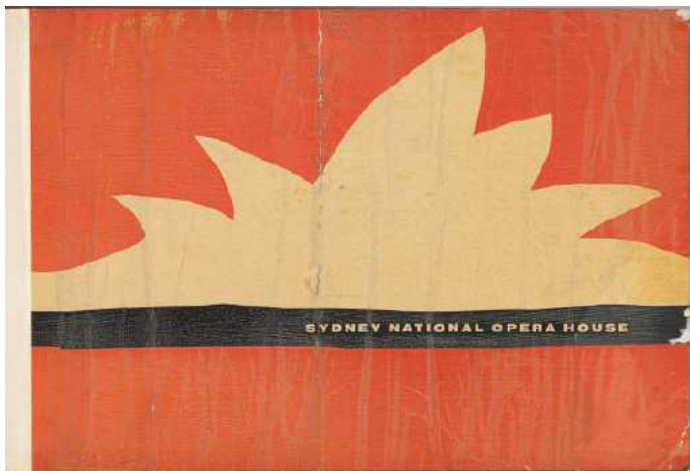


Figura 026. Jorn Utzon, Ópera de Sydney, “Red Book”, 1958

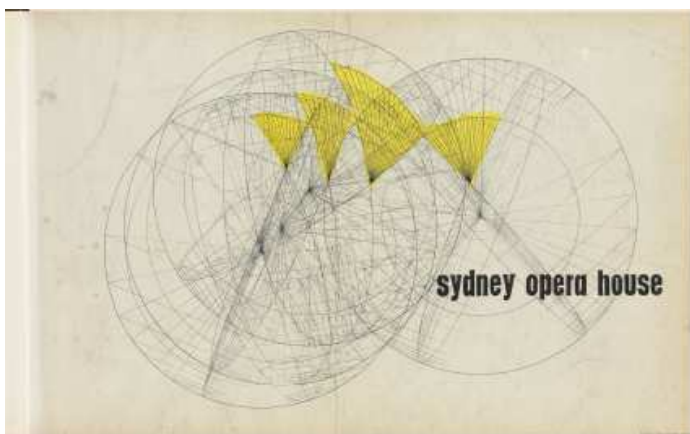


Figura 027. Jorn Utzon, Ópera de Sydney, “Yellow Book”, 1962



Figura 028. Jorn Utzon, Ópera de Sydney, perspectiva da escadaria entre dois halls olhando para Norte



Figura 029. Jorn Utzon, Ópera de Sydney, do relatório: “O arquitecto enfatiza o carácter do ‘Bennelong Point’ tornando as vistas mais interessantes...”

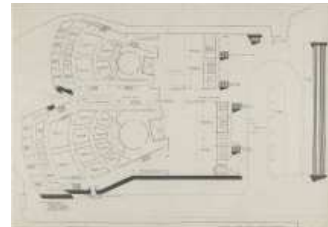


Figura 030. Jorn Utzon, Ópera de Sydney, piso térreo

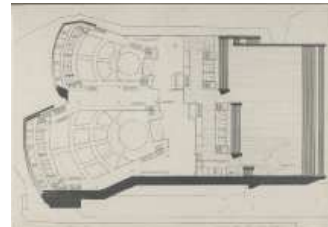


Figura 031. Jorn Utzon, Ópera de Sydney, segundo piso

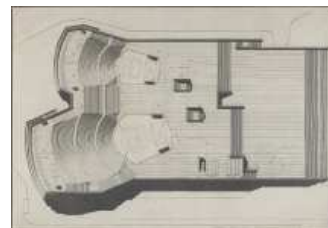


Figura 032. Jorn Utzon, Ópera de Sydney, terceiro piso, piso principal

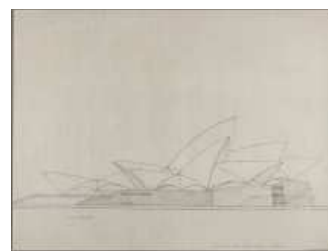


Figura 033. Jorn Utzon, Ópera de Sydney, alçado Este

O concurso possui dois rumores interessantes: o primeiro prende-se com a participação de Saarinen (1910-1961) no júri e o seu aparente favorecimento de Utzon; o outro era que o projecto de Utzon não estaria acabado e que teria sido submetido sem qualquer expectativa de vitória.

Segue-se, no mesmo ano, um relatório denominado “*Red Book*”⁰⁶⁹ (Utzon, 1958) (Figura 026) para apresentação ao governo que inclui um conjunto detalhado de peças que pretende dar ênfase ao concurso e à sua execução, principalmente no que toca à componente acústica, e 4 anos mais tarde Utzon publica o “*Yellow Book*”⁰⁷⁰ (Utzon, 1962) (Figura 027) que inclui os desenhos finais do projecto pelo arquitecto e consultores. Há uma variação nos projectos apresentados nos dois livros observável na variação da geometria da estrutura da cobertura (Gcarabi, 2013).

A execução do projecto, que contou com o apoio de Ove Arup & Associates, foi complexa e a pressão para a construção e controlo do seu preço foi muito relevante para o relacionamento entre o arquitecto e o governo, tendo o primeiro optado por resignar em Fevereiro de 1966. Utzon abandona a Austrália, jurando nunca mais voltar. O projecto acabou por ser completado por um grupo de arquitectos (E.H. Farmer, arquitecto do governo; Peter Hall, arquitecto projectista, D.S. Littlemore, supervisão, e Lionel Todd, contratos e documentação). Nessa altura estava já concluída a fase 01 (demolições e fundações até ao primeiro nível) e estava começada a fase 02 (coberturas em concha). O governo mantém Utzon na produção do projecto apesar de afastado da condução da obra, adquirindo 130 peças desenhadas no valor de 160 000 AUD para a terceira fase.

A 31 de Maio de 1975 Utzon emite um certificado de conclusão da obra e o custo ascende a 102 milhões de dólares australianos, tendo o exterior sido integralmente cumprido, mas o projecto interior sido substancialmente subvertido, que acabou por ser redesenhado pela nova equipa de arquitectos.

Este concurso tornou-se paradigmático do que podem ser os concursos de arquitectura. Por um lado, enquanto oportunidade de extraordinária inovação estilística e arquitectónica. Por outro lado, como potencial conflito entre o promotor e o arquitecto. A obra da Ópera de Sydney demorou 14 anos a ser completada (1958-1972), tendo integrado a lista do Património Mundial da Unesco em 2006.

O concurso do Centro George Pompidou, Paris

Um dos mais enigmáticos concursos da era moderna foi o do Centro Nacional de Arte e Cultura em Paris - o Centro George Pompidou -, também descrito por Haan e Haagsma (Haan *et al.*, 1988, pp. 168–179), que decorreu entre 1970/71 e no qual concorreram 681 participantes (Figuras 034-041).

A ideia de um Centro de Arte Moderna em Paris tinha sido lançada em 1959 por André Malreaux que encomendou em 1965 a Le Corbusier o projecto deste museu para Les Hales mas que este acabou por não cumprir o pedido em virtude da sua morte em Junho de 1965. O Presidente George Pompidou prossegue com esta ideia no Plateau Beaubourg e com o objectivo de “*cruzar fronteiras*” e “*reflectir as correntes ideias sobre arte contemporânea*” (Haan *et al.*, 1988, p. 173). Segundo Pompidou, Paris necessitava de um centro cultural que fosse um museu e um

069 Mais informação em <http://investigator.records.nsw.gov.au/Entity.aspx?Path=\Series\12707>.

070 Mais informação em <http://investigator.records.nsw.gov.au/Entity.aspx?Path=\Series\12708>.

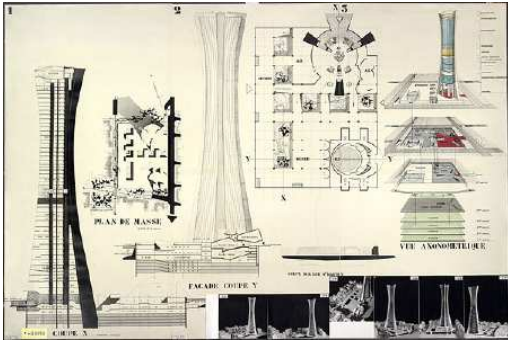


Figura 034. Projet n°19 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. Claude Guilbert, Christian Belsler, Alain Challier (France). 1971.

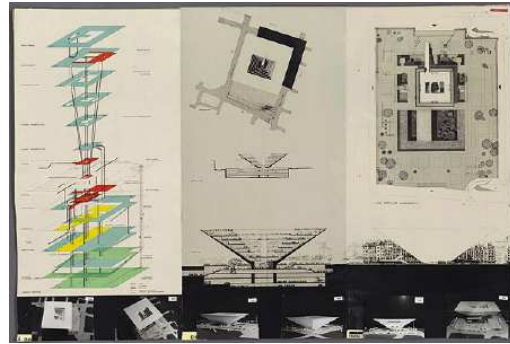


Figura 035. Projet n°94 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. Nabil Abdelbadi, Eggat Saker (Egypte). 1971.

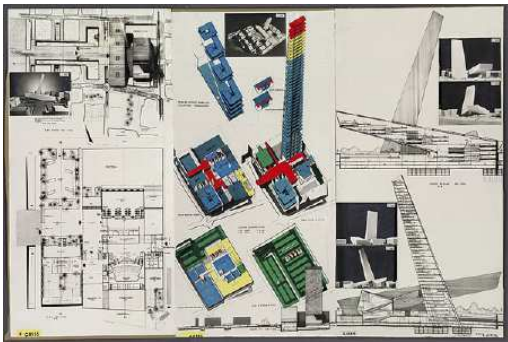


Figura 036. Projet n°155 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. Francisco Palacio, Manuel Rul, Benjamin Savage (Mexique). 1971.

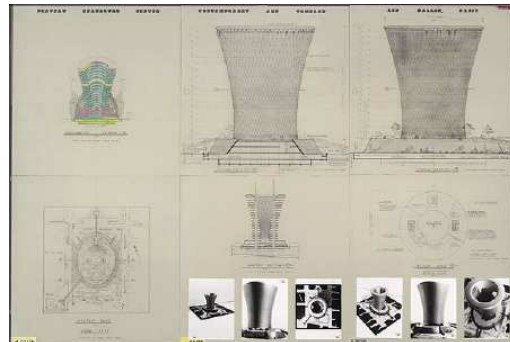


Figura 037. Projet n°166 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. Terrance J. Waters (Etats-Unis). 1971.

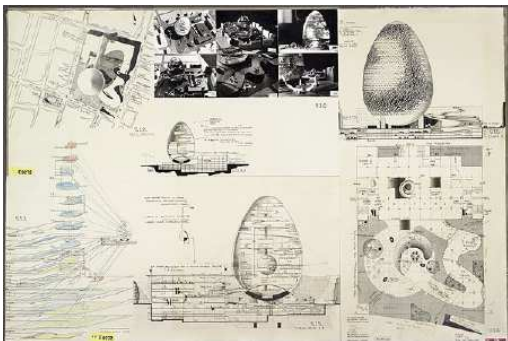


Figura 038. Projet n°272 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. André Bruyère (France). 1971.

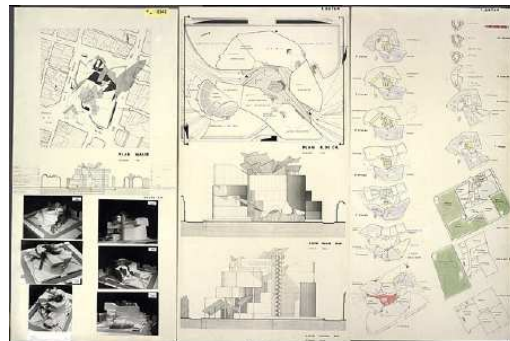


Figura 039. Projet n°342 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. Ricardo Porro, Guy Rume, Panayiotis Stathacopoulos (Cuba). 1971.

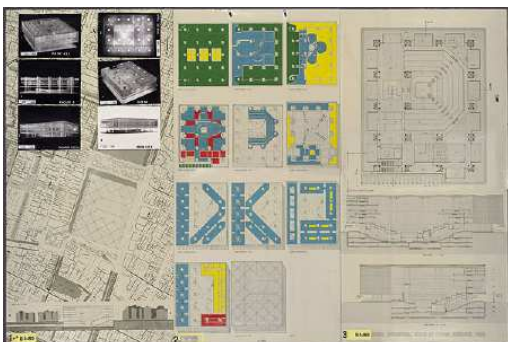


Figura 040. Projet n°490 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. Andres Perea Ortega, Ma Luisa Bujarrabal Fernandez, Juan Hernandez Ferrero, Javier Yeregui Aramendi (Espagne). Projet primé. 1971.

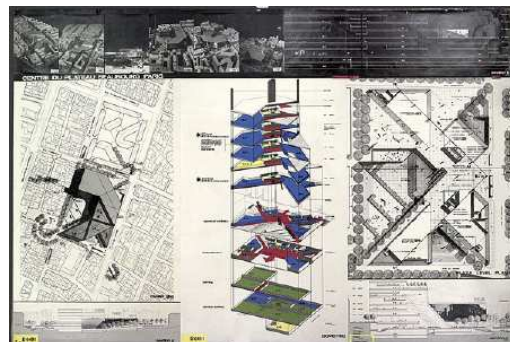


Figura 041. Projet n°491 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. James E. Stageberg, Thomas H. Hodne, G. Johnson, J. Geisler (Etats-Unis). Projet primé. 1971.

centro de criatividade, onde se conjugassem todas as artes visuais, que acomodasse o Museu Nacional de Arte Moderna (*Musée National d'Art Moderne*), o Centro de Criação Industrial (*Centre de Création Industrielle*), o instituto de Pesquisa e Coordenação Acústica / Música (*l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*) e a Biblioteca Pública de Informação (*Bibliothèque Publique d'Information*), que serão posteriormente juntos, distinto do Louvre.

Este concurso internacional, o primeiro em França com relevância mundial, é organizado em 1971 e contou com um júri internacional de reconhecida competência, presidido por Jean Prouvé (1901-), e com um normativo em completa concordância com as normas internacionais (UIA/UNESCO) sem grandes restrições programáticas e de custos.

Os objectivos fundamentais eram “*criar um ponto de encontro para a palavra escrita, artes plásticas, arquitectura, música, cinema e até para o desenho industrial como género artístico. Este espaço de encontro para as várias formas de arte deveria permitir ao público um entendimento de que apesar da aparente liberdade no desenvolvimento da obra de arte... Existia uma profunda ligação entre a arte contemporânea e as relações produtivas na sociedade.*” (Haan *et al.*, 1988, p. 174) E que resolvesse o impasse do terreno vago, votado ao abandono e convertido num imenso parqueamento no centro de Paris, no Marais.

O concurso atraiu muito interesse e em Maio de 1961 tinham sido recebidas 681 propostas, 186 francesas e as restantes de 49 países. As propostas apresentadas reflectem todas as correntes de arquitectura, desde os estilos mais clássicos aos mais modernos. O júri seleccionou uma primeira série de cerca de 100 propostas que foram sujeitas a uma verificação técnica sobre a adequação ao uso (organização espacial, comunicação espacial interior e integração urbana), depois uma segunda selecção e uma segunda aferição técnica sobre permeabilidade e flexibilidade (dois princípios base requeridos). Após as verificações técnicas qualquer uma das cerca de 60 propostas escolhidas pelo júri cumpria todos os requisitos técnicos.

O júri (genial⁰⁷¹) era composto não só por Jean Prouvé, mas por um grupo de grandes arquitectos, como Philip Johnson (1906-2005) e Óscar Niemeyer (1907-2012), tinha características excepcionais. Este júri visitou o local e a vizinhança próxima e efectuou uma derradeira avaliação, tendo escolhido o trabalho de dois jovens arquitectos, com perto de 30 anos, Renzo Piano (n. 1937, IT) e Richard Rogers (n. 1933, UK) em cooperação com Gianfranco Franchini (B0493). Conforme Deyan Sedjic refere no seu ensaio de 2007 para o Prémio Pritzker de Rogers “*em 1971 Rogers forma uma outra parceria com o arquitecto italiano Renzo Piano. O sucesso veio cedo: venceram o concurso para desenhar o Centro Pompidou em Paris. Roger afirma que ainda se lembra de uma certa relutância em entrar no concurso. No culminar dos motins de 1968, um centro de arte dedicado à memória do primeiro ministro de Charles de Gaulle, que se tornou presidente, George Pompidou, o projecto parecia não ser mais que a glorificação de um regime autoritário para Rogers. No fim, foi convencido pelos seus sócios e o desenho foi seleccionado em 1971*” (Sudjic, 2007).

Renzo Piano e Richard Rogers, seriam mais tarde quase apontados como de geração espontânea, assumindo a sorte, o prazer e liberdade de fazer o concurso, não esperando nunca vencer. O vencedor para além do cumprimento técnico previa apenas a utilização de metade do terreno pelo que permitia a criação de uma praça pública exterior, acrescia uma fachada exterior transparente que permitia expor o interior e, ainda, uma concepção de espaços muito flexível sem colunas de suporte.

A proposta (Figuras 042-044) encontrava algumas ligações formais e estruturais à engenharia do Palácio de Cristal de 1851 (como símbolo apoteótico da revolução industrial) e ligações ao urbanismo dos anos 60 com ênfase no desenho urbano e na comunicação da fachada.

071 Ver Piano (Renzo) et Rogers (Richard) : 1977, *Overture du Centre Pompidou* (Service audiovisuel, 2007)



Figura 042. Renzo Piano e Richard Rogers, esquiço apresentado no concurso, do Centro Baubourg (Centro George Pompidou), 1971



Figura 043. Renzo Piano e Richard Roger, modelo apresentado no concurso do projecto do Centro Baubourg (Centro George Pompidou), 1971

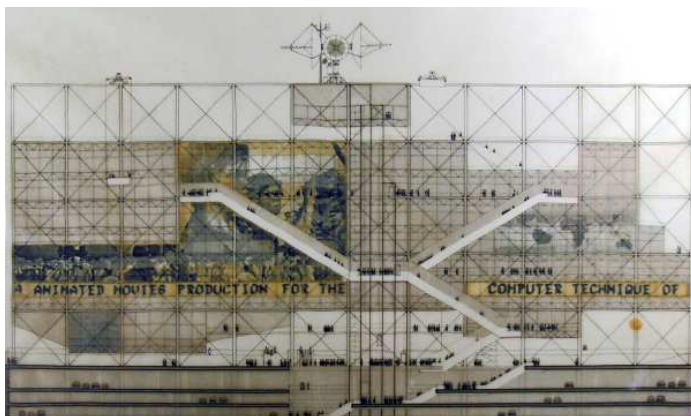


Figura 044. Renzo Piano e Richard Rogers, alçado principal do Centro Baubourg (Centro George Pompidou)

A proposta era provocante, em especial para esta zona de Paris. Como Roger afirma em 2007 (*Service audiovisuel*, 2007) o projecto de concurso trazia algumas ideias sobre o espaço público e sobre a relação entre a construção e a praça pública, sobre a estrutura e sobre a transparência. Uma dimensão estrutural e outra dimensão social. O concurso era provocativo, era um espaço da alegria e o espaço de aprendizagem entre o “*Times Square e o British Museum*” intergeracional e intercultural. Na citação do júri do Prémio Pritzker a Richard Rogers em 2007 é referido que o centro Georges Pompidou “*revolucionou os museus, transformando o que antes havia sido um monumento elitista num espaço popular de trocas culturais, tecido no coração da cidade.*”

A proposta resultou de uma grande alegria e de uma grande palavra: cultura. Renzo Piano refere que o entendimento deste espaço cultural era anticonvencional, no sentido que a cultura não podia ser monumental, como outra cultura que ligava às gentes mais novas.

O concurso captava uma utopia e tornava-a real, era a junção entre o sonho e a realidade, que se tornou para os autores como uma experiência inesperada do concurso. Renzo Piano diz mesmo que se tivessem esperado ganhar o concurso teriam efectuado uma proposta mais razoável (*Service audiovisuel*, 2007).

Ambos estavam na *Architectural Association* (AA) na altura e consideravam-se como utopistas (Renzo Piano refere-se como sendo os *Beatles* da Arquitectura), experimentando e criando protótipos para encontrar novas soluções.

O júri assumia no seu documento final que a França se havia aberto a influências internacionais caracterizadas pela transição de formas de trabalho individualizadas para formas colectivas de projecto. Porém, o público não foi tão favorável à proposta vencedora e foram interpostos vários processos judiciais para impedir o desenvolvimento do projecto.

O desenvolvimento do projecto em 1972 com o apoio de Ove Arup e Associados foi ajustado a uma série de condições adicionais (em particular no que diz respeito à segurança contra incêndios). Todavia manteve-se na sua base inicial e foi um processo com relativamente poucas alterações. Mesmo do ponto de vista gráfico houve um grande entendimento com Jean Widmer (n. 1929) e Ernst Hiestand (n. 1935). O fim do utopismo modernista dos anos 60, a demolição das Torres Pruitt-Igoe de Minoru Yamasaki (1912-1986) e a oposição da sociedade conservadora parisiense tornaram particularmente difíceis e controversos os anos finais da obra (1977).

A obra contou com alguma resistência da população, principalmente da vizinhança mais próxima que era mais perto do registo conservador das *Beaux-Arts*. Renzo Piano refere que uma associação do *Gesto Architectural* colocou em causa o júri, por ser liderada por Jean Prouvé que não era arquitecto! A questão da qualidade do espaço público e da arquitectura como exigência cultural francesa estava já presente na discussão deste grande centro cultural.

Mas o *Beaubourg* (nome como é conhecido o Centro George Pompidou) rapidamente deu provas de ser um activo valioso para a dinamização daquela parte de Paris, rivalizando com o Louvre em número de visitantes.

Para todos os efeitos o concurso marcou uma transição entre estilos latentes nos anos 50 e 60 através de propostas muito para além do que seria expectável naquela altura. O edifício tornou-se um marco importante em Paris superando em muito as expectativas de visitas. Tornou-se igualmente um marco na carreira dos arquitectos, tendo permanecido como marca aparente das suas carreiras, e orientando a própria procura dos promotores por estes dois arquitectos,

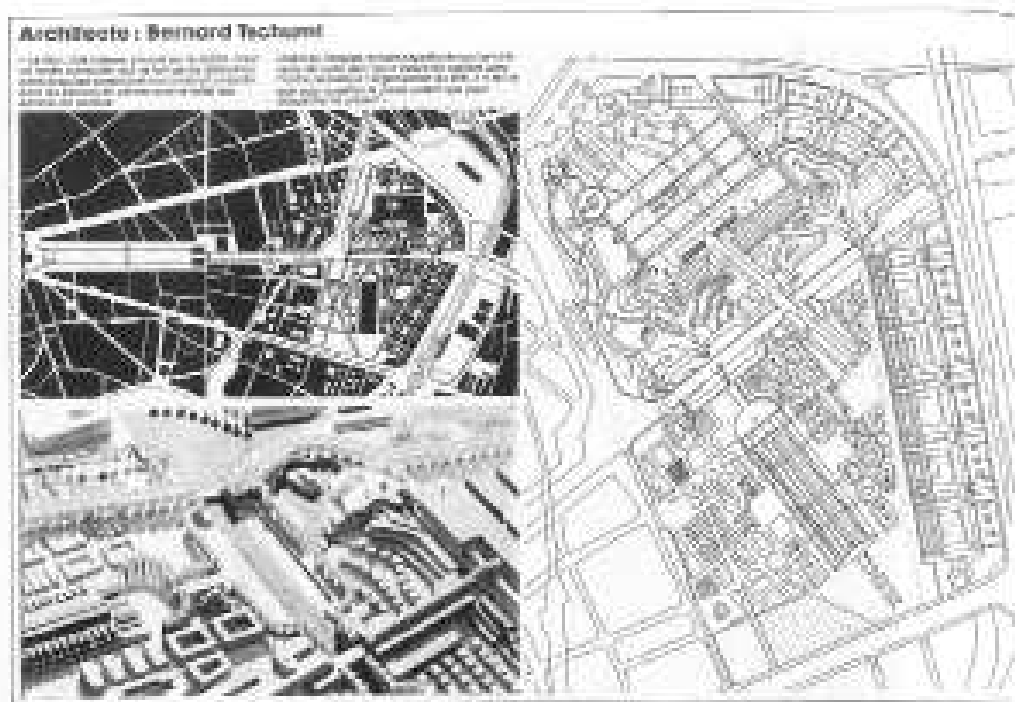


Figura 045. Bernard Tschumi, *Parc de la Villette*, Paris, 1982



Figura 046. Bernard Tschumi, vista sobre o *Parc de la Villette*, Paris

conotados com este tipo de arquitectura (veja-se o banco Lloyds (*Hi-Tech*) de Richard Rogers com uma estrutura exterior semelhante).

Para os arquitectos em geral era a constatação da possibilidade de os concursos serem plataformas de lançamento para jovens arquitectos. O concurso do Centro George Pompidou abre a porta para as novas tendências, para a excepcionalidade e para a novidade, tanto do autor desconhecido, como do novo estilo arquitectónico e para a contemporaneidade. A capacidade de reconhecimento do júri está nitidamente ligada a esta inesperada vitória.

O concurso para o Parc de la Villette, Paris

Quando François Mitterrand se tornou Presidente da República Francesa em 1981, e seguindo a estratégia do anterior Presidente Giscard d'Estaing que havia promovido a construção do Centro George Pompidou, delineou uma nova estratégia arquitectónica de promoção e construção de novos monumentos para Paris, simbolizando o papel francês na arte, política e economia no final do século XX. Estes *Grandes Projectos* (*Grand Projets*) ou *Grande Trabalhos* (*Grand Travaux*), constituíram uma grande operação de arquitectura e de urbanismo, estimada em quase 2.5 mil milhões de euros, eram fortemente orientadas para a cultura, um dos pontos fortes do regime socialista, induzindo a revitalização de Paris.

Este plano começado em 1982 era um enorme exercício de planeamento urbano e propunha a criação de oito grandes monumentos que em duas décadas transformariam a capital, e que incluíam: o Museu de Orsay, o Grande Arco de la Defense e o Parque de La Villette já iniciados por Giscard d'Estaing; a Pirâmide do Louvre, o Instituto do Mundo Árabe, a Opera da Bastilha, o Ministério das Finanças e a Biblioteca Nacional de França iniciados por Mitterrand. Tal como anteriormente estes grandes projectos foram sujeitos a concursos públicos de arquitectura. A experiência anterior do Centro George Pompidou tinha mostrado que através dos concursos era possível *revolucionar a arquitectura* e de atrair os melhores arquitectos para desenvolver a cidade no seu potencial arquitectónico.

Realizaram-se concursos para os seguintes projectos:

- *Musée d'Orsay*. Concurso internacional ganho em 1977 por Gae Aulenti (Itália). Construção: 1980 – 1986. Inauguração: 1986/12/01.
- *Le Parc de la Villette*. Concurso internacional iniciado em 1979 e ganho em 1982 por Bernard Tschumi (França / USA). Construção: 1982 -1998.
- *La Grande Arche de la Défense*. Concurso internacional ganho em 1983 por Johan Otto von Spreckelsen (Dinamarca). Inauguração: 1989.
- *La Bibliothèque Nationale de France*. Concurso internacional ganho em 1989 por Dominique Perrault (França). Inauguração: 1996/12/15.
- *Le Musée du Quai Branly*. Concurso internacional ganho em 1999 por Jean Nouvel (França). Inauguração: 2006.
- Instituto do Mundo Árabe. Concurso ganho por Jean Nouvel em 1981.

- Ópera da Bastilha. Concurso ganho por Carlos Ott (Uruguai / Canada), Inauguração: 1989/07/13.
- Ministério das Finanças e da Economia. Concurso nacional em 1982 ganho por Paul Chemetov. Construído em 1988.
- Pirâmide do Louvre. Projecto encomendado directamente a I. M. Pei iniciado em 1984.

Alguns destes projectos assentavam sobre o que considera chamar o “*Eixo Histórico*” que unia alguns monumentos com início no Louvre e fim no Grande Arco de la Défense.

Um dos concursos mais interessantes do ponto de vista da discussão teórica foi o concurso para o *Parc de la Villette*. Trata-se não de um concurso, mas, de facto, de dois concursos. O primeiro concurso foi um concurso internacional de ideias realizado em 1976, sob a presidência de Giscard d’Estaing, no qual os concorrentes foram convidados a repensar os 55 hectares utilizados anteriormente pelo matadouro de La Villette, integrando um complexo e grande programa de escritórios, oficinas, habitação (4500 habitantes) e indústria. Foram apresentadas 167 propostas, mas nenhum vencedor foi formalmente escolhido e não houve qualquer realização efectiva.

O segundo concurso internacional, em 1982 já na presidência de François Mitterrand, excluía alguns dos elementos do programa anterior (não previa p. ex. habitação) mas tomava em consideração o conjunto de considerações que haviam sido efectuadas no concurso de 1976, como o alargamento do parque de 15ha para 30ha, e a integração de um auditório e do Museu das Ciências, das Tecnologias e da Indústria. Foram apresentadas 471 propostas de 41 países. Apesar de o concurso estar apenas previsto para uma volta foram escolhidos 9 primeiros prémios *ex-aequo* (Bernard Tschumi, arquitecto (n. 1944, USA); Office for Metropolitan Architecture (OMA) & Rem Koolhaas, arquitecto (n. 1944, GB); Bernard Lassus, arquitecto paisagista (n. 1929, FR), Gilles Vexlard, arquitecto paisagista (n. 1959, FR); Sven Ingvar Andersson, arquitecto e arquitecto paisagista (1927-2007, DK); Arriola & Fiol & Gali & Quintana, arquitectos (ES); Alexandre Chermetoff, arquitecto e arquitecto paisagista (n. 1950, FR); Bakker & Blekker, arquitectos paisagistas (NL); Jacques Gouvernac, arquitecto, e Jean-Pierre Raynaud, arquitecto paisagista (FR)).

Estes finalistas foram convidados a redefinir os esquemas numa segunda fase a qual foi ganha por Bernard Tschumi (USA) (Figuras 045 e 046) enquanto a OMA e Rem Koolhaas (Figura 048) foram atribuídos o segundo prémio.

Como Bechara Helal (2015) confirma, estes dois arquitectos eram relativamente desconhecidos em 1980 e os seus projectos não estavam localizados no reino do exercício profissional tradicional dos arquitectos, mas num campo profundamente teórico da arquitectura. Tschumi escreve os “*Manhattan Transcripts*” em 1976-1981 e publica os “*Architectural Manifestos*” em 1979. Koolhaas por sua vez publica “*The City of the Captive Globe*” em 1972 e a sua principal publicação “*Delirious New York*” em 1978. Ambas as entradas de Tschumi e de OMA & Koolhaas são aplicações no campo da arquitectura de teorias desenvolvidas para além desse campo, e ambos os concursos são “*projectos teóricos que testam as possibilidades de uma arquitectura nova e radical.*” (Helal, 2015, p. 239) Estas duas entradas possuem ligações fortes com a *arquitectura experimentalista* dos movimentos vanguardistas dos anos 20 e 30, por exemplo às fantasias de Ian Chernikov ou aos projectos de Ivan Leonidov de 1972 para o Instituto Lenine.

O que é interessante nestes dois concorrentes é o uso do concurso como experimentação prática das teorias arquitectónicas, como uma possibilidade de aplicação prática de uma teoria num esquema adaptado. Tornaram-se importantíssimos marcos do desenvolvimento da arquitectura, tendo sido escrutinados e divulgados em quase todas as revistas de arquitectura daquela altura. A teoria e a prática, antes separadas e em campos totalmente diferentes e exclusivos, encontravam um espaço de diálogo e de confronto (o concurso).

Outro aspecto muito interessante é o conceito do diagrama e da representação da ideia no concurso. De uma representação clássica das tradicionais *Beaux-Arts* (concursos iniciais do século XX) passou-se para uma representação otimizada ao desenho técnico (p. ex. no concurso de Utzon para Sydney) e para o início da representação mais próxima da comunicação gráfica pública e urbana (com Piano & Rogers no Centro Georges Pompidou) e para uma iconografia ou grafia diferente, tanto em Tschumi como em OMA & Koolhaas. O *diagrama* ganha uma formulação e uma comunicação de informação estratificada e tornada legível através do concurso. Este diagrama era motor de uma arquitectura flexível onde a incerteza é trabalhada como factor de abertura do projecto (p. ex. Ahlava (2002) refere uma ligação entre a combinação entre a *indeterminação e a especificidade arquitectónica* e as propostas teóricas do Team X, nomeadamente a *rede*).

O Resultado do concurso não foi pacífico, como em norma não o é nos grandes concursos. O júri era presidido por François Barré (editor chefe da “*L’Architecture d’Aujourd’hui*” à altura) e outros 21 membros internacionais de 9 países, sendo mais de 40% ligados à prática da arquitectura e apenas 20% de arquitectos paisagistas. Mesmo com um júri tão conceituado, e tecnicamente hábil e competente, ou por causa disso, o resultado não foi unânime e a declaração de voto de Françoise Choay, que partilhava a preferência pela proposta do OMA & Koolhaas, critica a posição e decisão do júri em relação ao *modelo experimental* que o programa apelava, com todas as complexidades e contradições:

“O veredicto foi inspirado por: medo da inovação e do imponderável, de programadores que o pediam e o recusavam ao mesmo tempo; medo da falta de entendimento, dos membros não profissionais do júri e medo de demasiado entendimento, pelos arquitectos do júri.” (Chay citada por Helal, 2015, p. 243)

O concurso projectou estes dois arquitectos e revela as possibilidades de experimentação ou de investigação (que trataremos mais adiante) dos concursos internacionais de arquitectura.

Tschumi explica as suas intensões de forma quase cinematográfica (Ahlava, 2002, p. 193) introduzindo a possibilidade de cada visitante definir uma rota no parque, constituindo uma *matriz* de diferentes possibilidades de montagem numa analogia ao cinema (*la promenade cinématique*).

Tschumi inicia o projecto e leva até à realização prática da obra a visão e teoria que o suporta. Nas visitas mais recentes que o autor efectuou ao *Parc de la Villette* é bem patente alguma falência do modelo teórico visível nas *follies* abandonadas. Não obstante a projecção internacional obtida por Tschumi, tal qual é apresentada por Helal (Ver figura 14. Helal, 2015, p. 246), demonstra que a vitória num concurso, e a sua construção, suplantam a projecção internacional de outro qualquer concorrente, independentemente dos conflitos teóricos e formais subsequentes ao concurso. Demonstra no fundo que há projecção internacional através dos concursos, mas que a mesma é mais impulsionada para o vencedor, podendo ou não ser consolidada e/ou comprovada no futuro.

1.3.4 Os concursos e as especificidades locais

Os concursos de arquitectura são estruturais em alguns países, destacando-se os países Nórdicos, a Bélgica e a Suíça, e, ainda, em França, como processos culturais relevantes (veja-se por exemplo os concursos de arquitectura promovidos pelo Presidente Francês François Mitterrand entre 1981 e 1995). Um dos principais aspectos referenciados por George Wynne (1981) é o concurso de arquitectura como método para a escolha e selecção dos profissionais que vão realizar o projecto.

Num método tradicional de encomenda directa o cliente recorre normalmente ao seu conhecimento dos profissionais e à sua identificação com o trabalho já executado por esse profissional, que de algum modo viu, vivenciou ou lhe foi referenciado. Envolve por vezes uma avaliação da reputação relativa entre profissionais, independentemente do modo como essa reputação foi sendo construída (através de referênciação entre pares ou clientes, publicidade, prémios, etc.). Existe nestes casos uma razoável probabilidade que as gerações mais novas (e com menores reputações) sejam preteridas em face de outros profissionais com maior e mais representativo currículo. A escolha do profissional pode ainda ser limitada por escolhas políticas, pela discriminação (nomeadamente as de género) ou por outros fenómenos sociais ou psicológicos.

O concurso providencia um método de seleccionar um projectista estritamente através da sua performance em resposta a um conjunto de prescrições, de objectivos e questões.

George Wynne (1981) especifica a existência de dois tipos distintos de concursos de arquitectura:

- Os concursos para a selecção de um projectista ou de um projecto que será construído e no qual o vencedor será encarregue do seu desenho e projecto;
- Os concursos para a selecção de uma ideia de projecto, onde se pretende apenas uma ideia, sem se ter como garantida a execução dessa ideia ou do seu projecto.

Um concurso pode ser restrito a um conjunto específico de concorrentes, normalmente convidados, e designa-se de *fechado*. Pode, contudo, ser *aberto* à participação de um grupo mais alargado, específico (profissionalmente, localmente ou em relação à sua formação) ou indiscriminado. Este último procedimento é normalmente utilizado para os concursos de maior dimensão ou quando se procura alargar ou potenciar o surgimento de ideias diferentes, ou de formas de projectar diferentes ou inovadoras.

Frequentemente este tipo de procedimentos (Figura 049) é organizado em duas fases de selecção onde, progressivamente, se reduz o número de participantes e de projectos em análise e se alarga a exigência das propostas. Por exemplo, numa fase inicial procuram-se ideias mais conceptuais e, seguidamente, numa fase posterior, a um número mais restrito de participante, se requer um maior rigor na exequibilidade das soluções anteriormente apresentadas. Um faseamento pode ser muito relevante quando se tratam de concursos com programas muito exigentes ou complexos.

Podem ainda ser procedimentos internacionais ou nacionais, incluindo a possibilidade de restrição a profissionais com determinadas condições, e podem ser públicos ou anónimos.

As indicações sobre a composição e desenvolvimento dos concursos apresentadas por Wynne (1981) advêm, pela especificidade de um autor americano, das bases fundamentais

dos concursos da União Internacional dos Arquitectos (UIA). Nesse sentido a construção dos requisitos do concurso⁰⁷² são, preferencialmente, desenvolvidos por especialistas com conhecimentos na matéria e familiarizados com os programas a concurso.

Por outro lado, o júri é composto por jurados, frequentemente, antigos vencedores de concursos semelhantes. A escolha dos jurados, a representatividade dos profissionais envolvidos, a forma como participam na formulação dos concursos varia consideravelmente. Todavia, Wynne refere a possibilidade de *“movimentos populistas nos quais há a inclusão de maior representação do cliente ou do público.”* (Wynne, 1981, p. 2)

Wynne efectua uma análise sobre as realidades nacionais de vários países: Alemanha, França, Holanda, Suécia, Inglaterra e Austrália. A realidade apresentada reflecte uma maior proximidade com o início do período de estudo e por essa razão serve como base de diferenciação inicial dos vários sistemas de concursos de arquitectura. Nos países referidos o impacto dos concursos é muito relevante, existindo nos primeiros dois exemplos legislação que condiciona ou reforça o uso dos concursos como método preferencial para a encomenda de serviços.

George Wynne apresenta as questões essenciais dos concursos para uma série de países, dos quais se destacam os países europeus e a América pela sua importância ao presente estudo⁰⁷³ e relevância aos arquitectos nacionais.

A utilidade do concurso varia ainda ao longo do tempo, com relativas especificidades nas 3 grandes potências europeias: Inglaterra, Alemanha e França. Note-se por exemplo o testemunho de Aymone Nicolas referindo que a visão da utilidade dos concursos apesar de diferente nestes três países era genericamente criticada desde o fim do século XIX até ao fim da II Grande Guerra. Em 1925 Frank Lloyd Wright afirma: *“Não participem em nenhum concurso seja qual for o seu pretexto, a não ser que sejam, suficientemente jovens. Nenhum concurso dará um resultado válido em arquitectura. O próprio júri é uma amostra de mediocridade. A primeira escolha que faz um júri é percorrer os projectos para rejeitar os melhores e os piores, para guardar os trabalhos medianos. O resultado positivo de um concurso é que é um meio obtido pela média da média”.* (Frank Lloyd Wright citado por Nicolas, 2007, p. 35) Em 1937 a revista *“L’Architecture d’Aujourd’hui”* (n. 6-7, 1937, p.2-12) lançou um inquérito sobre os concursos e Jean Loisy responde *“O concurso é tão arbitrário que a escolha por uma personalidade responsável é o início da limpeza. A personalidade, se é bem escolhida, pode cometer alguns erros, mas ela será grande e homogénea.”* (Nicolas, 2007, p. 35) Também Maurice Barret qualifica os concursos como sendo *“uma decepção habilmente definida por uma participação minoritária, sob uma aparência democrática, dos interesses da encomenda (institutos, academia, Escola de Belas-Artes). Uma personalidade responsável é uma solução mais sincera, mais brutal e menos cínica que a falsa liberdade que transparece dos concursos.”* (Nicolas, 2007, p. 35). Estas críticas à arbitrariedade dos concursos persistem até ao surgimento de regras nacionais e internacionais que vêm a acontecer em 1956.

Hann e Haagsma (Haan *et al.*, 1988) descrevem um conjunto de concursos que merecem uma leitura atenta e que contribuem para o desenvolvimento desta investigação, descrevendo alguns aspectos interessantes sobre alguns tópicos fundacionais da estrutura dos concursos tal como hoje são praticados.

Um dos factos mais relevantes que se observa numa leitura inicial desta obra é que os concursos de arquitectura até 1956 não seguiam normalmente nenhuma regra precisa e, frequentemente, vários artistas ou arquitectos eram convidados sem que a duração do concurso ou o assunto

072 Tradicionalmente referidos como *“briefs”* na língua Inglesa, ou *“cadernos de encargos”* na Língua Portuguesa.

073 Tanto a nível da importância geoestratégica do Eixo Atlântico como pela sua alteração em direcção à Europa após os anos 60.

em análise fossem especificados. Muito frequentemente não possuíam regulamento, normativo ou regras de avaliação ou possuíam apenas algumas condições de apresentação e não eram sequer garantidos quaisquer prémios ou acessos a comissões (construção). O concurso era um procedimento muito pouco definido ou rigoroso sem definição de regras *à priori*, regras de participação ou avaliação credível e pública *à posteriori*.

No período entre guerras os concursos mais relevantes foram, maioritariamente, desvirtuados por desacordos entre elementos do júri (Haan *et al.*, 1988, p. 181) adoptando posições de promoção e/ou imposição de estilo ou criando conflitos entre visões tradicionalistas e pré-modernas de uma *nova* (inovadora) arquitectura. Esta dicotomia entre passado (conservadorismo) e novidade (inovação) marca em grande medida os concursos do início do século XX (Figura 047).

Um primeiro exemplo poderá ser o concurso para o Parlamento Inglês em Londres (1935/36). Foram incluídas uma série de definições claras das peças a apresentar por todos os concorrentes, a impossibilidade do uso da cor (só podiam ser apresentados desenhos a sépia) e com pontos de vista específicos, de modo a que o júri não fosse confrontado (ou *enganado*) pela capacidade expressiva das peças gráficas e desenvolvesse um trabalho de análise rigoroso e credível. Nesse mesmo concurso as entradas eram anónimas e eram atribuídos prémios ao vencedor e aos melhores projectos. Mesmo assim o processo não foi isento de críticas, principalmente pela falta de arquitectos no júri e pela excessiva imposição de um estilo (Gótico e Elisabetano que se pretendia ser Britânico). Houve publicação de todos os projectos submetidos (78) e dos 4 premiados. Todavia, graças a um apoio notável político, o projecto de Charles Barry (Figura 022) com posterior apoio de Pugin (o maestro do Gótico), resultou num edifício icónico que no fim do século XIX a *Architectural Review* considerava de ressaltar.

Noutro exemplo, o da Ópera de Paris (1960/61) com 171 propostas, Haan e Haagsma, referem a importância do programa (segundo os autores, exemplarmente resolvido na proposta de Viollet-le-Duc) mas que “... *um concurso não é só feito pelo seu programa. O júri é também importante.*” (Haan *et al.*, 1988, p. 46). Neste concurso participam no júri uma maioria de arquitectos (12 em 13) e há uma mostra pública do concurso com elevada participação. O júri selecciona à quarta eliminatória um conjunto de cinco propostas das quais fazem parte dois novos e pouco conhecidos arquitectos. Haan e Haagsma referem que o júri opta por considerar que nenhuma das cinco propostas remanescentes é suficientemente merecedora do *Grand Prix* e apenas elencam e premeiam os concorrentes da última fase de avaliação. Decidem, todavia, preparar um novo concurso, restrito por convite (1961), onde aos concorrentes é dado um período de tempo superior para desenvolver novas propostas. Charles Garnier (inicialmente quinto lugar no concurso público) vence o concurso restrito e recebe a encomenda que termina em 1974.

Um terceiro exemplo dos mesmos autores é o da *Torre do Chicago Tribune* de 1922. Este concurso pretendia “*o mais bonito e distintivo edifício de escritórios do mundo*” (Haan *et al.*, 1988, p. 116) e foi um dos mais importantes do início do século XX. Foi um concurso misto público com convites com o apoio da Associação de Arquitectos Americanos (*American Institute of Architect*, AIA) e teve 204 propostas com um elevado prémio monetário. Tratava-se da construção de um edifício de base com 30x40m e uma ambiciosa altura de 55m, com o máximo de 120m. O concurso teve participação internacional e houve algumas propostas muito inovadoras europeias (Eliel Saarinen, Walter Gropius, Max Taut, Adolf Loos, Bijvoet e Duiker), que demonstravam a influência de movimentos artísticos (*De Stijl* e *Bauhaus*) contrários aos desenhos tradicionais e clássicos (próximos das *Beaux-Arts*). Os autores deduzem que o júri, subconscientemente, considerou as propostas estrangeiras menos importantes que as propostas de arquitectos americanos, tendo reconhecido o primeiro lugar a um arquitecto americano Howells e em

segundo lugar Saarinen. A proposta deste arquitecto Finlandês foi reconhecida como uma obra magistral e com características únicas, destacando-se de todas as restantes propostas, tendo-se tornado numa influência posterior em alguns edifícios americanos. A divulgação dos resultados do concurso e das propostas europeias serviram para alimentar a discussão sobre a arquitectura americana do pós-guerra e influenciaram fortemente muitos dos arquitectos americanos.

O caso dos países escandinavos (Dinamarca, Finlândia e Suécia)

Segundo Wynne (1981) e Sobreira (2014) os países Escandinavos (Dinamarca, Finlândia e Suécia) têm uma grande tradição na realização de concursos, maioritariamente para edifícios públicos, apesar de existir alguma variação em função das tendências económicas e políticas.

Wynne (1981) refere que os arquitectos, apesar do seu elevado sacrifício pessoal e profissional, nunca questionaram o valor dos concursos como instrumento para se atingirem elevados *standards*, onde só arquitectos competentes e experimentados conseguiam vencer os concursos.

A associação representativa dos arquitectos suecos (SAA) reviu em 1973 a sua regulamentação sobre concursos, incluindo a sua gestão pela associação, que foi aceite por uma série vasta de outras entidades representativas de outras profissões ligadas ao sector da construção. A principal alteração prendeu-se com a organização e composição do júri que passou a conter apenas dois peritos (jurados arquitectos) num conjunto de outros jurados não técnicos. O resultado foi insatisfatório e levou à realização de um grande número de concursos sem a participação da associação de arquitectos, contrariamente aos seus desejos iniciais. Em 1978 a associação lançou uma campanha de informação que posicionou muito positivamente a sua gestão dos concursos de arquitectura como um meio equilibrado e justo de atribuição da encomenda e sistematização dos honorários de projecto. Os dados recolhidos por Wynne indicam que o custo dos honorários de um concurso são 2 a 3 vezes o custo de uma proposta inicial (fase de planeamento), contudo o custo global do projecto evidencia frequentemente uma qualidade superior a um custo menor relativo. Em termos do custo final da obra o valor do concurso é de 1%, sendo os prémios monetários aproximadamente 50% desse custo.

Na regulamentação de 1988, segundo Sobreira (2014), os concursos distinguem-se entre concursos de *ideias* (sem objectivo claro de execução) e de *projecto* (concepção com o objectivo de execução) seguindo de perto a regulamentação da UIA/UNESCO de 1956. Porém sugere-se um desejo acrescido de debate público dos trabalhos, pelo que é dada uma grande transparência e divulgação dos trabalhos e resultados da avaliação, bem como à exposição pública dos trabalhos. Nalguns casos são reforçados os contactos entre participantes e promotores (concursos não baseados no anonimato) e existem prazos mínimos para a elaboração de propostas (três meses para concursos abertos e dois meses para restritos). Prevêm-se ainda indemnizações para os vencedores em caso de não execução do projecto, o que estabelece um critério de rigor e correcção no procedimento concursal.

Nestes países existem Políticas Nacionais de Arquitectura onde se define a relevância da qualidade edificada (urbana e paisagística) e do ambiente construído e a promoção da qualidade da arquitectura e do espaço público urbano, a promoção da cultura e do ambiente construído, a promoção do desenvolvimento sustentável, da regeneração urbana e do combate às alterações climáticas, bem como a promoção da educação para a arquitectura. O concurso público de arquitectura é nestes países uma ferramenta utilizada para que esses objectivos sejam cumpridos.

Assim, já antes da regulamentação europeia, os países escandinavos se destacavam pela qualidade da arquitectura contemporânea através dos concursos de arquitectura. O concurso era normalmente, e ainda o é, utilizado para favorecer o surgimento de novas ideias e projectos de qualidade mais elevada e com melhoria das condições ambientais. São alvo de documentação, tratamento e publicação na revista da associação que é financiada directamente pelos concursos e publicitados publicamente em revistas e jornais especializados (como é o caso do *“wettbewerb aktuell”* (Hoffmann-Kuhnt, 2015)).

A importância dos concursos de arquitectura nestes países é comprovada pela existência de museus específicos para a arquitectura, como por exemplo o *Museu de Arquitectura da Finlândia* ou a *Cité de l'Architecture et du Patrimoine* em Paris, onde, de uma forma pedagógica, se narram os eventos e momentos da arquitectura finlandesa, francesa e mundial. A dinamização cultural e educacional dos cidadãos induz uma cidadania activa e para a promoção da qualidade do ambiente construído. A multiplicidade de soluções presentes num concurso majora e exemplifica as potencialidades da arquitectura como promotora dessa qualidade e reflecte, através da escolha e não só do uso, a vontade dos cidadãos.

O caso Alemão

Na Alemanha o concurso é um sistema genericamente aceite e regulamentado desde 1868 (segundo NICOLAS, 2007, p.28), revisto regularmente e transposto para a lei federal em 1977. Os concursos privilegiam, segundo a autora, *“os arquitectos familiarizados com o espaço local”* (Nicolas, 2007, p. 28)

No caso Alemão a legislação existe desde 1952⁰⁷⁴ e foi actualizada em 1977⁰⁷⁵, confirmando a preferência pela realização de concursos de arquitectura que favorecem o livre acesso dos profissionais⁰⁷⁶ e a possibilidade de obterem encomendas relevantes.

No preâmbulo da GRW77 informa-se:

“Os concursos nas áreas de planeamento regional, desenvolvimento urbano e construção servem para trazer boas soluções e para tornar parceiros os arquitectos adequados, arquitectos paisagistas, designers de interiores, urbanistas e engenheiros na tarefa designada. Os concursos devem promover a qualidade do planeamento, construção, design e do ambiente, através da comparação da competência técnica. O patrocinador recebe apoio tecnicamente qualificado de um júri independente na escolha da solução para a tarefa designada. Os grandes gastos de materiais e intelectuais dos participantes exigem não só uma preparação cuidadosa e realização do concurso, mas também - considerando o número de propostas - uma compensação adequada pelo patrocinador. ... Uma parte substancial da remuneração do patrocinador é encontrado na sua declaração de intenção de dar novos contratos aos autores dos projectos vencedores.” (Wynne, 1981, p. 7,8)

No caso alemão, Wynne reconhece o valor do concurso de arquitectura fundado na parceria e responsabilização mútua, no qual o investimento dos arquitectos é reconhecido através do firme envolvimento dos vencedores na implementação da proposta. Os concursos de arquitectura podiam ainda ser usados para *“(...) implementar, suplementar e suplantam o elemento de participação pública (...)”* (Wynne, 1981, p. 9) o que lhes conferia um importante papel ao nível do ordenamento e planeamento urbano.

074 Regulamentação aprovada pela Federação de Arquitectos Alemães e pelo Concelho das Cidades Alemãs.

075 GRW77 – *Basis Principles and Guidelines for Competitions concerning regional Planning, Urban Development and Buildings*, subscrita pela Federação de Sociedades de Arquitectos e pelo Ministro federal do Planeamento Urbano.

076 Veja-se o caso de Mies Van Der Rohe que se sabe ter participado em mais de 50 concursos ao longo da sua carreira.

Independentemente do suporte legislativo é inquestionável o valor dos concursos de arquitectura na obtenção de projectos de elevada qualidade. É ainda evidente a existência de instituições (profissionais, governamentais ou civis) cujos objectivos são a promoção de concursos de arquitectura e a participação de todos os envolvidos na escolha e produção da melhor solução para o problema em análise.

Os concursos iniciam-se com a preparação documental dos objectivos, condições, *standards*, critérios e necessidades para o projecto e para o concurso, concretizando as necessidades do promotor. Dependendo do tipo de concurso pode existir informação adicional referente ao programa, usos, variantes, aspectos sociais, ou de eficiência (ambiental ou técnica). Esta informação constitui uma base documental a que todos os concorrentes têm de dar resposta e devem cumprimento, permitindo igualmente um conhecimento público das intenções e propósitos do concurso. Uma má preparação deste conjunto documental pode originar deficiências difíceis de suprir aquando da validação das propostas e/ou inviabilizar a escolha da melhor solução. Com a divulgação do concurso, nos meios apropriados, são divulgados os prazos previstos para o concurso a serem seguidos por todos os intervenientes, incluindo as várias acções e os tempos respectivos para cada fase de execução, apreciação e comunicação.

A legislação alemã (GRW77) é muito exigente com a escolha, isenção e independência do júri. No caso de concursos onde o anonimato é pretendido existe uma razoável preocupação em que os concorrentes ou as suas propostas não possam ser identificados pelo júri. Wynne especifica que *“o julgamento [juízo] pode não considerar soluções parciais que não foram requeridas. Apenas as condições e requisitos impostos pelo promotor podem [ou devem] ser consideradas. Os projectos devem ser avaliados tal como foram pedidos, e não por terem sido melhorados. O prémio deve ser atribuído à melhor solução [no seu conjunto]”* (Wynne, 1981, p. 13) Em acréscimo o júri pode considerar que deva ser reconhecido o interesse noutras propostas atribuindo-lhe menções ou propondo a sua aquisição pelo promotor.

O resultado de um concurso alemão é publicitado no final do concurso e prevê a apresentação e disponibilização da proposta vencedora e outras nomeações durante algum período de tempo. Só a partir desse momento se procede à contratação.

Os direitos da propriedade intelectual das propostas permanecem com o autor ou autores, mas os materiais premiados passam a ser propriedade do promotor. No sistema alemão há alguma possibilidade de alteração das propostas, mas em alterações substanciais, o autor deve ser consultado. Independentemente da propriedade do projecto pelo promotor o autor deve ser, preferencialmente, mas não exclusivamente, envolvido no desenvolvimento posterior da proposta e sua construção. Wynne refere a possibilidade de que através de pressão política venha a ser escolhido outro concorrente (com relação local ou pelo seu estatuto) independentemente da posição relativa atribuída pelo júri, se bem que sejam situações anómalas, e por isso desaconselhadas pelas organizações profissionais alemãs. Ou seja, aparenta existir alguma possibilidade de separação entre o júri que autonomamente ordena os concorrentes e propõe um vencedor, e a escolha do promotor na fase subsequente ao concurso e que visa a implementação do mesmo num objecto construído.

O sucesso do sistema de concursos alemão baseia-se numa visão positiva tanto do promotor como do concorrente, apesar de algumas etapas críticas no processo. Wynne identifica:

- A selecção e composição do júri como um factor determinante ao sucesso do concurso;
- A consequência e legitimação do concurso na obra;

- A relação directa entre o tipo e importância do concurso e os valores e formas de premiação;
- Os factores de elegibilidade e a definição profissional dos autores necessariamente envolvidos na execução do concurso;
- Os meios de mediação e gestão de conflitos entre partes, que segundo as organizações profissionais deveria ser pré-judicial.

A visão de Wynne sobre o sistema alemão, com a evolução da legislação de 1952 e traduzida em 1977 pela GRW77, é muito positiva. O promotor obtém uma variedade de propostas que permite uma escolha fundamentada e económica de elevada qualidade arquitectónica e urbana. O autor (arquitecto) aprecia a oportunidade de competir por uma maior variedade de projectos, tanto pelo seu potencial retorno financeiro como pelo desafio intelectual.

Uma crítica que é feita ao sistema alemão de concursos é a aparente ausência de processos participativos, restringindo o diálogo com o cliente para o fim do processo (Blundell-Jones *et al.*, 2005, p. 148).

O caso Francês

Em França já em 1983, Julian Guadet define a prática “o concurso é um meio empregue pelas administrações com vista a se assegurarem, ao se endereçarem a todos os artistas, um ou mais projectos superiores àqueles que poderiam ser produzidos por encomenda directa, permitindo uma escolha entre ideias alegres, soluções engenhosas e económicas. Incontestavelmente as administrações abrem um concurso, não no interesse dos concorrentes, mas no seu próprio interesse.” (Nicolas, 2007, pp. 28–29). Contudo os concursos internacionais são inexistentes em França porque a escola francesa de arquitectos é, segundo Guadet, citado por Nicolas, “possui uma superioridade pelo que seria inútil procurar noutros lados inspiração. O concurso internacional não tem qualquer lugar em França.” (Nicolas, 2007, p. 29) Contudo Guadet mostra-se favorável aos concursos regionais numa perspectiva de formação dos arquitectos. Segundo Nicolas, a formalização do *Código da Arquitectura* em 1893 por Guadet introduz a possibilidade da existência de uma primeira regulamentação de concursos francesa em 1903, que é reproduzida em 1911, revista e publicada em 1930. A *Ordem dos Arquitectos Franceses* (criada em 1940) retorna a esta questão em 1949 com o surgimento dos concursos de arquitectura de habitação no pós-guerra. Esta condição especial leva a que os concursos, não como em Inglaterra ou na Alemanha, estejam em França na dependência e controlo de uma organização central (estatal) de encomenda arquitectónica que estrutura os concursos como garantia do prestígio da encomenda. Só mais tarde se dá a democratização dos concursos para encomendas menos prestigiadas.

O uso dos concursos de forma sistematizada em França deve-se, segundo Kostof, a uma forte ligação entre a *École Nationale et Speciale des Beaux-Arts*, em Paris, e a produção cultural, como uma das mais importantes academias do mundo, até ao seu encerramento em 1968. O uso dos concursos como método de investigação e de eleição dos melhores alunos e dos melhores arquitectos fazia parte do método de ensino estabelecido e serviu de modelo, ao longo do Século XIX e XX, para aqueles que “(...) aqueles que procuravam melhorar a prática da arquitectura através de uma melhor educação.” (Kostof, 2000, p. 209) É muito relevante como modelo para os arquitectos americanos no fim do século XIX e início do século XX e “para muitos Arquitectos que chegam à profissão [maioridade profissional] entre 1865 e 1915, a «École» possibilitava não só o local

para os seus próprios avanços técnicos como o protótipo para um novo programa educativo que esperavam poder estabelecer na América.” (Kostof, 2000, p. 210) O modelo de ensino baseava-se nos concursos:

“Progredia-se através da vitória dos concursos. Os aspirantes a arquitectos eram admitidos como de segunda-classe, através da acumulação de pontos em concursos, tornavam-se de primeira-classe. Para a obtenção do diploma, era-lhe requerido que vencessem mais concursos, completassem um projecto de tese, e ganhassem um ano de experiência. O culminar do processo para uns poucos seleccionados era o Grande Prémio (Grand-Prix) anual, aberto exclusivamente a cidadãos franceses. Os vencedores eram enviados para Academia Francesa em Roma durante quatro anos de estudo e era-lhes garantida uma posição oficial no governo [lugar no Estado Francês] quando regressassem.

Enquanto a «École» exercia um grande controlo na natureza do trabalho do estudante, deixava-o muito livre para escolher como e quando o fazia. Na passagem do século [XIX para o século XX], a escola organizava seminários, programas de concursos, administrava jurados, e providenciava uma biblioteca e uma galeria de impressões e gessos. Mas o centro do mundo do estudante era o «atelier» ou o «estúdio» onde os projectos dos concursos eram realizados. Todos, exceptuando-se 3 dos 20 «ateliers» eram mantidos independentes pelos «patronos» (professores de projecto) que eram arquitectos praticantes. O «patrono» geralmente ia ver os trabalhos à noite e dava as suas críticas, mas fora desse período o «atelier» era gerido pelos alunos de acordo com a tradição da antiguidade. Os estudantes podiam ir ao «atelier» quando queriam, já que apenas um número mínimo de projectos era requerido em cada ano. Os avanços na hierarquia da «École» necessitavam, contudo, de disciplina e trabalho árduo, e isso encorajava a iniciativa individual.” (Kostof, 2000, pp. 210–212)

O método de ensino manteve-se na tradição do atelier e do concurso - a competição entre alunos - continuou como sendo o meio mais eficaz de promoção do conhecimento da arquitectura. Como veremos mais à frente o processo de *aprender fazendo* utilizava o concurso como ferramenta e metodologia.

“Não obstante a participação não era a preocupação das práticas laborais francesas radicais, que estavam mais preocupadas após 1968 com a desconstrução das instituições que exerciam um controle centralizado sobre a prática. Procuraram a introdução de um sistema regulamentado de competição em arquitectura, a fim de garantir um acesso democrático às comissões de projectos, e também reorganizar o sistema de educação profissional. Muitas destas práticas radicais francesas foram começadas durante um período de investigação e experimentação quando, ao abrigo da influência situacionista, eles se recusam a construir; mas pelo final de 1970 e início de 1980 eles estavam a construir muito, e, frequentemente, deixavam para trás o seu interesse em trabalhar com os utentes.” (Blundell-Jones et al., 2005, p. 45)

Segundo Wynne, baseado em dados de 1981, 7% dos 13000 arquitectos franceses detinham a quota de 90% do mercado de projectos para construção, estas “estatísticas podem ajudar a explicar porque é que os jovens arquitectos são tão favoráveis aos concursos, que vêm como a sua única via para o reconhecimento – e comissões.” (Wynne, 1981, p. 19) Segundo o autor o sistema francês assenta no reconhecimento do mérito de um arquitecto pelo seu trabalho prévio em grande medida pelos ministérios franceses, o que lhe confere, após esse reconhecimento, uma posição quase exclusiva.

Em 1973, numa tomada de consciência pública da qualidade ambiental, surge uma reforma a este sistema acompanhada por alguns projectistas inovadores que pertenciam ao *Ministério do Ambiente*, responsável pela arquitectura em França. A nova legislação torna os concursos entre arquitectos no sector público obrigatórios (sempre que possíveis). Segundo dados de Wynne, os edifícios e espaços públicos representavam 10% da construção em França e ainda 8% de habitação pública, ou seja 18% da construção deveria ser sujeita a concurso público de arquitectura.

A Lei de 3 de Julho de 1977 sobre a arquitectura define expressamente que a arquitectura é uma expressão da cultura e delibera que todos os trabalhos de arquitectura e que implicam na qualidade das construções devem obrigatoriamente ser executados por um arquitecto.

Todavia, em 1977 apenas cerca de 5% da construção era alvo de concurso, apesar de o autor indicar a possibilidade de aumento nos dois anos seguintes (se bem que mais em valor monetário, evidenciando um aumento na importância dos projectos⁰⁷⁷, do que no número de projectos). Já em 1980 os concursos tornam-se de facto obrigatórios para projectos públicos de grandes dimensões (superiores a 250,000 FRF, aproximadamente 38,000€⁰⁷⁸), seguindo as directivas europeias.

Todavia, os dados de Whyne (1981), são corroborados pelos dados apresentados por Sobreira (2014) que aponta a implementação, com início nos anos 70, e com maior intensidade após os anos 80, de políticas de arquitectura que a consideravam como objecto de interesse público. Se não vejamos:

“1971 – Iniciado o Plano de Construção – reflexões sobre a melhoria da qualidade arquitectónica no sector público. Como parte do plano, foi lançado o Programa de Arquitectura Nova (PAN), concursos realizados para jovens arquitectos, e que deu origem ao European⁰⁷⁹ actual.

1977 – Lei declara que a arquitectura passa a ser de utilidade pública. É criada a Missão Interministerial pela Qualidade das Construções Públicas (MIQCP), órgão que até hoje é o principal responsável pela formulação de políticas e procedimentos relacionados com a gestão da arquitectura pública no país. [A MIQCP recomenda utilizar o concurso, independente do valor ou da escala do projecto, sempre que estejam envolvidas questões arquitectónicas ou patrimoniais de grande interesse público.]

1978-1980 – Programa – Criação Arquitectónica e Qualidade das Construções Públicas.

1980 – Criação do Instituto Francês de Arquitectura.

1983 – Processo de descentralização política que aumentou potencialmente o número de “clientes” da arquitectura pública.

1986 – Revisão do sistema de concursos – maior restrição.

2006 – Versão mais actualizada da «Lei de Contratações Públicas», que mantém o concurso obrigatório para projectos de obras públicas.” (Sobreira, 2014, pp. 143-144)

Whyne (1981) cita algumas outras normas relevantes como por exemplo que “se um júri é designado, os Arquitectos devem estar presentes, possivelmente com outros profissionais, sem representar a maioria dos membros do júri (...)” (Whyne, 1981, p. 21). Mantém-se a possibilidade da existência de duas fases, de inscrição abertas, restritas ou por convite, a existência de concursos de ideias e de projecto. Introduzem-se três outros tipos de concurso: um misto entre ideias e projecto; um em que na segunda fase todos são contratados na preparação detalhada do processo mediante um honorário fixo, sendo que ao vencedor é atribuída apenas a execução do projecto; e os concursos de concepção e execução em parcerias de arquitectos e construtores, de modo a obter um equilíbrio entre a componente estética e arquitectónica e as componentes técnicas de execução do projecto.

077 Pela correlação entre o valor de obra e a importância da mesma e o valor dos custos dos projectos. Whyne refere entre 5% a 10% para os honorários de projecto.

078 Simples transformação de Francos da República Francesa (FRF) em Euros, sem actualização de preços de 1981 a 2013. Com base nas cotações do Euro: 1 FRF = 0.152449 EUR; 1 EUR = 6.55957 FRF

079 “European est l’héritier des concours français PAN (Programme d’Architecture Nouvelle) et représente un vaste élan européen de recherche d’une vie urbaine de qualité, traduite dans un habitat performant, intégré dans des ensembles urbains conviviaux, le tout lié par des interfaces harmonieuses. Créé à Madrid en 1988, à l’initiative de professionnels et des pouvoirs publics de neuf pays (Autriche, Belgique, Espagne, France, Grèce, Italie, Pays-Bas, République Fédérale d’Allemagne, Suisse), European est une fédération européenne de concours simultanés d’architecture, destinés aux jeunes architectes de moins de quarante ans. European tire sa dynamique d’un paradoxe: être un concours d’idées suivi de réalisations.” (ver <http://www.european.be/index.php>)

De modo genérico existe um valor monetário de prémio que é distribuído pelo vencedor e outros nomeados, em função da especificidade dos estudos requeridos e segundo a valorização dos resultados, sendo que ao valor final dos honorários da proposta vencedora é retirado o valor dos prémios.

A experiência francesa descrita por Wynne e por Sobreira indicia que os arquitectos vêm os concursos de arquitectura como forma corrente de obterem trabalho, ao que corresponde uma perda de dinheiro e de tempo já que apenas um concorrente ganha a oportunidade de realizar o trabalho. Um outro aspecto menos positivo é a falta de contacto com o promotor ou com o utilizador futuro, havendo por vezes alguma pressão para após o concurso este ser revisto de acordo com indicações dos utilizadores.

O caso Inglês

Em Inglaterra o concurso era utilizado no início do século XIX como um meio excepcional para a escolha de projectos e projectistas especiais (seguindo uma lógica próxima das *Beaux-Arts*).

Todavia com o advento da industrialização, o surgimento da profissão do arquitecto e uma situação social e económica excepcional o concurso passa a ser o método genericamente utilizado para a escolha do melhor projectista de entre vários para um único projecto de arquitectura. Impunha-se a selecção natural (quase darwiniana) do melhor projectista, aquele que demonstrava a validade e qualidade das suas ideias através do diálogo e da cooperação dentro do sistema liberal industrial da altura (Nicolas, 2007).

Muitos dos grandes edifícios vitorianos foram resultado de concursos de arquitectura, e nessa altura existiam anualmente mais de 100 nacionais ou locais. Começaram a surgir enormes questões e críticas em relação às soluções vencedoras e iniciou-se um processo de credibilização do sistema conduzido pelo *Royal Institute of British Architects* (RIBA) com base em regras básicas de equidade e justiça.

Todavia em Inglaterra não existia até essa altura, segundo informação apresentada por Wynne, qualquer legislação ou recomendação às autoridades públicas no sentido da promoção dos concursos, sendo frequente a aquisição de serviços pelo preço mais baixo sem qualquer controlo efectivo de qualidade. A sobre representação de arquitectos nos júris era vista como muito negativa e sem possibilidade de um efectivo controlo por parte do promotor. O promotor despreciava o concurso pela percepção de imprevisibilidade no controlo do projecto e no custo final da obra, em virtude dos imponderáveis impossíveis de determinar em fase de processo.

Contudo o envolvimento da sociedade civil inglesa na arquitectura era muito alargado e reflectia o crescimento do jornalismo arquitectónico do século XIX. Surgem nessa altura tratados importantes dirigidos a um público alargado e com muita audiência (Kostof, 2000, p. 196), como por exemplo “As sete lâmpadas da Arquitectura” (*Seven Lamps of Architecture*, 1849) e as “Pedras de Veneza” (*Stones of Venice*, 1851-53) de John Ruskin. Surgem ainda importantes concursos que rapidamente se tornam focos de grande debate, como as Casas do Parlamento (*Houses of Parliament*, 1835), os Edifícios Governamentais de Whitehall (*Government Buildings of Whitehall*, 1856), e os Tribunais de Lei (*Law Courts*, 1866-67).

A quantidade de concursos variou substancialmente ao longo do século XX em função das condições económicas vigentes. Em 1970 não havia grande incentivo governamental aos concursos. O RIBA organiza em 1972 um comité especial que desenvolve um conjunto de regras que aspiram à existência de assessores do promotor qualificados, valores de prémios razoáveis e um compromisso do promotor em relação à execução do projecto do vencedor. Em 1907 estas regras tornam-se obrigatórias.

Segundo Kostof “(...) apenas em 1903 é que o RIBA conseguiu restringir os seus membros a concursos reconhecidos, e, em 1938, conseguiu impor a completa uniformidade na profissão neste assunto.” (Kostof, 2000, p. 199) E “mesmo apesar de a meio do século o RIBA representar apenas 9% da profissão.” (Kostof, 2000, pp. 199–200)

Em 1980 Michael Heseltine (Secretário de Estado do Ambiente inglês) expressou publicamente a sua vontade de incentivar o uso de concursos de arquitectura como modo de promover e incentivar a qualidade arquitectónica e iniciou uma longa série de concursos de grande relevância urbana e valor económico.

O princípio base dos concursos ingleses é o da equidade, anonimato e avaliação por mérito. Deste modo todos os arquitectos possuem as mesmas hipóteses de sucesso tanto contra as grandes figuras nacionais como internacionais.

O concurso compõe-se de um conjunto de condições – regulamentares, informativas e gráficas – que são disponibilizadas a todos os concorrentes, a quem lhes é conferido um período de tempo para os estudar, questionar e esclarecer. O esclarecimento de qualquer dúvida e as informações complementares são enviados para conhecimento a todos os concorrentes que procedem, no tempo especificado, à produção de cada uma das propostas que são apresentadas anonimamente. Um conjunto de peritos e especialistas (arquitectos e outros especialistas das mais variadas profissões) avalia as propostas apresentadas, efectua um relatório e propõem a nomeação de um vencedor ao promotor.

Num concurso em duas fases, a primeira é normalmente aberta à participação de todos e a segunda restrita a um subconjunto de concorrentes que, pelo mérito ou inovação da sua proposta, desenvolvem a sua proposta de forma mais concreta num período adicional de tempo, eventualmente com informações de projecto adicionais, derivadas do conhecimento da fase anterior. Há a tentativa de se manter o anonimato dos candidatos pelo menos perante o júri de avaliação, existindo neste caso um corpo administrativo adicional que apoia o promotor e o júri com isenção e discrição.

Nos concursos de ideias o promotor pretende encontrar um conjunto de soluções alternativas e inovadoras para um determinado problema ou espaço, sem que haja a intenção imediata da construção. Normalmente este tipo de concursos informa um posterior concurso já com um programa definido, para o qual podem ser convidados um conjunto de concorrentes do concurso de ideias inicial, ou apenas o vencedor como consultor para o desenvolvimento do projecto.

A premiação dos vários tipos de concursos é diferente. Contudo Wynne (Wynne, 1981, p. 33) indica valores de premiação e honorários variando entre os 0,5% e os 2% do valor final da obra.

O caso americano

A primeira listagem de termos sobre a prática dos concursos pela AIA (*American Institute of Architects*) foi em 1870 e definia a conduta apropriada e o processo legal para seleccionar projectos e arquitectos através de processos de concurso. Em 1988 (*American Institute of Architects*, 1988) a AIA publicou a primeira edição do *Handbook of Architectural Design Competitions* e em 2010 (*American Institute of Architects*, 2011) uma segunda edição actualizada foi produzida. Todavia vários autores (Collyer, 2004, 2015; Nasar, 2006) indicam que os concursos eram e são pouco utilizados na América.

Hann e Haagsma (1988) descrevem com algum detalhe o concurso para a residência para o Presidente dos Estados Unidos (actualmente designada por *Casa Branca* ou *White House*) em Washington que foi realizado em 1792 e os trabalhos preparatórios de Pierre Charles l'Enfant e Andrew Ellicott. Foram entregues 18 propostas, sendo apenas duas de arquitectos (com formação profissional) e houve a participação no concurso de um dos elementos do júri (se bem que, supostamente, só se tenha descoberto este facto em 1915). Este é um dos primeiros concursos bem documentados e cuja informação, apesar de dispersa e algo fragmentada, chegou aos nossos dias.

Hélène Lipstadt refere claramente em 2006 que considera nunca ter existido um modelo americano de concursos e nenhum organismo realmente sistematizou um modelo (Lipstadt, 2006, p. 24). E insiste “*Nem pode haver um. Na América, os concursos obrigatórios e regulamentados estão não só ausentes, como são, no caso da AIA, contrários às práticas correntes e potencialmente ilegais.*” (Lipstadt, 2006, p. 24) Este fenómeno específico de um liberalismo não regulamentado implicou que na América os concursos sejam esporádicos e em muito diferentes do sistema Europeu, perpetuando-se o cepticismo (Collyer, 2004, 2015; Nasar, 2006) e uma aparente instrumentalização dos concursos em relação à sua significância social e política. Frequentemente os concursos europeus são referidos como os exemplos a seguir.

1.3.5 Os concursos em Portugal e a influência europeia

Não se consegue confirmar qual o concurso mais antigo em termos nacionais, mas segundo as fontes consultadas, é possível encontrar vários exemplos de concursos de arquitectura em Portugal ao longo de todo o século XX.

Procurámos efectuar a sua compilação que é apresentada em anexo. Esta compilação apoia-se na bibliografia consultada, que apesar de não ser exaustiva, reúne, entre outros, os contributos de:

- Ana Ribeiro (Ribeiro, 2002), referente aos concursos entre 1909 e 1953;
- Carlos Abrantes (Abrantes, 2011), referente aos concursos para trabalhos de concepção entre 1983 e 2010⁰⁸⁰;

080 Nota do autor: “Relativamente aos anos de 1983 a 1989, foi feita uma consulta aos arquivos da AAP e a um anterior levantamento (em JAs e recortes de imprensa) feito pela Bibliotecária. De 1990 a 2007, foram consultados os arquivos da AAP/OA e os elementos extraídos foram completados com as respostas ao questionário enviado aos associados no Boletim nº 6 (Setembro de 1993). O levantamento, contudo, especialmente no que se refere às informações relativas aos primeiros anos, apresenta lacunas que seria interessante ir tentando preencher, a fim de o completar e, por consequência, enriquecer. Um não acompanhamento pela AAP/OA de todos os Concursos (casos em que há contestações, casos em que não há pedido de intervenção pelos promotores, etc.), e uma menor intervenção nos anos anteriores à entrada em vigor do Decreto-Lei nº 465/88, assim como a não existência de uma base de dados de Concursos (em articulação com a SRN), são alguns dos factores que impossibilitam um levantamento rigoroso e completo, pelo que subsistirão sempre lacunas. A partir de 1990 (dois anos depois da entrada em vigor do Decreto-Lei nº 465/88), talvez devido a uma maior intervenção no mercado da encomenda, mas sobretudo à profissionalização dos Serviços de Concursos, em 1993, os dados que são apresentados (embora incompletos) são mais fiáveis.”

- Pedro Santos (*Forgotten Words*, 2011), referente aos concursos entre 1974 e 2004.

Ao longo da investigação foi-se construído uma base de dados mais vasta, inserida no cronograma (*timeline*) de eventos culturais, políticos, nacionais e internacionais, que incluía os concursos nacionais e os internacionais, e que permite avaliar a importância de Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto Moura, de entre os vários arquitectos nacionais ao longo da história da arquitectura do século XX.

É patente nessa *linha temporal* a existência de concursos de arquitectura em Portugal e a sua importância material e simbólica na construção da identidade dos arquitectos individualmente e colectivamente (SNA, AAP e OA). Iremos no capítulo seguinte explorar com maior profundidade essa relevância ao longo do século XX, e o que consideramos serem as grandes figuras.

Os concursos nacionais são ainda alvo de investigação de Pedro Alves Flores Santos cuja tese se aguarda, podendo constituir um importante complemento desta dissertação. Centraremos, portanto, a nossa investigação e narrativa não na visão nacional dos concursos de arquitectura, mas nos concursos internacionais de arquitectura desenvolvidos por arquitectos portugueses no estrangeiro. Daí procuraremos retirar conclusões para a sua importância e para a internacionalização da arquitectura portuguesa.

Mas são desde logo evidentes as grandes ligações entre alguns arquitectos portugueses e importantes arquitectos estrangeiros (Porfírio Pardal Monteiro e Pierre Vago, p. ex.) e a proximidade entre estas ligações e a UNESCO/UIA. Estamos certos que estas ligações tornaram possível um conhecimento efectivo da regulamentação internacional dos concursos (*Entrevista ao Arq. Pardal Monteiro*, 1936; Monteiro, 2012; Nedelykov e Moreira, 2002; Pascoal, 2011; Turco, 2007; UNESCO, 1952, 1954, 1978). Tal não pode ter deixado de ser! Lembremos que estivemos várias vezes nos eventos onde tudo aconteceu e onde tudo foi decidido, pelo que na nossa tradicional mestiçagem devemos ter trazido de lá o que cá utilizamos para definir os concursos. Mas esta é outra investigação.

Também é relevante o nosso posicionamento internacional numa estratégia pós-colonial e em direcção à Europa. A nossa adesão à EFTA em 1960 e o maior contacto com a Europa que veio a permitir o período revolucionário de Abril de 1974 e a posterior adesão à União Europeia permitiram-nos ter em atenção as normativas e regulamentos que se praticavam sobre os concursos e permitiram-nos nunca estar muito afastados em termos regulamentares dos restantes países ocidentais.

Todavia a profissão desde 1973 até 2009, e diremos mesmo que até muito recentemente⁰⁸¹, não possuía a exclusividade no exercício da arquitectura, pelo que os concursos de arquitectura eram, de facto, eventos marcantes pela excepcionalidade e pela oportunidade. Os arquitectos foram sabendo aproveitar essas oportunidades num mercado interno que, como veremos, criou algumas oportunidades e desenvolvimento de competências nos anos de convergência para a entrada na Comunidade Europeia.

Daí que ressalvemos neste trabalho alguma informação sobre a legislação europeia de concursos, que se revela muito importante para a prática dos concursos em Portugal e na Europa.

081 Proposta de Lei N.º 295/XII para a Revisão do Estatuto da Ordem dos Arquitectos e Propostas de Lei n.º 226/XII e n.º 227/XII que desde o início de 2013, pretendem a revisão da Lei n.º 31/2009, de 3 de Julho, que estabelece a qualificação profissional exigível aos técnicos responsáveis pela elaboração e subscrição de projectos, pela fiscalização e pela direcção de obra.

Assim, com a assinatura do *Tratado de Adesão* em 12 de Junho de 1985, na União Europeia Portugal ficou sujeito a condições e regras de acesso ao mercado, de disponibilização de serviços e, ainda, de circulação no espaço europeu.

As regras europeias referentes aos concursos estão, na maioria das vezes, definidas em Directivas relativas à adjudicação de serviços.

A Directiva 71/305/CEE do Conselho, de 26 de Julho de 1971, introduziu a *coordenação de processos de adjudicação de empreitadas de obras pública* e a Directiva 77/62/CEE, de 21 de Dezembro de 1976, relativa à *coordenação dos processos de adjudicação dos contractos públicos de fornecimentos*. A directiva 71/305/CEE veio a definir as disposições relativas a *concursos públicos* e *concursos limitados* para a livre prestação de serviços no domínio dos contratos de empreitada de obras públicas e à adjudicação de obras públicas.

Em 1985 surge a Directiva 85/384/CEE do Conselho, de 10 de Junho de 1985, relativa ao reconhecimento mútuo dos diplomas, certificados e outros títulos do domínio da arquitectura, incluindo medidas destinadas a facilitar o exercício efectivo do direito de estabelecimento e de livre prestação de serviços.

Contudo, é em 1992 que de forma mais directa Portugal é afectado ao nível dos concursos por legislação Europeia com a introdução da Directiva 92/50/CEE do Conselho, de 18 de Junho de 1992, relativa à coordenação dos processos de adjudicação de contratos públicos de serviços. Nesta directiva define-se a *livre circulação dos serviços*, e, com carácter obrigatório, que: “Os concursos para trabalhos de concepção são procedimentos nacionais destinados a fornecer à entidade adjudicante principalmente nos domínios do ordenamento do território, do planeamento urbano, da arquitectura e da engenharia civil, ou do processamento de dados, um plano ou projecto seleccionado por um júri com base num concurso com ou sem atribuição de prémios.”

A Directiva 2004/18/CE⁰⁸² do Parlamento Europeu e do Conselho, de 31 de Março de 2004, referente à *Coordenação dos processos de adjudicação dos contratos de empreitada de obras públicas, dos contratos públicos de fornecimento e dos contratos públicos de serviços* pelos actuais 27 países membros. Assim, as entidades públicas celebram contratos para assegurar o fornecimento de obras e a prestação de serviços, concluídos mediante remuneração com um ou mais operadores, designados como contratos de direito público e representam uma importante parte do PIB da UE.

Os serviços de arquitectura não são uniformes no território Europeu e o âmbito dos serviços (*Scope of Services: Overview of services that architects can provide over the span of a building project.*, 2014) foi uniformizado pelo CAE em 2014.

Da legislação europeia, e no que diz respeito aos concursos de serviços (de arquitectura), salienta-se:

- O crescente peso da contratação⁰⁸³ (genérica) no PIB da União, representando hoje quase 16%, sendo fundamental em determinados sectores, como a construção e as obras públicas, a energia, as telecomunicações e a indústria pesada, e tradicionalmente caracterizada por uma preferência por prestadores nacionais, com base em normas

082 A Directiva 2004/18/CE de 12 de Junho de 1985 foi revogada pela Directiva 2014/24/EU do Parlamento Europeu e do Conselho de 26 de Fevereiro de 2014 (relativa aos contratos públicos).

083 Veja-se http://www.europarl.europa.eu/aboutparliament/pt/displayFtu.html?ftuId=FTU_3.2.2.html.

jurídicas ou administrativas (com hipotéticos limites de concorrência aberta no mercado único);

- A liberdade de prestação de serviços no território europeu e a liberdade de concorrência;
- A obrigatoriedade da elaboração pelas entidades públicas de procedimentos de concurso quando, para os projectos, se estime honorários superiores a um determinado valor⁰⁸⁴, e determinem outros procedimentos concursais em função da natureza da instituição ou do objecto do contrato;
- Uma comunicação alargada das oportunidades existentes no território europeu de concursos de arquitectura;
- A garantia que, mesmo que em concursos limitados, haja uma concorrência real;
- A preocupação com os procedimentos discriminatórios de pré-selecção;
- A preocupação e exigência com a qualificação do júri, com semelhanças à dos concorrentes;
- O princípio do anonimato;
- A fixação e transparência de critérios de avaliação.

1.4 OS “PRÓS E CONTRAS” DOS CONCURSOS DE ARQUITECTURA ⁰⁸⁵

Há muito que os arquitectos competem entre si em concursos. Fazem-no porque acreditam que os concursos valem a pena, apesar de todos os seus aspectos negativos. Todavia, existem imensos recursos alocados aos concursos - trabalho humano, tempo, competências, resistência, especialidades, custos, energia e materiais – e não (normalmente) garantia de sucesso pré-definida.

Os prós e os contras dos concursos de arquitectura são descritos por alguns autores, dos quais destacamos os mais importantes: Paul Spreiregen (1979), Judith Strong (1976, 1996), Jack Nasar (2006), and G. Stanley Collyer (2004).

A Tabela 2 expõe, numa visão conjunta, os aspectos⁰⁸⁶ positivos apresentados pelos autores referidos sobre este assunto.

084 Actualmente definido pelo Regulamento (EU) n° 1336/2013 da Comissão de 13 de Dezembro de 2013 que altera as Directivas 2014/17/CE, 2004/10/CE e 2009/81/CE do Parlamento Europeu e do Conselho no respeitante aos limiares de aplicação no contexto dos processos de adjudicação de contratos.

085 Retirado em parte do artigo *Shall we Compete?* (Guilherme, 2014, pp. 36–40)

086 Quando possível, utiliza-se uma pequena citação, caso contrário, é fornecida uma síntese da ideia. Esta lista poderia ainda ser complementada com os trabalhos de Hilde de Haan e Ids Haagsma (Haan et al., 1988) e de Cees Jong e Erik Mattie (Jong e Mattie, 1994) mas considerou-se que existem repetições por citação dos anteriores autores.

Tabela 2 - Aspectos positivos dos concursos

| Aspectos positivos | | | |
|---|--|---|---|
| Paul Spreiregen (1979) | Judith Strong (1996) | Jack Nasar (2006) | G. Stanley Collyer (2004) |
| Talento novo é revelado (p.219) | Os concursos fornecem uma distribuição equitativa de encomendas de projecto | O concurso de arquitectura é altamente público | Os concursos proporcionam encomendas valiosas e permitem a busca por projectos maiores (p.8) |
| Talento estabelecido, antigo, é estimulado (p.219) | Os concursos permitem uma melhor distribuição dos fundos públicos | Em geral, o concurso pode realçar o melhor das pessoas | Os concursos asseguram um treino para se tornar um melhor arquitecto (p.8) |
| O 'diálogo com design' é estimulado (p.219) | Os concursos fornecem espaço e um fórum para a participação pública na formulação do ambiente construído | A produção de concursos (p.25) | Os concursos internacionais permitem uma entrada rápida no mercado internacional (p.8) |
| Os profissionais de design são estimulados pelos resultados (p.219) | Os concursos contribuem para uma melhoria geral da qualidade daquilo que é construído | Um meio válido para assegurar trabalho e fazer um bom edifício (p.25) | Os concursos superam os limites dos serviços transfronteiriços (p.9) |
| Conceitos novos ou desconhecidos podem ser explorados (p.219) | Os concursos produzem edifícios melhores | Os concursos produzem novas soluções (p.25) | Os concursos são um veículo para a criação de grandes edifícios cívicos e espaços públicos (p.10) |
| As melhores capacidades dos profissionais de design são exercidas num problema particular (p.219) | Responsabilização | Os concursos geram publicidade (p.25) | Os concursos promovem 'a excelência na arquitectura' (p.11) |
| Os concursos podem elevar a moral no escritório (p.219) | Acesso a oportunidades | | Os concursos dirigidos por bases não locais, de acordo com as regras da UE, parecem ser relativamente transparentes e adequados à participação (p.12) |
| Novas formas de projecto podem surgir (p.219) | A qualidade da arquitectura | | Os concursos podem constituir exercícios para ganhar experiência numa área de especialidade (p.13) |
| Os concursos mantêm uma atenção ao design, todas as outras componentes são mantidas em perspectiva (p.219) | | | Os concursos podem ser uma excelente oportunidade de discutir ideias que não poderiam ser exploradas numa base do dia-a-dia (p.13) |
| Os concursos revelam, a qualquer momento, a habilidade profissional para lidar com um problema específico (p.219) | | | Os concursos podem elevar a moral e a criatividade (p.13) |
| Os concursos acarretam um ponto de vista amplo para focar um problema particular (p.219) | | | Os concursos podem não ser o único método de progressão na carreira de um arquitecto, mas nenhum prémio na profissão (...) se compara com o selo de aprovação conferido ao vencer um grande concurso de projecto (p.21) |
| Os concursos libertam o designer das restrições normais e possivelmente desnecessárias (p.219) | | | |
| Normas aceites são tanto testadas como contestadas (p.219) | | | |

Os aspectos positivos podem ser agrupados em três categorias principais:

- A descoberta e apresentação de talento (novo e /ou antigo);
- A produção de arquitectura de qualidade e de novas soluções;

- A promoção ou publicitação da arquitectura (e do arquitecto).

Por outro lado, na Tabela 3 enumeram-se alguns aspectos negativos referenciados pelos mesmos autores.

Tabela 3 - Aspectos negativos dos concursos

| Aspectos negativos | | | |
|---|---|---|--|
| Paul Spreiregen (1979) | Judith Strong (1996) | Jack Nasar (2006) | G. Stanley Collyer (2004) |
| Os custos do concurso para o cliente (p.221) | Os concursos não são o único meio de alcançar os aspectos positivos dos concursos | Relação entre taxas de baixo sucesso e esforço (p.27) | Existem cada vez menos concursos abertos a jovens arquitectos (p.11) |
| O tempo necessário para realizar um concurso (p.221) | Os concursos impõem ao promotor equipas projectistas jovens e inexperientes | Jurados do projecto não são imparciais (p.27 e p.154) | Os perigos podem ser: financiamento, propriedade do lugar, composição do júri, anonimato, estabilidade governamental, indemnizações e honorários, estilo (imposição e abertura), reputação (p.12-13) |
| A possibilidade de seleccionar uma solução vencedora excessivamente dispendiosa (p.221) | Os concursos causam controvérsia | Os concursos nem sempre atendem às necessidades do cliente (p.27) | Concursos abertos não são apelativos a empresas bem estabelecidas (p.15) |
| A eliminação da fase de desenvolvimento do programa dos serviços da arquitectura, no qual o programa de necessidades é desenvolvido (p.221) | Os concursos consomem uma enorme quantidade de tempo, dinheiro e energia | Os concursos podem não obter a melhor solução (p.27) | As exigências dos clientes (no programa) feitas aos arquitectos podem ser consideradas exploração flagrante (p.15) |
| A ausência de um diálogo entre cliente e arquitecto na fase preliminar do projecto (p.221) | Os concursos impingem um arquitecto a um promotor relutante | Os concursos perdem o diálogo com o cliente (p.27) | A ausência de anonimato é uma concessão aos clientes e um encargo adicional aos projectistas em termos de esforço e recursos financeiros (p.16) |
| A inadequação dos concursos a edifícios muito complexos (p.221) | O sistema de concursos surge entre o arquitecto e o cliente | Os concursos exploram os arquitectos (p.28) | Os concursos podem acabar por não se realizarem (p.17) |
| A possibilidade de seleccionar um arquitecto com experiência insuficiente (p.221) | O sistema de concursos numa desordem terminal | Os concursos resultam em projectos não construídos (p.28) | Os programas podem acabar por não serem utilizados na avaliação dos concursos (p.17) |
| A possibilidade de uma selecção impraticável pelo júri (p.221) | | O utilizador tem poucas oportunidades de influenciar o programa e as decisões de projecto e as suas necessidades raramente são conhecidas, representadas ou enfatizadas | Mudanças nos regimes podem alterar o rumo de um concurso (p.17) |
| Inclusão de requisitos de segurança apropriados ou áreas restritas do edifício (p.221) | | As descobertas sugerem que os concursos podem não produzir obras-primas (p.46) | |
| O custo de um concurso para os profissionais de design (p.221) | | O julgamento do design é prejudicado pela experiência de cada um e, aparentemente, dizem respeito a um padrão inverso de arquitectos e não-arquitectos (p.57) | |
| A falta de informação disponível para potenciais patrocinadores em relação à gestão dos concursos (p.221) | | Os projectistas não têm um gosto popular (p.57) e o público mantém a preferência pelo 'popular' sobre os "estilos ecléticos" (p.57) | |

| Aspectos negativos | | | |
|---|--|--|--|
| As realidades e as pressões do sistema de patrocínio na selecção de arquitectos (p.221) | | Os concursos tendem a preocupar-se com a “afirmação estética”, que se sobrepõe aos significados abrangentes (p.67) | |
| A noção de que os concursos são ‘uma série de problemas’ (p.221) | | Os projectistas tendem a agir como artistas (p.70) | |
| A noção de que o ‘bom design’ é dispendioso (p.221) | | Os concursos carecem de monitorização (p.157) | |
| Desenhos demasiado elaborados e representações de projecto parecem ser necessários (p.221) | | A selecção do vencedor não é o fim do processo (p.157) | |
| O método e a sequência de financiamento público – orçamentação, apropriação, recursos financeiros, faseamento e etc. – tornam os concursos difíceis para uma entidade pública acolher, quanto mais para gerir (p.221) | | | |
| Os concursos podem ou não interessar a projectistas suficientes ou aos projectistas certos (p.221) | | | |

Os aspectos negativos podem ser agrupados noutras três categorias principais:

- A complexidade da estrutura e procedimentos do concurso;
- A avaliação, representatividade, autonomia, imparcialidade, ética e credibilidade do júri;
- O uso extensivo de recursos humanos, desperdício de tempo, criatividade e recursos financeiros alocados aos concursos por todos, especialmente pelos arquitectos, sem remuneração.

Os aspectos positivos e negativos influenciam determinantemente o modo como se avalia o concurso e determinam a vontade de concorrer. Estes aspectos influenciam ainda o compromisso do arquitecto ao participar num concurso (quer seja aberto ou por convite, embora o último tenha implicações adicionais que induzem a participação e que podem estar fora do âmbito do presente estudo). Este compromisso é importante para a proficiência colocada em acção na produção de uma participação e na sua comunicação. O compromisso reflecte o uso do arquitecto das competências (incluindo as suas e as das equipas), nível de competência (Mills *et al.*, 2002) e capacidades que são de extrema importância para o seu potencial sucesso no concurso.

Se tomarmos uma abordagem quantitativa em todos os itens que foram previamente enumerados podemos observar que os aspectos negativos superam os positivos (48 sobre 38). Assim, numa análise simples, um arquitecto definitivamente não deve participar num concurso de arquitectura! No entanto, se consideramos uma abordagem qualitativa é possível que se possam chegar a outras conclusões. Uma abordagem qualitativa implica uma evolução específica de cada item e o seu peso específico numa avaliação global.

A decisão fundamental de participar num concurso depende também de uma série de eventos políticos, sociológicos e profissionais (tal como prémios e visibilidades, conexões, tanto presentes como desejados, ou volume de trabalho) e não depende inteiramente do arquitecto (Glendinning, 2010), que influencia a sua decisão de se inscrever num concurso. Os anos iniciais da profissão, menor volume de trabalhos, e, portanto, mais tempo para concorrer,

e a vontade de ascender à notoriedade tornam os jovens arquitectos mais disponíveis para competir.

Muitos autores (Helal, 2015; Lipstadt, 2006; Ricco, Lo e Micheli, 2003; Rönn, 2014; Tostrup, 2010) referenciam como um dos aspectos mais positivos dos concursos de arquitectura o facto de estes contribuírem para a descoberta de novos talentos. E de facto, observando-se, entre muitos outros, os casos de Renzo Piano e Richard Rogers (*Centro George Pompidou*), o caso de Bernard Tschumi ou do OMA & Rem Koolhaas (*Parc la Villette*), os factos aparentam comprovar esta afirmação.

A descoberta de talento através dos concursos assume-se como democrática, e de facto não decorre dos conhecimentos pessoais ou do *capital social* (Borges, 2014; Cabral e Borges, 2007) mas em grande medida da demonstração das competências exclusivas do concorrente e que são transmitidas através da sua proposta (Tostrup, 2010).

Os concursos de arquitectura podem ser, para os arquitectos em particular, motivo de diferenciação e prestígio, ou seja, podem ser factores de ascensão ao estrelato (tal como a premiação ou a publicidade em revistas da especialidade, principalmente as internacionais), e determinante para a encomenda e para o sucesso profissional e social. Mesmo ser-se simplesmente finalista, ou referenciado, pode já ser suficientemente para determinar e possibilitar o arranque de um jovem arquitecto, ou servir de estímulo e recompensa à criatividade, à inovação e à criação de um espírito de equipa.

O inverso pode, eventualmente, não ser devastador, apesar dos prejuízos financeiros, tanto socialmente como profissionalmente (Daley, 2013; Deamer, 2013; Quatremère de Quincy, 1801; Ricco, Lo e Micheli, 2003; Tenreiro, 2010). Erradamente, o ímpeto e a crença das virtudes da sua proposta autoral fazem com que cada concorrente assuma a derrota como uma falha pessoal ou como um erro de avaliação. Do mesmo modo que um prémio é a assunção da qualidade do projecto, da ideia e do seu autor, a ausência de um prémio é uma derrota e vista como a confirmação do seu oposto. O *ego do arquitecto* e a sua *ego-arquitectura* (como Jaime Lerner afirmava em 2002 no Congresso da UIA em Berlim em 2002⁰⁸⁷) não se conformam facilmente com uma derrota.

De facto, mesmo que o autor seja confrontado com a não nomeação, pode reflectir sobre as suas convicções, princípios e teorias que aplicou no seu projecto (ou ideia) em confronto com as dos restantes concorrentes (ou pelo menos sobre o premiado) e efectuar uma auto-avaliação da sua prestação. Há obviamente uma difícil objectividade nesta auto-avaliação, mas em que face de todo o processo, pode constituir um momento final de aprendizagem (Groat e Wang, 2013; Lipstadt, 2010) através da análise dos erros. Destacam-se, por exemplo, como insucessos (potencialmente) louváveis:

- O teste exploratório (experiência de ampliação de conhecimento e investigação com resultado insatisfatório);
- O teste de hipótese (não confirmação da experiência feita para provar que uma ideia é boa);
- A exploração da incerteza (em que a falta de clareza leva a resultados indesejados);

087 “Temos de mudar da ‘ego-arquitectura’ para a ‘eco-arquitectura’” (Bilgrami, 2008) e ainda disponível em <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/j/jaimelerner560349.html>

- E, ainda, os erros devidos à complexidade dos processos (em que há falta de entendimento dos muitos elementos dos programas mais complexos).

Aprender com o erro não é certamente o objectivo de nenhum concurso, mas, face ao insucesso, a sua transformação num processo de desenvolvimento e aprendizagem, é um volte-face muito positivo.

Blundell-Jones discutindo a participação, referindo-se aos concursos, pergunta: “*Como se mede a experiência de aprendizagem de um projecto como este, o valor das competências adquiridas, a experiência de trabalhar dentro de uma equipa na competição com os outros, os benefícios reflectidos ao longo de um tempo de vida de projectos futuros e, claro, a simples satisfação de criação e produção do projecto de si mesmo ao invés de simplesmente produzindo isolamento? O valor acrescido é puro e simplesmente incomensurável. Mas não pode nem deve ser descartado ou ignorado.*” (Blundell-Jones *et al.*, 2005, p. 294)

É por isso que muitos autores afirmam a oportunidade dos concursos independentemente da vitória dos mesmos.

Outro autor relembra que “[o concurso] pode possibilitar a uma firma [ou um arquitecto] a oportunidade de pensar em ideias que de outro modo não exploraria numa base diária.” (Collyer, 2004, p. 13). Essa exploração, ou investigação, como veremos, independentemente do resultado final, é sempre positiva.

Os concursos internacionais de arquitectura são uma potencial internacionalização de baixo custo. E, apesar de sabermos que a internacionalização da arquitectura não se dá apenas através dos concursos, aparenta ser inegável que os concursos internacionais, nomeadamente os que surgem após as regras desenvolvidas pela UIA/UNESCO, favorecem a interculturalidade e uma positiva e extensa internacionalização dos arquitectos e dos seus serviços. Veja-se a esse nível e com atenção o trabalho de investigação de Aymone Nicolas (2007).

As organizações e as instituições de vários países procuram desenvolver relações culturais e comerciais. Por exemplo as instituições representativas dos arquitectos sempre procuraram estar em contacto com outras organizações similares de modo a ganhar experiência e a potenciar os seus associados internacionalmente (UIA, CIALP, ACE, CIAM...) tanto ao nível cultural como profissional. Os premiados (em concursos ou prémios de prestígio) são normalmente os escolhidos nas publicações e nos exemplos que as associações de arquitectos levam internacionalmente nas exposições de arquitectura. Trata-se de um reconhecimento na classe com repercussão no *capital social* e na reputação dos arquitectos, que como sabemos (Glendinning, 2010; Helal, 2015; Ricco, Lo e Micheli, 2003), se revelam muito importantes para a divulgação dos autores perante a sociedade com repercussões económicas. Larson confirma: “*As publicações, os prémios, as exposições e os concursos são ainda o melhor mecanismo a partir do qual a profissão selecciona os trabalhos, construídos e não construídos, para reconhecimento por pares.*” (Larson, 1993, p. 136)

A competição entre arquitectos e escritórios no mundo europeu e global é colocada nos concursos como uma competição cultural (*Architects’ Council of Europe*, 2004, 2005, 2009; Dovey, 2010) na prossecução do bem comum e da sociedade em geral. Os concorrentes propõem independentemente de credos (vejam-se os exemplos de concursos de ocidentais para espaços culturais de outras religiões), de etnias (vejam-se os concursos de índole social através da UIA, dos *Arquitectos sem Fronteiras* ou da *Architecture for Humanity*) e com fins humanitários ou humanistas.



Figura 047. Ludwig Mies Van der Rohe, proposta designada “Honeycomb” para a torre na *Friedrichstrasse Station*, concurso de ideias, 1922

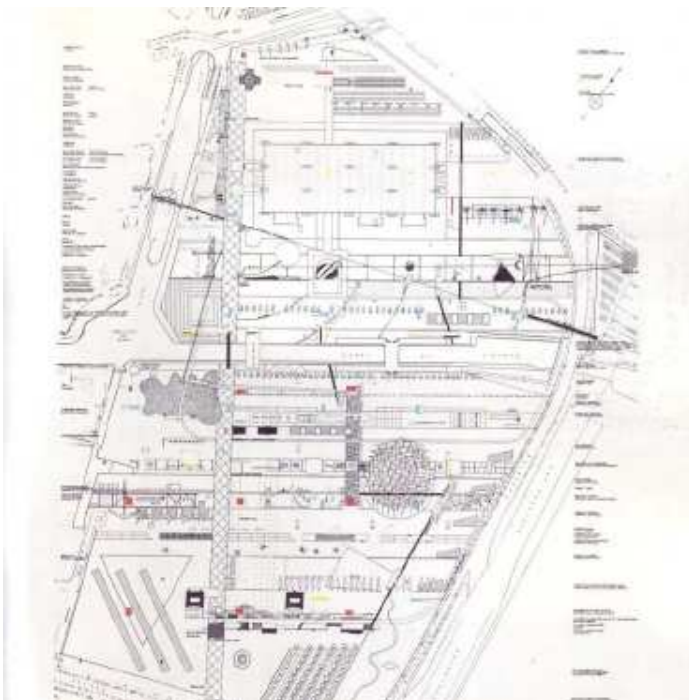


Figura 048. OMA & Koolhaas, Zanghelis, proposta para o *Parc de la Villette*, Paris, France, 1982

De facto:

“O arquitecto europeu acredita na síntese como ferramenta da arte, valor de mais-valia que se sobrepõe, enquanto conceito e regra, a todas as aproximações analíticas das variadas especialidades envolvidas num projecto. O arquitecto norte-americano acredita na profissionalização enquanto uma especialização do projecto. Embora responsável e coordenador do projecto, aceita regras que lhe são exteriores, significando-as também do ponto de vista da construção. O projecto é então o somatório de conhecimentos diferentes que convergem num sistema operacional que resulta em consonância. No caso do arquitecto europeu, o projecto é um manifesto artístico, cujo esqueleto se monta no conhecimento tecnológico da construção. A «artisticidade» sobranceira que o arquitecto herdou justifica a sua causa profissional e significa uma prática oitocentista que atravessa todo o movimento moderno.” (Ravara, 2008, p. 331)

Nesta dúvida entre técnica e arte, entre negócio e humanismo encontramos os concursos de arquitectura como espaço de negociação contante entre valores, onde a liberdade da *dáviva*, a independência e o anonimato, dão espaço para uma espécie de *solidariedade* para com o próximo.

1.4.1 Uma produção cultural

Os projectos de arquitectura que são apresentados em concursos constituem um recurso intelectual e cultural negligenciado (Adamczyk *et al.*, 2004) e são repositórios de arquitectura *potencial*. Os projectos representam um esforço de criação e de inovação que raramente são arquivados, documentados ou investigados e acabam por se perder na memória. Conduzem à obra construída e, portanto, são uma representação de um tempo e de uma forma de fazer arquitectura e de se ser arquitecto. A preponderância e adulação do vencedor sobre os demais concorrentes são muito prejudiciais ao estudo desta arquitectura *potencial* e reduz significativamente o contributo de uma imensidão de propostas que não tiveram as mesmas oportunidades de escrutínio. Assim, muitos deste projecto (principalmente vencedores, mas também outros) influenciam determinadamente a cultura arquitectónica e num contexto cultural e histórico que ultrapassa o próprio concurso (como os exemplos do *Torre na Estação Friedrichstrasse* (Figura 047) ou o concurso do *Parc de la Villette* (Figura 045 e 048)).

Independentemente da posição relativa das várias propostas entre si os projectos constituem um valioso testemunho do conhecimento arquitectónico. O valor destes projectos é sem sombra de dúvidas superior ao sucesso dos mesmos (Adamczyk *et al.*, 2004; Chupin, Cucuzzella e Helal, 2015; Sobreira, Ganem e Araújo, 2014; Tostrup, 1999) e influenciam a prática arquitectónica para além do seu tempo.

Com diz Dennis Sharp: *“Os concursos são barómetros do gosto arquitectónico. Eles são vistos frequentemente como medida das filosofias arquitectónicas; um meio através do qual as tendências do momento, tal como as novas modas, manias e fantasias podem ser exploradas. Todavia a composição do júri e a natureza dos regulamentos frequentemente militam contra este alegre género de inexistência de cliente. De facto, pode ser seriamente argumentado que alguns júris e alguns regulamentos foram tão decisivos para a originalidade criativa e para a inovação que podem ter provado estar a trabalhar exactamente contra os valores que incentivavam.”* (Sharp, 1988, p. 181)

De acordo com Federico Soriano *“um concurso é um método empírico de distinguir um arquitecto avançado. Um enquadramento para participar num concurso: o participante nunca tenta verificar se o que ele/ela faz está correcto. O júri: num concurso, o júri é quem realmente está a ser julgado.”* (Gausa *et al.*, 2003, p. 123) Manuel Gausa, autor de *“The Métapolis dictionary of advanced architecture”*, acrescenta uma entrada no seu dicionário para *“Concurso / Concorrência - Cumprimento (excessivo) de esforços. Existência (acumulativa) de diversas (e diferentes) ideias, vontades ou ocorrências. Desperdício (generoso) de energia. Ajuda*

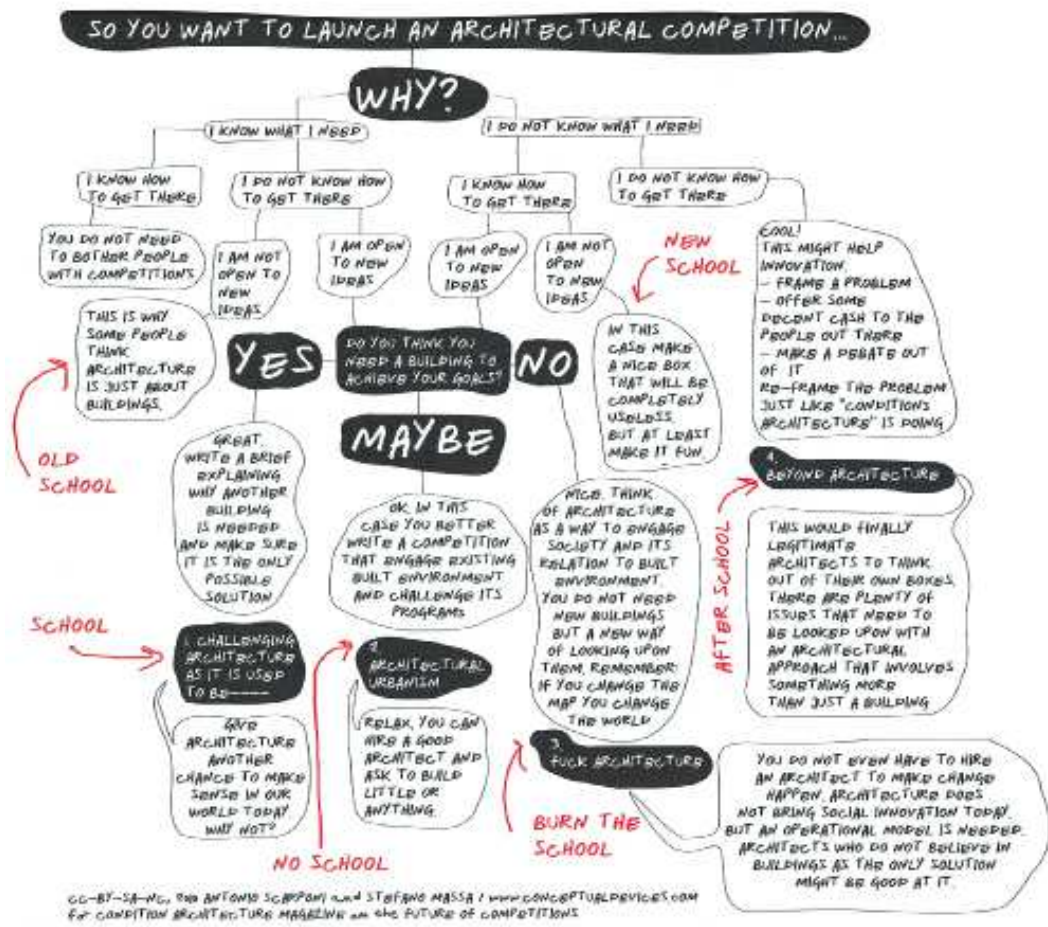


Figura 049. Ilustração de mapa mental "So you want to launch an architectural competition..."

(ignorada) para atingir um fim. Desculpa (surpreendentemente habitual) em não encarar ou seguir em frente com as decisões.” (Gausa et al., 2003, p. 123) E liga a entrada *concursos*, não surpreendentemente com a entrada de *avançada* | *arquitectura avançada, audácia, inovação e moralidade*.

Assim, os concursos são *avançados* porque são acções, e arquitecturas, para além do tempo presente, propositivas e antecipatórias, com a capacidade de conectar as alterações tecnológicas (indústria e técnica) com o progresso cultural (através da criação) com uma lógica científica (através da investigação e desenvolvimento). “Uma acção (uma arquitectura) que valora (ambiciona) exploração, (rigor) pesquisa, (precisa) aplicação e (envolvida) difusão de ideias potencialmente mais qualitativas – operativas e complexas. Uma acção (uma arquitectura) que acredita na necessidade constante de alimentar o sistema com energia. Uma acção (uma arquitectura) que trabalha com a adaptação [interchange, v.o.], relação, informação e evolução. Uma acção (uma arquitectura) que é reformadora precisamente pela virtude de ser informativa.” (Gausa et al., 2003, p. 34) Um dos aspectos importantes que advém deste conceito de arquitectura avançada é o da possibilidade de *hibridização* ou *mixagem* de culturas, naturezas e procedimentos, que leva, inevitavelmente, a uma maior complexidade nas propostas e novas ligações ou pontos de partida, que alimentam as *arquitecturas avançadas*. As *arquitecturas avançadas* são, para os autores citados: humanistas; progressivas e optimistas; flexíveis e plurais, resultantes de processos de conexão e relacionamento, logo relacionais; não deterministas nem fechadas, não terminadas nem pré configuradas, dinâmicas; globais mas capazes de reter singularidades locais; espontâneas, inconformadas, expansíveis, extrovertidas e informais; explícitas, directas e expressivas; eloquentes em vez de elegantes; corajosas e, vez de resistentes; preparadas em função dos signos culturais dos seus tempos, entre o indivíduo e o mundo.

Tornar um concurso exclusivamente num *evento* é reduzir o debate de ideias a um momento e não entender quanto inovadoras podem ser as soluções e o quanto podem ser críticas e reflexivas para o próprio arquitecto e para a sociedade.

Uma oportunidade colectiva especulativa e prospectiva

Os concursos de arquitectura são, pela sua vertente pública, especulativo e prospectivos, potencialmente fracturantes (Figura 049). Um concurso de arquitectura distingue-se, portanto, de outros projectos não só pela matéria em concurso como pela relevância da acção do concurso sobre o território e sobre a comunidade.

Ainda assim, os concursos não são, contudo, isentos de críticas e de problemas e, como Jack Nasar criticamente afirma: “milhões de pessoas sofrem diariamente como ocupantes e transeuntes da arquitectura e dos concursos de arquitectura. A natureza pública da arquitectura torna-a diferente de arte, música, literatura ou teatro, onde o público pode escolher livremente a sua experiência. O público tem que viver com os edifícios. Arquitectura e os concursos de arquitectura devem servir e funcionar com para o público. Um bom desenho pode cativar o espectador, transmitir significados sobre um lugar, e evocar prazer. Muitas vezes a arquitectura que resulta da competição deixa o observador perplexo e desapontado. (A arquitectura de assinatura [de autor] - os edifícios por arquitectos famosos - tem um resultado similar.) A reacção destaca uma divisão entre dois tipos de significados: a declaração artística e intelectual destinada à apreciação de outros artistas e o significado quotidiano visto pelo público e pelos ocupantes.” (Nasar, 2006, p. 1,2)

Maurice Stucke (2013) afirma que os concursos facilitam o surgimento de ideias, em que a verdade prevalece apesar da amplitude, diversidade e antagonismo de propostas, um reflexo da falta de acutilância das soluções. Se os concursos permitem uma imensidão de soluções, a escolha da solução será necessariamente menos focada e acutilante que numa escolha entre soluções mais semelhantes e de menor espectro. A discussão e argumentação sobre soluções

mais próximas tende a contribuir para a objectividade na escolha, e ao invés um leque alargado de escolhas desfoca a escolha e esta é mais subjectiva porque permite maiores oportunidades de identificação pessoal na escolha. Não obstante este aspecto focado por Stucke (2013), a sua conclusão aponta para que a competição – e o concurso – continua a ser o meio mais adequado para oportunidades, mesmo que não óptimas, de benefício da sociedade.

Um processo de investigação e experimentação

Os concursos fazem parte da formação dos arquitectos desde a *Beaux-Arts* de Paris e como apresentaremos mais adiante aparentam ser processos de investigação e experimentação (Adamczyk *et al.*, 2004; Frayling e Royal College of Art, 1993; Till, 2005) em arquitectura, fora da academia e na *praxis*. Neste sentido os concursos são reflexo de uma prática profissional, de uma formação e de uma pesquisa pessoal do arquitecto (ou do escritório, enquanto materialização formal e fiscal de um conjunto de arquitectos ou equipas pluridisciplinares).

Como Villaverde Cabral e Vera Borges afirmam, citando Freidson, “*é inútil para a teoria considerar a arte como ofício (...) e dizer que alguém que cria exerce uma profissão (...). A arte não é um ofício nem uma actividade de lazer. É um híbrido anormal entre os dois*” (Cabral e Borges, 2010, p. 151) e Larson discute a *arquitectura como arte e profissão*, colocando em ênfase que um arquitecto “*tem de satisfazer um cliente, mas tem [obrigatoriamente] de «fazer arquitectura» mesmo apesar dos desejos do cliente*” (Larson, 1993, p. 14). Ou seja, há uma *autonomia* que é do campo da arte, mas há uma dependência do cliente, como *mecenas* e promotor da arte. Aquilo que Vera Borges aponta (olhando para a diluição das competências profissionais apontadas por Brandão, 2006) como a “*esquizofrenia identitária dos arquitectos*” (Cabral e Borges, 2010, p. 152).

Larson em relação à investigação afirma: “*Finalmente, os concursos (especialmente os internacionais) providenciam um ponto importante de entrada na disseminação do discurso [arquitectónico], para os vencedores e também para os referenciados. O caso de Robert Venturi, por exemplo, é mais extremo que único. Ele tornou-se famoso depois de publicar o seu livro «Complexidade e Contradição em Arquitectura» em 1966 sem ter um único edifício construído, apesar de incluir vários concursos entre os exemplos do seu trabalho. Hoje, mesmo arquitectos locais, ajudados pelas suas reputações e pelo contacto com clientes que operam internacionalmente, não só contribuem com discurso arquitectónico, como atingem comissões internacionais.*” (Larson, 1993, p. 14)

Todas estas valências dos concursos fazem com que este seja um recente, inovador e crescente campo de investigação. As conferências (Estocolmo 2008⁰⁸⁸, Copenhaga 2010, Montreal 2012, Helsínquia 2012⁰⁸⁹ e Delft 2014⁰⁹⁰) e o grande número de investigadores e teses de mestrado e doutoramento confirmam a importância deste ramo da investigação em arquitectura.

Segundo Tom Danielsen a “*investigação em arquitectura é, praticamente, a fase de competição e o método de trabalho das actividades de projecto foi sempre, e será sempre empírica*” (Danielsen, 2010, p. 35) e “*a mais importante força de inovação é o concurso de arquitectura*” (Danielsen, 2010, p. 35)

Kristian Kriner (Kreiner, 2010, p. 443) não fala exactamente em investigação em concursos mas em experimentação, com base no título do livro de Hélène Lipstadt (Lipstadt, 1989), e

088 Rönn, M. (ed.) (2010) *The architectural competition: research inquiries and experiences*. Stockholm: Axl Books.

089 Guilherme, P. & Rocha, J. (2013) *Architectural competition as a lab: A study on Souto de Mouras competitions entries*, in Magnus Rönn *et al.* (eds.) *Architectural Competitions – Histories and Practice*. Rio Kulturkooperativ Nordbloms tryck, Hamburgsund, Sweden: The Royal Institute of Technology and Rio Kulturkooperativ. pp. 159–192.

090 Guilherme, P. (2014) *Shall we compete? in 5th International Conference on Competitions*. 13 February 2014 Delft: TUDelft.

investimento na exploração de novas ideias. De facto podem existir os dois casos (*investigação vs experimentação*) em concursos de arquitectura, sendo que o veículo em si é o mesmo apenas se altera o facto de a ideia ser inovadora em virtude do problema ou estar a ser aplicada como solução ao problema. Ou seja o concurso é o desencadear da ideia ou o local onde se experimenta essa ideia. É uma discussão possível mas pouco relevante. Seja como for a ideia, o conceito, é reflectido nesse concurso.

Os estudantes de arquitectura dos anos 80 desenvolveram-se com os triunfos de Bernard Tschumi no *Parc de la Villette* em Paris (1982-93) e como o Museu Judeu em Berlim (1988-89) de Daniel Libeskind. Os sucessos destes arquitectos nestes dois concursos com projectos inovadores e marcantes para uma geração. Sobre este concurso Bechara Helal (2015) recorda-nos que é necessário não esquecer que antes do projecto de *La Villette* o seu autor, Bernard Tschumi, já tinha escrito os “*Manhattan Transcripts*” (1976-81) e Rem Koolhaas já tinha escrito o “*Delirious New York*” (1978). A investigação e as publicações precederam, muitas vezes, os trabalhos especulativos e as experiências em concurso.

Uma oportunidade de inovar

Os concursos expressam ainda *audácia*, não de forma imprudente ou temerária, mas através de risco e inovação precisamente determinada e calculada. A *audácia* no seu sentido positivo e energético, não preservacionista ou conservadora, voltada para as propostas propositivas e revitalizadoras, mais qualitativas. Do Latim: “*Audaces fortuna Juvat*” – “*A audácia favorece os jovens*”. (Gausa *et al.*, 2003, p. 68)

A *inovação* não é exclusiva dos jovens, mas dos mais energéticos. Não se trata, segundo Manuel Gausa e Vicente Guallart, de um fenómeno colectivo, mas “*de um facto motivado por forçar e atitudes individuais que são capazes de correlação, e que em última análise criam uma expressão individual.*” (Gausa *et al.*, 2003, p. 350) A *inovação* é promovida pelas autoridades públicas, representando uma parte muito pequena do que se constrói. Os concursos de arquitectura estimulam a *inovação* através da valorização da qualidade arquitectónica e profissional. Os problemas da *inovação* não são geracionais, mas de ideias, de atitudes, de qualidades e horizontes de mudança e de intervenção.

Sobre a *moralidade* dos concursos Manuel Gausa e Vicente Guallart reflectem sobre o conceito da *verdade*, da tensão entre a destrutiva acção da história e a moralidade da inovação. (Gausa *et al.*, 2003, p. 437) A *moralidade* ou a *verdade* acabam por definir a *virtude* dos concursos como uma questão de consciência sobre o envolvimento pessoal de cada um na sociedade, e na forma como essa relação permite a transmissão e produção de conhecimento. O concurso como resultado da paixão como *estímulo* e *reflexo* de *participação* da profissão no *dever* da sociedade.

Também Larson indica a possibilidade de os concursos de arquitectura estarem mesmo ligados a uma pressão de inovação cultural (Larson, 1993, p. 247) que se traduz nos *eventos* urbanos e arquitectónicos que são expostos em galerias de arte ou no circuito académico. A Inovação não está ligada necessariamente à tecnologia ou à indústria. Villaverde Cabral e Vera Borges apontam que “*historicamente os arquitectos precedem os engenheiros civis, tendo acumulado as competências de ambas as profissões até ao início do século XX, quando o processo de diferenciação entre arte e técnica levou à certificação da profissão do engenheiro*” (Cabral e Borges, 2010, p. 149) e, tendo os arquitectos sido relegados para a criação artística, a inovação é no regime autoral e não como a engenharia, que “*radica no desenvolvimento técnico-científico do último século e meio, que trouxe à construção uma pletera de novos materiais, bem como formas mais rigorosas e económicas de os combinar*” (Cabral e Borges, 2010, p. 152).

Visão

Existem diversas visões sobre os concursos, reflectidas nos vários modos como se organiza o conhecimento sobre estes (veja-se por exemplo a organização dos livros e actas publicadas sobre as conferências em que se participou) que originam diferentes entendimentos deste e implicam na nossa percepção geral do procedimento. São por vezes visões complementares e antagónicas.

A obtenção de resultados num concurso bem planeado e organizado implica a criação de uma visão que focalize o projecto, o financiamento e os objectivos do cliente. O problema e o objectivo do concurso devem estar formulados de forma clara e visionária, abrangente e não redutora, inclusiva e prospectiva.

Contudo como Larson afirma:

“Os concursos são usados com crescente frequência para adjudicar importantes comissões, reflectindo em parte as incertezas do cliente em relação ao que fazer. Apesar das suas reclamações acerca da não compensação dos custos, os arquitectos aspiram ser incluídos, e ainda mais nas listas de potenciais arquitectos de firmas relevantes. A diversidade reinante leva muitos juizes e peritos a pensar no seu dever de apresentar ao cliente «um de cada tipo». Como resultado um arquitecto pode ser convidado com base no seu estilo pessoal e candidamente informado que perdeu por «questões estéticas». Como a estética é conhecida de antemão, tudo o que é relevante é a ofensiva descridibilidade do esquema do arquitecto e a sua adequação ao programa e ao sítio. O «eclectismo pós-moderno», em conclusão, complicou a tarefa dos profissionais que nunca realmente deixaram o tempo dos «patronos» e têm que trabalhar sem «mecenas»” (Larson, 1993, p. 122)

O concurso deve ter inerente uma inteligência colectiva, com renúncia da individualidade (autor, avaliador, promotor ou cliente) em que o derradeiro desafio é a inteligência do projecto final e a sua genialidade. Neste processo [concurso] colectivo cada parte acrescenta um pouco a uma visão colectiva inovadora. Cada adição corresponde igualmente a uma oportunidade para o desenvolvimento pessoal, pelo que cada participação num concurso é igualmente, desde logo, uma vitória pessoal e uma forma (limitada) de sucesso.

Cada visão identifica uma organização inteligente, na maior parte das vezes consciente, visual e textual, dos vários níveis de aspectos e valores fundamentais ao desafio em concurso que ultrapassam as particularidades individuais e se projectam nos meios alargados do debate arquitectónico. (Lipstadt, 2006, p. 22)

A visão inteligente do público deve ser acrescida dos valores simbólicos e comunicacionais do espaço público, servindo o propósito da discussão sobre a própria arquitectura enquanto representativa da cultura de um povo.

A visão no processo reflecte o interesse e dinâmica dos procedimentos, a sua optimização e rigor. Existem várias perspectivas sobre de que forma o procedimento pode ser melhorado de modo a contribuir mais eficazmente para a qualidade do resultado final.

Os investigadores reforçam a necessidade de renovação da visão sobre o processo de concursos, seja ao nível dos procedimentos, como ao nível das formas e tipos de concurso. Apenas através de uma renovação, adaptação e ajustamento dos processos se poderá manter continuado o concurso como laboratório de desenvolvimento criativo de ideias.

A visão na organização procura incorporar novos processos de organização das equipas, nomeadamente ao nível da interdisciplinaridade e transdisciplinaridade, e das redes difusas de colaboradores, muitas vezes transnacionais, que se organizam para concorrer ou até para avaliar os concursos.

Cada vez mais os processos de concurso são mais complexos e requerem maiores equipas e com mais especialistas. As cada vez maiores necessidades técnicas, legais e variações dos problemas em concurso, exigem recentrar e focar o concurso nos aspectos mais importantes, distinguindo os aspectos técnicos formais dos aspectos criativos e distintivos das soluções.

A visão na inovação implica proporcionar, potenciar, estimular e encorajar o surgimento de novos talentos, pelo que a visão dos concursos de arquitectura deve ser abrangente e inclusiva.

É particularmente relevante que haja um faseamento nos concursos de modo a possibilitar em fases iniciais o desenvolvimento de ideias inovadoras e o desenvolvimento de novas competências.

“Enfatizar que o uso de competições e ideias requer um mínimo de respeito para com as equipas de projecto. Nas suas regras para competições internacionais, a União Internacional de Arquitectos insiste na distinção, talvez injustamente, entre as ideias e competições de projectos. Algumas pessoas vão enfatizar o equívoco inerente associado a esta distinção, uma vez que implica que a maioria dos projectos são separados das ideias. No entanto, esta distinção é geralmente entendida como resultante de uma clarificação dos objectivos de qualquer tipo de concurso. A organização de um concurso de projecto implica sempre uma medida de viabilidade e adequação para cada proposta; assim, há sempre uma avaliação realista em que o projecto vencedor pode não ser necessariamente o mais ousado ou o mais inovador. A famosa resposta Adolf Loos para a grande competição para o Chicago Tribune em 1922 manteve-se na mente das pessoas justamente pela sua capacidade crítica, mas os organizadores da competição esperavam uma «solução» boa, além de seu desejo de ter um evento de sucesso, porque eram todos profissionais com grande capacidade de comunicação. Dito isto, a organização de um concurso de ideias exige a disposição de abrir a questão de todas as formas possíveis de respostas, incluindo, e talvez principalmente, aquelas respostas que vão desafiar a pergunta, o contexto, bem como a própria ideia de competição. Um concurso de ideias não restritivo é talvez a melhor maneira de se preparar uma grande competição de Projecto, uma vez que abre a porta para uma reformulação da questão abordada pelo concurso, com base em propostas dos concorrentes.” (Chupin, 2014)

O concurso providencia, na melhor hipótese, a *melhor qualidade* possível de entre as ofertas disponíveis, de acordo com a *qualidade da pergunta* o que não significa necessariamente que esta seja a solução de (maior) *qualidade* ou que a mesma venha a ser a solução correcta. De facto, apenas se escolhe de entre as soluções apresentadas. O leque de oportunidades de selecção dita a qualidade final da selecção. Se as soluções apresentadas, por uma razão qualquer, são de fraca qualidade a solução final escolhida será necessariamente de fraca qualidade.

1.4.2 Um modo de vida

Os concursos são excitantes e trazem ao de cima o que cada um de nós tem de melhor, contudo possuem um *handicap* claro: o da ligação às comunidades e como as podem integrar nas decisões. Mas os concursos não são todos iguais e propiciam oportunidade e possuem requisito muito diferentes.

Existem dois tipos principais de concursos: concursos de ideias e concursos de projecto abertos ou fechados. No início de 1970, a UIA e a UNESCO acordaram um esboço para um modelo para os concursos internacionais que declara *“os concursos internacionais podem ser*

concursos de «projecto» ou de «ideias» ou, em certas circunstâncias, uma combinação de ambos. O objectivo de um concurso de «projecto» é encontrar a melhor solução para um projecto de um edifício real e para nomear o seu autor para a realização da encomenda. Os concursos de «ideias» são definidos como um exercício para elucidar certos aspectos do problema de arquitectura e planeamento. Ao vencedor de tal concurso não é encomendada a realização do projecto, e, portanto, os alunos de arquitectura podem participar, a critério do promotor.” (Regulamentos para concursos internacionais de arquitectura e urbanismo emitidos pela UIA, citado por Strong, 1976, p. 142; UNESCO e UIA, 2011; UNESCO, 1954). Estas ainda são as definições fundamentais de todos os concursos nacionais e internacionais e foram inseridas na maioria das leis europeias.

Os concursos de arquitectura baseados nos projectos são cruciais para a identidade profissional, e reforçam o papel do arquitecto na sociedade. “*Tal como Hélène Lipstadt observa, o mito e as esperanças que envolvem o concurso de arquitectura relembram os rituais carnavalescos, nos quais as hierarquias eram simbolicamente invertidas, mas não negadas, pondo as mulheres, os pobres, os miseráveis, no topo por um dia. Um professor assistente obscuro, um desenhador desconhecido, um arquitecto em início de carreira, pode vencer a elite profissional e um aluno pode ficar à frente do seu professor.*” (Larson, 1994, p. 475)

Os concursos de projecto são concursos de arquitectura onde é espectável a concretização do projecto e a aquisição dos serviços ao arquitecto vencedor. Este é um concurso ligado à prática e ao exercício profissional, aberto aos que exercem a profissão de arquitecto e dominam a arte de construir. O problema em concurso está perfeitamente definido e espera-se que a resposta concretize uma solução para o problema através de um exercício de projecto.

Ao invés o concurso de ideias é relegado para o campo experimental. Não há predefinição de realização e o objectivo é de investigar o problema e encontrar novas possibilidades de resolução. É muito mais experimental e menos definido. A mera existência de um concurso de ideias onde ambos – alunos e arquitectos formados – têm permissão para concorrer em igualdade de condições proporciona-nos uma possível ligação entre a *academia*⁰⁹¹ e a *praxis*⁰⁹² em concursos. Num concurso de ideias não existem limites, os arquitectos são confrontados com a necessidade de pesquisa e os alunos com a necessidade de estarem plenamente conscientes da sua vocação: a pesquisa e a prática tendem a encontrar-se.

A distinção do *projecto de um edifício real*, onde se espera que a *praxis* não despenda tanto tempo num *exercício para elucidar certos aspectos do problema de arquitectura e planeamento* permite-nos compreender os diferentes objectivos do promotor. Relativamente ao primeiro (seja concurso de projecto aberto ou fechado), é expectável que produza conhecimento novo, mas não é necessário que assim seja. De acordo com o facto afirmado de se ser capaz de misturar ambos os sistemas, clarifica-se que estas duas formas de lidar com o conhecimento não são fechadas ou finais, as oportunidades de pesquisa e para *exercitar* podem ocorrer, até mesmo nesses assuntos presumidamente fechados.

Alguns autores (Carrero, 2012; Collyer, 2004; Strong, 1976, 1996; Wynne, 1981) confirmam que os concursos de ideias frequentemente são feitos com a intenção de explorar ou ultrapassar o equilíbrio das soluções *standard*, dos modelos, para proporcionar soluções alternativas, e onde se acredita que os procedimentos usuais não sejam bem-sucedidos.

Garry Stevens introduz as duas principais categorias de estratégias de concurso que conduzem os arquitectos ao sucesso: “*aqueles que o fizeram, a fracção dominante ou estabelecida «avant-garde», e aqueles que não o fizeram, a fracção subordinada dos novatos*” (Stevens, 1998, p. 99), afirmando que os

091 “Academia” designa o local onde se aprende a profissão e se investiga em, sobre, na e com a arquitectura

092 “Praxis” designa o local onde se exerce a profissão ou a actividade de projectar ou construir.

concursos das *Beaux-Arts* eram concursos de consagração, que utilizavam, sobretudo, táticas conservadoras e não subversivas. “*A primeira [conservadora] é utilizada por aqueles que já dominaram o campo [da arquitectura]. Operaram essencialmente estratégias defensivas destinadas a mantê-los lá. Estas tendem a ser estratégias de silêncio, não tanto de defesa da sua ortodoxia para os manter, apresentadas como auto-evidentes. (...) os novatos ou aqueles que já se comprometeram com o concurso de consagração têm duas opções diante deles. Podem produzir edifícios (desenhos, participações em concursos, exposições ou tratados) que afirmem os valores e o capital dos membros dominantes e, assim, juntarem-se a eles, ou podem adoptar a estratégia muito mais arriscada de criação de uma nova estética, uma nova forma de capital simbólico e, assim, desafiar a instituição.*” (Stevens, 1998, pp. 99, 100)

Os clientes tendem a favorecer os concursos limitados (a empresas comprovadas ou arquitectos de renome com um forte estatuto social/profissional que obtêm grandes e dispendiosos projectos), enquanto os arquitectos jovens e inexperientes preferem os concursos abertos (com questões de conceito do projecto fortes e custos de participação reduzidos). Larson (1994) sugere que os concursos espelham as polaridades do mercado, embora concursos anónimos apareçam para contrariar as hierarquias estabelecidas de prestígio nas quais os profissionais consolidam a sua especialidade. Os concorrentes geralmente preferem manter uma distância de segurança dos clientes e não reduzir a *liberdade* criativa devido a questões orçamentais.

Os arquitectos, tal como Philip Plowright afirma, consideram “*os custos e as questões em torno de um concurso de ideias aberto em arquitectura através de um entendimento da sintaxe e das prioridades disciplinares*” (Plowright, 2014), mas ainda assim decidem, tal como Jeremy Till defende, “*prostrarem-se no altar da potencial fama*” (Hopkirk, 2013). Outros autores não são tão críticos relativamente aos concursos. Os concursos abertos ou fechados, apesar de frequentemente terminarem numa encomenda, e não isenta de grandes riscos, decepção e especulação, permitem ainda um elevado grau de pesquisa arquitectónica (conforme foi previamente discutido tendo em consideração o trabalho de Souto de Moura em Guilherme e Rocha, 2013; Clement, 1999). Angelillo confirma que “*obras pequenas, instalações e interiores, design de mobiliário, tornam-se, assim, laboratórios experimentais para o estudo da estrutura e do espaço.*” (Angelillo e Trigueiros, 1996, p. 21). De facto, os concursos de ideias, embora hipoteticamente focados na representação formal (intelectual) ou dando prioridade à experiência humana (fenomenológica), levantam questões que são conduzidas somente pela pesquisa e não pela encomenda (lucro) prevista. Mais do que obter o prémio – e, portanto, a oportunidade de construir – os arquitectos estão interessando em testar o discurso na arquitectura (Larson, 1994; Plowright, 2014) e em testar os seus limites e relações (Hill, 2003, 2006).

Uma prática ou o concurso como meio para um fim ⁰⁹³

Le Corbusier ensinou-nos que “*o trabalho de um arquitecto nunca é perdido, o trabalho feito em cada projecto tem alguma utilização no próximo*” (referido por Utzon, 1984) e os concursos, tal como qualquer outro modo de exercitar e aprender os meios de um arquitecto, constituem uma oportunidade maior do que vencer o prémio. De facto, até mesmo os concursos perdidos, podem ser uma oportunidade de testar e desenvolver aspectos específicos do trabalho do arquitecto. Para alguns autores, os concursos são o “*único momento no qual o arquitecto pode desenvolver livremente novas capacidades, conhecimentos e ideias para avançar, até se tornar num campo de investigação*” (González e Fernández, 2012, p. 40) ou que “*podem proporcionar a uma empresa [ou a um arquitecto] a oportunidade de reflectir sobre ideias que de outra forma não poderia explorar numa base*

093 Retirado do artigo “*Competitions serve a larger purpose in architectural knowledge*” (Guilherme, 2014, pp. 438–440)



Figura 050. Eduardo Souto de Moura, Hotel em Salzburgo, Salzburgo, Áustria, 1987/89

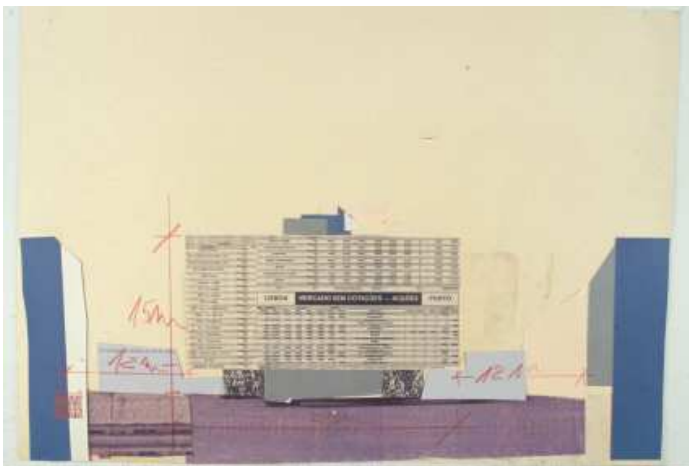


Figura 051. Eduardo Souto de Moura, "O Banco", Concurso Olivetti, 1993



Figura 052. Eduardo Souto de Moura, Torre Burgo, 1991/95 - Fase 1; 2003/04 - Fase 2; 2007 - Construção

quotidiana” (Collyer, 2004, p. 13). Assim, estes eventos discursivos⁰⁹⁴ ocorrem a uma “*pequena percentagem [que] espelha a bifurcação assimétrica da arquitectura entre uma minoria de empresas conhecidas pela excelência projectual e a maioria, orientadas para formas mais mundanas de serviço.*” (Larson, 1994, p. 470)

As tendências e os interesses culturais *do momento* (contrariamente ao que é referido por Plowright, 2014) são ferozmente experimentadas numa busca de novo conhecimento testado, sujeito a restrições pessoais de sintaxe, discurso e método. Conforme observado em exemplos de arquitectos portugueses existe uma natureza verdadeiro, fortemente ligada a um (convicto) arquitecto *ético*, forçando-o a ser verdadeira e a estar em sincronia ao seu autêntico *etos (éthos)* profissional. Tal como qualquer outro investigador, os arquitectos perseguem a sua própria resposta à questão colocada pelo concurso. Como em qualquer outra pesquisa, é a avaliação da exactidão do percurso (método) tomado que permite chegar a uma possível resposta correcta. Tal como em qualquer pesquisa, a resposta nunca é final mas apenas uma adição ao conhecimento sabido, uma contribuição para a *verdade* actualmente conhecida.

É inegável que se espera que os arquitectos, nos concursos, cheguem a uma notoriedade inquestionável e, como na arte, tal com Vera Borges confirma, “*avalia-se o valor artístico e a originalidade em termos relativos; por isso utilizam-se os prémios, os rankings (...) para fazer comparações e competições incessantes na hierarquia de talentos.*” (Borges, 2014, p. 76) Mas, de facto, é mais frequente os júris (os *sacerdotes*, de acordo com Stevens, 1998) como os dominantes no processo (críticos, editores, académicos ou profissionais reconhecidos), incorporados no sistema e já reconhecidos pelo sistema, proporcionem o seu equilíbrio, que controla a consagração dos concorrentes. É por isso que tantas vezes os arquitectos consagrados não participam em concursos abertos – porque não conseguem garantir o seu estatuto – e preferem fazer parte daqueles em que são directamente escolhidos e fazer parte do chamado *efeito Bilbao* (Ricco, Lo e Micheli, 2003; Rybczynski, 2002). Só recentemente, devido a esta mudança económica mundial, observamos uma submissão sem precedentes a concursos por tantos arquitectos reconhecidos lado-a-lado com jovens novatos, todos numa busca pela encomenda. É também por isso que em tão pouco tempo um novato realmente chega a concursos maiores.

Os concursos de arquitectura como formas de comunicação

Villaverde Cabral e Vera Borges, ainda que de forma introdutória, referem que o advento das novas tecnologias de computação gráfica não foi marcante para uma alteração das práticas de concepção arquitectónica (Cabral e Borges, 2010, p. 149), nem para a autoria conceptual dos projectos de arquitectura, muito menos dos concursos de arquitectura.

Contudo vários autores salientam as necessidades de comunicação dos concursos de arquitectura:

- O problema e as necessidades a concurso pelo promotor aos concorrentes através do caderno de encargos (*brief*);
- A solução ou a resposta de cada concorrente através de um conjunto de peças escritas e desenhadas, que constituem um conjunto de retóricas verbais, gráficas e textuais (Tostrup, 1999).

094 Nos eventos discursivos, os arquitectos acumulam aquilo a que Pierre Bourdieu chama capital simbólico, que consiste no direito de falar com autoridade num campo delimitado.



Figura 053. Eduardo Souto de Moura, referências de projectos, consistindo em pilhas de materiais lineares, utilizadas para a composição das fachadas

O concurso de ideias particular é por várias vezes referido por Pedro Brandão (Brandão, 2006) como mecanismo de abertura à sociedade civil das organizações institucionais, em especial quando ao serviço de temas de incidência social forte, abertos e com larga mediatização.

Este é um tema muito complexo e que extravasa as questões de investigação, mas que merecerá maior desenvolvimento futuro. O 14º Congresso Internacional de Expressão Gráfica Arquitectónica (Grijalba Bengoetxea e Ubeda Blanco, 2012) dedicado quase exclusivamente aos concursos de arquitectura lança pistas muito interessantes para o futuro.

Uma visão nacional e internacional

Alguns autores referenciam diferenças entre a realização e a participação em concursos consoante sejam nacionais ou internacionais. Independentemente das regras de cada um dos tipos de concurso, e as questões regulamentares ou legais ou a língua, há uma diferente predisposição perante a natureza dos concursos.

Nos concursos nacionais pressupõe-se existir um conjunto de âncoras de segurança que estruturam a predisposição do concorrente ao concurso e que sistematizam uma determinada abordagem ao concurso que recorre mais a experiências anteriores e a conhecimento consolidado. Nos concursos internacionais presumem-se que as incertezas são muito maiores e não há (normalmente) uma sistematização processual tão grande, pelo que as experiências são mais inovadoras e o conhecimento é menos consolidado.

Este é igualmente um campo da investigação que merecerá maior desenvolvimento no futuro. Pela sua natureza comparativa não se enquadrava na presente investigação, apesar de se terem encontrado alguns indícios (Chupin, Cucuzzella e Helal, 2015; Larson, 1993; Rönn, Andersson e Zettersten, 2013; Tostrup, 2010) de que de facto esta diferente natureza existe.

Tanto os concursos nacionais como os internacionais reflectem o trabalho dos arquitectos para além de um sistema controlado de relações sociais, zonas de conforto, idade, sexo ou mesmo experiência ou notoriedade, num processo muito intenso e arriscado. “*Geralmente, os concursos podem revelar o melhor nas pessoas*” (Nasar, 2006, p. 23) e a publicidade gerada e o reconhecimento público ultrapassam os investimentos em tempo, energia e custos financeiros.

Os concursos internacionais assumem ainda uma maior liberdade que pode ajudar a focar o conceito e o discurso por força dos impedimentos próprios da distância e dos condicionalismos às referências e ao (espírito do) lugar (*Genius Loci*).

“Muitos arquitectos estão conscientes dos perigos que enfrentam quando entram em concursos fora do seu país e calculam as suas hipóteses em conformidade. Enquanto os concursos na Europa, que são administrados tanto segundo os preceitos das associações nacionais [de arquitectos] ou numa base não regional de acordo com as regras da EU, são relativamente transparentes (...)” (Collyer, 2004, p. 12).

Os concursos são de extrema importância para a qualidade arquitectónica e para o desenvolvimento regional e de um respeito internacional (ligado à multiculturalidade e ao entendimento e respeito entre nações e culturas) (Danielsen, 2010).

A questão da língua é fundamental para a internacionalização dos concursos. Há concursos nos quais, apesar de serem lançados e abertos à participação de arquitectos de outros países, há obrigatoriedade de utilização da língua desse país. Esta opção é redutora nos casos de países

de línguas menos faladas internacionalmente (como o Finlandês, o Holandês ou o Sueco). Há normalmente a possibilidade de uma segunda língua de apresentação e comunicação da ideia. Mas, frequentemente, é simplesmente utilizada a língua inglesa, que permite o maior número de participantes possíveis. Na União Europeia onde prevalece o multilinguismo prevalece na maior parte das vezes o inglês, o francês ou o alemão como línguas oficiais para os concursos, como primeira ou segunda língua.

Note-se a título de exemplo que nos países do Norte da Europa a língua utilizada nas dissertações de mestrado e doutoramento, e mesmo nos congressos internacionais é o inglês, exactamente porque não é possível admitir que um estrangeiro saiba a língua nacional de nenhum desses países, e ainda, porque é essencial disseminar essa informação através de canais de distribuição normais de resultados científicos (SCOPUS, Elsevier, etc.) nos quais a língua inglesa prevalece. As escolas de arquitectura, foram desde sempre⁰⁹⁵ um espaço que encorajava o intercâmbio de estudantes e professores. O conhecimento internacional é fundamental para o desenvolvimento do conhecimento académico e o contacto entre universitários e docentes de vários países estimula essa troca de informação. Também os *Erasmus* introduziram uma nova visão e uma nova oportunidade do multiculturalismo sendo aproveitados pelos jovens estudantes como oportunidade de viajar e aprender uma nova cultura, alargar a teia de relações pessoais e profissionais, bem como alargar e aprofundar o conhecimento das línguas.

O que parece prevalecer é a ideia de que a língua possa ser utilizada como factor de redução geográfica dos concorrentes (limitando pela via dos falantes as oportunidades de competição, reduzindo o número de concorrentes, e tornando selectivos procedimentos que visam pela sua natureza a inclusão e o alargamento de possibilidade de escolha e de participação) ou como facto de inclusão (em países onde a comunidade de falantes é reduzida ou limitada).

1.4.3 O peso dos procedimentos

A contratação de projectos de arquitectura através de concursos é ainda hoje uma situação de excepção, sendo de carácter obrigatório apenas quando se ultrapassa determinado valor de fundos públicos (valor estimado de contrato) ou para um determinado âmbito de projectos, normalmente públicos. Uma das questões ainda não totalmente esclarecida prende-se com o seu âmbito de aplicação e a sua obrigatoriedade.

A questão prende-se em saber se a obrigatoriedade, ou o alargamento do âmbito de aplicação dos concursos, traria alterações significativas à qualidade do espaço urbano. Da parte dos concorrentes há alguma adesão a essa possibilidade (por parte, por exemplo, das associações profissionais), de modo contrário os promotores, e a administração, afirmam que a obrigatoriedade de sujeição a concurso de todos os contratos de serviços tornaria os processos mais demorados, mais caros e sem qualquer vantagem para o bem comum.

A questão do ponto de equilíbrio entre o que deve ser concursado e o que pode ser livremente contratado, tem, por um lado, a ver com o regime da propriedade e com a liberdade de utilização dos bens particulares (desde que no contexto da legalidade e do direito) salvaguardando a sua relação pública (por exemplo a integração paisagística, urbana ou patrimonial). Por outro lado, tem a ver com a necessária isenção na aplicação de fundos públicos e na defesa do interesse público (na melhor ideia e no melhor projecto). Assim, o concurso surge como uma possível forma de relação entre o Estado e os interesses (leia-se mercado) dos autores, numa relação de regulação e certificação do melhor produto (projecto) ou produtor (projectista). Portanto os

095 Veja-se o exemplo da École des Beaux-Arts de Paris e o grande número de alunos vindos dos Estados Unidos da América.

concursos podem e devem estar incluídos em estratégias mais largas de Políticas Públicas, onde a contratação de serviços é criteriosamente aferida.

Uma excessiva regulamentação ou uma obrigatoriedade mais alargada pode ser contraproducente por limitar as escolhas dos promotores e pela sujeição dos concorrentes a processos dispendiosos e muito pouco rentáveis (é preciso lembrar que de há apenas um vencedor). Note-se ainda que os promotores se sentem muitas vezes excluídos dos processos de decisão, ultrapassados pelos jurados técnicos ou profissionais, receando a perda de poder e de autonomia na selecção do melhor projecto.

Muitas vezes o concurso pode ser o melhor procedimento para encontrar soluções a um problema complexo ou de forte valor identitário, seja ele económico (marca), social ou cultural. Há uma maioria de exemplos onde através do concurso de arquitectura se valorizou culturalmente uma cidade ou um bairro, potenciando uma intervenção nas cidades a várias escalas. Neste sentido um âmbito mais alargado de sujeição aos concursos ou a obrigatoriedade (por exemplo para utilização de fundos) pode ser interessante por democratizar os benefícios dos concursos.

Os procedimentos (Figura 054) devem proteger e salvaguardar uma multiplicidade de pontos de vista, apesar de tenderem para a sistematização de termos e uniformização de regras e intervenientes. Há que salvaguardar as visões do promotor e do cliente⁰⁹⁶, do concorrente e do júri, que representa uma parte fundamental do processo de concurso.

A obrigatoriedade não é só na sujeição ao concurso, mas também do promotor executar o concurso, transformando-o em obra construída. Este é talvez uma das mais fortes razões para a descredibilização dos concursos: a sua realização nem sempre se efectiva.

Existe ainda a obrigatoriedade do promotor de ser transparente nos procedimentos e de os comunicar publicamente de modo a que haja debate de ideias e de visões sobre as soluções em concurso e que este de facto sirva como instrumento público. Os promotores (principalmente os políticos) têm por vezes receio desta visibilidade que os obriga ao compromisso e à decisão. Os próprios arquitectos têm por vezes igualmente receio pela avaliação comparativa entre pares.

1.4.4 A importância da avaliação

A oportunidade democrática permitida pelos concursos induz ao desenvolvimento de um número elevado de soluções alternativas para um determinado problema e permite, em teoria, um julgamento comparado que se pressupõe equilibrado, equitativo e transparente (Collins, 1971; Jong e Mattie, 1994; Lipstadt, 1989; Nasar, 2006).

Paradoxalmente, o carácter espectacular dos projectos, por retórica textual e visual (Tostrup, 1999) e necessidades de comunicação, leva a que se adoptem posições críticas conservadoras em relação ao tema dos concursos, admitindo que os concursos expressam mais a originalidade e a expressão pessoal que as verdadeiras virtudes do projecto e da ideia, diminuindo a legibilidade desta.

Alguns autores afirmam que *“é prematuro fazer julgamentos sobre os procedimentos concursais, e sugere-se que o fenómeno da competição seja independente do impacto no ambiente construído.”* (Adamczyk et al., 2004)

096 “Shadow client” (Kreiner, 2007)

This is an illustration of the typical path a design competition will follow. The downloadable PDF shows all the essential stages and actions that should be covered to reach a successful outcome. The map below outlines the key stages of this process. The process is not definitive, it can be customised or adapted according to the needs or requirements of each competition to ensure the best possible fit.



MALCOLM
READING
CONSULTANTS

Figura 054. Exemplo das fases de um procedimento de concurso de Arquitectura "The stages of the design competition process?"

Como afirma Pedro Ravara na sua dissertação de Doutoramento *“a prática consolida-se no tempo, transformando-se e adaptando-se, da mesma forma, que o tempo altera a forma das coisas numa lógica de produção selectiva.”* (Ravara, 2008, p. 314) Ravara assenta a sua tese na existência de uma identidade *“ética pública”* (Ravara, 2008, p. 326) do arquitecto europeu, em contraste com o arquitecto americano, em que este se assume *“como uma figura defensora de valores que estão para além do simples acto do projecto construtivo, tornando-se figura carismática e representativa enquanto uma forma de pensar a arquitectura.”* (Ravara, 2008, p. 326) Para Pedro Brandão esta questão define-se como um paradigma profissional (modelo ideológico cristalizado) que define como sendo o do *“profissional-liberal-tradicional”* (Brandão, 2005, pp. 47–54) baseado em 6 características ideológicas: (1) independência como pessoa individual com plena capacidade de decisão e actuação, procurador desinteressado do cliente; (2) com relação de confiança que o mandata em nome do cliente; (3) com formação prévia de nível elevado (universitário) sob controlo da organização profissional; (4) em autonomia individual e em relações competitivas; (5) sujeito a regras disciplinares e ao julgamento *entre pares*; e (6) gozando de garantia anti concorrencial de monopólio legal (exclusividade de acesso ao exercício profissional disciplinar da arquitectura). Segundo Pedro Brandão esta visão inclui *“elementos instituídos como prática de acesso (por exemplo o concurso)”* (Brandão, 2005, p. 49) e um nível de responsabilidades sociais muito elevadas.

As ligações entre a política e a crítica arquitectónica, tão em voga nas sociedades americanas e inglesas do século XVIII, deterioraram a confiança da sociedade na escolha e produção dos edifícios públicos levando a que os concursos se associassem ao rigor e à isenção, demovendo a corrupção. O concurso é assim um meio democrático por excelência, participativo e integrador que influencia a arte e a arquitectura, que questiona os sistemas, os *standards*, os intervenientes e as normas sociais.

A maior parte dos diferendos nos concursos de arquitectura dizem respeito às controvérsias entre os próprios jurados, entre os jurados e os concorrentes, e entre os jurados e os promotores.

“A controvérsia e discordâncias que surgem nos concursos de design quase que nos faz esquecer de que as competições são uma oportunidade de examinar um problema particular que afecta o ambiente, inovação e património em igual medida: o juízo arquitectónico. Enquanto o processo de competição é seguramente o modo mais democrático de adjudicar contratos, o processo de juízo e a avaliação dos projectos permanecem até hoje embaraçosa e francamente incompreensível”. (Crossman, 2012)

Transparência e participação

Cada vez mais é exigida a transparência nos concursos, não só porque se trata na maior parte dos casos de dinheiro público, como para garantir a idoneidade e isenção do procedimento e do júri. A transparência é processual em termos de comunicações entre os concorrentes e o promotor (organização), e, corresponde ainda a uma fase de apresentação pública. Nessa apresentação pública, normalmente sob a forma de uma exposição são disponibilizados os documentos principais de cada proposta e dinamiza-se a consciência pública da comunidade acerca das questões arquitectónicas fundamentais tanto do problema como das soluções. Também acontece, por vezes, haver uma edição do concurso, em revistas ou em livro, que pretende divulgar o concurso e os seus resultados.

Camille Crossman (2012) chama à atenção que as apresentações públicas não são isentas de riscos, já que por vezes há uma distanciação entre o julgamento e a comunidade. Em alguns casos esta comunicação com a comunidade é apenas estratégia publicitária ou política de marketing (Nasar, 2006) do concurso ou do projecto vencedor.

A participação na construção do projecto

O diálogo num concurso adquire uma possibilidade de *consultoria contínua* e permite aos concorrentes algo que ao longo do tempo sempre foi criticado nos concursos, que é o afastamento entre o promotor (o problema) e o concorrente (a solução). A possibilidade de um maior relacionamento durante o processo permite uma maior adequação da solução ao problema. Esta consultoria traduz-se em fenómenos de participação e envolvimento dos promotores e do júri na concepção do projecto, mantendo uma competição entre vários participantes.

Esta consultoria pode evoluir para um *diálogo competitivo* onde os vários concorrentes são chamados a participar e no qual todas as propostas são avaliadas em conjunto e com o conhecimento dos outros concorrentes. Nestes casos os concorrentes podem apresentar e discutir os benefícios das suas soluções em comparação com as outras. Em última análise a solução final pode ser afinada de acordo com as melhores partes das várias soluções apresentadas ao promotor. Trata-se de uma fase de negociação e avaliação prévia à fase final.

Há autores que pensam exactamente o oposto, defendendo que o concurso deve ser um procedimento extremamente definido de modo a reduzir as subjectividades e as variações.

“Os concursos de arquitectura, quando bem gerido, têm muitas vantagens. Eles incentivam os arquitectos a procurarem as melhores soluções, a gerar debate sobre as opções de construção, e a fornecer visões alternativas para a mesma instituição mostrando o papel crucial dos edifícios. Os gabinetes mais jovens são incentivados no seu próprio caminho, os mais antigos são impedidos de se tornarem moribundos. No entanto, as competições têm uma desvantagem enorme: pode haver pouco contacto com os clientes e utentes. Todas as informações sociopolíticas foram congeladas num regulamento, e isso não é prático nem justo para os concorrentes para poder permitir uma discussão aberta, portanto, as perguntas são altamente restritas. Portanto o projecto tende a tornar-se num facto consumado, e conhecendo o poder da imagem, os arquitectos passam muito tempo numa apresentação muito acabada. Os juízes fazem a sua decisão independente, e os utentes descobrem o seu novo ambiente no dia em que entram, obrigados a partir de então a fazer o melhor dele.” (Blundell-Jones et al., 2005, p. 187)

A avaliação

A novidade e a experimentação no desenvolvimento de novas ideias para as questões de projecto colocadas em concursos implicam da parte da avaliação uma capacidade de decisão. Alguns investigadores (Kreiner, 2010; Lipstadt, 2007; Rönn, 2010; Saunders, 2007; Wezemaël, Silberberger e Paisiou, 2011) têm acompanhado recentemente alguns casos de estudo e dinamizado a discussão sobre o julgamento (avaliação) em concursos de arquitectura.

A questão da avaliação é muito sensível, e ainda de difícil sistematização, porque toca de muito perto as perspectivas pessoais dos vários intervenientes e o seu posicionamento em relação ao desenlace do concurso:

- Os promotores desconfiam da avaliação porque sustentam a isenção do concurso através da isenção e qualidade dos jurados, mas, essa mesma isenção impede-os de controlar adequadamente as escolhas finais. Assiste-se desde sempre a um variável equilíbrio entre o número de jurados técnicos (arquitectos) e o número de jurados políticos (representantes do promotor). Algumas vezes há mesmo a separação entre o resultado

do concurso (dependente da avaliação do júri) e a contratualização (dependente do promotor), ou a introdução de jurados em representação do promotor.

- Os concorrentes⁰⁹⁷ desconfiam da avaliação porque assumem sempre que a sua proposta é a melhor de todas e assumem que a não escolha por parte do júri revela incapacidade e falta de qualidade da decisão do júri. Ao mesmo tempo, apenas o vencedor, realmente vê concretizado o reconhecimento da qualidade da sua proposta, pelo que é o único que realmente se encontra satisfeito com o resultado do concurso. Todos os outros, independentemente da sua humildade, estão insatisfeitos com a decisão. A insatisfação enviesada e viola a objectividade e isenção com que se vê a avaliação.
- Os jurados porque não são isentos a pressões ou posições pessoais que por vezes são estranhas ao concurso ou são aportadas apenas à fase de avaliação. Existe uma pressão dos representantes do promotor no júri de avaliarem determinadas questões e de favorecerem determinados itens de avaliação. Do mesmo modo os representantes da administração podem ser excessivamente redutores nas suas avaliações e incapazes de perspectivarem soluções diferentes do que foi pensado pela administração (possivelmente através de um modelo democrático de planeamento). Os representantes pares podem ser sensíveis a gostos, colegas ou ideias, podendo até ser tentados a fazer o concurso, ou a redefinir as propostas, em fase de avaliação. São a este nível problemas principalmente éticos e deontológicos que se colocam, admitindo que na escolha do elemento do júri se assegurou da qualidade técnica do mesmo.

Acresce que a sociedade em geral, por questões sociais, culturais ou políticas, nem sempre avalia favoravelmente o trabalho e o resultado final dos concursos, nomeadamente das suas escolhas e avaliações. É muito relevante, mas não muito frequente, a divulgação e transparência dos procedimentos de avaliação, nomeadamente dos relatórios de avaliação. É igualmente muito relevante a publicitação e exposição dos trabalhos apresentados, ou pelo menos de uma selecção representativa dos mesmos.

Estas questões levantam uma série de problemas que devem ser equacionados aquando da constituição do júri, nomeadamente avaliando: o número de juízes; o tipo de competências necessárias; a especialização dos elementos do júri nas principais áreas do problema; as características técnicas necessárias à compreensão do problema e da sua avaliação; etc.

Um concurso de arquitectura implica necessariamente um julgamento honesto e equitativo para todos os participantes: promotores, consultores, júri, comité técnico, concorrentes, comunidade. O julgamento reúne os contributos de um conjunto multidisciplinar de disciplinas e de profissionais de forma a assegurar uma combinação de criatividade e inovação com experiência, capacidade e inteligência para descobrir a melhor proposta de entre os concorrentes. Os jurados devem ter um total conhecimento dos problemas em concurso, dos critérios e requisitos necessários, devem, inclusive, ser seleccionados em função das suas competências e das características do concurso.

A avaliação do júri é precedida por uma verificação administrativa e formal dos documentos entregues por cada concorrente por um secretariado ou um elemento da equipa que assume as funções técnicas. Internacionalmente é muito frequente existir um gestor do concurso que assegura a condução administrativa e procedimental do concurso bem como gere os recursos

⁰⁹⁷ Note-se que frequentemente a discussão desta investigação se centra na discussão da avaliação e da importância de um bom júri e para existência de inúmeras situações onde a corrupção, a incompetência e o favorecimento imperaram. Este de facto é um dado essencial. Contudo a discussão sai, normalmente, desse espírito científico para o campo subjectivo da experiência pessoal e perde-se o rigor da análise.

humanos, nomeadamente as reuniões do júri. O seu papel não é de avaliação, mas apenas de condução do processo. Após esse primeiro filtro o júri reúne-se e consoante o número de propostas pode existir mais de uma reunião de avaliação.

A gestão da avaliação pode ser efectuada de vários modos. Em alguns casos mais complexos a avaliação é subdividida e precedida por uma verificação administrativa ou formal, através da qual um primeiro filtro administrativo retira da avaliação os processos mal instruídos ou que violam condições expressas do concurso. Coloca-se este filtro de modo a garantir as questões de equidade formal. Noutros casos a avaliação, que pode ser mais ou menos longa (por exemplo Strong (1996) sugere a possibilidade de serem períodos longos de avaliação superiores a 1 dia), estrutura-se em torno de avaliações sequenciais e eliminatórias sucessivas para a aproximação à solução vencedora.

É consensual nos vários autores já referenciados o quanto o acto do julgamento é de vital importância para os concursos de arquitectura. Trata-se de uma fase de validação e conclusão do processo do concurso e dela depende a escolha da melhor solução para o problema colocado a concurso. Mas é ainda uma questão de ética e de respeito por todo o procedimento ao qual os concorrentes se sujeitaram. De facto, é tão importante um bom júri com um bom concorrente: seja aquele que distingue e avalia a qualidade da proposta, como aquela cuja qualidade é avaliada!

Alguns autores salientam algumas tendências em que quanto mais conhecidos forem os concorrentes e os jurados, melhores serão as possibilidades para a excelência em design (Lipstadt, 2006, p. 22; Nasar, 2006). Presume-se o risco da satisfação do jurado pelo concorrente nos seus presumíveis gostos ou tendências, minorando a procura pela melhor solução em detrimento da solução mais apelativa. É um dos efeitos perversos da retórica dos concursos discutida per Hélène Tostrup na sua dissertação (Tostrup, 1996).

O desafio é a resolução inspirada dos problemas em concurso pelo concorrente ao promotor, e a capacidade dos jurados de avaliarem e distinguirem a melhor solução de entre as apresentadas. Há um equilíbrio na experiência e notoriedade do jurado e os sinais emanados do júri e do concurso aos concorrentes. Não pode ser o júri a sobrepor uma sua agenda ou um seu projecto aos concorrentes, mas deve ser o júri a representar as expectativas (informadas) do promotor de forma ética e ponderada, equilibrando os interesses tanto do promotor como as expectativas dos concorrentes.

Em última análise o grande júri é a sociedade à qual deve ser dado um espaço fundamental de intervenção seja através da transparência geral do processo, como através da exposição de trabalhos (com ou sem votação) e da visibilidade dos documentos de avaliação (actas e relatórios do júri). *“Enquanto que aos arquitectos [concorrentes] é requerido que consigam receber as críticas, pelo menos devem poder esperar um relatório final que trata com as questões maiores, contendo mais «crítica arquitectónica» e menos gestor das miudezas dos detalhes das actas.”* (Chupin, 2012). De facto, é de esperar que o relatório do júri possa constituir uma peça fundamental para a compreensão das escolhas do júri, e que reflecta uma posição estruturada e sistematizada da avaliação, bem como permita a própria avaliação da avaliação do júri. Recorrentemente estes documentos não são editados ou publicitados, não só pelos conteúdos críticos em relação às propostas ou concorrentes (tal como Quartermaire de Quincy (1801) refere, o peso da derrota em autores conhecidos é maior), mas também por diferenças nas avaliações dos jurados e divergências de opiniões (como por exemplo no caso do *Parc de la Villette* com Françoise Choay) ou, simplesmente, por falta de transparência (podendo ou não envolver a corrupção do concurso ou do júri). A inexistência e publicação do relatório de avaliação e do próprio concurso e

exposição dos trabalhos é uma das mais correntes e graves falhas no sistema de concurso. Esta obrigatoriedade encontra-se prevista nos regulamentos nacionais, europeus e internacionais, mas, mesmo assim, é desrespeitada.

A questão da substituição do projectista pelo júri na concepção da solução é referida como um possível perigo nos concursos. Ou seja, quando o próprio júri (re)desenha a proposta vencedora e se apropria desta há um *juízo por design*. Através da decisão do júri e das suas recomendações há um (re)desenho da proposta arquitectónica e assume-se essa necessidade de revisão. Este julgamento viola, potencialmente, a autoria do projecto e extravasa as competências do júri e dos seus objectivos. A imparcialidade pode estar em perigo. Pode acontecer num júri composto essencialmente por pares, onde as capacidades dos jurados são chamadas a uma desproporcionada avaliação, e é frequentemente apontada como uma razão para que os júris não sejam unicamente, ou maioritariamente, constituídos por arquitectos.

1.4.5 Os desperdícios

Os concursos são um desperdício (Figura 055) de esforço, tempo e dinheiro, porque de todos os concorrentes apenas um vencerá.

“Há uma enorme quantidade de esforço perdido na profissão. Uma parte considerável é gerada em procedimentos de concurso, o que é realmente uma absoluta falta de inteligência. Eu não conheço nenhuma outra profissão que, de certo modo, tolere isto ... Tu és importante. Nós convidamos-te a pensar. Mas também anunciamos que existe uma espécie de 80% de oportunidade que mandemos fora os teus pensamentos e tem atenção que são totalmente desperdiçados.” Rem Koolhaas in *Urbanized* (Gary Hustwit, 2011)

Os concursos são desafios com custos enormes. Marshall Brown (2014) desenvolve uma crítica feroz aos concursos dizendo: *“Comecei a questionar por que é que um qualquer arquitecto, paisagista, ou engenheiro iria suportar uma provação tão árdua limitado por uma recompensa incerta. Estas palavras vêm com todo o devido respeito aos meus colaboradores, colegas e aos organizadores da competição. E no espírito da verdade, eu também admito que a minha prática recém-fundada beneficiou da exposição pública, e até mesmo um pouco financeiramente. A experiência deixou-me com persistentes preocupações sobre as práticas de como não só as emergentes, mas também os líderes da nossa profissão se tornaram cativos da exploração sistemática das competições de design. Isto não é uma crítica aos concursos de ideias de pequena escala nos quais os jovens arquitectos entram com a esperança de um pequeno prémio ou talvez mesmo um impulso para suas carreiras. Isto é sobre os concursos emblemáticos reservados para projectos de prestígio e de grande escala, que tendem a exigir qualificações substanciais apenas para se ter o privilégio de entrada”* (Brown, 2014)

O mesmo autor, apresentando a sua visão sobre alguns dos concursos recentes nos Estados Unidos (referindo-se em particular ao concurso *425 Park Avenue*) e referindo-se especificamente a Bjarke Ingels (em outros concursos) salienta uma perda de validade da arquitectura que é apresentada nos concursos, como se fosse necessário, quase obrigatória, a apresentação de objectos gigantescos de grande efeito urbano para se ganharem concursos: *“Os diagramas simples, os efeitos formais surreais, e a fácil imagem dos seus trabalhos tem forçado alguns dos concorrentes mais estabelecidos a entrar numa guerra de gigantescos objectos”* (Brown, 2014)

Ainda sobre o concurso do novo arranha-céus em Nova Iorque na *Park Avenue*, afirma: *“(...) a prova está crescendo e o caso está a tornar-se mais claro: a indústria dos concursos nos EUA está tendo efeitos igualmente tão maus ou piores sobre a concepção de arquitectura do que no que já sabíamos ter sobre os serviços de arquitectura. O velho argumento de que os concursos impulsionam a inovação arquitectónica não é mais credível. Promotores, instituições culturais e agências governamentais têm dominado o uso de competições de arquitectura como campanhas publicitárias. As suas reivindicações de procurar as melhores ideias são apenas*

um alibi que, infelizmente, continua a seduzir muitos de nossos melhores talentos. Estes exercícios prolongados também fazem muito pouco sentido prático, quando deveria ser fácil para os clientes escolher entre arquitectos distintos e estabelecidos, como fez o grupo reunido para o 425 Park Avenue, que acabou por pegar algumas monografias, ou mesmo apenas olhando para seus sites. As razões reais são simples. Promotores e instituições querem ganhar publicidade fantástica e relativamente acessível a partir do circo itinerante louco de concursos de arquitectura. Ao ajudar a atrair financiamento e doadores, nós encorajamos a proliferação destes exercícios simulados onde enormes projectos são totalmente prestados sem contratos, aprovações necessárias, ou mesmo programas claros. Temos claramente um vício de concursos de arquitectura, mas há sempre uma esperança para a reabilitação. Enquanto muitos arquitectos seniores estão irreversivelmente ligados a este tipo de prática, a próxima geração tem acesso a melhores locais para a geração de ideias e construir a sua reputação (...)" (Brown, 2014)

Não obstante este estranho desperdício, relembremos o diálogo entre Sócrates e Paul Valéry em “Eupalinos, ou o Arquitecto” (1923), numa conversa fictícia entre o filósofo e o arquitecto, afirmando que *“de entre todos os actos, o mais completo é o de construir. Uma obra requer amor, meditação, obediência aos mais belos pensamentos, à invenção de leis pela tua alma, e muitas outras coisas que ela retira de si mesma, que não suspeitava que possuísse. Esta obra emana do mais íntimo da tua vida, e não se confunde, apesar disso, contigo. Se estivesse dotada de pensamento, pressentiria a sua existência, e jamais seria possível a sua definição ou a sua concepção com clareza. Seria um Deus...”* (Valéry, Carner e Nadal, 1982, p. 95). Assim, o acto de construir evoca perspectivas míticas que medeiam a criação do espaço de ocupação humana e a sua estrutura desse mundo. Evoca ainda um carácter mítico de criação divina que decorre da obra através do arquitecto. Neste processo cíclico de construção do mundo, cada elemento é o princípio desse mundo e o fim de processo que reinicia novamente esse ciclo.

Assim, se considerarmos que tal como em Eupalinos o concurso pode ser visto como uma dádiva (*divina?*) à sociedade, um princípio ou promessa de uma realização e trabalho, num ímpeto (Figura 055) que oscila entre a busca de trabalho e a proposta iluminada do arquitecto. Discutir-se o desperdício é discutir-se igualmente a dádiva enquanto opção pessoal.

É talvez por isso que os arquitectos mais jovens, impetuosos e habituados a elaborar projectos não remunerados – ao longo do ensino em *atelier* (estúdio) da arquitectura na maior parte das escolas nacionais e internacionais – assumem essa hipótese de desperdício como algo que pode ser transformado num futuro promissor e concorrem em tão grande número aos concursos de ideias.

Um dos aspectos sensíveis deste desperdício é o da ausência da remuneração dos concorrentes. Essa ausência advém, normalmente, das seguintes situações:

- As estimativas de honorários são erradamente calculadas de modo a que o concurso seja de determinado tipo, ou não se tenha que efectuar concurso;
- Não há prémios, apenas a contratualização ao projecto escolhido;
- Há prémios que são descontados nos contratos posteriores;
- Não há prémios, apenas a passagem a uma segunda fase (remunerada ou não).

Existem dois aspectos a considerar: a pré-selecção das candidaturas e a remuneração dos concorrentes.

A pré-selecção de candidaturas pode existir nos concursos em fases e é uma prática corrente que permite limitar o leque de concorrentes à comprovação de determinadas competências técnicas ou de experiências de projecto. Permite reduzir o número de riscos e de incertezas já que reduz o concurso a profissionais com comprovada experiência numa determinada área. Este sistema é favorável aos profissionais já estabelecidos e é frequentemente criticado por não permitir revelar novos talentos. O custo para os concorrentes comprovarem as suas competências é normalmente baixo, apesar do crescente custo dos procedimentos administrativos que impliquem certidões, e pode significar uma prévia verificação administrativa que reduz os custos futuros aos concorrentes e aos promotores. Todavia pode significar uma redução ou limitação ao tipo de concorrentes, por exemplo reduzindo a possibilidade de os arquitectos mais jovens concorrerem por inexperiência administrativa ou porque simplesmente as competências requeridas dependem da prática continuada do projecto ou de determinados programas.

De facto, a remuneração dos concorrentes sempre foi alvo de visões conflitantes. Os concorrentes argumentam o risco e o custo da elaboração de um procedimento de concurso, reclamando o justo pagamento da sua ideia; os promotores fazendo-se valer da economia de mercado tentam sempre reduzir os custos do concurso (não remunerando os concorrentes) e só raramente, em concursos limitados por convite aceitam remunerar os concorrentes na fase de concurso. A inexistência de qualquer remuneração é mesmo tida como desprestigiante para arquitectos de maior reconhecimento. Por vezes ocorre um sistema misto de uma fase aberta não remunerada e uma fase seguinte limitada e remunerada.

A inexistência de remuneração é mais prejudicial para os profissionais mais experientes e com *ateliers* maiores, sendo frequente concorrerem menos arquitectos consagrados em concursos abertos. Todavia, a inexistência de restrições permite diversidade e aos arquitectos mais jovens apresentarem as suas ideias e testarem as suas hipóteses a par com arquitectos mais experientes, dinamizando e revelando novos talentos, contribuindo para o espírito democrático do sistema. De facto, são frequentes (cada vez mais) a projecção de novos arquitectos em concursos de ideias (veja-se o caso do *European*).

No início do século XIX, o francês Quatremère de Quincy (1801), na sua obra de referência *“Encyclopédie méthodique d’Architecture”*, no verbete Concursos, já anunciava os princípios que viriam a definir a política contemporânea francesa no que se refere à contratação de concursos: a restrição de participação como condição para a remuneração dos participantes. (Sobreira, 2014, p.149)

“Se nos recusarmos a reembolsar os participantes do concurso pelos projectos que eles desenvolveram e submeteram a julgamento ... corremos o risco de atrair para o concurso nada além do que projectos insuficientemente desenvolvidos. Ao que parece, portanto, para se obter do concurso o que se espera, convém pagar pelos projectos submetidos a julgamento. Essa decisão traz uma consequência natural: não é possível admitir ao concurso todos os que se interessarem” (QUINCY, 1801, p. 37).

Os elevados custos para a participação num concurso de arquitectura prendem-se com o custo dos recursos humanos alocados, com os materiais e energia despendidos e com os custos processuais envolvidos, sendo por vezes custos muito elevados. Uma das formas de baixar estes custos é requerendo apenas a apresentação de níveis preliminares de projecto, que permitam a avaliação das ideias, reservando para fases posteriores a pormenorização dos projectos.

Uma das soluções possíveis para a redução do desperdício é a desmaterialização dos concursos, como exemplifica Fabiano Sobreira com os casos de estudo dos concursos no Brasil e em

| | | | |
|--|--|--|--|
| <p>... a ideia de um concurso público de arquitetura, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais...</p> | <p>... a ideia de um concurso público de arquitetura, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais...</p> | <p>... a ideia de um concurso público de arquitetura, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais...</p> | <p>... a ideia de um concurso público de arquitetura, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais...</p> |
| <p>... a ideia de um concurso público de arquitetura, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais...</p> | <p>... a ideia de um concurso público de arquitetura, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais...</p> | <p>... a ideia de um concurso público de arquitetura, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais...</p> | <p>... a ideia de um concurso público de arquitetura, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais...</p> |
| <p>... a ideia de um concurso público de arquitetura, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais...</p> | <p>... a ideia de um concurso público de arquitetura, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais...</p> | <p>... a ideia de um concurso público de arquitetura, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais...</p> | <p>... a ideia de um concurso público de arquitetura, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais...</p> |
| <p>... a ideia de um concurso público de arquitetura, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais...</p> | <p>... a ideia de um concurso público de arquitetura, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais...</p> | <p>... a ideia de um concurso público de arquitetura, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais...</p> | <p>... a ideia de um concurso público de arquitetura, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais, que é uma forma de seleção de projetos e de profissionais...</p> |

Figura 055. Estudo comparativo de pontos de vista sobre os concursos públicos segundo Campolina (Campolina, 2008)



Figura 056. Sugestão da denominação dos projectos segundo o foco de interesse em “Evil By Design” (Noder, 2013, p. 257)

África (Sobreira, 2015), ou como se observa nos concursos da eVolo (Plowright, 2014) ou da European (Alves, 2009; Chupin, 2006; Costa, 2012; Imbernón e Fernández-Shaw, 2010; Rosselló, 2012).

Um procedimento com muitas vontades

Cada participante num concurso - patrocinador, cliente, competidor, arquitecto, júri, utilizador e público em geral - tem a sua própria definição cultural e da qualidade simbólica dos edifícios, locais e projectos e tem, de certo modo, a justa expectativa de inovação arquitectónica (que pode ser ou não comprovada e ter sucesso).

Parecem haver dois grandes interesses em jogo, que às vezes, se opõem num concurso. O primeiro é o cliente (promotor público ou privado), a quem os concursos oferecem a oportunidade de múltiplas escolhas em soluções de design, fornecer conhecimento e opinião pública (embora possa surgir controvérsia), autorização para recolher o prestígio e reconhecimento pelo seu patrocínio, ou para obter o melhor design de qualidade possível dentro do orçamento disponível. O júri serve (ou deveria servir) os interesses do cliente. O segundo é o concorrente – neste caso o arquitecto - que deseja ganhar uma comissão (embora é claro que competições consumam uma quantidade excessiva de tempo, dinheiro e esforço, sem garantia de retorno), através de um acesso equitativo ao mercado (mesmo para jovens arquitectos), com o objectivo de obter, fornecer ou aumentar o seu *status* (dentro da classe de arquitectos) ou, em termos de negócios, ligando e confinando o cliente a uma proposta de projecto assegurando a autoria e a criatividade desejadas em condições de maior liberdade, com oportunidade para explorar novos temas e alargar as áreas de especialização.

A selecção de uma ideia ou de um arquitecto

A busca por um arquitecto pode ser caracterizada por processo interactivo em que o cliente procura encontrar um arquitecto que consiga visualizar e implementar as suas necessidades e ambições.

Normalmente uma primeira busca é efectuada dentro do leque de conhecimentos pessoais e profissionais que se possui, seguidamente procuram-se profissionais conhecidos (localmente, nacionalmente ou internacionalmente) em função de referências que se possam obter ou através da divulgação do seu trabalho. Quando esgotados esses recursos pode recorrer-se a um concurso com o objectivo de escolher o arquitecto, a equipa ou o projecto de arquitectura.

De modo geral, podemos afirmar, com alguma segurança, que o ensino da arquitectura visa preparar os arquitectos com as competências técnicas, sociais e humanas para encabeçar esse papel de transformar um desejo, ou um sonho, num objecto construído, inserido no contexto cultural, social e ambiental. Mas as competências dos arquitectos foram evoluindo ao longo dos tempos, e podemos dizer que passaram da tríade vitruviana – *venustas + firmitas + utilitas* - para uma complexa teia de competências técnicas com uma progressiva centralização no projecto (desenho e autoria) da obra arquitectónica (Olsen, 2014; Ravara, 2008).

Assim, face aos valores (públicos) em causa o fenómeno de escolha de um arquitecto teve obrigatoriamente que se ancorar num processo decisório que visava a defesa dos interesses do bem público em transparência e equidade.

Estes processos são complexos e potencialmente cheios de surpresas e de inesperadas circunstâncias em que obrigações legais e sociais devem ser cumpridas. As várias formas de selecção proporcionam um leque variado de conflitos que merecem um estudo organizado e estruturado.

Esta investigação pretende explorar as experiências de aquisição de serviços e a busca da melhor proposta arquitectónica através do concurso de arquitectura. Procuraremos privilegiar a perspectiva do arquitecto enquanto autor material e cultural da proposta, procurando identificar de que modos os concursos de arquitectura podem estruturar um percurso de investigação e de internacionalização num momento em que a *praxis* e a *academia* se encontram.

“Um concurso de arquitectura não diz respeito nem ao prestígio nem às teorias académicas. Diz respeito a criar o melhor resultado dentro dos limites pré-estabelecidos com os constrangimentos financeiros e de tempo. Ou o que ainda é mais importante: um concurso de arquitectura diz respeito à qualidade arquitectónica – não só para o cliente, mas também para todos os utentes e para a vizinhança do projecto em questão.” (Danielsen, 2010, p. 19)

O mesmo autor dá como exemplo que na Holanda os concursos de arquitectura foram a maior influência para o desenvolvimento e debate da arquitectura.

O exercício profissional dos arquitectos implica a existência de uma selecção pelos clientes públicos segundo três sistemas diferentes (Strong, 1996; Volker, 2010):

1. Os concursos para aquisição de serviços e obras;
2. Uma busca selectiva de modo a identificar um arquitecto ou uma equipa de projecto;
3. Os concursos de arquitectura como oportunidade de encontrar (definir) o melhor projecto.

As alterações nas tradicionais formas de selecção introduzidas e influenciadas pela legislação europeia de serviços foram rapidamente integradas e interiorizadas pelas associações de arquitectos nacionais. A regra é a que, pelo menos um terço do júri seja composto por pessoas de reconhecido valor com qualificação igual à exigida aos concorrentes. Ou seja, tende a tratar-se de uma avaliação predominantemente entre pares. A participação de outros elementos prende-se com o interesse em incluir todos os interesses e visões de modo complementar.

A participação em concursos impõe uma visibilidade e uma justificação pública superior tanto do exercício da profissão (responsabilidade profissional) como das decisões dos decisores públicos (cumprimento do bem comum na aplicação dos dinheiros públicos). A acuidade e justiça da decisão devem ser garantidas tanto aos arquitectos (concorrentes) como à sociedade em geral (verdadeiro cliente final da arquitectura). Esta avaliação implica a partilha de um código de valores, de avaliação e de interpretação dos projectos e do julgamento profissional dos arquitectos.

Esta avaliação é a essência de qualquer concurso. A atmosfera da avaliação é por definição uma atmosfera potencialmente litigiosa e crítica, sujeita a intensas negociações e confrontos de ideias entre os vários elementos do júri. De facto, cada um valoriza individualmente a sua visão enquanto autor da solução (de projecto), como parte de um júri de avaliação (do júri), como no uso e na aferição diária da qualidade construída (pelo utente e cliente). Estas perspectivas individuais são potencialmente conflitantes entre si e mutualmente exclusivas.

É inequívoco que o resultado dos concursos advém da avaliação efectuada por um júri, mas tal pode não significar (necessariamente) que a adjudicação seja garantida ao vencedor. Na maior parte dos casos a transição do poder de decisão para o júri é limitado ao conteúdo do concurso e não à negociação ou celebração dos contratos de adjudicação. Ou seja, garante-se a autonomia do julgamento, com inclusão do promotor (ou na entidade por ele delegada), submetendo o júri a uma ordenação dos candidatos (incluindo os vencedores e menções honrosas), mas é o gestor que é responsável pela contratação ou não do projecto vencedor. Alguns autores (Sobreira, 2014) sugerem que apesar da discricionariedade do gestor, este raramente contraria a decisão de um júri, e, se o faz, é obrigado a uma justificação oficial. O livro arbítrio do gestor (sem proposta do júri) pode favorecer interesses políticos e administrativos em prejuízo da qualidade do projecto.

A avaliação deve resultar do confronto de ideias, com base na apresentação dos conceitos e das soluções nos moldes acordados, com os níveis de detalhe necessários. Nem sempre essa avaliação é consensual ou isenta de controvérsia. Os espectros principais a avaliar, bem como os critérios a seguir, devem ser definidos conjuntamente com o programa e devem fundamentar todas as decisões. Argumentam alguns que “os programas flexíveis, critérios sintéticos e abrangentes restringem menos o desenvolvimento de propostas e abrem espaço para a inovação e criatividade dos concorrentes” (Sobreira, 2014, p. 151) acrescentando ainda a possibilidade de negociação e articulação posteriores. Outros, de modo oposto, “defendem o detalhamento e a rigidez dos critérios e do programa, argumentam que a flexibilidade e a superficialidade podem gerar soluções distantes do que espera o gestor, além de deixarem margem à extrema subjectividade e imprevisibilidade do julgamento.” (Sobreira, 2014, p. 151). Alguns autores (Cucuzzella, 2012) têm analisado as normas ambientais, a eficiência energética e o seu reflexo nos resultados dos concursos.

A ética dos concursos

Os concursos são articulações do direito e fundamentam-se no que é mais correcto e pressupõem, na óptica mais purista que os fins justificam os meios. A condição ética dos vários intervenientes condiciona esta *violência* latente e disciplina-a, favorecendo a convergência dos objectivos incrementando o seu peso argumentativo ou retórico.

Persegue-se através dos concursos uma argumentação moralista e ética:

- A concorrência desenvolve-se em igualdade de condições;
- A competição é regulada e ordeira;
- Existe respeito pela integridade física dos concorrentes;
- Afere-se a competência em igualdade de oportunidades;
- Proporciona-se a superação profissional entre concorrentes.

O concurso desenvolve-se de acordo com procedimentos enquadrados na legalidade e no direito. Assim, espera-se que através do concurso o promotor promova um problema a resolver (uma necessidade) e que estabeleça uma uniformidade nos recursos necessários à resposta ao problema tendendo para o equilíbrio das capacidades materiais, económicas e sociais necessárias aos concorrentes. O concorrente irá propor a sua ideia de resolução para

o problema, e demonstrar as suas virtudes utilizando os meios permitidos. O júri avaliará as propostas dos vários concorrentes e, com base no problema escolherá a melhor solução de entre as propostas. O promotor contratualizará a melhor solução e mandará executar a obra.

Portanto, o concurso é um procedimento de mediação entre vários interesses, potencialmente conflitantes.

Todavia a imposição de princípios e valores equitativos ou distintivos (que regulam opções arquitectónicas e/ou escolhas de projecto), por exemplo as limitações de anos de carreira, que pretendem regular a competência mínima e por essa via limitar o acesso profissional, podem contaminar os princípios éticos base do próprio concurso. Os concursos com tempos muito reduzidos, os concursos com necessidades de equipa para além do razoável ou esperado, ou, ainda, os concursos com excesso de detalhe ou de especificações tendem a reduzir o número de concorrentes para além de uma base mínima que permite uma competição aceitável e um custo aceitável para o concorrente.

Adicionalmente, não se espera só um *fair-play* da parte dos concorrentes, mas uma garantia de que o júri satisfará melhor e de modo mais amplo a questão (arquitectónica) em concurso, segundo critérios verdadeiros. Discute-se cada vez mais a necessidade do prévio conhecimento dos factores de avaliação por assim se protocolar uma convenção de confiança e de critério na relação de julgamento entre o concorrente e o júri.

A ética é por si só já um vasto e complexo tema, de diferentes ramificações no que toca ao tema em estudo. De facto, a ética nos concursos pode ser vista sob diferentes prismas.

(i) A ética do promotor

Os concursos servem um propósito legítimo de encontrar a melhor solução para um problema. É um procedimento e uma acção nobre que necessita de uma definição cuidada do problema.

A ética do promotor baseia-se:

- Na possibilidade de eleição da melhor proposta de entre as várias soluções apresentadas;
- A oportunidade para a inovação segundo maiores certezas e maior conhecimento;
- A segurança de poder adoptar a melhor decisão;
- O prestígio que acarreta uma decisão correcta.

(ii) A ética dos concorrentes

A ética de um qualquer concorrente (Figura 057) num concurso baseia-se em quatro tópicos, que avaliam os seus deveres e atitudes para com: (1) os seus clientes; (2) os seus trabalhadores; (3) as instituições e a sociedade; e (4) os outros concorrentes.

Qualquer concorrente tem todo o interesse e pretende cumprir idealmente com o primeiro dever (para com os seus clientes), prestando o melhor serviço que pode. Essa atitude permite-lhe continuar a prestar esse serviço e a manter-se activo (no mercado). Numa visão de curto prazo poder-se-ia considerar que um concorrente poderia pensar não nos interesses do cliente,

mas apenas nos seus, mas essa opção é certamente arriscada em face da avaliação subsequente e do contraponto com os outros concorrentes.

Do mesmo modo não é do interesse de nenhum concorrente que o processo interno de execução e sistematização da ideia a concurso decorra de forma negativa, pelo que violar os interesses tanto externos (do cliente) como internos (da firma e dos trabalhadores) pode ser irresponsável a longo prazo.

O cumprimento das obrigações para com as instituições e a sociedade, que se traduzem em regras (leis) faz parte dos requisitos básicos de acesso e de cumprimento, pelo que o seu não cumprimento se pode traduzir na desclassificação, na impossibilidade de participar no concurso ou outras sanções. Contudo podem existir por vezes opções claras, estruturadas e justificadas para o incumprimento de regras, que ficam sujeitas ao julgamento do júri e da sociedade.

O cumprimento dos princípios éticos para com os outros concorrentes prende-se com as condições de equidade de acesso e de julgamento. A impossibilidade de relação entre o concorrente e o promotor ou o júri (induzindo ao afastamento e à isenção na escolha da melhor solução), e um conjunto de regras a serem seguidas por todos os concorrentes (estabelecendo um conjunto de informações, obrigações/deveres, e direitos estabelecidos num quadro referencial ou *regulamento*) que permitem a participação em iguais condições e a escolha comparativa e equitativa.

Segundo Matti Estola (2007) “*os sistemas económicos competem entre si no mercado global entre quem consegue produzir bens com o melhor rácio qualidade / preço, e nessa base os consumidores compram os produtos. Se um país não consegue suportar esta competição, os níveis de vida dos seus habitantes decrescem comparados com outros países, e algumas dessas pessoas emigram. Muitas vezes são as pessoas com maior talento que estão mais disponíveis para emigrarem porque têm melhores oportunidades noutras países.*” (Estola, 2007)

O anonimato dos concorrentes (bem como o dos juízes) sempre foi considerada uma questão essencial, porque foca a possibilidade de escolha unicamente na qualidade da proposta, em vez da experiência, nome ou competências provadas dos autores, ou seus prejuízos inversos. O grande interesse do anonimato é que mantém a discussão no campo das ideias e não dos autores, apesar de não permitir o diálogo inicial entre o promotor e o concorrente. O anonimato do júri é também motivo de discórdias: por um lado porque favorece a concorrência sem sujeição do concorrente ao júri e sem adaptações ao seu gosto; mas por outro lado não permite à partida avaliar-se a capacidade do júri de julgar o concorrente, logo não contribuindo para a total *contratualização* das regras pelo concorrente.

No entanto, o anonimato, tal como se encontra previsto nos regulamentos da UIA e nas Directivas Europeias, é posto em causa nos novos formatos de concursos por negociação ou de duas fases. O anonimato é fundamental enquanto há avaliação qualitativa e até ao momento da negociação. Quando se conhecem os concorrentes (por exemplo num concurso limitado) já não há sentido em se manter o anonimato.

Como Fabiano Sobreira (2014, p.152) menciona os concursos franceses, seguindo a lógica das *Beaux-Arts*, decorriam sem qualquer anonimato e os concorrentes eram avaliados através de uma apresentação oral dos trabalhos perante um júri. A legislação francesa é adoptada e uniformizada com a União Europeia, perdendo essa característica.



Figura 057. Ilustração “O cérebro de um arquitecto”, capa da revista “*Conditions*”

Tal como a ética, também a deontologia (Kuusela, 2011, pp. 22–24) pode ser relevante no processo dos concursos. A deontologia trata de uma ética baseada em conceitos morais dependentes das consequências das acções em meio profissional. Está no campo tradicional do controlo das associações ou ordens profissionais. Em termos deontológicos importa conhecer o resultado da acção de modo a avaliar a conduta moral e avaliar a necessidade de restringir esse tipo de acção ao nível do grupo. Por exemplo, independentemente de quanto bem resulta da morte de alguém (p. ex. um criminoso reincidente), tal não deve ser feito ou mesmo considerado deontologicamente. O valor moral é intrínseco à consequência da acção profissional. Trata-se de deveres, não necessariamente dependentes ou ligados entre si, relativos a pessoas perante os outros, ou perante a sociedade (no caso de grupos profissionais), referente a uma prática moral ou a uma ética aplicada. Muito raramente as ordens profissionais acabam por tratar destes casos, actuando na defesa da prestação dos serviços dos arquitectos através dos concursos (por exemplo avaliando o tempo dado para a produção da ideia ou projecto, ou dos aspectos administrativos e concorrenciais) e não sobre o exercício da acção de projecto (que é normalmente colocada ao nível da ideia e da concepção, logo da liberdade autoral ou artística). É frequente a omissão entre a liberdade autoral (do artista arquitecto) e a responsabilidade (social, ecológica, financeira da ideia).

Nesse sentido poder-se-ia falar quase na preponderância dos *fins* em relação aos *meios*. Na ética da prática dos concursos pressupomos que nem todos os *fins* podem justificar os *meios* utilizados. Falsificar-se ou induzir-se em erro numa avaliação um jurado, simulando factos ou aspectos através dos meios gráficos disponibilizados não pode justificar ganhar um concurso. É por exemplo discutível se as alterações subsequentes ao concurso na proposta vencedora, através das revisões e adaptações do projecto às várias fases de licenciamento, com perda das razões que fundamentaram a escolha dessa proposta, são legítimas. Será legítimo que uma obra concluída não se assemelhe ao concurso realizado para a escolha dessa obra? Este é um tipo de conflito ético frequente nas competições, que se reflecte num conflito deontológico se esse conflito é determinado por uma acção profissional consciente. Raramente a sociedade, e as ordens profissionais, que actuam por delegação de competências do Estado nestas áreas, se pronuncia, mantendo os seus associados protegidos por uma liberdade autoral, por vezes conflituantes com o concurso.

(iii) Acerca da ética do júri (avaliador)

O júri (avaliador) é uma peça fundamental no concurso. Cabe-lhe efectuar um juízo crítico das propostas, de acordo com os pressupostos do concurso e de modo a encontrar a melhor solução para o problema. Ele avalia e julga uma proposta ou um conjunto de informação, confrontando-a com um conjunto de critérios predefinidos ou não, e pronuncia-se sobre a sua qualidade, hierarquizando-a em confronto com as outras propostas.

Alguns autores (Brisbin, 2013; Nasar, 2006; Stead, 2003; Strong, 1976) salientam alguns dos problemas éticos inerentes ao julgamento que se prendem com a objectividade: desigualdade de tratamento; excepções; favorecimentos; prejuízo de gosto; prejuízo de idade, sexo, raça ou reconhecimento; etc.

A falta de objectividade e de rigor do avaliador é de facto uma das mais frequentes razões para a existência de conflitos nos concursos e tem vindo a contribuir, reconhecidamente, para o descrédito dos concursos de arquitectura.

O economista Irving Fisher (Citado por Stucke, 2013, p. 12) assume dois perigos: (1) o que cada jurado avalia em função dos seus interesses particulares e os seus motivos de interesse,

o que o levam a assegurar e salvaguardar as suas preferências; e (2) que como a sociedade, é meramente um somatório de indivíduos, o esforço individual em assegurar as suas preferências determina as preferências e avaliações da própria sociedade. No primeiro caso a avaliação pode levar a desvios e prejuízos em relação às escolhas, e pode comprometer a escolha da melhor solução, porque esta não se conforma com a visão pessoal do jurado, ou seja, a uma exploração comportamental. No segundo caso a avaliação pode levar a prejuízos socialmente representativos e a um paradigma em que os valores são pré-definidos e influenciados pelos próprios jurados e inviabilizam ou prejudicam determinados tipos de soluções, ou seja, a um paradigma de escala.

Maurice Stucke refere a importância do alinhamento dos benefícios dos concursos para a sociedade quando os interesses individuais (jurado) e dos grupos (sociedade) estão alinhados, ou, pelo menos, não estão em conflito.

Uma das divergências mais interessantes tem a ver com a divergência entre interesses individuais e de grupo por causa de *status*. Note-se que a soberba (orgulho) é por natureza, essencialmente, competitiva e relacional, enquanto os outros vícios (luxúria, gula, avareza, ira, vaidade, preguiça) são menos relacionais e mais referentes a uma caracterização pessoal. A soberba motiva a participação em concursos e os próprios julgamentos sobre eles são efectuados, individualmente ou cooperativamente, tecendo considerações de uma posição mais elevada e menos humilde, aceitando, ou não, a posição de juiz sobre o trabalho alheio. A própria condição de impossibilidade de apelo da decisão da avaliação proporciona ao jurado uma condição de supremo poder na escolha.

Esta é uma questão interessante na discussão sobre os concursos de arquitectura. De facto, todo e qualquer arquitecto crê fortemente na correcção e adequação do seu trabalho e, não raramente, quando mal avaliado, desacredita o trabalho do júri em função da sua soberba autoral. A experiência positiva em concursos de muitos arquitectos proporciona-lhes enormes competências para a sua execução, mas ao invés, derrotas sucessivas em concursos determinam amarguras e visões negativas em relação à participação em concursos.

Contudo, os resultados de uma insuficiente avaliação ou julgamento pesam tanto no concorrente como na sociedade que fica menos bem servida. Pelo que a condução ética do serviço de juízo é um factor determinante para assegurar a escolha da melhor solução.

A lealdade do avaliador perante o concurso determina que o mesmo assuma, por exemplo, que não há vencedores se não há nenhum concorrente que tenha atingido os objectivos e pressupostos base do concurso.

(iv) Acerca do bem comum

No fundo, o concurso e qualquer uma das partes têm como objectivo último a promoção do *bem comum*. O *bem comum* é de entendimento fácil, mas de difícil distinção. Diz-se normalmente que o que *é comum é de todos* e logo não é responsabilidade de ninguém. Assim o entendimento do que é o *bem comum* pode entrar directamente em conflito com os interesses particulares do promotor e, por sua vez, do concurso e dos objectivos neles expressos. Muitos códigos deontológicos impõem grandes expectativas na acção dos arquitectos na defesa dos interesses comuns e podem ser de complexa defesa dentro dos parâmetros de um concurso que desconsidera o interesse comum.

Vários são os concursos que as associações de profissionais, nacionais ou internacionais, desaconselham por não estarem garantidas as condições razoáveis para a defesa dos interesses comuns ou da melhor prestação do exercício profissional do arquitecto.

1.4.6 Blind Spots⁰⁹⁸

Como tentamos demonstrar pela latitude da investigação o tema é extremamente vasto. Assim, existem uma série de aspectos da formação do conhecimento que podem ser identificados e que constituem perigos ao desenvolvimento da investigação. A questão filosófica por detrás desta reflexão é atendermos ao que aparentemente não vemos dos concursos de arquitectura e o que fabricamos pelo que observamos para colmatar a nossa falta de conhecimento.

Na longa história dos concursos de arquitectura, tanto no estrangeiro como em Portugal, nunca houve uma preocupação numa observação, análise ou leitura estruturada dos concursos (Wezemael, Silberberger e Paisiou, 2011; Wezemael, 2011; Wezemael *et al.*, 2011). Muito raramente os concursos constituem documentos públicos e lhes é dada a visibilidade necessária e desejada.

Assim, podem existir sobre os concursos *blind spots* devido às ligações negativas que com eles estabelecemos em referência aos insucessos de experiências passadas. Esse prejuízo⁰⁹⁹ reduz e diminui as condições de avaliação e de competência nos concursos.

Acresce que é impossível uma análise global do problema, acentuando-se a incapacidade de compreensão em função dos preconceitos próprios de cada um dos investigadores. Por exemplo Jack Nasar (2006) não esconde a sua leitura negativa dos concursos, principalmente o seu repúdio sobre várias opções de projecto ou de obras. Já Elisabeth Tostrup (1999) assume a candura da história e da magnificência do projecto enquanto produção humana, urbana e cultural, para a qual o concurso é historicamente relevante. As várias visões condicionam a hierarquização dos vários aspectos, assumindo o investigador, quase sempre, um incapaz (mas mesmo assim louvável) distanciamento do objecto de estudo.

098 A noção óptica do *blind spot* advém do conhecimento de como o nervo óptico se liga ao globo ocular, não permitindo aí a existência de foto-receptores, logo não permitindo a estimulação daquela zona do nosso campo visual, o que constitui um “ponto cego”. O nosso cérebro preenche esse vazio com a informação da região envolvente e a existência do segundo olho permite sobrepor ao olho colateral a zona omissa e reconstruí-la cerebralmente com base na envolvimento possibilitando uma representação fiável.

099 Juízo antecipado e irreflectido.

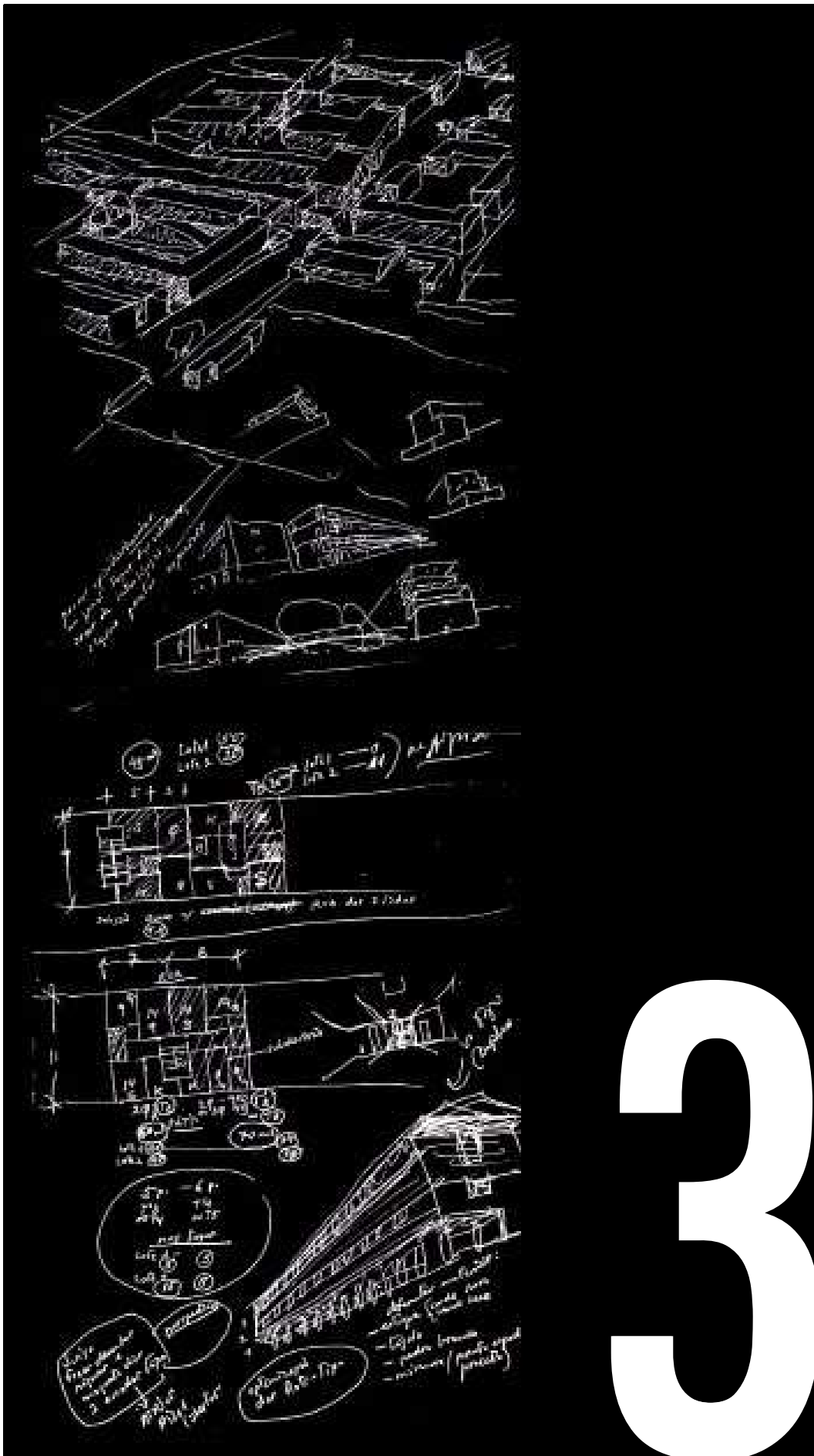


Figura 058. Álvaro Siza Vieira, esboço para o concurso do Campo di Marte, Veneza, 1985

3. A INTERNACIONALIZAÇÃO DA ARQUITECTURA PORTUGUESA

A Internacionalização é um conceito com aplicação em várias áreas. Segundo o sociólogo Guy Rocher, a internacionalização refere-se às trocas económicas, políticas, culturais entre as nações, e às relações que daí resultam, pacíficas ou conflituosas, de complementaridade ou de concorrência.

Trata-se de um envolvimento acelerado ou gradual com o mercado externo, fora do seu país de origem, e demonstra a capacidade de competição e as capacidades dos vários intervenientes em mercados que progressivamente se foram tornando cada vez mais globais. A internacionalização é porém, frequentemente, uma aventura solitária. O processo de internacionalização é gradual e normalmente incremental devido às incertezas, inconsistências e imponderáveis do conhecimento efectivo sobre os novos mercados.

Apesar de não existirem etapas sequenciais rígidas com vista à internacionalização, existem formas mais frequentes para a internacionalização das empresas e dos serviços no comércio internacional e referem-se:

- À internacionalização como evolução da capacidade de exportação e que se pode dividir em três fases: (i) o envolvimento experimental, onde o comportamento é reactivo e de baixo envolvimento com o mercado externo; (ii) o envolvimento activo, no qual as exportações se tornam regulares; e, (iii) o envolvimento comprometido, o qual corresponde à actuação em diversos mercados e com mecanismos variados, além da exportação, e implica objectivos de longo prazo. Leva à ‘exportação’ (directa ou indirecta) de um produto ou de um serviço e possui um grau reduzido de risco e comprometimento. Implica um conhecimento do mercado externo, uma gestão e mobilização de recursos e a obtenção da capacidade criativa, produtiva e de fabrico. As relações de confiança, e de parceria são factores que podem contribuir para o sucesso e consolidação da actividade exportadora.
- À internacionalização como reflexo da capacidade e da competitividade tecnológica. Pode levar ao ‘investimento directo’, autónomo, num mercado diferente de uma empresa por sua conta e risco com o objectivo de obter lucros maiores através da ‘deslocalização da produção’, ‘do investimento comercial numa nova empresa’ ou na ‘expansão empresarial’.
- À internacionalização como consequência da capacidade de agregar parceiros. O melhor caminho apontado por estas empresas para a internacionalização é a cooperação internacional. Corresponde às *joint ventures*, *consórcios* ou *alianças estratégicas* em que duas ou mais empresas se associam com objectivos (políticos visando p. ex. a neutralização da concorrência, estratégicos como o acesso rápido a tecnologia ou económicos como p. ex. a redução de custos de produção) em comum, na qual, cada uma isoladamente, não teria sucesso.
- À internacionalização como consequência de vantagens competitivas no mercado doméstico (empresas multi-domésticas). Quando a partir de bases locais, se estabelece uma rede de empresas domésticas assemelhadas que usufruem da tecnologia, dos processos de produção e dos sistemas de gestão e controle da empresa-mãe;
- À internacionalização como consequência de exposição internacional. Com o (i) desenvolvimento de fortes vantagens competitivas no mercado interno através de

conhecimentos específicos dos seus negócios e com potencial de expansão sem custos extras para o uso em outros países; (ii) a capacidade de financiar, num primeiro momento, a expansão internacional através do seu fluxo de caixa proveniente da liderança no mercado interno; e, (iii) a expansão internacional através de subsidiárias geralmente de maior porte, comparadas à matriz. Um exemplo é o *franchising* em que se procede à internacionalização e comercialização do *know-how*, do *branding*, ou da marca ou tecnologia já implementada no mercado.

A internacionalização ocorre quase sempre em consequência de um crescimento, ou de uma necessidade de sobrevivência, que visa ultrapassar a saturação ou a inexistência das oportunidades locais, e potenciar uma expansão de território (mercado) de acção. Assim, a decisão de se estabelecerem canais de exportação advém de necessidades várias internas, usualmente em função da inexistência ou insuficiência das vendas nos países de origem, e a esperança de um potencial sucesso noutros países.

Como qualquer crescimento orgânico há factores de incerteza. A incerteza quanto aos mercados estrangeiros está relacionada com a distância psicológica ou psíquica, ou seja, quanto maior a diferença entre o país de origem e o país estrangeiro em termos de desenvolvimento, nível e conteúdo educacional, idioma, cultura, sistema político, entre outros, maior o nível de incerteza. A incerteza é tanto menor quanto o contacto prévio com os outros países, e há uma análise racional, de natureza incremental, na qual se visa a uma aprendizagem sucessiva através do comprometimento crescente com os mercados estrangeiros. A distância física (geográfica), os factores de mobilidade e acessibilidade, mas também as distâncias psíquicas são importantíssimas na sensibilidade do risco e do custo da internacionalização. As experiências pessoais, familiares, académicas, culturais, ou mesmo as apetências (competências) pessoais para a interculturalidade configuram maiores ou menores oportunidades de sucesso. As crenças, valores, mitos, tabus e ideologias diferentes são desafios muito grandes, e funcionam como competências diferenciadoras entre concorrentes.

O envolvimento experimental com pouco envolvimento de recursos e baixas necessidades de envolvimento é usualmente uma das formas de início desses canais de exportação. Progressivamente esses canais consolidam-se e há um comprometimento maior de actuação com implicações e objectivos de médio ou longo prazo. A longo prazo geram-se fenómenos de internacionalização.

A arquitectura nacional seguiu ao longo do século XX vários modos de internacionalização, sendo que a exportação de serviços de arquitectura obtidos através de encomenda pública ou privada internacional, noutros países, é a mais evidente. A obtenção dessa encomenda segue na maior parte dos casos um processo de concurso (público ou limitado), a sua premiação e a adjudicação do serviço de arquitectura com (ou sem) posterior construção.

A internacionalização é ainda reflexo do conhecimento internacional através de eventos nacionais (p. ex. exposições, revistas, jornais, internet, etc. com âmbito internacional) divulgados em escalas internacionais, ou na participação em eventos que decorrem no estrangeiro, seja autonomamente (p. ex. em concursos), corporativamente (p. ex. através da Ordem dos Arquitectos) seja através de iniciativas conduzidas pelo Estado Português (p. ex. em exposições, missivas diplomáticas ou delegações nacionais, organizações internacionais, etc. em que o estado nacional se opta por fazer representar ou acompanhar por arquitectos nacionais). Esta divulgação fora das fronteiras nacionais corresponde a uma predisposição e a uma exposição internacional que configura um preâmbulo de uma internacionalização de serviços.

Pode ainda ser fruto de uma acção ocasional ou de um conhecimento pessoal. Há um intrincado nível de relações pessoais, familiares e sociais, de amizade e de reconhecimento mútuo que fundamentam muitos dos percursos e acontecimentos que ao longo do século XX favoreceram a internacionalização da arquitectura nacional no seu todo e dos seus actores em particular.

Os países, individualmente ou cooperativamente, num esforço de rigor, oportunidade e de risco foram introduzindo nos mercados as ferramentas que permitiam captar serviços e bens de outros países, nomeadamente através dos concursos com atenção ao anonimato, inibindo e controlando os fenómenos discricionários ou xenófobos em relação aos migrantes ou aos que prestam serviços noutros países. As questões do multiculturalismo e do multilinguismo são importantes para a implementação destas ferramentas, que podem abrir ou fechar os mercados nacionais aos migrantes. A EFTA, a CEE, ou o EURO representam espaços mais alargados de mercado onde a internacionalização pode ocorrer num regime pré-definido, na maior parte das vezes saudavelmente concorrencial e equitativo.

Hoje os fenómenos de internacionalização da arquitectura nacional são em grande medida necessários e quase obrigatórios em função dos problemas económicos que afectam o sector da construção em Portugal. Voltar-se para fora deixou hoje de ser apenas uma oportunidade de mercado, mas tornou-se uma necessidade de mercado face à concorrência interna.

Segundo Warren Keegan em “Princípios de Marketing Global”: “Na maioria das indústrias, as empresas que sobreviverão e prosperarão no próximo século serão as globais. As empresas que não responderem aos desafios e oportunidades da globalização serão absorvidas por outras, mais dinâmicas, ou simplesmente desaparecerão.” (Keegan, 2013)

Numa muito recente exposição em Espanha com o título “EXPORT” há um interessante sistema de classificação, elencado por Edgar González (curador da exposição), das práticas de exportação (Gonzalez, 2015):

- *Insiders*: São os arquitectos que possuem um estatuto e conhecimentos que são bem considerados no estrangeiro, inclusive nos mercados mais exigentes.
- *Young Achievers*: são os arquitectos que gozando dos fenómenos de globalização (viagens *low cost*, Erasmus e outros intercâmbios académicos, etc.) desenvolvem a sua carreira orientada para a internacionalização. Neste caso o concurso de arquitectura é uma ferramenta para atingir um fim (experiência, reconhecimento, trabalho, etc.).
- *Producers*: são os arquitectos consagrados ou os normalmente designados por *stararchitects* (arquitectos estrelas). São reconhecidos e valorizados no mercado nacional e no mercado internacional, e possuem um elevado valor simbólico, contribuindo para acrescentar valor económico, material e simbólico aos edifícios por eles projectados.
- *Scholars*: são arquitectos, docentes de universidades nacionais ou estrangeiras, com grande relação internacional (cooperação com docentes internacionais em projectos de investigação, *lectures* ou conferencistas, docentes em universidades internacionais).
- *Healers*: São os arquitectos que usam as suas capacidades de projecto para sarar feridas e injustiças. São os casos dos *Arquitectos sem Fronteiras* e dos *Architects for Humanity*, com elevadas preocupações assistenciais.

- *Outsiders*: são arquitectos que encontraram outras formas de fazer arquitectura através da criação artística, da fotografia, etc., com reflexo internacional.

Como Edgar Gonzáles refere, a internacionalização (exportação) da arquitectura não depende só das práticas, mas também dos *agentes* que a divulgam (editores, *bloggers*, etc.), que os usam (construtoras, promotores, etc.), dos *soft powers*¹⁰⁰ ou *agentes influenciadores* (referindo-se aos que têm a capacidade de fazer projectar os meios culturais e ideológicos, p. ex. as associações profissionais, o estado e os agentes culturais, entre outros) bem como as próprias *ações de representação nacional* (nomeadamente através da diplomacia económica e cultural, do Instituto Camões, AICEP, marcas nacionais, etc.).

Apesar de ser interessante esta organização e catalogação dos vários modos de internacionalização, optou-se por uma visão mais alargada e menos específica dos tipos de internacionalização em face do tema de investigação. Acresce que os concursos internacionais de arquitectura, como veremos, são transversais às várias categorias propostas por Edgar Gonzalez.

Importa antes de tudo compreender os factos e os personagens mais importantes e relevantes para a internacionalização da arquitectura portuguesa ao longo do século XX e em particular após 1974.

3.1 PIONEIRISMOS E TENDÊNCIAS

As transformações em Portugal fruto da industrialização foram lentas e tardias e não tiveram tanto relevo na consciência social e estética como na América e no resto da Europa. A construção e gestão do Império Ultramarino entre 1500 e 1800 têm sido apontadas como algumas das causas e dos efeitos do atraso económico do país (Costa, Palma e Reis, 2015, 2015) e de um declínio progressivo relativamente às economias líderes da Época Moderna, com influência até ao fim do século XIX. A implantação da Primeira República (1910) e a participação na I Grande Guerra (1914-1918) ditaram alguma instabilidade política numa sociedade marcadamente agrícola, não obstante o crescimento da indústria que abriu a economia portuguesa aos mercados internacionais, principalmente atlânticos.

Com o golpe militar que pôs fim à Primeira República de 28 de Maio de 1926 entra-se num período de Ditadura Militar (1926-1933) e no Estado Novo (1933-1974).

Tal como noutras ditaduras europeias a grande figura do regime, que neste caso é António de Oliveira Salazar (1889-1970), surge num momento de convulsão política, de grande crise económica e numa sociedade recentemente industrializada. Salazar é inicialmente nomeado Ministro das Finanças do Governo de José Vicente Freitas (1869-1952), após o golpe de 28 de Maio de 1926 durante 13 dias e definitivamente em 1928, iniciando um programa de reconstrução política, económica e social. Em 1930 toma posse, a convite do Presidente da República General Óscar Carmona (1869-1951), do cargo de Presidente do Conselho de Ministros e, mais tarde, acumula a pasta dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, garantindo uma substancial parte do poder governativo. Oficializa a União Nacional em 1930. Os princípios de Salazar assentavam num modelo de sociedade moralista, corporativa e cristã, com base nos valores de "*Deus, Pátria e Família*". A influência e o controlo da opinião pública necessários à centralização e controlo do poder levaram à criação de instrumentos de repressão e de comunicação (propaganda) do Estado.

100 Edgar González usa o termo "*soft powers*", com base no termo usado por Harvard Joseph Nye (2004), referindo-se aos que influenciam indirectamente o comportamento ou interesses de outros corpos políticos por meios culturais ou ideológicos.

O então Ministro da Propaganda (António Ferro, 1895-1956) e o Ministro das Obras Públicas, Comércio e Indústria (Duarte Pacheco, 1900-1943) (re)definem entre 1927 e 1945 a cultura nacional, criando uma arte nacionalista que reflectia os padrões estéticos da sociedade. Duarte Pacheco (1900-43) construiria, através do Ministério das Obras Públicas e Comunicação (MOPC) entre 1932 e 1943 (Moniz, 2005), uma nova série de equipamentos ao longo do território português de forma consistente com vista a *“adquirir o controlo do território e de todos os Portugueses, articulando o poder local, regional e nacional”* (Moniz, 2005, p. 70). A marcação deste novo modelo de sociedade assentou na valorização dos arquitectos e dos conceitos modernistas, monumentalistas e historicistas (em consonância com idênticos mecanismos de representação próprios de outros regimes fascistas).

Portugal opta por uma frágil neutralidade na 2ª Guerra Mundial (1939-1945) com graves prejuízos económicos e uma intervenção cada vez maior do Estado na economia e na sociedade. A Europa havia sido martirizada pela guerra e os ideais do movimento moderno eram transpostos para a reconstrução das cidades e construção dos novos bairros habitacionais. Os arquitectos europeus, nomeadamente as figuras de referência internacional como Le Corbusier (1887-1965), Aldo Van Eyck (1918-99) e Alvar Aalto (1898-1976) surgiram com propostas inovadoras tanto em forma como na sua relação com a cidade e com a natureza.

Os regimes fascistas italiano e alemão caem com o fim da guerra, mas o Estado Novo perdura apesar dos movimentos comunistas (com grande reflexo entre 1942 e 1944, e nas eleições de 1945). O apoio do eixo Atlântico configura a manutenção do regime e a sua protecção, assumindo-se Portugal como uma potência atlântica, confinada a Espanha e política e economicamente voltada para o mar e para as colónias ultramarinas.

A viragem do regime acabaria por ocorrer com as eleições presidenciais de 1958 (em que Humberto Delgado (1906-1965) fez frente a Américo Tomás (1894-1987) mais contestadas e que geraram um processo de instável oposição que seria mais tarde alvo de severa repressão. Em 27 de Setembro de 1968 Salazar afasta-se da Presidência do Conselho e nomeia Marcelo Caetano (1906-1908) para o suceder até 1974.

O regime ditatorial instaurado em 1933 mantém uma política colonial desde a sua implantação até ao seu término. Havia-se criado o Acto Colonial em 1930, documento que atesta a importância dos territórios coloniais de Portugal e o carácter civilizacional dos colonos para com os nativos. No entanto, os territórios coloniais para pouco mais serviam além de fontes de matérias-primas para o desenvolvimento interno e mercado de escoamento de produtos nacionais. As trocas comerciais externas eram, portanto, relativamente diminutas e ocorriam principalmente no eixo Atlântico. Reconhecem-se, no entanto, nos territórios das ex-colónias, nomeadamente em Angola e Moçambique, um campo experimental de arquitectura cuja investigação existente sugere uma grande qualidade formal, ambiental e construtiva que pouco a pouco ganhou interesse internacional.

A visão internacional, ou da internacionalização, advém de um princípio de ruptura com os impérios, dos protectorados comerciais, por força dos movimentos de libertação e descolonização iniciados nos anos 20.

A Europa, apesar de ser um espaço potencial de partilhas, era geograficamente intermediada por Espanha. De facto, a nossa posição geográfica, confinada ao Atlântico a Oeste e a Espanha a Este, não nos permitiu um grande desenvolvimento comercial por via terrestre em direcção à Europa. Portugal estava confinado pela passagem por Espanha e por uma mobilidade de bens por via rodoviária e ferroviária ainda insuficiente e débil. Assim sendo, as trocas mais efectivas

| Ano | País | Cidade | |
|------|----------------|----------------------------|---|
| 1851 | Inglaterra | Londres | É considerada a primeira exposição de carácter internacional |
| 1855 | França | Paris | |
| 1862 | Inglaterra | Londres | |
| 1867 | França | Paris | |
| 1873 | Austria | Viena | |
| 1876 | Estados Unidos | Filadélfia | |
| 1878 | França | Paris | Primeira participação portuguesa com pavilhão próprio |
| 1880 | Austrália | Melbourne | |
| 1888 | Espanha | Barcelona | |
| 1889 | França | Paris | Registo de participação nacional |
| 1893 | Estados Unidos | Chicago | |
| 1897 | Bélgica | Bruxelas | |
| 1900 | França | Paris | Concurso entre Ventura Terra (vencedor) e Raúl Lino |
| 1904 | Estados Unidos | Saint Louis | |
| 1905 | Bélgica | Liège | |
| 1906 | Itália | Milão | |
| 1910 | Bélgica | Bruxelas | |
| 1913 | Bélgica | Gante | |
| 1915 | Estados Unidos | S. Francisco | |
| 1929 | Espanha | Barcelona | Pavilhão desenhado pelos irmãos Rebelo de Andrade |
| 1933 | Estados Unidos | Chicago | |
| 1935 | Bélgica | Bruxelas | |
| 1936 | Suécia | Estocolmo | |
| 1937 | França | Paris | Pavilhão desenhado por Keil do Amaral |
| 1938 | Finlândia | Helsínquia | |
| 1939 | Bélgica | Liège | |
| 1939 | Estados Unidos | Nova Torque e S. Francisco | Pavilhão desenhado por Jorge Segurado com participação de Eduardo Anahory |
| 1940 | Portugal | Lisboa | Exposição do Mundo Português |
| 1947 | França | Paris | |
| 1949 | Suécia | Estocolmo | |
| 1949 | Haiti | Porto Príncipe | |
| 1949 | França | Lion | |
| 1951 | França | Lille | |
| 1953 | Israel | Jerusalém | |
| 1953 | Itália | Roma | |
| 1954 | Itália | Nápoles | |
| 1955 | Itália | Turim | |
| 1955 | Suécia | Helsimburgo | |
| 1956 | Israel | Beit Dagan | |
| 1957 | Alemanha | Berlim | |
| 1958 | Bélgica | Bruxelas | Pavilhão desenhado por Pedro Cid com interiores de Eduardo Anahory |
| 1961 | Itália | Turim | |
| 1962 | Estados Unidos | Seattle | |
| 1965 | Alemanha | Munique | |
| 1967 | Canadá | Montreal | |
| 1968 | Estados Unidos | San Antonio | |
| 1970 | Japão | Osaka | |
| 1971 | Hungria | Budapeste | |
| 1974 | Estados Unidos | Spokane | |
| 1975 | Japão | Okinawa | |
| 1981 | Bulgária | Plovdiv | |
| 1982 | Estados Unidos | Knoxville | |
| 1984 | Estados Unidos | New Orleans | |
| 1985 | Japão | Tsukuba | |
| 1985 | Bulgária | Plovdiv | |
| 1986 | Canadá | Vancouver | |
| 1988 | Austrália | Brisbane | |
| 1991 | Bulgária | Plovdiv | |
| 1992 | Itália | Génova | |
| 1992 | Espanha | Sevilha | Concurso do Pavilhão de Portugal. Pavilhão desenhado por Manuel Graça Dias e Egas José Vieira (EXPO'92) |
| 1993 | Coreia | Taejon | |
| 1998 | Portugal | Lisboa | EXPO'98 |
| 2000 | Alemanha | Hannover | Pavilhão desenhado por de Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura |
| 2005 | Japão | Aichi | |
| 2010 | China | Xangai | Pavilhão desenhado por Carlos Couto |

Tabela 4 - Lista das Exposições Universais, segundo o “Bureau International des Expositions” (BIE) (Lopes, 2007, pp. 129, 130)

com Espanha, que, por ter maior desenvolvimento agrícola, industrial e de serviços, superava as que se realizavam com os restantes países do continente europeu e não permitia um real equilíbrio da balança de trocas comerciais entre Portugal e Espanha.

As instâncias internacionais do pós-Guerra, nomeadamente a Organização Geral das Nações Unidas (ONU), tornaram-se impulsionadora da descolonização por força do princípio do direito de todos os povos à autodeterminação. A pressão exercida pela ONU a Portugal levou à revisão do Acto Colonial em 1951. Nesta revisão, o termo “*Colónia*” passa a “*Província Ultramarina*”, assumindo-se como sendo parte integral do território nacional. Aboliu-se completamente o termo “*colónia*” de todos os documentos legislativos portugueses. Todavia, o peso dos mercados internos, entre Portugal e as províncias ultramarinas, manteve-se praticamente inalterado.

3.1.1 Os primeiros contactos internacionais

As exposições mundiais, ou feiras mundiais¹⁰¹, foram surgindo ao longo do século XIX e XX como os primeiros contactos internacionais estruturados entre países envolvendo as primeiras representações internacionais das elites industriais e do desenvolvimento cultural das dos países industrializados da Europa e do Mundo. O objectivo destas exposições era demonstrar a capacidade técnica e científica das nações ao grande público e aos outros países, mostrando mercadorias e competências em exaltação fervorosa do desenvolvimento tecnológico em prol da humanidade e do comércio.

As exposições e os seus pavilhões foram assim, simultaneamente, oportunidades de exploração espacial e construtiva (Lopes, 2007, pp. 111–117), em inovações teóricas, formais e estruturais, e, em muitos casos, oportunidades de contacto com o exterior e de internacionalização do arquitecto e do seu trabalho. O carácter excepcional e representativo dos pavilhões e dos conteúdos proporcionou maior liberdade estilística na experimentação formal de novos materiais e novos processos construtivos (p. ex. a prefabricação ou a construção em aço).

A Exposição de Londres em 1851 no Palácio de Cristal em Hyde Park é considerada a primeira exposição de carácter internacional sob o título “*Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações*”. Esta feira foi o precedente para muitas exposições internacionais e “*pela primeira vez na história do mundo, os homens das Artes, Ciência e Comércio foram autorizados pelos seus respectivos governos a reunir-se para discutirem e promoverem os objectivos para os quais as nações civilizadas existem*” (Leitão, 1994, p. 9), e foram, mais tarde, chamadas de “*Exposições Mundiais*”. Portugal participa neste primeiro evento internacional, apenas com uma exposição alargada de matérias-primas e uma promoção muito forte dos sectores alimentares e primários.

Mais tarde, “*Portugal participaria em 1878 (Figura 059) na Exposição Universal de Paris, pela primeira vez com um pavilhão próprio. O pavilhão de Portugal era o resultado de uma amálgama entre o Palácio da Pena, o Palácio de Sintra e o Mosteiro dos Jerónimos.*” (Leite, 2014)

Portugal participa em várias exposições universais, como a de Paris em 1889 (Reis, 1994), sem grandes registos ou repercussões nacionais. Ao mesmo tempo as exposições foram progressivamente desdobradas em múltiplos edifícios ou pavilhões (Lopes, 2007, pp. 115–116), passando muitos dos pavilhões a serem desenhados pelos arquitectos dos países representados.

101 Podemos encontrar uma listagem completa das Exposições Universais, segundo o “*Bureau International des Expositions?*” (BIE) em LOPES, Ana Patricia Quaresma - Exposições Universais Parisienses Oitocentistas. Coimbra: Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Departamento de Arquitectura, 2007 Prova Final de Licenciatura em Arquitectura (pp. 129, 130).



Figura 059. Keil do Amaral, Pavilhão de Portugal na “Rue des Nations” da Exposição Universal de Paris

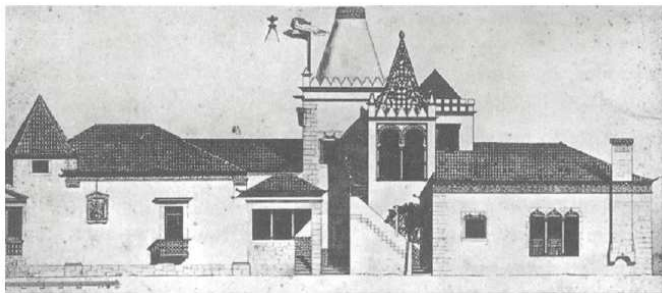


Figura 060. Raul Lino, proposta para o Pavilhão de Portugal na Exposição Mundial de Paris, 1900

Assim na exposição de Paris em 1900 (Guerreiro, 1995), o pavilhão de Portugal veio a resultar de um concurso entre Ventura Terra¹⁰² (1866-1919) e Raul Lino¹⁰³ (1879-1974), entre, respectivamente, um projecto “*influenciado pela arquitectura francesa da época*” vigente em Portugal (Guerreiro, 1995, p. 85) e um projecto “*desvinculado das tendências da época, propondo uma nova linguagem onde se tematizam e essencializam os valores nacionais*” achados na arquitectura tradicional e histórica (Guerreiro, 1995, p. 85). Destas duas ideologias muito distantes o júri nacional escolhe o projecto de Ventura Terra, e assume uma posição pouco inovadora e distante duma visão nacionalista ou representativa duma identidade nacional (pelo menos tal como é referida por Guerreiro (1995) referindo-se às críticas de José de Figueiredo¹⁰⁴ (1972-1937) pela escolha do júri). Rui Ramos refere que “*a controvérsia moderna pode ser observada, por exemplo, no confronto entre a cidade temática, dos equipamentos para as massas, da produção em série e do consumo, das tecnologias na apologia da velocidade, enfim, da crença na ideia de progresso sustentado pela possibilidade infinita da máquina, traduzido nas imagens de Paris durante a «Exposition Universelle» de 1900*” (Ramos, 2010) salientando o confronto entre as duas visões a concurso entre Ventura Terra (Figura 061) e Raul Lino (Figura 060). Pode-se inclusive afirmar a posição redutora do júri por uma visão de internacionalização que aposta nos factores de mimetismo ou de similitude em oposição às visões inovadoras e identitárias. O conteúdo da exposição integrou autores nacionais, mas foi igualmente criticada por ser pouco caracterizadora da realidade nacional, e perdeu-se no regresso a Portugal.

Esta controvérsia reflecte, uma “*tensão entre uma acção progressista, suportada na crença da ciência e da técnica, como única resposta eficaz face às condições de vida na cidade contemporânea (em Terra), e uma reacção à perda da identidade cultural, como defesa da tradição construtiva e da proximidade do homem/natureza (em Lino) é registada nos seus projectos, artigos e entrevistas. Apesar deste confronto, Terra e Lino partilham uma disponibilidade moderna, ou seja, a mesma necessidade de reflectir sobre o legado da história e sobre os novos modos de fazer arquitectura como resposta a uma sociedade em mudança.*” (Ramos, 2011). Em complemento, Mariana Fernandes (2010) salienta igualmente esse confronto fazendo menção a que “*Raul Lino tinha plena consciência que o seu projecto estava fora dos códigos estabelecidos, e que a sobrevalorização na altura se devia a um fenómeno de origem ideológica.*” (Fernandes, 2010, p. 55) O local mediático – o concurso de arquitectura - onde a mesma ocorre é um factor interessante pela possibilidade de sistematização ideológica.

102 Miguel Ventura Terra nasceu a 14 de Julho de 1866 em Seixas e iniciou os seus estudos de arquitectura na Academia de Belas Artes do Porto. Por ser o melhor classificado do seu curso, partiu para Paris em 1886 como pensionista do Estado, sendo discípulo dos arquitectos Jules Andrès e Victor Laloux então considerados dos mais eminentes arquitectos de França. Victor Laloux foi o autor da Gare de Orsay, hoje Museu de Orsay, em Paris. Enquanto permaneceu em Paris tomou parte em vários concursos artísticos, obtendo 6 medalhas, 21 primeiras menções honrosas e 13 segundas. O governo francês reconheceu o seu valor, admitindo-o no concurso para arquitectos de 1ª classe diplomados pelo mesmo governo. No concurso para os dois pavilhões portugueses na exposição Universal de Paris em 1900 obteve os dois primeiros prémios. Teve a seu cargo a elaboração de inúmeros projectos do Ministério das Obras Públicas e foi autor de muitos outros, respeitantes a edifícios construídos em Portugal e no Brasil. (<http://vilapraiaedancora.blogs.sapo.pt/76803.html>)

103 Raul Lino nasce em 1879, em Lisboa, e sai cedo do país por vontade de seu pai. Partiu primeiro para estudar em Inglaterra, em 1890, onde realizou a sua primeira formação num colégio dos arredores de Windsor. Já adolescente, foi para a Alemanha aprender outra língua e estudar arquitectura. Durante os anos que permaneceu em Hannover, junto do romantismo alemão e dos movimentos de renovação da arte, como o Jugendstil, a Secessão Vienense e o Arts and Crafts, Raul Lino conheceu o historiador e arquitecto Albrecht Haupt (1852-1932), em cujo ateliê trabalhou até regressar a Portugal. Esta convivência revelou-se marcante no seu pensamento e na definição de alguns dos princípios que nortearam a sua produção arquitectónica. Com Haupt, grande estudioso da arquitectura renascentista portuguesa, absorveu um espírito historicista e nacionalista de cariz clássico e, simultaneamente, descobriu um Portugal que desconhecia. Outra grande influência, revelada pelo próprio, foi o escritor A.D. Thoreau, cujo livro “*Walden or life in the woods*” exalta os valores da vida meditativa, em harmonia e comunhão com a natureza, que o acompanhou ao longo da sua vida. Regressou da Alemanha, em 1897. No projecto que apresentou ao concurso para o pavilhão de Portugal na Exposição Universal de 1900, em Paris (ganho pelo arquitecto Miguel Ventura Terra), Raul Lino formalizou algumas das questões estilísticas que se encontravam em aberto e deu um contributo decisivo para a elaboração de um programa futuro, mais tarde passado à escrita em “*A nossa casa: apontamentos sobre o bom gosto na construção de casas simples*” (1918) e “*Casas portuguesas: alguns apontamentos sobre a arquitectura de casas simples*” (1933). (<http://biblarte.gulbenkian.pt/Biblarte/pt/Colecoes/UmaObraDaBiblioteca/Obra?a=170>)

104 Autor de “*Portugal na Exposição de Paris em 1901*” (José de Figueiredo, Portugal na Exposição de Paris, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1901).



Figura 061. Pavilhão Português de Paris



Figura 062. Jorge Segurado, esboço do projecto inicial para o Pavilhão da Exposição Mundial de Nova Iorque e São Francisco, 1939 (Leite, 2014)



Figura 063. Projecto realizado por Jorge Segurado (Leite, 2014)

Seguiu-se a Exposição Universal de Barcelona em 1929, já sob a influência da ditadura de Oliveira Salazar (1889-1970) e foi precedida por uma exposição em Sevilha que contou com um pavilhão desenhado pelos irmãos Rebello de Andrade¹⁰⁵ (actual Consulado Português em Sevilha). Sobre a participação nacional nas duas exposições Cristina Almeida afirma que *“a pobreza da presença portuguesa na exposição de Barcelona radica, afinal, numa opção política mais profunda. É que enquanto a exposição de Barcelona se virava de forma clara para a Europa e para o mundo industrializado, já a de Sevilha contemplava uma opção mais colonialista de África e das Américas. E a escolha portuguesa já estava historicamente feita.”* (Almeida, 1995, p. 47) A importância e defesa das colónias, mais tarde províncias ultramarinas, fundamentam a preferência entre o Eixo Atlântico para com o europeu.

Enquanto Secretário Nacional da Propaganda, António Ferro (1895-1956), cria em 1932 uma equipa coesa de artistas (Secretariado de Propaganda Nacional – SPN) com o intuito de difundir a propaganda do regime liderado por Oliveira Salazar (1889-1970). Integram essa equipa Fred Kradolfer (1903-1968), José Rocha (1907-1982), Carlos Botelho (1899-1982), Bernardo Marques (1899-1962), Paulo Ferreira (1911-1999) e Almada Negreiros (1893-1970).

A exposição Internacional de Paris em 1937 é o momento de afirmação e divulgação do Estado Novo no contexto europeu. O concurso para a concepção do pavilhão é ganho por Keil do Amaral (1910-1975) numa *“linguagem marcadamente moderna, contrariando irreversivelmente os revivalismos apresentados nos pavilhões das exposições de Sevilha (1929) e Paris (1931) projectados respectivamente pelos irmãos Rebelo de Andrade e Raúl Lino.”* (Borges, 2010, p. 29)

A participação nacional na Exposição Mundial de Nova Iorque e S. Francisco em 1939 (Figura 064), que se deve ao sucesso da anterior, possui um carácter mais efémero e impõe-se um esforço de contenção de despesas. Mesmo assim António Ferro, expressando as premissas do regime, explicava que *“o passado, o presente e o futuro seriam encadeados numa demonstração que se pensava fazer através de várias salas e dos numerosos documentos e gráficos, de modo a que os visitantes possam julgar o que seja o Portugal de Amanhã através de algumas verdades essenciais sobre o Portugal de Ontem e de algumas afirmações sobre o Portugal de Hoje.”* (Borges, 2010, p. 29) O pavilhão é desenvolvido por Jorge Segurado (1898-1990) e recupera muitos dos elementos da exposição de Paris (1931). Eduardo Anahory (1917-85), na altura com 22 anos, viaja para Nova Iorque e participa como ajudante da equipa de *pintores-decoradores* no Pavilhão de Portugal (Borges, 2010, p. 31).

O projecto de Jorge Segurado (Figuras 062 e 063) era fortemente cenográfico, com simulação de construção em pedra e uma decoração simbólica e evocativa da identidade nacional, ligado ao passado, de exaltação da história e da fundação nacional.

Segundo Borges, Anahory *“pôde ter [em 1939] contacto na primeira pessoa com a arquitectura moderna vanguardista dos pavilhões do Brasil (Óscar Niemeyer (1907-2011) e Lúcio Costa (1902-1988)), da Finlândia (Alvar Aalto (1898-1976)), entre outros, imbuídos de uma linguagem radicalmente diferente da linguagem regionalista portuguesa.”* (Borges, 2010, p. 32) A participação brasileira, como Philip Goodwin (1943, p. 194) expressa, no catálogo da exposição *“Brazil Builds”* (Goodwin, 1943) de 1943, era notável a todos os níveis e teve grandes reflexos internacionais e em Portugal.

A II Grande Guerra inicia-se em 1 de Setembro de 1939 com a invasão da Polónia pela Alemanha Nazi. Portugal, apesar de manter a sua aparente neutralidade, mantém-se atento ao desenrolar da Guerra.

105 Carlos Rebello de Andrade (1887-1971) e Guilherme Rebello de Andrade (1891-1969)



Figura 064. Imagem geral da Exposição Mundial de Nova Iorque e S. Francisco em 1939



Figura 065. Exposição do Mundo Português, Lisboa, 1940



Figura 066. Exposição do Mundo Português, Lisboa, 1940. Pavilhão da Vida Popular e Etnografia. Este pavilhão deu origem em 1948 ao Museu de Arte Popular.

Aproveitando os aniversários da Fundação da Nacionalidade (1140) e da Restauração da Independência (1640), Salazar inicia uma mobilização propagandística, conduzida por António Ferro e pelo SPN, que corporiza o ressurgimento da nação, através, de entre outros, da Exposição do Mundo Português em Lisboa. Esta exposição, que seria coordenada pelo arquitecto Cottinelli Telmo (1897-1948), foi produzida em apenas um ano, e correspondeu à criação de pavilhões temáticos, de construção efémera (apesar de alguns, como o actual museu de Arte Popular, ainda subsistirem) segundo uma iconografia histórica, colonial e nacionalista. O desenho dos vários pavilhões esteve a cargo de um leque alargado de arquitectos, “*apesar das divergências projectuais entre modernos e racionalistas*” (Borges, 2010, p. 34) e Lisboa viria a beneficiar com algumas intervenções estruturantes (p. ex. o planeamento do Aeroporto de Lisboa (1942) e a Gare Marítima de Alcântara (1943)).

A *Exposição do Mundo Português* (Figuras 065-069) que decorreu em Lisboa à beira do Tejo entre guerras foi um momento de propaganda ao regime sob a égide dos heróis e dos momentos fundacionais da nação¹⁰⁶, e a consagração de uma visão que se identificava com a existência e com o simbolismo de uma arquitectura genuinamente portuguesa. É ainda uma espécie de síntese das várias exposições internacionais em que Portugal tinha participado. A exposição do Mundo Português tem sido alvo de várias investigações (Javier Cenicacelaya, [s.d.]; Leite, 2012, 2013; Silva, 2008) e é consensual a grande importância desta exposição para os arquitectos nacionais.

Dois homens ajudaram a planear a Exposição: António Ferro (Ministro da Propaganda) com epopeias escritas, faladas, esculpidas e pintadas e Duarte Pacheco (Ministro das Obras Públicas) com a imponência dos pavilhões, como convinha que fossem os do Estado.

Também Eduardo Anahory, mais uma vez, participa na execução da exposição, desta vez como designer gráfico, concebendo o “*Emblema dos Centenários*”, da capa do “*Guia Oficial da Exposição do Mundo Português*” e de alguns cartazes. Anahory participaria ainda noutras iniciativas artísticas em montras e murais.

Nesse mesmo ano Anahory embarca para o Rio de Janeiro e vem a realizar uma série de colaborações, entre 1940 e 1945, “*em projectos de arquitectura na realização de várias exposições para o Governo Brasileiro com Óscar Niemeyer [1907-2012], Eduardo Reidy (1909-1964), Jorge Moreira (1904-1992), Irmãos MMM Roberto (Marcelo (1908.1864), Milton (1914-1953) e Maurício (1921-1996), entre outros. Uma vez mais, Anahory está no lugar certo na altura certa, testemunhando e participando no despoletar da arquitectura moderna brasileira.*” (Borges, 2010, p. 37)

Eduardo Anahory regressa brevemente a Portugal em 1945, mas parte para Paris, onde se mantém até 1948, dedicando-se às artes gráficas e, sobretudo, à cenografia. Regressa a Portugal entre 1948 e 1951 mantendo a sua proximidade com as artes gráficas.

Em 1952 Anahory regressa ao Brasil, a convite de Óscar Niemeyer (1907-2012), para participar nos eventos das Comemorações do IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo (1554-1954). Segundo Borges (2010, p. 50), Anahory projecta e realiza o Pavilhão do Instituto Brasileiro do Café e colabora na Concepção do Pavilhão da Companhia da Siderúrgica Nacional de Sérgio Bernardes (1919-2002), no parque de Ibirapuera, projectado por Óscar Niemeyer e pelo paisagista Burle-Marx (1909-94).

A Exposição Universal de Bruxelas de 1958 (Figuras 070 e 071) foi a primeira grande exposição depois da Segunda Guerra Mundial e Portugal esteve presente com um pavilhão de Pedro Cid

106 Comemorando oito séculos sobre a Fundação da nacionalidade (1140), e três sobre a da Restauração (1640)



Figura 067. Inauguração da Exposição do Mundo Português, Lisboa, 1940 (Biblioteca de Arte / *Art Library* Fundação Calouste Gulbenkian)



Figura 068. Exposição do Mundo Português, Perspectiva de Fred Kradolfer, 1940, (Biblioteca de Arte / *Art Library* Fundação Calouste Gulbenkian)

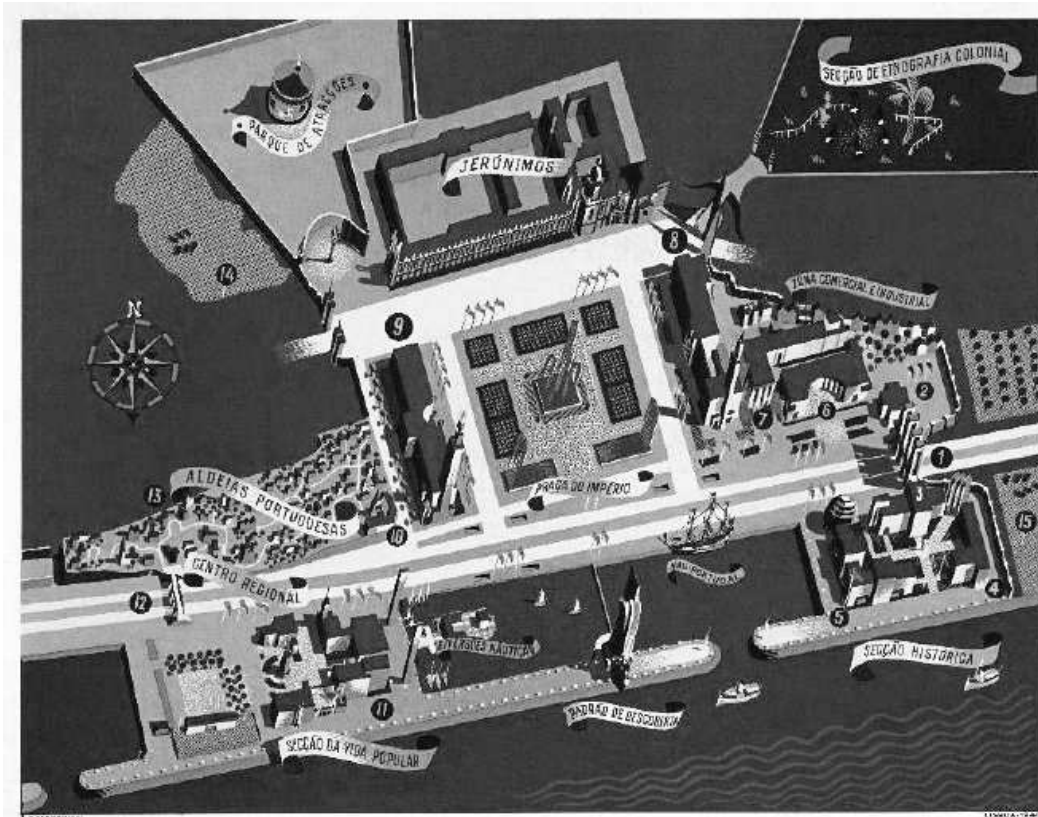


Figura 069. Exposição do Mundo Português, perspectiva da exposição, 1940 (Leite, 2012)

(1925-83) nos jardins da área expositiva. Eduardo Anahory trabalharia também nos interiores desse pavilhão.

As participações nas exposições ao longo da primeira metade do século XX seguem um padrão eclético e conservador, projectando uma imagem de um Portugal associado ao mundo rural e aos valores históricos e fundacionais. Esta exacerbada monumentalização dos símbolos nacionais, ostensivamente e expressivamente afastam Portugal do centro de produção cultural e arquitectónica internacional. Essa imagem histórica, colonial, é exportada em contradição com a imagem de uma Europa cada vez mais moderna, progressista e vibrante.

3.1.2 O 1º Congresso Nacional de Arquitectura em 1948

O 1º Congresso Nacional de Arquitectura realiza-se em 1948 e marca um momento crucial de equilíbrio *"entre antigos e novos, submissos e resistentes"* (Pedrosa, 2004). Esta liberdade e confronto de ideias apenas são permitidos em face do congresso (Rosa, 2006, p. 97 e seguintes), apesar da promoção do próprio regime¹⁰⁷ e com a sua anuência ou displicência.

O congresso fixa ideias importantes que marcam o futuro da arquitectura nacional:

"... Por um lado, a rejeição do estilo «português suave», busca pela recuperação e reinvenção de uma mítica portugalidade arquitectónica que faltava e dificultava - tanto através de pressões externas e internas - a possibilidade para encontrar um caminho de modernidade. Por outro lado, o Congresso foi um alerta para o "gravíssimo problema da habitação" em Portugal e a conseqüente necessidade de iniciativas arquitectónicas e urbanas pode resolver esse problema.

Directamente da primeira ideia surgida do Congresso, a rejeição de um estilo nacional, irá surgir, durante a década de 1950, um projecto que permitirá aos arquitectos, às vezes superficialmente, tomar conhecimento com a realidade popular construída. Da investigação fecunda feita ao longo de todo o Portugal continental resultará a "Arquitectura Popular em Portugal", livro publicado pela primeira vez em 1961. Este trabalho irá, entre outras coisas, mostrar claramente que não houve uma «casa Portuguesa», como o poder e alguns arquitectos queriam e publicitavam. Em vez disso, assinalava que existiam soluções múltiplas provenientes das várias situações socioculturais encontradas, produtos de diferentes realidades e experiências.

Do segundo ponto, o grave problema da habitação, se abrirão durante as décadas seguintes várias propostas e pesquisas, tanto teóricas como práticas. Muitos deles vêm através das mãos dos muito jovens arquitectos e estudantes presentes no Congresso.¹⁰⁸ (Pedrosa, 2004, p. 1,2)

O Primeiro Congresso Nacional de Arquitectura em 1948 concluiu *"que a Arquitectura deve ser expressa numa linguagem internacional (de acordo com o CIAM), rejeitando os standards do regionalismo arquitectónico"* (Costa, 1997, p. 9) que sustentavam o regime na sua essência e esplendor.

Estas conclusões são fortemente influenciadas pelos textos e manifestos fundamentais da ODAM (1947-1952) apresentados no congresso em linha com os princípios e preocupações em torno da habitação e da sua ligação com a arquitectura moderna (internacional) defendidos pela ODAM nos vários encontros do CIAM. Este debate em torno da prática arquitectónica

107 Note-se que nesta fase do pós-guerra Salazar atravessava em Portugal um período de sobrevivência política e social.

108 *"Por un lado, el rechazo del estilo "portugués suave", búsqueda de la recuperación y reinención de una mítica portugalidad arquitectónica que alejaba y dificultaba - a través de las presiones tanto externas como internas - la posibilidad de encontrar un camino de modernidad. Por otro lado, el Congreso fue una llamada de atención para el "gravísimo problema de la vivienda" en Portugal y la consecuente necesidad de acciones arquitectónicas y urbanas capaces de resolver tal problema. Directamente de la primera idea salida del Congreso, el rechazo de un estilo nacional, va a surgir, durante los años 1950, un proyecto que permitirá a los arquitectos, en algunos casos de modo superficial, tomar conocimiento de la realidad popular construida. De la investigación encuesta hecha en todo el territorio continental resultará Arquitectura Popular em Portugal, libro publicado por primera vez en 1961. Este trabajo servirá, entre otras cosas, para mostrar claramente que no existía una "Casa portuguesa", como el poder y algunos arquitectos deseaban y publicitaban. Antes bien, señalaba que existían soluciones múltiples que venían de las también múltiples situaciones socio-culturales encontradas, producto de distintas realidades y vivencias. Del segundo punto, lo del problema grave de la vivienda, se abrirán, durante las décadas siguientes, distintas propuestas y búsquedas, tanto teóricas como prácticas. Muchas de ellas llegarán por las manos de los jovencísimos arquitectos y estudiantes presentes en el Congreso."*



Figura 070. Exposição Universal de Bruxelas, 1958



Figura 071. Exposição Universal de Bruxelas, 1958



Figura 072. Burle Marx, Le Corbusier, Lúcio Costa (possivelmente em 1929)

e de uma renovada consciência profissional, alimentado por uma agenda que reflectia uma profunda influência internacional (proveniente das ligações do ODAM com o CIAM), instiga à defesa da liberdade de concepção (pelos arquitectos em regime liberal) com uma nova linguagem moderna e internacional, e à reestruturação do ensino da arquitectura. A par destes dois temas a questão da participação dos arquitectos, enquanto classe, organizada e estruturada num conjunto de deveres, mas também de direitos ganha corpo. A própria classe reclama uma nova missão social, humanista e com um desejo de bem-estar comum, com particular ênfase na questão da habitação e do alojamento condigno.

A união da classe em torno desta visão internacional e disciplinar, arquitectónica e ideológica, marcará toda uma geração de profissionais e estudantes, envolvendo-os numa responsabilização do papel do arquitecto como agente social e na definição de novas estratégias para a formação dos novos arquitectos.

Estes ideais, tal como é referido por Edite Rosa “*demonstram, contrariamente à ideia preestabelecida (nos manuais de história da arquitectura portuguesa), de alheamento por parte do grupo ODAM das dinâmicas culturais europeias que as opções e princípios estéticos destes arquitectos são tomadas no (re) conhecimento das arquitecturas emergentes na Europa do pós-guerra. Verdadeiramente atentos à reconstrução europeia, estes arquitectos demonstram efectivamente um interesse na dinâmica e comprovação prática dos seus referenciais teóricos através das experiências em curso no exterior.*” (Rosa, 2006, p. 100). De facto, desde os anos 30 que os arquitectos portugueses¹⁰⁹ tinham contacto com a RIA¹¹⁰, com a UIA¹¹¹ e com o CIAM¹¹² e existem registos de viagens¹¹³ a França, Inglaterra, países nórdicos, URSS e EUA feitas por alguns arquitectos portugueses. Embora o país estivesse bastante fechado ao exterior, a comunidade de arquitectos portugueses estava aberta e disponível a influências estrangeiras.

3.1.3 A internacionalização da arquitectura brasileira

O Brasil foi até aos anos 30 algo comprometido com as concepções eclécticas e neocoloniais (Buzzar e Almeida, 2009) mesmo apesar de um grande registo de diversidade na sua produção e uma natureza (humana e física) profundamente singular e contrastante com a metrópole. Com o crescimento do número de arquitectos e engenheiros, o Instituto Central dos Arquitectos é criado em 1921, a profissão dos arquitectos será reconhecida em 1933, iniciando uma conjuntura de algum protecçãoismo contra os arquitectos estrangeiros, e em 1945 surge o Instituto dos Arquitectos do Brasil (IAB).

Segundo José Carlos Durand (1991) em 1929 Le Corbusier (1887-1965) visita pela primeira vez o Rio de Janeiro (capital) e São Paulo, numa escala de uma viagem mais longa à América do Sul (com palestras na Argentina, Uruguai e Brasil), sendo seus anfitriões Paulo da Silva Prado¹¹⁴ (1869-1943, patrocinador da Semana da Arte Moderna de 1922) e Victoria Ocampo

109 Pardal Monteiro conhecia e era amigo de Pierre Vago (1910-2002) e é conhecido por ter participado em várias viagens com Vago à URSS em 1932. Também participou em várias viagens de encontro promovidas pela *L'Architecture d'aujourd'hui*, pelo RIA, CIAM e no encontro onde foi decidida a fundação da UIA (em Setembro de 1946, em Londres, no RIBA).

110 *Reunions Internationales d'Architecture* (RIA)

111 *International Union of Architects* (UIA)

112 *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM) desde 1949 até 1956.

113 Em 1963 Anahory fez uma visita de estudo aos países escandinavos. Existem registos de viagens de arquitectura frequentes feitas por Fernando Távora (mais tarde também com Siza Vieira e Alexandre Alves Costa) a Espanha e à Grécia.

114 Paulo da Silva Prado (São Paulo, 20 de Maio de 1869 - Rio de Janeiro, 3 de Outubro de 1943) descendente de uma das mais influentes famílias paulistas, filho primogénito do conselheiro António Prado, foi como seus antepassados e parentes, cafeicultor, investidor em negócios (bancos, indústrias, imobiliárias) e também mecenas e escritor. Mais informação disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Prado.

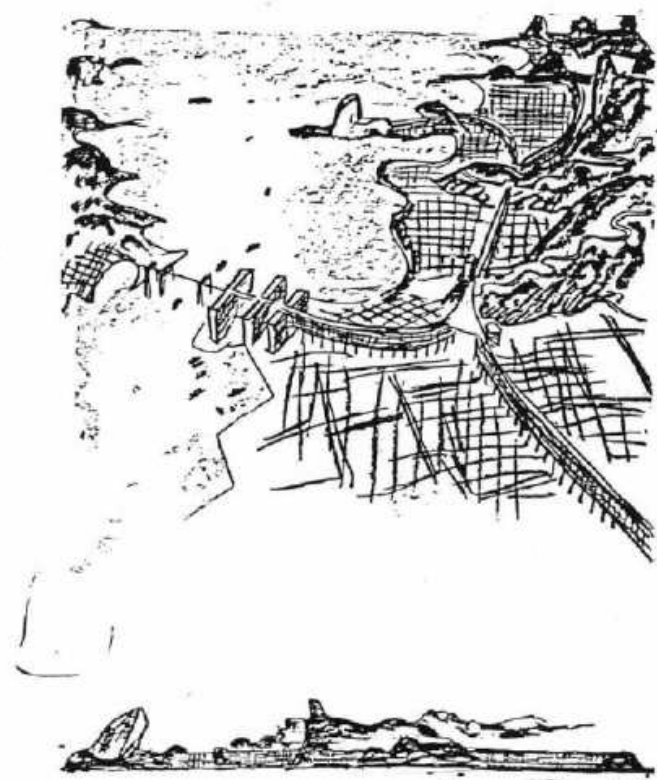


Figura 073. Le Corbusier, plano urbanístico para São Paulo, Brasil, 1929 (Harris, 1987, p. 30)

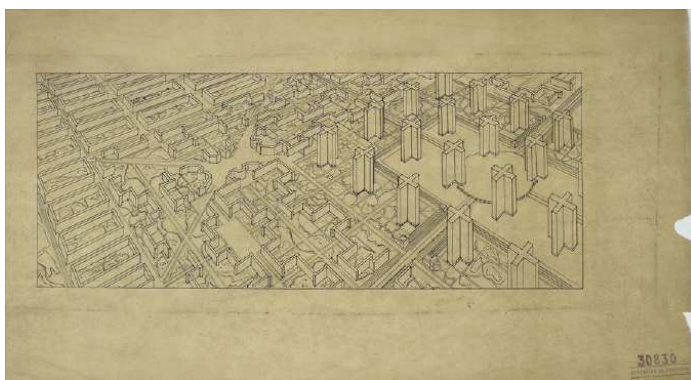


Figura 074. Le Corbusier, proposta para uma cidade de 3 milhões de habitantes, 1922



Figura 075. Le Corbusier, Plano Voisin, França, 1925

Aquirre¹¹⁵ (1890-1979) (Figura 072). Segundo Moimas (2014) “*Em 1926, Fernand Léger¹¹⁶ e Blaise Cendrars¹¹⁷ informaram Le Corbusier que a construção da nova capital Brasileira, Planaltina (a futura Brasília), especificada na primeira constituição republicana de 1891, estava então agendada, e o colocaram em contacto com Paulo Prado. Foi graças a esse importante patrocínio que Cendrars visitou o Brasil e Le Corbusier adicionou esse novo estágio para sua primeira viagem à América do Sul. Durante a visita de 1929 ele teve a oportunidade de conhecer as casas construídas por Warchavchik¹¹⁸. Essa visita foi seguida por uma festa na casa do arquitecto onde, notavelmente, compareceram Flávio de Carvalho¹¹⁹ e o jornalista Geraldo Ferraz¹²⁰, que, ao descobrir a chegada do arquitecto suíço, preparou uma bateria de perguntas para ele. Le Corbusier chegou a ponto de escrever uma carta a Giedion recomendando Warchavchik, como um delegado sul-americano para o CIAM. Le Corbusier nunca teria a oportunidade de trabalhar em Brasília, uma vez que a competição de 1957 para definir o seu plano piloto era estritamente nacional. Lúcio Costa [1902-98] foi o vencedor.*”

Le Corbusier foi um grande viajante, dando ênfase à sociologia, à arquitectura nativa e à arquitectura antiga ou clássica, com observações sobre o contexto. Os seus cadernos de viagens revelam muitas das preocupações que iriam guiar os seus projectos futuros. Tratou-se, como veremos mais adiante, falando de Fernando Távora, de uma forma de conhecer o mundo e de se desafiar com novas questões e novas soluções. Seriam por isso oportunidades de internacionalização, não só académica (de certo modo os *scholars* identificados por Edgar Gonzalez (2015)) como profissional (na lógica dos *producers* do mesmo autor).

Nessa altura Le Corbusier já possuía uma obra (arquitectura (Figura 077), urbanismo (Figura 075), pintura e escultura) e um percurso teórico e editorial (Le Corbusier era desde 1920 editor da revista *L'Esprit Nouveau* (Figura 090)) assinalável, mas tinha aspirações a encomendas mais interessantes em termos urbanísticos onde houvesse possibilidade de grandes iniciativas urbanísticas. O CIAM (1928 em diante), os grandes projectos urbanos (cidade de 3 milhões de habitantes em 1922 (Figura 074), e o *Plano Voisin* em 1925), os concursos (*Palácio das Nações* (Figura 076) em Genebra de 1927, ou o *Palácio dos Soviets* (Figura 078) em Moscovo em 1930) tornavam Le Corbusier não só interessante (como sendo, talvez, um dos primeiros *starchitects* do século XX) para o Governo brasileiro, como possibilitavam a Le Corbusier um ímpeto de internacionalização para além do continente europeu.

115 Victoria Ocampo Aguirre (Buenos Aires, 7 de Abril de 1890 - 27 de Janeiro de 1979) foi uma conhecida escritora e editora argentina. Mais informação disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Victoria_Ocampo.

116 Jules-Fernand-Henri Léger (Argentan, Orne, 4 de Fevereiro de 1881 — Gif-sur-Yvette, 17 de Agosto de 1955) foi um pintor francês que se distinguiu como pintor e desenhador cubista, autor de muitas litografias. Mais informação disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Fernand_L%C3%A9ger.

117 Blaise Cendrars, pseudónimo de Frédéric Louis Sauser (La Chaux-de-Fonds, cantão de Neuchâtel, Suíça, 1 de Setembro de 1887 — Paris, 21 de Janeiro de 1961) foi um novelista e poeta suíço, tendo escrito em língua francesa. Mais informação disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Blaise_Cendrars.

118 Gregori Ilych Warchavchik (Odessa, 2 de Abril de 1896 — São Paulo, 27 de Julho de 1972) foi um dos principais nomes da primeira geração de arquitectos modernistas do Brasil. Mais informação disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Gregori_Warchavchik.

119 Flávio de Carvalho é o nome artístico de Flávio de Rezende Carvalho (Barra Mansa, 10 de Agosto de 1899 — Valinhos, 4 de Junho de 1973). Flávio Carvalho foi um dos grandes nomes da geração modernista brasileira, actuando como arquitecto, engenheiro, cenógrafo, teatrólogo, pintor, desenhista, escritor, filósofo, *performer*, *flashmobist*, músico e outros rótulos. Mais informação disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Fl%C3%A1vio_de_Carvalho.

120 Benedito Geraldo Ferraz Gonçalves, publicamente conhecido como Geraldo Ferraz (Campos Novos Paulista, 1905 — 1979), foi um escritor, jornalista e crítico literário brasileiro. Fez parte do movimento modernista junto com Oswald de Andrade e Raul Bopp, participando como secretário da “Revista de Antropofagia” de 1929. Em 1933 fundou o jornal “O Homem Livre” e, juntamente com Mário Pedrosa, Patrícia Galvão, Hilcar Leite e Edmundo Moniz, participou no jornal “Vanguarda Socialista” durante os anos de 1940-46, foi também fundador do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo. Mais informação disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Benedito_Geraldo_Ferraz_Gon%C3%A7alves.

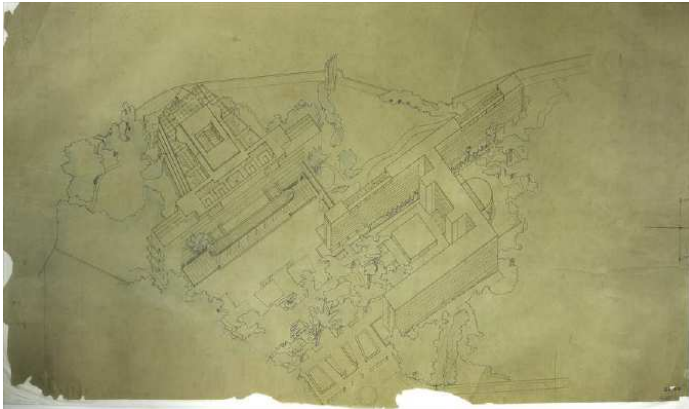


Figura 076. Le Corbusier, proposta para o concurso do Palácio das Nações em Genebra, Suíça, 1927

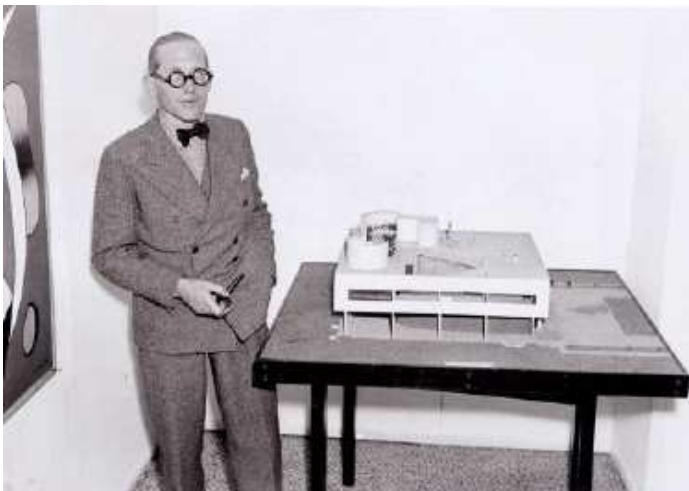


Figura 077. Le Corbusier, Vila Savoye, Poissy, França, 1928

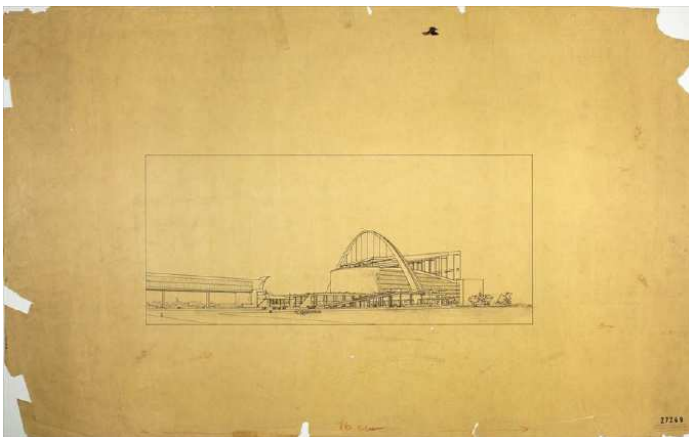


Figura 078. Le Corbusier, proposta para o concurso do Palácio dos Soviéticos em Moscovo, URSS, 1930

Durante a sua primeira viagem ao Brasil em 1929 Le Corbusier acaba por actuar com alguma intensidade no Rio de Janeiro (Figura 079), propondo algumas experiências urbanísticas que rompiam com o academismo dos seus antigos planos. O seu plano urbanístico para o Rio envolvia um edifício de apartamentos de quase 6 quilómetros por 100m de altura (Figura 080), acompanhando a curvatura do terreno montanhoso da encosta. Já no regresso, Le Corbusier escreve:

"Tentei a conquista da América movido por uma razão implacável e pela grande ternura que voto às coisas e às pessoas. Compreendi, entre esses irmãos apartados de nós pelo silêncio de um oceano, os escrúpulos, as dúvidas, as hesitações e os motivos que explicam a condição actual de suas manifestações. Confeiei no amanhã, sob uma luz como esta, a arquitectura há-de nascer". (Harris, 1987, p. 29)

Durand refere que Lúcio Costa (1902-98), diplomado em 1922 pela ENBA, terá sido um dos *"um dos «convertidos» à arquitectura «moderna» por Le Corbusier na primeira visita deste ao Brasil, circunstância que o teria predisposto a alinhar-se junto com os assessores do Ministério na sua ambição de renovação cultural, na frente de actualização do ensino e da prática da arquitectura"* (Durand, 1991) tendo iniciado uma ligação com Le Corbusier que se estenderia por várias colaborações. O mesmo autor refere que Óscar Niemeyer, diplomado em 1934 pela ENBA, estagia com Lúcio Costa, e, provavelmente aí, conhece Le Corbusier, que aprecia as suas capacidades de desenhador e o escolhe para preparar graficamente as suas comunicações e demonstrações. Óscar Niemeyer (1907-2012) partilha com Lúcio Costa (1902-98) a autoria do Pavilhão do Brasil na Feira de Nova Iorque de 1939 (incluída no *'Brazil Builds'* (p.194-195) que, apesar do seu carácter efémero, mereceu excelentes críticas pelo seu desenho moderno, elegância no uso dos materiais e fluidez no tratamento dos espaços.

Como Moimas refere: *"Embora, (...) [Lúcio] Costa tenha reconhecido que as obras produzidas no final dos anos 1920 tenham sido as primeiras no Brasil a abrir uma discussão a respeito da arquitectura moderna, ele afirmou que uma arquitectura com suas próprias singularidades e que poderia de facto ser chamada de brasileira não se manifestou até uma década depois. Óscar Niemeyer, que desenvolveu o seu conhecimento dos preceitos modernistas directamente de Le Corbusier, era para Costa um dos maiores representantes do movimento, expressando o espírito nacional em seus trabalhos. Seria então inútil a procura dos "pioneiros" do modernismo no período inicial. Costa, no lugar disso, enfatiza a «brasilidade» da arquitectura produzida pela geração de Niemeyer."* (Moimas, 2014)

Le Corbusier seria convidado¹²¹ em 1934 como consultor no projecto do Edifício Gustavo Capanema no Rio de Janeiro (Figura 079), colaborando com a equipa de projecto que integrou Lúcio Costa (1902-98), Carlos Leão¹²² (1906-83), Óscar Niemeyer (1907-2012), Affonso

121 Supostamente, segundo Nirlando Beirão (Beirão, 2015), Lúcio Costa terá convencido o Presidente da República Brasileira (Vargas) do interesse em ter um arquitecto europeu de referência com pendor modernista no projecto do Palácio Capanema. Graças a um brasileiro que vivia em Paris esse convite terá sido formulado e Corbusier terá apanhado o *"Graf Zeppelin"* de Paris ao Rio de Janeiro, chegando a 13 de Junho de 1934. Contudo, em face do governo de direita, Lúcio Costa terá posteriormente explicado a Le Corbusier que o projecto teria que ser projectado e assinado por brasileiros, convidando Corbusier apenas para consultor. Este terá, mesmo assim, aceiteado e apresentado alguns esboços que teriam "aberto as asas do vosso projecto" que foram sendo desenvolvidos pela equipa de projecto. Ao longo do desenvolvimento do projecto Óscar Niemeyer ter-se-á destacado e proposto uma solução baseada num dos primeiros esboços de Corbusier. O edifício ostenta hoje a referência ao "risco original de Corbusier". O edifício foi concluído em 1947

122 Carlos Azevedo Leão (Rio de Janeiro, 1906 - Rio de Janeiro, 1983) foi um arquitecto, pintor, aquarelista e desenhista brasileiro.

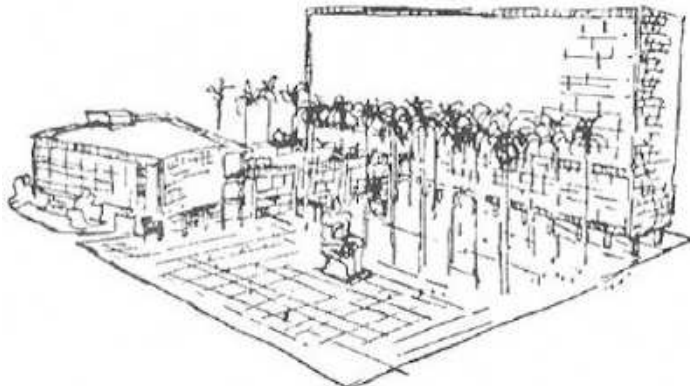


Figura 079. Le Corbusier, *croqui* de Le Corbusier para o Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro (Fonseca, 2002)

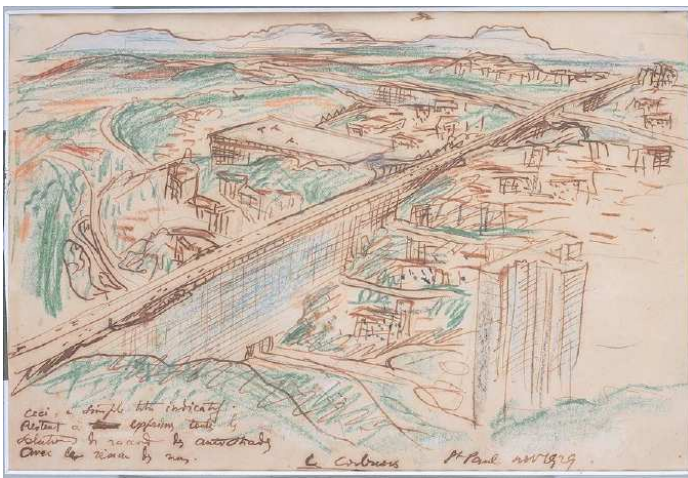


Figura 080. Le Corbusier, perspectiva aérea de São Paulo, 1929

Eduardo Reidy¹²³ (1909-64), Ernâni Vasconcellos¹²⁴ (1912-89) e Jorge Machado Moreira¹²⁵ (1904-92). O edifício, de um grande bloco rectangular de vidro, de forte raiz funcionalista e matriz corbusiana serviu de demonstração de um Estado moderno e de uma nova arquitectura e sendo precursor do uso de *quebra-luzes* (*brise-soleil*), de *pilotis* e de *terraços ajardinados* (*toit jardin*). Este edifício irá integrar a exposição “Brazil Builds” de Philip Goodwin (1885-1958) de 1943 (p.106-109) apesar de estar ainda em obras.

“Nessa versão da história [a de Lúcio Costa], Le Corbusier é mostrado como o principal vector para a difusão de ideias modernas da Europa, tanto em suas aulas de 1929, repetidas no Brasil em 1936, quanto em seu trabalho conjunto com um jovem grupo de brasileiros durante os estudos preliminares do projecto do Ministério da Educação e Saúde (1936).” (Moimas, 2014)

Os três arquitectos permanecerão muito próximos, Lúcio Costa funcionando como mediador entre o Governo brasileiro, os promotores e Le Corbusier, e Óscar Niemeyer graças a uma proximidade pessoal, gráfica (ambos desenhavam muito bem) e de admiração pelo ‘mestre’ europeu. Le Corbusier acaba por visitar 3 vezes o Brasil, em 1929 (viagem introdutória e exploratória), 1936 (viagem com desenlaces explosivos e inovadores) e 1962 (derradeira viagem, conclusiva sobre a aplicação da sua filosofia no Brasil), imprimindo a cada passagem uma forte e duradoura marca na arquitectura moderna do país (Harris, 1987, pp. 11–12).

Um texto¹²⁶ de Lúcio Costa publicado na “L’Architecture d’Aujourd’hui” em 1952 “ilustrou sua ideia do génio nativo do Brasil e sua criatividade. “Fundamentalmente, é a personalidade nacional expressa por meio das figuras do génio artístico «nativo» usando os materiais, técnicas e vocabulário artístico de nossa era. ... Não é apenas uma mera busca por «originalidade» ou uma obsessão tola por soluções «ousadas» ou «bizarras» – o que seria o exacto oposto de arte – mas o caminho legítimo da inovação, mergulhando a fundo nas potencialidades de novas técnicas, com a sagrada obsessão dos artistas verdadeiramente criativos, para revelar o até então não revelado mundo da forma” (Moimas, 2014)

A mesma autora, confirma que “essa visão, propagada no Brasil e no exterior por décadas, foi aqui elevada ao status de mito fundador. O desenvolvimento e a operação dessa narrativa seriam trazidos em questão apenas pela nova historiografia (16), originando-se pela geração de historiadores produzidos pelo currículo universitário introduzido nos anos 1970 e início dos anos 1980. A virada dessas duas décadas foi testemunha do nascimento de novas revistas especializadas (Projecto, 1979, e AU, 1985) e revistas universitárias (Gávea, 1984; e Óculum, 1992).” (Moimas, 2014)

Outros investigadores brasileiros (Cappello, 2011; Durand, 1991; Tinem, 2006) confirmam a tese de que arquitectura brasileira teve uma grande divulgação nas revistas internacionais entre 1945 e 1955 (após o final da IIª Guerra Mundial e antes do concurso para o Plano Piloto de Brasília) (Figura 081) em face do capital simbólico, nacional e internacional, dos arquitectos brasileiros, nomeadamente de Lúcio Costa e Óscar Niemeyer. As revistas internacionais estavam, nessa altura, comprometidas com a divulgação da arquitectura modernista, e encontraram na produção de países como Brasil (ou Finlândia e Japão) a possibilidade de sobrevivência do movimento moderno. Os vários autores brasileiros consultados referenciam a importância

123 Affonso Eduardo Reidy (Paris, 26 de Outubro de 1909 - Rio de Janeiro, 10 de Agosto de 1964) foi um arquitecto brasileiro. É considerado um dos pioneiros na introdução da arquitectura moderna no país, sendo um dos grandes nomes do urbanismo moderno no país.

124 Ernâni Mendes de Vasconcelos (Rio de Janeiro, 4 de Abril de 1912 - 15 de Janeiro de 1989).1 Foi um arquitecto, pintor e muralista brasileiro.

125 Jorge Machado Moreira (Paris, 23 de Fevereiro de 1904 - 1992) foi um arquitecto brasileiro.

126 COSTA, Lúcio. *Imprévu et importance de la contribution des architectes brésiliens au développement actuel de l'architecture contemporaine. L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 42-43, August 1952, p. 4-7.



Figura 081. Capas das revistas especializadas em arquitetura sobre Brasil: *L'Architecture d'aujourd'hui* 13/14 de Setembro de 1947 e 42/43 de Agosto de 1952; *Architectural Fórum* n.º 11 de Novembro de 1947, *Casabella* n.º 200 de Fevereiro de 1954; e, *Arquitectural Re*

de Corbusier na projecção e construção da arquitectura brasileira internacional. O sucesso da presença da arquitectura moderna brasileira no cenário internacional estava bem presente no debate dos arquitectos, artistas e intelectuais da época, em vários países, tanto condenando o seu descompromisso formal¹²⁷ como enaltecendo essa mesma liberdade da forma aprimorada pela capacidade dos seus engenheiros, nomeadamente no uso do betão armado. Cada uma dessas revistas, conforme a discussão específica que se vivia no momento, concentrou suas matérias em temas também específicos. "(...) São documentos de época, anteriores à eleição de obras paradigmáticas, ainda não condicionados por uma trama hegemónica e marcados pelas questões específicas nas quais estavam envolvidos os articulistas ou investigadores que ocupavam diferentes territórios geográficos, políticos e culturais." (Tinem, 2006). Esta divulgação da arquitectura Brasileira influenciou sobremaneira a projecção da arquitectura de Língua Portuguesa, nomeadamente a produzida em Portugal.

A internacionalização da arquitectura brasileira advém duma notoriedade que se inicia com primeira visita de Le Corbusier ao Brasil em 1929, se estende com colaborações na década de 30, e ganha projecção com a difusão em mostras e publicações no estrangeiro da arquitectura brasileira¹²⁸, nomeadamente de Óscar Niemeyer. A arquitectura brasileira passará a ser mostrada por várias vezes em revistas portuguesas¹²⁹ ao longo dos anos 30 a 70 proporcionando um maior conhecimento, admiração (Nuno Teotónio Pereira) e uma consciência da possibilidade de internacionalização, mesmo dos países não anglo-saxónicos ou francófonos.

Outros eventos iriam contribuir para esta divulgação internacional: a exposição e catálogo editado por Phillip Goodwin "*Brazil builds: architecture new and old, 1532-1942*"; o "*Concurso de Brasília*"; e as exposições em Portugal de 1947 e 1953.

A exposição de Phillip L. Goodwin¹³⁰ "*Brazil builds: architecture new and old, 1532-1942*"

Conforme (Durand, 1991) afirma "*do ponto de vista da difusão, mais importante do que as revistas profissionais em circulação no Brasil foram algumas mostras e publicações no estrangeiro, em particular nos Estados Unidos*". De facto, ao longo da Segunda Grande Guerra decorreu, a mando do Governo

127 Como acontecia com o designer Max Bill (1908-1994) da Nova Bauhaus, fundada em 1937 em Chicago, recuperando os princípios de Gropius, sob a direcção de László Moholy-Nagy (1895-1946).

128 Por exemplo a *L'architecture d'Aujourd'hui* n° 13-14, Setembro 1947; n° 42-43, Agosto 1952; n° 90, Junho 1960. (Matos e Ramos, 2005, p. 5)

129 Por exemplo A Arquitectura Portuguesa – Arquitectura Portuguesa, Cerâmica e Edificações (Reunidas) n° 25, Abril 1937. Arquitectura – Revista de Arte e Construção n° 28, 1949; n° 29, Fevereiro/ Março 1949; n° 36, Novembro 1950; n° 41, Março 1952; n° 41, Março 1952; n° 46, Fevereiro 1953; n° 47, Junho 1953; n° 52, Fevereiro/ Março 1954; n° 53, Novembro/ Dezembro 1954; n° 53, Novembro/ Dezembro 1954; n° 55-56, Janeiro/ Fevereiro 1956; n° 60, Outubro 1957; n° 64, Janeiro/ Fevereiro 1959; n° 88, Julho 1960; n° 124, 1972. Binário – Revista de Arquitectura, Construção e Equipamento n° 12, Setembro 1959; n° 22, Julho 1960; n° 49, Outubro 1962; n° 60, Setembro 1963; n° 162, Março 1972. Técnica – Ed. da Associação dos Estudantes do Instituto Superior Técnico, n° 287, Dezembro 1958. (Matos e Ramos, 2005, p. 18)

130 Philip Goodwin (1885-1958) foi um designer e arquitecto americano. Coordenador da exposição "*Brazil Builds*" que esteve patente no *Museum of Modern Arts* - MoMA de Nova Iorque, entre 13 Jan. a 28 Fev. de 1943. A exposição foi concebida por Philip Goodwin, por intermédio do Departamento de Arquitectura do museu, a iniciativa teve a participação destacada do fotógrafo e arquitecto G. E. Kidder Smith, responsável por recolher a maior parte das imagens que compunham a mostra. Contou ainda com a colaboração de Alice Carson nas actividades de curadoria e de Bernard Rudovsky na assistência à sua instalação e na cessão de alguns desenhos. A exposição compunha-se de painéis fotográficos e respectivos textos explicativos, um conjunto de três maquetes - do Ministério de Educação e Saúde, do Pavilhão Brasileiro na Feira Internacional de Nova York (1939), e da Residência Arnstein (projecto de B. Rudovsky) - e ainda de um interessante audiovisual que, pioneiramente, combinava a projecção de slides em cores com um texto gravado em fita. Como produto final foi publicado o livro *Brazil Builds*, de autoria de Philip Goodwin. Após a exibição em Nova Iorque, a exposição circulou entre 1943 e 1945 por várias cidades da América do Norte, tais como Boston, Filadélfia, São Francisco, Pittsburgh, Toronto e Cidade do México, entre as principais, tendo sido também apresentada em Londres. No Brasil, foi exposta inicialmente no Rio de Janeiro, seguindo posteriormente para Belo Horizonte, São Paulo, Santos, Campinas, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre e Jundiá. Mais informação disponível em <http://piniweb.pini.com.br/construcao/noticias/brazil-builds---55-anos-da-exposicao-84648-1.aspx> e <http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/723>.

| Publicações – periódicas e não periódicas | | | |
|---|---|------------------------------|--|
| Déc. | Revista/ Autor | Data | Artigo/ Livro |
| 30 | A. <i>Arquitectura Portuguesa - Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (Reunidos)</i> nº 26 – Abr 1937, pp.20-34 | 1937 | Arquitectura de hoje pelo estrangeiro |
| 40 | GOODWIN, Philip | 1943 | <i>Brazil Builds, Architecture New and Old</i> |
| | <i>Arquitectura - Revista de Arte e Construção</i> nº 28 – 1949 nº 29 – Fev/ Mar 1949, p.17 | 1949 | Lugar da Tradição Vitor Palla |
| | | 1949 | Arquitectura Mod. Brasileira, Arquitectura Mod. Portuguesa |
| 60 | <i>Arquitectura - Revista de Arte e Construção</i> nº 36 – Nov 1950, pp. 2-3/ 8 | 1950 | A Arquitectura é uma Arte e uma Ciência Rino Levi |
| | <i>Arquitectura - Revista de Arte e Construção</i> nº 41 – Mar 1952, pp. 8-9 nº 41 – Mar 1952, p. 20 | 1952 | Bloco de Habitações na Praia da Gávea – Brasil Oscar Niemeyer I Bienal de São Paulo – Exposição Internacional de Arquitectura |
| | nº 46 – Fev 1953, p. 23 nº 46 – Fev 1953, p. 14 nº 47 – Jun 1953, pp. 7-10 e 10-21 | 1953 | Chamada de Trabalhos para a II Bienal MASP Chamada de Trabalhos para o III Congresso da UIA, em Lisboa O Arquitecto e a Sociedade Contemporânea pelo Professor Arquitecto Lúcio Costa, UNESCO |
| | nº 52 – Fev/ Mar 1954, pp. 7-12 nº 52 – Fev/ Mar 1954, pp. 21-22 nº 53 – Nov/ Dez 1954, pp. 10-18 nº 53 – Nov/ Dez 1954, pp. 17-22 | 1954 | A II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo O Pintor Burle Marx e os seus jardins III Congresso da UIA (Lisboa) Exposição de Arquitectura Contemporânea Brasileira |
| | MINDLIN, Henrique | 1956 | <i>Modern Architecture in Brazil</i> |
| | <i>Arquitectura - Revista de Arte e Construção</i> nº 55-56 – Jan/ Fev 1956, pp. 2-34 nº 56 – Out 1957, pp. 55-57 | 1956 | Cidades Universitárias |
| | <i>Técnica - Assoc. dos Estudantes do Instituto Superior Técnico</i> nº 287 – Dec 1956, pp. 187-181 | 1957 | Literatura Arquitectónica II Texto Carlos Duarte |
| | <i>Binário - Revista de Arquitectura, Construção e Equipamento</i> nº 12 – Set 1958, pp. 1-8 | 1958 | Brasília – Cidade Modelo Anibal S. A. Vieira |
| | | 1959 | Arquitectura da América entre Câncer e Capricórnio Luís Boróbio |
| 60 | <i>Binário - Revista de Arquitectura, Construção e Equipamento</i> nº 22 – Jul 1960, pp. 222-254 _____ pp. 223 - 224 _____ pp. 246-247 _____ pp. 249-250 _____ pp. 251-254 | 1960 | Brasília, Capital do Futuro A arte e a educação Lúcio Costa Na senda da cidade ideal de nossos filhos? Carlos Antero Ferreira O Sonho e a Realidade em Urbanística Hurtos Lobo Alguns Pormenores de Brasília Anibal Vieira |
| | nº 49 – Out 1962, pp. 687-699 | 1962 | Brasília, vítima ainda uma vez Carlos Antero Ferreira |
| | nº 50 – Set 1963, pp. 545 | 1963 | Notícias: Le Corbusier no Brasil |
| | <i>Arquitectura - Revista de Arte e Construção</i> Nº 88 – Mai/ Jun 1965, pp. 113-114 | 1965 | Arquitectura Brasileira Contemporânea Sílvio de Vasconcelos |
| 70 | <i>Binário - Revista de Arquitectura, Construção e Equipamento</i> nº 162 – Mar 1972, pp. 169-180 PORTAS, Nuno | 1971 1978 | 50 Anos de Arquitectura Brasileira A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação |
| 80 | ALMEIDA, Pedro Vieira e FERNANDES, José Manuel FRANÇA, José Augusto FERNANDEZ, Sérgio DUARTE, Carlos | 1968 1967 1968 1969 | História da Arte em Portugal. A arquitectura moderna História da Arte Ocidental 1780-1980 Percurso - Arquitectura Portuguesa: 1930-1974 Tendências da Arquitectura Portuguesa |
| 90 | PEREIRA, Nuno Teófilo | 1966 | <i>Escritos (1947-1966, selecção)</i> |

Quadro 1: Ordenação cronológica das publicações periódicas e não periódicas incidindo sobre a AMB publicadas em Portugal, e publicações-chave da primeira divulgação da AMB.

Figura 082. Ordenação cronológica das publicações de Arquitectura Moderna Brasileira (Matos e Ramos, 2005, p. 6)

de Roosevelt, de modo a evitar o desenvolvimento de simpatias com os movimentos fascistas nazis, uma campanha de *aproximação cultural* (cultura erudita e indústria cultural), que, no caso da arquitetura, se concretizou em exposições e publicações com grande divulgação.

“Em 1939, Robert Smith, do Departamento de Artes da Universidade de Illinois, visitou o Brasil, coletando elementos para o “Handbook of Latin American studies”. Rockefeller organizou uma exposição de «arquitetura moderna» brasileira no Museu de Arte Moderna [MOMA] de Nova Iorque, o que deu ensejo ao livro de Phillip Goodwin, «Brazil builds: architecture new and old, 1532-1942», publicado em 1943 e considerado o primeiro grande inventário da arquitetura brasileira.” (Durand, 1991)

O catálogo da exibição *“Brazil Builds”* contribuiu imensamente para a influência internacional da arquitetura brasileira: o prédio do Ministério da Educação e Saúde, iniciado em 1937 no Rio de Janeiro, e o pavilhão brasileiro de 1939 na Feira Mundial de Nova York são geralmente considerados os marcos iniciais dessa nova arquitetura. Mock, citado por Elizabeth Haris afirma mesmo que “Algumas das inovações mais expressivas e bem-sucedidas em arquitetura tomam corpo, numa escala impressionante, num país subtropical de língua portuguesa que os norte-americanos costumam ignorar” (Harris, 1987 citando MOCK, E. B. - *Travel. Building for Tomorrow*. 81:26 (1943).)

Segundo Moimas (2014) a partir de 1937, a arquitetura brasileira passou a ser ilustrada por diversas revistas¹³¹ e exposições foram organizadas em diversos países. Um segundo livro de 1956 escrito pelo arquitecto brasileiro Henrique Mindlin¹³² (1911-71), com um prefácio por Sigfried Giedion (1888-1968), retomou e expandiu o catálogo do MoMA ao expor um panorama de obras construídas entre 1937 e 1956. O terceiro trabalho de referência sobre arquitetura brasileira foi escrito pelo francês Yves Bruand¹³³. Embora seja certamente o mais completo de todos, ele todavia mantém a perspectiva, então hegemónica, sob a influência de Lúcio Costa, que guiou as publicações anteriores¹³⁴.

Produziram-se ainda várias mostras, que foram sendo divulgadas e publicadas em revistas americanas de vocação internacional.

“[A] Architectural Record, norte-americana, foi a primeira a publicar arquitetura brasileira, em 1940. Em 1944, apareceram matérias sobre o Brasil em “Architectural Fórum” e “Architectural Review”, também norte-americanas. «Architecture d’Aujourd’hui» dedicou um número inteiro ao Brasil em 1947 e outro semelhante em 1952. Também nessa fase surgiram as primeiras histórias da arquitetura com pretensões a fazer o balanço dos avanços do «movimento moderno». Leonardo Benevolo¹³⁵ (1980, vol 3, p. 340), historiador italiano da arquitetura, considerou o citado livro de Goodwin como aquele que «deu nascimento à moda internacional

131 “Na França, veja as edições monográficas de *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n. 13/14, Set. 1947; n. 42/43, Ago. 1952; n. 90, Junho de 1960; n. 171, Jan./Fev. 1974.” (Moimas, 2014)

132 “Henrique Mindlin foi um dos arquitectos brasileiros mostrados no catálogo *Brazil Builds*. Vide MINDLIN, Henrique E. *Modern Architecture in Brazil*. Nova York, Reinhold Publishing Corp., 1956.” (Moimas, 2014)

133 “BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981. Essa é uma tradução para o português da tese de doutorado de Bruand, orientada por André Chastel e defendida em 1973.” (Moimas, 2014)

134 “Existem numerosas reflexões acerca da relação entre Costa e as teses desses três trabalhos, sobre o seu papel na construção da história da arquitetura moderna brasileira, incluindo: MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Hay algo de irracional... Apuntes sobre la historiografía de la arquitectura brasileña*. *Block*, n. 4, Buenos Aires, dez. 1999, p. 8-22 (republicação: GUERRA, Abílio (org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*. Volume II. São Paulo, Romano Guerra, 2010, p. 131-168); GUERRA, Abílio. A construção de um campo historiográfico. In GUERRA, Abílio (org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*. Volume I. São Paulo, Romano Guerra, 2010, p. 11-22; GUERRA, Abílio. *Lúcio Costa, modernidade e tradição. Montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira*. Tese de doutorado. Orientação de Stella Bresciani. Campinas, Unicamp, 2002.” (Moimas, 2014)

135 Leonardo Benevolo (Orta San Giulio, 25 de Setembro de 1923) é um arquitecto e historiador da arquitetura italiana. Benevolo estudou arquitetura em Roma, onde se graduou em 1946.

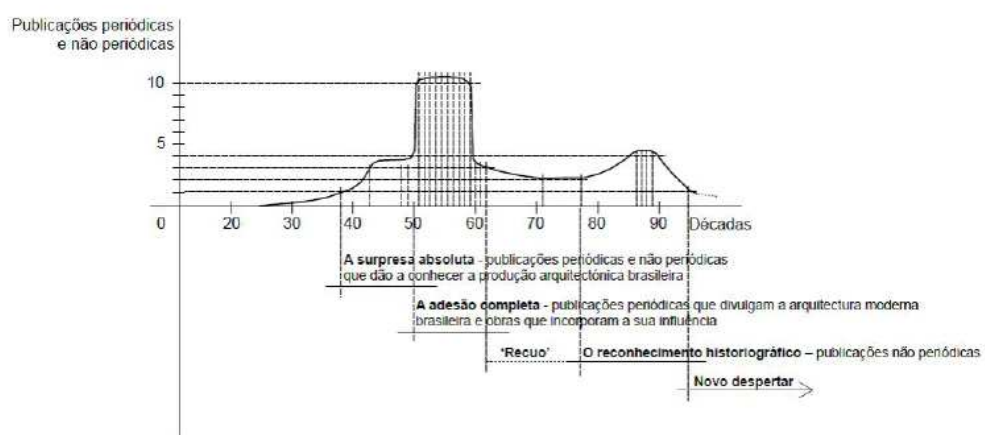


Figura 1: Dinâmica da presença de publicações incidindo sobre a AMB em Portugal.

Figura 083. Dinâmicas de publicações sobre o Brasil (Matos e Ramos, 2005, p. 8)

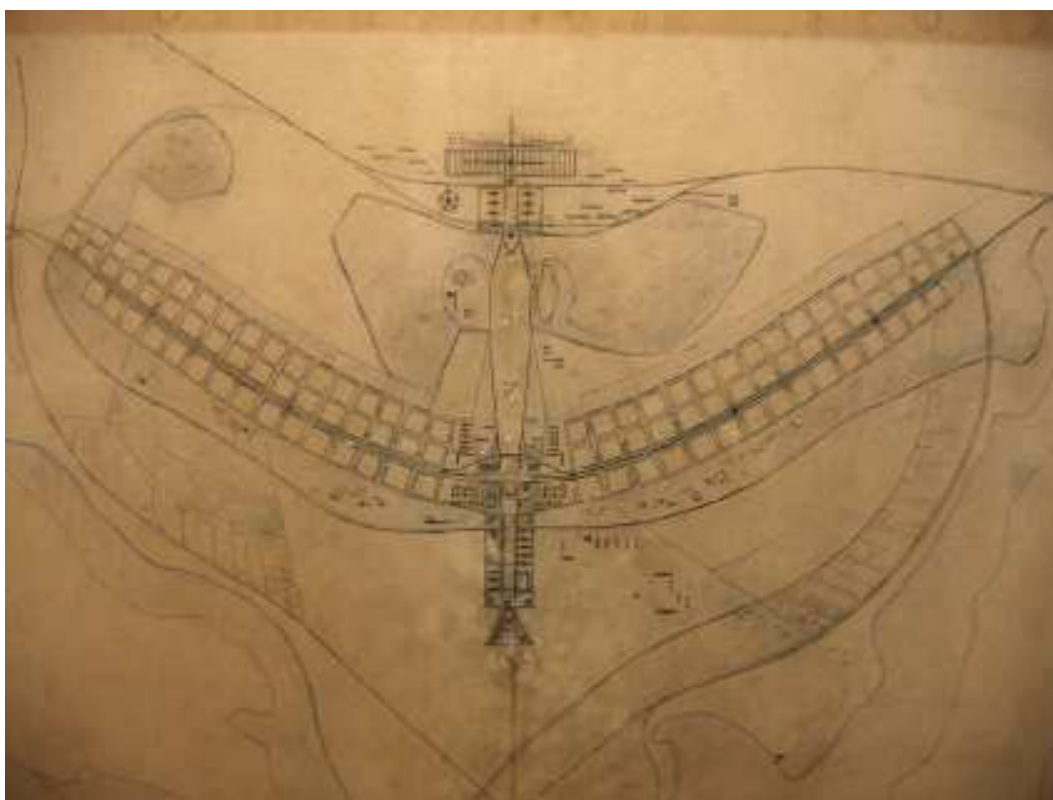


Figura 084. Lúcio Costa, plano original de Brasília

do movimento brasileiro», inserindo-o em um surto de estudos comparados, cujos exemplos mais significativos seriam os textos de Giedion (*“Space, time and architecture”*, Cambridge, 1941) e de Zevi (*“Storia dell’architettura moderna”*, Turim, 1950), sem contar o êxito editorial da publicação, em volumes sucessivos, das *“Obras completas de Le Corbusier”*. Em 1950, o arquitecto norte-americano Stamo Papadakis publicou em Nova Iorque *“The work of Óscar Niemeyer”*, que no ano seguinte alcançou a segunda edição. Henrique Mindlin, um arquitecto brasileiro atraído aos Estados Unidos na referida política de aproximação, publicou em 1955 *“Modern architecture in Brazil”*, uma antologia que reuniu 114 projectos, quantidade que por si só indica a rápida difusão do «modernismo» arquitectónico na fase em estudo.” (Durand, 1991)

A arquitectura brasileira fruto de condições endógenas, duma expressividade formal e de personagens ímpares desenvolveu-se e obteve um reconhecimento internacional anterior ao caso Português. *“De acordo com [Lúcio] Costa, a arquitectura brasileira era, por um lado, resultado da fusão de princípios europeus e da cultura nacional brasileira e, por outro, o produto de um «génio nativo.»”* (Moimas, 2014)

A capa da revista *“L’Architecture d’Aujourd’hui”* de 1947 sobre o Brasil reflecte de modo imediato esta grande ligação a Le Corbusier (presente na imagem dos mecanismos de controlo solar do Edifício Gustavo Capanema – os *brise-soleil* - e nas cores francesas do *lettering* da capa). O número seguinte, em 1952, reflecte já uma autonomia e identidade própria da arquitectura brasileira (visível no domínio dos temas e ambientes próprios do clima brasileiro e seus reflexos numa arquitectura plástica e formal muito própria). As várias leituras da arquitectura brasileira sugeridas ao longo de 1940 e 1955 (Tinem, 2006) revelam uma evolução e uma autonomização da arquitectura brasileira, assumindo a sua individualidade e conferindo uma relevância internacional que se constitui com a primeira grande internacionalização da arquitectura de língua portuguesa.

Esta divulgação da arquitectura e dos autores brasileiros foi seguida com grande fervor pelos Arquitectos nacionais. Presume-se que uma das primeiras cópias do catálogo da exposição *“Brazil Builds”* a chegar a Portugal terá sido trazida por um tio de Nuno Teotónio Pereira da África do Sul, e tornou-se numa *“inspiração para a célebre geração dos primeiros arquitectos modernos portugueses e fez escola.”* (Reis, 2003) Ana Vaz Milheiro afirma que *“o catálogo “Brazil Builds – Architecture New and Old 1652–1942” e as revistas brasileiras entram nos ateliers portugueses, juntando-se a outras publicações internacionais.”* (Milheiro, 2008, p. 5)

A importância da arquitectura brasileira para a geração de arquitectos nacionais saídos do congresso de 1948, com forte vontade de afirmar uma arquitectura moderna em Portugal, encontra-se bem patente numa carta escrita por Teotónio Pereira em 1947 referindo como Óscar Niemeyer conjuntamente com Cândido Portinari (artista plástico brasileiro, 1903-1962), *“forma[vam] o par que está conquistando para o Brasil um lugar de importância capital na arte.”* (Figueira e Milheiro, 2009) Nessa mesma altura Siza Vieira, num texto de 1998, recorda:

“... todos os estudantes das Belas-Artes do Porto (a escola que oscilava então entre as “Ordens” e o “Rappel a l’Ordre de Le Corbusier”) conheciam Niemeyer. As revistas que publicavam as suas obras estavam poisadas nos nossos estiradores, gastas e abertas em alguma página: cobertos de curva e contracurva, perfurados por palmeiras sintéticas, pilares quase imateriais (ou um único e espesso pilar), grandes consolas, escadas e rampas flutuando em espaços fluidos, betão, vidro, mármore, latão, madeiras preciosas, azulejos, sombras e reflexos – incendiavam a nossa imaginação. Forma Nova, interrogação: é isto também Arquitectura? Assim se aproximavam duas gerações e dois continentes, presente no espaço da História e do Desejo.” (Morais, 2009, p. 207)

E em 2007, por ocasião do 100º aniversário do arquitecto Óscar Niemeyer, Siza acrescentaria:

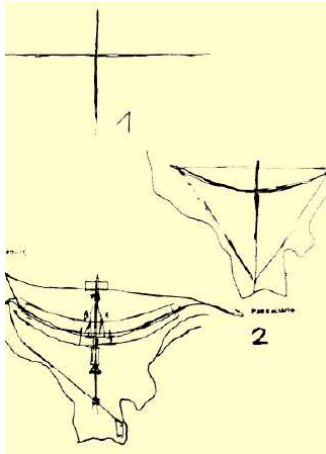


Figura 085. Lúcio Costa, proposta para o concurso de Brasília (Luiza, 2010, 2010)

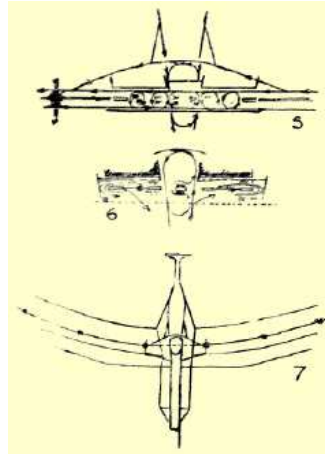


Figura 086. Lúcio Costa, proposta para o concurso de Brasília (Luiza, 2010, 2010)

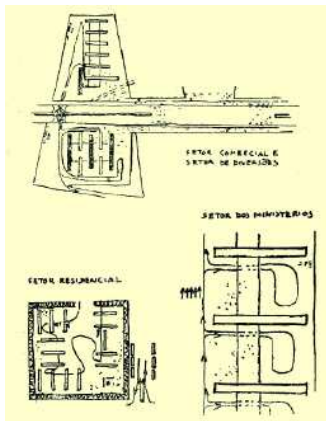


Figura 087. Lúcio Costa, proposta para o concurso de Brasília (Luiza, 2010, 2010)

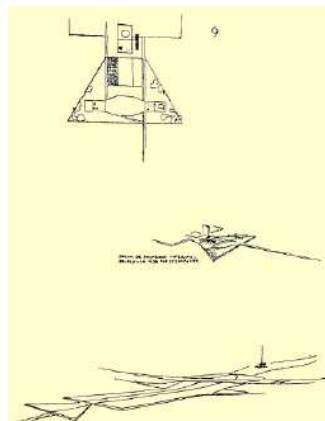


Figura 088. Lúcio Costa, proposta para o concurso de Brasília (Luiza, 2010, 2010)

“No princípio era Corbu. Mas os tempos estavam a mudar e o que chegava de fora. As novas publicações davam conta do que se fazia e onde e como e quem. Reconstruíam-se a Europa. Um dia, de chofre, surgia a América do Sul na “*Architecture d’Aujourd’hui*”. E logo inúmeras publicações sobre o Brasil e mais ainda sobre «um» Óscar Niemeyer. O Távora apareceu com o brilho nos olhos e um livro na mão: “*Brazil Builds*”. As revistas poisadas sobre as nossas mesas de trabalho (monografias de Gropius, de Neutra, de Mendelshon, de Mies) foram misteriosamente substituídas. Os trabalhos de Escola mudaram radicalmente. Surgiram no papel, como nos desenhos de Niemeyer que nos fascinavam – pilares como pontos, paredes como finas linhas ondulantes, quase dissolvendo a forma, contudo tão nítida e tão nova e tão evocativa.” (Morais, 2009, p. 371)¹³⁶

Veja-se ainda a esse nível a dinâmica da presença de publicações incidindo sobre a Arquitectura Moderna Brasileira (AMB) segundo um artigo de Tânia Beisi Ramos e Madalena Cunha Matos com o título “*Recepção da Arquitectura Moderna Brasileira em Portugal – registos e uma leitura*” (Matos e Ramos, 2005, p. 6) (Figura 082).

A investigação de Madalena Cunha Matos e Tânia Ramos parte deste pressuposto interessante de que as revistas de arquitectura funcionam como barómetros do interesse, e, assim sendo, do capital simbólico que se traduzirá no reconhecimento entre pares, num período precursor ao do que apontaremos ser a internacionalização da arquitectura portuguesa. Segundo as autoras (Matos e Ramos, 2005, p. 8) há um período inicial de descoberta, ao qual julgamos não ser indiferente a presença e ligação de Le Corbusier, seguido de um *boom* que traduz a projecção de aceitação da relevância e especificidade estilística da arquitectura moderna brasileira (Figura 083). Na natureza destes processos cíclicos de procura das novidades, são frequentes posteriores períodos de contracção. As revistas e os críticos vivem da busca constante da novidade, e a substituição da *novidade passada* pela *nova novidade* faz parte do ciclo natural e vigência do sucesso internacional.

O auge desta divulgação internacional acontece com a II Bienal de São Paulo em 1954, que alcança uma muito grande afluência e uma projecção internacional. Formozinho Sanches¹³⁷ (1922-2004) e Rui d’Athougua¹³⁸ (1917-2006) são premiados com o seu projecto do ‘*Bairro das Estacas*’ em Lisboa.

O concurso de Brasília e os projectos de Óscar Niemeyer

Mas é o concurso para a construção da nova capital do Brasil (1956) e os projectos subsequentes (1956-1960) que contribuirão definitivamente para o reconhecimento e aceitação da arquitectura e dos arquitectos brasileiros, rompendo o desconhecimento europeu.

A construção da nova capital do Brasil - Brasília – num ponto central do território, numa visão para o interior do país e não exclusivamente atlântica, é iniciada pelo governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961). O arquitecto Óscar Niemeyer foi escolhido para a chefia do Departamento de Urbanística e Arquitectura. Contudo, recusando-se a traçar os planos

136 Sérgio Fernandez faz também referência ao facto de Fernando Távora considerar a obra *Brazil Builds* “cartilha obrigatória de então”, in, FERNANDEZ, Sergio – *Percorso – Arquitectura portuguesa 1930/1974*. Porto: FAUP, 1988. p.57.

137 Sebastião Pedro Leal Formosinho Sanches (Lisboa, 1922 - 2004), foi um arquitecto português

138 Rui de Sequeira Manso Gomes Palma Jervis de Athougua Ferreira Pinto Basto (Macau, 1 de Janeiro de 1917 — Lisboa, 21 de Julho de 2006) foi um arquitecto português. Frequentou o Colégio Militar entre 1927 e 1936. Formado pela Escola de Belas Artes do Porto. Estagiou no ateliê de Filipe Nobre de Figueiredo. Do seu trabalho em Lisboa, destacam-se o “Bairro das Estacas”, projectado em parceria com Formosinho Sanchez e Maurício de Vasconcelos2 (1949/55), as Escolas Primárias do Bairro de S. Miguel (1949/53) e Teixeira de Pascoaes (1956/61) e a Escola Secundária (antigo Liceu) Padre António Vieira (1959/64), bem como parte dos edifícios circundantes da Praça de Alvalade.

urbanísticos para a nova cidade promoveu a necessidade de concurso para a escolha do *plano-piloto*¹³⁹. Em Março de 1957, foi escolhida uma comissão do concurso para a escolha do *plano-piloto*, onde ficou estabelecido que o concurso seria nacional e as condições¹⁴⁰ a serem cumpridas pelo plano-piloto.

A solução de um concurso nacional prevaleceu sob a sugestão de um concurso internacional, acentuando o carácter de desenvolvimento potencial dos urbanistas e arquitectos brasileiros, tendo gerado enorme interesse. Vários arquitectos, urbanistas e firmas de engenharia apresentaram projectos de variados géneros, apostando na inovação, na qualidade técnica da proposta ou na própria apresentação.

Os júris do concurso do plano-piloto de Brasília, composto por autoridades internacionais (sir William Holford, assessor de urbanismo do Governo britânico e planificador da Capital da Rodésia; André Sive, da França; e Stamo Papadaki, da Universidade de Nova Iorque), avaliaram 26 propostas concorrentes, das quais eliminaram dezasseis projectos, reservando dez para exame mais cuidadoso.

Entre os classificados figuravam os maiores nomes da arquitectura e do urbanismo no Brasil, como Lúcio Costa, Ney da Rocha e Silva, M.M. Roberto, Henrique Mindlin, Paulo Camargo e a firma Construtec. Acabaria por ser seleccionado o projecto de Lúcio Costa.

A proposta de Lúcio Costa (Jong e Mattie, 1994, pp. 38–49; Spreiregen, 1979, p. 199), que *“não concorre, apenas se desenvencilha de uma solução possível, que não foi procurada mas surgiu, por assim dizer, já pronta”* (Leitão, 2009, p. 36) foi desenhada sumariamente à mão numa folha de papel comum, foi executado ao longo de apenas 64 horas de trabalho e custou apenas 20 cruzeiros em papel, lápis, tinta e borracha, enquanto outros concorrentes gastaram uma fortuna, e usaram o que existia de mais moderno em técnicas de apresentação de arquitectura (Figuras 084-088).

Lúcio Costa descrevia as intenções de uma forma muito clara: *“A força de Brasília nasceu do simples gesto do homem que se apropria de um lugar: duas linhas rectas que se cruzam em ângulo recto”*. Numa entrevista em 2005 Óscar Niemeyer lembra *“a arquitectura que a gente faz é mais variada, a curva aparece muito... Corbusier fazia o poema do «ângulo recto»¹⁴¹ e a gente faz o «poema da curva»* (Niemeyer, 2005). A clareza, e a hierarquia dos elementos integrantes do conjunto são frequentemente as razões apontadas para a vitória deste projecto.

Lúcio Costa explica no relatório do plano-piloto *“criou-se um terra pleno triangular, com arrimo de pedra à vista, sobrelevando na campina circunvizinha a que se tem acesso pela própria rampa da auto-estrada que conduz à residência e ao aeroporto. Em cada ângulo dessa praça – Praça dos Três Poderes, poderia chamar-se – localizou-se uma das casas, ficando as do Governo e do Supremo Tribunal na base, e a do Congresso no vértice, com frente igualmente para uma esplanada ampla disposta num segundo terra pleno, de forma rectangular e nível mais alto, de acordo com a topografia local, igualmente arrimado de pedras em todo o seu perímetro. A aplicação em termos actuais dessa técnica oriental, milenar dos terraplenos, garante a coesão do conjunto e lhe confere uma ênfase monumental imprevista. Ao longo dessa esplanada, - o Mall, dos ingleses -, extenso gramado destinado a pedestre, a paradas e a desfiles, foram dispostos os Ministérios e autarquias. (...) ampla área destinada à Cidade Universitária com o respectivo Hospital das Clínicas, e onde também se prevê*

139 Equivalente ao plano base.

140 As condições incluíam: os traçados básicos da cidade, indicando a disposição dos principais elementos da estrutura urbana; a definição do júri, presidido pelo presidente da Nova-cap, integrado por dois arquitectos do Brasil, um do Clube de Engenharia, e dois urbanistas estrangeiros; que os trabalhos deveriam ser entregues num prazo curto de 120 dias, a partir da data das inscrições; e o valor do prémio concedido ao primeiro colocado no valor de um milhão de cruzeiros.

141 Referência ao livro editado por Le Corbusier em 1955, mas realizado em 1947.

a instalação do Observatório. A Catedral ficou igualmente numa praça autónoma disposta lateralmente, não só por questão de protocolo, uma vez que a Igreja é separada do Estado, como por questão de escala, tendo-se em vista valorizar o monumento e, ainda, principalmente, por outra razão de ordem arquitectónica: a perspectiva de conjunto da esplanada deve prosseguir desimpedida até além da plataforma, onde os dois eixos urbanísticos se cruzam” (Leitão, 2009, p. 38)

Realizado o concurso para o plano-piloto, criaram-se diversas comissões para, sob a coordenação de Lúcio Costa, fosse complementado o plano-piloto. Seguiram-se planos específicos: O Plano Urbanístico e o Médico-Hospitalar.

Óscar Niemeyer veio a ser responsável pelos vários edifícios que compõem o complexo, enquanto director do *Departamento de Arquitectura da Companhia Urbanizadora da Nova Capital* (Novacap), responsável pela execução do projecto. Numa entrevista em 2005 Óscar Niemeyer refere que *“a arquitectura deve ser invenção (...) quando há espanto e surpresa a arquitectura está no bom caminho”* (Niemeyer, 2005) aquando da visita de Le Corbusier ao edifício do Congresso, em particular *“quando subiu a rampa do congresso, ele parou e disse: «aqui tem invenção! E isso é que é arquitectura»”* (Niemeyer, 2005).

Mesmo assim, ainda sem se ter terminado o projecto já Kubitschek lhe dava um brilho internacional trazendo a visitá-la personalidades e líderes políticos. Brasília tornava-se no símbolo maior da nova identidade nacional, de um país em desenvolvimento que emerge rapidamente no mundo moderno. Uma cidade futurista no imenso, distante e negligenciado interior, capaz de chamar a atenção internacional. A maioria gosta, se entusiasma, elogia.

Destacam-se destes visitantes a visita solene do General Francisco Higinio Craveiro Lopes (1894-1964), Presidente de Portugal, em Junho de 1957. No ano seguinte, chega o ditador Alfredo Stroessner, Presidente do Paraguai, um dos primeiros hóspedes do incompleto *Brasília Palace Hotel*. Ainda tiveram outras visitas ilustres, o Secretário de Estado norte-americano e ainda, o Príncipe Bernhard da Holanda; Príncipe Mikasa, do Japão; Duquesa de Kent; André Malraux, Ministro da Cultura da França posteriormente o Primeiro-Ministro cubano Fidel Castro.

Em Portugal o efeito da internacionalização da arquitectura brasileira faz-se através das revistas, e, de modo muito relevante, através da divulgação do *“Brazil Builds”*. Todavia realizam-se duas mostras de arquitectura moderna brasileira em Portugal que contribuem definitivamente para uma ideia de que a possível internacionalização possa acontecer, mesmo para os falantes do Português.

Muito recentemente foi editado um livro que reúne os projectos para Brasília, intitulado *“Projetos para Brasília: 1927 – 1957”* (Tavares, 2014), da autoria de Jeferson Tavares, prosseguindo a sua investigação de mestrado (Tavares, 2004), que merecerá certamente leitura adicional, a qualquer investigador que pretenda aprofunda este concurso, pela extensa pesquisa realizada pelo autor sobre os diversos projectos para a nova capital do Brasil. São incluídos e analisados na publicação não apenas os projectos premiados no concurso, mas todos os



EXPOSIÇÃO DE ARQUITECTURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

INTEGRADA NAS ACTIVIDADES DO III CONGRESSO DA U. I. A., REALIZOU-SE NA S. N. B. A. UMA EXPOSIÇÃO DE ARQUITECTURA BRASILEIRA DA QUAL REPRODUZIMOS ALGUNS DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS, EXTRACTOS DAS INTRODUÇÕES AO CATÁLOGO E UMA CONFERÊNCIA PROFERIDA PELO PROFESSOR WLADIMIR ALVES DE SOUSA QUE POR VÁRIAS CAPITALS DA EUROPA TEM ACOMPANHADO ESTA EXPOSIÇÃO

Figura 089. Título do artigo de divulgação da arquitectura brasileira em "Arquitectura" nº 53, 1954. (Matos e Ramos, 2005, p. 14)



Figura 090. Capas da revista de 1920 "L'Esprit Nouveau, Revue Internationale d'Esthétique" de Le Corbusier

concorrentes (incluindo os premiados ¹⁴² e os não premiados ¹⁴³), assim como as propostas apresentadas antes do concurso ¹⁴⁴.

As exposições brasileiras em Portugal: 1947 e 1953

A primeira mostra de arquitectura moderna brasileira, intitulada “*Arquitectura Contemporânea no Brasil*”, acompanhou uma visita de estudo de estudantes brasileiros finalistas da Faculdade Nacional de Arquitectura da Universidade do Brasil, entre 1948 e 1949, conforme é descrito por Ana Vaz Milheiro e Jorge Figueira (2009), e irá ser exibida no grande salão do Instituto Superior Técnico.

Esta primeira mostra, que transporta e projecta o conhecimento da arquitectura Brasileira em Portugal e na Europa, “*apresenta «grande número de fotografias, desenhos e algumas maquetes». Completa-se com uma colecção de publicações brasileiras, algumas já do domínio dos portugueses. A «novidade» consiste na conferência inaugural dada pelo professor carioca porque, como se explica, «embora os arquitectos portugueses já tivessem um conhecimento nítido do valor das actuais tendências da arquitectura no Brasil... o assunto ganhou um interesse novo e uma maior objectividade uma vez explicado por alguém que o tem vivido de perto.» O arquitecto brasileiro haveria de facultar material para um «número especial ... dedicado ao Brasil», o que só acontecerá parcialmente mais tarde, por ocasião de uma segunda mostra, montada em 1953.*” (Figueira e Milheiro, 2009)

A exposição teve particular relevância nos alunos das duas escolas de arquitectura (Escolas de Belas Artes de Lisboa e Porto) e significou:

“Inicialmente, uma «terceira via», entre o passadismo imposto governamentalmente e o rígido cânon do moderno internacional; e uma esperança. Muitas realizações da AMB eram uma prova de ser possível o encarar a habitação como uma prioridade, o encarar a resolução a uma escala vasta do problema da habitação para o grande número; a deslocação para o domínio do possível de que um governo podia apoiar a arquitectura moderna sem ter obrigatoriamente uma proveniência nórdica, centro-europeia ou norte-americana: era a utopia do próximo, do parecido, concretizada. Depois, significou um vocabulário e uma sintaxe nova para a arquitectura que se fazia quotidianamente. Sobretudo, era uma liberdade inédita no uso do concreto armado, material de eleição também em Portugal e que os diferenciava dos países onde ele era subjugado ou convivia com as estruturas metálicas, as alvenarias portantes ou mesmo a madeira – como, mais uma vez, os então centros da arquitectura moderna, a Alemanha, a Holanda e os Estados Unidos. O lado escultural que a AMB permitia à arquitectura foi um notável factor para a sua adesão; o uso da curva, e da curva de grande dimensão, passou a ser autorizado, permitindo sair da estreiteza da caixa, apelidada consoante os quadrantes, de americana, de comunista, de estrangeirada de qualquer modo. As grelhas, como recurso simultaneamente ambiental e expressivo; e, para os arquitectos mais estruturais, a verdade construtiva da identificação entre elementos

142 Lúcio Costa, 1º lugar; Boruch Milmann, João Henrique Rocha e Ney Fontes Gonçalves, 2º lugar; Escritório MM Roberto, 3º lugar *ex aequo*; Rino Levi, Roberto Cerqueira Cezar e Luís Roberto de Carvalho Franco, 3º lugar *ex aequo*; João Vilanova Artigas, Carlos Cascaldi, Mario Wagner Vieira da Cunha e Paulo de Camargo e Almeida, 5º lugar; Henrique Ephim Mindlin e Giancarlo Palanti, 5º lugar; e Construtécnica – Milton C. Ghiraldini, 5º lugar.

143 Jorge Wilhelm; Eurípedes Santos; José Otacílio de Sabóia Ribeiro; Predial e Construtora Duchon – Ricardo Brasília Paes de Barros Schroeder; Rubem de Luna Dias, Belfort de Arantes e Hélio de Luna; Stam Ltda. – Joaquim Manoel Guedes Sobrinho, Liliana Marciano Guedes, Carlos Barjas Milan, Domingos Azevedo; Pedro Paulo de Mello Saraiva e Julio José Franco Neves; João Kahir; Edgar Rocha Souza e Raul da Silva Vieitas; José Geraldo da Cunha Camargo; Pedro Paulino Guimarães, Luiz Mario Sarmiento Brandão, José Lambert de Mattos Dodibeí, Theodore Ding-Wen Wu, Carlos Enrique Virviescas Pinzón e Róger Solórzano Marín; Marcelo Rangel Pestana, Hernan Ocampo Landa e Vigor Artese.

144 Planópolis (1927), de autor desconhecido; Brasília – A Cidade Histórica da América (1930), de Theodoro Figueira de Almeida; Ante-projeto para a Futura Capital do Brasil no Planalto Central (1936), de Carmem Portinho; Porque, Para Onde e Como Mudar a Capital da República (1948), de Jales Machado; Projecto para a Futura Capital Federal (data não-determinada), de João Augusto de Mattos Pimenta; e Vera Cruz, futura Capital do Brasil (1955), de Raul Penna Firme, Roberto Lacombe e José de Oliveira Reis.

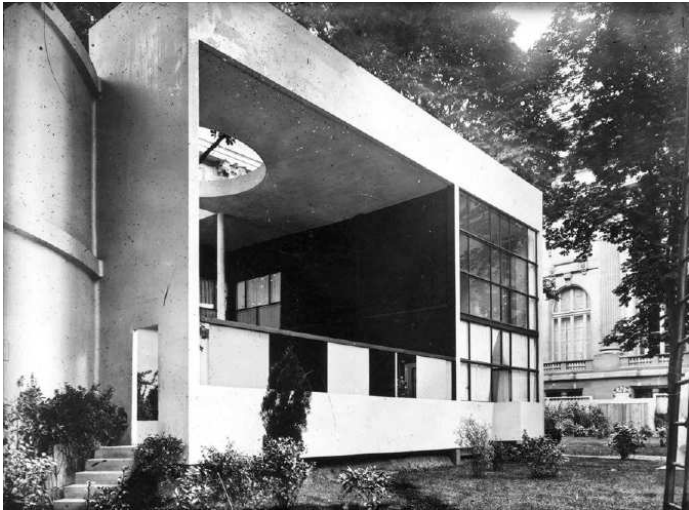


Figura 091. Le Corbusier, Pavilhão do “*Espirit Nouveau*”, Paris, França, 1925

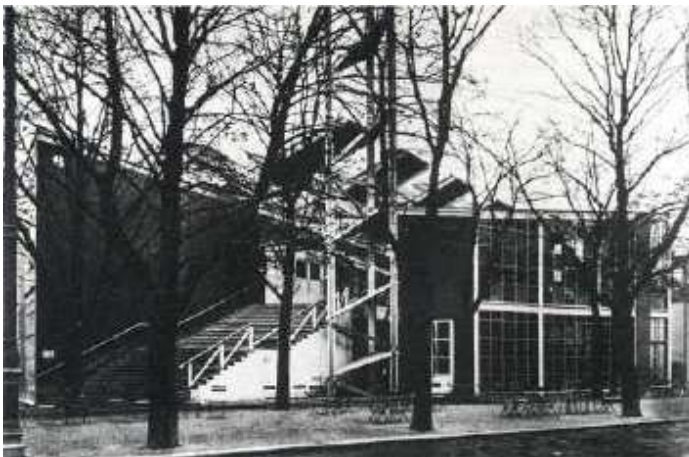


Figura 092. Melnikov, Pavilhão Soviético, Paris, 1923



Figura 093. Melnikov, Pavilhão Melnikov, Paris 1923

portantes e arquitectura. A cor, liberta da carga do branco do período heróico e simultaneamente da redução da paleta do «estilo internacional»; e uma coexistência nova, festiva e interpenetrante com a natureza, tal como nos projectos internacionalmente muito divulgados de Niemeyer e pela via do paisagismo de Burle Marx. Um terceiro tempo é marcado pela viragem para novas questões, sobre a natureza, controle e apreensão da cidade; aí entram os italianos e os anglo-saxónicos novamente, e sucessivas questões da linguística da arquitectura, entendida por via do historicismo, e as muitas seguintes, apagaram o enlevo com as produções da AMB; e a sua necessidade.” (Matos e Ramos, 2005, pp. 17–18)

A democratização dos países europeus no rescaldo do pós-guerra teve um grande impacto na estabilidade política e social de Portugal. O Governo do regime Salazarista e a sua máquina de propaganda (que já haviam dado provas durante a Exposição do Mundo Português) iniciam iniciativas de âmbito cultural e de projecção internacional ao longo dos anos 50 com vista à maior aceitação internacional das políticas colonialistas ou ultramarinas da ditadura nacional. É com este propósito que o Estado Novo permite a criação das Iniciativas Culturais Arte e Técnica Lda (ICAT) em 1946 em Lisboa, a Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM) em 1947 no Porto (ESBAP), apoia a realização do Iº Congresso Nacional de Arquitectura de 1948 e se abre ao mundo através da realização do III Congresso da União Internacional dos Arquitectos¹⁴⁵ (UIA). A permissão destas organizações de arquitectos (ICAT e O DAM), onde participariam Keil do Amaral (1910-1975), Francisco Castro Rodrigues (1920-2015), João Simões (1908-93), Fernando Távora (1923-2005), entre outros, revela algum espaço de intervenção cultural, social e político, deixado livre pelo Estado Novo às vanguardas culturais do país. No Congresso de 1948 (influenciado pelo CIAM) e no Congresso da UIA, são evidentes as possíveis contaminações dos arquitectos nacionais pela arquitectura e arquitectos modernos internacionais, mas também as possibilidades propagandísticas do Estado Novo em relação à UNESCO face aos problemas que enfrentava na sua adesão (a adesão à UNESCO ocorre apenas 1965, em parte devido ao veto soviético à participação portuguesa na ONU, cuja adesão se viria a confirmar em 1955).

Paralelamente aos trabalhos do Congresso decorreu a Exposição Internacional dos vários países membros da UIA, onde ficaram patentes as diferentes preocupações e estados culturais e profissionais dos vários países. Havia, portanto, um sentido propagandista nestas autorizações e nos apoios do Estado Novo, como descreveremos mais à frente na investigação.

É, paralelamente, a esse evento que decorre uma segunda ‘*Exposição de Arquitectura Contemporânea Brasileira*’, na Sociedade Nacional de Belas Artes em Setembro de 1953, que acompanha, apesar de não estar integrada no programa oficial, a participação brasileira nesse congresso. Esta mostra marcou “*o ponto mais alto do entusiasmo português pela cultura moderna do Brasil*” (Figueira e Milheiro, 2009) desde a sua introdução na Exposição do Mundo Português.

Nela estiveram expostos 240 painéis compostos por fotos e desenhos de obras de trinta e cinco autores¹⁴⁶, onde se destacaram Burle-Marx (1909-94), Lúcio Costa (1902-98) e Óscar Niemeyer (1907-2012).

145 “O III Congresso da União Internacional dos Arquitectos (UIA) decorreu no Palácio Foz em Lisboa em Setembro de 1953, com o tema «A arquitectura no cruzamento dos caminhos» e contou com cerca de 600 participantes de diversos países, incluindo o Brasil.” (Matos e Ramos, 2005, p. 13)

146 Destacam-se “Abelardo de Souza, Affonso Reiddy (sócio honorário do SNA desde 1945, por indicação do Instituto dos Arquitectos Brasileiros), Álvaro Vital Brasil, Atílio Corrêa Lima, Francisco Bolonha, Henrique Mindlin, MMM Roberto, Gregory Warchavchik, Levi, Sérgio Bernardes, Olavo Redig de Campos, e naturalmente Burle Marx, Lúcio Costa (sócio honorário do SNA desde 1949 por escolha portuguesa) e Óscar Niemeyer, as três personagens centrais na perspectiva portuguesa.” (Figueira e Milheiro, 2009)

“A segunda mostra, montada na Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) fora do calendário das mostras internacionais que acompanharam o congresso, destaca-se também pelo número e formato dos 240 painéis expostos, estranhos à normalização seguida neste género de encontros. Não são exibidas maquetas, apenas fotografias e desenhos. Peres Fernandes, na condição de presidente do SNA, não deixará de salientar a situação de desigualdade em que a mostra portuguesa preparada no âmbito da UIA se encontra face à congénere brasileira.” (Figueira e Milheiro, 2009)

Esta mostra alargava, segundo Ana Milheiro e Jorge Figueira (2009) o conjunto de obras que compunham a exposição *“Brazil Builds”* (Goodwin, 1943; Martin, 1943) que foi exposta no MOMA de Nova Iorque em 1943 e que transmitiu de forma muito forte à Europa e América o furor da arquitectura brasileira de então.

Consolida mais uma vez o conhecimento da arquitectura brasileira em Portugal (Figura 089), mas assinala a de forma evidente as dificuldades nacionais na criação de um discurso teórico tão relevante e moderno (Figueira e Milheiro, 2009):

“É com grande júbilo que acolhemos esta exposição que, embora não subordinada ao esquema proposto pela União Internacional de Arquitectos... nos traz uma das mensagens que faltavam, e o nosso júbilo é ainda maior, porque essa mensagem nos vem do Brasil – esse espelho de aumento, que em muitos aspectos, nos reflecte – cujos arquitectos souberam plasmar com materiais e espírito nacionais e actualísimos, as suas próprias ideias e as do maior teórico de Arquitectura do nosso tempo: refiro-me, como é óbvio, a... Le Corbusier.” (Figueira e Milheiro, 2009)

Ao mesmo tempo alguns arquitectos nacionais, dos quais se destaca Eduardo Anahory

A narrativa da exposição, conectando a arquitectura e urbanismo brasileiros com o movimento moderno, não esconde a herança portuguesa colonial (construtiva e urbanística) e assinala o mérito dessa herança no desenvolvimento da arquitectura brasileira e na sua unidade formal. A exposição a esta mostra *“dota os portugueses de um maior controlo sobre os temas fundamentais da cultura moderna do Brasil (o que não significa aplicá-los no desenho): arrojo técnico, adequação climática (exposição solar e ventilação), plasticidade e integração das três artes – aspecto progressivamente explorado pela arquitectura nacional e que é objecto de debate nesta reunião da UIA.”* (Figueira e Milheiro, 2009)

Formosinho Sanchez (1922-2004) virá a considerar, esta exposição, em sentido lato, um contributo para a definição do futuro inquerito à arquitectura Portuguesa, já que:

*“um estudo criterioso e lógico das condições climáticas do país da América do Sul deu, como resultado, aquela série de edifícios, dos mais pequenos aos maiores, um ar fresco, lavado, sóbrio e fundamentalmente plástico. Para tanto ajudou-os o conhecimento profundo dos materiais disponíveis e uma aplicação directa e justa das matérias-primas de cada região.”*¹⁴⁷

Estas exposições e a divulgação internacional do Brasil ao longo das revistas internacionais de arquitectura na América e na Europa projectam a arquitectura moderna de língua lusófona e sustentam uma vontade de alguns arquitectos nacionais se iniciarem numa aventura internacional.

147 SANCHEZ, Sebastião Formozinho – *Arquitectura Moderna Brasileira, Arquitectura Moderna Portuguesa*. Arquitectura. Lisboa. S.2ª, Ano XXII, n.29 (Fev.-Março 1949), p.17.

3.1.4 A relevância de Porfírio Pardal Monteiro

Uma figura relevante neste desabrochar duma visão internacional da arquitectura portuguesa e dos seus arquitectos foi Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957) que firma relações muito próximas com grandes figuras internacionais e, torna-se, a partir de 1930, correspondente da revista *L'Architecture de l'Aujourd'hui* editada por Pierre Vago.

A vida de Pardal Monteiro foi alvo de uma investigação de doutoramento desenvolvida por João Cottinelli Telmo Pardal Monteiro¹⁴⁸ (n.1954), e desta retiram-se contributos importantes para o papel relevante de Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957) e António Pardal Monteiro (1928-2012) para uma consciência internacional e confirma-se o seu papel activo nas instâncias internacionais de arquitectos.

Porfírio Pardal Monteiro, proveniente de uma família ligada ao sector dos mármore e à construção, desde cedo se interessa pela arquitectura. Inicia a sua formação em arquitectura entre 1912 e 1919, foi colega de Cristiano da Silva (1896-1976) e de Cotinelli Telmo (1897-1948). Trabalha com Ventura Terra (1866-1919) e entre 1919 e 1929 trabalha na Caixa Geral de Depósitos como Arquitecto-Chefe da secção de obras. João Pardal Monteiro indica que “em 1923 Porfírio, por incumbência da Caixa Geral de Depósitos, faz a sua primeira viagem ao estrangeiro para estudo de instalações bancárias e equipamentos para bancos” (Monteiro, 2012, p. 64), mais tarde visita a “«Exposition des Arts Decoratifs et Industriels Modernes» em Paris (...) [onde irá encontrar] os modernistas, Le Corbusier (1887-1965) com o pavilhão «Espirít Nouveau»¹⁴⁹ (Figura 091) e o pavilhão russo¹⁵⁰ de Konstantin Melnikov (1890-1974) (Figuras 092 e 093), todos eles com uma nova imagem, totalmente depurada” (Monteiro, 2012, p. 64). Esta viagem marca muito fortemente o percurso estético e profissional de Pardal Monteiro.

Em 1927 Porfírio Pardal Monteiro conhece Duarte Pacheco (1900-1943) e inicia uma extensa carreira de obras públicas (projectando o Instituto Superior Técnico, o Instituto Nacional de Estatística, entre outros).

A investigação recente sobre Pardal Monteiro informa as viagens frequentes e as relações pessoais com Auguste Perret (1874-1954), Pierre Vago (1910-2002) e Alfred Agache (1875-1959), tanto em Paris como em Portugal (Monteiro, 2012, p. 67). É de particular relevância a sua amizade com Pierre Vago, editor desde a fundação da “*L'Architecture d'Aujourd'hui*” (AA) em 1932 e, ainda, fundador em 1932 das Reuniões Internacionais de Arquitectos (RIA) precursoras da União Internacional dos Arquitectos (UIA).

Pardal Monteiro realiza algumas das viagens que a revista francesa organiza em conjunto com o RIA (URSS em 1932, Itália em 1933, Hungria, Áustria e Checoslováquia em 1935). Segundo alguns autores (Rodrigues, André e Marat-Mendes, 2012), Pardal Monteiro conhece o grupo fundador do RIA nessa primeira visita organizada por Pierre Vago em 1932 à URSS e segue com com este e Alfred Agache (1875-1959), André Block (1896-1966) de Paris a Moscovo onde se realiza o primeiro RIA. João Pardal Monteiro (Monteiro, 2012, p. 67) confirma que Porfírio Pardal Monteiro integra em 1932 a delegação da “*L'Architecture d'Aujourd'hui*”, visitando

148 Notem-se as três gerações Pardal Monteiro: Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957) fundador da linhagem; António Pardal Monteiro (1928-2012) sobrinho de Porfírio Pardal Monteiro; João, Manuel e Duarte Cottinelli Telmo Pardal Monteiro netos de Porfírio Pardal Monteiro e de José Ângelo Cottinelli Telmo (1897-1948) e sobrinhos de Daciano Costa (1933-2005). (Cânico, 2010)

149 Ver <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5061&sysLanguage=en-en&itemPos=44&itemCount=78&sysParentId=64>.

150 Ver <http://www.paris-architecture.info/PA-032.htm>.

Leninegrado (actual São Petersburgo), Moscovo e Cracóvia, e visita obras de Melnikov, Golosov e Le Corbusier.

Em 1933 Pardal Monteiro participa no encontro da RIA em Roma, no mesmo ano que se realiza o congresso do CIAM onde é assinada a famosa carta de Atenas (Monteiro, 2012, p. 67). Outros autores dão como certo que Pardal Monteiro foi membro fundador do RIA. Independentemente dessa questão é provável que, no mínimo, com base na sua colaboração desde 1930 com a revista *“L'Architecture d'Aujourd'hui”*, houvesse algum conhecimento prévio das actividades do RIA e do seu corpo directivo. Alfred Agache, que era já conhecido pelo seu plano para o Rio de Janeiro (*Plano Agache*, 1928-1930), irá mais tarde (1933) ser convidado por Duarte Pacheco a realizar o *Plano do Terreiro do Paço a Cascais*. Pardal Monteiro viajará em estudo, ainda em 1934, a Espanha, Itália, França, Bélgica e Alemanha.

As relações entre Portugal e o RIA intensificaram-se e formalizaram-se pouco depois. Em 1935 participa com Cottinelli Telmo (1897-1948) em mais um encontro do RIA (Monteiro, 2012, p. 68) presidido na altura por Auguste Perret (1874-1954) e os dois visitam a Checoslováquia, Hungria e Áustria e regressam a Roma para o XIII Congresso Internacional dos Arquitectos. Ainda nesse ano, acompanhado por Duarte Pacheco, visita a Argélia e a Itália (na Itália fascista de Mussolini) e termina a viagem em Paris onde visita a *Exposition Internationale des Arts e Techniques* (a última grande exposição mundial antes da Segunda Guerra Mundial) e observa a arquitectura institucional nazi do arquitecto alemão Albert Speer (1905-1981), a arquitectura nacionalista russa de Boris Iofan (1891-1976), os pavilhões do amigo Pierre Vago (1910-2002), e o Pavilhão de Portugal de Keil do Amaral (1910-1975) (Monteiro, 2012, p. 68; Pascoal, 2011, pp. 102–104). Tal como previamente mencionado Pardal Monteiro assiste ainda aos trabalhos do *XIV Congresso Internacional do RIA*, juntamente com o CIAM, onde Pierre Vago escala Le Corbusier como orador principal (Nedelykov e Moreira, 2002), no *Trocadero* em Paris.

Este profundo interesse na arquitectura internacional e uma busca incessante por conhecimento para além das fronteiras nacionais era apenas partilhado por uma muito pequena elite da arquitectura nacional de então. Ana Pascoal salienta *“para o arquitecto, as viagens constituíam meio de aprendizagem e de troca de informações, sobre as quais lhe cabia reflectir por forma a estimular a arquitectura portuguesa.”* (Pascoal, 2011, p. 104)

Pardal Monteiro é nomeado *Secretário do Conselho Director da Sociedade Nacional dos Arquitectos* entre 1919 e 1922 e é eleito Presidente do Sindicato Nacional dos Arquitectos em 1936 (mantendo-se no cargo até 1944) assumindo nesta organização um trabalho pioneiro de ligação com as associações congéneres internacionais. Esta dignificação da profissão, crescente ao longo da segunda metade do século XX, é profundamente exercida por Pardal Monteiro, *“tendo usado todos os seus cargos públicos para obter um estatuto para a classe [dos arquitectos]”* (Monteiro, 2012, p. 73). Este trabalho de ligação internacional é particularmente importante na consciência e discussão dos normativos internacionais que regulam a profissão, nomeadamente os éticos e os respeitantes aos concursos.

Salienta-se de Pardal Monteiro uma entrevista no periódico de Lisboa *“A Verdade”* em 9 de Maio de 1936 sobre o *problema dos concursos*:

“- [Pardal Monteiro] Há um problema fundamental para nós, em que ainda não tocámos – a questão dos Concursos.

- [Leandro Alves] Como se efectuam os concursos de arquitectura?

- [PM] *Em regra não têm regra nenhuma. As condições diferem de um para o outro, como do dia da noite. Não existe unidade alguma no actual «sistema» de organização de concursos. Cada concurso novo é uma surpresa.*

- [LA] *E o que resulta dessa falta de regularidade?*

- [PM] *Uma grande confusão e a carência de resultados seguros e justos nas decisões do júri. Os concursos, tal como é organizado, não corresponde em geral ao objectivo que se pretende.*

- [LA] *Causas?*

- [PM] *Uma delas, e a mais importante, é a escolha dos membros do júri não ser feita, muitas vezes, de molde a garantir um seguro julgamento técnico e artístico.*

- [LA] *Como devia então ser constituído o júri nos concursos de arquitectura?*

- [PM] *Como nos concursos doutras especialidades por técnicos. Não faz sentido que a maioria «esmagadora» dum júri de arquitectura seja composto por entidades quasi ou totalmente profanas. A única maneira, portanto, de obter, com os concursos, resultados pelo menos satisfatórios, é compor a maioria do respectivo júri com especialistas, com Arquitectos, neste caso, a quem se possa pedir, em qualquer circunstância, responsabilidades de toda a ordem. Além disso, para melhor segurança, devia ser exigido ao concorrente, além da memória que acompanha o seu trabalho, a defesa oral e completa do seu projecto, sendo possível até, em fase dum arguente, também especialista, é claro. Deste modo os julgadores tomariam mais íntimo conhecimento dos objectos dos seus juízos, podendo, portanto, julgar com certeza e equidade. Só assim o concurso seria o que deve ser e não é.” (Entrevista ao Arq. Pardal Monteiro, 1936)*

Esta perspectiva muito negativa sobre os concursos de arquitectura nacionais do então Sindicato dos Arquitectos expressa bem o estado dos concursos em Portugal, e, possivelmente, de modo similar em muitos países da Europa e do Mundo. Lembre-se que nesta data Portugal estava sob a condução política do Estado Novo, que como vimos contrastava com alguns estados mais evoluídos internacionalmente, pelo menos no que diz respeito às *liberdades e garantias* e em relação à inexistência de um acordo genérico sobre os concursos de arquitectura em termos internacionais (que apenas viria a ser redigido e aprovado em 1956 pela UIA).

Maria Antónia Palla (n. 1933) num artigo sobre a História da Secção Portuguesa da UIA, confirma que o primeiro contacto (documentado e formal) entre Portugal e o RIA foi em 1937 por Pardal Monteiro, e numa carta enviada a Vago datada de 27 de Janeiro de 1937, o arquitecto português explica a Vago que *"as dificuldades de ordem legal que dificultam a participação dos arquitectos portugueses nos organismos internacionais mas dado o interesse que o assunto lhe merece promete ir estudar a questão, pedindo-lhe informações sobre o caso italiano, que julgava semelhante ao nosso."* (Palla, 1967, p. 50). Pouco tempo depois, a 13/02/1937, Pardal Monteiro informa Vago que obtivera do Governo Português autorização para formar um grupo nacional do RIA o qual deveria, na sua opinião, ser independente do Sindicato Nacional dos Arquitectos (SNA). Segundo correspondência de Pardal Monteiro de 1939 Palla refere que nessa altura a Secção Portuguesa da RIA seria constituída por cerca de 20 membros, sendo a direcção constituída pelos arquitectos Pardal Monteiro (Presidente), Dário Vieira (Secretário Nacional), Keil do Amaral (Secretário para o Estrangeiro), Raúl Tojal (Tesoureiro), e Adelino Nunes (Conselho Fiscal). A comunicação entre o Sindicato Nacional dos Arquitectos (SNA) e a Seção Portuguesa da RIA era garantida por Pardal Monteiro. Pardal Monteiro assume apesar desse esforço, em 1939, algum desânimo

em virtude do início da Segunda Guerra Mundial e do desinteresse nacional nas questões internacionais.

Em Outubro desse mesmo ano Pierre Vago interrompe, em nome do Presidente Auguste Perret (1874-1954), as actividades da RIA em face da guerra (ele próprio é destacado em 1939 para serviço militar), manifestando o interesse que Pardal Monteiro assegurasse a continuidade através de um comité de ligação. Assim de 1933 a 1945, durante a ocupação de França pelas forças nazis, para evitar a censura, a sede da Revista "*L'Architecture d'Aujourd'hui*" fica sediada em Portugal, no atelier de Porfírio Pardal Monteiro (Monteiro, 2012, p. 69).

Segundo João Pardal Monteiro outras revistas estrangeiras (Monteiro, 2012, p. 70) passaram a ter sede em Portugal em 1939 em face do conturbado período que se vivia na Europa e que acabou por ser pouco sentido em Portugal.

Maria Antónia Palla refere ainda que em 1940 Pierre Vago (1910-2002) retoma os contactos com Portugal através de Pardal Monteiro (único representante do Comité Central da Secção Portuguesa do RIA e guardião das suas tradições) e transmite o desejo de uma "*colaboração dos povos na base da justiça e da liberdade*" (Palla, 1967, p. 50). Pardal Monteiro responde: "*Isolado nesta infeliz Europa, eu não sei se eu poderei ser útil para os nossos países confrades já envolvidos na guerra. Eu não sei se de um dia para o outro o meu país também irá se misturar no conflito... Vou tentar cumprir o meu dever perante todos os arquitectos de todos os países e com o melhor de minha capacidade, e os dos nossos colegas portugueses que me acompanham*" (Palla, 1967, p. 50). O último contacto nesse ano é em 15 de Abril de 1940.

E em 20 de Setembro de 1944 são retomados os contactos entre o RIA e a sua secção Portuguesa. Pierre Vago escreve: "*o Comité Central RIA dirigido por la primeira vez em Paris livre, sob a presidência do Sr. Auguste Perret ... Curva-se dolorosamente perante os seus membros que morreram pela liberdade nos campos de batalha, nos campos e nas prisões do opressor... Exprime a todas as secções da RIA sentimentos de gratidão e amizade fraternos da ONU... agradece aos amigos dos países neutros a simpatia activa que eles têm demonstrado ao longo dos anos dolorosos de guerra e opressão...*" (Palla, 1967, p. 51) e pretende retomar as relações intelectuais, artísticas e profissionais num mundo "*libertado do pesadelo da tirania, da opressão e da guerra.*" (Palla, 1967, p. 51) Efusivamente Pardal Monteiro responde a 7/10/1944: "*É para mim uma grande alegria que tenha retomado a sua liberdade e, como sempre, recomeçado imediatamente o seu trabalho de lançar o nosso grande ideal que nos une desde à alguns anos de reunir os arquitectos de boa vontade com o objectivo de confraternização da sociedade humana.*" (Palla, 1967, p. 51)

Este Dezembro de 1954 Porfírio Pardal Monteiro é eleito Sócio Honorário da *Academia de Arquitectura de França*, que atesta o seu reconhecimento internacional (Monteiro, 2012, p. 73). Dois anos depois (1956) sofre um acidente vascular cerebral, e em 1957 põe termo à vida, após um segundo acidente vascular (Monteiro, 2012, p. 73).

Segundo João Pardal Monteiro (2012, pp. 77–90), António Pardal Monteiro (1928-2010), sobrinho de Porfírio Pardal Monteiro, começa em 1948 a trabalhar com o tio e sucede a este em 1956 na gestão do atelier. Tal como seu tio, António Pardal Monteiro, fez várias viagens ao estrangeiro em turismo e formação. Percorre a arquitectura italiana ao longo da década de 40 e, em 1953, visita Lucerna, Lucarna, Bern, Gant, Louvain e Paris. Em 1958 visita a Exposição Universal e Mundial de Bruxelas, onde visita o pavilhão da Philips de Le Corbusier e o Pavilhão Português de Pedro Cid (1925-1983). Ao longo dos anos 60 e 70 visita Milão, França, Alemanha Federal e Alemanha Democrática, Bélgica, Dinamarca, Espanha, Grécia, Holanda, Inglaterra, Suécia, Suíça, Estados Unidos e Brasil.

A extensa intervenção da família de Arquitectos Pardal Monteiro ao longo do século XX plasma o interesse pela arquitectura internacional, em particular a europeia, as influências francesas e italianas, que se vão sedimentando ao longo de inúmeras visitas e o surgimento das instâncias internacionais (RIA e depois UIA) em Portugal nas associações de arquitectos que se foram criando. De particular importância é o facto das várias viagens realizadas, dos vários congressos que ambos assistiram terem sido buscas por antecedentes numa procura por informação dificilmente obtida em revistas (raras nessa altura conforme é frequentemente referido por Álvaro Siza Vieira (2011)) ou disponível em Portugal.

3.2 A SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX ATÉ 1974

A partir de 1950 iniciam-se mudanças estruturais que alteram modos de vida, mentalidade e comportamentos da sociedade portuguesa. Os fenómenos da industrialização, do abandono do mundo rural, a emigração, a abertura à Europa e a guerra colonial surgem como aspectos fundamentais e percussores de um clima de mudança profundo. O sistema económico nacional assentava na liberdade da iniciativa privada e na organização cooperativa.

Surgem fenómenos de (e)migração em face das dificuldades do meio rural e da industrialização e terciarização do país, contribuindo para o aumento da população urbana e para a escassez de mão-de-obra agrícola. As taxas de crescimento populacional negativo agravam-se no interior contribuindo para o progressivo envelhecimento populacional.

Segundo Manuel Herédia Caldeira Cabral (2010) numa conferência sobre a economia portuguesa no Mundo, Portugal evolui de uma forma notável na segunda metade do século XX, salientando-se os seguintes aspectos:

- Uma forte expansão do comércio (efeito EFTA e CEE/EU) nos últimos 25 anos. A Associação Europeia do Comércio Livre (EFTA) foi negociada em 20 de Novembro de 1959 entre a Grã-Bretanha, Dinamarca, Suécia, Noruega, Áustria, Suíça e Portugal, e a assinatura do tratado de associação – o Acordo de Comércio Livre – foi assinado a 4 de Janeiro de 1960 e entrou em vigor em Maio desse ano. A partir de 1972 Portugal estreitou ligações com a Comunidade Económica Europeia (CEE), aumentando as exportações, os salários e a entrada de capitais, principalmente estrangeiros, aliciados pela existência de mão-de-obra de baixo custo;
- Uma alteração geográfica dos mercados portugueses – no período entre 1961 e 1974, em grande medida devida a Guerra do Ultramar (choque da descolonização), assistindo-se a um decréscimo substancial da balança de transacções com o exterior dos mercados ultramarinos para os mercados atlânticos (Inglaterra, Países Escandinavos, Irlanda, EUA e América do Sul) com o máximo de 49,50% em 1972; com a expansão do comércio através da EFTA (1961-2000), assiste-se a partir 1967 a um crescimento sustentado das exportações para a Europa (com um mínimo de 21,16%), e, em 1978 assiste-se a uma inversão dos mercados atlânticos para os mercados europeus; com a entrada na Comunidade Económica Europeia e, mais tarde na integração na Comunidade Europeia; até 1999 há um crescimento significativo das exportações com destino europeu (Europa continental com 67,76%; Eixo Atlântico com 23,22%; mercado africano com 3,3% e mercado asiático com 1,54%).
- Uma mudança radical na especialização com a Europa continental e com a Comunidade Europeia – uma redução progressiva desde 1960 do peso dos sectores exportadores

ligados aos recursos naturais; um aumento das exportações de bens transaccionáveis entre 1986 e 1992, com decréscimo nas décadas seguintes; e um forte crescimento da exportação dos serviços, nos quais a arquitectura se encontra confirmada por dados do INE desde 1996, que atinge hoje mais de 45% das exportações nacionais, com uma taxa de crescimento entre 1996 e 2009 de 17%. Note-se ainda a inversão a partir de 1997 das exportações de baixa tecnologia para média e alta tecnologia.

- Atracção do investimento directo estrangeiro (a partir de 1990) e investimento português no estrangeiro (a partir do fim dos anos 1990), que se prendem com a inserção da economia portuguesa do mundo;
- A inversão de um país de emigrantes para um país de imigrantes que se acentua com a entrada na Comunidade Económica Europeia.

Parece evidente que a integração europeia foi abrindo portas a oportunidades de negócios e de cooperação com um mercado territorialmente próximo que estavam a ser desperdiçadas. Segundo Óscar Afonso e Álvaro Aguiar (2004), a forte abertura ao comércio externo na segunda metade do século XX, juntamente com a industrialização e terciarização da economia nacional, influenciou a evolução da economia nacional.

Progressivamente, os fenómenos e movimentos internacionais vão chegando, cada vez mais rapidamente, a Portugal. O país vai estando cada vez mais próximo da realidade europeia e aberto às influências culturais provenientes de França, Itália e Inglaterra. A título de exemplo, refira-se que, a televisão inicia as emissões experimentais em 1956, passando a emitir de forma regular a 7 de Março de 1957, e, apesar de controlada pela ditadura ainda vigente, surge como uma fonte de informação sobre a cultura e a sociedade internacional. Também os emigrantes, economicamente mais desafogados, nos seus regressos sazonais, ostentam as memórias e o luxo dos países europeus (pontuando o território nacional com o que mais tarde se intensificaria como sendo os modelos das *casas dos imigrantes*). Apesar de porventura dissonantes iam, aqui e ali, introduzindo novas imagens, materiais e formas. Estas influências internacionais são particularmente relevantes nas alterações que ao longo da segunda metade do século XX se processaram nos comportamentos, nas mentalidades e na estrutura social urbana portuguesa. Estas metamorfoses e expectativas foram críticas para o desejo de mudança social e política que ocorreria em 1974.

A segunda metade do século XX aparenta estabelecer a essência de uma caracterização da arquitectura nacional, entre experiências formais e sociais e com fortes ligações “*poético-ideológicas*” (Tostões e Guerra, 2008, p. 13), que se funda numa irrevogável tradição do movimento moderno, mas igualmente num profundo conhecimento dos materiais (seu uso e expressão) e na identidade do lugar (contexto, história, tradição e sociedade).

Os vários autores consultados concordam, apesar de alguns estenderem de algum modo a análise histórica da arquitectura portuguesa para o início do século, que é na segunda metade do século XX que se desenvolve um novo espírito crítico e a necessária maturação para “*uma consciência arquitectónica original e auto-suficiente*” (Ribeiro, 2010, p. 165). Estes limites são, no nosso caso, difíceis de precisar atendendo a que os processos de internacionalização são muito longos e, no caso nacional, esporádicos e determinados por oportunidades pessoais ou profissionais.

A opressão do regime e o confronto com o distanciamento das vanguardas culturais europeias, apesar das aventuras internacionais de alguns arquitectos nacionais forjam uma classe divergente e consciente do seu papel fundamental para o país. Após 1948, com a adopção do moderno no

1º Congresso Nacional de Arquitectura, surge uma nova geração de arquitectos com vontade de reorientar um novo rumo para a arquitectura nacional.

Em 1957, Fernando Távora (a primeira influência de Álvaro Siza) soou o alarme: *“Esta foi uma geração de arquitectos conscientes da necessidade de uma nova abordagem social e histórica, interessada em desenvolver o seu próprio processo específico com diferentes coordenadas, não aquelas até então a si impostas, mas em harmonia com as preocupações de outros arquitectos e em outros países europeus.”* (Costa, 1997, p. 11) Siza afirmaria mais tarde acerca dos seus professores: *“Esses jovens mestres, formados no espírito dos CLAM e também numa sensibilidade crítica emergente, formaram-nos quer com a informação aberta quer com a redescoberta das raízes culturais complexas do nosso país. Derrubaram as divisões entre professor e aluno, ajudaram-nos a ir além do que nos mantinha à parte da Europa – até mesmo em relação à Arquitectura.”* (Vieira e Angelillo, 1997, p. 31)

Fernando Távora assumirá a influência internacional nas suas primeiras obras - Residencial de Campo Alegre (1949), Unidade Residencial de Ramalde (1952-1960) – respondendo de forma notória, ainda que embrionária (talvez com excessiva geometria e com a falta recursos), aos postulados ocidentais do momento. As suas participações nos CIAM (por exemplo em 1953 com Viana de Lima) convertem-no num dos destacados embaixadores da arquitectura europeia. Em obras posteriores, que serão mais livres e naturais (por exemplo no Pavilhão de Ténis, na Casa de Ofir, na Casa da Covilhã, na Casa da Rua Nova, ou no Convento de Santa Marinha), logo mais vivas, há incorporação do que vai vendo e observando no estrangeiro. Como Cesar Portela nos revela:

“Fernando Távora aprende sobre a tradição, mas em nenhum momento se deixa arrastar pelo vernáculo. Também aprende a modernidade, porém sem ceder às modas ou sem cair no snobismo. Da tradição pega os contrastes das experiências, a expressividade, a sinceridade, a frescura, essa aparente ingenuidade, a força do óbvio, a naturalidade para se inserir no contexto. Da modernidade aprende a ser vanguarda, a busca do mais além, da emoção da viagem, do choque do novo, porém sem se afastar da verdadeira realidade. As autênticas vanguardas sempre buscaram essa realidade verdadeira, e para isso tiveram que enfrentar e destruir a realidade aparente, o conformismo e a falsidade, como passo prévio para descobrir a verdade.” (Portela, 1998)

A instabilidade do estado agrava-se entre 1958 e 1962, com uma crise política e uma situação social explosiva, ao que o estado responde com um aumento das medidas repressivas. O afastamento de António Oliveira Salazar (1889-1970) como Presidente do Conselho e a nomeação de Marcelo Caetano (1906-1980) em 27 de Setembro de 1968 foram vistos como possibilidade de renovação e abertura política.

Contudo apesar de algumas mudanças, nomeadamente uma tendência pró-liberalismo (no plano interno e internacional), não se assistiu a uma verdadeira e estrutural alteração do Estado Novo, mantendo-se a solução política consistente com a Guerra Colonial. As críticas internacionais em desfavor das grandes potências coloniais (Espanha, Itália e Portugal) agudizam-se. No início dos anos 70 a procura internacional de petróleo começa a exceder a produção e a Organização dos Países Exportadores de Petróleo (OPEP, fundada em 1960) aumenta ferozmente os preços do crude, criando enormes problemas de inflação nas nações industrializadas. Esta conjuntura económica internacional, associada a uma crise petrolífera, dinamizava condições de agitação social e política, com o crescimento da esquerda, dos movimentos universitários e estudantis e dos movimentos *católicos progressistas* (Almeida, 2009) (de dinâmica religiosa, mas acção cívica marcante para a sociedade portuguesa).

Sofia Reis contribui *“Os sectores ligados às práticas culturais funcionaram muitas vezes durante o Estado Novo como centros de resistência cultural antifascista, com quadros directivos empenhados na mudança político-*

social através da reformulação da política cultural – o seu papel activo. Assim, quando irrompe o 25 de Abril, instituições como a SNBA, a ICAT, a Cooperativa Gravura, a secção portuguesa da AICA, a Cooperativa Árvore, e muitas mais, tinham feito uma espécie de trabalho preparatório. Tal é tão mais importante se se lembrar que Portugal era um país com pouco interesse oficial pela cultura e pela arte, sem política cultural, o que se manifestara, por exemplo, na ausência de museus de arte moderna, na ausência de contacto com a arte tanto dos EUA como dos países de Leste e no facto de os poucos promotores terem sido fruto de iniciativa privada.” (Reis, 2007, p. 20)

A profissão irá atravessar desde o fim da segunda guerra mundial ao longo dos anos 50 e 60 um período de transição importante. Nos anos 50 deram-se mudanças muito perceptíveis no campo da prática e da disciplina da arquitectura com a evolução das noções clássicas do arquitecto-autor, da autonomia do projecto e da noção da escola atelier, proveniente da visão clássica das *Beaux-Arts*. Ao longo dos anos 60 dois grandes ideais estruturaram a profissão (Mallgrave e Goodman, 2011):

- Uma fé incontestável na possibilidade de mudança social através da arquitectura e dos arquitectos e na suma importância para o desenvolvimento;
- A crença que a mais eficiente forma de desenvolvimento se produz através da tecnologia.

O CIAM (*Congrès International d'Architectures Moderne*) reflectiu em 1947 e mais tarde em 1953 e 1959 a evolução deste modo de pensar, evoluindo de um modernismo regional, ao racionalismo e à crítica à Carta de Atenas. O eixo Roma-Veneza de Tafuri e Bruno Zevi, em reflexo no peso das revistas italianas (“*Casabella*”) no fim da década de 50 e durante a década de 60, introduz uma diferente visão do moderno e o lugar da história (crítica) e da cidade como matérias fundamentais para a ancoragem do projecto.

Paralelamente Reyner Banham (1980 [1960 1ª Ed.]) define uma segunda revolução industrial, baseada no funcionalismo e na tecnologia, e na exponencia da parafernália técnica, à qual o arquitecto não podia ser estranho. “*O arquitecto que se propõe a concorrer com recursos à tecnologia sabe agora que estará em rápida companhia, e que, com o intuito de se manter, pode ter que emular o futurismo e descartar toda a sua carga cultural, incluindo os trajes profissionais pelo qual é reconhecido como arquitecto. Se, por um lado, decide não o fazer, pode descobrir que a cultura da tecnologia decidiu avançar sem ele*” (Banham, 1980, p. 10 [1960 1ª Ed.]). Banham escreve em 1961: “*os arquitectos ingleses e do mundo inteiro se juntavam na aventura intelectual das ciências humanas e transformavam a arquitectura a partir de seus conteúdos não-arquitectónicos, ou a arquitectura fracassaria em dar o salto imaginativo que lhe permitiria novamente se voltar sobre si mesma.*” (Banham, 1961; Lira, 2009). Nessa altura surge em Inglaterra os *Archigram* e as suas fantasias futurísticas, com reflexo internacional, em particular em Pancho Guedes.

Alguns autores dessa época, como por exemplo Constantinos A. Doxiadis¹⁵¹ (1974) descrevem este estado de transição:

“Arquitectura está (no início dos anos 60), num estado de transição, em que: os princípios académicos não correspondem aos problemas e realidades enfrentadas na prática; o tecido construído das cidades evolui muito lentamente para se adaptar às mudanças aceleradas na vida moderna; não é logo óbvio que as rupturas com o passado são susceptíveis de dar um contributo positivo para a evolução a longo prazo do ambiente construído; os edifícios tornam-se cada vez mais industrializados; as condições locais e os problemas locais são cada vez mais afectados por desenvolvimentos internacionais, pelas escalas internacionais de organização e por problemas definidos globalmente; a arquitectura enfrenta exigências programáticas em larga escala, e é chamada para dar

151 Constantinos Apóstolos Doxiádis, em grego Κωνσταντίνος Απόστολος Δοξιάδης, (1913 — 28 de Junho de 1975) foi um importante arquitecto e urbanista grego.

resposta às múltiplas necessidades de parcelas cada vez maiores das populações; as respostas devem ser realistas ao invés de megalomaniacas; a questão mais profunda confrontado por arquitectos não é como a arquitectura deve olhar, mas quais os propósitos que deve servir e como.

...

Vários factores fundamentais estão subjacentes a esta condição de transição: o crescimento populacional; o desenvolvimento económico levando a uma maior e diversificada procura de arquitectura; a necessidade de fornecer respostas aos problemas de planeamento e projecto num nível social e não individual; o impacto do carro, avião e outros desenvolvimentos tecnológicos, especialmente sobre a natureza e design do espaço público; os desenvolvimentos tecnológicos que permitem aos edifícios uma expansão em altura e profundidade; a urbanização; as novas necessidades de habitação urbana; as novas necessidades de edifícios públicos; uma necessidade mais premente de considerar o tempo e a dinâmica os factores que afectam a arquitectura ao longo do tempo.

Assim, os arquitectos são chamados a assumir responsabilidades acrescidas e para assumir o comando de uma grande proporção da actividade total do edifício, trabalhando em colaboração em organizações mais complexas do que eles fizeram no passado, e que interagem de forma mais sistemática e deliberadamente com outras disciplinas." (Peponis, 2004)

As limitações da modernidade e das grandes estratégias racionais pelos arquitectos e críticos surgem ainda nos anos 60. O livro de Jane Jacobs¹⁵² (1916-2006) *"The death and life of Great American Cities"* (1961) declara, desde logo, guerra ao planeamento urbano instituído: à Cidade Jardim (The Garden City) de Ebenezer Howard (1850-1928); à cidade radiosa (*"The Radiant City"*) de Le Corbusier e de Rober Moses; e, à cidade monumental (*"The Beautiful City"*) das Feiras Mundiais. Kevin Lynch¹⁵³ (1918-84) publica *"The image of the City"* (1960) e Christopher Alexander¹⁵⁴ (n. 1936) publica o seu livro *"Notes on the Synthesis of Form"* (1971, 1979). Ambos os livros ilustram uma outra vertente da teoria produzida em 1960, ou seja, a vontade de analisar e sintetizar modelos e metodologias passíveis de incorporar um maior leque de variáveis sociais e de projecto, de forma e conteúdo.

Também Patrícia Pedrosa (2004) refere que os anos 60 são fruto de alterações profundas na sociedade portuguesa e reflectem o início de uma maior ligação à Europa.

"Portugal, depois de um século XIX cheio de turbulência e de mudança, invasões napoleónicas e fugas reais,

152 Jane Butzner Jacobs (Scranton, 4 de maio de 1916 — Toronto, 25 de Abril de 2006) foi uma escritora e activista política do Canadá, nascida nos Estados Unidos. A sua obra mais conhecida é "Morte e Vida de Grandes Cidades" (*The Death and Life of Great American Cities*, 1961), na qual critica duramente as práticas de renovação do espaço público da década de 1950 nos Estados Unidos. Numa etnografia jornalística, a autora procurou, nesse livro, identificar no quotidiano de grandes cidades norte-americanas as razões da violência, da sujidade e do abandono, ou, ao contrário, a boa manutenção, a segurança e a qualidade de vida de lugares que constituíam a cena real das metrópoles, em simetria ao esquematismo dos modos de vida que os planeadores previam em seus modelos urbanos ideais. Mais informações disponíveis em http://pt.wikipedia.org/wiki/Jane_Jacobs.

153 Kevin Andrew Lynch (1918, Chicago, Illinois — 1984, Martha's Vineyard, Massachusetts, EUA) foi um urbanista e escritor. Lynch estudou na Yale University, no estúdio Taliesin (com Frank Lloyd Wright) e no Instituto Politécnico Rensselaer. Graduou-se em planeamento urbano pelo Massachusetts Institute of Technology (MIT) em 1947. Começou a leccionar no MIT no ano seguinte, tornou-se professor assistente em 1949 e professor em 1963. A sua importante contribuição para o planeamento urbano deu-se através de pesquisas empíricas sobre como os indivíduos observam, percebem e transitam na paisagem urbana. Os seus livros exploram questões tais como a presença do tempo e da história no ambiente urbano, como os ambientes urbanos afectam as crianças ou como aguçam a percepção humana acerca da forma física das cidades e regiões, constituindo assim uma base conceitual para um bom desenho urbano. O seu livro mais famoso "A Imagem da Cidade", publicado em 1960, resultou de cinco anos de estudos sobre o modo pelo qual as pessoas percebem e organizam informações aleatórias quando trafegam pelo espaço urbano. Usando três cidades como exemplo (Boston, Jersey City e Los Angeles), Lynch observou que as pessoas geralmente entendem a cidade ao seu redor de maneira consistente e previsível, formando mapas mentais com cinco elementos principais: Vias: as ruas, calçadas, ferrovias, entre outros caminhos; Limites: contornos perceptíveis, tais como muros, construções e a costa; Bairros: secções relativamente grandes da cidade, distintas por alguma característica que as identifica; Pontos nodais: pontos de convergência de pessoas, tais como cruzamentos ou praças; Marcos: objectos peculiares que podem servir como ponto de referência. A Imagem da Cidade teve uma importante e durável influência no planeamento urbano, na arquitectura e na psicologia ambiental. Mais informações disponíveis em http://pt.wikipedia.org/wiki/Kevin_Lynch.

154 Christopher Alexander (Viena, 4 de Outubro de 1936) é um arquitecto, matemático e urbanista austríaco. É professor emérito da Universidade da Califórnia em Berkeley. Foi um dos críticos da arquitectura moderna apontando a desagregação social causada por ela. Os seus estudos contribuíram para a utilização de padrões geométricos e matemáticos no urbanismo e arquitectura.

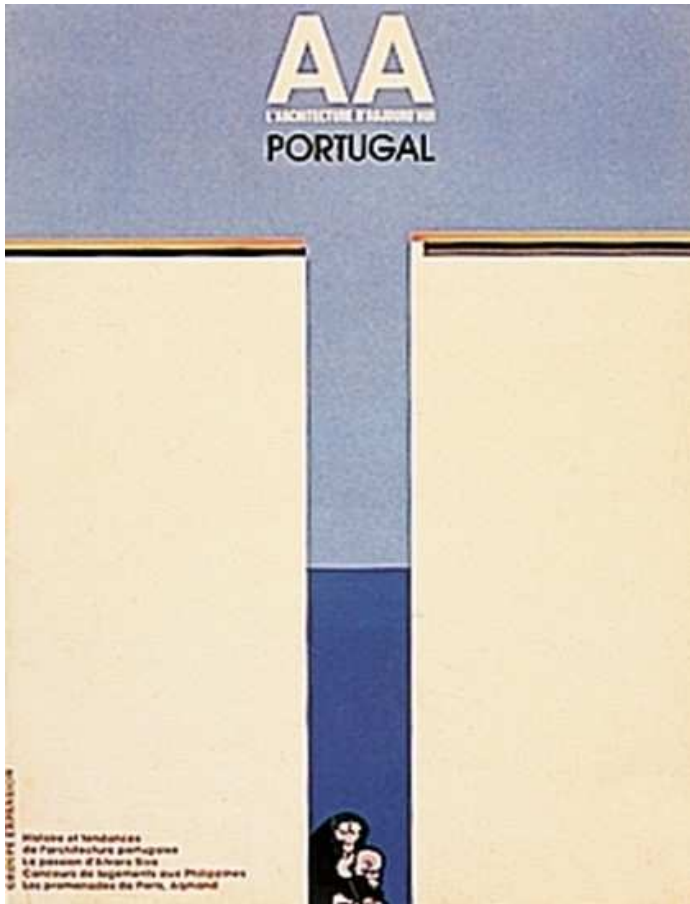


Figura 094. Capa da “L’Architecture d’Aujourd’Hui” n°185, 1976

entra no século XX, substituindo a monarquia com uma república (1910). Não sendo a República capaz de trazer o país e aos seus cidadãos a estabilidade e desenvolvimento desejado, é atacado por uma primeira e curta ditadura militar (1917). O país regressa novamente, um ano depois, a uma República Parlamentar frágil. Porém, poucos anos aguentaria este sistema político. Em 1926, Portugal sofre outro golpe militar que deu origem, em seguida, à longa ditadura de Oliveira Salazar e aos mais de quarenta anos do «Estado Novo». Não será senão até à Primavera da inesquecível manhã do 25 de Abril com a Revolução dos Cravos, que Portugal volta novamente a ter o direito de viver em democracia.

Foqemos os anos 60... Olhando para a história da realidade portuguesa em geral, arquitectónica e urbana em particular, é possível identificar nesses anos alguns aspectos de modernidade. O desejo dela vai chegando efectivamente a este pedaço periférico da Europa.

Muitas são as alterações na sociedade portuguesa nestes anos. As migrações mudam o rosto do país: o Portugal rural esvazía-se, as cidades crescem violentamente, Paris torna-se a segunda cidade com mais portugueses no mundo depois de Lisboa. As guerras coloniais (em Moçambique, Angola e Guiné-Bissau) começam e absorvem um investimento significativo de pessoas e dinheiro para mais de uma década, fragilizando ainda mais o reduzido tecido social do país. A família, célula social que a ditadura obsessivamente alimentará, mostra alterações profundas. As mulheres vão representando um papel cada vez mais forte fora o papel que tradicionalmente se lhes destinara e no qual o regime insistiu.

O impacto destas mudanças produz diferentes tensões que exigem de qualquer sociedade respostas e adaptações, e de Portugal não se esperaria menos. O seu profundo devaneio, e indiferença internacional, não ajudaram a surgir soluções políticas e sociais tão ansiadas. Durante mais de dez anos, os homens continuaram a ir para a África para lutar e morrer, milhares continuam a deixar o país em busca de melhores condições de vida no exterior; o dinheiro continuou a não existir para investimentos no desenvolvimento do país. As mulheres e as famílias continuam a representar um papel ambíguo, vivendo a sua esquizofrenia entre o passado tradicional e o novo presente, numa realidade em que os números de mortalidade infantil mostravam o atraso económico real e, por outro, aumenta o número das mulheres que começam a se tornar independentes profissionalmente apontando para o futuro. Tudo isso numa realidade urbana inadequada; onde uma avalanche de pessoas que vêm para as cidades sem que estas os saibam acolher, tendo assim, estes imigrantes internos que improvisar, estabelecendo-se como sabem e como podem [de modo precário e desqualificado].” (Peponis, 2004, p. 1)

De salientar que em 1962 a revista portuguesa “Arquitectura”¹⁵⁵ publicou o primeiro trabalho de Siza¹⁵⁶, descrito por Nuno Portas como um *talento iminente*. Siza era considerado não ortodoxo - “em busca de individualidade, em busca de fantasia, em busca de originalidade” (Costa, 1997, p. 13) -, e, como a sua carreira progrediu, foi acolhido e apoiado pelos seus pares. Seria de facto Távora, professor de Siza no 4º ano na FAUP, que lhe ofereceria os seus primeiros dois trabalhos (Esposito e Leoni, 2003, p. 9): as piscinas da Quinta da Conceição, em Matosinhos, 1958-1965; e a Casa de Chá da Boa Nova, em Leça da Palmeira, 1958-1963.

John Donat¹⁵⁷ (1905-58), como referimos, seguindo uma indicação de Pancho Guedes¹⁵⁸ (n. 1925), divulga em “*World Architecture One*” projectos de Fernando Távora (1923-2005) e Álvaro Siza Vieira (n. 1933). Esta é a primeira publicação conhecida do trabalho de Siza e, talvez, fundamental para a sua visibilidade internacional.

Siza foi posteriormente *exportado* (ou *branded*) internacionalmente principalmente pela mão do arquitecto português Nuno Portas em 1967 (Tarragona) e em 1968 (Vitória) nos Pequenos Congressos Espanhóis (Correia, 2009, 2010, 2012) (onde conheceu Oriol Bohigas (n. 1925), Aldo Rossi (1931-97), Peter Eisenman (n. 1932), e Vittorio Gregotti (n. 1927) entre outros). “Foi nessa época que os contactos com os arquitectos em Espanha foram desenvolvidos, e através deles contactos com outros. Nos pequenos encontros em Barcelona, um lugar onde as ideias que vinham de dentro e de fora

155 Editado por Nuno Portas, Vassalo Rosa e Pedro Vieira de Almeida.

156 No artigo “Três obras de Álvaro Siza”.

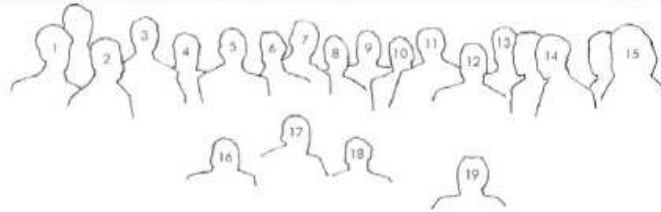
157 *World Architecture One*.

158 Descrito por Peter Cook como “o palhaço na caixa surpresa”, Pancho Guedes na Conferência no Art Net.

2 - LISTA DOS MEMBROS DA ODAM

2.1 - Fotos de autores por data de nascimento e data de curso entre parêntesis

- 1908-88 LOZA, ARMÊNIO (1926/32), Coda 1941
- 1911-81 BARBOSA, CASSIANO (1935)
- 1911 VITAL, ANTÔNIO LOBÃO
- 1913 ALDRADE, ARTUR DE
- 1913-90 LIMA, ALFREDO VIANA DE (1934/39), Coda 1941
- 1915 RICCA, AGOSTINHO (1924/37), Coda 1941
- 1917-72 AMORIM, DELFIN FERREIROS (1937/43), Coda 1947
- 1917 TUDELA, FERNANDO*
- 1918 MARTINS, LUIS JOSÉ OLIVEIRA (1937/43), Coda 1950
- 1918 BORGES, JOSÉ
- 1918 NEVES, ANTONIO
- 1919 ARAÚJO, JOAQUIM MARQUES
- 1919 MAGALHÃES, ALFREDO ANGELO, Coda 1949
- 1920 CASTRO, CELESTINO (1927/40), transferido para Líbica
- EBAL 1944, Coda 1950
- 1920-67 ANDRESEN, JOÃO DE MELO BREYHER (1939/45), Coda 1948
- 1920 DIAS, ADALBERTO (1940/43), Coda 1953
- 1921-79 BOMITO, INÁRIO (1936/45), Coda 1948
- 1921 CAMPOS, FERNANDO DE
- 1921 COSTA, RICARDO GIL DA (1954)
- 1921 MATOS, EDUARDO (1940/47), Coda 1952*
- 1921 SOUSA, EUGÊNIO ALVES DE
- 1921 VEIÇOSO, ANTÔNIO MATOS
- 1922 EURICO, FERNANDO (1943/48), Coda 1953
- 1922 REAL, ANTÔNIO CORTE (1943/48), Coda 1953
- 1922-96 FLOUZEIAS, OCTAVIO LIMA (1942/49), Coda 1954
- 1923 TAVORA, FERNANDO (1941/46), Coda 1950
- 1923 COSTA, FERREIRA DA (EBAF 1943/48), Coda 1953
- 1923 FARIA, FERNANDO LIMPÓ DE (1945/50), Coda 1953
- 1923 JORGE, ACÁCIO COULTO
- 1923 LANHAS, FERNANDO
- 1923 SEGURADO, JOÃO*
- 1924 TEIXEIRA, ANSELMO GOMES
- 1924 TINOCO, JOÃO JOSÉ (1945/48), Coda 1952
- 1929 RIVENTEL, BUI
- 1925 LOUREIRO, JOSÉ CARLOS (1942/47), Coda 1950
- 1927 FRAÇA, EUS*
- 1928 CARVALHO, JOÃO ARCHER DE* (1945/50), Coda 1953



2.2 - Organização Dos Arquitetos Modernos (ODAM) - Fotografia do grupo na inauguração da exposição no Ateneu Comercial do Porto, 1951

1-Adalberto Dias, 2-Rui Figueiredo, 3-João Henrique Anderson, 4-Mário Botta, 5-Fernando Ladeira, 6-Alfredo Viana de Lima, 7-José Carlos Loureiro, 8-João Amândio, 9-Fernando Amador, 10-Carlos Lameira, 11-João Tinoco, 12-Luis Oliveira Martins, 13-Guilherme Coste-Frad, 14-Cassiano Barbosa, 15-Antônio Corte-Real, 16-Arménio Loza, 17-Director do Ateneu Comercial Porto, 18-António Veloso, 19-Eugénio Alves de Sousa

* Estudante de arquitectura à data da formação do Grupo

Figura 095. Fotografia e lista dos membros da ODAM

da Península Ibérica eram debatidos, encontrei Oriol Bohigas pela primeira vez; era já uma figura notável na cultura da arquitectura, foi um catalisador reconhecido pelas energias de ambos os nossos países e das suas várias regiões.” (Vieira e Angelillo, 1997, pp. 31–32) Siza é ainda publicado na revista espanhola *Hogar y Arquitectura* em 1967 por Nuno Portas (n. 1934) e Pedro Vieira de Almeida (1933–2011).

Em 1960, Portugal financiou conjuntamente a Associação Europeia de Comércio Livre (EFTA)¹⁵⁹, favorecendo acordos comerciais com a Comunidade Económica Europeia (CEE), na qual Portugal não estava disposto a entrar à data, e o resto do Mundo. Contudo, devido a esta abertura, entre 1967 e 1978, Portugal deslocou as suas relações (comerciais) externas das províncias estrangeiras e do mercado do Atlântico para o mercado europeu. Em 1972 Portugal tinha de facto mudado de uma economia agrícola pobre para um país industrial moderno, despertando para o que acontecia fora das fronteiras da Europa. Esta abertura seria o prelúdio da transformação política.

3.2.1 Os grandes congressos de arquitectura: o CIAM e a ODAM

Ao longo do século XX inicia-se a construção de uma visão de classe que procura dinamizar, entre pares, a discussão sobre a profissão e sobre a cultura arquitectónica.

Assim surgem em 1928 os Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna (do francês “*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*” ou simplesmente CIAM) que se constituíram como uma organização e uma série de eventos, definidos pelos principais nomes da arquitectura moderna internacional, a fim de discutir os rumos a seguir nos vários domínios da arquitectura (Paisagismo, Urbanismo, Exteriores, Interiores, Equipamentos, Utensílios, entre outros).

Tabela 5 - Conferências CIAM

| Ano | Nome | Local | Temas |
|------|-----------|-----------------------------|--|
| 1928 | CIAM I | La Sarraz, Suíça | Fundação dos CIAM |
| 1929 | CIAM II | Frankfurt am Main, Alemanha | Unidade mínima de habitação (<i>Existenzminimum</i>) |
| 1930 | CIAM III | Bruxelas, Bélgica | Desenvolvimento racional do lote (<i>Rational Lot Development</i>) |
| 1933 | CIAM IV | Atenas, Grécia | Publicação da Carta de Atenas; A Cidade funcional (<i>The Functional City</i>) |
| 1937 | CIAM V | Paris, França | Moradia e recreação (<i>Dwelling and Recreation</i>) |
| 1947 | CIAM VI | Bridgwater, Inglaterra | Reafirmação dos objetivos dos CIAM. As nossas cidades podem sobreviver? (<i>Can Our Cities Survive?</i>) e a Nova Monumentalidade. |
| 1949 | CIAM VII | Bérgamo, Itália | Sobre a cultura arquitectónica (<i>Concerning Architectural Culture</i>) |
| 1951 | CIAM VIII | Hoddesdon, Inglaterra | O Coração da cidade (<i>The Heart of the City</i>) |
| 1953 | CIAM IX | Aix-en-Provence, França | A Carta da habitação (<i>The Charter of Habitat</i>) |
| 1956 | CIAM X | Dubrovnik, Iugoslávia | Surgimento do <i>Team 10</i> ¹ |
| 1959 | CIAM XI | Otterlo, Holanda | Dissolução organizada pelo <i>Team 10</i> |

Segundo Kenneth Frampton (n. 1930), entre 1928 e 1956 os CIAM percorreram três fases (Frampton e Sainz, 1998, p. 12). Em linhas gerais, numa primeira fase (1928-33) os encontros foram dominados pelos arquitectos alemães socialistas da *Nova Objectividade* (*Neue Sachlichkeit*), centrados no debate do tema da *Existência Mínima* (*Existenz minimum*), que se dedicava à procura dos padrões mínimos para a habitação adaptados à vida do Homem Moderno. A segunda fase (1933-47), foi dominada pela personagem de Le Corbusier, e pela doutrina urbana consagrada

159 A Associação Europeia de Comércio Livre (EFTA) é fundada em 1961 pela Áustria (AU), Dinamarca (DK), Noruega (NO), Portugal (PT), Suécia (SE), Suíça (CH) e pelo Reino Unido (GB), para promover uma estreita cooperação económica e o comércio livre na Europa.

pela *Carta de Atenas*¹⁶⁰. Na terceira e última fase (1947-1959), correspondendo ao pós-guerra, além da temática do *Habitat* constituir o foco de debate, emergiu uma geração de jovens arquitectos e estudantes presentes nestes concorridos encontros, os quais, progressivamente, demonstraram a sua insatisfação com a rígida doutrina dos mestres e com os princípios simplificadores da *Carta de Atenas*, pretendendo introduzir uma ideologia heterodoxa que permitisse responder aos complexos problemas sociais, culturais e urbanos.

Esta terceira fase, de gradual dissolução, foi participada intensamente por uma jovem geração de arquitectos portugueses e correspondeu ao arranque do *Inquérito à Arquitectura Tradicional Portuguesa* e a uma viragem para a vanguarda europeia.

Os arquitectos portugueses cedo se interessaram nos CIAM, tendo participado de forma regular e entusiasta. Segundo Nelson Mota:

“No início dos anos 1950 emerge nos CIAM uma nova geração que era crítica das utopias para o homem ideal desenvolvidas no período entre guerras e que estava mais interessada em centralizar o objecto do debate no homem comum, no quotidiano, na realidade. É neste contexto que, em 1951, dois membros do grupo ODAM, Viana de Lima e Fernando Távora, se deslocam ao congresso CIAM 8, em Hoddesdon, e formalizam a criação do grupo CIAM-Portugal.

A primeira participação efectiva nas discussões do CIAM dá-se logo em 1952 na reunião de Sigtuna, na Suécia, onde Viana de Lima participa na elaboração de uma proposta de «Grille pour la Charte de l’Habitat». Em 1956, no congresso CIAM 10 realizado em Dubrovnik, o grupo apresenta uma proposta designada de «Habitat Rural. Uma Nova Comunidade Agrícola» que se enquadra na proposta do grupo organizador - Team 10 - de discutir os modelos de ocupação para as diversas escalas de associação, que surge como crítica ao «zoning» proposto pela Carta de Atenas.” (Norte 41’, Centro de Arquitectura, Criatividade e Sustentabilidade e OA SRN, 2011)

Maria Helena Maia e Alexandra Cardoso (2014) referem o papel dos portugueses no CIAM X e relatam que a partir de 1952, Alfredo Viana de Lima (1913-1991) e Fernando Távora (1923-2005) viajaram de Hoddesdon para Inglaterra para participar no CIAM VIII. Nessa altura, referem as autoras, Viana de Lima foi convidado por Sigfried Giedion (1888-1968) e Josep Lluís Sert (1902-1983) para ser o delegado português no CIAM. É também nessa data que a *Organização dos Arquitectos Modernos* (ODAM), que juntava um grupo de 36 arquitectos da *Escola e Belas Artes do Porto* (EBAP), se junta ao CIAM.

Também Jorge Figueira na sua dissertação de doutoramento intitulada *“A periferia perfeita pós-Moderna na arquitectura portuguesa, anos 60 - anos 80”* descreve com profundidade o período final dos congressos dos CIAM, nomeadamente através da Acção do *Team 10* onde se inclui Pancho Guedes (n. 1925).

As “Influências internacionais na Arquitectura Moderna no Porto - 1926/1956” (Pacheco, 2013) constituem a investigação de Alexandra Pacheco e reflectem a importância do grupo CIAM –Porto, e do ODAM (1947-1952/56), nomeadamente as suas exposições e participações junto ao CIAM e no 1º Congresso Nacional de Arquitectura.

O ODAM (Figura 095), objecto de investigação de Edite Figueiredo Rosa, é descrito por Cassiano Barbosa:

160 Redigida a bordo do cruzeiro SS Patric II, no CIAM IV [1933], a Carta de Atenas constituiu o documento mais emblemático destes congressos. Era um manifesto para uma genérica Cidade Funcional, com quatro categorias bem definidas: trabalho, residência, circulação e descanso. Foi traduzida para português, por Nuno Teotónio Pereira, e publicada em 12 fascículos da revista *Arquitectura* 20, Fev. 1948, à *Arquitectura* 32, Out. 1949.

“um dos elementos fundadores do grupo: (...) Neste meio tempo, alguns arquitectos, pertencentes à geração que se formou na Escola de Belas Artes do Porto, ao longo do período compreendido entre o início da Guerra de Espanha e o final da 2.^a Guerra, integrados na doutrina dos CIAM, começavam a antever caminhos de esperança nos destinos da arquitectura. E assim em 1947, estes arquitectos, unidos pela amizade, pela identidade de pontos de vista profissionais e pelo sonho, fundaram, no Porto, o grupo ODAM com a fé, o entusiasmo da juventude e o desejo de concorrerem com o seu esforço para a resolução dos prementes problemas técnicos e sociais que se patenteavam.” (Rosa, 2006, p. 19)

Segundo a autora anterior:

“O grupo ODAM constitui-se, assim, como um grupo de três gerações escolares sucessivas, num conjunto total de 37 arquitectos e estudantes de arquitectura (fig. 2.2). Sinteticamente, pode dizer-se que a 1.^a geração é formada entre 1935 a 1940, a 2.^a geração entre 1940 a 1945 e a 3.^a geração entre 1945 a 1950, conforme indicado na figura 2.1. [ver em seguida]

A 1.^a geração, constituída pela geração formada entre meados dos anos 30, até inícios dos anos 40 é formada por arquitectos que exerciam já plenamente a sua actividade profissional liberal, com alguns elementos ligados à docência. (4) Esta geração pertence a uma formação escolar regida pela gramática «Beaux-Arts», sem acesso a meios de informação vindo do exterior, o que se repercute na falta de bases teóricas e numa forma de projectar baseada nas regras de composição eclética e na arte de bem construir. Contudo, são estes arquitectos que na sua prática profissional não são indiferentes à experiência dos modelos modernos vindos do exterior e, que, logo após a ligeira abertura do regime, são os primeiros a apostar na divulgação e defesa dos ideais do movimento moderno em Portugal, sendo juntamente com os arquitectos da 2.^a geração os impulsionadores da formação do grupo ODAM.

A 2.^a geração, cuja formação escolar é já contaminada pelo magistério de ensino do Professor Carlos Ramos, corresponde aproximadamente aos que acabaram o curso até meados dos anos 40 (1945) e é constituída pelos arquitectos recém-formados, os novos arquitectos em início de actividade.

Embora a maior parte exercesse arquitectura fazia-o ainda sem o CODA – Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto – um diploma normalmente adquirido apenas após a realização da primeira obra. (5)

A 3.^a geração é constituída pelos membros que durante o período de constituição do grupo (1947 a 1952) são ainda estudantes da EBAP e que, normalmente, terminam o curso no decorrer da década de 50.

Alguns destes elementos quer da 1.^a, da 2.^a ou da 3.^a geração do grupo, estão directamente ligados ao debate escolar da época e muitos serão inseridos como professores no contexto escolar, garantindo a ideia de mestre, como testemunho necessário da passagem do conhecimento. Serão os novos arquitectos (como Fernando Távora, José Carlos Loureiro, etc.) que continuarão ao longo de toda a década de 50 e posteriormente esta acção pedagógica como parâmetro fundamental da estrutura de ensino da Escola de Belas-Artes do Porto.” (Rosa, 2006, pp. 48–50)

O grupo ODAM defendia os ideais modernos nos seus trabalhos e manifestos individuais e colectivos, com grande proximidade aos princípios do CIAM, tendo criado a delegação CIAM Porto. Este grupo esteve activamente envolvido nas reuniões do Conselho do CIAM e em especial nos 3 últimos congressos do CIAM. Este grupo reconhecia em Le Corbusier (na segunda fase do CIAM) e, posteriormente, na jovem geração brasileira internacionalizada pelo “Brazil Builds” (Goodwin, 1943), que obteve grande impacto em Portugal, uma “comprovação da aplicação da arquitectura moderna a culturas de cariz ibérico” (Rosa, 2006, pp. 112–113) tendo ao longo de gerações seguintes influenciado toda a arquitectura portuguesa.

Os textos e as cartas do CIAM constituem-se referenciais importantíssimos para a ODAM. As presenças de alguns professores da *Escola do Porto*, como por exemplo Fernando Távora, ou ainda outras figuras notáveis como Octávio Lixa Filgueiras (1922-96), ou jovens arquitectos como Adalberto Dias (n. 1953), entre outros, contribuiu para o aprofundamento da importância do CIAM e da sua influência em termos nacionais. Elementos da ODAM pedem à revista

Arquitectura, Arte e Construção a publicação da *Carta de Atenas*, que começa a ser editada no n.º 20 em Fevereiro de 1948 e é periodicamente publicada até ao n.º 32 de Agosto de 1949. “Uma publicação que teve para o grupo a força de um mandamento, conforme se verifica nos seus textos escritos. «A carta de Atenas» (...) abre todas as portas ao urbanismo (...) Esta perspectiva optimista enformou uma grande parte das teses do ODAM relativas ao 1º Congresso de Arquitectura e (a carta de Atenas) orientou por longos tempos alguns urbanistas apesar de certos aspectos dogmáticos do seu conteúdo. (17) (...). Que não só nas edificações urbanas e rurais, mas também nos planos de todos os centros populacionais, sejam seguidos e adoptados os princípios orientadores, expressos e definidos na Carta de Atenas.» (Rosa, 2006, p. 113, referindo-se a documentos da ODAM)

Sob coordenação de Viana de Lima (1913-91) o ODAM, em particular a secção Porto do CIAM, participou na reunião do Conselho do CIAM em Sigtuna, em 1952, com a redacção de uma proposta de intenções focada na (1) “*Análise das Funções do Habitat*” e (2) na “*Sugestão para uma Grelha*” (Maia, 2014). No ano seguinte participam no CIAM IX em Aix en Provence de 19-26 de Julho de 1953. Participam ainda nas reuniões do Conselho do CIAM em Paris a 4 de Julho de 1955 e em La Sarraz de 8-10 de Setembro de 1955 e, no CIAM X em Dubrovnik a 3-13 de Agosto de 1956. No último CIAM em Otterlo (Holanda) em 1959 pretendia-se acabar a participação de grupos nacionais e voltar a uma participação individual baseada em comunicações. Fernando Távora apresenta o projecto para o Mercado de Vila da Feira e Viana de Lima o Projecto do Hospital de Bragança. Algumas obras de Távora, como a Casa de Ofir ou o Edifício de Parnasso do Loureiro foram palco de apresentação, como Edite Rosa afirma “no contexto internacional na linha de continuidade de arquitectos como Barragan, Coderch, Van Eyck, Utzon, etc.” (Rosa, 2006, p. 265)

Ao longo dos vários encontros, comunicações e reuniões do conselho foram vários os arquitectos portugueses que foram conhecendo e estabelecendo relações com vários arquitectos internacionais. Chegou mesmo a haver uma tentativa para a realização do CIAM X (1956) em Braga, tendo-se reunido o apoio oficial do governo, especificamente, como aponta Maria Helena Maia e Alexandra Cardoso, do Ministro das Obras Públicas do governo de Salazar. Esta abertura do regime ao encontro dos arquitectos modernos é interessante porque espelha a transição entre uma visão de interesses nacionais voltados para o Atlântico e uma inovadora visão europeia que se estendeu ao longo do terceiro quadril do século XX. Este dinamismo do CIAM Porto (ODAM) e o conhecimento e consciência internacional (próxima da homogeneidade do *Estilo Internacional*) da arquitectura moderna europeia e americana (Rosa, 2006, p. 154) reflectem-se no exercício profissional nacional e num enriquecimento do moderno através do reconhecimento das especificidades nacionais (culturais, urbanas e industriais). De facto, na altura o país caracterizava-se ainda por muito baixos níveis de desenvolvimento social, de construção e habitabilidade, comparáveis aos das sociedades pré-industrializadas, desfasadas das realidades emergentes noutros países europeus.

A relação internacional de alguns dos arquitectos do CIAM Porto teve resultado em encomendas nacionais posteriores. Um exemplo é o “*Plano para uma comunidade rural em Trás-os-Montes*” (Maia, 2014, pp. 200–210) desenvolvido por Viana de Lima e Fernando Távora, com Arnaldo Araújo (1925-82) e C. Carvalho Dias (estudantes) e apresentado no CIAM IX. Este plano, resultando certamente do conhecimento prévio das zonas 1 e 2 (Minho e Trás-os-Montes) do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa que alguns elementos da equipa se encontravam a realizar, estruturava uma nova comunidade agrícola de 40 casas para 200 habitantes, espaços públicos e equipamentos, de morfologia distinta da grelha urbana, mas ancorada em princípios modernos e contemporâneos. O interessante deste plano, para além das questões discutidas no seio da reunião do CIAM e na definição de uma perspectiva moderna internacional de aplicação rural, centra-se no alcance nacional deste plano. De facto, segundo as autoras este plano acabou por

sustentar o “*Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto*” (CODA) de Arnaldo Araújo em 1957 e sustentou um louvor do Ministro das Obras Públicas ao trabalho da equipa nacional, especialmente a Viana de Lima, Fernando Távora e Octávio Lixa Filgueiras, e a expressão do interesse do regime no estudo. Este interesse e apoio do regime seriam fundamentais para a proposta de organizar em Braga o CIAM X (que acabou por não ser realizado em Portugal). Ainda expressiva é a atribuição do Plano de Trás-os-Montes a esta mesma equipa pelo regime em 1958, sustentando a tese da visibilidade interna através da visibilidade externa.

O CIAM foi entre 1949 e 1952 surpreendido por um aumento das instituições internacionais de arquitectos, nomeadamente com o surgimento e dinamização da União Internacional dos Arquitectos (UIA). Vários elementos do CIAM Porto e do ODAM participavam ao mesmo tempo em actividades da UIA (Rosa, 2006, p. 261), ocorrendo, por exemplo em 1953, seguramente, partilhas de conhecimento, mas igualmente muita redundância nas discussões, ora teóricas ou corporativas.

A relação entre os arquitectos portugueses e alguns dos outros elementos de futuros grupos que participavam no CIAM, como por exemplo, pelos arquitectos do *Team 10*, nem sempre foi fácil¹⁶¹. Maria Helena Maia e Alexandra Cardoso referem discordâncias em 1954 entre o CIAM Porto e o *Team 10*, em torno dos trabalhos da *Grelha Urbana*, entre aproximações respectivamente mais sociológicas (culturais, comunitárias e identitárias) e mais funcionalistas. Sugere-se que talvez tenha sido por essa diferente percepção desses trabalhos que o CIAM X não se veio a realizar em Portugal, não obstante o facto de essa oportunidade ter sido reduzida com a apresentação oportuna da proposta do grupo jugoslavo para Dubrovenic. “*Deve ser observado que o dinamismo mostrado pelo CIAM Porto nas reuniões internacionais, não tinha paralelo no contexto nacional.*” (Maia, 2014, p. 198)

Esta organização foi responsável por uma forte participação no Congresso de 1948 (Viana de Lima, António Lobão Vital, António Matos Veloso, Arménio Taveira Losa, Luís José Oliveira Martins e Mário Bonito), pela elaboração de uma exposição à Câmara Municipal do Porto (1949) e por uma Exposição de Arquitectura realizada no Ateneu Comercial do Porto (1951).

Esta exposição em 1951 é particularmente importante já que “*os arquitectos do grupo definem de forma mais clara os seus princípios e as preocupações constantemente latentes. Atestam em manifesto o necessário entendimento da arquitectura moderna portuense através da produção dos seus componentes com grande ênfase na reflexão sobre a produção de obras arquitectónicas e reafirmam a importância do discurso conceptual comparativo entre a actividade escrita e projectual e será segundo esta perspectiva que aborda aqui o amadurecimento das preocupações inerentes ao grupo.*” (Rosa, 2006, p. 117). Esta exposição surge ainda como modo de desmascarar a arquitectura pseudo-tradicionalista do regime (Rosa, 2006, pp. 119–120) enquadrando uma visão universalista (de corrente internacional moderna) e humanista. Esta discussão centrada numa oposição ao regionalismo e à tradição, centrada numa visão do moderno internacional, conquistada ao longo da relação entre a ODAM e o CIAM, traduz-se numa oposição *en passant* ao regime.

Este curioso olhar para fora será reflexo e prova de uma viragem progressiva dos arquitectos portugueses para fora das suas fronteiras. E, ainda que timidamente, revelar-se-ia fundamental ao longo da segunda metade do século XX.

A ODAM mantinha contacto com o colectivo *Iniciativas Culturais Arte e Técnica* (ICAT), grupo de arquitectos de Lisboa com objectivos semelhantes, que editou a revista “Arquitectura” e organizou as Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP) em que vários arquitectos

161 Apesar de o *Team 10* vir, posteriormente, a incluir Amâncio Pancho Guedes como membro.

Ano 90.º — Preço 1 escudo — N.º 112

Director: M. Pinto de Azevedo Júnior
Propriedade do Emprego «O Primeiro de Janeiro»
Redacção, Administração e Oficinas
Rua de Santa Catarina, 326 — Porto
Telefones: (Directão, 23742—Redacção, 23740
(Administração, 23741)
Endereço — Telegráfico: «Jornal» — Porto
Agência em Lisboa:
Rua do Carmo, 101-2.º — Telefone, 23536
Editor: António Loureiro Dias

O PRIN



O sr. presidente do Conselho apreciando os trabalhos realizados

INQUÉRITO À ARQUITECTURA REGIONAL PORTUGUESA

O chefe do Governo informou-se ontem dos
trabalhos já realizados referentes ao Continente

Figura 096. Reunião entre Salazar e as equipas do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa

expuseram projectos de arquitectura a par das obras de artes plásticas. Terá sido no seio da ICAT que tiveram origem grande parte das teses apresentadas ao I Congresso Nacional de Arquitectura.

Fernando Távora, em face dos estudos e diagnósticos do ODAM e do CIAM Porto (Viana de Lima, Fernando Távora e Octávio Lixa Filgueiras) em relação ao modo de habitar nacional (discutido nos últimos congressos do CIAM, na UIA nas Exposições Internacionais) profundamente rural (por oposição ao tecido urbano europeu e americano) e do seu texto anterior “*O problema da Casa Portuguesa*” de 1945, assume uma *segunda via*, num paralelismo entre alguns aspectos da arquitectura vernácula e o movimento moderno, sugerindo uma impessoalidade nas formas e uma especificidade racional. Este racionalismo metodológico adapta e concretiza em Portugal o moderno internacional, indo ao encontro dos regionalismos emergentes na europa, formalizando mais tarde toda uma nova geração de arquitectos da Escola do Porto.

Jorge Figueira refere ainda, na sequência dos CIAM, a realização entre 12 e 16 de Setembro de 1962 do encontro de Royaumont com a participação de alguns dos nomes mais significativos dos arquitectos desse período, destacando-se o casal Smithson, Aldo Van Eyck, Jacob Bakema, Georges Candilis, Josep Antoni Coderch, Kishp Kurokawa, Giancarlo de Carlo, James Stirling, Ralph Erskine e Christopher Alexander, e os portugueses Pancho Guedes e Fernando Távora. Távora, ao contrário de Pancho Guedes não esconde o ser desalento nas conclusões desse encontro, num discurso pessimista (Figueira, 2009, pp. 70–71). Pancho Guedes, todavia, apresenta nesse encontro, a convite dos Smithsons, a sua obra. Pancho Guedes “*ocupará uma espécie de segunda linha, igualmente activa*” (Figueira, 2009, p. 72) Jorge Figueira assume que “*é o programa cáustico; o espírito contraditório; a relação amor-ódio com a arquitectura moderna*” (Figueira, 2009, p. 72) que unem Pancho Guedes ao *Team 10*.

Pancho Guedes conhece os Smithsons em 1960 e em 1961 a “*Architectural Review*” (n. 770 de Abril de 1961) publica a sua obra. Pancho estará ainda presente na VI Bienal de S. Paulo e em 1962 a “*L’Architecture d’Aujourd’hui*” publica um número dedicado às “*Architectures visionnaires*” com inclusão de obras suas. A arquitectura de Pancho Guedes é “*ardentemente anti-racionalista... cruzando o campo surrealista... e do «brutalismo»*” (Figueira, 2009, p. 74) integrando a espectacularidade do *Team 10*, com ligações anglo-saxónicas fortes.

A dicotomia entre o eixo anglo-saxónico mais anti-racionalista e o eixo italiano neo-realista assume diferentes interesses em diferentes arquitectos portugueses. Não obstante, iniciam-se através do CIAM os contactos iniciais que mais tarde conduzirão à atracção internacional pela arquitectura nacional, tanto por uns como por outros, em momentos diferentes, marcando a condição *esquizofrénica* nacional de se conseguir manter à margem dos movimentos internacionais.

3.2.2 O Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa

O Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa realizado a partir de 1948 e publicado em 1961 com título “*Arquitectura Popular em Portugal*”, representou um momento ímpar no desenvolvimento de uma cultura arquitectónica nacional.

Muito se tem escrito sobre este inquérito, correspondendo a um ambicioso projecto do então Sindicato Nacional dos Arquitectos, com o propósito de catalogar de forma objectiva a arquitectura vernacular no território continental Português.



Figura 097. Reunião entre Salazar e as equipas do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa



Figura 098. Reunião entre Salazar e as equipas do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa



Figura 099. "Arquitectura Popular em Portugal" - 2º Volume da 1ª edição (1961)



Figura 100. "Arquitectura Popular em Portugal" - 2ª edição (1980)

A ideia de um inquérito à arquitectura regional portuguesa teve como base uma ideia dos arquitectos José Huertas Lobo (1914-87) e Francisco Keil do Amaral (1910-75) publicada em 1947 na revista “Arquitectura: Revista de Arte e Construção” editada pelo grupo ICAT. Neste artigo “[denominado] «Uma Iniciativa Necessária», [Keil do Amaral] (...) defende a importância de recolher e inventariar a arquitectura portuguesa das diferentes zonas do país. Segundo Keil, a publicação dos resultados deste inquérito dotaria os «estudantes e técnicos da construção [...] as bases para um regionalismo honesto, vivo e saudável», isto é, formula a ideia do Inquérito.” (Maia e Cardoso, 2012, p. 380)

A primeira iniciativa de concretização teve lugar em 1949, por iniciativa do Sindicato Nacional dos Arquitectos, então sob a presidência do arquitecto Francisco Keil do Amaral, e de cuja direcção faziam igualmente parte os arquitectos Inácio Peres Fernandes, Dário Vieira e João Simões, junto do Instituto de Alta Cultura, não tendo obtido qualquer resultado.

Seis anos mais tarde, em 1955, a iniciativa do Sindicato junto do então Ministro das Obras Públicas Eng.º Eduardo de Arantes e Oliveira (1907-1982), encontrou o apoio do Governo (Figuras 096-098) traduzido na concessão de um subsídio nas condições fixadas pelo Decreto-Lei n.º 40 349, de 19 de Outubro de 1955. Pretendia-se: “...a valorização da arquitectura portuguesa, estimulando-a na afirmação do seu vigor e da sua personalidade e apoiando-se no propósito de encontrar um rumo próprio para o seu engrandecimento” (Ministério das Obras Públicas, 1955).

O inquérito abrangeu o território do continente, que para o efeito foi dividido em seis regiões (segundo alguns autores (Maia e Cardoso, 2012, p. 381) directamente influenciado por Orlando Ribeiro e o seu “Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico”, datado de 1945), contando cada zona com uma equipa de três arquitectos:

- Zona 1 - Minho: Fernando Távora (1923-2005) ¹⁶², Rui Pimentel (1924-2004) ¹⁶³, António Menéres;
- Zona 2 - Trás-os-Montes: Octávio Lixa Filgueiras (1922-1996) ¹⁶⁴, Arnaldo Araújo (1925-1984) ¹⁶⁵, Carlos Carvalho Dias;
- Zona 3 - Beiras: Francisco Keil do Amaral (1910-1975) ¹⁶⁶, José Huertas Lobo (1914-1987), João José Malato (1926-2003);

162 Fernando Távora (1923-2005), participou na ODAM (1947/52), assistente na EBAP a partir de 1951, foi membro dos CIAM, e tinha, à data do início do Inquérito, realizado o Bairro de Ramalde, o bloco de habitações na Foz do Douro, e o Mercado de Santa Maria da Feira. (R.F., 2011)

163 Rui Pimentel (1924-2004), pertenceu à ODAM, tinha realizado com Mário Bonito, o bloco de habitações do Ouro (1950) e como pintor neo-realista, assinando Ar.Co., tinha participado nas Exposições Gerais de Artes Plásticas (1946-56). (R.F., 2011)

164 Octávio Lixa Filgueiras (1922-1996), em 1955 publica pelo Instituto de Alta Cultura, o primeiro dos seus trabalhos sobre as embarcações do Douro. Em 1957 torna-se assistente na ESBAP. (R.F., 2011)

165 Arnaldo de Araújo (1925-1984), ainda sem o diploma de arquitecto (que iria obter em 1957, com uma CODA decorrente do Inquérito) tinha participado na equipa do CIAM X. (R.F., 2011)

166 Francisco Keil do Amaral (1910-1975), o mais velho e o impulsor da ideia, com uma extensa obra realizada de que se destacam o Pavilhão de Portugal na Exposição de Paris em 1937, o Parque de Montes Claros - Monsanto, o Aeroporto de Lisboa, o pavilhão da Fil, etc. Publicou “Arquitectura e Vida”, e “Lisboa - Cidade em Transformação”. Foi membro fundador do ICAT e foi o principal dinamizador das Exposições Gerais. (R.F., 2011)

- Zona 4 - Estremadura: Nuno Teotónio Pereira (n. 1922) ¹⁶⁷, António Pinto Freitas, Francisco Silva Dias (n. 1930) ¹⁶⁸;
- Zona 5 - Alentejo: Frederico George (1915-1994), António Azevedo Gomes, Alfredo da Mata Antunes;
- Zona 6 - Algarve: Artur Pires Martins (1914-2000), Celestino Castro (1920-2007) ¹⁶⁹, Fernando Ferreira Torres (1922 - 2010).

Durante os três meses em que decorreram os trabalhos do inquérito, as seis equipas (ou brigadas) percorreram cerca de 50 000 quilómetros, de automóvel, de scooter, a cavalo e a pé, fizeram cerca de 10 000 fotografias, centenas de desenhos e tomaram milhares de notas escritas. A recolha seguida, segundo R.F.¹⁷⁰, “... não foi, nem podia ter sido - dadas as condições em que foi realizado - homogéneo nos métodos e na "filosofia", com que cada equipa abordou o problema e a respectiva região. De um modo geral tratou-se de uma aproximação à realidade da arquitectura popular, numa visão mais disciplinar (as formas da arquitectura popular), do que antropológica (os modos de vida do povo). Mas se as diversas equipas procuraram na arquitectura popular sobretudo o que ela tem de racional e mesmo de funcional, e por isso, as suas relações com a arquitectura moderna - que então estes arquitectos praticavam ou pretendiam praticar - nem por isso o Inquérito deixou de servir para colocar aos arquitectos a necessidade da aproximação às realidades nacionais, e chamar a atenção para métodos e estudos, que implicavam outras disciplinas como a história, a economia, a geografia, a psicologia e a antropologia.” (R.F., 2011)

Segundo o prefácio da 2ª edição (1980):

“Para Keil do Amaral, este trabalho torna-se urgente, pela necessidade de levantamento e registo de um património já em degradação também para fazer face à pretensão do regime, que continuava a impor a elaboração de um «estilo» ou de «estilos nacionais». Este inquérito iria permitir aos arquitectos profissionalmente conscientes um conhecimento «in loco» dos atributos específicos das várias regiões do país, das raízes das suas arquitecturas, com imprevisíveis consequências na sua prática profissional.

Das apetências do regime, e dos propósitos dos arquitectos que levam por diante esta obra, surge como um equívoco que será intencionalmente mantido por estes para a viabilidade dos apoios financeiros indispensáveis, enquanto o governo espera deste trabalho todo um formulário figurinista que venha a permitir a definição epidérmica da arquitectura ou, pelo menos, das arquitecturas certas para cada província, equívoco que a publicação dos resultados do inquérito vem destruir, juntamente com o mito, acalentado pelo regime, da existência de um «estilo nacional». Na realidade, aquele propósito, opõem-se os promotores do Inquérito, que procuram, sim, evidenciar a importância das relações entre o homem e o seu meio – social, económico e geográfico – na formulação das arquitecturas como consequência de processos de construir longamente depurados que têm a ver com situações concretas bem definidas. Embora não directamente expressa, será esta a tese implícita no material divulgado pela Arquitectura Popular de Portugal.” (Prefácio da 2ª edição, Amaral, 2004, p. XI)

167 Nuno Teotónio Pereira (n. 1922), à data do início do Inquérito já tinha realizado a Captação de Água na lezíria do Tejo em Valada do Ribatejo, 1948-1949; a Igreja das Águas em Penamacor, 1949-1953 (publicada na revista “Arquitectura” n.º 60 e onde colaboraram os artistas plásticos Jorge Vieira, com o grande crucifixo de bronze, António Lino com o mosaico do baptistério e António Paiva com os painéis de madeira policromada. A pia baptismal de Teotónio Pereira, aproveita uma pedra esculpida pela água de uma ribeira); a Subestação da EDP de Águas Santas em Ermesinde, 1950; os Conjuntos de habitação social Braga, Castelo Branco, Póvoa de Santa Iria, Barcelos e V. N. Famalicão, 1950-1960; a Fábrica do Consórcio Laneiro de Portugal em Lisboa, 1951-1957 e com A. Pinto de Freitas e com Bartolomeu Costa Cabral o Edifício das Águas Livres, em Lisboa 1953-55 (com dois grandes murais em mosaico de Almada Negreiros, relevos de pedra de Jorge Vieira no soco do edifício, um painel de betão de José Escada e um vitral de Cargaleiro. (R.F., 2011)

168 Francisco Silva Dias (n. 1930), ESBAL 1957. (R.F., 2011)

169 Celestino de Castro (1920-2007) tinha realizado duas preciosas habitações no Porto. A habitação José Braga 1948/50 apresentada como CODA, e publicada na revista "Arquitectura" n.º 32. e a habitação no Amial 1950/52. (R.F., 2011)

170 Veja-se o blog “do Porto e não só...” disponível em <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2011/03/nos-50-anos-da-publicacao-de-popular-em.html>.

O acervo documental, é ainda hoje alvo de estudo e reflecte um levantamento do país, como nunca antes havia sido verdadeiramente feito, e é uma base importantíssima para os arquitectos nacionais. Sugerem alguns autores (R.F., 2011) uma profunda influência internacional das artes plástica (neo-realismo) e da fotografia que expõem a nudez dos aparelhos, das arquitecturas pobres e das gentes que as habitam, com preocupações antropológicas e etnológicas, fortemente documentais. A informação fotográfica é complementada com apontamentos gráficos, plantas, cortes e alçados com preocupação nas questões do uso habitacional (incluindo, por exemplo, mobiliário).

Assim, este inquérito, realizado entre 1955 e 1960, reflecte “o contexto de contestação ao simplismo do movimento moderno que se generalizou por toda a cultura europeia” (Tostões e Guerra, 2008, p. 17), é profundamente reflexivo e contestatário de um estado centralista e moralista, numa visão humanista e quase antropológica sobre a forma de habitar.

As consequências deste inquérito publicado em 1961 são muito relevantes para a classe. Verifica-se uma nova atenção ao mundo rural, levando à desmistificação de um estilo nacionalista e de uma visão folclórica oficial, forçando o conhecimento das realidades internacionais, por oposição ao aparente contexto tradicionalista nacional. A constatação do falhanço de uma visão corrente oficial fundamenta a investigação, não só no conhecimento do objecto histórico (que pouco a pouco, de modo cada vez mais rápido, desaparece), mas igualmente no plano das linguagens, dos materiais e, principalmente, da cultura do lugar para o enraizamento e conformação da obra arquitectónica. A sobriedade e equilíbrio, sustentadas por uma economia de meios e uma escassez de recursos, motivam um desenho de soluções optimizadas e com elevado controlo formal.

Esta arquitectura vernacular é rapidamente confrontada com uma profissão em mudança, com novas preocupações sobre o espaço habitado. O Inquérito torna-se numa parte importante do ensino da ESBAP, com uma redobrada atenção ao mundo rural e aos meios urbanos degradados. Os Concursos para a Obtenção do Diploma de Arquitecto (CODA¹⁷¹) de Fernando Távora (apresentado em 1962) sobre “*Da Organização do Espaço*” e de Pedro Vieira de Almeida (apresentado em 1963) sobre “*Ensaio sobre o Espaço na Arquitectura*” reflectem aproximações teóricas e científicas inovadoras à habitação e ao exercício da arquitectura, que vão ganhando protagonismo editorial primeiro em Portugal (em revistas como a arquitectura) e, posteriormente, no campo internacional mais vasto, nomeadamente em apresentações no CIAM.

Progressivamente, através das várias reedições da “*Arquitectura Popular em Portugal*”, respectivamente em 1961 (1ª edição) (Figura 099), 1980 (2ª edição) (Figura 100), 1988 (3ª edição) e 2004 (4ª e última edição) a ideia de contrapoder deste inquérito vai ganhando consistência e servindo de afirmação política e cultural da classe. Seguindo as pisadas do

171 Em conformidade com as sucessivas reformas no ensino das Belas Artes em Lisboa e no Porto, desde 1911 até aos anos de 1970, o Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto (CODA) consistia num projecto completo de arquitectura apresentado por cada candidato ao terminar um tirocínio de dois anos sob orientação de um arquitecto diplomado, a defender perante um júri que lhe concederia o “diploma do Curso de Arquitectura”. O CODA era constituído por peças escritas (memória descritiva, caderno de encargos, mapas de acabamentos, medições, preços e orçamentos, fotografias de maqueta e de obra) e peças desenhadas (desde a implantação no terreno até pormenores), em escalas e formatos muito variáveis; estando datado, assinado e selado folha a folha. Na maior parte dos casos, para além do CODA original existe o seu duplicado (não selado); noutras casos, apenas o duplicado. Os limites cronológicos desta série informacional situam-se entre 1935 e 1983, embora apenas existam dois CODA posteriores a 1973 – um de 1979 e outro de 1983. O autor desta investigação sustenta que os CODA, seguem a tradição da *École des Beaux-Arts* de Paris, como veremos mais adiante, com os seus “Concursos de Arquitectura” ou “*Grand Prix*” no fim dos percursos académicos, normalmente já em estágio, ou já em regime (semi) profissional num atelier de um professor (os *ateliers*) essenciais para o reconhecimento dos pares das capacidades profissionais dos jovens arquitectos. O repositório digital da actual FA UP possui cerca de 369 processos referentes aos CODA/Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto entre 1935-1979 e 1983. Disponível em <http://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/39800>.

Inquérito, a Ordem dos Arquitectos desenvolve um projecto semelhante denominado “LAP XX - Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal”¹⁷² entre 2003 e 2006 (Afonso, 2006).

Maria Helena Maia e Alexandra Cardoso (2012) suportam o interesse internacional deste Inquérito, não só pela similitude com outros que na altura se estava igualmente a realizar tanto em Espanha (“*Arquitectura Popular Espanhola*” de Carlos Flores de 1973¹⁷³) como na América (“*Architecture without Architects*” cuja exposição decorreu no MoMA, entre 9 de Novembro de 1964 e 7 de Fevereiro de 1965. publicado em livro¹⁷⁴). Nelson Mota aponta ainda referências anteriores a um artigo de Giuseppe Pagano¹⁷⁵ de 1935 citado por Lúcio Costa¹⁷⁶ (Mota, 2012) em 1937. Este terá, aquando das suas visitas a Portugal, ao longo da década de 40, em virtude do prestígio e interesse que a arquitectura brasileira viria a conhecer com a divulgação da exposição “*Brazil Builds*”, comissionada por Philip Goodwin (1943).

Segundo Pedro Vieira de Almeida o Inquérito “*constitui na história da cultura arquitectónica portuguesa um marco, enquanto testemunho histórico de uma época, representando um significativo desafio para uma consciência crítica actual*” e “*a discussão crítica do «Inquérito» mantém toda a sua oportunidade, agora que o tema dos vernáculos e regionalismos tornou a entrar no âmbito das discussões profissionais*” (Maia e Cardoso, 2012, p. 384) Podemos mesmo afirmar que este estudo foi fulcral para toda uma geração de arquitectos formados após o Inquérito. Essa influência é notória no Porto, em Siza Vieira (veja-se a Casa de Chá da Boa Nova, em Matosinhos), e noutros arquitectos que tiveram como professor, Fernando Távora, que dizia: “*vemos na palavra «organizar» um desejo, uma manifestação de vontade, um sentido e daí que usemos a expressão «organização do espaço» pressupondo sempre que por detrás dela está o Homem, ser inteligente e artista por natureza*”. Tendo constituído segundo uns a base da formulação do contexto na Escola do Porto. Mas ainda em Lisboa, como nos demonstra Nelson Mota, referindo-se a Teotónio Pereira, “*esta publicação, excelentemente documentada, teve enorme repercussão entre os arquitectos portugueses e era considerada um tesouro por aqueles que a possuíam*” (Mota, 2012)

172 O Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal (IAPXX) foi uma iniciativa da Ordem dos Arquitectos em parceria com a Fundació Mies van Der Rohe e o Instituto das Artes, co-financiada pelo Interreg/SUDOE, que decorreu entre Setembro de 2003 e Abril de 2006, que teve como objectivo inventariar o património arquitectónico do século XX criando as bases para o seu conhecimento, valorização e preservação. O IAPXX foi estruturado em três fases: 1. a definição metodológica e conceptual, com a realização do I Seminário Internacional de reflexão sobre a matéria, a organização no campo com a constituição das equipas e a concepção da base de dados suporte do arquivo digital; 2. o trabalho de campo e o carregamento dos dados na base de dados, com a avaliação intermédia no II Seminário Internacional; 3. após um balanço dos resultados que teve lugar no III Seminário em Novembro de 2005, o trabalho nos conteúdos e o investimento na pesquisa documental que culminou com a disponibilização de uma base de dados on-line onde constam cerca de 6.000 obras. Foram visitados 299 concelhos, percorridos 120.122 quilómetros, preenchidas 6.112 fichas de inventário e realizadas 82.328 fotografias. A exposição percorreu Espanha, Grécia, Turquia, Inglaterra, entre outros países. Foi utilizada para divulgar internacionalmente a arquitectura portuguesa do século XX.

173 FLORES, Carlos - *Arquitectura popular española*, Série: Imagen de España. Madrid: Aguilar, 1973

174 RUDOLFSKY, Bernard - *Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture*. New York: Museum of Modern Art; distributed by Doubleday, Garden City, N.Y., 1964. ISBN 0385074875 9780385074872.

175 “Em 1935, o director da revista “*Casabella*”, Giuseppe Pagano, publicou um artigo em que propunha que a arquitectura vernácula deveria ser usada como um instrumento de desintoxicação. Argumentava que ‘onde a cultura do século XIX via só arcádia e folclore, a análise deste grande repositório de energia que sempre existiu como mero pano de fundo, pode dar-nos a alegria de descobrir expressões de honestidade, clareza, lógica e longevidade.’ Com este artigo e com a exposição “*Architettura Rurale Italiana*” apresentada na Trienal de Milão de 1936, Pagano pretendia apresentar uma alternativa à versão monometalista da arquitectura moderna do regime fascista de Mussolini. De acordo com Pagano, a verdadeira identidade da arquitectura italiana encontrava-se no mundo rural e não na herança clássica.” (Mota, 2012)

176 “Um pouco depois de Pagano, em 1937, Lúcio Costa vem também defender que se deveria desenvolver um estudo sobre a arquitectura vernácula brasileira e sobre as suas origens. No seu artigo ‘Documentação Necessária’, reclama que deve ser dada mais atenção às obras construídas pelo ‘mestre-de-obras Portugal’, ressaltando que, em Portugal, a arquitectura vernácula é de maior interesse do que a chamada erudita. Lúcio Costa afirma que ‘é nas suas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais, a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor. Sem o ar afectado e por vezes pedante de quando se apura, aí [nas construções rurais], à vontade, ela se desenvolve naturalmente, adivinhando-se na justeza das proporções e na ausência de *make-up*, uma saúde plástica perfeita.’” (Mota, 2012)

3.2.3 O III Congresso da UIA em Lisboa

Também este encontro, que reúne cerca de 600 participantes em Lisboa no Palácio Foz entre 20 e 27 de Setembro de 1953 e é organizado por Pardal Monteiro (Monteiro, 2012, p. 69) e foi presidido por Carlos Ramos (1907-69), serve como mostra de alguma abertura à arquitectura internacional e aos arquitectos internacionais, nomeadamente aos que possuíam um maior protagonismo profissional e associativo. Em paralelo organizou-se uma exposição Internacional de Arquitectura, existindo do lado português uma comissão encarregue das exposições do III congresso, indicada pelo Sindicato, composta por Francisco Keil do Amaral (1910-75), Frederico George (1915-94) e Castro Rodrigues (1920-2015). Damos conta novamente, da excelente recolha de informação sobre a história da secção portuguesa da UIA efectuada por Maria Antónia Palla (1967) no n.º 96 da revista *“Arquitectura: revista de arte e construção”* de 1967.

O encontro organizado em Lisboa tem como tema principal para os trabalhos: *“A arquitectura (ou o arquitecto) no cruzamento dos caminhos”* (*The Architect at the Crossroads*). Esse encontro servirá para a discussão de algumas questões fundamentais com a prática da arquitectura e defesa da profissão, mostrando o quando Portugal estava afastado da Europa e do resto do Mundo. Note-se que na maioria dos países de base anglo-saxónica os actos dos arquitectos estão regulados desde o fim do século XIX ou início de século XX. Segundo Alexandra Pacheco o *“vereador da Câmara Municipal do Porto, Manuel Figueiredo que, em 1953, aproveitando a oportunidade criada pelo Congresso da «Union Internationale des Architectes» (UIA) realizado naquele ano em Lisboa, apresentou números reveladores sobre esta questão: «...em 1729 projectos entrados na Câmara, em três anos – 1949, 1950 e 1951 – apenas 539 foram da autoria de arquitectos; 380 apresentados por engenheiros; 210 por engenheiros auxiliares e 600 por construtores diplomados!»* (Pacheco, 2013, p. 65), reivindicando a arquitectura feita por arquitectos. Esta visão será implementada em 1933 pela Câmara Municipal do Porto e terá certamente contribuído para uma visão diferente dos arquitectos do Norte, conforme é empiricamente atribuído aos arquitectos da Escola do Porto.

Mas em termos políticos este congresso foi marcado pela forma como o Estado Novo permitiu a sua realização e a discussão de temas, e de contactos internacionais, que não eram indiferentes à ditadura salazarista. Também a Câmara Municipal do Porto foi favorável à participação num Congresso Internacional dos arquitectos municipais, nomeadamente, de Fernando Távora e Domingues Júnior (Pacheco, 2013, p. 333), e proporcionará uma visita guiada à região Norte do país aos arquitectos estrangeiros. Este facto demonstra a *“diversidade de experiências que os arquitectos portugueses procuravam, mas também de um processo de internacionalização da sua própria arquitectura. Estava em curso a atitude descomplexada e operativa que caracterizou desde esta altura o posicionamento dos arquitectos portugueses no contexto internacional. Foi esta mesma atitude, alicerçada na experiência acumulada através da participação nos grupos ODAM, CIAM-Porto ...”* (Pacheco, 2013, p. 333)

“A reunião representa uma abertura significativa do regime de António Salazar no pós-guerra, que tenderá a retrair-se novamente com o conflito colonial iniciado na década seguinte. Os portugueses entusiasmam-se com o que é considerada uma segunda oportunidade desde o I Congresso Nacional de Arquitectura organizado em 1948 que promoverá os ideais modernos. O país está preparado. Testemunhos como, por exemplo, o que antigo presidente do SNA, Porfírio Pardal Monteiro, dá a Nuno Teotónio Pereira, arquitecto da novíssima geração, em entrevista nunca publicada, antecipam o sucesso do encontro lisboeta: «Embora ainda... se veja... arquitectura anacrónica devida a realizadores que não foram tocados pela mística patriótica de criarem obra de espírito contemporâneo... não receiam já os... portugueses... a visita dos seus colegas estrangeiros.»¹⁷⁷ Percebe-se como o projecto moderno é ainda recente. Existe alguma expectativa quanto à vinda de Rino Levi, o que não acontecerá. Já Sir Patrick Abercrombie, presidente do comité executivo da UIA, figura igualmente esperada, abre os trabalhos com «A arquitectura no cruzamento dos caminhos», tema central do congresso. Na sequência do

177 “Porfírio Pardal MONTEIRO, entrevistado por Nuno Teotónio PEREIRA, s/d [1953]: 4. Pasta UIA, Espólio Nuno Teotónio Pereira [cedido ao LNEC].” (Figueira e Milheiro, 2009)

debate aberto por Abercrombie, a presença brasileira através de Alves de Sousa, pouco activa noutras sessões, é notada nos comunicados dados à imprensa que acompanha o encontro.¹⁷⁸ Motivado pelo debate sobre o futuro da profissão, Alves de Sousa insiste no papel do Brasil enquanto «laboratório da arquitectura moderna», sublinhando a importância da «reação contra a máquina», e batendo-se por uma arquitectura não comprometida pelo tempo e pela função, que dê aos homens «o sentido da beleza.»¹⁷⁹ Esta defesa por uma abordagem mais artística confronta a consciência social de outros delegados e que pode ser considerada dominante. No seu conjunto, os temas tratados no III Congresso aproximam-se das preocupações dos portugueses que, segundo Monteiro, também têm «alguma coisa a dizer sobre os problemas que serão discutidos»¹⁸⁰: a formação do arquitecto, a sua posição social, as relações entre arquitectos e engenheiros, a síntese das artes plásticas, o urbanismo, o habitat, as construções escolares, e a industrialização.

Mas é num contexto que privilegia uma aproximação mais «técnica», de perfil corporativo, que paradoxalmente a arquitectura contemporânea brasileira – a «joyous architecture»¹⁸¹ – surge novamente. Através de uma nova exposição itinerante, desta vez completada por um catálogo e nova conferência de Alves de Sousa, atinge-se o ponto mais alto do entusiasmo português pela cultura moderna do Brasil. A mostra vem a Portugal após passagem pela Inglaterra e Alemanha, tal como é relatado na “Arquitectura” de Agosto de 1953, confirmando o empenhamento do Sindicato na sua realização em Lisboa.¹⁸² (Figueira e Milheiro, 2009)

O III Congresso da União Internacional dos Arquitectos de 1953 assume-se como um momento particularmente importante no relacionamento internacional com a UIA, e desta com a UNESCO e com a ONU. Este relacionamento como vimos é precedido pelos contactos de Porfírio Pardal com Pierre Vago no RIA e que se traduzem na participação deste numa importante reunião no RIBA em 1946 que marca a fundação da UIA. Envolve contactos pessoais e profissionais de vários arquitectos portugueses, numa sucessão de pequenos eventos avulsos. A organização de um congresso como este, que se reveste de oportunidades específicas para as cidades onde se realizam, é precedida, hoje, por um complexo sistema de candidatura, que pressupomos não ter existido nessa altura. É de qualquer forma notável que o III Congresso da UIA se tenha realizado em Portugal e que um evento deste género esteja ainda tão superficialmente estudado.

Note-se que em Agosto de 1952 a “Conferência Internacional de Artistas” (UNESCO, 1952), em Veneza, promovida pelo “Comité das Artes Visuais” dinamiza o encontro entre os pintores, escultores e arquitectos, de modo a enfatizar a comunidade dos seus interesses e problemas e de modo a fazer um esforço conjunto em encontrar soluções práticas para os seus problemas. Nesse encontro participam a UIA e o CIAM que mantém relações com a UNESCO desde a sua fundação. Em Dezembro de 1952, surge pela primeira vez, nas “Resoluções e decisões adoptadas pelo conselho Executivo na sua trigésima primeira sessão” (UNESCO, 1952) uma referência nas actividades culturais, à protecção dos escritores, artistas e cientistas, e, à disseminação da cultura, através dos Concursos Internacionais no campo da arquitectura, e à necessidade de alterar o programa e o orçamento para 1953-54. Em 29 de Abril de 1954 (UNESCO, 1954), o Conselho Executivo na sua trigésima sétima sessão tem conhecimento da proposta de recomendações com vista a uma

178 “Para lá de Alves de Sousa, inscreverem-se ao congresso de Lisboa os seguintes arquitectos brasileiros: Luis Heitor Correa de Azevedo, Delegado da UNESCO; Heleny Albuquerque Marques Lins, Ernest Robrat Carvalho, Hélio Queirós Duarte e José Teodulo Silva, todos de Pernambuco. *Liste des Participants du III ème Congrès International de l’UIA qui se sont inscrits après la Ouverture du susdit congrès*, manuscrito dactilografado [s/d]. Pasta UIA, Espólio Nuno Teotónio Pereira [cedido ao LNEC]. O relatório da UIA cita ainda: Cândido da Mata Ribeiro, Paulo Antunes Ribeiro, Everaldo da Rocha Gadelha, Heitor Maia Neto e Florimundo do Lins Sobrinho. UIA, 1953: 462” (Figueira e Milheiro, 2009)

179 “Informação para a Imprensa, manuscrito dactilografado [22/9/1953]. Pasta UIA, Espólio Nuno Teotónio Pereira [cedido ao LNEC]. A sua posição não é reproduzida na “Arquitectura”. Cf. também UIA, 1953:38” (Figueira e Milheiro, 2009)

180 “Porfírio Pardal MONTEIRO, entrevistado por Nuno Teotónio PEREIRA, s/d [1953]: 6. Pasta UIA, Espólio Nuno Teotónio Pereira [cedido ao LNEC].” (Figueira e Milheiro, 2009)

181 “Gil Mendes de MORAES, encarregado de negócios do Brasil, esclarece na abertura do catálogo ser esta a descrição atribuída na Inglaterra. 1953: s/p” (Figueira e Milheiro, 2009)

182 “Ecos e Notícias”, *Arquitectura*, #48, 1953:24” (Figueira e Milheiro, 2009)

convenção intergovernamental que dita as regras que governam os concursos internacionais de arquitectura e planeamento urbano. Será em Agosto de 1954 que encontramos novamente registos de uma “*Proposta de regulamento para os Concursos Internacionais em Arquitectura*” (UNESCO, 1954) que será finalmente adoptada em 1956 (UNESCO, 1956) e revista em 1977 (UNESCO, 1977).

Apesar de não se ter encontrado nenhuma prova sólida de que a questão dos concursos tenha sido discutida neste congresso em Portugal e por esse motivo tenha sido relevante para a criação e regulamentação dos concursos em Portugal, considera-se muito improvável que este assunto não tenha sido discutido neste Congresso, nomeadamente, por se conhecer de dentro e pessoalmente, a forma de funcionamento actual da UIA (que supomos não será muito diferente da inicial). Ou seja: estamos em crer que o momento em que se realiza este encontro em Portugal, e os vários intervenientes no III Congresso da UIA (1953), bem como a sua experiência internacional nos RIA, nos CIAM, os contactos pessoais e iniciais da SNA com a UIA e Pierre Vago, terá permitido um contacto privilegiado entre a SNA e os primeiros regulamentos dos concursos de arquitectura, tendo possivelmente, contribuído para a sua redacção. Será necessário uma investigação ainda mais profunda sobre este assunto de modo a permitir afirmar o grau de envolvimento e a intensidade de participação de arquitectos portugueses nessa redacção. Poderá ser interessante verificar se na investigação de Pedro Santos, que se centra nos concursos de arquitectura em Portugal, a questão da regulamentação nacional foi ou não influenciada pela regulamentação que estava em discussão entre a UNESCO e a UIA e que poderá ter sido abordada no Congresso em Lisboa.

Como se referiu anteriormente, as instâncias internacionais (nomeadamente a ONU e a UNESCO) apelavam aos Estados, num clima pós Segunda Grande Guerra, que fossem encontradas plataformas onde se pudessem discutir as questões de forma civilizada sem recorrer ao confronto militar e à destruição daí emergente. Estamos seguros que o Estado Novo procurava, a partir deste encontro um posterior relacionamento com a ONU.

Portugal apresenta a sua candidatura (com base num convite de três membros permanentes do *Conselho de Segurança* (CS), a França, os EUA e o Reino Unido) a membro de pleno direito da *Organização das Nações Unidas* (ONU) em 1946, tendo sido logo recusado com o veto da URSS, situação que se repetiria anualmente até 1955, ano de adesão efectiva. Contudo este ingresso estava longe de ser tranquilo para o Estado Novo em face da política colonial e internacional do regime de Oliveira Salazar, tendo existido cedências praticamente lexicais no que diz respeito ao entendimento dos territórios *ultramarinos* (ao invés de *coloniais*).

“Portugal apresentou a sua candidatura a membro de pleno direito das Organização das Nações Unidas (ONU) em 1946, tendo sido logo recusado, situação que se repetiria anualmente até 1955, ano de adesão efectiva. Apesar de apresentar a sua candidatura com base num convite de três membros permanentes do Conselho de Segurança (CS), a França, os EUA e o Reino Unido, Portugal era sempre confrontado com o veto da URSS, que fazia o mesmo a outros países candidatos (como a Áustria, a Finlândia, a Irlanda, entre outros). Este veto inseria-se na política de confronto político e diplomático entre Moscovo e Washington do pós-guerra. A adesão de Portugal só aconteceu quando se elaborou um “pacote” de vários países candidatos que foi negociado entre as duas superpotências.

Mas a candidatura portuguesa não deixava de possuir algumas antipatias internas, como a do próprio Oliveira Salazar, que via os princípios de fundação e actuação da ONU como embaraçosos para a política colonial e internacional do regime. Temia-se o fim da integridade territorial e colonial do país e mesmo a continuidade do Estado Novo, assente no polémico “orgulhosamente sós”. Todavia, até ao fim da década de 50, a ONU pouco alterou a política internacional portuguesa e a relação do regime com os seus territórios ultramarinos. Com o desencadear do processo internacional de descolonização, Portugal começou a sentir pressões no seio da ONU, graças à cada vez mais forte presença de novos países que antes eram colónias europeias. O art.º 73.º da Carta das Nações Unidas consagrava o princípio de autodeterminação dos povos, mas Portugal parecia não

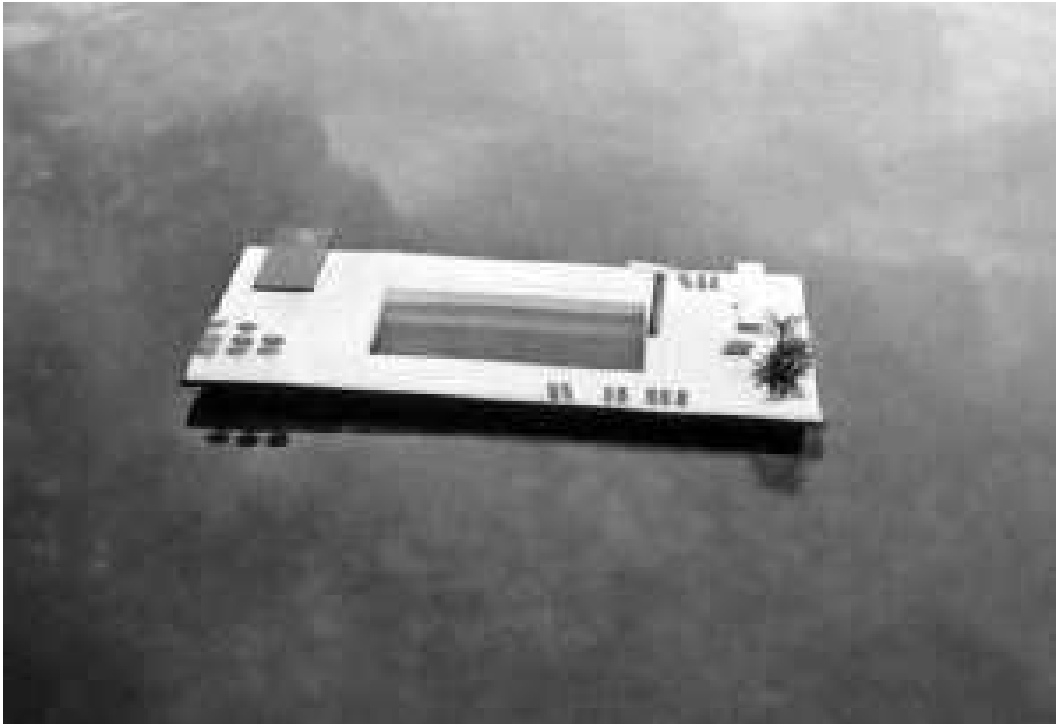


Figura 101. Anahory, piscina flutuante, 1966 (Maqueta in “Domus” 443, Outubro 1966, p. 3)

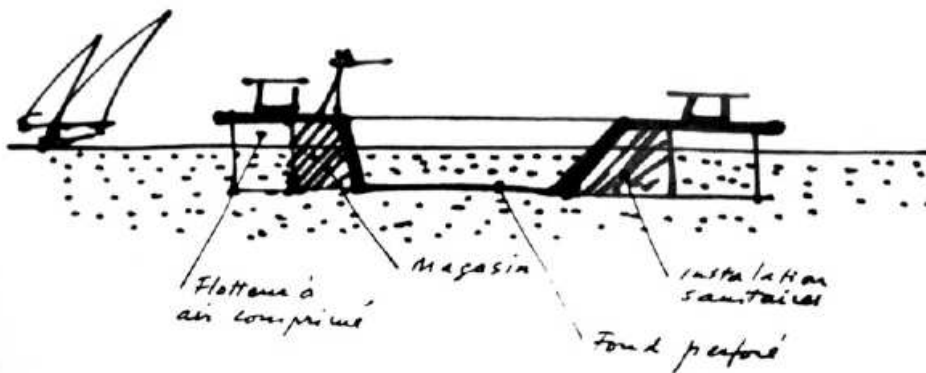


Figura 102. Anahory, piscina flutuante, 1966 (Esquício in “Domus” 443, Outubro 1966, p. 33)

querer incluir as suas colónias na aplicação desse pressuposto, optando por, intransigentemente, forçar a ONU a aceitar as "especificidades orgânicas" do regime salazarista. Na ONU, porém, nem tudo era fácil para os novos países afro-asiáticos anticolonialistas, pois as potências europeias pretendiam afastar o debate e resolução dos problemas coloniais da sede da Nações Unidas. Só que as pretensões dos EUA e da URSS em dominar estrategicamente os novos países então designados do Terceiro Mundo, veio derrubar aquelas pretensões de alguns países europeus, cada vez mais relegados para um papel secundário na ONU.

Neste quadro político e anticolonialista desenvolvem-se a actuação de Portugal na ONU até 1974. As posições portuguesas de salvaguarda do Estado Novo e de preservação - mesmo que pela força e isolamento internacional - do império colonial colidiam com a tendência libertária da ONU, cada vez mais dominada pelo Terceiro Mundo e voltada para as questões emergentes e preocupantes das novas nações. As posições nacionais foram sempre periclitantes e difíceis de defender, valendo-lhes, principalmente depois de 1961 (início da Guerra Colonial), a cobertura discreta, mas actuante de alguns aliados de Lisboa, como os EUA, a França ou o Reino Unido. Mas a posição portuguesa era cada vez mais insustentável, apoiando-se sempre no princípio histórico-jurídico, o qual norteava a actuação política junto da ONU e a defesa dos interesses coloniais portugueses, interpretando a Carta das NU de forma muito própria e consentânea com os desideratos do Estado Novo. Campanhas de charme em meios diplomáticos, pressão sobre a comunicação social e uma máquina de propaganda política activa não conseguiram fazer com que as dificuldades do regime na ONU fossem contínuas e cada vez mais indefensáveis. O anticolonialismo ganhava adeptos, mesmo nas sociedades dos tradicionais aliados de Salazar, as quais pressionavam fortemente os seus governos contra a atitude intransigente e arrogante do Estado Novo português. Os anos 60 foram um autêntico calvário para os diplomatas portugueses acreditados junto da ONU. No entanto, nunca se conseguiu demover Portugal da sua política internacional e de "dentro de portas". Nunca houve sanções de cumprimento obrigatório contra Portugal, apenas em casos de proibição de venda de material militar ao regime de Salazar. Em 1974 tudo mudaria, mesmo a posição de Portugal no concerto das Nações, nomeadamente no seu fórum privilegiado, a ONU." (Admissão de Portugal pela ONU, 2003)

Com base na adesão à ONU em 1955 e, dez anos depois, em 1965 Portugal adere à UNESCO, através da entrega da sua *Carta de Adesão*. Mais tarde em 1968 Portugal será advertido na Conferência Geral e recusada a sua participação por questões ligadas à política colonial portuguesa. E em 1971 Portugal retira-se da Organização.

Ao longo da década de 50, segundo Silva e Furtado (2012), e, julgamos, procurando mimetizar o sucesso da exposição "*Brazil Builds*" no MoMA, o Sindicato Nacional dos Arquitectos em conjunto com o Secretariado Nacional de Informação organiza uma exposição internacional sobre a arquitectura portuguesa, intitulado "*Contemporary Portuguese Architecture*". Esta exposição circulou por várias cidades inglesas (segundo o currículo de Manuel Tainha¹⁸³ intitulou-se "*Exhibition of Portuguese Architecture*"¹⁸⁴. Quando esteve no *Building Centre* em Londres, em 1956) tendo ainda sido exibida nos EUA (com o título "*Contemporary Portuguese Architecture*" no *Semithsonian Institution*, Washington, em 1958). A selecção de autores incluía: Viana de Lima (1913-91), Fernando Távora (1923-2005), Formosinho Sanches (1922-2004), Agostinho Ricca (1915-2010), Arménio Losa (1908-88), Cassiano Barbosa (1911-98), Ruy d'Athouguia (1917-2006), Teotónio Pereira (n. 1922), Bartolomeu Costa Cabral (n. 1929), Alberto Pessoa (1919-85), Hernani Gandra (1914-88), Abel Manta (1888-1982), Manuel Laginha (1919-85), João Esteves (n. 1924), Pedro Cid (1925-83), ARS Arquitectos (Fortunato Cabral (1903), Morais Soares (1908) e Cunha Leão (n. 1909)), Januário Godinho (1910-90), Keil Amaral (1910-1975), José Loureiro (n. 1925), Manuel Tainha (1922-2012), António Freitas (1925-2014), Raul Chorão Ramalho (1914-2002) e Maurício de Vasconcelos (1925-97).

183 Ver <http://www.arquitectos.pt/documentos/1340100444I7iNW5oo2Mn60NI4.pdf>

184 *Exhibition of Portuguese architecture, London, 1956 [catalogue], Building Centre, 8th-23rd November 1956, organized by the Portuguese National Secretariat for Information and by the National Syndicate of Architects. Published 1956 by Building Centre in London.*

3.2.4 A importância de Eduardo Anahory e a sua experiência internacional]

Segundo Cristina Emília e Gonçalo Furtado “*Um dos percursos que apontamos como pioneiro é o do português Eduardo Anahory (1917-1985) marcado por inúmeras viagens e contactos internacionais. As viagens e estadias que Anahory realizou no estrangeiro ao longo da sua vida, resultariam numa extensão do seu círculo de relações profissionais e pessoais, assim como influenciaram o seu trabalho.*” (Silva e Furtado, 2012, p. 3)

Uma dissertação recente para a obtenção do grau de Mestre em Arquitectura de José António Brás Borges (2010) revela um autor polifacetado e “*amplamente publicado na imprensa da especialidade, sobretudo na década de 60, demonstrando o interesse e qualidade das suas obras no panorama arquitectónico internacional.*” (Borges, 2010, p. 5)

A partir de 1931 Eduardo Anahory inicia-se na ilustração que continua ao longo da sua vida. Entre 1935 e 1937 inicia o percurso académico na Escola de Belas Artes de Lisboa, no Curso Especial de Arquitectura e transfere-se em 1937 para a Escola de Belas Artes do Porto. Não completa o curso e forma-se num contexto profissional em convívio com alguns dos maiores nomes da arquitectura internacional.

José Borges expressa bem o clima de Portugal no período entre 1955 e 1974 com o título de “*Portugal, os «anos de ouro»*” (Borges, 2010, p. 55 e seguintes). A transformação económica, social e territorial é profunda, como vimos, com um êxodo rural acentuado e uma industrialização da economia urbana e rural.

Anahory cedo foi para o estrangeiro, seguindo as oportunidades de trabalho que surgiam e por influência de uma vontade de sair duma sociedade fechada. A partir de 1955 as possibilidades de trabalho alargam-se e Anahory regressa a Portugal, com produção continuada de desenho, pintura e arquitectura.

“Na arquitectura [Anahory] assume-se como protagonista no meio, desenvolvendo projectos de edifícios particulares e públicos, arquitectura de interiores, exposições em feiras internacionais, publicidade, design de equipamento, destacando-se dos seus pares pelo recurso a uma estética moderna (Figuras 101 e 102) e desenho depurado com especial atenção dos detalhes construtivos e aos materiais utilizados, mas, sobretudo pelo requinte dos ambientes por si criados.

As obras de Anahory tiveram grande destaque na imprensa nacional e internacional, sendo publicadas nas revistas: «Domus» (Milão); «L’Architecture d’Aujourd’hui» e «Connaissance des Arts» (Paris); «DBZ-Deutsche Bauzeitschrift» e «MD-Moebel Interior Design» (Estugarda); «Bauen + Wohnen, 6» (Munique); «33 Architekten-Einfamilienhauser» (Zurique); e em Portugal as revistas: «Binário», «Arquitectura»; «Colóquio»; «Casa e Decoração»; «Atrium», entre outras, denotando o reconhecimento da sua obra no meio profissional e igualmente as suas relações profissionais e de amizade, sendo disso exemplo paradigmático a relação de amizade que mantinha com Gio Ponti (1891-1979), na altura director da revista «Domus», ao ponto deste impor a presença de Anahory num jantar em que fora homenageado durante uma visita a Portugal.

Anahory foi ainda correspondente de algumas destas revistas, como «L’Architecture d’Aujourd’hui» (pelo menos entre 1959 e 1963 ... e «Binário», apresentando projectos próprios, projectos de outros arquitectos portugueses e artigos temáticos...” (Borges, 2010, pp. 67–60).

Anahory viveu várias temporadas no Brasil, onde colaborou com os arquitectos Óscar Niemeyer e Eduardo Reidy, entre outros, coincidindo com uma época em que a arquitectura moderna Brasileira estava em elevado desenvolvimento e usufruía de reconhecimento internacional.

Com apenas 22 anos Anahory viajou para Nova Iorque com o objectivo de trabalhar no pavilhão Português da *World’s Fair* de 1939 (Borges, 2010, p. 31). Em 1958 Eduardo Anahory

colabora em dois projectos diferentes para a Exposição Internacional de Bruxelas¹⁸⁵, o primeiro para o Pavilhão do Brasil de autoria de Sérgio Bernardes, e para o Pavilhão Português de autoria de Pedro Cid, denotando o seu cuidado na definição de espaços interiores. Ainda nesse ano Anahory vence o concurso para um stand expositivo em Munique para a feira IKOFA (*Internationale Kolonialwaren und Feinkosyausstellung* - Exposição Internacional de Mercaria e Charcutaria) organizado pelo *Fundo de Fomento à Exportação Portuguesa*. Este projecto, que contou com a colaboração dos pintores Menez e Vasco Costa, foi condecorado com a medalha de ouro nessa feira e obteve um elevado reconhecimento nacional, tendo sido capa da revista “Arquitectura” n.º 64 de Fevereiro de 1959 (Borges, 2010, pp. 71–78).

No final da década de 50 e na década de 60 Portugal abre-se ao turismo (Borges, 2010, pp. 55, 99, 186) e são construídos uma série de equipamentos hoteleiros de grande envergadura. Contudo o facto de Anahory não ser formalmente arquitecto (Borges, 2010, p. 99) leva-o a actuar em parceria com colegas arquitectos (Sommer Ribeiro, Pedro Cid, Alberto Pessoa e Alzina de Meneses) que lhe *emprestam* a assinatura de modo a contornar as exigências legais cada vez maiores. O projecto de um Hotel para a Arrábida de 1959 (não construído) é publicado no número 86 de Out./Nov. de 1959 da revista “*L’Architecture d’Aujord’hui*” (Borges, 2010, p. 99). Destacam-se ainda a publicação de vários artigos de Anahory e da casa de férias (Aíola) em Galapos, na Arrábida, de 1960, publicada na Revista “*Domus*” (n.337, Abr. 1961) e na revista “*L’Architecture d’Aujord’hui*” (n.103, 1961).

Em 1963 Anahory efectua uma importante viagem de dois meses (Agosto e Setembro de 1963) aos Países Escandinavos (Suécia e Noruega, podendo incluir, segundo alguns geógrafos, a Dinamarca e a Finlândia), financiada pelo Instituto da Alta Cultura, com o objectivo de aprofundar o estudo sobre a construção prefabricada, onde procurou trabalhar com Alvar Aalto (Borges, 2010, p. 124). Esta viagem pouco documentada na investigação de José Borges (2010, pp. 124–126) foi certamente mais uma oportunidade de contacto estreito com arquitectos, e arquitecturas, estrangeiras.

Anahory colaboraria ainda na decoração de Edifício da Fundação Calouste Gulbenkian (1960-69) de autoria de Alberto José Pessoa (1919-1985), Pedro Cid (1925-1983) e Ruy Jarvis d’Athouguia (1917-2006) onde terá contactado, entre outros com alguns consultores estrangeiros, como William Allen (membro do *Building Research Center* de Londres), Leslie Martin e Franco Albini.

Refira-se que a obra da sede e Museu da *Fundação Calouste Gulbenkian* foi alvo de um importante concurso nacional¹⁸⁶ realizado em 1959, sendo, segundo Ana Tostões “*um desafio inesperado à arquitectura de grande escala, porque é na procura de um novo conceito de monumentalidade que reside um dos aspectos mais inovadores desta obra. (...) permitiu uma amplitude de obra invulgar e uma exigência construtiva como não era hábito entre nós. E, curiosamente, uma tradição formal de maior rigor, sem ostentações supérfluas ou marcas arrogantes de poder. Antes, porém, revelada numa manifestação de sobriedade e de prestígio da própria Fundação. E, simultaneamente, no quadro da produção arquitectónica portuguesa, para a afirmação de uma «nova monumentalidade» como vinha sendo reclamada no quadro da historiografia do Movimento Moderno*” (Tostões, 2006, p. 191) Primeiro um concurso de ideias, do qual foram escolhidos os consultores nacionais e estrangeiros que formaram as equipas e prepararam um “*programa exaustivo, minucioso e exigente*” (Tostões, 2006, p. 192) que sustentava um concurso fechado por convites a três equipas: Arnaldo Araújo, Frederico George e Manuel Laginha; e Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy Jervis d’Athouguia. O trabalho de investigação de Ana Tostões sobre

185 A primeira exposição internacional posterior à segunda Guerra Mundial sob o tema da Paz Mundial e do Progresso Económico.

186 Que merecerá certamente estudo aprofundado em futuras continuações desta investigação.

este concurso identifica de forma muito interessante algumas das questões essenciais e que, cuja discussão, apenas teriam sido possíveis através de um concurso. De certo modo, este concurso, de uma fundação internacional, de carácter excepcional e extraordinário, assume-se quase como um concurso internacional em território nacional, onde as 3 equipas assumem a criação de um *“objecto arquitectónico (...) que atinge uma inteligente simbiose entre a monumentalidade e a representatividade desejadas e os valores de escala humana que serviriam de módulo à configuração deste espaço moderno e civilizado”* (Duarte, Carlos, 1969, citado por Tostões, 2006, p. 206)

“Assim, seria, aquando da sua estada em Portugal entre 1955 e 1974, que Anahory realizou obras arquitectónicas que granjearam um reconhecimento internacional, plasmado na sua publicação em revistas internacionais. De facto, as suas obras são frequentemente publicadas desde finais da década de 50 até meados da de 60. Nomeadamente, mediante publicação em praticamente um número por ano na revista «L'Architecture d'Aujourd'hui», no período compreendido entre 1958-65; com excepção dos anos 1960 e 1964 em que o seu trabalho não foi publicado em nenhuma edição, tendo, no entanto, sido editado duas vezes em 1962 e 63. Na revista «Domus» teve presença num número por ano entre 1960 e 66, com excepção do ano de 1965. No ano de 1962, foi ainda publicado na revista Alemã «Moebel Interior Design». Esta publicação veio no seguimento da sua presença na revista «Domus», através da qual Oriol Bohigas tomou conhecimento da sua obra” (Correia, 2010, p. 24). Bohigas era à época correspondente da revista referida em Espanha, e aproveitou ter conhecido o arquitecto português José Aleixo de França Sommer Ribeiro numa recepção no RIBA de Londres para estabelecer contacto com Anahory (Correia, 2010, p. 24). No ano seguinte, em 1963, os seus trabalhos foram, como referido, editados em Itália na revista *“Domus”*, em França na *“L'Architecture d'Aujourd'hui”*, também na Alemanha, numa revista de nome *“DBZ - Deutsche Bauzeitschrift”*, e ainda em Inglaterra, na *“Architectural Review”*, na Suíça, na *“Bauen+Wohnen”* e no Brasil na *“Arquitectura”*. Em 1965, como referimos, o seu trabalho mereceu a atenção em França da *“L'Architecture d'Aujourd'hui”*, onde também teve o seu trabalho publicado na UIA (*“Revue de L'Union Internationale des Architectes”*), e apesar de neste ano não ter sido publicado na *“Domus”*, foi-o na Italiana *“Lotus International”*, repetindo-se a sua edição na Alemanha, na revista *“DBZ”* e na Suíça, na *“Bauen+Wohnen”*. Para além das revistas referidas, a casa Aiola terá sido publicada na revista Alemã *“Neue Wohnhauser”*, na Francesa *“Connaissance des Arts”*, na Suíça *“33 Architekten-Einffamilienhauser”*, e inclusive chegou aos EUA através da *“House Beautiful”*, e no livro *“Vacation Houses: an International Survey”* de Karl Kasper (Nova Iorque, Praeger) de 1967. (Silva e Furtado, 2012, p. 3)

Este pioneirismo nas viagens e nos contactos internacionais, num percurso europeu e latino-americano foram marcantes para o seu círculo de relações (Silva e Furtado, 2012) e para a divulgação internacional da arquitectura portuguesa além-fronteiras.

3.2.5 As viagens dos arquitectos

O contacto com o exterior, ao longo de todo o século XX (como vimos com Porfírio Pardal Monteiro), mas em particular ao longo da segunda metade do século XX, mesmo que sem troca comercial, assume-se de extrema importância para a internacionalização. Dois exemplos desse contacto são as viagens ao estrangeiro (de lazer ou de investigação) e a emigração (Reis, 2007, p. 71).

Existe já alguma investigação (Costa, 2013; Gonçalves, 2009, 2012; Mansilla, 2001; Mesquita, 2007; Mota, 2012, 2012; Silva e Furtado, 2012) realizada sobre a importância das viagens para os arquitectos.

José Fernando Gonçalves resume a experiência da viagem: *“A viagem de arquitectura marcou o pensamento e produção arquitectónica da modernidade, quer porque a experiência da viagem revelou que o*

conhecimento em arquitectura incorpora necessariamente uma aproximação sensorial ao espaço construído, quer porque no trânsito das ideias e culturas que esta proporciona, a história se redescobriu como uma ferramenta de projecto que propõe uma metodologia geradora de novas sínteses: ao desenhar, o arquitecto moderno questiona as formas do passado diferentemente, porque as vê com o pensamento e interpreta com a necessidade.” (Gonçalves, 2012). Estas viagens são muito importantes para a movimentação das ideias e das culturas, com as inerentes consequências na produção arquitectónica dos povos, e são recorrentes e relevantes desde a Idade Média. Ao longo do século XVIII e XIX os arquitectos assumem-se como grandes viajantes, com pontos de contacto e rotas preferenciais.

Ao longo do início do século XX as viagens tornam-se ainda mais relevantes pela contaminação de ideias das vanguardas artísticas da época. Em Portugal estas viagens surgem através da literatura no século XIX através, por exemplo, de Almeida Garret com “*Viagens na Minha Terra*” de 1846, de Ramalho Ortigão em “*Praias de Portugal*” de 1976, ou de Eça de Queiroz em “*A Cidade e as Serras*” de 1901. Estas viagens eram relatadas com profundo rigor e profundidade, salientando a importância e a relevância do que é visto e ocorrido, e, traduzindo-se num sentido que ultrapassa o registo narrativo bucólico para a vontade da mudança alicerçada na experiência internacional. Um interessante exemplo é o relato da viagem de “*Londres a Lisboa*”¹⁸⁷ - em que a viagem é de fora (Londres) para dentro (Lisboa), como se trazendo o que de novo o autor por lá encontra- em 1906 de J. Lino de Carvalho, em que ele conclui:

“Ignotos horizontes, estranhos costumes ou usos desconhecidos, civilizações várias, tudo, como é evidente, bem ou mal me impressionou.”

Em geral, se a crítica era elogiosa, tendia para as nações estrangeiras; se era desfavorável abrangia Portugal; mas sempre para com os seus homens públicos e nunca para a sociedade portygueza ou para o país, que é da Europa aquelle ao qual a Natureza deu primazia para que a Arte continuamente o aproximasse da perfeição humana.” (Carvalho, 1907, p. 51)

Os grandes arquitectos modernos (Lewerentz, Asplung, Le Corbusier, Aalto, Mies, Taut, e Kahn) seguem esta tradição de viajantes, deixando-se contaminar pela expressão cultural dos ‘outros’, permitindo-lhes “*superar o determinismo do discurso moderno e o estéril debate sobre a arte aplicada*” (Gonçalves, 2012) numa busca histórica, das raízes, e da sua própria identidade. Misturam-se nestas viagens o multiculturalismo e o imperialismo (pelo patriarcalismo ou outras formas de poder sobre a coisa rara).

Em Portugal, tal como salientamos, é importante a ligação à tradição das *Beaux-Arts* de Paris, e ao universo do “*Grand-Prix de Rome*” ou simplesmente “*Grand-Prix*”. Seja ao nível da formação de alguns arquitectos portugueses, que trazem para Portugal o ensinamento dos grandes viajantes e a importância do conhecimento histórico em primeira pessoa. Destacam-se alguns arquitectos portugueses (Gonçalves, 2012): José Luis Monteiro (1848-1942), bolseiro em Paris (1873-78) e Roma (1878-1880); Ventura Terra (1866-1919), estudante na EBAP e depois nas *Beaux-Arts* de Paris (1886-1896); ou Marques da Silva (1869-1947), estudante nas *Beaux-Arts* de Paris (1889-1896). Também Raúl Lino (1879-1974) é mercedor de referência pela sua aproximação ao movimento *Arts & Crafts* inglês (de Ruskin, Morris e Muthesius) e à sua formação alemã (estuda com Karl Albrecht Haupt).

Ao longo da primeira metade do século XX alguns importantes arquitectos portugueses percorrem o eixo europeu Cristino da Silva (1896-1976), Cassiano Branco (1897-1970) e Carlos Ramos (1897-1969). É crescente o dinamismo e operacionalização das influências

187 Veja-se o exemplo da palestra associativa de J. Lino de Carvalho do relato da viagem a Londres em 1906, publicado em 1907 pela Typographia do Comércio e disponibilizada online pela Biblioteca da Secção Sul da Ordem dos Arquitectos. Disponível em <http://oasrs.org/documents/10192/0/De+Londres.pdf/93241fd4-5d91-41a8-a74d-5c335f52210a>.

estrangeiras (Gonçalves, 2012), em particular na própria obra. Mas também na influência dos outros através das ligações ao ensino e às universidades.

Carlos Ramos *“toma contacto com a cultura arquitectónica internacional no ambiente da EBAL e dos ateliers de Lino (1916) e Ventura Terra (1919). Nesse período viaja pela Espanha (1918), França e Bélgica (1920); mas será com a encomenda do Pavilhão do Rádio (1927-33) que a viagem de estudo assume papel determinante: em 1929 viaja pela Europa para estudar centros hospitalares e em 1947 volta a fazê-lo com a Comissão de Construções Hospitalares. Esse contacto com o exterior, relevante na obra, foi-o também na pedagogia que introduz na EBAP para onde entra em 1940 para abrir a escola ao mundo e motivar à viagem, de Fernando Távora por exemplo. Depois de 1950, com a presidência da secção portuguesa da ULA, as viagens para a Europa e América Latina sucedem-se ininterruptamente.”* (Gonçalves, 2012)

Keil do Amaral (1910-1975), através de uma oportunidade de trabalho através do concurso para o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris de 1937, reside por um ano em Paris. Em 1939 viaja de novo pela Europa para visitar parques urbanos na França, Alemanha, Holanda e Inglaterra. Em 1945-46 viaja em estudo pelos Estados Unidos e em 1949 viaja pelo sul de França e Itália, altura em que visita o Bloco de Habitação de Marselha de Le Corbusier. De todas estas visitas procura, por obrigação (relatórios para a CML em 1939) ou interesse (conferência na SNBA), tirar conclusões e salientar os exemplos para o campo das influências profissionais ao longo dos anos 60.

Fernando Távora (1927-2005) foi aluno de Carlos Ramos e directamente influenciado por este no interesse académico e profissional das viagens de arquitectura. Távora *“descobre uma metodologia de investigação indissociável do conhecimento e da prática arquitectónica e portanto uma ferramenta de clarificação disciplinar útil à construção do presente”* (Gonçalves, 2012). Estas viagens levam-no para longe:

“Embora existam referências a viagens realizadas por Fernando Távora antes da segunda guerra, a primeira grande viagem conhecida à Europa acontece em 1947. Faz a viagem de carro num percurso que dura 3 meses e o leva a San Sebastian, Lyon, Chartres, Paris, Bruxelas, Roterdão, Antuérpia, Zurique, Milão, Siena, Roma, Cannes, Nice e Marselha. Em 1949, no período em que está a desenhar o plano do Campo Alegre, volta a Itália e logo depois, em 1952, regressa num destino que repetirá sempre.

Outras viagens que realiza serão geradas pela oportunidade da representação nos CLAM. Em 1951 vai ao CLAM VIII de Hoddesdon; estará também no de 1953 (Aix-en-Provence), 1956 (Dubrovnick) e 1959 (Otterlo) [Fig.8]. Aí, no ambiente intelectual e produtivo mais estimulante do momento, toma contacto com os mestres modernos; parece evidente e natural que seja também aí que se encontrem as motivações para a sua produção arquitectónica mais interessante.

Mas a grande viagem a que se refere o excerto acima ocorrerá em 1960 na visita aos EUA. No contexto da Reforma que em 1957 o ensino da arquitectura tinha experimentado em Portugal, depois de anos de desajuste com as questões que percorriam estruturalmente a profissão, Távora propõe-se, através de uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian que obtém com recomendação de Carlos Ramos, realizar um «Estudo dos Métodos do Ensino de Arquitectura e Urbanismo nas Universidades e Instituições» americanas. Essa viagem veria o seu âmbito de estudo alargado à presença no «WoDeCo» que se realizou no Japão em Maio de 1960 e a que teve acesso com reforço da bolsa. Assim, dirigida aos EUA mas com extensão ao Japão, a viagem iria transformar-se numa volta ao mundo que o levou a atravessar o continente americano para conhecer a costa oeste e S. Francisco, visitar o México, Havai, Tailândia, Paquistão, Líbano, Egípto e Grécia, num roteiro histórico que vai da contemporaneidade para o passado: da América à Grécia, com o Japão no meio a representar o equilíbrio entre o passado e o presente.” (Gonçalves, 2012)

Ao longo destas viagens Távora toma contacto com metodologias de trabalho centradas em equipas pluridisciplinares, mas sobretudo conhece professores/arquitectos em início de carreira que terão grande influência na cultura arquitectónica dos anos 60 e 70. Estas viagens têm, para além de um carácter científico, um carácter pessoal (intransmissível) de conhecimento *emocional*

e sensorial (Gonçalves, 2012), que Távora utilizará ao longo das suas aulas de Teoria e História da Arquitectura na FAUP ao longo dos anos 80. Esta narrativa de perspectiva histórica torna-se uma ferramenta de projecto e característica da *Escola do Porto*, indissociável da *praxis* do arquitecto.

“Ficaram célebres as aulas (de F. Távora) sobre as viagens à Grécia, Itália, EUA ou Japão – e nelas as sandálias de viajante com que palmilhou o percurso de acesso à Acrópole, mais tarde integradas simbolicamente nas exposições retrospectivas da sua obra, como sinal do caminho de aprendizagem que a disciplina impõe ao arquitecto.

Para todos a experiência da viagem ficou assim indissociável do conhecimento, da prática arquitectónica e da vida” (Gonçalves, 2012)

Também Álvaro Siza, aluno de Fernando Távora, afirma a importância das viagens de família várias vezes em entrevistas (Vieira e Moura, 2011; Vieira, 2014): *“Antes tinha viajado com os meus pais todos os anos, mas era a Espanha. Só a Espanha. Cada ano íamos a uma região.”* (Vieira, 2014) Siza não indica expressamente se estas viagens foram fundamentais para o seu interesse na escultura, todavia este facto é mencionado em várias entrevistas, denotando a sua relativa importância. Siza afirma em 2013 numa outra entrevista que apesar destas viagens o seu primeiro interesse foi o de seguir escultura: *“Eu não tinha nenhuma intenção de ser arquitecto. Queria ser escultor, porém para a família isso era muito perturbador. Não queria discutir com o meu pai ou a minha mãe e por isso fui para a Escola de Belas Artes, onde, naquele tempo se podia estudar pintura, escultura e arquitectura. A ideia era seguir em arquitectura com as disciplinas comuns de desenho, história de arte e depois mudar...”* (Vieira, Ferrater e Peñin Llobell, 2013)

As viagens de Siza adquirem um inegável destaque pelos desenhos e textos que as detalham:

“...gosto de sacrificar muita coisa, ver apenas o que imediatamente me atrai, de passear ao acaso, sem mapa e com uma absurda sensação de descobridor. ... De súbito, o lápis ou a Bic começam a fixar imagens, rostos em primeiro plano, perfis esbatidos ou luminosos pormenores, as mãos que os desenham. Riscos primeiro tímidos, presos, pouco precisos, logo obstinadamente analíticos, por instantes vertiginosamente definitivos, libertos até à embriaguez; depois fatigados e gradualmente irrelevantes. Num intervalo de verdadeira viagem, os olhos, e por eles a mente, ganham insuspeita capacidade. Aprendemos desmedidamente; o que aprendemos reaparece, dissolvido nos riscos que depois traçamos.” (Álvaro Siza, *Esquissos de Viagem*, 1988, p. 15)

“Para que o sentido do observado não perca precisão, Siza está sempre presente no não desenhado, mas implícito no primeiro plano, numa contínua oscilação entre sujeito e objecto.” (Gonçalves, 2012)

As viagens, tanto académicas como profissionais, são essenciais para a definição do arquitecto. Ao longo do século XX, a partir da democratização do transporte aéreo dá-se uma banalização da viagem, globalizando os destinos e as culturas mais inacessíveis.

3.2.6 A primeira grande publicação de arquitectura nacional, John Donat e o “World Architecture One” de 1964

Em 1964 surge editada por John Donat¹⁸⁸ o primeiro número da *World Architecture [One]* onde são organizados por países autores e obras de arquitectura. Logo na introdução Donat apresenta o objectivo do livro:

“A arquitectura, tida no seu contexto mais geral, deve contribuir para fazer o mundo um lugar onde vale a pena viver e deve afectar-nos profundamente e pessoalmente – «estamos todos envolvidos». Mas os arquitectos estão isolados das pessoas, parcialmente devido ao ser esoterismo (completo com altos sacerdotes [teóricos]) mas em grande parte devido à falta de interesse do público. Este isolamento do arquitecto pela sociedade para a qual ele constrói rouba a arquitectura moderna de uma oportunidade que ela desesperadamente necessita: crítica informada e directa. Ao longo dos últimos anos tem havido um notável despertar do interesse na arquitectura

188 John Donat (1933-2004) arquitecto formado na AA (*Architectural Association*) e fotógrafo inglês.



RESTAURANT BY THE SEA, BOA NOVA

Architect

Siza Vieira

Photos: F. Arca



The competition run by the Municipality for the new restaurant at Boa Nova allowed the building to be sited at the discretion of the competitor. I knew that part of the rocky coast with the steep rising hill on the land side, the washed ground marked by large loose rocks on the sea side. Fernando de Távora had already conceived the general layout and made the road study for the area. He thought that the sudden transition between the land and the sea should be a small platform around the ideal site for the building. I wanted to avoid the constant imposition of a view — a restaurant is not a shelter. In the entrance, the screen ceiling splits and fragments the view so that the meeting of the sky and the sea and of the earth.

Figura 103. John Donat, Restaurante Boa Nova de Álvaro Siza Vieira (1954)

que tem sido trazida mais e mais ao escrutínio público. Mesmo assim, os julgamentos dos leigos e da imprensa são ainda baseados em fundamentos que ignotos fazem, pensam e sentem, e da natureza dos problemas que tentam resolver.

O falhanço na comunicação entre o arquitecto e o público e a ausência de critérios de crítica pelo julgamento de leigos e da imprensa convenceu-nos da necessidade por uma revista periódica internacional com uma base crítica, de modo a apresentar edifícios realmente bons de modo a que sejam tanto apelativos como despertem o interesse tanto do leigo inteligente como do especialista.

World Architecture, é uma tentativa de ligar o fosso entre arquitectos e pessoas, de mostrar não só o que os arquitectos estão a fazer, mas o que estão a pensar, sentir e quais as suas preocupações. É essencialmente não técnica e crítica, não documental. Nem faz qualquer tentativa para apresentar um ponto de vista unânime e dogmático. Um conjunto de jovens editores convidados em cerca de 30 países teve carta livre para seleccionar material e escrever um vigoroso comentário, suportado onde possível por declarações dos próprios arquitectos. A sua selecção foi baseada nos desenvolvimentos que são mais relevantes no seu próprio contexto no tempo presente; a ênfase é nas novas ideias, novas direcções, novos pensamentos.” (Donat, 1964, p. 8)

Para este número inicial John Donat convida Luiz Sarmiento de Carvalho e Cunha (n.1933) para escrever sobre a arquitectura portuguesa. Este convite de Donat surge, segundo alguns autores (Figueira e Milheiro, 2009; Silva e Furtado, 2012), devido ao contacto que o editor terá tido com Pancho Guedes (n. 1925) em 1960, e ao conhecimento que este lhe terá transmitido sobre Fernando Távora e Álvaro Siza Vieira. De acordo com o autor, esta terá sido a primeira vez que Siza Vieira é referenciado internacionalmente (Silva e Furtado, 2012, p. 4).

Luiz Cunha começa a sua colaboração com a *World Architecture* centrando o seu olhar no Norte do país, comprometendo-se a estender para o Centro e Sul nos números seguintes. Infelizmente nos três números seguintes não houve qualquer nova referência a Portugal.

Assim, Luiz Cunha centra-se em Januário Godinho (pousada de Pisões), Fernando Távora (Escola primária em Vila Nova de Gaia), Viana de Lima (Escola Primária em Bragança) e Álvaro Siza Vieira (Restaurante Boa Nova, Matosinhos).

Luiz Cunha salienta desde logo a influência dos princípios do CIAM, a carreira docente de Távora e Viana de Lima, as influências internacionais através do estilo internacional e de Le Corbusier, e, a importância da arquitectura moderna brasileira pela proximidade entre os dois países. E ainda “ao mesmo tempo o impacto da evolução cultural europeia caracterizada pelos trabalhos dos arquitectos escandinavos e italianos, e o louvor crítico à arquitectura de Frank Lloyd Wright eram sentidos.” (Donat, 1964, p. 85). Poderá existir um reflexo da viagem de estudo de Anahory aos países escandinavos neste interesse pela arquitectura do Norte da Europa.

Cunha salienta seguidamente as influências internacionais, mas remete-as para um papel secundário em face da “melhor adaptação às condições particulares, humanas e geográficas, de Portugal (...) para criar uma arquitectura autêntica em vez de um estilo nacional” (Donat, 1964, p. 85) numa referência directa ao Inquérito à Arquitectura Portuguesa publicado três anos antes (1961) e à possibilidade deste enquanto reflexão sobre a inexistência de um estilo nacional.

Sobre os autores escolhidos por Cunha este apresenta-os e enquadra-os em diferentes modelos: Fernando Távora e Januário Godinho, como reflexo da experiência do CIAM e enquanto geração charneira e influenciadora duma nova geração de arquitectos; Januário Godinho enquanto livre-pensador, afastado de qualquer grupo ou escola de pensamento; Siza pela sua capacidade de gerar formas originais.

A escolha dos temas é igualmente interessante. Por um lado, os equipamentos (turísticos e escolares) de um país ainda em ditadura, mas com crescente consciência europeia e em

evolução. Objectivamente afasta-se duma visão de estado sobre os equipamentos, procurando apresentar escolas de Távora e Viana de Lima austeras, mas de rica vivência espacial, fora do padrão do Estado Novo e com preocupações sociais. Finaliza com o restaurante da Boa Nova (Figura 103), onde a arquitectura de Siza se une com a presença da natureza (mar e rochas) de forma sensível.

Através destes 4 projectos Luiz Cunha define o início da estratégia de exportação internacional da arquitectura portuguesa. Por um lado, a escassez e austeridade, ligadas a um conhecimento da tradição e do território, integrando com grande sensibilidade uma nova arquitectura no respeito da cultura, do povo e do território. Por outro lado, uma expressividade formal, nomeadamente de Siza, que encontra eco em Alvar Aalto e Frank Lloyd Wright. E ainda, numa reacção anti estilo nacional, de forte influência internacional, nomeadamente modernista por via do CIAM, que potencia uma identidade que quase se poderia chamar de reaccionária.

Esta primeira edição de John Donat terá tido um papel muito importante na divulgação internacional da arquitectura portuguesa no eixo Atlântico. Note-se por exemplo que nesta edição o Brasil tem apenas referência ao *Plano de Brasília* e às obras de Óscar Niemeyer (p. 78-83), enquanto Portugal terá referenciadas muito mais obras e autores (p.84-93). A colaboração entre Pancho Guedes e John Donat é revelada na exposição de Moçambique (p. 5, 94-109) na primeira edição, e na inclusão de obras de Pancho Guedes nas edições seguintes, sem que, no entanto, Portugal seja referenciado outra vez.

3.2.7 O papel fundamental de Nuno Portas

É também na década de 60 que surge com maior evidência Nuno Portas (n. 1934). Arquitecto formado entre a escola de Lisboa e Porto, terminando a sua formação em 1960. Nuno Portas contribui, como ficou exposto na exposição “*O ser Urbano: nos caminhos de Nuno Portas*” realizada em 2012 (Grande, 2012), “*é uma personalidade múltipla e heterodoxa que atravessou momentos fulcrais da cultura portuguesa, produzindo obras de referência – no âmbito da crítica cultural, da investigação, da arquitectura, do urbanismo, das políticas da habitação e da cidade –, as quais indexam as últimas décadas da nossa história recente.*” (Grande, 2012)

Desde 1957 inicia uma colaboração intensa com a revista “*Arquitectura*”, onde publica vários artigos. A revista será “*o suporte teórico e informativo de uma nova geração de arquitectos atenta a uma diferente adequação social e histórica, interessada em desenvolver com novas coordenadas, um processo nacional mais em consonância, de resto, com as preocupações que corriam por toda a Europa.*” (Costa, 2012, p. 67). Desenvolve uma actividade múltipla e transversal a quase todo o exercício da arquitectura, da cidade e arquitectura doméstica, do pensamento e crítica, da teoria e da história ao projecto e ao ensino.

O contributo de Nuno Portas à internacionalização e divulgação da arquitectura portuguesa é muito vasto e variado. Enquanto editor da revista “*Arquitectura*”, desde 1957, publica artigos de autores espanhóis: “*Um hotel em Palma de Maiorca*” de José António Coderch e Manuel Valls (n.93, Maio-Junho, 1966); “*Dois obras de Sainz Oiza*” (n.95, Janeiro-Fevereiro, 1967). Estas publicações iniciaram um ciclo de amizade e de trabalho entre o jovem Nuno Portas e alguns arquitectos espanhóis. É particularmente importante o papel de Nuno Portas na divulgação de Álvaro Siza Vieira.

Em 1967 Nuno Portas inicia um ciclo de artigos sobre a arquitectura portuguesa em revistas espanholas. Publica na revista *Hogar y Arquitectura* um artigo “*Sobre la Joven Generación de Arquitectos Portugueses*” (Portas, 1967) com uma longa secção dedicada a Siza Vieira – “*La obra de*

Álvaro Siza Vieira” (*La Obra de Álvaro Siza Vieira*, 1967) e “*Un análisis de la Obra de Siza Vieira*” (Almeida, 1967) por Pedro Vieira de Almeida.

Neste artigo Nuno Portas evidencia desde logo o papel do passado, representado por Cristiano da Silva (1896-1976), de Rogério de Azevedo (1898-1983), de Carlos Ramos (1897-1969), de Oliveira Ferreira (1884-1957) e de Cassiano Branco (1900-1970) “*num país que tinha ainda por fazer a sua revolução industrial*” (Portas, 1967) com obras “*necessárias às políticas de obras públicas características do novo «regime»*” (Portas, 1967). Prossegue com “*algumas, raras, manifestações modernas*” (Portas, 1967) de Porfirio Pardal Monteiro (1897-1957), Jorge Segurado (1898-1990), Keil do Amaral (1910-1975), Viana de Lima (1913-1991), Arménio Losa (1908-1988) e Januário Godinho (1910-1990), ainda que “*pelo lado da estética (pobres versões lecorbusianas aprendidas através das revistas que se reduzem, polemicamente, a uma refutação purista do ornato, dos materiais e coberturas tradicionais, etc.)*” (Portas, 1967). Nuno Portas refere o desgaste das convenções ideológicas dominantes e o início inevitável da *linha moderna*. A revista “*Arquitectura*”, à altura a única revista profissional independente, surge como contributo de ideias progressistas, enquanto o Inquérito à arquitectura Popular Portuguesa evidencia a inconsistência do mito de um *estilo nacionalista*, relevante para a geração intermédia de Fernando Távora (1923-2005) e de Nuno Teotónio Pereira (n. 1922).

Tal como no artigo anterior de Nuno Portas na revista “*Arquitectura*” (n.º 68) de Julho de 1960 intitulado “*3 obras de Álvaro Siza Vieira*” e, ainda, em “*Casa de Chá da Boa Nova (Álvaro Siza Vieira)*” publicado na mesma revista (n. 88) em Maio/Junho de 1965, Álvaro Siza surge como o representante maior da nova geração de arquitectos nacionais, “*penso que é preciso considerar como importante a nível europeu, tendo em conta os problemas de linguagem arquitectónica que coloca, se bem que as oportunidades que até agora lhe foram oferecidas não passaram, em conta dos seus programas, de modestas*” (Portas, 1967).

A jovem geração nacional que Nuno Portas apresenta possui dois caminhos viáveis: (1) “*a possibilidade de desenvolvimento de uma obra individual – como a de Távora e agora de Siza – procurando um elevado grau de maturação e continuidade na linguagem*” (Portas, 1967); e (2) o “*contacto com os meios de «criação indirecta», como são o exercício de crítica, a formulação de programas, a investigação (programática ou tecnológica), a experiência de novas formas de organização do trabalho em atelier, etc., contactos estes que, com sorte e acertos diversos pessoais [referindo-se certamente aos contactos internacionais de vários arquitectos portugueses já evidenciado], beneficiaram, sobretudo, os arquitectos da capital.*” (Portas, 1967). A dicotomia entre Lisboa e Porto, entre as *manifestações culturalistas* lisboetas de Teotónio Pereira – (Nuno) Portas, de (Vitor) Figueiredo (1929-2004) – (Vasco) Lobo e Portas – (Caldeira) Cabral (1908-1992) – (Teotónio) Pereira (Olivais) e ainda Manuel Tainha (1922-2012) (apelidado por Nuno Portas de novo brutalista). Já no Norte, a experiência de Siza na “*coisa familiar*” e nos “*espaços de convivência*” merece contraponto às polémicas a Sul.

Nuno Portas termina este artigo sintetizando em Siza “*a superação do conceito abstracto de espaço e do dualismo racionalista entre contendor (plano) e forma (elevação), buscando raízes psicológicas e sociológicas das estruturas espaciais para que possam expressar e elevar a nossa vida colectiva presente*” (Portas, 1967), acrescentando ainda o seu papel fundamental como profissional *superador de experiências*. Este papel fundamental do arquitecto enquanto mediador entre o espaço e a vida (individual e colectiva), exemplificado através de Siza, confere uma identidade nacional que será, mais tarde (1979), como veremos, o cartão-de-visita que permitiria a ligação de Álvaro Siza a Berlim.

O seu contacto internacional permitiu-lhe uma relação próxima com alguns autores italianos e espanhóis, e a tradução para português de alguns dos livros mais importantes dos anos 60 e 70. Um dos mais relevantes foi a edição portuguesa em 1970 da “*História da Arquitectura*

Moderna” de Bruno Zevi¹⁸⁹ (1918-2000), originalmente publicada em 1950 (“*Storia dell’architettura moderna*”), com tradução (1967) e prefácio de Nuno Portas e um importante estado da arte sobre a “*Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação*” (Portas, 1977) integrada na edição (Zevi, 1970).

Integra como investigador o Laboratório Nacional de Engenharia Civil entre 1963 e 1983. A sua actividade enquanto investigador no sentido mais amplo encontra-se enraizada em dois aspectos fundacionais:

“... Em primeiro lugar, o realismo profundo de que sempre se alimentou o pensamento de Portas, nascido originalmente contra as ditaduras arquitectónicas do gesto formal, herdou o impasse Português com o seu requeitado eclectismo e a modernidade internacional com as suas respostas exageradamente perfeitas, frias e inespecíficas.

Em segundo lugar, o estado de degradação em que a produção arquitectónica e urbana portuguesa se encontrava. Ou seja, a realidade portuguesa exigiu, dada a gravidade do seu estado, muitas medidas, muita acção, mas antes de tudo, muita reflexão. Contra este «ambiente de emergência» [Portas] não tem medo de usar todas as armas que o arquitecto pode ter nas suas mãos, e essas armas serão motivo de reflexão em todas as escalas de actuação do arquitecto; já que a responsabilidade urbana de um projecto arquitectónico não é menor do que a encontrada numa proposta urbana estrita.” (Pedrosa, 2004, p. 2)

Podemos traçar uma sistematização metodológica na relação entre o arquitecto [Nuno Portas] e o ambiente que o envolve:

“É mais por uma necessidade ou por um ar dos tempos, que Nuno Portas como uma chave ajuda a detonar, sintetizar e que muito alimenta, participando activamente na produção arquitectónico e urbana, tanto teórica como prática.

Porém, afinal, de que falamos quando falamos de realismo arquitectónico e urbano nos textos de Portas? Para tentar identificar a amplitude da proposta de Portas faremos uma análise para ajudar uma possível sistematização, considerando-se três tempos de relacionamento do arquitecto com seu meio ambiente.

Antes de qualquer acção arquitectónica ou urbana no território está presente a noção do lugar como evento físico e cultural complexo e específico. O existente, através de sua história, popular e erudita, e da sua realidade territorial, enquadra qualquer possibilidade de acção futura; quer a uma definição de localização em um programa ou uma opção de material ou volumetria.

A partir daqui podemos passar para um segundo momento, o projecto e a acção que resultam da observação. As respostas são procuradas na análise anteriormente enunciada. Este é o ciclo de concretização de realismo: sai das respostas e ideias propostas para a «realidade absorvida» - a intervenção, a obra – realidade intervençionada ou nova realidade. As propostas dos arquitectos e urbanistas são consideradas como a digestão de um conjunto de especificidades e características reconhecidas. A travessia do tempo actual (resultante da intervenção do técnico ou das suas especificidades) permite a produção de uma nova realidade qualificada e incorporada de significado sociocultural.

Num último momento, a realidade criada e reabitada está sujeita a uma nova análise. Uma certa observação, que se desejada científica, é lançado sobre o que é o resultado da intervenção. O estudo das relações sociais que envolvem novidade procura identificar adequações e falhas no que é proposto. De algum modo, o ciclo se fecha, reiniciando-se. O facto de que sobre esta realidade emergente, se realizou uma investigação que procura compreender as acções e reacções, é também aceitar, de um modo não-conformista, que as soluções não são nem únicas nem universais.

Ao longo deste processo de relação dos técnicos urbanos com o mundo é possível reconhecer dois tipos de mecanismos complementares. Podemos identificar, por um lado, o projecto enquanto investigação e, por outro, a investigação como projecto. Se a primeira traz para a acção de projectar uma responsabilidade de permanente

189 Bruno Zevi foge de Itália em 1939 e só regressará em 1944, em plena juventude, e acompanhou as actividades antifascistas contra o regime de Mussolini nos seus anos de estudante que o levam a Londres e aos Estados Unidos, onde estuda arquitectura em Harvard. Esta experiência americana teve profundas consequências para a crítica italiana e europeia. Participa nos CIAM, colaborando intensamente nas discussões do VII e VIII CIAM. Aprofunda relações com Espanha, através do Grupo R, com importantes conferências (1950) e colaborações no “*Hogar y Arquitectura*”. Participará nos “Pequenos Congressos”. Celebrados em Madrid, Barcelona, Segóvia e Sevilha, e, segundo alguns autores, também em Portugal.

abertura e re-questionamento, a segundo carrega a investigação com a responsabilidade de propor respostas, ou meta-respostas, que são aplicados às necessidades dos mais desfavorecidos.

Neste sentido, Nuno Portas desenvolverá investigação que busca a optimização das áreas e da produção da habitação. É este o modo em que a responsabilidade social do arquitecto é chamada a intervir de modo mais directo. Diante de uma realidade urbana empobrecida, sem um direito generalizado a uma habitação condigna, buscam-se respostas de sistematização que permitam baixar o valor do investimento necessário: assim, teoricamente, produzir-se-á mais habitação e se beneficia um número mais elevado de famílias.

O que pode parecer uma contradição – o respeito pela especificidade do lugar contra a busca de padrões gerais de habitação - pode ser lida de forma diferente. Diante de um grave problema social - a falta de habitação para as populações sem recursos e o crescimento desqualificado da cidade «o arquitecto, junto com outros pesquisadores sociais preparam-se explorar a realidade das famílias com quem trabalham, procurando, encontrar respostas matriciais nessa mesma realidade. A sua ideia é que, com base nessas directrizes, é possível viabilizar respostas de baixo orçamento e de longo alcance. Garantindo, então, cidade e habitação dignas para todos os que não podem obtê-los através de seus próprios recursos económicos.

...

Embora o pensamento de Nuno Portas actualmente [per]siga principalmente pelo tema da cidade, segue carregando muitas das preocupações, de âmbito realista, inicialmente aplicada à habitação. Quando, ao falar sobre o caminho a seguir na gestão das paisagens urbanas, refere que todo o processo tem que ser feito em cooperação entre as partes, de consenso obtido através do diálogo e um acto efectivo de co-autoria entre os envolvidos, não faz senão seguir a sua veia realista.

A importância do tempo, um factor que a urgência sentida na década de 1960 fez esquecer, é, talvez, a mais significativa aquisição posterior ao pensamento de Portas. Quando, mais recentemente, Portas falar da cidade refere que todas as acções no território exigem tempo, tempo para se adaptar e tempo de agir. Para ele esse é um dos factores de qualidade de crescimento, de renovação, que mais vai faltando na paisagem urbana. O tempo como um elemento que contribui para dar um carácter específico a uma situação urbana." (Pedrosa, 2004, p. 3,4)

Será ainda Secretário de Estado da Habitação e do Urbanismo entre os anos 1974 e 75 tendo criado o Serviço de Apoio Ambulatorio Local (SAAL). E docente na ESBAL, como Alexandre Alves costa diz: *“um risco conscientemente assumido: um homem de Lisboa ... por mais que ele nos tentasse convencer que era meio alentejano, meio galego!”* (Costa, 2012, p. 79). Empenhado na construção de alargados consensos e uma renovada consciência crítica que, como João Ferrão caracteriza *“criando sucessivas (im)possibilidade, confundindo os que buscam verdades definitivas, desanimando os crentes proselitistas, irritando decisores pragmáticos e abalando profissionais prudentes, mas deliciando quem gosta de saber mais, quem considera a controvérsia um factor de inovação, quem procura ver mais além, quem tenta fazer melhor?”* (Ferrão, 2012)

Os Pequenos Congressos Espanhóis

A figura de Nuno Portas é de extrema relevância ao nível da presente investigação porque será Portas a introduzir a arquitectura portuguesa internacionalmente, nomeadamente a figura de Álvaro Siza Vieira, em particular a partir de Espanha, mas também noutros ciclos e países através das suas ligações internacionais com Espanha e Itália.

De facto, Nuno Portas irá participar nos Pequenos Congressos em Espanha. Estes *“Pequenos Congressos”* foram reuniões de carácter informal e cultural entre arquitectos com o objectivo de expor obras e realizar sessões de debate sobre os problemas da arquitectura e sua teoria de uma forma colectiva. Nuno Correia (2009), descreve na sua investigação, esta série de encontros que decorreram em Espanha entre 1959 e 1970/73 e ainda um congresso em Portugal organizado por Nuno Portas em Tomar em 1968.

Estes congressos surgem em 1959 a partir da correspondência entre Oriol Bohigas (1937-2013) e Carlos de Miguel¹⁹⁰. Contaram com um comité organizador que decidia os temas em debate, as obras a visitar e convidava os arquitectos assistentes. De alguma maneira, continuavam as reuniões do *Grup R* mas a uma escala muito maior.

O primeiro Pequeno Congresso “*da boa vontade*” (1º P.C.) realiza-se em 14, 15 e 16 de Novembro de 1959 em Madrid. Integra um comité formado por 5 arquitectos aos quais se juntam 37 arquitectos madrilenos e 37 arquitectos de Barcelona. Decorrem uma série de visitas à povoação de *Caño Roto*, de Garcia de Castro e Íñiguez de Onzoño, pela sua visão amplamente social da arquitectura e do urbanismo.

O 2º P.C. decorre em Barcelona, entre 30 de Abril e 2 de Maio de 1960, e manifestam-se as diferenças entre os arquitectos de Madrid e os de Barcelona. Visitam-se várias obras de membros do *Grup R*, de entre elas as da *Calle Pallars* e *El Escorial* de Bohigas, o dispensário de Sert e o *parque Güell*. Estruturam-se ainda mais os propósitos dos pequenos congressos: conhecimento pessoal dos arquitectos; visitas e crítica de obras; discussão sobre temas gerais; estudos e possibilidade de colaboração. Define-se a necessidade de uma consciência colectiva dos arquitectos espanhóis. É neste encontro que é aceite a proposta de Bohigas da denominação de “*P.C. Pequenos Congressos de Arquitectura Espanholes*” (Correia, 2010, p.10). Nesse congresso edita-se um guia de arquitectura catalã que apresenta algumas obras do grupo racionalista *GATEPAC*, e do *Grupo R*. Inicia-se por Bohigas uma proposta mais vasta para os Pequenos Congressos com âmbito peninsular e europeu (Correia, 2010, p.13).

No 3º P.C. incorporam-se arquitectos do País Basco e realiza-se em San Sebastián entre 15 e 17 de Outubro de 1960. Um dos temas em debate é o projecto da Torre Valentina, de Coderch e Valls. Utilizam-se como modelo as reuniões do *Team X*, abandonando uma estrutura temática para uma concentração em discussão de projectos de arquitectura: apresenta-se um projecto e depois organiza-se o debate em torno dele. Esta nova organização dos Pequenos Congressos abandona a definição temática, para se concentrar em discussão de projectos de arquitectura.

O 4º P.C. é realizado em Córdoba em Outubro de 1961, manifestando o interesse em alargar os pequenos congressos a outras realidades, a outros territórios, realidades sociais e culturais, contribuindo para enriquecer o debate e o aproximar da realidade espanhola. É organizada pelo arquitecto Rafael de La-Hoz Arderius (1924-2000) em redor do tema da habitação mínima, expressando o seu interesse e investigação neste assunto. Bohigas manifesta-se posteriormente ao congresso contra o urbanismo resultante da aplicação da Carta de Atenas e a favor de um retorno a modelos tradicionais do quarteirão fechado, ou de pátios controlados e interiores. A questão entre espaço público controlado e espaço privado assumiu-se como uma discussão teórica importante neste congresso.

O 5º P.C. realizou-se em Málaga, entre 19 e 21 de Abril de 1963, sobre o tema do urbanismo turístico, com exemplos da Costa del Sol, da Costa Brava e da costa de Valência. Nas reuniões preparatórias houve interesse numa análise comparativa entre a situação espanhola (principalmente catalã) mas também internacional.

190 “Carlos de Miguel inaugura las ‘Sesiones Críticas de Arquitectura (1950-1964)’. Las conferencias de Zevi (1950), de Aalto (tres en 1951), de Pevsner (1953) y la de Neutra (1954) servirán de revulsivo. La apertura al exterior significa un mayor contacto con las corrientes internacionales. Las revistas internacionales comienzan a llegar sin trabas, las españolas empiezan a publicar artículos de arquitectura internacional y los arquitectos españoles viajan al extranjero con mayor asiduidad. Las noticias que ellos traerán de primera mano de sus viajes y estancias, la aportación de los nuevos titulados y la publicación de sus primeras obras, barán el resto.” (GRIJALBA, Alberto (ED) - Equívocos, amigos e dos puentes. Itália / España. Em *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra: actas preliminares*: Pamplona, 25-26 marzo 2004. Pamplona: T6 Ediciones, 2004. ISBN 8489713790 9788489713796)

O 6º P.C. realiza-se em Tarragona, entre 6 e 8 de Dezembro de 1963, e volta a dedicar-se à arquitectura e ao urbanismo do turismo. Neste congresso, George Candilis (1913-95), membro do *Team X*, mostra o seu projecto de urbanização para a costa de Rosellón e o Languedoc, que depois ilustraria no livro “*Arquitectura y urbanismo del turismo de massas*”. A questão do turismo de massas e uma visão do futurista dos meios de comunicação sustentava visões opostas: por um lado uma visão progressista de Cano Lasso; e por outro alguma desconfiança de Bohigas. Privilegia-se neste congresso uma visão interdisciplinar com a participação de economistas e um sociólogo.

O 7º P.C. realiza-se em Segóvia, entre 3 e 5 de Dezembro de 1965, e dedica-se ao tema do “*Planeamento Urbanístico das Cidades Histórico-Artísticas*”. Assiste Giancarlo de Carlo, também membro do *Team X* apresenta o seu projecto para a cidade de Urbino. Bohigas retorna à validade do urbanismo das cidades velhas por oposição ao urbanismo moderno. Bohigas, mais tarde, irá distinguir entre cidade velha e cidade morta, como função da responsabilidade criativa dos seus habitantes, num dos seus artigos.

O 8º P.C. desenvolve-se em Tarragona em Maio de 1967, num período conturbado de Barcelona, e trata do tema do agrupamento de vivendas. Neste congresso o arquitecto convidado é Aldo Rossi. Bohigas, que está em Cambridge depois da sua expulsão da Universidade, volta para o Congresso. Depois deste Congresso, Carlos de Miguel deixa a organização dos P.C. Neste congresso participam pela primeira vez arquitectos portugueses - Nuno Portas e Eduardo Anahory - que haviam sido convidados pelo Comité da Catalunha que se encarregara de organizar o 7º P.C. em Segóvia. Nuno Portas apresenta neste congresso a sua linha de investigação seguida no LNEC.

Seguindo a participação portuguesa e o interesse nestes ‘pequenos congressos’ como estímulo ao pensamento moderno, Nuno Portas irá organizar um destes congressos, que decorrerá em Dezembro de 1967, em Tomar, e onde será destacada a obra de Siza (Figura 104).

Este encontro virá a ser dinamizado pela Secção Portuguesa da UIA.

“Por iniciativa da SPULA realiza-se em 8, 9 e 10 de Dezembro próximo [1967], em Tomar, um encontro de arquitectos que constituirá o início das reuniões de estudo anuais organizadas pela SPULA no âmbito de trabalho das suas Comissões de Urbanismo e do Habitat.

O tema deste primeiro encontro será: «Unidades Habitacionais – território comum entre a arquitectura e o urbanismo». [...] E contamos com a participação de numeroso grupo de colegas espanhóis [eram esperados 19 arquitectos de Madrid, 5 de San Sebastian, e 12 de Barcelona] interessados em conhecer os arquitectos e as realizações portuguesas.

(Circular nº 7/67/G. – Secção Portuguesa UIA, Lisboa 13 de Novembro 1967)” (Correia, 2010)

Nuno Correia relata que a participação espanhola é notável com cerca de 40 participantes. *“De qualquer forma, uma das lições mais importantes a retirar do testemunho espanhol era o nosso isolamento cultural no plano internacional. Além da distância geográfica aos principais centros europeus de produção cultural, havia em Portugal um certo conformismo que conduzia à estagnação e impedia o progresso. O contacto pessoal com os protagonistas de uma arquitectura apenas conhecida por publicações em revistas ou viagens ao estrangeiro e a intervenção activa daqueles colegas nas reuniões, permitiram conhecer melhor as suas razões – os conceitos e os métodos que estão na origem daquela arquitectura.”* (Correia, 2010) O testemunho dos arquitectos espanhóis à imprensa portuguesa (Saenz de Oiza, Oriol Bohigas, Frederico Correa e Ribas Piera) dava conta da importância dos Colégios de Arquitectos no debate e na aproximação dos arquitectos, instigando às relações entre as associações ao nível ibérico e às escolas de arquitectura.



Figura 104. Nuno Portas no Pequeno Congresso em Tomar

Bohigas regressará a Barcelona e publicará um artigo na Serra d'Or sobre o encontro de Tomar¹⁹¹ apresentando “*a situação política e cultural portuguesa e a nova geração de arquitectos modernos*” (Correia, 2010), destacando “*no domínio da teoria – da história e da crítica – Pedro Vieira de Almeida, Carlos Duarte e, claro, Nuno Portas. No campo da arquitectura construída e do projecto destaca Álvaro Siza Vieira, que é uma revelação para os arquitectos espanhóis (ibidem). Todos ficaram muito impressionados, no último dia do encontro, com as visitas à Cooperativa de Lordelo, no Porto, e à Casa de Chá da Boa Nova e Piscinas de Leça, em Matosinhos.*” (Correia, 2010)

Em Vitória, em Outubro de 1968, no rescaldo do congresso de Tomar, seriam apresentados trabalhos de MBM (Martorel, Bohigas e Mackay), Álvaro Siza Vieira e Rafael Moneo e realizaram-se conferências de Peter Eisenmann e Vitorio Gregotti. Segundo Nuno Correia:

“De acordo com Nuno Portas, que tinha a responsabilidade de apresentar Siza ao Congresso, contextualizando a sua obra na arquitectura portuguesa recente como introdução para o debate que se seguia, este foi o primeiro encontro entre Siza e Gregotti, editor das revistas «Edilizia Moderna», «Casabella Continuità» e «Controspazio». Seria também o início do interesse permanente da imprensa internacional pela arquitectura de Siza Vieira.

Depois da publicação da sua obra na revista «Hogar y Arquitectura», no início de 1967, e do destaque que lhe tinha dado Oriol Bohigas no artigo que publicou na revista Serra d'Or, em Fevereiro de 1968, Gregotti será o responsável pela primeira publicação relevante da arquitectura de Siza Vieira em Itália. No nº 9 da revista “Controspazio”, de Setembro de 1972, Gregotti publica «Architettura recenti di Alvaro Siza Vieira», juntamente com um artigo de Nuno Portas, «Note sul significato dell'architettura di Alvaro Siza nell'ambiente portoghese». Nesse número participou também Kenneth Frampton, que conduziria depois a divulgação da obra de Siza Vieira nos Estados Unidos e Inglaterra.” (Correia, 2010)

O último P.C. viria a realizar-se em Sitges e marca o fim dos PPCC., e ainda da *Escola de Barcelona*, ao acentuar-se a divisão entre a geração de Bohigas e a geração posterior, a de Piñón e Viaplana.

O contacto entre Nuno Portas e os arquitectos portugueses com a realidade espanhola, com Bohigas e com os Pequenos Congressos, despertou um debate e contactos internacionais que não seriam desperdiçados. “*Em Fevereiro de 1969, o nº 107 da revista “Arquitectura”, de Lisboa, é uma edição monográfica que publica artigos e projectos da «Chamada Escola de Barcelona». O editorial desse número é assinado por Nuno Portas e Rafael Moneo. Novamente, em Maio/Junho de 1970, o nº 115 é dedicado à publicação de projectos e textos teóricos dos arquitectos da Catalunha com quem os portugueses se tinham encontrado nos Pequenos Congressos.*” (Correia, 2010)

Em 1970 Álvaro Siza participará em Espanha em La Garrida. Nuno Portas falou do problema da construção económica em Portugal e de casos urbanísticos extremos apresentando exemplos de favelas no Brasil. De Portugal foi ainda Fernando Távora, Manuel Tainha e Duarte Cabral de Melo (Montalbán, 1970). Nuno Portas participou depois no Seminário de Castelldefels sobre semiótica, organizado em 1972 pelos arquitectos da Catalunha, onde estiveram presentes Peter Eisenman (n. 1932), Françoise Choay (n. 1925), Charles Jencks (n. 1939), Tomas Lloren (n. 1936).

Cristina Emília Silva e Gonçalo Furtado, num ensaio muito interessante publicado na revista ‘Joelho’ (n.3) contribuem com mais informação revelando que “*No ano de 1969, Portas integrou uma visita de estudo aos EUA, num grupo composto por Oriol Bohigas, Rafael Moneo, Fernandez Alba, Frederico Correa, onde contactaram directamente com Peter Eisenman e Kenneth Frampton. Interessa ressaltar o encontro de Frampton com os arquitectos portugueses, que seria igualmente prolífero, tal como a colaboração de Duarte Cabral de Mello no «Institute for Architecture and Urban Studies» (LAUS), em Nova Iorque,*

191 Bohigas, Oriol (1968), “*A Portugal també els arquitects fan la guerra pel seu compte?*”, Serra d'Or, 101, 5961.

convidado por Eisenman, seu director, no referido Congresso de Vitória. Mello trabalhou naquele Instituto, com uma bolsa americana, desde Setembro de 1970 até ao final de 1972, onde contactou para além de Eisenman e Frampton, com Mário Gandelsonas, Adriana Agreste, Joseph Ryckwert, Anthony Vidler, Colin Rowe, Michael Graves e Susana Torre, entre outros. Durante a sua estadia, Eisenman propôs a Mello publicar o trabalho de Siza Vieira na revista «Oppositions», editada pelo Instituto, mas por falta de disponibilidade de Siza, tal não chegou a concretizar-se. Após a referida viagem aos EUA, Portas redireccionou os seus interesses e destinos da América do Norte para a América do Sul.” (Silva e Furtado, 2012, p. 6)

É assim sobremaneira evidente o papel fundamental de Portas na promoção internacional dos arquitectos portugueses, nomeadamente de Álvaro Siza Vieira. Alguns investigadores (Correia, 2009, 2010, 2012; Grande, 2012; Pedrosa, 2004; Silva e Furtado, 2012, 2012) têm vindo a desenvolver uma curiosa e sustentada visão da intervenção de Nuno Portas neste momento específico do final dos anos 60 até à revolução de Abril de 1974, que através destes movimentos transfronteiriços, terá dinamizado o conhecimento de Siza, projectando-o junto dos nomes mais ilustres da arquitectura europeia e americana.

Em 2012 Manuel Vicente recorda “... Há uma altura em que o Nuno Portas decide fazer uma enorme promoção da arquitectura portuguesa no estrangeiro ... ele olhou, e olhou, e como tinha boas capacidades de gestão e um óptimo faro para bons cavalos, pensou que a corrida mais longa seria feita por Siza, e levou Siza no caminho para a Europa. Levou-o para Espanha, para a Alemanha, para a Holanda, para todo o lado! E, de repente, na Holanda, alguém diz: ali está aquele tipo, um português, chamado Siza, que é capaz de compreender os turcos! E Siza fez o projecto Turco em Haia! (...) E Siza não tinha talento? Claro que tinha! ..., mas o que teria acontecido se Portas não tivesse escolhido Siza e tivesse escolhido Vítor Figueiredo, acho que não teria funcionado! ...”¹⁹²

3.2.8 O eixo Atlântico

A condição periférica de Portugal na Europa sempre condicionou o modo como os arquitectos se relacionavam com o exterior. Por um lado, as ligações terrestres e marítimas eram preferenciais com Espanha, França e Inglaterra, por outro lado as colónias no continente africano, e o Brasil tornavam o Atlântico um eixo de ligação importante.

O desenvolvimento da arquitectura americana no pós-guerra e a divulgação teórica e prática da arquitectura moderna atraía os arquitectos europeus e portugueses ao continente americano, um caso paradigmático é o de Raúl Hestnes Ferreira (n. 1931) formado na ESBAL em 1961 que obtêm em 1963 um Mestrado em Arquitectura (*M. Arch.*) na Universidade da Pensilvânia em 1963.

“Entre os arquitectos que estudaram nos EUA, Hestnes Ferreira foi um dos primeiros e um dos que claramente assumiu a importância desta experiência na sua obra, depois de regressar a Portugal. Hestnes foi bolseiro da Fundação Gulbenkian, estudou em Yale e na Pensilvânia e fez um master em Arquitectura em 1963. Entre 63 e 65, trabalhou no atelier de Louis Kahn em Filadélfia. Na arquitectura e personalidade de Hestnes Ferreira «...é vulgar sublinhar a influência de Kahn na sua formação profissional. Essa influência, que perdurou e, como outras, foi sendo assimilada num processo íntimo, é reconhecível em determinadas características dos seus trabalhos, como são a referência permanente aos valores universais da Arquitectura, tomados como ponto de partida para aquilo que se inventa e se transforma, o vigor na definição da forma e do espaço funcional, a lógica construtiva, a utilização de materiais tradicionais e o prazer artesanal do seu tratamento.»” (Reis, 2007, p. 71)

¹⁹² Parte de um e-mail pessoal com parte de uma entrevista não publicada com Manuel Vicente, que teve lugar em 2012, antes da sua morte em 2013.

Também Duarte Cabral de Mello (1941-2013) possuía uma curiosa ligação anglo-saxónica através do *Institute for Architectural and Urban Studies* (IAUS), fundado em 1976, “*com o objectivo de promover a investigação, a educação e o desenvolvimento da arquitectura e do urbanismo. Esta organização, independente e sem fins lucrativos, nasceu da iniciativa de um grupo de jovens arquitectos que procuravam alternativas às formas tradicionais de formação e de prática. O seu primeiro director foi Peter Eisenman, a que se seguiram Anthony Vidler (1982), Mario Gandelsonas (1983) e Stephen Petersen (1984).*” (Reis, 2007, p. 68) Este Instituto para além de um programa de exposições contemporâneas, desenvolvia investigação em novos modelos urbanos e protótipos e patrocinava e editava uma revista periódica de ideias e críticas de arquitectura entre 1973 e 1984: a “*Oppositions*”.

Alguns autores referem que Duarte Cabral de Mello que terá jantado com Peter Eisenman (Ferreira e Mozo, 2013) após uma série de contactos e participações em congressos em Portugal e Barcelona com vários arquitectos portugueses e espanhóis (como Fernando Távora, Nuno Portas, Carlos Duarte, Álvaro Siza Vieira, Oriol Bohigas e Frederico Correa), no que se admite como tendo sido a sua participação nos pequenos congressos de 1967 em Tarragona ou na sua preparação em Barcelona do mesmo ano e, em 1968, em Tomar em Portugal. Segundo Nuno Correia, “*Depois da impressão causada pela visita às obras de Siza Vieira, no Porto, Siza iria apresentar os seus trabalhos recentes numa das «Sessões de Exposição e Discussão de Projectos». Noutras Sessões apresentavam também trabalhos o grupo MBM (Martorel, Bohigas e Mackay) e Rafael Moneo, e seriam conferencistas Peter Eisenman e Vittorio Gregotti.*” (Correia, 2009, p. 30) Ferreira e Mozo indicam que Duarte Cabral de Mello terá sido convidado por Peter Eisenman para colaborar com o IAUS “*após levar com «um dedo na ferida»*” (Ferreira e Mozo, 2013). Segundo as autoras “*O seu trabalho de investigação no IAUS debruçou-se principalmente sobre os jogos que iniciara com a «poesia concreta», de modo que foi responsável pelo «lettering» e grafismo da revista publicada pelo instituto, a «Oppositions». No entanto, também escreveu artigos que na altura não foram considerados publicáveis, mas cujos temas desenvolveu na sua restante obra escrita, especialmente na tese de Doutoramento.*” (Ferreira e Mozo, 2013) “*O objectivo do estudo, proposto por Diana Agrest, Peter Eisenman, Mario Gandelsonas e Duarte Cabral de Mello, era investigar o papel da linguística na arquitectura conceptual*” (Frank e Institute for Architecture and Urban Studies, 2011, p. 41) e “*Esta proposta incluía o trabalho de Peter [Eisenman], Diana [Agrest] e Duarte Cabral de Mello como uma investigação na linguagem e na arquitectura*”¹⁹³ (Frank e Institute for Architecture and Urban Studies, 2011, p. 238)

Duarte Cabral de Mello iniciará a sua colaboração formal com o IAUS em 1970 estendendo-se até ao fim de 1972, regressando a Portugal em 1973, focando-se em estudos concretos:

“*... como por exemplo os dois projectos em que colaborei: (1) o «The Street as a Component of the Urban Environment», estudo sobre o papel das ruas no espaço urbano, para U.S. Dept. of Housing and Urban Development (1970-1973) e o «The Design of Alternative Low-Rise High-Density Housing», feito conjuntamente com a New York State Urban Development Corporation (UDC) entre 1970 e 1973. E, o projeto «Generative Design Research Program», que, entre 1972 e 1973, desenvolvi conjuntamente com o Peter Eisenman, o Mário Gandelsonas e a Diana Agrest, foi financiado pelo US National Institute for Mental Health (NIMH).*”

Tudo o resto – as exposições, as conferências, os debates e convívios abertos que, no início dos anos 70, transformaram o IAUS numa instituição muito viva e num lugar de passagem quase obrigatório para um número crescente de pessoas com formações e nacionalidades diferentes – resultou do grande empenhamento dos membros do Instituto, da gestão dos projectos encomendados, de uma rede alargada de contactos e do apoio de mecenas que consideraram essas actividades polarizadoras da vida cultural nova-iorquina.” (Ferreira e Mozo, 2013)

193 Suponho o projecto “*Generative Design Research Program*”, que, entre 1972 e 1973, desenvolvi conjuntamente com o Peter Eisenman, o Mário Gandelsonas e a Diana Agrest, foi financiado pelo *US National Institute for Mental Health* (NIMH)” (Ferreira e Mozo, 2013)

A revista “*Oppositions*” foi criada em 1967 por Peter Eisenman com o apoio do MoMA e da Universidade de Cornell, e “*Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas e Anthony Vidler foram os primeiros quatro editores de «Oppositions», seguidos por Kurt Forster e Diana Agrest...*” (Frank e Institute for Architecture and Urban Studies, 2011, p. 101). A revista pertencia ao IAUS (Institute for Architecture and Urban Studies) e em Setembro de 1973 surge o primeiro número, terminando em 1984, após a edição de 26 edições.

“... a revista foi estruturada por Peter Eisenman, que queria que Stuart Wrede criasse uma em 1969, quando pareceu que a «*Architectural Design*» não que ia englobar uma crítica de Peter Eisenman ao «*Team X*» num número que ia editar com outros contributos do Instituto, Eisenman retirou todos os artigos - um acto que precipitou a inauguração da «*Oppositions*». Mario Gandelsonas sugeriu a Eisenman que formassem o seu próprio jornal e, com Duarte Cabral de Mello, pensaram no título «*Oppositions*» para essa revista.

...

Em 1968 Duarte Cabral de Mello havia pintado a palavra «*óc(d)io*» num fundo vermelho a atribuiu-lhe vários significados da sua língua natal portuguesa. Mas foi Eisenman e Gandelsonas com Massimo Vignelli que desenharam a capa «*bona fide*» de «*oppositions*» que, depois Cabral de Mello, sugeriu algumas leituras: «*zero positions*», «*positions*» e «*opposition*», porque os dois primeiros números tinham o «*p*» inicial em marca de água com dupla linha, sugerindo várias interpretações. Vignelli escolheu o vermelho vivo (de acordo com o quadro de Cabral de Mello) e disse aos editores que o primeiro «*p*» deveria ser cheio para melhor reconhecimento do título. ...” (Frank e Institute for Architecture and Urban Studies, 2011, p. 100)

E ainda:

“... Eisenman era um colecionador de «*revistas pequenas*» ... com um forte interesse no Racionalismo Italiano, especialmente no trabalho de Terragni ... Eisenman foi provavelmente instrumental no início de vários documentos «*oppositions*» a artigos nestes tópicos.” (Frank e Institute for Architecture and Urban Studies, 2011)

Duarte Cabral de Mello afirma sobre o seu trabalho no IAUS:

“*Importa esclarecer que o trabalho de investigação que desenvolvi no IAUS se centrou nos problemas da aquisição e mudança de sentido do meio físico construído; mesmo quando participei nos projectos encomendados a este Instituto com objectivos mais operativos e concretos. O meu trabalho real foi o de estudar aquele meio e procurar, sincronicamente e diacronicamente, a articulação entre o seu desenho e o seu impacto sobre a vida das pessoas que o habitam, estudo esse que me parece hoje ainda mais pertinente, mais necessário e mais urgente do que há quarenta anos.*

*Na altura esse trabalho, necessariamente rudimentar ainda que pioneiro, caía fora do quadro de referência dominante no Instituto e, por isso, os referidos escritos terão sobrado do plano inicial de publicação das «*Oppositions*».*

Por fim, as minhas incursões na poesia concreta foram meramente operativas para construir com o Mário Gandelsonas o nome da revista que tínhamos decidido publicar.” (Ferreira e Moço, 2013)

Esta experiência de Cabral de Mello é importante não só pela ida deste para Nova Iorque, como pelo que de Portugal ele aportou para os trabalhos de investigação efectuados pelo IAUS.

“*Regressa a Portugal em 1973, no final da Primavera Marcelista com a bagagem cheia de ideias para partilhar com um novo mundo em transformação. Nessa altura decide dedicar-se mais intensamente à prática profissional, no atelier dos arquitectos Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, onde se manteve como associado até à Revolução de 25 de Abril, depois com Vítor Figueiredo (Alto do Zambujal), a seguir no Ministério da Habitação Urbanismo e Construção, especialmente em projectos que tenham uma componente de acção cívica na comunidade através do projecto, tais como o trabalho para a Cooperativa CHUT em Almada.*

Em 1979, já com uma significativa obra construída e publicada, bem como a participação em júris de concursos como o Prémio Mies Van de Rohe, inicia a sua actividade como docente na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, onde lecciona Projecto. Continua-a posteriormente na Faculdade de Arquitectura da UTL até 2011.”

Duarte Cabral de Melo, aproveitando-se do conhecimento com Eisenman através de Portas, inicia uma internacionalização académica que aportará para Portugal uma redobrada atenção, desta vez atlântica.

“Este movimento de emigração académica teve sequência no final dos anos 70, Com Tomás Taveira a obter um master em Planeamento Regional e Urbano pelo MIT, em 1977. As bolsas de estudo permitindo especializações nos Estados Unidos são decerto um fenómeno a tomar em consideração no impacto das correntes arquitectónicas estado-unidenses na arquitectura portuguesa. Nos anos 80, a influência americana era cada vez mais sentida na ESBAL, como se constata, tanto pela presença de docentes que aí aprofundaram a sua formação, como ainda pelos nomes convidados para os Simpósios Internacionais de Arquitectura. Peter Eisenman, por exemplo, veio a Lisboa em 1983, momento em que dirigia o LAUS e a revista «Oppositions», ambos no auge da sua produção.” (Reis, 2007, p. 73)

3.2.9 O surgimento dos grandes nomes internacionais da arquitectura nacional

É neste período que surgem alguns grandes nomes da arquitectura nacional e que acabam por ser os mais conhecidos internacionalmente.

“Nuno Teotónio Pereira e Fernando Távora [respectivamente em Lisboa e no Porto] passam a [se] constituir referências na arquitectura portuguesa que começa a ser conhecida fora do país, integrando um processo de acerto da produção nacional com a contemporaneidade internacional.” (Tostões e Guerra, 2008, p. 17) Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, na Igreja do Sagrado Coração de Jesus (1962-76) exploram *“as preocupações com o contexto urbano, com a utilização e a subversão dos programas, revelam a procura de um realismo sem precedentes.”* (Tostões e Guerra, 2008, p. 22). Alguns dos edifícios de Teotónio Pereira como o *Franjinhãs* (1965-69) são motivo de controvérsia entre a classe e a opinião pública, por extravasarem a tradicional escala da arquitectura, e se imiscuírem no espaço público e no traçado tradicional oitocentista. Esta nova interacção entre os arquitectos e a sociedade civil, sistematiza ainda uma nova percepção da responsabilidade pública da arquitectura, mais tarde acentuada enquanto luta da classe no virar do século XX.

Ana Tostões refere ainda a importância da obra do Mercado Municipal de Santa Maria da Feira (1953-1959) como a obra onde Távora explora e valoriza a identidade específica do lugar, segundo padrões do movimento moderno e de um realismo humanista na escala de pormenorização e na sua vivência urbana. Ao longo dos anos 50 e 60 Távora explora uma expressão moderna através do conhecimento vernacular e *“o contacto com a cultura internacional e o interesse pela história e pelo passado confluem para uma posição ímpar na cultura arquitectónica portuguesa, que terá repercussão até ao fim da sua vida”* (Ribeiro, 2010, p. 167).

Também Álvaro Siza, assumido herdeiro dos ensinamentos de Távora, irá mais tarde assentar a sua arquitectura *“no valor do espaço, encarado como actor principal ao invés das formas “* (Tostões e Guerra, 2008, p. 17) numa preocupação com o contexto, como é exemplo o projecto e concurso da Casa de Chá da Boa Nova (1958-64), mas igualmente com *“uma preocupação colectiva da época: [nas palavras de Álvaro Siza (Vieira, 2000)] não ser tradicionalista e não ignorar as raízes. A sua formação vai coincidir com este momento de consolidação desta nova postura portuguesa, mais aberta à cultura internacional e ao conhecimento das próprias raízes. Com uma modernidade irrefutável, a Boa Nova supera os esquemas redutores do chamado «estilo internacional», acusando uma reflexão sobre a humanização da arquitectura”* (Tostões e Guerra, 2008, p. 22). Igualmente as quatro casas de Matosinhos (1954), assumem o fascínio do vernacular e as suas potencialidades, mas igualmente as influências de Le Corbusier e de Alvar Aalto.

Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira (n. 1933) estuda arquitectura na Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP) entre 1949 e 1955, recebendo o seu diploma (CODA) apenas em 1965, onde se inicia no ensino na ESBAP entre 1966 e 1969, reingressando em 1976 até 2003 quando profere a sua última aula (Roberto, 2003).

Siza afirma em várias entrevistas que teve cedo um contacto com a realidade fora de Portugal tendo viajado com os pais a Espanha por diversas ocasiões, durante as férias, para visitar as suas regiões (Santos, 2012, p. 75; Vieira e Moura, 2011). Destaca-se uma visita no relato de visitas às obras de Gaudí em 1947 a Barcelona aos onze anos. Contudo, como Siza afirma em entrevista (Vieira, 2014) que os seus interesses iniciais eram pela escultura, pelo que é difícil afirmar qual a importância dessas visitas familiares para a sua formação e interesse inicial em arquitectura, depreendendo-se que mesmo inconscientemente, estes contactos terão sido de alguma forma memórias relevantes na formação inicial do jovem Álvaro Siza. A decisão entre estudar Escultura ou Arquitectura terá sido condicionada pelo pai que influenciou a escolha final do curso a seguir.

“O meu primeiro encontro com a arquitectura ascende a 1947: o meu pai levou-me de férias a Barcelona e visitámos as obras de Gaudí. Desenhava «La Pedrera» e agradava-me porque a via como uma escultura. Depois dei-me conta que todas as coisas que podia observar também em casa - coisas banais como portas, janelas, puxadores, maçanetas, rodapés, etc. - todo o conjunto, nas casas de Gaudí, cantava. E, na primeira obra realizada quando era estudante, o portão do jardim da casa do meu tio, tomei Gaudí como referência. Comecei a frequentar a escola de arquitectura do Porto em 1949, e a referência principal, nessa altura, era o Le Corbusier. Estava a libertar-me da minha obsessão pela escultura mas era ainda muito ignorante e, um dia, o meu professor, Carlos Ramos, um homem muito inteligente e «spiritoso», corrigindo um projecto meu, disse-me: «Parece-me que o senhor não percebe nada de arquitectura. Aconselho-o a comprar algumas revistas.» Encontrei numa livraria uma «L'Architecture d'Aujourd'hui». Um dos números era dedicado a Alvar Aalto e o outro a Walter Gropius. Na cozinha da casa da minha avó realizei uma cobertura de uma chaminé em vidro «estilo Bauhaus», e nas minhas obras seguintes pode-se ver a influência de Le Corbusier, de Alvar Aalto, de Frank Lloyd Wright, que conhecíamos graças às revistas italianas, a Bruno Zevi e a «Casabella Continuità» de Ernesto Rogers.” (Mulazzani, [s.d.]

Estes princípios de Siza Vieira enunciados no extracto anterior confirmam a importância da experiência vivida em primeira mão, a importância da observação e da viagem, tanto a viagem turística como a viagem de estudo.

Sobre esta questão da influência da *viagem* e da *memória* na carreira Siza continua: *“Recordando estas circunstâncias, interessa-me transmitir aos estudantes que, então como agora, não pode haver uma única referência, mas uma multiplicidade de amigos. Quando um arquitecto trabalha, todas as leituras, tudo o que viu, estão presentes, mas aquilo que produz é só seu. Até porque a arquitectura não é a aplicação sistemática de referências mas algo muito mais complexo, uma convergência de interesses diferentes, de emoções e também de casualidades. Se confronto estes primeiros trabalhos com a arquitectura destes últimos anos, tenho vontade de subscrever de novo uma declaração de há vinte anos atrás: «Sou um conservador e não tenho uma vocação para a marginalidade. Não me agrada inventar a ruptura, nem tão pouco ignorá-la. Apercebo-me de que trabalhei sempre na continuidade, o que não quer dizer imobilismo.»”(Mulazzani, [s.d.]*

O desconhecimento sobre a arquitectura internacional, representando muito do que se passava na época em Portugal, é um episódio marcante para Siza, que o relata recorrentemente, lembrando um momento em que Carlos Ramos, corrigindo um seu projecto, lhe disse: *“Parece-me que o senhor não percebe nada de arquitectura. Aconselho-o a comprar algumas revistas”*. Prontamente Siza com seu pai adquire algumas revistas de arquitectura. Essas primeiras revistas - Richard Neutra (*“L'Architecture d'Aujourd'hui”*, nº 6, Maio 1946 (Figura 105)), Walter Gropius (*“L'Architecture*

d'Aujourd'hui”, nº 28, Fevereiro 1950 (Figura 106)) e Alvar Aalto (“*L'Architecture d'Aujourd'hui*”, nº 29, Maio 1950 (Figura 107)) – são fundamentais para a formação de Siza e para o modo como projecta as primeiras obras, nomeadamente a afirmada influência de Alvar Aalto em Siza (Gomes Sampaio, 2012, 2013; Vieira, 2014). Estas revistas são para Siza, apesar da influência Corbusiana da altura na ESBAP, um momento importante de conhecimento do que se fazia para além de Portugal.

O que é marcante na recorrente menção deste episódio, presente em várias fontes documentais e mesmo referido na sua entrevista (Vieira, 2014) é, por um lado o carácter único e a importância das revistas estrangeiras de arquitectura que circulavam pelos ateliers de modo quase bíblico, e por outro a passagem do curso tradicional das *Beaux-Arts* conservador e clássico para o ensino modernista da Faculdade de Arquitectura do Porto. Esta abertura ao exterior, apenas possível nessa altura assume-se marcante para a formação de Álvaro Siza Vieira.

Assim, ao longo dos anos 60 assiste-se em Portugal a um crescimento da pluralidade de ideias e ao surgimento de novas oportunidades e de novos programas, alguns deles reflexo das novas empresas que iniciam a sua fixação no país, alterando a escala de intervenção dos arquitectos e o modo de actuação da profissão. É também nessa altura que se intensifica a ideia do arquitecto-autor, principalmente ao nível do pequeno projecto unifamiliar, onde a experimentação imediata (mesmo que parcial) é mais evidente e onde é (aparentemente) mais fácil a contínua e paciente pesquisa formal, material e estilística. Esta nova atitude, em paralelismo com Espanha¹⁹⁴, de uma grande experimentação na domesticidade da arquitectura, estruturou um conhecimento muito profundo, técnico e humanizado, que potenciou a capacitação para maiores obras e para programas mais complexos.

Estes fenómenos de pequena escala foram igualmente mais facilmente exportados no ainda inicial mercado das revistas e editoras internacionais. Inicia-se desta forma, de forma sustentada, uma primeira visão internacional da arquitectura portuguesa, influenciada pelos programas domésticos e sociais, ganhando luz, nas vésperas da libertação do regime, uma marca nacional e uma identidade internacional.

“A crescente exigência da profissão implicou um aprofundamento da investigação construtiva e espacial que parece dominar o final da década de 60 e o início dos anos 70”. (Tostões e Guerra, 2008, p. 29) Este aprofundamento espacial surge ainda na discussão e contestação dos grandes tratados arquitectónicos (Carta de Atenas¹⁹⁵ de 1941) e patrimoniais (Carta de Veneza¹⁹⁶ de 1964) que nutrem muitas das realizações urbanas dos arquitectos nacionais, como por exemplo em Lisboa os projectos da “*Pantera Cor-de-Rosa*” (1971-1975, Gonçalo Byrne e António Reis Cabrita), do “*Bairro Municipal do Alto do Restelo*” (Teotónio Pereira, Nuno Portas, Pedro Botelho e João Paciência) ou da “*Zona J de Chelas*” (Tomás Taveira), e ainda no Norte, os projectos da “*Pousada de D. Dinis*” em Vila Nova de Cerveira (1970-1974, de Alcino Soutinho, Octávio Lixa Filgueiras e Rolando Torgo).

194 Veja-se por exemplo a ‘Via Catalã’ e as obras de António Coderch (1913-1984) “da recuperação e adequação do projecto de arquitectura moderna pela recuperação das linguagens vernaculares, neste caso pela influência da arquitectura mediterrânica e através da utilização de formas orgânicas.” (Ribeiro, 2010, p. 33)

195 Carta de Atenas, aprovada no 4º Congresso do CIAM, em Atenas em Novembro de 1941.

196 Carta Internacional sobre a Conservação e Restauro de Monumentos e Sítios, aprovada no IIº Congresso Internacional de Arquitectos e de Técnicos de Monumentos Históricos, reunidos em Veneza de 25 a 31 de Maio de 1964

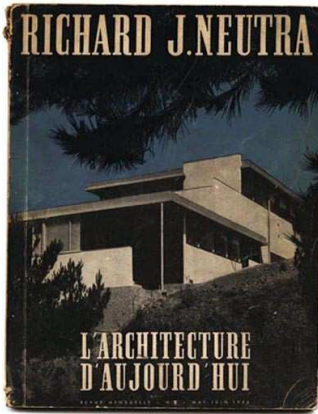


Figura 105. Richard Neutra (“L’Architecture d’Aujourd’hui”, n° 6, Maio 1946)



Figura 106. Walter Gropius (“L’Architecture d’Aujourd’hui”, n° 28, Fevereiro 1950)



Figura 107. Alvar Aalto (“L’Architecture d’Aujourd’hui”, n° 29, Maio 1950)

3.2.10 Os primeiros anos de Afirmação de Siza

Siza inicia-se profissionalmente como colaborador do seu professor Fernando Távora entre 1955 e 1958, constrói a sua primeira obra em 1954¹⁹⁷, e entre 1961 e 1973 desenvolve uma série de trabalhos com grande exposição internacional. Destacam-se o Restaurante Boa Nova (1961-63) (Figuras 110-113), as Piscinas do Parque da Quinta da Conceição (1961-65) (Figuras 108 e 109), as Piscina das Marés em Leça da Palmeira (1961-66), uma série de casas particulares e o Complexo Vila Cova em Caxinas (1970-72).

A primeira piscina projectada por Siza integrava um plano mais vasto para o Parque Municipal da Quinta da Conceição e Santiago (1953-93), situado junto à via marginal do porto de Leixões, em Matosinhos, e projectado por Fernando Távora. Segundo Clementino *“Em 1956 foi encomendado a Fernando Távora, pela Câmara de Matosinhos, o projecto da Quinta da Conceição, que durou até 1960, onde trabalhou juntamente com alguns colaboradores: José Pacheco, Álvaro Siza, Alberto Neves, Francisco Figueiredo (que se focou no parque) e Vasco Cunha, que colaborou no desenho do Pavilhão de Ténis.”* (Clementino, 2013, p. 111). Nesse plano Távora redesenha e sinaliza os percursos e os espaços de estar, tentando *“incorporar o novo traçado do século XX, com o desenhado cinco séculos antes, que transmite riqueza e subtilidade ao espaço”* (Clementino, 2013, p. 111) através de elementos construídos com referência à história e antecedentes dos jardins. Um dos elementos que acabou por ganhar mais destaque ao longo do tempo, e alguma notoriedade internacional, foi o Pavilhão de Ténis, que através de uma estrutura simples, adossada ao terreno, com um programa muito simples e bem resolvido (criando uma estrutura de apoio à prática do ténis e um espaço de vista para os *courts*), remata o percurso do parque e introduz novos materiais e uma nova qualidade espacial mantendo um referencial moderno com elementos julgados tradicionais. O tratamento dos materiais em planos - a cobertura de uma só água, a guarda e o plano do muro de granito do embasamento – o tratamento dos acessos às duas cotas e a simplicidade da estrutura de madeira remetem para as propostas neo-realistas (italianas) e neoplásticas onde o vernacular e a escassez estão muito presentes, num contexto e de uma forma assumidamente moderna.

Nesta pequena *folie* (de tradição dos jardins franceses do século XIX) explora-se a *terceira via* proposta por Távora que afirmava *“Eu defendia neste texto [O Problema da Casa Portuguesa] o que se chamava a terceira via, no sentido de uma evolução da arquitectura moderna com capacidade de identificação com o tradicional... que reconhecia a incapacidade dessa arquitectura para resolver alguns problemas, não só em termos de construção... Resumindo a minha postura, o problema era procurar aquilo que eu chamaria uma arquitectura realista”* (Távora, 1986) onde se interpretava a arquitectura popular ou vernacular segundo um ponto de vista da arquitectura moderna, reinterpretando-a, modelando-a ao lugar, ao contexto, à escala e ao Homem (Clementino, 2013, p. 71).

Siza neste contexto de transição transforma um pequeno lago de cumeeira a Norte, deixado vago por Távora, numa piscina (Figura 108). Os elementos construídos subordinam-se ao planeamento de Távora, moldando-se aos percursos e ao declive. Os materiais e elementos construtivos não escondem a herança vernacular mas estabelecem pontes sólidas com as premissas do movimento moderno, superando um discurso nacionalista suportado por postulados ornamentais (Mota, 2012).

Siza participa com Fernando Távora em alguns concursos nacionais, sendo um dos primeiros concursos onde participa é o anteprojecto convocado pelo município de Matosinhos em 1956 para a construção de um Restaurante e Casa de Chá (Figuras 110 e 121) e cujo vencedor

197 Constrói 4 casas em Matosinhos.



Figura 108. Álvaro Siza Vieira, Piscina da Quinta da Conceição, Matosinhos, 1958-65



Figura 109. Álvaro Siza Vieira, Piscina da Quinta da Conceição, Matosinhos, 1958-65

oficial foi Fernando Távora. “*A Boa Nova* ¹⁹⁸ [1958-63] é um projecto de uma equipa de cinco arquitectos [Alberto Neves, António Meneres, Joaquim Sampaio, Luis Botelho Dias e o próprio Siza] que naquele período trabalhavam no escritório de Fernando Távora e do associado Francisco Figueiredo. Uma vez que nem um nem o outro, por razões diversas, podiam participar no concurso, decidimos, nós colaboradores, tomar *a cargo o projecto*. Távora *tê-lo-ia sempre assinado, uma vez que nenhum de nós era ainda licenciado. Todavia, antes de partir para uma viagem com duração de um ano, graças a uma bolsa de estudo da Fundação Gulbenkian acompanhou-nos numa visita ao local e disse: «O edifício deve ficar aqui»*¹⁹⁹. Escolheu aquele *difícilimo, mas, realmente, fantástico: vencemos depois o concurso sobretudo graças àquela colocação, que nenhum outro tinha proposto. A solução surge hoje como óbvia e inevitável, embora na realidade, «ver primeiro seja intuição difícil, só possível com a ajuda de uma grande experiência»*” (Vieira, 2000, p. 31) Alvaro Siza Vieira, com apenas 26 anos, acabará por ser encarregado por delegação de Távora a desenvolver esse projecto, que concluirá em 1963.

A análise desta obra remete mais uma vez para os aspectos fundacionais da arquitectura nacional, no encontro e confronto entre o carácter regional (proveniente do Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal) e o movimento moderno que Viana de Lima, Carlos Ramos e Fernando Távora impulsionavam graças às ligações ao CIAM e à participação nas suas discussões. A *profunda qualidade do lugar* coloca em contraste a natureza agreste e a presença humana permitindo a Siza “*sentir a «indivisibilidade» entre ambiente e organização do espaço*” (Vieira, 2000, p. 29) que se revelará profundamente ao longo dos seus projectos, tornando-se parte da identidade da sua arquitectura. “*A arquitectura não termina em ponto algum, vai do objecto ao espaço e, por consequência, à relação entre os espaços, até ao encontro com a natureza.*” (Vieira, 2000, p. 31) O *caminho* ou o *percurso* surgem como formas de condução do olhar e da interpretação do sítio (Ramos, 2012, p. 93), como pistas deixadas por Siza para os visitantes. Trata-se de uma inscrição mínima na paisagem.

Siza transparece nesta obra o seu fascínio pessoal por Alvar Aalto e, igualmente, a contradição entre a visão de uma arquitectura *nacional* (tradicional) e o contexto (natural e construído) onde os elementos marcantes remetiam o restaurante para uma aparente condição menor, conciliando a “*autonomia do edifício com o que pré-existia*” (Vieira, 2000, p. 23) que incluía a Norte a Capela da Boa Hora construída em 1932 pelos Franciscanos e a Sul pelo Titan do Molhe (guindaste construído no século XIX). De um lado o “*silêncio, para o divino, para a introspecção e reflexão, do outro as reminiscências do progresso, da velocidade, do avanço tecnológico trazido pela Revolução Industrial.*” (Ramos, 2012, p. 75)

Pouco depois a Câmara de Matosinhos decide construir uma Piscina de Marés (1961-66) a alguma curta distância a sul do Restaurante Boa Nova ao longo da costa. Foi encarregue do projecto Bernardo Ferrão, irmão de Fernando Távora, que veio a decidir pedir o auxílio de Siza Vieira e a propor à autarquia que o projecto fosse realizado por este (Vieira, 2000, p. 25). O projecto:

“... pretendia *optimizar as condições criadas pela natureza, que já ali tinha iniciado o desenho de uma piscina. Era necessário tirar partido dos mesmos rochedos, completando a contenção da água somente com as paredes estritamente necessárias. Nasceu, assim, uma ligação muito mais estreita entre aquilo que é natural e aquilo que é construído. Todavia, graças à experiência anterior, aquilo que foi construído foi definido de uma maneira mais clara e autónoma.*”

198 A “Boa Nova”, o “Restaurante Boa Nova” ou a “Casa de Chá da Boa Nova” referem-se ao mesmo edifício.

199 Uma das condições do concurso era a escolha do local para construção do edifício, que foi realizado por Távora numa visita com a equipa de projecto.

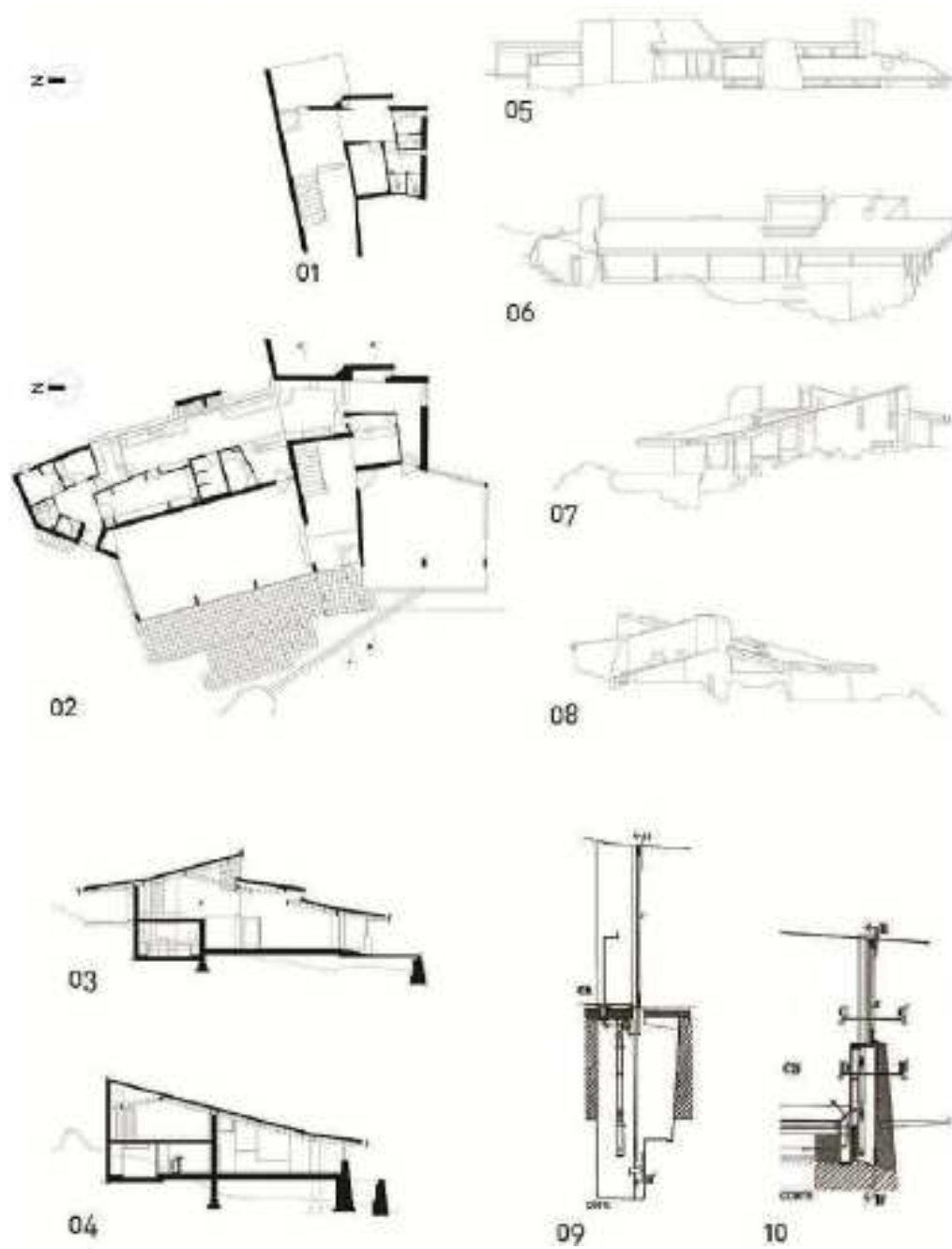


Figura 110. Álvaro Siza Vieira, Restaurante da Boa Nova (1958-63)

Uma arquitectura de grandes linhas, de paredes compridas, buscava um encontro com os rochedos no lugar adequado. O objectivo consistia em delinear, naquela imagem orgânica, uma geometria: descobrir aquilo que estava disponível e pronto para receber a geometricidade. Arquitectura é geometrizar.” (Vieira, 2000, pp. 25, 26)

A piscina principal (1960-61) é originalmente construída num pequeno lago já existente, confinando a piscina principal com betão entre as rochas pré-existentes. *“A construção desenvolve-se de forma linear, paralela à avenida e ao mar, mas a sua implantação recolhe-se de forma a não obstruir a visão, quer terrestre, quer marítima, situando-se assim o nível da cobertura ao nível da avenida. A organização plástica e o tratamento dos planos parecem revisitar a plasticidade Weighiana conjugada com um «brutalismo» textural patente no betão aparente que, surpreendentemente, funciona na continuidade com o sítio.*” (Tostões e Guerra, 2008, p. 35). Surge depois a encomenda do projecto dos edifícios de apoio à piscina (zona de balneários cobertos e acessos desde a marginal à piscina), e, ainda, uma piscina de crianças a Sul e um snack-bar provisório, estando em pleno funcionamento no Verão de 1965.

O complexo será mais tarde ampliado com uma esplanada triangular (com influência de Taliesin West de Frank Lloyd Wright) e algumas melhorias em 1973 nos acessos e em alguns equipamentos. Em 1993 Siza entregará o projecto para o restaurante que não será construído. A economia dos materiais, o betão aparente e a sua proximidade cromática às rochas graníticas existentes, geram uma obra marcadamente modernista de transição com a tradição e sem paralelo internacional (Ramos, 2012, p. 83).

Siza remete para estas duas obras não a *“consequência de encomendas directas, antes dependendo da consciência da imprescindibilidade da colaboração e da interdisciplinaridade.*” (Vieira, 2000, p. 31). Acrescentaríamos que a condição do concurso se revelou uma oportunidade, que Távora e Siza sabiamente aproveitam.

Siza irá desenvolver ainda uma proposta para um plano para a Marginal de Leça (1974) que engloba um longo paredão na cota baixa e o posicionamento dos dois edifícios.

Esta capacidade poética de expressão do moderno segundo referências passadas era aliciante internacionalmente, em particular pela eixo italiano e pelos movimentos neo-realistas de então. Esta terceira via afastava-se dos princípios dos estilos (não fazia parte do *“Estilo Internacional”* ou de um *“Estilo Português”*) mas de uma forma de conjugar um conjunto elevado de condicionantes (históricos, sociais, naturais, ambientais e antropológicos, entre outros) que cerziam a proposta com a envolvente, o terreno e o cliente de uma forma abstracta e intemporal. A obra do Restaurante da Boa Nova (1958-63) e as Piscinas de Marés de Leça da Palmeira (1961-66) de Siza acabam por vir a ser determinantes para a sua visibilidade internacional, e confirmam *“a relação entre a natureza e construção como valor decisivo em arquitectura.*” (Tostões e Guerra, 2008, p. 35) Acresce que a obra do Restaurante da Boa Nova em Matozinhos surgirá no *“World Architecture One”* de John Donat em 1964, protagonizando uma das primeiras obras de Siza com verdadeira exposição mundial.

Ao longo dos anos 70 Siza irá sofrer uma depuração no seu trabalho, e assumir, determinantemente, uma forte preocupação social que perseguirá a seguir ao 25 de Abril de 1974 em São Vitor. *“Com o virar dos anos 70, a questão da valorização das linguagens contribuirá igualmente para a falência do projecto moderno. E é mais uma vez no quadro da produção erudita, da pesquisa de autor, que se define a nova situação.*” (Tostões e Guerra, 2008, p. 42). No complexo de Caxinas (1970-72) Siza redescobre os modernos dos anos 20 das Siedlung²⁰⁰, conectando-se mais uma vez com autores internacionais, a quem recorre na busca de inspiração. É com o surgimento de

200 Novo conceito de bairro habitacional surgido na Alemanha em 1927 (Tostões e Guerra, 2008, p. 42).



Figura 111. Álvaro Siza Vieira, Vista sobre o Restaurante da Boa Nova (1958-63)

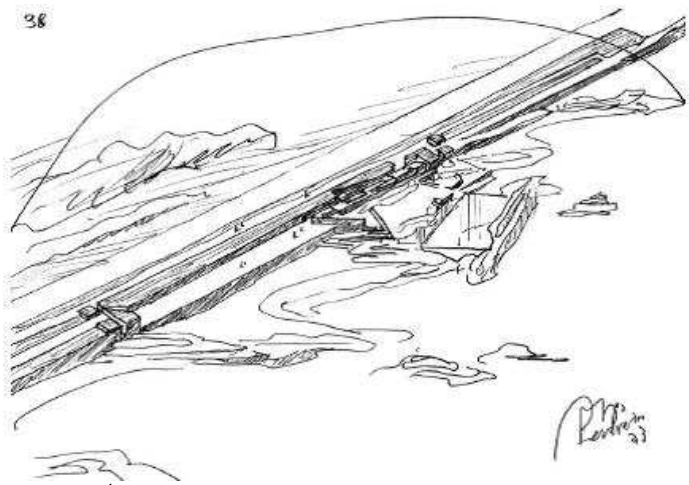


Figura 112. Álvaro Siza Vieira, Esboço do Restaurante da Boa Nova (1958-63)

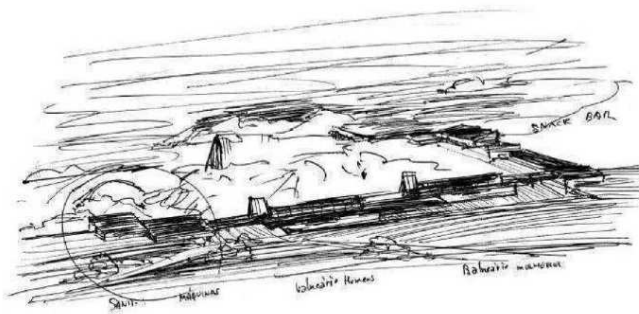


Figura 113. Álvaro Siza Vieira, Esboço do Restaurante da Boa Nova (1958-63)

outras linguagens e com as grandes alterações políticas de 1974 que os arquitectos portugueses irão questionar a pertinência do projecto moderno.

3.3 DA LIBERDADE À INTERNACIONALIZAÇÃO

Na véspera do 25 de Abril de 1974, *“Portugal era um país anacrónico”* (Reis, 2007, p. 21). Subsistiam ainda 3 frentes de guerra colonial ou Ultramarina (Angola a partir de 4 de Fevereiro de 1961, Guiné a partir de 23 de Janeiro de 1963, e em Moçambique a partir de 25 de Setembro de 1964), para as quais os tradicionais aliados de Portugal mostravam descontentamento e condenação. A economia era cada vez mais dependente dos mercados europeus, debilitada nacionalmente pela guerra e pela crise internacional. A agitação social era alargada e eminente, dos meios católicos aos círculos estudantis e artísticos, e havia uma tensão impossível de disfarçar.

A introdução de um sistema democrático em Portugal depois da revolução do 25 de Abril favoreceu o desenvolvimento do país e concretizou a inevitável abertura ao exterior. O regresso de emigrantes do estrangeiro (oriundos da guerra colonial e aqueles que tinham fugido à mais longa ditadura da Europa) e o aparecimento de uma nova cultura urbana forçada pela migração rural para as cidades, levaram a uma transformação rápida e contraditória da sociedade portuguesa e a uma expansão urbana sem paralelo.

O país estava ávido de mudança, os arquitectos eram chamados a responder a novas necessidades e existiam oportunidades para introduzir uma alteração política através da arquitectura. Surgia uma oportunidade de intervenção nunca antes sentida ou vista, e os arquitectos e as Escolas de Arquitectura (ESBAL e ESBAP) fervilhavam perante as oportunidades de mudança e de intervenção no país.

Após um longo período de ditadura (1926-1974) e após uma penosa guerra contra os movimentos de libertação das colónias africanas de Moçambique (entre 25 de Setembro de 1964 e a independência a 25 de Junho de 1975), Angola (entre 4 de Fevereiro de 1961 e a independência a 11 de Novembro de 1975) e Guiné-Bissau (entre 23 de Janeiro de 1963 e independência unilateral a 24 de Setembro de 1973, reconhecida pelo Estado Português a 10 de Setembro de 1974) que se estendia desde os inícios da década de 60, a conquista pelos militares de Abril (Movimento das Forças Armadas – MFA) a liberdade surge como um momento de oportunidade para a participação popular e para o nascimento de uma sociedade socialista.

O golpe militar do 25 de Abril de 1974 e os anos seguintes foram marcantes para um período histórico único, que revolucionou o modo como os cidadãos participavam na construção da sociedade e criou novos movimentos sociais. No início as concepções radicais de democracia, organizadas em torno da participação popular, nas organizações de base e em comissões livremente eleitas assumiram uma importância crescente no período revolucionário.

Os primeiros tempos do novo Estado Português foram revolucionários e conturbados, tendo existido 6 governos provisórios, oscilando-se entre a legalidade revolucionária e a legalidade democrática. Internacionalmente a Guerra Fria alimentava desconfianças e medos, dificultando as estratégias e os receios internos, estremando posições antagónicas entre os Estados Unidos da América e a União Soviética. A moderação e o controlo impuseram-se definitivamente após o 25 de Novembro de 1975 e com a Assembleia Constituinte e a elaboração de uma Constituição (que ganharia o seu texto definitivo em 1976). Um conjunto expressivo de formas de democracia participativa, de direitos sociais e económicos, de princípios sociais muito avançados foram definidos como objectivos para esta nova sociedade socialista

portuguesa. Os vários órgãos representativos a nível central e local são, no quadro da nova ordem constitucional, eleitos em 1976.

3.3.1 O tema da participação ²⁰¹

Os processos revolucionários e de participação popular surgidos após o golpe militar de Abril de 74, que se concretizaram no processo SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local), foram essenciais para a definição de uma imagem exterior nacional. Este foi um projecto arquitectónico e político onde se definiu a fusão entre arquitectura e participação directa, numa tentativa de atender às necessidades de populações desfavorecidas, e acabou por ser um dos projectos mais pioneiros na Europa do seu tempo.

A operação SAAL foi uma curta experiência “*metódica, paciente, racional e dialéctica*” (Costa, 1997, p. 27), entre 6 de Agosto de 1974 e 27 de Outubro de 1976, lançado por Nuno Portas (arquitecto) enquanto Secretário de Estado da Habitação e do Urbanismo do 5º Governo Provisório, com base num despacho assinado pelos Ministros da Administração Interna e Equipamento da altura, que inicia uma linha de financiamento pelo *Fundo do Fomento da Habitação* para habitantes que queriam melhorar as suas condições habitacionais.

"Em face das graves carências habitacionais, designadamente nas principais aglomerações, aliadas às dificuldades em fazer arrancar programas de construção convencional a curto prazo (...) está o Fundo de Fomento da Habitação a organizar um corpo técnico especializado, designado por «Serviço Ambulatório de Apoio Local» (SAAL), para apoiar, através das câmaras municipais, as iniciativas das populações mal alojadas no sentido de colaborarem na transformação dos próprios bairros, investindo os próprios recursos latentes e, eventualmente, monetários." (Início do despacho dos Ministérios da Administração Interna e do Equipamento Social e do Ambiente, assinado a 31 de Julho e publicado a 6 de Agosto de 1974)

Estas iniciativas locais que eram postas em prática na proximidade com as populações visavam melhorar a qualidade das condições habitacionais, incluindo o arrendamento fraudulento, a habitação ilegal, a sobrelotação e a carência de instalações sanitárias. Juntava-se o Estado (Estado Central, Fundo de Fomento, Gabinete de Apoio Técnico e autarquias) a intelectuais e técnicos (arquitectos, engenheiros, juristas e estudantes) e os movimentos de populares (sobretudo moradores e bairros urbanos, especialmente de bairros pobres ou degradados). Era obrigatório que esses habitantes se organizassem em comissões locais para integrar um esforço conjunto de definição e aplicação de novos direitos e de novas condições de vida centradas, na exigência de uma habitação decente no que alguns dos actores centrais deste processo viriam a designar por *direito ao lugar*.

Nessa altura os arquitectos tinham pouco trabalho em face do reduzido investimento na construção, e os arquitectos que integraram as brigadas (cerca de 170), em face da urgência da necessidade de construção e do diálogo com as populações, desenvolveram um trabalho assinalável ao nível da participação e da construção. Nesse diálogo e mútua aprendizagem, os inevitáveis contributos da classe não se restringiram ao cumprimento estreito das necessidades, mas estenderam-se ao nível do desenho dos fogos (incluindo modelações práticas de construção evolutiva e de autoconstrução, bem como de novos modelos tipológicos), dos próprios espaços urbanos (contribuindo para a sistematização dos espaços urbanos, salubridade urbana e infra-estruturas) e da própria cidade (em termos de integração de muitos destes bairros na própria estrutura da cidade). As várias intervenções variavam de acordo com as populações e com os arquitectos, sendo os discursos arquitectónicos variáveis, porém intensos e expressivos em radicalidade.

201 Retirado do artigo “*Shall we Compete?*” (Guilherme, 2014)

“Para a classe dos arquitectos, exclusivamente para o sector mais erudito e esclarecido que participou no processo, foi simultaneamente encomenda inédita e aventura participada, tendo-se constituído cerca de setenta equipas. Foi a oportunidade para muitos intervirem dentro da urbe, em operações de claras implicações urbanas, sobretudo no Porto, onde as intervenções se realizaram bem dentro da cidade, ao contrário de outras zonas do país onde predominou a actuação em zonas periféricas ou até rurais.” (Tostões e Guerra, 2008, p. 47)

Houve uma convergência dos vários actores deste processo e uma disponibilidade para a expressão activa e reivindicativa de vários direitos sociais e humanos (Nunes e Serra, 2002), ligados à habitação e à sua qualificação, e criaram-se espaços de experimentação de modos de participação local, envolvendo:

1. Os moradores de zonas urbanas com problemas de carência habitacional, os seus movimentos e as suas organizações;
2. Os corpos científicos e técnicos ligados às políticas habitacionais e urbanas, liderados por equipas e na maior parte por arquitectos;
3. O Estado, através dos seus serviços e departamentos sectoriais (Gabinetes de Apoio Técnico – GAT) ou de base local (autarquias);
4. Os partidos e organizações políticas.

Ao longo da acção do SAAL assiste-se em paralelo ao surgimento de um conjunto de planos urbanos que procuravam regerar e enquadrar a atractividade das cidades, em reflexo à fuga dos campos para os centros urbanos em desenvolvimento. Nomeadamente prevendo a legalização dos bairros de génese ilegal²⁰² e a integração, qualificação e viabilização infra-estrutural destes bairros como estruturas urbanas que passam a fazer parte dum complexo urbano mais vasto.

A partir do 25 de Abril de 1974 assistiu-se a uma grande mudança social, na educação (promoção da escolaridade) e no papel activo das mulheres no domínio privado da família e público na sociedade. A sociedade portuguesa evolui no sentido dos direitos e garantias sociais mais relevantes e torna-se motivo de interesse nacional e internacional pelas revoluções sociais em curso.

Nunes e Serra afirmam que *“Desde muito cedo, estas movimentações populares captaram a atenção e a imaginação de arquitectos, engenheiros, jovens estudantes e profissionais com distintas formações científicas e técnicas, e que de diferentes modos se encontravam já envolvidos na procura de «formas alternativas que desbloqueassem a produção de habitação social, substituindo formas estatizadas ou estatizantes»* (Portas, 1986, 636). *O seu interesse pela cidade como lugar privilegiado para a transformação social e para a exploração de novos caminhos nos domínios da arquitectura e do urbanismo permitiu a criação de um amplo espaço de convergência destes intelectuais específicos com os movimentos populares e com as organizações de moradores. Essa convergência, contudo, não se fez sem tensões e mal-entendidos, envolvendo um processo nem sempre fácil de aprendizagem e de diálogo.”* (Nunes e Serra, 2002)

É neste processo intenso que uma nova geração de jovens arquitectos se forma, ganha protagonismo e notoriedade, primeiro interna e, em seguida, num tema que apelava ao eixo italiano²⁰³ e aos governos socialistas do Norte da Europa, um grande interesse internacional.

202 Por exemplo em Évora, cerca de 30 bairros foram legalizados após 1974.

203 A título de exemplo relata-se o caso de Pietro Paulo Muncio, arquitecto italiano de Siragusa, (amigo do investigador) que conta que veio para Portugal de mota logo após a revolução para participar no processo revolucionário social e arquitectónico, tendo este arquitecto trabalhado com Álvaro Siza Vieira dois a três anos.



Figura 114. Álvaro Siza Vieira, vista sobre as habitações do Bairro de São Víctor, Porto

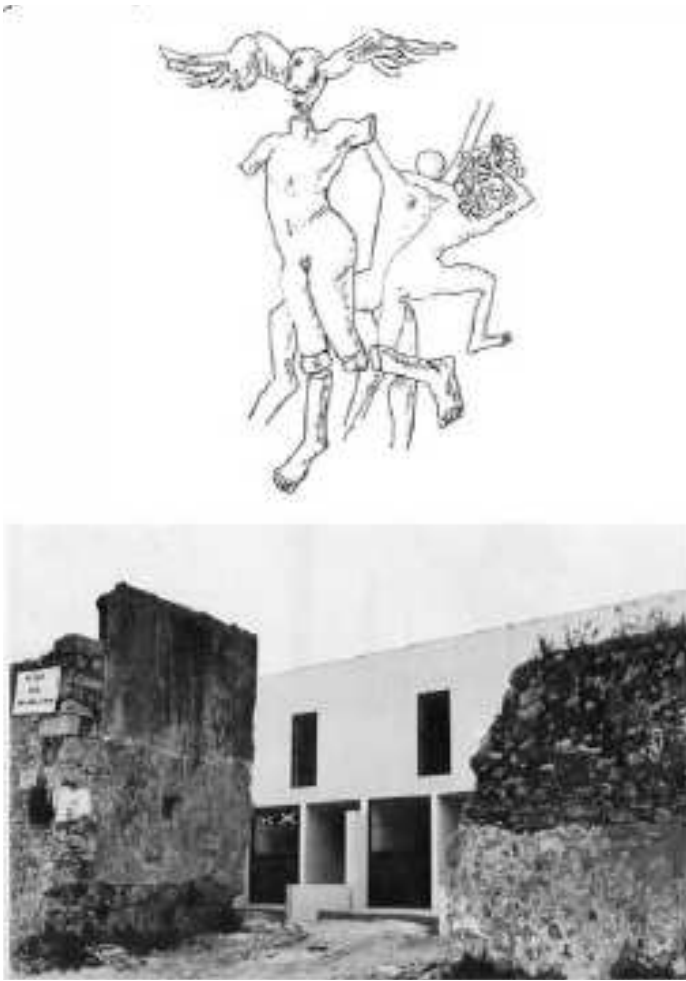


Figura 115. Álvaro Siza Vieira, Bairro de São Víctor, Porto

Assim tanto o próprio desenvolvimento e mutação do país, na democratização da sociedade, como as próprias experiências arquitectónicas foram profundamente divulgadas internacionalmente, em paralelo e na continuidade das experiências de recuperação da Europa pós 2ª Guerra Mundial (como por exemplo as iniciativas dos anos 20, em particular a de Bruno Taut (Onkel Tom's Hutte) e de Alvar Aalto (habitação em Sunilla e Paimio, ou, ainda, as experiências da reunificação da Alemanha pós-reunificação), mas com uma novidade participativa.

Assim, *“apesar da curta duração do Processo SAAL (de 6 de Agosto de 1974 a 27 de Outubro de 1976) e do reduzido número de operações construídas por todo o país em relação àqueles que eram os objectivos iniciais, o impacto desta experiência foi enorme, sendo possível acompanhar o seu desenvolvimento através das primeiras publicações sobre a sua criação em 1974; dos primeiros balanços realizados entre 1976 e o final da década de 80; da sua reavaliação, sustentada pela crescente divulgação internacional da obra de Siza Vieira, na década de 90; através das mais recentes revisões críticas realizadas na última década e, agora mesmo, no debate em curso.”* (Dossier Temático OA SRS - SAAL, [s.d.]

Segundo Helena Vilaça (1994) a participação do sector público na produção da habitação era muito fraca antes o 25 de Abril de 1974, rondando os 8%, tendo-se operado uma mudança em 1974, aumentando a participação pública para 17% em 1977 e estabilizando a partir daí para uma média de 14%.

O SAAL acabou por desenvolver ou iniciar, entre 1974 e 1976, milhares de fogos respondendo à urgência e à necessidade de habitação da altura, tornando-se relevante na implantação da democracia e na correcção de grandes assimetrias e insuficiências em termos habitacionais e urbanos. Mesmo após a sua extinção em 1976 os reflexos formativos nos arquitectos e a visibilidade internacional moldaram a identidade da classe em Portugal.

Segundo José Bandeirinha: *“O SAAL representa tudo aquilo que não só de produção arquitectónica, mas também de reflexão sobre essa produção arquitectónica, se processou em Portugal nessa margem de tempo que se seguiu ao 25 de Abril.”* (José Bandeirinha em Dias, 2007) Este investigador, nomeadamente através da sua investigação de doutoramento, tem vindo a desenvolver um trabalho muito relevante sobre o SAAL, seguido de perto por outros investigadores de Coimbra, Porto e Lisboa.

Criado com o intuito de dar apoio às populações que se encontravam alojadas em situações precárias, o SAAL (Serviço Ambulatório de Apoio Local) surgiu como um serviço descentralizado que, através do suporte técnico ao nível do projecto dado pelas *brigadas* que actuavam nos bairros degradados, foi apoiando a construção de novas casas e novas infra-estruturas, e oferecendo melhores condições habitacionais às populações mais carentes. A manutenção, tanto quanto possível, das novas habitações nos mesmos locais era uma premissa essencial do Despacho, que assim salvaguardava as tentações de realizar operações dissimuladas de especulação, que tinham como consequência inevitável a compulsiva deslocação dos moradores para áreas mais periféricas. Se, por um lado, dada a situação expectante em que se encontrava o país e a sociedade, se pode considerar a produção que se seguiu como a expressão mais coerente de uma “Arquitectura do 25 de Abril”, por outro lado, a pronta resposta dada pelos arquitectos e pelas equipas de projecto em geral correspondeu, pelos conteúdos metodológicos inusitados e pela própria qualidade de muitos dos exemplos construídos, a um dos períodos da nossa cultura arquitectónica recente mais debatidos e referenciados em todo o mundo.²⁰⁴

204 ver <https://www.facebook.com/notes/centro-de-documenta%C3%A7%C3%A3o-25-de-abril/saal-jos%C3%A9-ant%C3%B3nio-bandeirinha/321326931269039>

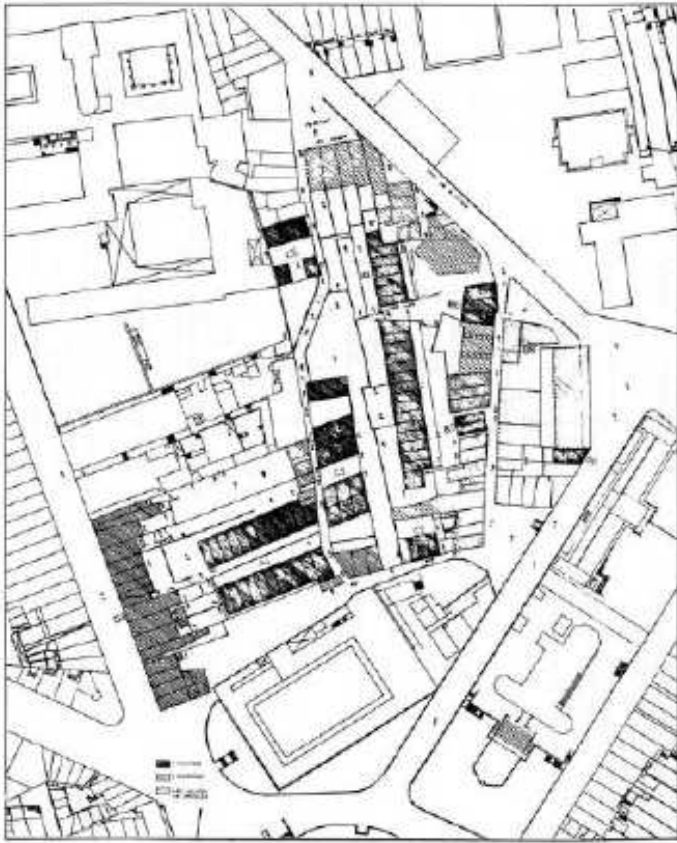


Figura 116. Álvaro Siza Vieira, Bairro de São Victor, Porto

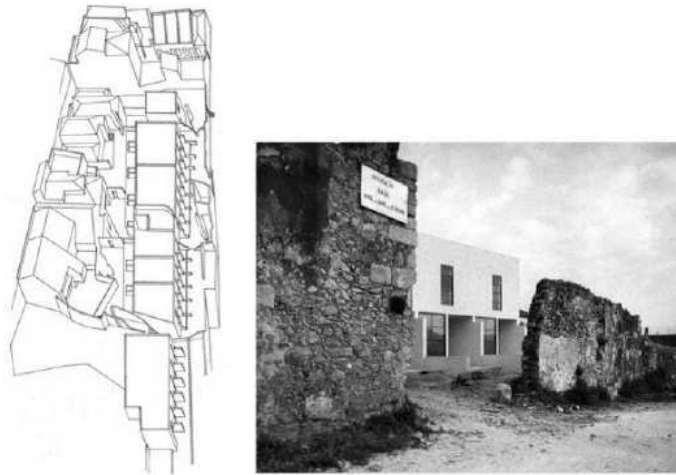


Figura 117. Álvaro Siza Vieira, Bairro de São Victor, Porto

A autoconstrução entre *'querer a casa'* e *'fazer a casa'* foi um dos temas do momento entre a solidariedade das associações, os movimentos cooperativos, os equilíbrios entre classes (na expectativa dos mesmos direitos, e deveres dos restantes portugueses) e a dinamização do sector da construção. A questão da participação era ainda uma questão da legitimação da proposta arquitectónica.

Este processo revolucionário e político acabou por ser alvo de uma enorme curiosidade internacional. Ana Tostões afirma *"Estes anos da Revolução (1975-1976) com as operações SAAL empenhadas numa forma alternativa de fazer cidade e de dar resposta às carências habitacionais, levam a arquitectura portuguesa além-fronteira. Situação sem precedentes, a sua importância foi imediatamente entendida pela crítica europeia como contribuição original"* (Tostões e Guerra, 2008, p. 45). Por um lado, em reflexo dos movimentos de oposição ao regime ditatorial (ONU) e colonial dos anos 60 e 70, e por outro, em face da intervenção de um conjunto de arquitectos com alguma projecção internacional.

Maria Ferreira de Lima refere igualmente na sua lista de *dez ideias-chave* do SAAL a projecção internacional:

"9. Reconhecimento internacional: O reconhecimento internacional das operações SAAL, consubstanciado em conferências e publicações especializadas, deu a arquitectos como Vítor Figueiredo, Siza Vieira, Alexandre Alves Costa, Manuel Vicente, Souto Moura, Manuel Tainha, Gonçalo Byrne ou Nuno Portas, entre muitos, notável visibilidade internacional, nomeadamente em Itália e Espanha. Esse foi um impulso crucial, se não para o desenvolvimento da Arquitectura moderna portuguesa, para um conjunto de carreiras individuais. Tal acontece, não só para saudar o talento de cada um, mas também pela aplicação do qualitativo «arquitecto de participação» a cada um." (Lima, 2011, p. 91)

A semelhança entre dos ideais urbanos do SAAL com os urbanistas reformistas italianos (Tostões e Guerra, 2008, p. 47) no que tocava à consolidação e ordenamento da cidade, mas ainda a experimentação e o contexto de intervenção sociais e participativas eram particularmente inovadores e interessantes no contexto europeu, merecendo por isso uma curiosidade inicialmente por um eixo mediterrânico e italiano e posteriormente de uma forma alargada pelo Norte da Europa.

A construção do mito

Em 1976 surge a edição n. 198 da revista *"L'Architecture d'Aujourd'hui"*, editada por Bernard Huet²⁰⁵ (1932-2001), com capa de João Abel Manta e com um dossier de 81 páginas, dedicada ao grande momento revolucionário que o país atravessava, com o título *"Portugal na II / Portugal Year II"*. Na editorial Bernard Huet afirma *"Até ao 25 de Abril Portugal era esse pequeno país subdesenvolvido no extremo da Europa, sufocado por 50 anos de opressão e colonizado culturalmente pela França ou Inglaterra. Essa «ausência» de Portugal da cena europeia confinou ao esquecimento as paisagens pobres do Alentejo e do Algarve que povoam os nossos bairros de lata e que nos recordam a realidade escandalosa da exploração portuguesa. A explosão saudável da «revolução dos cravos» foi a ocasião de descobrir um país marcado pelos estereótipos turísticos e, para nós, de nos interrogarmos sobre a arquitectura moderna em Portugal. Ou, a experiência dos arquitectos portugueses, sobre a ameaça fascista, depois no enforismo reaccionário, que nos diz respeito a todos directamente na nossa realidade actual e nas nossas perspectivas. Segundo planos diferentes, senão contraditórios, as investigações modestas e pacientes de Teotónio Pereira e de Álvaro Siza, que nos questiona na medida da prática política desenvolvida pelas equipas SAAL. O nosso futuro passa doravante pela experiência portuguesa."* (Huet, 1976, p. 1) Este número realizou-se com

205 Bernard Huet foi editor da revista *"L'Architecture d'Aujourd'hui"* de 1974 a 1978.



Figura 118. Cartazes do SAAL

a coordenação de Raúl Hestnes Ferreira e Manuel Miranda e, ainda, o apoio de José Augusto França, Gomes da Silva, Manuel Vicente, Carlos Duarte, Gonçalo Byrne, Álvaro Siza, Nuno Portas e Filipe Lopes.

A revista surge perante os leitores internacionais com uma grande intensidade de produção e reflexão arquitectónica. Por um lado, a perspectiva histórica de José Augusto França que se debruça sobre o período fascista dos anos 30 até 48 divulgando a obra de Carlos Ramos, Pardal Monteiro, Viana de Lima, Keil do Amaral, Arménio Losa e Cottinelli Telmo. Cassiano Branco surge isoladamente e profundamente. Manuel Vicente, referindo-se ao período de 1948 a 61, aborda o Congresso de 1948, a ODAM e o ICAT. Chama-se à atenção de Fernando Távora, *como “o mais importante arquitecto da geração dos anos 50”*. Carlos Duarte revela a abertura de Portugal ao Neocapitalismo entre 1961 e 1974, com os Planos de Olivais e Chelas, a importância do turismo e a contribuição dos pequenos ateliers. Nuno Teotónio Pereira e João Paciência dão expressão à questão urbana fruto do êxodo rural. Vitor Figueiredo surge como o grande mestre lisboeta reforçando a habitação social de ruptura e contenção do supérfluo. Gonçalo Byrne aponta algumas premissas para uma *“nova arquitectura”* de influência italiana (organicista e neo-realista em ligação aos programas de habitação social e ainda associada ao desenvolvimento turístico de influência algo mediterrânica. Seguem-se algumas obras paradigmáticas no país: exemplos de edifícios de habitação colectiva em Chelas e Telheiras em Lisboa, habitações individuais e Queijas e Beja, Equipamentos escolares em Beja. O italiano Vittorio Gregotti e o espanhol Oriol Bohigas introduzem a *“paixão de Álvaro Siza”*, que se expõe a obra de Siza ao longo de 15 páginas. Cabe a Raúl Hestnes Ferreira reflectir sobre a importância do momento do 25 de Abril para os arquitectos e so seu futuro. O dossier termina com a apresentação do projecto SAAL, ou da *“excepção irracional do sistema”*, recém-lançado por Nuno Portas. É apresentado, discutido e ilustrado por cartoons de João Abel Manta sobre o PREC.

Em suma, a presença do arquitecto no quadro das grandes movimentações populares que estavam a ocorrer em Portugal acaba por ser o tema chave do número 185, de Maio/Junho 1976, lançando um conjunto de autores para um patamar internacional nunca antes visto em termos de conjunto e de sistematização. Como afirma Nuno Correia *“É visível e notório que o interesse da ‘crítica’ internacional se dirigia para os projectos de Siza Vieira e especialmente para o papel social da sua obra, como acontecia nas operações SAAL. Oriol Bohigas, Bernard Huet, Vittorio Gregotti e Kenneth Frampton deram voz a essa «crítica», que descobriu naquela arquitectura a existência de um programa intelectual e social.”* (Correia, 2010, p. 56)

É esta consciência crítica de um arquitecto social que vem a apelar à atenção internacional, e em particular a Brigitte Fleck quando esta refere a importância da *participação* na caracterização internacional de Álvaro Siza, dizendo que *“toda a gente em Berlim falava da participação e que Siza era um especialista em participação”* (Fleck, 2014) o que se revelou, como veremos, relevante para a escolha de Siza Vieira para participar nos concursos organizados pelo *“IBA Berlin”* (*International Building Exhibition Berlin*, do alemão: *Internationale Bauausstellung Berlin*).

As diversas formas de participação, o associativismo, e os níveis de democratização foram algumas das grandes conquistas do 25 de Abril, e foram inovadoras em termos de participação social (Vilaça, 1994). O pico da produção entre 1976 e 1985 deveu-se em grande medida ao processo inicial do SAAL e aos processos de participação da população nos processos de transformação do bairro, construindo as suas próprias casas. A autoconstrução não era consensual, assumindo para alguns (por exemplo Fonseca Ferreira na altura no *Fundo de Fomento para a Habitação* (FFH)) uma *“dupla exploração, socialmente injusta: exploração no mercado de trabalho e exploração através da participação na construção das casas.”* (Fonseca Ferreira citado por Vilaça, 1994, pp. 64–65)

São principalmente os trabalhos de Siza na zona de São Victor (SAAL, Porto, 1974-77) (Figuras 114-117 e 119) e na Quinta da Malagueira (Évora, 1977-), que proporcionaram a Siza o rótulo internacional de *'arquitecto social'* ou *'arquitecto da participação'* que o torna muito interessante para resolver algumas questões que se colocavam internacionalmente. Tal como Bernard Huet afirma *"De todos os arquitectos do Porto, Siza era sem dúvida o mais acessível, o mais preparado teoricamente para integrar os novos dados participativos no seu próprio método."* (Costa, 1997, p. 27)

A Operação São Victor (1974-77) fez parte das propostas do SAAL (Figura 118) e foi conduzida por uma brigada que incluía Álvaro Siza, Domingos Tavares e Francisco Guedes e, ainda, os estudantes Adalberto Dias, Eduardo [Souto] Moura, Graça Nieto, Manuela Sambade e Paula Cabral. Salienta-se o início de uma grande proximidade entre Álvaro Siza, Adalberto Dias e Eduardo Souto de Moura, tendo ambos estagiado com Siza no seu atelier, e mantendo mais tarde colaborações esporádicas em vários trabalhos e concursos. A primeira fase do projecto foi efectuada em grande proximidade com as associações de residentes e desenvolveu uma estratégia de reabilitação que incluía construção nova, ocupação de vazios e a recuperação de edifícios degradados. A consolidação e ordenação do tecido histórico aos novos programas e necessidades, numa nova linguagem que se destacava da arquitectura preexistente, fugindo do simples restauro, mas mantendo um diálogo permanente com o existente. Mantendo mais uma vez a relação com os alinhamentos existentes um novo conjunto é disposto sobrepondo-se às plataformas das construções anteriores e mediado pelas ruínas. Estava prevista para uma segunda fase a recuperação da tipologia da *ilha* tradicional do centro urbano do Porto.

O desenvolvimento do Bairro da Malagueira em Évora, iniciado em 1977 e ainda não terminado, assumirá igualmente uma condição ímpar na elaboração e implementação de um plano moderno de expansão urbana, onde a arquitectura assume a sua condição de desenho dos espaços e das suas ligações com a cidade histórica. Peter Testa na sua tese de Mestrado (1984), Enrico Molteni (1997) e mais recentemente Brigitte Fleck (2013; 1995) descrevem de forma exemplar a importância deste projecto tanto no contexto urbano de Évora, como para a consolidação internacional de Siza como arquitecto e autor.

Numa aparente síntese entre a intervenção urbana junto à cidade histórica, no diálogo entre os equipamentos (infelizmente nunca construídos) e os espaços habitacionais, e o próprio fogo, enquanto unidade mínima de relacionamento social, numa relação de busca consensual e participada com os habitantes e com as cooperativas, Siza estrutura os vários momentos urbanos e arquitectónicos de uma forma que transcende os bairros ditos sociais e desafia pela qualidade do seu desenho, os centros urbanos europeus em expansão. A multiplicidade e complexidade dos níveis de relação com o território e com a envolvente, mas igualmente a variação e a diversidade que contrariam a monotonia, permitem a Siza uma resposta nuclear aos problemas da habitação e, ao mesmo tempo, a construção de uma parte autónoma da cidade, fruto de uma reinterpretação racionalista (Testa, 1984, p. 121) de modelos europeus de Taut, Gropius, e de Loos, afastando-se da ditadura da produção defendida pelo CIAM e duma nova forma de vida defendida pelo *"Espirít Nouveau"* de Le Corbusier. Ao invés oferece uma *"auténtica alternativa aos modelos correntes"* (Testa, 1984, p. 124) formando uma resposta específica e um modelo de desenvolvimento futuro.

O projecto *"partiu de uma decisão política: construir, para cooperativas, um novo bairro em continuidade com a cidade histórica"* (Vieira, 2009, p. 77) e teve início em 1977 com apoio do Fundo de Fomento para a Habitação e incluía a construção de 1200 habitações, infra-estruturas, comércio e serviços distribuídos em cerca de 27ha nas proximidades de Évora. A cidade alentejana, assumindo a sua posição de capital regional, era um ponto de confluência do êxodo da população rural na sua aproximação aos grandes centros urbanos, possuindo um conjunto assinalável de

bairros de génese ilegal e grandes necessidades de habitação. O terreno disponível através da expropriação de uma grande quinta, com alguma ondulação topográfica, situava-se a Este da do centro histórico de Évora. Na génese do projecto urbano estava uma forte ligação, não só viária e pedonal, como visual e formal ao centro histórico. As habitações em lotes de 8x11 organizam-se em bandas contínuas perpendiculares a um eixo estrutural que sistematiza o acesso e a distribuição sobrelevada das infra-estruturas, no designado *aqueduto* que surge como possível imagem ao Aqueduto da Água de Prata (1537). “*A construção das infra-estruturas era muito importante, pois permitia configurar o espaço desde o início, e dar uma certa identidade ao lugar e às pessoas.*” (Vieira, 2009, p. 79). Esta solução com fortes razões económicas estrutura uma hierarquia de espaços públicos, organiza na sua proximidade os serviços e os equipamentos e permite levar as infra-estruturas aos lotes habitacionais que se organizam perpendicularmente ao *aqueduto*. As unidades individuais de fogo desenvolvem-se em redor de um pátio, de posição e dimensão variável em função da tipologia do fogo, permitindo a construção evolutiva e a autoconstrução. Os jardins e os espaços públicos são desenhados pelo paisagista João Gomes da Silva. Um conjunto vasto de equipamentos foi sendo desenhado por Álvaro Siza, mas nunca acabaram por ser concluídos em face da inexistência dos apoios financeiros do Estado.

Siza iniciaria o trabalho com uma cooperativa para a construção de 350 habitações mantendo um contacto com a realidade e com uma população. “... *a intervenção faz-se no meio dos conflitos e das contradições que existem hoje em Portugal e que são a realidade mais significativa, à qual não podemos virar as costas. Há algo importante a passar-se neste momento...*” (Vieira, 2009, p. 39) O trabalho desenvolvido no Projecto da Malagueira com as cooperativas *Boa Vontade* ou *Giraldo sem Pavor*, mesmo apesar de não estar incluído no Processo SAAL, consolidou em Álvaro Siza uma experiência muito grande no processo participativo. A presença de um arquitecto local, que poderia ter sido Eduardo Souto de Moura (2015) mas que acabou por ser Nuno Lopes, consistiu num processo de acompanhamento muito próximo ao projecto e ao desenvolvimento de um conjunto muito alargado de soluções tipológicas. A estrutura de organização dos fogos, em particular a variação tipológica, bem como o carácter racionalista da proposta mereceu um interesse internacional muito grande. Eram frequentes as visitas de arquitectos e de escolas de arquitectura à Malagueira, e o projecto surgia em revistas e editaram-se mesmo alguns livros exclusivamente sobre o projecto (Fleck e Pfeifer, 2013; Molteni, 1997).

Esta *participação* não era muito elevada, como nos refere Helena Vilaça (1994, p.85), mesmo apesar a promoção do associativismo e do empenho dos seus dirigentes. As assembleias eram normalmente mobilizadas com dificuldade, variando ao longo do evoluir do processo e nos vários locais alvo de intervenção. Era particularmente importante o grau de coesão ou de ligação da população e a capacidade mobilizadora dos dirigentes associativos. Assim, esta *participação* fruto do momento revolucionário de 74 não era imediata, e dependia não só das equipas de projecto e do seu dinamismo como das populações envolvidas:

Conforme recorda Álvaro Siza Vieira, na “*Lotus International*”, nº 13, Milão (1976), referindo-se a São Vitor, “*A Brigada* ²⁰⁶ *não adopta posições simplistas do tipo «aprender com o povo» ou «ensinar o povo». Intervém, com a sua capacidade técnica, aceitando e criticando as circunstâncias da sua própria formação e aderindo totalmente ao objectivo de que o controlo das zonas degradadas deverá caber às populações que as habitam, no sentido da sua apropriação e recuperação; controlo que, à partida, deverá necessariamente ser alargado à própria cidade e à sua envolvente.*”

206 As ‘Brigadas’ ou ‘Brigadas Técnicas’ era a denominação dada as equipas técnicas do SAAL, constituídas por jovens arquitectos e estudantes, que elaboraram diversos planos e projectos de zonas degradadas em áreas centrais e periféricas nas cidades alvo da actuação do SAAL. O diagnóstico da situação habitacional em cada bairro permitia a orientação técnica das associações de moradores, possibilitando através do programa, a melhoria gradual das habitações mediante a autoconstrução assistida.

Helena Vilaça comenta relativamente às “formas dinâmicas de participação, tais podem em certo sentido ser inseridas na temática geral dos novos movimentos sociais: na conjuntura do 25 de Abril como «movimento ofensivo» passando depois a «movimento defensivo» no sentido em que passa a valorizar as questões da autonomia, da territorialidade, do privado e de um novo tipo de sociabilidades.” (Vilaça, 1994, pp. 94–95). Ou seja, a investigadora sugere que os processos de participação podem dinamizar uma progressão no entendimento do papel activo dos participantes ao longo do tempo.

Álvaro Siza dá-se conta dessa particularidade, não só no processo de participação como processo pedagógico social, como refere no seu artigo da Lotus em 1976, mas também na capacidade do processo na actividade profissional própria do arquitecto, no seu ajuste ao cliente. Siza comenta:

“O processo participativo é muito importante para ajuste das propostas. Esse diálogo, este mais rigoroso conhecimento dos problemas arquitectónicos tem, evidentemente, uma função didáctica e de actividade cívica indubitavelmente vantajosa”. “... o distanciamento com relação a uma ideia de eficácia social tem-se transformado de uma forma generalizada em quase uma ironia e de uma total incompreensão de sua influência e de seu interesse para o próprio processo de projectação. Portanto, enquanto instrumento para o projecto, a participação dos futuros usuários me parece insubstituível.” (Siza, 1995, p. 84)

A participação e o processo negocial subjacente são, portanto, um procedimento enriquecedor da complexidade do projecto. Estranhamente este é de difícil ou impossível aplicabilidade nos concursos de arquitectura.

3.3.2 A divulgação da arquitectura Portuguesa

Ao longo dos anos 70 a arquitectura portuguesa é profundamente divulgada nas revistas internacionais, destacando-se pela quantidade e qualidade as revistas “Casabella”, “Lotus International”, e a “L’Architecture d’Aujourd’Hui” entre outras.

Segundo Sofia Simões Reis, na sua tese de Mestrado intitulada “74-86 arquitectura em Portugal: uma leitura a partir da imprensa” informa que aparenta existir “um possível eixo mediterrânico onde se inclui França, Itália e Espanha” (Reis, 2007, p. 12) e um eixo “anglo-saxónico, onde foram considerados o Reino Unido e os Estados Unidos da América. O agrupamento das publicações estrangeiras nestes dois eixos ancorou-se na ligação de Portugal com esses países: a sua relação histórica, económica, social, política, que permitiu considerar ser mais provável haver relações recíprocas.” (Reis, 2007, p. 12)

O eixo mediterrânico

Do eixo mediterrânico salientamos desde logo a revista francesa “L’Architecture d’Aujourd’hui”, não só pela proximidade com Portugal através da relação entre Pierre Vago e Pardal Monteiro (descrita anteriormente) como também pela importância dada às causas políticas no período entre 1974 e 1976 pelo seu editor Bernard Huet (1932-1991). Como refere Sofia Reis “Sobretudo as [causas] que se ancoravam num discurso de esquerda, liderado pela luta contra a burguesia e pela condenação dos monopólios capitalistas. Com influências assumidas do discurso de Foucault sobre cidade totalitária ou de Henri Lefebvre que, em 1968, publicara «Le Droit a la Ville», a crítica ao Estilo Internacional intensificava-se e era acompanhada pela defesa de práticas dialécticas entre intervenção espacial e análise das necessidades sociais, em números dedicados a temas como «Transportes e Circulação» (nº172 de 1974), «A vida e morte do arranha-céus» (nº178 de 1975), «Os centros históricos face ao desenvolvimento» (nº180 de 1975) ou «Portugal da Revolução dos Cravos» (nº185 de 1976). (Figura 094)” (Reis, 2007, p. 49). Esta revista foi muito relevante para a formação dos jovens arquitectos portugueses num período revolucionário e de reposicionamento cultural.

Conforme é referido por Sofia Reis, a saída de Bernard Huet em 1977 e a sua substituição por Marc Émery altera a orientação editorial, posicionando-se na vanguarda da arquitectura e na descoberta de vias alternativas às existentes. Surge uma nova geração de arquitectos como Christian de Portzamparc, os irmãos Rob e Léon Krier, Álvaro Siza, Robert Venturi e Rauch, Renzo Piano, Frank Gehry e Jean Nouvel, entre outros. Surgem igualmente entre 1974 e 1986 muitos números monográficos²⁰⁷, identificando-se desde logo um indício do surgimento do “*star system*” (Ricco, Lo e Micheli, 2003) e dos *starchitects*, enquanto processos de reconhecimento autoral, e, nos anos 80 há uma afastamento político e uma especificidade na arquitectura, nomeadamente na divulgação das “*arquitecturas de margens*” (Reis, 2007, p. 51). A revista sobre “*Portugal na II*” que é editada por Bernard Huet é de certa forma experimental em relação ao posicionamento posterior da revista.

O eixo mediterrânico inclui ainda as revistas italianas, em maior número e diversidade. Esta diversidade encontra-se ligada à “*representação social do arquitecto*” (Reis, 2007, p. 52) e ao prestígio público que é reconhecido ao exercício da arquitectura em Itália. Uma série de publicações como a “*L’Architettura*” (Roma, fundada em 1921), “*Domus*” e “*Casabella*” (fundadas em 1928), “*Edilizia Moderna*” (fundada em 1929), a “*Quadrante*” (fundada em 1933), a “*Lo Stile*” (fundada em 1941) e a “*Quaderni Italiani*” (fundada em 1942).

Entre 1945 e o final do século a investigadora Sofia Reis regista o surgimento de cerca de 10 novas revistas. De todas as revistas italianas salientam-se as revistas “*Domus*”, “*Lotus*”, “*Contraspazio*” e “*Casabella*”, com origem em Milão, que com um registo de qualidade, eram “*palco actualizado dos debates profissionais em curso ao longo do século*” (Reis, 2007, p. 52) que vieram a ser importantes meios de divulgação internacional da arquitectura portuguesa. Gio Ponti (“*Domus*” e “*Casabella*”), Bruno Alfieri (“*Lotus*”), Oriol Bohigas (“*Lotus*”, 1977-1981), Vittorio Gregotti (“*Lotus*”, 1977-1981) ou Paolo Portoghesi (“*Contraspazio*”) foram editores ou fizeram parte dos conselhos científicos divulgando, graças a conhecimentos próximos com arquitectos portugueses, algumas obras de Eduardo Anahory, Fernando Távoa, e Álvaro Siza entre outros.

Saliente-se que Vittorio Gregotti se torna um dos mais importantes disseminadores de Álvaro Siza, e o seu primeiro artigo sobre Siza na “*Contraspazio*” em 1972, juntamente com Nuno Portas constitui um avanço fulcral na exportação de Siza (Silva e Furtado, 2014).

A proximidade a Espanha é igualmente importante, se bem que as publicações estejam em grande medida ligadas com os Colégios de Arquitectos (estruturas associativas regionais do *Consejo Superior de los Colégios de Arquitectos de España*, CSCAE). A revista “*Arquitectura*” (COAM, Madrid), a revista monografia “*El Croquis*” (Madrid, publicada a partir de 1982), a “*Arquitectura Bis*” (com ligações internacionais à “*Oppositions*”), e as “*Arquitectura i Urbanisme*” e posteriormente a “*Quadrens*”²⁰⁸ (COAC, Barcelona) são exemplos onde se discutia as correntes e debates de vanguarda com uma visão interna e internacional. É de salientar o papel fundamental da “*El Croquis*” na divulgação internacional da obra dos arquitectos portugueses Álvaro Siza²⁰⁹ e Souto de Moura. A participação de Arquitectos nacionais como Keil do Amaral e o escultor José Santa-Bárbara na revista “*Arquitectura y Hogar*” em 1971 são importantes para a definição de pontes entre a arquitectura (crítica sobre os elementos nacionais no seguimento do Inquérito) e as revistas e editoras espanholas. Mais tarde Nuno Portas, como referimos anteriormente, iria igualmente utilizar esses meios para disseminar a *jovem geração de Arquitectos portugueses*.

207 Veja-se o número 171 de 1974 sobre Óscar Niemeyer e o número 211 de 1980 sobre Álvaro Siza.

208 Surge também com a denominação “*Cuadernos de Arquitectura*”.

209 Vejam-se os números 68/69, 95, 140, 168/169 referentes a Álvaro Siza, os números 124, 146 e 176 referentes a Eduardo Souto de Moura, e recentemente o número 170 referente a Carrilho da Graça.

O eixo anglo-saxónico (Inglaterra e Estados Unidos) é igualmente interessante, em particular os periódicos ingleses. A *“Architectural Review”* (AR), o *“Journal of British Architects”*, o *“Architects Journal”* (AJ, fundado em 1919) e ainda o *“Architectural Design”* surgem com dois objectivos complementares: o apoio ao profissional e a definição de tendências, com os nomes do momento (Reis, 2007, p. 63). As revistas deste eixo privilegiaram sempre os temas mais fracturantes, nomeadamente o pós-modernismo, os movimentos historicistas, e os movimentos *high tech*. Nesse sentido a influência crítica na Escola de Lisboa encontra-se muito mais presente que na Escola do Porto. Note-se que as referências encontradas nas publicações de autores portugueses são muito escassas, e Sofia Reis informa que *“entre 1974 e 1986 não se publicaram artigos, notícias, crónicas ou textos sobre arquitectura ou arquitectos portugueses”* (Reis, 2007, p. 66).

O eixo anglo-saxónico

A edição da revista inglesa *“9H (Bartlett Transactions) Magazine”*, ou simplesmente *“9H”*, fundada em 1980 por Wilfried Wang, David Chipperfield, Richard Burdett, Nadir Tharani e Elias Constantopoulos, em paralelo com a galeria ²¹⁰, do mesmo nome, introduz a arquitectura nacional em Inglaterra, após a edição de John Donat em 1964. Em 1980, no seu segundo número surgem os primeiros artigos sobre Álvaro Siza, nomeadamente com o apoio dos *colegas do Sul*, ou seja, em face à colaboração editorial de José Paulo dos Santos com a *“9H”*. Neste número surgem dois artigos sobre Siza: o primeiro de Eduardo Souto de Moura sobre o *“An ‘Amoral’ Architect”* e *“Dois projectos por Álvaro Siza, um para Berlim Oeste e um para Vila do Conde em Portugal”* de José Paulo dos Santos. É ainda mostrado nesse número o projecto de Chelas de Gonçalo Byrne e Reis Cabrita com grande detalhe e desenvolvimento. Mais tarde, no número 5 de 1983, a *“9H”* apresenta *as jovens gerações* apresentando *“questões relativas à modernidade por aqueles que recentemente estudaram com alguns dos mestres contemporâneos europeus como Rossi, Moneo, Sterling e Siza, e que recentemente começaram a testar o que dantes apenas estava em papel.”* (Editorial, 1983) Este número apresenta uma visão mais extensa dos arquitectos portugueses, recorrendo mais uma vez a Nuno Portas e a Alexandre Alves Costa para os enquadramentos teóricos e aos projectos de Eduardo Souto Moura, Adalberto Dias, Virgínio Moutinho, João Carreira, Carlos Prata e Nuno Ribeiro Lopes.

Cristina Emília Silva e Gonçalo Furtado confirmam a tese de Sofia Reis igualmente afirmando com base numa entrevista com Wilfried Wang que em *“Inglaterra havia pouco desejo na disseminação da arquitectura de outros países”* (Silva e Furtado, 2014) e acrescentam que em 1981 apenas dois artigos acerca de Hestnes Ferreira e de Gonçalo Byrne se encontravam publicados na revista *“Building Design”*, introduzindo a ideia de Markham que *“a designada «Escola do Porto» era desconhecida em Inglaterra. Era, todavia, vista como o último bastião do modernismo, mas ainda longe da perspectiva de reconhecimento que viria a obter posteriormente”* (Silva e Furtado, 2014).

Todavia, alguns indícios encontrados na *Architectural Association* (AA) permitem inferir alguma internacionalização prévia neste eixo anglo-saxónico por Amâncio Pancho Guedes em virtude da sua ligação com o *“Team X”* e com um evento organizado por Peter Cook em 1976 no denominado *“The Rally: Celebrating the Art and Wit of Architecture”*. Pancho Guedes apresentaria três conferências (*A Head Full of Houses / A Catalogue of Walls*, 1977, *An almost forgotten journey*, 1977, *The Rally*, 1976): a primeira em 07/07/1976 com o título *“The Rally”*; a segunda a 24/06/1977 com o título *“A Head Full of Houses / A Catalogue of Walls”*; e a última em 11/07/1977 com o título *“An almost forgotten journey”*. Conforme se encontra escrito no arquivo filmado da primeira conferência *“este ciclo de eventos, durante os poucos efervescentes anos em que Peter Cook ficou como curador da «Art Net» que era em parte galeria, em parte espaço de exposição*

210 A Galeria 9H evoluiria para a *“Architectural Foundation”*.

de arquitectura e em parte local tribal para várias «cenar» (The Rally, 1976). Neste evento Pancho Guedes é denominado “the joker in the pack” (The Rally, 1976) por Peter Cook e discute os seus projectos e obras construídas. Relembre-se o papel fundamental de Pancho Guedes junto a John Donat em 1964 na edição do “World Architecture One”.

O crescimento do conhecimento internacional

Cristina Emília Silva e Gonçalo Furtado revelam que a participação de arquitectos portugueses em eventos sobe de menos de 10 em 1976 para mais de 30 nos anos 80 e mais de 60 na década seguinte, chegando a mais e mais distantes geografias. Apesar de não ser clara a fonte de dados utilizada, é relevante este crescimento na visibilidade dos Arquitectos nacionais, a que não será estranha a obtenção por parte de Álvaro Siza do prémio Pritzker em 1992.

Como a Sofia Reis menciona, a premiação, é em grande medida “uma espécie de interruptor ou gatilho, para que os laureados surgissem na imprensa. Assim, a seu pretexto, a obra de arquitectos, que normalmente não era divulgada na imprensa nacional, começa a ser publicada; isto poderá significar que houve uma correspondência com o conhecimento de novas obras, métodos e tendências junto dos arquitectos portugueses. Por outro lado, os arquitectos portugueses que ganharam prémios, particularmente no caso de prémios internacionais, são também um elemento de estudo a explorar.” (Reis, 2007, p. 13) O trabalho de investigação de Gabriella Lo Ricco e Silvia Micheli confirma exactamente a importância da premiação como salvo conduto para um “estatuto divino” (Ricco, Lo e Micheli, 2003, pp. 146–147) de reconhecimento.

Ainda assim, é visível e notório ao longo das publicações em periódicos, que o interesse da ‘crítica’ internacional se dirigia para os projectos de Siza Vieira e especialmente para o papel social da sua obra, como acontecia nas operações SAAL. Oriol Bohigas, Bernard Huet, Vittorio Gregotti e Kenneth Frampton deram voz a essa crítica, que descobriu naquela arquitectura a existência de um programa intelectual e social.

3.3.3 A Internacionalização de Álvaro Siza Vieira

Assim, ao longo de mais de uma década Álvaro Siza Vieira tinha consolidado um conjunto notável de obras nacionais, com uma razoável divulgação internacional em revistas espanholas, italianas, francesas e inglesas e tinha demonstrado uma grande consciência social, que lhe permitia desenvolver trabalhos muito interessantes em situações particularmente difíceis em território nacional. Esta condição de arquitecto social, capaz de envolver os habitantes em processos participativos, mantendo uma arquitectura de elevada qualidade formal, construtiva e estética, granjeava-lhe uma imagem internacional nunca atingida por outro arquitecto nacional.

A investigação realizada permitiu confirmar que o primeiro trabalho internacional de Álvaro Siza corresponde igualmente ao seu primeiro concurso internacional de arquitectura, devendo-se a Brigitte Fleck (1995, 1995) a apresentação de Álvaro Siza Vieira a Hardt-Waltherr Hämer, responsável pelos concursos da “TBA Altbau” de Berlim (Figura 120).

Brigitte Fleck relata em entrevista ao autor (Fleck, 2014) que terá vindo a Portugal de férias em 1977 e que terá ficado chocada com a falta de qualidade da arquitectura moderna portuguesa. Procurando encontrar edifícios modernos que merecessem uma visita, recorda ter encontrado um pequeno livro de Álvaro Siza com os desenhos de São Victor ²¹¹.

211 “Linee di azioni dei tecnici ... La zona di S. Vitor” Lotus International (Milan) no.13 (Dec.). 1977

Já em Berlim Brigitte Fleck procurou mais informação sobre Siza tendo descoberto um conjunto interessante de informação em revistas do ano de 1976 incluindo: a “*L’Architecture d’Aujourd’hui*” (n. 185); a “*Lotus International*” (n. 9 e 10 de 1975, 11 e 13 de 1976); e uma “*Casabella*” (note-se que a mais antiga revista com indicação de artigos sobre Siza aparenta ser o n. 478 de 1984)²¹². Motivada pelo interesse em conhecer a obra de Siza regressa a Portugal pela segunda vez em 1978, com o objectivo de recolher informação específica sobre Siza, tendo recolhido imagens fotográficas das duas piscinas: Piscina da Quinta da Conceição, Matosinhos, 1958-65 e Piscina de Marés, Leça da Palmeira, 1961-65 (Figura 122).

Alguns anos antes, em 1976 havia decorrido uma exposição no “*International Design Centre*”²¹³ em Berlim (Fleck, 1995, p. 53), sobre a obra de Álvaro Siza que, segundo Vázques (2012), inclui as duas obras alvo de interesse de Brigitte Fleck: a Piscina na Quinta da Conceição (Matosinhos, 1958-65) e a Piscina das Marés (Leça da Palmeira, 1961-66). Infelizmente não se conseguiu encontrar testemunhos desta exposição que merecerá certamente futura investigação.

Na posse das fotos das duas piscinas, Brigitte tentou entrar em contacto com Siza e ter-lhe-à perguntado se ele estaria interessado em participar no concurso para a piscina “*Gorlitzer Bad*”. Siza responde “*Sim, porque não?*” Mais tarde Siza (2014) afirmará que na altura tinha pouco trabalho (em reflexo do trabalho anterior do SAAL, e, das alterações em Portugal no Pós 25 de Abril (PREC), em que Siza afirma ter sofrido algum afastamento nacional) e estaria interessado em diferentes desafios e diferentes programas. A depreciação sofrida por Álvaro Siza, assumindo o ónus da contradição²¹⁴ da fase final do SAAL, é confirmado por Brigitte Fleck que afirma que na época (no final dos anos 70) Siza “*que, literalmente, não tinha nada a fazer em Portugal*” (Fleck, 1995, p. 54).

Por um lado, Brigitte Fleck identificava em Álvaro Siza, através das duas piscinas referidas, a competência programática – o *saber fazer piscinas* – e por outro a competência de o saber fazer segundo um discurso e um sentir que a tocava – o *saber fazer poeticamente*. Estas duas obras, e a publicidade que a arquitectura portuguesa teve em 1976 acabariam por ser relevantes para o convite para os concursos iniciais. É assim que Álvaro Siza é apresentado perante o “*TBA Altabau*” e perante Hardt-Waltherr Hämer o que lhe permite vencer o seu primeiro obstáculo: ser-se convidado num concurso.

Em entrevista Siza (2014) confirma que a questão da participação era muito relevante nessa altura, e havia muito interesse na possibilidade de uma prática inclusiva e participativa. Segundo Brigitte Fleck esse foi o motivo para o seu primeiro convite para participar num concurso internacional: a capacidade de integrar a participação num discurso arquitectónico. Acrescentaríamos que houve a necessidade de comprovar a *capacidade* de Siza projectar o equipamento pretendido, algo que apenas se tornou possível em face das duas piscinas.

Se a participação era, perante a comunidade internacional algo que se esperava dos arquitectos portugueses, estamos em crer que tal não era *per si* suficiente. Uma capacidade de diálogo e de relação com o contexto (físico, mas também social) que provinha de um conhecimento e de uma ligação com a *história* e o *contexto* (hipoteticamente, reflexo da propaganda do Inquerito à Arquitectura Popular (1955-1960) e do *Regionalismo Crítico* (Frampton, 1987) com que Siza era identificado) foi obviamente relevante. Não obstante, foi necessária e obrigatória a

212 Sofia Reis (2007) lista no volume dos Anexos os artigos de Siza em revistas francesas e italiana a partir de 1974.

213 Não foi possível encontrar nenhuma informação relevante sobre este evento.

214 O processo SAAL terminou com alguma contradição. Veja-se a esse respeito a investigação de Helena Vilaça (Vilaça, 1994) que aponta uma alteração nas associações de moradores em relação à forma de exigir o seu direito à habitação.

comprovação das capacidades reais de Siza – através da construção - para ser admitido a concurso.

Contraditoriamente, essa mesma participação era algo que segundo Fleck (2014) se opunha ou se contradizia com o que seria esperado do trabalho de Siza em Berlim. De facto, essa condição participativa requer tempo de negociação e de acordo, algo que claramente dificilmente era possível garantir em concurso. Assim a condição de arquitecto capaz do diálogo assume uma condição não de acesso ao concurso, mas de cumprimento do projecto, de negociação pós processo concursal.

Note-se que alguns autores reflectem a vontade dessa capacidade integradora de Siza (vulgo participação) tendo em atenção que os projectos de Berlim se localizarem nas áreas mais pobres e com uma população emigrante turca. A proximidade entre Portugal e o Mar Mediterrâneo, e o seu passado colonial, confeririam aos arquitectos portugueses uma espécie de *compreensão potencial* ou *proximidade territorial e cultural* que os faria mais aptos a conseguirem elaborar projectos que envolvessem populações migrantes do Sul da Europa ou do Norte de África, possivelmente, em condições de superioridade em relação aos arquitectos alemães.

Assim, concluímos que no caso do primeiro concurso de Siza, não só a sua experiencia *poética* anterior na construção de piscinas públicas, (mesmo que de uma escala menor), como a sua proveniência cultural mediterrânica e a *participação* possibilitaram o seu enquadramento como concorrente. Ana Tostões acrescenta que a partir dos finais de 70 “*é o tempo de internacionalização e da consagração de Álvaro Siza, bem como a afirmação da Escola do Porto.*” (Tostões e Guerra, 2008, p. 49). Esta escola “*assente numa história que se lê e se projecta, ancorada no lugar que é interpretado para se refundar em seguida.*” (Tostões e Guerra, 2008, p. 49)

Deste modo o percurso profissional internacional de Álvaro Siza tem início em 1979 com um conjunto de convites para participar em concursos no bairro de Kreuzberg em Berlim na Alemanha (Fleck, 1995, 2014; Testa, 1984; Vázquez, 2012; Vieira, 2014). Ao longo de 10 anos irá participar em mais de dez concursos em Berlim, Áustria e Itália e dá-se início ao que alguns autores (Vázquez, 2012) chamam a *década prodigiosa* de Siza, e que culminará na atribuição do Pritzker em 1992.

Entre 1977 e 1987 decorreu a *Exposição Internacional de Arquitectura de Berlim (International Bauausstellung – IBA, Berlim, Alemanha, 1977/79-87)* que foi um dos mais importantes eventos dos anos 80 e um amplo laboratório da renovação urbana meticulosa e do desenho da habitação em Berlim Ocidental, tendo originado um conjunto significativo de edifícios racionalistas²¹⁵. Foi precedida de outras experiências semelhantes, uma em Leipzig em 1913 e, outra já em Berlim em 1957 que deu origem a um conjunto significativo de edifícios modernistas²¹⁶. A estratégia de renovação baseava-se em vários concursos internacionais, cada um para reconstruir diferentes partes da cidade, desde a abordagem da *exposição internacional* até à tentativa de *refazer a cidade*. O IBA foi muito apelativo para a maioria dos arquitectos e Álvaro Siza, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Mario Botta, Peter Cook, John Hejduk, Aldo Rossi, Frei Otto, Arata Isozaki, James Stirling e muitos outros, contribuíram para uma arquitectura vivida e experimental, plural, contrastando com o planeamento mais

215 Alguns exemplos: Charlottenstrasse 96-98, 1987, Design: John Hedjuk, architect; Haus Am Checkpoint Charlie, Friedrichstraße 43, Kreuzberg, 1990, Design: Rem Koolhaas Architects / OMA; Dessauer Strasse (south side), 1987, Design: Zaha Hadid Architects; Housing, Berlin, 1987, Design: Giorgio Grassi, Architects; Housing, Berlin, 1987, Design: Rob Krier, Architect; Housing, Kochstrasse, 1987, Design: Peter Eisenmann, Architect; Housing, Lützowstrasse, 1987, Design: Gregotti Associati with Walter A. Noebel; Housing, Lützowstrasse, 1987, Design: Peter Cook + Christine Hawley with Hinrich & Inken Baller; Housing, Rauchstrasse, 1987, Design: Aldo Rossi, Architect. (ver <http://www.e-architect.co.uk/berlin/iba-housing>)

216 Edifícios de Aalvar Aalto, Walter Gropius e Óscar Niemeyer.



Figura 119. Álvaro Siza Vieira, projecto de São Vítor, projecto 1970, obra 1974-1977



Figura 120. Selo Emitido em 5 de Maio de 1987 em comemoração da IBA

tradicional (Rob Krier and Léon Krier). O IBA foi dividido estrategicamente em “*IBA Neubau*” (novas construções) em Tegel, Prager Platz, a sul de Tiergarten e a sul de Friedrichstadt, sob a orientação de Josef Paul Kleihues, e “*IBA Altbau*” (renovação do edificado existente) em Kreuzberg, dirigido por Hardt-Walther Hämer.

Os primeiros concursos em Kreuzberg (1979-80)

Siza participou no seu primeiro concurso internacional no “*IBA Altbau*”, no concurso para a Görlitzer Bad (piscinas Görlitz) (Figura 123), em 1979, inserida numa área urbana desocupada de Kreuzberg.

Tal como Brigitte Fleck refere, Siza incorporou a “*experimentação portuguesa [na participação pública]*” (Fleck, 1995, p. 54)²¹⁷ e a visibilidade internacional dum país em profunda mudança social, política e territorial, que provocou a curiosidade e o interesse exterior. Contudo, como procurámos demonstrar à luz das revelações de Brigitte Fleck (2014) e de Álvaro Siza (2014, 2015), somos levados a considerar que o convite para o concurso da piscina parte não só da experiência da participação (tal qual é afirmada em grande medida por Jorge Figueira (2012, p. 282-284, referindo-se ao edifício de habitação Schlesisches Tor de 1982-83) mas, principalmente pela experiência de Álvaro Siza com a realização das suas duas piscinas (Quinta da Conceição e Piscina de Marés, ambas em Matosinhos). Jorge Figueira coloca uma ênfase excessivamente elevado na questão da participação, aspecto que aliás dificilmente se concretizaria num processo concursal (como refere Fleck (2014)). De facto, como vimos em capítulo anterior, o concurso pode ser muitas coisas, mas, não é o espaço privilegiado para o contacto com o utente, pelo menos na fase de projecto, quanto muito o será ao longo da obra. O aspecto da participação surge sim como um alibi para a inclusão de Siza, na expectativa de que este por ser do Sul da Europa, com a experiência do SAAL pudesse *convencer* ou *perceber* melhor a comunidade Turca que habitava a zona pobre de Kreuzberg. Siza tira pleno proveito deste alibi, assumindo naturalmente que esta era uma posição favorável para que pudesse participar, assumindo em alguns dos seus escritos a contradição entre o que era um processo participativo em Berlim e a experiência do processo participativo com envolvimento das associações de moradores no SAAL.

A participação de Siza neste seu primeiro concurso assume uma experimentação tectónica e urbana, procurando uma relação urbana com a Igreja da Praça *Lausitzer Platz*, e, em contraponto edificado com essa praça, construindo um edifício que seria o negativo do espaço vazio, com uma rotação a 45°. Na memória do projecto Siza escreve: “*Um curso de água do Canal Landwehr flui através do parque e flui através do espaço cúpula central do edifício, que tem um diâmetro de 40 m. Este espaço abobadado forma o núcleo de um paralelogramo epipedico [sic] de 80 x 80 m, que é dividido em três volumes espaciais em harmonia com a forma da rua. Além disso, há a área de entrada, que é orientada para o eixo longitudinal da igreja em Lausitzer Platz. Dois dos paralelepípedos contêm quatro piscinas separadas da piscina de ondas, que está sob a cúpula. O terceiro paralelepípedo contêm uma estufa, lojas, salas para o pessoal, uma cafetaria, instalações sanitárias, etc. A sauna está num prédio vizinho, conectado com o edifício principal por uma ponte. Todo o plano foi desenvolvido em torno do curso de água e do arranjo das áreas húmidas e secas. Os vestiários e chuveiros estão localizados na cave sob a piscina de ondas. De lá, escadas e rampas levam até ao piso térreo. Uma vez que o complexo é acessível apenas para convidados, uma entrada adicional de fora permite o acesso dos espectadores para visitar a galeria, bem como o caminho circular no piso da cúpula.*” (Fleck, 1995, p. 53)

217 Na participação dos cidadãos – residentes e famílias – durante a fase de concepção do projecto.



Figura 121. Álvaro Siza Vieira, Casa de Chá da Boa Nova, Leça da Palmeira, 1958/1963



Figura 122. Álvaro Siza Vieira, Piscina das Marés, Leça da Palmeira, 1961/1966

No entanto, Siza enfrentou neste concurso alguma polémica e uma oposição intensa do público, devido à cúpula sobre a piscina central²¹⁸ por cima de um edifício quadrado paralelepípedo que se assemelhava (demasiado) a uma mesquita. “Logo desde o início da fase de julgamento que o plano recebeu epítetos como a «mesquita» (num bairro, onde mais que em qualquer um outro, possuía a maior concentração de turcos na Alemanha) ou «central nuclear» (num bairro antinuclear, logo por acaso), ambos desqualificando «à priori» aos olhos do público” (Fleck, 1995, p. 53). Houve por parte de Siza um desajuste entre a sua proposta e a sua significação cultural, que estamos em crer não era esperada. A cúpula, enquanto forma de confinamento espacial, poderá ter como origem a semicúpula da Malagueira em Évora, que “relacionará construído e espaço aberto, lugar privilegiado da vida colectiva e suporte essencial do desenvolvimento da cidade” (Vieira, 2000, p. 121)

Brigitte refere a surpresa das peças gráficas sem grande expressividade (algo que aliás era característica da representação gráfica de então) predominando o traço a lápis. A maquete, por outro lado, construída em madeira, teve uma adesão enorme. Fleck (2014) informa que teve um impacto positivo muito forte e chegou a ser *roubada* por um dos elementos do júri no fim do concurso. Siza ainda sobreviveu à primeira ronda de avaliação graças “à apaixonante defesa dos examinadores preliminares [um elemento do júri]”²¹⁹ (Fleck, 1995, p. 53), mas, no fim, apenas lhe foi atribuído um prémio especial.

Julgamos que o resultado deste concurso acabou por ser favorável a Siza, no sentido em que comprova perante o IBA a sua capacidade como concorrente e arquitecto, e permite a Siza uma experiência de aprendizagem sobre o concurso e sobre o modo como os pode e/ou deve executar, contribuindo para uma consciência do seu papel como concorrente. Permitiu-lhe a consciência do erro e do peso da ideia, das idiosincrasias culturais que configuravam leituras diversas das formas e das composições.

De facto, seis meses depois Siza Vieira foi novamente convidado para um novo concurso em Fraenkelufer, para dois blocos de habitação, mas desta vez, como Brigitte Fleck afirma “*como se fosse necessária uma desculpa*” (Fleck, 1995, p. 54) é convidado por causa da sua perícia em participação de cidadãos. O impacto negativo da sua proposta anterior, conotada com uma *mesquita* ou uma *central nuclear* persegue-o e Siza perde pelo preconceito dos *cidadãos afectados*.

Contudo, a sua suposta perícia no processo participativo era nitidamente contrária às regras do concurso. As pressões e o cumprimento dos prazos do concurso a que Siza estava sujeito condicionava as oportunidades de diálogo. O que se pretendia que Siza viesse a fornecer (em linha com a sua experiência em Portugal) e aquilo que o concurso iria promover, era, de facto, diferente: A sua presença seria “*apenas um instrumento de pacificação com o objectivo de mais facilmente alcançar um compromisso*” (Fleck, 1995, p. 55) e, rapidamente, a sua proposta foi rejeitada e colocada de parte.

Siza descreve as suas experiências neste campo: “*eu tive minha primeira experiência com a participação dos cidadãos durante o meu primeiro edifício, e os moradores eram uma família. É óbvio que a participação com 300 famílias [1ª cooperativa de habitação do projecto da Malagueira] é mais diversificada do que com um: por um lado obriga a fazer mais reduções e os compromissos, enquanto, por outro, estes compromissos têm uma base muito mais ampla, e os conflitos latentes, dúvidas, as tensões entre diferentes tendências, visualizações, etc. manifestam-se abertamente. ... Naquela época, eu estava convencido - e isso me proporcionou uma grande*

218 Siza utilizaria a mesma ideia de um espaço monumental hierárquico para a piscina no Centro Desportivo de Llobregat em Barcelona (2005), com clarabóias, remontando a alguns dos mais conhecidos tectos em pedra hamami turcos de Istambul, com iluminação difusa. Este projecto em Barcelona seria também visto como uma pesquisa posta em prática, mais de 35 anos depois, num concurso de projecto diferente, mas relacionado.

219 Desconhecemos se Brigitte Fleck esteve envolvida neste grupo de “examinadores preliminares”.

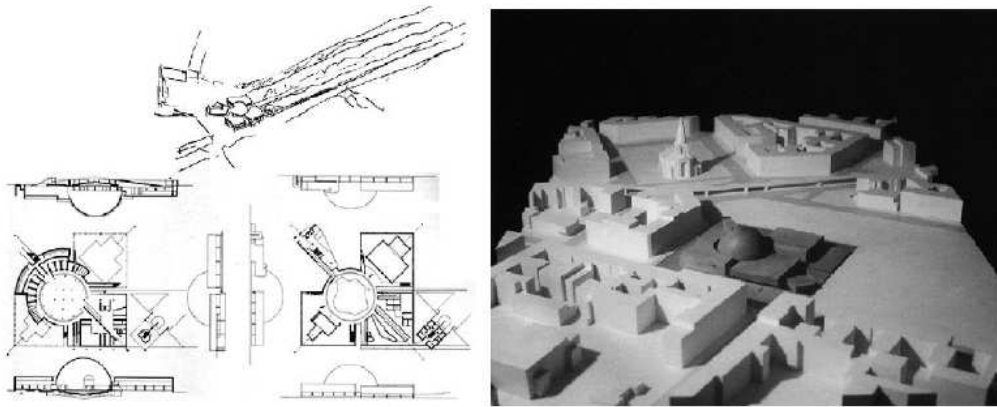


Figura 123. Álvaro Siza Vieira, Piscina de Goerlitzer Bad, 1979

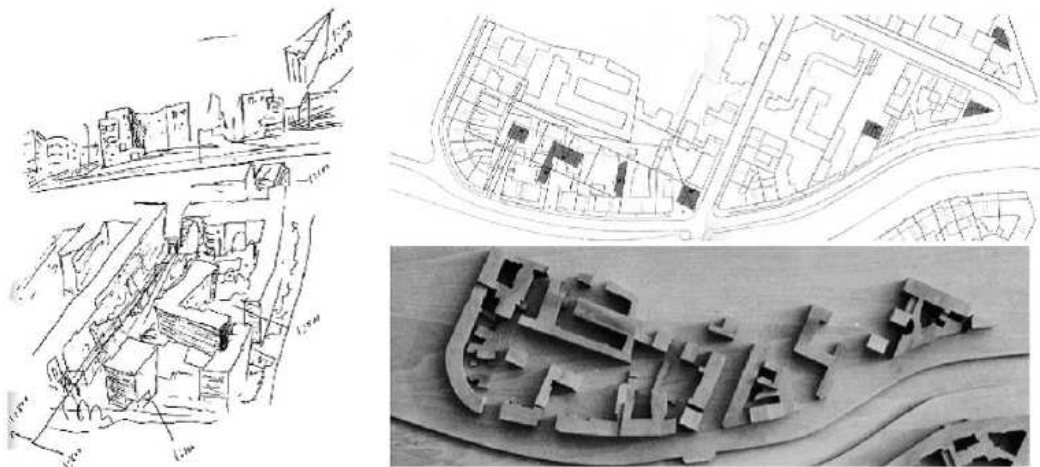


Figura 124. Álvaro Siza Vieira, Frankelufer, 1979

quantidade de material para debate entre os arquitectos que esses arquitectos que construíram apartamentos para famílias de classe média estavam, muitas vezes, num certo sentido, muito melhor preparado para trabalhar com cooperativas que aqueles que trabalharam sob o regime anterior em habitação social, quando a habitação social consistiu [apenas] em números. Mas já agora, eu não sou um especialista sobre a participação dos cidadãos, eu nem sei o que isso é.” (Fleck, 1995, p. 55)

A *participação*, tal como era vista internacionalmente, era apenas uma fase processual dos concursos, como Brigitte Fleck (2014) nos refere, referindo-se ao concurso de Fraenkelufer:

“... , mas a participação é uma coisa problemática e Siza divulgou sempre a sua opinião sobre como fazê-la, porque não se pode esperar que as pessoas da rua tenham a mesma opinião que um arquitecto que estudou cinco anos. Temos que lhe dar tempo, tem que se discutir, falar com eles e depois talvez possam compreender, mas não podem compreender todos o mesmo, é muito difícil: também arquitectos não conseguiam entender porque o Siza queria deixar estes muros e colocar o novo edifício em frente ao mesmo.” (Fleck, 2014)

PG: *Mas, por outro lado, e refere-o no seu livro, Siza diz que foi convidado por causa da participação. É uma espécie de dupla...*

BF: *É uma perfeita contradição, porque realmente era o «álibi» para convidar Siza: não podíamos dizer «ele faz uma arquitectura brilhante, queremos um arquitecto brilhante, o seu trabalho é tão sofisticado». Neste caso ninguém tinha gostado dele. Para nós, a única chance de o trazer para Berlim era dizê-lo, porque toda a gente falava da participação. A participação era muito importante por toda a Europa na altura. Siza não era muito conhecido, mas as pessoas ouviam falar dele, da participação em Portugal após a Revolução e este foi... como posso dizê-lo...*

PG: *Uma imagem do exterior ou uma identificação com Portugal, ou algo assim...*

BF: *Sim, penso que para nós - quando digo para nós quero dizer para um determinado grupo de jovens arquitectos, queríamos tê-lo em Berlim - e assim foi a única possibilidade de dizer «este arquitecto tem muita experiência com a participação» e todos o querem ou fingem que querem participação. Siza foi aceite por causa disso, mas a intenção do convite era outra...*

PG: *Como disse há pouco: é um «álibi».*

BF: *Era um «álibi», um álubi perfeito. O paradoxo é que ele não podia ganhar mesmo por causa da participação, porque a participação não era praticada como ele queria que fosse, porque as pessoas não conseguiam compreender este projecto numa noite...*

...

PG: *Recordo-me que quando o entrevistei sobre a Malagueira e lembro-me de discutir com ele o projecto da Malagueira, ele disse algo como «a participação é boa, mas alguém tem que decidir».*

BF: *Também penso que não se pode dizer que a participação é quando se faz tudo que as pessoas querem ou deixá-las votar contra ou a favor. Não se pode assumir dessa forma. Tem que se envolver as pessoas antes e as regras têm que ser muito claras: o que as pessoas têm a dizer e o que o arquitecto tem a dizer. Siza teve sempre uma opinião muito clara sobre este tema, disse-a e foi escrita em todas as revistas. Ele falava sobre o conflito que tem que estar subjacente à participação.” (Fleck, 2014)*

No projecto de Kreuzberg, Siza aproveita o seu primeiro concurso como uma lição sobre Berlim e sobre os seus habitantes, efectua uma análise da estrutura do bairro e utiliza uma referência especulativa corrente no século XIX, através do qual um grande conjunto de quarteirões estava subdividido em lotes relativamente regulares construídos com edifícios de 5 a 6 pisos, formando um perímetro de construção contínua com estabelecimentos comerciais no piso térreo (Testa, 1984, pp. 49–85). A proposta de Siza deriva desta referência tipológica e morfológica do séc. XIX adoptando volumes simples, pórticos no embasamento, uma divisão tripartida da fachada e o uso de elementos convencionais como veículo expressivo ou como desenvolvimento da planta. Siza consegue através destas conexões à especificidade local

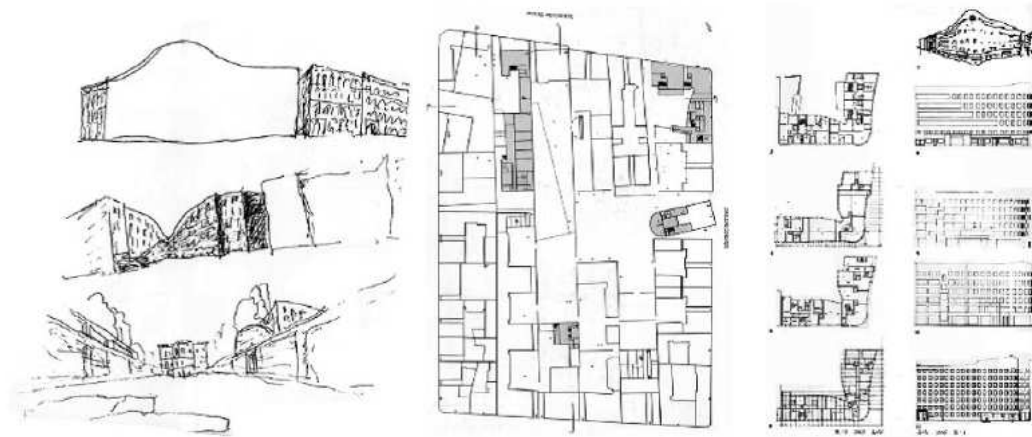


Figura 125. Álvaro Siza Vieira, Schlesisches Tor, Berlim, Alemanha, 1980



Figura 126. Álvaro Siza Vieira, Requalificação Urbana de Schlesisches Tor, Berlim, Alemanha, Primeiro prémio, 1980-84, 1986-88

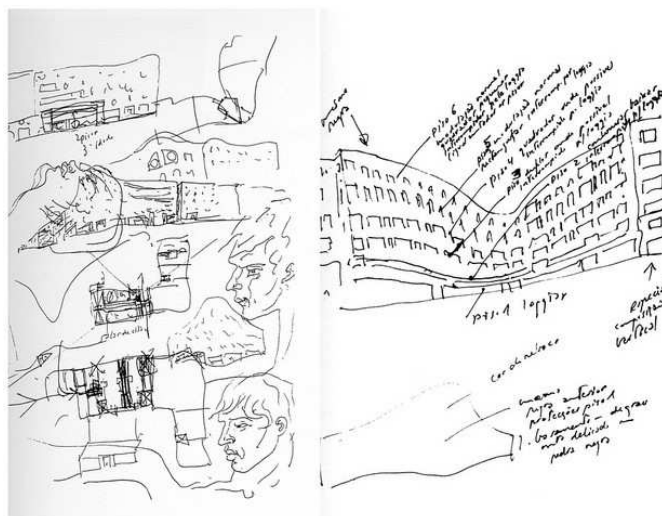


Figura 127. Álvaro Siza Vieira, Esboços

um maior potencial adesão ao seu projecto, mitigando os problemas iniciais de impacto da proposta nos elementos do júri.

Não obstante, segue uma perspectiva contemporânea, recusando o mimetismo ou a arquitectura neoclassicista. No Bloco de Frankelufer (Figura 124) a estratégia de Siza é evidente. Opta por manter o perímetro contínuo exterior do quarteirão intervindo pontualmente através de 4 edifícios nos vazios interiores. *“A planta das estruturas anteriores, o alinhamento dos limites das propriedades, as paredes e muros são sobrepostos com as construções existentes, formando um emaranhado de referências e alinhamentos que sugerem por si mesmos um referencial ou uma matriz que Siza utiliza para localizar as suas construções. Do plano geral podemos observar como através do arranjo dos edifícios isolados Siza discretamente introduz uma ordem geométrica que simultaneamente relaciona os espaços interiores, com o espaço da rua e com a cidade. No quarteirão de Frankelufer, tal como nos outros 3 edifícios, Siza justapõe duas ordens urbanas constituintes, a da cidade como um tecido contínuo e a da heterogénea colecção de edifícios objectos”* (Testa, 1984, pp. 57–58)

A proposta de Siza para este concurso em Berlim, segundo Fleck (2014), é, talvez, a que envolveu uma maior relação com a cidade. Acrescentaríamos uma relação tipológica e morfológica que advém de uma investigação profunda da arquitectura local. Peter Testa sugere que *“examinando as propostas para Kreuzberg de Siza na sua globalidade é evidente que a um nível elas formam um sistema lógico consistente, elas são radicalmente subjectivas noutra”* (Testa, 1984, p. 78) o que garante profundidade e variedade às propostas do concurso e uma maior possibilidade de encontrar receptividade no júri. A visão do tecido histórico capaz de recuperação e reabilitação é inovadora numa Europa ainda refém dos princípios do CIAM. É ainda exemplo da influência da escola de pensamento italiana na obra de Siza. A sua experiência em trabalho anterior (p. ex. São Vítor) garante-lhe a percepção clara do papel interventivo do arquitecto na cidade e da sua capacidade de completar e remendar o tecido urbano, o que mais tarde Jaime Lerner chamaria de *“Acupunctura Urbana”*.

Neste caso a distância foi talvez o factor preponderante para o insucesso da proposta. De facto, como nos informa Brigitte Fleck *“O júri estava incapaz de decidir entre duas propostas extremamente diferentes, aproximações incompatíveis e recomendou dividir as áreas [pelos dois concorrentes]. Siza seria responsável pelo menor dos dois blocos com o canto aguçado [proposta F]. O obstáculo formal, na forma de um arquitecto de Berlim, que já havia sido encontrado para a atribuição, foi ou ignorado ou subestimado. Foi precisamente este arquitecto, impedido de participar no exercício, que deveria tornar-se no contacto local [arquitecto local responsável pela ligação administrativa] de Siza - embora o contacto em última análise, não durou muito além de um jantar. Quando o modelo de madeira de faia maciça e camélia de Siza chegou a Berlim, todas as decisões já tinham sido feitas, e Siza escreveu em uma carta pessoal curta: «Eu acredito que alguém, um dia, se arrependerá de não ter construído este conjunto em Berlim. Talvez esteja apenas a lisonjear-me...»*” (Fleck, 1995, p. 57)

A estratégia urbana de reabilitação prevista para Kreuzberg, típica dos anos 70, constituía na atribuição a divisão da área em unidades de intervenção autónomas confiadas a um conjunto de arquitectos ou mesmo a vários arquitectos para o mesmo edifício, de modo a evitar visões unitárias. As ideias de Siza de um *diálogo exemplar com o projecto urbano contemporâneo* eram contraditórias com este princípio, e, como afirma Brigitte Fleck, mais próximas dos princípios do IBA. O plano urbanístico acabou por ser aplicado de modo uniforme, não resolvendo os problemas de mobilidade, rejuvenescendo o tecido urbano histórico, a manutenção da mistura de habitação e serviços, a contradição entre espaços livres e o fechamento das lacunas urbanas. Siza considerava que ao invés de um conjunto de soluções *standards*, a solução deveria passar pelas várias possibilidades de resposta à arquitectura existentes, combinando fragmentos sem esconder a sua realidade. Assim propunha a manutenção de alguns elementos existentes

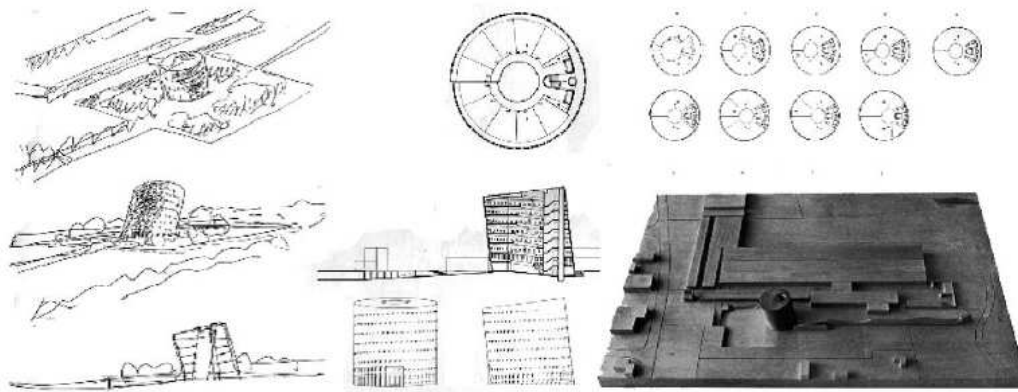


Figura 128. Álvaro Siza Vieira, Fábrica de Dom, Colónia, 1980

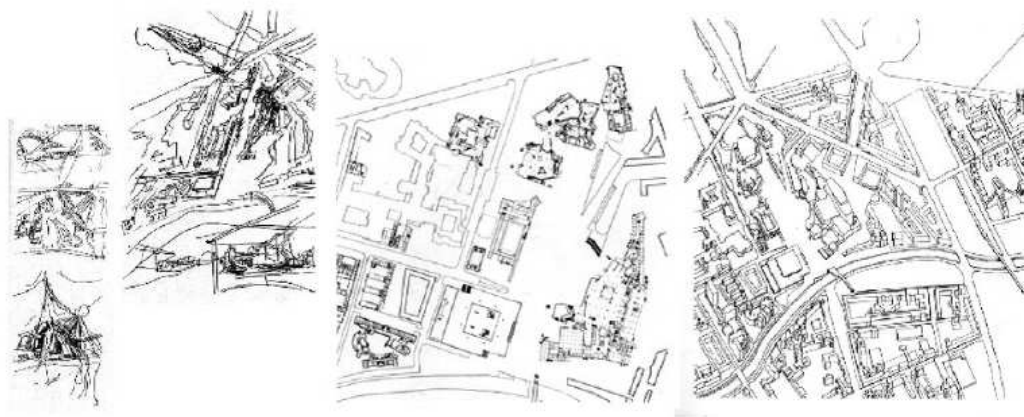


Figura 129. Álvaro Siza Vieira, Kulturforum, 1983

(paredes de tijolo corta fogo) evidenciando os interiores dos quarteirões afastando empenas confinantes, e utilizando formas puras na concepção dos edifícios de preenchimento dos vazios urbanos.

O terceiro trabalho de Siza em Berlim, envolve, tal como nos anteriores, a ideia da *participação*, mas desta vez, e finalmente, Siza ganha o concurso e o projecto é construído. Trata-se da “*Requalificação Urbana de Schlesisches Tor, Berlim*” (projecto 1980-84, e obra 1986-88) (Figuras 125-127) em Kreuzberg. Este é, portanto, o primeiro concurso internacional ganho por Siza que corresponderá à primeira obra construída fora de Portugal.

Este projecto urbano segue a uma escala mais pequena, porque o espaço disponível a isso obrigava os princípios desenvolvidos em Frankelufer (Figura 124), mantendo as preocupações de romper para o interior do quarteirão, consolidando acessos e densificando os espaços vazios com um edifício de esquina, um jardim infantil, uma escola, um centro para idosos, um jardim e estúdios para artistas.

O primeiro elemento a ser realizado foi o edifício de canto. Siza afirma em entrevista em 1992 que “*o edifício de Kreuzberg [Bonjour Tristesse], no seu desenho, está carregado da emoção e do interesse que experimentei através do contacto com o ambiente de Berlim. O edifício situa-se muito perto do Muro, num bairro degradado que se tornou, desde então, num novo centro da cidade. Existiam já grandes conflitos entre imigrantes – Turcos na sua maioria – e outras comunidades. Essas tensões enormes e a presença da fronteira, tão próxima, impressionaram-me muito. A arquitectura do edifício reflecte a minha intuição perante as transformações que estavam em curso. Explico o interesse que suscita este trabalho específico, pelo interesse dado a um contexto mais geral, particularmente sensível.*” (Vieira, 2009, p. 89)

Siza elabora um edifício ondulante dinâmico e plástico, controlando novamente as tensões entre a cidade densa e o espaço interior de usos mistos. A superfície e o ritmo da fachada articulam o novo edifício com as existentes fachadas rígidas dos quarteirões, mas corta os alinhamentos como um novo grande motivo de ornamento da cidade. A pele do edifício é, ao nível da análise urbana, um novo modo de ornamentar a cidade. A marcação na parede – “*BONJOUR TRISTESSE*” – está lá por uma razão. Não é uma cicatriz, mas sim uma mensagem, uma marca especial no reboco, forjada nos momentos iniciais de concepção da comunicação da proposta, não só identificando (eventualmente *embelezando* ou *ornamentando*) o edifício e atribuindo-lhe um forte propósito social e político.

Posteriormente constrói o Centro Recreativo Schlesisches Tor (1986-88) que ocupa um dos vazios interiores.

A consolidação alemã (1980-83)

Com estes 3 concursos em Berlim organizados pelo IBA, Siza adquire um conhecimento e alguma notoriedade internacional, mas principalmente dentro da Alemanha. Isso permite-lhe outras hipóteses que Siza tenta aproveitar, infelizmente sem sucesso. Siza concorre para a Sede Administrativa da Fábrica Dom em Colónia (1980) (Figura 128), e em 1983 para o *Kulturforum* (Figura 129 e 130) e para o Memorial para as Vítimas do Terceiro Reich, *Prinz Albrecht Palais*.

No concurso para a Sede Administrativa da Fábrica Dom em Colónia (1980), Siza procurou criar um edifício administrativo e simbólico para além do esperado. Siza apresenta uma torre inclinada (“*the leaning tower of Siza*”) inspirada no principal produto da empresa, mas ligeiramente inclinada com o objectivo de evitar a restrita imitação (Fleck, 1995, p. 58), e



Figura 130. SÁlvaro Siza Vieira, *Kulturforum*

com uma complexa organização espacial que inclui mais de 5000 m² de áreas de escritórios. A inclinação exterior é num sentido oposto ao da inclinação interior contribuindo para uma leitura em espiral, enfatizada por duas rampas à imagem do Museu Guggenheim de Nova Iorque de Frank Lloyd Wright (Testa, 1984, p. 165). Neste concurso Siza está confrontado com a ausência de referências, num local indiferenciado, e “*em face da situação particular e do problema do edifício de escritórios moderno, volta-se para a tradição da própria arquitectura*” (Testa, 1984, p. 165) e dos seus ícones. A forma centralizada da torre, que organiza os espaços de escritórios introduz um foco de atenção em todo o complexo definindo as características espaciais do complexo.

Este projecto nunca foi construído, mas representa o modo como Siza escolhe objectos *standard* e reinventa-os, fornecendo novas formas de os olhar. De um modo inovador a torre constitui não só uma nova centralidade que organiza o território e o projecto, como subverte o próprio entendimento da composição de espaços de escritórios, que através desta analogia entre cultura (museu) e serviços, ganham uma nova identidade. A inversão do vazio interior (espiral inversa do museu Guggenheim, permite uma redefinição da hierarquia e providenciando circulações (em *promenade*) ao longo do edifício. Peter Testa apresenta outras ligações a outros edifícios de Wright e Siza, enfatizando neste concurso a capacidade crítica e histórica de Siza em relação às obras mais relevantes do século XX. Siza assume neste concurso, tal como noutros projectos uma capacidade de referenciar (olhar) na sua arquitectura, o contexto, a história, e os seus próprios interesses e valores. Siza parte do objecto ao edifício - “*Acredito que quase tudo o que determina o «design» se encontra no sistema complexo de facto e «desejos», como uma matriz*” (Vieira e Angelillo, 1997, p. 24) – e da história (da arquitectura) e dos seus ícones para a construção de referências – “*as referências são os instrumentos que um arquitecto possui; é o seu património de conhecimentos, de informação. No contexto de um trabalho concreto, o arquitecto utiliza esses instrumentos em função desse contexto e já não se trata de uma posição crítica, mas a utilização o mais prudente possível em relação a uma dada situação.*” (Vieira, 2009, p. 27)

O Concurso para o Kulturforum em 1983 abrange uma área muito grande de Berlim, com um grande comprometimento com a memória. Propõe-se a reestruturação do espaço público e novas rotas para veículos e peões dentro de uma área vasta entre os *Landwehrkanal* e o *Tiergarten* que inclui a Igreja Matthai, a *National Gallery* de Mies van der Rohe, a Biblioteca Nacional e a *Philharmonie* de Hans Scharoun. O projecto é proposto como parte de uma estratégia urbana em grande escala que estabelece o *Kulturforum* como um episódio urbana significativa dentro da cidade de Berlim.

No memorial às Vítimas do Terceiro Reich no *Prinz Albrecht Palais* (Berlim, concurso, 1983) (Figuras 131 e 132) Siza propõe um projecto muito formal – uma coluna dórica revestida a mármore branco no aterro que constitui o memorial – que relaciona o centro do império grego com o outrora centro do Terceiro Reich. Um detalhe específico de ornamento utilizado séculos depois com a mesma iconografia do poder.

A simplicidade do objecto que se reproduz na imagem do concurso é outra das marcas dos concursos de Álvaro Siza Vieira e de muitos outros concursos vitoriosos. A simplicidade da imagem e a concentração no essencial torna as leituras mais simples e eficazes, possibilitando a identificação e a leitura da imagem e da mensagem pelos outros (promotores e júris). Concentra ainda os recursos de produção e de colaboração numa ideia conjunta de mais fácil ligação.

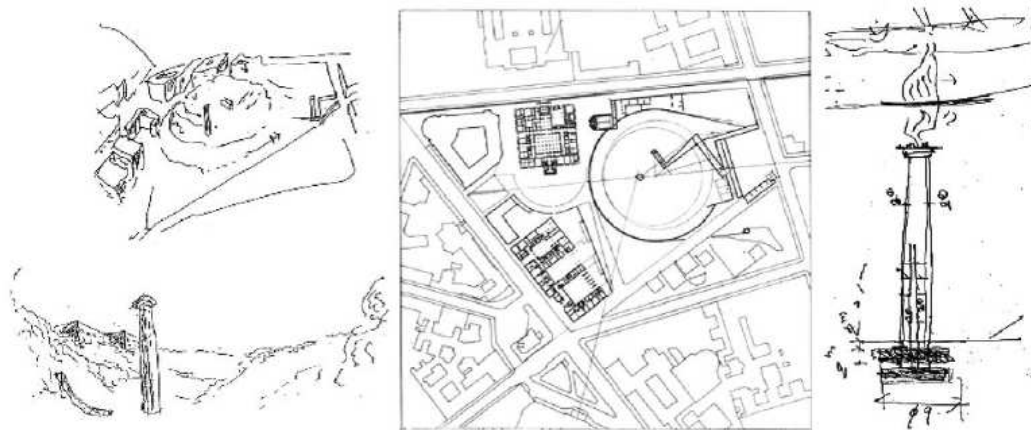


Figura 131. Álvaro Siza Vieira, *Prinz Albrecht Palais*, 1983

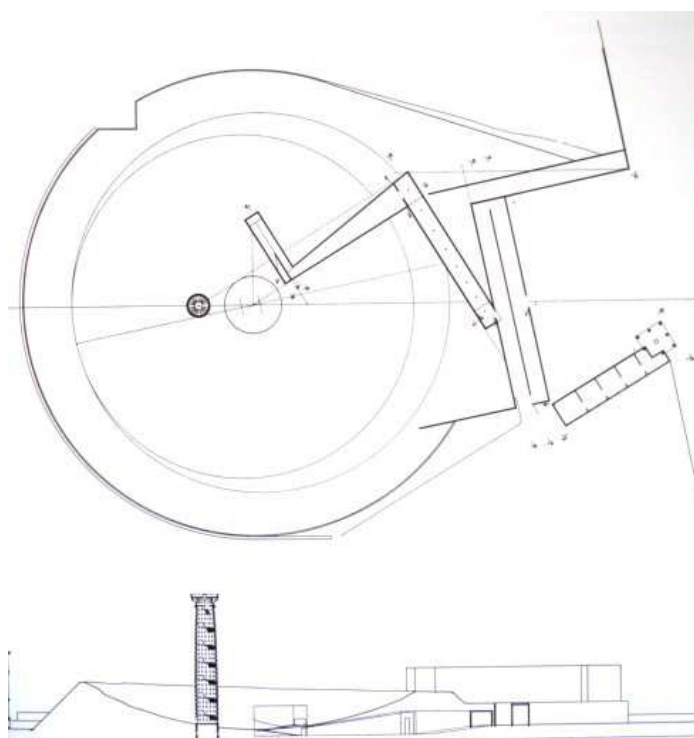


Figura 132. Álvaro Siza Vieira, *Memorial to the Victims of the Third Reich at Prinz Albrecht Palais, Berlin, competition*, 1983

A consolidação internacional

Com base na projecção internacional obtida em Berlim, e por essa altura com maior divulgação na Europa, Siza participa no concurso para o *Bairro da Giudecca* (Figuras 133 e 134) em Veneza (1985), na Remodelação do Casino Winkler (Figura 135) em Salzburgo (1986), na *Bibliothèque de France* (Figuras 136 e 137), Paris, França, 1989 e no Centro Cultural da Defesa (Figura 138) em Madrid (1988). Siza comprova nestes concursos o seu rigor e capacidade de resposta, apesar de apenas parcialmente ter sido concluído o concurso para Veneza.

Durante os anos 80 novos temas são abordados por Siza como se tivesse ultrapassado o seu primeiro estereótipo, como uma espécie de arquitecto integrador das aspirações das comunidades de mais baixos recursos. Siza é chamado a concorrer a edifícios culturais, espaços urbanos e a grandes renovações urbanas, planos directores e edifícios públicos. Através de um acesso a um nível diferente de encomenda, nomeadamente a outro tipo de concursos, a outras cidades e países, Siza começa a experimentar outras hipóteses de intervenção na cidade.

A maioria dos concursos iniciais de Siza são renovações de planos urbanos, tal como o *Campo di Marte* (Giudecca, Veneza, Itália, Primeiro prémio, 1983) (Figuras 133 e 134), o *Kulturforum* (Berlim, finalista, 1983), a *Bibliothèque de France* (Paris, França, 1989) ou o *Centro Cultural de la Defensa* (Madrid, Espanha, Primeiro prémio, 1988-90), são influenciados por alguns dos trabalhos prévios nacionais - como a Habitação Social de Bouça (Porto, 1973-77), a Reabilitação do Bairro de São Victor (Porto, 1974-77) e o Bairro Residencial da Quinta da Malagueira em Évora (1977-) – assumindo a oportunidade de continuidade e desenvolvimento que estes novos concursos possibilitavam.

A área envolvida na renovação do *Campo di Marte* (Giudecca, Veneza, Itália, primeiro prémio, 1983) é, por vezes, bastante ampla e a arquitectura não é definida ao nível do detalhe, mas sim ao nível das intenções urbanas. Na escala urbana Siza apresenta-se sempre muito preocupado que a relação entre objectos, apesar da escala, seja vista naqueles pequenos momentos urbanos de diferença, de vazio e de permanência, quase tratando estes pequenos espaços como uma espécie de ornamento urbano (Guilherme e Salema, 2013): esquinas cortadas, novos alinhamentos, diferenças de escala, novos padrões de ruas, harmonia, ritmo, unidade e hierarquia, proporção, escala, deslocamento, contraste ou mudança. Percepcionando a cidade como uma grande obra inacabada, os acontecimentos urbanos podem servir algum tipo de ornamento à cidade.

*“Ornamento e decoração, quando utilizados para melhorar a cidade têm três funções inter-relacionadas. As funções são: ir além da decoração de edifícios individuais e enriquecer os temas decorativos de uma área; melhorar as qualidades físicas, sociais e espirituais da localização, ou seja, fortalecer o *genius loci*; e, terceiro, para desenvolver a ‘legibilidade’ e a ‘imageabilidade’ da cidade.”* (Moughtin, 1999)

A avaliação de concursos urbanos, apesar da competência do arquitecto no tratamento da estrutura urbana, mobilidade, função ou controlo ambiental, é particularmente focada na apreciação da experiência estética da arquitectura como ornamento na cidade, complementando o pensamento e o juízo com a indiscutível experiência sensorial e o prazer imediato da complexidade visual.

No Casino e Extensão do Restaurante Winkler (Salzburgo, Áustria, primeiro prémio, 1986), Siza confronta-se novamente com a presença marcante da topografia (como havia acontecido em Matosinhos no Restaurante da Boa Nova e nas Piscinas de Marés) e utiliza o precipício com vista para a cidade para a estrutura linear e para a torre vertical que contem a caixa do elevador e liga a cidade em baixo ao casino em cima. Esta estrutura notável proporcionaria

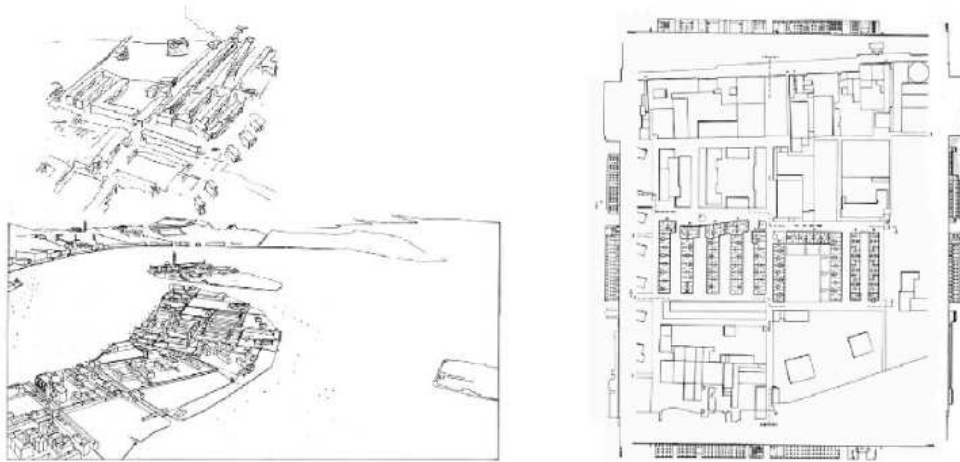


Figura 133. Álvaro Siza Vieira, *Campo di Marte*, Veneza, 1983

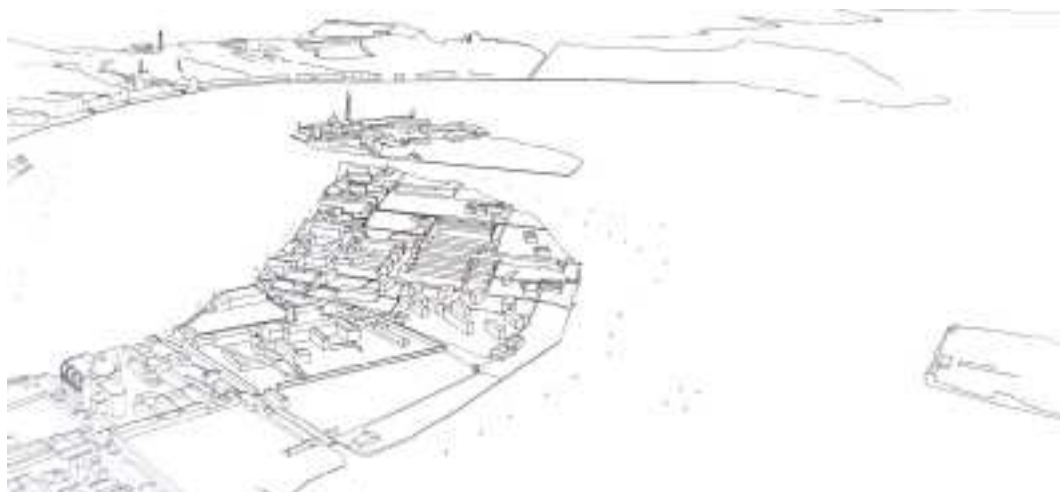


Figura 134. Álvaro Siza Vieira, *Campo di Marte*, Guidecca, Veneza, Itália, Primeiro prémio, 1983

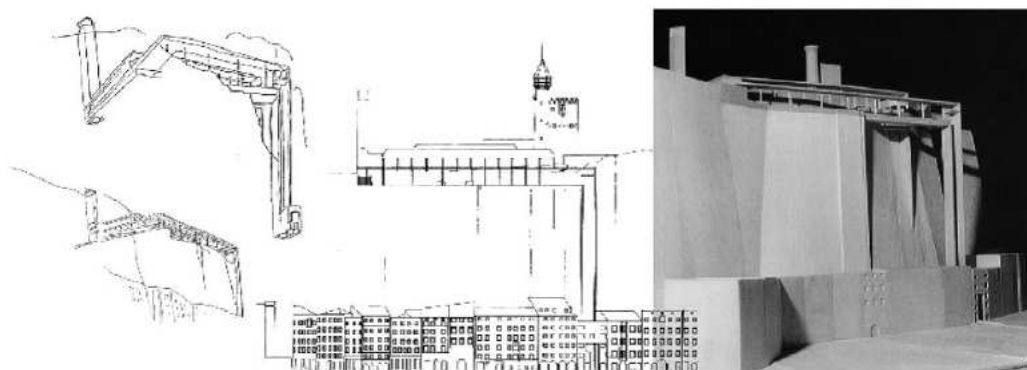


Figura 135. Álvaro Siza Vieira, *Casino Winkler*, Salzburgo, 1986

uma nova relação entre os edifícios históricos que fazem parte das características geológicas particulares do lugar.

Com a *Bibliothèque National de France* (BnF) (Paris, concurso, 1989/90), Siza teve um programa bastante complexo para ordenar, e uma dimensão simbólica ainda mais complexa para atribuir ao edifício. A inclusão deste projecto no conjunto de grandes empreitadas de François Mitterrand configura-se como a maior obra cultural do mandato presidencial, possuindo a mais importante reserva de livros de França e um local marcante no tecido urbano de Paris. Com uma localização marcante junto ao rio, Siza propõe um exemplo de *“desejo explícito de produzir um urbanismo coerente e tradicional, sem contrastar com o espírito da arquitectura da cidade [com a cidade]. Tal é o português Álvaro Siza, com os seus terraços, portas, claustros e pátios e uma austeridade, e simulando uma imagem geral de um grande seminário.”* (Jamet e Fachard, 1989) Siza quer produzir *“uma arquitectura pacífica. Como símbolo nacional e internacional, a biblioteca, bem como o seu uso intensivo, no projecto está definido por espaços interiores e exteriores generosos, assim como pequenos volumes para investigadores e leitores.”* (Jamet e Fachard, 1989)

Siza fala frequentemente de arquitectura como escultura, de como o espaço é moldado, numa linguagem poética. Um espaço de experiências *“estando nele, através da experiência física”* (Ursprung, *Centre Canadien d'Architecture* e Herzog & de Meuron, 2005, p. 402), não só privilegiando o sentido da visão mas também a interacção com os outros sentidos (Pallasmaa, 2012). A experiência da arquitectura de Siza é uma confrontação entre o que é racional, o que é abstracto, o que é subjectivo e expressionista e o corpo. Siza experimenta repetidamente habitar os seus edifícios e, ao fazê-lo, faz (desenha) o (seu) corpo no centro do mundo experimental. O ornamento é sentido deste modo, através da experimentação completa dos sentidos (Guilherme e Salema, 2013).

Contudo, Siza está empenhado na transformação ilusória das três dimensões em duas, e utiliza essa falácia como material de pesquisa contínua para corrigir e encenar os seus espaços. Para Siza o espaço urbano e a arquitectura são, de certa forma, o ornamento da cidade. Assim, sente-se tentado a assinalar a importância do sentido visual sobre os outros. Siza afirma: *“O desenho é uma forma de comunicação com o ‘eu’ e com os ‘outros’. Para o arquitecto, é também, entre muitos, um instrumento de trabalho; uma forma de aprender, compreender, comunicar, transformar: um modo de conceber.”* (Vieira e Angelillo, 1997, p. 17)

Siza vence o concurso para o *Centro Cultural de Madrid*, em 1989-90. No entanto, na segunda fase a organização alterou a configuração do lugar e especificou um arranjo diferente dos espaços, o que levou Siza a apresentar uma solução radicalmente diferente. O projecto é o reflexo único das condicionantes do momento, a alteração das condicionantes implica necessariamente a alteração do projecto.

Siza é ainda convidado neste concurso a partilhar a encomenda com um arquitecto espanhol e declina-a. Siza não declinou o concurso por causa de um arquitecto externo: *“Às vezes a culpa é atribuída a arquitectos estrangeiros que trabalharam comigo, aos quais, pelo contrário, devo muito do que aprendi, o apoio inesquecível e a paciência no longo processo de um projecto, e para a tradução daquilo que nunca foi entendido imediatamente como desejei ou precisei.”* (Vieira e Angelillo, 1997, p. 11)

O *status* crescente de Siza como arquitecto e a convicção na sua *capacidade técnica* fornece-nos outra pista sobre os seus limites em levar este concurso até à fase de construção. Siza incorpora a verdadeira natureza do arquitecto ético, no sentido de ser fiel à sua própria e autêntica ética profissional. Longe de ser apenas o autor da *obra-prima*, Siza está de facto a proteger a destituição da sua autoria e a prevalência do primeiro desenho ou do *“primary generator”* (Darke,

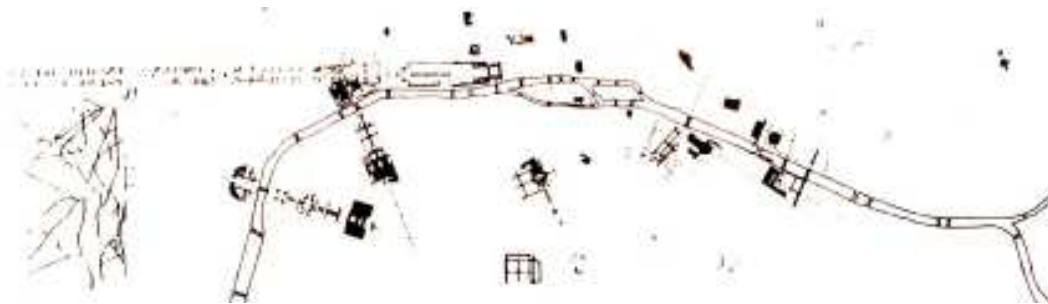


Figura 136. Álvaro Siza Vieira, *Bibliothèque National de France* (BnF) (Paris, concurso, 1989/90)



Figura 137. Álvaro Siza Vieira, *Bibliothèque National de France* (BnF) (Paris, concurso, 1989/90)

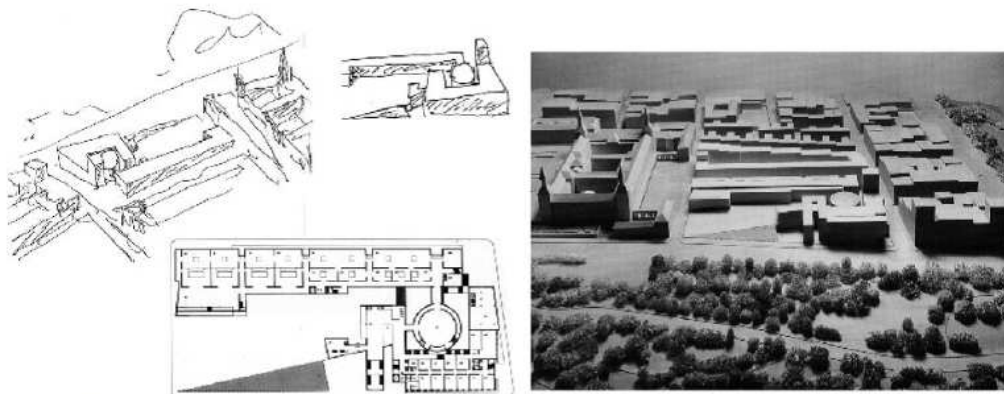


Figura 138. Álvaro Siza Vieira, *Centro Cultural de la Defensa*, 1998

1978) (Figura 173). O primeiro desenho (esquiço) é feito, na maioria das vezes, no lugar da obra e transforma-se a si próprio numa parte autónoma do projecto. É a vontade consciente do autor escrita na forma de um desenho. Este “*desaparecimento do autor*” (Frampton, 1989, p. 186) e a importância do primeiro desenho colidem com a imposição de outro arquitecto sobre o concurso. Isto não é aceitável nos termos de Siza. É uma espécie de fenómeno *anti-starchitect* a que Siza, fruto, julgamos, da sua experiência de vida e das suas convicções sociais, éticas e políticas, se compromete e se *entrega*. E assim o concurso não é construído.

A projecção internacional de Álvaro Siza Vieira é igualmente verificável em encontros internacionais como o “*Progetti per Napoli*” (Vieira, 1987) em 1987 em que Siza participa com Adalberto Dias, André Braga, Aurélio Silvério, Eduardo Cruz, João Xavier e Susana Alfonso para a celebração do Cinquentenário da fundação da Faculdade de Arquitectura de Nápoles. O projecto reorganiza a irregularidade do porto e o confronto entre a cidade histórica e o mar, explorando as áreas industriais desocupadas.

A consagração internacional de Siza

Com a participação em concursos internacionais Siza obtém um reconhecimento único na esfera dos arquitectos portugueses.

Com base na informação disponível na vasta bibliografia consultada elaborou-se uma base de dados que constante em anexo à presente investigação através da qual verificamos:

Tabela 6 - Número de entradas por tipologia de dados

| Tipologia de dado | Contagem total | Contagem Internacional |
|--|----------------|------------------------|
| Academia, incluindo Doutoramento <i>Honoris Causa</i> (13) | 19 | 13 |
| Concursos | 19 | 17 |
| Exposições de trabalho | 42 | 37 |
| <i>Praxis</i> (projecto, concursos e estudos) | 303 | 86 ² |
| Prémio e reconhecimentos | 58 | 35 |

Durante os anos 80 Álvaro Siza iniciará 41 projectos em Portugal e 22 concursos internacionais, e metade destes projectos internacionais foram concursos internacionais, embora só tenha construído quatro desses projectos.

Entre 1952 e 2010 Álvaro Siza Vieira realizou cerca de 300 projectos, dos quais cerca de 25% são internacionais e cerca de 17 são concursos internacionais.

Tabela 7 - Listagem de Concursos de Siza Vieira

| Data | CONCURSOS INTERNACIONAIS | Cidade | Pais | | | Notas e Colaborações |
|--------------------|--|-------------------|------|-------|----|------------------------------|
| 1979 | Piscina de "Gorlitzer Bad" Kreuzberg - Berlim Oeste | Berlim | DE | P.E. | | Prémio Simbólico |
| 1979 | Blocke 70 und 89 - Kreuzberg Frankelufer | Berlim | DE | 2º P. | | |
| 1980 | Sede da Companhia Dom | Colonia | DE | | | |
| 1980 | Blocke 121 - Schlesisches Tor | Berlim | DE | 1º P. | r | |
| 1980-84 | A_Edifício de Habitação "Bonjour Tristesse" | Berlim | DE | | r | Arq. P. Brinkert |
| 1980 ; 86-88 | B_Kita | Berlim | DE | | r | Arq. P. Brinkert |
| 1980 ; 87-88 | C_Senior | Berlim | DE | | r | Arq. P. Brinkert |
| 1980 | Block 11 e 12 - Kottbusser Damm | Berlim | DE | | | |
| 1983 | Monumento às Vítimas da Gestapo, <i>Prinz-Albrecht-Palais</i> | Berlim | DE | | | |
| 1983 | <i>Kulturforum</i> | Berlim | DE | | | |
| 1983-84 | Proposta para Caserta | Caserta | IT | | | |
| 1985 | Recuperação da Área de <i>Campo di Marte</i> - Giudecca | Veneza | IT | 1º P. | rp | |
| 1985 ; 1995 ; 2003 | Edifício de Habitação em <i>Campo di Marte</i> - Giudecca | Veneza | IT | | | em curso |
| 1986 | Ampliação do Casino e Restaurante Winkler | Salzburgo | AU | 1º P. | | |
| 1986 | Parque Urbano | Salemi | IT | | | Arq. A.Dias e E. Souto Moura |
| 1986 | Plano Geral da Expo '92 | Sevilha | ES | | | Arq. A.Dias e E. Souto Moura |
| 1986-87 | Estudo Urbanístico para o Bairro Pendino | Napoli | IT | | | Arq. A.Dias |
| 1986-87 | Plano Monteruscio e Campo Flegrei - Trienal de Milao | Napoli | IT | | | Arq. A.Dias |
| 1988-89 | <i>Centro Cultural de la Defensa</i> - 1º Fase - 2º Fase | Madrid | ES | 1º P. | | Arq. J.P. Santos |
| 1988 | Projecto per Siena | Siena | IT | | | Arq. J.P. Santos |
| 1989 | Biblioteca de França | Paris | FR | | | Arq. Wilfred Wang |
| 1990 | Plano Urbanístico Boulevard Brune | Paris | FR | | | |
| 1992-93 | Museu de Arte Contemporânea para Helsínquia | Helsínquia | FI | | | Arq. S. Moura |
| 1993 | <i>The J. Paul Getty Museum</i> | Malibu | US | | | Arq. P. Testa |
| 1998 | Centro Cultural e Auditorio para a Fundação IBERE CAMARGO | P o r t o Alegre | BR | 1º P. | r | |
| 1999 | Estudo para a Sala da Pietá de Rondanini, Castello Sforzesco | Milao | IT | 1º P. | | |
| 2002 | Plano Especial Recoletos- Prado | Madrid | ES | 1º P. | rp | Arq. J.M.H. Leon |
| 2003 | <i>Ciudad del Flamengo</i> de Jerez de la Frontera | J. de la Frontera | ES | | | Arq. J.M.H. Leon |
| 2010 | Concurso de ideias " <i>Cittá dell'Art e della Musica e del Parco delle Cave</i> " | Lecce | IT | 1º P. | | Arq. C. Castanheira |
| 2010 | Concurso de ideias <i>Atrio de La Alhambra</i> | Granada | ES | 1º P. | | Arq. J.Domingo |

Em 1992 Álvaro Siza Vieira é galardoado com o prémio Pritzker.

3.3.4 A segunda vaga ²²⁰

Eduardo Souto de Moura nasceu no Porto em 25 de Julho de 1952 ²²¹, começou a sua formação como estudante de artes na Escola de Belas-Artes do Porto, e entrou na FAUP em 1970, só se tendo graduado em 1980.

Souto de Moura trabalhou com Noé Dinis e Fernando Távora no SAAL (fazendo parte de uma geração de arquitectos que sentiu a relevância da mudança política e social em Portugal) e, durante os seus primeiros anos (1974-1979) colaborou também com Siza. *“Foi então que Souto de Moura passou algum tempo no meu atelier, a colaborar no projecto SAAL em São Vitor e outros. Rapidamente percebi, com um desânimo traiçoeiro e uma grande alegria, que não iria tê-lo como colaborador muito tempo.”* (Vieira e Angelillo, 1997, p. 67)

Com a mudança do atelier inicial de Siza Vieira para o actual escritório na Rua do Aleixo, concentraram-se no mesmo edifício Fernando Távora (3º andar), Siza Vieira (2º andar) e Eduardo Souto de Moura (1º andar). Esta organização demonstra bem a influência de Távora e Siza na formação inicial de Souto. No seu trabalho encontra-se presente a influência de Mies van der Rohe (1886-1969) e Aldo Rossi (1931-1997), as experiências californianas dos anos 50 e 60 de Craig Ellwood, Pierre Kōning e das *“case study houses”* e a arte minimalista (Donald Judd e Sol Lewitt). Alguns autores referenciam ainda a influência de Bernardo Soares, um dos heterónimos de Fernando Pessoa (1888-1935), de Roland Barthes (1915-1980), pensador e escritor francês, do pintor catalão Antoni Tàpies ²²² (1923-2012) e do artista alemão Beuys (1921-1986).

Souto de Moura acompanha ao longo dos anos 70 e 80 a profusão de tendências arquitectónicas, no seguimento da revisão crítica do moderno (Ribeiro, 2010, p. 169), com uma produção nacional inicialmente ligada à habitação perseguindo as formas elementares, criando uma gramática (alfabeto ou dicionário) de formas e arquétipos (Peretti e Bortolotti, 1999).

Souto de Moura participa mesmo em alguns dos concursos iniciais de Siza (na Piscina de Gorkitz Bad e na Habitação em Fraenkelufer) o que certamente terá influenciado mais precocemente o interesse de Souto de Moura pelos concursos internacionais, possibilitando a experiência e o conhecimento iniciais ausentes na maior parte dos ateliers nos anos 70 e 80. Siza e Souto continuam, esporadicamente, a colaborar em projectos (p. ex o Metro do Porto), em exposições (p. ex. instalação chamada "Jangada de Pedra" em Washington exibida em 2015) e a fazer concursos em conjunto.

O primeiro concurso internacional de Souto de Moura foi a Casa Imaginária de Karl Friedrich Schinkel (Japão, 1979), cujo local era proposto pelo concorrente, tendo Souto optado por propor uma localização perto da Casa de Chá da Boa Nova de Siza (Figura 121). Souto propôs a construção de uma abstracção de uma ruína de natureza clássica, lembrando uma das ruínas de Piranesi, em contraste com a ilusão figurativa ausente de Schinkel. Numa entrevista, em 1994, Souto de Moura afirma:

“Schinkel é uma pessoa na qual estava interessado e que parecia ser uma das chaves do Movimento Moderno. Sempre considerei o Movimento Moderno uma continuidade do Classicismo, independentemente do que tinha a dizer contra ele. ... E depois, claro, existia o Mies, e por aí adiante...”

Realmente queria fazer parte deste concurso, construir a casa Neoclássica com a refinaria de Leça. Nas suas

220 Retirado do artigo *“Shall we Compete?”* (Guilherme, 2014)

221 Souto de Moura (1952-07-25) é cerca de quase 20 anos mais novo que Álvaro Siza Vieira (1933-06-25).

222 Que surgirá no concurso do Banco Olivetti.

viagens, Schinkel mostrou um certo interesse em materiais industriais. Ele estava, tal como todos os arquitectos dotados, finalmente em sintonia tanto com o passado como com o futuro, e o futuro naquela época era a indústria, o mito da máquina. Eu queria criar um contraponto entre o estilo clássico e a paisagem industrial, que não são tão diferentes como podem parecer.

Foi um dos meus projectos preferidos: não existiam pré-requisitos para o projecto e a forma como saiu foi a forma como o propus. A Casa incorporou inocência: existia uma cascata, um rio, algumas fontes. Não estão lá como decorações, mas sim como a minha interpretação de Schinkel.” (Moura e Pais, 1994, p. 31)

Este primeiro concurso foi deveras importante para Souto de Moura, e aconteceu muito mais cedo na sua carreira do que na de Siza. Embora tenha sido um concurso de ideias e tenha sido quase em simultâneo com os primeiros concursos “*IBA Altabau*” de Siza. Parece comprovar que a participação em concursos anteriores com Siza despertou o interesse em Souto, no concurso e no desejo de participar. A escolha deste concurso, tanto em termos do seu tipo (ideias e não projecto) e a escolha de um dos seus autores preferidos (Schinkel) pode ser entendida como uma abordagem diferente ao concurso, encarado como uma oportunidade inicial para uma pesquisa em projecto.

É de facto interessante que Souto de Moura opte desde logo por um concurso internacional de ideias, com uma perspectiva de realização baixa, mas elevado nível de conceptualização e de investigação, e não especificamente por um concurso de projecto, ou seja por uma oportunidade de poder vir a concretizar uma obra. Em Portugal Eduardo Souto de Moura opta, logo em 1981, pelo concurso para o Centro Cultural da Secretaria de Estado da Cultura no Porto (1981-1991) que o viria a lançar, dentro e fora de Portugal, como um dos mais importantes arquitectos de uma nova geração.

O seu reconhecimento internacional viria a reforçar-se com a conquista do primeiro lugar no concurso para o projecto de um hotel na zona histórica de Salzburgo, na Áustria, em 1987. No Hotel de Salzburgo (Áustria, Concurso, 1987-98), Souto de Moura utiliza “*a axialidade (deformada) intencional e o seu adorno urbano conseguido através de contrastes dos materiais e gigantes postes de bandeira, uma encenação prudente de continuidade composicional e urbana com a cidade de Mitteleuropaisch, lida através dos instrumentos do neo-academicismo. O segundo projecto [proposta #2, de 1989] é um objecto que se constitui a si próprio, em termos de uma lógica rigorosa de construção e de material, à custa de tornar pior a articulação urbana que se sentiu obrigado a estabilizar na primeira versão.*” (Angelillo e Trigueiros, 1996)

A superfície e a construção tornam-se uma obsessão para Souto de Moura e “*O papel da linguagem a ser implantada é restrita à superfície, um campo aberto a todos os tipos de gestos artísticos perigosos. O resultado teve como objectivo alcançar uma implantação clara de uma volumetria harmoniosa com uma fachada tipo contentor, capaz de diluir as imposições de uma estrutura de cinco pisos numa rua ladeada por casas neoclássicas que exibem as suas volutas, cornijas e entablamentos com dignidade.*” (Peretti e Bortolotti, 1999, p. 113)

Souto demonstra claramente que o concurso pode ser o lugar e o tempo para reflectir sobre as condições do projecto. Os seus próprios pontos de vista sobre Shinkel, as suas ideias sobre a condição moderna do classicismo e história estão reflectidas no seu projecto. Souto continuaria a explorar algumas destas ideias (p. ex. as colunas (pilares) no Mercado de Braga (1980-1984)) em vários projectos de modo consistente.

O trajecto de Souto Moura ²²³

O percurso de Souto de Moura inicia-se nos anos 80 com a primeira obra de habitação numa ruína no Gerês (1980-1982) marcando “*no seu culto do objecto e de resistência à banalidade e à lógica do mercado, tem vindo a afirmar quer os valores da inovação quer a manutenção das virtudes da cultura tradicional contra a dispersão dos tempos actuais.*” (Tostões e Guerra, 2008, p. 79) Souto de Moura inicia um confronto entre a história (identificado no pré-existente) e o rigor conceptual e construtivo, de planta livre (com aparente influência Miesiana) e de profunda pureza construtiva. Esta pesquisa assumirá uma vertente conceptual no concurso da Casa das Artes (Centro Cultural da Secretaria de Estado da Cultura, Porto, 1981-1991) que acabará por vencer e construir.

As primeiras memórias dos concursos de Souto de Moura (2015) são sobre o 1º Prémio para a reestruturação da Praça Giraldo, Évora (Figura 140), em 1982, por proximidade à cidade alentejana e em ligação a uma proposta pouco conhecida de Souto para o Estádio Municipal de Évora. Aparenta existir alguma similitude entre o projecto do Estádio de Évora e a obra do Estádio Municipal de Braga, aliás confidenciada por Souto de Moura a um dos seus colaboradores (Moura, 2015).

Durante os anos 80 Souto de Moura fez somente dois concursos internacionais e três em Portugal. Em 1978 fez o concurso para o Hotel de Salzburgo, apenas um ano depois do concurso de Siza para a ampliação do casino e restaurante de Winkler, em Salzburgo (projecto, 1986). Curiosamente, continuou a participar em alguns dos concursos de Siza: Parque Urbano em Salemi, Itália, 1986, e no concurso de ideias da Exposição de Sevilha de 1992, Espanha, 1986. Souto estava, naquele tempo, a pesquisar e a questionar a casa portuguesa e a habitação e fá-lo em Portugal.

Note-se que o tema da *casa* é um clássico, não só da formação do arquitecto (constituindo matéria frequente de trabalho pelos alunos de arquitectura) como da própria identificação do arquitecto (*o que desenha casas*). Contudo, ao longo de uma série, designada por muitos como *caixas*, Souto de Moura reinterpreta o conceito da habitação moderna portuguesa, alicerçando-a numa nota tectónica e tecnologia.

Os concursos de Souto de Moura, durante este período, estão de novo ligados a uma pesquisa em curso que começou em Salzburgo (Figura 143), e continuou no Banco Ideal Olivetti (Figura 139). Algumas destas experiências, ao lidar com a decepção (Guilherme e Rocha, 2013, p. 175) e veracidade, foram posteriormente utilizadas em alguns projectos portugueses, como o Departamento de Geociências (Figura 145) (Universidade de Aveiro, 1990-1994) e a Torre Burgo (Figuras 141, 142 e 144) (Porto, 1991/95 – Fase 1; 2003/04 – Fase 2; 2007 – Construção).

Souto de Moura apresenta-nos algumas explicações para a importância dos concursos na sua forma de trabalhar aquando da entrevista que realizámos (Moura, 2015). Para Souto de Moura os concursos de arquitectura são fundamentalmente uma oportunidade (democrática) de resolver problemas, um modo de testar e revitalizar as equipas de projecto, e, um modo de inovar.

Os concursos são uma oportunidade: “*Eu acho muito bem os concursos, são um aspecto regra, democrática para a toda a gente. Só que há um problema, a arquitectura não é democrática, quer custe muito às pessoas ou não. E, portanto, há aqui uma demagogia enorme. O princípio é bom, há muito tempo, mas em 90% acontece isto quando há um problema: «O que é que vamos fazer? Isto está tudo embrulhado.»*», «Então vamos fazer um

223 Retirado do artigo “*Shall we Compete?*” (Guilherme, 2014)

concurso.» é a primeira frase de toda a gente, das Câmaras, dos políticos. Quando há um imbróglio: «Vamos fazer um concurso!» (Moura, 2015) Esta oportunidade é fundamental para resolver alguns problemas, “*noto que os concursos são um bocado o “paliativo”, ultrapassar uma situação em que ninguém sabe qual é a solução.*” (Moura, 2015) A forma democrática como o concurso de arquitectura é instituído é tanto factor positivo (pela oportunidade e equidade de juízos) como negativo (porque há de facto escolhas que dificilmente são isentas de preconceito ou influências). Tanto os concursos livres (“*em que em princípio não concorrem os projectos das personagens nem as vedetas e concorre gente mais nova*” (Moura, 2015)), como os concursos por convite (dos “*amigalhaços*” (Moura, 2015)) são oportunidade de trabalho, mesmo que consciente da progressiva corporização (proteccionismo) dos promotores e jurados em verdadeira violação da democracia inicialmente pressuposta. Estas oportunidades são apetecíveis porque o trabalho nacional escasseia: “*Não, é assim, isto é muito fácil: cá não há trabalho, tem que haver trabalho lá fora se quiser continuar. Para ter trabalho lá fora só dá através de concursos.*” (Moura, 2015) O concurso aparece então não por desejo, mas por obrigação.

Diga-se, tal como em Siza (2014, 2015), lembrado por Brigitte Fleck (1995, 2014), para Souto de Moura ir para o estrangeiro é o reflexo de que algo não está bem no país de origem. Escamotear esta importante dimensão da vontade de internacionalizar é esconder de todos a evidência de que o concurso internacional de arquitectura é em primeira análise uma forma de encontrar trabalho.

Souto salienta o aspecto colaborativo (interno do atelier) e declina expressamente a *exigência* (Moura, 2015) das colaborações externas feitas exclusivamente para ganhar concursos internacionais, com *embelezamento* superficial do que é intrínseco do migrante e distinto dos arquitectos locais (p. ex. ao nível do desenho, do grafismo ou dos *tiques*). A relação *intra-generacional* e *entre-especialidade* são igualmente evidenciadas, com benefícios para ambas as partes. “*Sinto [o desafio], é tudo diferente. Depende das pessoas com quem trabalho, faço concursos com gente nova, estagiários, pessoas que vêm à noite, fins-de-semana, cheios de entusiasmo, fazem aqui, fazem uma maquete, e deixo a retaguarda no escritório com os mais antigos, com mulheres e filhos e que não estão para aturar, para fazer directas, não tenho escolha. Portanto é tudo diferente, é mesmo uma quebra de rotina, uma nova experiência.*” (Moura, 2015)

Os concursos são aliciantes como forma de fazer diferente e sair da rotina. “*Quer dizer, nós não temos acesso e há a uma certa rotina em Portugal, não há concursos muito diferentes: habitação, museu, por aí... E de vez quando aparecem umas coisas complicadas nos concursos que eu acho graça, o que me obriga a mudar a rotina, que é uma coisa que cada vez mais me motiva no escritório.*” (Moura, 2015)

Trabalhar no estrangeiro é para Souto de Moura, efectivamente diferente! Como Souto afirma, é uma oportunidade de “*não morrer virgem!*” (Moura, 2015). Relevante para ir mais longe e experimentar fazer diferentemente do que é tradicional ou esperado. “*É que tem sítios novos e culturas novas, está a perceber, eu tenho que fazer, que me confrontar com sítios, por exemplo, com telhados inclinados, que para mim é uma coisa completamente estranha, isso, e depois obriga-me a pensar se vou ser «permeável», ou ser influenciável, vou ser camaleónico, transformar-me em suíço, como o Siza faz, que é holandês na Holanda, é chinês em Macau... Isso é muito interessante...*” (Moura, 2015). É ser-se de um lugar e de outro, ser-se capaz de se reinventar sendo-se o mesmo e sendo-se diferente ao mesmo tempo, numa duplicidade e atitude *camaleónica* local a local, mais que obra a obra. Na relação entre obras procura-se a *continuidade com inovação*, na relação entre locais, Souto procura a *sua identidade nesse lugar* e a partir daí nasce o seu projecto.

A inovação acontece naturalmente “*Inova porque sai da rotina e é um conjunto de circunstâncias para mim completamente desconhecidas, de que nunca ouvi falar.*” (Moura, 2015) e é tanto inovação

tecnológica como conceptual. Todavia, quando confrontado com o edifício mais inovador, Souto de Moura escolhe um edifício, marcante, é certo, mas que não foi alvo de concurso: o Estádio Municipal de Braga.

As suas competências enquanto concorrente saem beneficiadas com as suas experiências como jurado. O acumular de experiências em concursos é positiva para os desempenhos futuros, confirmando a possibilidade, e a necessidade, de aprender com o erro. Souto diz: *“Cada vez mais, o concurso ganha-se. E eu percebo isso, porque já fui muitas vezes júri, embora muito facilmente arranje inimigos e não ganhe nada, quem perde fica chateado comigo. Mas cada vez mais o concurso é um piscar de olho. O júri tem muita gente, para ser democrático, não é um júri de arquitectos, não é um júri de arquitectos para escolher o melhor projecto. É o Presidente da Junta de Freguesia, o Presidente disto..., o Presidente do partido, o Bispo do sítio, são 30 gajos, ninguém percebe puto daquilo. E depois faz-se os 3D para a piscadela de olho. Um gajo começa a fazer umas primeiras rondas e a malta, já estou um bocado batido nisso, diz este projecto aqui é muito interessante. É uma aldrabice porque isto parece um arranba-céus, com o máximo de altura permitido de 20 andares, mas só tem 5 pisos, portanto isto está tudo aldrabado. Mas eu acho o mais interessante.”* (Moura, 2015)

Ganhar um concurso é ainda ganhar uma batalha entre ‘egos’ (Addamo, 2014; Bilgrami, 2008; Deamer, 2014) e *“Acho é que me adaptei à realidade [do mercado]. Continuo a dizer, a inteligência é a capacidade de adaptação às situações. Eu tinha que perceber as novas situações, as situações que eu tinha era fazer a casa para a minha prima, e para o meu amigo a casa de praia de não sei quê. Essa era a arquitectura que eu fiz durante dez anos. Mas foram os concursos que me transformaram, enquanto arquitecto. Quando ganhei a Casa das Artes, e que fiquei feliz, porque ganhei aos meus professores, embora não tinha nada contra eles..., mas é um Édipo que fica bem. Lembro-me que me deram 1000 contos. Eu disse ao Siza que, agora, ia tentar a minha vida. Depois acabei sempre, entre cá e lá, dentro e fora do Siza, ganhava um concurso ou tinha um trabalho, saía, e o Siza recebeu-me sempre. Mas mudei muito, não tem mal dizer isso. Eu mesmo, sem ser em concursos, a ideia da profissão, do chamado «métier», não tem nada a ver, nos últimos 30 ou 40 anos, não tem nada a ver uma coisa com a outra.”* (Moura, 2015). É evidente que as competências de Souto já não são as mesmas que possuía quando se licenciou, a sua capacidade de raciocínio, análise dos problemas e a maturidade nas soluções são superiores. Mas Souto não relega para segundo plano a frescura, radicalismo ou sagacidade da sua juventude. A sua experiência de vida moldou-o e conferiu-lhe uma maior capacidade de adaptação natural (diferente da adaptação ecológica), de se moldar aos novos desafios e dicotomias. Há na sua longa entrevista uma aceitação dos seus limites em mudar o mundo, nunca uma desistência dessa capacidade de intervir e contribuir para melhorar o mundo, mas a aceitação da possibilidade da contradição e da possibilidade de insucesso. Há uma maturidade que se revela do que de bom e de mau os concursos podem significar e proporcionar.

Concursos realizados por Souto de Moura

Numa recente exposição na Galeria da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP) em 2011 foi apresentada de uma forma estruturada toda a obra relevante dos concursos de Souto de Moura desde 1979 até 2010, tendo sido posteriormente publicados em catálogo (Barata, Campos e Oliveira, 2011). Esta exposição celebrou o reconhecimento internacional de Souto de Moura pela atribuição do prémio Pritzker e estabelece um inventário fundamental (ainda ausente no caso de Álvaro Siza Vieira) dos seus concursos tanto em Portugal como no estrangeiro.

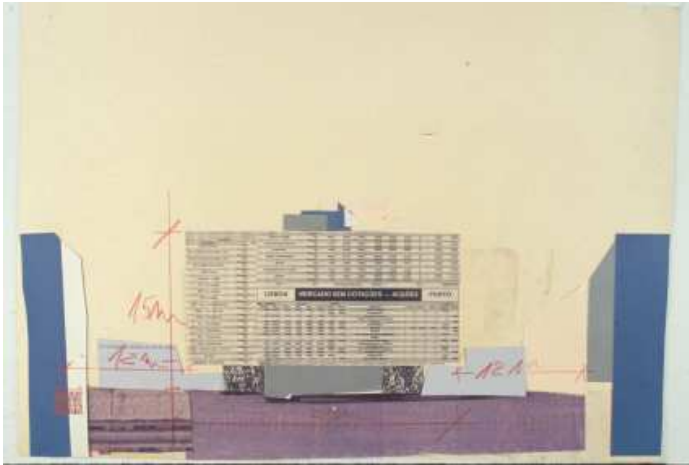


Figura 139. Eduardo Souto de Moura, Banco Olivetti, 1993

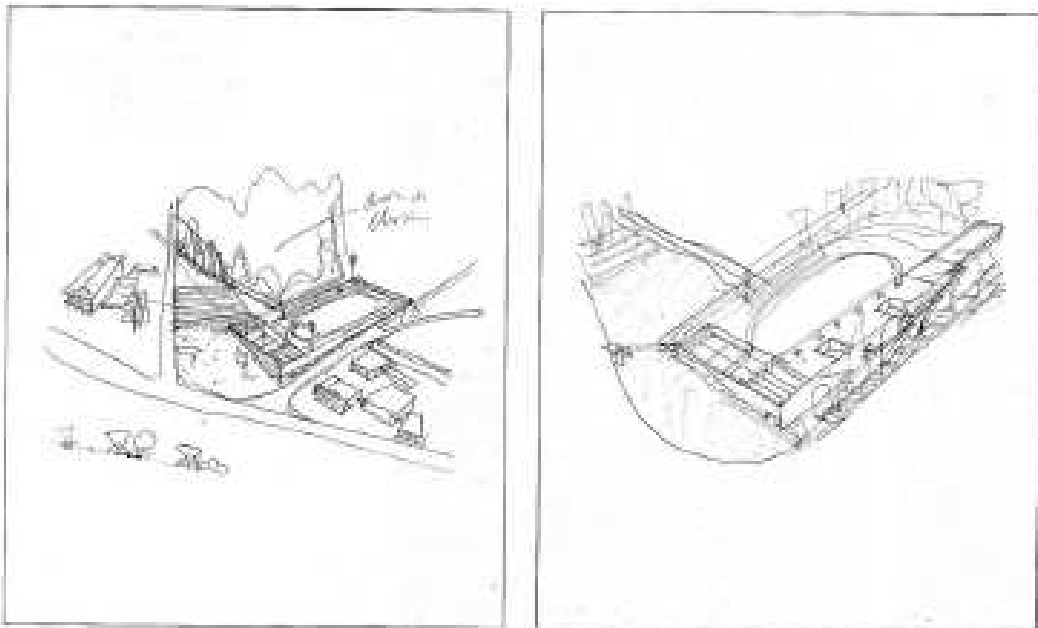


Figura 140. Eduardo Souto de Moura, Esquícios do 1.º Prémio no concurso para a reestruturação da Praça Giraldo, Évora, 1982

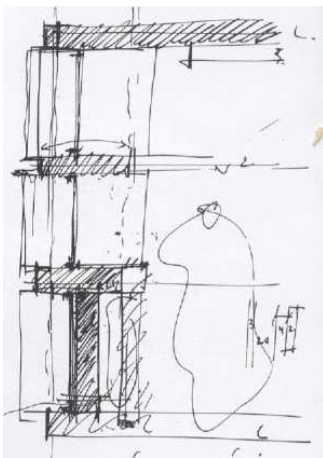


Figura 141. Eduardo Souto de Moura, Torre Burgo (1991/95 – Fase 1; 2003/04 - Fase 2; 2007 - Construção)

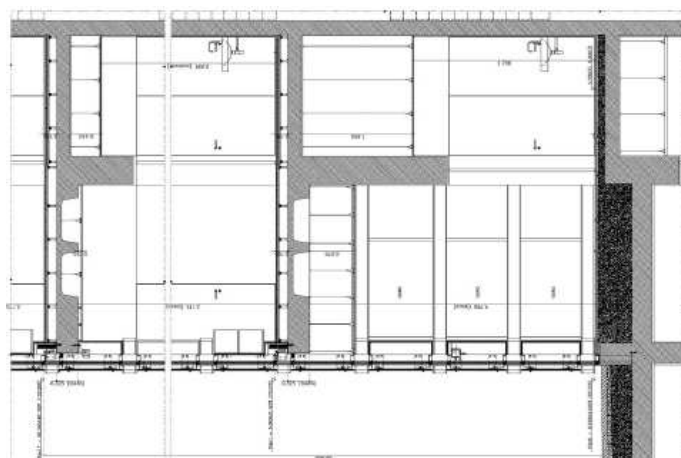


Figura 142. Eduardo Souto de Moura, Torre Burgo (1991/95 – Fase 1; 2003/04 - Fase 2; 2007 - Construção)

Desde 1979 até 2010 Souto de Moura participou num total de 50 concursos (Tabela 3), nos quais obteve 16 lugares de relevo (1º e 2º prémios). Entre 2007 e 2010 foram concluídos 26 concursos.

A primeira conclusão que podemos retirar é a importância crescente dos concursos para garantir a encomenda²²⁴ nos últimos 5 anos.

Tabela 8 - Estatísticas dos concursos da exposição “Concursos 1979-2010”

| Dados (Barata, Campos e Oliveira, 2011) | # | % |
|---|----|-------------|
| Número de concursos entre 1979 e 2010 | 50 | 100% |
| Número de concursos nacionais | 24 | 48% (24/50) |
| Número de concursos internacionais | 26 | 52% (26/50) |
| Número de concursos internacionais - Europa | 24 | 92% (24/26) |
| Número de concursos internacionais – não Europa | 2 | 8% (2/26) |
| Concursos premiados (1º e 2º lugares) | 16 | 32% (16/50) |
| Concursos ganhos (1º lugar) em Portugal | 11 | 46% (11/24) |
| Concursos ganhos (1º lugar) no estrangeiro (internacionais) | 3 | 12% (3/26) |

A partir dos dados da exposição podemos concluir que a maioria dos concursos lida com edifícios urbanos significativos (programas culturais, de saúde, de desporto e religiosos constituem 31 dos 50 concursos) ou directamente relacionados com desenvolvimento urbano (7 em 50) e apenas alguns (4 em 50) lidam com o tema da habitação, metade dos quais são programas para hotéis.

Souto de Moura tem uma taxa baixa de concursos bem-sucedidos (32% de todos os concursos obtiveram o primeiro ou segundo prémios), e é, estatisticamente, o mais bem-sucedido em Portugal (venceu 11 em 24 concursos) do que no estrangeiro (3 em 26 concursos). Tal como Souto de Moura afirma “50% de todos os [meus] projectos nunca são construídos. Tantos edifícios que não são construídos... Só hoje perdi duas propostas! Duas!” (Rangel *et al.*, 2009, p. 91)

Os concursos quer sejam ganhos ou perdidos, e mesmo que Souto de Moura vença, não quer dizer que o projecto será construído. Existem etapas burocráticas, económicas e outras que têm que ser superadas com diplomacia e compromisso. Este esforço nem sempre é bem-sucedido.

O concurso como campo de experimentação

O Hotel de Salzburgo (1987/89)

O Hotel de Salzburgo (Figura 143) é um projecto urbano no qual a localização é o fundamento da ideia. A periferia do local e as suas relações urbanas dão estrutura à proposta apresentada a concurso. O lugar triangular está situado entre uma área residencial e uma grande massa de rocha que corta a cidade. O projecto procura conciliar as várias áreas, programas e imposições legais e apresenta um edifício de dois volumes que separa as áreas privadas das áreas públicas.

O sucesso de Souto de Moura neste concurso deve-se à sua resposta ao tema, num contexto urbano, e à sua experiência na interacção de volumes e formas.

224 No entanto, com os dados recolhidos, não é clara a verdadeira relevância económica dos concursos na aquisição directa de serviços de arquitectura.



Figura 143. Eduardo Souto de Moura, Hotel de Salzburgo, 1987/89



Figura 144. Eduardo Souto de Moura, Torre Burgo (1991/95 – Fase 1; 2003/04 - Fase 2; 2007 - Construção)



Figura 145. Eduardo Souto de Moura, Departamento de Geociências da Universidade de Aveiro, Portugal

Três anos depois (1989) Souto de Moura apresenta a proposta final ao Conselho. Foram feitas algumas mudanças importantes no projecto inicial ao volume, esquema de construção e materiais: betão, pedra e ferro.

Entre a proposta inicial (concurso, 1987) e a proposta final (1989) existe uma mudança de atitude do arquitecto. No primeiro esquema a *“(...) axialidade intencional (deformada) e o seu ornamento urbano alcançaram através do contraste de materiais e das gigantes bastes, uma ‘mise en scène’ de continuidade urbana e composicional prudente com a cidade de Mitteleuropäisch, lida através de instrumentos do neo-academicismo. O segundo projecto é um objecto que constitui por si mesmo, em termos de uma lógica de construção e material rigorosa, às custas de tornar pior a articulação urbana que se sentiu obrigado a estabelecer na primeira versão.”*

Na proposta final os problemas de configuração são resolvidos sob a forma de um edifício isomorfo e infinito.

As referências de design para este projecto são pilhas de elementos sobrepostos, tais como madeira, betão ou ferro. Não é claro quando Souto de Moura recolheu estas referências, mas emergiram num nível de projecto inicial como se fossem objectos imateriais pré-projecto que comunicam o projecto ao arquitecto e ajudam-no a manter-se focado na ideia.

Existe alguma pesquisa e selecção entre as imagens, alguma narrativa não expressa que mantém as imagens e o projecto ligados entre si. Souto de Moura reflecte e age rapidamente no momento breve do concurso. Souto selecciona as imagens do seu *“Wall Atlas”* (Bandeira e Tavares, 2011) e aplica-as como experimentos científicos ao projecto. As imagens são tão fortes que transmitem o momento (pessoal) oculto da concepção a outros. Estas imagens dizem-no melhor e mais cedo.

Estes objectos do quotidiano que Souto de Moura utiliza como transposição figurativa pesquisam *“(...) a estrutura minimal que permite a maior combinação possível de materiais, na fase de adaptação à nova função, que, evidentemente, não era essencial para ser exactamente como planeado. Deste modo, a força evocativa da forma supera a da função para que o objecto foi criado, permitindo o grau de flexibilidade necessário para o tipo de interpretação requerido pela sociedade em evolução contínua.”* (Angelillo e Trigueiros, 1996, p. 21). Estas imagens não são arbitrárias, mas sim premeditadas no sentido de que são específicas, recolhidas diariamente por Souto de Moura, reflectindo um determinado tipo de filtro pessoal. As imagens tornam-se afectivas, esperam ser utilizadas, e serão utilizadas e reutilizadas noutros projectos. Para alguém que avalie o concurso estas imagens dizem aquilo que Souto de Moura gostaria de dizer.

Neste caso estas imagens servem ainda um outro propósito de explicar a pele do edifício, o desenho da fachada, que não é explicado pelo programa do projecto.

Souto de Moura afirma *“tal como ocorre frequentemente nos meus projectos, a questão do sistema de construção torna-se uma espécie de obsessão. O desenho é cada vez mais determinado pelo orçamento, pelo cronograma, pelas dimensões e pelos códigos de edificação. O papel da linguagem a implementar é restrito à superfície, um campo aberto a todo o tipo de gestos artísticos perigosos. O resultado teve como objectivo alcançar uma implantação clara de uma volumetria harmoniosa com uma fachada tipo-contendor, capaz de diluir as imposições de uma estrutura de cinco pisos numa rua ladeada por palacetes neoclássicos que exibem as suas volutas, cornijas e entablamentos com dignidade.”* (Peretti e Bortolotti, 1999, p. 113).

O Banco (1993)

O concurso do *Banco* (Figura 139) foi um concurso privado, restrito, por convite, realizado pela Olivetti em 1993. O Banco é um projecto fictício com um programa fictício, e sem localização fixa, “(...) baseado em ideias, que eram necessariamente o fruto da reflexão e pesquisa” (Capezzutto, 1994, p.30). O atelier de Souto de Moura (n. 1952) no Porto foi convidado, juntamente com David Chipperfield (1953) com sede em Londres, e com o atelier de Jacques Herzog (n. 1950) & Pierre de Meuron’s (n. 1950) em Basileia.

As razões para a escolha destes arquitectos eram:

1. Pertenceram “(...) à mesma geração, nascida por volta de 1950 ...” e representavam “um grupo de arquitectos relativamente homogéneo... que pretendiam tornar-se grandes mestres” (Capezzutto, 1994, p. 33);
2. Eram “arquitectos europeus, com raízes sociais e ‘backgrounds’ culturais comparáveis” (Capezzutto, 1994, p. 33);
3. “Estavam entre os melhores no mundo” (Capezzutto, 1994, p. 33);
4. “Formariam, se não um movimento ou uma tendência, então, pelo menos, um grupo de amigos” (Capezzutto, 1994, p. 33).

Souto de Moura é descrito como tendo-se formado na Escola de Arquitectura do Porto e tendo “trabalhado para Fernando Távora e Álvaro Siza, a partir dos quais desenvolveu a sua atenção ao lugar, o seu conhecimento sobre construção, a sua sensibilidade aos materiais utilizados e a sua capacidade de condensar até o tema de arquitectura mais complexo em termos essenciais. A sua pesquisa sobre tipos de arquitectura levou-o, através de uma busca metódica pela perfeição, a propor uma série de modificações interessantes, inovadoras e, ao mesmo tempo, lógicas. A grande atenção ao detalhe por parte de Souto de Moura não é forçada, mas sim uma consequência de um processo de refinamento e eliminação do supérfluo” (Capezzutto, 1994, p. 34).

Ao contrário dos concursos normais, existiram encontros entre os arquitectos e o júri da Olivetti. Esta é uma característica raramente vista em concursos, mas que permite uma troca de ideias entre o cliente e o arquitecto.

A tarefa era criar um edifício para uma agência bancária de dimensão média numa cidade provincial europeia, cuja localização foi deixada à escolha individual do arquitecto, num lote com 25x25 metros quadrados e com três pisos.

Souto de Moura aborda o concurso como uma construção de um objecto: “Isto não é um concurso ou um projecto, mas sim a construção de um modelo de um possível edifício sem localização específica. O projecto, no sentido de um catálogo para a implementação de uma ideia, é limitado aos desenhos da construção e à sua bagagem. O que resta é uma espécie de arquivo material que gradualmente se transformou em ideia final, uma vez que foi desenvolvido.” (Capezzutto, 1994, p. 74)

De certa forma, a localização indeterminada do projecto contrasta com a atenção ao lugar inicialmente louvada pelo júri como uma característica da arquitectura de Souto de Moura. Souto de Moura aborda esta questão utilizando novamente o seu atlas de imagens. Desta vez selecciona uma imagem de Tàpies, uma pintura que se torna a origem de composição da planta, servindo como base da ideia fundamental do projecto.

À semelhança dos desenhos iniciais do *Team X* com colagens e litografia, Souto de Moura explora a sua primeira hipótese, baseado em quatro unidades de canto simétricas sobre uma trama quadrangular, e as variantes tratam dos requisitos de cada nível. O espaço livre configura um quadrado, um pátio vazio.

As imagens de referência, como as das obras de Tàpies, também fornecem material de pesquisa para fachadas e desenhos ou modelos detalhados. Souto de Moura investiga os ideogramas, que expressam tudo sem articulação, e as imagens, que elaboram a possível construção. Mais uma vez, a partir de vigas de betão inicialmente empilhadas, de pilhas de elementos em ferro, até à sobreposição de sistemas de empilhamento de madeira, as imagens são utilizadas como material de projecto e potenciais estruturas capazes de originar espaço.

Todas estas imagens que, por vezes, precedem a ideia, estão ligadas por uma narrativa não expressa de natureza obsessiva.

Desde o momento do primeiro esboço até ao momento final do desenho do projecto existe tempo para reflectir sobre a natureza e o *ethos* do edifício.

Com a mesma necessidade de *apagar* os andares, Souto de Moura usa o mesmo princípio de “*fachada contentor*” (Clement, 1999). A altura do edifício é artificialmente suavizada e contaminada pela materialidade escolhida, como se o edifício pudesse restabelecer a natureza do material através das imagens de Souto de Moura.

De facto, este é um projecto de pesquisa sobre sobreposições, um tema iniciado no Hotel de Salzburgo e continuado na Torre Burgo, que constitui o objecto final da investigação. Nesse projecto Souto de Moura reúne e sintetiza os vários pequenos passos que foi dando através dos concursos.

A Torre Burgo (1991/95 – Fase 1; 2003/04 – Fase 2; 2007 – Construção)

A Torre Burgo (Figura 141, 142 e 144) foi o primeiro grande edifício que Souto de Moura projectou; Souto esclarece: “*Sempre disse que passei de um piso para vinte. Nunca construí um edifício de três ou quatro pisos, passei de um para vinte.*” (Rangel *et al.*, 2009, p. 58)

O espaço localiza-se na Avenida Boavista no Porto e o edifício consiste numa plataforma de nível e dois volumes que são projectados em diferentes escalas. O edifício mais baixo permite o encerramento de uma praça urbana e da escultura²²⁵ que dá sentido ao lugar. A torre ergue-se da plataforma, próxima do volume mais baixo. Esta solução de dois volumes responde claramente à complexidade do lugar com uma geometria simples.

As mesmas imagens, mais uma vez, servem como mote para a concepção da *pele* exterior da fachada (do envelope do edifício). Esta construção, posteriormente detalhada no projecto de execução, segue uma trajectória de pesquisa só possível com o longo intervalo de tempo (1978-1993, ou 1978 – 2007, incluindo a implantação) que Souto de Moura teve desde Salzburgo. A imagem continua a ser um símbolo icónico da construção a erigir, e algo que Souto de Moura persegue, pacientemente, ao longo de vários projectos.

Em entrevista à revista *El Croquis*, Souto explica “*acho Mies cada vez mais fascinante... Existe uma maneira de lê-lo que é apenas considerá-lo um minimalista. Mas ele sempre oscilou entre classicismo e neoplasticismo... Só tem que se lembrar da última construção da sua vida, o edifício da IBM, com aquela base*

225 Escultura de Ângelo de Sousa.

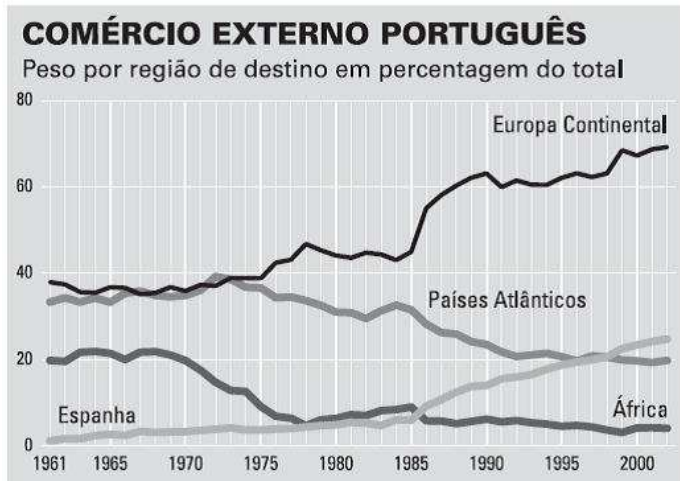


Figura 146. O comércio externo Português em África, Europa Continental, Países Atlânticos e Espanha entre 1961 e 2003

poderosa de travertino que perfurou para produzir uma porta gigantesca. Depois, por outro lado, Mies chegou a Barcelona e fez dois pavilhões, não fez? Um era abstracto e neoplástico e o outro era clássico, simétrico, com esquinas fechadas... Mies estava a experimentar. Já era muito moderno.” (Media Kit: announcing the 2011 Pritzker Architecture Prize Laureate, 2011)

Souto de Moura reconhece a influência de Mies, ao falar da sua Torre Burgo e, respondendo a um crítico de arquitectura italiano, Francesco Dal Co, afirma *“é melhor não ser original, mas bom, ao invés de querer ser muito original e mau.” (Media Kit: announcing the 2011 Pritzker Architecture Prize Laureate, 2011)*

Neste projecto existe uma clara ligação ao Hotel de Salzburgo e ao projecto do Banco Olivetti. Naquela época (1993) Souto de Moura estava na Suíça e foi profundamente influenciado pela arquitectura suíça (Diener & Diener, Herzog & de Meuron ou Zumthor) num *mix* híbrido entre tradição e modernidade, monumentalidade e decepção.

O volume estava predefinido: a altura máxima foi fixada pelos bombeiros e a largura (vão) pelos engenheiros. Assim, o projecto teve que se concentrar na pele e nos materiais pictóricos, não por uma questão de moda, mas como uma consequência natural.

Por alguns motivos, o projecto inicial não pôde ser construído há 17 anos e teve que ser revisto principalmente devido a restrições económicas, de facto teve que ser *“adaptado à situação actual. Dado que a situação mudou, é uma espécie de segundo projecto.” (Rangel et al., 2009, p. 90)*

Precisão e verdade (ou decepção) estão constantemente em jogo. *“Burgo é um edifício autêntico porque é um espelho da mentira que é verdadeiramente (...) não é uma pilha ou então não teria colunas.” (Rangel et al., 2009, p. 60).* Esta decepção reflecte uma condição de modernidade com a qual Souto de Moura teve de trabalhar.

“Então pensei que o edifício deveria ser o resultado de uma superposição de pisos... como coisas empilhadas, que permitem distorcer a escala de modo a que não se consiga perceber se cada elemento superposto correspondeu a um ou dois níveis.” (Maza, 2004, p. 230)

Dois módulos de grandes dimensões de forma geométrica simples, com traços de linhas rectas, que quebram a paisagem arquitectónica e albergam o maior edifício de escritórios da cidade.

Existe uma intenção clara de mascarar o número de andares, materializada como detalhes construtivos. Não se consegue dizer à distância o número de pisos; a altura do edifício perde sentido e torna-se numa abstracção. Tal como Souto de Moura afirma *“Tenho um trauma com a abstracção. Acontece que adoro pinturas e esculturas realistas, mas sinto-me um pouco relutante a utilizar formas convencionais porque não consigo desenhá-las. Quando tento fazê-las parecem-me ridículas e frágeis...” (Rangel et al., 2009, p. 60)*

Nos edifícios com relevância urbana Souto de Moura pesquisa a qualidade visível da arquitectura através da utilização da fachada como mediação entre exterior e interior: transparência e reflexo. Deste modo, Souto reflecte sobre a novidade dos elementos visuais, tal como fizeram séculos antes os arquitectos do Barroco.

A investigação em concursos

O trabalho de Souto de Moura nos concursos de arquitectura exemplifica a possibilidade de experimentação que pode ocorrer através deste método de encomenda e em particular fora do campo tradicional da *praxis* do arquitecto, nomeadamente em projectos de maior peso teórico ou sem os constrangimentos correntes.

No período de concursos, entre 1979-2010, Souto de Moura dá-nos um vislumbre do debate interdisciplinar seguindo as mudanças culturais de 1968 e a agenda social e política que o influenciou (o qual foi relevante para o SAAL) e que é transversal à sua geração. A partir de uma *grande narrativa*, de uma sensação de decoro social, de um compromisso com a causa (maior do que a profissão de arquitectura) e de um conceito ideológico de progresso, Souto de Moura perpétua a antiga adoração modernista das construções honestas e persegue o progresso científico (na construção) através da pesquisa colaborativa com outros profissionais.

Nos concursos Souto de Moura aborda algumas das questões que lhe são particularmente importantes: a questão da autenticidade e das suas decepções; o rigor e a verdade dos materiais e da construção. Por vezes, não é simplesmente possível investigar nessas questões ao longo de projectos concretos e tão somente através de concursos mais conceptuais ou onde existem menos constrangimentos. Souto de Moura frequentemente tem que alcançar compromissos e o fingimento (a *não-verdade* que é diferente da mentira) que se torna também um tema de investigação. “*É interessante, mas é falso. Pode ser interessante porque é falso.*” (Abrantes, Rangel e Martins, 2009, p. 7) Souto reconhece o mesmo fingimento ou ocultação em algumas obras de Mies Van der Rohe e considera-as fascinantes. Souto de Moura utiliza o concurso do Hotel de Salzburgo e o Banco Olivetti como primeiros estudos e investigação sobre como camuflar o número de andares e, em seguida, é então capaz de os aplicar na Torre Burgo.

Em determinadas alturas Souto de Moura volta atrás, revisita, subverte e reutiliza princípios anteriormente utilizados em projectos passados. Mas também de outros: “*Nunca se começa do zero. Seria tolo. Seria antinatural. Tenho que usar coisas que foram feitas por outros e adaptá-las a situações específicas. Esta tarefa deve ser executada inconscientemente, de modo a que não haja analogia ou similaridade, caso contrário seria ridículo.*” (Rangel et al., 2009, p. 62). Também “*copio de todos os meus detalhes de projecto anteriores. Sei quais não funcionam. Corriji-os e testei-os. (...) É um princípio de inteligência: não desperdiçar energia.*” (Rangel et al., 2009, p. 94)

A ideia principal de um concurso deve ser rapidamente legível e aparente. Todos os projectos são diferentes, mas todos são bastante simples em termos de ideia e de como lidar com o lugar, com a cidade e com o programa. As ideias de Souto são, portanto, adequadas ao local e ao programa. A relação com os materiais torna-se evidente. Há uma aparente simplicidade no *clímax* do processo de pesquisa – a Torre Burgo – no qual Souto de Moura esconde um edifício complexo. Citando Souto de Moura “*o conceito de simples é muito complexo. Existe uma regra (...): quanto mais simples parece, mais complexo é o processo que esconde*” (Moura, 2008).

Souto afirma “*(...) arquitectura não pode ser apenas a resposta a um problema. A isso é chamada construção, não arquitectura. A arquitectura é construção com mais algum valor acrescentado que cria sensações que fazem as pessoas sentirem-se bem. Não pode ser premeditada, se for, é um desastre.*” (Rangel et al., 2009, p. 30)

Através da investigação que Souto desenvolve os projectos tornam-se mais claros. Na Torre Burgo, Souto de Moura é capaz de sintetizar a busca que prosseguiu longamente num conceito arquitectónico evidente, materializado e construído. Assim, Souto constrói uma abordagem sistemática ao projecto em questão através da pesquisa, não só de como fazer parte da história

da cidade – tal como Aldo Rossi (1931-97) propõe na “*arquitectura da Cidade*” (1966) - mas também sobre a dessacralização da história e do academicismo – como Robert Venturi (n. 1925) propõe na “*Complexidade e contradição na arquitetura*” (1966) - ou sobre a transparência e simplicidade da arquitectura – como Donald Judd (1928-94) refere em “*Architektur*” (1991).

Antonio Angelillo²²⁶ afirma que Souto de Moura “(...) *persegue uma nova interpretação (subjectiva-ambiental, ao invés de analítica-racional) do contexto (...) [que credibiliza a sua] (...) restituição da prática artística ao processo de desenho, na redescoberta dos valores da consistência e do realismo implícitos na arquitectura, com a convicção de uma certa objectividade inerente na construção.*” (Angelillo e Trigueiros, 1996, p. 14)

Souto de Moura reúne incansavelmente pedaços de informação para induzir o pensar e o desenhar conforme constrói o seu atlas de ideias importantes (Bandeira e Tavares, 2011). Esta é uma parte importante da sua pesquisa e Souto utiliza e reutiliza as mesmas imagens ao longo de três projectos separados por quase 14 anos (1979-1993).

Sem pudor, Souto afirma “*A arquitectura pode ser copiada. É bom se for copiada inconscientemente. Se for deliberado, é desastroso.*” (Rangel et al., 2009, p. 62) Através desta pesquisa aplicada ao projecto em questão, Souto reúne influências de arquitectos históricos, artistas específicos, poetas e escritores. Recolhe imagens de consequência pessoal numa narrativa pessoal.

Seguindo um *ethos* vitruviano e modernista antigo de utilidade integrada (*utilitas*), beleza (*venustas*) e construção (*firmitas*), Souto de Moura une arquitectura e desenho no desempenho pós-realização.

“*Penso que a minha arquitectura pode não ser muito adequada a revistas ou estar muito na moda, mas é desenvolvida com convicção. Tem uma missão que é dar resposta a determinados problemas.*” (Rangel et al., 2009, p.91)

Com pouco espectáculo, mas com profundo trabalho, Souto destaca-se do incremento de imagens construídas sensacionalistas e individualistas. Ao fazê-lo vai contra a crescente retórica e *image-making* que exacerbou o subtil efeito de homogeneização dos *especiais* ou *arquitectos estrelas* (*starchitects*).

As imagens recorrentes formulam a materialidade do projecto. A pormenorização exterior das fachadas muitas vezes sugere aquilo que o projecto será, e em concurso será dada preferência àqueles que não são vagos em relação à construção da *pele* exterior da fachada.

Mas o tempo permitido para os concursos é tão limitado que apenas uma fracção do trabalho é humanamente possível. Souto de Moura afirma: “*Os projectos têm que ser concluídos até amanhã e não há tempo para pensar sobre as soluções (...)*” (Rangel et al., 2009, p. 14).

O período de tempo entre o desenho inicial e a planta final detalhada dá a Souto de Moura o tempo que lhe falta em concurso. Isto explica o porquê dos projectos desde os concursos até às soluções finais serem tantas vezes modificados. Não em conceito, mas através de uma revisão e optimização da construção notáveis. Esta questão pode ser facilmente observada na Torre Burgo, na medida em que Souto e a sua equipa de engenheiros optimizaram a ‘fachada contentor’ ao longo da altura do edifício, diferenciando os detalhes construtivos da fachada dos pisos inferiores dos pisos superiores.

226 Antonio Angelillo (Gorizia, Itália, 1961) colaborou com Álvaro Siza no Porto (1988-89) e, entre 1989 e 1997, foi editor-chefe da revista internacional “*Casabella*” sob a direcção de Vittorio Gregotti.

Souto de Moura afirma que *“as contradições e toda a informação complexa não podem ser visíveis. Não podemos massacrar os utilizadores. Se o público tiver uma ideia mínima do meu esforço, então o meu trabalho não está feito correctamente. Falhou. É como um livro: quando o leitor percebe exactamente que livros o escritor leu. O leitor fica desapontado.”* (Afonso et al., 1998, p.32)

3.3.5 A consagração europeia da Arquitectura Portuguesa

Com o fim do período revolucionário, os anos 80 surgem como um período de retoma gradual da confiança e da estabilidade, sustentando a recuperação da sociedade, a confiança dos grandes grupos económicos, mas também os fenómenos especulatórios e imobiliários ligados à passagem do solo rural para urbano, com o alargamento das periferias metropolitanas e das grandes operações privadas (em grande medida turísticas).

Em 1986, Portugal deixou a EFTA para aderir à Comunidade Económica Europeia (CEE), como membro pleno, que mais tarde se tornou União Europeia (UE). Na convergência anterior e nos anos seguintes, a economia de Portugal progrediu consideravelmente como resultado dos fundos estruturais disponíveis para as políticas de coesão social e territorial da CEE/UE e as empresas portuguesas tiveram facilidade em aceder aos mercados estrangeiros.

Segundo Óscar Afonso e Álvaro Aguiar (Afonso e Aguiar, 2004) são três os momentos marcantes do crescimento económico nacional: (1) a adesão como membro fundador da EFTA em 1960; (2) a assinatura do comércio livre com a Comunidade Europeia em 1972; e (3) a adesão à comunidade Económica Europeia em 1986.

As sucessivas aberturas do mercado culminam com a predominância do comércio com Espanha. As principais transformações prendem-se com a evolução da estrutura do comércio externo de bens primários para os serviços e indústrias com maior incorporação de valor acrescentado que ocorrem a partir de 1960. Como as exportações nacionais se destinam principalmente ao mercado europeu, a forte concorrência beneficia fortemente a eficiência das empresas portuguesas (Figura 146).

É incerto se as competências obtidas ao longo dos anos passados de formação, complementados pelos anos posteriores de prática, sem um percurso credível e continuado de experimentação, sem qualquer tipo de actualização de competências permitiram o sucesso em mercados cada vez mais distantes das vizinhanças próximas (locais), de fácil controlo e integração, ou, ainda, em programas cada vez mais complexos com equipas cada vez mais numerosas. As tentativas de especificação de competências – vulga especialização – em que se adaptam, racionalizam e organizam os novos métodos de trabalho, as novas tecnologias e os novos modelos de oferta e de procura impõem a junção às tradicionais competências dos arquitectos de outros especialistas, ajustados aos contextos emergentes.

Na mutação gradual que se assistiu nos últimos 35 anos estas novas perspectivas não são uma reinterpretação ou um retorno às declarações de intenção multidisciplinar dos anos sessenta, mas um novo desafio de um conhecimento complexo, holístico e eficiente.

Os espaços e os lugares deixaram de ser apenas os que conhecemos fisicamente e virtualizam-se, passando a estar à distância de um *click* ou de um bilhete *lowcost*. As distâncias tornam os lugares em partidas ou destinos perdendo-se o tempo e o lugar do percurso. Reduzem-se ou anulam as diferenças territoriais, entre urbano e rural, as histórias perdem alguma estória.

Os tempos da arquitectura mudaram e hoje questiona-se a temporalidade permanente da componente estrutural (tempo longo), a dos envelopes (tempo variável) e a dos espaços interiores (na sua maior parte tempos curtos, pela necessária adaptabilidade às rápidas mudanças de uso). Emerge da relação urbana do edifício uma dicotomia entre a lógica da estabilidade própria da cultura urbana edificada (quase função do espaço ocupado) e a imagem exterior do envelope que se quer actual, variável, flexível e apropriado aos usos (mutáveis) e à representatividade do edifício.

Os temas e as substâncias da arquitectura ampliaram-se e, nos planos espaciais, formais e materiais, sugerem-se novos rumos, novas práticas e programas.

Estas mutações nos conceitos influenciam enormemente as profissões ligadas ao design e à arquitectura. Após a busca pela universalidade que constituiu o principal ‘movimento’ do século XX surgem os conceitos muito mais específicos e mais capazes de interpretar e integrar as especificidades dos contextos e da cultura local. A arquitectura foi perdendo gradualmente a sua autonomia, mantendo a sua especificidade, e gradualmente, tornou-se uma parte na vida social, económica, tecnológica e urbana.

Diante desta explosão de novas competências, houve que criar, nos sectores activos das sociedades contemporâneas (baseadas no conhecimento), espaços ligados à investigação e desenvolvimento na área da arquitectura e potenciar dispositivos de identificação, promoção e divulgação destas novas capacidades.

Aos profissionais neste universo em constante mutação impôs-se uma nova dinâmica de oferta e de procura, baseadas em processos de investigação e em novas estratégias de organização e de prática da profissão.

As práticas de projecto encontram a sua legitimidade numa busca efectiva de resultados (produtos ou obras que servem de referência) e verifica-se que na gestão efectiva das empresas (arquitectos individuais ou colectivos) há uma reflexão estratégica sobre o sector e sobre o posicionamento de cada um deles, tanto ao nível das práticas, como ao nível da concepção e da gestão, como ao nível do seu território (Figura 147).

Para além da problemática da cadeia de projecto (no que diz respeito à praxis que envolve a *programação > concepção > realização*) há uma reflexão crescente sobre a necessidade de iterações entre os diversos intervenientes nas várias fases de projecto, segundo hierarquias que têm, ao longo do período de estudo, variado no sentido de negociações complexas entre os vários intervenientes de competências diversas, e do qual emerge a questão da qualidade do serviço.

Quais as competências que devem intervir num determinado projecto, por quem devem ser prestados e quando, são questões que se colocam diariamente nas práticas arquitecturais. A este nível as mudanças entre 1974 e hoje são numerosas e influenciam determinantemente uma mutação da prática.

A adesão de Portugal à CEE, como reforça Ana Tostões, “criou uma situação globalmente estimulante, desencadeando alguns esforços de desenvolvimento, em particular através da disponibilização de fundos comunitários aplicados a programas específicos. A reabilitação, as novas pousadas, os grandes equipamentos, com destaque para a infra-estruturação do ensino superior, apostada numa efectiva descentralização, foram-se definindo como temas dominantes. Estes programas contribuíram para a afirmação de uma qualificada produção erudita para um leque de arquitectos que, até aí, se havia confrontado com obras de sentido e dimensão artesanal.” (Tostões e Guerra, 2008, p. 71)

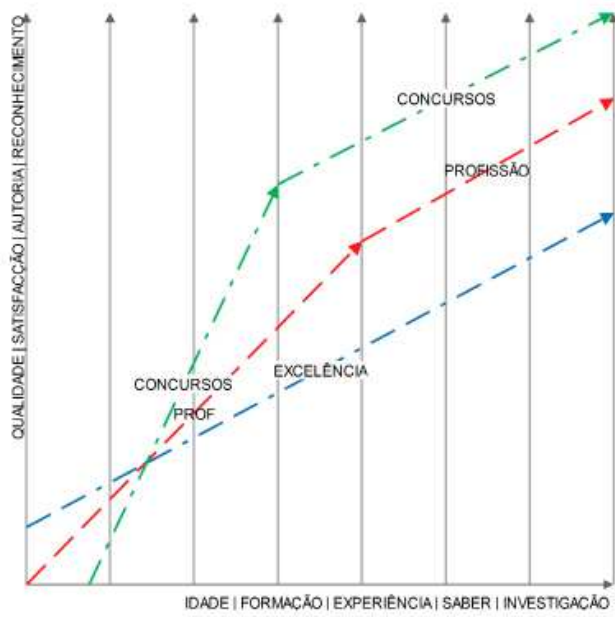


Figura 147. Relação entre a satisfação e os concursos

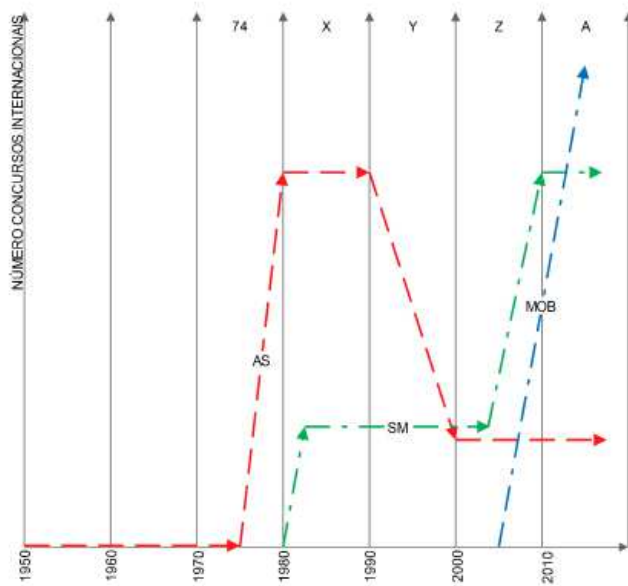


Figura 148. Uso dos concursos pelas gerações

O desenvolvimento do país e *os anos dourados* da construção proporcionaram aos arquitectos portugueses a oportunidade de amadurecer e de se desenvolverem, não obstante alguma primazia de gabinetes internacionais nas obras de maior peso institucional, urbano e económico. O projecto da Torre das Amoreiras (1980-1985) de Tomás Taveira surge como “*o primeiro grande complexo com o centro comercial, terciário e habitação, que trás para Portugal a imagem de uma arquitectura espectáculo que era ao tempo inusitada, acertando o passo com o eclectismo pós moderno de referente iconográfica de corrente americana. Esta obra transforma-se em objecto de polémica e discussão pública, levando a arquitectura a tema de debate na sociedade pela proposta de uma nova temática imagética, que recorre a temas classicistas e a metáforas antropomórficas de sabor cenográfico.*” (Tostões e Guerra, 2008, p. 55) Esta influência de fora para dentro consubstanciou uma mudança e despertou um interesse pela arquitectura enquanto possibilidade de comunicação e valorização institucional e cultural e de discussão da monumentalidade.

Uma outra obra, o concurso para o Centro Cultural de Belém (1988-1992) em Lisboa, com carácter fortemente urbano e icónico, proporcionou uma parceria internacional inédita entre Manuel Salgado e Vitório Gregotti (1927-), num quadro de referencial internacional de museus e narrativas culturais, em que a arquitectura surge ligada ao consumo cultural. Esta obra, que rapidamente ganhou um protagonismo internacional funcionou como um referencial internacional do que a Escola de Lisboa (por oposição à Escola do Porto) produzia, introduzindo uma alargada dimensão internacional à arquitectura Portuguesa.

Nos gráficos em anexo verifica-se com a base em dados fornecidos pela Ordem dos Arquitectos²²⁷ um crescimento assinalável dos concursos de arquitectura em Portugal a partir de 1984 atingindo o apogeu em 1993 (o *boom* dos concursos). Este período de grande dinamismo dos concursos em Portugal proporcionou mais de 10 anos de experiência procedimental que julgamos terá sido relevante para o crescimento dos ateliers nacionais em termos das suas competências para os concursos e ainda para adquirirem as competências de obra necessárias. Note-se por exemplo que nos em face do número de concursos nacionais a pouca participação em concursos internacionais. Claro que as fontes utilizadas para a contagem da participação nacional em concursos tiveram apenas em conta os prémios declarados e não as participações, pelo que a comparação não é rigorosa, mas meramente indicativa. Julga-se mesmo que a participação em concursos internacionais (por estarmos a comparar exclusivamente os premiados) será muito maior após 1992.

Na análise da promoção dos concursos pela UIA com a promoção nacional de concursos, verificando-se um período de grande crescimento nacional entre 1984-1993, mas uma estabilização no nível anual de concursos após essa data. Tendo em atenção as estruturas montadas (ateliers) para fazer face à necessidade de projectos no período de convergência, é natural que essa capacidade se tenha posteriormente dispersado um pouco, mas também, passado a actuar no mercado internacional, aumentando o número e a importância das participações nacionais em concursos internacionais.

As figuras 147 e 148 dão ênfase à importância do estudo deste período da história da arquitectura nacional, e a importância do estudo dos concursos nacionais que está a ser desenvolvida, esperamos, na tese de Doutoramento de Pedro Santos (*Forgotten Words*, 2011; Santos e Furtado, 2008; Santos, 2008).

227 A ordem dos Arquitectos possui um registo dos “Concursos para trabalhos de concepção” a partir de 1983 até 2010, realizado pelos serviços de concursos, subscrito pelo arq. Carlos Abrantes (2011).



Figura 149. Frank Lloyd Wright, Jan. 17, 1938

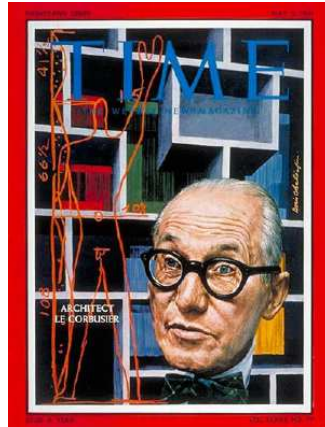


Figura 150. Le Corbusier, Maio 5, 1961



Figura 151. Philip Johnson, Jan. 8, 1979



Figura 152. Frank Gehry edição comemorativa

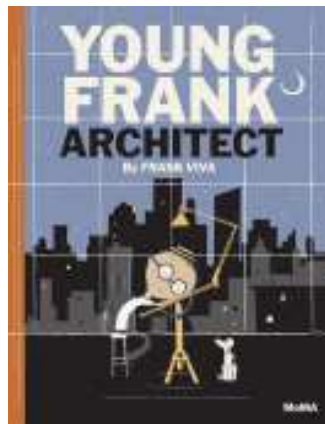


Figura 153. Capa de “Frank, jovem, Arquitecto”, publicada pelo Museu de Arte Moderna



Figura 154. Brad Pitt numa *El Croquis* falsa. Número provocativo!

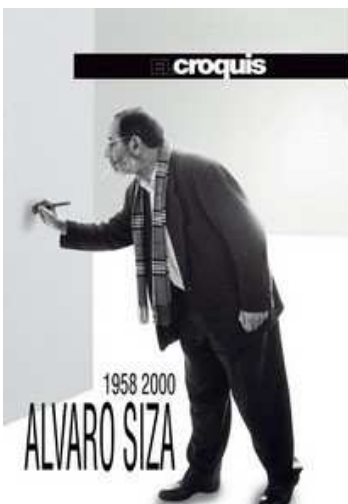


Figura 155. Capas da *El croquis*, No 68/69 (1994) + 95 (1999), No 140 (2008), No 169/169 (2013), Álvaro Siza Vieira

Talvez este seja o ponto charneira do alargamento da visão internacional, da exclusividade da Escola do Porto (com Siza e Souto) à abertura ao universo de arquitectos nacionais, que na altura já rondavam os 4000 inscritos.

Os anos 90 e o “Star System português”²²⁸

Em 1992, o Acordo sobre o Espaço Económico Europeu (EEE) é assinado no Porto, em Portugal, entrando em vigor entre a UE e cinco Estados da EFTA em 1994. A 26 de Março de 1995, Portugal começou a implementar as regras do espaço Schengen, ao eliminar o controlo fronteiriço com outros membros do espaço Schengen, enquanto reforça simultaneamente o controlo das fronteiras com Estados não-membros, e, em 1999, foi um dos países fundadores do Euro e da Zona Euro.

Os anos 90 são a década da confirmação do *Star System Português* – Siza Vieira – com a internacionalização e consagração do *mito* através do Prémio Pritzker, que lhe foi atribuído em 1992. Siza torna-se no primeiro *arquitecto estrela* português.

Nesta condição revela-se bastante importante para os *convites* para os concursos, dado que Siza era então uma figura mundial. O seu trabalho poderia não só transformar e dar crédito a uma intenção de projecto, mas também poderia assegurar a *competência* (Guilherme, 2013; Mills *et al.*, 2002) e uma *estética* (Ricco, Lo e Micheli, 2003, p. 1) que realmente poderia fazer a diferença. Nas figuras 149 a 155 observam-se várias capas de revistas internacionais onde o culto da personalidade do arquitecto é enfatizado..

Lo Ricco e Micheli descreve a condição do *status* do *arquitecto estrela*:

“Sistema estelar arquitectónico: é um sistema de produção global, baseado na divulgação da autoria no mundo da arquitectura como verdadeiras estrelas. Elitista e de natureza oligárquica, o sistema estelar arquitectónico é paralelo ao cinema, música e sistema estelar artístico.

O «arquitecto estrela» não nasce: torna-se! Poucos o fazem, mas, uma vez dada a entrada nesta esfera divina, a fama está garantida. Todos os esforços que foram feitos são valorizados com celebridade. Para ser um «arquitecto estrela», não basta ser um arquitecto genial e profissional, ter clientes ricos e poderosos que financiam os projectos sem qualquer intromissão, é também necessário um trabalho suplementar de imaginação meticuloso, que levam o arquitecto a ser reconhecido aos olhos do grande público, incluindo pessoas que não lidam com a arquitectura contemporânea.” (Ricco, Lo e Micheli, 2003, p. 1)

Nas artes, tal como Vera Borges²²⁹ confirma, *“avalia-se o valor artístico e a originalidade em termos relativos; por isso utilizam-se os prémios, os «rankings» ... para fazer comparações e concursos incessantes na «hierarquia de talentos»”. (Borges, 2014, p. 76).* Além disso, Vera Borges afirma que *“... a atribuição de prémios com o resultado de pequenos sucessos acumulados: receber o Prémio Pritzker, o Nobel da Arquitectura, como é designado, pode dizer-nos que o indivíduo já granjeou a atenção de um círculo maior de indivíduos e que foi consensualmente considerado o mais talentoso... A originalidade, a criatividade, o prazer de realizar uma actividade criativa, a tenacidade e a sua resiliência ajudam a explicar a persistência ... no mercado de trabalho artístico e a tensão que reside no binómio profissão/vocação” (Borges, 2014, p. 76).* No caso da arquitectura, a construção perpetuada no tempo, tornam mais potentes e longos os fenómenos de significação que as artes tradicionais e fornecem um nível de relação

228 Retirado do artigo “*Shall we Compete?*” (Guilherme, 2014)

229 Citando Rosen, Sherwin (1981), “*the economics of superstars*”. *American Economic Reviews*, 71, pp 845-858 and Menger, P.-M. (2012), “*Talent and inequalities: what do we learn from the study of artistic occupations?*”, em Vera Borges e Pedro Costa, *Criatividade e Instituições. Os Novos Desafios aos Artistas e Profissionais da Cultura*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 49-75.)

simbólica adicional que permite a ligação ao existente (em conexão com o *genius loci*) e ao espaço (construído) produzido.

Além do Prémio Pritzker, dois eventos produziram uma mudança repentina, não só em Portugal, mas no mundo, na forma como vemos os arquitectos e os concursos: em Portugal, a reconstrução através da Expo98 de uma parte de Lisboa e a sua capacidade de produzir uma nova *imagem da cidade* ²³⁰; e, em Espanha, a construção do museu Guggenheim de Bilbao por Frank Gehry (n. 1929), denominado geralmente como o “efeito Bilbao”.

O “efeito Bilbao” foi um termo popularizado por Witold Rybczynski²³¹ (n. 1943) em 2002 num artigo com o mesmo nome, expressando a capacidade de um edifício de um arquitecto proeminente induzir alterações na cidade e de se transformar num marco de importância global e atractividade. Tal como o autor afirma, depois do Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry (n. 1929) ter sido inaugurado em 1997 e motor de desenvolvimento de Bilbao, seleccionar através de concursos era “... o meio preferido para a escolha dos arquitectos de edifícios de alto nível, assemelhando-se a um concurso de beleza. Com grande alarido, a lista dos arquitectos convidados é anunciada. As suas propostas são frequentemente expostas, e, por vezes, os próprios arquitectos fazem apresentações públicas. As fileiras de arquitectos estão sob crivo. A antecipação é uma parte importante da publicidade em torno do novo edifício proposto.” (Rybczynski, 2002). Para os clientes (cidades, grandes empresas, agentes culturais) era esperado que os arquitectos o realizassem vigorosamente: “Onde Gehry ondeia, Libeskind ziguezagueia. ... [ou] Calatrava elegantemente engendrava estruturas...” (Rybczynski, 2002).

Na opinião do autor:

“Não tenho qualquer objecção à competição entre arquitectos, e penso que é ótimo que a arquitectura esteja a atrair tanta atenção. Mas estou céptico que projectar no ofuscamento total dos concursos públicos incentive os arquitectos a produzir melhores edifícios. O ambiente pesado promove a extravagância ao invés da reflexão meticulosa, e favorece o simplista e o óbvio sobre o subtil e as nuances. Os arquitectos sempre participaram em concursos, mas, regra geral, treinaram primeiro os seus talentos através da realização de trabalho encomendado. Libeskind, Nouvel, Koolhaas e outros jovens arquitectos da actualidade construíram as suas reputações quase inteiramente através da participação em concursos; um amigo meu chama-lhes «concursos de exposição canina». E as exposições caninas são criaturas raras, frequentemente refinadas e estilizadas ao ponto da caricatura.” (Rybczynski, 2002)

A visibilidade do *efeito Bilbao*, de facto, encobriu ocasiões anteriores similares, bem descritas por Gabriella Lo Ricco e Silvia Michael, nas quais os arquitectos foram chamados a atribuir a sua marca a um edifício ou a uma empresa. Podem-se recordar as estratégias de autoria de Le Corbusier, Frank Lloyd Wright ou Philip Johnson. Tal como as aparições frequentes de Peter Eisenman com a t-shirt do clube de futebol americano da cidade. Ou até mesmo o parque arquitectónico de Vitra em Weim am Rhein, após 1981, com os edifícios de Siza (1991, Fábrica Vitra), Zaha Hadid (1993), Tadao Ando (1993), Frank Gehry (1989, 2003/1989), Nicholas Grimshaw (1981/1986), Buckminster Fuller (1975/2000), Jean Pruvé (1953/2003), SANNA (2012) Herzong & de Meuron (2010) e Renzo Piano (2013). Construir em Vitra é um reconhecimento como autor, mas Siza, embora tenha ganho visibilidade através de prémios e concursos, permaneceria distante daquilo que é considerado um *arquitecto estrela*.

Durante os anos 90 Siza fez cerca de 57 projectos nacionais e 31 projectos internacionais, enquanto Souto de Moura fez apenas 4 projectos nacionais e 3 internacionais. Isto revela que o prémio Pritzker proporcionou a Siza a visibilidade nacional e internacional que lhe

230 Do livro de Kevin Lynch de 1960, “*The image of the city*”.

231 Witold Rybczynski é um arquitecto, professor e escritor canadiano-americano.

iria proporcionar mais oportunidades e convites para concursos. A importância do Pritzker é confirmada por Lo Ricco e Micheli: “Este é o caso de Tadao Ando e Álvaro Siza Vieira: quando analisamos a localização dos projectos após o prémio Pritzker, podemos observar um crescimento notável de encomendas fora dos seus países de origem, principalmente nos Estados Unidos.” (Ricco, Lo e Micheli, 2003, p. 147)

E pelo próprio Álvaro Siza:

“Da minha parte, vindo de terras estrangeiras, parece estranho o que é interessante para tão poucos, os encantos dos mil tons de cinza do estuque, ou do tijolo escurecido, ou de grandes paredes sem janelas, ou dos pesados caixilhos em madeira, ou do ritmo invariável das janelas que somente quebram, explodem, na dobra das esquinas das ruas ou onde algo exterior à arquitectura acontece. Paciência!

É possível que as cidades convidem arquitectos estrangeiros na esperança que façam o oposto daquilo que normalmente é feito lá, exercitando o cruzamento conflituoso e fecundo de culturas que o mundo e as obras acarretam. Seria maravilhoso alcançar as sínteses que são conjecturas ou suposições; universalizar a surpresa das luzes dadas pelo sol mediterrânico. Mas, naturalmente, tal não pode ser alcançado meramente através de desenhos, os desenhos só podem agir no mundo que estão a transformar.” (Vieira, 1989, p. 11)

Esta confirmação de Siza enquanto principal arquitecto português internacional é bem demonstrada pelas revistas que exibem continuamente o seu trabalho pelo mundo.

Enquanto as competências de arquitectura e o trabalho profissional aumentam, os concursos parecem ser uma oportunidade de pesquisa extra. Ao considerar as questões tangíveis (financeiras, temporais, etc.) e as intangíveis (fama, sucesso) existe, potencialmente, uma decisão bastante pessoal de participar ou não no concurso, apesar de todos os prós e contras. Esta *chamada* a concorrer de Siza ou Souto Moura parece ser um entendimento de um mundo globalizado e uma necessidade de ir além das fronteiras portuguesas.

Os ateliers de arquitectura portugueses prosperaram durante o *boom* da economia e do desenvolvimento, do país. Vejam-se por exemplo os números monográficos de Álvaro Siza Vieira na revista espanhola “*El Croquis*” (Figura 155). A necessidade de novos equipamentos que proporcionariam a convergência adequada de Portugal aos padrões da Europa permitiu o desenvolvimento de um largo número de arquitectos e dos seus ateliers²³². Esporadicamente, estes ateliers maiores faziam uma incursão a solo estrangeiro, em particular em concursos.

Este *boom* internacional é muito visível na proliferação de monografias temáticas bilingue dos vários autores portugueses. A Editorial Blau, com Luiz Trigueiros, publica o longo dos anos 90 edições de Fernando Távora (Trigueiros, 1992, 1993), de Álvaro Siza Vieira (Trigueiros, 1995, 1997, 1999), de Eduardo Souto de Moura (Trigueiros, 1994), e de João Luís Carrilho da Graça (Trigueiros, 1995). É muito interessante a publicação, em 1992-93, pela mesma editora, de um grupo coeso de projectos de concursos elaborados, na sua maior parte não construídos e concebidos num período muito curto, focando a ideia central de concepção, pelo jovem atelier ARX Portugal (Levrat, 1993), com grande interesse pela investigação em projecto.

Uma leitura recente e o definitivo rumo em direcção à Europa

Através da análise da balança de transacções correntes de Portugal entre 1948 e 1995 e entre 1996 e 2011 ao nível dos serviços, segundo dados do Banco de Portugal, que reflectem as

232 A maioria dos ateliers portugueses têm 1 a 4 arquitectos, um atelier de tamanho médio tem 5 a 10 arquitectos e um atelier maior tem mais de 10 arquitectos.

transacções de serviços com o exterior é possível identificar alguns momentos importantes em Portugal, especificamente a partir de 1974.

Assim, e segundo Manuel Herédia Caldeira Cabral²³³ (2010) numa conferência sobre a Economia Portuguesa no Mundo, houve uma evolução clara (Figura 146) nos últimos 25 anos, reforçando-se os seguintes aspectos (já referidos na página 179):

- Uma forte expansão do comércio (efeito EFTA e CEE/EU) nos últimos 25 anos, sendo que o efeito EFTA é posterior a 1960, mas intensifica-se com a entrada na Comunidade Económica Europeia;
- Uma alteração geográfica dos mercados portugueses – no período entre 1961 e 1974, em grande medida devida a Guerra do Ultramar (choque da descolonização), assiste-se a um decréscimo substancial da balança de transacções com o exterior dos mercados ultramarinos para os mercados Atlânticos (Inglaterra, Países Escandinavos, Irlanda, EUA e América do Sul) em 1972; à expansão do comércio através da EFTA; a um crescimento sustentado das exportações para a Europa; e a uma inversão dos mercados atlânticos para os mercados europeus, com a entrada na Comunidade Económica Europeia e mais tarde na integração na Comunidade Europeia. Até 1999 há um crescimento significativo das exportações com destino europeu.
- Uma mudança radical na especialização com a Europa continental e com a Comunidade Europeia. Note-se ainda a inversão a partir de 1997 das exportações de baixa tecnologia para média e alta tecnologia.
- Atracção do investimento directo estrangeiro (a partir de 1990) e investimento português no estrangeiro (a partir do fim dos anos 1990), que se prendem com a inserção da economia portuguesa do mundo;
- A inversão de um país de emigrantes para um país de imigrantes que se acentua com a entrada na Comunidade Económica Europeia.

Inferese a partir destes dados ao nível geral dos serviços, nos quais a prestação dos serviços de arquitectura se insere, um acompanhamento estrutural das exportações.

Um outro autor, Nuno Valério (2001), assinala que a prestação de serviços às empresas apenas adquire uma verdadeira importância em finais do século XX, sendo anteriormente actividade tradicional com pouco significado e predominantemente nacional (eventualmente colonial).

Tabela 9 - Estrutura Social do Emprego (Segundo dados do Documento de Trabalho n°10/2009 sobre os Serviços Transaccionáveis da Economia Portuguesa. Fonte: DPP, MAOT, com base nos dados das Estatísticas da Balança de Pagamentos (Banco de Portugal))

| Sector / Ano | 1995 | 2000 | 2006 |
|---|------|------|------|
| Sector Primário | 14.4 | 12.6 | 11.8 |
| Sector Secundário | 32.5 | 32.9 | 29.7 |
| Sector Terciário | 53.0 | 54.5 | 59.5 |
| Serviços prestados às empresas (inclui-se a arquitectura) | 4.6 | 5.4 | 6.4 |

233 Veja-se a informação referente à conferência "A Economia Portuguesa no Mundo" inserida no projecto "1986-2010: A Economia Portuguesa na União Europeia" (<http://www3.eeg.uminho.pt/economia/nipe/economiaportuguesa/>): Manuel Herédia, Luís Palha e Ernâni Lopes realizada em 29 de Setembro de 2010.

Os dados existentes que especificamente se referem aos serviços de arquitectura e engenharia existem apenas desde 1996 e evidenciam um crescimento sustentado das exportações de Arquitectura e Engenharia, reflectindo a importância desse período nesta investigação.

Tabela 10 - Exportações e importações de arquitectura (Segundo dados do Boletim Mensal da Economia Portuguesa nº3 de Março de 2011. Fonte: GEE, com base nos dados das Estatísticas da Balança de Pagamentos (Banco de Portugal))

| Exportações e Importações de Arquitectura | Exportação de serviços (€ 10 ³) | Importações de serviços (€ 10 ³) | Balança de serviços (€ 10 ³) | Exportações de Arq. + Eng. + Consultoria técnica (€ 10 ⁶) |
|---|---|--|--|---|
| 1996 | 9457 | 4442 | 5015 | |
| 1997 | 7098 | 4927 | 2171 | |
| 1998 | 7586 | 5103 | 2483 | |
| 1999 | 5150 | 3215 | 1935 | |
| 2000 | 6245 | 7592 | -1347 | 97 |
| 2001 | 5227 | 5255 | -28 | 117 |
| 2002 | 16113 | 5256 | 10856 | 171 |
| 2003 | 11959 | 9273 | 2686 | 125 |
| 2004 | 14253 | 61821 | -47568 | 150 |
| 2005 | 17446 | 64215 | -46769 | 174 |
| 2006 | 24540 | 29153 | -4613 | 284 |
| 2007 | 42047 | 17009 | 25038 | 403 |
| 2008 | 57007 | 79358 | -22351 | 522 |
| 2009 | | | | 614 |
| 2010 | | | | 595 |
| Período 1996-2008 | | | -72492 | |
| Período 1996-2003 | | | 23771 | |

A exportação dos serviços de arquitectura entre 1996 e 2003 cresceu 3,4% (representando 0,2% das exportações nacionais) mas entre 2003 e 2008 cresceu 36,7% (atingindo 0,4% das exportações nacionais nesse período).

Os mercados de destinos de exportações de serviços entre 1996 e 2003 são, respectivamente por ordem de importância: França (13%; Reino Unido (12,4%); EUA (12,1%); Espanha (11,2%), Alemanha (10,3) e PALOP (4,2%). No período entre 2004 e 2008 as exportações de serviços são maioritariamente para: Espanha (13,3%); Reino Unido (13,3%); França (11,6%); Alemanha (9,9%) e PALOP (5,2%).

Assim, um dado adicional importante para o entendimento do mercado de exportações de serviços é, segundo Manuel Herédia Caldeira Cabral (2005), que a integração europeia consistiu, em primeiro lugar, numa integração no mercado ibérico, tendo Espanha, após 1994 passado a ser o nosso principal parceiro comercial. De facto até 1980 as trocas comerciais com Espanha tinham uma expressão reduzida e menos de 1% do total do comércio externo português, sendo em 2000 superiores a 20%. A integração europeia abriu portas a oportunidades de negócios e de cooperação com um mercado próximo que estavam a ser desperdiçadas.

Ainda o mesmo autor afirma a concentração das trocas comerciais portuguesas num número cada vez menor de países e pertencentes a um mesmo espaço europeu, com a respectiva influência no dinamismo económico nacional, e uma cada vez maior dependência do que

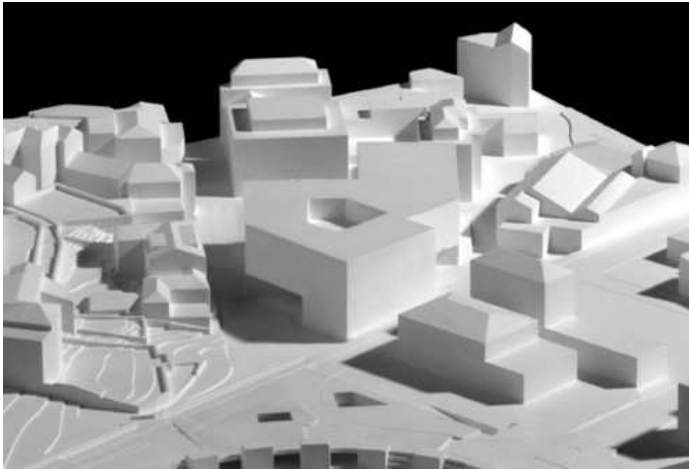


Figura 156. Gonçalo Byrne, *Palazzo del Cinema di Locarno*, 2012



Figura 157. Gonçalo Byrne, *Concorso per la Nuova sede della Provincia di Bergamo*, Finalista, 2009

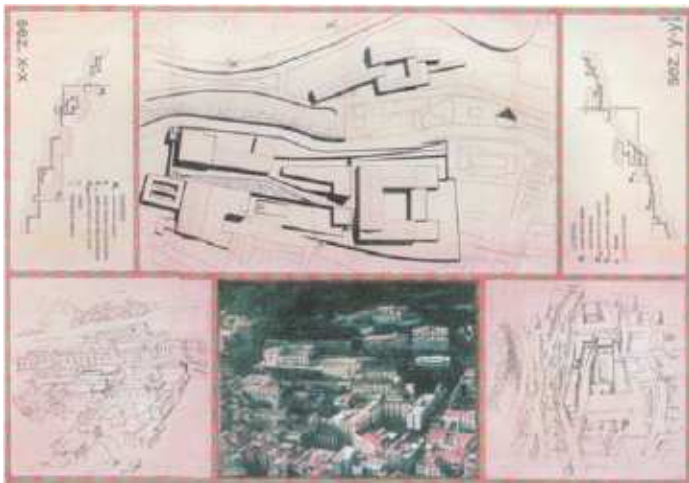


Figura 158. Gonçalo Byrne, *Edifici-mondo: Concorso Per Il Recupero Del Centro Antico*, 1997/1998

acontece nesses mesmos países, nomeadamente ao nível do investimento directo estrangeiro em Portugal.

Segundo Óscar Afonso e Álvaro Aguiar (2004), a forte abertura ao comércio externo na segunda metade do século XX, juntamente com a industrialização e terciarização da economia nacional, influenciou a evolução da economia nacional. Os três momentos marcantes são a adesão como membro fundador da EFTA em 1960, a assinatura do comércio livre com a Comunidade Europeia em 1972 e a adesão à comunidade Económica Europeia em 1986. As sucessivas aberturas do mercado culminam com a predominância do comércio com Espanha. As principais transformações prendem-se com a evolução da estrutura do comércio externo de bens primários para serviços e indústrias com maior incorporação de valor acrescentado que ocorre a partir de 1960. Como as exportações nacionais se destinam principalmente ao mercado europeu, a forte concorrência tem beneficiado fortemente a eficiência das empresas portuguesas.

Algumas das investigações de doutoramento e mestrado consultadas propõem uma definição dos seus limites de investigação com base na mudança para um sistema democrático estendendo-se até à entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia ou progredindo até um passado mais recente.

De facto, um primeiro momento marcante é a introdução da democracia em Portugal com o 25 de Abril de 1974 e é bem visível na evolução do país desde então. Os dados económicos e sociais confirmam facilmente esta tese.

Um segundo momento marcante é o da adesão à Comunidade Económica Europeia, que se pode dividir, segundo Manuel Pinho (2010), em 3 períodos marcantes:

- O período entre 1986 e 1991, em que Portugal adere à CEE, exibe um forte desempenho económico e prepara-se para a União Económica e Monetária (UEM);
- O período entre 1992 e 1998, início da convergência económica com o processo de construção da UEM e altura em que se deterioram as condições reais da economia nacional, em sintonia com a continuada deterioração da conjuntura internacional;
- O período entre 1999 e 2008, que testemunha o aprofundamento da crise na economia real e a integração na moeda única (3ª fase da UEM e adopção das taxas de conversão).

Deste modo a delimitação temporal e geográfica deste estudo, que, correspondendo ao território Europeu, reflecte:

- A especificidade territorial do Portugal democrático, logo com exclusão das colónias;
- A evolução do país e os marcos essenciais da sua evolução política e de inserção no espaço europeu;
- Os marcos de convergência e liberalização económica que influenciaram e condicionaram a prestação dos serviços de arquitectura na Europa.

Estes momentos económicos sustentaram e definiram em grande medida a internacionalização da arquitectura portuguesa, não só o seu exercício nacional (fruto das necessidades do país em 1974) surge visível e os primeiros momentos de abertura ao exterior são em ambos os sentidos

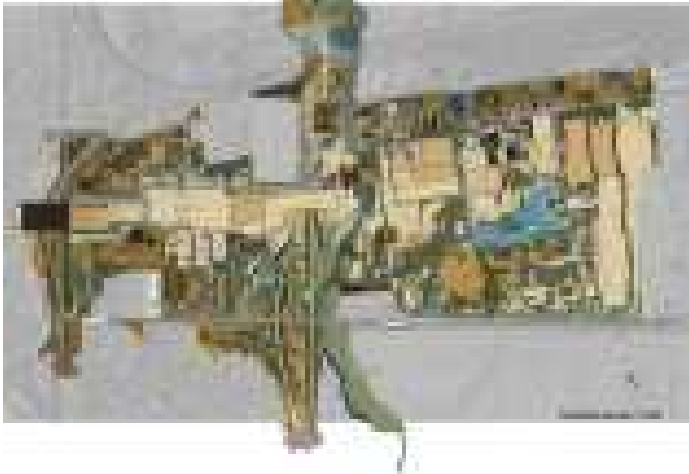


Figura 159. Gonçalo Byrne, *Concorso Internazionale "Milano Parco Forlanini"*, Primeiro Prémio, 2002



Figura 160. Poitiers, França, Teatro e Auditório, Concurso Internacional, Primeiro prémio, 2004-2008



Figura 161. Carrilho da Graça, Sénart, France, O novo teatro de Sénart, Concurso internacional, restrito, Segundo prémio, 2009

de curiosidade e interesse. Mas igualmente os momentos de abertura à Europa em 1986 e de convergência entre 1992 e 1998 são, respectivamente, momentos de forte interesse no exterior e de início de contactos, e momentos de maior aposta nacional porque houve disponibilidade económica para um crescimento e um trabalho nacional dos arquitectos.

O novo século ²³⁴

Conforme afirmado anteriormente, na era do pós-guerra Colonial antes de 2000, Portugal integrou-se gradualmente no resto da Europa, e as etapas neste processo ocorreram durante os períodos em que Portugal foi um dos países de mais rápido crescimento do mundo. O rendimento *per capita* duplicou na década seguinte a 1960, quando Portugal aderiu à Associação Europeia de Comércio Livre. Os anos após a adesão à Comunidade Europeia em 1986, foram igualmente marcados por um enorme progresso nacional. Contudo, o advento da união monetária europeia marcou o início da prolongada recessão de Portugal.

Vários economistas, incluindo Ricardo Reis (2013), explicam a evolução desde 1974 através das seguintes fases: um *boom* até 2001; uma intrigante *recessão* desde 2001 a 2008; e a actual *crise* desde 2008. Estas fases económicas podem ser parcialmente explicadas por alguns factores, tais como o facto de que a dívida externa líquida de Portugal em meados dos anos 90 estar próxima de zero, mas o PIB da nação cresceu mais de 100%, devido a uma taxa fixa dos empréstimos internacionais para sustentar um crescimento estável do consumo e do seu financiamento. Além disso, a transição para bens não negociáveis (principalmente na prestação de serviços), com o declínio durante décadas da manufactura e a mudança da sociedade portuguesa baseada na produção agrícola e industrial para uma economia de prestação de serviços.

Estas grandes mudanças económicas destruíram o sector da construção em Portugal e induziu um aumento na exportação de serviços de arquitectura e engenharia para a Europa, países mediterrânicos e países de língua portuguesa. A maioria dos ateliers portugueses que tinham estado a trabalhar em Portugal, após a adesão à UE, começaram a desenvolver alguma abertura ao exterior. Os concursos proporcionaram, novamente, um meio para alcançar um fim.

Tal como Cabral e Borges (2006, 2007) referem nos seus estudos sobre os arquitectos portugueses, a necessidade de afirmação no país e de reconhecimento pelos pares, a consciência da preferência por um conjunto limitado de arquitectos portugueses premiados, a quem o *status* é reconhecido e aos quais é dado acesso a posições sociais superiores e a marcas de qualidade. *A carreira de sucesso* é um aspecto importante para os arquitectos portugueses:

“No entanto, o inquérito revela também que aproximadamente metade dos inquiridos, em particular arquitectos mais velhos e do sexo masculino tiveram «carreiras de sucesso». Estes arquitectos formam o grupo dos inovadores e o grupo dos conservadores, cuja dimensão distintiva principal é a orientação positiva à mudança relativamente aos primeiros e a orientação negativa dos segundos. Onde poderia levar esta orientação à mudança? No seu recente trabalho sobre as novas actividades da arquitectura e a sua prática na Europa, o sociólogo Michel Bonetti, professor da Escola de Arquitectura de Paris - La Villette, enumera quatro domínios principais: inovação nos objectos a fazer; inovação organizacional nos processos de concepção; inovações nos processos de desenvolvimento urbano; e inovação nas técnicas de concepção que utilizam alta tecnologia (Chaidon & Evette, coord., 2004).” (Cabral e Borges, 2007)

Um exemplo disso é Gonçalo Byrne (n. 1941; formado em 1968) (Figuras 156-159), que na verdade é mais velho que Souto de Moura, formou-se em Lisboa. Byrne é considerado

234 Retirado do artigo “*Shall we Compete?*” (Guilherme, 2014)



Figura 162. ARX, Hotel no Dubai, 2007



Figura 163. ARX, Museu de Gijón, Spain, 2010



Figura 164. ARX, UNICAMP, Concurso internacional para o Museu Exploratório de Ciências, Brasil, 2009

por Távora e Siza como um dos mestres da arquitectura portuguesa, que goza de prestígio internacional nos meios mais selectivos da arquitectura da Europa (nos *media* académicos, em prémios, como membro de júri em concursos internacionais). Gonçalo Byrne foi muito próximo de Nuno Portas, nos anos 70, e também colaborou no SAAL. Tem um trabalho muito pessoal, é mais reservado e está comprometido com obras mais pequenas e subtis. O “*Centro de Coordenação e Controlo de Tráfego Marítimo do Porto de Lisboa*” (1997/2001) deu-lhe uma importante visibilidade internacional na revista Wallpaper. Tinha uma estratégia de concurso regular em Portugal desde 1977 até 1995 e, posteriormente, começou a concorrer no estrangeiro: desde 1996 até 2000 fez 6 concursos nacionais e apenas 2 internacionais; e desde 2000 até 2007 fez 7 concursos nacionais e 10 internacionais.

Os seus concursos em Portugal estão maioritariamente ligados às Universidades e ganhou fama ao lidar com programas complexos. Existe uma mudança evidente com a entrada na UE, bem como um novo olhar sobre o potencial mercado que os concursos no estrangeiro podem proporcionar.

Gonçalo Byrne possui uma ligação muito grande com a história e afirma numa entrevista em 2007: “*posso contar uma pequena anedota de um concurso que ganhámos em Vicenza, um concurso para a construção de um ginásio mínimo numa escola do ensino secundário, a qual era já uma adaptação de um antigo convento. Ora, a escola tinha um recreio, um espaço muito amplo, muito arborizado; e nós ganhámos esse concurso, propondo um espaço muito amplo, muito arborizado; e nós ganhámos esse concurso, propondo um cubo muito discreto, com um ripado de madeira, que se metia bem debaixo das árvores. Quando começámos a trabalhar no projecto, este teve que ir à «Sovrintendenza» para aprovação e a arquitecta responsável disse-me que não, porque no centro histórico não era possível fazer cubos. E eu pedi-lhe imensa desculpa, mas lembrei-lhe que no centro histórico de Vicenza existiam imensos cubos, desde o românico até, pelo menos, ao século XIX. Ela dizia-me que não eram cubos e eu insistia que sim, que eram cubos, só que um era românico, o outro era renascentista, o outro... Este pequeno exemplo mostra, creio, como é fundamental que o projecto, hoje, saiba dialogar com a história, valorizando o que existe e respeitando o que está ao lado, mas afirmando a sua contemporaneidade.*” (Byrne, Nunes e Luzio, 2007)

Também João Luís Carrilho da Graça²³⁵ (n. 1952, formado em 1977) é outro bom exemplo da mudança dos concursos maioritariamente portugueses antes de 2000 (18 concursos nacionais e apenas 3 no estrangeiro) para os concursos na sua maioria internacionais depois de 2000 (16 concursos nacionais e 15 internacionais), até 2010. Esta mudança foi necessária para manter o atelier e providenciar os contactos e os trabalhos necessários.

Ambos os ateliers (Gonçalo Byrne e João Luís Carrilho da Graça), sediados em Lisboa, adquiriram uma forte reputação internacional. No entanto, esta reputação, não suportada pela *aura* da Escola do Porto, não lhes concedeu as mesmas hipóteses que Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura, que foram, como vimos, a marca da Arquitectura Portuguesa, primeiramente pelas revistas de arquitectura italianas e, mais tarde, pelas francesas. Esta influência franco-italiana foi contrária à influência germânico-anglófona que foi pensada para estar mais em

235 João Luís Carrilho da Graça (n. 1952, Portalegre) é formado em Arquitectura pela Escola de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL) em 1977. No mesmo ano, começou a trabalhar (primeiro projecto construído em 1982) e leccionou na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa entre 1977 e 1992. Foi professor na Universidade Autónoma desde 2001, na Universidade de Évora desde 2005 e foi professor convidado na Escola de Arquitectura da Universidade de Navarra em 2007 e em 2010. Carrilho da Graça foi convidado para conferências e seminários em várias universidades internacionais e recebeu distinções prestigiosas, tais como o Doutoramento *Honoris Causa* da Universidade Técnica de Lisboa em 2013, a Medalha da *Académie d'Architecture Française* em 2012, o título de “*Chevalier des Arts et des Lettres*” pela República Francesa em 2010, o Prémio Pessoa em 2008 e a Ordem de Mérito da República Portuguesa em 1999. O seu trabalho também acumulou importantes distinções e prémios, tais como o Prémio da AIT em 2012 pela Ponte Pedonal de Carpinteira; o *Sacra Frate-Sole* em 2012 pela Igreja de Santo António em Portalegre; o *Piranesi Prix de Rome* em 2010 pelo Museu Arqueológico do Castelo de São Jorge; o Prémio Valmor em 2008 pela Escola Superior de Música de Lisboa; em 1998 pela Expo'98 pelo Pavilhão do Conhecimento dos Mares (também Prémio FAD em 1999) e Prémio SECIL em 1994 pela Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa. Para mais informações consultar <http://jleg.pt/>.



Figura 165. ARX, Biblioteca de Helsínquia, Finlândia, 2012



Figura 166. Ateliermob, 030 Tribunal de Grande Instância de Paris, Paris (FR), concurso, edifício público, menção honrosa



Figura 167. Ateliermob, 027 Ampliação da Biblioteca Pública de Estocolmo, Estocolmo (SE), concurso, edifício público

sintonia com a Escola de Lisboa (que nunca existiu formalmente). Alguns exemplos desta relação são: Raúl Hestnes Ferreira (n. 1931, formado em Lisboa em 1961, Mestre em 1963 sob orientação de Louis Kahn) e Tomás Taveira (n. 1938, formado em Lisboa, pós-graduado no MIT nos Estados Unidos). É evidente que estes dois grupos estavam firmemente enraizados nas duas principais escolas de arquitectura²³⁶. Contudo, desde 1986 que têm surgido novas universidades²³⁷ que interromperam o conceito das duas Escolas em Portugal, alargando o número de arquitectos formados por ano e o leque teórico e prático da formação em arquitectura.

Um outro exemplo são os ARX Portugal²³⁸ (n. 1991) (Figuras 162-165), um atelier mais jovem, dirigido por Nuno Mateus (n. 1961, formado em 1984) e José Mateus (n. 1963, formado em 1986) que só regressou aos concursos mais recentemente. De facto, o primeiro ímpeto destes dois arquitectos, pelo que se julga ser a influência americana na sua formação, foram os concursos (Levrat, 1993) experimentais e percursos do que seria o percurso de investigação em projecto que se realiza neste atelier (Mateus, 2013). A recente tese de Doutoramento de Nuno Mateus²³⁹, seguindo as exposições no Centro Cultural de Belém de 1993 com o título “*Realidade-Real/ARX Portugal: Rescrever a Natureza: A arquitectura desconcertante de Nuno Mateus/ARX Portugal*” e de 2013 com o título “*ARX arquivo/archive*”, aprofundar o conhecimento dos processos de concepção dos arquitectos, avaliando a possibilidade da maquete poder assumir uma maior relevância no acto de projecto, centrando-se, para tal, na especificidade do método aplicado nos projectos da ARX, desenvolvido pelo autor.

Numa entrevista recente (*Concursos arrasam com ateliers de arquitectura*, 2013), Nuno Mateus confirmou que os concursos constituem um dos melhores meios para obter uma encomenda de arquitectura, na sua maioria com programas interessantes, projectos de maiores dimensões e edifícios mais interessantes (tais como edifícios classificados). Nuno Mateus confirmou ter feito 4 a 6 concursos por ano em Portugal e no estrangeiro. Para o arquitecto “*o concurso é muito interessante porque coloca as nossas ideias e capacidades [competências] em confronto com as de outros colegas e, por isso, de alguma forma nos aferimos profissionalmente através deles.*” (*Concursos arrasam com ateliers de arquitectura*, 2013) Para José Mateus o sucesso nunca é garantido, um concurso implica que o custo dos estudos iniciais (que normalmente custariam 1/3 dos honorários do projecto) não é pago, e requer mais de 1000 horas de trabalho (o concurso para o “*Parque Mayer*”, em Lisboa, demorou 1700 horas e foram premiados com o segundo lugar), e o custo aproximado para a produção de cada concurso é de cerca de 20.000€ a 30.000€.

236 A Escola de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL), mais tarde Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (FAUTL) e Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP).

237 A Universidade Lusíada foi fundada em 1986.

238 Em 1991, Nuno Mateus juntamente com José Paulo Mateus, fundaram a ‘ARX Portugal Arquitectos’. O trabalho do atelier varia desde encomendas públicas até privadas em Portugal e no estrangeiro, bem como vários concursos internacionais. Alguns dos seus maiores projectos estão construídos e alguns estão actualmente em fase de construção. A obra de ARX obteve vários prémios e menções, tais como os Prémios Internacionais de Arquitectura “*The Chicago Athenaeum*”, EUA (Biblioteca de Ilhavo), Prémio em Arquitectura pela Associação Internacional de Críticos de Arte em 2003 (Museu Marítimo), e Nomeações para o SECIL e para o Prémio Mies Van der Rohe em 2002 (Museu Marítimo). Para mais informações consultar <http://www.arx.pt/en/competition>.

239 Taxonomia e operatividade do pensamento arquitectónico | ARX: desenhar em maquete (Mateus, 2013). “Esta investigação tem por objectivo aprofundar o conhecimento dos processos de concepção dos arquitectos, avaliando a possibilidade de a maquete poder assumir uma maior relevância no acto de projecto. Centra-se, para tal, na especificidade do método aplicado nos projectos da ARX, desenvolvido pelo autor desta tese. Enquadra-se em casos de estudo paradigmáticos desta via metodológica, referenciando a maquete como ferramenta versátil e indissociável das arquitecturas que produz. Propõe uma taxonomia dos processos de pesquisa, configurando um quadro de referência que permite ler e analisar padrões do pensamento de projecto através de raciocínios de transformação regulada e progressiva. Acompanha a produção operativa de obras com recurso ao método enunciado. Conclui que a maquete não é única ou ocasional, assumindo-se como artefacto transversal e flexível, capaz de recolher, processar e transmitir informação, em qualquer fase do projecto, deixando o processo aparente, como método de investigação, mais próximo da realidade na qual se objectiva – o edifício.” In <http://www.arx.pt/pt/tese-de-doutoramento-nm>.



Figura 168. Ternullomelo, *Aragonese Castle Cathedral*, Ischia, Itália, Terceiro lugar



Figura 169. Ternullomelo, *Boutillière*, Riquilificação e restauro con eventuale cambio di destinazione d'uso dell'area denominata "Boutillière" in comune di Cogne - Cogne, Itália



Figura 170. Ternullomelo, *Padiglione Italia Expo 2015*, Concorso Internazionale di progettazione per la "progettazione del Padiglione Italia" - Milão, Itália



Figura 171. Ternullomelo, *Costeras Marceddi*, Riquilificação di 8 borgate marine della Sardegna - Marceddi, Itália, Primeiro prémio

O elevado custo de realização dos concursos, sem qualquer expectativa confirmada de vitória, constitui, apesar de ser o tipo de encomenda idealmente mais democrático, o empobrecimento generalizado dos arquitectos e uma das causas mais importantes para a sua fragilidade profissional enquanto negócio ou empresa. Os grandes ateliers, utilizam ainda os concursos como teste aos jovens colaboradores, *explorando a precaridade do emprego* e a construção de uma *reputação* ou identidade dos arquitectos mais jovens, institucionalizada pelos *estágios* académicos, profissionais e estatais (que visam o combate ao desemprego, p. ex. do Instituto de Emprego e Formação Profissional (IEFP)), muitas vezes sem qualquer compensação monetária, representando uma forma eticamente reprovável de emprego.

Outro jovem arquitecto, Tiago Mota Saraiva²⁴⁰ (n. 1976, formado em 2000, estudante Erasmus em Madrid, trabalho em Roma em 2001 e 2002) (Figuras 166 e 167) participou em 9 concursos internacionais entre 2005 e 2012. ATELIERMOB é uma plataforma multidisciplinar para o desenvolvimento de ideias, pesquisa e projectos nas áreas de arquitectura, design e urbanismo. Conta com mais de 175 projectos e mais de 30 concursos (21 concursos nacionais e 9 internacionais, 8 concursos obtiveram prémios) e é possível observar que os concursos foram parte da estratégia do atelier de mercado e pesquisa.

Confirmando esta tendência, Pedro Melo²⁴¹ do TERNULLOMELO ARCHITECTS (Figuras 168-171) refere que os concursos são, sem dúvida, caros (mais de 10.000€) e demoram bastante tempo: *“em média diria que trabalhamos aproximadamente um mês com duas a três pessoas quase em «full-time» para pequenos concursos.”* (Concursos arrasam com ateliers de arquitectura, 2013). Embora sem rendimentos assegurados e sem garantia de execução, continuam a acreditar na importância destes procedimentos e continuam a fazer 2 a 3 concursos por ano, maioritariamente internacionais, em Itália, onde as probabilidades de sucesso são melhores. Pedro Melo acredita que *“devem continuar a participar porque acreditam, que existindo um bom júri, condição nem sempre respeitada, esta é a melhor fórmula para garantir a realização de melhores projectos e uma escolha mais informada sobre o que se constrói, evitando que sejam sempre os mesmos a fazer tudo.”* (Concursos arrasam com ateliers de arquitectura, 2013). Também *“são sempre processos de crescimento do atelier: permitem-nos aceder a programas que doutra forma não estariam ao nosso alcance, experimentar outras estratégias. Normalmente sente-se uma mudança, se quisermos, um «salto» na nossa produção após cada concurso em que participamos. Talvez seja isso que mais nos atrai”* (Concursos arrasam com ateliers de arquitectura, 2013)

A globalização e o papel dos arquitectos no estrangeiro

A globalização é um processo inevitável. Não o afirmamos por desânimo, mas por confronto com a realidade desta investigação. É necessário e profícuo abandonar o terreno estável e sair à procura da novidade e do outro. Já Pardal Monteiro, Eduardo Anahory, Fernando Távora, Nuno Portas e tantos outros, perceberam essa necessidade. Das viagens ou visitas de turismo,

240 Tiago Mota esteve, entre 2003 e 2005, associado ao EXTRASTUDIO – arquitectura, design e urbanismo Lda. Em 2005 fundou o ATELIERMOB – Arquitectura, Design e Urbanismo. O ATELIERMOB é uma plataforma multidisciplinar para o desenvolvimento de ideias, pesquisa e projectos nas áreas de arquitectura, design e urbanismo. A empresa foi fundada em 2005 em Lisboa, como resultado de vários trabalhos realizados pelos seus sócios fundadores. O ATELIERMOB tem trabalhado em projectos de diferentes tipologias e escalas, para entidades públicas e privadas. Paralelamente, tem desenvolvido trabalho de pesquisa de suporte à prática do projecto, um blogue de arquitectura, design, planeamento urbano e participação em diversos concursos nacionais e internacionais. Actualmente, o ATELIERMOB é constituído por dois sócios – Andreia Salavessa e Tiago Mota Saraiva – e uma equipa de profissionais habilitados associada, sempre que possível, com outras entidades e técnicos de modo a enriquecer e alargar o espectro multidisciplinar dos seus serviços. Referido em várias publicações nacionais e internacionais, o ATELIERMOB realizou conferências em Lisboa, Porto, Coimbra, Barcelona, Montpellier, Toronto, Vaduz e Cluj-Napoca, e obteve prémios e classificações honrosas. Mais informações em <http://www.ateliermob.com>, <http://europaconcorsi.com>, <http://issuu.com/ateliermob>.

241 TERNULLOMELO ARCHITECTS é uma empresa de arquitectura sediada em Lisboa fundada em 2006 por Chiara Ternullo e Pedro Teixeira de Melo. Mais informações em <http://www.ternullomelo.com/>.

às viagens de estudo ou à procura de trabalho noutros países através dos concursos demorou-se pouco tempo, e cada vez se demorará menos.

Hoje os jovens arquitectos são internacionais: são (no mínimo) bilingues (PT+UK ... +GR ou +FR), conhecem a cultura dos outros países europeus, viajaram de avião (*low cost*), estudam no estrangeiro (Erasmus), e são, nos últimos anos, muito deles, migrantes em busca de trabalho. A sua condição não é serem portugueses (porque o são culturalmente) mas são portugueses no Mundo. O português como que se internacionalizou.

Ser-se global é poder-se estar em qualquer lado da mesma forma. É ser-se arquitecto também em Londres ou em Berlim. Ser-se arquitecto no estrangeiro é assumir-se o concurso internacional de arquitectura como veículo para a internacionalização e para a globalização dos serviços de arquitectura.

Siza falando no Programa SAAL em 1991 refere: "*Não é em Portugal, mas noutros países, que a experiência portuguesa é analisada sem preconceitos, como contributo que interessa à resolução de problemas concretos e universais da humanidade, e por isso, à ideia de arquitectura*" (Morais, 2009, p. 80). É, talvez, poder-se ser mais português no estrangeiro que em Portugal.

E é também ser-se diferente por se ser de outro país: "*É possível que as cidades que convidam arquitectos estrangeiros deles esperem o oposto do que aí se faz; exorcizando o conflituoso e fecundo cruzamento de culturas que o mundo do trabalho protagoniza. Seria belo fixar as sínteses que se adivinham ou supõem, universalizar as surpresas de luz que o sol do Sul concede. Mas tal não concede o desenho, naturalmente, não lhe sendo possível senão agir nas margens do que se move*" (Morais, 2009, p. 82).

As exposições internacionais de arquitectura, e lembramos que desde 1991 arquitectos da Escola do Porto participam na Bienal de Veneza (Morais, 2009, p. 82), e os contactos de arquitectos italianos com a cultura portuguesa, e as revistas constituíram uma primeira forma de globalização da arquitectura nacional. A presença de estrangeiros em Portugal, como Siza Vieira refere, é também relevante:

"Vem de séculos a presença de obras de arquitectos italianos em cidades portuguesas, do Norte a Sul do país; algo do carácter dessas cidades se deve, directa ou indirectamente, a essa presença. Para mencionar um exemplo evidente... a participação de Nicolau Nasoni [1691-1773] – o desenho de alguns desses arquitectos, sobretudo os que se instalaram em Portugal, é claramente sensível ao "meio" e aos meios no interior dos quais lhes coube actuar; criando Escola, precisamente porque nela souberam incorporar a cultura, os materiais e os hábitos de trabalho que encontraram" (Morais, 2009, p. 97).

Siza afirma sobre Vittorio Gregotti (n. 1927): "*A disponibilidade de Vittorio Gregotti para o concurso do C.C.B. [Centro Cultural de Belém] reflecte, como ele próprio destacou... [deve-se a] um interesse já demonstrado na cultura portuguesa, um conhecimento e uma atracção profundos, não só no que à arquitectura se refere. Razões culturais e julgo que também biográficas. A associação com RISCO, gabinete de Lisboa dirigido por Manuel Salgado, tinha precedentes num projecto de 1974 para Setúbal, infelizmente interrompido.*" (Morais, 2009, p. 98). Este interesse pela cultura portuguesa e sobre os arquitectos portugueses está hoje firmado e é incontestável a relevância da arquitectura portuguesa no mundo, a qualidade das suas escolas, dos seus alunos ou dos seus arquitectos. É uma batalha vencida graças a Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura, e constitui um importante avanço dos mais jovens em relação aos arquitectos do passado.

O exercício da arquitectura alterou-se substancialmente com a mobilidade das pessoas, da informação e dos bens. Primeiro regionalmente com a redução dos regimes fronteiriços, depois com a generalização dos voos (incluindo o aparecimento das companhias *Low Cost*)

internacionais. A liberdade de circulação de métodos e de talentos que começou no século XX resultou numa maior qualidade de projecto nas várias regiões do mundo.

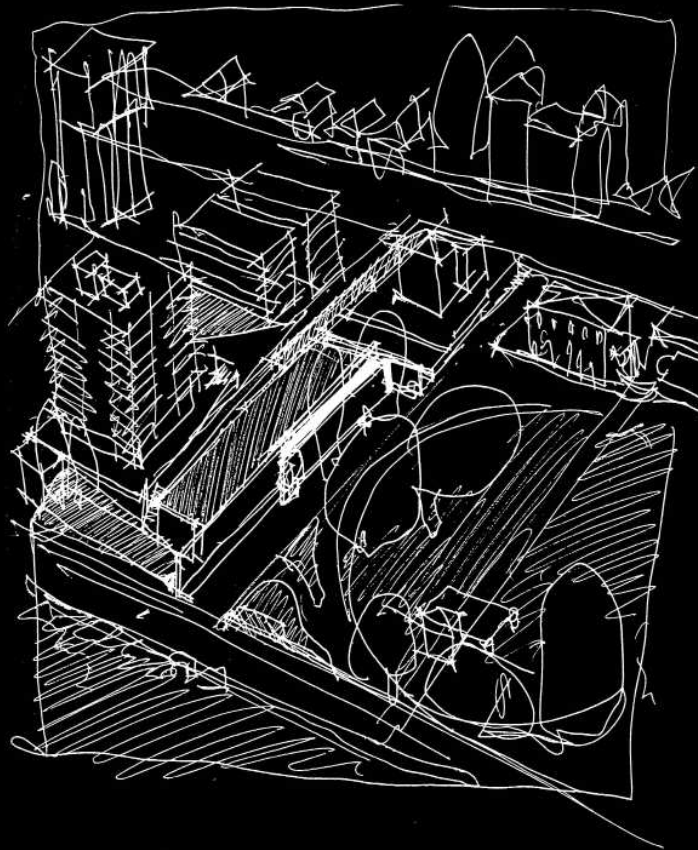
Deixou de ser uma questão de onde se exerce a profissão, mas sobre como se exerce a profissão.

É possível de forma muito rudimentar dividir-se a questão em duas posições extremadas:

- a arquitectura imposta por arquitectos internacionais em solo estrangeiro, revelando falta de ligação local, descontextualizada e desumanizada, abstracta e violenta, reveladora de vestígios imperialistas (neocolonialistas) e de uma visão de notoriedade e do *branding* da arquitectura e do arquitecto (Glendinning, 2010; Harper, 2014; Moore, 2013; Ricco, Lo e Micheli, 2003; Rybczynski, 2002; Willis, 2014);
- a arquitectura como agente local e social de progressão e mudança, de proximidade ao contexto, ética, preocupada com as questões de saúde, higiene, educação e cultura, sem elitismos ou resíduos coloniais (Chakrabarti, 2014; *Daniel Libeskind rails at architects «building gleaming towers for despots»*, 2013, *Richard Rogers says architects «have a duty to society»*, 2013; Rybczynski, 2014)

Esta diferença marca o modo como se manifestam as diferentes expectativas e objectivos do exercício profissional internacional e se concretizam as *aventuras* para o exterior. A globalização, aparentemente, dinamizou a possibilidade de circulação e potenciou um exercício profissional sem barreiras geográficas. Contudo a visão ocidental economicista, que desde 2008 aponta para uma Europa em contracção com estagnação do crescimento, tem-se voltado para os países (ditos) pobres na expectativa de crescimento e aplicação dos seus (grandes) projectos. A mobilidade dos arquitectos a partir de 1986, e a intensidade com que a actual mobilidade dos arquitectos portugueses revela, permite estabelecer a internacionalização como um facto consumado e que se tornará indissociável da interculturalidade.

É importante aprender com o passado e assumir a importância do concurso de arquitectura nesse passado, no presente e no futuro. Importa preparar as novas gerações de arquitectos para enfrentar esses desafios que se tornarão cada vez mais evidentes e obrigatórios.



4

Figura 172. Eduardo Souto de Moura, esquiço para o concurso do Centro Cultural Casa das Artes, Porto, 1981

4 O CONCURSO DE ARQUITECTURA ENQUANTO OPORTUNIDADE DE INVESTIGAÇÃO EM PROJECTO

Nos capítulos anteriores apresentou-se o tema dos concursos de arquitectura, em particular os internacionais, e sistematizou-se a história da internacionalização da arquitectura portuguesa e a importância crescente dos concursos a partir de 1974. Assegura-se-nos clara a relevância dos concursos para a internacionalização da arquitectura portuguesa, através de Álvaro Siza Vieira, posteriormente de Eduardo Souto de Moura, e que os concursos são hoje fundamentais para a internacionalização dos arquitectos mais jovens e para o seu reconhecimento nacional e internacional.

Ao longo da investigação o autor foi participando em congressos e encontros sobre o tema e apresentou um conjunto de artigos onde foi explorando a questão da investigação (Guilherme, 2014; Guilherme e Rocha, 2012, 2013) evidenciando os concursos como possibilidade de investigação do arquitecto sobre o projecto de arquitectura, como se fosse possível através dos concursos e na *praxis*, ou seja, fora da academia, investigar (em e sobre o contexto profissional).

O concurso surge assim como *laboratório* de investigação. Advém dum treino e dum método de exercício profissional, que tem como origem o próprio ensino da arquitectura, encontrando-se presente na formação do arquitecto desde o século XVII, e que inclui os concursos como metodologia de investigação (Guilherme, 2014).

Iremos neste capítulo identificar a relevância dos concursos internacionais de arquitectura para a investigação em arquitectura (Guilherme e Rocha, 2012, 2013). Essa investigação promove o desenvolvimento de competências e leva à inovação (Guilherme, 2013, 2013, 2014; Guilherme e Salema, 2013). É um ponto de partida para um processo mais vasto de qualificação do trabalho do arquitecto e, por sua vez, do ambiente construído.

Os arquitectos desenvolvem concursos porque estamos em crer que são *o momento e o local* fora da prática profissional corrente para investigarem e desenvolverem conteúdos teóricos e académicos de suporte à prática. Estes conteúdos correspondem a um desenvolvimento das suas competências e induzem à inovação.

O concurso de arquitectura não pode ser considerado a *panaceia* para todos os males que podem ser resolvidos através da arquitectura, ou como forma preferencial de encomenda pública. Nem pretendemos afirmar que é o único local ou momento onde acontece *investigação em arquitectura*, mas estamos em crer que é um dos momentos onde é mais intensa essa investigação em face da oportunidade de *ter* de desenvolver um projecto (e de *se ser* inovador) e de se sistematizar um *discurso* (um conceito ou retórica textual ou verbal) e uma *imagem* (retórica visual) que é persuasivamente transmitida e *comunicada* através do concurso.

4.1 INVESTIGAR EM ARQUITECTURA

Não há ainda uma definição objectiva do que é investigar em arquitectura. Podemos considerar como ponto de partida a Declaração de Chania, de Setembro de 2011 (EAAE, 2011) da Associação Europeia para o Ensino da Arquitectura (*European Association for Architectural Education*, EAAE) que salienta a importância da investigação para entender, explicar, antecipar e influenciar as consequências das alterações climáticas, da globalização, da urbanização e da transformação social. Acresce que a investigação é essencial para a contínua expansão do conhecimento da base disciplinar e do contributo para o ensino, aprendizagem e prática

da arquitectura. A EAAE confirma “*que a investigação arquitectural tem uma base de conhecimento, ferramentas e métodos particulares; confirma a natureza transdisciplinar e a legitimidade para um vasto leque de aproximações. A arquitectura toca várias dimensões do ambiente construído de um modo integrador; a EAAE apela ao reconhecimento de todas as apropriadas áreas e modos de investigação em projecto [research by design]. Para melhor definição do contexto e campo e reconhece a investigação pelo projecto como parte da diversidade de métodos válidos com que se pode investigar, praticar e estudar arquitectura.*” (EAAE, 2011). O campo do exercício da investigação em projecto reconhece as “*instalações, os projectos experimentais, propostas, modelos e edifícios construídos, em adição aos formatos escritos e gráficos. A avaliação por pares [peer review], a comunicação e a disseminação internacional são cruciais e deve relacionar-se com a natureza da investigação.*” (EAAE, 2011). O campo da arquitectura alarga-se para uma *praxis* variada e inclusiva (Hill, 2003). O documento conclui enfatizando uma mais forte ligação entre *investigação teórica e prática*, logo entre *academia e praxis* (profissão).

No ano seguinte a EAAE lança a Carta em Investigação em Arquitectura (EAAE, 2012) que pretende ser um documento orientador do que pode ser a investigação em arquitectura, especificando o seu carácter e objectivos, e confirmando a validade das metodologias.

Define duas importantes questões:

- Investigação em arquitectura [*Architectural research*]: A investigação em arquitectura é uma investigação original levada a cabo de modo a gerar conhecimento, informação e compreensão baseada em competências, métodos e ferramentas próprias à disciplina da arquitectura. Tem a sua própria base de conhecimentos, modos, âmbitos, tácticas e estratégias.
- Investigação pelo projecto [*research by design*]: na arquitectura, o acto de projectar [*design*] é a característica essencial. Qualquer tipo de investigação, no qual o projecto é o substancial constituinte do processo de pesquisa é conhecido como pesquisa em projecto. Em investigação, concepção, o processo de projecto arquitectónico constitui o caminho através do qual surgem novos conhecimentos, práticas ou produtos. Geram-se questões críticas por meio de trabalhos de projecto. Portanto, os resultados da investigação são obtidos através de, e consistente com a experiência na prática.

Possuindo, segundo a EAAE, os seguintes aspectos positivos:

- A investigação em arquitectura é significativa e relevante para a prática, para a disciplina, e para a sociedade, explora os limites e expande-as;
- A investigação em arquitectura contribui para a concepção prática, para a exploração de compreensão espacial e/ou o processo de projecto/design criativo;
- A investigação em arquitectura contribui para o conhecimento através do trabalho intelectual, que é característica da arquitectura e da prática do projecto;
- A investigação em arquitectura permite resultados que são consistentes com experiência na prática;
- A investigação em arquitectura permite tornar os processos e os objectivos tão claros e explícitos quanto possível;

- A investigação em arquitectura introduz um método, um contexto, uma visibilidade ao processo e aos resultados bem como uma validação/revisão por pares;
- A investigação em arquitectura explora aspectos emocionais, intuitivos e/ou artísticos do seu campo, envolvendo competências da arquitectura e a experiência na prática;
- A investigação em arquitectura cria e explora ligações transdisciplinares.

Este processo de aquisição de conhecimento – investigação – ocorre num vasto contexto social e cultural, ligando a *academia* e a *praxis* ao longo da vida através da formação contínua.

O concurso internacional de arquitectura é um instrumento democrático para a escolha da melhor solução de entre as várias disponíveis com o objectivo de resolver um problema de projecto. Por ser democrático permite o acesso livre e a demonstração das capacidades técnicas, estéticas, retóricas em pé de igualdade com outros arquitectos. É na sua génese um procedimento onde ocorre investigação sobre as soluções, tanto à microescala do concorrente, como à macro escala do promotor. Tanto existe investigação em arquitectura na decisão do concorrente perante o problema em concurso, como existe uma potencial investigação sobre a melhor solução para o promotor (ou júri) através da selecção dos vários projectos em concurso.

Álvaro Siza Vieira conseguiu, através de 3 concursos internacionais de arquitectura em Berlim para o IBA, projectar a sua arquitectura e através deles comprovou as suas capacidades profissionais e ampliou a sua linguagem e o seu exercício profissional, acedeu a projectos de outra dimensão e complexidade (com diferentes programas e usos) e permitiu-lhe ser mais conhecido internacionalmente, alargando o seu território de serviços.

Através do percurso de Álvaro Siza outros arquitectos seguiram-lhe os passos. Eduardo Souto de Moura cedo compreendeu a importância dos concursos de arquitectura internacionais e utilizou-os como um laboratório de investigação de projecto.

Com a entrada na Comunidade Europeia (1986) e depois no mercado Europeu (1992) generalizaram-se as possibilidades de utilização dos concursos internacionais de arquitectura como formas de desenvolvimento profissional.

Nesta dinâmica de internacionalização da arquitectura portuguesa os concursos foram elementos de extrema importância e relevância.

Segundo Christopher Frayling (1993) no *Oxford English Dictionary* existem duas definições base para o que se considera ser *investigação*: “uma com um «i» minúsculo e outra com um «I» maiúsculo ... *investigação* com «i» minúsculo significa «o acto de procurar, de perto e cuidadosamente, por ou atrás de alguma coisa ou pessoa» ... *Investigação* com «I» maiúsculo, utilizada normalmente em parceria com a palavra «desenvolvimento», significa ... «trabalhar directamente na direcção da inovação, introduzindo e melhorando produtos e processos». ... *Investigação* como prática profissional ...” (Frayling e Royal College of Art, 1993, p. 1)

Investigar é simplesmente procurar descobrir algo e está na maior parte dos casos associado ao estudo e à pesquisa de qualquer coisa de que ainda não se sabe. Implica a recolha de dados, informações e factos com o objectivo de avançar no conhecimento.

A *investigação científica* é uma investigação rigorosa, sistemática e metodológica que pretende provar uma hipótese ou responder a uma pergunta sem interferências subjectivas na busca,

identificação, medição e validação dos factos e relações causa-efeito e, a partir da qual, leis genéricas (eventualmente universais) podem ser deduzidas. Há uma latitude procedimental grande nos vários campos de investigação e múltiplas metodologias em função das características da observação (culturais, comportamentais, históricas ou laboratoriais) com as suas virtudes e inerentes riscos e condicionantes específicos. Se se pretende descobrir a resposta definitiva, por exemplo, através de um processo experimental. Nestes casos o planeamento e organização são particularmente importantes, bem como a definição de um campo científico de análise suportado por uma literatura de enquadramento de investigações anteriores.

Qualquer tipo de investigação – científica, histórica, económica, processual ou arquitectónica – requer uma interpretação cuidada dos factos observados e a produção de conclusões. A ética do investigador é essencial para uma condução adequada e não falseada (ou viciada) da experimentação, bem como o carácter replicador da experiência e dos resultados.

A arquitectura tem vindo a procurar cada vez mais uma identidade própria ao nível da investigação científica, propondo novos métodos e metodologias para alcançar conhecimento próprio. A arquitectura tem desenvolvido ferramentas e métodos de apoio ao projecto que induzem à investigação. São exemplos os sistemas de *CAD (Computer Aided Design)*, de *GIS (Geographic Information System)*, os *BIM (Building Information Modelling)* ou os *VDC (Virtual Design to Construction)*, o uso de standards como o *LEED (Leadership in Energy and Environmental Design)*, o desenvolvimento de *gramáticas generativas*, de *modelos matemáticos, paramétricos ou procedimentais*, as *gramáticas da forma* ou as *sintaxes espaciais*. Estas ferramentas permitem conjugar e sistematizar dados (informação) e testar novas formas de conhecimento aplicável à arquitectura. O acto de projectar é em si mesmo um acto de investigação que recorre a um leque muito amplo de ferramentas, umas ditas tradicionais (p. ex. o desenho, as maquetes, etc.) e outras mais recentes (computacionais).

A investigação é ainda uma das principais características do trabalho académico e laboratorial, sendo os alunos no ensino superior treinados no exercício da investigação como forma de alcançar e desenvolver conhecimento próprio que, mais tarde, irão aplicar profissionalmente na sociedade e cultura onde se inserem.

Existe, portanto, um entendimento da investigação associado ao ensino (à *academia*), que é normalmente distinto da prática profissional (da *praxis*). Iremos analisar a investigação como processo do *saber-fazer* próprio do arquitecto e de que modo o concurso se assume como possível campo experimental de investigação em projecto.

4.1.1 A academia ou o ensino da arquitectura

A transmissão do *saber-fazer do arquitecto* alterou-se ao longo dos tempos, passando de uma transmissão prática (num processo tutorial não formal, individualizado e acompanhado, de imitação e repetição do mestre pelo discípulo, ao longo de um tempo, normalmente longo, até ao reconhecimento das capacidades e da autonomia do discípulo) para uma transmissão de conhecimentos (formal, praticado nas instituições de ensino, segundo uma visão pedagógica dos conhecimentos, competências e habilidades necessários ao exercício dessa profissão).

E assim a prática da profissão foi sendo, progressivamente, transmitida via ensino (*academia*) e, com o reconhecimento dos saberes académicos, com ou sem um período de estágio profissional (restício do sistema original de mestre e discípulo), progredia-se para o pleno exercício (*praxis*) da profissão.

É recorrente no ensino das artes em geral, incluindo o ensino da arquitectura, o uso do *atelier* como método pedagógico de simulação da vida profissional. O termo *atelier* é um francesismo que descreve um lugar de trabalho criativo, individual ou colectivo, ligado às artes criativas. Em Portugal, na Região de Lisboa o termo é frequente e descreve o espaço criativo do artista ou do arquitecto, o seu estúdio ou local de trabalho. Na região do Norte é frequente a utilização de escritório. Note-se a ligação às artes, não sendo frequente, por exemplo o uso de *ateliers* de engenharia, mas sim gabinetes de engenharia, que, supomos, serem mais técnicos e formais.

A tradição do atelier e dos concursos de projecto ²⁴²

De acordo com Kostoff, “a história da Administração dos Edifícios Reais em França [l’Administration des Bâtiments Royaux] ... influenciou a organização do atelier de arquitectura moderno. ... Além disso, o currículo da «l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture» (1648) e da sua sucessora, a «École Nationale Supérieure des Beaux-Arts» ²⁴³ (1671), foi a base do método de instrução utilizado nas escolas de arquitectura até ao advento da Bauhaus no século XX.” (Kostof, 2000, p. 161). No entanto, embora a Escola da Bauhaus tenha desafiado as tradições das Beaux-Arts, a forma básica do modelo de aprendizagem da arquitectura - baseado no atelier - continua ainda hoje na maioria das escolas de arquitectura (Lackney, 1999). De facto, tal como Thomas Fisher observa, “O ensino profissional da arquitectura tem permanecido razoavelmente estável durante mais de um século. Apesar das mudanças na ideologia, assim como o ensino clássico deu lugar a um ensino modernista e pós-modernista, a pedagogia do projecto orientado, baseada no atelier, manteve-se praticamente inalterado.” (FISHER, 2004, citado por Stover, 2004 em “02.05 The pedagogy of the design studio” [http://home.comcast.net/~abstover/learning_arch/learning_arch_02.html#arch_pedagogy])

Segundo Ashraf Salama (2015; 2007), que tem investigado as origens do ensino da arquitectura, há essencialmente 3 modelos pedagógicos de transmissão do conhecimento e que foram seguidos pela École des Beaux-Arts, pela Bauhaus e o pelo *Vkbutemas*. O autor descreve em profundidade os três sistemas. Conclui que o sistema de ensino da arquitectura, nomeadamente do projecto, baseado no atelier e no modelo do mestre arquitecto que transmite os seus conhecimentos e de exercícios práticos que simulam a actividade profissional do arquitecto, permanece maioritário até hoje na Europa e no mundo.

Malacrida (2010) refere igualmente a importância das Belas-Artes em relação ao status ambíguo da profissão, entre arte e ciência, e como “guardiã da tradição clássica francesa e do «grand goût» [grande ou bom gosto]” (Benevolo, 1976, p.38, citado por Malacrida, 2010, p. 25). Proporcionou uma “função educacional e conferiu «status»” (Pevsner, 2002, p.329, citado por Malacrida, 2010, p. 25) através das artes clássicas e do estudo dos mestres antigos. Além disso, a importância e a influência deste programa de estudos, na Europa e no mundo, deve-se também ao grande número de arquitectos estrangeiros (americanos, mas também portugueses) que frequentaram a escola durante o século XIX: “A «École des Beaux-Arts» serviu como modelo para aqueles americanos que procuraram melhorar a prática da arquitectura, através de uma melhor educação. A sua influência tornou-se particularmente forte na América no final do século XIX, quando os arquitectos, assim como outros profissionais, sentiram a necessidade de definir padrões mais elevados e uniformes para si mesmos. A «École», tal como era chamada, possuía aquilo que estas pessoas interessadas queriam para criar na América: um currículo bem organizado, uma teoria racional de projecto, e o patrocínio do governo.” (Kostof, 1995, p. 209)

242 Com base no artigo “Competitions serve a larger purpose in architectural knowledge” (Guilherme, 2014, pp. 428–432)

243 A escola oferecia instrução nas disciplinas clássicas das Belas-Artes – desenho, pintura, escultura, arquitectura (até 1968) e gravura – aos alunos seleccionados através de um competitivo exame de admissão.

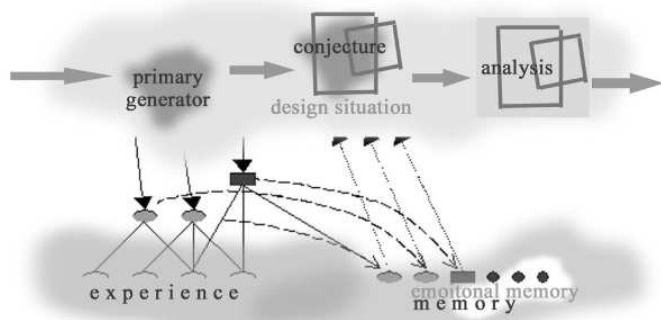


Figura 173. Jane Darke , modelo do processo de criação arquitectónica (Solovyova, 2003)



ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS – Architecture Atelier Pascal

Figura 174. École des Beaux Arts, Atelier Pascal, Paris, s.d.



Figura 175. École des Beaux Arts, foto de uma apresentação, Paris, s.d.

A École des Beaux-Arts (Figuras 174 e 175) era dividida em duas secções (arquitectura, pintura e escultura) e os alunos eram reunidos em ateliers, sob a direcção de um patrono (mestre ou professor) (Malacrida, 2010, p. 49), formando uma espécie de família comunal. Segundo Lackney, um “*problema de projecto [era] atribuído ao aluno no início do prazo e cuidadosamente desenvolvido sob tutela próxima. Começava como um esboço, ou um esboço do problema, e terminava «en charrette». O termo francês «charrette», significa «carrinhos», e refere-se aos carrinhos sobre os quais os desenhos finais eram colocados na última hora do prazo para serem transportadas até ao «mestre» para a crítica. Os sistemas de ensino das Belas-Artes dependiam fortemente dos brilhantes professores e do «learning-by-doing» [aprender fazendo].*” (Lackney, 1999). Os alunos envolviam-se em buscas privadas, paralelas às tarefas de projecto comuns em questão (Schön, 2003), liderados pelo arquitecto praticante que os guiava “*nos mistérios do projecto ... e fornece um exemplo vivo do que significa ser um projectista.*” (Cuff, 1992, p. 121)

O primeiro esboço, era particularmente importante, e os alunos permaneciam isolados durante a criação da ideia primordial do projecto. No contexto do processo de projecto dos arquitectos o trabalho de investigação de Jane Darke (1978) indicia a existência de um modelo (subjectivo em vez de científico) de processo projectual consistindo em *geração > conjectura > análise* (Figura 173). A importância do trabalho de Darke prende-se com a relevância da ideia dos geradores primários²⁴⁴ como desencadeadores do projecto. Este “*amplo objectivo inicial ou estrito conjunto de objectivos, auto-impostos pelo arquitecto, um julgamento de valor em vez de um produto da racionalidade*” (Darke, 1978, p. 36) era o golpe de génio esperado no primeiro esboço. Também Donald A. Schön refere este papel determinante da primeira ideia e as preconcepções que daí advêm.

O programa de estudos da École des Beaux-Arts estava estruturado em torno de uma série de concursos anónimos e específicos. Cada aluno progredia desde o exame de admissão até ao diploma através do seu desempenho nesses concursos. Estes concursos (Malacrida, 2010, p.60) eram parte da tradição da academia francesa. Para a inscrição na escola, os proponentes poderiam demorar dois anos na preparação e poderiam estar sujeitos a exames orais e escritos rigorosos, incluindo desenho do nu. “*Os concursos eram intensos e os resultados finais eram projectos belamente desenhados em estilos tradicionais que, muitas vezes, eram justificáveis apenas com base no «bom gosto» e na «intuição». O estilo era maioritariamente neoclássico e o tipo de edifício favorito era o monumento.*” (Lackney, 1999)

Estes concursos garantiam que a hierarquia fundamental dos membros da academia (os professores e os júris - que definiram o que era boa arte e arquitectura) - e aqueles que ascenderiam a essa posição (os alunos que eram premiados e que eram, portanto, bons artistas e arquitectos). “*Os projectos eram julgados por um júri de professores e arquitectos convidados, normalmente sem a presença dos estudantes. Os jurados utilizavam o mesmo critério através do qual os alunos projectavam – o «bom gosto».*”²⁴⁵ (Lackney, 1999). O papel do mestre era duplo: o de *ensinar*, mas também, o de *aprender*²⁴⁶ (Jorge Spencer, recordando Heidegger, 1964, em Spencer et al., 2014, p. 120).

Este plano de estudos de concurso culminava no grande prémio da *l'Académie Royale*, mais conhecido como *Grand Prix de Rome*. “Na realidade, o curso de arquitectura da academia e o concurso se implicam e se completam na busca e na afirmação da grandiosidade e da sumptuosidade.” (Malacrida, 2010, p. 60). “Pelo diploma, era-lhes exigido vencer mais

244 Tradução de “*Primary Generators*” (Darke, 1978)

245 A maioria das escolas ainda usa actualmente um tipo de *júri* ou sistema de *crítica*.

246 “Ensinar é mais do que aprender, porque aquilo que o ensinar pretende é isto: deixar que aprendam. Na verdade, o professor adequado permite que nada mais seja aprendido – aprendizagem ... Nisto, o professor está à frente dos seus aprendizes sozinho, tem ainda muito mais a aprender do que eles – tem que aprender a deixá-los aprender.” (Heidegger, Martin. *Basic Writings: From Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964)*. Edited by David Farrell Krell. New York: Harper & Row, 1977. p. 380)



Figura 176. Discussão entre alunos



Figura 177. Apresentação de trabalho



Figura 178. Apresentação de trabalho



Figura 179. Crítica aos concursos. *Atelier populaire, ex-École des Beaux-Arts* (1968)

concursos, completar um projecto de tese, e ganhar experiência de trabalho de um ano. O culminar do processo para um grupo selecto era o «concurso Grand Prix de Rome», aberto apenas a cidadãos franceses. Os vencedores eram enviados para a Academia Francesa em Roma durante mais quatro anos de estudo e era-lhes garantida uma posição oficial no governo quando regressassem.” (Kostof, 1995, pp. 210, 211)

De acordo com Malacrída, “*como instrumento pedagógico, o Grande Prémio é revelador da distinção de grau que acompanhava o processo de formação do artista-génio [genialidade artística ou arquitectónica]*” (Malacrída, 2010, p. 60) e, através da construção de um monumento, o participante vitorioso perpetuaria a sua importância na estrutura da cidade. Em última instância, estas acções preservavam um modo secular de ascender ao estrelato (Deamer, 2013; Ricco, Lo e Micheli, 2003; Tenreiro, 2010), validavam a competência e a pesquisa académica produzida pelo aluno, e permitir-lhe-ia juntar-se em pé de igualdade à classe profissional instituída (Figura 179).

Tal como Garry Stevens afirma “*o sistema de reprodução do campo tornou-se gradualmente inserido nos sistemas nacionais de ensino superior*” (Stevens, 1998, p. 168) e explica que “*a ideia básica é que a arquitectura se reproduz a si mesma através de um sistema formal de ensino que está devidamente localizado nas universidades. As credenciais estatais são graduadas no campo [do ensino] da arquitectura, certificando-as formalmente através de competências, e contando com a praxis profissional [na maioria das vezes, da ordem dos arquitectos] para controlar a qualidade dos programas educacionais. Para além do ensino, os académicos também produzem pesquisas ou bolsas de estudo, que informam o seu ensino e aumentam o conhecimento base da profissão.*” (Stevens, 1998, p. 169). Vejam-se a título de exemplo os modelos atuais de ensino, que envolve a discussão, apresentação e crítica dos trabalhos dos alunos (Figuras 176-179).

A influência das Beaux-Arts em Portugal

É consensual que o ensino da arquitectura em Portugal reflecte a influência da *École des Beaux-Arts*. Alguns investigadores têm vindo a aprofundar o conhecimento sobre este assunto, destacando-se, de entre outros, a dissertação de João Pardal Monteiro (2012) e os trabalhos de investigação de Gonçalo Canto Moniz (2008, 2008, 2010).

Parece ser evidente um academicismo na *Escola de Belas Artes de Lisboa*²⁴⁷ (EBAL), com grande influência da experiência francesa. Por exemplo, note-se que Cristino da Silva (1896-1976), que toma posse em 1934 na EBAL, após vencer o concurso a Carlos Ramos (1907-1969), Cassiano Branco (1897-1970 e Paulino Montez (1897-1988), por alegada “*experiência com o clássico ... e uma grande composição, ... fechando-se num ensino tradicionalista, assente na norma clássica e académica, com uma grande importância ao desenho e um relativo menosprezo pela construção, pelo conhecimento e aplicação de materiais e estruturas*” (Monteiro, 2012, p. 79).

Já no Norte conhece-se o sentido inovador introduzido por Carlos Ramos (1897-1969) na *Escola de Belas Artes do Porto*²⁴⁸ (EBAP), que foi responsável pelo ingresso de um grupo de professores que influenciaram profundamente as gerações seguintes: Mário Bonito, Fernando Távora e Álvaro Siza, em Arquitectura. Para além de serem pessoas muito viajadas — numa época em que, como vimos, o acesso às novidades era difícil—, possuíam uma actividade

247 A Escola de Belas Artes de Lisboa (EBAL) foi uma instituição de ensino superior artístico portuguesa, vocacionada para o ensino da Arquitectura, Escultura e Pintura. Em 1950 converte-se em Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL). Em 1979, a seção de Arquitectura da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa deu origem à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, actual Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.

248 A Escola de Belas Artes do Porto segue, com ligeiras diferenças os passos da EBAL. a partir de 1950, ascende a Escola Superior de Belas Artes, conhecendo anos de grande prestígio pedagógico e artístico. Em 1979, o curso de arquitectura ganha autonomia, integrando-se como Faculdade de Arquitectura na Universidade do Porto.

criativa regular, na qual envolviam também os alunos, transformando a escola nos seus *ateliers*. Álvaro Siza Vieira (2014) afirma a importância destes jovens arquitectos, como Fernando Távora, no curso de arquitectura do Porto.

Em Portugal o ensino da arquitectura foi profundamente alterado a partir de 1950 (Moniz, 2011) para um ensino moderno que acompanhava a evolução das ciências e as aplicava, sem perder, no caso específico da arquitectura, a sua componente artística. Segundo o autor, abandonava-se, portanto, o modelo das *Beaux-Arts* com a Lei n.º 2043 de Junho de 1950, e posteriormente regulamentada com a reforma do ensino da arquitectura com o Decreto-Lei n.º 41.362 (Reforma de 57), de 14 de Novembro de 1957.

A grande alteração no modelo de ensino foi “*aproximar a Escola de Belas-Artes do modelo universitário, apostando na vertente pedagógica, mas também cultural, como «centro de irradiação artística», e na vertente de investigação, através de «cursos de especialização» e de um centro de estudos. Este novo dimensionamento da Escola é sustentado por um alargamento do corpo docente, que passa a incluir a figura do assistente, e pela integração do «professor-investigador», em paralelo com o tradicional «professor-projectista».*” (Moniz, 2011, p. 60). Esta alteração traduziu-se numa maior definição de um corpo docente de características pedagógicas e com maior ligação à investigação nas áreas de saber da arquitectura (numa fase inicial história e tecnologia e com menor expressão a teoria da arquitectura). Esta reforma, não obstante a sua difícil aplicação (Moniz, 2011), impulsionada pelas duas Escolas de Arquitectura do país (ESBAL e ESBAP) alarga o ensino tradicional das Belas-Artes (clássico) ao “*estudo e resolução dos problemas actuais da construção e do urbanismo*” (Moniz, 2011, p. 61) em sintonia com o Congresso Nacional dos Arquitectos de 1948 e com os CIAM.

A profissionalização do ensino através do *professor-investigador* substituindo o *professor-projectista* não alterou substancialmente a forma como eram transmitidos e praticados os saberes próprios da profissão mantendo-se o *atelier* como modelo de aula de projecto.

Contudo, um dos importantes aspectos é o desaparecimento do tradicional concurso final do curso da École des Beaux-Arts de Paris para o surgimento de um estágio final. A nova organização do ensino centra-se “*em três ciclos, partindo de uma fase generalista e analítica com grande diversidade disciplinar até uma fase de especialização mais profissionalizante, que culmina num relatório de estágio. Nas escolas, perante um currículo que se divide entre disciplinas artísticas, leccionadas nas escolas de belas-artes, e disciplinas científicas, que arrastam os alunos para as faculdades de ciências, caberá aos novos assistentes encontrar um espaço de renovação nas disciplinas de Arquitectura Analítica, Composição de Arquitectura e Teoria e História da Arquitectura.*” (Moniz, 2011, p. 62). Este estágio final era normalmente efectuado no atelier de um *arquitecto projectista* simulando o anterior *professor-projectista*.

Tanto no Porto como em Lisboa, “*os trabalhos escolares abandonam os temas abstractos e focam-se em zonas urbanas com problemas reais e socialmente complexos – o centro histórico, os bairros sociais ou as áreas de expansão*” (Moniz, 2011, p. 63). Esse afastamento dos grandes temas e do monumentalismo, que caracterizavam o ensino anterior, e a passagem para uma intervenção social caracterizará fortemente o ensino e a prática da arquitectura a partir de 1962.

Tanto Frederico Gorge, como Bartolomeu Costa Cabral e Nuno Portas, em Lisboa, ou, Octávio Lixa Filgueiras, Carlos Ramos, Fernando Távora e mesmo Álvaro Siza, no Porto, procuram um novo paradigma para o ensino do arquitecto: “*conhecer para compreender*” (Moniz, 2011, p. 63). Enfatizando esta função social do arquitecto veja-se a expressão de Filgueiras da procura social do “*arquitecto-anti-lápis-maravilhoso*” (Filgueiras, 1985).

Este é um novo projecto de escola, conforme Gonçalo Canto Moniz realça, que “*se interessa pelos problemas reais da sociedade, tomando contacto com as populações e estudando o património arquitectónico das cidades. Este confronto com o «real» uniu política e socialmente alunos e estudantes, criando uma plataforma de entendimento consciente dos novos desafios que se colocavam à profissão e consequentemente à Escola.*” (Moniz, 2011, p. 64). Esta nova visão para o futuro arquitecto instiga entre 1968 e 1969 um movimento de contestação e de reforma, em paralelo com o que se passa em igual momento em Maio de 1968 em Paris, que “*vai criar condições para uma forte consciência política, direccionada para a reforma do ensino da arquitectura e da formação-função do arquitecto.*” (Moniz, 2011, p. 64). Trata-se, portanto, de uma evidente alteração do objecto do ensino, mais social e ligado com as populações, não sendo evidente uma mudança na forma ou na metodologia utilizada para esse ensino.

Esta consciência social será marcante para o desenvolvimento da identidade da arquitectura nacional e dos seus arquitectos, nomeadamente para o que se denomina ser a *Escola do Porto*.

Este novo modelo introduz um academicismo na docência (com a introdução da investigação e de modelo de docência formal e científica – o *professor* e o *assistente*) em paralelo com a manutenção do modelo do *arquitecto praticante* (como modelo replicador da *praxis* na academia). No sistema resultante da progressiva implementação do novo modelo de ensino o modelo do *atelier* do ensino artístico existe em paralelo com o modelo científico do ensino técnico. A escola, e progressivamente a profissão constituem-se como uma classe ao serviço da população e com um papel activo e transformador na sociedade. Esse papel é distinto do papel anterior do arquitecto ao serviço do Estado e das empresas, das grandes obras monumentais. Não que as deixassem de ser ou de as fazer, mas com novas preocupações e refundados desafios na ligação entre o poder e a arquitectura.

“*Consolida-se, assim, a «plataforma giratória entre o atelier e a Escola», como identifica Jorge Figueira, onde «se funda uma prática de resistência cultural e política ao regime» (Figueira, 2002: 57).*” (Moniz, 2011, p. 72)

Em 1970 um conjunto de experiências pedagógicas dinamizadas pelo Ministro da Educação Nacional (José Veiga Simão) potenciam uma nova reforma no ensino artístico e a reformulação auto-reflexiva dos cursos de arquitectura. “*Estas experiências, de modelos e resultados distintos, convergiram na recusa da Reforma de 57, no abandono de uma pedagogia reduzida ao virtuosismo do desenho e na aposta na arquitectura, ou na Escola, como campo de experimentação e reflexão para a transformação da sociedade.*” (Moniz, 2011, p. 74)

Não se abandona, contudo, a formação social do arquitecto. “*Apesar da resistência do governo, estavam lançadas as bases para uma nova orientação da formação do arquitecto. A formação social do arquitecto, onde o «social» poderia também ser substituído por «político», apoiava-se num sistema flexível de articulação entre cadeiras, no trabalho da escola sobre o meio social, e fundamentalmente na participação activa dos estudantes, assistentes e professores nos órgãos de gestão da escola. No entanto, esta formação teria de esperar por Abril de 74 para se consolidar como estrutura legal. Neste sentido, a revolução nas escolas teria de esperar pela revolução na sociedade.*” (Moniz, 2011, p. 73)

Após a revolução de Abril de 1974 o programa SAAL “*constituiu uma espécie de laboratório de experimentação sobre novas metodologias de projecto, consolidando todo o debate promovido ao longo da década anterior. Este método de projecto procurou conhecer para compreender, mas também dialogar para intervir, tentando encontrar outras formas de construir o espaço urbano e o espaço habitacional na democracia (Bandeirinha, 2007). O SAAL foi assim a ponte entre o debate lançado na década de 60 e os diversos debates sobre a função do arquitecto e da arquitectura gerados no final do século com a democracia, com a entrada de Portugal na Comunidade Europeia ou com a nova ordem política mundial.*” (Moniz, 2011, p. 74). Note-

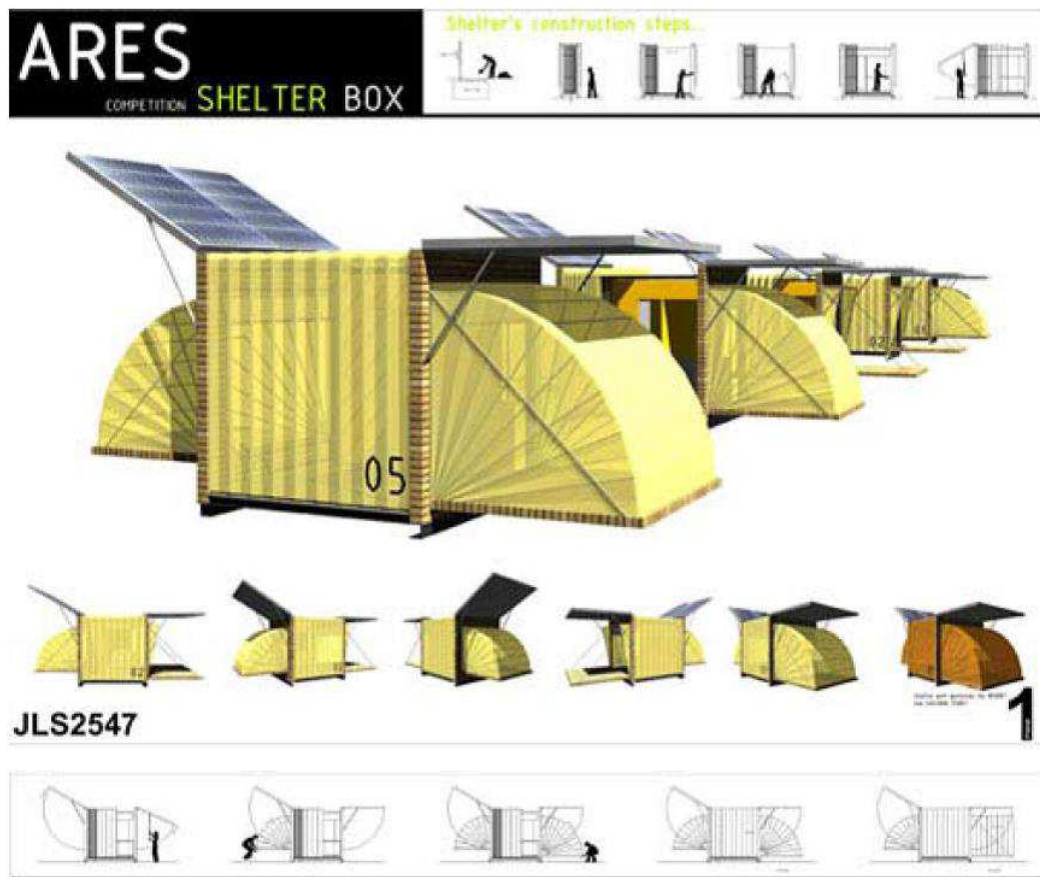


Figura 180. Proposta da equipa coordenada por João Menezes de Sequeira, UIA/ARES, 2006



Figura 181. Proposta do atelier Blaac, *Open Source House*, Gana, 2010

se que no período de implementação do SAAL muitas das brigadas incluíam professores, assistentes e alunos da ESBAP e ESBAL, em sintonia o ensino (academia) e a profissão (*praxis*) procuravam cuidar das necessidades de melhor qualidade de vida.

Em 1979, as *Bases Gerais* dão origem à criação das Faculdades de Arquitectura de Lisboa e do Porto, que se separam das respectivas Escolas Superiores de Belas-Artes.

“Mas longe de se iniciar um processo pacífico de integração, a universidade veio colocar novos problemas quantitativos e qualitativos à formação do arquitecto. Quantitativos, porque, com a democracia, a proliferação das universidades deu origem à proliferação dos cursos de arquitectura. Qualitativos, porque a universidade exigiu que a arquitectura apostasse na construção de um corpo científico de aplicação prática nem sempre compatível com a sua matriz artística, técnica e social.

A universidade acabou por transferir para os cursos de arquitectura a crise que ela própria vinha atravessando e que Boaventura Sousa Santos caracterizou como uma “crise de hegemonia” (Santos, 1996: 168). É uma crise provocada, de um modo geral, pela massificação do sistema, pondo em causa a vocação elitista, educativa e teórica da universidade clássica e exigindo uma aproximação à «comunidade» e à «produtividade», adequados à universidade moderna (Santos, 1996: 174-182). Neste sentido, assiste-se a uma progressiva homogeneização de todas as áreas do conhecimento pelos critérios das ciências exactas, que o Processo de Bolonha veio recentemente a legitimar.

A criação dos novos cursos na Faculdade de Ciências, como em Coimbra (1988) ou Guimarães (1996), gerou processos de reacção semelhantes aos da década de 60 pela afirmação da autonomia disciplinar da arquitectura quer ao nível pedagógico, onde as disciplinas científicas foram sendo retiradas dos planos de estudo, quer ao nível da investigação, onde os critérios científicos invadem e condicionam o campo da arquitectura.

Perante este difícil equilíbrio entre a arquitectura e a ciência, a formação social do arquitecto poderá continuar a dar resposta a uma formação generalista a partir da centralidade do projecto, tal como tem vindo a ser defendida pela maioria das escolas de arquitectura, integrando, como propõe Alves Costa, «imaginação com racionalidade» (Costa, 2007: 228).

Neste sentido, o objectivo social da formação do arquitecto não recusa o conhecimento científico, mas torna-o operativo para compreender a complexidade do real, fazendo convergir a formação do projectista com a formação do investigador na resolução dos problemas que se colocam à «comunidade».

Assim, os processos de «participação» envolvendo arquitectos e estudantes de arquitectura na construção de projectos públicos, na gestão do território ou nas operações humanitárias reflectem a operatividade do projecto como instrumento de intervenção e investigação e do arquitecto com função social.” (Moniz, 2011, pp. 74, 75)

Neste sentido, o ensino em Portugal distanciou-se do ensino tradicional da *Beaux-Arts* encaminhando-se para um processo de intervenção social (ou política como sugere Gonçalo Canto Moniz) num modelo de arquitecto social e distancia-se do ideal monumentalista e artístico do modelo do grande arquitecto (representação do poder). A expressividade e o modo de obtenção e conformação com o papel social são distintos nestes dois modelos (social vs. poder) e nesse sentido há um desfazamento entre o uso dos concursos enquanto sublimação da demonstração das capacidades e das competências de cada arquitecto, como acesso a um lugar de identidade entre pares, e a capacidade dos concursos servirem como manifestação de transformação social e urbana.

Poderá ser por essa razão que os arquitectos portugueses mais jovens conseguem ter tanto sucesso em concursos internacionais com objectivos humanitários ou sociais (Figuras 180 e

181). Vejam-se os casos do concurso internacional da UIA/ARES²⁴⁹ em 2006 cujo primeiro prémio foi atribuído a uma equipa portuguesa coordenada por João Menezes Sequeira, ou o concurso internacional *Open Source House*²⁵⁰, cujo primeiro prémio foi atribuído ao atelier português *blaanc*²⁵¹, em parceria com o arquitecto João Caeiro.

Existe talvez uma distinção visível na escolha e selecção dos concursos com maiores oportunidades de relevância social e menos representatividade estatal ou empresarial, o que se prende com a menor percentagem desses mesmos concursos, conforme é referida no relatório da profissão (Cabral e Borges, 2006). Este é um paradoxo contraditório, já que o mesmo inquérito salienta a importância dos prémios e dos concursos para o reconhecimento profissional, pelo que se suporia que os concursos mais monumentais ou com programas urbanos mais representativos (culturais, etc.) fossem mais apetecíveis, mas o que realmente aparenta interessar, na esfera do serviço público da arquitectura e da capacidade desta poder contribuir para a mudança da sociedade, acabam por ser as pequenas recompensas simbólicas. Manuel Villaverde Cabral e Vera Borges informam que “*os profissionais das artes são jovens, criativos, altamente qualificados e motivados pelas recompensas simbólicas destas profissões, mais do que pelas suas recompensas monetárias*” (Cabral e Borges, 2010, p. 150). Neste sentido um concurso humanitário pode ser mais interessante que um concurso para um monumento. Esta diferença pode advir da formação académica e duma escola de prática social da arquitectura.

O que pode ser uma investigação em arquitectura ²⁵²

A arquitectura enquanto tópico de pesquisa, numa “*investigação sistemática dirigida para a criação de conhecimento*” (James Snyder, citado por Groat e Wang, 2013, p. 8) fora dos limites de um edifício específico, é, de certo modo, um tópico recente. Groat e Wang (2013) definem a relação entre projecto e pesquisa como sendo “*matizada, complementar e robusta*” (Groat e Wang, 2013, p. 21) e, embora discutam a sua natureza diferente, concordam que nem são opostos nem domínios equivalentes de actividade. Citando Solomon, Groat e Wang (2013) afirmam que a pesquisa do *atelier* como substituto da tese de projecto independente abrange “*tanto o método qualitativo como o quantitativo, produzindo ambas verdades objectivas e ficções pessoais*” (Groat e Wang, 2013, p. 22), ligando a pesquisa arquitectónica, aquando da escola, a um paradigma de investigação híbrido.

Aquilo que é pesquisa de arquitectura dividiu projectistas (*praxis*) e académicos (*academia*) durante muito tempo: cada um considerando as similitudes e as diferenças entre pesquisa e projecto; e cada um seguindo percursos separados aventurando-se, frequentemente, em campos opostos. Os académicos tendem a “*diminuir o valor do projecto argumentando, de forma contraproducente, que o projecto é algo que não é, nem deveria, de facto, esperar se tornar: «investigação»*”²⁵³. (Wortham Powers, citado por Groat e Wang, 2013, p. 23). Por outro lado, a *praxis*, potencial de inovação e integração, supera e expande, frequentemente, a pesquisa através de um corpo

249 UIA International Work Programme on Architecture and Renewable Energy Sources (ARES). “The Technical Chamber of Greece (TCG) and the UIA International Work Programme on Architecture and Renewable Energy Sources (ARES) organized an international ideas competition for the period 2006 - 2008 that invited architects to develop new construction methods and practices for efficient shells and settlement units that will satisfy the urgent housing needs engendered by different geographic, topographic, ecological, social, or political crises.” Mais informação disponível em http://portal.tec.gr/portal/page/portal/INTER_RELATIONS/english/UIA-ARES/UIA-ARES-ARES-COMPETITION

250 Promovido pela *Envin, innovators in sustainability* (Holanda), promotora internacional de empreendedorismo sustentável, pelo projecto desenvolvido para a criação de uma habitação modelo, sustentável, flexível e de baixo custo, na Cape Coast do Gana. Mais informação disponível em <http://www.espacodearquitectura.com/index.php?id=174&conid=428>

251 Mais informação disponível em <http://www.blaanc.com/>.

252 Com base no artigo “*Competitions serve a larger purpose in architectural knowledge*” (Guilherme, 2014, pp. 432–433)

253 O termo inglês é “*research*” que se traduz em “investigação” ou “pesquisa”.

interdisciplinar de conhecimento. Contudo não persegue o rigor e o conhecimento do processo pelo que se torna irreplicável.

Cada um (pesquisa e projecto) tende a existir autonomamente e o ensino do projecto arquitectónico raramente foi definido no passado, mas, quando definido, é frequentemente referido em relação a actividades projectuais de atelier. Alexandre Alves Costa afirma “*A arquitectura não é ensinável, aprendemo-la ao fazer. Ninguém ensina linguagens codificadas, mas os instrumentos para o exercício projectual são aprendidos na escola, e o desenho é um instrumento privilegiado para a descrição, interpretação e construção da proposta de transformação.*” (Costa, 2014, p. 27)

Jeremy Till (2005, 2011) apresentou recentemente três mitos da investigação em arquitectura a pedido do RIBA: (1) a arquitectura como sendo uma investigação diferente no todo, auto-referencial e autónoma, ligada à genialidade; (2) a arquitectura como sendo dependente do outro para a sua própria autoridade e referência; e, por fim, (3) o edifício como afirmação da investigação. Esta terceira definição tem algum peso para a nossa própria discussão, e no seu desenvolvimento Jeremy Till (2011) refere o facto de que *não é necessariamente* investigação. Considera-se que o autor, não categoricamente rejeitando o edifício como *investigação* não descarta a existência de *investigação no processo* que conduz ao edifício, na boa ou má arquitectura, e no conhecimento proporcionado pela comunicação (inteligibilidade) do edifício. Assim sendo a produção de um projecto é, ou pode no mínimo ser, um processo de produção de conhecimento, que não obstante a sua possível individualidade, contribui num sentido lato e vasto para o conhecimento disciplinar da arquitectura.

Os processos de projecto são, então, potencialmente, fontes de desenvolvimento e de investigação que servem o arquitecto e a comunidade de pares. Na impossibilidade da experiência total e global de todas as questões de projecto o arquitecto (*praxis*) recorre às experiências de outros (construídas ou imaginadas, à arquitectura e a outras disciplinas) como forma de enriquecimento, de experimentação (visual ou sensorial) e de verificação. Nessa medida as viagens dos arquitectos (Mota, 2012; Silva e Furtado, 2012) e as publicações sobre/de arquitectura (Gadanhó, 2010; Reis, 2007) são relevantes tanto para a discussão teórica e para o projecto, porque informam e estimulam a experimentação do espaço.

4.1.2 Investigar sobre | através | para o projecto

A cultura da investigação é, pela natureza inatingível e relativa do conhecimento, um estado intangível que existe frequentemente e predominantemente nos departamentos académicos e nas universidades. Contudo existem vários exemplos onde a cultura da investigação faz parte da própria identidade do arquitecto, do conjunto de arquitectos ou dos ateliers. Nessas situações essa cultura de investigação reflecte-se no trabalho profissional e nos edifícios de alguma forma, variando na forma, modo e quantidade em função de várias variáveis.

Tom Frisher e Judith Mottram (2006) salientam que a investigação pode ser para a prática um material base de conhecimento, e através da investigação na prática pode-se observar um processo interactivo de *fazer, testar e verificar* a ideia primordial. Os autores sistematizam um investigar em, através e para o desenho, com base na proposta de Frayling (1993), e sistematizam estes três caminhos possíveis:

- [*Research into art and design*] Investigação sobre arte e design: onde se enquadram os trabalhos de investigação de carácter histórico, estético, ou outros possíveis enquadramentos teóricos que se pretendam dar à arte e ao design;

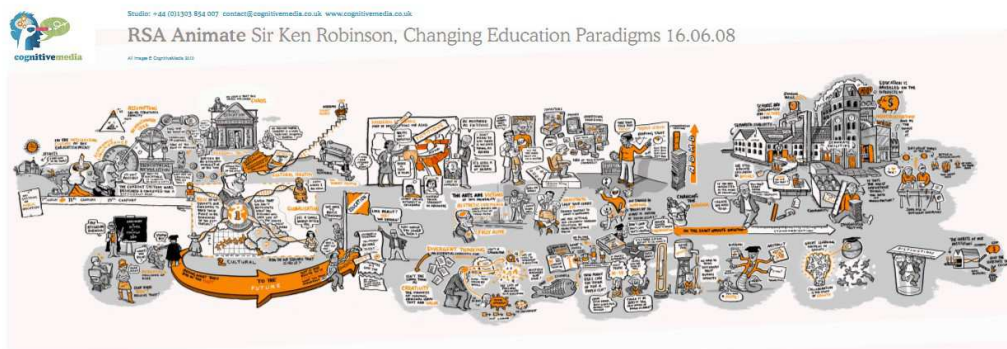


Figura 182. Sir Ken Robinson, “Mudar os paradigmas da educação”

- [Research through art and design] Investigação através da arte e design: onde se enquadram maior parte dos trabalhos que têm como propósito verificar e entender a prática ligada à teoria, não do ponto de vista externo ao problema como no caso da investigação sobre arte e design, mas relacionando e contextualizando ambos os saberes com um fim único;
- [Research for art and design] Investigação para a arte e design: neste caso a investigação resulta num objecto, onde o primeiro objectivo não é a comunicação através de linguagem verbal, mas sim no sentido do apelo à cognição e à imaginação.

Sílvia Simões (2011), num artigo sobre investigação “*em, através e para o desenho*”, afirma:

“... investigar para arte que é da maior relevância pela necessidade intrínseca que existe entre investigar, aprender e ensinar neste caso específico do desenho. Frayling diz-nos, que a investigação para a arte não tem como objectivo comunicar através de linguagem verbal, mas sim, apelar aos sentidos e à imaginação para fazermos a leitura desse objecto, remetendo para o objecto o resultado da investigação. No contexto do ensino e aprendizagem, esta leitura do objecto que nos remete para a contemplação não tem, ou melhor, não deverá ter grande relevância. Mais importante do que o resultado, é o conjunto de procedimentos realizados no domínio da representação e conceptualização que nos conduzem até ao objecto.”

Habitualmente associada a questões científicas; investigar, parece não ser o termo que melhor define o processo de aprendizagem e de conhecimento que se obtém através da prática artística. No entanto, não conseguimos arranjar um sinónimo que melhor defina o que entendemos necessário para a elaboração e construção de um objecto ou projecto artístico.” (Simões, 2011)

Este processo de aprendizagem ou caminho percorrido pelo artista é similar ao processo do projecto realizado pelo arquitecto. O estudo do problema, a análise de soluções comparativas, o desenho progressivo de uma solução final, o encadeamento dos projectos e do seu progressivo detalhe, com as inevitáveis mudanças de escalas e retrocessos exploratórios ou conflituais, “*é o conjunto de procedimentos realizados no domínio da representação e conceptualização que nos conduzem até ao objecto*” (Simões, 2011). Logo, igualmente à falta de melhor sinónimo, é também *investigar*.

Sílvia Simões (2011) aponta o pensamento divergente “*como refere Robinson (2010) na sua conferência «Changing Education Paradigms», é a forma de pensar com múltiplas respostas em vez de uma única, é a forma distinta de interpretar as perguntas, pensar lateralmente em vez de pensarmos convergentemente, são elementos fundamentais ao pensamento criativo e normalmente presentes no pensamento e processo artístico. É uma estrutura orgânica e não linear a do processo criativo. Que nos faz pensar sobre o que realmente é importante no contexto de aprendizagem, se o resultado, ou o processo?*” (Simões, 2011) (Figura 182)

A investigação em projecto ²⁵⁴ encontra no panfleto de Sir Christopher Frayling (1993) – “*Research in art and Design*” – uma síntese de extrema relevância. Neste texto Frayling explora as ideias de investigação *em* projecto, investigação *por* projecto e investigação *para* o projecto.

Para Frayling a imagem popular do cientista – “*como sendo um crítico racionalista, envolvido numa investigação fundamental e gritando «Eureka!»*” (Frayling e Royal College of Art, 1993, p. 4) – já não existe. Fazer ciência nos dias de hoje está mais perto de fazer design ou projecto. De facto, a distinção entre o que é a *praxis* e a *ciência* ou *academia* é muito ténue: a investigação é uma prática; a escrita é uma prática; fazer ciência é uma prática; fazer arte é uma prática; fazer arquitectura

254 O termo “*design research*” aplicado à investigação em arquitectura será traduzido como “investigação em projecto”. Projecto ou “*design*” engloba qualquer atitude criativa inovadora, propositiva, prospectiva e da qual se obtém um objecto (no caso da arquitectura: um objecto arquitectónico) que serve um uso.

é uma prática. Separar as práticas, ou separar as profissões, em conteúdos herméticos, não sobreponíveis, não é fácil e cada vez é de facto menos possível.

A “*investigação sobre arte e design*”²⁵⁵ (investigação sobre o projecto), segundo Frayling (1993, p. 5), é a investigação mais corrente na academia e representa a maior parte das investigações históricas, estéticas, teóricas, sociais, éticas, culturais, iconográficas, técnicas, materiais, etc. Os modelos são correntes e existem métodos e estruturas de organização dessa investigação mais ou menos estabelecidos e consensualizados (veja-se por exemplo Groat e Wang, 2013).

A “*investigação através da arte e design*”²⁵⁶ (investigação através do projecto) é menos corrente e possui desenvolvimentos mais recentes, envolvendo predominantemente o trabalho de estúdio (ou *atelier*) e de projecto acompanhado. Implica uma mais directa passagem entre os elementos teóricos do estudo e os procedimentos ou produtos que daí podem advir, nesse sentido é mais próxima da inovação²⁵⁷. Este tipo de investigação engloba por exemplo a investigação na aplicação de novos materiais, o desenvolvimento de tecnologia customizada, e investigação aplicada na acção. No último caso Frayling especifica: “*onde um diário de investigação relata, diariamente, as experiências práticas no estúdio, e relata os desenvolvimentos obtidos e contextualiza-os. Tanto o diário como o relatório são meios de comunicação dos resultados, que é o que separa a investigação da recolha de material de referência.*” (Frayling e Royal College of Art, 1993, p. 5). O caderno de bordo, ou o bloco de esboços reflecte essa investigação corrente e diária do arquitecto, e que, de forma mais gráfica ou textual, expressa o percurso de investigação nas várias componentes do projecto.

O último tipo descrito por Frayling é a “*investigação para a arte e design*”²⁵⁸ (investigação para o projecto), e o autor descreve-a como “*investigação onde o produto final é o artefacto*²⁵⁹ - onde o pensamento está embebido no artefacto, onde o objectivo não é expressamente a comunicação do conhecimento no sentido verbal, mas no sentido de uma comunicação visual, icónica ou imaginária.” (Frayling e Royal College of Art, 1993, p. 5). É, portanto, uma investigação prática com um objecto final de aplicação, e enquadra-se no design e no projecto. Mais que o processo, o objecto ou artefacto é a comunicação da investigação. Frayling toca no ponto essencial deste tipo de investigação, o desejo político, académico, profissional e social de encarar a *praxis* enquanto recurso de investigação. Não basta apenas teorizar ou replicar na academia a *praxis*, há que ganhar com ela possibilidades de investigação e de experimentação que ocorre apenas na profissão e que a academia tem pouca capacidade de replicar em laboratório (aula). A investigação é tanto um processo de diferenciação e de *status*, como um meio conceptual e até profissional de atingir o conhecimento. Os doutoramentos *Honoris Causa* são a expressão académica deste tipo de

255 *Research in art and design* - This method is used when there is a desired topic on what the individual is interested in expanding their knowledge on. For example, this method is used in my life when I am given a research topic off the bat. I would then research this topic, identifying something greater than the original topic, and then again finding something more abstract but still in the area of discipline. To visualize this method, think of an upright triangle, basic knowledge at the top expanding down to further knowledge. For art and design, this could be used when you have a “theme” for example Burlesque as the original theme, in order to convey this theme you need to learn which era Burlesque is, researching the fashion, music, drinks and over all aesthetic of the theme.

256 *Research through art and design* - This method is used when there is already a desired outcome. I use this in my life when I am given a project, and just from the information given from the teacher in class, it isn't possible to complete the project without further research. An example related to Art and design would be if there was a project for the student to create an animation of a dog barking using various coding. The student would then look up which codes to use for drawing and then which codes to use to make that dog bark. To visualize it would look like an arrow, how to get from point A -> B.

257 Tal como se encontra descrita e desenvolvida no capítulo da inovação.

258 *Research for art and design* - This method would be considered the bottoms up approach. Picture an upside down triangle. You start with various points of information, ie: park, children, technology, and then you look at what they all have in common to end up with an original idea to make all points of information coincide with one another seamlessly. We are currently using this technique in class to come up with a project. We started out with a location, named stakeholders for the location, focused on a particular stakeholder, came up with a theme, barriers, and criteria, this then bottled down to one end RESULT and ORIGINAL idea. This Method is indeed the most abstract and complicated way to come up with an art project but indeed yields more original ideas than the other two.

259 Artefacto no sentido de um objecto, aparelho ou engenho construído para um determinado fim.

investigação (obviamente que também uma afirmação política ou de apreço e reconhecimento), e cada vez mais se assiste ao alargamento deste reconhecimento às produções fora da academia e nas fronteiras do conhecimento (dito científico).

A prática da investigação no projecto

As discussões sobre as actividades de projecto e de design como investigação seguindo os procedimentos científicos podem ser datados dos anos 60.

Assim os trabalhos de Christopher Alexander (1965, 1971, 1979, 1979) sobre a imagem e sobre a linguagem, de Jane Darke sobre o *conceito gerador* ou “*primary generator*” (Darke, 1978) ou a *ideia inicial* do projecto, de Wayne Attoe (1978), de Friedman (1997, 2003) e de Schön (2003) definem um corpus teórico que ainda permanece válido.

Da leitura dos vários autores aparenta ser Donald Schön (1930-1997) aquele que introduz uma visão mais focada na relevância de um processo contínuo de aquisição e de produção de conhecimento através da prática. A investigação sobre os processos e o desenvolvimento da “*reflexão na prática*” (Schön, 2003) oferece uma aproximação à epistemologia da prática de uma série de profissões, nomeadamente a dos arquitectos.

“A abordagem que fazemos da prática de investigar, prende-se essencialmente com processos de procura e aprendizagem que se reflectem em estratégias e modos de representação. Neste contexto, que é o do ensino aprendizagem, passaremos nas palavras seguintes a clarificar o porquê da importância deste assunto para o nosso estudo.

A investigação ou os processos de aferição de um conhecimento, que se desenvolvem ao longo de um processo que envolve competências práticas, encontram nessa mesma prática a sua sustentabilidade. Aquilo que vulgarmente se chama de investigação com base na prática, ou prática reflexiva ou ainda, reflexão-acção, termos que podemos encontrar desenvolvidos em Schön (1987) são os que melhor caracterizam os processos que encontramos na investigação artística. Uma investigação pela prática.

A relação que se estabelece entre o «fazer» e a «reflexão sobre o fazer» são indissociáveis. Como podemos nós pensar sobre o que não existe, como podemos optar por este ou aquele caminho, se no suporte o nosso caminho está em branco? Como podemos nós confrontarmo-nos com as nossas próprias ideias ou até mesmo testarmos a nossas competências técnicas ou capacidades de representação se não executarmos? Assim, estamos convencidos que não existe outra forma de se aprender se não fazendo.

Num contexto da prática individual, os desenhos que fazemos são o processo de aferir as ideias, de chegarmos a um resultado, durante o qual reflectimos sobre as melhores opções, sobre materiais e suportes, sobre as próprias imagens que construímos. É uma prática que se constrói e que reflecte as nossas opções, as nossas decisões. É o tirar cá para fora segundo as palavras de Ângelo. É através da prática que aferimos competências, que descobrimos ou encontramos soluções é neste conflito entre problema e solução que ampliamos o nosso terreno de conhecimento.

Num contexto da disciplina, num contexto escolar, para além da reflexão que possamos fazer individualmente, existem outros participantes também eles de grande relevância para o desenvolvimento da nossa prática. São eles os professores e os colegas estudantes. A discussão, a troca e partilha de ideias, pequenos comentários que possamos fazer ao nosso trabalho, são sempre contributos que acrescentam e enriquecem a nossa aprendizagem. Este sentido de partilha que deverá ser implementando e incentivado dentro da sala de aula, são uma mais-valia

para aprendizagem tanto individual como colectiva que maior parte das vezes desaparece aquando o terminar dos nossos estudos.

Se entendemos que existe uma forte componente prática naquilo que apelidamos por investigar para o desenho, também temos presente que o discurso que as reflexões que se fazem ao longo do desenvolvimento de um projecto são de real importância.

A prática, o fazer, o executar, é individual, no entanto o discurso, as observações podem ser colectivas.

Queremos com isto dizer que pelo fazer, pelo treino, pelo exercitar uma prática poderemos aprender a fazer mais e melhor, e que esse treino essa experiência se reflecte na própria prática. No entanto, a aprendizagem que possamos fazer não se centra apenas no indivíduo, podemos aprender com as experiências dos outros. Como já referimos, aprendemos contextualizados num tempo e num espaço, num determinado contexto social e económico.” (Simões, 2011)

De facto, a arquitectura, não como outras disciplinas, ditas exactas, não é simplesmente o resultado de um específico método dedutivo perfeitamente controlado e predefinido, mas antes um produto de uma “*reflexão e acção*”.

Donald Schön (2000, 2003) introduz as expressões *reflexão-na-acção* ou “*reflection-in-action*” e *reflexão-sobre-a-acção* ou “*reflection-on-action*” para caracterizar o movimento do pensamento que tem lugar na prática reflexiva, isto é, na prática fundadora de uma sistematização teórica que não é imposta desde o exterior dos limites disciplinares, mas que se enraíza nos aspectos produtivos do exercício da profissão, neste caso no trabalho do arquitecto, coordenando-os e construindo sistemas de significações constitutivos de um saber operativo. Este saber dissemina-se em saberes locais, auto-reguladores, susceptíveis de um rigor investigativo que se aproxima do rigor científico da experimentação controlada.

Reflectir implica a reanálise dos acontecimentos e das práticas, e reflectir na prática é uma análise cuidada e pessoal sobre as próprias acções, especificamente sobre as acções profissionais. É um diálogo de pensamento e de fazer através do qual se produz conhecimento e mudança. A produção do conhecimento e a sua aprendizagem é simultaneamente um processo individual e social. É um processo individual porque se trata de uma existência e experiência individual e pessoal, e o seu contributo para a evolução de cada um difere desta aproximação existencialista. Por outro lado, é um processo social porque as formas e modos de aprendizagem são determinadas colectivamente e definem sistemas e mecanismos que seleccionam e condicionam o conteúdo apreendido.

A experimentação, detecção e correcção do erro são estratégias determinantes para a aprendizagem e para a sistematização do conhecimento. Schön introduz o conceito de reflexão como um modo mais operativo e evoluído de tornar as estratégias a as técnicas ainda mais eficientes.

O ensino da arte, nomeadamente da arquitectura, recorreu sempre ao uso duma reflexão (acompanhada) do aluno pelo professor, pelo conjunto dos alunos em torno de (ou no confronto com) um problema, e da acção do aluno sobre este. O recurso à experimentação (simulação do problema), à detecção e correcção do erro (através do desenho e do projecto) constituem uma base fundamental do ensino da arquitectura e a base fundamental do trabalho do *atelier*.

É possível para Schön aprender simplesmente através da reflexão crítica sobre a *teoria – na – acção*. É um ensino reflexivo (Zeichner, 1993) decorrente de um pensamento reflexivo (Dewey, 1910) segundo uma prática reflexiva (Schön, 2000, 2003).

O acto reflexivo é necessariamente inquisitivo, voluntário e implica a busca de soluções lógicas e racionais para um problema e é distinto de qualquer acto rotineiro, impulsivo ou hierárquico. Esta reflexão abrange um exame crítico e activo, persistente e cuidadoso de todos os conhecimentos envolvidos e que possam fundamentar as conclusões ou soluções.

Através de um problema ou de uma dúvida genuína inicia-se um processo de reflexão que envolve uma conceptualização ou intelectualização do problema e, com recurso ao uso criativo da imaginação, à sistematização de uma hipótese de resolução ou de solução para esse problema. A solução é analisada e confrontada com as condições existentes num movimento dinâmico de verificação da hipótese através do acto de pensar, e não especificamente, da tentativa e erro.

“Nesse tipo de experiência, escapam os elos da corrente do discernimento, vemos que se associam o modo de proceder e a consequência, mas não sabemos como se associam. Quando são observadas as situações e liga-se a causa ao efeito, a actividade à consequência, essa compreensão das coisas torna a previsão mais completa, a acção que está no método da tentativa e erro é automática.” (Dorigon e Romanowski, 2008, p. 12)

A tentativa e o erro conectam o modo de proceder e a consequência, o efeito e a acção de forma automática. A consequência intencional (que se pretende ser) ou inesperada (desconhecida) pode ser fundamental para o próprio e/ou para os outros. Na experiência reflexiva pensamos sobre a acção e sobre qual o efeito desta que é mais significativo e possui mais qualidade, porque reflectimos sobre a acção e ainda sobre a sua consequência.

“Já a experiência reflexiva é o pensar sobre a acção e o efeito desta, pois quando pensamos e reflectimos sobre uma acção e sua consequência, esse elemento de pensar muda para uma experiência de mais qualidade, mais significativa e, portanto, reflexiva. (Dewey, 1979, p. 159). John Dewey defendeu a importância do pensamento reflexivo e apontou estratégias para praticá-lo, reconhecendo que reflectimos sobre um conjunto de coisas quando pensamos sobre elas, mas o pensamento analítico só acontece quando há um problema a resolver. A capacidade para reflectir emerge quando nos deparamos com o problema e aceitamos a incerteza, ou seja, a hipótese. No pensamento reflexivo, estão ocultos a avaliação de crenças, as hipóteses e os princípios, contrapondo-se aos dados e interpretação destes. Para Dewey, a chave da liberdade é a inteligência, e se nos tornarmos conscientes das contingências de nosso meio, que controlam nossos actos, podemos alterar aquelas contingências e desse modo alterar a nós mesmos. A solução de uma situação problemática pode envolver a transformação do investigador, do meio e de ambos. A ênfase é na transformação (Dewey, 1938 in Garrison).” (Dorigon e Romanowski, 2008, pp. 12–13)

Esta atitude reflexiva é o centro do entendimento da profissão. A essência e identidade de cada profissão rege-se por um conjunto de atitudes reflexivas distintas, racionais e técnicas, fortemente estruturadas num saber específico. A epistemologia da prática encontra-se então definida por estes saberes reflexivos.

Schön acredita que *“um profissional competente usualmente sabe mais do que consegue expressar. Ele exhibe um tipo de conhecimento-na-prática, que é na sua maior parte tácito... revela [uma capacidade de reflectir no saber intuitivo durante a acção e, por vezes, usa essa capacidade para ultrapassar as situações únicas, desconhecidas e conflituosas da prática profissional”* (Schön, 2003, pp. viii, ix.).

Quando aprendemos a fazer alguma coisa as tarefas são realizadas de modo instantâneo. Contudo, qualquer experiência reage sobre nós merecendo uma de duas acções: a acção

puramente mecânica e instantânea; e uma acção reflectida. Essa acção reflectida provém da reflexão sobre a acção, retroactivamente analisando o que aconteceu e analisando o como a acção contribuiu para o resultado; ou reflectir durante a acção, sem interrupção, dinamicamente – reflectindo na acção.

“Para ele, então, há a reflexão na acção, a reflexão sobre a acção e a reflexão sobre a reflexão na acção, sendo que as duas primeiras são separadas apenas pelo momento que acontecem: a primeira ocorre durante a prática e a segunda depois do acontecimento da prática, ou seja, quando a acção é revista e analisada fora do contexto. É nessa reflexão sobre a acção que tomamos consciência do conhecimento tácito e reformulamos o pensamento na acção tentando analisá-la, percebendo que é um acto natural. A terceira, ou seja, a reflexão sobre a reflexão na acção é aquela que ajuda o profissional a desenvolver-se e construir sua forma pessoal de conhecer. Trata-se de olhar retrospectivamente a acção, reflectir sobre o momento da reflexão na acção, ou seja, o que aconteceu, o que se observou, qual o significado atribuído e que outros significados podemos atribuir ao que aconteceu.” (Schön, 2003)

A observação das profissionais no exercício da sua profissão efectuada por Schön detectou que os profissionais conversam entre si de forma *reflexiva* sobre a própria *prática* e que essas conversas contribuem para a tomada de decisões, para a compreensão do problema e para a troca de conhecimentos e experiências. No capítulo dedicado aos *“arquitectos”* (Schön, 2003, pp. 76–104), Schön descreve a conversa reflexiva entre um professor arquitecto e um aluno em relação ao problema de projecto, e, através desse diálogo o professor e o aluno vão construindo um novo e melhorado projecto. Ao longo do seu artigo Albena Yaneva observando o processo criativo do OMA (Yaneva, 2005) dá-nos igualmente uma visão desse diálogo reflexivo e operativo. Ambos observam a mesma *reflexão-em-acção* tanto no processo pedagógico de ensino da arquitectura, como no próprio exercício profissional desta.

Duas observações em contextos diferentes (*academia* e *praxis*) afastadas mais de 20 anos, apenas podem significar: por um lado a semelhança entre a *academia* e a *praxis* no seu processo de investigação; e, por outro lado, a importância da *reflexão em acção* no processo de produção da arquitectura.

A reflexão surge associada ao modo como se lida com os problemas da prática, à possibilidade da incerteza, estando aberto a novas hipóteses, dando forma a esses problemas e descobrindo novos caminhos, chegando então às soluções. Schön impele-nos a reflectir como um ensino prático reflexivo poderia produzir mudanças e quais as implicações que ocorreriam na academia. Schön também nos mostra que, para evitar que a prática se torne isolada, devemos cultivar actividades que liguem o conhecimento à *reflexão-na-acção* dos professores juntando a teoria e prática.

Os relatos, em constante multiplicação, de casos reais, independentemente da sua relação directa são favoráveis à aprendizagem. Aprender envolve pelo menos três factores: conhecimento, habilidade e vontade (carácter). O trabalho do professor ou do profissional é perceber (continuamente) quais elementos que são condições para a aprendizagem, quais são os que a influenciam e quais são secundários ou irrelevantes.

Schön ressalta que a descrição sugerida por Dewey se encaixa ao tipo de pesquisa apropriado ao ensino prático reflexivo, sendo que os pressupostos dominantes que as escolas têm sobre o conhecimento, a divisão política e estrutural em departamentos e cursos, a prioridade dada ao ensino em detrimento da instrução, são contra a criação de uma base de pesquisa a um ensino reflexivo. Ao mesmo tempo, nos mostra que existem forças favoráveis ao ensino prático

reflexivo, que as agitações nas escolas são fruto da percepção de que é necessária a mudança e que há dúvidas sobre a eficácia dos métodos tradicionais de educação.

Dentro de sua proposta para um ensino reflexivo, Schön aponta para o fato que os profissionais *“terão de aprender a reflectir sobre suas próprias teorias tácitas, os professores das disciplinas sobre os métodos de investigação; os instrutores sobre as teorias e os processos que eles trazem para sua própria reflexão-na-acção”* (Schön, 2003, p. 23), salienta que os profissionais, instrutores e pesquisadores terão que estudar sua própria prática, e, dessa forma, questões como: que tipo de pessoas estarão dispostas, individualmente e colectivamente, a assumir essa postura e prática reflexiva?

“O desenvolvimento de um ensino prático reflexivo pode somar-se a novas formas de pesquisa sobre a prática e de educação para essa prática, para criar um momento de ímpeto próprio, ou mesmo algo que se transmita por contágio.” (Schön, 2003, p. 250)

Os profissionais necessitam de possuir capacidade de pesquisar e recolher informação, capacidade de processar essa informação e de a avaliar, pensando as consequências dos resultados tanto no presente como no futuro. Essas capacidades são postas em acção com base em atitudes responsáveis e consequentes, entusiásticas e empenhadas, predispostas à inovação e mudança, e, abertas à inclusão de outras perspectivas com a humildade de reconhecer a possibilidade de erro.

A reflexão segue normalmente um padrão (Dewey, 1910) de acções que é semelhante à de um projecto:

- Reconhecer que uma dada situação é problemática e pode ter várias soluções;
- Problematizar a situação, identificando as condições que a influenciam;
- Gerar hipóteses de solução, recolher dados para as refinar e eliminar algumas delas;
- Raciocinar sobre hipóteses;
- Testar hipóteses.

O conhecer (*knowing*) é composto por conhecimento sistemático da arquitectura, apesar de este ser altamente profissionalizado pelo seu específico campo de conhecimento, e firmemente fundado, num *corpus* científico (Schön, 2003, p. 23) apesar de conter um largo espectro de outras competências. Os limites entre arquitecturas estão continuamente em mudança (Hill, 1998, 2003, 2006) e mesmo arquitectos claramente identificados com uma mesma escola ²⁶⁰ existem várias variações (subtis ou fundamentais) no exercício da profissão.

Como Heylighn and Neuckermans escrevem *“[o] grande impacto dos arquitectos surge durante os estágios iniciais do processo de projectar, quando estes têm de surgir com uma ou mais ideias, suficientemente poderosas para integrar os diferentes aspectos. Estas ideias são conhecidas pelos arquitectos através de muitos nomes..., mas mais frequentemente são chamadas de «conceptuais» ou «iniciais» (Lawson, 2004). Tal conceito não requer, necessariamente, a adição de ingredientes extras. De facto, todos os componentes estão já presentes na situação de projecto - p. ex. aspectos especiais no local da obra ou um aspecto curioso do cliente – podem se*

260 Como por exemplo Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura.

*qualificar para este papel focal. Mais, estas ideias subjacentes aos projectos são raramente isoladas ou únicas.”*²⁶¹ (Heylighen e Neuckermans, 2000)

Outro autor, César Diaz Gomes, limita a investigação na prática profissional do arquitecto e conclui que *“o projecto arquitectónico, enquanto exercício próprio da prática profissional do arquitecto, não pode ser considerado, sem mais, uma actividade de investigação, a não ser que o seu conteúdo se torne referência de uns objectivos e processos de elaboração explicitados, aplicáveis por analogia a outros projectos.”* (Díaz Gómez, 2006). Esta condição de que um projecto possa ser considerado trabalho de investigação depende, segundo o mesmo autor, de três aspectos:

- A consideração de uma hipótese ou de um objectivo associado ao projecto:
- Da aplicação de uma metodologia que permita a replicabilidade procedimental por outro arquitecto que se apresente, nas mesmas condições preestabelecidas, com a mesma hipótese ou objectivos;
- Da divulgação dos resultados pela comunidade científica pelos canais habituais.

Estas três condições são apontadas como difíceis de encontrar porque os projectos são realizações singulares, específicas em termos dos seus atributos formais e pelas características dos seus contextos particulares. Todavia, uma investigação não é feita apenas através de uma grande investigação (ou se quisermos experiência), mas por uma construção argumentativa e racional de um percurso investigativo. Nesse sentido mais amplo, onde cada projecto é uma parte da investigação pessoal, cada parte é por si mesma uma pequena investigação de projecto, replicável, na medida do necessário, noutro projecto. A *investigação sobre | através | para a arquitectura* é *‘uma demanda original e planificada que pretende a descoberta de novos conhecimentos e uma compreensão superior nos campos científicos, tecnológicos ou artísticos’* em cada projecto e num conjunto alargado de projectos. Neste sentido cada projecto é um *‘caso de estudo’* que não é menor que a investigação alargada em curso ao longo de vários projectos. A comparação analógica e metodológica são ferramentas essenciais nessa investigação alargada.

É indesmentível, como Schön (2003) e Yaneva (2005) mostram, que existe uma reflexão na prática que, seguindo uma aproximação sistemática através de um método²⁶², constrói teorias baseadas em *“construções deliberadas e idiossincráticas ... [continuamente] colocadas em teste”*²⁶³ (Schön, 2003, p. 59). Esta reflexão, obviamente pessoal e baseada em experimentações (repetitivas) individuais é tão variada quanto forem as oportunidades de reflexão.

As experiências de reflexão em projecto acontecem nas mais variadas formas e alturas, desde as primeiras reuniões com os clientes até às visitas de obra e às decisões sobre as adaptações necessárias do projecto à obra. Necessariamente algumas destas oportunidades são mais fundamentais e talvez a da ideia conceptual inicial seja a que provavelmente se revela essencial para o desenvolvimento do projecto.

Podemos pensar em sistemas de análise de normas ou modos de decisões, de estratégias ou teorias que reflectem um padrão de acção ou comportamento, ou em divergências da *praxis*

261 *“Architects’ greatest impact therefore comes during the early stages of the design process, when they must come up with one or a few ideas, powerful enough to encompass the different aspects. These ideas are known to architects by many names... but most often are called the ‘parti’ or ‘concept’ [Lawson, 1994]. Such a concept does not necessarily require the addition of an extra ingredient. In fact, every component already present in the design situation, e.g. a special feature of the site or a curious trait of the client, may qualify for this focal role. Moreover, underlying ideas are rarely found in the singular.”*

262 Que poderá segundo certos autores ser um método científico.

263 *“deliberate and idiosyncratic constructions ... [continuingly] put to test”*

usual que, sendo única, mas instável, serve de base inicial e construção crítica ao conhecimento do problema de projecto e, providencia uma oportunidade de experimentação e de teste. Estas ocorrências constituem bases para uma apreciação que define um valor, seja ético ou moral, em relação aos outros e pelos outros.

Marie Clement refere exactamente a possibilidade da investigação *“Para Eduardo Souto de Moura o laboratório é possível quando o projecto, livre de contingências externas ao objecto de investigação se torna numa folha de papel em branco. A simplificação pragmática da afirmação – programa, contexto, cliente – em regras elementares definidas como preambulo e daí inalteráveis, determina o limite da folha disponível. E então o projecto torna-se um instrumento necessário, um campo de experimentação, o pano de fundo.”*²⁶⁴ (Clement, 1999, p. 11)

Citando Schön:

*“Quando alguém reflecte-na-acção, ele torna-se um investigador em contexto prático. Ele... constrói uma teoria de um caso único. A sua investigação não se limita a uma deliberação sobre os meios que dependem de um acordo prévio sobre os objectivos. Ele não mantém meios e os objectivos separados, mas define-os de forma interactiva enquanto define uma situação problemática. Ele não separa o pensar do fazer... Porque a sua experimentação é um tipo de acção, a implementação é construída na sua investigação. Assim, a reflexão-na-acção pode prosseguir, mesmo em situações de incerteza ou singularidade, porque não está vinculado às dicotomias da racionalidade técnica*²⁶⁵.” (Schön, 2003, p. 68)

Nós testamos as nossas *teorias* ou *ideias-chave* e isso permite-nos desenvolver novas respostas e diferentes acções. É significativo que não o façamos cegamente em função de ideias e técnicas pré-estabelecidas em normas ou manuais, mas que o façamos segundo um modelo de pensamento, pois cada caso é um caso. Todavia qualquer acção é informada da anterior e desta para a que lhe sucede.

A noção de um reportório, léxico ou linguagem é um aspecto fundamental nesta aproximação já que o pensamento reflexivo se aproveita das colecções, ou de um atlas (Bandeira e Tavares, 2011) de metáforas, imagens, ideias e exemplos que cada profissional recolhe e cataloga (formalmente ou informalmente). No caso do Atlas de Eduardo Souto de Moura inclui todos os lugares que visitou, os edifícios que viu, todos os problemas de projecto que encontrou, e todas as soluções que desenvolveu para esses problemas. Todos os sucessos e os insucessos que viveu.

Quando um profissional se depara com uma situação que sabe ser única, ele observa-a como algo já presente no seu reportório. Segundo Schön isso não significa que se categorize ou anule a novidade através de algo conhecido. É antes, a necessidade para ver uma situação nova, que esta seja ao mesmo tempo familiar e diferente, sem que se saiba exactamente ao que é semelhante ou diferente. *“É uma ligação familiar a um precedente, ou uma metáfora, ou... um exemplo para o desconhecido.”* (Schön, 2003, p. 138)

Assim, o envolvimento nas situações novas carrega todo um conjunto de vivências anteriores que possibilitam, de algum modo, uma compreensão, mesmo que limitada, das acções a

264 *“For Eduardo Souto de Moura the laboratory is possible when the project, freed from contingencies alien to the object of research becomes a blank sheet of paper. The pragmatic simplification of the statement – program, context, client – into elementary rules defined as preamble and thence unalterable, determines the limits of the available sheet. And then the project becomes a necessary instrument, a field of experimentation, the backdrop.”*

265 *Technical rationality “consists in instrumental problem solving made rigorous by the application of scientific theory and technique” (Schön, 2003, p.21). It assumes three components: an underlying discipline or basic science; an applied science or engineering; skills and attitudes that induce performance of services.*



Figura 183. Eduardo Souto de Moura, “A presença do arquitecto, mãos de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies Van Der Rohe e Alvar Aalto”, postal de Natal, 2011.

efectuar. Este quadro de referência é estruturante da prática profissional e crescente na sua relevância enquanto capacitação para a acção.

No caso das profissões artísticas, podemos assumir que para alguns arquitectos a *reflexão na acção* é o âmago da sua *praxis*. É na epistemologia da prática profissional – normalmente definida como *método* (pessoal) – que o dilema do rigor e da relevância das opções é decidido. Liga a arte da prática na incerteza e na unicidade à arte da investigação científica.

Alguns autores identificam dois aspectos críticos nas teorias de Schön: o *tempo* e a *praxis*.

- A decisão crítica – a rapidez imperiosa da acção – determina a qualidade do processo reflexivo e a capacitação da acção. A distinção sobre a reflexão na acção e sobre a acção são difíceis de distinguir. Os processos são hierarquizados automaticamente entre as rotinas e a necessidade de reflexão. Um exemplo é a capacidade de ler, que é um fenómeno de rotina, mas que permite a capacidade de entender e de reflectir sobre o que se está a ler. A reflexão necessita de algum espaço e tempo no presente para se tornar uma promessa de acção no futuro.
- A *praxis* implica uma conceptualização da prática reflexiva, a criação de valores e sistemas de interpretação próprios que implicam no tipo e estrutura do repertório. Este círculo de reflexão na acção dos profissionais e a sua própria *praxis* potenciam um repertório fechado e centrado nas próprias tipologias de acção. A concentração ou sistematização de modos específicos de operação e exercício profissional – por exemplo a especialização – reduzem e especificam o repertório de metáforas, imagens e ideias, logo aprofundam a especialização da prática.

Nas sociedades actuais, globalizadas e diferentes das que Schön presenciou aquando da elaboração da sua teoria, a especialização é uma faca de duplo gume: por um lado conduz à unicidade e especificidade da *praxis*; por outro reduz a importância e relevância dessa *praxis* à resolução optimizada de apenas parte dos problemas. A arquitectura varia entre a especialização e a generalização e a *praxis* do arquitecto reflecte o seu posicionamento sobre esse assunto.

Estes factores críticos encontram-se presentes na prática profissional dos arquitectos e também nos concursos de arquitectura, nomeadamente neste último é especialmente crítico pelo prazo limitado para a *reflexão-na-acção*. O seu carácter de urgência leva a um empolamento da ideia e do discurso rápido, a focalização no imediato e no que é claro ou mais seguro, e na imagem (mesmo que possuindo incoerências) como representação mais ampla e potencial do projecto.

As fronteiras da arquitectura como investigação

A questão da investigação implica uma redefinição dos próprios limites do objecto de estudo, observa-se em Jonathan Hill (1998, 2003, 2006) o alargamento das fronteiras e dos limites das acções dos arquitectos (e da arquitectura), potenciando um alargamento dos campos de investigação e, inclusive, uma sobreposição de campos com outras disciplinas. Já a investigação de Jeremy Till (2005, 2009, 2011, 2012) debate as interacções entre a investigação em arquitectura. Ambos apresentam uma visão inclusiva das várias possibilidades de alargamento da prática profissional.

Till defende a tese de que a “*arquitectura é uma forma de conhecimento que pode e deve ser desenvolvida através da investigação*” (Till, 2011, p. Abstract) já que:

- A arquitectura é uma forma particular de conhecimento e necessita de um método específico para a produção do seu conhecimento;
- A arquitectura para ser considerada como disciplina deve adoptar os métodos das outras disciplinas (ditas científicas);
- Fazer arquitectura através do acto de concepção e design é fazer investigação em arquitectura e a investigação está firmemente ligada à *praxis* da arquitectura.

Os actos de arquitectura são o resultado de um processo reflexivo dependente de condições muitas vezes estranhas às condições do projecto. Não podemos, portanto, falar de uma autonomia da disciplina, fundada apenas no exercício (heróico e quase divino) de uma profissão (o arquitecto), mas antes de uma condição complexa de relações sociais, económicas, espaciais e estéticas. De modo idêntico, não podemos falar de uma disciplina ausente de contexto ou de autoridade específica, baseada num conjunto de saberes próprios da profissão, cujo treino e transmissão de conhecimento conduz a uma legitimidade e autonomia científica.

É nesta dualidade de relações internas e externas que a prática e o conhecimento da arquitectura se situam.

A actualidade do tema da investigação em arquitectura prende-se exactamente com esta dúvida sobre o limite da profissão e até sobre a própria essência da arquitectura. A perda da importância da arquitectura na sociedade (Glendinning, 2010; Moore, 2013) fruto de cada vez maior afastamento da *praxis* do objecto construído, e da sua relevância social, leva a uma crise na sua autonomia e no seu conteúdo e conhecimento exclusivo.

O objecto não é também, como Till afirma, “*necessariamente investigação*” (Till, 2011). O objecto em si mesmo, ou a sua execução final, não é suficiente como método de produção de conhecimento em arquitectura.

A comunicação entre *academia* e *praxis* é, segundo Till, a única forma de possibilitar uma resolução efectiva da investigação em arquitectura. A *academia* enquanto estrutura de um pensamento dedutivo e sustentado, e a *praxis* na aplicação da investigação e no exercício de projecto e de design. É no encontro entre o processo, a estratégia, a criatividade e a inovação que a *academia* a *praxis* podem estruturar um conhecimento mais efectivo da arquitectura.

Os limites actuais entre a grande autoria e a ausência desta (outrora entre profano e terreno, entre Deus e o Homem), permanecem como fenómeno de marca, e representam a necessidade da sociedade e dos arquitectos marcarem e valorizarem a arquitectura enquanto representação social. Representa um capital social e cultural com cada vez maior valor económico numa sociedade liberal.

4.1.3 Investigar sobre | através | para o concurso

Segundo Tom Danielsen a “*investigação em arquitectura é, praticamente, a fase de competição e o método de trabalho das actividades de projecto foi sempre, é e será sempre empírico*” (Danielsen, 2010, p. 35) e “*a mais importante força de inovação é o concurso de arquitectura*” (Danielsen, 2010, p. 35)

Kristian Kreiner (2010, p. 443) não fala exactamente em *investigação* em concursos, mas em *experimentação*, com base no título do livro de Hélène Lipstadt (1989), e investimento na exploração de novas ideias. De facto, podem existir os dois casos (*investigação* e *experimentação*) em

concursos de arquitectura, sendo que o veículo em si é o mesmo, apenas se altera o facto de a ideia ser inovadora em virtude do problema ou estar a ser aplicada como solução ao problema.

Não podemos concordar totalmente com Kristian Kreiner no sentido em que este parte do princípio que é impossível inovar através de um concurso, ou seja que se reduz o concurso apenas a ser o palco de experiências de inovações obtidas noutros lados. A realidade dos concursos internacionais é exactamente a oposta. O concurso da Ópera de Sydney, ou do concurso do George Pompidou, provam a inesgotável capacidade dos arquitectos e da arquitectura em encontrarem soluções inovadoras para os problemas a concurso.

Contudo, no caso do *Parc de la Villette* (1982-93), é interessante avaliar que os dois projectos que mais se destacaram enquanto processos de investigação e manifestos teóricos foram os de Bernard Tschumi e da Rem Koolhaas em associação com a OMA. Mas é necessário não esquecer antes da *La Villette* já Bernard Tschumi tinha escrito os *Manhattan Transcripts* (1976-81) e Rem Koolhaas já tinha escrito o *Delirious New York* (1978). A investigação e as publicações precederam os trabalhos especulativos em concurso, sendo o concurso, portanto, um espaço de experimentação.

Diríamos que a experimentação e a investigação provavelmente produzem resultados diferentes em termos de inovação. Aplica-se uma teoria através da experimentação num concurso, testa-se essa teoria, mas dificilmente se inova. A inovação é a teoria (mesmo que apenas verbal) e não a experiência de aplicação. Apenas através da investigação é possível criar resultados que sejam inovadores, e, como se observa na bibliografia, os concursos são um particular campo de inovação. Ou seja, o concurso é o espaço onde se inicia o processo de investigação da ideia e, obviamente, também o local onde se experimenta essa ideia. Reduzir o concurso à experimentação é negar a possibilidade de inovação em arquitectura.

Hoje a investigação produz-se nas universidades, aparece nas publicações com *peer review* e com o número cada vez maior de universidades e alunos de arquitectura, e a maior divulgação da investigação na internet, os aspectos criativos não são totalmente exclusivos dos concursos. Discute-se hoje se os artigos em revistas associativas, em jornais, em blogs, são também artigos científicos e contribuem ou não para a produção científica nas universidades.

Mesmo apesar de, como se verifica em vários testemunhos (Alschuler, 2004; Mau, 1998; Nasar, 2006), talvez existirem veículos mais eficientes, gratificantes e económicos de desenvolver investigação – um centro de investigação ou um atelier – para além dos concursos de arquitectura. Contudo o concurso de arquitectura assume-se, como se observou anteriormente, perante os pares não só como um atestado de qualidade do trabalho desenvolvido que dificilmente é substituível por outros, e, ainda, como uma possibilidade conceptual para além do trabalho corrente.

Em 2007 Eisenman afirmava *“Eu sou um ser humano competitivo... Para mim, quando eu parar de ser convidado para concursos, é quando eu me retiro. São eles que me mantêm vivo.”* (Pogrebin, 2007). Esta condição a que Eisenman se refere pode ser observada segundo dois prismas, um em que ele (Eisenman) depende dos concursos para ser reconhecido e para obter o seu capital social, e a consciência que sem os concursos ele não conseguiria sobreviver como *starchitect*. E outro em que ele (Eisenman) necessita e utiliza os concursos como forma de motivação, que se supõem, em face da produção escrita de Eisenman, ser possível que este assuma que os concursos são uma motivação de base cultural e que sistematizam um processo de investigação.

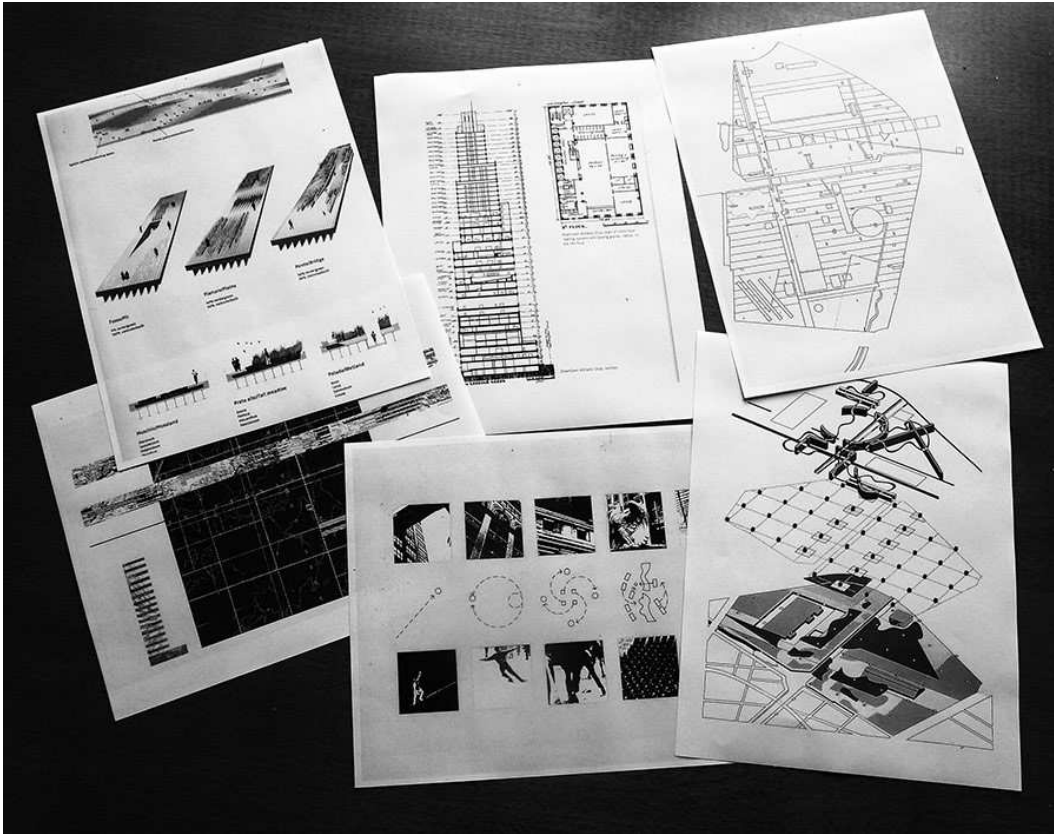


Figura 184. Bernard Tschumi, imagens de “Manhattan Transcripts” (1976-81)



Figura 185. Bruce Mau, poster do manifesto “An Incomplete Manifesto for Growth” por Abby Chen (s.d.)

Se tomarmos em conta a afirmação de Thom Mayne nesse mesmo artigo de que “*nos últimos 30 anos quase todos os edifícios mais relevantes que se pense foram feitos através de concursos.*” (Pogrebin, 2007), inferimos que os concursos apenas por serem processos de investigação permitem a inovação e o desenvolvimento que Mayne assinala.

Investigar pelo desenho

Siza reflecte a sua estética nos esboços, que não são feitos para satisfazer os sentidos ou para serem expostos como pinturas. Não que tenham falta de composição, harmonia e beleza. Não que não estejam nas paredes de muitos arquitectos. Mas por que têm outra finalidade: tentam corrigir o desenho do projecto e, portanto, são as suas ferramentas para o pensamento.

Não fazem parte de nenhuma retórica gráfica como propõe Tostrup (1996) nos aspectos gráficos dos concursos. São uma parte indispensável da sua percepção e entendimento da realidade, da qual resulta uma prática profissional fluída, variando ao longo do tempo, subjectiva e cultural. Mesmo os seus textos não se destinam a ilustrar ou a promover um ponto de vista. Ambos, desenhos e textos, corrigem as suas ideias: linha por linha, frase por frase!

“Por vezes sinto a necessidade de escrever – então escrevo. Outras vezes pedem-me que escreva e quando concordo fazê-lo é difícil. Porque todos os textos têm que se tornar necessários ou não terão muito significado. O mesmo acontece na prática da arquitectura. ... Quando penso em arquitectura tomo sempre o meu exemplo de escritores, e, em particular, de poetas, os mais hábeis inventores do registo e som, os habitantes da solidão.” (Vieira e Angelillo, 1997)

Siza desenha com a sua linha ágil pessoal uma representação do seu pensamento numa reflexão gráfica transparente. O lugar, a relação do edifício com o lugar, a sua escala contra com a paisagem, o significado e o diálogo entre os elementos, a *pré-existência* e a *pós-existência*. O modo como o seu trabalho transforma o lugar para sempre. Tudo pode ser experimentado – visto – através dos desenhos.

“O desenho é uma forma de comunicação com o eu e com os outros. Para o arquitecto, é também, entre muitos. Um instrumento de trabalho; uma forma de aprender, compreender, comunicar, transformar: de projecto. ... Todos os gestos – também o gesto de desenhar – estão carregados de história, de inconsciente memória, de incalculável, anónima sabedoria.” (Vieira e Angelillo, 1997)

Sílvia Simões, num artigo “*investigar em, através e para o desenho*” (Simões, 2011) refere que “*a disponibilidade de fomentar e desenvolver reflexões críticas sobre o próprio processo exerce a função pedagógica fundamental no desenvolvimento especulativo e criativo*”. Pois como nos diz Molina, utilizando as palavras de Nauman, (Nauman, 1991, apud. Molina, 2006, 44)²⁶⁶ “*desenhar é equivalente a pensar*” (Figura 183). “*Nós acrescentaríamos que ensinar a desenhar é ensinar a procurar, a duvidar e a investigar.*” (Simões, 2011). Para a autora o desenho, nas suas mais variadas formas e funções “*são processos de conhecimento*”²⁶⁷ (Simões, 2011) para além de instrumento de representação ou de apresentação retórica visual (Tostrup, 1996).

266 Molina cita a definição do texto para a exposição: *Drawing & Graphics* de 1991, do artista contemporâneo, Bruce Nauman, para reiterar a ideia de que a “*Ideia/Pensar*” foi e é, fundamental para o desenvolvimento da teoria do desenho desde a Renascença até aos nossos dias. “*... contiene en el encabezamiento la idea que va ser fundamental en todo el desarrollo de toda la teoría del dibujo desde los inicios del Renacimiento hasta hoy en día, pasando, por supuesto, por todos los movimientos renovadores de este siglo: el que dibujar corresponde a pensar.*” (MOLINA, J. 1999: 44).

267 “*Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe: son notas que se toman. Otros intentan resolver la ejecución de una escultura en particular, o imaginar como funcionaria. Existe un tercer tipo, dibujos representacionales de obras, que se realizan después de las mismas, dando-les un nuevo enfoque. Todos ellos possibilitan una aproximación sistemática em el trabajo, incluso si a menudo fuerzan su lógica interna hasta el absurdo.*” (Nauman apud Molina, loc. cit., 1999: 33).

Assim: “O desenho na sua vertente processual servindo como instrumento de formação e aferição dos nossos registos, como um meio de identificação e validação dos propósitos. É o desenho na sua capacidade de organizar e ordenar um pensamento, que se produz e provoca com imagens, em detrimento do desenho enquanto resultado final ou seja como objecto artístico dependente da sua qualidade estética. É o desenho como campo território de investigação, como pensamento visual que dá origem a novas questões, a novos conhecimentos. É o desenho como instrumento de registo do percurso, do processo de investigação, dos diferentes caminhos percorridos, traçados resolvidos e recusados. Citando Dora Garcia (1999, 593) «El dibujo es el descubrimiento de algo que ya estaba, pero cuya definición ha sido dada en y por el dibujo.»” (Simões, 2011)

Através da experimentação pelo desenho (embora limitado pela realidade) Siza testa o campo das possibilidades do belo e procura corrigi-lo, construí-lo. É possível determo-nos sobre os seus blocos de desenho A4 de capa negra e percorrer a evolução do projecto e identificar todas as mudanças desde o primeiro rascunho até à última camada de tinta branca.

Os concursos assumem a mesma ideia conceptual de experimentação, repetidamente colocada em acção nos esboços de Siza. Casa concurso é, por definição, uma hipótese, um exercício de retórica e uma simulação. Se, por um lado, Souto de Moura assume claramente um certo grau de experimentação em cada concurso e até mesmo progressivamente numa série de concursos em relação ao projecto (Guilherme e Rocha, 2012); por outro lado, Siza na sua prática diária, parece pesquisar diariamente com a sua caneta *bic*, para colocar por escrito as suas dúvidas, conflitos e pensamentos.

“Trabalhar em equipa é como trabalhar só, mas com uma capacidade de análise e de invenção multiplicada por X. As descobertas de cada um, as hipóteses lançadas na corrente, geram novas hipóteses e novas descobertas desse e dos outros – tal como sucede com as minhas ao trabalho só – mas então em ritmo de vertigem.” (Vieira e Angelillo, 1997)

Algumas dessas linhas de tentativa em espaços humanos curvilíneos, geometrias subtis, expressam uma síntese ecléctica das origens modernistas. O progresso é inerente à arquitectura e Siza aceita os seus princípios, métodos e recursos com uma visão crítica da disciplina. Como novas competências que fomentam a beleza da arquitectura. Siza lê o passado, o presente, mas atinge mais além relativamente ao futuro, com os seus valores firmes e cultura.

Tal como Lo Ricco e Micheli afirmam “no caso de Tadao Ando e Álvaro Siza, pela análise da localização da arquitectura após terem vencido o Prémio Pritzker, é evidente que a procura aumentou largamente fora do seu país de origem.” (Ricco, Lo e Micheli, 2003). Siza não recusa as novas possibilidades que o prémio lhe deu. No entanto, Siza continua desinteressado no sucesso profissional, recusando a sua condição de *estrela da arquitectura*, e, em vez disso, permanece fiel ao seu compromisso incansável por uma arquitectura socialmente responsável.

4.1.4 O concurso equivale à pesquisa? ²⁶⁸

Seguindo o título do capítulo de abertura de Groat e Wang (Groat e Wang, 2013) sustentamos que os concursos equivalem a um processo de investigação muito intenso e prolífero. Mesmo apesar de não ser o único processo de investigação possível aos arquitectos, é um processo que liga a academia e a *praxis* de uma forma muito clara e intensa. Durante os concursos, os arquitectos já licenciados experimentam para além da *praxis* corrente e aventuram-se em novas investigações sobre a arquitectura que posteriormente voltam a reflectir na sua prática.

268 Retirado do artigo “Competitions serve a larger purpose in architectural knowledge” (Guilherme, 2014, pp. 440–445)

Magali Sarfatti Larson concorda com esta visão: *“A institucionalização da seleção por concurso no ensino da arquitectura e na prática promove uma fruição acentuada dos concursos e um espírito de emulação na profissão. Os arquitectos apreciam o estímulo de um problema «ready-made», a descoberta das ideias dos outros e a crítica que recebem.”* (Larson, 1994, p. 476)

Mais importante que o resultado do concurso é o concurso enquanto motivação para a pesquisa e enquanto tempo e espaço para fazer uma investigação na prática. Tal como Jeremy Till (2005) menciona, o processo é a actividade maior quando se considera o edifício como pesquisa. A maioria dos investigadores sobre concursos (Spreiregen, Strong, Nasar, Collyer, Lipstadt, Rönn, Kreiner, entre muitos) sustentam (empiricamente) que os arquitectos escolhem fazer concursos por causa da oportunidade de pensar, discutir, pesquisar e produzir conhecimento novo. A maioria dos inquéritos feitos aos arquitectos²⁶⁹ mostram que é uma razão intencional e consciente. Em primeiro lugar, e principalmente para melhorarem as suas próprias competências e as dos seus *ateliers* (ao treinarem-se a si e à equipa, através da discussão de novos assuntos e através da descoberta e do teste de novas soluções) e, em segundo lugar, como um *‘presente’* romanceado para a discussão pública (na maioria das vezes criticado como um desperdício, pouco comercial e um reflexo das *“intenções vampíricas sobre a profissão”* (Plowright, 2014) por parte dos promotores apoiados pelas ordens profissionais).

Note-se a este respeito que tanto Álvaro Siza Vieira (2015) como Eduardo Souto Moura (2015) afirmam esse interesse nos concursos. Para Siza o que importa no concurso é a natureza da resposta concreta ao problema em concurso: antes de mais, concorrer é responder a um problema. Salientamos a resposta de Siza:

“PG: Quando diz que os concursos são competição, são também investigação ou não?”

ASV: São. Há aspectos muito positivos nos concursos, desde o clima de vitalidade que se cria no escritório a fazer um concurso, é uma coisa estimulante e rápida, com interesse cultural, e além disso há concursos dos quais saem trabalhos que, não digo propriamente transformadores, mas que são passos importantes na evolução da arquitectura. Mas pouquíssimos, diga-se a verdade.” (Vieira, 2015)

Siza assume a investigação pela abordagem ao problema. Se há um problema novo então há que investigar de “uma forma que nasça de uma resposta a um problema concreto...” (Vieira, 2015)

A educação de um arquitecto, baseada nas memórias e influências do paradigma das Belas-Artes, é repleta de visões dos clientes, do edifício, do atelier e do próprio arquitecto *“bastante disputadas, cuidadosamente tratadas e romanceadas”* (Cuff, 1992, p. 56). Howard Roark, no filme *“The Fountainhead”* (Figuras 186 e 187) é o epitome do arquitecto solitário, descomprometido e mítico, que decide ir de forma glamorosa contra o mundo em defesa da cultura e da sua obra-prima. Em concursos que são mais dirigidos à pesquisa (principalmente em concursos de ideias, mas não exclusivamente), o produto final é muitas vezes o fruto de uma actividade de investigação e de uma imensa criatividade, mais parecida com aquilo que é pedido que o aluno produza. *“Tomar o trabalho criativo para a sua própria recompensa enfatiza o estatuto da arquitectura enquanto arte. Arte e estética, na nossa sociedade, são entendidas como bens essencialmente não-utilitários: empresários e profissionais não dão o seu trabalho a troco de nada, mas espera-se que os artistas o façam.”* (Larson, 1994, p. 476)

Nas universidades, as notas de avaliação representam a posição de trabalho entre os alunos e colegas (simulando um sistema de valores e de reconhecimento da vida real com os colaboradores do atelier) (Figuras 188 e 189). No *“Grand Prix de Roma”*, um aluno seria

269 “Os prós e contras” dos concursos foram previamente apresentados em Guilherme, 2014



Figura 186. Howard Roark, “*The Fountainhead*” baseada na novela de Ayn Rand, onde um arquitecto visionário se recusa a comprometer a sua integridade artística



Figura 187. Howard Roark, “O arquitecto e a sua obra”



Figura 188. Avaliação por parte de um júri no Departamento de Arquitectura de Évora



Figura 189. Apresentação pública de trabalhos no Museu da Aldeia da Luz

seleccionado entre todos os outros pelo júri do concurso, a escolha efectuada pelos arquitectos por aquele que poderia ascender ao seu nível. No concurso de arquitectura contemporâneo, o júri escolhe a melhor proposta para premiar com o prémio mais desejado: a encomenda e a possibilidade construir.

Citando novamente Eduardo Souto de Moura, “*o desenho é pesquisa*” (Moura, 2008) e citando Álvaro Siza, Souto de Moura recorda “*o desenho é uma pesquisa pela lucidez*.” (Moura, 2008). A prática – ou o atelier (Clement, 1999; Cuff, 1992; Kostof, 2000; Yaneva, 2005) – é o laboratório onde ocorre o processo de pesquisa, e onde a *praxis* encontra a academia.

“Este meio não é uma cena social estática, pré-determinada; é antes um conjunto de arquitectos numa empresa que criam o cenário para as suas acções. O cenário é dinâmico, altera-se ligeiramente de acordo com o crescimento da empresa, agrega e perde membros, ganha novos clientes, e num contexto mais amplo evolui com as mudanças subtis da economia, da indústria da construção, ou da tecnologia disponível. ... O ambiente de cada empresa é único e em fluxo, mas, subjacente à sua unicidade, as empresas partilham determinadas características estruturais. A primeira é uma herança do atelier, que envolve as origens e os fundadores da empresa, muitas vezes recolhidos em lendas análogas aos mitos da criação. Outras características incluem o uso da linguagem dos membros do atelier, a sua estrutura poderosa, a sua prática e valores prevaletentes.” (Cuff, 1992, p. 157)

Assim, juntamente com a sua prática profissional, os arquitectos formados, fora da academia e na *praxis* da arquitectura, parecem continuar uma pesquisa arquitectónica pessoal no âmbito dos concursos de arquitectura profissionais. Existem evidências de que, para além do investimento em estratégias de negócio da prática deliberadas ou improvisadas, os arquitectos utilizam os concursos como oportunidades de pesquisa fundamentais ²⁷⁰.

Tendo em consideração a matriz das principais diferenças entre projecto, pesquisa e concurso proposta por Groat e Wang (2013, pp. 26, 27), apresentamos os concursos como possibilidades de investigação em arquitectura.

Tabela 11 - Matriz das principais diferenças entre projecto, pesquisa e concurso (adaptação de Groat e Wang, 2013, p.26)

| Facetas de diferença | Projecto | Investigação | Concurso |
|----------------------|---|--|--|
| Contribuição | Proposta de objecto (desde intervenções pequenas até grandes escalas) | Conhecimento e/ou aplicação generalizada (em diversas condições epistemológicas) | Resposta ou solução possível às questões do programa |
| Processo dominante | Gerador | Análítico e sistemático | Análítico, experimental |
| Foco temporal | Futuro | Passado e/ou presente | Futuro |
| Ímpeto | Problema (contingência) | Questão (generalização) | Problema e/ou questão (programa) (contingência ou generalização) |
| Avaliação | Cliente e sociedade | Investigadores e comunidade científica | Júri, colegas, cliente, sociedade |
| Utilizador | Cliente | Sociedade | Promotor e sociedade |
| Acesso | Privado | Público, mas avaliado por colegas | Público (democrático) e privado |
| Comunicação | Maioritariamente visual (imagem) | Verbal e objectivo | Retórica (verbal e visual) |
| Validação | | Processo interno de validação | |
| Disseminação | Revistas, menos rigorosas | Scopus, Oicos, ... | Revistas, exposições, livros |

Aparentemente as diferenças (Tabela 11) entre projecto e investigação, de acordo com Groat e Wang são bastante óbvias. A natureza diferente do propósito, contribuição e tempo: o projecto

270 Guilherme e Rocha, 2013

relaciona-se mais com o cliente e com as necessidades futuras; a pesquisa é mais aberta à sociedade e ao conhecimento, lidando com tempo já conhecido (passado e presente). O primeiro responde à contingência, o seguinte generaliza. O projecto também parece estar mais relacionado com o utilizador e a pesquisa parece ser independente do utilizador (o utilizador é parte da acção observada e parte do problema em estudo, mas não é parte do processo de investigação), no entanto, depende do fenómeno observado.

De acordo com Sequeira (2011) a inteligibilidade (comunicação) da abordagem do investigador é completamente diferente da abordagem do projectista, e, acrescenta-se, da abordagem do concorrente. A cultura contemporânea conduziu (ou desviou) a sociedade a uma depreciação da retórica (principalmente devido a uma visão negativa da política e na demagogia e retóricas de compromissos não concretizados). Todavia, a retórica de que temos vindo a referir nesta investigação, não está ligada a qualquer falta de objectividade, mas sim ao modo de argumentação persuasivo da verdade (*ethos, pathos e logos*) e ao discurso.

Os concursos parecem ser mais discretos relativamente à influência do cliente, e, portanto, mais relacionados com a investigação. A distância entre o projectista e o cliente/utilizador, que tende a aparecer no programa (indicando a natureza e os objectivos da pesquisa) e no final do processo (ou na apreciação ou na avaliação final de utilização por parte do utilizador), é muito maior do que na prática dirigida ao cliente-projecto da vida real.

Esta natureza, quase de afastamento laboratorial ao problema, permite o controlo e tipificação da natureza dos problemas e o isolamento necessário para um primeiro esboço descomprometido e liberto de influências externas castradoras. Pode-se inferir, se bem que não objectivamente, a possibilidade de que o afastamento aos problemas poderá trazer vantagens de clareza nos projectos, ao invés da percepção fenomenológica do *genius loci*.

Note-se que em Portugal o contexto, primeiramente desenvolvida pelo “*Inquérito à Arquitectura Popular*”, como reflexo à negação de uma visão de uma arquitectura única nacional, assume-se como uma característica quase nacional de entendimento e reflexão sobre o lugar em respeito e entendimento com este e com a sua história.

A avaliação na pesquisa e nos concursos é feita por um grupo externo de avaliadores que mantêm a distância dos autores e a sua autonomia. Neste sentido, os avaliadores podem actuar como mestres investigadores a quem é apresentada uma série de experiências para verificar qual (ou quais) fornecem a melhor solução para o problema ou para a questão colocada no programa.

Os concursos diferem da pesquisa científica por causa do seu sistema democrático de oportunidades no qual qualquer um poderá contribuir para o conhecimento, não só os comprovadamente esclarecidos (*os eruditos doutorados*). A pesquisa em arquitectura não depende, portanto, do estatuto científico do autor, mas sim do mérito da proposta, como se, tal como Barthes (1977) propõe, o autor não estivesse apenas no projecto, mas na habilidade do júri/cliente em lê-lo e interpretá-lo. Quanto ao rigoroso processo de disseminação, Jeremy Till (2005), aborda a academia referindo que esta está, de facto, fechada entre os académicos, não está aberta ao escrutínio público tal como os concursos estão.

Tabela 12 - Matriz de qualidades do projecto, da investigação e do concurso comparáveis e partilhadas (adaptação de Groat e Wang, 2013, p.27)

| Facetas de diferença | Projecto | Investigação | Concurso |
|--------------------------------|---|--|--|
| Modelos de lógica reconstruída | Processo de projecto sistemático | Modelo científico | Processo de análise, pesquisa, síntese, projecto, avaliação |
| Lógicas múltiplas | Abdutivo ¹ , indutivo ² e dedutivo ³ | Abdutivo (pesquisa projectual / formação de hipóteses), indutivo e dedutivo | Abdutivo (pesquisa / hipótese), indutivo e dedutivo |
| Lógicas em utilização | Gerador / modelo de conjectura, problema / solução | Sequências múltiplas de lógicas, dependentes das questões e propósitos da pesquisa | Gerador / Modelo de conjectura, problema / solução, sequência múltipla de lógicas, dependente das acções propostas |
| Âmbito | Macro / micro e nível médio Em cenário aplicado / clínico | Teoria grande / média / pequena | Teoria de tamanho variável em cenário aplicado |
| Contexto social | Prática situada | Pesquisa situada | Prática e pesquisa situadas |

Os concursos parecem agrupar a maioria das qualidades (Tabela 12) partilhadas entre o projecto e a investigação, parecendo alcançar através deste procedimento o melhor destes dois mundos (unindo a *praxis* e academia).

A importância da investigação em arquitectura (Jenkins e Architecture Research Futures, 2006) advém directamente da sua importância social, cultural, económica, ambiental e o seu inegável impacto na qualidade de vida dos cidadãos com relevância para a definição e implementação das políticas públicas. Assim, importa não esquecer que:

- A arquitectura é extremamente importante em termos económicos e ambientais, sociais, culturais, e seu impacto na qualidade de vida destaca a sua relevância para as políticas públicas;
- A arquitectura é um produto social, fornece um contexto social e também produz e reproduz os valores sociais;
- Como em todas as profissões, a arquitectura é definida pelo conhecimento que lhe é próprio (que é o aspecto essencial de diferenciação em relação a outras profissões) e acarreta as responsabilidades delegadas pela sociedade no estatuto profissional;
- A investigação em arquitectura tem, assim, um papel fundamental para o aprimoramento do conhecimento arquitectónico para a profissão e disciplina.

A natureza complexa da investigação em arquitectura (Jenkins e Architecture Research Futures, 2006) advém da natureza variável das fronteiras da arquitectura e do seu relacionamento com os outros campos de conhecimento, frequentemente sobrepondo-se a estes. Esta natureza complexa existe porque:

- Há uma grande variedade de diferentes formas de conhecimento de relevância para a arquitectura, e isso inclui, assim, uma ampla gama de necessidades e oportunidades de investigação;

- A arquitectura é essencialmente uma (normativa) actividade social, ainda que implique o conhecimento tecnológico e cultural de maneira profunda (e influencie estes, por sua vez);
- A arquitectura está firmemente inserida dentro do seu contexto - físico, social, cultural, económico e também político, e uma melhor tomada de consciência da importância do contexto na pesquisa arquitectónica pode ajudar na definição de conhecimento relevante;
- As necessidades de pesquisa diferem entre a prática de arquitectura (*praxis*) e o ensino da arquitectura (academia) e no modo como estes respondem a diferentes estímulos, reflectem valores diferentes e providenciam recursos e conhecimento de diferentes maneiras;
- Embora se tenha criado pelo menos uma diferença percebida entre *praxis* e academia em termos de pesquisa, existe um grande potencial e um benefício mútuo a adquirir a partir da intersecção da prática e da actividade académica;
- Há, portanto, uma necessidade de ser mais pró-activa na ligação através desses campos sociais no desenvolvimento da base de conhecimento profissional e disciplinar arquitectónico;
- Há também uma necessidade de cruzar as linhas disciplinares, e celebrar os interstícios das disciplinas, ainda que isso seja mais difícil em função dos recursos e dos riscos, pode ser profundamente inovadora;
- Estas formas de ligações exigem 'veículos' institucionais e actividades pró-activas específicas para reunir os diversos interesses e recursos.

A investigação em arquitectura possui ainda alguns aspectos particulares já que a concepção e o projecto são as actividades-chave da arquitectura e incorporam uma ampla gama de actividades ricas em conhecimentos, com foco tanto na descoberta dos problemas (*problema-finding*) como na criação e resolução de problemas. Assim:

- Foi reconhecido que a concepção de arquitectura pode ser sujeito, método e/ou resultado da investigação, dependendo da natureza da situação, e da natureza do conhecimento requerido, mesmo que os aspectos inovadores e criativos de concepção possam não ser sempre em si mesmos investigação, e mesmo que precisem de ser (re)configurados para a definição de objectivos / questões, método / processo que prevejam a avaliação do grupo de pares (como p. ex. o concurso) e posterior divulgação;
- Os produtos de arquitectura tendem a ser o foco da maioria das pesquisas, no entanto processo arquitectónico e desempenho arquitectónico são igualmente importantes como domínios de investigação, e, provavelmente, mais ainda para a prática;
- Compreender a variedade dos tipos de pesquisa que podem ser relevantes para a arquitectura pode ajudar a orientar pesquisadores e profissionais na escolha da forma certa de pesquisa, e até mesmo as questões de pesquisa correctas, muitas vezes envolvendo diferentes metodologias e/ou processos;

- A investigação baseada na prática ou liderada pela prática, como acontece com outras formas de pesquisa, tem de ter objectivos claros em relação a um contexto de conhecimento, documentação clara de método e divulgação dos resultados - esta deve ser reforçada tanto no meio académico como no meio profissional;
- O papel da investigação na sustentação da base de conhecimento profissional e disciplinar não foi tanto o foco como poderia ter sido, até à data e, portanto, precisa de desenvolvimento mais pró-activa por académicos, organizações profissionais e práticas;
- A base académica para a pesquisa arquitectónica não é tão forte como deveria ser, especialmente em algumas áreas da base de conhecimento e, como tal, o desenvolvimento de capacidades de pesquisa e de monitorização e registo da investigação em algumas escolas de arquitectura é importante e precisa de reforço pró-activo específico;
- A arquitectura não é a única área do saber a enfrentar uma base de conhecimento complexo, e não pode esperar que seja tratada de forma exclusiva ou isolada - na verdade a pesquisa arquitectónica pode aprender muito com outras disciplinas, em termos das abordagens conceptuais, bem como em abordagens organizacionais / institucionais para a construção da sua base de conhecimento;
- As questões institucionais são um aspecto fundamental do desenvolvimento da pesquisa arquitectónica - incluindo uma melhor transferência de conhecimento - e, assim, a melhoria da gestão do conhecimento é fundamental para a manutenção e celebração da diversidade do portfólio de conhecimento arquitectónico através das redes e da comunicação;
- A principal recomendação, e levando em consideração o acima exposto, é que o desenvolvimento da pesquisa em arquitectura requer liderança, uma maior colaboração entre a prática e a academia, as ligações com a indústria e conhecimento a partir dos clientes e dos utentes, a orientação de órgãos profissionais e políticas e, especialmente, apoio mais pró-activa do governo.

O concurso de arquitectura, na perspectiva de Schön e dos vários autores citados assume-se como uma investigação em arquitectura executada no exercício da prática profissional como uma reflexão-na-acção ou ao longo da curta acção (Figura 190), que posteriormente, a ver por Álvaro Siza e Souto de Moura integra o campo alargado dos projectos e se estabelece como parte de uma nova competência dos arquitectos.

Esta investigação estrutura-se, segundo Vera Borges, em pelo menos três fases profissionais correntes para os arquitectos portugueses (Borges, 2014, pp. 78–79), cada uma com diferenças significativas:

- Os arquitectos jovens com menos de dez anos de prática profissional. As suas obras ainda são inocentes, e a dedicação, resiliência, compromisso e empenho pessoal caracterizam o seu trabalho, maioritariamente feito em casa ou em escritórios precários (ou partilhados). Experiências, mesmo que fracassadas, são contabilizadas. A maioria pode ter experiência internacional (seja através do programa Erasmus ou de um período de formação prática). O interesse reside em servir o cliente;

- Os arquitectos com mais de dez anos de prática profissional que querem internacionalizar os seus escritórios, e que são *pivôs* com capacidades de mercado, concentração da actividade, especializações e escala;
- Arquitectos que ilustram o *glamour* da profissão, e que ocupam posições de poder ou hierarquia, oportunidades acumuladas (como a maioria dos trabalhos públicos relevantes) e são ou estão a tornar-se reconhecidos internacionalmente. Grande parte dos arquitectos portugueses aclamados e apreciados a nível internacional, e os *arquitectos estrelas*, podem ser incluídos neste grupo.

A investigação possível para cada uma destas fases profissionais é igualmente diferente, e reflecte uma complexa teia de condições, de recursos e de motivações. É possível que a investigação decorra mais impetuosamente e seja mais radical nos profissionais mais novos, e se torne mais estratégica e sistematizada com a aquisição progressiva de competências. Mas, tendo o objecto do concurso que ser aferido em função dos factores, entre os quais se inclui a criatividade e a inovação, e tendo concluído que sem investigação não se inova, é admissível que mesmo os arquitectos mais experientes, com maiores competências (peritos) invistam na investigação como recurso constante para a inovação. É igualmente possível que os arquitectos mais experientes, que já possuem um respeitável lugar de poder ou hierarquia, por terem acesso a outros tipos de concurso (p. ex. concursos limitados e por convites) e a um maior número de tipos e quantidade de encomendas, com uma imagem a manter (consolidando o seu *branding*) necessitem em menor grau de investigar no projecto, pelo que poderão ser, hipoteticamente, menos inovadores que os mais jovens. Não obstante esta distinção, o grau de capacitação individual (experiências, valores, cultura, talento e sorte) que torna o competente em especialista (Mills et al., 2002; Mills, Platts e Bourne, 2003) implica também na capacidade de compreensão do problema e na acutilância da resposta, pelo que um arquitecto com mais experiência tenderá a produzir uma investigação em que se entrecruzam um maior número de variáveis e factos, contribuindo para uma solução mais adequada.

4.2 O DESENVOLVIMENTO DAS COMPETÊNCIAS DO ARQUITECTO

A investigação que se demonstra fundamental para o sucesso dos concursos de arquitectura leva ao desenvolvimento pessoal e à aquisição de novas competências pelos arquitectos, identificando as competências próprias deste perante os pares. Assim, os concursos de arquitectura podem contribuir para o desenvolvimento de um sentido crítico sobre si mesmo, sobre os outros e sobre a arquitectura e asseguram as competências destes perante os pares e perante a sociedade.

A investigação é, cada vez mais, um recurso para o desenvolvimento do conhecimento (científico) e para o desenvolvimento da sociedade. A *investigação e desenvolvimento* (I&D) está ligada frequentemente a um conceito económico em que uma condição do crescimento de uma empresa é o modo como esta aplicação da investigação permite uma condição de distinção ao nível das competências induzindo maiores capacidades competitivas de um produto (ou de uma empresa) em relação às outras suas congéneres. Os investimentos em I&D são apontados como factor preponderante e um estímulo importante para a capacidade das empresas (nomeadamente na exportação) se desenvolverem e crescerem de forma sustentada e continuada.

Na perspectiva económica um qualquer ciclo de desenvolvimento requer contributos de conhecimento provenientes da investigação efectuada sobre os produtos com vista ao seu melhoramento e eficiência.

Pode-se falar em desenvolvimento em arquitectura de nos concursos de arquitectura exactamente do mesmo modo. Tal como verificámos anteriormente o desenvolvimento em arquitectura surge no desenvolvimento da investigação, não só enquanto objecto realizado (ou novidade tecnológica ou formal) mas enquanto reflexo nas capacidades do arquitecto: ao nível do desenvolvimento pessoal. Assim tratamos o concurso é uma possibilidade de aquisição de novas competências e de desenvolvimento da capacidade de crítica.

4.2.1 A construção de Competências ²⁷¹

Curiosamente, se observamos a etimologia das palavras competente e competitivo, as origens de ambas as palavras são as mesmas: *'cum-petere'*. A raiz comum destas palavras significa *'buscar ou lutar em conjunto'*.

Para compreender a importância da competência e competição (concurso) é necessário definir a sua posição na arquitectura. Não é uma tarefa fácil, uma vez que nem todos os concursos se regem pela percepção da competência.

Iremos concentrar-nos na *"competência"* como capacidade para fazer algo. Pode ser considerada como um atributo ou mais como uma variável. Pode-se afirmar que as competências definem o *carácter* das organizações ou pessoas. A dimensão da competência, ou escala, pode ser obtida, ou julgada, através da comparação do desempenho de um conjunto de concorrentes.

Pode-se argumentar que, em competição, as competências são avaliadas pelo júri. As competências são, portanto, parte de um jogo em relação a uma ideia ou à sua (re)apresentação. Ou as competências das pessoas que a apresentam ou a competência da ideia apresentada. Vamo-nos concentrar no primeiro, como representação da sua capacidade potencial de produzir, teorizar e apresentar uma ideia.

Pode-se categorizar as competências relativamente à sua especificidade (Mills et al., 2002; Mills, Platts e Bourne, 2003):

Tabela 13 – *Quadro de Competências (Mills et al., 2002; Mills, Platts e Bourne, 2003)*

| Tipo de competência | Descrição |
|----------------------------------|---|
| Competências comuns ou distintas | Competências que estão ao mesmo nível que as competências e recursos de qualquer outro concorrente. Não existe nenhuma singularidade característica e é comum a todos os participantes. Capacidade de posicionamento de uma organização além dos seus concorrentes, que proporciona benefícios tangíveis para clientes e se assume como uma vantagem competitiva para o negócio. |
| Competências específicas | Competências que constituem uma vantagem ou desvantagem potencial ou competitiva em relação aos restantes concorrentes. É especial e não é comum a todos os participantes. |
| Competências nucleares | Competências necessárias e fundamentais para fornecer um serviço. Devem ser comuns a todos os concorrentes. Aprendizagem colectiva na organização, sobretudo como coordenar diversas aptidões produtivas e integrar vários fluxos de tecnologia. |
| Competências organizacionais | Competências relevantes para o modo como o sistema se integra. Emerge de competências individuais e do grupo e da pesquisa transdisciplinar ⁴ . Desenvolvimento de profissionais competentes para os cenários mundo real. |

271 Retirado do artigo *"Competence within Competitions. Siza's aesthetics"* (Guilherme, 2013, pp. 5–10)

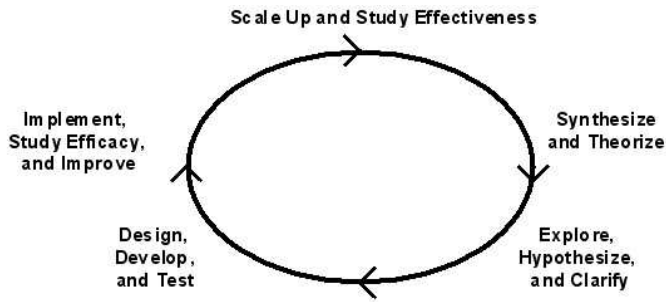


Figure 1: Cycle of Research and Development

Figura 190. Ciclo de Investigação

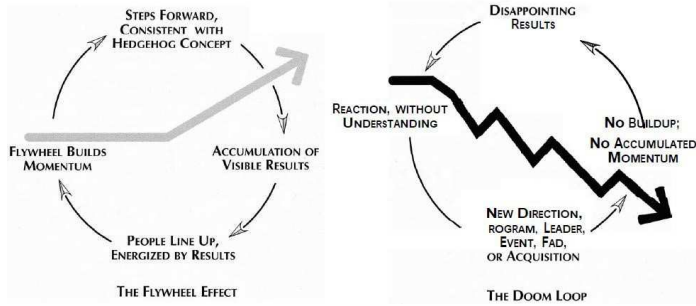


Figura 191. O ciclo do sucesso (*The Flywheel Effect*) e do insucesso (*The Doom Loop*) (Collins, 2010)

| Tipo de competência | Descrição |
|--------------------------|--|
| Meta-competências | Competências em áreas relacionadas com a investigação que constituem uma competência específica e podem gerar uma vantagem competitiva, mas que não é comum a todos os participantes. É menos óbvia para concorrentes e clientes, mas é fundamental para suportar competências centrais e distintivas. |
| Competências dinâmicas | Aptidão de adaptar competências a recursos e necessidades. Ideias com capacidade dinâmica remetem para o modo como a necessidade de novas competências pode ser reconhecida e como os recursos podem ser reordenados em novas competências, mais aplicáveis a contextos do presente ou do futuro. |
| Competências culturais | Competências particulares resultantes de valores culturais específicos ou restringidas por esses valores. |
| Competências distintivas | Conjunto de competências avaliadas pelo cliente, pelo utilizador ou pelo júri. |

Fazemos uma separação entre *competências tangíveis*, com aquelas competências que podem ser exactamente identificadas, e *competências intangíveis*, que não são físicas por natureza, como os valores. As primeiras são asseguradas pela educação formal, e podem ser descritas como as mais necessárias para obter o acesso específico à profissão. A maioria das directivas recentes sobre a profissão da arquitectura (*Council of European Communities*, 1985; Parlamento Europeu e Conselho da União Europeia, 2005) abordam uma série de competências que atendem às competências essenciais para arquitectos. Competências intangíveis distinguem os profissionais e estão dependentes do carácter, da cultura, das bases sociais e das manifestações intelectuais de cada um.

Pode-se considerar que as competências existem em diversos níveis de uma hierarquia de uma organização, ao mesmo tempo que se considera que estão relacionadas entre si e suportam determinadas competências de nível superior.

Para a gestão de empresas (Collins, 2010, 2001, 2005) os fenómenos de qualificação ou capacitação estão directamente ligados ao *sucesso* ou ao *declínio* das empresas (Figura 191) e das pessoas (gestores). Num processo de sucesso as competências que advêm do trinómio *paixão* (emoção pelo que se faz) + *realização* (impulso devido à satisfação económica com o que se faz ou com o que se obtêm) + *distinção* (capacidade distintiva e identitária numa área do saber, do fazer ou do ser) conduzem a resultados que energizam e fomentam o desenvolvimento. Por outro lado, os resultados desapontantes, sem reacção ou revisão comportamental, processual ou das não conformidades leva a que não se contrariem as experiências negativas, não se inverta o caminho negativo e se entre num processo de declínio.

O desenvolvimento de competências (Figura 190), o seu teste e a motivação dos resultados positivos são de facto impulsionadores de sucesso que leva a que se possa alcançar posições vantajosas e dinâmicas no mercado.

De acordo com Raynaud (2001, 2002, 2004) as competências no projecto de arquitectura permanecem ainda como o cerne da experiência profissional do arquitecto, apesar do aumento da negociação contextual. Raynaud propõe três questões principais a desenvolver sobre o projecto de arquitectura que prejudicam a avaliação de competências:

- A natureza indefinível do projecto de arquitectura devido ao facto dos novos dados, restrições ou possibilidades, desconhecidos ou depreciados, improváveis ou intencionais possam alterar o projecto e, portanto, tornando a escolha do projecto instável e variável;
- O processo principal de negociação ou compromisso (técnico, social ou cultural), inserido no processo de concepção, que produz um resultado comum num reduzido

campo comum de concordância entre todas as partes envolvidas, apesar da hierarquia (habitual) da autoria da arquitectura;

- A existência de competências cognitivas específicas do autor, tanto internas como externas, que combinam competências técnicas (funcionais) e científicas com um conhecimento específico resultante da autoria ou da concepção do projecto, e accionadas pela pesquisa no âmbito da sua própria prática (Guilherme e Rocha, 2012; Schön, 2003).

A competência em arquitectura é, portanto, e de certa forma, uma suposição alusiva ao mérito através da aferição externa. Villaverde Cabral e Vera Borges salientam exactamente essa questão: “O bem-estar material e simbólico constitui a principal dimensão da sua identidade [do arquitecto português]. Esta associação é tanto mais problemática quanto às gratificações simbólicas [prémios] são avaliadas de forma muito positiva, mas as condições materiais são avaliadas negativamente pela grande maioria.” (Cabral e Borges, 2010, p. 169). A vitória de concursos (ou igualmente a premiação) assegura a gratificação simbólica e, ainda, comprova a competência dos arquitectos, tanto mais se essa aferição se efectua entre pares. Pelo menos esse é o entendimento corrente (Cabral e Borges, 2006, 2010; Davies, Schmiedeknecht e Cook, 2005; Ricco, Lo e Micheli, 2003). Assim, os arquitectos são fortemente influenciados pelas referências entre pares o que vincula um sistema de valoração dependente de influências externas, onde a comunicação transmitida, os meios utilizados nessa comunicação e os conhecimentos pessoais e profissionais são muito relevantes para a credibilização do seu desempenho e da sua competência individuais como arquitecto. Ser-se participante de um concurso, merecedor de reconhecimento ou de premiação, significa ser-se o melhor entre os concorrentes e, desse modo, atestar as suas competências (perante si mesmo, mas também perante os outros arquitectos) num processo livre de constrangimentos (pela força do anonimato).

Esta questão prende-se também com a validação da obra do arquitecto pelo arquitecto. Não basta uma verificação formal (administrativa) de *aprovação* legal do projecto, porque não se reconhece aí um mérito qualitativo, mas sim processual, independentemente desse mérito ou desmérito ser efectuado por um par²⁷². O mérito qualitativo advém quase exclusivamente de um *juízo qualificado*, em condições de *igualdade de oportunidade de selecção*, seja através de concursos, de prémios ou de revistas, onde é reconhecido ao vencedor uma distinção na escolha. O ser-se escolhido entre os restantes pares é que atesta a competência, pelo menos no grupo. Não é a distinção dos utentes, habitantes ou residentes, mas sim a dos jurados, dos avaliadores e dos críticos.

A profusão de blogues, de revistas e prémios, o constante destaque às obras que surgem referenciadas em múltiplos meios e nos vários média reflectem o crescimento da importância da gratificação social (em parte como substituição ou recompensa da parca recompensa material) e, talvez, uma alteração do perfil do arquitecto. Mas nem todas as gratificações sociais são as mesmas, as que têm origem em pares são usualmente mais significativas (Davies, Schmiedeknecht e Cook, 2005). A preocupação social (dos anos 60 em diante) e os fenómenos participativos (p. ex. o SAAL) configuravam um arquitecto bem menos refém da fama ou do sucesso mediático, cuja identidade pessoal advinha da sua realização social. O crescimento da gratificação social, e a dependência dos arquitectos nessa gratificação, denota uma sociedade

272 Sabe-se que desde 1974 todas as autarquias foram sendo gradualmente capacitadas com técnicos superiores arquitectos pelo que não se coloca neste momento a questão da quantidade de técnicos arquitectos que verificam administrativamente os projectos de arquitectura, mas sim a qualidade destes. Essa qualidade foi sempre motivo de diferendo entre o arquitecto funcionário público e o arquitecto profissional liberal, sendo que a AAP e a OA foram sempre variando a sua posição relativamente às duas formas de praticar a profissão, e frequentemente (na opinião do próprio) pendendo mais para a defesa dos interesses dos profissionais liberais.

que valoriza mais o exercício profissional do arquitecto, mas igualmente um sujeito (arquitecto) mais dependente da valorização externa para a sua identidade e da validação dos pares.

Manuel Villaverde Cabral e Vera Borges (2014; 2006, 2010) identificam essa mutação no perfil profissional dos arquitectos através da tensão entre a vocação e a profissão. Para os autores, enunciando E. Freidson, a vocação traduz-se “*como uma categoria de orientação ocupacional que pode ou não corresponder a uma profissão estabelecida, mas susceptível de gerar actividades profissionais a partir da oferta dos seus saberes e práticas no mercado.*” (Cabral e Borges, 2010, p. 151). É neste limite entre a vocação e a profissão, que o reconhecimento entre pares se coloca de modo diferente, e é talvez a grande mutação deste século: do arquitecto artista ao arquitecto liberal. A profissionalização da arquitectura, que deixa de ser, simplesmente, “*o exercício da concepção arquitectónica*” (Cabral e Borges, 2010, p. 149, citando Raynaud, 2001) passa a uma miríade de outras pequenas e grandes coisas, multiplicando os possíveis papéis do arquitecto e da arquitectura, comprometendo o verdadeiro e simples carácter do arquitecto.

Parece ao autor evidente que em face da necessidade de validação, da multiplicidade de papeis e possíveis campos de acção do arquitecto, seja cada vez mais importante para os arquitectos a participação em concursos, porque aí as condições de equidade são mais asseguradas e são sensíveis à valoração e credibilização do seu desempenho pelos pares.

4.2.2 A promoção do conhecimento

O conhecimento (*knowing*) próprio do arquitecto é um processo longo que é desde logo influenciado pela família, pelas experiências de viagens ao longo da juventude, contínua pela sua formação (academia) e se estende pela sua prática (*praxis*). Cada vez mais se observa a necessidade de uma aprendizagem continuada e complementar (formação complementar) que alarga e actualiza os conhecimentos profissionais dos arquitectos. A experimentação e investigação em situações anómalas ou diversas da prática corrente permite a identificação e a criação de novo conhecimento que complementa, acresce e dilata o conhecimento já adquirido.

De acordo com Jong e Fergusson-Hessler (1996) existem os seguintes descritores de conhecimento em função do tipo e qualidade:

Tabela 14 - Descritores de conhecimento em função do tipo e qualidade (Jong e Fergusson-Hessler, 1996)

| Qualidades | Tipos | | | |
|--|---|---|---|--|
| | Situacional | Conceptual | Procedimental | Estratégico |
| Nível Superfície profundidade | Argumentação de caso de estudo transição em conceito de domínios | Símbolos e fórmulas conceitos e relações | Regras/receitas/manipulações algébricas Acções | Símbolo busca de fórmula análise e planeamento |
| Estrutura Elementos isolados conhecimento estrutural | Características isoladas agrupamentos de características (p.ex. modelos de situações) | Conceitos e leis independentes Estruturas (hierarquizadas) significativas | Algoritmos isolados Acções significativas | Acções isoladas Conjunto de acções sequenciais coerentes |
| Automatismo Declarativo Compilado | Consciência e revisão automática transição para conceitos e domínios | Princípios verbalizados, definições, etc. intuitivo, conhecimento tácito | Escolhas conscientes e execuções passo a passo acesso automático e execuções rotineiras | Escolhas passo a passo e planeamento Análise e planeamento automático Verificação paralela |

| | | | | |
|---|---|--|---|--|
| Modalidade Verbal Pictórica | Palavras e símbolos imagens e diagramas | Preposições e fórmulas Imagens e diagramas | Conjunto de regras de produção Imagens (diagramas, figuras e gráficos) | Conjunto de regras de produção Imagens (diagramas, figuras e gráficos) |
| Generalidade Geral Domínio específico | Propriedades genéricas (p. ex. homogeneidade, independência temporal) domínio das características específicas | Estruturas gerais de domínios Um domínio específico, leis de observação Teorias de casos específicos. | Definição de um sistema para a aplicação de regras fixas Pontos de contacto entre forças | Procedimentos gerais (análises, planeamento, etc.) Procedimentos específicos |

O exercício da concepção arquitectónica integra o desenvolvimento de múltiplos tipos e qualidades de conhecimento, podendo-se afirmar que existem aspectos cuja profundidade de conhecimento é extremamente elevada e que têm a ver com os saberes próprios da profissão (conceptuais, procedimentais e estratégicos) e outros conhecimentos que são dependentes das condições do projecto (que são situacionais). A gradação da qualidade desse conhecimento influencia a qualidade/adequação do projecto ou da resposta. Os concursos de arquitectura são, consensualmente, considerados exercícios de projecto a escalas diferentes da *praxis* corrente pelo que assumem a possibilidade de criação, teste, variação e/ou complementaridade de conhecimento.

A criação de conhecimento é reconhecida na *praxis* do arquitecto pela formação complementar que é, cada vez mais, uma exigência formal e objectiva para a continuidade e progressão do exercício da profissão, nomeadamente para certificação das competências e capacidades necessárias ao exercício da arquitectura pelas associações de arquitectos por delegação de competências do Estado. As associações, no nosso caso a Ordem dos Arquitectos, certificam a capacidade do exercício da profissão e atestam o conhecimento dos seus associados para esse exercício. Cada vez mais se assume que esse exercício não depende exclusivamente da formação académica, mas de uma formação ao longo da vida, complementar, que pretende manter o profissional actualizado.

Algumas associações (p. ex. a RIBA ou a AIA) exigem mesmo um determinado número de horas anuais obrigatórias de formação complementar como base para a validação das competências para a prática. É possível inferir da carta real fundacional do RIBA de 1837 através do seu objecto social, a necessidade de garantir “os avanços na *Arquitectura e a promoção e facilitação da aquisição do conhecimento das Artes e das Ciências conectadas*” (RIBA, 2009) pelos seus associados e de forma geral, pelo que o RIBA tem vindo a promover (nacionalmente e internacionalmente) desde então, em particular após a revisão da sua carta em 1971, uma fervorosa campanha de consolidação da obrigatoriedade da formação contínua ou complementar (o que designa por “*CPD - Continuing Professional Development*”).

Em termos mundiais a UIA (2006) especifica a necessidade de formação ao longo da vida como forma de desenvolver, aperfeiçoar e actualizar as competências necessárias ao exercício profissional. São de salientar o período de experiência prática pós académica (estágio profissional) que tem como objectivo: (1) providenciar uma oportunidade de adquirir conhecimentos (“*basic knowledge*”) e capacidades (“*skills*”) práticas; (2) assegurar que as práticas, actividades e experiências são registadas; e (3) possibilitar uma ampla experiência (num vasto campo de experiências de projecto, gestão, concepção e documentação, etc.) na prática da arquitectura. O estágio tem como objectivo complementar o saber académico em sistema de tutoria profissional (salvaguardando ao jovem arquitecto, o contacto com a profissão (*praxis*), que mesmo no sistema reprodutivo da *academia* não é possível garantir com sucesso). No mesmo

documento a UIA refere a importância da formação contínua como um *dever* do membro na defesa do *interesse público* de providenciar um serviço e de manter um elevado *standard* de prestação de serviços e de áreas do conhecimento. A formação contínua ou complementar assenta num conjunto de *auto-aprendizagens* (devidamente registadas e certificadas) em áreas e procedimentos ligados à prática e ao seu âmbito de aplicação (“*Scope of practice*”²⁷³) que inclui: (1) a gestão do projecto; (2) a investigação e o planeamento; (3) o controlo de custos; (4) o projecto; (5) a contratação; (6) os contractos e sua administração; (7) a manutenção e o planeamento das operações; (8) a negociação e a gestão contratual; (9) a construção; (10) a fase pós construção; (11) os serviços de manutenção; (13) outros serviços.

Ao nível europeu o CAE define a necessidade de estruturar a formação contínua de modo a manter e desenvolver as competências sendo o dever de qualquer profissional qualificado desenvolver acções de aprendizagem regulares. Esta formação pode ser formal ou informal, definindo os seguintes objectivos²⁷⁴ de formação para o arquitecto: (1) manter-se profissional; (2) assegurar a sua competência; (3) manter-se actualizado; (4) manter-se à frente no *jogo*; (5) melhorar as performances; (6) manter uma progressão e crescimento; (7) gerir e planear a carreira; (8) melhorar a oferta ao cliente; (9) aumentar o seu potencial; (10) alargar o negócio e as possibilidades de carreira; e (12) exercer em qualquer lugar. A posição do CAE é de todas a que mais assenta num dever ético do arquitecto de promoção da sua formação, em resposta à multiplicidade de casos existentes nos seus 43 membros e mais de 540000 arquitectos de 31 países.

A formação complementar do RIBA (2011, 2012) compõe-se de 35 horas de formação em que 50% deve ser realizado em 10 grandes áreas (mínimo de 2 horas por área) que o RIBA designa por “*Core Curriculum*”²⁷⁵: (1) Estar seguro (Saúde e Segurança); (2) Clima (arquitectura sustentável); (3) Gestão externa (clientes, utentes e fornecedores de serviços); (4) Gestão interna (profissionalismo, prática profissional, gestão e negócio); (5) Regulamentação (legislação, procedimentos e processos); (6) Contratação e prestação de serviços; (7) Desenho e construção (desenho estrutural, construção, tecnologia e engenharia); (8) Onde as pessoas vivem (comunidade, projectos urbanos e rurais, processo de planeamento) (9) Contexto (História, ambiente); e, (10) Acesso para todos (design inclusivo e universal).

Num relatório de 2014 o “Grupo de Trabalho sobre Concursos” (“*Competitions Task Group*”) do RIBA recomenda taxativamente que os concursos venham a ser aceites e contabilizados como parte da formação contínua e complementar (RIBA, 2014, p. 14), promovendo os benefícios dos concursos. Fundamenta a sua recomendação num conjunto de comentários que se incluem na íntegra:

“Q8 - A maioria (11: 3) concordaram que as entradas em concursos deverão contar para as necessidades anuais CPD dos arquitectos. Comentários efectuados:

- *Muitos escritórios tratam as competições como parte da investigação / formação.*

273 “Project management; Research and planning; Design; Procurement; Contract administration; Maintenance and operation planning; Bid, negotiation and award of contract phase; Construction phase; Handover phase; Post construction phase; Other services” (UIA, 2006, pp. 65–67)

274 “Stay professional; Ensure your competence; Keep up to date; Stay ahead of the game; Enhance and improve your performance; Keep growing and progressing; Remain competitive and employable; Manage and plan your career; Enhance your client offer; Increase your potential; Widen your business and career prospects; Practice anywhere”. Mais informação disponível em <http://www.ace-cae.eu/access-to-the-profession/continuing-professional-development/>

275 “Being safe – health and safety; Climate – sustainable architecture; External management – clients, users and delivery of services; Internal management – professionalism, practice, business and management; Compliance – legal, regulatory and statutory framework and processes; Procurement and contracts; Designing and building it – structural design, construction, technology and engineering; Where people live – communities, urban and rural design and the planning process; Context – the historic environment and its setting; Access for all – universal or inclusive design”. (RIBA, 2011, 2012). Mais informação disponível em <http://www.architecture.com/RIBA/CPD/WhatdoIneedtodo/Whatisthecorecurriculum.aspx>



Figura 192. Ordem dos Arquitectos, actividades de promoção da profissão

18 DE MAIO
DIREITO À ARQUITECTURA
NO PARLAMENTO

18 de Maio, a partir das 15 h, a Assembleia da República vai debater e votar o projecto de lei nº 183/X - Arquitectura, um direito dos cidadãos, um acto próprio dos arquitectos (revogação parcial do decreto 73/73). Subscrito por mais de 35.000 cidadãos, é a primeira iniciativa legislativa de cidadãos em Portugal. Esperámos 33 anos por este dia. Arquitectos, estudantes de arquitectura e cidadãos, mostremos no Parlamento que queremos melhor arquitectura, mais responsabilidade e maior respeito pelos direitos dos consumidores.

Helena Roseta

 www.ordemdosarquitectos.pt



Figura 193. Ordem dos Arquitectos, actividades de promoção da profissão

- *Provavelmente sim, mas não no currículo básico (obviamente) e somente se o membro sente que foi CPD.*
- *Mas só se os arquitectos não abusarem disso. Por que é que um cliente vai pagar pela formação dos arquitectos? (por exemplo se um candidato efectuar uma proposta usando estagiários sem esperar vencer estaria a proporcionar formação?). Seria menos relevante para voltar a seleccionar uma equipa de projecto.*
- *Se for numa nova área então é necessário efectuar investigação, logo é um desenvolvimento contínuo.*
- *Se ela puder ser razoavelmente avaliada. Seria um bónus para os perdedores dos concursos.*
- *Encontrar soluções de projecto realizáveis, atraentes e práticas está no cerne do processo arquitectónico. Nenhum atleta executa bem sem a prática que é fundamental para o seu desenvolvimento profissional. Os concursos de arquitectura são o equivalente às sessões regulares de treino essenciais à preparação para a «grande corrida» e, por isso, devem ser vistos como formação complementar particularmente valiosa.*
- *O que é que os concursos têm a ver com formação? Isso soa como uma tentativa desesperada para justificar o tempo que se perde!*
- *Não vejo por que eles deveriam fazê-lo, não é mais do que qualquer outra actividade de projecto!''.* (RIBA, 2014, p. 27)

Esta recomendação incluída na “celebração e promoção dos benefícios dos concursos” (Recomendação 5.1, RIBA, 2014, p. 14) veio a ser aprovada (RIBA, 2014) como possibilidade de formação contínua informal. Esta inovadora abertura do RIBA à importância dos concursos como forma de investigação e forma de aquisição de conhecimentos relevantes para a prática da arquitectura é de extrema importância em termos europeus, e revela, mais uma vez, o importante contributo do RIBA para a definição de parâmetros de qualidade nos serviços de arquitectura. Tendo em atenção o passado do RIBA e a sua influência no CAE e na UIA é de esperar que a aceitação dos concursos de arquitectura como espaço de formação e de desenvolvimento de conhecimento venha a ser igualmente incluída nos documentos dessas instituições.

A Ordem dos Arquitectos (OA através da SRS e SRN) promove a aquisição e actualização dos conhecimentos próprios do arquitecto através de acções de formação, obrigatórias para os estagiários e facultativas para os associados. A definição de qual podem ser o currículo base de conhecimento de um associado não é ainda visto como uma prioridade, em face do carácter predominantemente cultural da OA e, ainda, porque as prioridades em Portugal ainda são o reconhecimento da exclusividade da acção do arquitecto (lembramos p. ex. o “ANA’03 - Ano Nacional da Arquitectura 2003”²⁷⁶, a “Petição pública pelo “Direito à Arquitectura”²⁷⁷, e as actuais revisões do Estatuto e dos actos próprios da profissão) e não ainda a qualidade dessa prestação, que assume desde logo um peso cultural e estilístico de autor que recusa a avaliação ou a normalização. A OA tem dinamizado o reconhecimento das especializações do exercício dos arquitectos através da criação de colégios, que orientam e organizam as especialidades e os conhecimentos dos associados, se bem que de forma não obrigatória. Os estatutos, publicados em anexo ao Decreto-Lei n.º 176/98, de 3 de Julho, remetem para o dever da OA “Contribuir

276 O ano de 2003 foi declarado o Ano Nacional da Arquitectura com o alto patrocínio do Presidente da República.

277 Petição “Direito à Arquitectura - Revogação do Decreto n.º 73/73”, com Projecto de Diploma elaborado pelo Prof. Doutor Diogo Freitas do Amaral e recolha de 54.678 assinaturas. Deu origem ao Projecto de Deliberação n.º 17/IX da Assembleia da República.

NOTA INFORMATIVA

REVOGAÇÃO

do Decreto

73/73

Foi hoje aprovada, pelo Conselho de Estado, a Lei que revoga o Decreto 73/73, de 1973, que instituiu o Conselho Nacional de Arquitetos e Urbanistas, e que estabeleceu o regime jurídico dos arquitetos e urbanistas em Portugal.

Esta Lei revoga o Decreto 73/73, de 1973, que instituiu o Conselho Nacional de Arquitetos e Urbanistas, e que estabeleceu o regime jurídico dos arquitetos e urbanistas em Portugal.

Esta Lei revoga o Decreto 73/73, de 1973, que instituiu o Conselho Nacional de Arquitetos e Urbanistas, e que estabeleceu o regime jurídico dos arquitetos e urbanistas em Portugal.

JOÃO BELLO BOBOLA

Presidente do Conselho Nacional de Arquitetos e Urbanistas (CNAU) - 2000-2005
 Lisboa, 11 de Maio de 2000
 96 460 460 460 460

2000-05-11: PORTUGAL (REVISTA LEGAL)
 CNAU (CNAU) - 2000-05-11 (REV. LEGAL)
 Revoga-se o Decreto 73/73, de 1973, que instituiu o Conselho Nacional de Arquitetos e Urbanistas, e que estabeleceu o regime jurídico dos arquitetos e urbanistas em Portugal.

2000-05-11: LEI (PUBLICAÇÃO) 100
 100-10-1000
 Esta Lei revoga o Decreto 73/73, de 1973, que instituiu o Conselho Nacional de Arquitetos e Urbanistas, e que estabeleceu o regime jurídico dos arquitetos e urbanistas em Portugal.

Figura 194. Ordem dos Arquitectos, actividades de promoção da profissão

para a elevação dos padrões de formação do arquitecto” (alínea e) do artigo 3º), “Promover o intercâmbio de ideias e de experiências entre os membros e entre estes e organismos congéneres estrangeiros e internacionais, bem como acções de coordenação interdisciplinar, quer ao nível da formação e investigação, quer ao nível da prática profissional” (alínea h) do artigo 3º), “Colaborar com escolas, faculdades e outras instituições em iniciativas que visem a formação do arquitecto” (alínea j) do artigo 3º), defendendo perante outros os direitos dos arquitectos ao exercício da arquitectura (Figuras 192-194) sem “concorrência de profissionais sem formação adequada” (alínea a) do número 2 do artigo 43º) e ainda “O direito à actualização da sua formação e valorização profissional e social”. Não há, contudo, nenhuma posição suficientemente clara da Ordem dos Arquitectos em relação aos concursos enquanto promoção do conhecimento ou mesmo na sua defesa como tal, apesar de serem promovidos e discutidos (Fernandes, 2003; Gonçalves, 2003; Guimarães, 2003).

4.2.3 O desenvolvimento da capacidade crítica ²⁷⁸

A arquitectura é, antes de mais, um corpus de conhecimentos e práticas que constitui não só uma arte, como uma profissão e uma disciplina. A definição dos limites e fronteiras (Hill, 1998, 2003, 2006) implica um conhecimento crítico do objecto arquitectónico, *discernindo e separando* o que é essencial do acessório e *juizando* o mérito do que foi realizado. Esta capacidade crítica concretiza-se num julgamento de mérito de elevada complexidade (envolvendo uma avaliação estética, intelectual, conceptual, histórica, contextual, moral ou ética, entre muitas outras) e interessa para esta investigação a sua perspectiva segundo o arquitecto, o cliente ou promotor ou júri, e o utente. Trata-se de uma avaliação multivariável, frequentemente pessoal e argumentativa, dependente de uma cultura, de um tempo e de um contexto.

O arquitecto, ao longo da história foi evoluindo no seu exercício profissional, daquele que possuía o conhecimento sobre como construir (o arquitecto-artesão), até ser o actual mediador de uma complexa rede de interesses (Latour, 2004). Os desenvolvimentos da profissão reflectem por um lado duas realidades distintas (1) o ofício e arte de construir ²⁷⁹ e (2) a capacidade e as competências de concepção arquitectónica e de projecto. Os desenvolvimentos mais recentes têm clivado estas duas realidades distintas em função de três aspectos: (i) o aparecimento de novos tipos de serviços de arquitectura; (ii) o surgimento de actividades mais complexas; e (iii) o desequilíbrio na competição entre a arquitectura e as restantes profissões da construção (Salama e Wilkinson, 2007, p. 60) (Figura 195). Segundo o autor citado, a profissão evoluiu historicamente deste conhecimento da construção (*craft*) para a capacidade de conceber e projectar (*design*), sem que se perceba ainda se os fenómenos de especialização serão influentes no futuro da profissão e nos seus limites. Estamos, portanto, perante uma profissão cujo dinamismo impede uma verdadeira percepção da sua evolução.

A definição de como se exerce a profissão e o que pode constituir a boa *praxis* da arquitectura foi sempre alvo de discussão pelos arquitectos. A concepção e transformação do espaço habitado são entendidas geralmente como uma obra comum, e não como objecto de investigação pessoal ou de reflexão teórica. A arquitectura não é obviamente julgada da mesma forma por todos, distinguindo-se normalmente três visões: os utentes, clientes ou promotores; os arquitectos e autores; e os críticos de arquitectura. Estas visões são por vezes conflituantes e os arquitectos tendem a valorizar as questões intrínsecas ao seu campo de acção, valorizando frequentemente a *ideia primordial* como base divina da concepção e da autoria.

278 Retirado do artigo “*Why Competitions are critical*” [não apresentado] (Guilherme, 2013, pp. 4–6)

279 Por exemplo os tratados de arquitectura eram manifestações vivas da “verdadeira arquitectura”, mais ligada à natureza, como uma manifestação divina. O conhecimento incorporado nos tratados expunha e teorizava sobre esta “verdadeira arquitectura”, limitando as acções da profissão, definindo, em períodos de tempo específicos, os âmbitos da sua adequação e as medidas da sua adequação e/ou correcção.

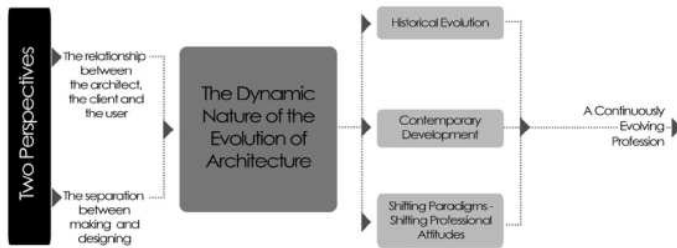


Figura 195. A dinâmica da profissão (Salama e Wilkinson, 2007, p. 58)

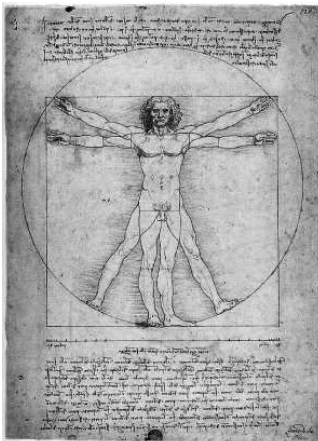


Figura 196. O Homem Vitruviano desenhado por Leonardo da Vinci em 1490



Figura 197. O Homer Vitruviano (s.a)



Figura 198. Capa do Jornal Arquitectos (JA) Da Ordem dos Arquitectos (OA), no. 239, Maio- Agosto 2013

A relevância da arquitectura é em grande medida validada por um processo histórico e legitimada pelo campo disciplinar, não só em termos do objecto histórico como do objecto formal e estético o qual ou é anónimo ou da autoria de um arquitecto (Figuras 196 e 197). Muito frequentemente não só o objecto (edifício ou conjunto) era valorizado e protegido como os seus autores eram merecedores de atenção e gratificação simbólica. Estes edifícios, lugares e paisagens constituem espaços extraordinários e contrastam com o resto, servindo como imagens icónicas, históricas ou turísticas, repetidamente utilizadas pelos profissionais em estudos de casos históricos, funcionais ou estilísticos.

Os arquitectos tendem a distinguir estas arquitecturas diferentes devido às suas qualidades artísticas, míticas ou metafóricas. É difícil de ser explicado e, por vezes, é explicado ou criticado utilizando um código quase secreto. Tem pouco a ver com as suas qualidades construtivas, embora alguns produtos específicos da indústria do design possam constituir um campo específico de excelência²⁸⁰.

Frequentemente a obra, mesmo que tenha uma crítica consistente feita pelos utilizadores, é *canonizada* unilateralmente por uma visão artística dos arquitectos. Esta canonização faz ainda parte da ligação da arquitectura com as Belas-Artes, juntamente com a escultura e a pintura. Acresce que hoje a arquitectura não só cedeu parte do seu objecto a outras disciplinas, como também se posicionou a si própria mais próxima da ciência.

Assim quando falamos de arquitectura, quando fazemos investigação da arquitectura, ou quando exploramos o desenvolvimento da crítica em arquitectura estamos a falar de algo multifacetado, fracturante, e influenciado por múltiplos autores. A tríade vitruviana dos três elementos fundamentais da arquitectura - *firmitas, utilitas e venustas*²⁸¹ - é apenas uma miragem dos princípios de beleza da arquitectura clássica, enquanto que os princípios modernos a que a profissão está sujeita - *custos, honorários, rapidez, standards* e a *imagem* - já não possuem qualquer beleza e comprometem a capacidade de o arquitecto ser agente de mudança na sociedade e estão a interromper o seu pleno poder para mudar o mundo.

As palavras *crítica* e *juízo* não são exactamente o mesmo. O termo em latim *Critic* vem do *criticus*, que por sua vez vem do grego antigo *Kritikos* que significa *de ou para julgar, capaz de discernir ou julgar*. Em Latim *Judge* vem de *indicare*, que significa *passar juízo sobre*. Portanto, um *crítico* é aquele que expressa uma opinião fundamentada sobre qualquer assunto, especialmente envolvendo um juízo do seu valor, verdade, rectidão, beleza ou técnica. A *crítica* é o acto de criticar (Figura 198).

Na maior parte dos casos a crítica acontece à posteriori da criação do objecto criticado. O seu propósito é, entre outros, o profundamente analítico e social: visa premiar o que de bem se faz e avisar o que deve ser evitado no futuro. Pode-se mesmo afirmar que um qualquer objecto arquitectónico apenas se qualifica como *arquitectura*, e por essa via se coloca merecedor do acto reflexivo da crítica, se possui um determinado julgamento mínimo de valor e de identidade. O facto de ser criticado é *per se* uma distinção inicial que o separa do anonimato e da monotonia.

280 Por exemplo, embora as construções sustentáveis constituam exemplos de elevado grau de excelência técnica, muito raramente são considerados como exemplares MÍTICOS de extraordinária relevância, e, pelo contrário, sabe-se que alguns dos considerados melhores e mediáticos exemplos de arquitectura possuem graves deficiências construtivas. Um exemplo prático é a Ville Savoye de Le Corbusier, que é um projecto de inegável valor conceptual e teórico, merecedor de referência em qualquer História da Arquitectura, mas possuía graves problemas construtivos e de manutenção depois de terminado.

281 A Tríade Vitruviana é descrita por Marcus Vitruvius Pollio, arquitecto e engenheiro romano do século I a.C., e define-se pelos três pilares fundamentais da arquitectura: a *firmitas*, que se refere à estabilidade e ao carácter construtivo da arquitectura, a *utilitas*, que se refere à comodidade e ao longo da história e foi associada à função e ao utilitarismo e a *venustas* que está associada à beleza e à apreciação estética.

Existe uma percepção genérica, segundo Naomi Stead (2003), que a crítica para ser rigorosa deve ser negativa. Contudo ser-se crítico tem muito mais a ver com o discernimento, o julgamento desinteressado, a capacidade de fazer distinções que a capacidade de encontrar os erros. É frequente a demissão de uma crítica ou de um crítico que conclui favoravelmente em relação ao objecto criticado, surgem dúvidas sobre a sua legitimidade, favoritismo ou ética. O louvor ou o entusiasmo são vistos como fragilidades, enquanto um selvático ataque é visto como uma prova da liberdade intelectual do crítico.

Um crítico de arquitectura tem que ser capaz de discutir práticas alternativas num contexto alargado que rompem com a lógica excludente dos limites corporativos, desistindo dos ideais de autoria e da integridade da obra de arquitectura, assim como o pressuposto de que os utilizadores, e todos os outros agentes que influenciam a edificação da cidade, são sujeitos passivos dispostos a adequar as suas acções à imaginação do arquitecto.

Um crítico também deve ser capaz de ler e compreender a arquitectura não escrita e não construída, que tende a ser privilegiada e exclusiva sobre aqueles que tentam ultrapassar os seus limites. Isto quer dizer que os arquitectos preferem a comodidade das suas funções tradicionais à negociação que compromete a exclusividade das suas competências. Se cada transformação do espaço por cidadãos comuns fosse considerada arquitectura, o que restaria para os arquitectos fazerem? A autonomia e a exclusividade da arquitectura, que é pensada nas escolas, defendida por associações e profissionais e posta em prática por críticos de arquitectura, induz a perpetuação do sistema básico de valores e autores.

Ser-se crítico é ser-se inclusivo. O gosto não tem lugar na crítica, uma vez que domina e exclui. Assim, um crítico busca a criatividade e a coerência das coisas, dos edifícios e dos arquitectos. Ser autocrítico é ser capaz de abandonar a sua perspectiva e compreender à distância o que está a ser feito, o que deveria ser feito e o que não se deveria fazer. É o mais difícil de fazer e, no entanto, é o mais importante a fazer.

Ser-se arquitecto é ser-se crítico sobre arquitectura. É também estar disponível para ser criticado, ser julgado, quer seja pelos seus pares quer seja pela esfera pública. É importante ter uma opinião e partilhá-la, como manifestação da *faculdade da razão*²⁸² de Kant.

Alguns autores, e em particular Chris Brisbin (2013), salientam a hipótese de que a crítica serve apenas os que a escrevem, e que é irrelevante para os arquitectos e para o público em geral (fora do pequeno círculo de influência do crítico). Os vários relatórios sobre a profissão, em especial o de 2006 (Cabral e Borges, 2006) sustentam a importância e relevância da aprovação entre pares (superior à aprovação social dos utentes e clientes) que é predominantemente gerida pelos críticos de arquitectura instituídos como tal nas associações profissionais e nas publicações de arquitectura.

Chris Brisbin (2013) refere *“à luz de outros modos de crítica emergentes, como as esclarecedoras especulações oferecidas por concursos de projecto e propostas arquitectónicas não solicitadas, em combinação com o labirinto de fóruns populistas online (blogs, wikis, facebook, twitters, etc), devemos considerar a mudança da mensagem e do meio da crítica. Devemos, portanto, reconsiderar a natureza da mudança do relacionamento do crítico com a sua audiência e a mudança do público como forma de validação crítica. Finalmente, devemos afastarmo-nos da*

282 O conhecimento arquitectónico pode ser “*a priori*” se independente da experiência, tal como o conhecimento da hierarquia, simetria, ordem e geometria, e “*a posteriori*” se for adquirido com a experiência, assim como o conhecimento do espaço e dos seus atributos em relação à experiência do corpo (por exemplo, baixo-alto, pequeno-grande). Também o juízo pode ser analítico, no qual o conceito do predicado está contido no conceito do sujeito, ou sintético, se o conceito do predicado contiver informação não contida no conceito do sujeito, e, assim, um juízo sintético é informativo e não apenas relativo à definição. (Kant, 1970)

popular premissa da negatividade da crítica e focar na demonstração do seu papel fundamental em manifestar quando a arquitectura é bem-feita e (construtivamente) quando falha.” (Brisbin, 2013, pp. 1, 2)

A crítica deve ser executada com uma base de proximidade muito grande com o contexto cultural e social e a sua relevância depende da natureza dessa proximidade. Como Nancy Levinson, citada por Chris Brisbin, afirma “*a crítica deve [ser efectuada] do «chão» em vez da «torre»*” (Brisbin, 2013, p. 2) evitando a internacionalização da crítica distante do tempo e espaço específico. A promoção dos *starchitects* resulta desta globalização da crítica que é independente dos diferentes lugares e tempos com soluções, que, apesar de bem-intencionadas em termos sociais, económicos ou ambientais, visam sobretudo a sobrevalorização económica do projecto através do *branding* do arquitecto.

Thomas Fisher, citada por Chris Brisbin, afirma ao invés: “[*os críticos devem*] lutar por ser inteligentes e líderes políticos, imaginando futuros diferentes, fazendo novas conexões e providenciando inspiradas e inexplicáveis explicações para coisas aparentemente mundanas.” (Brisbin, 2013, p. 3). Assim, o papel do crítico é, não só a análise informada do que acontece no momento, mas igualmente uma visão prospectiva e uma posição cultural ilustrativa das potenciais utopias e distopias²⁸³. O papel idealista do crítico, tal como é proposto por Thomas Fisher, induz a uma participação activa e empenhada na comunidade e no seu desenvolvimento.

Ao longo do século XX assistiu-se a uma mudança do crítico como formador e definidor de opinião e de gosto, na tradição da *Beaux-Arts* francesa, para uma intensidade de pluralidade crítica e não profissional, associada a uma dispersão mediática, e, ao mesmo tempo, à profissionalização da crítica, em associação à academia, à investigação e à educação da arquitectura, como forma intencional (por vezes suplementar) de actividade profissional e cívica. Esta existência das profissões-refúgio²⁸⁴ conforme são descritas por Manuel Vilaverde Cabral e Vera Borges (2010) garante a isenção e independência do arquitecto, possibilitando, não obstante, a realização plena profissional.

A validade e utilidade da crítica, segundo Naomi Stread (2003), prende-se exactamente com a reflexão e informação sobre o exercício da prática profissional e na educação da arquitectura. O exercício prático da crítica, apesar de literário, constrói uma relação, reflexiva, interpretativa e arquitectónica, de dependência entre o objecto arquitectónico, a cultura, o tempo e o lugar. Essa *hyper*leitura e teorização informam e contribuem para a discussão e progresso dos arquitectos e da sociedade. Não parece ser possível ou adequado assumir uma posição anticrítica (*See no evil | bear no evil | speak no evil*) por que se assumiria uma visão sem julgamento tanto da arquitectura dos outros como da própria arquitectura, impedindo o crescimento e a progressão.

A crítica está intimamente ligada à avaliação dos concursos. Tal como Naomi Stead afirma “*a crítica da arquitectura deve estar muito preocupada com esquemas não construídos, com desenho e ideias e concursos, porque é aí que há o [maior] potencial de fazer um efeito directo no resultado final do projecto.*” (Stead, 2003, p. 3)

Os concursos são, à partida, a possibilidade de ter uma discussão sobre a arquitectura em que o seu autor é o seu primeiro e principal crítico produzindo uma investigação simbólica para *uma era e de uma civilização*. Para o arquitecto a *autoria* está intimamente ligada ao *sucesso*, e valor é dado

283 Distopias ou antiutopias: a antítese da utopia.

284 Trata-se de um conceito introduzido por Menger (2005), citado por Manuel Villaverde Cabral e Vera Borges (2010, pp. 162–168), que se prende com a acumulação de vários domínios do exercício profissional, em especial com o desenvolvimento de actividades de ensino e investigação, mas que permanece a expectativa de virem a desenvolver actividades ligadas directamente à arquitectura em regime liberal. A actividade principal garante a estabilidade e a autonomia, enquanto que o exercício profissional permite a realização complementar e atingir a gratificação social.

ao trabalho (no físico, material e as qualidades sensíveis) e à carreira (o caminho percorrido e sua coerência ou da qualidade global). Este estatuto também está ligado com as obras mais visíveis (em tamanho, dimensão, custo ou de importância simbólica) que são geralmente abertas à concorrência. Para ganhar uma competição é para ser reconhecido publicamente e com notoriedade.

Os concursos e os prêmios representam os méritos da obra ou do seu autor, avaliando, assim, o valor da obra ou do autor entre os seus pares. Para Álvaro Siza “*a finalidade de um prêmio de arquitectura é suposto ser, acima de tudo, a de apoiar e celebrar a perfeição. Ainda não fui capaz de atingir a perfeição*” (Vieira, 1992). Siza assume a busca pela excelência, um compromisso e uma ética de alteração do ambiente no qual é chamado a projectar, tal como Marc Duboi refere, “*sem bagagem teórica.*” (Vieira, 1992) Mas Siza (2015) e Souto de Moura (2015) assumem em entrevista tanto os interesses e os benefícios, como igualmente os perigos do juízo crítico, ou seja, enquanto juízes ou enquanto concorrentes.

Durante os concursos, e em particular durante os concursos internacionais, existe um processo de sublimação (Gil, 2008) extremo, como reflexo de uma retórica (Tostrup, 1996), e o projecto torna-se descontextualizado do espaço social e espacial, permitindo a construção de uma narrativa visual e verbal teórica muito diferente da prática corrente. Apesar da discussão da discussão do autor e do leitor de Barthes (1977), que se pode traduzir no nosso caso no diálogo entre o arquitecto e o utente, as incursões em competições experimentais são frequentemente mais importantes e pedagógicas por permitirem a definição de uma autoria linear (distinta das comissões e das realidades e tensões dos projectos mais prosaicos). A investigação proporcionada nos concursos permite ao arquitecto testar novas ideias e através do seu sentido crítico avaliar a sua validade.

Além disso, as práticas humanas e profissionais reflectem os pontos fortes, as fraquezas, as oportunidades, as ameaças do lugar, da cultura, das tendências, dos estilos e concepções estéticas, e um concurso é aparentemente uma oportunidade de pesquisa pessoal e evolução. Novas competências, discutidas nos primeiros trabalhos (Tostrup, 1996), necessárias à especialização profissional e aprendizagem nuclear do arquitecto, são testadas e adquiridas.

A mudança ao longo do tempo de principiante (Mills et al., 2002; Mills, Platts e Bourne, 2003) para competente e especialista depende das capacidades de cada um, experiências, valores, cultura, talento e sorte. Nem todos conseguem chegar a partir da mera obediência de regras restritas ao ponto de se tornarem um especialista reconhecido (tanto pelos pares como pela sociedade). É um nível de competência a que se pode chegar após de um processo natural de aprendizagem contínua de conhecimentos a que chamamos *viver*.

Dreyfus e Dreyfus (2005) referem uma resolução interior de tomar os erros como parte da compreensão e do desenvolvimento contínuo. A intuição e a aprendizagem através do erro tornam um especialista capaz de cumprir as tarefas mais difíceis para além do mero nível de competência ou proficiência. É a aspiração de nos tornarmos especialistas e o desejo permanente de impressionarmo-nos a nós mesmos e aos outros que nos faz melhorar as nossas próprias competências e perícias. Os concursos de arquitectura são, em suma, e de certa forma, um pressuposto ilusório de mérito de qualificação e capacidade. Os concursos de arquitectura são principalmente uma aferição das nossas certezas em relação às dos outros, num esforço de crítica, autocritica e aprendizagem com o erro.

Concorrer implica assumir alguns riscos, testar novas ideias e, eventualmente, cometer alguns erros. Os erros acarretam inconveniências como o aumento de custos e atrasos nos projectos,

mas podem trazer valiosas oportunidades de aprendizagem. Contudo, os erros somente se tornam úteis quando nós os reconhecemos, admitimos a nossa responsabilidade e reflectimos honesta e disciplinadamente sobre suas causas. Nestes casos, a aprendizagem fundamenta-se na identificação e análise das causas dos erros cometidos, especialmente daquelas que foram originadas pelas nossas atitudes, convicções e preconceitos.

Reflectir e aprender com o erro implica:

- A aceitação da responsabilidade perante o erro;
- Ser diferente um o erro honesto, resultante de uma experimentação planeada, dos erros devidos à irresponsabilidade, incompetência ou desleixo;
- Que se pode escolher como responder aos erros;
- Aceitar que o crescimento começa quando há espaço para melhorias;
- Entender porque o erro aconteceu e investigar para conhecer as suas causas;
- Entender a sequência de pequenos erros que levou ao grande erro;
- Entender quais as informações que poderiam ter evitado o erro;
- Avaliar as alternativas que poderiam ser consideradas, mas não o foram.
- Prever mudanças para evitar a repetição deste erro;
- Avaliar os tipos de mudanças e a sua dificuldade;
- Mudar comportamentos;
- Estar alerta a que o erro se pode repetir mesmo que as causas e consequências sejam diferentes.

A experiência do erro como se observa é uma fonte valiosa para a aprendizagem, contudo é cada vez mais vista como um custo que como um processo de aquisição de conhecimento. Dentro do que vimos ser a construção do conhecimento o erro – neste caso a perda de um concurso de arquitectura – deve ser transformado num processo pedagógico de progressão. O desenvolvimento da capacidade crítica visa constituir um suporte a essa reflexão.

Os primórdios da crítica em Portugal | ser crítico em Portugal

Os primórdios da internacionalização da arquitectura portugueses estão fortemente ligados a uma geração jovem de críticos que assumiram a publicação da revista *'Arquitectura'*, em 1950, do *ICAT*²⁸⁵. Este grupo jovem de arquitectos (Frederico Sant'Ana, Eduardo Medeiros, Fernando Gomes da Silva, Francisco Silva Dias, Nuno Portas e Carlos S. Duarte), ainda estudantes da

285 ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica), liderada por Francisco Keil do Amaral e ligada ao Congresso Nacional de Arquitectura de 1948. Esta geração era combativa, antifascista e altamente politizada. 'Ofereciam' a revista pelo preço simbólico de um escudo ao jovem grupo de arquitectos.

ESBAL²⁸⁶, fizeram parte dos poucos arquitectos existentes (apenas 100) em Lisboa. Carlos S. Duarte reconheceu em 2010 que *“efectivamente nós estávamos noutra época, éramos outra geração, com outras ideias. A maior parte das ideias eram, muitas vezes, simplesmente importadas, ou quando muito, adaptadas ao nosso meio. ... Nós estávamos muito influenciados pela nova literatura, a História do Bruno Zevi, a “Casabella”, as revistas que já falavam de linguagens e que tinham outro tipo de preocupações. Era uma nova mentalidade. Inclusivamente, uma nova ‘ideologia’ arquitectónica. As referências andam muito à volta de Alvar Aalto e de outros arquitectos, eventualmente mais ligados ao reencontro com a história da arquitectura e, até certo ponto, à arquitectura «espontânea» (que aliás tinha uma ligação imediata ao «nossos» Inquérito que começou em 1955). Os nossos heróis começavam a ser outros, Nuno Teotónio Pereira com a Igreja das Águas, Fernando Távora com a Escola do Cedro ou o Mercado da Vila da Feira. Uma série de figuras novas com ateliers onde todos desejavam trabalhar.”* (Duarte, 2010, p. 37)

Esta geração estava muito aberta ao exterior, *“... tudo constituía para nós um manancial, entre as novas ideias colhidas na leitura e no contacto com outros arquitectos e a crítica que se começava a fazer ao ‘racionalismo’, comum ao que se fazia noutros países.”* (Duarte, 2010, p. 37) Nuno Portas, que viajou bastante como arquitecto do LNEC²⁸⁷, participou no *Pequeno Congresso*²⁸⁸ de Tarragona (1967) organizado por Oriol Bohigas e no ano seguinte introduz Álvaro Siza Vieira no *Pequeno Congresso* de Vitória. Siza conhece várias figuras internacionais - Bruno Zevi, Peter Eisenman, Aldo Rossi e Vittorio Gregotti – que constituiriam a base para a rápida difusão da arquitectura portuguesa em revistas²⁸⁹ e livros nos anos 70 e 80.

Estes contactos com arquitectos estrangeiros, teóricos, historiadores, críticos e escritores foram de extrema importância para uma internacionalização global da arquitectura portuguesa. Siza é intencionalmente escolhido por Nuno Portas como figura principal da arquitectura portuguesa. Em 2012 Manuel Vicente recorda *“... Há uma altura em que o Nuno Portas decide fazer uma enorme promoção da arquitectura portuguesa no estrangeiro ... ele olhou, e olhou, e como tinha boas capacidades de gestão e um óptimo faro para bons cavalos, pensou que a corrida mais longa seria feita por Siza, e levou Siza no caminho para a Europa. Levou-o para Espanha, para a Alemanha, para a Holanda, para todo o lado! E, de repente, na Holanda, alguém diz: ali está aquele tipo, um português, chamado Siza, que é capaz de compreender os turcos! E Siza fez o projecto Turco em Haia! ... E Siza não tinha talento? Claro que tinha! ..., mas o que teria acontecido se Portas não tivesse escolhido Siza e tivesse escolhido Vítor Figueiredo, acho que não teria funcionado! ...”*²⁹⁰

Esta entrevista confirma que Álvaro Siza foi parte de uma imagem que os arquitectos portugueses queriam alastrar internacionalmente e essa imagem foi criada por uma crítica. Não se trata, de forma alguma, de diminuir a profunda qualidade do trabalho de Álvaro Siza, mas dá um testemunho da força do criticismo na moldagem, logo de início, de uma carreira internacional. Várias revistas seguiram o trabalho de Siza em Portugal durante os finais dos anos 60 e inícios dos anos 70. Após 1974, o trabalho do SAAL, incluindo os projectos de Siza, foram publicados na maioria das mais importantes revistas internacionais de arquitectura em

286 Escola de Belas-Artes de Lisboa

287 LNEC, Laboratório Nacional de Engenharia Civil

288 Os Pequenos Congressos foram discutidos anteriormente em Guilherme e Rocha, *“Architectural Competition as a Lab: A Study on Souto de Moura’s Competitions Entries”* 2013, 160–161.

289 *CasaBella, L’Architecture d’Aujourd’hui, Domus, 9H, Oppositions*. A maioria das revistas continuou a publicar artigos sobre os arquitectos portugueses, principalmente sobre Álvaro Siza, e fizeram alguns números monográficos, tal como o n.º 185 da *L’Architecture d’Aujourd’hui* dedicada ao Portugal pós 25 de Abril, em 1976, dois anos depois do fim dos 50 anos do fascismo, mostrando *“... a experiência dos arquitectos portugueses, sem a repressão do fascismo, depois da euforia da revolução ... da pesquisa modesta de Teotónio Pereira e Álvaro Siza ...”* (Huet, 1976)

290 E-mail pessoal com parte de uma entrevista não publicada com Manuel Vicente, que teve lugar em 2012, antes da sua morte em 2013.

Franca, Inglaterra e Alemanha. Alguns autores (Figueira, 2010) salientam o papel progressivo exponencial da crítica de arquitectura, funcionando por aproximações e influências entre críticos e críticas.

A crítica internacional, em particular a construção da imagem internacional referida por Brigitte Fleck (2014), foi de extrema relevância para Álvaro Siza Vieira, tendo culminado na nomeação para o Prémio Pritzker de Arquitectura em 1992. Siza Vieira segue o caminho aberto pelo 1º Pritzker lusófono de Óscar Niemeyer em 1988 no desenvolvimento da exportação da arquitectura moderna brasileira iniciada com a exposição “*Brazil Builds*” (Goodwin, 1943). O interesse da crítica nacional e estrangeira alastrou a outros arquitectos, primeiro da Escola do Porto e depois a outros arquitectos, tendo recentemente Eduardo Souto de Moura sido nomeado para o 2º Pritzker nacional em 2011. Note-se ainda que também o brasileiro Paulo Mendes da Rocha recebeu o Pritzker da Arquitectura em 2006. O Prémio Pritzker é o equivalente ao Prémio Nobel, neste caso referente à arquitectura.

Ser crítico = julgar ²⁹¹

“Onde estão os agitadores da arquitectura actualmente? Aqueles que desestabilizam as nossas normas, que fazem coisas sem certezas, e forçam-nos a mudar? Quem está a mudar a arquitectura contra a sua vontade? O que aconteceu aos revolucionários? Os terroristas da disciplina?” ²⁹² questiona Mark Wigley (2006).

Uma questão interessante que é necessário colocar é quem está em jogo na crítica? Muitas vezes ficamos na dúvida se é o crítico que está a ser sujeito a avaliação pelo seu conhecimento ou se é o próprio edifício ou o arquitecto que está a ser avaliado. A base comum de entendimento é que o criticismo da arquitectura é [*escrito*] sobre arquitectura, e não é [*escrito*] sobre os edifícios. O objectivo da crítica é ser capaz de fazer as pessoas pensar e de agitar convicções. Muitas vezes, pelo menos no contexto da arquitectura, a crítica é normalmente vista como *destrutiva* em oposição a *construtiva*. Acredita-se, geralmente, que o arquitecto é mais aguçado na destruição e oposição às ideias dos outros arquitectos (em oposição às suas) do que na contribuição para a melhoria de uma ideia (porque essa é a ideia de outra pessoa). Este entendimento é inclusive contraditório aos fenómenos de cooperação entre arquitectos, se bem que seja de facto o habitual: a prevalência da crítica negativa. Esta é, infelizmente, uma deturpação da crítica como algo que é competitivo e alienado do verdadeiro propósito da sensibilidade comum.

“Para o crítico existe um dilema final: se estiver «reticente» em relação ao novo, tende a ser vista como um homem das cavernas; se for ardentemente «a favor» dele, será um homem das cavernas depois de amanhã. A «ansiedade» do futuro, escrito por Manfredo Tafuri em 1968, significa que o «crítico de arquitectura» é alguém à procura do novo para se livrar do velho, num esquema de «destruição contínua» que contribui para o nihilismo dos nossos tempos.” (Figueira, 2010)

Todos são críticos agora. Existem apenas alguns críticos ‘*profissionais*’, e, através do desvio da prática profissional e do enfoque no acto de criticar, são frequentemente menos julgados que os arquitectos em prática. “*Se não é capaz de o fazer, então torna-se num crítico*” ²⁹³ é uma crítica comum para o próprio crítico.

291 Retirado do artigo “*Why Competitions are critical*” [não apresentado] (Guilherme, 2013, pp. 6–7)

292 Mark Wigley, “*Towards Turbulance*” Volume, 2006. In Joana Filipa Borda d’Água Mendes Pimenta, “O Pesadelo Favorito Da Arquitectura Uma Leitura Da Obra de Mark Wigley” (Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Departamento de Engenharia Civil da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2010).

293 Ditado comum.



Figura 199. Cartoon por Klaustoon, “Pritzker 2012: Who they gonna call?” (Klaus, 2012)



Figura 200. Frank Gehry respondendo a um jornalista na entrega do prêmio Príncipe das Asturias em Oviedo (Winston, 2014)

No entanto, o crítico é o maior mediador entre o arquitecto e o domínio privado ou público. Isto é particularmente verdade quando se trata de concursos, desde que ser jurado é muito mais que ser crítico. Ser jurado num concurso é considerado um reconhecimento da sua capacidade de julgar e criticar. Alguns júris são nomeados pelo seu conhecimento especializado nalguns aspectos do concurso, muitas vezes estes constituem consultores especialistas que não julgam ou criticam, mas que fornecem uma avaliação especializada adicional que é utilizada para julgar os participantes.

O facto de a crítica ser baseada no nosso próprio conhecimento e depender dele constitui um possível *blind spot*. Inconscientemente, temos padrões de pensamento que podem influenciar negativamente as nossas relações com os outros. Os pontos cegos são condições de tensão que podem efectivamente cegar a visão clara do assunto e depreciar o mérito dos outros.

Álvaro Siza venceu o concurso internacional para o Schlesisches Tor em Berlim (Alemanha, primeiro prémio, 1976-79) precisamente porque foi capaz de ver aquilo que os arquitectos alemães não conseguiram ver (ou supostamente não conseguiam entender), que eram os residentes turcos. Tal como Siza costuma referir, *“um pouco por brincadeira, quase como um especialista em relações humanas com os moradores, frequentemente se fosse do Sul, do Norte de África. Só mais tarde, através de convites para concursos... foi capaz de trabalhar com programas diferentes.”* (Vieira, 1996). Siza reconhece esta condição de aparente proximidade aos necessitados ou aos emigrantes, enquanto ‘arquitecto social’, com base na sua experiência em projectos anteriores desenvolvidos entre 1973 e 1978 (Bouça, São Victor e Malagueira). Durante esse período teve que trabalhar *“sob condições políticas e económicas muito difíceis num processo participativo muito controverso que tornou quase impossível ao arquitecto funcionar como um projectista. Os resultados adstringentes e minimalistas da Bouça e do São Victor são, certamente, um produto desta condição, mas são também um testemunho das capacidades de Siza na utilização de poucas estratégias projectuais básicas e elementos para criar um resultado colectivo poderoso.”* (Sherwood, [s.d.]

Até certo ponto, a escolha de Álvaro Siza feita por Nuno Portas em 1967 foi ofuscando outros arquitectos. Foi uma escolha que após quase 50 anos se revelou ter sido essencial para a internacionalização da arquitectura portuguesa e nunca saberemos se outra escolha poderia ter tido igual sucesso. Manuel Vicente fala exactamente sobre isso em 2012. Os próprios arquitectos que estiveram com Portas no *Pequeno Congresso* não tiveram igual sorte, e os seus percursos, independentemente da sua qualidade e do seu reconhecimento nacional, pouco foram reconhecidos internacionalmente. Houve uma espécie de *sorte* na escolha e uma *confluência* nos esforços e nas iniciativas. A escolha dos arquitectos do Porto (ESBAP) e de apenas alguns arquitectos de Lisboa (ESBAL) ditou a dicotomia das práticas Norte-Sul verificadas até aos anos 90. O número crescente de escola de arquitectura em Portugal ditou o fim do paradigma das Escolas e de uma unidade perceptível no discurso arquitectónico entre os seus professores e alunos.

Tal como Daniel Willis escreve:

“Fama e celebridade são, em última análise, técnicas de abstracção. Nas sociedades complexas, trabalham para concentrar a atenção, e como em todas as abstracções, simplificam circunstâncias complicadas, permitindo-nos lidar somente com quem ou com o que «interessa». O mecanismo de aclamação pública e profissional deve necessariamente discriminar. Num campo como a arquitectura, não existe ‘espaço mediático’ suficiente para que todos os praticantes sejam representados adequadamente. Desde que não existe órgão regulador dos críticos independentes – críticos não contaminados pela necessidade de vender revistas, de criar reputação académica, ou de comercializar o seu próprio trabalho – designado para avaliar o ‘output’ de cada arquitecto, a repartição da fama nunca é justa. Contudo, até mesmo quando os trabalhos recebem a atenção que merecem, como é



Figura 201. Vittore Carpaccio, a apótese de Santa Úrsula coroadada por querubins e adorada na terra, 1491

geralmente o caso das reputações de arquitectura sustentadas ao longo de um século ou mais, o nosso enfoque em alguns leva-nos necessariamente a ignorar outros. Este parece-me um dos aspectos mais duvidosos do «cânon» da arquitectura: não que o «cânon» não possa conter trabalhos sem mérito (claro que contem), mas ao brilhar tanto uma luz sobre alguns edifícios ou projecto, outros são injustamente eclipsados.

Esta é a desvantagem comum a todos os instrumentos de abstracção que nós, arquitectos, empregamos. Não só não temos nenhuma forma de saber se as nossas escolhas discriminatórias foram as correctas, como o próprio acto de discriminar, de incluir ou excluir, exagera as diferenças. O «cânon» distorce o campo da produção de arquitectura tanto quanto os noticiários sensacionalizam os acontecimentos do dia. Assim, o meu objectivo aqui não é tanto debater os méritos de um trabalho canonizado, mas sim examinar o trabalhar com o intuito de observar o que é estatuto exaltado revelado e – mais importante – dissimulado. A questão a considerar é esta: quais são os efeitos de ‘obscurecer’ que ocorrem quando uma obra de arquitectura é apanhada pelo brilho da atenção dos média, pelo elogio profissional e louvor histórico? Para responder a esta questão, optei por estudar o impacto de um edifício célebre feito pelo arquitecto que lançou – literal e figurativamente – uma das maiores sombras de sempre sobre a paisagem profissional.” (Willis, 2007, pp. 66–67)

O sistema do estrelato da arquitectura reflecte os excessos da sociedade (Figuras 199 e 200), os sinais da arquitectura contemporânea. Aos arquitectos Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura foram atribuídos vários prémios nacionais e internacionais, incluindo os dois prémios únicos Pritzker portugueses (1992 e 2011 respectivamente) e são reconhecidos e respeitados não expressamente por serem tão premiados, mas principalmente pela qualidade das suas arquitecturas, carregadas de uma expressividade e poesia que continuam a surpreender os críticos. As experiências no SAAL e uma profunda consciência social e profissional fazem com que a fama não seja o objectivo, mas sim um resultado que lhes permite continuar a ser e a fazer mais e melhor. A fama é uma situação do presente, mas é igualmente o reconhecimento das actividades do passado. Tal como Jorge Figueira afirma: “O facto do trabalho de Álvaro Siza ser tão respeitado prova que a cultura da arquitectura é capaz de celebrar o mais marginal e o mais poético e que o sistema estelar nem sempre é o centro da acção.” (Figueira, 2010, p. 89). É inexplicável que Siza Vieira seja considerado como fazendo parte dos *stararquitectos* internacionais (Ricco, Lo e Micheli, 2003) em face desta marginalidade nacional e pessoal a que se colocam (Moura, 2008, 2011; Vieira, 2014, 2015), mesmo apesar da sua unicidade e da sua capacidade poética. Note-se em ambos os discursos de preocupação com o futuro e com as mais jovens gerações, a quem estamos a roubar a oportunidade de inscrição (Gil, 2008).

Hélène Lipstadt, em “*Learning from St. Louis: The Arch, the Canon and Bourdieu*”, descreve as diferentes específicas entre o “Cânon” e o “Ícone”:

“... um «cânon» é uma «tradição» literária que passa a existir porque os escritores lêem outros escritores e baseiam a sua representação em modelos de linguagem fornecidos em grande parte por outros escritores pelos quais se sentem parecidos:

Os «cânones», em sentido estrito, são formados de e por textos. Um «cânon», derivado do grego «Kanon», significa «vara», utilizada ... para designar os textos sagrados que eram a fonte do indiscutível ensino ortodoxo ... um corpo de textos limitado, inalterável, autoritário.

A questão dos Ícones é menos problemática e menos politizada que os «cânones» - embora actualmente não deixe de ser preferível na academia ser um iconoclasta do que ser um admirador de «ícones». O mundo «ícone» adquiriu definições adicionais desde que o termo grego para «imagem, representação» foi aplicado a imagens de ritual que serviram a função litúrgica na Igreja Bizantina e que entraram também nas casas dos crentes como objectos de adoração... Actualmente, «ícone» significa uma categoria de coisas para os semióticos, outra para [outros] ... Para a maioria das pessoas, contudo, ‘ícone’ possui um significado do senso comum que pode

ser construído a partir da pessoa ou coisas às quais o termo é aplicado ... Os Ícones deste tipo são ícones da cultura popular e, por definição, não necessitam introdução, explicação ou comentário. ... No entanto, os ícones ortodoxos e populares partilham uma coisa que os «cânones» não possuem: uma ampla comunidade de crenças consensuais.» (Lipstadt, 2007, pp. 3, 4)

Os concursos revelam talento, criatividade e desenvolvem a autoria. O crítico da cultura desafia o desejo ou a repulsa do objecto pela sociedade e a fama é uma condição ou um a consequência do processo *“O foco da canonização é um instrumento subtil. Tal como qualquer abstracção inútil, pode encorajar uma espécie de preguiça intelectual. Existirá sempre, citando Oschner²⁹⁴ ..., «uma tensão inerente entre a vontade de criar um quadro estruturab» de «conclusões conhecidas» e o desejo de reconhecer «o contexto mais complexo e até mesmo difuso» que é o todo o campo da produção arquitectónica. Reconsiderando, o «cânon» é um exercício que deveríamos realizar periodicamente. Para isso, contudo, requer-se não só aquilo que questionamos que está incluindo no «cânon», mas também aquilo que tacteamos nas suas sombras.” (Willis, 2007, p. 82)*

A fama está ligada à crítica, sendo apenas um atributo deste último – uma posição entre *«valor»* e *«personalidade»* - que favorece o ego. A distinção entre objecto e representação, coisa e ideia, perde importância: a autoria prevalece.

Porém, *“A fama é a natureza de glorificação do indivíduo. Para os críticos da cultura ser famoso é o reflexo de um gosto popular corrompido. Os críticos podem impulsionar a subida para a fama ou favorecer uma extrema e súbita queda de posições sociais pré-estabelecidas.” (Jarzombek, 2008).* Relembrem-se as preocupações de Quatremère de Quincy (1801) a esse respeito e os perigos por ele enunciados aos concorrentes de maior fama em concursos. A humildade de voltar a concorrer mesmo para quem já é reconhecido como Siza ou Souto de Moura (Klaus, 2011), mesmo reconhecendo as suas preocupações e vontades em termos do estatuto alcançado, ou, em contraste a necessidade de concorrer de Eisenman (Klaus, 2012; Pogrebin, 2007) ou a arrogância de Gehry Aspden, 2013; Burgen, 2014; Winston, 2014).

É por esta razão que nem todos foram talhados para a fama, nem todos anseiam por ela, sobrevivem ao seu impacto e derivam entre a sua dinâmica e a sua superioridade sobre os outros (Figura 201). A fama pede – e oferece – resultados instantâneos. Nem todas as acções são do mesmo valor, nem todos os arquitectos são igualmente importantes. É um estado evolutivo de equilíbrio de forças e de fluxos opostos.

Assiste-se ainda a uma cada vez maior dependência da imagem nos média, e a profusão de meios de comunicação, condena os críticos à *“aparente fixação em formas heróicas e grandes gestos”* (Stead, 2003, p. 3) já que *“poucas pessoas estão realmente interessadas em ler sobre edifícios visualmente e formalmente desinteressantes”* (Stead, 2003, p. 3). As imagens glamorosas e apelativas substituem a fluidez da percepção dos edifícios pelos utentes. Introduzem subjectividades e intencionalidades adicionais que condicionam a acção do crítico de arquitectura.

Lipstadt sugere que *“os «cânones» são, de facto, inevitáveis e até necessários à arquitectura (ou a qualquer disciplina), andam de mãos dadas com a negligência das obras icónicas. Além disso, as categorias de «ícone» e «cânon» passam clandestinamente para a arquitectura um modo discriminatório de avaliar coisas que é, actualmente, um modo discriminatório de avaliar pessoas. A relação «ícone» - «cânon» merce um olhar crítico duro.”* (Lipstadt, 2007, p. 5). Saber ser crítico e saber julgar faz parte de saber

294 Jeffrey Karl Oschner, *“seeing Richardson in His Time: The Problem of the Romanesque Revival?”* in H. H. Richardson: The Architect, His Peers, and Their Era, ed. Maureen Meister (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), 103-104.

escolher e discernir os seus próprios *cânones* ou ícones e a eles, de um modo ou de outro, se manter fiel (ou não).

Centrando-se no discurso arquitectónico, Lipstadt, refere que “*os códigos da edificação podem ser ditos para estabelecer um dos «cânones» normativos da arquitectura (embora a sua normativa seja limitada, uma vez que um dos desafios do projecto é aderir aos mesmos de forma inventiva). A pedagogia na história e, em menor grau, no projecto é fundamentado no «cânon» exemplar. Algumas obras canónicas adquirem o estatuto de paradigmas, na medida em que extraímos dos mesmos os critérios do melhor que a arquitectura pode ser num momento particular. A imitação segue, apesar do plágio restrito ser desencorajado. Finalmente, enquanto profissão, a arquitectura está dependente do «cânon» formativo composto por capacidades, procedimentos e modos de cognição que, recordando Halbertal, não é «seguido no sentido estrito», como é o «cânon» formativo, mas constitui, certamente, um «pré-condição para a admissão»*” (Lipstadt, 2007, p. 9).

A mesma autora acrescenta “*... os edifícios icónicos são caracteristicamente comuns e ordinários, e os edifícios canónicos são únicos e raros ...*” (Lipstadt, 2007, p. 14). Os arquitectos, na sua educação de arquitectura, são educados para desdenhar edifícios icónicos, mas, por outro lado, instruídos para reconhecerem e respeitarem edifícios canónicos. Gradualmente, com o alargamento dos limites da arquitectura, a canonização superou os próprios edifícios com o objectivo de incorporar mais tipologias e actividades que são cada vez mais feitas pelos arquitectos. Este alargamento (“*expansão, explosão ou até mesmo implosão*” (Lipstadt, 2007, p. 20)) de exemplos canónicos permite a aprendizagem da cultura da arquitectura e um entendimento da sua história social.

“*... o «cânon» e o «ícone» não são sinónimos. ... o «cânon» e o «ícone» invocam domínios teóricos diferentes, diferentes tipos de inimigos, e, talvez, mais importante, diferentes comunidades de crentes – respectivamente, texto e imagens, hereges e iconoclastas, crítico-historiadores e alunos da cultura popular. ... Na arquitectura, as diferenças são fundamentais. A associação no «cânon» é conferida por arquitectos através da emulação ou por críticos e historiadores na sua avaliação daquelas obras escritas ou projectadas dos arquitectos; o estatuto icónico é conferido por comunidades de não-arquitectos. Em suma, e simplificando um pouco, as obras canónicas são «feitas», as «obras icónicas» [por outro lado,] «acontecem»*”. (Lipstadt, 2007, pp. 12, 13)

A este respeito, os primeiros anos de trabalho de Siza representam uma *praxis* diferente que está espalhada como imagem canónica da arquitectura portuguesa e a qual é pensada para ser, e é de facto um produto de uma experiência de ensino específica pela Escola do Porto. Os críticos portugueses eram profundamente responsáveis por este processo informativo internacional – Nuno Portas – e o primeiro contacto – os pequenos congressos – serviram como veículo para a canonização da arquitectura portuguesa que perdurou até agora. A ideia de uma arquitectura social, local, ligada ao território, branca, fundamentada, tectónica, mas tecnológica, detalhada, foi algo que se propagou a partir da liberdade de 1974 e foi respeitosamente comprovada por arquitectos mais jovens, que enfrentaram dificuldades em cortar com o passado. Práticas mais jovens tiveram a necessidade de obter reconhecimento fora do território português com o intuito de serem consideradas como – talvez – parte da *nova geração* ou do *novo cânon*, ou em oposição, para serem consideradas como *novos ícones da arquitectura* para arquitectos mais jovens. A globalização de práticas e trabalho, mais a globalização da propagação de ideias e imagens de consumo rápido através da internet, tornaram o trabalho do crítico mais difícil e limitado no sentido de quem e como classificar coisas em categorias de *cânones* ou ícones. Também não é evidente quem os arquitectos desejam ser: ícones actuais com o correspondente sucesso financeiro ou *cânones* obituários.

Há um conflito latente em se ser crítico, conforme Naomi Stead afirma “*a crítica da arquitectura está dependente da prática da arquitectura*” (Stead, 2003, p. 1) e, paralelamente, que “*a arquitectura está*

dependente da crítica da arquitectura”. (Stead, 2003, p. 1). Esta dependência entre causa e efeito, e efeito e causa, determina a sua necessidade e os seus perigos.

Concorrer = ser criticado

Os concursos são um recurso importante para alcançar a melhor decisão na aquisição de uma ideia ou de um arquitecto (ou equipa) para um problema específico. Para os arquitectos é uma das oportunidades mais interessantes para obter encomendas: *“os concursos são a combinação da arte de escolher e da profissão de ser escolhido”* (Eliash, 2007). Os concursos internacionais são, por natureza, arquitectura especulativa contemporânea, expressam uma pesquisa (Volker, 2010) em cursos e a proposta ultrapassa todas as restrições e compromissos (Davies, Schmiedeknecht e Cook, 2005). Um arquitecto é um profissional da complexidade, um especialista em não oferecer respostas, mas em renovar formas de olhar para as questões que o seu tempo coloca.

Esta fé na sua percepção da qualidade da sua proposta é provavelmente a afirmação mais ideológica e conservadora que um arquitecto enfrenta em concurso. Se acreditar que isso é verdade e que irá ganhar, irá concorrer e será o ícone do arquitecto perfeito (da visão e do sucesso); se perder e compreender o porquê, irá aprender com o seu fracasso; se avaliar negativamente a decisão do júri (ou se existir falta de transparência) pode ficar com a ideia de ter estado a participar num concurso desonesto; se não acreditar ter alcançado a solução óptima, pode não concorrer e as suas ideias nunca serão testadas. De qualquer forma, a história provou que não é falso nem realmente verdade, e dependendo das experiências de cada um em concursos, o arquitecto pode ser incansável na entrega das suas plenas capacidades.

Michael Benedikt escreve na introdução do seu livro *“Judging Architecture Value”*: *“Viver é avaliar. Viver entre outros é ser-se avaliado.*

A fim de sobreviver, todos os seres vivos devem ser capazes de distinguir o bem para si mesmos do mal para si próprios. As noções básicas são simples. Mas com o evoluir dos tempos os seres humanos vivem em sociedades cada vez mais complexas e com múltiplas instituições - ciência, governo, educação, profissões liberais, e muitos outros – em que os processos pelos quais a avaliação acontece e as metas para as quais a avaliação definida tornam-se multifacetadas. O que é «bom para mim» tem que ser temperado com «bom para nós», o que é «bom para agora» por «bom no longo prazo». Todas as acções encontram-se ligadas a outros em longas cadeias de pré-condições, procedimentos e protocolos, alguns dos quais parecem ser «apenas sociais», outros excessivamente penosos, mesmo supersticiosos, mas a maioria dos quais, de fato, servem [apenas] para integrar mais informações na nossa tomada de decisão. Fora desta evolução, sempre complexidade crescente, emergem padrões. Definições de valor multiplicam-se e competem, não apenas porque o que cada instituição faz é diferente, mas porque cada um tem um interesse na sua auto perpetuação - na verdade, em expandir-se - sob o mandato geral de todas as espécies vivas, todas as instituições, todas as ideias, para crescer, replicar e proliferar, se necessário, à custa dos outros.” (Benedikt, 2007)

A crítica é uma força positiva nos concursos, promovendo adaptações e selecções naturais, dando origem a novas ideias e fazendo com que outras desapareçam. Através dos concursos há uma espécie de selecção natural das ideias. Este princípio segue de perto o conceito de *“sobrevivência do mais apto”*, sugerido pela teoria da evolução como uma descrição alternativa da selecção natural darwiniana. A aparente falta de justiça dos mais fortes em detrimento dos mais fracos constitui um problema moral para a *“sobrevivência do mais apto”*. No caso dos concursos pode ser um problema deontológico ou mesmo ético de muito graves consequências. No entanto, a definição de padrões morais seria uma falácia naturalista porque o ambiente necessitaria de estar sob controlo e implicaria tratar os mais fracos de modo diferente. Sobrevivência do mais

forte tem a ver também com o apoio e cooperação e não exclusivamente a, ou melhor, do que, a concorrência.

Podemos referenciar duas estratégias de teoria da selecção à ecologia, muito populares durante os anos 70 e os anos 80, que podem ser aplicáveis a esta discussão: (1) uma de quantidade (produção de muitos para sobreviver, denominada como *selecção «R»*), ou (2) da qualidade (produzir menos, mas cultivar a sua protecção e a sua excelência, denominada como *selecção «K»*). Como na natureza nenhum dos modos é intrinsecamente superior, eles podem coexistir no mesmo *habitat*.

As competições e os concursos de arquitectura enquadram de modo particular cada um destes conceitos de *quantidade* e de *qualidade*. Os concursos de ideias apostam na quantidade (*selecção R*) de ideias, promovendo o surgimento de várias soluções de modo a que possam surgir um maior número de boas soluções. Parte-se do princípio estando o concurso aberto a todos os que queiram participar e sendo a solução inovadora, a quantidade poderá dar maiores oportunidades de solução. Por outro lado, num concurso por convite espera-se que a qualidade (*selecção k*) esteja desde logo salvaguardada pela escolha dos concorrentes pelo que a selecção pode ser efectuada apenas com poucos concorrentes. Neste tipo de concursos a principal questão é a escolha dos concorrentes que definem o posterior universo de selecção.

Concorrer é estar disposto a ser seleccionado e a se ser criticado, sujeito a medição e distinção, sujeito à recusa e à derrota.

A crítica é assim mediar e expor os argumentos sustentados e os raciocínios desenvolvidos, e tornou-se apenas mais um item de intermediação generalizada para a sociedade, para o *show biz* e para a escolha de mercadorias ou serviços. A prática arquitectónica é por si só uma mediação da relação das pessoas (utentes) e do ambiente.

A mediação significa que a crítica procura sintetizar e remover os obstáculos à construção de conhecimento e à acção da sociedade. Ao mesmo tempo substitui-se nesse papel dialogante entre a sociedade e a obra, traduzindo e disponibilizando de forma inteligível a obra e o autor a outros que não possuem a sua capacidade de leitura, de diálogo, ou de compreensão da obra. Os críticos e a crítica são responsáveis por construir um confronto de ideias e pela educação do cidadão, não de uma maneira corporativa, mas como ferramentas para a capacitação (*empowerment*) dos cidadãos. A crítica pode ser útil para colmatar esta lacuna, desde que possamos distinguir com muito cuidado entre as situações em que esta mediação contribui para a formação do conhecimento de outras situações em que restringe, confina, dirige ou subverte esse conhecimento. O grande papel ético da crítica é agir na esfera da pedagogia do cidadão e do utente, promovendo a informação e o aumento de autonomia crítica do utente, permitindo que os cidadãos possam desenvolver os seus próprios julgamentos.

A nova *praxis* do arquitecto é baseada cada vez mais no trabalho cooperativo e transdisciplinar²⁹⁵, que ocorre entre o público e a esfera privada (assegurando o compromisso necessário), é objecto (ideal ou consentido), mas também território (meio ambiente). Nesta teia de relações complexas de *gritos* e *silêncios* (tanto forçados como sofridos) o arquitecto está hoje muito mais envolvido no presente e no futuro resultado do seu trabalho

295 “The term “Transdisciplinary” describes a research process that engages with more than one discipline, crossing boundaries, to address problems that don’t sit entirely within one area of study. As the Charter of Transdisciplinarity notes: “The recognition of the existence of different levels of reality governed by different types of logic is inherent in the transdisciplinary attitude. Any attempt to reduce reality to a single level governed by a single form of logic does not lie within the scope of transdisciplinarity.” Lima de Freitas, Edgar Morin, and Basarab Nicolescu, “The Charter of Transdisciplinarity,” in Manifesto of Transdisciplinarity (Albany: State University of New York Press, 2002), 147–152, http://www.disf.org/en/documentation/09-Charter_Trans.asp.

Rafael Moneo dizia em 2004 sobre “Álvaro Siza... dominou o cenário da arquitectura na década de oitenta. Com ele, a teoria parecia dar lugar a uma arquitectura que foi explicada através do trabalho de construção real ... A sua arquitectura sempre foi admirada e tem influência na cultura arquitectónica europeia desde o início da sua carreira, quando as revistas italianas o descobriram. O seu trabalho tem sido sempre seguido com enorme interesse, e pode-se dizer que ele tem evoluído ao longo dos anos sem abandonar o compromisso teórico e social de seu começo.” (Moneo e Harvard University, 2004, pp. 13, 14). Esta visão internacional do valor do trabalho de Siza, nomeadamente a coerência com inovação a que Rafael Moneo se refere, corresponde a uma visão crítica positiva que estrutura a visão internacional da carreira de Siza. Ao contrário de outros *starquitectos* Álvaro Siza Vieira não procura marcar a sua diferença, mas antes a sua continuidade e coerência.

Naomi Stead (2003) afirma a condição honorífica da crítica, no sentido em que reconhece e diferencia o que vale a pena criticar do que nem sequer se menciona. Assim um elogio, ou uma nota de reconhecimento valoriza um arquitecto ou um projecto. E, em face dos vastos problemas da qualidade do ambiente construído, não é de estranhar que a crítica se centre nos arquitectos (ou clientes) mais notáveis ou nos concursos (ou edifícios) mais relevantes e importantes. Ao invés o desinteresse dos críticos mostra que o objecto não merece distinção ou reflexão.

Ser criticado e ser crítico são dois aspectos da pesquisa arquitectónica que um arquitecto passa através de um concurso. “A crítica, mesmo que isso é injusta, e tudo mais quando se é imparcial, é indispensável para o artista, pois obriga-o a reflectir, comparar e, mais tarde, para a reforma. É sempre útil para ele.” (Planat, 1987). A crítica acontece em pelo menos quatro ocasiões num concurso: (1) na avaliação crítica e preparação do concurso e dos seus documentos (*brief*); nas propostas críticas submetidas pelos concorrentes; na avaliação crítica do júri; na avaliação crítica dos nomeados pelos envolvidos e pelo público em geral. A crítica nos concursos de arquitectura obriga à transparência e à verdade. A transparência é necessária para tornar todas as decisões pertinentes e passos críticos abertos à discussão e compreensão. A verdade é necessária como compromisso perante o julgamento e crítica do trabalho que é apresentado a concurso.

4.3 INOVAR EM ARQUITECTURA

Os concursos de arquitectura são possibilidade de inovação tanto aos níveis individuais da prática profissional de um arquitecto, como ao nível dos valores identificativos da arquitectura e cultura de um povo.

A inovação está par a par com a novidade e com a diferença ou ruptura com o que existia antes. Implica, normalmente, a introdução de qualquer coisa nova - prática, procedimento, conceito, ferramenta, etc. - ao que é a prática corrente.

Ao longo do século XX passou-se de um mercado predominantemente local para um mercado regional e internacional. A globalização dos mercados, a concorrência extremamente agressiva e uma maior exigência dos consumidores obrigaram os países e as empresas a adoptar estratégias competitivas que lhes permitissem adquirir uma grande flexibilidade, rapidez e qualidade nas respostas às solicitações emergentes. Inovar significa predominantemente a exploração da novidade e a sua aplicação ao produto.

O conceito de inovação esteve, portanto durante muito tempo associado ao desenvolvimento tecnológico e fabril, evoluindo gradualmente para a inovação na estratégia e nos processos operacionais e de gestão (qualidade). Todavia, o conceito de inovação não se esgota hoje na

vertente do desenvolvimento tecnológico. Por exemplo Zaltman identifica inovação como sendo “qualquer ideia, prática ou objecto material considerado como novo pela entidade relevante em termos da correspondente adopção.” (Zaltman, 1973). Esta amplitude de conceito não se limita apenas ao produto, mas a um leque muito elevado de possibilidades relacionadas com a forma de ser e de estar de uma organização ou de uma área investigação e de desenvolvimento.

A OCDE (*Organisation for Economic Co-operation and Development*) contribuiu ao longo dos tempos desde 1963 com uma reflexão sobre a inovação e sobre as políticas de suporte à inovação. Alguns autores (Fagerberg, Mowery e Nelson, 2005, pp. 604–605; Zheng, 2006) destacam um conjunto vasto de relatórios²⁹⁶. Até meados da década de 1990, as políticas de inovação da OCDE eram associadas às da tecnologia, através de estímulos a produção e desenvolvimento (P&D) em tecnologia. Contudo a perspectiva evoluiu para novos produtos e processos, bem como para uma integração dos agentes e dos diferentes processos. A primeira versão do Manual de Oslo (OCDE, 1997) aponta novos caminhos de inovação, nomeadamente na importância dos processos de criação de conhecimento, na sua difusão e na sua aplicação na indústria.

Outro autor, Drucker (1998, 2007), define inovação como sendo a “ferramenta específica dos empresários, o meio através do qual eles exploram a mudança como oportunidade para um negócio ou um serviço diferente. É possível apresentá-la sob a forma de disciplina, aprendê-la e praticá-la” (Drucker, 1998, 2007). Drucker propõe que existem sete fontes de oportunidades para a inovação:

- Eventos inesperados;
- Incongruências entre o expectável e o real;
- Novas exigências do processo;
- Mudanças inesperadas na indústria ou estrutura de mercado;
- Alterações demográficas;
- Mudanças na percepção, no humor, ou significado; e, por último,
- Novos conhecimentos.

Esta última entrada na listagem de Drucker é efectuada como a ressalva de ser a que é menos sustentada e menos previsível de todas as outras. De facto, segundo o autor a inovação não está na extensão do conhecimento através da experimentação científica ou do desenvolvimento tecnológico. Ao invés é no processo de produção que a inovação se desenvolve. Uma mente aberta, uma vontade de explorar a mudança em vez de lhe resistir, a capacidade de ver oportunidades onde os outros vêem ameaças definem um empreendedor com aspiração a inovador.

Segundo Drucker (1998) os eventos inesperados e as incongruências são as mais simples formas de inovação. Os sucessos e os falhanços podem ser, igualmente, fonte importantes de inovação apesar de os últimos serem usualmente fonte de descrédito ou de ressentimento. As incongruências nas lógicas pré-estabelecidas, nas formas e ritmos de processos possibilitam

296 OCDE - *Rationalizing science policy and linking it to economic growth*. [S.l.]: Organisation for Economic Co-operation and Development, 1963; OCDE - *Bringing in human and social considerations on technology policy*. [S.l.]: Organisation for Economic Co-operation and Development, 1970; OCDE - *Innovation policy as an aspect on economic policy*. [S.l.]: Organisation for Economic Co-operation and Development, 1980; OCDE - *Innovation defined as an interactive process*. [S.l.]: Organisation for Economic Co-operation and Development, 1990; e OCDE - *The new economy beyond the hype*. [S.l.]: Organisation for Economic Co-operation and Development, 2001.

oportunidades de inovação. As inconformidades aos paradigmas instituídos e às expectativas e resultados possibilitam novamente a possibilidade de inovar.

Desde os anos 90 a ciência tem sido conduzida de forma a demonstrar a sua utilidade social e económica, criando um novo contracto onde a distinção e distância entre a investigação e a inovação já não é tão grande. A inovação é, já em 2010, reconhecida pela OCDE (2010) como o factor mais importante para o crescimento económico e definidor do rumo da economia. Assim são apresentadas directrizes de políticas para a inovação e a proposta de uso de instrumentos de políticas que busquem criar ambientes favoráveis à inovação e ao empreendedorismo através de 5 prioridades (OCDE, 2010, pp. 11–15):

- Deve ser dada às pessoas a capacidade de inovar: é reconhecido que o capital humano é a essência da inovação. Assim, é necessário reformular e adaptar currículos e práticas pedagógicas para que os estudantes possam aprender e desenvolver novas habilidades relacionadas às necessidades da sociedade. As universidades passam a ser reconhecidas como tendo papel fundamental no processo de inovação. É preciso também facilitar a mobilidade internacional de talentos para que o conhecimento circule;
- Inovação nas firmas deve ser facilitada: são propostas várias medidas para encorajar o empreendedorismo. Por exemplo, é preciso tornar simples a regulação das firmas que entram no mercado, pois as firmas novas estão exercendo um papel cada vez mais importante na inovação. As leis de falência devem ser menos punitivas com os empreendedores. Empresas com rápido crescimento não devem ser ‘punidas’ com maiores taxas de impostos ao se tornarem maiores. Acesso ao financiamento à inovação, como mercados de capital de risco, deve ser desenvolvido;
- A criação, a difusão e a aplicação do conhecimento são fundamentais: ‘A ciência continua a estar no coração da inovação’. É reconhecido que as instituições de pesquisa de vários países da OCDE precisam se reestruturar para se manterem como centros de excelência. Além disso, a ligação com o sector produtivo deve ser aprimorada. As “TIC” (Tecnologias de Informação e Comunicação) são essenciais para a difusão do conhecimento e devem ser foco de actuação do governo a sua ampliação e acesso. Os direitos de propriedade intelectual geram incentivos para a criação de novas tecnologias e devem ser aplicados;
- Inovação pode ser aplicada para tratar de desafios sociais e globais: esses desafios são caracterizados pela maior competição internacional, pelas pressões ambientais e pelo envelhecimento da população mundial. São globais não só porque afectam todos os países, independente da renda ou da localização, mas, talvez mais importante, por serem de uma escala tal que está acima da capacidade de qualquer país, requerendo uma cooperação para que sejam superados (OCDE, 1992, 1997; Póvoa, 2011). A cooperação científica e tecnológica internacional precisa ser facilitada e explorada. As incertezas envolvidas em questões como aquecimento global requerem que as iniciativas de inovação partam dos governos;
- A governança e a mensuração das políticas de inovação devem ser aprimoradas: ao reconhecer que o processo de inovação envolve muitos actores, é necessário que o governo estabeleça novas formas de coordenação das acções.

A inovação pode ser ainda entendida segundo uma relação de mudança com a situação anterior:

- Inovação incremental: quando introduz pequenas alterações e especula ou aproveita o potencial existente e, frequentemente, reforça a dominância do produto. Exige uma continuidade de inovação com a manutenção de um produto existente. Ocorre frequentemente em produtos e firmas estabilizados onde a imagem e memória do produto é importante.
- Inovação radical: baseada num conjunto referencial diferente que abre um novo mercado potencial de aplicações. É frequentemente a base de sucesso de novas firmas ou da redefinição de todo um sector.

As capacidades das organizações para a produção de inovações incrementais ou radicais são diferentes. As organizações são difíceis e custosas de alterar e capacitar pelo que as inovações incrementais favorecem as organizações já firmemente estabelecidas e decorrem de procedimentos de melhoria dos produtos. Ao invés as inovações incrementais forçam um novo leque de questões técnicas, sociais e comerciais, e induzem procedimentos inovadores e criativos.

4.3.1 A inovação e os concursos de arquitectura

Inovar especificamente em arquitectura é usualmente um conceito que está associado à novidade e à criatividade em arquitectura e à novidade da forma, espaço ou volume. O reconhecimento da inovação é frequentemente efectuado pelos críticos no exercício da sua leitura dos eventos arquitectónicos significativos. A inovação em arquitectura é fundamentalmente um conceito estético e formal, não tecnológico ou tectónico. As inovações em tecnologias ou materiais foram, contudo muito relevantes nos anos 70 e 80 com o surgimento da tecnologia e da imagem fabril na arquitectura de maior representação cultural, como é o caso do concurso do Centro George Pompidou em Paris, ou o uso de revestimentos com materiais utilizados noutras indústrias (p. ex. aeronáutica) no Museu Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry. Os saltos tecnológicos e o uso de novos materiais sustentam saltos de inovação, que acabam por ser reflexo ou motor da concretização e de criatividade das mutações nas formas arquitectónicas.

Ao invés da criatividade e da invenção, a inovação enfatiza a adopção e implementação de novas ideias em novos produtos, processo ou serviços. Segundo os parâmetros mais recentes, um *flash ou golpe de génio* só poderá ser considerado inovação (Intrachooto, 2002) se e quando for utilizado, até lá não se insere no quadro da inovação. Este é o conceito de inovação que nos interessa e em particular quando aplicado aos concursos de arquitectura.

Os concursos de arquitectura assumem-se muitas vezes (mas não exclusivamente) como momentos inesperados, com programas diferentes e incongruentes com as práticas profissionais usuais e correntes. Os ritmos são diferentes, os tempos mais reduzidos, as equipas mais focadas num novo e diferente problema, logo um corte com o tradicional e com o expectável. Pretende-se o inovador e o diferente e é normalmente isso que se obtém, mesmo que seja apenas um entre muitos que consiga de facto transformar a sua ideia inovadora em algo executado.

A percepção dos problemas altera-se e procuram-se diferentes descrições (narrativas) de um mesmo fenómeno, abrindo possibilidades de inovação. Todavia a alteração da percepção não altera os factos que suportam diferentes percepções, apenas permite alterações de significado, que induzem oportunidades de inovação.

A produção de novo conhecimento não induz necessariamente e exclusivamente à inovação, contudo caso se concretize em factor de inovação o conhecimento – científico, técnico ou social – adquire um valor e uma publicidade dificilmente mensuráveis. A inovação baseada em conhecimento difere das restantes por causa do longo tempo de preparação, da sua taxa de insucesso, da sua previsibilidade, bem como aos desafios que se colocam para a sua realização. A obtenção de novo conhecimento é um processo longo, sistemático e a obtenção de um resultado ou aplicação prática do conhecimento obtido nem sempre é evidente ou imediata. O tempo entre a obtenção do conhecimento, a aplicação desse conhecimento e a divulgação junto aos verdadeiros utilizadores desse conhecimento envolve em média 10 anos, e não se têm observado grandes reduções de tempo ao longo da história.

Acresce que a produção de conhecimento na óptica da inovação obriga a uma integração de saberes e de conhecimentos, distintos da investigação científica tradicional, mas a convergência de conhecimentos, ritmos de investigação e inovação. Quando essa convergência se verifica os resultados são de enorme valor, substância e especulação. A produção de conhecimento através da investigação, principalmente das universidades e seus institutos de investigação e dos laboratórios, potencia oportunidades de inovação às empresas. A relação entre as empresas e a produção de conhecimento é favorecida e potenciada nas políticas de inovação.

As instituições de produção de conhecimento debatem o progresso e manipulação do conhecimento, bem como o tempo (cada vez menor) alocado à investigação, que se pretende mais focada e orientada para o resultado, mais rápida e menos teórica. Esta mudança no objectivo da investigação que é produzida nas universidades integra-se num diferente conceito de autonomia da ciência (Fagerberg, Mowery e Nelson, 2005, p. 605). As universidades defendem a autonomia e liberdade da investigação por dois motivos: porque inviabiliza a descoberta ocasional e afortunada (ou seja o *serendipismo*) que alia a perseverança, a inteligência e o senso de observação, mas que ocorre, normalmente, livre de constrangimentos, e independente de uma trajectória predefinida; e porque uma ciência crítica e independente de pressões economicistas ou industriais é um importante factor de transparência e representatividade política numa sociedade democrática. Se a ideia de uma ciência desregrada e ausente de direcção e uso é inadequada, igualmente uma ciência subordinada ao valor económico do conhecimento é uma ciência de menor contributo para a sociedade. A boa investigação não é somente a investigação que é útil. A investigação para a inovação necessita desses dois vectores: um livre e experimental; e o outro dirigido e focado para a aplicação prática.

“A criação, difusão e aplicação do conhecimento são essenciais para a capacidade das empresas e dos países de inovar e prosperar numa economia global cada vez mais competitiva. Ciência continua a estar no centro da inovação e instituições públicas de pesquisa em muitos países da OCDE exigem a reforma, a fim de manter a excelência e melhorar a colaboração com o sector empresarial.” (OCDE, 2010)

Drucker (1998) assenta a sua definição de inovação numa análise das origens de novas oportunidades que dependem do contexto e das organizações. Como a inovação é *conceptual*²⁹⁷ e *perceptual*²⁹⁸ e exige uma grande capacidade de análise e de integração da informação existente (quantificada e qualificada) mas também das pessoas e do seu potencial, expectativas, valores e necessidades. Para ser efectiva a inovação deve ser simples e focada. Deve ser unicamente uma coisa evitando dispersar a atenção ou a confusão de ideias. Uma inovação com sucesso,

297 Onde se efectua a concepção; da concepção ou a ela relativo; 3. Relativo a conceito (ex.: mudança conceptual). = CONCEITUAL. (“conceptual”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/conceptual> [consultado em 01-07-2014])

298 Diz-se do comportamento dirigido pela percepção, do pensamento não conceptual, não abstracto. (“perceptual”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/perceptual> [consultado em 01-07-2014])

independentemente de ser modesta ou grandiosa, determina uma nova tendência e cria um novo *standard*, à frente e superior ao que já existia, marcando uma nova liderança.

*“Mais que tudo, inovação é trabalho mais que genialidade. Requer conhecimento. Frequentemente requer ingenuidade. E requer um foco. Existem claramente pessoas que são mais talentosas como inovadoras que outras, mas os seus talentos residem em áreas bem definidas. De facto, os inovadores raramente trabalham em mais que uma área. ... Em inovação, como em qualquer outro empreendimento, há talento, há engenho, e há conhecimento. Mas no fim de contas, o que a inovação requer trabalho árduo, focado e objectivo. Se a diligência, persistência e compromisso estiverem em falta, talento, criatividade e conhecimento são inúteis.”*²⁹⁹ (Drucker, 1998, p. 7)

A investigação de Pedro Ravara (2008) introduz alguns esclarecimentos sobre as diferenças entre o sistema de patentes (americano) e o sistema de autorias (europeu) que mostram exactamente a diferença entre as preocupações e as formações inerentes às duas formas da *praxis* da arquitectura: na América o que se pretende proteger são as ideias, donde a patente regista e defende o valor económico da ideia; na Europa a autoria é protegida, o objecto produzido é protegido, e não a ideia que leva ao objecto (essa mantém-se na esfera do autor e permanece passível de paternidade moral mas não patrimonial). Esta grande diferença é fundamental para compreender o diferente modo como a inovação em arquitectura acontece. Por um lado, a inovação em Portugal e na Europa não é aplicada, mas formalizada através do projecto e da autoria, daí que os concursos sejam um mecanismo de inovação mais interessante que a obra. Acredita-se, se bem que não existam dados concretos que possam confirmar a teoria que na obra corrente, sem a existência de concurso, a inovação é ou tenderá a ser potencialmente menor. Esta possibilidade prende-se não só com a correlação entre a capacidade de inovar e a pressão ambiente competitivo dos mercados (Centre for Educational Research and Innovation e OCDE, 2008)

Também Hélène Lipstadt afirma em 2006 *“o mais profundo e basilar conceito é o da correlação entre os concursos e a inovação e a descoberta de novos talentos. A partir do livro de Giorgio Vasari «As vidas dos melhores pintores, escultores e arquitectos de 1550»*³⁰⁰, os concursos adquiriram uma quase mítica associação com a invenção, especificamente com o tipo de inovação que ocorre como resultado das oportunidades que apenas eles [os concursos] providenciam. Desde então, e especificamente desde o século XVIII, foram vistos como embrionários para novos «standards» e catalisadores de novos modelos. Cada era e país possui os seus exemplos, as suas «provas» que os concursos criam um mundo invertido relativamente às condições de mercado, no qual os mais jovens, os mais inexperientes ou os desconhecidos triunfam, e a invenção e a excelência são reconhecidas.” (Lipstadt, 2006, p. 14). É ainda frequente a ideia que os concursos são particularmente adequados para a resolução de novos problemas (técnicos ou tipológicos) ou programas (funcionais) sem precedentes.

Contudo os concursos nem sempre são inteiramente positivos em face de procedimentos mais complexos em particular para os concorrentes, seja em função do risco como p. ex. da delegação da decisão do promotor para o júri. De facto, não basta aos concursos serem irrepreensíveis em termos técnicos (administrativos, formais ou de falhas) ou de conduta (ética, idoneidade e corrupção) para estarem isentos de críticas, basta apenas serem previsíveis (serem previsíveis em termos de vencedores) para automaticamente serem redutores em termos da

299 *“Above all, innovation is work rather than genius. It requires knowledge. It often requires ingenuity. And it requires focus. There are clearly people who are more talented as innovators than others, but their talents lie in well-defined areas. Indeed, innovators rarely work in more than one area. ...In innovation, as in any other endeavor, there is talent, there is ingenuity, and there is knowledge. But when all is said and done, what innovation requires is hard, focused, purposeful work. If diligence, persistence, and commitment are lacking, talent, ingenuity, and knowledge are of no avail.”*

300 Giorgio Vasari's *The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects of 1550*. Ver <https://archive.org/details/cu31924020624742> e <http://vasari.arths.org.uk/about/resources/vasari/thelives>

inovação. Ou ainda aparentarem serem sempre os mesmos jurados, numa espécie de mercado fechado de uma *elite privilegiada* de jurados profissionais.

De facto, numa realidade em que os custos efectivos dos concorrentes num concurso são tão elevados, quase sempre apenas o vencedor se revê totalmente no resultado final. Para os restantes, apesar de verem os concursos como um mal necessário e ser evidente a possibilidade de acesso democratizado à encomenda, o desafio acarreta de tal modo perigos que o controlo dos seus danos e custos é essencial aos profissionais. Se necessário reduzindo as apostas na novidade e promovendo uma retórica mais próxima do esperado, recusando a inovação ou a novidade, e por inerência, diminuindo a potencial inovação.

Uma das investigadoras canadianas do LEAP e do CCC, Camille Crossman, com base na sua investigação sobre *“Julgamento da Qualidade em Arquitectura”* afirma:

“... No entanto, quando chega a hora de criar um lugar com a sua própria identidade forte, quais são as questões e os critérios devem ser priorizados? Originalidade? Viabilidade? Integração? Inovação?...”

No contexto de um concurso de arquitectura estas questões são ainda mais importantes. As reflexões que estimulem podem participar na definição de uma estratégia arquitectónica, ou mesmo a adopção de posições sobre o papel dos concursos de projecto, tanto do ponto de vista dos designers como dos organizadores e membros do júri. Para os projectistas, há uma tensão entre a vontade de elaborar uma proposta de «vencer», ou seja, claramente viável e cumprindo as expectativas do programa, e uma proposta «inovadora», e assim, assumir riscos em nome de uma visão. O júri, por sua vez, é confrontado com uma tensão entre viabilidade e originalidade. Evidentemente, o projecto e as estratégias de avaliação em jogo numa competição de projecto são muito mais complexos do que as que foram descritas. Embora esta divisão permaneça algo simplista, tem a vantagem de expor uma tensão dupla que inclui organizadores e concorrentes”. (Crossman, 2013)

A inovação é um risco para todos em face do desconhecido que representa. Ou seja, os concursos são oportunidades para que surjam soluções não testadas, que se pode provar virem a ser inovadoras se aplicadas e concretizadas. A questão é o risco que envolve a escolha dessas soluções. Nos casos apresentados em 2013 a autora salienta que a questão colocada ao júri foi a da *razoabilidade da inovação*: *“... O facto é que este problema pode levantar outros: até que ponto pode o medo relacionado com as dimensões desconhecidas dos projectos mais «projectos» pode influenciar o julgamento sobre a qualidade intrínseca ou real dos projectos? Será que os projectos em que os juízes reconhecem soluções testadas pelo tempo ser favorecidos? Pode, ou deve, o concurso de projecto de representar um espaço onde as ideologias, estética, etc. são consolidadas ou, muito pelo contrário, será que são a oportunidade perfeita para assumir riscos (razoáveis)? De que maneira essa dualidade participar nas escolhas estratégicas arquitectónicas dos participantes?” (Crossman, 2013)*

4.3.2 Os “Starchitects” (ou “Star Architects”)

Aportando para esta investigação um episódio polémico recente (Schellenbaum, 2014) Zaha Hadid foi acusada por Martin Filler (2014) de *“inconsideração e desresponsabilidade”* pelos aspectos sociais de trabalho na execução do seu projecto para o Estado Olímpico do Qatar. A resposta de Hadid assentou na ideia de que *“não é o meu dever de arquitecto avaliar essas questões”* (Goldberger, 2014; Shaw, 2014; *Zaha says preventing migrant deaths in Qatar “not my duty as an architect”* 2014), rapidamente criando uma controvérsia sobre o papel do *starchitect* na sociedade (Arieff, 2014; Chakrabarti, 2014; *Daniel Libeskind rails at architects “building gleaming towers for despots”,* 2013; *Richard Rogers says architects “have a duty to society”,* 2013; Willis, 2014).

Esta discussão perspectiva duas visões interessantes: por um lado a importância económica. Esta discussão perspectiva duas visões interessantes: por um lado a importância económica do arquitecto estrela, mas também os seus limites (auto-impostos ou impostos por outros) no exercício da prática da arquitectura; por outro lado a expectativa acrescida ao arquitecto estrela, na proporção do seu reconhecimento e capital simbólico, de (dever) ser um factor de mudança social, um bastião da prática profissional, e uma representação ética do ideal da arquitectura e do seu autor. O conflito e a contradição no exercício desses *deveres* descredibilizam o papel do arquitecto na construção de uma sociedade de valores.

Num artigo de Fabiano Sobreira de 2009, este escreve sobre a “*Arquitectura e notoriedade*” (Sobreira, 2009) atribuindo o poder mítico da arquitectura ao “*duplo universo, que une o valor simbólico e material em um só «gesto»*” (Sobreira, 2009). A figura do arquitecto iluminado advém da figura do *arquitecto do rei* (Bergdoll, 1989, p. 25; Sobreira, 2009) que perpetuava materialmente o poder transitório do homem através da arquitectura e do seu poder de perpetuação temporal. Mesmo com a queda da monarquia francesa e com o novo espírito revolucionário de Robespierre de 5 de Dezembro de 1793 da *égalité, liberté, fraternité*³⁰¹, manteve-se através da École National des Beaux Arts o estatuto e a opulência herdados do absolutismo. De um lado os *ilustres* e os *iluminados*, do outro lado uma massa uniforme de *ignorantes*, que eram educados pelos *iluminados* e que aspiravam integrar o pequeno núcleo dos *iluminados*.

Em defesa dos *Starchitects* poderíamos dizer que é superficial a crítica aos edifícios icónicos e ao burburinho que circundam os trabalhos destes arquitectos. Há um julgamento antecipado positivo e negativo que envolve os mais conhecidos e que deve ser mediado com coragem pelos críticos de arquitectura. É importante uma distinção entre os ícones (os *starchitects* que acontecem) e os *cânones* (os *starchitect* que são fabricados) o que implica um sentido crítico e uma consciência do percurso³⁰² e não dos eventos.

Os *starchitects* subsistem hoje pela mítica esperança que cada arquitecto tem de vir a ser o próximo:

“Afinal, os estudantes de arquitectura – no Brasil e no mundo – são tradicionalmente formados para exercitar a genialidade, para criar o extraordinário. Na universidade – em geral – aprendem que a arquitectura cuida do excepcional, e que o quotidiano é simples construção, e que a criatividade é um exercício individual e de auto-afirmação artística, raramente de colaboração e mediação. Cada vez mais arquitectos saem das universidades «prontos para assinar» o próximo grande monumento de uma metrópole global; porém pouco dispostos a resolver o problema da qualidade arquitectónica da escola pública do bairro.” (Sobreira, 2009)

Aos geniais está guardada a propriedade intelectual da obra e a ascensão ao pedestal dos *ilustres* faz-se por um cultivo da personalidade e por uma prática de concursos (ganhos e não ganhos), onde os pares se *ofuscam pela luz que emana da genialidade*.

Num documentário polémico (*The Competition: a documentary that exposes how “starchitects” really work*, 2014) recente de Angel Borrego Cubero (2013) intitulado “*The Competition*”³⁰³ é exposto o modo como os arquitectos estrela trabalham num concurso para um museu em Andorra

301 Por redução da Declaração dos Direitos do Homem de 27 de Junho de 1793 onde se lia “*égalité, liberté, sûreté et propriété*”.

302 Por analogia veja-se a integração do Centro Histórico de Guimarães em 2001 na lista de bens Património Mundial da Unesco como corolário de um processo mais longo (com mais de 40 anos), profundo, dialogante, integrado e inclusivo do GTL de Guimarães, da Arq. Alexandra Gesta (Guilherme e Aguiar, 2002) e de Fernando Távora de valorização patrimonial com a população residente.

303 Mais informação disponível em <http://www.imdb.com/title/tt2647618/>

em 2009. O concurso contemplava a realização do documentário da realização das propostas para o concurso pelos vários concorrentes, onde se incluem Frank Gehry, Norman Foster (que se recusou a participar), Zaha Hadid, Jean Nouvel e Dominique Perrault. É muito interessante a desmistificação do modo de trabalho destas equipas de projecto - envolvendo equipas numerosas e multidisciplinares, processos de concepção e de investigação complexos, programas de elevada dificuldade, níveis variáveis de ligação do arquitecto estrela com o projecto e com a equipa, e diferentes opções de projecto – e os princípios (quase diríamos atingindo características surreais) como os projectos são montados e apresentados.

O cineasta, também arquitecto, descreve a concepção das várias propostas do concurso e o modo como se vão desenrolando as apresentações. Surgem questões interessantes que poderiam merecer um estudo mais detalhado a que, infelizmente, este autor deve restringir. Apresenta-se a *novidade* que surge pela *novidade*, a prepotência da ideia geracional (*prime generator*) do *starchitect*, o confronto de ideias ausente ou em conflito com a sustentação teórica, ou à subversão do projecto e adaptação instantânea à questão do jurado/promotor como se de uma venda se tratasse. Muitas destas questões entram em hipotética contradição com algumas ideias que apresentámos nesta investigação, mas que, estamos em crer, se devem à narrativa do próprio documentário e em relação a este concurso. Estamos em crer que este é um estudo de caso muito interessante e com uma proximidade ao processo muito relevante, mas não totalmente replicável (em face da bibliografia citada e de outros casos de estudo). A narrativa deste documentário induz a desmistificação do grande *starchitect* que recorre a truques para provocar uma nova ideia, uma ideia diferente, e que recorre agressivamente a técnicas de vendas e a retórica verbal e visual, para suportar e vender essa ideia. Este filme, analisado à luz do trabalho de Yaneva (2005) permite a constatação da condição e da necessidade de *se ser* e de *se manter sendo* arquitecto estrela. A condição do *Starchitect* é uma condição de extremo risco (Quatremère de Quincy, 1801) que implica um esforço redobrado de inovação, num espaço mediático cada vez mais difícil e preenchido.

Num outro concurso em Nova Iorque denominado *425 Park Avenue*³⁰⁴, foram convidados 4 grandes arquitectos (Basulto, 3012) – Richard Rogers Stirk Harbour + Partners³⁰⁵, Zaha Hadid Architects³⁰⁶, Rem Koolhaas + OMA³⁰⁷ e Norman Foster + Partners³⁰⁸ – para desenharem um empreendimento em altura, que acabou por ser ganho por Norman Foster. De forma deliberada ou intencional, surgiram a público os vídeos das apresentações dos 4 concorrentes ao júri do concurso que incluía os promotores e que motivou um conjunto de análises sobre as capacidades argumentativas e de apresentação das diferentes equipas (edgar, [s.d.]; Polsky, 2012; Wainwright, 2012). A série de vídeos demonstra como estes *starchitects* se comportam sob pressão e como cada um demonstra as suas virtudes e desenvolve o seu discurso argumentativo, apresentando os antecedentes e os conteúdos teóricos e técnicos de suporte à solução. As soluções variam entre algum classicismo (Foster) que articula a sua ideia com clareza e confiança, às soluções mais ousadas de Koolhaas e Hadid. A argumentação distintiva entre os vários concorrentes sustenta-se na distinção entre ícone e cânone, e no distinto modo de marcar o evento (o objecto) e os seus promotores. As duas propostas mais sóbrias (Rogers e Foster) procuram-se distanciar das outras pela oposição à arquitectura espectáculo (Hadid e Koolhaas), sublinhando as diferenças na forma e na pele exterior do edifício. O desempenho de Foster é destacado frequentemente pela simplicidade e tranquilidade com que expressa as

304 Vídeo disponível em <http://www.425parkave.com/>

305 Disponível em <https://youtu.be/MziFgiA8yaY>

306 Disponível em <https://youtu.be/IJ25Gvs3SKQ>

307 Disponível em <https://youtu.be/KwrXhHKwLvU>

308 Disponível em <https://youtu.be/92jUCGpVzHw>

suas ideias, ao invés dos discursos teóricos mais complexos e menos perceptíveis de Hadid/Schumacher³⁰⁹ e Koolhaas³¹⁰.

A arquitectura icónica, serve o propósito de explicar a metodologia e motivação por detrás do projecto inovador e que dificilmente é entendido pelo público em geral. A tradução dessa leitura cabe ao crítico que explica e aponta os valores profundos do discurso, apontando caminhos de futuro e as estratégias de comunicação e valorização utilizadas. Para o público em geral muito frequentemente estes eventos singulares no tecido urbano são inexplicáveis, ou mesmo agressivos, estimulando estranhezas e sugerindo associações inesperadas e singulares.

O fenómeno do estrelato em arquitectura tem de ser analisado e explicado em paralelo com a arquitectura icónica, com os eventos em arquitectura e com os concursos de arquitectura. Os arquitectos estrela são uma criação dos críticos e dos meios de comunicação social, e existem como sistematização (ou simplificação) do discurso arquitectónico perante o público menos informado, agregando os *standards* da boa arquitectura. A competitividade entre arquitectos torna o estrelato como uma marca distintiva e como uma obsessão de identidade e unicidade, ou referência de qualidade e de uma marca (*brand*) comercial.

Álvaro Siza Vieira é um dos dois prémios Pritzker portugueses e foi laureado em 1992, após o arquitecto brasileiro Óscar Niemeyer (1988). Os prémios Pritzker de Arquitectura, fundados em 1979, constituem um prestigioso reconhecimento dado a um arquitecto vivo cujo trabalho construído demonstre uma combinação de qualidades como o talento, a visão, o empenho, e que tenha contribuído de forma consistente e significativa para a humanidade e para o meio edificado através da arte da arquitectura (“O Prémio Pritzker de Arquitectura (website)” n.d.).

No seu discurso de agradecimento Siza afirma:

“O objectivo de um prémio de arquitectura é suposto ser, acima de tudo, o de apoiar e celebrar a perfeição. Eu ainda não fui capaz de alcançar a perfeição.

(...)

Sempre me senti profissionalmente dividido entre o árduo e difícil desafio de responder às necessidades do maior número de pessoas, por um lado, e a atracção pela oportunidade individuais (que são aparentemente mais próximas da viabilidade da arquitectura).

Afinal ambas as hipóteses se complementam, sendo indispensáveis uma à outra.

As várias circunstâncias que envolvem as encomendas de arquitectura, com os seus estigmas da especialização levaram-me, até recentemente, a projectar acima de tudo – de um modo fragmentário – o tecido urbano composto por elementos aparentemente banais que moldam a maior parte da área de qualquer cidade ou território.

Isto está longe de ser uma tarefa modesta: visa o reencontro da espontaneidade perdida, a alegria de espontaneidade e da diferença; a competência desinibida e colectiva para encontrar ou modelar o lugar para acontecimentos urbanos excepcionais.

309 É curioso que Patrik Schumacher ostensivamente procure suplantar-se a Zaha Hadid que é a “marca” do escritório, no que pode considerar-se uma tentativa de marcação da sua participação autoral no projecto.

310 Parece ser evidente que alguma dificuldade na expressão oral inglesa e uma dicção menos energética de Rem Koolhaas o prejudicam na comunicabilidade da proposta. Esta questão parece suportar a importância do domínio da língua para o sucesso nos concursos de arquitectura.

Eu sonho com o momento em que uma necessidade tão íntima e colectiva não dependerá de um diploma em arquitectura.

Neste momento, e não apenas no meu país, a necessidade e o modo de atribuir qualidade a coisas que são banais e repetitivas – como uma condição para realçar a beleza da cidade e dos seus monumentos – enfrenta transformações profundas, que, talvez até ao momento, são bastante sofridas, mas que são, essencialmente, mais do que transformações promissoras, fascinantes e criativas, para além das fronteiras aparentes:

- nem a alta tecnologia nem o conhecimento profundo dos artesãos – o suporte antigo da criação arquitectónica – mas uma situação a meio-termo em que devemos estar envolvidos;

- uma situação de morte e renascimento sob a forma que exploramos nervosamente, questionando e mergulhando no real.”

(Vieira, 1992)

Siza assume a busca pela excelência, um compromisso e uma ética de alterar a envolvente sobre a qual é chamado para projectar, tal como nas referências de Marc Dubois, “*sem bagagem teórica*” (Vieira e Dubois, 1998).

As suas influências derivam de Alvar Aalto (1898-1976) e Fernando Távora (1923-2005), mas rapidamente se expandiram para incluir Jacobus Oud (1890-1963), Frank Lloyd Wright (1867-1959), Adolf Loos (1870-1933), Le Corbusier (1887-1965), e tantos outros grandes arquitectos. O próprio influenciou muitos arquitectos, portugueses e também internacionais, para alcançar a compreensão da relação entre o que é visível e invisível em cada lugar ou projecto individual.

Para Siza o arquitecto actua como um catalisador ao reflectir o sistema complexo da sociedade composta por níveis em transformação contínua. Esta percepção é distinta do conceito de “*starchitect*”. Siza responde a esses impulsos o melhor possível.

“Chamaram arquitecto a Siza porque participou activamente na resolução do problema, e ele fê-lo porque sentiu que os problemas devem ser resolvidos (...)” (Vieira e Angelillo, 1997)

4.3.3 O Ornamento

Um dos aspectos que normalmente é mais debatido nos concursos de arquitectura é a inserção do objecto arquitectónico na envolvente, traduzindo-se essa inserção na definição estética e na ornamentação das *peles dos edifícios*.

Ornamentação é o primeiro meio dos arquitectos para comunicarem valores, ideologias e princípios estéticos. No final do século XIX (Sullivan, 1892) e no início do século XX (Sullivan, 1892), o ornamento era eticamente questionável e a função superou a simples necessidade de comunicar. Quantidade em vez de qualidade em edifícios foi o principal foco da ascensão do urbanismo e das cidades. Quando a quantidade foi resolvida, levantou-se a questão da qualidade e do *status* e o ornamento foi visto como uma nova *layer* de experiência significativa que se poderia obter do edifício com base nas novas interpretações do ambiente que se tornaram possíveis. O ornamento é uma resposta à crise estética da integração da indústria e da arte (Spelman, 1997) e, como representação tradicional da arquitectura, o ornamento é um fenómeno directo da cultura metropolitana (Colomina, 1992).

Segundo Marco Frascari (1984), num artigo sobre o detalhe, o ornamento resulta da adoração da junta (qualquer elemento que definido como detalhe actua como junta de separação, por exemplo entre materiais ou entre formas) enquanto que a decoração é simplesmente a aplicação e celebração estética. Segundo Frascari os detalhes medeiam ou negociam as expressões arquitectónicas da estrutura e da função do edifício. *“A arte do detalhe está realmente na junção dos materiais, elementos, componentes e partes dos edifícios numa maneira funcional e estética. A complexidade desta arte de juntar é tal que a performance de um detalhe num edifício pode não acontecer noutra por razões subtis.”* (Frascari, 1984). O ornamento é, portanto, algo associado ao detalhe funcional e não supérfluo ou estético. Está associado ao próprio edifício e ao seu fabrico, uso e função. Na tradição das Belas Artes o ornamento, como gerador da identidade do edifício, determinava o seu grafismo, o seu estudo, o seu detalhe e a sua análise. A passagem do ornamento para a decoração está ainda dependente da expressão da execução pelo artífice em detrimento do projecto do mesmo pelo arquitecto. A interposição de uma terceira pessoa – o artífice – confere a este o domínio do detalhe e a sua perda de importância ou relevância enquanto ornamento e junta (formal, material, histórica, social, etc.).

A comunicação fornecida pelo ornamento que possibilita uma marca consciente de arquitectura (Ricco, Lo e Micheli, 2003). Tanto o cliente como o arquitecto pretendem alcançar os utilizadores (espectadores/utilizadores) através de valores e ideologias. Não são apenas as formas do ornamento, analogias ou entendimentos que influenciam as interpretações, mas também as suas posições, repetições, escalas, algoritmos e as suas relações com o conjunto. Até mesmo o *boom* dos novos edifícios ecológicos assume agora a natureza integrada como um novo ornamento.

Portanto, o ornamento nos concursos é o aspecto primordial da retórica (Tostrup, 1996) a focalizar, que comunica aos outros a ideia de integração, do belo (ou feio) e fornece pistas para poder da identidade visual (*marketing*) da ideia (Morales de Sá, 2005).

Esta não é uma nova tendência. Concursos anteriores tiveram a capacidade de proporcionar novos objectos de estética e design extremamente competente (Frampton e Sainz, 1998; Haan et al., 1988; Lipstadt, 1989, 2006; Nasar, 2006). Os arquitectos competem em projecto ao concentrar na comunicação e na representação da superfície do objecto. No entanto, o que está a tornar-se *moda e inovador* nos concursos é o modo como a própria superfície se tornou um ornamento (Ursprung, Centre canadien d’architecture e Herzog & de Meuron, 2005).

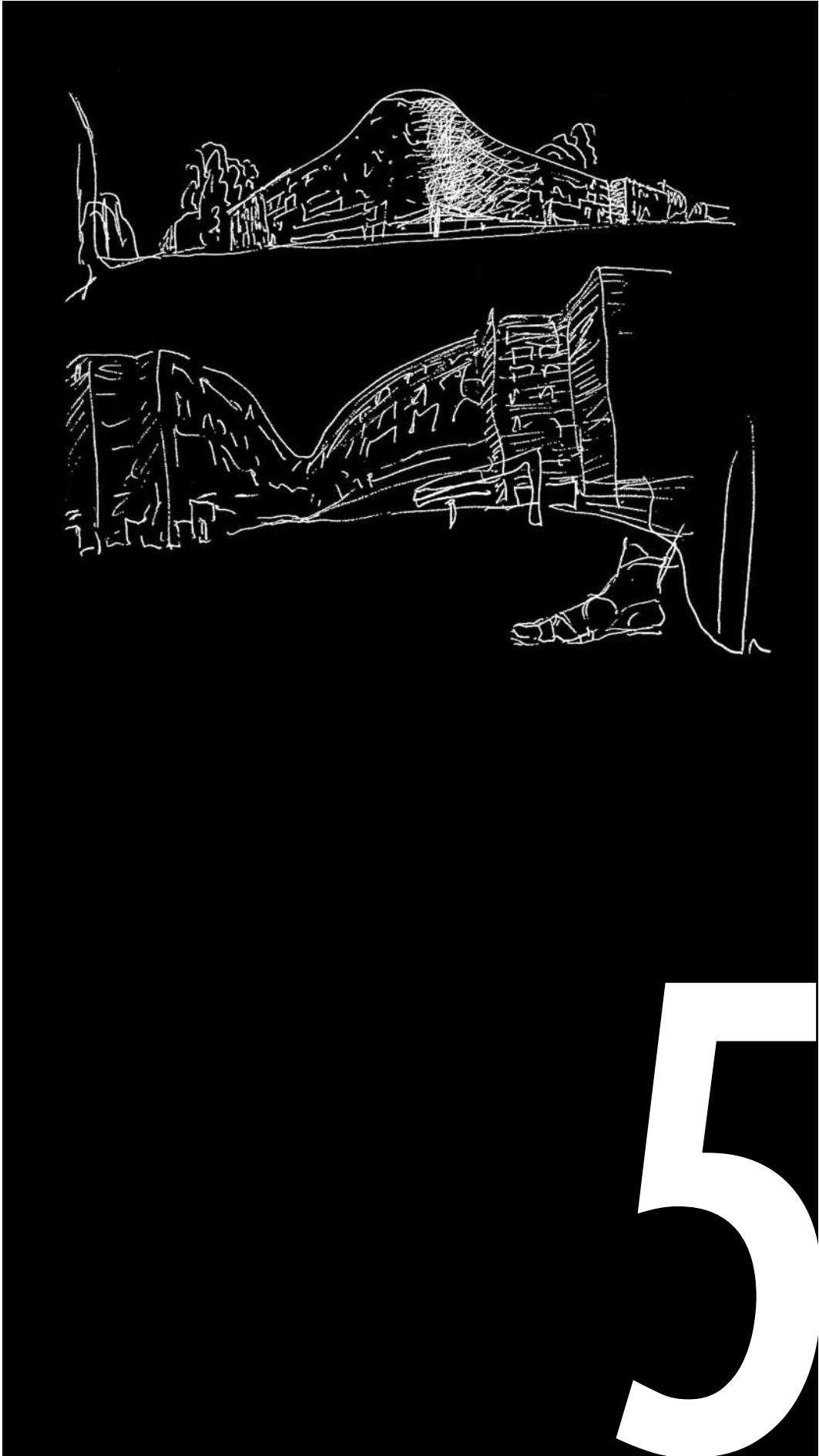


Figura 202. Álvaro Siza Vieira, esquiço para o concurso de Schlesisches Tor, Berlin, 1980

5 CONCLUSÃO

Apresentamos uma sistematização e síntese das conclusões deste trabalho evitando a repetição de afirmações já expostas ao longo do estudo e levantando simultaneamente pistas para futuras investigações.

5.1 CONCURSOS

A competição é um fenómeno natural nos seres vivos. Com o evoluir das espécies e das sociedades a competição violenta entre seres tornou-se num procedimento regrado e estimulante de promoção da qualidade em concorrência e cooperação.

Os concursos de arquitectura são instrumentos muito antigos que visam escolher de entre várias propostas a melhor solução arquitectónica ou urbanística para o problema em análise. Numa competição Quatremère de Quincy (1755-1849) diz-nos que *“nada existe, e não adquire o seu valor que em comparação (...) uma competição perpétua”* (Quatremère de Quincy, 1801).

Um concurso baseia-se numa ideia de ausência (algo raro ou escasso que está em falta) e de uma vontade de obter esse recurso (uma determinação em obter os recursos escassos ao ponto de julgar a participação na competição justificável) através de um procedimento comum (a uma sociedade de competidores) com um sistema de regras e de limites (que governam a competição e são implicitamente aceites por todas as partes) e uma avaliação (que suporta a selecção) da melhor solução (ou proposta) por um grupo de peritos (capazes de julgar as soluções propostas em equidade, com isenção, seguindo as regras e os limites) que identificará a melhor solução que será levada a cabo pelo promotor do concurso.

O concurso de arquitectura foi-se tornando ao longo dos tempos o procedimento mais eficaz para a escolha (e adjudicação) dos projectos ou planos no domínio da arquitectura, do planeamento urbanístico ou do ordenamento do território que são realizados com dinheiros públicos. Existe enquanto procedimento pelo menos há 2500 anos distinguindo *“a excelência na aparência e na função, para recompensar comissões, e educar jovens arquitectos”* (Lipstadt, 1989, p. 9). As associações profissionais consideram mesmo que é o melhor procedimento para se atingir a *“qualidade”* (Architects’ Council of Europe, 2014) da prestação cultural, incluindo ainda, a sustentabilidade, a inovação e o ambiente.

A arquitectura é, sem dúvida, uma manifestação cultural e como tal a sua selecção é do interesse colectivo, salvaguardado pelo Estado através de peritos (mais capazes e informados). A gestão da coisa pública advém da necessidade de uma distribuição equitativa e plural da encomenda, bem como a necessidade de transparência na aplicação dos fundos públicos, a busca pela melhor prossecução dos objectivos públicos, a participação da população e a recolha de contributos para o progresso da sociedade.

Sustentamos que os concursos são eventos com elevadas características materiais e simbólicas, que superam os simples princípios e valores do *mercado* e transcendem para um discurso simbólico em arquitectura (Gregory, 2007; Larson, 1994; Lenne, 2013; Lipstadt, 2006; Tostrup, 1999, 2010). Os concursos *“são meios e não fins, e é normal que o processo de competição seja esquecido quando a obra concreta é construída”* (Chupin, 2014) constituindo-se o processo como uma *“arquitectura de papel”* (Larson, 1993) e a obra como o corolário do esforço e a sublimação do processo.

A história da arquitectura está repleta de edifícios notáveis cuja encomenda e concepção foi realizada através de um concurso de arquitectura, na sua maioria, internacional e aberto. Estes concursos representam a capacidade técnica, artística e simbólica que podem surgir e perpetuar-se no tempo, glorificando e marcando uma sociedade, uma história e um arquitecto. Para as associações dos arquitectos a questão dos concursos é muito relevante porque reflete uma competição entre arquitectos cujos interesses são conflituantes, entre os arquitectos e os vários intervenientes (promotores, júris e público em geral) devem ser salvaguardados e acautelados. Para as associações de arquitectos prevalece o interesse público do ambiente construído como espaço de mediação entre o homem e a natureza, apelando à qualidade e responsabilidade de todos para o sucesso do procedimento.

Reunimos informação que sustenta que a história dos concursos de arquitectura contemporâneos tem como base a definição de um conjunto de regras que se iniciou em 1908 por Julien Guadet (1834-1908) e Emmanuel Pontremoli (1865-1956) que redigem o primeiro ensaio (Nicolas, 2007, pp. 37–38) das recomendações internacionais sobre concursos de arquitectura³¹¹. Curiosamente o comité é criado em 1904 pela *Société des Architectes Diplômés par le Gouvernement* (SADG) em Paris, pelo *Royal Institute of British Architects* (RIBA) em Londres, pela *Sociedade de Engenheiros e de Arquitectos Belgas* e pela *Sociedade dos Arquitectos Portugueses*³¹² (SPA, constituída em 1902). Mais tarde Pierre Vago (1910-2002), primeiro como editor da *L'Architecture d'aujourd'hui* (entre 1932 e 1948), na organização das *Reunions Internationales d'Architecture* (RIA) e posteriormente na *União Internacional dos Arquitectos* (UIA) defenderá a arquitectura como meio para a “*resolução dos problemas da sociedade [afirmando que] «os concursos de ideias em arquitectura colocam o projecto no topo do debate social, eles o provocam»*” (Bonthoux, 2002, p. 51). O seu papel é fundamental em todo o processo de afirmação ao longo do século XX da cultura arquitectónica e do papel do concurso na defesa da qualidade da arquitectura.

O contacto do arquitecto português Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957) com o grupo de Pierre Vago (Monteiro, 2012; Pereira, 2001, p. 227; Reis, 2007) e com a revista francesa *L'Architecture d'aujourd'hui* garante-lhe uma influência na relação com Portugal e, certamente, a transferência desse conhecimento sobre os concursos para o nosso país. Os *Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna* (CIAM) dão consistência ao discurso teórico e difundem uma redobrada responsabilidade dos arquitectos na construção da sociedade. Em 1946 é fundada a UIA, no RIBA, com a participação de Porfírio Pardal Monteiro, integrando em 1948 o CIAM.

A importância cultural da arquitectura, como factor de união entre os povos (no rescaldo do pós-guerra), é de tal forma evidente que a *Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura* (UNESCO) em 1956 define um conjunto de regras claras e princípios orientadores para os concursos internacionais de arquitectura e urbanismo (UNESCO, 1952, 1956, 1978), transferindo, desde o seu início, a sua gestão para a UIA, que realizará entre 1949 e 1969 cerca de 150 concursos e a partir de 1970 (até 1995) apenas 86 concursos. Este sistema de regras orienta ainda hoje os regulamentos dos concursos de arquitectura nacionais e internacionais, em vários países, na Europa e no mundo.

311 Com o título original: *Recommandations concernant les concours publics internationaux*, rédigées par la Commission internationale des concours publics. Ver nota 75.

312 Na tese de Nicolas (2007) aparece na página 23 esta referência “Le premier Congrès international des architectes se tient ainsi à Paris en 1864 à l’invitation de la Société centrale des architectes. Par la suite, les délégués de la SADG, de l’Institut royal des architectes britanniques, des sociétés suisses des ingénieurs et des architectes, des sociétés belges et portugaises décident de former un comité permanent international des architectes (CPIA), dont le secrétariat est assuré par les architectes français Maurice Poupinel puis Emile Maigrot de 1904 à 1939. À l’heure où naît l’idée de nation en Europe, les architectes profitent des premières revues et des expositions, à la fois pour se forger une identité nationale et pour échanger leurs préoccupations?”. Contudo há pela autora alguma confusão entre Portugal e Espanha (vejam-se as p. 163 e p.191), pelo que este dado deverá merecer a devida atenção e confirmação por parte dos leitores. O presente autor só conseguiu encontrar esta referência sobre esta possibilidade.

Sustentamos que Portugal terá sido certamente influenciado por estas relações internacionais, se bem que não se tenha encontrado qualquer prova concreta (tanto em Portugal como na sede da UIA em Paris e no RIBA em Londres). A modernidade que transparecia nas questões, discussões e arquitectura estrangeiras, no seio dos encontros do RIA, do CIAM e da UIA, era sobremaneira importante para os arquitectos portugueses que cedo, de forma mais directa ou mais ardilosa, iam contrariando o regime fascista. Ao mesmo tempo o próprio regime apoiava-se nas iniciativas portuguesas (p. ex. o *III Congresso da ULA* em Lisboa em 1953) para aproximações diplomáticas à UNESCO e à ONU, cujas relações eram por vezes difíceis em face da política colonial de Salazar, afastando Portugal da ONU entre 1968 e 1974. Os arquitectos, autonomamente ou colectivamente, mantiveram ao longo do século XX uma proximidade cultural com o estrangeiro, seja por lazer, seja por estudo, seja por interesse pessoal e vontade profissional.

O sucesso dos concursos de arquitectura está dependente de várias variáveis e potencia vários aspectos positivos, como se sublinha através de alguns exemplos de concursos internacionais realizados com apoio da UIA. Os concursos podem ser paradigmáticos e inovadores (p. ex. a Ópera de Sydney, 1957), reveladores de novos talentos possibilitando novas utopias urbanas (p. ex. o Centro George Pompidou, 1970/1971), e dinamizador da investigação, desenvolvimento de teorias e inovação em arquitectura (p. ex. o *Parc de La Villette*, 1981). Não obstante os vários aspectos salientados nenhum destes 3 concursos deixou de estar envolvido em polémica.

Os concursos de arquitectura perspectivam e influenciam a profissão de diferentes maneiras, contribuindo para um crescimento ao nível da qualidade e da satisfação pessoal e do serviço prestado, bem como uma consciência e protecção da autoria que leva ao reconhecimento. A excelência, como se procura ilustrar na figura em anexo, leva a um caminho progressivo da profissão em termos das suas recompensas. Ao conseguir aliar a excelência à profissão através de uma *praxis*, eleva-se o patamar de sucesso e de recompensa. Os concursos permitem atingir um nível ainda superior de satisfação e compensação.

Os concursos fazem parte do que hoje se considera serem as políticas públicas da arquitectura, e são, pela diversa natureza dos países e das culturas, utilizados de forma diferente. Apesar de algumas diferenças, são recorrente e uniformemente utilizados para provocar respostas de elevada qualidade arquitectónica ou como eventos culturais ou políticos. Os concursos em Portugal existem há mais de um século e estão a ser investigados no âmbito de um outro doutoramento, aguardando-se os resultados que, certamente, irão complementar este trabalho.

Portugal faz hoje parte de uma comunidade mais vasta, unida por uma moeda única, onde se protege a livre circulação de serviços e de bens, num quadro de competitividade regrada mas livre. As directivas existentes referentes às adjudicações de serviços de arquitectura e urbanismo prevêm a obrigatoriedade de concursos de arquitectura alargados (no mínimo) ao território europeu.

A avaliação dos concursos de arquitectura pelos arquitectos é francamente positiva. São procedimentos que visam a descoberta e apresentação de talento (novo e /ou antigo), a produção de arquitectura de qualidade e a inovação em novas soluções, bem como, a promoção ou publicitação da arquitectura (e do arquitecto). Não obstante serem procedimentos de estrutura complexa, estarem dependentes da avaliação, representatividade, autonomia, imparcialidade, ética e credibilidade do júri, e constituírem um uso extensivo de recursos humanos, um desperdício de tempo, criatividade e recursos financeiros alocados aos concursos por todos, especialmente pelos arquitectos, sem remuneração.

Os concursos defendem o interesse pela coisa pública e trazem possibilidade de escolha aos clientes ou promotores, porque apresentam uma ampla gama de soluções, permitindo a participação do público desde muito cedo, contribuindo para uma selecção informada, rigorosa e cuidada de uma solução potencialmente inovadora. Os concursos são ainda uma oportunidade para os arquitectos porque desafiam as regras instituídas, alargam os campos de acção e encorajam a inovação, introduzem o debate e a investigação na prática do projecto e oferecem oportunidades aos mais jovens permitindo a regeneração da profissão.

A qualidade dos projectos nos concursos de arquitectura é dependente do modo como são preparados e lançados os concursos. A escolha do procedimento – ideias, projecto ou equipa - deve ter em atenção as diferentes vantagens necessidades do serviço e do promotor, e as necessariamente diferentes respostas por parte dos concorrentes – mais criatividade, mais exequibilidade ou mais profissionalismo. A definição e caracterização do problema, a identificação das condições que impedem o problema e a formulação dos documentos que estruturam e configuram o concurso são fundamentais para que surja a resposta adequada e para que a mesma possa ser seleccionada. A selecção deve ser efectuada por um conjunto equilibrado, competente e transdisciplinar de jurados, com elevada capacidade técnica, artística e ética, na garantia da prossecução dos objectivos do concurso e da escolha da melhor solução. A equidade, justiça, conformidade e transparência são essenciais para o sucesso do procedimento.

Afirmamos que os concursos são uma produção cultural *per se*, independentemente da edificação, como se duma *arquitectura de papel* se tratasse, como uma oportunidade especulativa e prospectiva, potencialmente fracturantes, mas com excelentes oportunidades de investigação, experimentação, desenvolvimento e inovação. Constituem um modo de vida natural dos arquitectos, uma prática como meio para um fim que é a encomenda, revelando os modos próprios da profissão e as qualidades dos seus profissionais. É um procedimento pesado, onde as questões do anonimato, da isenção e da equidade são muito relevantes. A avaliação dos concursos de arquitectura é tão importante quanto a própria proposta, exigindo cada vez mais uma profissionalização e rigor nos júris.

Confirmamos que os concursos são pela sua natureza um enorme desperdício que urge tornar útil. Um desperdício de recursos humanos, de tempo e de cultura que deve passar a ser registado e constituir um acervo e registo cultural. É necessário encontrar meios de recolha, arquivo e utilização da enorme quantidade de informação e de propostas com elevado valor cultural e técnico. Acresce que tanto os vencedores como os perdedores dos concursos de arquitectura constituem narrativas imprescindíveis para a progressão do campo teórico da arquitectura constituindo um legado para a cultura e história arquitectónica que urge (re) conhecer e salvaguardar.

Reconhecemos a complexidade do tema dos concursos e as suas ramificações nas áreas da psicologia, sociologia, computação, representação, etc., sendo um tema onde existe ainda muita necessidade de investigação e muitos *blindspots* a ultrapassar, que permitem ter a certeza que este tema de investigação tem possibilidades de desenvolvimento futuro.

5.2 INTERNACIONALIZAÇÃO

Até aos primeiros concursos de Álvaro Siza Siza (n. 1932) realizados em 1978 não foi possível encontrar registos de participações relevantes e continuadas de arquitectos portugueses em concursos internacionais. Das consultas realizadas aos maiores concursos internacionais

de arquitectura (UIA) não foi possível confirmar a presença significativa de arquitectos portugueses, em primeiro lugar devido às regras de destruição dos projectos não vencedores (UNESCO, 1956, 1978) e em segundo lugar a uma participação pouco significativa de arquitectos portugueses em concursos até ao início do século XX. Contudo, existem vários registos (Borges, 2010; Furtado e Castelo, 2004; Pedrosa, 2004, 2012; Silva e Furtado, 2012) de projectos realizados por arquitectos nacionais, no Brasil e na Bélgica por Pedro Cid³¹³ (1925-1983) ou Eduardo Anahory³¹⁴ (1917-1985), entre outros, enquadrados em concursos nacionais de arquitectura para participações nacionais em algumas Exposições Mundiais, o que possibilitou o conhecimento e a proximidade dos arquitectos nacionais com a Europa e com a arquitectura internacional.

É evidente que a reputação internacional dos arquitectos portugueses está intimamente ligada não só com ao capital familiar (Borges, 2014) mas principalmente com aos ganhos simbólicos e materiais que resultam do reconhecimento em círculos mais alargados (Borges, 2014). Esse reconhecimento ou reputação profissional (e social) constitui-se através do renome, constituído por cumulativos eventos prestigiantes como a obtenção de prémios de arquitectura (nacionais, e principalmente internacionais), a nomeação em artigos escritos (académicos e profissionais), a divulgação e visibilidade em revistas, blogues e livros (colectivos, monografias ou de autor) ou a referência pelos opinion-makers (críticos ou curadores) com a inclusão em exposições (nacionais, e internacionais), e, finalmente, através da premiação e da participação como jurado em concursos nacionais e internacionais.

A internacionalização da arquitectura portuguesa sempre existiu enquanto representação do Estado em missões industriais, culturais ou diplomáticas noutros países. Os arquitectos portugueses foram chamados várias vezes a intervir no estrangeiro em solo português em exposições, embaixadas, ou na habitação particular, entre outras. Mas a internacionalização como reflexo de uma busca por um mercado internacional é bem mais recente, e surge em virtude dos concursos internacionais de arquitectura.

Confirmamos que os arquitectos portugueses sempre tiveram contacto com o estrangeiro, esporadicamente é certo. De forma consciente e objectiva sempre procuraram investigar e desenvolver o seu conhecimento indo para fora. São sublinhadas as viagens de lazer e de estudo, as formações em universidades estrangeiras (p. ex. na École des Beaux-Arts), a participação em encontros internacionais (as RIA ou os CIAM), as amizades com importantes personagens estrangeiros (como Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957) e Pierre Vago (1910-2002), ou Eduardo Anahory (1917-85) e vários arquitectos brasileiros, ou Nuno Portas (n. 1034) e Oriol Bohigas (n. 1925), entre outros), e a circulação de notícias, artigos e obras em revistas nacionais e estrangeiras.

A presença do Brasil nos ciclos internacionais através do livro “Brazil Builds” (Goodwin, 1943), o interesse das revistas internacionais de arquitectura, e as exposições de arquitectura moderna brasileira em Lisboa em 1947 e 1953 permitiu a esperança na possibilidade de Portugal, tal como o Brasil, um dia, alcançar um elevado reconhecimento internacional. A situação geográfica de Portugal na Europa e o declínio da relação atlântica surge como um desafio e uma possibilidade que Portugal aproveita a partir de 1960.

Se, num período inicial os arquitectos portugueses estavam confinado ao território nacional e às colónias, ou às províncias ultramarinas, estamos seguros que estes contactos dinamizaram

313 Pavilhão Português em Bruxelas (1959) por Pedro Cid.

314 Que era também correspondente de algumas revistas internacionais como a *Domus* (Milão); *L'Architecture d'Aujourd'hui* (entre 1959-1963) e *Connaissance des Arts* (Paris); *DBZ-Deutsche Bauzeitschrift* e *MD-Moebel Interior Design* (Estugarda); *Bauen + Wohnen*, 6 (Munique); *33 Architekten-Einfamilienhauser* (Zurique)

uma consciência da necessidade de ultrapassar fronteiras físicas e administrativas que se vieram a diluir ao longo dos últimos 30 anos.

Ao longo de décadas, os arquitectos portugueses construíram uma identidade nacional baseada num território sóbrio e austero, de rigor e plasticidade sustentada pela escassez de recursos físicos e económicos, que motivam um desenho de soluções optimizadas e com elevado controlo formal. Esta visão, presente no Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa (1948-1961) formou várias gerações de arquitectos, deu suporte a alguns dos princípios formais da Escola do Porto, e identificou internacionalmente a arquitectura nacional e os seus arquitectos mais conhecidos.

Os contactos internacionais de Amâncio Guedes Amorim (Pancho Guedes, n. 1925) em 1960 e a sua relação com o Team X possibilitaram uma importante presença portuguesa na “World Architectural One” (Donat, 1964), que lança os textos de Luiz Cunha (n. 1933) e os projectos de Viana de Lima (1913-91), Fernando Távora (1923-2005) e Álvaro Siza Vieira (n. 1933).

Através do interesse e curiosidade de Nuno Portas (n. 1934), consolidou-se uma relação profícua com um conjunto de arquitectos espanhóis, com interessantes contactos internacionais. A participação de Nuno Portas nos Pequenos Congressos em 1967 e a sua escolha de Álvaro Siza Vieira como produto de exportação, projecta Siza e a arquitectura portuguesa internacionalmente nos círculos do debate teórico.

Com o despontar de uma nova aurora, fruto da Revolução de Abril de 1974, Portugal desperta finalmente para o exterior. Nos períodos conturbados de 74-76 o SAAL emerge como uma nova formulação da identidade nacional e a questão da participação surge como repto da identidade nacional.

Os primeiros concursos internacionais de Siza Vieira devem-se a Brigitte Fleck, que põe em contacto algumas obras iniciais de Siza (São Victor de 1970, Piscina da Quinta da Conceição em Matosinhos de 1958-65 e Piscina de Marés em Leça da Palmeira de 1961-65) com os elementos da organização da Exposição Internacional de Arquitectura de Berlim (‘International Bauausstellung – IBA’, 1977/79-87), em especial com Hardt-Walther Hämmer da ‘IBA Altbau’. Álvaro Siza Vieira é então convidado a concorrer ao seu primeiro concurso internacional em 1979 para a Piscina de Gorlitzer em Kreuzberg. Neste primeiro concurso o júri, pese embora alguma polémica com a simbólica e significação do projecto, atribui a Siza um prémio especial. Seis meses depois, mais uma vez por causa da sua perícia em participação de cidadãos, Siza Vieira é novamente convidado para um novo concurso do IBA em Frankfurter, o Kulturforum, que novamente perde. Mas, graças às experiências anteriores, no concurso para a ‘Requalificação Urbana de Schlesisches Tor, Berlim’ (projecto 1980-84, e obra 1986-88) Siza Vieira consegue finalmente comprovar a qualidade das suas propostas, vencer o concurso e levar a bom termo a realização da sua primeira obra em solo estrangeiro, internacionalizando os seus serviços de arquitectura num momento pós revolucionário em Portugal.

Com a divulgação dos concursos realizados para a IBA e do projecto construído Álvaro Siza Vieira ganha uma notoriedade nunca antes tida por nenhum arquitecto português e começa a receber mais encomendas internacionais e a ser convidado para concorrer a outros concursos internacionais com programas urbanos e culturais. Ao longo deste período de concursos Siza vai ganhando experiência, comprovando a sua competência, questionando novos programas e novas cidades, e vai construindo uma identidade internacional, que veio a abrir portas a outros arquitectos nacionais. Houve um período inicial de concursos no qual Siza provou

internacionalmente a sua perícia em habitação social e desenvolveu a sua gramática, método e linguagem de arquitectura pessoal.

A maioria da informação reunida comprova que os arquitectos portugueses só começaram a olhar para os concursos além-fronteiras quando foi politicamente possível (depois de 1974-76), e apenas depois do sucesso da internacionalização dos serviços de Álvaro Siza Vieira. Em 1992, graças a uma paciente e inovadora forma de fazer arquitectura que responde ao problema e à situação em transformação a Fundação Hyatt reconhece Álvaro Siza pela generalidade das suas competências (e ‘poesia’) com o prémio Pritzker. Este prémio trouxe ainda mais visibilidade, e permitiu alcançar novos projectos e o reconhecimento de novas competências. Os concursos deixaram de ser tão necessários, passando a ser reflexo do interesse pessoal nas características do concurso ou da necessidade (financeira e/ou decorrentes da falta de trabalho nacional), passando quase exclusivamente a ser concursos por convite cujo esforço é ressarcido e remunerado, contribuindo para a manutenção e desenvolvimento do seu gabinete e para o seu reconhecimento mundial e nacional.

Um dos primeiros a entender a importância dos concursos internacionais na carreira de Siza foi Eduardo Souto de Moura (n. 1952) que colabora com este em alguns dos seus concursos iniciais, e que cedo desenvolve através dos concursos em que participa as suas próprias linhas de investigação. Estamos em crer que Souto de Moura iniciou o seu percurso internacional mais cedo e mais consistentemente que Siza, motivado, pelas possibilidades de investigação possíveis nos concursos. Souto de Moura fez das oportunidades dos concursos um laboratório de pesquisa³¹⁵. Os concursos são pensados como plataformas experimentais de ideias e conceitos, e ao fazê-lo, Souto de Moura explora as competências (técnicas e formais) não correntes na sua prática profissional, para além dos limites impostos e na sua autonomia autoral, testando estratégias de projecto às quais poderá dar uso noutros projectos.

Ficou provado que os arquitectos portugueses fazem concursos internacionais seguindo, na sua maioria, aquilo que pode ser designado pelo efeito Siza³¹⁶. O efeito Siza poderia ser descrito como um status de visibilidade, atenção, reconhecimento e glamour apelativos, que garantiu a Siza uma atenção especial e veneração, e que se procura replicar e perpetuar nas novas gerações numa ânsia (sociologicamente estudada) de reconhecimento, renome e conhecimento.

Nos fins dos anos 90, com o arrefecimento do boom económico em Portugal outros arquitectos seguem o chamamento do estrangeiro para o sucesso e reconhecimento nacionais. Alguns arquitectos nacionais iniciam um processo de internacionalização para testar e ultrapassar novos desafios e ganhar novos projectos e novas possibilidades de fama e de negócios.

A entrada na Comunidade Europeia, a abertura dos mercados e a redução das barreiras à prestação de serviços transfronteiriços, bem como os anos de convergência que proporcionaram aos arquitectos nacionais as competências para alcançar bons resultados em concursos internacionais, levou a que, passo a passo, muitos arquitectos se aventurassem em concursos fora de Portugal. O caminho aberto por Álvaro Siza Vieira viria a ser alargado a outros. Com o avolumar das dificuldades económicas nacionais a abertura ao exterior tornou-se inevitável. Responde ao desejo não só de provar e dinamizar as novas competências mas também de alargar o mercado e viabilizar a actividade económica de prestação de serviços. Muitos ateliers começam a participar em grandes concursos internacionais: João Luís Carrilho da Graça, Gonçalo Byrne, Francisco e Manuel Aires Mateus, Nuno e José Mateus.

315 Guilherme e Rocha, “Architectural Competition as a Lab: A Study on Souto de Moura’s Competitions Entries” 2013.

316 A partir do “Efeito de Bilbao” (Rybczynski, 2002)

Tal facto era já evidente em 2009 e 2010 quando Cristina Veríssimo lança um ciclo de conferências sobre “Jovens Premiados Internacionalmente”³¹⁷, de modo a promover e divulgar, em parceria com a OA, a mais jovem arquitectura portuguesa que de forma notável tinha vindo a ser distinguida em concursos e prémios de carácter internacional. Este ciclo acolheu mais de 50 jovens arquitectos, destacando-se em 2010³¹⁸: Amadeu Magalhães; André Tavares; Filipa Guerreiro e Tiago Correia [atelier da bouça]; Hélio Boto; Inês Cabrita e Miguel Fevereiro; Jorge Graça Costa; José Luís Cadilhe; Paulo Moreira; Rita Braga Alves; Ana Cristina Fonseca; Castela / Caetano Arquitectos; Ivo Henriques; João Ferrão e João Ribeiro; João Prates Ruivo e Raquel Maria Oliveira; Marco Paz e Vasco Brandão; Nuno Valentim e Frederico Eça; Project O; OPENLAB Architects; Gonçalo Furtado; Ternullomelo; Blaac Bordeles Architecture; Gonçalves e Pedro Mosca; Pedro Fernando Pinheiro; e Diana Ramos.

Com a crise da economia nacional e a degradação do sector da construção, ir para o estrangeiro já não é apenas uma oportunidade mas sim uma necessidade. A abertura do mercado permitiu que surgissem concursos por todo o território europeu e os ateliers vêm essas oportunidades como uma forma de escapar da crise. Os ARX e jovens arquitectos como Tiago Mota Saraiva ou Nuno Melo já não concorrem no estrangeiro por causa daquilo que poderão fazer mais tarde em Portugal: concorrem no estrangeiro porque esse é o mercado para eles e os concursos proporcionam a melhor forma de alcançar esse mercado.

Sugerimos, com base na investigação realizada, que possam existir três momentos geracionais no processo de internacionalização da arquitectura portuguesa:

Uma geração que surge activamente no início de 74 (X) - Álvaro Siza, Vieira, Eduardo Souto de Moura, Gonçalo Byrne e João Luís Carrilho da Graça – abertos ao exterior, para quem a internacionalização surge como um corolário de uma profissão e de um reconhecimento maioritariamente nacional;

Uma geração seguinte (Y) – ARX, atelier Promontório – que utiliza essa confiança inicial e para a qual, graças à abertura dos mercados europeus, exerce naturalmente no estrangeiro a sua qualidade autoral (competitiva) ou em estratégias de cooperativas;

E, finalmente, uma geração mais recente (A) que persegue os concursos como um meio para atingir um fim (de notoriedade, fama e sucesso) praticamente inatingíveis nacionalmente - ATELIERMOB e TERNULLOMELO Architects – e que provavelmente já estudaram no estrangeiro (Erasmus) e possui elevadas capacidades multiculturais.

Estas gerações seguem as três tendências económicas principais após 1974 – o boom do mercado continental europeu (até 1986) e, mais tarde, da Zona Euro (entre 1986/2002), a queda económica após 2000 e a presente crise – e, na sua correlação com os concursos internacionais de arquitectura, parecem reflectir diferentes padrões de motivos pelos quais os arquitectos optam por concorrer.

317 Esta mostra estava restrita a arquitectos portugueses, inscrito na Ordem dos Arquitectos ou organização congénere, com menos de 35 anos à data da premiação ou distinção em concurso, ou outro prémio até à menção honrosa, no estrangeiro e ou júri internacional, após 2000.

318 Ver <http://www.arquitectos.pt/?no=2020492106,154>, <http://www.arquitectos.pt/index.htm?no=2020492259,153> e http://www.oasrn.org/comunicacao.php?pag=arq_detmensageiro&cid1=399&cid2=5800.

Tabela 15 - Análise Comparativa de todos os arquitectos

| Arquitecto | Ano de nascimento | Formação | Universidade | Primeiro Projecto | Primeiro concurso | Geração | BOOM (1974-2000) | QUEDA (2001-2008) + CRISE |
|-----------------------------|-------------------|----------|--------------|-------------------|-------------------|---------|------------------|---------------------------|
| Álvaro Siza Vieira | 1933 | 1955 | FAUP | 1954 | 1979 | X | 26 INT | 4 INT |
| Gonçalo Byrne | 1941 | 1968 | FAUTL | 1972 | 1977 | X | 6 PT+2 INT | 7 PT + 10 INT |
| João Luís Carrilho da Graça | 1952 | 1977 | FAUTL | 1982 | 1983 | X | 18 PT + 3 INT | 16 PT + 15 INT |
| Eduardo Souto de Moura | 1952 | 1980 | FAUP | 1977 | 1979 | X | 8 PT + 6 INT | 18 PT + 20 INT |
| ARX | 1960 | 1990 | FAUTL | - | 2007 | Y | - | - |
| Tiago Mota Saraiva | - | 1999 | FAUL | 2000 | - | Z | - | 21PT + 9 INT |
| Nuno Mello | - | - | - | 2006 | 2006 | Z | - | - |

Estas três gerações, em reflexo às condições nacionais de escassez de encomenda, ou na dificuldade ao seu acesso, ou no próprio tipo de encomenda, acabam por ter desempenhos diferentes na sua relação internacional conforme se expressa no gráfico em anexo.

É sabido através de Cabral e Borges (2006, 2007), que os arquitectos portugueses “têm orgulho em serem arquitectos” (Cabral e Borges, 2007, p. 21) e assumem o “bem-estar ³¹⁹material e simbólico como a principal dimensão da sua identidade” (Cabral e Borges, 2007, p. 21). Esta ‘gratificação simbólica’ faz com que o desafio sociológico deva ser resolvido através de concursos. Os concursos revelam o mais apto e competente de todos – o mais apto de todos sobrevive à fria guerra da vida. Os concursos internacionais fornecem a legitimidade da competência e os arquitectos portugueses sabem-no!

De todos os aspectos enumerados, os arquitectos portugueses parecem seleccionar apenas alguns, e seguem opções individuais e de mercado. É possível que a selecção de concursos siga um padrão de proximidade como as oportunidades de carreira, competências e especializações já adquiridas. As experiências do passado como colaboradores ou estudantes internacionais (Erasmus) e a proficiência em imagens computadorizadas parecem ser relevantes para condição aparentemente mais fácil dos ávidos jovens arquitectos portugueses. Também parece provável que o índice de concursos está ligado às necessidades de mercado, embora existam oportunidades de pesquisa e visibilidade que são exploradas esporadicamente por alguns arquitectos.

Também nos parece muito provável que os concursos sejam de facto uma oportunidade, talvez a única oportunidade, para as gerações de arquitectos portugueses mais jovens alcançarem alguma visibilidade, mesmo com elevados custos financeiros e temporais. Mesmo que não ganhem, é sempre uma oportunidade de desenvolver e aparecer sob o escrutínio público. A globalização proporcionou através da internet e da propagação rápida de informação uma oportunidade adicional de visibilidade e divulgação para as gerações de arquitectos mais jovens.

A partir das tentativas iniciais, dos anos exploratórios dos primeiros concursos de Siza, até à actual participação massiva de arquitectos portugueses em concursos estrangeiros existe um

319 De facto, 57% dos inquiridos (Cabral e Borges, 2007) rejeitaram a ideia de que o “modelo do arquitecto-autor está ultrapassado” e apenas 19% concordaram com ela.

esforço longo e cumulativo de competência e visibilidade que dá aos concursos internacionais um valor simbólico inquestionável. Confirmamos portanto a importância dos concursos de arquitectura para o reconhecimento dos arquitectos.

Comprovamos que em Portugal o concurso internacional foi uma aventura quase impossível de realizar até aos fins dos anos 70, mas que com um desenvolvimento firme, consequência dos vários passos da integração europeia, e das capacidades dos arquitectos nacionais, é hoje relevante para o campo disciplinar da arquitectura nacional e internacional.

Esta relação entre a praxis da arquitectura e os concursos da arquitectura e o seu resultado como fenómeno cultural de internacionalização é indissociável de uma história, de uma cultura e de uma ambição de futuro para além do território nacional que é inovadora e essencial.

5.3 INVESTIGAÇÃO

O concurso internacional de arquitectura é um processo de internacionalização e de investigação em arquitectura. Recorremos aos casos de estudo dos arquitectos Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura para ilustrar o modo como essa internacionalização se processou em Portugal. Graças às oportunidades proporcionadas pelos concursos internacionais entre 1979 e 1985 Siza consegue uma projecção internacional e uma validação das suas competências em arquitectura. Não nos restam dúvidas que essas competências estavam já suficientemente firmadas em Portugal, mas a comprovação internacional granjeou-lhe uma reputação irrefutável, que proporcionou a Souto de Moura (e depois a outros) a sua própria internacionalização.

Estamos em crer que o concurso de arquitectura é ainda um resquício formal da academia na praxis do arquitecto. Constatamos a sua génese na École des Beaux-Arts, como elemento de validação dos estudantes no ingresso à vida profissional pelos pares, e verificamos que o concurso de arquitectura dá continuidade ao trabalho do atelier. Este atelier, mítico local e espaço de criação, é aferido pelo conjunto de pares que confere a possibilidade de ingresso e reconhece o estudante como profissional competente e activo, garantindo perante a sociedade a sua apetência aos desígnios da arquitectura.

Trata-se de uma validação profissional e de um reconhecimento social, não só entre pares, mas perante todos, através da obra monumental que permanecerá, ao longo de gerações. Mesmo com a Bauhaus ou com a Vkhutemas, as duas escolas que conjuntamente com a École des Beaux-Arts sistematizam o modelo pedagógico do ensino da arquitectura (Salama, 2015; Salama e Wilkinson, 2007), não há verdadeiramente nunca uma real substituição do modelo pedagógico do atelier e do concurso (exercício problema) dos alunos (concorrentes) perante os professores (júri).

O concurso apela a esta possibilidade de investigar e apresentar resultados, ao ímpeto de na praxis manter um contacto com a academia, com a experimentação livre e descomprometida, com a possibilidade de inovar para além do que é tradicional ou corrente. Mesmo em Portugal, o sistema de ensino, que igualmente provém da separação das Escolas Superiores de Belas-Artes em 1950, para as duas Faculdades de Arquitectura (Lisboa e Porto), mantem-se na base do atelier,

Os concursos serviram (e continuam a servir) como um modo específico para avaliação pelos pares da pesquisa de arquitectura na academia. Os concursos de arquitectura são, de facto, o tempo e o espaço onde a academia e a praxis se ligam e podem, até certo ponto,

constituir a prova da ‘research-in-action’ (pesquisa na acção) de Schön (2003) e da evidência da “arquitectura [como] uma forma de conhecimento que pode [é] e deve ser desenvolvida através da investigação”, defendida por Till (2005, 2005, 2011, 2012).

Relembra as duas funções fundamentais das universidades actuais: “[uma] de «reprodução» (da profissão) e [uma] de «produção» (de discurso intelectual).” (Stevens, 1998, p. 173) Estas duas visões complementares das acções da arquitectura tendem a negligenciar o utilizador em relação ao modo como o utilizador é parte da arquitectura e concerne o sentido da arquitectura, tendo em consideração Hill (2003), e, a substituir o utilizador pela autonomia pretensa do patrono (professor ou instrutor) ou do júri. O professor (instrutor) segue uma estratégia crítica (utilizando as fases de Lackney: (i) crítica na mesa de trabalho; (ii) no painel (iii) crítica provisória ou intercalar e (iv) crítica final) e imita as necessidades do utilizador (culto ou sofisticado) que transmite ao estudante comportamentos de mudança contínua (Lackney, 1999) até à revisão final (crítica final) ser feita, geralmente, por um júri maior. Os professores, os exercícios e os júris “proporcionam contextos para ouvir os heróis e assimilar valores, bem como para aprender a projectar. (...) Oferece um modelo de comportamento profissional, o que implica que os arquitectos de pleno direito ocupem cargos que só podem ser contestados por outros arquitectos de pleno direito (outros jurados) e não pelo público, outros profissionais ou clientes.” (Cuff, 1992, p. 124) A École des Beaux-Arts fornece as mesmas funções primordiais de ensino que as universidades actuais, mas através do procedimento de concurso.

Este procedimento de concurso é bastante favorecido por profissionais, principalmente pelo seu capital simbólico (social, cultural e profissional) (Stevens, 1998), uma vez que reflecte uma oportunidade para provar as suas capacidades e ascender àqueles cuja dominância na profissão é inquestionável. A principal função das universidades de arquitectura (academias) é produzir arquitectos profissionais (Stevens, 1995), e para fazê-lo tem que reproduzir os meios de um arquitecto e os privilégios consagrados da classe.

A discussão paralela nas universidades sobre a produção de conhecimento e a forma de relacioná-lo com a profissão (praxis) encontra uma possível ligação através dos concursos de arquitectura. Julgamos que os concursos proporcionam o lugar e o tempo onde estes dois mundos (academia e praxis) se unem, lembrando ao arquitecto a possibilidade de reunir, novamente, a sua prática profissional e as suas competências com a pesquisa e investigação.

A similaridade entre pesquisa e concursos e modo como eram, e como ainda são, utilizados, na educação de um arquitecto prova que os concursos podem ser indícios de investigação fora da escola, na praxis. Os concursos devem ser valorizados e reconhecidos como uma ligação entre a academia e a praxis.

Eduardo Souto de Moura, claramente comprova que os concursos internacionais de arquitectura podem ser possibilidades de investigação em campos inovadores. Esta investigação vai para além da forma, para constituir uma espécie de teste sobre a sua gramática formal. Na recorrência dos testes (em sucessivos concursos) o arquitecto (investigador) redescobre os temas e as experiências, testa a investigação em projecto, na acção de projectar, reflectindo sobre a acção de projectar (Schön, 2000, 2003) e construindo a partir dessa experiência um enriquecimento profissional.

Também podemos afirmar que Álvaro Siza Vieira segue a sua própria investigação, mais pessoal e intimista e metodológica, beneficiando dos concursos em termos do desenvolvimento de novas competências, que provêm das novas e diferentes questões sobre as quais é chamado a pensar e projectar.

As questões formais colocadas em discussão nos concursos, desenvolvem nos arquitectos novas competências e o desenvolvimento de uma capacidade crítica, que os aproxima da reflexão sobre a sua identidade autoral. O concurso é de certa forma uma projecção do que se quer ser e se é em cada momento. Um alter-ego autoral que se procura reconhecer e projectar como forma de se ser reconhecido em caso de sucesso na competição.

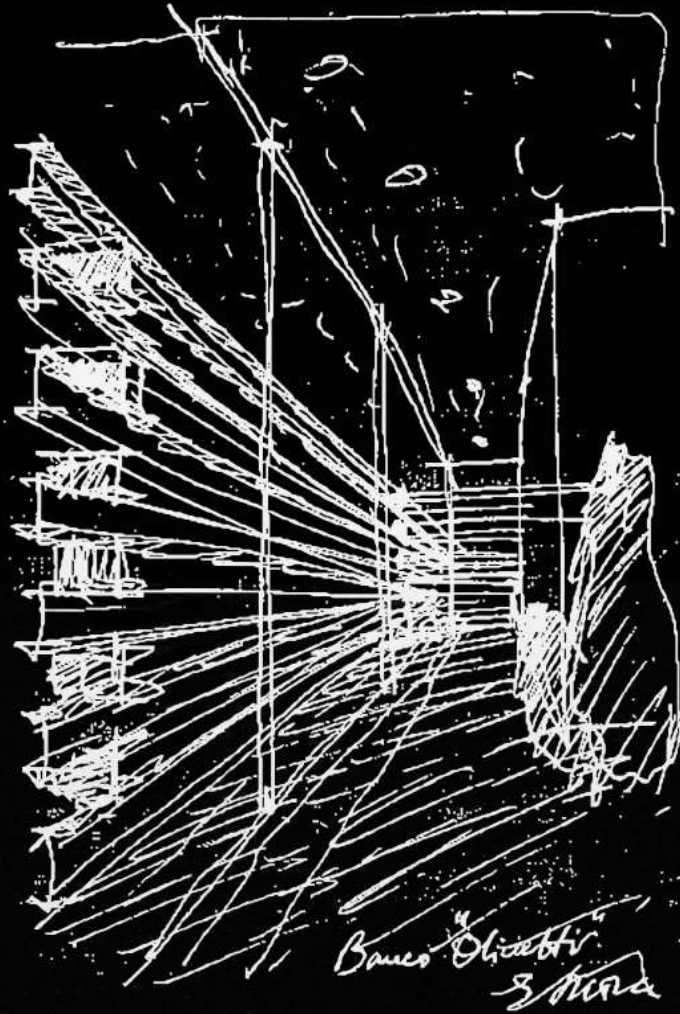
Para o autor e para o campo da arquitectura o concurso de arquitectura mostra-se fundamental para a predisposição à investigação pelos arquitectos (é o espaço e o tempo próprio para tal) e para a própria investigação em arquitectura. Esta investigação em arquitectura conduz ao desenvolvimento de novas competências originando e potenciando a inovação em arquitectura.

5.4 PERSPECTIVAS FUTURAS

O tema dos concursos é desafiante e ainda insuficientemente explorado como ferramenta de investigação, pelo que parece interessante dinamizar um pólo de investigação junto a uma universidade, que possa ir recolhendo informação sobre as várias perspectivas sobre os concursos de arquitectura, e que venha a constituir um acervo e um recurso estratégico e potencial de arquitectura.

Não existe nenhum acervo de informação sobre concursos em território nacional, que recolha, archive, dinamize e estude as propostas dos concursos de arquitectura. Mesmo no caso dos dois arquitectos estudados não há uma consciência clara da importância desse espólio, mesmo apesar da exposição sobre os concursos de Eduardo Souto de Moura. Acresce que apenas os projectos distinguidos são normalmente referenciados e, hipoteticamente arquivados, sendo que os remanescentes projectos são relegados ao esquecimento. Impõe-se inverter essa situação e proteger esse espólio.

Será muito interessante continuar esta investigação de modo a, eventualmente, poder comparar este método de encomenda (problema-arquitecto) com o do método mais tradicional de adjudicação directa (promotor-arquitecto) por forma a sistematizar uma análise comparativa entre os dois sistemas que permita uma avaliação qualitativa de ambos.



BIBLIOGRAFIA

Figura 203. Eduardo Souto de Moura, esboço para o concurso "O Banco", Itália, 1993

BIBLIOGRAFIA

ABRANTES, Carlos - **Registo de Resultados de Concursos para Trabalhos de Concepção - 1983 a 2010**. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 11 Jan. 2011.

ADAMCZYK, Georges *et al.* - Architectural competitions and new reflexive practices. **Between Research and Practice**. 2004.

ADDAMO, Nick - **Lessons from Brazil: Urban Acupuncture With Architect-turned-Mayor Jaime Lerner** [Em linha], atual. 22 out. 2014. [Consult. 22 fev. 2015]. Disponível em WWW:<URL:<http://architizer.com/blog/lessons-from-brazil-urban-acupuncture-with-architect-turned-mayor-jaime-lerner/>>.

Admissão de Portugal pela ONU - Em **Infopédia [em linha]** [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2015 2003 [Consult. 20 jan. 2015]. Disponível em WWW:<URL:[http://www.infopedia.pt/\\$admissao-de-portugal-pela-onu](http://www.infopedia.pt/$admissao-de-portugal-pela-onu)>.

AFONSO, João (Ed.) - **IAP XX: inquérito à arquitectura do século XX em Portugal**. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006. ISBN 972-8897-14-6.

AFONSO, Óscar João Atanázio; AGUIAR, Álvaro - **Comércio Externo e Crescimento da Economia Portuguesa no século XX** [Em linha]. Porto: Universidade do Porto, 2004 Disponível em WWW:<URL:http://www.fep.up.pt/investigacao/workingpapers/04.05.06_WP146_Afonso%20e%20Aguiar.pdf>.

A Head Full of Houses / A Catalogue of Walls -: The Ralley: Celebrating the Art and Wit of Architecture. Architectura Association (AA), 24 Jun. 1977.

ALEXANDER, Christopher - A City is not a Tree. **Architectural Forum**. [Em linha]. 1965. 122(1):58–61, 122(2):58–61. Disponível em WWW:<URL:<http://www.rudi.net/node/317>>.

ALEXANDER, Christopher - **Notes on the synthesis of form**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1971. ISBN 9780674627512.

ALEXANDER, Christopher - **The timeless way of building**. New York: Oxford University Press, 1979. ISBN 9780195022483.

ALEXANDER, Christopher - **A pattern language : towns, buildings, construction**. New York: Oxford Univ. Press, 1979. ISBN 9780195019193.

ALMEIDA, Cristina Ferreira De - **Barcelona 1929**Exposições universais. Lisboa: Expo'98, 1995. ISBN 9728127219.

ALMEIDA, João Miguel - As correntes do movimento católico da época contemporânea. **Lusitania Sacra**. [Em linha] 2:21 (2009). Disponível em WWW:<URL:http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/4545/1/LS_S2_21_JoaoMAlmeida.pdf>.

ALMEIDA, Maria Rita Pais Ramos Abreu De - **A emergência da arquitectura portuguesa no contexto europeu, pós-inquérito à arquitectura popular em Portugal** Tese de Mestrado.

ALMEIDA, Maria Rita Pais Ramos Abreu De - **Dinâmicas da arquitectura portuguesa na segunda metade do século XX. Um olhar cruzado entre a tipologia de habitação unifamiliar e os meios editoriais.** Lisboa: Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, 2012 Tese de Doutoramento no ramo de Arquitectura, especialidade de Arquitectura.

ALMEIDA, Pedro Vieira De - Un Analisis de la Obra de Siza Vieira. **Hogar y Arquitectura.** 68 (1967) 72–76.

ALSCHULER, Karen - The Competitions Craze. **Planning.** 2004.

ALVES, Lino José Gomes - **L'archivage numérique des projets « European » comme situation d'analyse scientifique du concours d'idées en architecture** [Em linha] [Consult. 27 fev. 2015]. Disponível em WWW:<URL:<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/2776>>.

AMARAL, Francisco Keil - **A arquitectura popular em Portugal.** 4. ed. Lisboa: Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, 2004. ISBN 9789729766879.

AMERICAN INSTITUTE OF ARCHITECTS - The Handbook of Architectural Design Competitions. 1988.

AMERICAN INSTITUTE OF ARCHITECTS - The Handbook of Architectural Design Competitions. 2011.

An almost forgotten journey -: The Ralley: Celebrating the Art and Wit of Architecture. Architectura Association (AA), 11 Jul. 1977.

ANDERSSON, Jonas E. - **Architecture and ageing on the interaction between frail older people and the built environment.** Stockholm: Arkitekturskolan, Skolan för arkitektur och samhällsbyggnad, Kungliga Tekniska högskolan, 2011.

ANDERSSON, Jonas E.; ZETTERSTEN, Gerd Bloxham; RONN, Magnus (Eds.) - Editor's comments. Em **Architectural Competitions – Histories and Practice.** Rio Kulturkooperativ ed. Nordbloms tryck, Hamburgsund, Sweden: The Royal Institute of Technology and Rio Kulturkooperativ, 2013. ISBN 978-91-85249-16-9. p. 7–34.

ANGELILLO, António; TRIGUEIROS, Luiz - Obras de Souto de Moura. Uma interpretação. Em **Eduardo Souto de Moura.** Lisboa: Editorial Blau, 1996. ISBN 9728311052. p. 9–26.

ARCHITECTS' COUNCIL OF EUROPE - **Architecture & quality of life a policy book = Architecture & qualité de la vie.** Bruxelles: Architects' Council of Europe, 2004. ISBN 2930164018 9782930164014.

ARCHITECTS' COUNCIL OF EUROPE - European Public Procurement Legislation and Architects' Services: Recommendations and Guidelines for Transposition into National Law (Adopted by the General Assembly of the ACE On 20th November 2004). 2005.

ARCHITECTS' COUNCIL OF EUROPE - Architecture and Sustainability. Declaration and Policy of the Architects' Council fo Europe. 2009.

ARCHITECTS' COUNCIL OF EUROPE - European Deontological Code for Providers of Architectural Services. 2009.

ARCHITECTS' COUNCIL OF EUROPE - European Public Procurement Legislation and Architects' Services: Recommendations and Guidelines for Transposition into National Law. 2014.

ARCHITECTS' COUNCIL OF EUROPE - European Public Procurement Legislation and Architects' Services: Recommendations and Guidelines for Transposition into National Law (Adopted by the ACE General Assembly on 24 April 2014). 2014.

ARIEFF, Allison - 'Starchitects' Aren't the Problem, Architecture Is. **The New York Times**. [Em linha]. ISSN 0362-4331 (7 ago. 2014). [Consult. 29 ago. 2014]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.nytimes.com/roomfordebate/2014/07/28/are-the-star-architects-ruining-cities-9/starchitects-arent-the-problem-architecuture-is>>.

ASPDEN, Peter - Interview: Frank Gehry. **Financial Times**. [Em linha]. ISSN 0307-1766 (22 nov. 2013). [Consult. 4 mar. 2015]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.ft.com/intl/cms/s/2/1c87963c-51cb-11e3-8c42-00144feabdc0.html>>.

ATTOE, Wayne - **Architecture and critical imagination**. Chichester; New York: Wiley, 1978. ISBN 9780471995746.

BANDEIRA, Pedro; TAVARES, André - **Eduardo Souto de Moura : atlas de parede : imagens de método**. Porto: Dafne, 2011. ISBN 9789898217189.

BANHAM, Reyner - The history of the immediate future. 68:7 (1961) 252–257.

BANHAM, Reyner - **Theory and design in the first machine age**. 1st MIT Press paperback ed. Cambridge, Mass: MIT Press, 1980. ISBN 0262520583.

BARATA, Francisco; CAMPOS, André; OLIVEIRA, Pedro Guedes (Eds.) - **Eduardo Souto de Moura : concursos = competitions : 1979-2010**. Porto: FAUP Publicações, 2011. ISBN 9789729483998 972948399X.

BARTHES, Roland - **Image, music, text** [Em linha]. New York: Hill and Wang, 1977 Disponível em WWW:<URL:www.ubu.com>. ISBN 0374521360.

BARTHES, Roland - The Death of the Author. Em Trad. Stephen Heath **Image, music, text** [Em linha]. London: Fontana, 1977 Disponível em WWW:<URL:<http://www.ubu.com/aspn/aspn5and6/index.html>>. p. 142–148.

BASULTO, David - **The architect at work: 425 Park Ave** [Em linha], atual. 5 dez. 3012. [Consult. 4 mar. 2015]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.archdaily.com/302247/the-architect-at-work-425-park-ave/>>.

BEACH, Alberto Montealegre - Derecho, fines y medios: la declinación del concurso de arquitectura. **ARQ**. ISSN 0717-6996. 67 (2007) 78–79.

BEIRÃO, Nirlando - **As origens e influências do Palácio Gustavo Capanema Livro conta a história do edifício carioca, a primeira construção brasileira a trazer o DNA do modernismo** [Em linha], atual. 20 mar. 2015. [Consult. 2 abr. 2015]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.cartacapital.com.br/revista/839/as-origens-e-influencias-do-palacio-gustavo-capanema-1153.html>>.

BENEDIKT, Michael - Introduction. Em SAUNDERS, William (Ed.) - **Judging Architectural Value: A Harvard Design Magazine Reader**. Minnesota, USA: University of Minnesota Press, 2007. p. ix–xxxii.

BERGDOLL, Barry - Competing in the Academy and the Marketplace: European Architecture Competitions 1401-1927. Em **The Experimental tradition : essays on competitions in architecture**. New York, N.Y.: Princeton Architectural Press, 1989. ISBN 9780910413442. p. 21–51.

BILGRAMI, Zara - Maverick mayor: «Eco-architecture not ego-architecture!». **CNN International Edition**. [Em linha] (6 jul. 2008). [Consult. 22 fev. 2015]. Disponível em WWW:<URL:<http://edition.cnn.com/2008/TECH/06/06/jaime.lerner/>>.

BLUNDELL-JONES, Peter *et al.* - **Architecture and participation** [Em linha]. New York: Spon Press, 2005 [Consult. 30 mar. 2013]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.tandfebooks.com/isbn/9780203022863>>. ISBN 9780203022863.

BONTHOUX, Lucille - **La modernite critique de Pierre Vago: entre militantisme actif et Oeuvre discrete** [Em linha]. Marseille-Luminy: École d'Architecture de Marseille-Luminy, Jul. 2002 Disponível em WWW:<URL:<http://pfe.marseille.archi.fr/pfe/tpfe/15022194.pdf>>. Travail Personnel de Fin d'Etudes.

BORGES, José António Brás - **Eduardo Anahory: percurso de um designer de arquitetura** [Em linha]. Lisboa: Instituto Superior Técnico, Universidade Técnica de Lisboa, 2010 [Consult. 8 jun. 2012]. Disponível em WWW:<URL:https://fenix.ist.utl.pt/publico/showDegreeTheses.do;jsessionid=5CF0EF4EC8419112963D4477DBDBB997.as2?method=showThesisDetails°reeID=137&thesisID=231840&contentContextPath_PATH=/cursos/ma/dissertacoes&_request_checksum_=299e583a94b92a0caf6cbba0f19a8a645e1cb128>. Mestrado Integrado em Arquitectura.

BORGES, Vera - Reputação, mercado e território: o caso dos arquitetos. **Sociologia, Problemas e Práticas**. ISSN 0873-6529. 74 (2014) 73–92.

BRANDÃO, Pedro (Ed.) - **Livro Branco da Arquitectura e do Ambiente Urbano em Portugal**. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1996. ISBN 972-95943-5-X.

BRANDÃO, Pedro - **Ética e profissões, no Design urbano. (Livro I) Convicção, responsabilidade e interdisciplinaridade. Traços da Identidade Profissional no Desenho da Cidade**. Barcelona, Espanha: Universidade de Barcelona, 2005. Tese de doctorado espacio público y regeneración urbana : arte y sociedad.

BRANDÃO, Pedro - **Ética e profissões, no Design urbano. (Livro II) Profissão de Arquitecto – Identidade e Prospectiva (Caso estudo e apêndices)**. Barcelona, Espanha: Universidade de Barcelona, 2005. Tese de doctorado espacio público y regeneración urbana : arte y sociedad.

BRANDÃO, Pedro - **O arquitecto e outras imperfeições**. Lisboa: Livros Horizonte, 2006. ISBN 9789722414753.

BRISBIN, Chris - SEE NO EVIL | HEAR NO EVIL | SPEAK NO EVIL: the changing nature of architectural criticism. Em Bradley Forum, Hawke Building, Level 5 UniSA City West campus , 50-55 North Terrace, Adelaide: [s.n.].

BROWN, Marshal - Kick the architectural competition habit. Marshall Brown delineates the down side of architectural competitions. The Architects Newspaper, 3 Jun. 2014. [Consult. 3 jul. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.archpaper.com/news/articles.asp?id=7138>.

BURGEN, Stephen - **Frank Gehry gives journalist the finger** [Em linha], atual. 24 out. 2014. [Consult. 22 abr. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/24/frank-gehry-journalist-finger-architecture-shit>.

BUZZAR, Miguel Antônio; ALMEIDA, Maísa Fonseca De - Um especial dedicado a arquitetos Arquitetura moderna no iv centenário de São Paulo. Em [Em linha]. Rio de Janeiro, Brasil: [s.n.] Disponível em WWW:<URL:http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/181.pdf>.

BYRNE, Gonçalo; NUNES, Elisabeth Évora Nunes; LUZIO, Luísa França - Entrevista com o Arquitecto Gonçalo Byrne. ISSN 1646-1762. 2007. 297–307.

CABANIEU, Jacques - Competitions and Architectural Excellence.pdf. 1994.

CABRAL, Manuel Herédia Caldeira - A concentração do comércio. **Jornal Público**. (31 dez. 2005). 3. [Consult. 3 dez. 2005].

CABRAL, Manuel Herédia Caldeira - Internacionalização da Economia PortuguesaPorto, 2010.

CABRAL, Manuel Villaverde; BORGES, Vera - **Relatório da Profissão: Arquitecto/a** [Em linha]. [S.l.]: Ordem dos Arquitectos, 2006 Disponível em WWW:<URL:http://www.architects.pt/documentos/1164322770I3pQH2qr9Wg02JR3.pdf.>.

CABRAL, Manuel Villaverde; BORGES, Vera - Architecture as Vocation and Profession: A Survey of Portuguese Architects. Em Glasgow, Scotland: [s.n.].

CABRAL, Manuel Villaverde; BORGES, Vera - «Muitos são os chamados, poucos os escolhidos»: entre a vocação e a profissão de arquitecto. Em **Profissão e vocação: ensaios sobre grupos profissionais** [Em linha]. Lisboa, Portugal: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2010 [Consult. 15 mar. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://repositorio.ul.pt/handle/10451/11559>. ISBN 9789726712619. p. 147–177.

CAMPOLINA, Joel - Concursos públicos abertos de arquitectura organizados pelo IAB/MG: inventário dos resultados obtidos e impactos na estrutura ambiental e cultural interagente. 2008.

CAMPOS, Carlos Miguel Freire - **Nuno Portas. Diálogos entre teoria e prática [1957-1974]**. Coimbra: Departamento de Arquitectura [Darq], Faculdade Ciências Tecnologia Universidade Coimbra, 2011 Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura.

CÂNCIO, Fernanda - **Pardal Monteiro: Uma família ao estirador** [Em linha], atual. 24 jul. 2010. [Consult. 28 dez. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.dn.pt/gente/interior.aspx?content_id=1625736>.

CAPEZZUTTO, Rita (Ed.) - **The Bank. Three Architectural Concepts for the Future** Olivetti Progetti. [S.l.]: Olivetti. [Ed.: Rita Capezzuto], 1994.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo - Recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira nos números especiais das revistas especializadas europeias. **9º seminário docomomo brasil interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente brasil**. 2011.

CARRERO, Jesús Rojo - De jurados y arquitectos: ideas sobre los concursos. **Projecto, Progreso, Arquitectura**. Nº 7 Arquitectura entre Concursos (2012) 26–37.

CARVALHO, J. Lino De - **De Londres a Lisboa. 1906. Palestra Associativa**. Lisboa, Portugal: Typographia do Comércio, 1907.

CARVALHO, Mariana Marques Ramos Rodrigues De - **Investigação em arquitectura : o contributo de Nuno Portas no LNEC 1963-1974** [Em linha] Disponível em WWW:<URL:http://hdl.handle.net/10316/20566>.

CENTRE FOR EDUCATIONAL RESEARCH AND INNOVATION; OCDE (Eds.) - **Innovating to learn, learning to innovate**. Paris: OECD, 2008. ISBN 9789264047976.

CHAKRABARTI, Vishaan - Global Architects Are Important to Better Designs. **The New York Times**. [Em linha]. ISSN 0362-4331 (29 jul. 2014). [Consult. 29 ago. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.nytimes.com/roomfordebate/2014/07/28/are-the-star-architects-ruining-cities-9/global-architects-are-important-to-better-designs>.

CHUPIN, Jean-Pierre - **Europas 8 (FR) vu du Canada : Analyses interdisciplinaires des projets présélectionnés de la session française**. 2006.

CHUPIN, Jean-Pierre - Competing for the spirit of competing. **The Architects Newspaper**, 16 Nov. 2012. Disponível em WWW:<URL:http://www.archpaper.com/news/articles.asp?id=7138>.

CHUPIN, Jean-Pierre - Or how to bury the imagination. **Canadian Competitions Catalogue**, 16 Abr. 2014. [Consult. 3 jul. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.ccc.umontreal.ca/editorial.php?lang=en&Id=1009>.

CHUPIN, Jean-Pierre - When Young Firms Were Still Welcome in Competitions: Three 1980's City Hall Competitions in Ontario. Canadian Competitions Catalogue, 1 Jul. 2014. [Consult. 3 jul. 2014]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.ccc.umontreal.ca/editorial.php?lang=en&eId=1013>>.

CHUPIN, Jean-Pierre; CUCUZZELLA, Carmela; HELAL, Bechara (Eds.) - **Architecture competitions and the production of culture, quality and knowledge: an international inquiry**. Montreal, Canada: Potential Architecture Books, 2015. ISBN 9780992131708.

CLEMENTINO, Luísa Lopes Ribeiro Ramos - **Fernando Távora : de o problema da casa portuguesa ao da organização do espaço** [Em linha] [Consult. 26 set. 2014]. Disponível em WWW:<URL:<https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/handle/10316/24401>>. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura.

CLEMENT, Marie - Vouns ne saurez rien. Em **Eduardo Souto de Moura : Themes for projects**. Milano: Skira, 1999. ISBN 9788881183760.

COAC - **Architectural Practice around the World (1998)** [Em linha]. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, COAC ed. Barcelona: [s.n.] Disponível em WWW:<URL:<http://www.coac.net/internacional/cat/docs/Eam1intro.pdf>>.

COAC - **Architectural Practice around the World (2005)** [Em linha]. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, COAC ed. Barcelona: [s.n.] Disponível em WWW:<URL:<http://www.coac.net/internacional/ang/docs/APAW.pdf>>.

COLLINS, H. M. - **Tacit and explicit knowledge**. Chicago ; London: The University of Chicago Press, 2010. ISBN 9780226113807.

COLLINS, James C. - **Good to great: why some companies make the leap ... and others don't**. 1st ed ed. New York, NY: HarperBusiness, 2001. ISBN 0066620996.

COLLINS, James C. - Good to great and the social sectors: a monograph to accompany Good to great ; why some companies make the leap ... and others don't. Why business thinking is not the answer. **Collins, James C.: Good to great**. 2005.

COLLINS, Peter - **Architectural judgement**. Montreal, Canadá: McGill-Queen's University Press, 1971. ISBN 9780773501140.

COLLYER, G. Stanley - **Competing globally in architecture competitions**. Chichester, West Sussex, England; Hoboken, NJ: Wiley-Academy, 2004. ISBN 9780470862131.

COLLYER, G. Stanley - www.competitions.org - Competing Globally in the Information Age. Em **Architecture competitions and the production of culture, quality and knowledge: an international inquiry**. Montreal, Canada: Potential Architecture Books, 2015. p. 310–331.

COLOMINA, Beatriz - The Split Wall: Domestic Voyerism. Em **Sexuality & space** Princeton papers on architecture. New York, N.Y: Princeton Architectural Press, 1992. ISBN 1878271083. p. 73–130.

Concursos arrasam com ateliers de arquitectura - www.diarioimobiliario.pt, 6 Mai. 2013. [Consult. 8 mai. 2013]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.diarioimobiliario.pt/actualidade/concursos-arrasam-com-ateliers-de-arquitectura/>>.

Directiva do Conselho, de 26 de Julho de 1971, relativa à coordenação dos processos de adjudicação de empreitadas de obras públicas (71/305/CEE). (71-07-26).

Directiva 92/50/CEE do Conselho de 18 de Junho de 1992 relativa à coordenação dos processos de adjudicação de contratos públicos de serviços. [Em linha] (92-06-18) Disponível em WWW:<URL:<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=CELEX:31992L0050&qid=1425141324403>>.

CORCORAN, Erin Louise - **Architecture: An introspective look at the pedagogical culture**. Ontário, Canada: [s.n.].

CORREIA, Nuno Carlos Pedroso de Moura - **O nome dos pequenos congressos: A primeira geração de encontros em Espanha 1959 – 1967 e o pequeno congresso de Portugal**. Barcelona, Espanha: Departamento de Composición Arquitectónica ETSAB, Universidad Politécnica de Catalunya, 2009 Tesina Master Teoría e Historia de La Arquitectura.

CORREIA, Nuno Carlos Pedroso de Moura - A crítica arquitectónica, o debate social e a participação portuguesa nos «Pequenos Congressos» – 1959/1968. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. 91 (2010) 41–57.

CORREIA, Nuno Carlos Pedroso de Moura - O início da 3.ª série da revista arquitectura em 1957. A influência das leituras de Casabella-Continuitá e Architectural Review. **Revista de História de Arte**. 10 (2012) 78–93.

COSTA, Alexandre Alves - Álvaro Siza. Em TRIGUEIROS, Luiz (Ed.) - **Álvaro Siza 1954-1976**. Lisboa: Editorial Blau, 1997. ISBN 9728311125. p. 9–36.

COSTA, Alexandre Alves - Nuno Portas em quatro tempos. Em GRANDE, Nuno Alberto Leite Rodrigues (Ed.) - **O Ser Urbano: nos caminhos de Nuno Portas**. [S.l.]: Leya, 2012. ISBN 9789722720670. p. 66–80.

COSTA, Alexandre Alves - Viagem à geração de Alcino Soutinho. **Jornal Público**. [Em linha] (27 nov. 2013). Disponível em WWW:<URL:<http://www.publico.pt/cultura/noticia/viagem-a-geracao-de-alcino-soutinho-1614176>>.

COSTA, Alexandre Alves - Primeira anotação do Curso de Arquitectura de Coimbra. **Joelho**. ISSN 1647-2548. 2:3 (2014) 21–31.

COSTA, Hugo António Barros da Rocha e - Análise gráfica dos resultados do Concurso European. Em RIBERA, Manuel Gimenez; SANZ, Salvador Gilabert (Eds.) - **Concursos de arquitectura**. Arquitectura e Urbanismo. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2012. ISBN 9789896401061.

COSTA, Leonor Freire; PALMA, Nuno; REIS, Jaime - The great escape? The contribution of the empire to Portugal's economic growth, 1500–1800. **European Review of Economic History**. ISSN 1361-4916, 1474-0044. 19:1 (2015) 1–22. doi: 10.1093/ereh/heu019.

COSTA, Leonor Freire; PALMA, Nuno; REIS, Jaime - **Império ultramarino: a contribuição para o crescimento de Portugal** [Em linha], atual. 30 mar. 2015. [Consult. 31 mar. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://www.publico.pt/economia/noticia/imperio-ultramarino-a-contribuicao-para-o-crescimento-de-portugal-1690742>.

Council Directive of 10 June 1985 on the mutual recognition of diplomas, certificates and other evidence of formal qualifications in architecture, including measures to facilitate the effective exercise of the right of establishment and freedom to provide services (85/384/EEC). [Em linha] (85-06-10) Disponível em WWW:<URL:http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CONSLEG:1985L0384:19901212:en:PDF>.

Council Resolution of 12 February 2001 on architectural quality in urban and rural environments (2001/C 73/04). (01-02-12).

CROSNIER-LECONTE, Marie-Laure - Les grands concours internationaux (1895-1914) : vecteurs parallèles de diffusion de l'architecture française ? Em **Collections électroniques de l'INHA. Actes de colloques et livres en ligne de l'Institut national d'histoire de l'art** [Em linha]. [S.l.]: INHA, 2005 [Consult. 6 mar. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://inha.revues.org/454>.

CROSSMAN, Camille - One-step forward, two steps back. Canadian Competitions Catalogue, 1 Dez. 2012. [Consult. 3 jul. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.ccc.umontreal.ca/editorial.php?lang=en&eId=994>.

CROSSMAN, Camille - Can one win without innovating? Canadian Competitions Catalogue, 8 Fev. 2013. [Consult. 3 jul. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.ccc.umontreal.ca/editorial.php?lang=en&eId=994>.

CUBERO, Angel Borrego - The Competition, 2013. Disponível em WWW:<URL:http://www.imdb.com/title/tt2647618/>.

CUCUZZELLA, Carmela - Use and Abuse of Environmental Norms in the Competition: Case Studies from Canadian Architectural Competition 2008-2011.

CUFF, Dana - **Architecture : the story of practice**. 2. ed. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992. ISBN 9780262531122.

DALEY, Suzanne - A Star Architect leaves Some Clients Fuming. **The New York Times**. [Em linha] (24. 2013). [Consult. 11 out. 2013]. Disponível em WWW:<URL:http://www.nytimes.com/2013/09/25/arts/design/santiago-calatrava-collects-critics-as-well-as-fans.html?pagewanted=all>.

Daniel Libeskind rails at architects «building gleaming towers for despots» - [Em linha], atual. 25 fev. 2013. [Consult. 29 ago. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.dezeen.com/2013/02/25/libeskind-rails-at-architects-building-gleaming-towers-for-despots/>.

DANIELSEN, Tom - The architectural competition: research inquiries and experiences. Em RONN, Magnus; KAZEMIAN, Reza; ANDERSSON, Jonas E. (Eds.) - **The architectural competition: research inquiries and experiences**. Stockholm: Axl Books, 2010. ISBN 9789197859820. p. 18–35.

- DARKE, Jane - The Primary Generator and the Design Process. **Design Studies**. 1:1 (1978) 36–44.
- DAVIES, Paul; SCHMIEDEKNECHT, Torsten; COOK, Julie - **An architect's guide to fame**. Oxford; Burlington, MA: Elsevier/Architectural Press, 2005. ISBN 9780750659673.
- DEAMER, Peggy - The 'Starchitect' Stereotype. **The New York Times**. (30 set. 2013). [Consult. 11 out. 2013].
- DEAMER, Peggy - Invitation to a Dialogue: Less Ego in Architects. **The New York Times**. [Em linha]. ISSN 0362-4331 (2 ago. 2014). [Consult. 4 mar. 2015]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.nytimes.com/2014/08/04/opinion/invitation-to-a-dialogue-less-ego-in-architects.html>>.
- DEWEY, John - **How we Think** [Em linha]. [S.l.]: D.C.HEATH & CO., PUBLISHERS, 1910 [Consult. 3 set. 2014]. Disponível em WWW:<URL:<http://archive.org/details/howwethink000838mbp>>.
- DIAS, João - As Operações SAAL, 2007.
- DÍAZ GÓMEZ, César - Investigación versus práctica proyectual de la profesión de arquitecto. 2006.
- DONAT, J. (Ed.) - **World Architecture One**. Londres: Studio Books London, 1964.
- DORIGON, Thaisa Camargo; ROMANOWSKI, Joana Paulin - A reflexão em Dewey e Schön. **Revista Intersaberes**. 3:5 (2008) 8–22.
- Dossier Temático OA SRS - SAAL - [s.d.].
- DOVEY, Kim - **Becoming places: urbanism/architecture/identity/power**. London ; New York: Routledge, 2010. ISBN 0415416361.
- DOXIADIS, Koonstantinos Apostolou - **Architecture in transition** [Em linha]. New York: Oxford University Press, 1974 Disponível em WWW:<URL:<https://archive.org/details/architectureintr002017mbp>>. ISBN 9780195004472.
- DREYFUS, H. L.; DREYFUS, Stuar E. - Peripheral Vision: Expertise in Real World Contexts. **OrganizationStudies**.ISSN0170-8406.26:5(2005)779–792.doi:10.1177/0170840605053102.
- DRUCKER, Peter F. - The Discipline of Innovation. **Harvard Business Review**. [Em linha]. 1998. Disponível em WWW:<URL:http://ogsp.typepad.com/focus_or_die_ogsp/files/drucker_1985_the_discipline_of_innovation.pdf>.
- DRUCKER, Peter F. - **Innovation and entrepreneurship: practice and principles**. Amsterdam; London: Butterworth-Heinemann, 2007. ISBN 9780750685085.
- DUARTE, Carlos S. - Os críticos não se inventaram de um dia para o outro. **Jornal Arquitectos**. 239 (2010) 36–44.

DURAND, José Carlos - Le Corbusier no Brasil. Negociação Política e renovação arquitectónica. Contribuição à história social da arquitectura. **Revista Brasileira de Ciências Sociais (RBCS)**. [Em linha] 6:16 (1991). Disponível em WWW:<URL:http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_16/rbcs16_01.htm>.

EAAE - DECLARATION on Architectural Research (Chania). 2011.

EAAE - EAAE Charter on Architectural Research. 2012.

EDGAR, Author - Cómo se gana un concurso para un rascacielos? edgargonzalez.com, [s.d.]. [Consult. 4 mar. 2015]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.edgargonzalez.com/2012/11/30/como-se-gana-un-concurso-para-un-rascacielos/>>.

EDGAR GONZALEZ (Ed.) - **Export: arquitectura española contemporánea**. Madrid: Fundación ICO, 2015. ISBN 9788493656836.

El Croquis 68/69: Alvaro Siza Vieira: 1958-1994 - El Croquis. Madrid: El Croquis, 1994.

El Croquis 95: Alvaro Siza Vieira: 1995-1999 - El Croquis. Madrid: El Croquis, 1999.

El Croquis 146: Eduardo Souto de Moura 2005-2009, teatros del mundo = theatres of the world - El Croquis. Madrid: El Croquis, 2009. ISBN 9788488386557.

El Croquis 170: João Luis Carrilho da Graça - El Croquis. Madrid: El Croquis, 2013.

El Croquis 176: Eduardo Souto de Moura 2009-2014, domesticar la arquitectura = domesticating architecture - El Croquis. Madrid: El Croquis, 2015. ISBN 9788488386830.

ELIASH, Humberto - Reflexiones sobre los Concursos de Arquitectura Eliash Arquitectos, 10 Abr. 2007. [Consult. 4 out. 2007]. Disponível em WWW:<URL:http://www.eliash.cl/blog/wp-content/uploads/2007/04/10_concursos.pdf>.

Entrevista ao Arq. Pardo Monteiro - **A verdade**. [Em linha] (5 set. 1936). 4. Disponível em WWW:<URL:<http://oasrs.org/documents/10192/0/EntPardMont.pdf/58ea7dae-3a33-4f8a-9f7d-4dfd120abf25>>.

ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona [u.a.]: GG, 2003. ISBN 8425219388 9788425219382.

ESTOLA, Matti - About the Ethics of Business Competition. **Electronic Journal of Business Ethics and Organization Studies**. ISSN 1239-2685. 12:2 (2007).

EUROPEAN FORUM FOR ARCHITECTURAL POLICIES - Survey on Architectural Policies in Europe. 2012.

FAGERBERG, Jan; MOWERY, David C.; NELSON, Richard R. - **The Oxford handbook of innovation**. Oxford; New York: Oxford University Press, 2005. ISBN 9780199264551.

FERNANDES, Eduardo Jorge Cabral Dos Santos - **A escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola** [Em linha]. Braga: Escola de Arquitectura, Universidade do Minho, Jul. 2010 Disponível em WWW:<URL:http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/12009>. Doutoramento em Arquitectura (área de conhecimento em Teoria e Projecto).

FERNANDES, José Manuel - Seminário encomenda pública e concursos de arquitectura - reflexão sobre os resultados OA SRN, 18 Ago. 2003. Disponível em WWW:<URL:http://www.oasrn.org/obs_temperatura.php?numaut=52>.

FERNANDES, Mariana Vasconcelos Rodrigues Ribeiro - **«O gato enroscado ao sol»: Raul Lino e a Casa do Cipreste.**

FERRÃO, João - Nuno Portas, arquitecto singular, povoador rural. Em GRANDE, Nuno Alberto Leite Rodrigues (Ed.) - **O Ser Urbano: nos caminhos de Nuno Portas.** [S.l.]: Leya, 2012. ISBN 9789722720670. p. 81–86.

FERREIRA, M. Piedade; MOZO, Elia Gutiérrez - Entrevista com Duarte Cabral de Mello Intelectual português aborda sua trajetória como crítico e académico. **Vitruvius.** [Em linha] (ago. 2013). Disponível em WWW:<URL:<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/14.055/4830>>.

FERRERA, Daniel Jiménez (Ed.) - **MIIM - Concurso de ideas para un centro administrativo en Mérida.** Agência Extremeña de la Vivienda, el Urbanismo y el Territorio ed. Mérida: Agência Extremeña de la Vivienda, el Urbanismo y el Territorio, 2005.

FIALHO, Valéria Cássia Dos Santos - **Arquitetura, texto e imagem: a retórica da representação nos concursos de arquitetura** [Em linha]. [S.l.]: Universidade de São Paulo, 19 Jun. 2007 [Consult. 10 dez. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16138/tde-27052010-104933/>.

FIGUEIRA, Jorge - **A periferia perfeita : pós-Modernidade na arquitectura portuguesa, anos 60 - anos 80** [Em linha]. Coimbra: Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Mar. 2009 Disponível em WWW:<URL:http://hdl.handle.net/10316/10228>. Doutoramento em Arquitectura (Teoria e História da Arquitectura).

FIGUEIRA, Jorge - Houston we have a Problem. **Jornal Arquitectos.** 239 (2010) 85–93.

FIGUEIRA, Jorge; MILHEIRO, Ana Vaz - **Paisagens Invertidas: Les Yeux Qui ne Voient Pas.** Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2003. ISBN 972-97668-6-x.

FIGUEIRA, Jorge; MILHEIRO, Ana Vaz - A Joyous Architecture. As exposições de Arquitectura Moderna Brasileira em Portugal e a sua influência nos territórios português e africano. Em Rio de Janeiro, Brasil: [s.n.].

FILGUEIRAS, Octávio Lixa - **Da função social do arquitecto para uma teoria da responsabilidade numa época de encruzilhada.** Porto: Edições do Curso de Arquitectura da Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 1985.

FILLER, Martin - The Insolence of Architecture. **The New York Review of Books**. [Em linha]. 2014. [Consult. 29 ago. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.nybooks.com/articles/archives/2014/jun/05/insolence-architecture/>. ISSN 0028-7504.

FISHER, Tom; MOTTRAM, Judith - Researching the research culture in art & Design: The Art and Design Index to Theses. Em **Friedman, K., Love, T. & Côte-Real, eds. Design Research Society International Conference** [Em linha] [Consult. 17 jun. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.iade.pt/drs2006/wonderground/proceedings/fullpapers/DRS2006_0202.pdf>.

FLECK, Brigitte - **Alvaro Siza** Architecture collection. English language ed [1st Ed. German 1992] ed. London ; New York: Spon, 1995. ISBN 0419203001.

FLECK, Brigitte - **Álvaro Siza** [Em linha]. Lisboa: Relógio d'Água, 1999 [Consult. 24 mar. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://www.bulhosa.pt/livro/alvaro-siza-brigitte-fleck/?UDSID=§§§§05150324155746012781867779§§§§>.

FLECK, Brigitte - Entrevista com Brigitte Fleck, 17 Dez. 2014.

FLECK, Brigitte; PFEIFER, Günter (Eds.) - **Malagueira: Álvaro Siza in Évora**. 1., Auflage ed. Freiburg: syntagma-verlag, 2013. ISBN 9783940548467.

FONSECA, Maurício A. - Le Corbusier e a conquista da América. **Vitruvius - Resenhas Online**. 01:001.08 (2002).

FRAMPTON, Kenneth - Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. Em **Postmodern culture**. London: Pluto, 1987. ISBN 9780745300030. p. 16–30.

FRAMPTON, Kenneth - The architecture of Alvaro Siza. Em **Alvaro Siza, 1954-1988**. Tokyo: A+U Publ. Co., 1989. ISBN 9784900211278. p. 177–186.

FRAMPTON, Kenneth; SAINZ, Jorge - **Historia crítica de la arquitectura moderna**. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. ISBN 8425216656 9788425216657.

FRANK, Suzanne S.; Institute for Architecture and Urban Studies - **IAUS, the Institute for Architecture and Urban Studies: an insider's memoir : with 27 other insider accounts** [Em linha] Disponível em WWW:<URL:http://books.google.pt/books?id=iOM9GsAAqmoC&pg=PA100&lpg=PA100&dq=DUARTE+CABRAL+DE+MELLO+OPPOSITIO NS&source=bl&ots=JR3vaScO_w&sig=QE67LNTpMc7FrbOlkF4P5gsq1ds&hl=pt-PT&sa=X&ei=F-6QUdbaF8WV7Aa_-IGQCg&ved=0CE0Q6AEwBA#v=onepage&q&f=true>. ISBN 9781452086965.

FRASCARI, Marco - The Tell-the-Tale Detail. Em BEHRENS, PAULA; FISHER, ANTHONY (Eds.) - **VIA 7: the Building of Architecture** [Em linha]. Cambridge, Mass: MIT Press, 1984 Disponível em WWW:<URL:http://thesvrl.com/docs/09tell_the_tale_detail.pdf>. p. 23–37.

FRAYLING, Christopher; ROYAL COLLEGE OF ART - **Research in art and design** [Em linha]. London: Royal College of Art, 1993 Disponível em WWW:<URL:http://www.transart.org/wp-content/uploads/group-documents/79/1372332724-Frayling_Research-in-Art-and-Design.pdf>. ISBN 9781874175551.

FREITAS, Lima De; MORIN, Edgar; NICOLESCU, Basarab - The Charter of Transdisciplinarity. Em **Manifesto of Transdisciplinarity** [Em linha]. Albany: State University of New York Press, 2002 Disponível em WWW:<URL:http://www.disf.org/en/documentation/09-Charter_Trans.asp>. p. 147–152.

FRIEDMAN, Ken - Design science and design education. Em **The challenge of complexity : based on the proceedings from the 3rd International Conference on Design Management** [Em linha]. Helsinki: University of Art and Design, Helsinki UIAH, 1997 Disponível em WWW:<URL:http://researchbank.swinburne.edu.au/vital/access/manager/Repository/swin:21128>. ISBN 9519384995. p. 54–72.

FRIEDMAN, Ken - Theory construction in design research: criteria: approaches, and methods. **Design Studies**. [Em linha] 24:6 (2003) 507–522. Disponível em WWW:<URL:http://design.osu.edu/carlson/id785/friedman.pdf>.

FURTADO, Gonçalo; CASTELO, Pedro - Notas sobre a produção arquitectónica portuguesa e sua cartografia na architectural associationArte Capital, 2 Ago. 2004. [Consult. 9 jun. 2012]. Disponível em WWW:<URL:http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=26>.

GADANHO, Pedro - **Arquitectura em Público**. Porto: Dafne Editora, 2010. ISBN 9789898217110.

GARY HUSTWIT - Urbanized, 2011. Disponível em WWW:<URL:http://www.imdb.com/title/tt1701976/>.

GAUSA, Manuel *et al.* - The Métapolis dictionary of advanced architecture: city, technology and society in the information age. [Conceived...as a document-manifesto of action at MET 2.0, in June 2000, Barcelona]. Em CROS, SUSANNA (Ed.) - . Barcelona, Espanha: Actar, 2003. ISBN 9788495951229.

GCARABI, G. - Formas en el aire (2) : Jørn Utzon y la Casa de la Ópera de Sydney de arquitectura y afecciones, 25 Set. 2013. [Consult. 27 mar. 2015]. Disponível em WWW:<URL:https://dearquitecturayafecciones.wordpress.com/2013/09/25/formas-en-el-aire-2-jorn-utzon-y-la-casa-de-la-opera-de-sydney/>.

GIL, José - **Portugal, hoje**. Lisboa: Relógio D'Água, 2008. ISBN 972-708-817-1.

GLENDINNING, Miles - **Architecture's evil empire? : the triumph and tragedy of global modernism**. London: Reaktion, 2010. ISBN 9781861897565.

GOLDBERGER, Paul - Zaha Hadid is Still Wrong About Construction Worker Conditions Vanity Fair Blogs, 27 Ago. 2014. [Consult. 29 ago. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.vanityfair.com/online/daily/2014/08/zaha-hadid-worker-conditions-lawsuit?mbid=social_retweet>.

GOMES SAMPAIO, Catarina - Alvar Aalto and Álvaro Siza: Theory and Project Methodology. **Working papers - Alvar Aalto Researchers' Network March 12th – 14th 2012, Seinäjoki and Jyväskylä, Finland**. ISSN 2323-6906. 2012.

GOMES SAMPAIO, Catarina - Alvar Aalto and Álvaro Siza. Construction of Place and Landscape. Em **ATINER'S Conference Paper Series, No: ARC2013-0666**.

GONÇALVES, José Fernando - Encomenda pública de arquitectura e cidadania - conclusões e recomendações. OA SRN, 18 Ago. 2003. Disponível em WWW:<URL:http://www.oasrn.org/obs_temperatura.php?numaut=53>.

GONÇALVES, José Fernando - A viagem na Arquitectura Portuguesa do século XX. 2009.

GONÇALVES, José Fernando - Em viagem - experiência , conhecimento na arquitectura portuguesa do século XX. **Joelho**. ISSN 1647-2548. 2:3 (2012) 126–136.

GONZÁLEZ, Luisa Alarcón; FERNÁNDEZ, Francisco Javier Montero - Aprendiendo de los concursos. La investigación en arquitectura. **Proyecto, Progreso, Arquitectura**. Nº 7 Arquitectura entre Concursos (2012) 38–53.

GOODWIN, Philip L. - **Brazil Builds Architecture New And Old 1952-1942** [Em linha]. New York, USA: The Museum of Modern Art, 1943 Disponível em WWW:<URL:http://archive.org/details/brazilbuildsarch036958mbp>.

GRANDE, Nuno Alberto Leite Rodrigues (Ed.) - **O Ser Urbano: nos caminhos de Nuno Portas**. [S.l.]: Leya, 2012. ISBN 9789722720670.

GREGORY, Marissa - Exapting the Design Competition. 2007.

GRIJALBA BENGOETXEA, Alberto; UBEDA BLANCO, Marta - **Concursos de arquitectura : 14 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica**. Arquitectura e Urbanismo. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2012. ISBN 9789896401061.

GROAT, Linda N.; WANG, David - **Architectural research methods**. Second Edition ed. New York: John Wiley & Sons, 2013. ISBN 9780470908556.

GUERREIRO, António - **Paris 1900**. Exposições universais. Lisboa: Expo '98, 1995. ISBN 9728127189.

GUILHERME, Pedro - **Qualidade no espaço urbano** [Em linha]. Coimbra: Departamento de Engenharia Civil da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 1996 Disponível em WWW:<URL:https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/9836>. Mestrado em Engenharia Civil (Engenharia Urbana).

GUILHERME, Pedro - Competence within competitions. Siza's aesthetics. Em **Aesthetics, The Uneasy Dimension in Architecture**. Trondheim, Norway: NTNU, 26 Mai. 2013.

GUILHERME, Pedro - Why Competitions are critical? Em **Critique 2013**. Adelaide, South Australia: [s.n.].

GUILHERME, Pedro - Competitions serve a larger purpose in architectural knowledge. **AE... Revista Lusófona de Arquitectura e Educação**. ISSN 1646-6756. 11 (2014) 425–451.

GUILHERME, Pedro - Shall we Compete? Em VOLKER, LEENTJE; MANZONI, BEATRICE (Eds.) - **5th International Conference on Competitions in the built environment (ICC '14)** [Em linha]. Delft, The Netherlands: TU Delft, Delft University of Technology, Faculty of Architecture and the Built Environment, 13 Fev. 2014 [Consult. 26 set. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://resolver.tudelft.nl/uuid:16878ad2-e77a-408c-a777-42ea73efc724>.

GUILHERME, Pedro - Competitions serve a larger purpose in architectural knowledge. Em **Proceedings of the Fourth International Conference on Architectural Research by Design ARbD'14**. CCB, Lisboa: AE... Revista Lusófona de Arquitectura e Educação, 30 Fev. 2014. ISBN 1646-6756.

GUILHERME, Pedro; AGUIAR, José - Argumentação (Nomeação para o Prémio Sir Robert Matwew de Alexandra Gesta + GTL de Guimarães). Em **Prémios UIA Berlin 2002**. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2002. ISBN 978-972-9766-85-5. p. 4–7.

GUILHERME, Pedro; ROCHA, João - Architectural competition as a lab: A study on Souto de Moura's competitions entries. Em **Architecture as Human Interface**. Helsinki, Finland: [s.n.].

GUILHERME, Pedro; ROCHA, João - Architectural competition as a lab: A study on Souto de Moura's competitions entries. Em RONN, Magnus; ANDERSSON, Jonas E.; ZETTERSTEN, Gerd Bloxham (Eds.) - **Architectural Competitions – Histories and Practice**. Rio Kulturkooperativ ed. Nordbloms tryck, Hamburgsund, Sweden: The Royal Institute of Technology and Rio Kulturkooperativ, 2013. ISBN 9789185249169. p. 159–192.

GUILHERME, Pedro; SALEMA, Sofia - Competing for Ornament. An insight on Álvaro Siza Vieira and Eduardo Souto de Moura Architectures. Em **Aesthetics, The Uneasy Dimension in Architecture**. Trondheim, Norway: NTNU, 26 Mai. 2013.

GUIMARÃES, Carlos M. - Encomenda pública e concursos de arquitectura OA SRN, Jul. 2003. Disponível em WWW:<URL:http://www.oasrn.org/obs_temperatura.php?numaut=51>.

GUTIÉRREZ, Pablo Jeremías Juan - Tras un concurso o el concurso frente a la obra. Álvaro Siza Vieira. **Concursos de arquitectura: 14 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica**. 2012. 867–871.

HAAN, Hilde De *et al.* - **Architects in competition: international architectural competi[tions] of the last 200 years**. London; New York: Thames and Hudson, 1988. ISBN 9780500341032.

HARPER, Phineas - **Blurred Lines: The UIA Congress in Durban, South Africa** [Em linha], atual. 26 ago. 2014. [Consult. 29 ago. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.architectural-review.com/comment-and-opinion/blurred-lines-the-uia-congress-in-durban-south-africa/8668840.article>.

HARRIS, Elizabeth Davis - **Le Corbusier – Riscos Brasileiros**. [S.l.]: Studio Nobel, 1987. ISBN 9788521304692.

HELAL, Bechara - Competitions as Laboratories. Em CHUPIN, JEAN-PIERRE; CUCUZZELLA, CARMELA; HELAL, BECHARA (Eds.) - **Architecture competitions and the production of culture, quality and knowledge: an international inquiry**. Montreal, Canada: Potential Architecture Books, 2015. ISBN 9780992131708. p. 232–253.

HELAL, Bechara - Competitions as Laboratoires. On the Sp-Called «Experimental» nature of Architectura Competitions. Em **Architecture competitions and the production of culture, quality and knowledge: an international inquiry**. Montreal, Canada: Potential Architecture Books, 2015. p. 232–253.

HEYLIGHEN, Ann; NEUCKERMANS, Herman - Design(ing) knowledge in architecture. Em [Em linha]. Paris: [s.n.] Disponível em WWW:<URL:https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/75850/1/00EAAEARCC.pdf>.

HILL, Jonathan - **Occupying architecture**. 1. ed. London; New York: Routledge, 1998. ISBN 0415168163.

HILL, Jonathan - **Actions of architecture**. London; New York, NY: Routledge, 2003. ISBN 0415290430.

HILL, Jonathan - **Immaterial architecture**. London; New York: Routledge, 2006. ISBN 0415363241.

HOFFMANN-KUHNT, Thomas - wettbewerb aktuell - Competitions as Impetus for German Building Culture. Em **Architecture competitions and the production of culture, quality and knowledge: an international inquiry**. Montreal, Canada: Potential Architecture Books, 2015. p. 284–295.

HOPKIRK, Elisabeth - RIBA Competitions accused of exploiting architects. **Buildings.co.uk**. [Em linha] (8 mar. 2013). [Consult. 29 mar. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.building.co.uk/riba-competitions-accused-of-exploiting-architects/5051570.article>.

HUET, Bernard - Dossier: Portugal an II / Theme: Portugal Year II. **L'Architecture d'Aujourd'hui**. 185 (1976).

IMBERNÓN, Carmen; FERNÁNDEZ-SHAW, Begoña - **European 10 España: proyectar la urbanidad: colonización, revitalización, regeneración = inventing urbanity: colonization, revitalization, regeneration**. [Madrid]: Gobierno de España, Ministerio de Vivienda, 2010. ISBN 9788493727000.

INTRACHOOTO, Singh - **Technological innovation in architecture: effective practices for energy efficient implementation** [Em linha]. [S.l.]: Massachusetts Institute of Technology, Dept. of Architecture, 2002. Disponível em WWW:<URL:http://hdl.handle.net/1721.1/8513>. PhD thesis.

JACOBS, Jane - **The death and life of great American cities**. New York: Vintage Books, 1961. ISBN 0394702417 9780394702414.

JAMET, Dominique; ASSOCIATION POUR LA BIBLIOTHEQUE DE FRANCE; INSTITUTE FRANÇAIS D'ARCHITECTURE (PARIS) - **Bibliothèque de France : Premiers Volumes [exposition, 2 au 28 octobre 1989, présentée à l' Institut français d'architecture]**Concours. Paris: Editions Carte Segrete, 1989.

JARZOMBEEK, Mark - The (Trans)formations of Fame. Em VIDLER, ANTHONY (Ed.) - **Architecture between spectacle and use**. Williamstown, Mass.; New Haven: Sterling and Francine Clark Art Institute ; Distributed by Yale University Press, 2008. ISBN 9780931102660. p. 77–88.

CENICACELAYA, Javier - A arquitetura de Jose Baganha. [s.d.].

JENKINS, Paul; ARCHITECTURE RESEARCH FUTURES - Summary of themed presentations and discussion at the National UK Conference Architecture Research Futures (Edinburgh 15/16 December 2005). 2006.

JOHNSON, Sharon G.; SMITH, Galen - Perspectives on Competition - Christian and Otherwise. Em **Christian Business Faculty Association Annual Conference** [Em linha]. Point Loma Nazarene University, San Diego, CA, USA: [s.n.] [Consult. 4 ago. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://w.cbfa.org/Johnson_Smith.pdf>.

JONG, Cees W. De; MATTIE, Erik - **Architectural competitions**. Köln: Benedikt Taschen, 1994. ISBN 9783822889008.

JONG, Ton De; FERGUSON-HESSLER, Monica G. M. - Types and qualities of knowledge. **Educational Psychologist**. 31:2 (1996) 105–113.

KANT, Immanuel - **The Critique of Judgment**.

KEEGAN, Warren J. - **Global marketing**. 7th ed ed. Boston: Pearson, 2013. ISBN 9780132719155.

KING, Ross W. A. - **Brunelleschi's dome: the story of the great cathedral in Florence**. London: Pimlico, 2001. ISBN 0712664807 9780712664806.

KLAUS - Souto de Moura wins Pritzker Prize 2011Klaustoon's Blog, 4 Abr. 2011. [Consult. 26 mar. 2015]. Disponível em WWW:<URL:<https://klaustoon.wordpress.com/2011/04/04/souto-de-moura-wins-pritzker-prize-2011/>>.

KLAUS - Pritzker 2012: Who they gonna call? Klaustoon's Blog, 27 Fev. 2012. [Consult. 22 abr. 2015]. Disponível em WWW:<URL:<https://klaustoon.wordpress.com/2012/02/27/pritzker-2012-who-they-gonna-call/>>.

KNIGHT, Frank H. - The ethics of competition. **The Quarterly Journal of Economics**. 1923 579–624.

KOSTOF, Spiro - **A history of architecture: settings and rituals**. 2nd ed ed. New York: Oxford University Press, 1995. ISBN 0195083784.

KOSTOF, Spiro - **The architect**. Berkeley: University of California Press, 2000. ISBN 0520226046.

KREINER, Kristian - Paradoxes of Architectural Competitions: The Competition Between Efficiency, Justice and Creativity. Em EGBU, C. (Ed.) - **The 26th ARCOM Annual Conference** [Em linha]. Leeds, UK: Association of Researchers in Construction Management, 2010 [Consult. 23 mar. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.arcom.ac.uk/-docs/proceedings/ar2010-0441-0450_Kreiner.pdf>.

KREINER, Kristian - **Designing architectural competitions: Balancing multiple matters of concern** [Em linha], atual. 8 dez. 2010. [Consult. 15 jan. 2012]. Disponível em WWW:<URL:http://www.conditionsmagazine.com/archives/1767>.

KUUSELA, Oskari - **Key terms in ethics**. London ; New York : Continuum: [s.n.]. ISBN 9781441166104.

LACKNEY, J. - A history of the studio-based learning model. 1999.

La Obra de Álvaro Siza Vieira - **Hogar y Arquitectura**. 68 (1967) 34–71.

LARRAÑETA, Pablo - Sobre la necesidad de los concursos abiertos de arquitectura. **El Hall: Boletín informativo del Colegio de Arquitectos de La Rioja**. 95 (2006) 7–.

LARSON, Magali Sarfatti - **Behind the Postmodern Facade: Architectural Change in Late Twentieth-Century America**. Berkeley: University of California Press, 1993. ISBN 9780520081352.

LARSON, Magali Sarfatti - Architectural competitions as discursive events. **Theory and Society**. 23:4 (1994) 469–504.

LATOUR, Bruno - Why Has Critique Run out of Steam? **Critical Enquiry**. 30 (2004) 225–248.

LAWSON, Bryan - **What designers know**. Oxford [England]; Burlington, MA: Elsevier/Architectural Press, 2004. ISBN 0750664487 9780750664486.

LEITÃO, Francisco (Ed.) - **Brasília 1960-2010 : passado, presente e futuro**. Brasil: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente, 2009. ISBN 9788561054014.

LEITÃO, Nicolau Andresen - **Londres 1851**. Exposições universais. Lisboa: EXPO 98, 1994. ISBN 9789728127039.

LEITE, José - Restos de Coleção: Exposição do Mundo Português em 1940, 1 Jun. 2012. [Consult. 20 set. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2012/06/exposicao-do-mundo-portugues-em-1940.html>.

LEITE, José - Restos de Coleção: Expo do Mundo Português, 28 Jan. 2013. [Consult. 20 set. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://restosdecoleccion.blogspot.pt/search/label/Expo%20do%20Mundo%20Portugu%C3%AAs>.

LEITE, José - Restos de Coleção: Exposições - Portugal na Feira Mundial de Nova Iorque, 20 Jul. 2014. [Consult. 20 set. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2014/07/portugal-na-feira-mundial-de-nova-iorque.html>.

LENNE, Loïse - The Premises of the Event. Are architectural competitions incubators for events? **FORMakademisk**. 6:4 (2013).

LEVRAT, Frederic (Ed.) - **Arx Portugal - Uma Segunda Natureza** Blau Portofolio Collection. Lisboa, Portugal: Editorial Blau, 1993. ISBN 9789728311414.

LIMA, Maria Eugénia Corte Real Ferreira De - **Operações SAAL, uma política urbana vanguardista: O caso do SAAL no Bairro do Casal das Figueiras, em Setúbal** [Em linha]. [S.l.]: Instituto Superior Técnico, Universidade Técnica de Lisboa, 28 Nov. 2011 Disponível em WWW:<URL:https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/publico/showDegreeTheses.do;jsessionid=0F0C774B7FD68BCCA7C98121B2219811.as3?method=showThesisDetails°reeID=2761663971465&thesisID=2353642372448>. Mestrado Integrado em Arquitectura.

LIPSTADT, Hélène - The Experimental tradition. Em **The Experimental tradition : essays on competitions in architecture**. New York, N.Y: Princeton Architectural Press, 1989. ISBN 0910413444. p. 9–19.

LIPSTADT, Hélène - Theorizing the Competition. **Thresholds**. 21 (2000).

LIPSTADT, Hélène - The Competition in the Region's Past, the Region in the Competition's Future. Em **Politics of design : competitions for public projects**. Princeton: Policy Research Institute, 2006. ISBN 9780977853144. p. 7–27.

LIPSTADT, Hélène - Learning from St. Louis: The Arch, the Canon, and Bordieu. Em SAUNDERS, WILLIAM (Ed.) - **Judging Architectural Value: A Harvard Design Magazine Reader**. Minnesota, USA: University of Minnesota Press, 2007. p. 1–23.

LIPSTADT, Hélène - Experimenting with The Experimental Tradition, 1989-2009 On Competitions and Architecture Research. **NORDIC JOURNAL OF ARCHITECTURAL RESEARCH**. 21:2/3 (2009).

LIPSTADT, Hélène - Experimenting with The Experimental Tradition, 1989-2009: On Competitions and Architectural Research. Em RONN, MAGNUS; KAZEMIAN, REZA; ANDERSSON, JONAS E. (Eds.) - **The architectural competition: research inquiries and experiences**. Stockholm: Axl Books, 2010. ISBN 9789197859820. p. 36–75.

LIPSTADT, Hélène - New Architectural Competitions. Em RONN, MAGNUS; KAZEMIAN, REZA; ANDERSSON, JONAS E. (Eds.) - **Experimenting with The Experimental Tradition, 1989-2009: On Competitions and Architectural Research**. Stockholm: Axl Books, 2010. ISBN 9789197859820. p. 36–75.

LIPSTADT, Hélène - The architectural competition: research inquiries and experiences. Em **The architectural competition: research inquiries and experiences**. Stockholm: Axl Books, 2010. ISBN 9789197859820. p. 36–75.

LIRA, José Tavares Correia De - Arquitectura, historiografia e história operativa nos anos 1960. Em [Em linha]. Rio de Janeiro, Brasil: [s.n.] Disponível em WWW:<URL:http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/052.pdf>.

LOOS, Adolf - **Ornament And Crime [Ornament und verbrechen]**.

LOPES, Ana Patricia Quaresma - **Exposições Universais Parisienses Oitocentistas**. Coimbra: Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Departamento de Arquitectura, 2007 Prova Final de Licenciatura em Arquitectura.

LOPES, Nuno Carlos Lacerda - **Rumo à profissão**. Lisboa: Lello Editores, 2010. ISBN 9789724818818.

LUIZA, Maria - O «plano piloto» de Brasília. ALAGOINHA.IPAUMIRIM, 21 Abr. 2010. [Consult. 27 dez. 2014]. Disponível em WWW:<URL:<http://alagoinhaipaumirim.blogspot.pt/2010/04/o-plano-piloto-de-brasilia.html>>.

LUIZA, Maria - Plano Piloto de Brasília - Relatório de Lúcio Costa (conclusão) ALAGOINHA.IPAUMIRIM, 4 Nov. 2010. [Consult. 27 dez. 2014]. Disponível em WWW:<URL:<http://alagoinhaipaumirim.blogspot.pt/2010/04/11-lateralmente-esse-setor-central-de.html>>.

LYNCH, Kevin - **The image of the city**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960. ISBN 9780262120043.

LYON & TURNBULL - **Architectural designs for the Houses of Parliament - Hopper, Thomas (LOT 1 - Rare books, manuscripts, maps & photographs)** [Em linha], atual. 28 jan. 2015. [Consult. 18 mar. 2015]. Disponível em WWW:<URL:<http://auctions.lyonandturnbull.com/auction-lot-detail/Architectural%20designs%20for%20the%20Houses%20of%20Parliament%20-%20Hopper,/428++++++1+/++189485>>.

MADRIGAL, José Manuel Pagés Y - Andrade revisitado. **A obra nasce: revista de Arquitectura da Universidade Fernando Pessoa**. ISSN 1645-8729. 7 (2012) 55–62.

MAIA, Maria Helena - Portugueses no CIAM X. Em **Conference Proceedings** [Em linha]. Porto: Departamento de Arquitectura e Centro de Estudos Arnaldo Araújo da ESAP, Mai. 2014 Disponível em WWW:<URL:https://www.academia.edu/7144545/Portugueses_in_CIAM_X_Maria_Helena_Maia_and_Alexandra_Cardoso>.

MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra - O Inquérito à Arquitectura Regional: contributo para uma historiografia crítica do Movimento Moderno em Portugal. Em [Em linha] Disponível em WWW:<URL:<http://www.ceaa.pt/wp-content/uploads/2012/12/2012-APHA-MHM-e-AC.pdf>>.

MALACHOWSKI, Alan - FOCUS: Ethics in Competition Morality and Competitive Advantage. **Business Ethics: A European Review**. 4:4 (1995) 199–201.

MALACRIDA, Sérgio Augusto - **O sistema de Ensino Belas-Artes no Curso de Arquitectura da École des Beaux-Arts de Paris em sua transição e ruptura: legado de saber e de poder** [Em linha]. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, Centro de Educação e Ciências Humanas, Programa de Pós- Graduação em Fundamentos da Educação, 2010 [Consult. 14 mar. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.btdt.ufscar.br/htdocs/tedeSimplificado//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3365>.

MALLGRAVE, Harry Francis; GOODMAN, David - **An Introduction to Architectural Theory: 1968 to the Present**. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011. ISBN 9781405180634.

MALMBERG, Catherine (Ed.) - **The Politics of Design: Competitions for Public Projects**. Princeton: Policy Research Institute, 2006. ISBN 9780977853144.

MANSILLA, Luis Moreno - **Apuntes de viaje al interior del tiempo** Colección Arquíthesis. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2001. ISBN 8493138886.

MANZONI, Beatrice; MORRIS, Peter; SMYTH, Hedley - Managing architectural competitions: empirical evidence from practices in the UK and Italy. Em **Proceedings 26th Annual ARCOM Conference** [Em linha]. Leeds, UK: Egbu, C., 2010 Disponível em WWW:<URL:http://www.arcom.ac.uk/-docs/proceedings/ar2010-0977-0986_Manazoni_Morris_and_Smith.pdf>.

MARCOLIN, Paolo; FLORES, Joaquim (Eds.) - **20th Century New Towns. Archetype and Uncertainties. [conference proceedings]** [Em linha]. Porto: CEEA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo, DARQ | Departamento de Arquitectura, 2014 [Consult. 15 out. 2014]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.scribd.com/doc/242042417/20th-century-new-towns-conference-proceedings-pdf>>. ISBN 9789728784577.

MÁRQUEZ CECILIA, Fernando; LEVENE, Richard (Eds.) - **El Croquis 124: Eduardo Souto de Moura 1995-2005** El Croquis. Madrid: El Croquis, 2005.

MÁRQUEZ CECILIA, Fernando; LEVENE, Richard (Eds.) - **El Croquis 154: Aires Mateus 2002-2011, construir el molde del espacio = building the mould of space** El Croquis. Madrid: El Croquis, 2011. ISBN 9788488386632.

MÁRQUEZ CECILIA, Fernando; LEVENE, Richard (Eds.) - **El Croquis 168/169: Alvaro Siza Vieira: 2008-2013 : lecciones magistrales : master lessons** El Croquis. Madrid: El Croquis, 2013. ISBN 9788488386779.

MARTIN, J. L. - Brazil Builds, by Philip L. Goodwin. **Horizon**. [Em linha] (out. 1943). 280–284. Disponível em WWW:<URL:<http://www.unz.org/Pub/Horizon-1943oct>>.

MASSAPINA, Vasco - **O risco do arquitecto**. Lisboa: Cooperativa para a Inserção Profissional em Arquitectura, 2007.

MATEUS, Nuno Miguel Feio Ribeiro - **Taxonomia e operatividade do pensamento arquitectónico Arx. Desenhar em maqueta**. [Em linha]. Lisboa, Portugal: Universidade de Lisboa. Faculdade de Arquitectura, Dez. 2013 [Consult. 14 mar. 2015]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/6945>>. Doutor em Arquitectura na especialidade de teoria e prática de projecto.

MATOS, Maria Madalena Aguiar Da Cunha; RAMOS, Tânia Belsi - Recepção da Arquitectura Moderna Brasileira em Portugal - registos e uma leitura. Em **6º Encontro do DOCOMOMO Brasil** [Em linha]. Niterói: DOCOMOMO, 16 Nov. 2005 Disponível em WWW:<URL:<http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Tania%20Beisi%20Ramos.pdf>>.

MAU, Bruce - An Incomplete Manifesto for Growth → Manifesto Project. Manifesto Project. 1998.

MESQUITA, Ana Raquel C. - **O melhor de dois mundos: a viagem do arquitecto Távora aos EUA e Japão - Diário 1960** [Em linha]. Coimbra: Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Dez. 2007 Disponível em WWW:<URL:https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/5879>. Mestrado em Arquitectura.

MILHEIRO, Ana Vaz (Ed.) - **Vinte e duas casas = Veint i dós casas: VI Bienal Internacional de Arquitectura de Sao Paulo = VI Bienal Internacional de Arquitectura de Sao Paulo**. Lisboa: Ordem dos arquitectos, 2006. ISBN 9789728897215.

MILHEIRO, Ana Vaz (Ed.) - **Álvaro Siza: candidatura ao Prémio UIA Gold Medal**. Lisboa : Casal de Cambra: Ordem dos Arquitectos ; Caleidoscópico, 2007. ISBN 9789728897093.

MILHEIRO, Ana Vaz - **As coisas não são o que parecem que são**. Opúculo. [Em linha]. [S.l.]: Dafne Editora, 2008 Disponível em WWW:<URL:http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/Opusculo_15.pdf>.

MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João (Eds.) - **João Luis Carrilho da Graça Candidaturas AOS prémios UIA 2005: Prémio Auguste Perret**. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2005. ISBN 9789728897055.

MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João (Eds.) - **Nuno Portas: prémio Sir Patrick Abercrombie: prize UIA 2005**. 2.a ed ed. Lisboa : Casal de Cambra: Ordem dos Arquitectos ; Caleidoscópico, 2005. ISBN 9789728897123.

MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João (Eds.) - **Alexandre Alves Costa candidatura ao prémio Jean Tschumi: UIA 2005**. Lisboa: Caleidoscópico : Ordem dos Arquitectos, 2006. ISBN 9789728897079.

MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge (Eds.) - **Nuno Teotónio Pereira Uma ideia para a cidade da Covilhã: candidatura ao prémio Sir Robert Matthew : Prize nominee : UIA 2005**. Lisboa: Caleidoscópico : Ordem dos Arquitectos, 2006. ISBN 9789728897086.

MILLS, John *et al.* - **Competing Through Competences** Strategy and performance. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2002. ISBN 0521750296.

MILLS, John; PLATTS, Ken; BOURNE, Mike - **Competence and resource architectures**. [S.l.]: International. Journal of Operations & Production Management, 2003.

MILLS, John; PLATTS, Ken; BOURNE, Mike - Competence and resource architectures. **International Journal of Operations & Production Management**. ISSN 0144-3577. 23:9 (2003) 977-994. doi: 10.1108/01443570310491738.

Decreto-Lei n.º 40349, de 19 de Outubro de 1955. [Em linha] (55-10-19) Disponível em WWW:<URL:https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/1955/10/22700/09030904.pdf>.

MIRZA & NACEY RESEARCH - **The Architectural Profession in Europe 2008 - A Sector Study Commissioned by the Architects' Council of Europe**. [S.l.]: Architects' Council of Europe (ACE), 18 Dez. 2008.

MIRZA & NACEY RESEARCH - **The Architectural Profession in Europe 2010 - A Sector Study Commissioned by the Architects' Council of Europe**. [S.l.]: Architects' Council of Europe (ACE), 3 Dez. 2010.

MIRZA & NACEY RESEARCH - **The Architectural Profession in Europe 2012 - A Sector Study Commissioned by the Architects' Council of Europe**. [S.l.]: Architects' Council of Europe (ACE), 3 Dez. 2012.

MIRZA & NACEY RESEARCH - **The Architectural Profession in Europe 2014 - A Sector Study Commissioned by the Architects' Council of Europe**. [S.l.]: Architects' Council of Europe (ACE), Jan. 2015.

MOIMAS, Valentina - **Arquitetura Moderna no Brasil Uma história em processo de escritura. Vitruvius - Arqtextos**. 14:168.00 (2014).

MOLTENI, Enrico (Ed.) - **Álvaro Siza : Barrio de la Malagueira, Evora**. Barcelona: Universidad Politécnica de Catalunya, 1997. ISBN 9788483012239.

MONEO, José Rafael; HARVARD UNIVERSITY - **Theoretical anxiety and design strategies in the work of eight contemporary architects**. Cambridge, Mass: MIT Press, 2004. ISBN 0262134438.

MONIZ, Gonçalo Canto - **Arquitectos e políticos. A arquitectura institucional em Portugal nos anos 30. DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura. Barcelona: Departament de Composició Arquitectónica UPC**. ISSN 1887-2360. 13-14 (2005).

MONIZ, Gonçalo Canto - **The Portuguese «May 68»: Politics, Education and Architecture. European journal of American studies [Online]**. 2008.

MONIZ, Gonçalo Canto - **A formação social do arquitecto: Crise nos cursos de arquitectura, 1968-1969. Revista Crítica de Ciências Sociais**. 91 (2010) 56–76.

MONIZ, Gonçalo Canto - **O ensino moderno da arquitectura : a reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)** [Em linha] Disponível em WWW:<URL:<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/18438>>.

MONTEIRO, João Pardal - **Para o projecto global - nove décadas de obra. Arte, Design e Técnica na Arquitectura do atelier Pardal Monteiro**. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, Dez. 2012 Tese de Doutoramento.

MOORE, Rowan - **Why We Build: Power and Desire in Architecture**. [S.l.]: HarperCollins Publishers, 2013. ISBN 9780062277534 0062277537.

MORAES DE SÁ, Marcos - **Ornamento e modernismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. ISBN 8532518559 9788532518552.

MORAIS, Carlos Campos (Ed.) - **01 Textos**. Porto: Civilização, 2009. ISBN 9789722629232.

MOTA, Eduardo Castro Salvador Pinto - **É indispensável viver: a viagem na formação do arquitecto** [Em linha]. Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia, Departamento de Arquitectura Universidade de Coimbra, Jul. 2012 Disponível em WWW:<URL:https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/20815>. Tese de Mestrado.

MOTA, Nelson - Quando o mito da Intocável Virgem Branca se desfez A arquitectura vernácula e a emergência de um outro Moderno em Portugal. **Vitruvius - Arquitectos**. 13:145.02 (2012).

MOURA, Eduardo Souto de - Entrevista a Souto de Moura, 2008. Disponível em WWW:<URL:http://www.x-arquitectos.com.ar/doc/textos/2008/entrevista_Souto_de_Moura.pdf>.

MOURA, Eduardo Souto de - O discurso de Eduardo Souto de Moura ao receber o Pritzker 2011. 2011.

MOURA, Eduardo Souto de - Entrevista com Eduardo Souto de Moura, 9 Jan. 2015.

MOURA, Eduardo Souto de; PAIS, Paulo - In search of an anonymous work. An interview with Eduardo Souto de Moura. Em TRIGUEIROS, LUIZ (Ed.) - **Eduardo Souto de Moura**. Lisboa: Editorial Blau, 1994. ISBN 9789728311056. p. 27–32.

MULAZZANI, Marco - Colloquio con Marco Mulazzani, [s.d.].

NASAR, Jack L. - **Design by competition**. [1st edition 1999] Cambridge: Cambridge University Press, 2006. ISBN 9780521029704.

NEDELYKOV, Nina; MOREIRA, Pedro - Pierre Vago, 1910-2002. **Arquitectos. Vitruvius**. ISSN 1809-6298. 02:021.00 (2002).

NICOLAS, Aymone - **L'apogée des concours internationaux d'architecture : l'action de l'UIA, 1948-1975**. Paris: Picard, 2007. ISBN 9782708407565.

NIEMEYER, Óscar - Entrevista a Óscar Niemeyer, 2005. Disponível em WWW:<URL:http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/radio/materias/ULTIMAS-NOTICIAS/431954-MORRE-OSCAR-NIEMEYER-AOS-104-ANOS;-PREDIO-DO-CONGRESSO-ERA-PREFERIDO-DO-ARQUITETO.html>.

NORTE41', CENTRO DE ARQUITECTURA, CRIATIVIDADE E SUSTENTABILIDADE; OA SRN (Eds.) - ODAM, 60 anos depois. Evocações da Exposição de 1951. 2011.

NUNES, João Arriscado; SERRA, Nuno - «Casas decentes para o povo»: movimentos urbanos e emancipação em Portugal. Em SANTOS, BOAVENTURA SOUSA (Ed.) - **Democratizar a Democracia. Os caminhos da democracia participativa** Coleção Reinventar a Emancipação Social: Para Novos Manifestos. Centro de Estudos Sociais ed. Porto: Afrontamento, 2002. p. 215–237.

OCDE - **Oslo Manual: Guidelines for collecting and interpreting innovation data**. 1. ed.

OCDE - **Manual de Oslo: Diretrizes para coleta e interpretação de dados sobre inovação**. 3. ed.

OCDE - **Oslo Manual: Guidelines for collecting and interpreting innovation data**. 3. ed.

OCDE - **The OECD innovation strategy: Getting a head start on tomorrow**. [Em linha]. Paris: OECD, 2010 [Consult. 26 mai. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://dx.doi.org/10.1787/9789264083479-en>. ISBN 9789264083479 9264083472.

OLIVEIRA, Joana Rafaela Fernandes De - **Políticas de autor ou políticas sociais? : Nuno Portas e o papel do arquitecto em Portugal** [Em linha] [Consult. 26 set. 2014]. Disponível em WWW:<URL:https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/handle/10316/24400>.

OLSEN, Clare - **Collaborations in architecture and engineering**. New York, NY: Routledge, 2014. ISBN 9780415840613.

ORDEM DOS ARQUITECTOS - SECÇÃO REGIONAL DO SUL - **Arquitectura hoje**. Lisboa: Ordem dos Arquitectos - Secção Regional do Sul, 2013. ISBN 9789728897413.

ORDEM DOS ARQUITECTOS - SECÇÃO REGIONAL DO SUL - O que é um concurso de arquitectura, 1 Jan. 2014. [Consult. 12 mar. 2015].

Ourhistory - [Em linha], atual. 2013. [Consult. 25 out. 2013]. Disponível em WWW:<URL:http://www.architecture.com/TheRIBA/AboutUs/Ourhistory.aspx#.UmqFhdys8E>.

PACHECO, Alexandra Trevisan Da Silveira - **Influências Internacionais na Arquitectura Moderna no Porto (1926-1956)** [Em linha]. Valladolid, Espanha: Universidad de Valladolid, 2013 [Consult. 20 jan. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://uvadoc.uva.es:80/handle/10324/4262>. Doutoramento.

PALLA, Maria Antónia - Breve história da secção portuguesa da UIA. **Arquitectura : revista de arte e construção**. 96 (1967) 50–52.

PALLASMAA, Juhani - **The eyes of the skin: architecture and the senses**. Chichester : Hoboken, NJ: Wiley-Academy ; John Wiley & Sons, 2012. ISBN 0470015799.

PANTAZIS, Konstantinos; RENTZOU, Marianna; STAMOU, Lida - **The Architects BrainPointSupreme**, 2011. Disponível em WWW:<URL:http://www.pointsupreme.com/content/research/the-architects-brain.html>.

Diretiva 2005/36/CE do Parlamento Europeu e do Conselho de 7 de setembro de 2005 relativa ao reconhecimento das qualificações profissionais. (05-09-07).

Directiva 2004/18/CE do Parlamento Europeu e do Conselho de 31 de Março de 2004 relativa à coordenação dos processos de adjudicação dos contratos de empreitada de obras públicas, dos contratos públicos de fornecimento e dos contratos públicos de serviços. (04-03-31).

Diretiva 2014/24/UE do Parlamento Europeu e do Conselho de 26 de fevereiro de 2014 relativa aos contratos públicos e que revoga a Diretiva 2004/18/CE. 2014/24/UE (14-02-26).

PASCOAL, Ana Mehnet - **A cidade do saber: estudo do património artístico integrado nos edifícios projectados pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro para a Cidade Universitária de Lisboa, (1934-1961)** [Em linha]. [S.l.]: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2011 Disponível em WWW:<URL:<http://hdl.handle.net/10451/3719>>. Tese de mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro.

PEDROSA, Patrícia Santos - La génesis del pensamient de Nuno Portas: Portugal Años 1960. 2004.

PEDROSA, Patrícia Santos - De España con amor. Los años 1960 y los ecos de las reflexiones arquitectónicas españolas en Portugal. Em **Las revistas de arquitectura (1900-1975): crónicas, manifestos, propaganda** [Em linha] Disponível em WWW:<URL:http://ulusofona.academia.edu/patriciasantospedrosa/Papers/1625377/De_Espana_con_Amor._Los_anos_1960_y_los_ecos_de_las_reflexiones_arquitectonicas_espanolas_en_Portugal>.

PEPONIS, John - Constantinos A. Doxiadis, 1963, Architecture in Transition. 2004.

PEREIRA, Michel Toussaint Alves - A Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima em Lisboa. ISSN 0872-6256. 2001.

PERETTI, Laura; BORTOLOTTI, Nadine - **Eduardo Souto de Moura: Themes for projects**. Milano: Skira, 1999. ISBN 9788881183760.

PINHO, Manuel Joaquim Das Neves Correia - **E se Portugal não tivesse aderido à União Económica e Monetária?** [Em linha]. Braga: Universidade do Minho, 2010 Disponível em WWW:<URL:http://www3.eeg.uminho.pt/economia/nipe/economiaportuguesa/docs/pinho_2010.pdf>.

PLANAT, Paul - La Construction Moderne. 1987.

PLOWRIGHT, Philip D. - Competitions of Distraction or Hope? Public Responsibility, Social Advocacy, and the Dismantling of Architectural Priorities in the Open Ideas Competition. Em **International Conference On Competitions 2014** [Em linha]. TU Delft, Netherlands: [s.n.] [Consult. 13 fev. 2014]. Disponível em WWW:<URL:https://www.academia.edu/5985937/Competitions_of_Distraction_or_Hope_Public_Responsibility_Social_Advocacy_and_the_Dismantling_of_Architectural_Priorities_in_the_Open_Ideas_Competition>.

POGREBIN, Robin - Ready, Set, Design: Work as a contest. **New York Times**. [Em linha] (19 ago. 2007). Disponível em WWW:<URL:<http://www.nytimes.com/2007/08/19/arts/design/19pogr.html?pagewanted=all>>.

POLSKY, 425 Park Avenue 425 Park Avenue New - **Four Starchitects Reveal Their Wacky Designs for 425 Park** [Em linha], atual. 18 out. 2012. [Consult. 4 mar. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://ny.curbed.com/archives/2012/10/18/four_starchitects_reveal_their_wacky_designs_for_425_park.php>.

PORTAS, Nuno - Sobre la joven generación de arquitectos portugueses. **Hogar y Arquitectura**. 68 (1967) 77–84.

PORTAS, Nuno - A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação História. Em **História da Arquitectura Moderna**. Lisboa: Arcadia, 1977, v. 2.

PORTELA, Cesar - Perfil de Fernando Távora. ISSN 1134-8526. 1998.

PÓVOA, Luciano Martins Costa - Tendências das políticas de inovação da OCDE. **Economia & Tecnologia**. [Em linha] Ano 07, Vol. 27:2011. Disponível em WWW:<URL:http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/ret/article/viewFile/25921/17301>.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine - **Encyclopédie méthodique. Architecture [T2]** Encyclopédie méthodique. [Em linha]. France: [Texte imprimé], par M. Quatremere de Quincy, dédiée et présentée a monseigneur de Lamoignon, garde des sceaux de France, &c., 1801 [Consult. 25 mar. 2013]. Disponível em WWW:<URL:http://catalogue.bnf.fr/servlet/n;jsessionid=DA79B55DF514785A3EBBCC9BE16BD580?TexteCollection=HGARSTUVWXYZ1DIECBMJNQLOKP&TexteTypeDoc=DESNFPIBTMCJOV&Equation=IDP%3Dcb40964313d&host=catalogue>.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine - Concours. Em **Encyclopédie méthodique. Architecture [T2]** Encyclopédie méthodique. [Em linha]. France: [Texte imprimé], par M. Quatremere de Quincy, dédiée et présentée a monseigneur de Lamoignon, garde des sceaux de France, &c., 1788-1825 1801 [Consult. 25 mar. 2013]. Disponível em WWW:<URL:http://catalogue.bnf.fr/servlet/n;jsessionid=DA79B55DF514785A3EBBCC9BE16BD580?TexteCollection=HGARSTUVWXYZ1DIECBMJNQLOKP&TexteTypeDoc=DESNFPIBTMCJOV&Equation=IDP%3Dcb40964313d&host=catalogue>.

RAMOS, Ana Cristina Lopes - **A piscina de marés e as termas de Vals** [Em linha]. Coimbra: Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Dez. 2012 [Consult. 29 abr. 2015]. Disponível em WWW:<URL:https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/handle/10316/23274>. Tese de Mestrado Integrado em Arquitectura.

RAMOS, Rui J. G. - Ser moderno em 1900: a arquitectura de Ventura Terra e Raul Lino. Em [Em linha]. Coimbra: [s.n.] Disponível em WWW:<URL:file:///C:/Users/Pedro/Downloads/Ser_moderno_em_1900___a_arquitectura_de_Ventura_Terra_e_Raul_Lino.pdf>.

RAMOS, Rui Jorge Garcia - Casa Portuguesa. 2011.

RAVARA, Pedro Belo - **A Consolidação de uma prática**. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, 2008. Doutoramento.

RAYNAUD, Dominique - Compétences et expertise professionnelle de l'architecte dans le travail de conception. **Sociologie du Travail**. 43:4 (2001) 451–469.

RAYNAUD, Dominique - **Cinq essais sur l'architecture : études sur la conception de projets de l'Atelier Zô, Scarpa, Le Corbusier, Pei**. Paris: L'Harmattan, 2002. ISBN 9782747526241.

RAYNAUD, Dominique - Contrainte et liberté dans le travail de conception architecturale. **Revue française de sociologie**. 45:2 (2004) 339–366.

REIS, Bárbara - **Carta a Niemeyer entregue 56 anos depois** [Em linha], atual. 3 mai. 2003. [Consult. 16 jan. 2015]. Disponível em WWW:<URL:/culturaipsilon/jornal/carta-a-niemeyer-entregue-56-anos-depois-200849>.

REIS, Patrícia - **Paris 1889** Exposições Universais. Expo 98 ed.

REIS, Ricardo - The Portuguese Slump and Crash and the Euro Crisis. **Brookings Papers on Economic Activity**. 2013. 143–210.

REIS, Sofia Borges Simões - **74-86 arquitectura em Portugal : uma leitura a partir da imprensa** [Em linha]. Coimbra: Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2007 Disponível em WWW:<URL:https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/9975>. Mestrado em Arquitectura.

R.F. - Nos 50 anos da publicação de «Arquitectura Popular em Portugal» do Porto e não só..., 11 Mar. 2011. [Consult. 20 jan. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://doportoenaoso.blogspot.pt/2011/03/nos-50-anos-da-publicacao-de-popular-em.html>.

RIBA - RIBA Charter and Byelaws: The Charter 1837; Supplemental Charter 1971 and Byelaws. 2009.

RIBA - RIBA CPD Core Curriculum Study Guide. 2011.

RIBA - RIBA CPD Core Curriculum for CPD. 2012.

RIBA - **A Review of Architectural Design Competitions and other Competitive Processes by the RIBA Competitions Task Group** [Em linha]. [S.l.]: RIBA, Set. 2014 Disponível em WWW:<URL:http://www.architecture.com/Files/RIBAProfessionalServices/CompetitionsOffice/CompetitionsTaskGroupReport.pdf>.

RIBA - RIBA approves Task Gorup Recommendations promoting New Best Practice Standard for Architectural Competitionsarchitecture.com, 7 Out. 2014. Disponível em WWW:<URL:http://www.architecture.com/RIBA/Contactus/NewsAndPress/PressReleases/2014/RIBAtopromotenewbestpracticestandardforarchitecturecompetitions.aspx>.

RIBEIRO, Ana Isabel De Melo - **Arquitectos portugueses: 90 anos de vida associativa, 1863-1953**Argumentos. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2002. ISBN 972-9483-48-5.

RIBEIRO, Helena Sofia Da Silva Nunes Jales - **Outras Casas Portuguesas. Uma reflexão sobre o momento de revisão crítica da arquitectura moderna dos anos 50 o seu contributo na arquitectura contemporânea**. Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia, Departamento de Arquitectura, Universidade de Coimbra, Jul. 2010. Dissertação de Mestrado em Arquitectura.

RICCO, Gabriella LO; MICHELI, Silvia - **Lo spettacolo dell'architettura: profilo dell'archistar**Sintesi. Milano: B. Mondadori, 2003. ISBN 8842491233.

Richard Rogers says architects «have a duty to society» - [Em linha], atual. 16 jun. 2013. [Consult. 29 ago. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.dezeen.com/2013/07/16/we-have-a-responsibility-to-society-says-richard-rogers/>.

Ridisegnare Venezia: dieci progetti di concorso per la ricostruzione di Campo di Marte alla Giudecca: [mostra: Venezia, ottobre-novembre 1986, Ateneo S. Basso, Piazza S. Marco - . 1a ed. Venezia: Cataloghi Marsilio, 1986. ISBN 8876930256.

ROBERTO - **Arquitecto deu hoje a sua última aula. Siza Vieira: Casa da Música é um «magnífico projecto» mal localizado** [Em linha], atual. 1 out. 2003. [Consult. 23 out. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.publico.pt/n1168716>.

RODRIGUES, Paulo; ANDRÉ, Paula; MARAT-MENDES, Teresa - Alfred-Donat Agache Urban Proposal for Costa Do Sol. From the Territory to the City. Em [Em linha] Disponível em WWW:<URL:http://www.fau.usp.br/iphs/abstractsAndPapersFiles/Sessions/25/ANDRE_MARAT-MENDES_RODRIGUES.PDF>.

RÖNN, Magnus - Expertise and judgment in architectural competitions. A theory for assessing architecture quality. Em Copenhagen Business School: [s.n.].

RÖNN, Magnus - Architectural quality in competitions. **FORMakademisk**. [Em linha] 4:1 (2011) 100–115. Disponível em WWW:<URL:http://www.formakademisk.org/index.php/formakademisk/article/view/111/126>.

RÖNN, Magnus - Choosing architects for competitions: experiences from the selection of design teams in Sweden. **FORMakademisk**. 7:1 (2014).

RONN, Magnus; ANDERSSON, Jonas E.; ZETTERSTEN, Gerd Bloxham (Eds.) - **Architectural Competitions – Histories and Practice** [Em linha]. Rio Kulturkooperativ ed. Nordbloms tryck, Hamburgsund, Sweden: The Royal Institute of Technology and Rio Kulturkooperativ, 2013 Disponível em WWW:<URL:http://issuu.com/riokultur/docs/architectural-competition-forlag2/214>. ISBN 978-91-85249-16-9.

RONN, Magnus; KAZEMIAN, Reza; ANDERSSON, Jonas E. (Eds.) - **The architectural competition: research inquiries and experiences**. Stockholm: Axl Books, 2010. ISBN 9789197859820.

ROSA, Edite Maria Figueiredo - **ODAM: valores modernos e a comfonação com a realidade produtiva** [Em linha]. Barcelona, Espanha: Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Projectes Arquitectònics, 15 Dez. 2006 [Consult. 15 out. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.tesisenred.net/handle/10803/6819>. info:eu-repo/semantics/doctoralThesis.

ROSSELLÓ, Juana Canet - El concurso de EUROPAN como sistema de producción de arquitectura y ciudad en las tres últimas convocatorias European 8, 9 y 10 en España y por españoles en Europa. Em **Concursos de arquitectura**Arquitectura e Urbanismo. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2012. ISBN 9789896401061 9896401063 9788484487081 8484487083.

RYBCZYNSKI, Witold - The Bilbao Effect. **The Atlantic**. (set. 2002).

RYBCZYNSKI, Witold - By Design. The Franchising of Architecture. **The New York Times**. [Em linha] (11 jun. 2014). [Consult. 4 jul. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2014/06/11/gehry-norman-foster-moshe-safdie-starchitects-locatectes-franchising-of-architecture/?module=Search&mabReward=relbias%3Aw%2C%5B%22RI%3A9%22%2C%22RI%3A15%22%5D>.

SAGALYN, Lynne B. - The Political Fabric of Design Competitions. Em **Politics of design : competitions for public projects**. Princeton: Policy Research Institute, 2006. ISBN 0977853144 9780977853144. p. 29–52.

SALAMA, Ashraf M. A. - **Spatial design education: new directions for pedagogy in architecture and beyond**. Burlington: Ashgate, 2015. ISBN 9781472422873.

SALAMA, Ashraf M. A.; WILKINSON, Nicholas (Eds.) - **Design studio pedagogy: horizons for the future**. Gateshead, U.K: Urban International Press, 2007. ISBN 1872811094.

SANTOS, Ana Sofia Vaz - **Memórias Deslocadas: experiências de Keil do Amaral e Álvaro Siza entre Portugal e a Holanda** [Em linha]. Coimbra: Departamento de Arquitectura [Darq], Faculdade Ciências Tecnologia Universidade Coimbra, Dez. 2012 Disponível em WWW:<URL:https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/23317>. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura.

SANTOS, Pedro Alves Flores - Projecto FCT. 2008.

SANTOS, Pedro Alves Flores, Forgotten Words - Em: Tokio, Japão: International Union of Architects, 2011.

SANTOS, Pedro Alves Flores; FURTADO, Gonçalo - Alternative Knowing Spaces in Architectural Competitions Cartography of possible futures. Em: Theoretical Currents II: Architecture and its geographical horizons, University of Lincoln, UK, 5 Abril 2012 .

SANTOS, Pedro Alves Flores; FURTADO, Gonçalo - Concurso: Para além de um futuro anunciado. 2008.

SANTOS, Valéria Cássia Dos - **Concursos de arquitectura em São Paulo**. São Paulo, Brasil: Universidade de São Paulo, 2002. M.Arch.

SAUNDERS, William S. (Ed.) - **Judging architectural value** Harvard design magazine readers. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2007. ISBN 9780816650101.

SCHELLENBAUM, Amy - **Here's What You Need to Know About Zaha Hadid Suing a Critic** [Em linha], atual. 26 ago. 2014. [Consult. 29 ago. 2014]. Disponível em WWW:<URL:https://homes.yahoo.com/news/heres-know-zaha-hadid-suing-critic-210006381.html>.

SCHÖN, Donald A. - **Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem**. Porto Alegre: Artes Medicas Sul, 2000. ISBN 9788573076387.

SCHÖN, Donald A. - **The reflective practitioner: how professionals think in action**. Aldershot: Ashgate, 2003. ISBN 1857423194 9781857423198.

Scope of Services: Overview of services that architects can provide over the span of a building project. - 2014.

SEQUEIRA, João Menezes De - Architecture & Research: a possible structure. **AE... Revista Lusófona de Arquitectura e Educação**. 5 (2011) 135–151.

SERVICE AUDIOVISUEL - Piano (Renzo) et Rogers (Richard) : 1977, ouverture du Centre Pompidou, 27 Jan. 2007. Disponível em WWW:<URL:https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-285af1a238b4ee74cd9381ec4ef0b1¶m.idSource=FR_E-87c3d2e2fda9cf9e66545a9e6971ecbc>.

SHARP, Dennis - Architectural Competitions: A watershed between old and new. Em **Architects in competition: international architectural competitions of the last 200 years**. London; New York: Thames and Hudson, 1988. ISBN 9780500341032. p. 181–191.

SHAW, Matt - **Why Zaha Hadid Is Suing The New York Review of Books** [Em linha], atual. 22 ago. 2014. [Consult. 29 ago. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://architizer.com/blog/why-zaha-hadid-is-suing-the-new-york-review-of-books/>.

SHERWOOD, Roger - Project Summary: Quinta da Malagueira Housing Prototypes.org, [s.d.]. [Consult. 1 mar. 2013]. Disponível em WWW:<URL:http://housingprototypes.org/project?File_No=POR003>.

SHIONOYA, Yuichi - The ethics of competition. **European Journal of Law and Economics**. 2:1 (1995) 5–19.

SILVA, Cristina Emília; FURTADO, Gonçalo - Ideias de Arquitectura Portuguesa em viagem. **Joelho**. ISSN 1647-2548. 2:3 (2012).

SILVA, Cristina Emília; FURTADO, Gonçalo - The Portuguese Architecture's ideas in an European geography. A cartography 1974-1976. Em [Em linha]. University of Lincoln, UK: [s.n.] [Consult. 8 jun. 2012]. Disponível em WWW:<URL:http://visit.lincoln.ac.uk/C18/C9/CDL/Document%20Library/Theoretical%20Currents%20II%20-%20Full%20Paper%20-%20Cristina%20Silva%20and%20Gon%3%A7alo%20Furtado.pdf>.

SILVA, Cristina Emília; FURTADO, Gonçalo - Identity of Portuguese architecture in the media reflexes of global. **Blutcher Design Proceedings**. 1:5 (2014) 46–47.

SILVA, Helena Vaz - Portugal na Periferia da Europa. **Revista Camões**. 5 (1999) 158–163.

SILVA, Sandra Cristina Gonçalves Da - **A EXPOSIÇÃO DE BELÉM Novos elementos para a construção de uma «memória»**.

SIMÕES, Sílvia - Investigar em, através e para o Desenho. Em **Identidade e Cultura no Século XXI – 23º Encontro da APECV: actas**. [Em linha]. Bragança: APECV, 2011 [Consult. 17 jun. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56187>.

SOBREIRA, Fabiano José Arcádio - **Concursos de Projeto e Sustentabilidade – entre retórica e prática: análise comparativa entre concursos no Brasil e no Canadá – 2000 a 2007** [Em linha]. Montréal, Canada: Laboratório de Estudos sobre a Arquitetura Potencial, École d'architecture, Université de Montréal, 2009 2008 Disponível em WWW:<URL:http://concursosdeprojeto.org/2008/11/07/posdoc-fabianosobreira/>. Investigação de Pós-Doutorado.

SOBREIRA, Fabiano José Arcádio - Arquitetura e notoriedade: ensaio sobre a cegueiraconcursosdeprojeto.org, 1 Fev. 2009. [Consult. 27 fev. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://concursosdeprojeto.org/2009/02/01/arquitetura-notoriedade/>.

SOBREIRA, Fabiano José Arcádio - Design Competitions in Brasil. Em **Architecture competitions and the production of culture, quality and knowledge: an international inquiry**. Montreal, Canada: Potential Architecture Books, 2015. p. 284–295.

SOBREIRA, Fabiano José Arcádio; GANEM, Roseli Senna; ARAÚJO, Suely Mara Vaz Guimarães De (Eds.) - **Qualidade e sustentabilidade do ambiente construído : legislação, gestão pública e projetos** [Em linha]. [S.l.]: Brasília : Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2014 [Consult. 26 fev. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/16460>. ISBN 9788540201835 (e-book).

SOBREIRA, Fabiano José Arcádio; GANEM, Roseli Senna; ARAÚJO, Suely Mara Vaz Guimarães De (Eds.) - Concursos de projeto: instrumentos para a qualidade e a sustentabilidade da arquitetura e dos espaços públicos. Em **Qualidade e sustentabilidade do ambiente construído : legislação, gestão pública e projetos** [Em linha]. [S.l.]: Brasília : Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2014 [Consult. 26 fev. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/16460>. ISBN 9788540201835 (e-book). p. 131–162.

SOLOVYOVA, Irina - Conjecture and emotion: An investigation of the relationship between design thinking and emotional content. Em **Expertise in design: Design thinking research symposium** [Em linha] [Consult. 1 fev. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://www.creativityandcognition.com/cc_conferences/cc03Design/papers/24SolovyovaDTRS6.pdf>.

SPELMAN, Elisabeth Rohe - **Gottfried Semper and the Profound Surface of Architecture**. Huston, Texas: Rice University, 1997. Master or Architecture.

SPENCER, Jorge *et al.* - A arquitetura ensina-se? **Joelho**. ISSN 1647-2548. 2:3 (2014) 114–125.

SPREIREGEN, Paul D. - **Design competitions**. New York: McGraw-Hill, 1979. ISBN 0070603812 9780070603813.

STEAD, Naomi - Three Complaints About Architectural Criticism. **Critical Architecture**. 2003.

STEVENS, Garry - Struggle in the Studio: a Bourdivin Look at Architectural Pedagogy. **Journal of Architectural Education**. 49:2 (1995) 105–122. doi: 10.1080/10464883.1995.10734672.

STEVENS, Garry - **The Favoured Circle: The Social Foundations of Architectural Distinction**. [S.l.]: The MIT Press, 1998. ISBN 978-0262692786.

STOVER, Alan B. - **Learning Architecture Online: New directions for distance education and the design studio** [Em linha] [Consult. 20 abr. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://home.comcast.net/~abstover/learning_arch/learning_arch_01.html>.

STRONG, Judith - **Participating in architectural competitions: a guide for competitors, promoters, and assessors**. London: Architectural Press, 1976. ISBN 0851395147.

STRONG, Judith - **Winning by design : architectural competitions**. Oxford: Butterworth Architecture, 1996. ISBN 0750624930 9780750624930.

STUCKE, Maurice E. - Is competition always good? 2013.

SUDJIC, Deyan - Revitalising Modernity (Richard Rogers 2007 Laureate Essay). 2007.

SULLIVAN, Louis - Ornament in Architecture. **The Engineering Magazine**. (ago. 1892).

SVENSSON, Charlotte - Inside the Jury Room. Em **Paper in the proceeding to the Nordic conference on Architectural Inquiries Theories, methods and strategies in contemporary Nordic architectural research. Nordic-Baltic Conference** [Em linha] [Consult. 22 mar. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://tintin.arch.chalmers.se/aktuellt/PDFs/Svensson_Inside%20the%20Jury%20Room.pdf>.

SVENSSON, Charlotte - Speaking of Architecture: a Study of the jury's Assessment in an Invited Competition. **NORDIC JOURNAL OF ARCHITECTURAL RESEARCH**. 21:2/3 (2009) 94–107.

SVENSSON, Charlotte - Speaking of Architecture: a Study of the jury's Assessment in an Invited Competition. Em RONN, MAGNUS; KAZEMIAN, REZA; ANDERSSON, JONAS E. (Eds.) - **The architectural competition: research inquiries and experiences**. Stockholm: Axl Books, 2010. ISBN 9789197859820.

TAVARES, Jeferson Cristiano - **Projetos para Brasília e a cultura urbanística nacional** [Em linha]. [S.l.]: Universidade de São Paulo, 30 Ago. 2004 [Consult. 27 dez. 2014]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18131/tde-23092008-111353/>>.

TAVARES, Jeferson Cristiano - **Projetos para Brasília: 1927 – 1957**. Brasília: IPHAN, 2014. ISBN 978-85-7334-263-5.

TÁVORA, Fernando - Conversaciones em Oporto. **Revista Arquitectura**. 261 (1986) 23.

TENREIRO, Oscar - Otra vez el star system Entre lo cierto y lo verdadero, 25 Jan. 2010. [Consult. 21 dez. 2013]. Disponível em WWW:<URL:<http://oscartenreiro.com/2010/01/25/otra-vez-el-star-system/>>.

TESTA, Peter - **The Architecture of Alvaro Siza** [Em linha]. Massachusetts, USA: Massachusetts Institute of Technology. Dept. of Architecture., 1984 [Consult. 18 fev. 2013]. Disponível em WWW:<URL:<http://dspace.mit.edu/handle/1721.1/70162>>. Thesis (M.S.).

The architects: Charles Barry and Augustus Pugin - [Em linha] [Consult. 18 mar. 2015]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.parliament.uk/about/living-heritage/building/palace/architecture/palacestructure/the-architects/>>.

The Competition: a documentary that exposes how «starchitects» really work - **The Guardian**. [Em linha] (8 mai. 2014). Disponível em WWW:<URL:<http://www.theguardian.com/artanddesign/architecture-design-blog/2014/may/08/the-competition-film-shows-how-starchitects-really-work>>.

The Rally -: The Ralley: Celebrating the Art and Wit of Architecture. Architecture Association (AA), 7 Jul. 1976.

TILL, Jeremy - **What is architectural research? Architectural Research: Three Myths And One Model**. London: RIBA, 2005.

TILL, Jeremy - Lost Judgement. Em HARDER, EBBE (Ed.) - **Writings in architectural education. How will the demands of the information society and «new knowledge» affect on the demand of relevant or necessary «know how» in architectural education ; EAAE prize 2003 - 2005, sponsored by VELUX** [Em linha]. Copenhagen: European Association for Architectural Education, 2005 Disponível em WWW:<URL:http://www.archdesign.vt.edu/news/pdf/eaae-prize-2003-05-essays.pdf>. ISBN 2-930301-22-8. p. 164–181.

TILL, Jeremy - **Architecture depends**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009. ISBN 9780262012539.

TILL, Jeremy - Is doing architecture doing research? Em Valencia: Escuela Técnica Superior De Arquitectura Universitat Politècnica De València, 1 Jun. 2011.

TILL, Jeremy - Scarcity contra Austerity The Design Observer Group, 10 Ago. 2012. [Consult. 16 nov. 2012]. Disponível em WWW:<URL:http://places.designobserver.com/feature/scarcity-contra-austerity/35638/>.

TINEM, Nelci - Arquitetura Moderna Brasileira: a imagem como texto. Arqtexto. **Vitruvius - Arqtextos**. 6:072.02 (2006).

TOSTÕES, Ana - Em direcção a uma nova monumentalidade. A Obra da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian. **Revista de História da Arte**. 2006. 190–206.

TOSTÕES, Ana; GUERRA, Fernando - **Arquitetura portuguesa contemporânea**. [Lisboa: CCT, Correios de Portugal, 2008. ISBN 9789728968113.

TOSTRUP, Elisabeth - **Architecture and Rhetoric. Text and design in architectural competitions, Oslo 1939-90** [Em linha]. Oslo: Oslo School of Architecture, 1996 [Consult. 18 mai. 2012]. Disponível em WWW:<URL:http://www.aho.no/Global/Dokumenter/Forskning/Avhandlinger/Tostrup_avhandling.pdf>. PhD.

TOSTRUP, Elisabeth - **Architecture and Rhetoric. Text and design in architectural competitions, Oslo 1939-90** [Em linha]. London: Andreas Papadakis Publisher, 1999 [Consult. 18 mai. 2012]. Disponível em WWW:<URL:http://www.aho.no/Global/Dokumenter/Forskning/Avhandlinger/Tostrup_avhandling.pdf>. ISBN 1-901092-05-4.

TOSTRUP, Elisabeth - Promoting the Best: On Competition Rhetoric. Em RONN, MAGNUS; KAZEMIAN, REZA; ANDERSSON, JONAS E. (Eds.) - **The architectural competition: research inquiries and experiences**. Stockholm: Axl Books, 2010. ISBN 9789197859820. p. 76–96.

TRIGUEIROS, Luiz (Ed.) - **Fernando Távora: Casa de Férias em Ofir, 1957** Blau Portfolio Collection. Lisboa, Portugal: Editorial Blau, 1992. ISBN 972-8311-38-9.

TRIGUEIROS, Luiz (Ed.) - **Fernando Távora** Blau Monographs. Lisboa, Portugal: Editorial Blau, 1993. ISBN 972831129X.

TRIGUEIROS, Luiz (Ed.) - **Eduardo Souto Moura** Blau Monographs. Lisboa: Editorial Blau, 1994. ISBN 97283110502.

TRIGUEIROS, Luiz (Ed.) - **Álvaro Siza: 1986-1995** Blau Monographs. Lisboa: Editorial Blau, 1995. ISBN 9728311001.

TRIGUEIROS, Luiz (Ed.) - **Carrilho da Graça**. Lisboa, Portugal: Editorial Blau, 1995. ISBN 9728311028.

TRIGUEIROS, Luiz (Ed.) - **Álvaro Siza: 1954-1976** Blau Monographs. Lisboa: Editorial Blau, 1997. ISBN 9728311125.

TRIGUEIROS, Luiz (Ed.) - **Casa de chá da boa nova** Blau Portofolio Collection. Lisboa, Portugal: Editorial Blau, 1999. ISBN 9728311486.

TURCO, Maria Grazia - Pierre Vago, Un Architetto Cittadino nel Mondo. Em SETTE, MARIA PIERA *et al.* (Eds.) - **Saggi in onore di Gaetano Miarelli Mariani**. Roma: Bonsignori, 2007. ISBN 9788875974015. p. 319–330.

UIA - UIA Accord on Recommended International Standards of Professionalism in Architectural Practice. 2006.

UNESCO - International Conference of Artists. 1952.

UNESCO - Resolutions and decisions adopted by the Executive Board at its Thirty-first session (Paris, 5 November to 11 December 1952). 1952.

UNESCO - Resolutions and decisions adopted by the Executive Board at its Thirty-seventh session (Paris, 10 March - 9 April 1954). 1954.

UNESCO - Draft Regulation for International Competitions in Architecture. 1954.

UNESCO - Recommendation Concerning International Competitions in Architecture and Town Planning, New Delhi, 5 December 1956. 1956.

UNESCO - Revised Recommendation concerning International Competitions in Architecture and Town Planning. 1978.

UNESCO; UIA - CHARTER UNESCO+UIA FOR ARCHITECTURAL EDUCATION [Revised Edition 2011, Approved by UIA General Assembly, Tokyo 2011]. 2011.

URSPRUNG, Philip; CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE; HERZOG & DE MEURON - **Herzog & de Meuron: natural history**. Montréal; [Baden, Switzerland]: Canadian Centre for Architecture ; Lars Müller, 2005. ISBN 9783037780497.

UTZON, Jørn - **Sydney National House (Red Book)** [Em linha] Disponível em WWW:<URL:https://skfandra.files.wordpress.com/2011/02/red_book.pdf>.

UTZON, Jørn - **Sydney National House (Yellow Book)** [Em linha] Disponível em WWW:<URL:<https://skfandra.files.wordpress.com/2011/06/1962-the-yellow-book.pdf>>.

VALÉRIO, Nuno - **Estatísticas Históricas Portuguesas**. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística, 2001.

VALÉRY, Paul; CARNER, Josep; NADAL, Marta - **Eupalinos o el arquitecto**. Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1982. ISBN 8450077028.

VASSALO, Francisco; MARTINS, Fernando (Eds.) - **Prémios Uia Berlim 2002**. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2002. ISBN 978-972-9766-85-5.

VÁZQUEZ, José Manuel González - Siza y la década prodigiosa. Concursos 1980-90. **Concursos de arquitectura: 14 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica**. 2012.

VÁZQUEZ, José Manuel González - Siza y la década prodigiosa. Concursos 1980-90. Em **Concursos de arquitectura** Arquitectura e Urbanismo. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2012. ISBN 9789896401061.

VELOSO FILHO, Raimundo Nonato - **Arquitetos paulistas e os concursos nacionais de arquitetura de 1990 a 2010** [Em linha] [Consult. 10 dez. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://repositorio.unb.br/handle/10482/15595>. Tese.

VEREIN WONDERLAND (Ed.) - **Wonderland travelogue 2004 - 2006: 99 European examples and answers regarding a changing architectural practice**. Wien: Springer, 2006. ISBN 9783211354445.

VIEIRA, Álvaro Siza - La forma del mar la hacen las casas. ISSN 1988-3412. 1987.

VIEIRA, Álvaro Siza - **Alvaro Siza, 1954-1988**. Tokyo: A+U Publ. Co., 1989. ISBN 9784900211278.

VIEIRA, Álvaro Siza - Ceremony Acceptance Speech. 1992.

VIEIRA, Álvaro Siza - **Álvaro Siza : obras e projectos : 6 de maio a 28 de julho de 1996 : Câmara Municipal de Matosinhos**. Madrid: Electa, 1996. ISBN 9788481561142.

VIEIRA, Álvaro Siza - **Imaginar a evidência**. Lisboa: Ed. 70, 2000. ISBN 9724410331.

VIEIRA, Álvaro Siza - **Álvaro Siza : uma questão de medida : entrevistas**. Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2009. ISBN 9789896580100 9896580103.

VIEIRA, Álvaro Siza - Entrevista ao arquiteto Siza Vieira, 26 Jun. 2014. [Consult. 21 jan. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://vimeo.com/99233942>.

VIEIRA, Álvaro Siza - Entrevista com Álvaro Siza Vieira, 25 Set. 2014.

VIEIRA, Álvaro Siza - Entrevista com Álvaro Siza Vieira, 10 Jan. 2015.

VIEIRA, Álvaro Siza; ANGELILLO, Antonio - **Alvaro Siza : writings on architecture**. Milan; London: Skira ; distributed by Thames & Hudson, 1997. ISBN 9788881183159.

VIEIRA, Álvaro Siza; FERRATER, Carlos; PEÑIN LLOBELL, Alberto - Entrevista a Alvaro Siza. *Marginália*. **Palimpsesto**. ISSN 2014-1505. 03:08 (2013).

VIEIRA, Álvaro Siza; MOURA, Eduardo Souto de - *Conversazione tra Álvaro Siza ed Eduardo Souto de Moura*. Porto, 11 dicembre 2012 [Conversation between Álvaro Siza and Eduardo Souto de Moura. Porto, 11 December 2010]. **Casabella**. ISSN 0008-7181. LXXV:800 (2011) 52–65.

VILAÇA, Helena - **As associações de moradores enquanto aspecto particular do associativismo urbano e da participação social** [Em linha]. [S.l.]: Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 1994 Disponível em WWW:<URL:http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1318.pdf>. Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica.

VOLKER, Leentje - **Deciding about design quality: value judgements and decision making in the selection of architects by public clients under European tendering regulations**. Leiden: Sidestone Press, 2010. ISBN 9789088900532.

VOLKER, Leentje; MANZONI, Beatrice (Eds.) - **Proceedings of the 5th International Conference on Competitions 2014 Delft (13-14 February 2014)**. Delft, The Netherlands: Faculty of Architecture and the Built Environment, TU Delft, 2014.

WAINWRIGHT, Oliver - Pitch battle: watch four star architects compete to design New York tower. **The Guardian**. [Em linha] (19 nov. 2012). Disponível em WWW:<URL:http://www.theguardian.com/artanddesign/architecture-design-blog/2012/nov/19/architects-zaha-hadid-norman-foster>.

WEIR, Stuart - *Competition as Relationship: Sport as a Mutual Quest Towards Excellence*. **The Image of God in the Human Body: Essays on Christianity and Sports**. 2008. 101.

WEZEMAEL, Joris Ernest Van *et al.* - «Mattering» the Res Publica. 2011.

WEZEMAEL, Joris Ernest Van - Research on architectural competitions: Towards a theory of jury-based decision-making. **Scandinavian Journal of Management**. ISSN 09565221. 27:1 (2011) 157–159. doi: 10.1016/j.scaman.2010.12.007.

WEZEMAEL, Joris Ernest Van; SILBERBERGER, Jan M.; PAISIOU, Sofia - Assessing ‘Quality’: The unfolding of the ‘Good’—Collective decision making in juries of urban design competitions. **Scandinavian Journal of Management**. ISSN 09565221. 27:1 (2011) 167–172. doi: 10.1016/j.scaman.2010.12.005.

WIGLEY, Mark - Towards Turbulance. **Volume**. 10 (2006) 6–7.

WILLIS, Beverly - Here’s to the Demise of the Star Architects. **The New York Times**. [Em linha]. ISSN 0362-4331 (28 jul. 2014). [Consult. 29 ago. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.nytimes.com/roomfordebate/2014/07/28/are-the-star-architects-ruining-cities-9/heres-to-the-demise-of-the-star-architects>.

WILLIS, Daniel - In the Shadow of a Giant: On the Consequences of Canonization. Em SAUNDERS, William (Ed.) - **Judging Architectural Value: A Harvard Design Magazine Reader**. Minnesota, USA: University of Minnesota Press, 2007. p. 68–86.

WINSTON, Anna - «**98% of what gets built today is shit**» says Frank Gehry [Em linha], atual. 24 out. 2014. [Consult. 22 abr. 2015]. Disponível em WWW:<URL:http://www.dezeen.com/2014/10/24/98-percent-of-architecture-is-bad-says-frank-gehry-middle-finger/>.

WONDERLAND *et al.* (Eds.) - **'Getting Started' Follow the white rabbit ...** A10. ed. Viena, Austria: Wonderland Association, 2006. ISBN 9783950213805.

WONDERLAND *et al.* (Eds.) - **Making Mistakes.** A10. ed. Viena, Austria: Wonderland Association, 2007. ISBN 978-3-9502138-0-5.

WONDERLAND *et al.* (Eds.) - **Going public.** A10. ed. Viena, Austria: Wonderland Association, 2008. ISBN 978-3-9502138-0-5.

WONDERLAND *et al.* (Eds.) - **Manual for emerging architects.** Wien: Springer Vienna Architecture, 2012. ISBN 9783709108222 3709108225.

WYNNE, George G. - **Winning designs: the competitions Renaissance** [Em linha]. New Brunswick, N.J.: Transaction Books, 1981 [Consult. 18 mar. 2013]. Disponível em WWW:<URL:[http://www.openisbn.com/preview/0878558934/?title=Winning%20Designs:%20The%20Competitions%20Renaissance%20\(Learning%20From%20Abroad\)](http://www.openisbn.com/preview/0878558934/?title=Winning%20Designs:%20The%20Competitions%20Renaissance%20(Learning%20From%20Abroad))>. ISBN 0878558934 9780878558933.

YANEVA, A. - Scaling Up and Down: Extraction Trials in Architectural Design. **Social Studies of Science.** ISSN 0306-3127. 35:6 (2005) 867–894. doi: 10.1177/0306312705053053.

Zaha says preventing migrant deaths in Qatar «not my duty as an architect» - [Em linha], atual. 26 fev. 2014. [Consult. 29 ago. 2014]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.dezeen.com/2014/02/26/qatar-zaha-hadid-stadium/>>.

ZALTMAN, Gerald - **Innovations and organizations.** New York: Wiley, 1973. ISBN 047198129X.

ZEICHNER, Kenneth M. - **A formação reflexiva de professores : ideias e práticas** [Em linha]. [S.l.]: EDUCA, 1993 [Consult. 3 set. 2014]. Disponível em WWW:<URL:<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/3704>>. ISBN 972-8036-07-8.

ZEVI, Bruno - **História da Arquitectura Moderna.** Arcádia ed. Lisboa: Arcádia, 1970.

ZHENG, Hang - **Design systemic innovation policy for regions in developing country: Case of Zhejiang, China.** [Em linha]. [S.l.]: The University of Nijmegen, 2006 [Consult. 23 abr. 2015]. Disponível em WWW:<URL:<http://gpm.ruhosting.nl/mt/2006MASG07ZengHang.pdf>>.

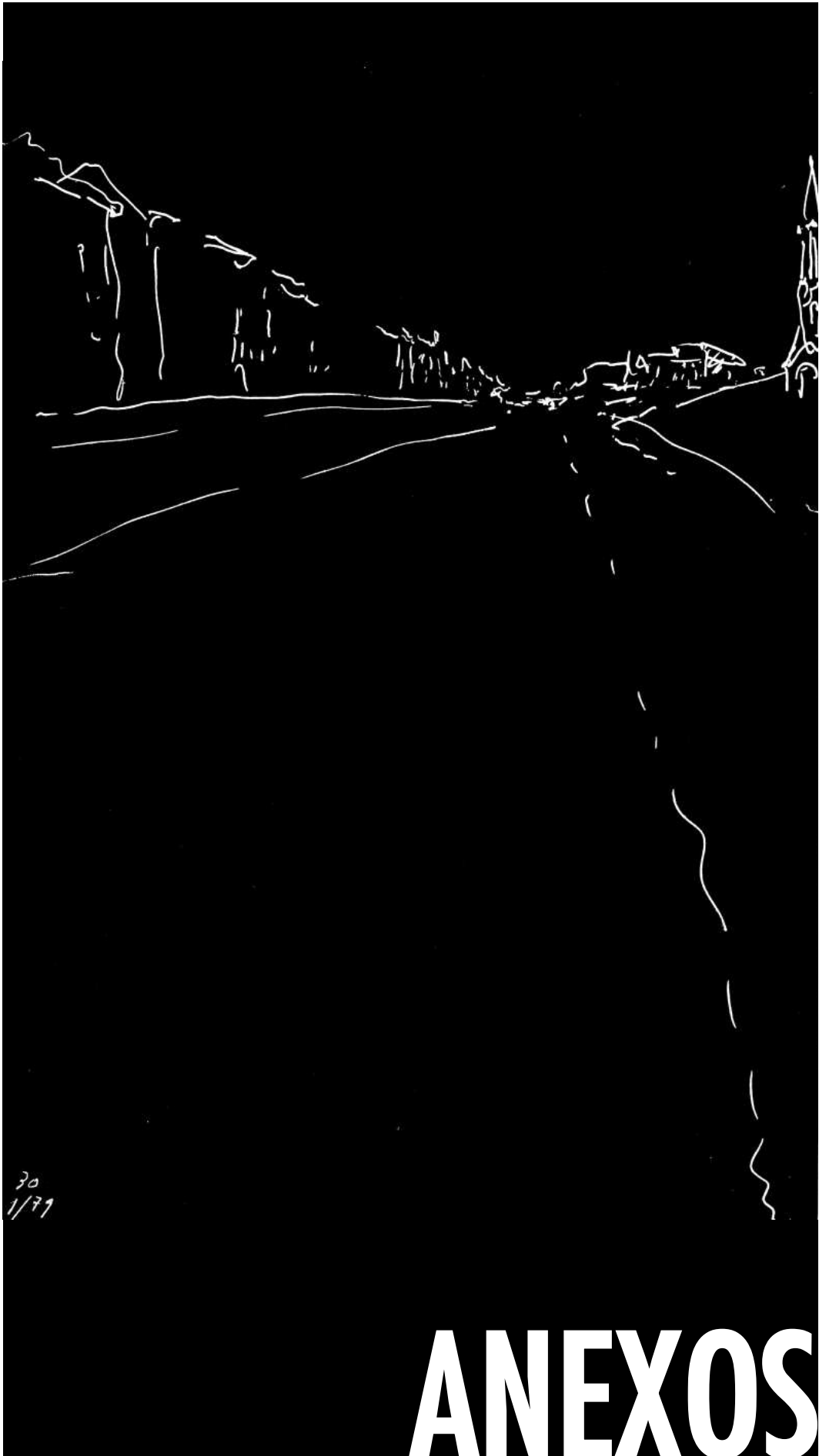


Figura 204. Álvaro Siza Vieira, desenho de Berlim, 1979

ANEXOS

O suporte informático abaixo contém o volume dedicado aos Anexos, organizado do seguinte modo:

Anexo A - Artigos;

Anexo B - Entrevistas;

Anexo C - Fichas de concursos e cronologia de apoio às entrevistas a Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura;

Anexo D - Cronologia comparada (timeline);

Anexo E - Glossário;

Anexo F - Principais regulamentos de concursos internacionais de arquitectura.

