



Susana Constantino Peixoto da Silva

MONUMENTALIDADE MODERNA

As Instalações Académicas de Coimbra e a Arquitectura dos Centros Culturais no Pós-guerra

Tese de Doutoramento em Arquitectura, orientada por Professor Doutor José António Oliveira Bandeirinha
e apresentada ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

Outubro 2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Monumentalidade Moderna.

As Instalações Académicas de Coimbra e a Arquitectura dos Centros Culturais no Pós-guerra.

Susana Constantino

Tese de Doutoramento em Arquitectura, orientada pelo Professor Doutor José António Oliveira Bandeirinha e apresentada ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra em Outubro de 2017 por Susana Constantino Peixoto da Silva

Tese de Doutoramento realizada com o apoio financeiro da Bolsa de Doutoramento ref. SFRH/BD/87825/2012 atribuída pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia financiada por fundos nacionais do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior e pelo Fundo Social Europeu no âmbito do POCH - Programa Operacional Capital Humano.

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



UNIÃO EUROPEIA
Fundo Social Europeu

Agradecimentos

Uma tese de doutoramento é uma tarefa intensa e de longo tempo. É assim natural que a escolha de um tema de investigação tenha em si, para além do interesse científico que lhe está inerente, uma certa dose de fascinação pessoal. No meu caso, encontrei essa conjugação de factores no edifício das Instalações Académicas de Coimbra. Desde que cheguei a Coimbra, há 25 anos atrás, este edifício era uma presença constante nos meus percursos diários. Em particular, no Teatro Académico de Gil Vicente vi teatro, cinema e concertos que marcaram alguns dos melhores anos da minha vida. Na investigação que mais tarde desenvolvi sobre o tema dos Cine-teatros construídos durante o Estado Novo em Portugal, esse mesmo teatro era um exemplo estudado e, posso confessar, um dos meus preferidos.

Quero inaugurar esta dissertação agradecendo ao meu orientador, o Professor Doutor José António Bandeirinha. Neste caso, esse agradecimento vai para além da constante e atenta orientação, das longas conversas e da amizade pessoal. Tenho, em primeiro lugar, de lhe agradecer o fascínio que partilhamos por este edifício. José António Bandeirinha foi o primeiro a estudar e a escrever sobre as Instalações Académicas de Coimbra e devo-lhe o desafio de aprofundar esse estudo e de usar este conjunto como caso de estudo desta investigação.

Outras pessoas e instituições foram, no entanto, fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação e a quem gostaria também de deixar o meu agradecimento. À Fundação para a Ciência e Tecnologia devo o apoio financeiro garantido pela atribuição da Bolsa de Doutoramento (ref. SFRH/BD/87825/2012), que permitiu a dedicação exclusiva a esta investigação durante os últimos quatro anos.

Aos docentes e responsáveis do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, do Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra agradeço o suporte institucional para acolherem esta dissertação. Agradeço ainda ao corpo administrativo do Departamento de Arquitectura, Lurdes Figueiredo, Sílvia Damas e Vanessa França, pela ajuda inestimável que sempre me prestaram.

Passei muitas das horas desta investigação em Arquivos e Bibliotecas. Aos seus responsáveis e funcionários quero agradecer todo o apoio dispensado, nomeadamente, da Biblioteca do

Departamento de Arquitectura da FCTUC, da Biblioteca Geral da UC, da Imagotheca da Câmara Municipal de Coimbra, da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, da Biblioteca da Technische Universiteit Delft e do Het Nieuwe Instituut. Uma palavra especial para os funcionários do Arquivo da Universidade de Coimbra, pela cooperação e disponibilidade e para o seu Director-Adjunto, Dr. Júlio de Sousa Ramos, pela autorização de consulta dos arquivos da CAPOCUC e de reprodução do material sempre que solicitado.

Várias pessoas contribuíram com comentários, sugestões e informações para o desenvolvimento deste trabalho. Aos organizadores e moderadores das conferências onde participei, agradeço em particular ao Jorge Correia, à Rute Figueiredo, à Judith Hopfengärtner e ao Professor Ákos Moravanski a oportunidade para apresentar publicamente o trabalho em curso. Ao Professor Doutor José Fernando Gonçalves e ao Professor Doutor Fernando Oliveira Matos, os seus comentários na Apresentação do Projecto Tese. À Professora Doutora Ana Tostões agradeço o acesso ao espólio do Arquitecto Alberto José Pessoa para consulta do processo das Instalações Académicas de Coimbra. Ao Tiago Farinha, ao Gonçalo Canto Moniz, ao Rui Lobo, ao Ricardo Agarez e à Raquel Bernardino agradeço, ainda, a disponibilização mais do que prestável de material comum às nossas investigações.

O início do Doutoramento coincidiu com os anos em regressei ao Departamento de Arquitectura num papel novo para mim, como Assistente Convidada para a cadeira de Projecto I. A todos que aí (re)encontrei quero agradecer a forma como fui recebida. Em especial, devo aos colegas com quem partilhei esta nova experiência, José António Bandeirinha, Joaquim Almeida, Susana Lobo e Carlos Antunes, os bons momentos que nos uniram e a amizade criada nesses três anos. Aos alunos de Projecto I agradeço, porque com eles aprendi a ensinar.

Esta é também a oportunidade para deixar uma palavra de reconhecimento e amizade a todos aqueles que nos acompanham ao longo de vários anos. A primeira delas fica para o Luís Miguel Correia e o Nelson Mota, meus companheiros da prática da Arquitectura. Com eles tenho vindo a aprender, a projectar e a construir as obras que fazem parte do que sou. Seguem-se os amigos de sempre que Coimbra me deu: em especial a Rita Gonçalves, presente desde o primeiro dia que chegámos, em Setembro de 1992; o João Gomes, o Armando Rabaça e a Dilar Brogueira, o Nuno Morais e a Maria João Damas, o Rui Lobo e a Sandra Poiarez. Apesar da distância, ficam os bons momentos passados juntos.

Aos meus pais, à Sónia e ao Vasco por serem, incondicionalmente, Família. Esta tese é um tributo aos meus pais, Raul e Teresa, que se conhecerem em Coimbra e foram, também eles, protagonistas desta história com os momentos que passaram no jardim das Instalações Académicas, na longa Primavera de 1969.

A minha palavra final é dedicada ao Nelson, companheiro inseparável durante todos estes anos. Ao Nelson devo o apoio, o espírito crítico e o desafio permanente para ir mais longe. Devo os momentos partilhados, a amizade permanente e os sorrisos. Nada faria sentido sem a tua presença. Por tudo, o meu imenso *obrigada*.

Resumo

A presente dissertação examina o conjunto das Instalações Académicas da Universidade de Coimbra (1954-1961) como objecto de estudo para uma análise alargada da caracterização arquitectónica dos centros culturais construídos no pós-guerra. Em particular, esta tese explora o papel activo desempenhado pelos princípios disciplinares que defendiam a humanização da arquitectura por via de uma Nova Monumentalidade.

Estruturada numa sequência de temáticas que vão desde o debate internacional da revisão da arquitectura moderna no pós-guerra até ao papel dos equipamentos colectivos e culturais como meio de expressão cívica e símbolo de revalorização do espaço público, esta tese começa por abordar a relação que os centros culturais estabelecem dentro do trinómio Arquitectura, Cultura e Cidade. Construídos como a materialização física de um conjunto de políticas de democratização do acesso à cultura e de regeneração dos centros urbanos no período que se seguiu ao final da II Guerra Mundial, os centros culturais assumem-se como locais de uma nova experiência de colectividade urbana, reafirmando o papel simbólico dos equipamentos públicos na vivência quotidiana e identidade da cidade europeia. Simultaneamente, enquanto novas propostas tipológicas que articulavam diferentes espaços para acomodar a cultura e o lazer de massas com uma imagem urbana de grande abertura e receptividade, anunciam uma mudança de paradigma na concepção dos equipamentos culturais e na sua relação com a cidade e o espaço público envolvente.

Depois de estabelecido este enquadramento conceptual, a investigação centra-se no programa, desenho e recepção crítica das Instalações Académicas dentro do plano da Cidade Universitária de Coimbra, apresentando este conjunto como um contra-projecto em relação à retórica da monumentalidade clássica dos restantes edifícios do plano geral da Cidade Universitária e como um equipamento cívico que partilha as suas referências urbanas e arquitectónicas com os equipamentos culturais e educativos que o *welfare state* europeu vinha promovendo. Considerando que, no contexto nacional, o regime do Estado Novo não subscrevia os mesmos princípios ideológicos

que na Europa do pós-guerra vinham sustentando a encomenda pública desses equipamentos, a presente tese defende que, neste caso específico, a aproximação ao modelo dos centros culturais europeus se deu através da acção da Arquitectura enquanto agente disciplinar e não por via da agenda ideológica do estado.

As conclusões da dissertação afirmam que as Instalações Académicas são o resultado de uma abordagem arquitectónica que deliberadamente enfatiza as possibilidades estéticas e materiais que pertencem à lógica da humanização da arquitectura moderna discutida nos CIAM desse período, nomeadamente a integração das artes e a valorização da escala humana. Desse modo, tal como aconteceu com os centros culturais no contexto europeu, representam um momento de transição no conceito e desenho dos equipamentos colectivos dedicados à cultura e ao lazer, contribuindo, desse modo, para uma mudança de vivência no espaço público.

Abstract

This dissertation examines the Student Centre of the University of Coimbra (1954-1961) as a case study of the architectural qualities of the post-war cultural centres in Europe. In particular, this thesis explores the critical role played by a new disciplinary attitude that promoted the idea of New Monumentality as a key component for a more humanistic approach to architecture.

The research outputs presented in this work are organised according to a narrative sequence that begins with the post-war debate on the revision of the principles of the modern movement, to move on to the discussion of the role played by cultural buildings as spaces for civic expression and symbols of the revalorization of public space. Following this outline, this thesis aims at exploring how the cultural centres were able to articulate the trilogy Architecture, Culture and City. In the aftermath of the second-World War, cultural centres became the materialization of a more democratic access to culture, and of a new politics of regeneration of the historic centres of European cities. Hence, this thesis argues that cultural centres created the locus for a new experience of urban community, strengthening the symbolic role played by public buildings in the everyday life and identity of the European city. Cultural centres became a new type of public building, associated to an open and welcoming urban life, which could accommodate simultaneously different cultural activities, and provide leisure opportunities for the masses. Accordingly, the post-war cultural centres embodied a paradigm shift in the idea of the cultural building and its relation with the city and the surrounding public space.

After establishing this intellectual framework, the research focuses on the programme, the design and the critical reception of the Student Centre of the University of Coimbra as part of the plan for the new University of Coimbra campus. The Student Centre is presented as a counter-project to the rhetoric of classic monumentality of the other buildings built under the auspices of the campus masterplan and as a civic equipment that shares its urban and architectural references with the cultural and educational facilities promoted by the European welfare state. In the Portuguese context, however, the *Estado Novo* regime did not subscribe to the ideological

principles that supported public commissioning of cultural buildings in post-war Europe. Thus, this thesis contends that the Student Centre of the University of Coimbra reproduces the model of the European cultural centre through architecture's disciplinary agency, rather than through the state's ideological agenda.

This thesis concludes asserting that the Student Centre of the University of Coimbra is the result of an architectural approach that deliberately emphasizes the aesthetical and material possibilities pertaining to the humanization of modern architecture discussed in the post-war CIAM, especially the synthesis of the arts and the valorisation of the human scale. As a result, this complex triggered a paradigm shift in the concept and design of collective facilities for culture and leisure in Portugal, replicating what many other cultural centres were doing in Europe, and thus contributing to a new experience of the public space.

Índice

Agradecimentos	3
Resumo	5
Abstract	7
Introdução	11
PARTE I	
Arquitectura Moderna e a Representação do Colectivo: Repensar o Espaço Público	27
1. Monumentalidade Moderna e a Humanização da Arquitectura	29
1.1. Nova Monumentalidade: a Expressão Simbólica na Revisão do Movimento Moderno.....	31
Um manifesto interdisciplinar: “Nine Points on Monumentality”	31
Ideologia e estética ou o combate ao <i>gosto dominante</i>	39
Nova Monumentalidade como <i>questão crítica</i> : o debate nos anos 1940.....	48
1.2. A Síntese das Artes e o Desenho dos Centros Cívicos: os Temas da Re-humanização.....	56
<i>Gesamtkunstwerk</i> : a Bauhaus, Le Corbusier e o pós-guerra.....	56
Pensamento e Sentimento: Giedion e a Síntese das Artes nos CIAM.....	67
O centro cívico como concretização do debate: <i>The heart of the city</i>	73
2. Os Equipamentos Colectivos no Pós-Guerra. Cultura e Comunidade	83
2.1. Arquitectura como Símbolo da Reconstrução Europeia: o Centro Cultural	85
Edifícios de cultura para uma <i>civilisation du loisir</i>	85
O acesso à cultura: o centro cultural como um edifício <i>igualitário</i>	91
Cultura e Cidade: <i>Royal Festival Hall</i> e a imagem dos centros culturais.....	101
2.2. Um Novo Espaço Cívico: Campus Universitários e as Instalações de Estudantes	118
Universidades e arquitectura: <i>um mundo em si mesmo</i>	118
<i>Harvard Graduate Center</i> : arquitectura moderna para a vida universitária em comunidade.....	129
“Realizações e Tendências actuais”: recepção e crítica em Portugal	140
3. Arquitectura e Síntese das Artes em Portugal: Significado de um Novo Discurso	149
3.1. A Recepção do Movimento Moderno pela Síntese das Artes: entre Discursos e Práticas	151
A revista “Arquitectura” 1949-1957: aproximação ao debate internacional.....	151
Brasil: a Síntese das Artes como paradigma de modernidade.....	161
1953: a abertura aos congressos internacionais.....	169
3.2. A Integração das Artes como Prática: Institucionalização e Reinterpretação	176
Os reflexos do III Congresso UIA: “Colaboração entre o Arquitecto e os Artistas”.....	176
Das experiências pioneiras ao conjunto da Infante Santo.....	182
A Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian: a obra da maturidade.....	191

PARTE II	
Instalações Académicas de Coimbra: Repensar o Equipamento Público	199
4. As Instalações Académicas: A Formulação de uma Outra Ideia	201
4.1. A Construção da Cidade Universitária de Coimbra: a Retórica de Monumentalidade	203
A condição para o novo plano: tradição do lugar e a afirmação da identidade	203
Os modelos e a imagem da Cidade Universitária de Coimbra	213
Entre o método e o resultado: <i>Tabula rasa</i> e a estética do poder	224
4.2. A Universidade Desce à Cidade: Definição de um Equipamento Urbano	233
A saída dos estudantes da Alta: confirmação de um espaço monofuncional	233
O desenho de um programa arquitectónico: um “centro cultural e social”	239
Alberto Pessoa e a ideia de uma <i>arquitectura pública</i>	251
5. A Arquitectura de um Centro Cultural: A Monumentalidade Moderna	261
5.1. Projecto e Construção de um Edifício Moderno	263
A metodologia funcionalista: <i>form follows function</i>	263
A experiência de uma obra total: procura do paradigma moderno	279
Debate e recepção: “um amplo e moderno edifício”	291
5.2. Um Espaço Comum: Equipamento para a Vida em Comunidade	300
O Teatro como novo lugar para a cultura	300
A importância do vazio: a escala humana e a relação com a cidade	309
Um espaço de liberdade: o edifício na crise académica	318
Conclusões	341
Cronologia e Documentos	349
Lista de Abreviaturas	379
Fontes e Referências	381
Fontes de Imagens	399

Introdução

Esta dissertação parte de uma reflexão sobre as circunstâncias políticas, sociais e disciplinares que determinaram a decisiva mudança de paradigma que definiu a arquitectura dos equipamentos culturais no período que se seguiu à II Guerra Mundial.¹

O interesse no tema da caracterização de equipamentos culturais no século XX já tinha sido explorado numa investigação anterior dedicada à arquitectura dos cine-teatros construídos em Portugal no período politicamente definido pelo Estado Novo. O que se defendia nesse trabalho era que os cine-teatros construídos ao longo de trinta anos, se difundiram de forma generalizada por muitas das cidades portuguesas de dimensão média marcando, ainda hoje, a sua paisagem. O estudo realizado revelou que apesar de serem, na sua maioria, o resultado de um processo de iniciativa privada, a consistência da sua caracterização urbana, espacial e formal foi, no entanto, fortemente ditada pela regulamentação e pela acção legislativa do estado.²

A reflexão que agora se inicia, nasce com a constatação de que entre os cine-teatros construídos ao longo das décadas de 1930 a 1960 e a inauguração, em 1969, da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa - reconhecido como o primeiro grande equipamento cultural moderno em Portugal - algo de estrutural mudou na arquitectura desses equipamentos, algo que os aproximava das experiências tipológicas que se vinham fazendo na Europa, sob os auspícios das políticas de reconstrução do pós-guerra e da renovação do discurso disciplinar da arquitectura moderna. Um exemplo claro dessa mudança era evidenciado por um dos edifícios que integrava

1. A expressão “paradigma” usada ao longo deste texto é emprestada da designação cunhada por Thomas Kuhn quando se referia a um conceito vigente partilhado por uma comunidade científica mas que, como o próprio autor reconhece, passou a ser genericamente usada, no campo das humanidades, das artes e da sociologia, como um modelo ou exemplo emblemático que determina um padrão. No seu sentido original uma “mudança de paradigma” implica, por princípio, uma crise no paradigma anterior ultrapassada pelos resultados gerados pelo novo paradigma. Ver «Postscript-1969» em Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, 2ª edição ampliada (Chicago: The University of Chicago Press, 1970), 174–210.

2. Susana Constantino P. Silva, *Arquitectura de Cine Teatros: Evolução e Registo [1927—1959]. Equipamentos de cultura e lazer em Portugal no Estado Novo* (Coimbra: Almedina, 2010). As conclusões apresentadas baseavam-se numa seriação que reunia 90 cine teatros construídos de raiz entre 1927 e 1959.

a selecção dos cine-teatros, o Teatro das Instalações Académicas da Universidade de Coimbra. Construído na fase final da era dos cine-teatros, este edifício revelava uma série de particularidades que o colocavam já numa outra categoria de edifício: era um caso singular de um equipamento cultural de promoção pública e que, ao contrário de se afirmar pela sua autonomia urbana e formal, se relacionava com outros edifícios, inserido num complexo caracterizado por uma forte continuidade urbana com a sua envolvente. Analisadas como um todo, as Instalações Académicas de Coimbra passaram a funcionar como objecto de estudo particular para uma leitura alargada de um conjunto de questões em torno da definição disciplinar dos centros culturais construídos no pós-guerra.

No sentido mais lato, o que esta tese procura abordar é a relação entre Arquitectura, Cultura e Cidade estabelecida por essas novas práticas tipológicas que ultrapassaram a exclusividade funcional dos grandes equipamentos culturais da cidade europeia do século XIX e que articulavam as salas de espectáculos com espaços informais de sociabilidade, zonas de exposições e outros espaços que podiam funcionar independentemente entre si, abertos a públicos diferentes e, no fundo, a todos os públicos; equipamentos que viriam a ser genericamente denominadas de *centro cultural*. Abordar essa relação é também entender como a arquitectura desses edifícios alterou ou contribuiu para a percepção e a utilização do espaço público na Europa do pós-guerra.

Se o espaço público da cidade industrial europeia tinha funcionado como um dos principais locais de experiência da modernidade, era também o mais visível local da ferida aberta entre progresso e cultura humanista que a destruição da II Guerra Mundial tinha tornado evidente. No período do pós-guerra, o processo de recuperação passou também, inevitavelmente, pela reconstrução das cidades e pela revalorização do centro urbano - o centro cívico ou *core* como viria a ser denominado no debate disciplinar dos *Congrés Internationaux d'Architecture Moderne* ou CIAM - como *locus* do colectivo. No período que se seguiu ao mais grave e traumático conflito no centro da Europa, a arquitectura dos equipamentos de cultura contribuiu para reafirmar o papel simbólico dos locais de sociabilização na definição, ainda actual, da identidade da cidade - e da cultura - europeia.

É dentro deste contexto, definido pela herança da experiência da modernidade na definição da esfera pública, pela reconstrução europeia promovida pelas políticas e pelo optimismo do *welfare state* e pelo debate disciplinar da arquitectura do movimento moderno, que esta tese vai trabalhar.

O centro cultural como tema de investigação

Este trabalho propõe abordar o centro cultural como o equipamento urbano do pós-guerra que incorporou de modo mais completo os princípios propostos pelo debate disciplinar da Nova Monumentalidade.

O centro cultural é, assim, uma escolha determinante na delimitação deste trabalho. Parte-se da definição elaborada por Christoph Grafe do centro cultural como um equipamento público destinado a actividades culturais diversificadas que coincide com o período específico do pós-guerra, entre 1945 e 1970, como um modelo de provisão de cultura dentro do *welfare state*. Ou, como o próprio afirma, do centro cultural como uma “representação de igualdade na Europa pós 1945”.³ Tomada por referência esta definição, fica também determinado o limite temporal da investigação e o seu contexto, europeu, trabalhando com conceitos e referências limitadas ao mundo ocidental. O alargamento geográfico aos Estados Unidos e à América do Sul será feito no domínio da análise aos centros de estudantes, como exemplos particulares de centros culturais no universo dos campus universitários.

O fenómeno do centro cultural, tal como será abordado, dispersou-se por vários países da Europa Ocidental, com maior ou menor significado disciplinar mas, em qualquer dos casos, mantendo como característica distintiva a sua dimensão urbana.⁴ O centro cultural era não só a materialização física das políticas culturais do *welfare state* como também faz parte da sua política de planeamento para a reconstrução urbana das cidades. Para se afirmar, teve de se posicionar como alternativa às tradicionais tipologias culturais urbanas, os teatros, as salas de espectáculos, as bibliotecas, os museus ou as galerias de arte, contrapondo a sua flexibilidade e inovação programática e a sua capacidade de incorporar manifestações de cultura acessíveis a vários grupos de cidadãos com a exclusividade social que continuou presente nos equipamentos tradicionais, como testemunhou o estudo realizado pelos sociólogos Pierre Bourdieu e Alain Darbel em 1966.⁵

A resposta concreta para uma política de integração e acesso transversal de todos os cidadãos à cultura definirá o carácter específico do centro cultural: um novo equipamento cultural que,

3. Christoph Grafe, «People’s Palaces. Architecture, culture and democracy in two European post-war cultural centres» (Dissertação de Doutoramento, Delft University of Technology, 2010), 23.

4. Para além dos exemplos emblemáticos que serão analisados no capítulo 2, existem muitos outros edifícios construídos sob os mesmos conceitos em pequenas e médias cidades de Inglaterra, França, Bélgica, Holanda ou Suécia. Sobre alguns destes casos ver Alistair Fair, «Rethinking the Post-war British Theatre: Monumentality, Sean Kenny, and the State c. 1963-1973», em *Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand: 32, Architecture, Institutions and Change*, ed. Paul Hogben e Judith O’Callaghan (Sydney: SAHANZ, 2015), 146–56; Richard Klein, «Des maisons du peuple aux maisons de la culture», em *André Malraux et l’architecture*, ed. Dominique Harvier (Paris: Moniteur, 2008), 108–30; Tom Avermaete, «A thousand youth clubs: architecture, mass leisure and the rejuvenation of post-war France», *The Journal of Architecture* 18, n. 5 (12 de Novembro de 2013): 632–46; Hilde Heynen e Janina Gosseye, «The Welfare State in Flanders: De-pillarization and the nebulous city», em *Architecture and the welfare state*, ed. Mark Swenarton, Tom Avermaete, e Dirk van den Heuvel (London, New York: Routledge, 2015), 51–67. Ficam de fora desta análise os centros culturais construídos no pós-guerra nos países do bloco soviético, com um contexto político totalmente distinto. Sobre o assunto ver Kenny Cupers, «The Cultural Center: Architecture as Cultural Policy in Postwar Period», *Journal of Society of Architectural Historians*, n. 4 (Dezembro de 2015): 464–84.

5. Ver conclusão em Pierre Bourdieu e Alain Darbel, «The Love of Art», em *Art in Modern Culture. An anthology of critical texts*, ed. Francis Frascina e Jonathan Harris (Phaidon, 1992), 174–80. Publicado originalmente em francês em 1966 com o título *L’amour de l’art: Les musées et leur publiques*, o estudo incidia sobre os públicos alvo dos museus de arte em França, denunciando o alcance limitado das políticas públicas de democratização do acesso à alta cultura.

ao contrário das tipologias urbanas tradicionais, seria concebido para acomodar em simultâneo representações de alta cultura e cultura popular, actividades comunitárias e de convívio.⁶ Mais do que os museus e as galerias de arte moderna que surgiram nesses anos, foi o centro cultural - assente na articulação de uma sala de espectáculos com outros espaços informais de exposição, convívio e sociabilização - que necessitou de uma nova resposta tipológica e confiou na arquitectura moderna para a encontrar. Um dos objectivos deste trabalho é relacionar essa resposta com os princípios de revisão da arquitectura moderna trazidos pelo discurso da Nova Monumentalidade.⁷

Esta relação está praticamente ausente no exaustivo trabalho de Christoph Grafe que prefere encarar a arquitectura dos centros culturais dentro de uma visão mais global da revisão da arquitectura moderna aplicada a edifícios públicos, limitando o reflexo do discurso da Nova Monumentalidade ao carácter simultaneamente monumental e lúdico reconhecido no *Royal Festival Hall*, em Londres.⁸ Pelo contrário, no contexto nacional, a questão da Nova Monumentalidade foi levantada por Ana Tostões num artigo sobre as expectativas de representação pública dos equipamentos culturais construídos no período do Estado Novo. No conjunto de exemplos escolhidos para representar essa afirmação de uma monumentalidade moderna encontram-se as Instalações Académicas de Coimbra e, com maior destaque, o conjunto da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian.⁹ Mais recentemente, Nuno Grande usa também a ideia da Nova Monumentalidade para enquadrar os edifícios da Fundação Calouste Gulbenkian no âmbito mais alargado dos projectos culturais construídos no pós-guerra.¹⁰ Em nenhum destes casos existe, no entanto, uma distinção do centro cultural como um equipamento específico e particular de um determinado contexto e com uma resposta arquitectónica própria.

Considerando a definição de centro cultural apresentada por Grafe, esta dissertação vai propor recentrar o debate do centro cultural no campo disciplinar da arquitectura, nomeadamente, no debate da monumentalidade moderna que surgiu no pós-guerra e nas suas consequências para a redefinição dos equipamentos colectivos de sociabilidade na cidade contemporânea. Com esta

6. Heynen e Gosseye, «The Welfare State in Flandres: De-pillarization and the nebulous city», 62.

7. Para os textos pioneiros da Nova Monumentalidade ver José Luis Sert, Fernand Léger, e Sigfried Giedion, «Nine Points on Monumentality», em *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*, por Joan Ockman (New York: Rizzoli, 1993), 29–30; Sigfried Giedion, «The Need for a New Monumentality», em *New Architecture and City Planning*, ed. Paul Zucker (New York: Philosophical Library, 1944), 549–68.

8. Grafe, «People's Palaces», 552.

9. Ana Tostões, «Em direcção a uma nova monumentalidade: os equipamentos culturais e a afirmação do Movimento Moderno», em *Cultura: origem e destino do Movimento Moderno. Equipamentos e infra-estruturas culturais 1925-1965. Actas do Terceiro Seminário do Docomomo Ibérico* (Barcelona: Docomomo Ibérico, 2002), 17–28. O tema volta a ser abordado pela autora em publicações posteriores, nomeadamente em Ana Tostões, «A arquitectura como imagem Gulbenkian», em *Sede e Museu Gulbenkian. A Arquitectura dos Anos 60. Ensaios*, ed. Ana Tostões (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Belas-Artes, 2006), 21–43; Ana Tostões, *Fundação Calouste Gulbenkian: Os Edifícios* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006), 204–10.

10. Nuno Grande, «Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço: Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa» (Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009), 39–67.

proposta procura-se assim contrariar uma certa tendência, apontada por autores como Kenny Cuppers e Tom Avermaete, da historiografia analisar estes edifícios pelo seu significado dentro do domínio das políticas culturais, relegando para segundo plano o papel activo da arquitectura na resposta concreta às ideias políticas que estiveram na origem das novas tipologias criadas para acomodar os programas de lazer e consumo de massas do pós-guerra.¹¹ Nesse período, conceitos como lazer e cultura de massas eram categorias que não tinham uma função ou um programa predefinido e muito menos correspondiam a um conjunto estabelecido de práticas a que a arquitectura soubesse responder. Nesse sentido, a arquitectura não só participou activamente no estabelecimento desses conceitos como desempenhou um papel inovador na experiência de novas tipologias e novas urbanidades, experiências essas que tiveram um papel fundamental na definição da nova cultura arquitectónica.

No início da década de 1980, num contexto fortemente marcado pelo liberalismo económico, o consumo e a apologia da expressão individual sobre o ambiente colectivo, o debate teórico sobre a monumentalidade em arquitectura foi retomado com a publicação de números temáticos das revistas *Oppositions* e *The Harvard Architecture Review*. As duas publicações recuperam o tema lançado no período entre guerras a partir do interior do próprio movimento moderno para repensar o seu significado no contexto da época, marcado pelo confronto entre as posições herdeiras da tradição moderna e os defensores do pós-modernismo e do fim das narrativas modernas, que acreditavam que a monumentalidade manifestada pela arquitectura, ao invés de representar os valores colectivos da sociedade, interpreta a forma física da cidade apenas baseada no seu conhecimento da história.¹²

Mais recentemente, o discurso da Nova Monumentalidade tem vindo a ser analisado pela teoria de arquitectura já não como um tema isolado mas como uma das vias que o projecto moderno do pós-guerra encontrou como resposta aos efeitos causados pela aparente erosão da vida em comunidade e pelo aumento da cultura de massas e do domínio da cultura popular na vida quotidiana.¹³ Propostas como as que Sarah Williams Goldhagen e Réjean Legault desenvolvem em *Anxious Modernism*, incorporam o debate da monumentalidade em leituras cruzadas mais amplas, que demonstram que vários dos movimentos que surgiram no pós-guerra reagem às mesmas condições socioeconómicas, políticas e culturais. Assim, por contraponto ao optimismo

11. Cuppers, «The Cultural Center: Architecture as Cultural Policy in Postwar Period»; Avermaete, «A thousand youth clubs: architecture, mass leisure and the rejuvenation of post-war France».

12. Kurt W. Foster, «Monument/Memory and the Mortality of Architecture», *Oppositions*, n. 25 (Fall de 1982): 2–19; Paul Louis Bentel, ed., «Editorial», *The Harvard Architecture Review IV: Monumentality and the City* (Spring de 1984): 9–13.

13. Ver, por exemplo, Sarah Williams Goldhagen e Réjean Legault, eds., *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture* (Cambridge MA: The MIT Press, 2000); Sarah Ksiazek, «Architectural Culture in The Fifties: Louis Kahn and the national Assembly Complex in Dhaka», *Journal of Society of Architectural Historians* 52, n. 4 (Dezembro de 1993): 416–35; Nicholas Bullock, *Building the Post-war world. Modern Architecture and reconstruction in Britain* (London, New York: Routledge, 2002).

do pós- guerra e ao poder da nova economia do *welfare state*, os autores propõem que era crescente a “ansiedade” do projecto moderno face à relação entre o indivíduo e o colectivo, às pressões da sociedade capitalista e de consumo, à relação com o contexto histórico e com a memória e à necessidade de representação da esfera pública.

Este último ponto é também desenvolvido pelos autores de *Architectural Positions*, que defendem que a questão da Nova Monumentalidade é, na essência, uma questão sobre a arquitectura do espaço cívico do pós-guerra. Na sua opinião, o debate da monumentalidade em arquitectura no século XX foi sempre enquadrado pelas mudanças de valores provocadas pela condição da modernidade e pelas diferentes relações que se estabelecerem entre público e privado, relações essas que os autores articulam com as posições desenvolvidas por teóricos como Jürgen Habermas ou Richard Sennett sobre a esfera pública.¹⁴ No pós-guerra, a necessidade de reafirmação da cidade como local de encontro entre cidadãos implicou a recuperação de um certo nível de simbolismo e monumentalidade para a arquitectura pública e, conseqüentemente, a Nova Monumentalidade encontra assim um terreno fértil nos projectos modernos para os equipamentos públicos e centros cívicos.

Ainda que o discurso da Nova Monumentalidade tenha partido, na década de 1940, do interior do próprio movimento moderno como meio de representação das necessidades culturais do homem e de recuperar a expressão simbólica da arquitectura e da sua relação com as outras artes, vários autores são unânimes em afirmar que será apenas no pós-guerra, e em particular com a realização do CIAM 8, que a Nova Monumentalidade irá marcar a agenda da arquitectura moderna.¹⁵ Dedicado ao tema do centro cívico, o congresso de 1951 irá tornar evidente uma mudança de foco dentro dos CIAM, substituindo o interesse pelas questões relacionadas com a habitação colectiva pelo papel e o desenho de espaços públicos na cidade. Trabalhando no centro das cidades que a destruição da II Guerra Mundial tinha atingido, a arquitectura moderna encontrou no discurso do *Core* um dos suportes para a sua reconciliação com os valores da cidade histórica, uma ideia também sustentada por Goldhagen e Legault.¹⁶

Este trabalho enquadra-se, assim, num contexto mais amplo dentro do qual a arquitectura moderna do pós-guerra acompanhou uma necessidade de revalorização da cidade europeia, necessidade essa comum a vários campos disciplinares, voltando a sua atenção para a importância do espaço público enquanto lugar de partilha e de expressão da colectividade e da cidadania. No texto inaugural de uma recente publicação que resultou de uma conferência sobre a arquitectura das

14. Tom Avermaete, Klaske Havik, e Hans Teerds, eds., *Architectural Positions. Architecture, Modernity and the Public Sphere* (Amsterdam: SUN Publishers, 2009), 17–45.

15. Para além dos autores que temos vindo a referir ver também, Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* (Cambridge MA: The MIT Press, 2002); Joan Ockman, ed., *Architecture Culture: 1943-1968. A Documentary Anthology* (New York: Rizzoli, 1993); Jos Bosman, «CIAM After the War: A Balance of the Modern Movement», *Rassegna*, The last CIAMs, n. 52 (Dezembro de 1992): 6–21.

16. Goldhagen e Legault, *Anxious Modernisms*, 21.

novas formas de comunidade na reconstrução da Europa do pós-guerra, Ákos Moravánski centra a sua atenção na influência que a retórica da humanização exerceu, nesse período, nas propostas a favor de conceitos como monumental, simbólico, espontâneo, colectivo e comum,¹⁷ conceitos que, como se propõe ao longo deste trabalho, estiveram na base da reconceptualização disciplinar do desenho dos espaços e equipamentos colectivos e podem, segundo esse entendimento, ser simbolizados pelo centro cultural. A mesma publicação inclui também um artigo sobre a investigação que se desenvolve nesta dissertação, propondo a Nova Monumentalidade como uma chave de leitura das Instalações Académicas de Coimbra.¹⁸

Hipótese: Um caso de estudo entre dois paradigmas

O presente trabalho procura reflectir sobre o papel crítico do debate da monumentalidade moderna na arquitectura dos centros culturais e de que modo a transformação produzida foi crucial na mudança de paradigma que marcou a arquitectura dos equipamentos culturais na segunda metade do século XX. O que se propõe é que o centro cultural foi fundamental para a transição entre as tipologias tradicionais do século XIX e os equipamentos culturais do final do século XX, uma transição entre os mais representativos equipamentos urbanos com um programa especificamente dedicado e os grandes ícones urbanos que conjugam uma enorme variedade de espaços e actividades em permanente transformação. Enquanto equipamentos culturais públicos, os centros culturais experimentaram, pela primeira vez, uma polivalência programática e uma negociação de espaços destinados a diferentes tipos de actividades culturais e a diferentes públicos e, nesse processo, foi determinante uma abordagem da arquitectura moderna que funcionasse como símbolo de expressão da vontade colectiva: a monumentalidade moderna, enquanto expressão das necessidades culturais e emocionais do homem, contava com a presença e a participação dos utentes nos espaços colectivos da cidade.

A partir do final da década de 1970 é definitivamente inaugurado um novo paradigma de equipamento cultural do século XX. Seguindo o exemplo pioneiro do *Centre Georges Pompidou*, os centros de arte contemporânea deixam de se limitar à função expositiva e sofrem uma mudança de escala, de complexidade programática e de implicações urbanas e sociais que ultrapassa largamente o modelo do museu moderno estabelecido no pós-guerra. Estes grandes equipamentos culturais são, como define Josep Maria Montaner, entidades aditivas, em constante crescimento e actualização e que simultaneamente ganham um enorme protagonismo enquanto ícones urbanos

17. Ákos Moravánsky, «Re-humanizing Architecture: The search for a Common Ground in the Postwar Years, 1950-1970», em *Re-Humanizing Architecture. New Forms of Community, 1950-1970*, ed. Ákos Moravánsky e Judith Hopfengartner (Basel: Birkhäuser, 2017), 23–41.

18. Susana Constantino, «Between City and University: New Monumentality in The Student Center of the Campus of Coimbra», em *Re-Humanizing Architecture. New Forms of Community, 1950-1970*, ed. Ákos Moravánsky e Judith Hopfengartner (Basel: Birkhäuser, 2017), 283–94.

na afirmação da identidade das cidades e do poder da economia cultural.¹⁹ Em última análise, esta ampliação programática conduziu à concepção do museu, do centro de artes ou do centro de exposições como um grande contentor híbrido que organiza no seu interior toda a diversidade de programas mas numa estratégia urbana oposta, que elimina a transparência formal dos conjuntos e, em muitos casos, a sua generosidade enquanto elemento público. Concentrando-se na sua visibilidade exterior e na grande escala, a proposta do equipamento cultural como o grande contentor híbrido dá corpo à noção de “automonumento” definida em 1978 por Rem Koolhaas, uma categoria de edifício público cuja manifestação física não representa um ideal ou uma instituição mas que se afirma pelo carácter autónomo dentro da estrutura urbana.²⁰

Centrando o discurso no momento inicial dessa profunda evolução, o presente trabalho vai tomar como exemplo o caso do conjunto das Instalações Académicas de Coimbra para analisar, no contexto nacional, a mudança realizada na concepção e desenho dos equipamentos colectivos dedicados à cultura e ao lazer. Num momento em que o debate internacional sobre o tema, nomeadamente no panorama centro-europeu, estava enquadrado pela reconstrução urbana e social do pós-guerra e por uma profunda revisão do discurso da arquitectura moderna, este conjunto surge num contexto periférico e politicamente desfasado, como uma das últimas construções do Plano da Cidade Universitária, obra de referência do Estado Novo.²¹ Projectada por Alberto Pessoa e João Abel Manta e inaugurada em 1961, esta obra vem demonstrar uma nova relação com a cidade e com a escala humana, numa proposta de uma nova monumentalidade que se opunha à monumentalidade clássica do plano da Alta. Por outro lado, cumprindo um programa

19. Josep Maria Montaner, *Museos para el nuevo siglo / Museums for the new century* (Barcelona: Gustavo Gili, 1995), 36–42. Nuno Grande define a nova função dada ao museu no final do século através do conceito de “museu-marca”, que vai muito para além de um mero conceito de espaço expositivo mas que posiciona o museu como um elemento chave das redes de globalização económica e cultural. Em Grande, «Arquitecturas da Cultura», 478–92. Sobre o assunto ver também “Do Centro Pompidou ao Guggenheim de Bilbao” em Carlos Guimarães, *Arquitectura e museus em Portugal: entre reinterpretação e obra nova* (Porto: FAUP Publicações, 2001), 135–47.

20. Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retrospective Manifesto for Manhattan*, 2ª (New York: The Monacelli Press, 1994), 100.

21. Para uma leitura do panorama da arquitectura portuguesa durante o período do Estado Novo ver, como obras de referência, Nuno Portas, «Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação», em *História da Arquitectura Moderna*, por Bruno Zevi (Lisboa: Edições Arcádia, 1973), 687–746; Sergio Fernandez, *Percurso da Arquitectura Portuguesa 1930-1974* (Porto: FAUP, 1988). Um estudo profundo sobre os planos da Cidade Universitária de Coimbra foi publicado em Nuno Rosmaninho, *O Princípio de uma «Revolução Urbanística» no Estado Novo. Os Primeiros Programas da Cidade Universitária de Coimbra, 1934-1940*, Minerva arte 2 (Coimbra: Minerva, 1996). Posteriormente, o mesmo autor publicou a sua dissertação de doutoramento dedicada à análise exaustiva da construção da Cidade Universitária de Coimbra através do tema da arte nos regimes autoritários, trabalho que se revelou como uma base de consulta e referenciação constante nesta tese. Ver Nuno Rosmaninho, *O Poder da Arte: O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006). Ainda na década de 1990, dois outros trabalhos académicos tinham tratado o caso da Cidade Universitária de Coimbra, nomeadamente Sandra Vaz Costa, «A Cidade Universitária de Coimbra. Um projecto de Modernização Cultural. Utopia e Realidade» (Dissertação de Mestrado História de Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, 1998); Sílvia Benedito, «Expressão: fascista? O percurso da cidade universitária de Coimbra como expressão de uma arte política» (Prova Final de Licenciatura em Arquitectura, Universidade de Coimbra, 1999).

que incluía cantinas, ginásio, teatro e salas de ensaios, biblioteca e sede da associação académica, resulta num equipamento de carácter cultural e social para uma comunidade específica mas que vai abrir o seu uso à cidade.

Este conjunto tem assim a particularidade de ser um centro de estudantes que assume o papel de centro cultural, o que não é original no contexto internacional. O acesso à educação foi, nesse contexto, uma das componentes da democratização da cultura no pós-guerra e as universidades entendidas como um importante espaço de representação dos princípios vigentes das sociedades ocidentais desse período. Em Portugal, a manutenção do regime de Oliveira Salazar no pós-guerra configurava uma situação completamente distinta.²² Ainda assim, as Instalações Académicas, sem significarem nenhuma modernização das políticas culturais do regime, são um investimento inédito do estado em infra-estruturas educativas de âmbito cultural e podem, por isso, ser entendidas como uma primeira experiência de um centro cultural - público, colectivo e moderno - em Portugal.

Na verdade, dentro do vasto leque de programas de equipamentos públicos promovidos pelo Estado Novo, as intervenções em edifícios para instalações de programas de cultura e lazer não correspondiam a uma das suas prioridades. A acção directa do estado passava por uma produção legislativa centralizadora que procurava regulamentar a criação das várias redes de equipamentos culturais. Se no caso particular dos museus, o Estado Novo assegurou uma nova reorganização classificatória que permitiu estabelecer um programa de renovação dos edifícios onde estavam instalados os Museus Nacionais e a redefinição de um programa museológico regional fortemente marcado por uma perspectiva etnográfica, os restantes equipamentos de lazer e sociabilização foram deixados nas mãos da iniciativa privada, de pequenos empresários ou sociedades locais.²³ Num momento em que o cinema ganhava uma maior importância como espectáculo popular, o Estado Novo vai publicar um decreto que regulamentava a construção dos recintos e obrigava a que, nas cidades médias, a construção de uma nova sala de cinema fosse sempre acompanhada pelos meios técnicos para receber o teatro. Assim, entre as décadas de 1930 e 1960, os grandes equipamentos urbanos de sociabilização, lazer e cultura que iriam surgir na maioria das cidades portuguesas seriam os *cine-teatros*, equipamentos construídos como edifícios singulares com uma forte autonomia tipológica, profundamente determinada por via legislativa, e que desempenhavam um importante papel na definição dos centros urbanos onde se integravam.²⁴

22. Sobre o contexto nacional ver, em particular, Luís Reis Torgal, «A Universidade, a Ditadura e o Estado Novo (1926-1961). Notas de uma investigação colectiva», em *Actas do Congresso História da Universidade*, vol. 5 (Coimbra: Universidade de Coimbra, 1991), 401–30; Luís Reis Torgal, *A Universidade e o Estado Novo: O caso de Coimbra, 1926-1961* (Coimbra: Livraria Minerva Editora, 1999).

23. Para uma leitura abrangente das intervenções nos museus portugueses no Estado Novo ver Guimaráes, *Arquitectura e museus em Portugal: entre reinterpretação e obra nova*, 220–41.

24. Sobre a criação dos cine-teatros sob a influência do decreto nº 13.564, publicado a 6 de Maio de 1927 ver Constantino P. Silva, *Arquitectura de Cine Teatros*. Essa influência é apontada por Luís Soares Carneiro na sua tese de doutoramento sobre os Teatros à Italiana em Portugal, onde afirma que “o início do período

É neste contexto que se propõe a hipótese de situar as Instalações Académicas como um momento chave na transição da arquitectura do equipamento cultural que caracterizou as primeiras décadas do Estado Novo - o cine-teatro - e um outro paradigma, alcançado com a inauguração da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, edifício que Nuno Grande propõe como o exemplo inaugural das “arquitecturas de cultura” da segunda metade do século XX em Portugal.²⁵

Posta esta hipótese, procura-se dar resposta às seguintes questões: de que modo foi feita em Portugal a recepção do debate e dos modelos internacionais da revisão da arquitectura moderna e do papel dos equipamentos colectivos ao serviço da comunidade? Até que ponto é possível entender o conjunto de edifícios das Instalações Académicas de Coimbra como um equipamento colectivo representativo da ideia de centro cívico e cultural onde uma nova monumentalidade é desenvolvida e usada em favor da comunidade?

Aceitando que dentro do discurso internacional, e principalmente a partir do CIAM 8, os equipamentos colectivos estavam associados à ideia de um novo sentido de monumentalidade, da integração das artes e da vida em comunidade e, simultaneamente, reconhecendo esses mesmos princípios presentes no edifício das Instalações Académicas de Coimbra, pode-se ainda perguntar como foi possível, dentro de uma obra monumental promovida pelo regime português, a edificação de um equipamento social e cultural que sintetiza na sua arquitectura muitos dos princípios discutidos no debate disciplinar internacional? Em síntese, como surge, em plena obra de um regime autoritário, a edificação de um equipamento que responde ao paradigma do centro cultural definido pelas políticas do *welfare state* europeu?

Metodologia e Estrutura

Em 1978, na introdução de *Le Corbusier at work*, a monografia dedicada ao *Carpenter Center* em Harvard, Eduard Sekler afirmava que a mudança metodológica mais significativa na história e crítica de arquitectura passava precisamente pela “visão de um edifício não como um objecto para ser analisado e classificado estilisticamente, mas num contexto maior como parte de um processo de múltiplas componentes em curso, cujas interacções começam muito antes da colocação da pedra de fundação e continuam enquanto o edifício transmitir a sua mensagem, quer como objecto e como memória e influência”.²⁶ Em 2010, na sua dissertação de doutoramento, Christoph Grafe

dos Cine-Teatros, seria abruptamente ditado pela legislação criada pelo Estado Novo em 1927 e impondio, por ‘via superior’, alterações decisivas ao modo de fazer”. Em Luís Soares Carneiro, «Teatros Portugueses de Raiz Italiana» (Dissertação de Doutoramento, Universidade do Porto, 2002), 1157 (vol. II).

25. Grande, «Arquitecturas da Cultura». O trabalho sobre os grandes equipamentos culturais na contemporaneidade portuguesa é demonstrado com base em quatro casos de estudo: a Sede e Museu Calouste Gulbenkian, o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, o Centro Cultural de Belém e o Museu de Arte Contemporânea de Serralves.

26. Eduard Sekler e William Curtis, *Le Corbusier at Work. The Genesis of the Carpenter Center for the*

declara que recorre aos edifícios escolhidos - o conjunto do South Bank Arts Center em Londres e a Kulturhuset em Estocolmo - acreditando que podem ser entendidos como objecto arquitectónico mas também como síntese das ideias que os originou.²⁷ É seguindo esta proposta metodológica que este trabalho apoia a sua análise de um caso de estudo - as Instalações Académicas de Coimbra - entendido como elemento agregador de um conjunto de ideias que resultaram num objecto específico, servindo como uma hipótese concreta de debate e como *pars pro toto* para um reflexão mais abrangente.

A investigação sobre o caso de estudo e o seu contexto, a Cidade Universitária de Coimbra, foi suportada na recolha da documentação que integra o espólio da Comissão Administrativa do Plano das Obras da Cidade Universitária de Coimbra (CAPOCUC) que se encontra disponível no Arquivo da Universidade de Coimbra. A consulta directa deste material permitiu redesenhar uma linha cronológica de todo o processo e analisar as posições políticas e disciplinares por trás do resultado final. Como reflexo directo dessa recolha, apresenta-se em anexo uma cronologia documentada com a transcrição dos mais importantes documentos, em particular, as memórias descritivas produzidas pelos autores do projecto Alberto José Pessoa e João Abel Manta. Foi também possível produzir documentação gráfica que é apresentada no final do capítulo 5, nomeadamente o projeto de conjunto apresentado em Janeiro de 1957 e o projecto tal como foi construído, actualizado a partir dos desenhos de execução e das alterações realizadas em obra.

A informação recolhida no Arquivo da Universidade de Coimbra foi posteriormente complementada com a consulta do processo das Instalações Académicas no espólio pessoal do arquitecto Alberto José Pessoa, onde foi possível aceder aos desenhos das fases preliminares do projecto, ainda que não tenha sido autorizada a sua reprodução ou divulgação nesta tese. Este espólio não é de acesso público e encontra-se a ser inventariado pelo trabalho da dissertação de doutoramento desenvolvido por Tiago Farinha no Instituto Superior Técnico em Lisboa, sob Orientação Científica da Professora Doutora Ana Tostões.

Foram ainda consultados os arquivos da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, para recolha da informação existente no espólio do arquitecto Luís Cristino da Silva, arquitecto vogal da CAPOCUC entre 1948 e 1966, e para acesso à reportagem fotográfica do estúdio Horácio Novais às Instalações Académicas de Coimbra, encomendada em 1962 para integrar a monografia oficial publicada pelo Ministério das Obras Públicas. Após o pedido de digitalização desta colecção, em Outubro de 2012, esta passou a ficar disponível na plataforma online partilhada pelo espólio fotográfico da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Outra iconografia relativa à Cidade Universitária e às Instalações Académicas foi ainda encontrada na Imagoteca Municipal de Coimbra, detentora do espólio fotográfico de Varela Pêcurto.

Visual Arts (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1978), 3.

27. Grafé, «People's Palaces», 26.

O desenvolvimento do trabalho foi sustentado pela leitura crítica e cruzada de bibliografia de várias áreas disciplinares, com destaque para as publicações monográficas e ensaios de reflexão crítica de teoria e história de Arquitectura, que sirvam como contributos na contextualização sectorial e comparada de cada temática abordada, permitindo uma interpretação crítica e um cruzamento direccionado para uma visão de conjunto sobre a qual se formulou a narrativa desta tese.²⁸ Foram consultadas inúmeras revistas da especialidade, em particular do período em estudo, nomeadamente a revista *Arquitectura* - que será analisada com maior profundidade no capítulo 3 - e as revistas internacionais *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *The Architectural Review*, *Domus* e *Casabella*. Paralelamente, foram analisados muitos dos textos escritos na época por alguns dos principais intervenientes no debate disciplinar dentro dos CIAM, com destaque para o historiador Sigfried Giedion, um dos maiores defensores da Nova Monumentalidade como meio de expressão da arquitectura moderna.²⁹

A partir dos início dos anos de 1990, a historiografia portuguesa tem assinalado e reconhecido as Instalações Académicas de Coimbra dentro da produção da arquitectura da década de 1950, em particular no âmbito das construções escolares, destacando a modernidade, a expressão arquitectónica, a integração de obras de arte e a relação urbana do conjunto, mas fazendo-o exclusivamente dentro de um quadro de referências e do contexto nacional.³⁰ Em 1998, José António Bandeirinha publica o primeiro artigo de fundo dedicado exclusivamente ao conjunto, confirmando o seu estatuto como uma das obras de referência construídas em Portugal no período que se seguiu ao I Congresso de Arquitectura.³¹ Elaborado a partir de uma investigação documentada no espólio da CAPOCUC existente no Arquivo da Universidade de Coimbra, o artigo estabelece as primeiras interpretações críticas sobre as Instalações Académicas de Coimbra, salientando a importância do desenho urbano e do desenho de pormenor do conjunto.³²

28. A bibliografia que se apresenta no final deste volume reúne todos os documentos de arquivo e publicações directamente referenciados ao longo do texto. Todas as citações são apresentadas em português de modo a uniformizar e dar consistência ao texto final produzido. Excepto nos casos com indicação em contrário ou com recurso de um tradução autorizada, todas as traduções são de autoria própria.

29. Com destaque para Giedion, «The Need for a New Monumentality»; Sigfried Giedion, *A decade of new architecture* (Zurich: Girsberger, 1951); Sigfried Giedion, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*, First Edition (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958). Para a Nova Monumentalidade destaque ainda para Sert, Léger, e Giedion, «Nine Points on Monumentality».

30. Veja-se, por exemplo, Michel Toussaint, «Coimbra através da arquitectura publicada», *Via Latina*, Maio de 1991; Ana Tostões, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50* (Porto: FAUP, 1997); José António Bandeirinha, «Os edifícios da Associação Académica de Coimbra», em *Arquitectura do Século XX: Portugal*, ed. Annette Becker, Ana Tostões, e Wilfried Wang (München; New York; Frankfurt am Main; Lisboa: Prestel; Deutsches Architektur-Museum; Centro Cultural de Belém, 1997), 234–35. Em 1993, um trabalho académico (não publicado) dedicado ao conjunto procura enquadrá-lo dentro da produção nacional e internacional, arriscando comparações pontuais com a obra de Le Corbusier, Mendelsohn, Aalto ou dos Smithsons. Ver Fernando Fonseca et al., «Os Cinco na A.A.C.» (Trabalho Académico. História da Arquitectura Portuguesa, Universidade de Coimbra, 1993).

31. José António Bandeirinha, «Os Edifícios da Associação Académica e o Teatro de Gil Vicente», *Monumentos. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*, n. 8 (Março de 1998): 82–87.

32. Mais recentemente, e no âmbito da atenção que começa a ser dada ao desenho de mobiliário como parte integrante da obra de arquitectura moderna, o projecto de pormenorização de Alberto Pessoa e João Abel

Posteriormente, a dissertação de doutoramento de Nuno Rosmaninho dedica um capítulo ao conjunto das Instalações Académicas a que chama de “infiltração moderna” e onde destaca, em particular, a ruptura estilística introduzida pelas Instalações Académicas no conjunto do Plano da Cidade Universitária de Coimbra.³³ Mais recentemente Jorge Figueira publicou um artigo sobre as Instalações Académicas onde, recorrendo ao conceito de *contra-imagem* de Eduardo Lourenço, reflecte sobre a modernidade do conjunto por oposição ao monolitismo da Alta.³⁴ O que a presente tese propõe é estender essas leituras sobre o conjunto das Instalações Académicas de Coimbra e utilizá-las como objecto de estudo para uma análise alargada sobre a caracterização arquitectónica dos centros culturais construídos na Europa no período do pós-guerra, usando como chave de leitura os princípios disciplinares da Nova Monumentalidade.

Nesse sentido, dentro do conjunto da bibliografia consultada, as teses de dissertação de Christoph Grafe e de Nuno Grande, de 2010 e 2009 respectivamente, revelaram-se leituras seminais para a elaboração do presente trabalho.³⁵ A primeira porque, como foi dito anteriormente, apresentou de forma inédita o centro cultural como um equipamento específico e o resultado de um conjunto de ideias políticas e culturais, ideia que foi recuperada no presente trabalho ao propor o centro cultural como o tema de investigação. O trabalho de Nuno Grande, ainda que não faça essa distinção e utilize indistintamente museus, salas de espectáculos e centros culturais de promoção pública e privada, incluindo-os numa definição única de “arquitecturas de cultura”, faz uma leitura profunda de cinco décadas da produção de equipamentos culturais em Portugal, contextualizados com as políticas mas também com os debates disciplinares nacionais e internacionais. Serve por isso não só de referência mas de limite a partir do qual se assume já um novo paradigma na concepção dos equipamentos culturais. Alguns dos temas disciplinares, políticos e sociológicos que Nuno Grande vai abordando associados individualmente a cada um dos seus casos de estudo, são trazidos de forma sincrónica para o debate deste trabalho, nomeadamente a revisão do movimento moderno e a Nova Monumentalidade, as políticas culturais de André Malraux em França, o impacto da cultura de massas na definição de uma arquitectura de equipamentos colectivos no pós-guerra ou ainda as leituras sobre o conjunto da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian.

Assim, usando o período do pós-guerra como o tempo longo dos “trinta anos gloriosos”, definidos

Manta para as Instalações Académicas tem sido alvo de estudo mais detalhado. Ver Susana Constantino, «Architecture and the Gesamtkunstwerk: Alberto Pessoa’s furniture design», *docomomo journal*, n. 47 (winter de 2012): 28–33; Anozero - Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, *Risco Interior: o desenho de mobiliário na Cidade Universitária de Coimbra*, ed. Susana Lobo (Coimbra: Anozero; Edições Almedina, 2015), 93–99.

33. Rosmaninho, *O Poder Da Arte*, 245–49.

34. Jorge Figueira, «Para uma Coimbra não sentimental», em *A noite em Arquitectura* (Lisboa: Relógio d’Água Editores, 2007), 149–54. Originalmente publicado em *Arquitectura Moderna Portuguesa 1920-1970* (Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2004).

35. Grafe, «People’s Palaces»; Grande, «Arquitecturas da Cultura».

pelo economista francês Jean Fourastié,³⁶ este trabalho divide-se em duas partes. A primeira delas, “Arquitectura Moderna e a Representação do Colectivo: Repensar o Espaço Público”, analisa os *discursos* do pós-guerra, as grandes narrativas que enquadram a nova proposta de espaço público nesse período como um espaço de colectividade. Esta parte reúne assim os conceitos que servem de fio condutor conceptual do trabalho. A segunda parte, “As Instalações Académicas de Coimbra: Repensar o Equipamento Público”, foca-se no caso de estudo escolhido dentro do contexto nacional para abordar como, num sentido mais estrito, a disciplina da arquitectura contribuiu para repensar o papel do equipamento colectivo na cidade e na relação entre os seus utilizadores.

Cada capítulo inicia com uma breve introdução que ajuda a posicionar os temas que vão ser tratados no discurso global da tese. O capítulo 1, “Monumentalidade Moderna e a Humanização da Arquitectura”, é centrado no debate disciplinar da arquitectura e nas possibilidades abertas pelo discurso da Nova Monumentalidade perante a constatação das limitações de uma abordagem estritamente funcionalista. Para a elaboração do argumento que defende a monumentalidade moderna como via de humanização da arquitectura é dado particular destaque ao debate gerado em torno da derrota do projecto de Le Corbusier e Pierre Jeanneret para a Sede da Liga das Nações, em Genebra (1927), ao texto manifesto “Nine Points on Monumentality” (1943) e aos debates realizados sobre o tema nos simpósios organizados por Paul Zucker (1944) e pela revista *The Architectural Review* (1948). De seguida a atenção concentra-se no debate produzido em torno dos CIAM, com ênfase particular nos três primeiros congressos realizados após a II Guerra Mundial: CIAM 6 (Bridgwater, 1946), CIAM 7 (Bergamo, 1949) e CIAM 8 (Hoddesdon, 1951), influenciados pelos argumentos da expressão simbólica e da aproximação da arquitectura ao homem comum propostos pela Nova Monumentalidade e que confirmaram o retorno da arquitectura moderna ao debate do espaço público.

O capítulo 2, “Os Equipamentos Colectivos no Pós-guerra. Cultura e Comunidade”, enquadra a resposta encontrada pela arquitectura moderna para os programas sociais e culturais inerentes ao desenvolvimento da nova sociedade de consumo do pós-guerra e às políticas do modelo económico do *welfare state* europeu. O *Royal Festival Hall*, inaugurado em Londres em 1951 é analisado profundamente como um exemplo emblemático da imagem da Nova Monumentalidade num equipamento colectivo, lúdico e cultural que faz parte da regeneração urbana da cidade destruída na II Guerra Mundial. É também neste capítulo que se faz o paralelo entre o centro cultural na cidade e o centro de estudantes nos campus universitários, anunciando uma especificidade tipológica que terá interesse mais tarde, no momento de análise do programa, os objectivos e a especificidade do caso de estudo. O número monográfico da revista *Arquitectura* dedicado às

36. A expressão “Les Trente Glorieuses” refere-se ao período de prosperidade da Europa entre o final da II Guerra Mundial e a crise petrolífera da década de 1970. Jean Fourastié, *Les trente glorieuses: ou La Révolution invisible de 1946 a 1975* (Paris: Fayard, 1979).

Cidades Universitárias (Janeiro/Fevereiro 1956), serve de mote para a leitura do tema no contexto nacional, indicando como estava a ser recebido pelos arquitectos e críticos portugueses.

O capítulo 3, “Arquitectura e Síntese das Artes em Portugal: Significado de um Novo Discurso” encerra a primeira parte desta dissertação. Relativo ao contexto nacional, centra-se na recepção das práticas e do debate de revisão do Movimento Moderno, em particular por via da Síntese das Artes e de uma certa proximidade cultural que se encontrou com a arquitectura moderna brasileira. Dentro da análise dos projectos que melhor reapresentam a aplicação prática desses novos instrumentos conceptuais em Portugal, é dado um particular destaque ao projecto do conjunto da Infante Santo, projectado por Alberto Pessoa e João Abel Manta no mesmo período em que desenvolviam o projecto das Instalações Académicas de Coimbra e, ainda, ao projecto da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, já referido como o primeiro grande equipamento cultural moderno construído em Portugal.

Já na segunda parte da dissertação, o capítulo 4, “As Instalações Académicas: a Formulação de uma *Outra* Ideia” e o capítulo 5, “A Arquitectura de um Centro Cultural: a Monumentalidade Moderna”, analisam o caso de estudo, primeiro o seu contexto no panorama da arquitectura portuguesa e posteriormente o processo de concepção, construção e recepção do edifício em si mesmo. O capítulo 4 propõe que houve uma alteração conceptual, não ideológica mas disciplinar, entre a construção da Cidade Universitária e o planeamento do edifício das Instalações Académicas e que para a concretização dessa alteração foi fundamental a oportunidade levantada pela questão da localização e do posicionamento de cada um dos casos em relação à cidade. A noção de contraproposta em relação à monumentalidade clássica dos restantes edifícios do plano da Cidade Universitária vai ser retomada no último capítulo como uma ideia chave que acompanha a leitura crítica do edifício das Instalações Académicas de Coimbra, entendido como um edifício moderno, urbano, de cultura e ao serviço da comunidade, em síntese como um *centro cultural* moderno que funciona até hoje como *locus* de sociabilização e colectividade na cidade.

PARTE I

Arquitectura Moderna e a Representação do Colectivo:
Repensar o Espaço Público

1.

Monumentalidade Moderna e a Humanização da Arquitectura

Nos anos que se seguiram ao final da II Guerra Mundial, perante os efeitos generalizados da destruição física, social e económica provocada pelo conflito, o conceito de Humanismo, ganhou uma importância renovada. Conforme lembra Ákos Moravánsky em *Re-humanizing Architecture*, paralelamente ao destaque que alcançou nos campos filosóficos e políticos, a ideia de humanização entrou também no discurso arquitectónico como argumento para a procura de uma arquitectura mais próxima do homem e da sua comunidade: a construção de uma nova sociedade foi inevitavelmente acompanhada com a questão de como reconstruir as cidades e os seus espaços públicos para essa sociedade.¹ Para além de uma via que procurava humanizar o ambiente construído através do reencontro com expressões regionais e da aproximação às culturas locais, uma segunda linha apelou à capacidade simbólica, de expressão emotiva e de espontaneidade da arquitectura e do ambiente construído, que o historiador e secretário geral dos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna (CIAM), Sigfried Giedion, qualificou de Nova Monumentalidade.

O conceito de Nova Monumentalidade, rejeitado e contestado pelos críticos do discurso universalista do movimento moderno e dos CIAM, ocupa ainda assim uma posição precursora no pensamento arquitectónico da cultura ocidental do pós-guerra, assinalando uma série de novas aspirações da arquitectura moderna.² Depois do desafio lançado por Alvar Aalto em “A

1. Ákos Moravánsky, «Re-humanizing Architecture: The search for a Common Ground in the Postwar Years, 1950-1970», em *Re-Humanizing Architecture. New Forms of Community, 1950-1970*, ed. Ákos Moravánsky e Judith Hopfengartner (Basel: Birkhäuser, 2017), 24. Para o significado de Humanidade e Humanismo ver também Raymond Williams, *Keywords. A vocabulary of culture and society* (New York: Oxford University Press, 1983), 148–51.

2. Para uma leitura da Nova Monumentalidade como um dos temas centrais da cultura arquitectónica no pós-guerra ver Joan Ockman, ed., *Architecture Culture: 1943-1968. A Documentary Anthology* (New York: Rizzoli, 1993); Joan Ockman, «The War Years in America: New York, New Monumentality», em *Sert: Arquitecto En Nueva York*, ed. Xavier Costa e Guido Hartray (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Actar, 1997), 22–45; Tom Avermaete, Klaske Havik, e Hans Teerds, eds., *Architectural Positions. Architecture, Modernity and the Public Sphere* (Amsterdam: SUN Publishers, 2009).

Humanização da Arquitectura”³, o programa da Nova Monumentalidade legitimou a ideia de que a arquitectura moderna devia ser mais do que a mera resposta a necessidades funcionais e devia procurar ir ao encontro das expectativas culturais e colectivas do homem e da sociedade, tal como a arquitectura monumental tinha feito no passado. Apesar de um contexto internacional ideologicamente adverso à ideia de monumentalidade ou de arquitectura monumental, a apologia da expressão simbólica, da espontaneidade e dos valores comunitários foi assim um dos caminhos seguidos na discussão do problema da humanização da arquitectura na segunda metade do século XX.

Este capítulo aborda a matriz intelectual e conceptual do conceito da Nova Monumentalidade enquanto enquadramento teórico que permitiu aos centros cívicos e, em particular, aos equipamentos públicos colectivos assumirem-se como os espaços de representação simbólica do pós-guerra. Segundo o que se defende nesta tese, não é possível entender a revalorização disciplinar do papel do edifício público na cidade europeia na segunda metade do século XX sem entender o contexto e o alcance do programa da Nova Monumentalidade. Ao sustentar que a arquitectura moderna devia proporcionar novos tipos de monumentos para as pessoas, capazes de representar a sua vida social e comunitária e de comemorar o seu direito ao espaço público, a Nova Monumentalidade deu aos centros cívicos a possibilidade de um novo significado simbólico. Em vez da representação das instituições e dos poderes tradicionais, os novos edifícios colectivos puderam ser concebidos como monumentos cívicos de expressão da vida social e cultural das comunidades contribuindo, desse modo, para a mudança de paradigma no desenho dos equipamentos públicos do pós-guerra, em particular aqueles dedicados à cultura, ao lazer e à sociabilização.

Através de uma leitura seleccionada do debate da Nova Monumentalidade produzido a partir do interior do Movimento Moderno, é analisado, num primeiro momento, o significado de “Nine Points on Monumentality” como o manifesto precursor na defesa de uma arquitectura de representação moderna e como resultado de uma emergente reacção às limitações expressivas do funcionalismo. Um segunda linha de leitura segue o posicionamento do programa da Nova Monumentalidade entre as conotações ideológicas atribuídas, por um lado, à arquitectura monumental dos estados totalitários dos anos 1930 e, por outro, à representação dos valores das sociedades democráticas capitalistas. Esta primeira parte é encerrada com o debate produzido na década de 1940 e as suas consequências para a reformulação da representação da esfera pública.

Na segunda parte examinam-se duas abordagens inerentes ao conceito teórico da Nova Monumentalidade: a síntese das artes maiores e a reconceptualização urbana do centro cívico, dois tópicos que consubstanciavam de forma concreta a vontade de humanização da arquitectura e do ambiente construído do pós-guerra. Iniciada como uma ideia estética de cariz utópico dentro

3. Alvar Aalto, *Sketches Alvar Aalto*, ed. Göran Schildt, trad. Stuart Wrede (Cambridge MA: MIT Press, 1978), 76–79. Publicado originalmente na *Technology Review*, em 1940.

do movimentos de vanguardas do início do século XX, a Síntese das Artes será um instrumento conceptual importante na obra de Le Corbusier e irá desempenhar um papel operativo na reconstrução do pós-guerra, nomeadamente em França. Numa primeira secção analisam-se as consequências dessa evolução na produção arquitectónica, concluindo com o modo como a Síntese das Artes foi abordada dentro dos CIAM do pós-guerra: primeiro como um tema proposto por Giedion enquanto possibilidade de introduzir no seio do Movimento Moderno um debate conceptual sobre as questões de estética, de expressão simbólica e da relação entre razão e emoção e, a partir do CIAM 8, absorvida no problema mais concreto do desenho dos centros urbanos.

1.1. Nova Monumentalidade: a Expressão Simbólica na Revisão do Movimento Moderno

Um manifesto interdisciplinar: “Nine Points on Monumentality”

A arquitectura moderna do pós-guerra ficou marcada por uma mudança estrutural no seu discurso ideológico. O pensamento de matriz funcionalista e baseado no potencial da máquina que foi proclamado pelos primeiros Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna (CIAM) e difundido pela Carta de Atenas, começa a ser posto em causa em detrimento de uma visão mais humanista. Em *Architecture Culture* Joan Ockman considera o final da II Guerra Mundial como o momento crucial neste processo, aquele em que a arquitectura moderna se torna dominante no contexto da reconstrução urbana e no qual, simultaneamente, começa a ser profundamente equacionada. Segundo a autora,

Os eventos traumáticos que marcaram o fim da guerra (...) só poderiam gerar uma profunda crise no pensamento racionalista. Um espírito de progresso baseado na determinação funcional e desenvolvimento técnico, não oferecia garantias, como muitos arquitectos percebiam, enquanto não fossem considerados os valores humanos.⁴

A crítica ao urbanismo funcionalista foi, desde o início, uma reacção natural entre aqueles que se opunham a qualquer ideia de progresso. No entanto, desde cedo começa também a ser elaborada com um discurso informado, baseado quer em posições mais utópicas ou, pelo contrário, mais culturalistas, como será o caso da orientação desenvolvida pelo historiador e crítico de arquitectura norte americano Lewis Mumford (1895-1990) para quem a cidade era, essencialmente, um lugar de cultura.⁵ Em 1942, quando José Luis Sert (1902-1983) convida Mumford para escrever o prefácio de *Can Our Cities Survive?*, este recusa por considerar que a organização da vida colectiva limitada à funções chave do urbanismo dos CIAM - habitar, circular, trabalho e lazer

4. Ockman, *Architecture Culture*, 13.

5. Na opinião de Lewis Mumford o urbanismo funcionalista tinha um papel demasiado alienante ao romper com as continuidades culturais e pôr o homem ao serviço da máquina. Sobre a posição crítica de Mumford ver Françoise Choay, *O urbanismo, utopias e realidades. Uma antologia*, trad. Dafne Nascimento Rodrigues, 4 ed. (São Paulo: Perspectiva, 1997), 40–43.

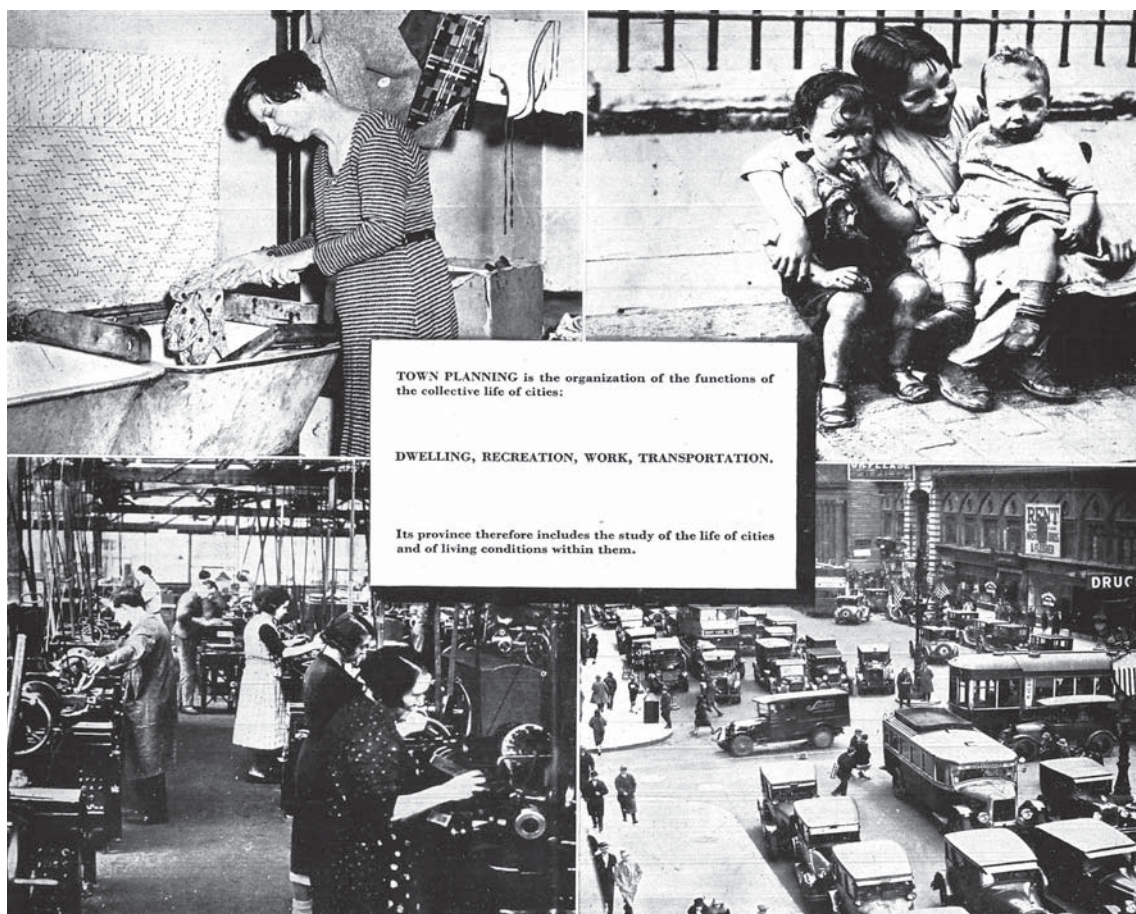


Figura 1.1.
J.L.Sert, *Can Our Cities Survive?: An ABC of urban problems, their analysis, their solutions*, 1942.

- não incorporava as actividades culturais e associativas, fundamentais na cidade. Na carta que envia com a sua resposta, Mumford afirma que:

As quatro funções da cidade não me parecem adequadas para cobrir o campo do planeamento urbano. E então as funções políticas, educativas e culturais da cidade; o papel desempenhado pela disposição e desenho dos edificios relacionado com estas funções na evolução do desenho da cidade? O tempo livre que é dado pela máquina não liberta o homem simplesmente para o desporto e passeios de fim de semana: também o liberta para uma mais profunda participação nas actividades políticas e culturais, desde que estas sejam adequadamente planeadas e relacionadas com o resto da sua existência. Os órgãos de associação política e cultural são, do meu ponto de vista, as marcas *distintivas* da cidade: sem eles apenas há massa urbana.⁶

Alguns anos antes, em 1937, durante a realização do CIAM 5 em Paris, o próprio Sert já tinha antecipado o potencial da função cívica das cidades e introduzido uma quinta função ao urbanismo moderno como parte do plano de reorganização urbana das cidades existentes: a vida colectiva.⁷ A partir da década de 1940, perante os efeitos agravados da destruição da II Guerra Mundial, esta posição emerge com mais força no interior do Movimento Moderno, pondo em causa o protagonismo da visão mecanicista que caracterizou os seus primeiros anos. Alguns dos mais destacados membros fundadores dos CIAM começam a defender a necessidade de integrar o funcionalismo com preocupações mais humanistas, nomeadamente a representação simbólica e a relação com o contexto e com o homem comum mas também recuperando temas até então vistos como contrários ao ideal modernista, principalmente o valor da história e, com ela, a monumentalidade.⁸ Uma das personagens mais empenhadas na defesa deste argumento foi o secretário geral dos CIAM, o historiador Sigfried Giedion (1888-1968).⁹

Em 1938, Giedion é convidado para orientar as Charles Eliot Norton Lectures em Harvard.¹⁰ A série de palestras que prepara, acabaria por ser compilada e publicada dois anos mais tarde em *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, considerado por muitos como o livro responsável pela leitura da arquitectura moderna enquanto um movimento uno. Sobre o

6. Lewis Mumford cit. in Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* (Cambridge MA: The MIT Press, 2002), 133. *Can our Cities Survive?: An ABC of urban problems, their analysis, their solutions*, publicado pela Harvard University Press, pretendia apresentar a doutrina urbanística dos CIAM no contexto norte-americano. Sobre o assunto ver também Josep M. Rovira, *José Luis Sert 1901 1983* (Milano: Electra, 2003), 93–111.

7. Jaume Freixa, «Josep Lluís Sert et la révision de la Cité fonctionnelle», em *La modernité critique : Autour du CIAM 9 d'Aix-en-Provence*, ed. Jean-Lucien Bonillo, Claude Massu, e Daniel Pinson (Marseille: Imbernon, 2006), 104.

8. Ockman, *Architecture Culture*, 13.

9. Sobre a obra e a influência de Giedion na historiografia da arquitectura moderna ver Kenneth Frampton, «Giedion in America: Reflections in a mirror», *Architectural Design* 51, n. 6/7 (1981): 45–51; *Rassegna*, Sigfried Giedion: un progetto storico, n. 25 (Março de 1986); Ignasi Solà-Morales, «Sigfried Giedion: la construcción de la historia de la arquitectura», em *Inscripciones* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003), 215–26.

10. A influência exercida por Walter Gropius junto de Joseph Hudnut, director da Harvard Graduate School of Design, foi decisiva na escolha de Giedion para a Charles Eliot Norton Fellowship de 1938/1939. Gropius foi ainda instrumental na preparação do programa que viria a funcionar como base de *Space, Time and Architecture*. Sobre o assunto ver Rovira, *José Luis Sert 1901 1983*, 95–100.

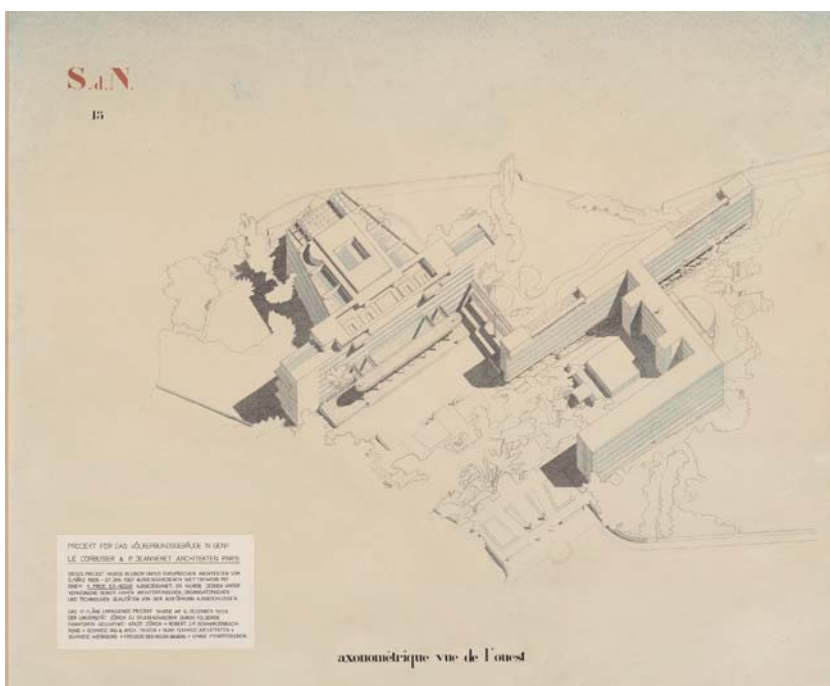


Figura 1.2.
Le Corbusier e P. Jeanneret,
Concurso para a Liga das
Nações. Axonometria, 1927.



Figura 1.3.
C. Broggi, J. Flegenhaimer, C.
Lefèvre, H.P. Nénot e J. Vago.
Sede da Liga das Nações,
Genebra, 1937.

papel de Giedion na construção do Movimento Moderno, Hilde Heynen destaca a importância de *Space Time and Architecture* pelo modo como aí se define a tese da arquitectura moderna enquanto herdeira das mais relevantes tendências do passado, posicionando-a como uma nova tradição segundo uma nova concepção da relação espaço-tempo. Para a autora o texto não é verdadeiramente pioneiro uma vez que não anuncia nenhum paradigma absolutamente inovador mas, no entanto, Giedion conseguiu unir vários elementos - como a relação entre novos materiais e técnicas de construção, a interdependência entre arquitectura e urbanismo ou a preocupação com o orgânico e o funcional - traçando as suas raízes na tradição da arquitectura barroca e nos desenvolvimentos tecnológicos do século XIX e, assim, conferindo-lhe uma legitimação histórica que canonizou o movimento moderno.¹¹ Ao mesmo tempo que anunciava as certezas que instituíam o novo movimento, *Space, Time and Architecture* é também o texto onde Giedion, pela primeira vez, menciona directamente o problema emergente da expressão da monumentalidade na arquitectura moderna.

A questão é abordada a partir do concurso de 1927 para a Sede da Liga das Nações em Genebra e da derrota do projecto de Le Corbusier (1927-1928) e Pierre Jeanneret (1896-1967). Para Giedion este é o momento em que “pela primeira vez na actualidade os arquitectos desafiaram a rotina da Academia num campo que esta domina há gerações, o desenho de edificios de estado de monumentalidade impressiva”.¹² O projecto de Le Corbusier e Jeanneret, em particular, apresentava uma solução que rompia com os esquemas de monumentalidade convencional e garantia uma expressão de símbolo, de acordo com as preocupações do seu tempo. O facto de a Liga das Nações não a ter reconhecido como proposta vencedora e, pelo contrário, ter optado por uma solução que adoptou as tradicionais formas de monumentalidade herdeira dos vocabulários neoclássicos, representava uma profunda falta de entendimento da arquitectura moderna pelas entidades governativas.¹³ Os CIAM, cujo primeiro encontro se realiza no ano seguinte em La Sarraz, irão surgir em primeira instância como um grupo de influência para contrariar esta

11. Hilde Heynen, *Architecture and Modernity. A Critique*. (Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 1999), 40. Em relação ao “tom” do discurso usado em *Space, Time and Architecture*, Hilde Heynen afirma que a auto-confiança demonstrada contrasta com os livros iniciais de Giedion, nomeadamente *Bauen in Frankreich*, *Bauen in Eisen*, *Bauen in Eisenbeton* e *Befreites Wohnen*, onde as interrogações em relação à experiência transitória da modernidade eram centrais na sua visão da arquitectura. Este fenómeno, juntamente com a eliminação das conotações sociais e políticas ou do papel revolucionário da arquitectura que tinha inspirado os primeiros CIAM, contribui para o seu distanciamento gradual da lógica das vanguardas. Em *Ibid.*, 41.

12. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, 4th ed. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1963), 519.

13. A proposta de Le Corbusier e Pierre Jeanneret foi seleccionada juntamente com outras oito, e posteriormente desclassificada, não tendo o júri chegado a nenhuma decisão. O local escolhido foi alterado, como argumento para a realização de um outro concurso reservado que culminou na construção do edificio Sede da Liga das Nações em Genebra, da autoria de Carlo Broggi, Julien Flegenheimer, Camille Lefèvre, Henri-Paul Nénot e Joseph Vago. Sobre as reacções ao concurso da Liga das Nações ver Christian Zervos, «Quién construirá el palacio de las naciones de Ginebra?», *3ZU, revista d'arquitectura ETSAB* Ginebra 1927, n. 1 (Outubro de 1993), <http://hdl.handle.net/2099/1835>, (textos originalmente publicados em 1927 e 1928 na revista *Cahiers d'art*).

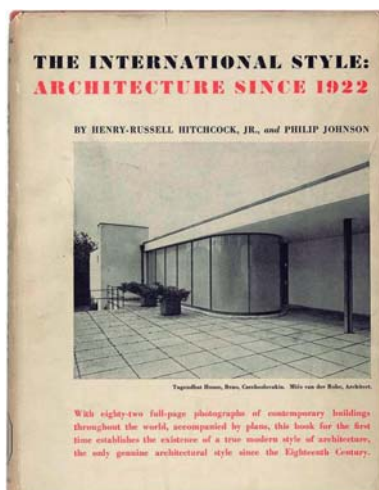


Figura 1.4.
H.R.Hitchcock e P. Johnson, *The International Style: Architecture since 1922*, 1932.

tendência e afirmar a arquitectura moderna junto dos meios de poder.¹⁴

A atenção que Giedion dedica à solução de Le Corbusier e Jeanneret para a Liga das Nações em *Space, Time and Architecture* deve-se, como o próprio refere, ao papel que esta desempenhou na divulgação da arquitectura moderna para além das soluções experimentadas no campo da habitação. “Inesperadamente”, afirma, este projecto “forçou os altos oficiais de todos os países da Europa a considerarem seriamente um tipo de arquitectura que consideravam insignificante”.¹⁵ A linguagem arquitectónica e a particular atenção da proposta à expressão de cada função, aos problemas de tráfico e à integração na natureza, representam, para Giedion, a nova concepção de espaço-tempo da arquitectura moderna que o seu livro propunha. Ainda que *Space, Time and Architecture*, através do projecto da Liga das Nações de Le Corbusier, seja a sua primeira abordagem directa ao tema da linguagem monumental não avança ainda com nenhuma ideia ou proposta concreta sobre o desenvolvimento de uma monumentalidade moderna mas apenas, como refere Joan Ockman, com um elogio da ausência de retórica monumental por oposição aos edifícios convencionais que, para Giedion, são incapazes de produzir soluções arquitectónicas para o problema da organização moderna.¹⁶

O concurso da Liga das Nações tornou evidente, dentro do debate disciplinar, o problema da ausência de expressão simbólica da linguagem moderna produzida no período entre as guerras. A questão tornar-se-ia mais generalizada a partir da década de 1930, com o impacto extraordinário das imagens dos catálogos da exposição “Modern Architecture: International Exhibition” realizada no Museum of Modern Art (MoMA) em 1932 e a divulgação do emergente *international style*.¹⁷

14. Sobre a fundação dos CIAM ver Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, 9–27.

15. Giedion, *Space, Time and Architecture*, 519.

16. Ockman, *Architecture Culture*, 28.

17. Para além do catálogo oficial, a exposição foi acompanhada com a publicação do livro de Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson *The International Style, Architecture since 1922*, republicado posteriormente em 1966 e 1995. Sobre o assunto ver Terence Riley, *The International Style: Exhibition 15 and the Museum*

A partir desse momento, as noções de funcionalismo e estilo internacional passam a ser utilizadas de forma indistinta e a arquitectura moderna internacional, inicialmente apresentada como uma nova atitude de reforma social resultante de premissas comuns internacionais, acaba por ser esvaziada dos seus princípios sociais e culturais originais.¹⁸ Se, por um lado, as imagens dos projectos seleccionados no MoMA revelavam as experiências bem sucedidas da aplicação dos princípios do racionalismo no campo da habitação e de alguns edifícios escolares e comerciais, por outro, a ausência de projectos para grandes equipamentos públicos ou edifícios de representação evidenciava a recusa, a dificuldade ou simplesmente a falta de oportunidades da arquitectura dos primeiros anos do século XX em lidar com a ideia de representação monumental. Na verdade, a retórica vanguardista da ruptura com a história e a procura de um novo vocabulário arquitectónico que respondesse às circunstâncias da modernidade tinha inviabilizado a utilização dos habituais temas de expressão simbólica, como o ornamento, as referências estilísticas clássicas, a escala e o sentido de permanência. Por outro lado, as mesmas vanguardas artísticas tinham assumido a monumentalidade como uma característica intrínseca e portanto independente de um tipo predeterminado de programa ou de linguagem estilística, abrindo assim novas possibilidades para a sua concretização.¹⁹ O projecto da Liga das Nações surgia, precisamente, como um exemplo singular de aplicação de um novo vocabulário moderno num edifício de representação institucional, cumprindo o enunciado de criar um “monumento” que simbolizasse “a glória pacífica do século XX”.²⁰

Simultaneamente, no início da década de 1940, a aproximação do final da guerra fazia antever novas possibilidades de intervenção dos arquitectos modernos na reorganização do espaço público, tornando urgente a procura de uma alternativa à linguagem demasiado abstracta e universalista da arquitectura modernista, sintetizada nas imagens do estilo internacional. A par com o crescente interesse pelas circunstâncias específicas de cada local e as suas referências regionais e vernaculares uma outra proposta começa a ser desenvolvida: a da procura de uma arquitectura moderna capaz de responder aos requisitos de representação pública, uma nova monumentalidade arquitectónica que pudesse ir além das questões funcionais e concentrar-se nas necessidades culturais e emocionais da sociedade.²¹ A proposta da Nova Monumentalidade, como

of Modern Art (New York: Rizzoli; Columbia Books of Architecture, 1992). Segundo o autor o catálogo oficial da exposição e o livro *The International Style*, “suplantaram o evento histórico em si”. *Ibid.*, 9.

18. Anteriormente, em 1925, Walter Gropius tinha apresentado no primeiro número da *Bauhausbücher* uma série de edifícios sob a designação de “Internationale Architectuur” justificada pela partilha universal de valores e objectivos que se opunham aos nacionalismos reaccionários em expansão na Europa. Sobre o assunto ver Christiane C. Collins e George R. Collins, «Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture», *The Harvard Architecture Review* IV: Monumentality and the City (Spring de 1984): 16–17.

19. A ideia de uma monumentalidade intrínseca foi apresentada por J.J.P.Oud em «The Monumental Townscape», *De Stijl* I, 1:10-11. Cit in *Ibid.*, 20.

20. «Exposé General, 17 IV 1926» cit. in Josep M. Rovira, «Le Corbusier en el concurso del palacio de la S.D.N.», *3ZU, revista d'arquitectura ETSAB* Ginebra 1927, n. 1 (Outubro de 1993): 19, <http://hdl.handle.net/2099/1796>.

21. As duas propostas vão entrar em confronto no simpósio organizado no MoMA em 1948 intitulado

ficará conhecida, engloba muitos dos temas que ocuparão a atenção nas décadas seguintes como o problema do significado e da inteligibilidade da arquitectura para além das respostas técnicas e programáticas, a sua relação com o contexto e com o espaço público, com a história, com a arte contemporânea e com a interdisciplinaridade em geral.²²

A génese do conceito de Nova Monumentalidade vai surgir a partir de 1943, quando José Luis Sert, Sigfried Giedion e Fernand Léger (1981-1955) escreveram em conjunto o documento manifesto “Nine Points on Monumentality”. Reunidos em Nova Iorque, para onde se retiraram durante a guerra juntamente com uma grande parte da elite intelectual europeia fora do bloco socialista, os três são convidados para contribuírem com um artigo para a *American Abstract Artists* (AAA). Como resultado, resolvem elaborar um documento único que reunia as suas posições enquanto arquitecto, historiador e pintor, respectivamente, sobre o tema da monumentalidade na arquitectura e na cidade na cultura do pós-guerra.²³ Publicado apenas anos mais tarde, o texto vai servir como proposta base para as posições desenvolvidas no interior do Movimento Moderno a favor de uma arquitectura de representação simbólica.²⁴ Com “Nine Points on Monumentality” expressa-se abertamente o desejo de dotar a arquitectura moderna de significados de expressão colectiva, apresentando os monumentos como símbolos dos ideais humanos e como “a expressão das mais altas necessidades culturais do homem”.

O documento começa por afirmar a capacidade dos monumentos em representar simbolicamente um determinado período civilizacional de cultura unificadora e de funcionar como elo de ligação entre o presente e o futuro. A partir daí, os autores acusam os últimos cem anos de serem responsáveis por um período de desvalorização do monumento, distinguindo entre aquilo que consideram ser um monumento autêntico e as “formas vazias” produzidas nesses anos recentes, “que falharam na representação do espírito ou da emoção colectiva dos tempos modernos”. Estas formas sem significado foram, assim, a razão pela qual a arquitectura moderna “deliberadamente” ignorou, até ao momento, a questão da monumentalidade. Estabelecendo uma perspectiva de continuidade dentro da história da arquitectura, argumentam que depois de um primeiro momento

«What is Happening to Modern Architecture?», opondo as ideias de Lewis Mumford a favor de um estilo Bay Region contra as posições mais universalistas da Nova Monumentalidade defendidas nesse encontro, por exemplo, por Gropius. Ver *The Museum of Modern Art*, «What is Happening to Modern Architecture?», em *Architectural Regionalism. Collected writings on Place, identity, Modernity and Tradition*, ed. Vincent Canizaro (Princeton Architectural Press, 2007), 292–309.

22. Xavier Costa, «Art, war and public space», em *Sert: Arquitecto En Nueva York*, ed. Xavier Costa e Guido Hartray (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Actar, 1997), 10.

23. Segundo Joan Ockman, “Nine Points on Monumentality” tem que ser enquadrado com o impacto que a civilização americana teve nos seus autores. Ver Ockman, «The War Years in America».

24. Originalmente planeado para ser publicado em 1943 pela American Abstract Artists acabou por ser publicado pela primeira vez por Giedion em *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*, First Edition (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958). Todas as citações do documento são retiradas de José Luis Sert, Fernand Léger, e Sigfried Giedion, «Nine Points on Monumentality», em *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*, por Joan Ockman (New York: Rizzoli, 1993), 29.

em que a arquitectura moderna teve de romper radicalmente com a linguagem do passado, era agora possível ultrapassar as questões utilitárias e dar um novo passo em direcção representação da vida comunitária e da sua organização na cidade do pós-guerra. A resposta a esse desafio de expressão colectiva seria dada através da colaboração entre arquitectos, artistas plásticos e paisagistas na utilização dinâmica de novos materiais, novas formas e novas tecnologias para a configuração dos centros cívicos urbanos, relacionado formalmente a ideia da integração das artes com a questão da construção da monumentalidade moderna.

A partir de “Nine Points on Monumentality”, o discurso da arquitectura moderna sofre uma alteração estrutural que, de acordo com Joan Ockman, vai marcar toda a cultura arquitectónica dos anos que se seguiram ao final da II Guerra Mundial. Visto como o manifesto de um tema “profético” das décadas seguintes, o texto escrito por José Luis Sert, Sigfried Giedion e Fernand Léger é escolhido como o primeiro documento da colectânea *Architecture Culture: 1943-1968. A Documentary Anthology*.²⁵ O que o texto vem afirmar é que a expressão simbólica dos valores colectivos pode ser feita, não apenas por objectos isolados ou memoriais, mas por edifícios públicos e centros urbanos que se adaptem ao quotidiano da vida em comunidade, que simbolizem o seu próprio tempo e sejam mais do que uma mera realização funcional. Ou seja, as novas formas de monumentalidade no contexto de um novo humanismo do pós-guerra vão ser simbolizadas pela linguagem arquitectónica dos edifícios públicos, entendidos agora como monumentos cívicos. Aceitando que a arquitectura desses edifícios pode, como afirma o último parágrafo, “recuperar o seu valor lírico”, liberta-se a arquitectura moderna para reconquistar a dimensão simbólica que faltava ao pensamento funcionalista.

Ideologia e estética ou o combate ao gosto dominante

As ideias apresentadas no texto manifesto de 1943 serão desenvolvidas, em grande parte, pela acção teórica individual de Sigfried Giedion. No ano seguinte, publica o ensaio “The Need for a New Monumentality” onde determina um quadro de evolução histórica da arquitectura moderna que justifica a abordagem inicial dominada pela visão mecanicista e lança as possibilidades do discurso da Nova Monumentalidade.²⁶ Avançando para além do que tinha já sido enunciado em “Nine Points on Monumentality”, Giedion define o que classifica como “os três passos da arquitectura contemporânea”: a arquitectura, tal como aconteceu nas artes plásticas, teve de romper com o passado e reconquistar os seus valores primitivos, começando pela célula, a unidade básica da habitação, e evoluindo para a organização urbana, o problema do urbanismo; alcançadas essas etapas era agora chegado o momento de avançar para o terceiro passo, o da reconquista da

25. Ockman, *Architecture Culture*, 27–30.

26. Sigfried Giedion, «The Need for a New Monumentality», em *New Architecture and City Planning*, ed. Paul Zucker (New York: Philosophical Library, 1944), 549–68.

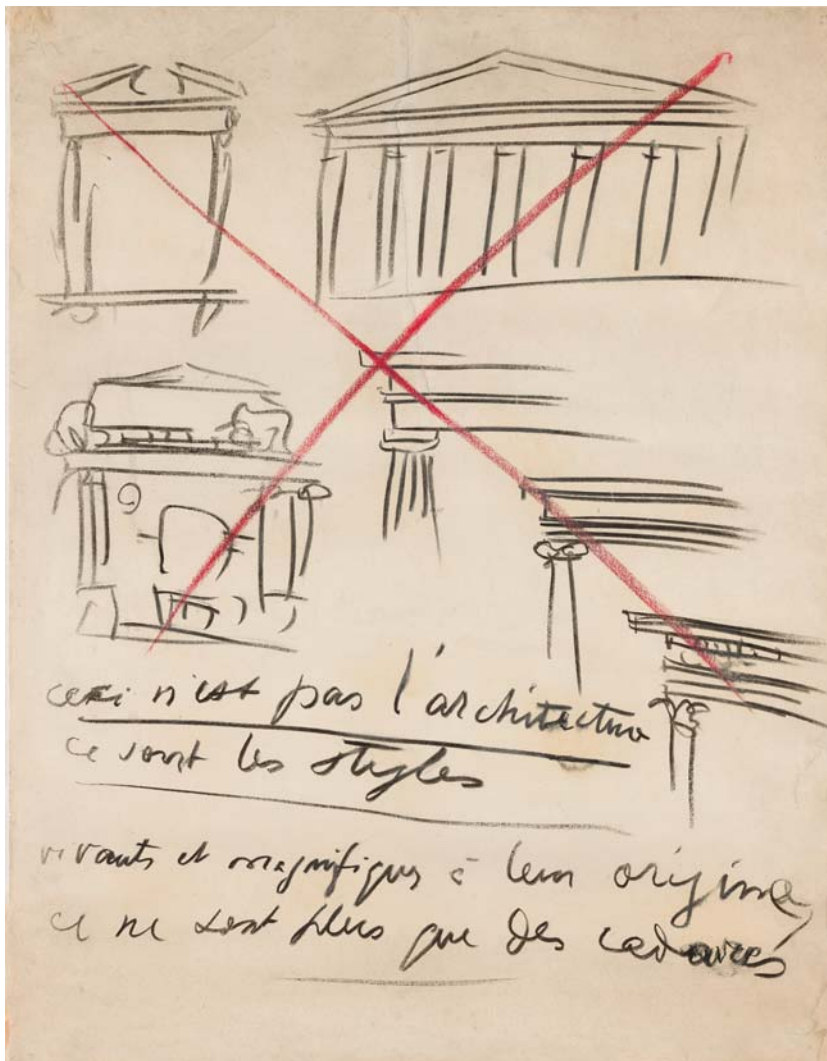


Figura 1.5.
Le Corbusier, "Ceci n'est pas l'architecture". Desenho feito numa conferência em Buenos Aires, 1929.



Figura 1.6.
Exposição Internacional de Paris, 1937.

expressão monumental.²⁷

Ficava definitivamente exposta a proposta de que a recuperação da expressão monumental seria a forma de superar o carácter exclusivamente funcionalista da arquitectura moderna e de conseguir simbolizar o espírito e os valores colectivos do seu tempo. Porém, mais do que desligar-se das expressões arquitectónicas do século XIX, em plena II Guerra Mundial a ideia de expressão monumental tinha que se libertar de qualquer associação à arquitectura de cariz clássico e monumental produzida pelos estados autoritários europeus que se tinham consolidado a partir da década de 1930.²⁸ Como afirma o historiador Alan Colquhoun, a monumentalidade moderna teria de significar o retorno a princípios que não estivessem subjacentes a nenhum estilo específico.²⁹

Na Europa da década de 1940 a ideia de monumentalidade tinha ganho profundas conotações ideológicas, comprovadas com a realização da *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* de Paris. Inaugurada em Maio de 1937, pouco antes do início da II Guerra Mundial, a exposição anuncia já as mudanças estratégicas e políticas que o conflito veio confirmar. Até então, como nota o historiador Eric Hobsbawm, o que as exposições internacionais celebravam “não era o estado mas a sociedade civil, não o poder político mas as conquistas económicas, técnicas e culturais, não o conflito mas a coexistência de nações”. Pela primeira vez e de forma intencional, a exposição foi uma campo “onde todos os estados e as suas artes estiveram em confrontação pública” e as representações nacionais foram entendidas como verdadeiras afirmações políticas.³⁰ Independentemente de contar com a presença do *Pavillion des Temps Nouveaux* desenhado por Le Corbusier ou do emblemático pavilhão da República de Espanha, desenhado por Sert e Luís Lacasa (1899-1966) para receber a *Guernica* de Pablo Picasso e as obras de Alexandre Calder e Juan Miró, a Exposição Internacional de 1937, ficará marcada pelo confronto entre os pavilhões alemão e soviético, desenhados respectivamente por Albert Speer (1905-1981) e Boris Iofan (1891-1976) e colocados frente a frente no eixo da Torre Eiffel. Construídos com a mesma linguagem e escala monumental, com ambas as torres de entrada rematadas por duas esculturas simbólicas que pareciam enfrentar-se, a sua imagem tornou-se o ícone da imediata associação entre a monumentalidade e a representação do poder dos regimes autoritários, transformando a simples ideia de arquitectura monumental numa “anátema para aqueles que adoptavam a arquitectura moderna como um instrumento de uma sociedade mais igualitária, uma ‘arquitectura de democracia’”.³¹

27. Ibid., 551–52.

28. Para um entendimento da utilização da arte pelos regimes autoritários do século XX, em particular na Alemanha, Itália e União Soviética ver, entre vários, Dawn Ades et al., eds., *Art and power: Europe under the dictators 1930-45. The XXIII Council of Europe exhibition* (London: Hayward Gallery, 1995).

29. Alan Colquhoun, *Modern Architecture* (Oxford University Press, 2002), 212.

30. Eric Hobsbawm, «Foreword», em *Art and power: Europe under the dictators 1930-45. The XXIII Council of Europe exhibition*, ed. Dawn Ades et al. (London: Hayward Gallery, 1995), 11.

31. Ockman, «The War Years in America», 30.

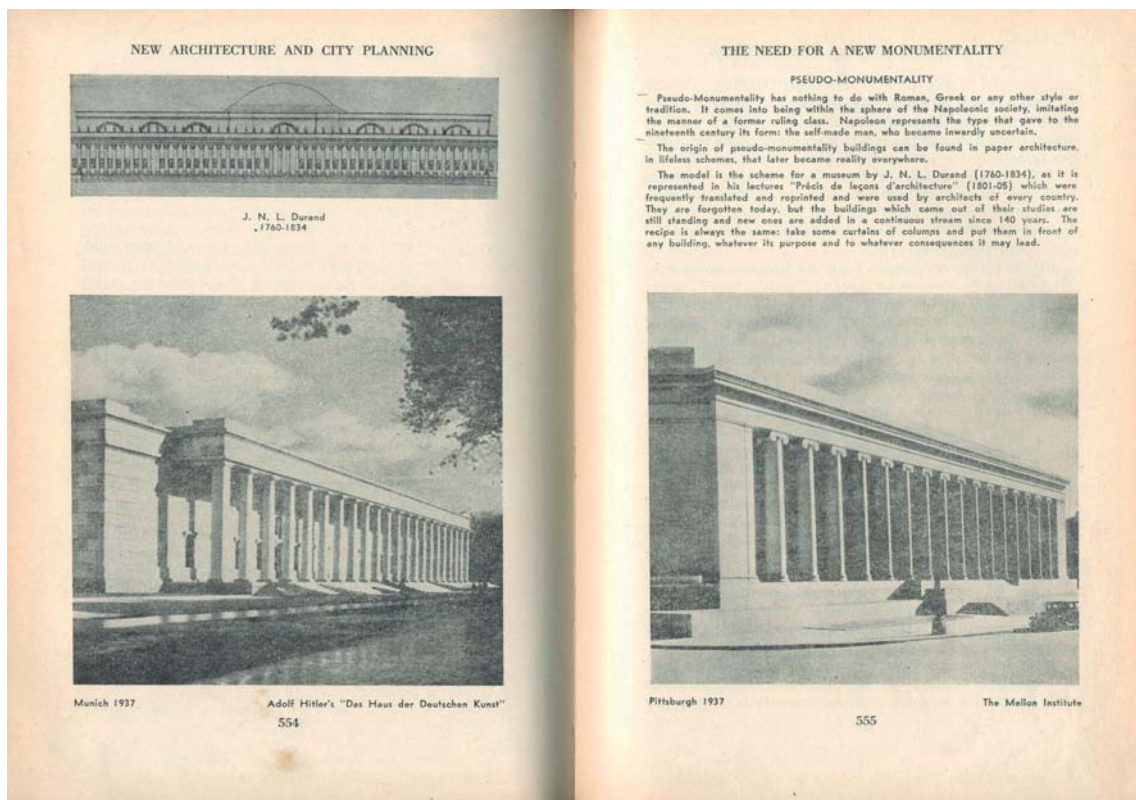


Figura 1.7.
S. Giedion, *The Need for a New Monumentality*, "Pseudo-Monumentality", 1944.

Consciente da carga ideológica inerente ao conceito de monumentalidade, Giedion apresenta, em “The Need for a New Monumentality”, uma clara distinção entre a monumentalidade moderna e aquilo que define como pseudo-monumentalidade, o uso indiscriminado de formas do passado sem justificação emocional e desligadas do seu significado inerente.³² Enquanto em “Nine Points on Monumentality”, os autores acusavam as limitações das “pseudo ideias do século XIX”, a ideia de uma monumentalidade formal vazia de significado é agora transformada num novo conceito que é necessário combater. Ao contrário do que uma leitura mais imediata podia deixar parecer, Giedion não faz qualquer leitura ideológica do fenómeno, nunca limita a pseudo-monumentalidade aos regimes totalitários ou se refere à monumentalidade moderna como uma característica de estados democráticos. Numa tentativa de recentrar a discussão exclusivamente no plano estético, Giedion defende que a pseudo-monumentalidade está generalizada pelo “gosto dominante” em quase todos os países, independente da orientação económica ou política do seus governos, “sejam politicamente progressistas ou reaccionários.”³³

Para ilustrar o seu argumento Giedion põe lado a lado as imagens do *Haus der Deutschen Kunst* desenhado pelo arquitecto do regime nazi Paul Ludwig Troost, em Munique e do *Mellon Institute* em Pittsburgh, ambos de 1937, como dois exemplos equivalentes e inspirados no esquema de Durant publicado em *Précis de leçons d'architecture* de 1805. A estes podiam-se juntar os Museus de Washington DC, como a *National Art Gallery* de John Russel Pope de 1941 ou o edifício construído para a Sede da Liga das Nações em Genebra, finalizado em 1937. O que Giedion tenta deixar demonstrado é que a opção pela linguagem monumental neoclássica, como referência para a arquitectura de edifícios públicos, é fenómeno de escala internacional, transversal a vários regimes políticos e que está relacionado com o gosto dominante das classes que governam. Daí o lema com que abre “The Need for a New Monumentality”:

A educação emocional é hoje necessária. Para quem? Em primeiro lugar para aqueles que governam e administram as pessoas.³⁴

Em *Modern Architecture. A Critical History*, Kenneth Frampton inclui um capítulo dedicado à relação entre Arquitectura e Estado no período entre guerras onde, precisamente, analisa o recurso a uma arquitectura de estilo neoclássico nos grandes edifícios públicos como um fenómeno que não foi exclusivo dos estados totalitários ou sequer um retrocesso estilístico. Pelo contrário, defende que,

a tendência modernista de reduzir toda a forma à abstracção criou um modo insatisfatório para a representação do poder e do estado. Esta inadequação iconográfica justifica, em grande parte, a sobrevivência de um enfoque historicista dos edifícios na segunda metade do século XX.³⁵

32. Giedion, «The Need for a New Monumentality», 550.

33. Ibid., 553.

34. Ibid., 549.

35. «Architecture and the State: ideology and representation 1914-43» em Kenneth Frampton, *Modern*



Figura 1.8.
Le Corbusier e P. Jeanneret. Maquete
do concurso do Palácio dos Sovietes,
1931.

Na realidade, o que pode ser entendido como um generalizado “*retour à l’ordre*”, teve várias outras manifestações que não estão directamente associadas ao domínio de um regime autoritário mas sim, com o predomínio de utilização de uma linguagem historicista, principalmente em edifícios de representação.³⁶ Na introdução de *L’Ordre Monumental. Europe 1929-1939*, o historiador de arte italiano, Franco Borsi reafirma esse mesmo argumento quando acusa a historiografia de arquitectura de se concentrar demasiado na primazia do movimento moderno e de remeter para segundo plano a difusão da arquitectura e as artes decorativas da década de 1930, classificadas como académicas e reaccionárias. No seu entender, a questão deve ser colocada de forma mais abrangente para ser possível compreender “porque é que o classicismo das ditaduras - fascista e nazi - é também nesse momento a linguagem dos países democráticos, na Europa como na América”.³⁷ Alguns dos edifícios institucionais construídos na década de 1930 em Washington DC, Londres ou Paris caracterizam melhor do que qualquer obra construída sob a influência dos regimes totalitários em Roma, Berlim ou Moscovo, a utilização do classicismo monumental.³⁸

O fenómeno que o concurso da Sede da Liga das Nações veio demonstrar já tinha tido um primeiro indício em 1922, com o concurso para a sede do *Chicago Tribune*, e havia de se tornar evidente com o concurso para o Palácio dos Sovietes em Moscovo, em 1931, onde, uma vez mais, a proposta de Le Corbusier e Pierre Jeanneret é preterida por uma solução de linguagem oficial

Architecture. A critical history, 3rd edition (New York: Thames and Hudson, 1992), 210. Para Frampton, todos os exemplos de edifícios públicos realizados nesse período para representar as democracias parlamentares ou as aspirações da sociedade liberal, enquadram-se no que Henry-Russell Hitchcock denominou como New Tradition.

36. Sobre o assunto ver Annick Lantenois, «Analyse critique d’une formule “retour à l’ordre”», *Vingtième Siècle, revue d’histoire*, n. 45 (Março de 1995): 40–53.

37. Franco Borsi, *L’Ordre Monumental. Europe 1929-1939*, trad. Jacqueline Julien (Paris: Hazan, 1986), 9. Para provar o seu argumento, o autor apresenta inúmeros exemplos de edifícios construídos na década de 1930 em diversos países democráticos, como Inglaterra, Bélgica, Holanda ou França.

38. Sobre este assunto ver também «The Spectrum of Classicisms and Formalisms» em Jean-Louis Cohen, *The Future of Architecture Since 1889* (New York: Phaidon, 2012), 212–21.

neoclássica. Todos estes concursos reflectem a permanência de uma estética de representação de expressão monumental e historicista, independente da afirmação de uma ideologia política. Se o caso de Moscovo e da vitória do projecto de Boris Iofan é entendido como corte radical do regime soviético com a modernidade da arquitectura construtivista russa e a afirmação do Realismo Socialista como a arquitectura do regime, o desfecho do concurso de Genebra, que acabou por resultar num edifício neoclássico, enquadra-se no fenómeno descrito por Frampton, no qual várias instituições e regimes democráticos optam frequentemente pelo classicismo monumental como linguagem arquitectónica para os seus edifícios oficiais.

Apesar dos inúmeros argumentos que defendiam a arquitectura monumental como uma característica não exclusiva dos estados autoritários, a ideia de uma monumentalidade moderna não foi facilmente aceite por muitos dos que não acreditavam na necessidade de representação de uma sociedade democrática ou mesmo na capacidade da arquitectura moderna em fazê-lo. É esta a posição de Lewis Mumford quando, em 1937, declara que “a noção de monumento moderno é verdadeiramente uma contradição em termos: se é um monumento não é moderno e se é moderno não pode ser um monumento”.³⁹ Segundo os argumentos de Mumford, a arquitectura moderna estava associada ao carácter de flexibilidade e renovação da nova sociedade contemporânea e da sua consciência pública e, nesse sentido, não seria capaz de representar os valores institucionais simbolizados na noção de monumento. “Nine Points on Monumentality” e a acusação de que a generalizada banalização da arquitectura de estilo monumental foi a razão pela qual a arquitectura moderna se tinha vindo a afastar da questão da monumentalidade parecem ser, uma vez mais, uma justificação e reacção directa à afirmação de Mumford.

Para aqueles que propunham a Nova Monumentalidade, não interessava apenas fazer passar a ideia de que a arquitectura moderna tinha que ser mais do que estritamente funcional e readquirir um valor lírico, como afirmava o último dos “Nine Points on Monumentality”. Para além de simbolizar “as forças colectivas” e “a vida interior, as aspirações e as concepções sociais” da cada membro da comunidade, a monumentalidade moderna tinha de provar que era capaz de o fazer no quadro de uma sociedade democrática. A Nova Monumentalidade tinha de encontrar formas que se distinguissem claramente da retórica e da arquitectura monumental usada pelos estados totalitários ou conservadores mas também valores de representação que correspondessem ao novo quadro social.

Uma contribuição importante neste sentido veio de Elizabeth Mock (1911-1998), directora do Departamento de Arquitectura do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Em 1944, na conclusão do seu texto para o catálogo da exposição intitulada *Built in USA since 1932*, Mock

39. Lewis Mumford, «The Death of the Monument», em *The Culture of Cities* (London: Secker & Warburg, 1945), 438. Este artigo foi publicado inicialmente em 1937 em Martin, J.L., Nicholson, B. and Gabo, N., *Circle: International Survey of Constructive Art*. London: Faber and Faber.

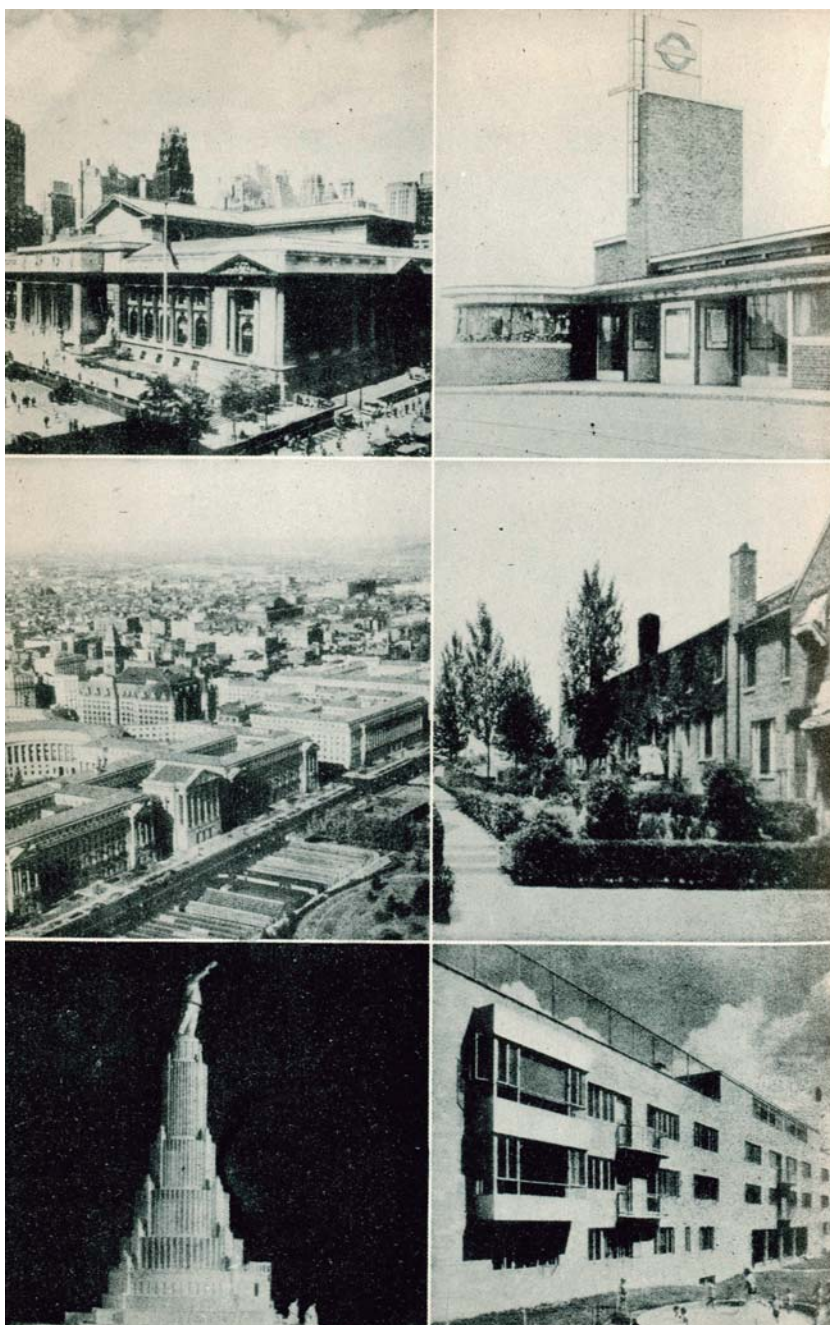


Figura 1.9.
L. Mumford, "Monuments vs
Buildings", 1938:
Biblioteca Pública de Nova
Iorque vs Estação de Metro
de Londres, Washington
D.C vs Sunnyside Gardens,
Palácio dos Sovietes vs Bloco
de apartamentos da Hosiery
Workers' Union em Filadélfia.

sugere que “uma democracia precisa de monumentos mesmo que os seus requisitos não sejam os da ditadura” na qual os edifícios são usados para expressar a presença do Estado sobre o indivíduo. Na sua opinião a arquitectura moderna não consegue responder à monumentalidade exigida pelos estados totalitários porque “tem as suas raízes no conceito de democracia” e, por isso, só continuará a ser moderna enquanto representar as aspirações da sociedade democrática. Para explicar a sua ideia, afirma:

Devem existir edifícios incidentais que elevem a casualidade da vida quotidiana para um plano mais alto e mais cerimonial, edifícios que dêem forma digna e coerente à interdependência entre o individual e o colectivo que é a própria natureza da democracia.⁴⁰

Estes argumentos contra-propunham a ideia de que a democracia não era incompatível com a monumentalidade. Pelo contrário, as mudanças verificadas na estrutura económica de vários países do pós-guerra tiveram como consequência uma nova organização da vida colectiva que não podia mais ser descurada, - como afirmam Giedion, Sert e Léger em “Nine Points on Monumentality” -, e que exigia agora a representação dessa nova organização comunitária.⁴¹ A expressão dos valores colectivos de uma sociedade democrática que ecoavam na Europa do pós-guerra devia acontecer, em primeiro lugar, nos locais que recebam as práticas sociais da comunidade que contribuem para o desenvolvimento dos valores humanos. Como refere Maristella Casciato, numa Europa “atravessada por uma onda de modernização da sociedade e do gosto, os novos monumentos não podiam deixar de constituir os locais da vida: moderna, internacional e, acima de tudo, interclassista e colectiva”.⁴²

Enquanto “Nine Points on Monumentality” fala genericamente de monumentos e edifícios públicos no espaço urbano, “The Need for a New Monumentality” acrescenta a capacidade dos centros cívicos traduzirem esses novos significados de expressão colectiva na esfera pública. Colocados como herdeiros da ágora, do fórum e da praça medieval, como locais de expressão da vida cultural que historicamente conformam a cidade, os centros cívicos “dos tempos futuros” são apresentados como os locais indispensáveis para a organização da vida em comunidade e expressão dos seus valores colectivos. A partir da década de 1950, o tema emergente da Nova Monumentalidade encontra um novo espaço no debate teórico internacional, integrando-se na questão mais ampla e concreta do desenho dos grandes centros cívicos e equipamentos públicos desenvolvidos no processo de reconstrução urbana do pós-guerra.

40. Elizabeth Mock, *Built in USA Since 1932* (New York: The Museum of Modern Art, 1945), 25.

41. Sert, Léger, e Giedion, «Nine Points on Monumentality».

42. Maristella Casciato, «Homenagem a um monumento vivo», em *Fundação Calouste Gulbenkian: Os Edifícios*, por Ana Tostões (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006), 243.



Figura 1.10.
F.L. Wright. Sede da Johnson
Wax Company, Racine, 1939.

Nova Monumentalidade como *questão crítica*: o debate nos anos 1940

A influência da Nova Monumentalidade enquanto tema autónomo no debate teórico da arquitectura dos anos 1940 pode ser balizada por dois acontecimentos particulares: de um lado, o manifesto “Nine Points on Monumentality”, escrito em 1943 e, no extremo oposto, o simpósio organizado pela *The Architectural Review* em Setembro de 1948. Um ano antes, a realização do primeiro encontro CIAM do pós-guerra deixava antever que o tema iria perder a autonomia enquanto tópico de debate dentro do processo de revisão da arquitectura moderna, ao absorver a questão da monumentalidade moderna na discussão sobre a estética e a relação do homem comum com a arquitectura moderna. No entanto, durante esse período, a Nova Monumentalidade foi, como propõem Christiane Crasemann Collins e George Collins no seu texto fundamental para a revisão teórica do tema, uma *questão crítica* para a arquitectura moderna.⁴³

A proposta teórica de Giedion da década de 1940 a favor de uma Nova Monumentalidade tinha já os seus antecedentes em duas publicações anteriores. Em 1937, Giedion publica “Do We Need Artists?”, um texto pioneiro na sua defesa da arte como veículo para uma expressão do sentimento colectivo onde alerta para a situação contemporânea de ausência de unidade entre as artes e o consequente afastamento da arte moderna da esfera pública.⁴⁴ Dois anos mais tarde, num artigo que escreve sobre o edifício sede da Johnson Wax Company em Racine, desenhado por Frank Lloyd Wright, Giedion vai mais longe e admite, pela primeira vez, que um edifício administrativo pode

43. Collins e Collins, «Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture», 15. Este texto foi apresentado um número dedicado ao tema “Monumentality and the City” da *The Harvard Architecture Review*, como resultado de um simpósio organizado pela *Graduate School of Design* em Dezembro de 1982. O encontro procurou recuperar o tema da monumentalidade em arquitectura e debater o seu significado no contexto urbano contemporâneo, profundamente alterado desde o final da II Guerra Mundial. Para uma contextualização do debate ver Paul Louis Bentel, ed., «Editorial», *The Harvard Architecture Review IV: Monumentality and the City* (Spring de 1984): 9–13.

44. Sigfried Giedion, «Brauchen wir noch kuenstler?» (Do We Need artists?), *Plastique*, n. 1 (1937). Republicado em Giedion, *Architecture, You and Me*, 2–5.

ser baseado inteiramente na poesia e que existe, mesmo num edifício eminentemente utilitário, uma necessidade pelo luxo, esplendor e beleza.⁴⁵

“Nine Points on Monumentality” tem a capacidade de surgir como uma primeira formulação teórica que suportava a integração das artes e o valor lírico da arquitectura mas, no entanto, será com “The Need for a New Monumentality” que a capacidade retórica de Giedion vem propor um conceito para a possibilidade da arquitectura moderna ser, simultaneamente, monumental. O seu ensaio é apresentado publicamente em 1944, num simpósio organizado na Columbia University pelo arquitecto e crítico de origem alemã, Paul Zucker (1888-1971), integrado numa secção intitulada “The Problem of a New Monumentality” que usava pela primeira vez esse conceito como um *tema* da arquitectura moderna. No texto introdutório da secção, Zucker alerta para a falta de atenção que tem sido dada ao novo tópico afirmando que,

Nos últimos quinze anos, os aspectos da habitação, prefabricação, planeamento urbano, e outras questões arquitectónicas têm sido alvo de grande discussão, no entanto o não menos importante tema da monumentalidade arquitectónica não tem sido reconhecido.⁴⁶

A mesma secção contava ainda com as contribuições de Louis Kahn (1901-1964), de George Nelson (1908-1986), de Philipp L. Goodwin (1885-1958) e de Ernest Fiene (1894-1965). O texto de Kahn é particularmente interessante porque, se por um lado mostrava também a sua preocupação sobre a falta de “total expressão arquitectónica” dada aos “monumentos sociais como escolas, centros comunitários e centros culturais”, por outro, revelava um entendimento distinto da ideia de monumentalidade em arquitectura, ideia que desenvolveu através da sua própria obra. Enquanto Giedion acreditava no sentido atribuído aos valores simbólicos e emocionais da arquitectura, Kahn defendia que a monumentalidade era inerente à natureza da estrutura e da expressão tecnológica dos materiais e não podia ser “acrescentada” ou “intencionalmente criada”.⁴⁷

O publicação do simpósio “New Architecture and City Planning” contribuiu para reforçar o tema da Nova Monumentalidade no debate disciplinar. No ano seguinte, no mesmo texto que defende uma monumentalidade para a representação da democracia, Elisabeth Mock considera a monumentalidade moderna como a questão mais “fervorosamente discutida por todos aqueles que acreditam na arte da arquitectura”.⁴⁸ No entanto, será apenas com o final da II Guerra Mundial que o debate se estende para o universo europeu, conquistando um novo público e uma nova actualidade. Em 1946, Giedion traz a Nova Monumentalidade para a Europa, numa

45. Sigfried Giedion, «The Dangers and Advantages of Luxury», *Architectural Forum*, n. 70 (Maio de 1939): 348. Cit. in Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, 151. Segundo Joan Ockman a visita ao Johnson Wax Building e a experiência com a arquitectura de Frank Lloyd Wright foram a inspiração de Giedion para o conceito da New Monumentality, em Ockman, «The War Years in America», 32.

46. Paul Zucker, ed., *New architecture and city planning: a symposium* (New York: Philosophical Library, 1944), 547.

47. Louis I. Kahn, «Monumentality», em *New Architecture and City planning*, ed. Paul Zucker (New York: Philosophical Library, 1944), 577–87.

48. Mock, *Built in USA Since 1932*, 25.



Figura 1.11.
CIAM 6, Bridgwater, 1947.
Fotografia de David Seymour.

conferência organizada no Royal Institut of British Architects (RIBA), em Londres. Este foi o primeiro momento em que os arquitectos britânicos tomam consciência do debate que vinha, até ao momento, a ocorrer essencialmente nos Estados Unidos. Enquanto em Inglaterra, todo o planeamento para a reconstrução urbana para o pós-guerra assentava na prioridade de suprir as profundas carências de habitação e edifícios eminentemente utilitários, como escolas e hospitais, a conferência de Giedion vem agora chamar a atenção para a necessidade de criar símbolos e de pensar essa mesma reconstrução também como resposta para as questões sociais, políticas e espirituais da vida quotidiana das cidades.⁴⁹ O que Giedion vem afirmar é que, tal como ele e Sert já tinham compreendido anos antes, as cidades europeias não podem ser reconstruídas de acordo com o urbanismo funcionalista dos CIAM e de *Can Our Cities Survive?*, dando razão aos argumentos apresentados por Lewis Mumford de que não podem ser esquecidas as funções culturais na cidade contemporânea.⁵⁰

A conferência de Giedion é apenas o primeiro evento organizado pelo influente grupo de arquitectos modernos britânicos, reunido desde 1933 sob a designação de Modern Architecture Research Society (MARS), para promover a Nova Monumentalidade. Aliando-se aos interesses de Giedion, o grupo MARS vai colocar o tema na agenda europeia a partir de duas importantes plataformas: os CIAM, onde funcionavam como representação britânica e a revista *The Architectural Review*, cujo editor era um dos seus membros e presidente, James M. Richards (1907-1992).⁵¹

49. Sobre a influência do debate da Nova Monumentalidade na reconstrução urbana e no debate britânico do pós-guerra ver Nicholas Bullock, *Building the Post-war world. Modern Architecture and reconstruction in Britain* (London, New York: Routledge, 2002), 49–51.

50. Ákos Moravánsky sugere que as ideias sobre a esfera pública de Lewis Mumford foram uma das fontes de inspiração de Giedion para o seu programa da Nova Monumentalidade. Ver Moravánsky, «Re-humanizing Architecture: The search for a Common Ground in the Postwar Years, 1950-1970».

51. Sobre a participação do grupo MARS nos CIAM e o seu papel no debate britânico do pós-guerra através da *The Architectural Review* ver Bullock, *Building the Post-war world*, 39–42; Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, 117–23.

Em 1947, o grupo organiza o primeiro congresso CIAM do período do pós-guerra, reiniciando os encontros que o conflito tinha interrompido durante uma década.⁵² Realizado numa pequena cidade inglesa, Bridgwater, o CIAM 6 vai reflectir o crescente interesse do grupo britânico na necessidade de humanização da arquitectura do pós-guerra. O tema é orientado de duas formas distintas, tal como descrito por Kenneth Frampton:

Em paralelo com a preocupação de Giedion com o tema da Nova Monumentalidade, Richards estava convencido que a população em geral só poderia ser levada a uma aceitação generalizada da arquitectura moderna se a imagem fosse fundamentalmente modificada, tornando-a menos abstracta e mais receptiva a referências culturais vernaculares.⁵³

Apesar do envolvimento de Richards e de Giedion, a Nova Monumentalidade não chegará a ser um tema oficial dos CIAM. A escolha do tema acaba por recair no tópico genérico *Community-Development*, sob o qual se articularam todas as linhas de debate. As conclusões finais do congresso apresentam a conjugação das artes como o instrumento para a criação de um ambiente físico que correspondesse aos novos objectivos dos CIAM e fosse capaz de responder às necessidades emocionais do homem comum.⁵⁴ No seguimento da proposta que já tinha sido enunciada em “Nine Points on Monumentality” o que as conclusões do CIAM 6 pressupõem é que a relação entre a arquitectura e as restantes artes maiores possa ser utilizada como uma espécie de novo vocabulário simbólico para a arquitectura moderna, em particular, quando aplicada no desenho dos centros cívicos na reconstrução urbana do pós-guerra. A partir deste momento, os CIAM vão integrar o tema da Nova Monumentalidade no debate da humanização da arquitectura moderna por via da expressão estética e da Síntese das Artes.

Por outro lado, através da *The Architectural Review*, o grupo MARS e, em particular, James Richards, conseguiam chegar a um público muito mais amplo e mais diversificado. O momento em que a Nova Monumentalidade alcançou um maior impacto terá sido com a publicação, em Setembro de 1948, de “In Search of a New Monumentality: a Symposium” onde a revista reúne a opinião de um conjunto de arquitectos e críticos sobre o significado básico do termo monumentalidade em arquitectura, sobre quais as qualidades monumentais que devem estar presentes na arquitectura contemporânea e quais os meios de as alcançar.⁵⁵ A abordagem da revista segue de perto os argumentos que Giedion tinha trazido à conferência do RIBA e o tema é apresentado, uma vez mais, como uma *necessidade* da arquitectura moderna que, após uma fase inicial de afirmação e ruptura com o passado, pode agora voltar a incorporar a expressão da sua

52. Antes do início da II Guerra Mundial, Giedion tinha proposto que o CIAM 6 se realizasse em Nova Iorque, em 1939. A proposta do grupo MARS para organizar o CIAM 6 em 1947, era também a oportunidade de recentrar o debate internacional do pós-guerra a partir da Inglaterra. Ver Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, 124, 168–79.

53. Kenneth Frampton, «Foreword», em *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, por Eric Mumford (Cambridge MA: MIT Press, 2002), xiii.

54. Sigfried Giedion, *A decade of new architecture* (Zurich: Girsberger, 1951), 30.

55. «In Search of a New Monumentality: a symposium», *The Architectural Review* 104, n. 621 (Setembro de 1948): 117–28.

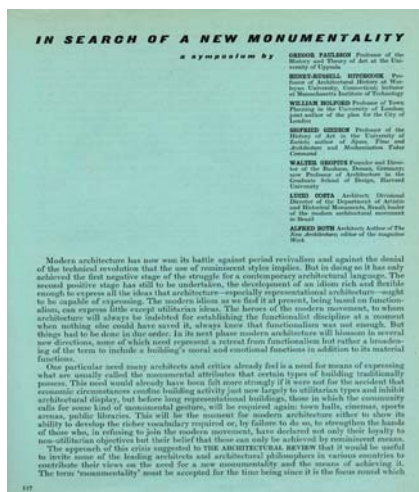


Figura 1.12. Revista *The Architectural Review*: “In Search of a New Monumentality. A Symposium”. Setembro 1948.

época, tal como acontecia nos grandes momentos civilizacionais da história. Como se pode ler no editorial que apresenta o simpósio:

A arquitectura moderna atingiu um estado onde a revolução funcionalista pode ser considerada um sucesso; um grande número de arquitectos deixou de depender na linguagem de estilos históricos. O próximo passo, que pode ser alcançado sem renunciar à disciplina funcionalista mas avançando a partir daí, deve ser o desenvolvimento de um idioma moderno que permite a expressão de ideias não utilitárias que os estilos históricos efectivamente expressavam nos seus próprios contextos. A *necessidade* mais fortemente sentida em muitos quadrantes é a de uma nova monumentalidade que vai permitir aos edifícios cívicos e outro edifícios de representação simbolizarem o seu objectivo e significado colectivo.⁵⁶

Com a participação de Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa e Alfred Roth, as várias contribuições não permitem, no entanto, alcançar uma resposta única sobre o tema e as perguntas colocadas. Parece existir um “consenso geral quanto à sua conveniência”, defendida em primeiro lugar por Giedion, ainda que uma minoria considere que a monumentalidade “não é totalmente compatível com os ideais democráticos”. Em particular, o historiador de arte sueco Gregor Paulsson tinha uma posição bastante crítica, considerando que existia uma estreita ligação entre monumentalidade e a expressão autoritária do poder. Nesse sentido, concluía que a monumentalidade é possível na arquitectura contemporânea mas não é “desejável” numa sociedade democrática que, por natureza, é “anti-monumental”.⁵⁷

Por outro lado também não era unânime a possibilidade da monumentalidade poder coexistir em todos os tipos de programas, com Hitchcock a afirmar que a monumentalidade não é uma forma de expressão apropriada para a maioria dos edifícios, mantendo assim a distinção entre uma arquitectura funcionalista e uma outra simbólica. Apesar do empenho de todos os participantes

56. Ibid., 105.

57. Ibid., 123.

em explorar o que verdadeiramente significava a monumentalidade na arquitectura moderna, é clara a noção de que não existem ainda exemplos suficientes de aplicação prática da Nova Monumentalidade que suportem o desenvolvimento da ideia para além do sempre referido projecto para a Liga das Nações ou o mais recente edifício do Ministério da Educação e Saúde construído no Rio de Janeiro em 1945, também com a colaboração de Le Corbusier. No final, as conclusões apresentadas no simpósio são um conjunto de novas perguntas para serem analisadas como futuros temas teóricos a experimentar “urgentemente” na prática profissional.

No ano seguinte a *The Architectural Review* fecha o ciclo de debate ao publicar um artigo de opinião de Lewis Mumford, onde o crítico americano atribui a Giedion a facto de ter sido dado “um novo rumo à crítica arquitectónica ao sugerir que há uma necessidade pelo monumental na arquitectura moderna.”⁵⁸ Ainda assim, apesar de parecer aceitar a possibilidade que o seu aforismo de uma década atrás parecia ter recusado, não deixa de alertar para o perigo das conotações implícitas às qualidades que se querem introduzir na arquitectura moderna como o “simbolismo, ou ordem hierárquica visível, ou expressividade estética ou dignidade cívica”.⁵⁹

Dez anos mais tarde, reflectindo sobre a sua intervenção desde “Nine Points on Monumentality” até ao simpósio da revista *The Architectural Review*, Giedion reconhece que o tema da monumentalidade era um tema “perigoso”, deturpado pelos significados vulgarizados atribuídos pelo gosto dominante. No entanto conclui,

Quer queiramos ou não, o problema da monumentalidade ainda está diante de nós como a tarefa do futuro imediato. Tudo o que poderia ser feito então era apontar alguns dos perigos e algumas das possibilidades.⁶⁰

O discurso de Giedion centrou-se sempre no significado e no valor simbólico da monumentalidade moderna. Enquanto Kahn tinha defendido, em 1944, que a monumentalidade em arquitectura era uma qualidade inerente à estrutura e não podia ser intencionalmente criada, no sentido de acrescentada à posteriori, para Giedion a monumentalidade estava fundamentalmente ligada à capacidade da arquitectura incluir emoção, o que podia ser alcançado através do esforço consciente do arquitecto em dar forma às necessidades colectivas de determinada época. Estas duas abordagens reflectem as possibilidades levantadas pelo austríaco Alois Riegl (1858-1905) quando, no início do século, propôs a distinção entre monumentos intencionais e não intencionais. O texto pioneiro de Riegl, *Der Moderne Denkmalkultus*, publicado em 1903, trata em primeira instância do significado do monumento histórico como uma criação humana “erigida com o objectivo específico de manter os actos humanos ou eventos singulares vivos na mente

58. Lewis Mumford, «Monumentalism, Symbolism and Style», *The Architectural Review*, Abril de 1949, 173.

59. Ibid.

60. Giedion, *Architecture, You and Me*, 23.

das gerações futuras”.⁶¹ No entanto, o autor reconhece que a própria ideia de monumento era historicamente determinada mas também relativa aos valores de cada época e dependente da circunstância histórica variável para cada observador e que, conseqüentemente, a transformação contínua da percepção dos valores artísticos ao longo do tempo faz atribuir o significado de monumento a criações que originalmente não tinham essa intenção.

Analisando os debates ocorridos nos simpósios organizados por Zucker e por Richards na década de 1940 à luz dos conceitos de Riegl, o historiador de arquitectura britânico Jonathan Hill considera que nenhum deles teve em consideração a alteração do significado original dos monumentos ao longo do tempo. Identificando o valor histórico de um monumento com um tempo e uma condição física específicos e o valor de idade com a alteração da percepção ao longo do tempo, Riegl conclui que na sua era os monumentos são apreciados pelo seu valor de idade enquanto o valor histórico é largamente ignorado. Pelo contrário, segundo Hill, as várias contribuições dos simpósios que debateram a monumentalidade nos anos 1940, com destaque para as de Giedion e a sua aceitação do monumento como meio de memória colectiva, enfatizaram o valor histórico da sua era e ignoraram o valor da idade.⁶²

A revalorização da memória colectiva foi central na década de 1960, numa corrente humanista que recupera para o discurso da arquitectura o valor da cidade tradicional, da história e do contexto local e, em particular, no trabalho de Aldo Rossi (1931-1997). Em 1966, no influente livro *A Arquitectura e a Cidade*, Rossi apresenta a cidade como o *locus* da memória colectiva.⁶³ O seu estudo da cidade destaca o contraste entre dois universos, o individual e o colectivo, que se reflecte nas relações entre a esfera privada e a esfera pública ou, mais especificamente, entre o carácter comum das áreas residenciais que conformam o tecido básico da cidade e o carácter excepcional dos edificios públicos singulares, ou monumentos, que surgem como formas fixas da cidade.⁶⁴ Esta divisão da cidade entre tecido residencial e elementos primários revaloriza o sentido de constância e permanência do monumento como um sinal da vontade colectiva que se afirma

61. Alöis Riegl, «The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin», *Oppositions*, n. 25 (Fall de 1982): 20–51. O texto foi originalmente escrito em alemão e publicado em 1903, como preâmbulo para uma reforma legislativa de conservação dos monumentos austríacos. O primeiro capítulo apresenta os valores dos monumentos e a sua evolução histórica, distinguindo os monumentos intencionais dos não intencionais; o segundo capítulo é dedicado aos valores de rememoração e o terceiro aos valores de contemporaneidade e a sua relação com o culto dos monumentos. Para uma leitura desta obra ver o prefácio de Françoise Choay à edição francesa em «A propos de culte et de monuments», em *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, por Alöis Riegl, trad. Daniel Wiczorek (Paris: Éditions du Seuil, 1984), 7–20.

62. Jonathan Hill, «Architecture in ruins: Palladio, Piranesi and Kahn», em *Elements of Architecture: Assembling archaeology, atmosphere and the performance of building spaces*, ed. Mikkel Bille e Tim Sorensen (Oxon; New York: Routledge, 2016), 93–94.

63. Aldo Rossi, *A Arquitectura da Cidade*, trad. José Charters Monteiro (Lisboa: Edições Cosmos, 2001), 192. A ideia de memória colectiva apresentada por Rossi parte do conceito elaborado na década de 1920 pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs, que congrega os pensamentos e vivências comuns a um conjunto de pessoas dentro de um determinado grupo social conformando, em si, uma forma de identidade.

64. *Ibid.*, 32. Ver também o capítulo «Os elementos primários», 124-128.

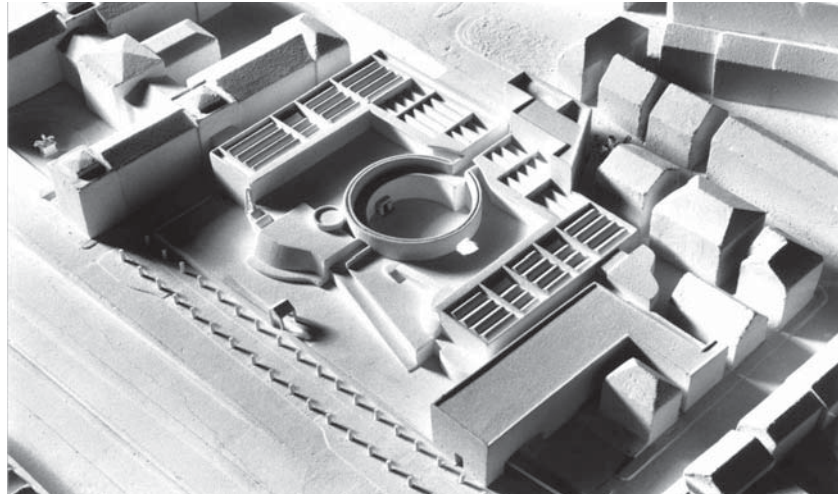


Figura 1.13.
J. Stirling, Maquete da *Neue
Staatsgalerie*, Estugarda,
1984.

através da arquitectura em pontos fixos da dinâmica da cidade.

Em 1984, o arquitecto inglês James Stirling (1926-1992) apresenta o seu projecto para a *Neue Staatsgalerie* de Estugarda como um edifício público que conjuga referências “abstractas”, herdeiras do movimento moderno e “representacionais”, associadas com a tradição, o vernacular e a história. Relacionando a questão da monumentalidade com a sua responsabilidade na representação da esfera pública, Stirling propõe que os novos equipamentos colectivos devam ser simultaneamente monumentais, seguindo a tradição dos edifícios públicos, e populistas, permitindo um uso espontâneo e casual dos seus espaços.⁶⁵ A conjugação destas duas características iria definir uma imagem que, nas suas palavras seria “monumentalmente informal”. O que Stirling propõe com este texto é que as grandes tipologias dos edifícios culturais, símbolos dos valores da sociabilidade urbana ocidental desde o século XIX, viriam agora, na segunda metade do século XX, a ser substituídas por equipamentos culturais como uma *monumentalidade informal*, que ao contrário de depender da escala ou estilo, dependia inteiramente da “capacidade de evocação e presença na cidade”. Com esta definição de edifício público, Stirling recupera a noção de permanência de monumento urbano enquanto elemento assinalável que caracteriza o tecido urbano concluindo que “na cidade é essencial haver marcos - uma cidade sem monumentos não seria nenhum lugar”.⁶⁶

A ideia de recuperar a monumentalidade e, por consequência, a ideia de permanência e de uma certa revalorização da tradição da história e da cidade europeia já tinha sido, no entanto, enunciada a partir do próprio interior do movimento moderno.⁶⁷ O interesse pelo espaço público

65. James Stirling, «The Monumentally Informal», em *Architectural Positions. Architecture, Modernity and the Public Sphere*, por Tom Avermaete, Klaske Havik, e Hans Teerds (Amsterdam: SUN Publishers, 2009), 203–9.

66. *Ibid.*, 207.

67. Josep Maria Montaner é um dos poucos autores que faz a ligação entre a Nova Monumentalidade defendida por Giedion, Sert mas também Rogers e a proposta de recuperação do valor de monumento

da cidade enquanto expressão de novas formas de sociabilização e de consciência colectiva tinha-se afirmado como um dos principais aspectos que caracterizava a aproximação humanista da arquitectura moderna. Do mesmo modo que Sert iria anunciar no CIAM 8 os centros cívicos como elementos “catalizadores” da cidade, Rossi usava a mesma designação para os elementos primários da cidade, atribuindo aos edifícios públicos o papel de elementos identitários e aos novos complexos comerciais, culturais e administrativos, o poder de estruturar as periferias urbanas e o território.⁶⁸

A II Guerra Mundial foi o ponto charneira neste processo: perante a percepção evidente da fragilidade e da importância do espaço público na cidade, o discurso da Nova Monumentalidade trouxe consigo a ideia dos “espaços cívicos como lugares de encontro e não como emblemas de poder”.⁶⁹ A possibilidade de encarar os edifícios colectivos urbanos como novos símbolos, alargou a função do monumento à representação das formas de colectividade da sociedade e do espaço público em si mesmo. Destinados a comemorar o tempo e a cultura que os construiu, os novos monumentos urbanos deixam de ser os grandes memoriais de valor artístico ou os edifícios de representação dos poderes tradicionais e esse conceito foi aberto a edifícios com funções utilitárias, necessários e sociais, que incorporam o potencial simbólico da experiência quotidiana na cidade. Sob este novo enquadramento teórico, as noções da monumentalidade e colectividade tornaram-se centrais nos discursos que procuravam concretizar uma nova humanização do ambiente urbano do pós-guerra.

1.2. A Síntese das Artes e o Desenho dos Centros Cívicos: os Temas da Re-humanização

***Gesamtkunstwerk*: a Bauhaus, Le Corbusier e o pós-guerra**

No final da II Guerra Mundial, a mudança de discurso a favor de uma maior humanização da arquitectura moderna vai encontrar um campo de aplicação concreto no discurso da Síntese das Artes, proposta como um meio indispensável no redesenho dos centros cívicos e na sua aproximação ao homem comum. Depois de Giedion, Sert e Léger terem, em “Nine Points on Monumentality”, manifestado a urgência de dotar a arquitectura moderna de novos significados de expressão

de Rossi. Ver Josep Maria Montaner, *Depois do Movimento Moderno* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2001), 140. Num número da revista OASE dedicado a *Collective Spaces*, François Claessens também relaciona de forma mais indirecta a ideia de “arquitectura urbana” de Rossi com a mudança de paradigma lançada no CIAM 8 que, influenciada pelo debate da Nova Monumentalidade, substituiu o *focus* da arquitectura moderna da habitação para o edifício público. Ver Françoise Claessens, «Reinventing Architectural Monumentality», *OASE*, n. 71 (Novembro de 2006): 100–112.

68. Rossi, *A Arquitectura da Cidade*, 128; Aldo Rossi, «Nuovi problemi», *Casabella*, n. 264 (1962): 2–6.

69. Francesca Rogier, «The Monumentality of Rethoric: the will to rebuild in Postwar Berlin», em *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, ed. Sarah Williams Goldhagen e Réjean Legault (Cambridge MA: The MIT Press, 2000), 185.

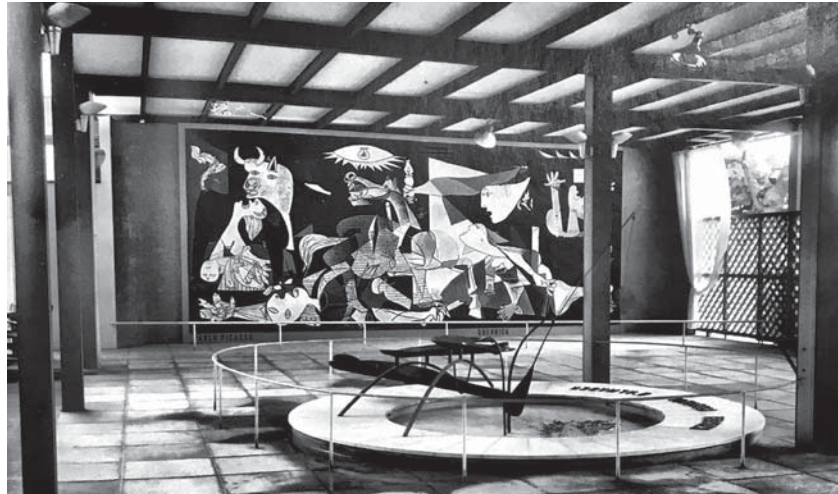


Figura 1.14.
J.L.Sert e L.Lacasa, Pavilhão
da República Espanhola com
“La Guernica” de P. Picasso
e “Fonte de Mercúrio” de A.
Calder, 1937.

simbólica, orientados para a organização da vida em comunidade, passou a ser consensual, dentro do núcleo ortodoxo do movimento moderno, que esse “novo passo” dependia da colaboração de arquitectos, urbanistas e artistas plásticos.⁷⁰ O discurso da Nova Monumentalidade veio validar a disputa do pós-guerra por uma maior presença da arte contemporânea no espaço público como meio indispensável de a conectar com as massas, uma disputa travada por alguns dos mais destacados artistas de vanguarda e que tinha sido testada com enorme sucesso na construção do Pavilhão da República Espanhola na Exposição Internacional de Paris em 1937, desenhado por Sert e Luís Lacasa e integrando obras de Picasso, Calder e Miró, entre outros.⁷¹ Perante os horrores da Guerra Civil espanhola e a expectativa do conflito mundial que se avizinhava, arquitectos e artistas modernos trabalharam em conjunto para produzir uma das primeiras experiências de monumentalidade moderna que promovia o conceito de que a integração das artes vanguardistas podia desempenhar uma importante função política e social.

Na verdade, o pressuposto de uma colaboração efectiva entre arquitectos e artistas na construção de um ambiente urbano para o desenvolvimento das actividades humanas, não era inovadora e tinha reminiscências no conceito de união entre as artes, a *gesamtkunstwerk* defendida pelos movimentos artísticos da modernidade do início do século. No pós-guerra, é acrescentada a ideia da convivência das obras de arte no espaço público, ou seja, da presença de formas de arte na arquitectura e na cidade, numa relação de mútua interferência. Enquadrada num novo contexto de mudanças socioeconómicas, onde a necessidade física de reconstrução oferecia possibilidades reais da materialização de um conjunto de ideias, a Síntese das Artes deixa de ser um fenómeno exclusivamente artístico, de contornos utópicos e passa a funcionar como um instrumento

70. Sert, Léger, e Giedion, «Nine Points on Monumentality».

71. Para uma leitura do Pavilhão da Republica Espanhola de 1937 na obra de Sert ver Rovira, *José Luis Sert 1901 1983*, 236–41. Para uma análise aprofundada do Pavilhão ver o trabalho monográfico de Fernando Martín, *El Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937* (Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1983).

operativo do discurso do *mainstream*.⁷²

O conceito estético de *gesamtkunstwerk* ou *obra de arte total* surge em meados do século XIX, no trabalho teórico e crítico do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883) que o utiliza como proposta de unificação de todas as formas de arte dramática, implicando que cada uma das artes abdica do seu estatuto de autonomia artística em nome de um ideal comum. Num ensaio sobre a relação entre a monumentalidade e a modernidade, o crítico alemão Andreas Huyssen lembra que o trabalho de Wagner sobre a estética da *gesamtkunstwerk* tem de ser contextualizado no fenómeno mais amplo provocado pela modernidade. Segundo Huyssen, o reconhecimento do efémero como parâmetro chave da modernidade gerou, no extremo oposto, o desejo pela procura de valores estáveis. Uma certa arquitectura monumental parecia garantir essa permanência e fornecer a desejada protecção contra a aceleração do tempo, as mudanças do espaço urbano e a transitoriedade da vida moderna. No entanto, as formas tradicionais de representação monumental não conseguem dar resposta às necessidades culturais do momento e, claramente, não serviam a sensibilidade estética e política da modernidade. A noção de *gesamtkunstwerk* proposta por Wagner como reacção contra a estética do século XIX e principalmente como reivindicação de uma estética monumental na sua própria concepção artística é, na opinião de Huyssen, um conceito fundamentalmente arquitectónico.⁷³

No campo disciplinar da arquitectura, o conceito de *gesamtkunstwerk* foi incorporado pela sensibilidade modernista através das vanguardas artísticas do início do século XX, que propunham ultrapassar a existente separação entre pintura, escultura e arquitectura e, desse modo, alcançar a total unidade entre a arte e a vida quotidiana.⁷⁴ Em 1918, num texto publicado na revista *De Stijl*, Theo van Doesburg (1883-1931) apela ao desenvolvimento da cooperação entre a arquitectura e as restantes artes como o único meio de alcançar “numa base puramente moderna, o objectivo da arte monumental: colocar o homem dentro de (e não em oposição com) as artes plásticas”.⁷⁵ No ano seguinte Walter Gropius (1883-1969) escreve o Manifesto de Proclamação da Bauhaus, onde apela ao trabalho conjunto de arquitectos, pintores e escultores para “conceber e criar o novo edifício do futuro”.⁷⁶ Instalada inicialmente em Weimar, a Bauhaus iria desenvolver um ensino criativo, interdisciplinar e experimental que reunia as ditas artes menores e maiores, conjugando

72. Nicola Pezolet, «Spectacles Plastiques: Reconstruction and the debates on the “Synthesis of the Arts” in France, 1944-1962» (Massachusetts Institute of Technology, 2013), 25.

73. Andreas Huyssen, «Monumental Seduction», *New German Critique*, n. 69 (Autumn de 1996): 181–200.

74. Joan Ockman, «Plastic Epic: The synthesis of the Arts Discourse in France in the Mid-Twentieth Century», em *Architecture + Art. New Visions, New Strategies*, ed. Eeva-Liisa Pelkonen e Esa Laaksonen (Helsinki: Alvar Aalto Academy, 2007), 31.

75. Theo van Doesburg, «Notes on Monumental Art with Reference to Two Fragments of a Building», cit. in Collins e Collins, «Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture», 20.

76. Walter Gropius, «Manifesto and Program of the Staatlich Bauhaus in Weimar» in Hans M. Wingler, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* (Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, 1980), 31.

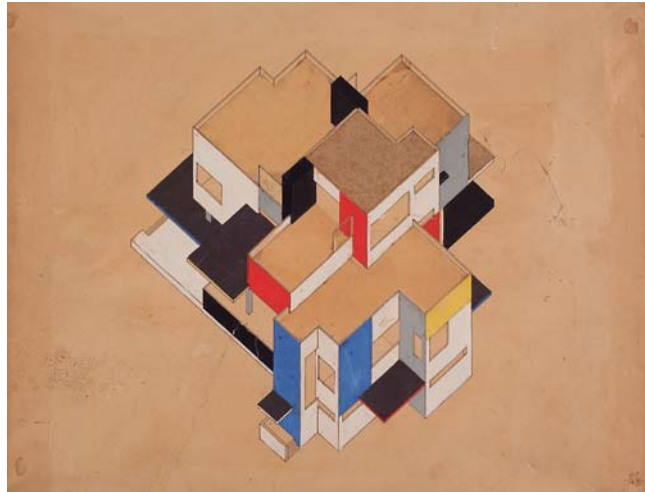


Figura 1.15.
T. van Doesburg e C. van Eesteren, “Maison
particulair. Architecture, vue d’en haut”, 1924.

as técnicas e formas de produção artesanal com as artes plásticas e mais tarde com o design e a produção industrial. Um dos principais defensores do ensino de diferentes meios e da diversidade artística dentro da escola, o artista húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946), iria resumir a ideia da reunião das diferentes áreas de criação numa entidade única, afirmando que esta seria “a ‘*gesamtkunstwerk*’, arquitectura, a soma de todas as artes”.⁷⁷

A partir da Bauhaus, o conceito moderno de obra de arte total e de integração das artes será concebido com base no ideal da obra colectiva, transformadora dos modos de organização social, na qual a arquitectura exerce um papel fundamental como símbolo de uma nova espiritualidade. Integrando também as diversas contribuições das vanguardas artísticas, como o neoplasticismo ou o construtivismo russo, o resultado irá afirmar-se em novas soluções arquitectónicas inspiradas pela linguagem abstracta e as formas elementares geométricas das artes plásticas.⁷⁸ Enquanto o espírito inicial de raiz expressionista da *gesamtkunstwerk* ficará expresso no trabalho colaborativo dos mestres da Bauhaus que originou a casa Sommerfeld, de 1922, as formas arquitectónicas da Síntese das Artes moderna ficarão representadas pelo racionalismo e desenho integral da casa experimental construída para a Exposição da Bauhaus de 1923 e pela expressão plástica da estética *De Stijl* materializada na casa Schröder, desenhada por Gerrit Rietveld (1888-1964), em 1924.⁷⁹ Com a mudança da escola para Dessau e a construção do novo edifício em 1926 e

77. László Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1969), 17. O texto foi originalmente publicado em 1925 na *Bauhausbucher*, volume 8. Para uma leitura da influência do *Arts and Crafts* e da *Werkbund* alemã na formulação da pedagogia inicial da Bauhaus e a sua transformação a partir de 1923 ver Giulio Carlo Argan, *Gropius et Le Bauhaus. L’architecture dans notre société*, trad. Elsa Bonan (Paris: Denoël/Gonthier, 1979).

78. O programa da Bauhaus também teria um enorme impacto no discurso da integração das artes no meio artístico de Nova Iorque, principalmente após realização no MoMA da exposição “The Bauhaus 1919-1923” em 1938. Com o início da guerra, vários dos professores da Bauhaus retiraram-se para os Estados Unidos onde passaram a ensinar, entre os quais Gropius e Breuer, Mies van der Rohe, Joseph Albers ou Moholy-Nagy.

79. A casa experimental da Bauhaus, ou *Haus am Horn*, foi construída com projecto de Georg Muche e executada pelo “estúdio” de arquitectura em conjunto com empresas privadas de construção sob a



Figura 1.16.
Le Corbusier e P. Jeanneret, Pavilhão do *Esprit Nouveau*: à esquerda “Le balustre” de F. Léger e à direita “Nature Morte” de Le Corbusier, 1925.

principalmente com a direcção de Hannes Meyer a partir de 1928, a Bauhaus consolida a sua vertente mais funcionalista e a ligação com o design e a produção industrial proclamando agora a uma nova unidade entre arte e tecnologia.

Por outro lado, desde o início dos anos 1930 que Le Corbusier (1887-1965) vinha também invocando uma *síntese* que valorize a *unidade* plástica da arquitectura, conceito chave no seu sistema de ideias e incorporado na sua própria prática artística.⁸⁰ Em comparação com a posição de Gropius, que acreditava profundamente que as restantes expressões artísticas eram necessárias para definir a forma final da obra de arte, a posição de Le Corbusier resulta de uma aproximação totalmente diferente em relação ao tema da Síntese das Artes.⁸¹ Para Le Corbusier a arquitectura é um acontecimento plástico suficiente em si mesmo, que não se deve submeter a experiências de extensão das restantes expressões artísticas. Pelo contrário, no caso de uma colaboração “excepcional” com as outras artes - como tinha sido o caso das pinturas de Fernand Léger expostas, ao lado das suas no pavilhão do *Esprit Nouveau*, em 1925 -, esta deve ser feita de modo em que a introdução “precisa” de uma obra de arte sirva para despertar as potencialidades de comunicação da própria arquitectura. Os seus primeiros textos sobre a possibilidade de uma Síntese das Artes, no sentido da colaboração entre as artes, são muito claros a esse respeito afirmando,

A arquitectura é, ela própria, um acontecimento plástico total. A arquitectura é, ela própria, um suporte de lirismo total. Um pensamento total pode ser expresso pela arquitectura sozinha. A arquitectura é suficiente a si mesma. (...) em certas ocasiões pode satisfazer os seus objectivos e aumentar o prazer dos homens com uma colaboração excepcional e

supervisão de Adolf Meyer. Todo o mobiliário e equipamento, desenhado por Moholy-Nagy e Marcel Breuer foi executado nos workshops da escola. Segundo Meyer “na selecção de materiais e técnicas de construção, a preferência foi dada aqueles que respondiam às novas ideias da síntese arquitectónica.” In Wingler, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, 66.

80. Sobre o assunto ver Stanislaus von Moos, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis* (010 Publishers, 2009), 265–321.

81. Sobre o assunto ver Arnoldo Rikvin, «Synthèse des arts. Un double paradoxe», em *Le Corbusier une encyclopédie*, ed. Jacques Lucan (Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1987), 388.



Figura 1.17.
Le Corbusier com P.
Baudouin, mural para
tapeçaria, 1948.

magnífica com as artes maiores: pintura e escultura.⁸²

Apesar de partilhar com artistas como Léger o interesse particular na policromia em arquitectura, para Le Corbusier havia, no entanto, uma diferença fundamental entre aceitar a presença da cor na concepção arquitectónica ou confiar no potencial de colaboração e ceder o controlo dos seus projectos a outros artistas. Na sua essência, era a sua própria actividade artística que incorporava a sua ideia de Síntese das Artes. Obras posteriores como a *Unité de Habitation* de Marselha, concluída em 1952, a capela de Ronchamp, o pavilhão *Maison de l'Homme* em Zurique ou o *Carpenter Center* em Harvard, apontados como alguns dos edifícios que melhor simbolizam a ideia da Síntese das Artes são, no fundo, o reflexo do significado de síntese para Le Corbusier, ou seja, uma concepção artística total e nunca “um compromisso com os valores do trabalho colectivo”, como afirma Joan Ockman. Segundo a autora, trata-se de uma espécie de “autosíntese”, uma experiência própria no domínio das três artes, arquitectura, pintura e escultura.⁸³

Depois de, em vários dos seus textos escritos ao longo da década de 1930, ter defendido o intrínseco valor plástico da arquitectura e de, na prática, ter recusado entregar as suas obras à colaboração com outros artistas, no período do pós-guerra Le Corbusier vai assumir publicamente uma posição teórica mais flexível. No final da II Guerra Mundial, à semelhança do que tinha acontecido no período que se seguiu ao conflito anterior, o discurso que defendia uma maior colaboração entre as artes ganha uma nova actualidade, garantida pela dimensão humanística e de partilha de objectivos que tinha implícita. Em particular no caso francês, a Síntese das Artes foi um dos principais meios para debater os problemas culturais e políticos da modernização nacional e implicou o envolvimento de vários sectores de liderança cultural e política envolvido

82. Le Corbusier, «Sainte Alliance des Arts Majeurs ou le Grand Arte en Gésine» (1935) cit. in Ibid.

83. Ockman, «Plastic Epic», 42–43. Joan Ockman atribui a ideia de autosíntese de Le Corbusier a Catherine de Smet. Sobre o assunto ver ainda o que Arnold Rikvik definiu como o “duplo paradoxo” na relação de Le Corbusier com o tema da síntese das artes em Rikvin, «Synthèse des arts. Un double paradoxe», 386.



Figura 1.18 e 1.19.
Revista *L'Architecture d'aujourd'hui*:
“Reconstruction” Outubro/
Novembro 1950 e “Le
Corbusier”, Abril 1948.

na reconstrução efectiva do país.⁸⁴ Com o manifesto “Vers l’Unité”, publicado anonimamente na revista *Volontés* após a libertação de França em Dezembro de 1944, onde apelava ao dever patriótico da síntese artística e ao início de uma nova época, Le Corbusier quis associar-se a esse movimento.⁸⁵

No ano seguinte, em 1945, a revista *L'Architecture d'aujourd'hui* retoma a actividade editorial que tinha sido interrompida durante a II Guerra Mundial, tornando-se num dos principais meios de promoção da participação colaborativa de artistas e arquitectos modernos no processo de reconstrução europeia. Dirigida desde a década de 1930 pelo escultor André Bloc (1896-1966), vai centrar o seu trabalho editorial no problema da reconstrução urbana e na defesa das propostas da Síntese das Artes como o modelo para suavizar o excesso funcionalista ditado pela situação económica do pós-guerra contribuindo para a criação de um ambiente construído mais humano. Nos anos seguintes, será também através da *L'Architecture d'aujourd'hui* que a opinião e a obra de Le Corbusier serão associadas ao evento da Síntese das Artes: em 1946 é publicado “L'Espace Indicible” onde parece aceitar essa síntese como uma consequência do seu próprio tempo e, em 1948, é publicado um número especial dedicado à sua obra como exemplo máximo da síntese das artes maiores.⁸⁶

Estendendo a sua acção para além dos limites da revista, em 1949 André Bloc funda, juntamente com um reconhecido grupo de artistas e arquitectos, a *Association pour une Synthèse des Arts Plastiques* e, alguns anos mais tarde o *Grupo Espace*.⁸⁷ As duas associações estavam interessadas

84. Sobre o assunto ver Pezolet, «Spectacles Plastiques: Reconstruction and the debates on the “Synthesis of the Arts” in France, 1944-1962».

85. «Vers l’Unité », *Volontés* (Décembre 13, 1944), posteriormente publicado em Le Corbusier, *Oeuvre Complete 1938-1946* (Zurich: Les Editions d’Architecture, 1946), 152–53.

86. Ver «L’Espace Indicible», *L'Architecture d'aujourd'hui*, numéro spécial «Art», 1946 e *L'Architecture d'aujourd'hui*, numéro spécial «Le Corbusier», 1948.

87. A *Association pour une Synthèse des Arts Plastiques* era presidida por Henri Matisse e composta

em contribuir na reconstrução do espaço público através de realizações efectivas que colocavam a arte moderna em pleno contacto com o quotidiano do homem comum.⁸⁸ Enquanto promovia a arte contemporânea, o *Grupe Espace* tinha também uma posição muito pragmática e operativa da Síntese das Artes, defendendo o objectivo claro de envolver cada vez mais activamente os arquitectos e artistas modernos nos projectos de habitação e equipamentos públicos concebidos no âmbito da reconstrução urbana da Europa e de ocupar uma posição efectiva de gestão nesse processo. Bloc contava com a ampla divulgação da *L'Architecture d'Aujourd'hui* e da *L'Art d'Aujourd'hui*, fundada em 1949, para promover junto do público e dos centros de decisão a ideia da colaboração entre arquitectos e artistas como um fenómeno não exclusivamente artístico mas também socialmente relevante. Através da encomenda efectiva ao trabalho de artistas e arquitectos no processo de reconstrução, Bloc pretendia ver concretizada a ideia de uma verdadeira participação social dos artistas:

Para dar de volta às artes plásticas o seu valor humano deve ser restabelecido o contacto com o público, com as massas. Para o artista ter qualquer influência social o seu papel deve ser alargado pela presença contínua das suas obras em todas as esferas de actividade.⁸⁹

Será no âmbito da *Association pour une Synthese des Arts Plastiques* que Le Corbusier irá desenvolver o seu projecto para a *Porte Maillot*, uma iniciativa apoiada pelo Ministro da Reconstrução e Urbanismo, Eugène-Claudius Petit, para um pavilhão de exposições dedicado ao tema da Síntese das Artes a construir em Paris, onde seria possível experimentar a colaboração criativa entre pintores, escultores e arquitectos. As propostas que desenvolve para o que apelida de “laboratório permanente da síntese” são, no entanto, o resultado de um projecto individual e para o qual propunha a exposição da sua própria produção artística.⁹⁰ O projecto da *Porte Maillot* veio, uma vez mais, demonstrar que Le Corbusier não estava disponível para participar num esforço colectivo que implicasse qualquer sacrificio da sua individualidade artística, mesmo quando este fosse organizado por uma associação interdisciplinar à qual tinha aderido desde a sua fundação. Várias razões de ordem financeira e administrativa acabam por impedir a concretização do projecto, mas a recusa de Le Corbusier em colaborar com os restantes artistas envolvidos na *Association pour une Synthese des Arts Plastiques* irá gerar o corte definitivo de relações com

por André Bloc, Le Corbusier, Henri Laurens, Fernand Léger, Charlotte Perriand, entre outros. O *Grupo Espace*, criado em 1951, vai nomear para seu presidente honorário Eugène Claudius Petit, responsável pelo Ministério da Reconstrução e Urbanismo no pós-guerra, demonstrando a proximidade que o grupo conseguiu alcançar com os meios de decisão da reconstrução do estado cultural francês. Ambas as associações criadas por Bloc, vêm na sequência de uma anterior tentativa de reunir arquitectos e artistas plásticos modernos na *Union pour l'Art*, fundada em Junho de 1936. Ver Ockman, «Plastic Epic».

88. Le Groupe Espace, «Manifeste», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 37 (Outubro de 1951): v.

89. André Bloc, cit. in Paul Damaz, *Art in European Architecture*. (New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956), 35.

90. A *Porte Maillot* já tinha sido o local onde fora instalado o Pavillon des Temps Nouveaux de Le Corbusier para a Exposição Internacional de Paris de 1937. Sobre o projecto da *Porte Maillot* de 1951 ver Le Corbusier, *Oeuvre Complete 1946-1952* (Zurich: Les Editions d'Architecture, 1953), 67–71; Pezolet, «Spectacles Plastiques», 115–26; Christopher E. M. Pearson, *Designing UNESCO. Art, Architecture and International Politics at Mid-Century* (London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016), 79–81.

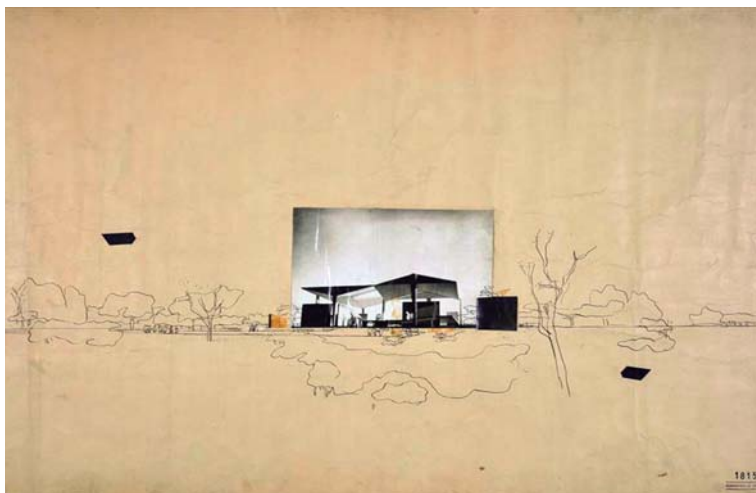


Figura 1.20.
Le Corbusier, Porte Maillot, 1951.

André Bloc e a posterior criação do *Grupe Espace*, já sem a presença de Le Corbusier.

Através de Eugène Claudius-Petit e de alguns dos projectos promovidos no pós-guerra com o apoio do Ministério da Reconstrução e Urbanismo - com destaque para as encomendas a Le Corbusier da *Usine Claude et Duval* de Saint Dié ou da *Unité d'Habitation* de Marselha - a Síntese das Artes em França foi um movimento efectivo que ajudou a produzir mudanças políticas e estéticas reais na sociedade do pós-guerra. Apesar do consenso em torno da pouca eficácia do discurso teórico da Síntese das Artes e das contradições encontradas nos exemplos da sua aplicação, a sua participação na construção do *État Culturel* francês terá sido um dos seus momentos mais operativos. Segundo Nicola Pezolet, foi para além de um simples eco do modelo da *gesamtkunstwerk* ou obra de arte total e assumiu-se como “um dos principais meios pelos quais os conflitos culturais e políticos de governabilidade e modernização de França foram discutidos”.⁹¹ Neste caso particular, a Síntese das Artes aplicada no pós-guerra francês não foi um tema exclusivo do meio artístico e intelectual; pelo contrário, foi desenvolvida pelo interesse no potencial regenerador da arte moderna que surgiu dentro das instituições públicas que promoveram habitação social, fábricas, centros culturais e toda a reconstrução urbana em França.

No final da década de 1950, o debate da Síntese das Artes começa a perder a sua actualidade. Considerada por Joan Ockman como uma das mais sintomáticas manifestações e aspirações do pós-guerra, passado esse período perdeu o seu significado original como proposta para uma nova unidade entre arte e vida.⁹² A ideia da ética da síntese como símbolo e instrumento de renovação

91. Pezolet, «Spectacles Plastiques: Reconstruction and the debates on the “Synthesis of the Arts” in France, 1944-1962», 3.

92. Ockman, «Plastic Epic», 31. Segundo a autora existiu, por um lado, uma certa institucionalização da síntese das artes quando esta começou a ser reduzida a uma linguagem estética e transformada numa espécie de estilo decorativo nos anos 1950 e, por outro, uma desconstrução do discurso do *mainstream* pelos movimentos de crítica radical que se começam a afirmar, como o grupo COBRA, composto entre vários artistas por Asger Jorn e Constant. Ver *Ibid.*, 47–55.



Figura 1.21.
Le Corbusier, Unité
d'Habitation de Marseille,
1952.

espiritual proposta por Van Doesburg após a I Guerra Mundial, e recuperada a partir de 1945, acaba por ser absorvida pela emergência da sociedade de consumo e adaptada a um novo período de crescente especialização, tecnocracia e individualismo. Neste novo contexto do início da década de 1960, o espaço ganho pela cultura popular nos meios artísticos e intelectuais e a evolução do discurso da síntese das artes em si acabou por inverter a posição das disciplinas sendo as artes plásticas que agora começam a recusar um papel subalterno quer em relação à arquitectura como em relação à indústria.

Uma das primeiras manifestações de Síntese das Artes dentro do universo da cultura popular surgiu em 1956, quando o *Independent Group* realiza em Londres a exposição “This is Tomorrow”, uma reflexão sobre as possibilidades de relação entre arquitectura e arte que partia já de um pressuposto totalmente diferente. Recorrendo à introdução do catálogo escrita pelo crítico e membro do grupo Lawrence Alloway (1926-1990), Dennis Sharp defende que a exposição era uma reacção directa a uma outra, organizada pelo *Grupe Espace* em Paris. Enquanto esta juntava arquitectos e artistas numa integração ortodoxa, “This is Tomorrow” pretendia “criar uma simbiose arte/arquitectura” na qual a colaboração era fundada em “antagonismo e não em cooperação medieval”.⁹³ Para os jovens arquitectos, críticos e artistas britânicos que integravam o *Independent Group*, entre os quais se destacavam Alison e Peter Smithson (1928-1993;1923-2003), Reyner Banham (1922-1988) e Nigel Henderson (1917-1985), a arte já não se resumia às suas manifestações tradicionais e as imagens e objectos da cultura popular podiam ser, em si mesmos, uma forma de arte. Nesse sentido “This is Tomorrow” reunia de forma inovadora e informal os múltiplos interesses do grupo, promovendo uma nova abertura do campo das artes e da cultura visual, a que Banham se referiu como “Not Quite Architecture, Not Quite Painting or Esculture Either”.⁹⁴

93. Lawrence Alloway cit. in Dennis Sharp, «The New Architecture in Britain: The Framework of the Welfare State», em *Back From Utopia. The Challenge of the Modern Movement*, ed. Hubert-Jan Henket e Hilde Heynen (Rotterdam: 010 Publishers, 2002), 123–24.

94. Reyner Banham, «Not Quite Architecture, Not Quite Painting or Esculture Either», *Architect's*

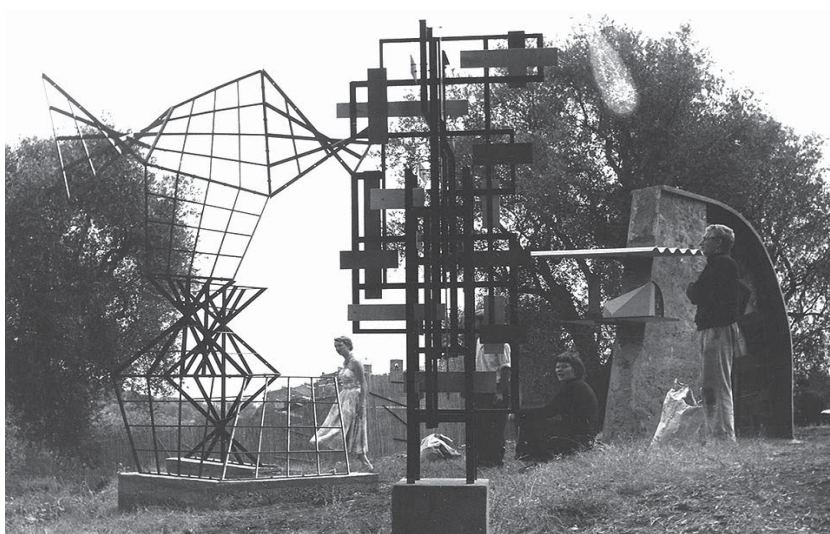
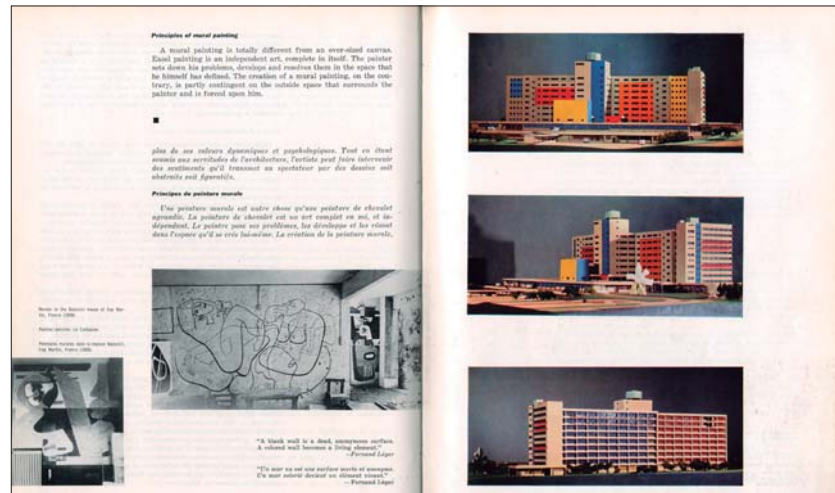


Figura 1.22 .
Grupe Espace, Exposição
“Architecture Formes Couleur”,
Biot, 1954.



Figura 1.23.
Independent Group, Exposição
“This is Tomorrow” (Grupo
2), Londres, 1956.

Figura 1.24.
P. Damaz, *Art in European Architecture / Synthèse des Arts*: murais de Le Corbusier e esquema de cores de F. Léger para o projecto do Hospital de St. Lô, 1956.



Nesse mesmo ano, numa última demonstração do discurso ortodoxo da Síntese das Artes Plásticas, Paul Damaz publica *Art in European Architecture / Synthèse des Arts*.⁹⁵ Com um prefácio de Le Corbusier - onde este volta a demonstrar a sua profunda desconfiança sobre a ideia colaborativa de Síntese das Artes -, o livro apresenta um conjunto de referências de integração entre arquitectura e artes, fornecendo os exemplos de aplicação prática reclamados no debate do final da década de 1940 sobre a Nova Monumentalidade e a Síntese das Artes. Entre eles destacavam-se os exemplos pioneiros das casas Sommerfeld e Schröder, o Pavilhão da República de Espanha da Exposição de 1937 ou a obra auto-referenciada de Le Corbusier, com os seus murais e esculturas, mas também muitos outros exemplos mais comprometidos que revelavam a verdade óbvia de que o sucesso da Síntese das Artes dependia do entendimento e da qualidade dos artistas envolvidos. Publicado uma década após a realização CIAM 6, o livro de Paul Damaz pode ser visto como um apelo derradeiro à reaproximação entre arquitectura e as artes plásticas como meio de humanização da arquitectura moderna e de relação com o homem comum, recuperando os argumentos de “Nine Points on Monumentality” e do debate dos CIAM do pós-guerra sobre a necessidade dessa colaboração na reorganização do espaço público e colectivo.

Pensamento e Sentimento: Giedion e a Síntese das Artes nos CIAM

O primeiro encontro dos CIAM realizado após o fim da II Guerra Mundial, apesar da sua reconhecida falta de resultados práticos, pode ser considerado um momento marcante na mudança do discurso oficial da arquitectura do Movimento Moderno. Profundamente influenciado pelos

Journal (Agosto 1956). Sobre os protagonistas e a actividade do *Independent Group* dentro do *Institute of Contemporary Arts* (ICA) ver Claude Lichtenstein e Thomas Schreggenberger, eds., *As Found. The Discovery of the Ordinary* (Baden: Lars Müller Publishers, 2001); Bullock, *Building the Post-war world*, 110–26.

95. Damaz, *Art in European Architecture*.

efeitos da II Guerra Mundial, o CIAM 6 servirá para reafirmar os objectivos colectivos do grupo e marcará a nova agenda dos CIAM para os anos do pós-guerra. Num encontro centrado em debater as soluções operativas para a participação da arquitectura moderna na reconstrução urbana europeia, os autores da Carta de Atenas vão reafirmar a sua preocupação com as questões da organização da cidade, recusando agora os princípios mecanicistas que determinaram o urbanismo funcionalista. Nos objectivos que elaboram para os anos do pós-guerra, os CIAM comprometem-se a “trabalhar para a criação de um ambiente físico que satisfaça as necessidades emocionais do homem e estimule o seu desenvolvimento espiritual”. Para tal, propõem-se a “ampliar e enriquecer a linguagem estética da arquitectura, a fim de fornecer os meios contemporâneos onde as necessidades emocionais das pessoas possam encontrar expressão no desenho de seu ambiente físico”.⁹⁶

É no contexto da necessidade da arquitectura moderna trabalhar em função de um espaço construído mais humano que pela primeira vez é introduzida, no interior dos CIAM, a discussão sobre a questão da estética na arquitectura moderna. Ocupando um lugar central nos debates do congresso, o tema da “expressão arquitectónica” vai surgir sob duas formas distintas: a primeira, proposta por Richards e pelo grupo MARS, era a questão da reacção do homem comum à arquitectura moderna e o modo como os arquitectos deviam ser responsáveis perante o público pelas formas dos seus edifícios; a segunda, era o modo como a nova estética arquitectónica e a sua maior expressividade podia ser gerada a partir da colaboração entre as artes, um regresso proposto por Giedion ao programa de “Nine Points on Monumentality” quando, juntamente com Sert e Léger, sugeria que “um monumento, sendo a integração do trabalho do urbanista, arquitecto, pintor, escultor e paisagista exige a estreita colaboração entre todos eles”.⁹⁷ Como haveria de afirmar na sua retrospectiva dos primeiros congressos do pós-guerra publicada, anos mais tarde, em *A Decade of New Architecture*, tão preocupante como as reacções emocionais do homem comum à arte moderna e, especialmente, à arquitectura era o facto de o contacto próximo entre arquitecto, urbanista, pintor e escultor se ter perdido. E concluía: “não será realmente possível satisfazer as necessidades reais do homem comum enquanto não conseguirmos alcançar novamente uma integração das artes”.⁹⁸

Para Richards discutir a situação da arquitectura contemporânea implicava enfrentar o problema da reacção emocional do homem comum à arte e arquitectura modernas e da pouca empatia que existia com essas formas de expressão. Perante este facto, era então necessário considerar até que ponto a arquitectura moderna devia adaptar-se ao gosto dominante para satisfazer os desejos do homem comum ou, pelo contrário, devia seguir a sua consciência moderna, sem cedências, e esperar pela adaptação do gosto dominante. O perigo do afastamento entre a sociedade e a

96. «Reaffirmation of the Aims of CIAM» em Giedion, *A decade of new architecture*, 17.

97. Sert, Léger, e Giedion, «Nine Points on Monumentality».

98. Giedion, *A decade of new architecture*, 30.

arte não era exclusivo da arquitectura moderna e já tinha sido previsto pelo filósofo espanhol Ortega y Gasset, no seu ensaio de 1924 “A desumanização da arte”, onde alertava para o facto de, ao abandonar a ideia de representação, a obra de arte passa a ser denominada pelos valores puramente estéticos. A condição de “arte artística”, conclui, leva à necessidade de uma base estética e cultural privilegiada para o seu entendimento e, conseqüentemente, ao afastamento entre arte e as pessoas comuns.⁹⁹

Os problemas levantados por Richards, permitiam-lhe apresentar a sua proposta para uma nova via da arquitectura moderna seguindo os princípios da arquitectura escandinava que vinha promovendo desde o início da década de 1940. Dois meses antes da realização do CIAM 6, a *The Architectural Review* publica um artigo intitulado “New Empiricism: Sweden’s Latest Style”, onde a recente produção arquitectónica na Suécia é apresentada como a verdadeira alternativa ao funcionalismo e, conseqüentemente, como a solução para articular a cultura das elites com o gosto popular, elevando a arquitectura moderna ao estatuto de arquitectura de massas.¹⁰⁰

Partilhando com Richards o interesse pela humanização da arquitectura moderna e pela sua aproximação às necessidades reais e colectivas do homem comum, Giedion recusa liminarmente a ideia de um novo estilo. Por sua vez, o que lhe interessava era explorar a possibilidade de repensar a arquitectura moderna através de uma nova teoria de relações entre as várias disciplinas, desenhando paralelos entre a relação espaço-tempo da arquitectura moderna e as vanguardas artísticas como tinha previamente delineado em *Space, Time and Architecture*.¹⁰¹ A síntese das artes surge assim como o meio necessário para conjugar os métodos do pensamento, predominantes nos tempos recentes, com os métodos de sentimento e assim alcançar uma expressão de cultura genuína.

Na introdução do questionário sobre as relações entre as artes que apresenta no CIAM 6, intitulado “Our Attitude Towards Problems of Aesthetics”, Giedion denuncia o racionalismo filosófico, do qual emergiu a mecanização levada ao extremo, como o responsável máximo pela separação entre a razão e a emoção. Desde *Space, Time and Architecture* que tinha afirmado que a separação entre pensamento e sentimento que se vinha assistindo ao longo do século XIX era fruto de um período marcado por grandes avanços no domínio do pensamento, com um forte desenvolvimento tecnológico e científico, que não foi acompanhado pelo domínio da emoção.¹⁰² Agora, invoca

99. José Ortega y Gasset, *A Desumanização da Arte*, trad. Manuela Agostinho e Teresa Salgado Canhão, 2ª ed, Passagens 24 (Lisboa: Vega, 2000).

100. Sobre o assunto ver Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, 163–68, 175–79. Apesar de não estar assinado, Mumford atribui o artigo da *The Architectural Review* a J.M. Richards. No ano seguinte a revista publica um outro artigo, «New Empiricism: The Antecedents and Origins of Sweden’s Latest Style» assinado por Eric de Maré.

101. A ideia de uma teoria de relações desenvolvida por Giedion é apresentada em Sarah Deyong, «An Architectural Theory of Relations: Sigfried Giedion and Team X», *Journal of Society of Architectural Historians* 73, n. 2 (Junho de 2014): 226–47.

102. Giedion, *Space, Time and Architecture*, 13. Em 1961, na introdução da 4ª edição, Giedion afirmaria que

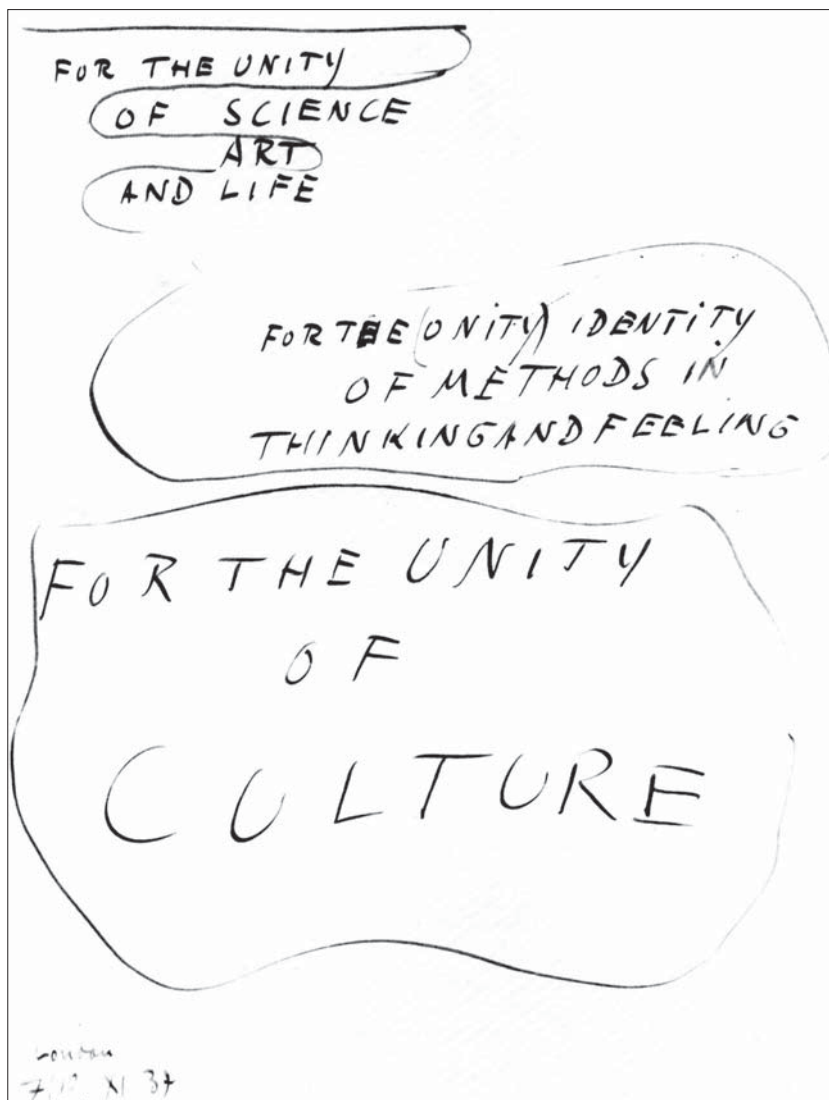


Figura 1.25.
S. Giedion, "Notas sobre a
ideia fundamental de método"
para *Konstruktion und Chaos*,
1937.

as palavras do filósofo e matemático inglês Alfred North Whitehead para concluir que está demonstrada a falácia da divisão do mundo entre a esfera cognitiva e a esfera das expressões emocionais. Como alternativa, anuncia que “o período do racionalismo está a chegar ao fim”, propondo o total afastamento dos temas que marcaram os congressos anteriores à guerra e a passagem consciente do período de industrialização para o da expressão emocional:

Os CIAM preocupam-se com os problemas que vão emergindo no horizonte. Em 1928 era a industrialização dos métodos de construção, depois a standardização, depois o desenvolvimento do planeamento urbano contemporâneo. Agora nós conscienciosamente promovemos um outro passo. Um passo em direcção a um tema bastante intangível: problemas estéticos ou, se preferirem, expressão emocional.¹⁰³

Esta posição será reforçada em *Mechanization takes command*, publicado no ano seguinte, quando se identifica com uma generalizada “perca de fé na época moderna da industrialização”, afastando-se definitivamente de qualquer tipo de adesão incondicional às conquistas do progresso e do produtivismo tecnológico que marcaram o modernismo anterior à II Guerra Mundial.¹⁰⁴ Pelo contrário, a posição agora assumida - e que tinha fundamentado todo o discurso da Nova Monumentalidade - incorporava, de acordo com Joan Ockman, o desejo de cicatrizar a ruptura da guerra e de “ultrapassar a ferida aberta pela modernidade entre razões instrumentais e a cultura humanista, ou como Giedion afirmava, entre pensamento e sentimento”.¹⁰⁵

As conclusões finais do congresso deram uma particular importância ao debate gerado a partir do tema da estética e da expressão arquitectónica nos trabalhos do CIAM 6.¹⁰⁶ Independentemente do verdadeiro interesse suscitado, os CIAM decidiram continuar esse debate no congresso seguinte, realizado em Bergamo, em 1949, elegendo a “Síntese das Artes Maiores” como um dos dois temas oficiais. Sert, na qualidade do novo Presidente dos CIAM, apresenta o tema afirmando que:

os arquitectos modernos (...) reconheceram há anos que os princípios nos quais acreditávamos não podem limitar-se no quadro rígido da arquitectura dita funcional tal como ela tem sido muitas vezes interpretada. A satisfação do espírito é uma necessidade eterna que nenhuma época, e muito menos a nossa, pode ignorar. O estudo das relações das artes plásticas, dessa síntese que se operou tantas vezes no passado entre urbanismo, arquitectura, pintura e escultura é hoje um estudo de interesse geral.¹⁰⁷

a preocupação original de *Space, Time and Architecture* era a então contemporânea separação do homem entre pensamento e sentimento e a inconsciência do paralelismo de métodos empregues na arte e na ciência. Este tópico será recorrente na obra teórica de Giedion. Em «Nine Points on Monumentality», a introdução da definição de monumentos vitais como aqueles que expressam “o pensamento e sentimento” das forças colectivas (ponto 1) deve-se provavelmente a Giedion.

103. Giedion, *A decade of new architecture*, 34.

104. Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command. A contribution to anonymous history* (New York: Oxford University Press, 1948), 715.

105. Ockman, «Plastic Epic», 38. Sobre o assunto ver também Frampton, «Giedion in America: Reflections in a mirror».

106. Giedion destaca, em particular, as intervenções de Le Corbusier e Aldo van Eyck que suportaram a “sua” ideia de introduzir no debate dos CIAM a discussão sobre o tema da estética. Ver Giedion, *A decade of new architecture*, 30–37.

107. Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, *CIAM 7 Bergamo 1949: documents*, 1949, Seance

Seguindo o apelo à expressão de uma “nova consciência”, feito por Aldo van Eyck (1918-1999) no encontro anterior, a comissão de trabalho liderada por Giedion pede ao congresso de Bergamo “uma mudança da mentalidade que domina o indivíduo nos dias de hoje”.¹⁰⁸ As principais questões centravam-se no modo operativo de alcançar a Síntese das Artes e na recepção das manifestações dessa síntese pelo homem comum e, apesar do esforço em escolher um tema aparentemente unânime, o debate acabou por adquirir uma forte conotação ideológica que colocou em confronto as duas facções que se opunham na Guerra Fria.¹⁰⁹ O congresso ficará marcado pela intervenção da arquitecta polaca Helena Syrkus (1900-1982) que deixou evidente que a questão sobre a linguagem artística e a relação da arte com o povo não podia afastar-se dos seus contornos políticos. Interessada em apresentar o Realismo Socialista como uma alternativa, Syrkus denunciou o que considerava ser a cedência dos membros dos países capitalistas ao formalismo artístico e aos valores da arte pela arte e que, na sua opinião, tinham resultado no afastamento da arquitectura moderna do gosto popular.¹¹⁰

Quando publicou *Architecture You and Me*, quase uma década depois, Giedion acrescentou um capítulo dedicado à discussão provocada pela intervenção de Helena Syrkus no CIAM 7, que intitulou de “Architecture and Politics: an East-West Discussion”.¹¹¹ Lamentando o facto de não ter sido possível manter a discussão no plano estético e aprofundar o problema dos meios de expressão artística, em si, Giedion encontrou na dimensão política da relação entre arte e o público a razão para a falta de conclusões dos CIAM sobre o tema e, no fundo, para o fracasso da Síntese das Artes. E conclui:

Lentamente as discussões dos CIAM sobre os problemas de estética passaram de questões gerais para questões de aplicação prática. No CIAM 9, em Aix-en-Provence no verão de 1953, onde as discussões se focaram no Habitat, a comissão de estética já não debateu o papel da pintura e da escultura em si, mas tentou sublinhar a estrutura plástica das novas formas da cidade.¹¹²

d’Ouverture, 3.

108. Giedion, *A decade of new architecture*, 38. Sobre a intervenção de van Eyck no CIAM 6 ver Aldo van Eyck, *Aldo van Eyck. Collected Articles and Other Writings 1947-1998*, ed. Vincent Ligtelijn e Francis Strauven (Amsterdam: SUN Publishers, 2008), 40–41.i

109. De acordo com Luca Molinari o tema da Síntese das Artes é proposto para o CIAM 7 precisamente por ser considerado um tópico que evitava declarações ideológicas e nacionais, o que não se veio a verificar. A própria escolha da localização do congresso já tinha tido em conta as dificuldades levantadas pela situação geopolítica, afastando a hipótese de Praga que inicialmente tinha sido apresentada como o local do CIAM 7. Ver Luca Molinari, «The Synthesis of the Arts as a Critical Instrument for Modern Architecture. The role of Ernesto Nathan Rogers: 1944-49», em *Investigating and Writing Architectural History: Subjects, Methodologies and Frontiers* (Third EAHN International Meeting, Torino: Politecnico di Torino, 2014), 312–14; Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, 180–98.

110. Congrès Internationaux d’Architecture Moderne, *CIAM 7 Bergamo 1949*, Rapport II Commission 8-9.

111. Giedion, *Architecture, You and Me*, 79–90. O capítulo foi incluído na edição alargada em inglês e não fazia parte da edição original *Architektur und Gemeinschaft*, traduzida para português em 1956 como *Arquitectura e Comunidade*. Segundo Giedion afirma na nota final sobre a origem dos textos, este capítulo é baseado em material não publicado do CIAM 7. Parte das transcrições já tinha sido reunida nas actas policopiadas do congresso.

112. *Ibid.*, 91. Na introdução que faz à 4ª edição de *Space, Time and Architecture*, em 1962, Giedion

Nesse sentido, compreende-se a mudança de orientação e a escolha do tema *The Heart of the City* para o encontro seguinte, realizado em Hoddesdon entre 7 e 14 de Julho de 1951, desviando claramente o tema da “retórica do centro cívico monumental” para a “metáfora do coração do centro urbano”. No momento em que a Guerra Fria ia assumindo um maior protagonismo e as representações dos países de Leste iam aderindo com cada vez maior empenho aos princípios estilísticos do Realismo Socialista, “a ala ocidental dos CIAM escolheu colocar a tónica na espontaneidade, diversidade e sociabilidade quotidiana mais do que em peças arquitectónicas de grande escala”.¹¹³ A destruição das cidades provocada pela II Guerra Mundial e o cada vez mais evidente problema da descentralização provocado pelo crescimento urbano, tornaram a questão da centralidade das cidades ainda mais actual. Com a concretização do desenho de centros cívicos na reconstrução urbana e com o crescente enfoque no tema do habitat, a Síntese das Artes é assimilada como uma categoria do desenho dos centros urbanos e acaba, a partir de finais dos anos de 1950, por perder posição no debate internacional originado a partir dos CIAM.

O centro cívico como concretização do debate: *The heart of the city*

O CIAM 7 que decorreu em 1949, em Bergamo, é o primeiro encontro realizado sob a presidência de José Luís Sert, substituindo Cornelius van Eesteren após nove anos ao comando da organização. Retirado para os Estados Unidos da América em 1939, após ser proibido de exercer em Espanha, Sert tinha-se afirmado como profissional em Nova Iorque através do *Town Planning Associates*, gabinete que partilhava com Paul Lester Wiener (1895-1967), e viria, em 1953, a ocupar o lugar de director na *Harvard Graduate School of Design*, sucedendo a Joseph Hudnut. Após escrever, com Giedion e Léger, “Nine Points on Monumentality”, Sert passa a desenvolver uma abordagem individual do tema através da sua relação com o desenho dos centros cívicos. Em 1944, na sua participação na colectânea reunida por Paul Zucker, apresenta o ensaio “The Human Scale in City Planning” adoptando uma linha distinta da seguida por Giedion e que destaca a necessidade de planear em função dos valores humanos, desenhando as cidades com base nas unidades básicas de vizinhança. Sert centra a sua atenção no desenho dos centros cívicos como já tinha sido introduzido em “Nine Points on Monumentality”, ou seja, como meio fundamental da reorganização da vida em comunidade para o qual seria necessário envolver escultores, pintores e arquitectos. No seu ensaio defende agora que esses centros constituem a parte mais importante das cidades “o seu cérebro e a máquina que comanda” e neles se deveriam localizar os principais edifícios e locais públicos de encontro e “os principais monumentos constituindo marcos na paisagem da região e símbolos das aspirações populares”.¹¹⁴

reconhece que “a integração é impossível” excepto em casos como o de Le Corbusier que, “é também pintor e escultor”. In Giedion, *Space, Time and Architecture*, xliii.

113. Ockman, «The War Years in America», 38.

114. José Luis Sert, «The Human Scale in City Planning», em *New Architecture and City planning*, ed. Paul



Figura 1.26.
P.L. Wiener e J.L. Sert, Plano
Piloto da Cidade dos Motores,
Brasil, 1945.

No mesmo ano, juntamente com Gropius e Giedion, Sert participa na iniciativa de constituir um novo grupo americano dos CIAM, o *CIAM Chapter for Relief and Postwar Planning*.¹¹⁵ Criado com o propósito de ampliar a arquitectura moderna no contexto americano e de contribuir para a reconstrução europeia do pós-guerra, este grupo propôs o tema *Community Planning* para o CIAM 6, um instrumento comum no urbanismo progressista americano. Iniciado e desenvolvido nos Estados Unidos desde o início do século, o “community planning” envolvia a ideia de unidade de vizinhança e a criação de bairros com os seus próprios centros cívicos e equipamentos públicos, um conceito de cidade defendido, por exemplo, por Lewis Mumford. Sert já tinha anteriormente proposto acrescentar a vida colectiva como uma quinta função ao urbanismo dos CIAM, ainda que sem adiantar uma definição concreta para esse conceito.¹¹⁶ Agora, através dos projectos urbanos que desenvolvia com Wiener, passa a integrar no seu desenho a ideia de unidade de vizinhança e de centro cívico, juntando os principais edificios públicos em torno de uma praça, um espaço aberto proeminente no tecido urbano. Em 1945, no projecto para a Cidade dos Motores no Rio de Janeiro, introduz pela primeira vez o centro cívico, materializando nesse desenho as ideias delineadas em “The Human Scale in City Planning”. Desenvolvidas nos anos seguintes nos planos para a cidade de Tumaco, na Colômbia, Chimbote, no Peru, Pomona, Puerto Ordaz e Ciudad Pilar, todas na Venezuela, as ideias propostas por Sert para a conceptualização do centro cívico como local de representação e sociabilidade irão estabelecer a ligação directa entre o conceito teórico da Nova Monumentalidade e o urbanismo dos CIAM.¹¹⁷

Será assim, em parte, através da influência de Sert que a discussão sobre a Síntese das Artes no

Zucker (New York: Philosophical Library, 1944), 404.

115. Sobre o assunto ver Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, 142–49.

116. Freixa, «Josep Lluís Sert et la révision de la Cité fonctionnelle», 104.

117. Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, 151. Sobre o assunto ver também Freixa, «Josep Lluís Sert et la révision de la Cité fonctionnelle», 103–9. Para os projectos urbanos desenvolvidos por Sert e Wiener para a América do Sul ver Rovira, *José Luis Sert 1901 1983*, 113–61.

interior dos CIAM se vai afastar do universo da estética e da questão fracturante sobre a sua relação com o homem comum e se vai direccionar, definitivamente, para o desenho dos centros cívicos. Locais privilegiados para acolher as formas de expressão da cultura, conhecimento técnico e modos de vida de um novo tempo, os centros urbanos abrem novas oportunidades para a arquitectura moderna demonstrar que pode ir para além dos seus princípios meramente funcionalistas. Na sua intervenção em Bergamo reitera essa ideia afirmando que “não haverá encontro entre as artes sem haver um lugar de encontro, praças onde as pessoas possam passear, olhar à sua volta, um lugar sagrado de reunião das artes. (...) É a nossa tarefa criar os centros cívicos necessários”.¹¹⁸

Dois anos mais tarde, o CIAM 8 realiza-se sob o tema *The Heart of the City*, o centro urbano referido com a expressão simbólica, humanista e orgânica, de *Core*. Ao contrário do que inicialmente previsto, o congresso afasta-se das questões do habitat e foca-se no centro cívico, indo ao encontro dos interesses de vários dos grupos CIAM, incluindo o de Sert.¹¹⁹ Aplicado ao urbanismo, o conceito de *core* propunha anular a concepção estritamente mecanicista das cidades, introduzindo a criação de lugares de espontaneidade e de expressão colectiva. Oficialmente proposto pelo grupo MARS, organizador do congresso, o *core* é apresentado como “o elemento que faz da comunidade uma comunidade”.¹²⁰ O CIAM 8 é também o primeiro congresso a contar com a presença da delegação portuguesa, ainda em formação. Numa entrevista dada em 1971, Fernando Távora (1923-2005) vai referir o novo tema do congresso como uma importante mudança de paradigma, “uma reviravolta em relação ao pensamento anterior”. Nas suas palavras, o *core*, interpretado como o *coração*, não se limitava apenas ao centro urbano mas era um conceito alargado, “uma visão muito ampla arquitectónica, urbanística e humana da necessidade do core como elemento de vida espontânea ou organizada, individual ou colectiva.”¹²¹

Na sua comunicação de abertura do Congresso, na qualidade de Presidente dos CIAM, Sert cita o filósofo Ortega y Gasset sobre a origem da polis como um espaço vazio que serve de lugar de encontro entre cidadãos e enfatiza o papel dos centros cívicos como o *core*, onde se desenvolve o contacto directo entre as pessoas:

Os lugares de encontro comunitários organizados podem estabelecer um quadro onde uma nova vida cívica e um espírito cívico saudável se poderiam desenvolver. As mais diversas actividades humanas, espontâneas ou organizadas, iriam encontrar o seu lugar

118. Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, *CIAM 7 Bergamo 1949*, Rapport IIème Commission, 5. Em 1951, na comunicação inaugural de Sert no CIAM 8 a colaboração entre arquitectura, pintura e escultura deixa definitivamente de ser encarada como um objectivo em si e será reduzida a uma componente do desenho dos centros cívicos, classificada em três categorias: integral, aplicada e relacionada. Ver José Luís Sert, «Centres of Community Life», em *CIAM 8. The Heart of the City*, ed. Jaqueline Tyrwhitt, José Luis Sert, e Ernesto N. Rogers (New York: Pellegrini and Cudahy, 1952), 16.

119. Sobre o assunto ver Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, 200.

120. ‘MARS Group Invitation’, cit in *ibid.*, 203.

121. Fernando Távora, «Entrevista (entrevista por Mário Cardoso)», *Arquitectura*, n. 123 (Setembro/Outubro de 1971): 152.

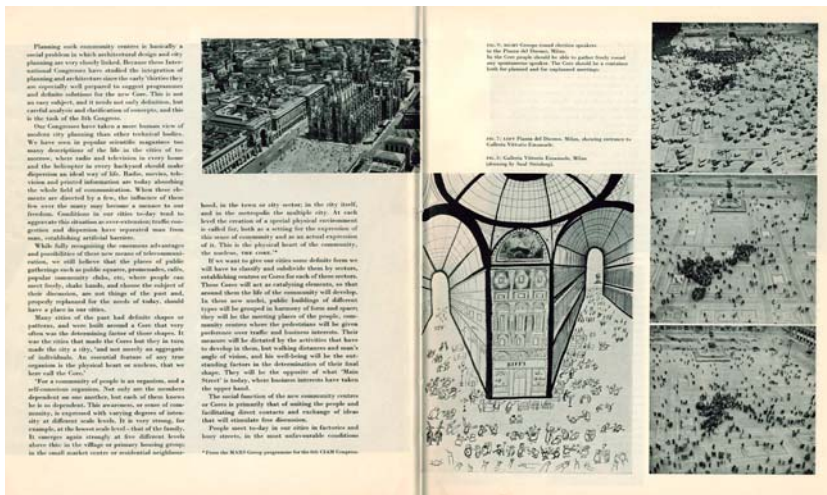


Figura 1.27. J.L.Sert, "Centres of Community Life" publicado em CIAM 8, *The Heart of the City*, 1952.



Figura 1.28. Rockfeller Plaza, Nova Iorque. "Nova Iorque não tem espaços apropriados onde as pessoas possam celebrar eventos. (...) Um poço entre altos edifícios é melhor que nada." Ilustração de J.L.Sert, "Centres of Community Life".

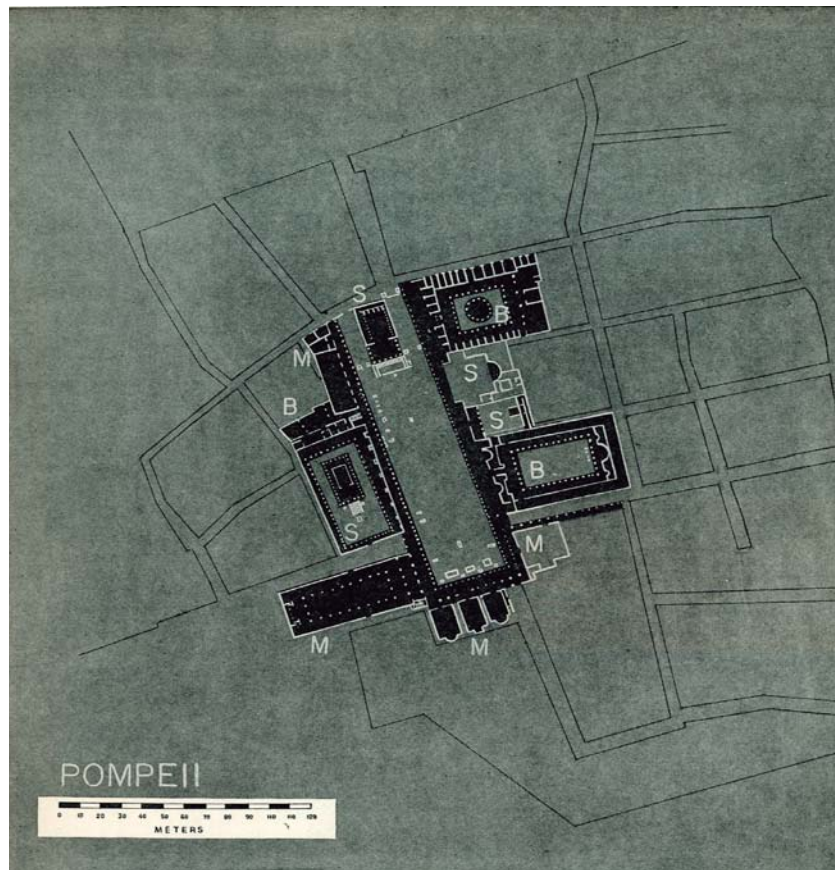
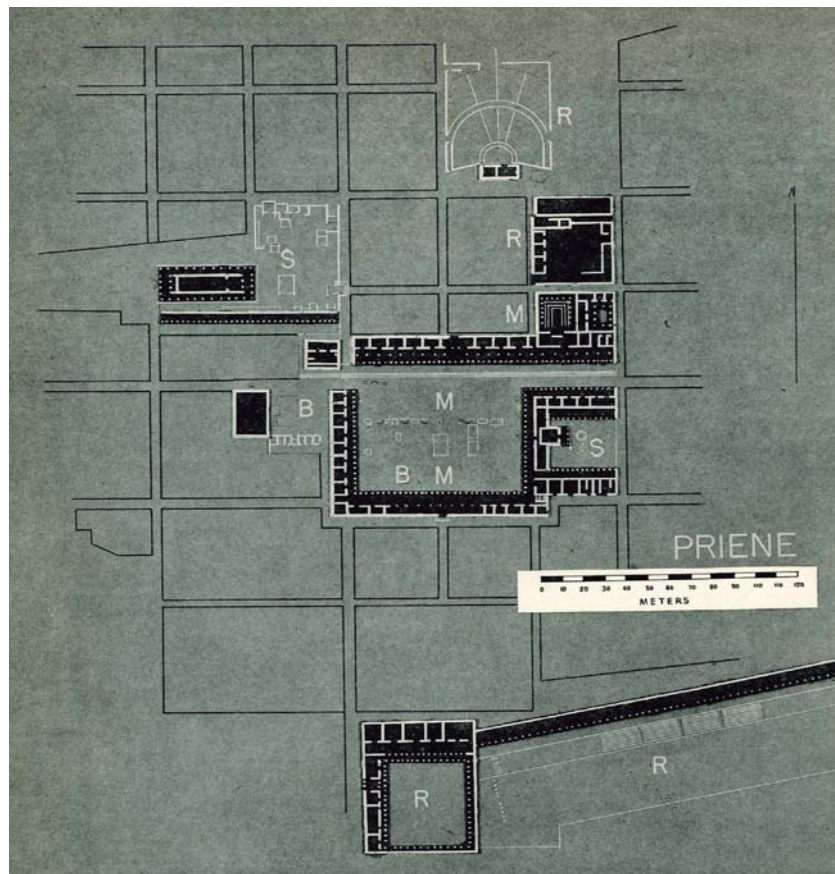


Figura 1.29.
A ágora de Priene e o fórum
de Pompeia. Ilustração de
S. Giedion, "Historical
Background of the Core"
publicado em CIAM 8, *The
Heart of The City*, 1952.

próprio nestes centros de comunidade. Todos os cidadãos (...) se poderiam aí encontrar e aproveitar o melhor que a comunidade pode oferecer em termos de animação, espectáculos, informação cultural e oportunidades de estar em conjunto. (...) Os planos desses novos centros e as formas dos seus edifícios devem expressar esta função.¹²²

O texto de Sert apresenta, também, duas razões para a urgência da escolha do centro cívico como o tema do congresso. Na sua opinião, trazer o tema para o debate era a forma de reconhecer os perigos e os efeitos do crescimento urbano sem limites, problema já evidente no território americano. O fenómeno de uma crescente suburbanização eliminava o potencial social e comunitário dos centros urbanos das cidades, contribuindo para uma destabilização generalizada dos valores cívicos. Por outro lado, a reconstrução urbana dos centros existentes, destruídos na II Guerra Mundial, criava a oportunidade esperada para o desenho de espaço público orientado para a consolidação da vida em comunidade.

No entanto, apesar da actualidade inerente às razões apresentadas, existe ainda uma certa continuidade histórica nas preocupações humanistas e no interesse sobre a capacidade simbólica da cidade, que já vinha do período anterior à guerra e que esteve também na base do debate da Nova Monumentalidade.¹²³ Essa tradição é confirmada no texto de Giedion intitulado “Historical Background to the Core” onde as raízes do centro cívico recuam até à ágora grega, o espaço comunitário por excelência da civilização democrática, passando pelo fórum romano e pela praça medieval ou ainda pelo debate entre vários membros dos CIAM, intitulado “Discussion on Italian Piazzas”, onde muitas destas são apontadas como exemplos brilhantes da ideia de *Core*.¹²⁴ Ao contrário das posições canónicas iniciais, o movimento moderno encontrava no papel do centro cívico a sua relação com a história, colocando-o como herdeiro dos espaços públicos de sociabilização existentes desde sempre na cidade ocidental.

Essas referências históricas estarão também evidentes em muitas das propostas apresentadas no congresso e publicadas mais tarde em *The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*, entre as quais o plano para a nova cidade industrial de Chimbote no Peru, de Sert e Wiener, de 1948 e os dois planos de Le Corbusier: o plano de reconstrução do centro de St. Dié des Vosges, de 1945 e o plano geral da nova capital do estado indiano do Punjab, Chandigarh, de 1950. Enquanto o primeiro ia buscar assumidas referências históricas à praça de armas colonial das cidades sul americanas, explorando a escala humana e o potencial funcional para a participação cívica, Le Corbusier confia na capacidade expressiva dos seus edifícios e exhibe-os isoladamente, com grandes espaços abertos entre si. No contexto do debate dos CIAM, o projecto

122. Sert, «Centres of Community Life», 8.

123. Sobre o assunto ver Volker M. Welter, «From locus genii to heart of the city. Embracing the spirit of the city», em *Modernism and the Spirit of the City*, por Iain Boyd Whyte (London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2003), 35–56.

124. Sigfried Giedion «Historical Background to the Core» e CIAM 8 «Discussion on Italian Piazzas» em Jaqueline Tyrwhitt, José Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, eds., *CIAM 8. The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life* (New York: Pellegrini and Cudahy, 1952), 17–25, 74–80.

Figura 1.30.
P. Wiener e J.L. Sert,
"Chimbote". CIAM 8, *The Heart of The City*, 1952.

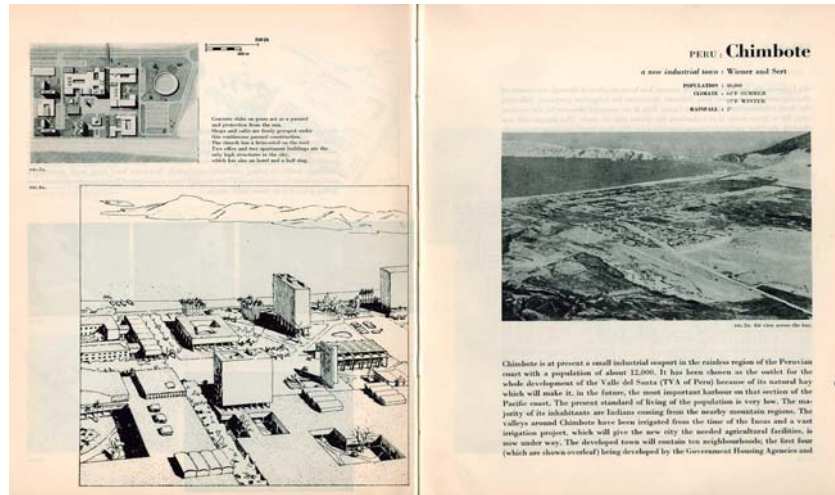


Figura 1.31.
Le Corbusier, "St. Dié".
CIAM 8, *The Heart of The City*, 1952.

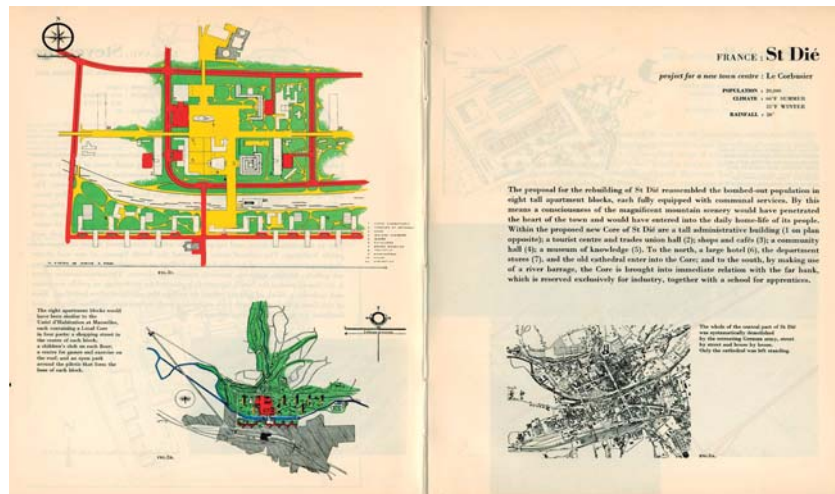


Figura 1.32.
Le Corbusier com P.
Jeanneret, M. Fry e J. Drew,
"Chandigarh". CIAM 8, *The Heart of The City*, 1952.

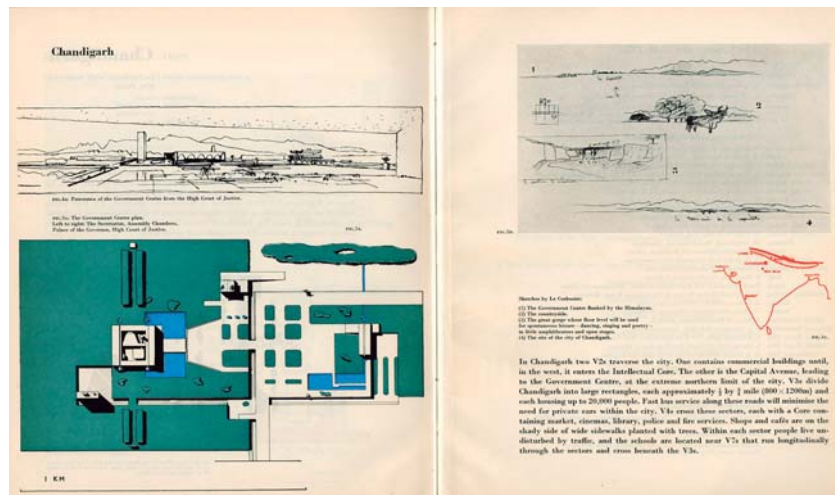




Figura 1.33.
Le Corbusier, Supremo
Tribunal, Capitólio
Chandigarh, 2014.

de Le Corbusier para a reconstrução da cidade francesa de St. Dié surge como um projecto síntese, o exemplo da promessa da reconstrução e da visão da Nova Monumentalidade.¹²⁵ O centro cívico enquanto espaço público conformado por edifícios de cultura, comércio e lazer surge como o centro formal do conjunto recuperando, no contexto do pós-guerra, a ideia do centro cívico como o local simbólico de encontro da cidade tradicional. O seu espaço aberto central, onde se dispõem livremente os edifícios públicos, estabelece, pelo menos no interior dos CIAM, o modelo para o desenho do centro cívico moderno. Giedion vai ter um papel fundamental na divulgação desse modelo, apresentando St. Dié como uma nova concepção dinâmica do espaço, criada por sólidos e vazios na qual poderia ter sido possível a cristalização da vida comunitária à imagem da ágora grega. Referindo-se à relação entre os edifícios, entre os quais destaca o centro administrativo, o teatro e o museu, Giedion descreve-os como “como esculturas contemporâneas”, volumes de diferentes formas que “estão desenhados e colocados de tal forma que cada um deles emana a sua própria atmosfera espacial e no entanto apresenta um estreita relação com todo o centro”.¹²⁶

No entanto, será com Chandigarh que Le Corbusier irá finalmente construir o seu grande projecto urbano de expressão monumental. A construção da nova capital do estado indiano, com os edifícios governativos e de representação a isolarem-se do tecido habitacional, traduz a materialização da ideia de um centro cívico moderno onde se reúnem os principais edifícios simbólicos. Resgatando a ideia do desenho de formas escultóricas proposta por Giedion, Josep Maria Montaner apresenta o Capitólio de Chandigarh, com a autonomia volumétrica do Palácio da Assembleia, do Secretariado, do Palácio do Governador e do Supremo Tribunal, como um caso emblemático da busca de uma Nova Monumentalidade, dentro do que classifica como o desenho de uma “morfologia de volumes escultóricos sobre plataformas”.¹²⁷ Ainda sobre a monumentalidade

125. Bullock, *Building the Post-war world*, 54.

126. Giedion, *Architecture, You and Me*, 161–63. O mesmo texto será incluído nas posteriores edições revistas e alargadas de *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*.

127. Montaner, *Depois do Movimento Moderno*, 37–40.

de Chandigarh, Kenneth Frampton afirma que é conseguida através de uma formalização moderna das referências directas do vocabulário tradicional do classicismo ocidental, dentro do que considera ser a capacidade de Le Corbusier em monumentalizar o vernáculo. As formas expressivas dos seus edifícios conseguiam, com uma linguagem moderna, atribuir o estatuto de cada uma das instituições representadas, simbolizando, como conclui, a intenção evidente de uma identidade indiana moderna, liberta de qualquer associação com o seu passado colonial.¹²⁸

A evolução do debate disciplinar do pós-guerra, desde Bridgwater até Hoddesdon, aponta para uma mudança de paradigma, substituindo gradualmente as questões puramente funcionais da habitação e do urbanismo pela atenção sobre o espaço público. Como afirmaria Giedion na sua comunicação no CIAM 8 “o nosso interesse no Core é uma parte desse processo de humanização ou, se preferirem, o retorno à escala humana e a afirmação do direito do indivíduo sobre a tirania dos meios mecânicos”.¹²⁹ As declarações de Hoddesdon parecem marcar uma nova agenda da arquitectura moderna, apelando à reconciliação entre a esfera privada e a esfera pública. O *Core* é o lugar de encontro e troca de ideias na cidade e a sua expressão “deve interpretar as actividades humanas que aí tem lugar, quer as relações dos indivíduos entre si quer as relações dos indivíduos com a comunidade (...) a sua função é fornecer oportunidades para manifestações espontâneas da vida social”.¹³⁰ Com a proposta de centro cívico do CIAM 8 estava fechado um ciclo que, no contexto do pós-guerra, redimia a importância da cidade enquanto expressão de formas de sociabilização e civilização, reunindo nessa ideia os discursos em torno dos valores humanistas da arquitectura e do potencial de desenvolvimento do urbanismo moderno. Mais ainda, como aponta Eric Mumford, o CIAM 8 pode ser visto como “um ponto de referência” para as novas formas de espaço público que surgiram a partir de 1950 e que incluem os “centros comerciais, centros urbanos renovados e parques temáticos que vieram a caracterizar o urbanismo das cidades” nos anos seguintes.¹³¹

Em *Architectural Positions*, Tom Avermaete, Klaske Havik e Hans Teerds sugerem que esta descrição de *core* apresentada no CIAM 8 - o espaço público como local de exercício de cidadania, de debate de ideias e interacção social - tem conotações directas com a definição de Esfera Pública que será elaborada no debate filosófico a partir da década de 1960.¹³² Na sua opinião, introduzido o

128. Frampton, *Modern Architecture. A critical history*, 229–30. Sobre a presença da tradição clássica na obra de Le Corbusier ver também Moos, *Le Corbusier*, 260–63.

129. Giedion, «Historical Background to the Core», 17.

130. Ernesto N. Rogers, «The Heart: Human Problem of Cities», em *CIAM 8. The Heart of the City*, ed. Jaqueline Tyrwhitt, José Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, First edition (New York: Pellegrini and Cudahy, 1952), 166–67.

131. Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, 215. Sobre a mudança do discurso no interior dos CIAM e a ideia de *Core* como um novo “ponto de partida” ver ainda Jos Bosman, «CIAM After the War: A Balance of the Modern Movement», *Rassegna*, The last CIAMs, n. 52 (Dezembro de 1992): 6–21.

132. Com destaque para as posições elaboradas por Jürgen Habermas em *The Structural Transformation of the Public Sphere*, de 1964 e Richard Sennett em *The Fall of Public Man*, de 1977. Ver Avermaete, Havik,

debate sobre a Nova Monumentalidade, o grande desafio lançado à arquitectura moderna do pós-guerra é o da necessidade de expressão para representar o espaço cívico. A encomenda pública dos projectos que marcaram a agenda política e social do *welfare state* - câmaras municipais, centros comunitários, centros culturais, bibliotecas e museus - proporcionou, segundo os autores, a oportunidade para a arquitectura moderna acomodar e desenhar a *res publica*, assumindo nas suas propostas um necessário grau de monumentalidade.¹³³ Estes novos programas ocupam agora um novo papel na ordem estabelecida e assumem os novos valores que a esfera pública passa a representar. Esses valores já não estão dominados pelos tradicionais grupos que promoviam a construção de símbolos, como a religião ou o poder absoluto mas a mudança estrutural da sociedade e da esfera pública requer ainda a expressão de aspirações sociais e objectivos do estado. A monumentalidade dos edifícios chamados para cumprir essas função deixa de estar associada com a escala ou com a presença formal e passa a funcionar pela sua afirmação enquanto programa e espaço cívicos. Conforme sintetiza Maristella Casciato,

à luz dos novos ideais sociais e progressistas, a tradicional retórica e grandiosidade de escala que tinham marcado a edificação de monumentos nas décadas entre guerras, é essencialmente substituída pela representatividade cívica. A monumentalidade foi dissociada da dimensão e confiada à expressão de valores ideais e simbólicos; novos edifícios apresentam uma forma de monumentalidade democrática. Estes novos monumentos eram locais da vida social e cultural da colectividade. (...) Obras públicas, cujo valor ia muito para além do objectivo funcional e destinadas a marcar o valor do colectivo e da paz, inspirado na internacionalização da cultura.¹³⁴

A Nova Monumentalidade tem o seu reflexo mais directo na forma como a arquitectura moderna vai encarar a encomenda pública a partir do pós-guerra. Entre os diversos equipamentos públicos desse período serão aqueles ligados à cultura e às necessidades sociais da comunidade que melhor irão simbolizar as aspirações colectivas da esfera pública numa sociedade democrática. Os centros culturais, surgem neste contexto, como um novo modelo tipológico de equipamentos culturais que irá funcionar como síntese entre a preocupação do pós-guerra na reconstrução e reorganização das comunidades urbanas e a ideia de representação colectiva de um novo espírito do tempo. Numa combinação aparentemente natural entre a concepção funcionalista, a inovação espacial, a riqueza material e um programa ao serviço da comunidade, os centros culturais reflectem o ideal de um edifício público moderno dentro do debate da Nova Monumentalidade.

e Teerds, *Architectural Positions*, 38.

133. *Ibid.*, 36.

134. Casciato, «Homenagem a um monumento vivo», 244.

2.

Os Equipamentos Colectivos no Pós-Guerra. Cultura e Comunidade

Nas décadas que se seguiram ao final da II Guerra Mundial, e em parte impulsionado pela urgente necessidade de reconstrução de um território e de uma sociedade destruídas, os governos da Europa ocidental estabeleceram um conjunto abrangente de programas para garantir o bem estar social e a redistribuição de riqueza e com os quais se propunham melhorar as vidas quotidianas dos cidadãos. Para além do investimento público em áreas estratégicas como a indústria e os transportes e da garantia de direitos como segurança social e cuidados de saúde, o conjunto de políticas comuns que emergiu nos regimes capitalistas ocidentais também se focou em áreas como a promoção de alojamento e o acesso alargado à educação e à cultura. Em *Architecture and the Welfare State*, Mark Swenarton, Tom Avermaete e Dirk van den Heuvel procuram explorar a relação directa entre a materialização desses programas lançados pelo *welfare state* europeu do pós-guerra e a nova abordagem arquitectónica com que esses programas foram encarados, ou seja entre o papel ideológico do planeamento e da criação de infra-estruturas como elementos chave com os quais o estado procurou alcançar as suas ambições de redistribuição económica e bem estar social e o resultado da encomenda dessas infra-estruturas no desenvolvimento da arquitectura da época. Tal como os autores propõem, existiu uma arquitectura específica do *welfare state* na Europa ocidental que alcançou um lugar central no discurso arquitectónico desse período.¹ Essa arquitectura foi a responsável pela resposta disciplinar aos muitos programas desenvolvidos pelas políticas económicas e culturais que caracterizaram os anos imediatos após o final da guerra, profundamente relacionados com a emergência de uma sociedade mais democrática e inclusiva mas, paradoxalmente, dominada cada vez mais pela valorização das liberdades individuais e do poder do consumo.

Independentemente das múltiplas variantes inerentes a cada um dos estados europeus, os centros culturais construídos no pós-guerra são os equipamentos públicos que, de acordo com Christoph Grafe, melhor simbolizam o cumprimento ideal da agenda ideológica genérica do *welfare state*,

1. Mark Swenarton, Tom Avermaete, e Dirk van den Heuvel, eds., *Architecture and the welfare state* (London, New York: Routledge, 2015).

nomeadamente a concretização de uma sociedade igualitária através de um acesso mais uniforme à educação e à cultura.² É na resposta disciplinar a esse programa para um edifício “igualitário” que a arquitectura dos centros culturais se associa ao projecto de reconstrução europeu, desempenhando um renovado papel na sociedade pelo modo como participa na alteração das condições de acesso à cultura e à produção cultural.

Seguindo os argumentos anteriormente referidos, este capítulo enquadra a definição de centro cultural como um símbolo das políticas culturais do *welfare state* europeu do pós-guerra para, a partir daí, se analisar a consequente resposta disciplinar a esta nova situação. Num primeiro momento é proposta a leitura da relação entre *welfare state*, sociedade de consumo e cultura que estabelece o quadro da promoção de novos equipamentos públicos dedicados à cultura, no seu sentido lato; de seguida desenvolve-se a noção de que a política do livre acesso à cultura nas social-democracias europeias definiu as premissas programáticas inerentes à construção dos centros culturais, enquanto edifícios que promoviam a ideia de inclusão e igualdade através de manifestações de colectividade. O caso francês é disso um exemplo paradigmático instituindo o programa das *Maisons de la Culture*, já no final da década de 1950, como um modelo ideológico. No final desta primeira secção o centro cultural é analisado como a resposta disciplinar da arquitectura a este novo desafio. São seleccionados alguns dos mais emblemáticos exemplos dos centros culturais construídos nas duas décadas que se seguiram ao final da guerra - com destaque para o primeiro deles, o *Royal Festival Hall* em Londres -, propondo que a arquitectura desses edifícios vai sintetizar os princípios gerais da Nova Monumentalidade e de uma adequada representação do carácter público e se vai transformar num dos pontos mais altos de materialização dos novos centros urbanos no pós-guerra.

A segunda parte do capítulo foca-se nos *campus* universitários como uma parte fundamental da afirmação do *welfare state* e da sociedade de representação democrática do pós-guerra. Dentro deste universo muito particular esta tese propõe que, à imagem o que acontece com os centros culturais urbanos, nos *campus* universitários serão os centros de estudantes que vão funcionar como espaços comunitários e equipamentos de referência para a expressão colectiva. Nesse sentido, - tal como acontece em Coimbra com o conjunto das Instalações Académicas - as propostas modernas de centros de estudantes vão partilhar muitos dos pressupostos formais que caracterizam os centros culturais. Este capítulo conclui-se com um enfoque na recepção em Portugal dessas novas construções universitárias, num momento em que o país, afastado das políticas socioeconómicas europeias, se vê envolvido na construção das suas duas cidades universitárias: Coimbra e Lisboa.

2. Christoph Grafe, «People’s Palaces. Architecture, culture and democracy in two European post-war cultural centres» (Dissertação de Doutoramento, Delft University of Technology, 2010), 24–25. Em 2014 o autor publicou uma versão revista deste trabalho em Christoph Grafe, *People’s Palaces: Architecture, culture and democracy in post-war western Europe* (Amsterdam: Architectura & Natura, 2014). Todas as citações que se seguem foram retiradas da dissertação de doutoramento original.

2.1. Arquitectura como Símbolo da Reconstrução Europeia: o Centro Cultural

Edifícios de cultura para uma *civilisation du loisir*

Os governos europeus eleitos no período que se seguiu à II Guerra Mundial escolheram, como base para as suas políticas nacionais, o modelo proteccionista e redistributivo do *welfare state*.³ Definido como o “compromisso histórico entre as classes trabalhadoras e os detentores do capital”, o modelo escolhido resulta de uma negociação entre capital e trabalho gerida pela acção do estado, responsável pela aplicação dos recursos disponíveis em políticas sociais públicas. Desse modo, o estado incentiva a manutenção desse sistema de relações que proporcionam uma redistribuição de rendimentos e fomentam o crescimento da classe média. Sobre os pilares base do funcionamento do sistema, Boaventura Sousa Santos conclui que:

O estado social assenta assim na ideia de compatibilidade entre o desenvolvimento económico e protecção social, entre acumulação de capital e legitimidade social e política de quem a garante; em suma, entre capitalismo e democracia.⁴

Independentemente do princípio comum estabelecido dentro da economia capitalista, cada um dos governos ocidentais pôs em prática esse modelo de gestão de estado com variantes significativas. Em 1990, o sociólogo Esping-Andersen publicou *The three worlds of welfare capitalism* onde estabeleceu três variantes base do *welfare state* de acordo com a sua lógica interna de organização, estratificação e integração social: o modelo liberal, o modelo conservador e o modelo social-democrata aos quais, mais recentemente, alguns autores acrescentaram a noção de modelo mediterrânico, de base proteccionista como o que surgiu em Itália após 1945 e em Espanha, Grécia e Portugal apenas após a queda dos regimes ditatoriais na década de 1970.⁵ Neste sentido, o sistema de tipo corporativista como o que Portugal adoptou durante o Estado Novo não era considerado como um sistema de estado social pleno, uma vez que a protecção social exercida

3. Tal como afirma o sociólogo Boaventura Sousa Santos “a melhor caracterização do conceito de estado social teve lugar nos países europeus mais desenvolvidos no período que se seguiu à II Guerra Mundial” in «O Estado social, Estado providência e de bem-estar», *Diário de Notícias*, 29 de Dezembro de 2012, 87. A designação estado social segue o mesmo sentido utilizado pelas ciências sociais para referirem o estado providência ou do bem estar. Neste texto optou-se pela utilização da expressão original em inglês. De acordo com Raymond Williams, o termo *welfare* começou a ser usado no século XIV como expressão de prosperidade tendo o seu sentido mais alargado apenas surgido no século XX. A expressão *Welfare State*, como contraponto a *Warfare State*, foi usada pela primeira vez em 1939. Raymond Williams, *Keywords. A vocabulary of culture and society* (New York: Oxford University Press, 1983), 332–33.

4. Sousa Santos, «O Estado social, Estado providência e de bem-estar», 87.

5. Em termos genéricos o *welfare state* liberal, desenvolvido no mundo anglo-saxónico, confia grande parte dos bens sociais ao mercado privado; o modelo conservador, associado aos países da Europa Central, está fortemente baseado na segurança social como meio de protecção do rendimento dos trabalhadores variando de acordo com a classe social, e o modelo social democrata, conhecido nos países nórdicos, onde o estado assume a responsabilidade social de todos os cidadãos numa base universal. Gøsta Esping-Andersen, *The Three Worlds of Welfare Capitalism* (Princeton: Princeton University Press, 1990), 26–29. Swenarton, Avermaete e van den Heuvel apresentam algumas posições que ampliam a categorização original acrescentando o modelo mediterrânico em *Architecture and the welfare state*, 6–10.



Figura 2.1.
Cartaz Plano Marshall “Ajuda Europa”.

através do estado era aplicada à margem de valores de liberdade democrática e da garantia transversal de direitos sociais básicos. Conforme refere Fernando Rosas, o corporativismo no qual se apoiava o regime português funcionava mais como um “instrumento de controlo e disciplina social” do que como mecanismo de acção social ou protecção social.⁶

Tendo em comum as suas origens nas experiências de protecção social das classes trabalhadoras que surgem com o desenvolvimento do capitalismo industrial no final do século XIX, as variantes do *welfare state* que se vão assumir plenamente nos países centro-europeus no pós-guerra serão, em qualquer dos casos, viabilizadas económica e ideologicamente pelo investimento que chega por via do Plano Marshall e, conseqüentemente, desenhado à imagem das políticas administrativas norte-americanas.⁷ Como resultado, durante as três décadas que se seguiram ao final da II Guerra Mundial, a Europa ocidental encontrou no novo sistema político-social uma resposta específica para a sua recuperação económica. Nesse período, que o historiador Eric Hobsbawm denomina de *Era de Ouro* do século XX, os estados europeus capitalistas alcançaram um “extraordinário crescimento económico e transformação social”, fundamental para o restabelecimento do poder económico dos estados e dos cidadãos e, com ele, para a emergência de uma sociedade de consumo de massas transversal ao mundo ocidental.⁸ Uma das conseqüências concretas da ajuda

6. Fernando Rosas, *Salazar e o Poder. A arte de saber durar* (Lisboa: Tinta da China, 2013), 218. Sobre o sistema político e institucional do Estado Novo, nomeadamente a supressão das liberdades individuais, a acção de um estado policial e o corporativismo económico e de estado ver ainda Fernando Rosas, *O Estado Novo (1926-1974)*, vol. VII, História de Portugal (Lisboa: Editorial Estampa, 1998), 241–52.

7. Com o objectivo de evitar uma crise económica europeia que colocasse em risco o sistema capitalista e abrisse a oportunidade de fortalecimento dos modelos socialistas, o Plano de Recuperação Europeia, que recebeu o nome do seu autor e secretário de estado dos Estados Unidos, George Marshall, foi acordado em Julho de 1947 com os países europeus aliados com a excepção da União Soviética e dos países de influência socialista. Sobre o confronto entre o modelo capitalista e comunista no pós-guerra ver «Guerra Fria» em Eric Hobsbawm, *A era dos extremos*, trad. Marcos Santarrita (Lisboa: Editorial Presença, 2008), 225–54.

8. Segundo Eric Hobsbawm “a uma *Era de Catástrofe*, que se estendeu de 1914 até depois da Segunda Guerra Mundial, seguiram-se cerca de vinte e cinco ou trinta anos de extraordinário crescimento económico e transformação social, anos que provavelmente mudaram de maneira mais profunda a sociedade humana

proporcionada pelo Plano Marshall foi a assimilação europeia dos valores culturais e de costumes que chegaram juntamente com os bens materiais americanos, assimilação essa que foi alargada a vários domínios da sociedade e que foi indissociável dos objectivos políticos do *welfare state*. Assim, os “anos dourados” do *welfare state* são os anos de afirmação de uma nova sociedade de consumo que emerge da ampla hegemonia cultural americana e, sem a qual, estes não teriam conhecido a sua expansão.⁹ O compromisso político dos estados de *welfare* com o pleno emprego e a segurança dos seus cidadãos, que Sousa Santos descreve, proporcionou a afirmação de uma classe média na Europa que vai protagonizar, a partir da década de 1950, um processo de crescente modernização e aceitação de uma nova cultura de massas. Muitos dos bens disponibilizados pela indústria e tecnologia passam a ser encarados como indispensáveis para um novo estilo de vida e entre eles, transformados também em produtos de consumo, encontram-se os *tempo livres* e a *cultura*.

O papel desempenhado pela cultura nas sociedades de consumo do *welfare state* começa a evidenciar-se logo a partir de meados da década de 1940. Analisando a relação entre cultura e as suas formas de produção e distribuição, os filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer apresentam a expressão “indústria cultural” para substituir a noção de cultura de massas. Como Adorno explicaria mais tarde, em “Culture Industry Reconsidered”, a nova expressão pretendia deixar clara a distinção que esta não se tratava de uma expressão cultural que partia da iniciativa das massas mas que era administrada como um produto para consumo das massas.¹⁰ Quase duas décadas depois, Joffre Dumazedier refere-se a uma *civilisation du loisir*, caracterizada pela incontestável alteração dos padrões de interacção social e hábitos de vida das populações urbanas, em particular nas áreas do lazer, cultura e consumo.¹¹ Tal como Adorno, Dumazedier considera que a cultura popular é vulnerável à exploração capitalista do lazer mas acredita que, ao invés

que qualquer outro período como uma espécie de *Era de Ouro*, e assim foi visto quase imediatamente após ter acabado, no início dos anos 70”. Ibid., 17. O mesmo período entre o final da guerra e o início da crise petrolífera mundial na década de 1970 é também conhecido pela designação atribuída pelo economista francês Jean Fourastié em *Les trente glorieuses: ou La Révolution invisible de 1946 a 1975* (Paris: Fayard, 1979).

9. Sobre a afirmação da sociedade de consumo na Europa no pós-guerra ver «Os Anos Dourados» em Hobsbawm, *A era dos extremos*, 254–83. Sobre o fenómeno de americanização do modernismo na Europa ver Joan Ockman, ed., *Architecture Culture: 1943-1968. A Documentary Anthology* (New York: Rizzoli, 1993), 16.

10. A expressão “indústria cultural”, proposta em «Dialectic of Enlightenment» publicado em 1944, é contextualizada pelo discurso marxista da Escola de Frankfurt, que pretendia alertar para os perigos da crescente mercantilização da cultura na sociedade do pós-guerra. Segundo os autores, a emergência do fenómeno responsável pela produção de novas formas de comunicação e entretenimento de massas tinha transformado a cultura num instrumento ideológico da própria lógica capitalista e conduzia à perda da capacidade crítica do indivíduo. Theodor W. Adorno e Anson G. Rabinbach, «Culture Industry Reconsidered», *New German Critique*, n. 6 (Autumn de 1975): 12–19.

11. Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir?* (Paris: Éditions du Seuil, 1962). Dumazedier apresenta os conceitos de lazer e cultura, em particular a cultura popular, como tendo limites difusos e propõe, como factor de distinção, que o *lazer* seja analisado como o conjunto de actividades situadas para além das obrigações profissionais e sociais de cada cidadão e que a *cultura* seja o conteúdo de cada uma dessas actividades. Ibid., 121–26.

de se limitarem a ser passivas, essas actividades são o elemento central da cultura vivida pelas classes trabalhadoras e podem contribuir para o desenvolvimento pessoal, intelectual e espiritual, dos cidadãos.¹² Ao contrário de posições teóricas que confrontavam a alta cultura com a falta de integridade artística da cultura popular, os estudos culturais do pós-guerra começam a reconhecer a cultura de consumo de massas como um elemento intrínseco e estimulador da sociedade. Na definição da *civilisation du loisir*, como em “todas as sociedades industriais e democráticas, a cultura popular aparece como uma possibilidade, uma necessidade, um valor”.¹³

Do ponto de vista disciplinar, a arquitectura tem também de lidar com o papel central ocupado pela cultura de massas e com a crescente importância da cultura popular na vida quotidiana. Numa sociedade plena de novos desenvolvimentos tecnológicos, sociais e culturais, a arquitectura do pós-guerra deparou-se com uma mudança de paradigma que deslocava a ênfase inicial do movimento moderno nos ideais universais do progresso, da mecânica e da produção para o consumo e a publicidade. Como nota Joan Ockman o “cliente simbólico” da arquitectura moderna não era mais o proletariado heróico mas sim a classe média, “uma nova classe de consumidores felizes por deixar para trás a austeridade do *Existenzminimum*, desejosos de um nível de vida ainda melhor e do tempo livre para o desfrutar”.¹⁴

O problema da ocupação dos tempos livres como lazer de massa, que será incontornável após a II Guerra Mundial, surge dentro do discurso arquitectónico internacional durante o CIAM 5, realizado em Paris, em 1937, ainda antes do início da guerra. Sob o tema *Logis et Loisirs*, o congresso debate o que considera ser o “mais urgente problema do nosso tempo: habitação e imediatamente ligado a ela o inseparável tema do lazer”. O lazer, definido no anterior congresso como uma das quatro funções do urbanismo moderno e funcional, canonizadas na publicação da Carta de Atenas, era até então entendido como uma actividade de extensão, como a ocupação de tempos livres após o trabalho, utilizando os espaços verdes da cidade. No CIAM 5 surge com uma renovada importância quando, na conclusão do debate, Le Corbusier proclama a *habitação e o lazer* como “uma obrigação da sociedade para todos”.¹⁵ É também neste congresso que Sert introduz a ideia da vida em comunidade como uma quinta função do urbanismo, reflexo também das novas possibilidades de interacção social entre os cidadãos.¹⁶ Ainda que sem uma definição

12. Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir?*, 17–29. Sobre o confronto de opiniões de Adorno e Dumazedier ver David Looseley, «Joffre Dumazedier. Towards a society of leisure», em *Cultural Policy Review of Books*, ed. Oliver Bennett (Oxon; New York: Routledge, 2012), 51–53.

13. Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir?*, 122. Uma das mais categóricas opiniões sobre a oposição entre “alta cultura” e “cultura de massas” foi elaborada pelo crítico de arte Clement Greenberg em 1939 e publicada em «Avant-Garde and Kitsh», *Partisan Review*, Fall de 1939.

14. Ockman, *Architecture Culture*, 16–17.

15. Segundo Eric Mumford, a própria escolha do tema “Habitação e Lazer” foi praticamente imposta por Le Corbusier, como meio de se associar à agenda sindicalista da Frente Popular, que governava em França desde 1936. Ver Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* (Cambridge MA: The MIT Press, 2002), 110.

16. Jaume Freixa, «Josep Lluís Sert et la révision de la Cité fonctionnelle», em *La modernité critique* :



Figura 2.2.
Le Corbusier, Pavillon des
Temps Nouveaux, Paris 1937.
Foto-mural “Habiter”.

concreta para esse novo conceito, a introdução no debate do tema da vida em comunidade reflecte a sua consciência sobre as questões de sociabilidade na definição do espaço público. Essas questões virão a ganhar novos contornos com o desenvolvimento da sociedade de consumo e do seu crescente individualismo e serão desenvolvidas no encontro seguinte, o CIAM 6, realizado já no pós-guerra sob o tema da recepção da expressão arquitectónica pelo homem comum.

A partir do final da II Guerra Mundial, torna-se evidente uma crescente “ansiedade” dos arquitectos em lidar com os efeitos da cultura de massas na disciplina. Em *Anxious Modernisms*, Sarah Williams Goldhagen e Réjean Legault elegem o confronto entre os valores de uma nova sociedade democrática e o individualismo da sociedade de consumo, elemento chave das políticas sociais do *welfare state*, como um dos temas críticos do modernismo do pós-guerra.¹⁷ Na procura por respostas adequadas para a sociedade do pós-guerra, o discurso arquitectónico da década de 1950 ficou marcado pela preocupação gerada perante os efeitos da erosão da vida pública colectiva. Entre posturas mais ou menos utópicas, tecnológicas ou burocráticas, muitos arquitectos focaram-se na construção de espaços cívicos destinados à vida em comunidade da sociedade contemporânea, ou seja, locais públicos que aceitassem a nova condição da sociedade de consumo mas, em simultâneo, conseguissem promover a participação pública, combatendo os efeitos negativos da cultura de massas sobre o alheamento crítico e social do indivíduo. Tal como os autores concluem:

O dever do arquitecto não era conceber espaços visionários e futuristas mas, pelo contrário, construir para uma sociedade democrática realmente existente, fazer edifícios e ambientes urbanos que pudessem combater as qualidades homogenizantes da cultura de massas do pós-guerra facilitando a liberdade individual.¹⁸

Autour du CIAM 9 d’Aix-en-Provence, ed. Jean-Lucien Bonillo, Claude Massu, e Daniel Pinson (Marseille: Imbernon, 2006), 104.

17. Sarah Williams Goldhagen e Réjean Legault, eds., *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture* (Cambridge MA: The MIT Press, 2000), 11–23.

18. *Ibid.*, 17. Sobre o assunto, ver também a contextualização da cultura arquitectónica na década de 1950

O interesse pelo desenho do espaço de representação da esfera pública encontra a sua oportunidade de aplicação no desenho de políticas de infra-estruturação urbana que caracterizou a reconstrução urbana e económica do pós-guerra. Ainda que a habitação, enquanto um dos pilares essenciais do *welfare state*, tenha sido a face mais visível e documentada do seu investimento, a intervenção directa do estado na promoção de infra-estruturas estendeu-se igualmente à construção de uma multiplicidade de novos espaços colectivos que encorajassem a vida em comunidade como centros culturais, desportivos e comunitários. O desenvolvimento destes múltiplos equipamentos colectivos, construídos inteiramente com fundos públicos, partiu assim do mesmo tipo de iniciativa do estado usada nas restantes políticas públicas e, simultaneamente, permitiu aos arquitectos explorar novos conceitos e novas formas para acomodar o lazer e a cultura de massas.

Neste sentido particular, a disciplina da arquitectura foi chamada para ajudar as políticas de *welfare state* enquanto ela próprio procurava encontrar formas de expressão da esfera pública que ultrapassassem o modernismo inicial. O desenvolvimento de equipamentos de cultura e lazer na Europa, reflexo dos novos modos de vida e de interacção social, tornou-se o contexto ideal para a experimentação de novas formas de edifícios colectivos.¹⁹ Referindo-se ao papel do estado na promoção dos equipamentos públicos para a cultura e o lazer no pós-guerra, Janina Gosseye e Hilde Heynen sugerem que estes serviam também como contraponto ao entorpecimento provocado pela cultura de consumo de influência americana e, nesse sentido, o desenvolvimento de novos equipamentos dava primazia ao desenvolvimento e à participação culturais como meio de promover experiências mais autênticas, que contribuíssem para a formação de cidadãos socialmente mais responsáveis e capazes de representar os valores do estado.²⁰ Esta ideia seria mais tarde simbolizada no projecto experimental do arquitecto britânico Cedric Price (1934-2003) para o *Fun Palace*, uma estrutura para receber todas as actividades da cultura popular e em constante transformação, a partir da acção do público e dos seus utilizadores.²¹

Nos anos que se seguiram ao final da II Guerra Mundial, o investimento massivo na construção de equipamentos públicos que garantiam o acesso e a participação culturais é, no fundo, a resposta do *welfare state* à emergência da *civilisation du loisir*. A par com um conjunto de políticas públicas de desenvolvimento e produção cultural, específico de cada estado, a promoção de equipamentos ao serviço da cultura não só serve a exigência do acesso à cultura como parte da sociedade de consumo mas irá também viabilizar o modo como cada um dos estados europeus entendeu o

na introdução do artigo da mesma autora «Architectural Culture in The Fifties: Louis Kahn and the national Assembly Complex in Dhaka», *Journal of Society of Architectural Historians* 52, n. 4 (Dezembro de 1993): 416–35.

19. Janina Gosseye e Hilde Heynen, «Architecture for Leisure in Postwar Europe, 1945-1989», *The Journal of Architecture* 18, n. 5 (2013): 625–26.

20. *Ibid.*, 626.

21. Sobre o assunto ver Mary Louise Lobsinger, «Cybernetic Theory and the Architecture of Performance: Cedric Price's Fun Palace», em *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, ed. Sarah Williams Goldhagen e Réjean Legault (Cambridge MA: The MIT Press, 2000), 119–39.

direito individual e colectivo dos cidadãos à cultura no pós-guerra e conseguiu, por essa via, afirmar a sua modernidade num novo quadro de relações e valores democráticos.

O papel desempenhado pela cultura na modernização do estado e da sociedade implicava, por um lado, a pretensão de chegar a todos os cidadãos e promover o sentido de comunidade e, por outro, uma alteração no relacionamento entre os meios de produção cultural e esse público. As novas instituições culturais, para se afirmarem como verdadeiramente inclusivas, precisavam de atrair públicos de todas as idades e contextos e promover o seu relacionamento com as actividades artísticas que a instituição proporcionava. E nesse sentido, a questão da relação entre os cidadãos e as políticas que os edifícios simbolizam vai ser determinante para a caracterização física dos equipamentos de cultura construídos no pós-guerra.

O acesso à cultura: o centro cultural como um edifício *igualitário*

No final da II Guerra Mundial, o debate que acompanha o processo de reconstrução urbana que se inicia na Europa ocidental vai aceitar o conceito de cultura como um agente activo na modernização da sociedade. Apesar da situação efectiva de emergência económica e na resposta imediata às questões fundamentais do alojamento, a ideia da “cultura democrática como uma força civilizadora” implicou que os estados assumissem a *provisão cultural* como outro sector prioritário das suas políticas públicas, promovendo o investimento na criação de edifícios que garantissem o acesso transversal à cultura e, em particular, às artes.²²

O modelo mais evidente da concretização de uma política pública relacionada com a promoção de equipamentos culturais terá lugar em França, através da acção do escritor e intelectual André Malraux (1901-1976), quando, em 1959, passa a tutelar o novo Ministério dos Assuntos Culturais.²³ Apesar do projecto precursor iniciado em Inglaterra pelo economista John M. Keynes (1883-1946) com a criação do *Arts Council of Great Britain* como um novo organismo independente responsável pelo apoio público à cultura e às artes, será com o programa das *Maisons de la Culture* do estado francês que a construção de uma rede de equipamentos de cultura será apresentada como um verdadeiro projecto político e ideológico.²⁴ Caracterizando a política cultural do estado

22. Grafe, «People's Palaces», 145.

23. Sobre o papel central de Malraux e do Ministério dos Assuntos Culturais no desenho de políticas públicas para a reafirmação do estado social francês ver Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle* (Paris: Hachette Littératures, 2004).

24. No caso britânico, o *Arts Council* é criado imediatamente a seguir ao final da guerra, em 1945, como uma reorganização do anterior *Committee for the Encouragement of Music and the Arts* (CEMA), presidido pelo economista John Maynard Keynes. Enquanto órgão independente com fundos públicos, cooperava com os departamentos do governo, autoridades locais e instituições culturais no sentido de promover o acesso do público às artes. Identificando a falta de edifícios adequados como um problema estrutural na acessibilidade às artes fora das principais cidades, o *Arts Council* inicia um estudo para a construção de Centros de Arte por todo o país segundo um modelo genericamente definido. Sobre a influência de John Keynes no *Arts Council* e nas políticas culturais do *welfare state* britânico ver Grafe, «People's Palaces»,

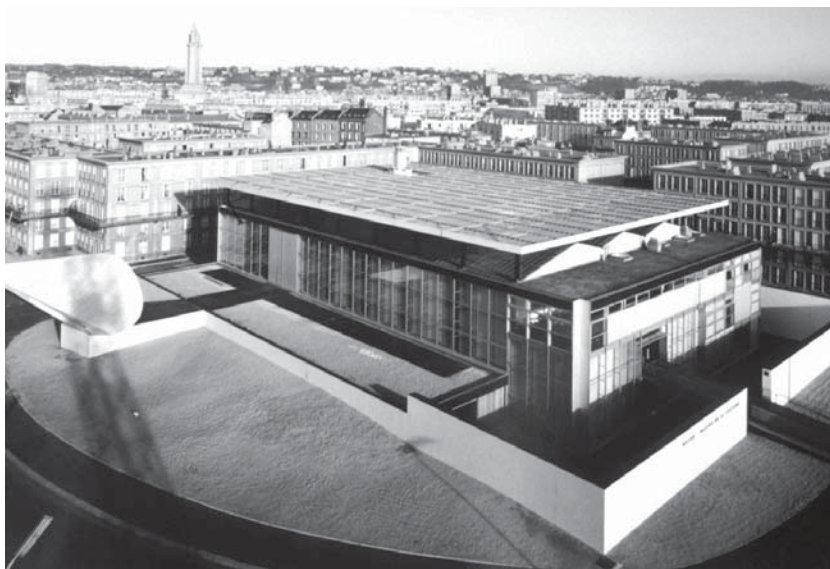


Figura 2.3.
G.Lagneau, M.Weill.
J.Dimitrijevic e R. Audigier
com J. Prouvé, Musée-
Maison de la Culture de Le
Havre, 1961.

francês durante quase uma década, Malraux fez da democratização da cultura o principal objectivo da sua actividade política, identificando a descentralização como factor fundamental para garantir aos cidadãos de todo o país o direito de acesso à mesma cultura universal e progressista. Em resposta a este objectivo, a *Action Culturelle* de Malraux, põe em prática um plano de construção de uma rede de equipamentos culturais dispersa por todo o país, combatendo assim o privilégio da capital e procurando eliminar o estigma de secundarização dos direitos e oportunidades do restante território francês em relação a Paris.

A ideia das *Maisons de la Culture* tinha como precedente as *Maisons du Peuple* construídas desde o final do século XIX que, como várias instituições populares do mesmo tipo existentes na Europa, eram espaços independentes para a vida associativa e o convívio quotidiano das classes trabalhadoras.²⁵ No entanto, o desenvolvimento de uma proposta tipológica com a dupla missão de promover a democratização do acesso à cultura e funcionar como um local de encontro aberto a todos os cidadãos ganha uma nova consistência ideológica com as *Maisons de la Culture*. O programa oficial vai apresentar estes equipamentos com uma renovada visão ideológica, associando o tipo de espaços que deverão conter e a sua organização preferencial aos seus objectivos políticos e sociais; uma *Maison de la Culture* deve ser “polivalente, acolhedora, tentadora, confortável e arquitetonicamente simbólica da qualidade das manifestações que abriga”. Ao contrário dos equipamentos mais ou menos informais que integravam as redes de infra-estruturas culturais noutros países, como no caso dos Centros de Arte promovidos pelo *Arts Council* em Inglaterra, as *Maisons de la Culture* francesas assumiam-se como um equipamento cultural de excepção que se distanciava do formato dos salões de festas, centros comunais ou associações recreativas.²⁶ Independentemente desta distinção, enquanto instrumentos efectivos do alargamento social da difusão cultural estes novos equipamentos culturais vão dar uma especial importância à caracterização dos espaços de sociabilização como os átrios, os cafés e os restaurantes onde a

77–91. Estudos recentes tem proposto outros casos de relação entre a concretização de um projecto político de afirmação de identidade cultural e a construção de uma rede de equipamentos e infra-estruturas sociais, incluindo centros culturais, centros de juventude e centros desportivos. Sobre o caso da Flandres ver Janina Gosseye, «Leisure Politics: The Construction of Social Infrastructure and Flemish Cultural Identity in Belgium, 1950s to 1970s», *Journal of Urban History* 38, n. 2 (2012): 271–93; Hilde Heynen e Janina Gosseye, «The Welfare State in Flandres: De-pillarization and the nebulous city», em *Architecture and the welfare state*, ed. Mark Swenarton, Tom Avermaete, e Dirk van den Heuvel (London, New York: Routledge, 2015), 51–67.

25. Sobre o assunto ver Richard Klein, «Des maisons du peuple aux maisons de la culture», em *André Malraux et l'architecture*, ed. Dominique Harvier (Paris: Moniteur, 2008), 108–30. O caso mais emblemático entre as *Maison du Peuple* seria a de Clinchy, inaugurada em 1939 nos arredores de Paris, construída com uma estrutura inovadora fabricada por Jean Prouvé. Sobre este projecto ver também Charlotte Ellis, «Prouvé's peoples' palace», *The Architectural Review*, n. 1059 (Maio de 1985): 40–47.

26. Ver Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, 105. No projecto político das *Maisons de la Culture* era importante marcar a distinção com outras estruturas como as *Maisons des Jeunes et de la Culture* (MJC), equipamentos sociais de carácter associativo orientados para o lazer dos jovens sob a tutela da *Secrétariat d'Etat à la Jeunesse et aux Sports*. Na maioria dos casos das MJC construídas de raiz estas estavam associadas a instalações para práticas desportivas e zonas verdes. Entre estas encontra-se o edifício da *Maison de La Culture et de la Jeunesse* de Firminy da autoria de Le Corbusier.



Figura 2.4.
P.Sonrel, J.Duthilleul e
M.Gogois, Maison de la
Culture d'Amiens, 1966.

“disposição e decoração interior” deveria atrair o mais vasto público possível, incentivando-o a permanecer e a utilizar em todas as oportunidades o espaço e as actividades que ele acolhe.²⁷

Ao contrário do que este apelo à informalidade programática e espacial podia deixar crer, na verdade, as *Maisons de la Culture* serão, acima de tudo, um veículo para a promoção da produção cultural erudita e um símbolo na luta de Malraux contra a ideia de que a democratização cultural significava a aceitação da cultura popular ou de massas. Tal como afirmaria no programa da *Action Culturelle*, a sua principal função era “tornar acessíveis as obras capitais da humanidade, e sobretudo da França, ao maior número possível de franceses, assegurar a maior audiência ao nosso património e favorecer a criação de obras de arte e do espírito que a enriquece”.²⁸ A nova rede de espaços culturais que desenha seria o equivalente da sua proposta teórica, publicada em *Le Musée Imaginaire*, de criar “um museu sem paredes”, fazendo sair a arte do limite físico dos museus e das academias.²⁹ Estabelecendo um paralelismo entre este ensaio e o resultado da Acção Cultural de Malraux, Nuno Grande considera que “para o escritor, tal como para o ministro, o *Musée Imaginaire* e as *Maisons de la Culture* eram afinal duas faces da mesma moeda – o sonho político da democratização cultural acalentado pelo Estado-providência francês nas primeiras décadas do II pós-guerra”.³⁰

No entanto, as *Maisons de la Culture* vão ser mais do que museus ou espaços expositivos. Quando

27. «Programmes des Maisons de la Culture en France», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 112 (Março de 1964): 27.

28. André Malraux, «Décret n°59-889 du 24 juillet 1959 portant l'organisation du Ministère Chargé des Affaires Culturelles» (1959), https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?id=JORFTEXT000000299564.

29. André Malraux, *O Museu Imaginário* (Lisboa: Edições 70, 2005). *Le Musée Imaginaire* foi originalmente publicado como um ensaio em 1947 integrando mais tarde, em 1951, a compilação sobre textos de arte *Les Voix du Silence*.

30. Nuno Grande, «Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço: Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa» (Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009), 37.

Malraux deixa o governo, em 1969, estavam em pleno funcionamento oito *Maisons de la Culture*, a maioria das quais concebida prioritariamente como uma sala de teatro.³¹ Ainda que o programa oficial das *Maisons de la Culture* defendesse a multifuncionalidade e a integração de todas as componentes programáticas, assumia que o teatro, enquanto actividade cultural de grande tradição em França, seria a actividade primordial na organização e concepção destes equipamentos.³² O desenho das salas devia garantir conforto, visibilidade e audição igual a todos os lugares e, acima de tudo, “evitar qualquer distinção entre categorias de público”.³³ Esta definição programática permitiu que se retomassem várias pesquisas conceptuais em torno do desenho da grande sala circular, expoente da máxima mobilidade que permitiria uma relação de maior proximidade entre espectáculo e espectador chamando este último a participar da acção, tal como já tinha sido ambicionado pelas pesquisas do departamento de teatro da Bauhaus sintetizadas no projecto experimental de Walter Gropius de 1926 para o Teatro Total.³⁴

Mais do que pelos seus resultados espaciais, os projectos das *Maisons de la Culture* serão diferenciadores enquanto símbolos de uma política de disseminação de cultura, usados como referências nas políticas culturais de outros estados europeus e como alvo de interesse de críticos e produtores culturais de todo o mundo.³⁵ Apesar do número final ter ficado muito abaixo das vinte salas anunciadas por Malraux em 1961 e do seu alcance social se ter limitado, em grande parte, a uma classe média ascendente mas não generalizada, as *Maisons de la Culture* têm um papel significativo enquanto modelo ideológico. Foram concebidas como a acção materializada num edifício e é segundo essa visão que “o edifício adquire o valor de símbolo”.³⁶ São a concretização de um projecto ideológico onde o acesso à cultura foi entendido como um dos factores do projecto de modernização da sociedade, contribuindo para a emancipação cultural e para o desenvolvimento das noções de identidade nacional e cidadania.

31. Maison de la Culture de le Havre (1961), de Bourges (1963), de Caen (1963), de Amiens (1966), de Rennes (1968), de Grenoble (1968), de Nevers (1969) e de Saint-Etienne (1969). Nesse mesmo ano seria inaugurada ainda a Maison de la Culture de Reims mas já após a saída de Malraux do Ministério dos Assuntos Culturais. De todas elas apenas a Maison de la Culture de le Havre, adaptada de um projecto já em curso, não tem sala de espectáculos.

32. No programa oficial pode ler-se que “na maioria dos casos, o teatro será o centro de maior interesse da *Maison de la Culture*”. «Programmes des Maisons de la Culture en France», 27. Sobre as actividades programáticas das *Maisons de la Culture* ver Richard Klein, «Restoring the 20th century», em *The Challenge of Change. Dealing with the legacy of the Modern Movement. Proceedings of the 10th International Docomomo Conference*, ed. Dirk van den Heuvel et al. (Amsterdam: IOS Press, 2008), 260.

33. «Programmes des Maisons de la Culture en France», 27.

34. A Bauhaus desenvolveu vários projectos experimentais para reformar a relação tradicional entre palco e plateia e permitir novos conceitos de encenação, entre os quais a proposta de 1925 de Moholy-Nagy para o Teatro da Totalidade e a proposta de 1926 de Gropius para o Teatro Total. Sobre a proposta de um teatro multifuncional e flexível de Gropius ver Wendell Cole, «The Theatre Projects of Walter Gropius», *Educational Theatre Journal* 15, n. 4 (Dezembro de 1963): 311–17.

35. Grafe, «People’s Palaces», 107.

36. Emile Biasini, «Les Maisons de la Culture en France», *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n. 129 (Dezembro de 1966): 64–66.



Figura 2.5.
Publicidade do Equipamento
Cênico Rotativo intalado
na Maison de la Culture de
Grenoble.

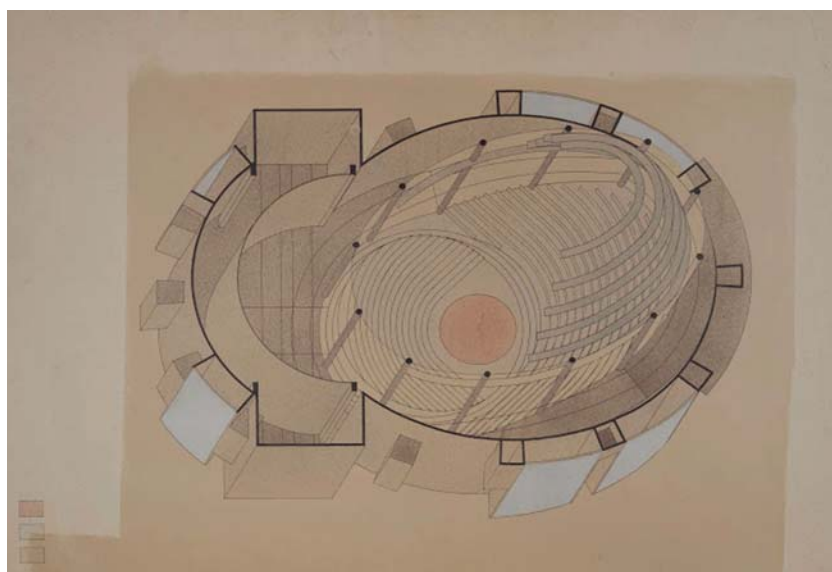


Figura 2.6.
W. Gropius, Teatro Total. Vista
isométrica seccionada, 1926.

Ainda que a França apresente o modelo mais evidente da concretização desse projecto político, a aceitação da responsabilidade do Estado pela garantia do acesso à cultura de todos os cidadãos foi um factor comum das políticas culturais dos estados europeus do pós-guerra e foi ela que conduziu ao aparecimento do centro cultural como uma nova proposta tipológica de equipamento cultural. A necessidade de criar espaços onde todos pudessem ter acesso a vários tipos de actividades culturais e que simultaneamente conjugava as funções educativas e de apoio às comunidades conduziu à emergência de um novo tipo de infra-estrutura cultural, uma “nova tipologia denominada de ‘centro cultural’”.³⁷

Em “The Cultural Center: Architecture as Cultural Policy in Postwar Europe”, o historiador Kenny Cupers afirma que a ideia de cultura como política é um projecto transversal a vários estados e regimes enquanto “um produto da burocratização do estado durante o período do pós-guerra”. Esse novo discurso dos governos aceita o progresso cultural como um “processo criativo em que todos participam” e que a “cultura pode ser racionalmente administrada inclusive através da arquitectura”.³⁸ Concretizadas materialmente na construção de múltiplos equipamentos colectivos, essas políticas culturais, vistas dentro de um quadro mais amplo de políticas públicas do pós-guerra, edificam-se, de acordo com Nuno Grande, através de um “novo exercício territorial/espacial do poder”. Contextualizando a génese de grandes equipamentos culturais no pós-guerra, o autor afirma que,

O caminho para a desejada democratização cultural - acompanhando o acesso a demais direitos cívicos, como o Lazer, a Educação e a Saúde - passará então por programas disseminadores de equipamentos colectivos em territórios estratégicos, cujo estatuto e concepção espacial serão quase sempre formatados ou regulamentados por acção ou influência da tecnocracia estatal.³⁹

Como resultado desse esforço de democratização da cultura, nas três décadas que se seguiram ao final da II Guerra Mundial, várias capitais e cidades centro-europeias recebem, assim, um novo equipamento construído sob a forma de *centro cultural*. Estes novos centros culturais são os equipamentos desenhados para acolher e representar as políticas culturais e os valores da sociedade para a qual são idealizados e são, nesse contexto, elementos chave na relação entre arquitectura, cultura e sociedade na Europa ocidental do pós-guerra. Num sentido mais amplo, podem ser entendidos como a concretização do papel da cultura na afirmação dos valores de equidade e inclusão do projecto do *welfare state*. Em *People's Palaces*, Christoph Grafe estabelece essa relação afirmando que,

Foi especificamente no acesso alargado à educação e cultura que a *equidade de oportunidades* pode ser demonstrada. (...) a cultura era um meio de remediar ou dissimular a iniquidade económica, oferecendo “equidade de *status*” em vez de equidade económica. A função

37. Heynen e Gosseye, «The Welfare State in Flandres: De-pillarization and the nebulous city», 62.

38. Kenny Cupers, «The Cultural Center: Architecture as Cultural Policy in Postwar Period», *Journal of Society of Architectural Historians*, n. 4 (Dezembro de 2015): 464.

39. Grande, «Arquitecturas da Cultura», 37.

ideológica da cultura como um meio unificador e civilizador residia, necessariamente, na explícita insistência no acesso generalizado e na eliminação de privilégios.⁴⁰

Assim, no sentido em que correspondem à acção directa de uma determinada política pública, os centros culturais construídos no pós-guerra são instituições que correspondem também a um período de tempo muito específico, um período optimista de consenso e de experiência de equidade através do acesso à cultura e à educação. De acordo com os limites temporais propostos por Christoph Grafe, o período de construção dos centros culturais pode ser balizado entre o início das políticas de reconstrução em 1945 até à afirmação do poder neo-liberal no final da década de 1970, momento simbolizado pela inauguração do *Centre Georges Pompidou* em Paris, em 1977.⁴¹ A partir da década de 1980, com a crítica aos valores que definiram esse tempo, muitos dos edifícios construídos sob o auspício dessas políticas culturais “renomemaram-se e retomaram nomes designados para trazer prestígio histórico, recuperando antigas classificações como teatro ou museu, como que para esconder as suas origens na experiência social do *welfare state* do pós-guerra”.⁴²

Paradoxalmente, é a conquista generalizada dos valores do *welfare state* que vai desencadear a reacção que põe em causa esses mesmos valores onde a importância da educação e da noção de partilha colectiva se torna incompatível com a escolha e liberdade individual. As ideias desenvolvidas sobre o domínio da manipulação dos meios de comunicação na esfera pública, em particular o trabalho do filósofo alemão Jürgen Habermas, irão influenciar uma nova crítica sobre o desempenho da democracia e o papel da cultura nesse processo.⁴³ No contexto dos movimentos de contracultura da década de 1960, que culminarão, em parte, com as manifestações de Maio de 1968, a cultura passa a ocupar uma posição central na crítica à sociedade de consumo, questionando as políticas culturais do *welfare state* pelo modo como promoveram o fenómeno de consumo acrítico de uma produção cultural cuja qualidade estava controlada pelos processos de mercado. Acompanhando o discurso que se foi deslocando da primazia do acesso generalizado à cultura para a participação activa na cultura como forma de criação de cidadania, o desafio que se colocava aos estados e às instituições que geriam os equipamentos culturais era fazer destes espaços locais de participação activa e não apenas espaços de difusão e consumo dos bens da produção cultural.

Em 1966, é publicado *Pour l'amour de l'art: les musée et ses publiques*, um estudo realizado

40. Grafe, «People's Palaces», 145.

41. Christoph Grafe, «People's palaces. Architecture, Culture and democracy in Post War Western Europe» (Bakema and the Open Society, TU Delft, 25 de Novembro de 2014), 21.

42. Grafe, «People's Palaces», 24.

43. Com particular destaque para as posições elaboradas por Jürgen Habermas em *The Structural Transformation of the Public Sphere*, de 1964. Para uma breve leitura do significado do conceito de esfera pública de Habermas no domínio da arquitectura do pós-guerra ver Tom Avermaete, Klaske Havik, e Hans Teerds, eds., *Architectural Positions. Architecture, Modernity and the Public Sphere* (Amsterdam: SUN Publishers, 2009), 17–45.

pelos sociólogos Pierre Bourdieu e Alain Darbel sobre o consumo e recepção da cultura em França. Elaborado no contexto dos estudos culturais que pretendiam alertar para o afastamento do público em relação à cultura erudita, acabou por comprovar que a experiência dos museus de arte era socialmente determinada e que, em vez de democratizar a alta cultura, na verdade, suportava e até reforçava as barreiras das classes sociais. Os museus e galerias de arte, enquanto espaços expositivos das expressões da alta cultura, não davam resposta à emergência da cultura popular e de outras formas de participação dos cidadãos. Pelo contrário, a abertura programática dos centros culturais parecia oferecer uma outra possibilidade de resposta, promovendo também espaços de participação colectiva e de sociabilização informal acessível a todos os cidadãos. Perante a necessidade de atrair novos públicos, os centros culturais não se limitaram a “acolher o teatro ou concertos, eventos nos quais as pessoas podiam ser consumidores passivos, mas também eventos recreativos, comunitários e desportivos nos quais podiam ser participantes activos”.⁴⁴

A arquitectura dos centros culturais vai assim funcionar como a resposta à retórica do progresso cultural como um processo criativo em que todos participam. Os novos edifícios são projectados como complexos multifuncionais, pensados para organizar espaços de encontro e salas flexíveis que pudessem acomodar várias actividades culturais, adaptáveis e acessíveis a todo o tipo de audiências. Era também desejada uma certa transparência arquitectónica para atrair os visitantes, apoiada pela criação de espaços informais e muito receptivos, na sua maioria cafés e restaurantes. Tentando contrariar o preconceito herdado dos espaços tradicionais da cultura erudita, como os teatros e as óperas, os espaços de auditório eram concebidos para eliminar sinais de exclusividade e distinções sociais e, pelo contrário, sugerirem igualitarismo entre a audiência. Em resposta às noções de acesso generalizado e sentido de comunidade, os centros culturais foram desenhados “para receber todos, sem diferenças, sem privilégios” ou seja, como “um edifício igualitário”.⁴⁵

Assim, do ponto de vista da sua definição tipológica, os centros culturais assumem uma ambiguidade propositada que é fundamental na sua própria caracterização.⁴⁶ Ao contrário dos teatros e museus do século XIX, dedicados a um tipo específico de arte visual ou performativa, os centros culturais construídos no pós-guerra são, como o próprio nome indica, edifícios para uma categoria geral de actividades e conseqüentemente, com uma intencional e quase simbólica abertura programática. Como representações de uma cultura aberta a todos os cidadãos, estes edifícios oferecem uma variedade de experiências culturais que se organizam simultaneamente em salas de espectáculos, galerias de exposição, bibliotecas e locais de convívio. A materialização arquitectónica desse amplo conceito implica que os edifícios ou complexos de edifícios, incluam uma diversidade de programas que dificultam a sua redução a uma definição programática inequívoca. Como explica Christoph Grafe,

44. Cupers, «The Cultural Center: Architecture as Cultural Policy in Postwar Period», 469.

45. Grafe, «People's Palaces», 20.

46. Ibid., 32.



Figura 2.7.
A. Wogenscky, Maison de la Culture de Grenoble. Cafeteria, Bar, Discoteca e Foyer, 1968.

Se um centro cultural pode ser feito de várias componentes, não deve surpreender que as suas formas arquitectónicas apresentem grandes variações (...) A composição em torno de uma sala de espectáculos é muito diferente daquela em que uma galeria ou uma biblioteca ocupam essa posição. Mais ainda, a própria natureza das artes performativas, o facto de que o acto de contemplação ganha a forma de um ritual público, sugere que um edifício organizado em torno de um teatro apenas tenha de reforçar ou modificar um já existente sentido de colectividade. Numa galeria ou biblioteca, pelo contrário, tal tem de ser conscientemente criado e concretizado, muitas vezes por meios arquitectónicos.⁴⁷

Esta ambiguidade programática gerada pela inclusão de diversos programas funcionais tem consequências na variedade de formas que os centros culturais construídos sob a dinâmica do *welfare state* irão apresentar. Enquanto os teatros à italiana do século XIX ou os cinemas e cine-teatros dos anos 1930 cumpriam uma série de requisitos funcionais tipologicamente muito específicos, os centros culturais, pela sua ambiguidade programática implicam diferentes concepções tipológicas e espaciais. A organização funcional e a combinação flexível de várias instalações e de programas num único edifício exige necessariamente uma linguagem capaz de se distinguir das anteriores instituições culturais do passado. A arquitectura moderna era a que melhor se adaptava aos critérios de flexibilidade, polivalência, informalidade e abertura espacial inerentes à concepção ideológica dos *centros culturais*.

Edifícios projectados a partir do final da II Guerra Mundial, parte integrante do projecto de reconstrução urbana e símbolos do papel da cultura na abertura e democratização da sociedade, os centros culturais serão os objectos perfeitos para experimentar as formas da Nova Monumentalidade. Na sua maioria serão projectos modernos, que representam o espírito dos novos tempos e que Malraux irá baptizar como as *cathedrais* dos novos tempos, lugares de encontro onde cada indivíduo pode descobrir o melhor de si.⁴⁸

Cultura e Cidade: *Royal Festival Hall* e a imagem dos centros culturais

Em *Anxious Modernisms*, Sarah Williams Goldhagen e Réjean Legault enquadram a experiência arquitectónica dos anos do pós-guerra não como um momento de ruptura mas dentro de uma continuidade e compromisso com o legado da arquitectura modernista. A procura de uma nova identidade arquitectónica, afirmam, é feita com base na emergência do modernismo propiciada pelo processo de reconstrução das cidades.⁴⁹ Pelo contrário, Joan Ockman em *Architecture Culture 1943-1968*, refere-se explicitamente a esse período como uma espécie de interregno entre o modernismo e o pós modernismo, mas não deixa de constatar que a “arquitectura modernista

47. Ibid.

48. “La maison de la culture est en train de devenir - la religion en moins - la cathédrale, c'est-à-dire le lieu où les gens se rencontrent pour rencontrer ce qu'il y a de meilleur en eux.”. André Malraux, «Discours. Assemblée Nationale, Deuxième Séance du 27 Octobre 1966», em *André Malraux et l'architecture*, ed. Dominique Harvier (Paris: Moniteur, 2008), 249.

49. Goldhagen e Legault, *Anxious Modernisms*, 16.

tornou-se dominante ao mesmo tempo que era alvo de um crescente questionamento⁵⁰.

Independentemente do enquadramento teórico, é comum encontrar em vários autores a ideia de uma certa supremacia incontestada da arquitectura moderna após o final da guerra em 1945, que se afirmou como a arquitectura da reconstrução da Europa do pós-guerra.⁵¹ Se por um lado o modernismo é a linguagem arquitectónica que melhor simboliza as aspirações democráticas conquistadas, como afirmam Goldhangen e Réjean, por outro, a urgência de construção, em particular dos novos conjuntos habitacionais com que serão reedificadas as cidades europeias, faz adoptar em larga escala os princípios da standardização e racionalidade associados ao projecto moderno. No entanto, mesmo dentro dos grandes centros de debate da arquitectura moderna, os tempos de guerra tinham generalizado a consciência de que era necessário ir para além da mera resolução funcionalista e encontrar também meios de expressão das aspirações emocionais dos cidadãos. É neste contexto que, no campo disciplinar da arquitectura, o processo de reconstrução urbana e social iniciado sob a influência das promissoras políticas do *welfare state* irá aceitar o discurso da Nova Monumentalidade como meio indispensável no redesenho dos centros cívicos.

Nos primeiros momentos de debate realizados após o final da II Guerra Mundial, em particular no CIAM 6 e no simpósio da *The Architectural Review*, ficou expressa a esperança de que arquitectos e artistas pudessem trabalhar juntos nos novos centros cívicos como parte da reconstrução da Europa e desse modo conseguissem alcançar a construção de um ambiente físico capaz de dar resposta às necessidades emocionais do homem. Na resposta ao convite para participar no simpósio da *The Architectural Review*, Alvar Aalto (1898-1976) informou os editores que não iria enviar um texto escrito e que, em contrapartida, iria procurar encontrar a sua contribuição através de soluções práticas. Alguns anos depois, em 1953, decide no entanto escrever um breve artigo, “The Decline of Public Buildings” onde defende que os edificios públicos são os espaços das cidades comuns a todos os cidadãos e que, de acordo com o que considera ser um conceito respeitado na Europa, se espera que sejam edificios de “verdadeira autoridade”.⁵² Podendo tomar diferentes formas, desde palácios administrativos, edificios governamentais ou instituições comunitárias como bibliotecas e museus, os edificios públicos deveriam, em qualquer dos casos, ser espaços onde todos os cidadãos são convidados a entrar e se possam reunir sem diferenciação. Na sua opinião é imperativo, para o bom funcionamento da comunidade, que essas instituições e espaços que servem a vida pública se distingam e tenham uma disposição própria. Tal como se tinha proposto, Aalto concretiza esses princípios através dos seus inúmeros projectos para edificios públicos, centros cívicos e sociais, explorando formalmente a capacidade representativa

50. Ockman, *Architecture Culture*, 13.

51. Veja-se ainda Nicholas Bullock, *Building the Post-war world. Modern Architecture and reconstruction in Britain* (London, New York: Routledge, 2002), xii.

52. «The Decline of Public Buildings» in Alvar Aalto, *Sketches Alvar Aalto*, ed. Göran Schildt, trad. Stuart Wrede (Cambridge MA: MIT Press, 1978), 111–12.

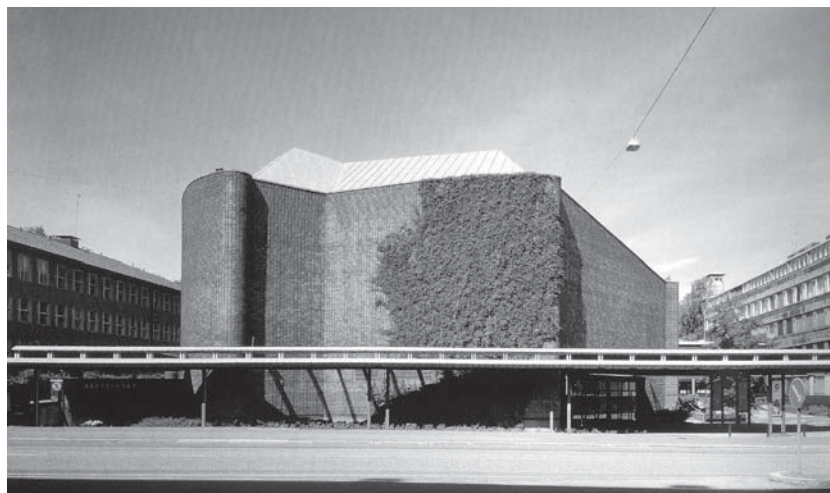


Figura 2.8.
A. Aalto, Casa da Cultura de
Helsinkia, 1958.

dos edifícios como símbolos da vida pública que recebiam.⁵³

Para muitos arquitectos, os novos equipamentos colectivos ligados à cultura e a infra-estruturas sociais foram a oportunidade de finalmente experimentar, através de novas formas, programas e concepções espaciais, a concretização dessa monumentalidade moderna, aplicando as noções de expressão colectiva e representatividade cívica propostas em “Nine Points on Monumentality”. Tinham neste documento uma validação teórica e tinham como hipótese de modelos formais para esses novos programas os dois projectos de Le Corbusier e Jeanneret, a que Giedion várias vezes se refere como a materialização da ideia de Nova Monumentalidade, caso tivessem sido construídos: o Palácio da Liga das Nações em Genebra de 1927 e o Palácio dos Sovietes em Moscovo de 1930.⁵⁴ As soluções que propõem nestes dois projectos serão entendidas como a resposta da arquitectura moderna ao problema da monumentalidade: a decomposição do edifício em componentes funcionais que se articulam, a abertura de grandes espaços urbanos entre os vários volumes, a ênfase da estrutura, as sequências de percursos e a criação de eixos que reforçam a centralidade dos espaços de assembleia.

Os grandes equipamentos públicos impulsionados pela recuperação económica e urbana do pós-guerra, em particular, aqueles que respondem a uma política pública de promoção de cultura

53. Veja-se, por exemplo, o centro cívico e câmara municipal de Saynatsalo, de 1949, a Casa de Cultura do Partido Comunista Finlandês em Helsínquia, de 1958, o Centro Cultural para os funcionários fabris de Wolfsburg, de 1962, o edifício central da Universidade Técnica de Helsínquia, de 1966 ou o *Finland Hall*, incluindo o centro de concertos e o centro de congressos da capital, inaugurados respectivamente em 1971 e 1975. Göran Schildt, *Alvar Aalto. The complete Catalogue of Architecture, Design and Art* (London: Academic Editions, 1994).

54. Em 1929 Le Corbusier constrói em Moscovo o Centrosoyuz mas que, apesar de incluir um clube e um auditório, era eminentemente um edifício administrativo, sem a complexidade e a necessidade de representação pública dos concursos de Genebra e Moscovo. Para uma contextualização dos projectos de edifícios públicos e da questão da monumentalidade na obra de Le Corbusier ver Stanislaus von Moos, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis* (O10 Publishers, 2009), 227–63. Para uma análise em profundidade do projecto para o Palácio dos Sovietes ver Jean-Louis Cohen, «The Palace of Sovietes: “Dramatic Betrayal”», em *Le Corbusier and the mystique of the URSS* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 164–203.



Figura 2.9.
South Bank, Londres. 1951.



Figura 2.10.
R. Mathews, L. Martin, P. Moro e E. Williams, Royal Festival Hall, 1951.

vão surgir como a oportunidade prática de responder ao desafio da Nova Monumentalidade. Concebidos para receber a vida em comunidade, esses novos edifícios podiam agora ser desenhados de modo a incorporar os valores de representação da preocupação humanista na reorganização da vida urbana e da expressão dos ideais de uma sociedade mais democrática e igualitária. Assim, entre as décadas de 1950 e 1970, os novos equipamentos culturais, erguidos nas várias capitais e cidades médias europeias como parte integrante de projectos de regeneração dos centros urbanos, estabeleceram a experiência tipológica do centro cultural do pós-guerra. Construídos para além dos próprios objectivos da política cultural em si, conseguiram não só adquirir um estatuto emblemático enquanto símbolos da nova agenda social, cultural e educativa de cada país mas também enquanto novos ícones urbanos que iriam caracterizar as novas centralidades das cidades em reconstrução.

O primeiro e o mais canónico desses centros culturais do *welfare state* é o *Royal Festival Hall*, inaugurado em Londres, em 1951, por ocasião da realização do *Festival of Britain*. Considerado por muitos o primeiro edifício público britânico moderno e “não-essencial” ganhou, desde o momento da sua inauguração, o papel de símbolo do *welfare state* europeu do pós-guerra e de tudo o que esses anos representam.⁵⁵

Concebido e anunciado como “um tónico para a nação”, o *Festival of Britain* teve uma importância que foi para além do seu significado enquanto afirmação de um novo estado e projecção do optimismo do *welfare state* junto das populações.⁵⁶ A sua realização no South Bank teve o efeito inegável de transformar a área anteriormente ocupada por armazéns e antigos edifícios industriais abandonados e destruída pelos bombardeamentos da II Guerra Mundial numa zona de excelência para actividades culturais e de lazer, alterando de forma permanente a relação entre a cidade e o rio. Esta profunda operação de renovação urbana resultou da conjugação da agenda política do novo governo trabalhista com as agendas urbanísticas e culturais do pós-guerra, lideradas pela acção do *London County Council* (LCC).⁵⁷ Apesar da urgência económica em áreas muito mais sensíveis, em 1947, começa a surgir a ideia de construção de um equipamento cultural desenhado pelo LCC, um centro cultural contemporâneo, que combinasse actividades artísticas de todos os tipos com amplos espaços de estar que se relacionassem com a frente de rio e que pudesse simbolizar a nova agenda social do pós-guerra.

55. Grafe, «People's Palaces». Sobre o *Royal Festival Hall*, a primeira fase de construção do *South Bank Arts Centre* completado em 1968 com a construção da *Hayward Gallery* e *Queen Elizabeth Hall*, ver principalmente o capítulo 4: “London's South Bank. A modern acropolis for the welfare state”, 177-248.

56. Sobre o assunto ver Adrian Forty, «Festival Politics», em *A Tonic to the Nation. The Festival of Britain 1951*, ed. Mary Banham e Bevis Hillier (London: Thames and Hudson, 1976), 26–38. Neste artigo Adrian Forty faz uma leitura política do Festival e explora o modo como pode ser lido como uma comemoração tardia das conquistas do governo trabalhista, como o Serviço Nacional de Saúde, a Segurança Social ou o New Towns Act.

57. Sobre o papel do estado e o trabalho do LCC na preparação da reconstrução urbana desenvolvida durante a II Guerra Mundial, ver Bullock, *Building the Post-war world*, 3–22.

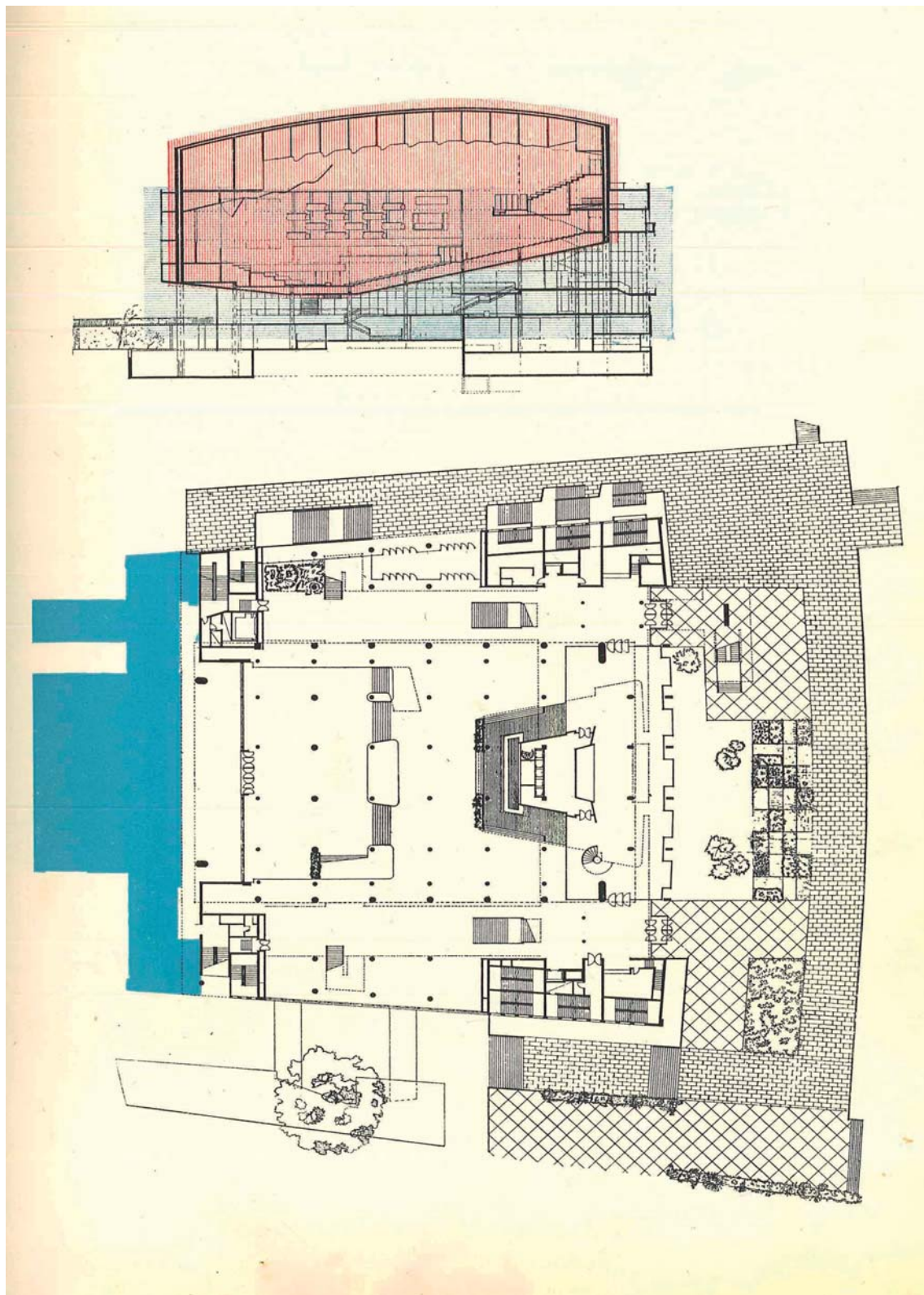


Figura 2.11.
R. Mathews, L. Martin, P. Moro e E. Williams, Royal Festival Hall. Corte e Planta, 1951.

Integrado no plano do festival, o *Royal Festival Hall*, como viria a ser denominado, seria desenhado, pormenorizado e construído em menos de três anos. Para o efeito, vai contar com o trabalho perfeitamente coordenado de uma equipa de técnicos multidisciplinar organizada na estrutura do LCC e dirigida pelos arquitectos Robert Matthew (1906–1975), Leslie Martin (1908-2000), Peter Moro (1911-1998) e Edwin Williams, a quem se irá juntar, com um papel fundamental em todo o desenvolvimento do projecto, a equipa de acústica e insonorização liderada por William Allen e Peter Parkin com a consultadoria de Hope Bagenal.⁵⁸

Duas situações foram estruturais para a solução espacial que irá caracterizar o *Royal Festival Hall*: a reduzida área de implantação e as entradas a dois níveis distintos, irão conduzir à ideia génese de todo o edifício, que irá ficar conhecida com a designação de *egg-in-the-box*: um “flutuante e sólido auditório rodeado por um envelope de espaço e luz” que tem na sua essência, uma ideia tridimensional compacta, que permite múltiplos usos e cria uma caixa que funciona como filtro do som externo.⁵⁹ O auditório, será levantado ficando suspenso, ao centro, sobre o *foyer* que articula os dois níveis de acesso. Seguindo a descrição do próprio Leslie Martin em 1984,

Uma simples solução se tornou clara. Os dois níveis de entrada laterais podiam ser ligados por um amplo *foyer* que com os restaurantes associados a ele iriam ocupar toda a área de implantação. O auditório com a sua estrutura pesada de encerramento teria de ser colocado sobre este, rodeado de *foyers* e galerias. E apesar de incompleto foi realizado, é esta ideia central que dá ao edifício um dos seus principais atributos arquitectónicos: o grande sentido de espaço ... a circulação fluida a partir das escadas simétricas e galerias que dão acesso a todas as partes do auditório, ... as diferentes vistas que são apresentadas desses diferentes níveis e dentro de tudo isso, a massa protegida do auditório em si mesmo. Esta foi a concepção arquitectónica que primeiro tivemos e que quisemos manter.⁶⁰

A solução arquitectónica encontrada permitiu não só dar resposta a vários problemas técnicos como libertar o espaço necessário para a área de *foyers*, elemento estruturante na ideia de sociabilização e colectividade implícita ao programa do centro cultural. Levantar o auditório possibilitou que o *foyer* pudesse ocupar a sua posição central e dominar todo o espaço e, dessa forma assumir “o seu carácter de *foyer* social”.⁶¹ Essa ideia é reforçada pelo modo como o acesso ao edifício pode ser feito a partir de diversos pontos e por amplas passagens, eliminando a percepção de um

58. Sobre o assunto ver Miles Glendinning, «Teamwork or Masterwork? The Design and Reception of the Royal Festival Hall», *Architectural History* 46 (2003): 277–319. No seu artigo, Glendinning defende a importância do trabalho colectivo de uma equipa de técnicos ao serviço de uma instituição pública para o significado do Royal Festival Hall como projecto cânone do *welfare state*. Face à importância que a historiografia recente tem dado ao papel de Leslie Martin no desenho do edifício, o autor destaca o papel de Robert Matthew e a influência das ideias de Patrick Geddes no seu conceito de centro cultural. O tema é desenvolvido em Grafé, «People’s Palaces», 223–29. Para uma leitura que reafirma o papel de Leslie Martin ver, entre vários, John McKean, *Royal Festival Hall; London County Council, Leslie Martin and Peter Moro*, Architecture in detail (New York: Phaidon, 2001); Mário Kruger, *Leslie Martin e a Escola De Cambridge* (Coimbra: Edarq, 2005). Sobre a importância do edifício no debate da arquitectura moderna britânica ver também Bullock, *Building the Post-war world*, 61–69.

59. McKean, *Royal Festival Hall*, 3.

60. Cit. in *ibid*. Para uma compreensão integral do desenho do edifício ver a publicação oficial publicada pelo London County Council, *Royal Festival Hall* (London: Max Parrish, 1951).

61. Grafé, «People’s Palaces», 238.



Figura 2.12.
R. Mathews, L. Martin, P.
Moro e E. Williams, Royal
Festival Hall, 1951.

dispositivo de entrada formal. Caracterizados por uma enorme pormenorização de desenho, os espaços interiores organizam uma sucessão de plataformas que comunicam em todas as direcções e oferecem uma total liberdade de movimentos aos seus utilizadores. Esta “*playful routing*”, como lhe chama Grafe, desafia todos os visitantes a experimentar de modo informal as oportunidades ilimitadas que o edifício oferece.⁶² Esse complexo sistema de espaços relacionados no interior e transpostos para o exterior através dos envidraçados e do terraço voltado para o rio seria apreciado como a componente que melhor explora as potencialidades espaciais do conceito do edifício. James Richards, num artigo de opinião publicado em 1951 na *The Architectural Review*, conclui que “um *concert-hall* ergue-se ou cai pela sua atmosfera e personalidade. Nesse sentido, o *Royal Festival Hall* é um sucesso triunfante.”⁶³

Desde o momento da sua inauguração, o *Royal Festival Hall* teve uma aceitação pública praticamente unânime. De acordo com o historiador Miles Glendinning, a elevada reputação nacional do edifício vem do seu papel enquanto símbolo da revitalização do pós-guerra, concluindo que,

o que foi claramente inovador, e com elevado significado para a nova era do Welfare State, foi o facto de que o projecto deste edifício maior foi desenhado não por arquitectos privados (...) mas por uma equipa de arquitectos públicos assalariados que trabalharam dentro do departamento de projecto municipal do LCC.⁶⁴

Adrian Forty também relaciona o problema da recepção da arquitectura moderna britânica desse período com o estabelecimento do *welfare state* e o seu propósito de criar uma equidade de status mais do que uma verdadeira equidade económica. Seguindo esta ideia, afirma, o *Royal Festival Hall* foi “inegavelmente um dos edifícios com mais sucesso” no período do pós-guerra.⁶⁵ O privilégio e a distinção social, tão comum nos tradicionais teatros e óperas do século XIX, eram aqui eliminados através da oportunidade de partilha de um espaço público como o dos seus *foyers*. Ainda que os icónicos desenhos de Gordon Cullen publicados na edição oficial do LCC representem um tipo de público vestido a rigor, a história do *Royal Festival Hall* confirma que o edifício nunca encorajou ou permitiu qualquer sinal de exclusividade social. No *Royal Festival Hall*, e experiência de usufruto do *foyer* do edifício resulta num sentimento de igual direito de pertença do edifício e, nesse sentido, Forty considera-o paradigma da arquitectura do *welfare state*, “um lugar onde através de diferentes meios - espaço arquitectónico - havia a oportunidade para o sujeito individual aproveitar a ilusão do seu valor social igual por ver outros a praticar o mesmo acto”.⁶⁶

62. Ibid., 239.

63. J. M. Richards, «Criticism», *The Architectural Review* 109, n. 654 (Junho de 1951): 357.

64. Glendinning, «Teamwork or Masterwork?», 280.

65. Adrian Forty, «Being or Nothingness: Private experience and public architecture in post-war Britain», *Architectural History* 38 (1995): 29.

66. Ibid., 32.



Figura 2.13.
G. Cullen, Ilustrações do
Royal Festival Hall, 1951.

Essa imagem de edifício ícone dos novos valores da sociedade do pós-guerra também influenciou grande parte da crítica disciplinar do edifício. Em Junho de 1951, a *The Architectural Review* destaca, entre os aspectos fundamentais do projecto, o facto de ser o único edifício público de grande escala construído depois do final da guerra e ser desenhado num “intransigente estilo moderno”.⁶⁷ No entanto, para a nova geração de críticos e arquitectos, a linguagem modernista do edifício era já demasiado ultrapassada e o seu sucesso popular não era suficiente para defender ou justificar a sua escolha. Autores como Reyner Banham consideravam que a sua arquitectura era uma homenagem ao modernismo dos anos anteriores à guerra, argumentando que os seus arquitectos conseguiram alcançar “nos anos 1950 o edifício que gostariam de ter desenhado nos anos 1930”.⁶⁸

Por outro lado, recuperando o tema da Nova Monumentalidade que tinha originado o número especial da *The Architectural Review* organizado por si três anos antes, Richards vai destacar a capacidade monumental deste novo edifício moderno. Para Richards, os arquitectos do *Royal Festival Hall* tinham conseguido um feito “sem precedentes”: construir “um edifício moderno - moderno no sentido de ser fiel à sua época - que também é monumental”.⁶⁹ Um edifício monumental, segundo Richards, deve ter uma forma fixa e permanente, uma arquitectura sólida mas cujo idioma, capaz de expressar em simultâneo o seu valor simbólico e funcional, ainda não tinha sido experimentado até este momento. O programa e carácter do *Royal Festival Hall* permitiram demonstrar que a arquitectura moderna também é capaz de produzir esse novo “idioma” alcançado através da abordagem do LCC que, ao contrário das restantes instituições governamentais que tem a capacidade de produzir este tipo de programas monumentais, “deu aos seus arquitectos a oportunidade de demonstrar que a arquitectura do presente, assim como a do passado, é capaz de combinar os papéis funcional e simbólico.”⁷⁰

Para além de inaugurar o que pode ser visto como um movimento coerente de construção de centros culturais nas cidades europeias, o *Royal Festival Hall* foi uma das primeiras oportunidades de pôr em prática o debate de revisão da arquitectura do pós-guerra tal como vinha sendo debatido pelos membros dos CIAM e da *The Architectural Review*.⁷¹ Representa, nesse sentido, a quase perfeita materialização dos princípios propostos em “Nine Points on Monumentality”, um edifício colectivo de carácter monumental para simbolizar o espírito ou a emoção colectiva dos tempos modernos. É resultado da vontade de uma entidade governamental que foi capaz de reconhecer a importância de uma arquitectura para o seu tempo e teve unanimemente uma boa recepção popular provando a capacidade da arquitectura moderna em se relacionar com o

67. «Foreword», *The Architectural Review* 109, n. 654 (Junho de 1951): 336.

68. Cit. in Grafe, «People's Palaces», 245.

69. Richards, «Criticism», 355.

70. Ibid.

71. Bullock, *Building the Post-war world*, 61.

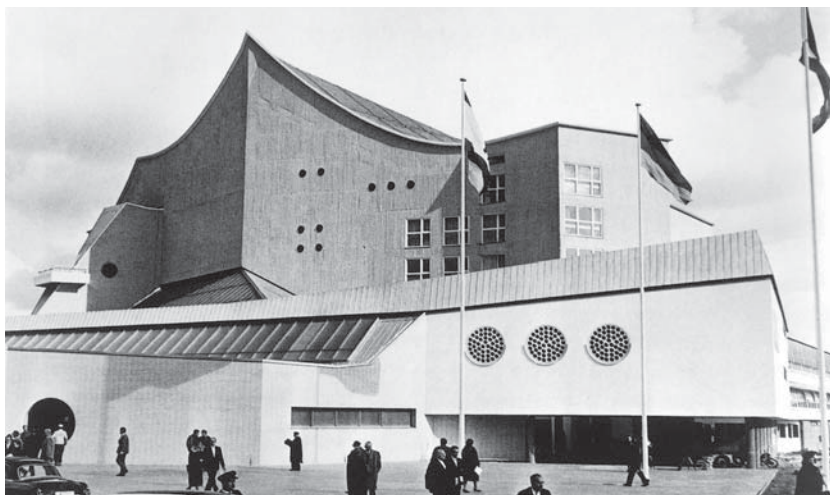


Figura 2.14.
H. Scharoun, Filarmónica de
Berlim, 1963.

homem comum e satisfazer as suas necessidades emocionais. Com uma linguagem lúdica e festiva, conferida por novos materiais e técnicas, o edifício transmitia a forma de expressão da sua própria monumentalidade moderna e correspondia aos valores de espontaneidade do *core*, em debate no CIAM 8, realizado em Hoddesdon durante os meses da sua inauguração. Como os novos monumentos modernos de intenso valor lúdico e colectivo que o manifesto de 1943 veio defender, o *Royal Festival Hall* era também o símbolo de uma ideia de sociedade, capaz de trazer de volta as suas “aspirações de alegria, orgulho e excitação” e de sobreviver ao período que a originou.

Ao longo das duas décadas seguintes, vários outros exemplos foram construídos na Europa, confirmando a ideia de uma proposta tipológica, urbana e social específica. Os exemplos mais significativos, como alguns dos que se analisam de seguida, têm sempre associada a ideia de regeneração urbana e a construção do edifício como afirmação de uma nova centralidade. Um dos mais emblemáticos é a Filarmónica de Berlim, construída entre 1957 e 1963. Numa cidade dividida entre as várias forças militares saídas da II Guerra Mundial, Hans Scharoun (1893-1972) propõe, como parte da reabilitação urbana da zona ocidental, a construção de uma nova área urbana dedicada exclusivamente à cultura, o *Kulturforum*. Scharoun acabaria também por assinar o projecto da nova sala de concertos da Orquestra Filarmónica, à qual se juntariam, mais tarde, a Sala de Música de Câmara e a Biblioteca Nacional, também da sua autoria e a Nova Galeria Nacional, de Mies van der Rohe. Com um desenho de uma enorme expressividade e as fachadas em revestimento de painéis de alumínio de cor dourada, a Filarmónica irá assumir a sua representatividade de edifício público com uma “sugestão de leveza festiva”, como sugere Wilfried Wang, como que querendo afirmar uma clara oposição à monumentalidade clássica e permanente que os edifícios do plano da *Welthauptstadt Germania*, de Albert Speer, tinham previsto uns anos antes para o mesmo local.⁷² Negando qualquer regra de simetria ou de composição tradicional, o

72. Wilfried Wang, «The Philharmonie or the Lightness of Democracy», em *Philharmonie: Hans Scharoun, Berlin 1956-1963*, ed. Wilfried Wang e Daniel Sylvester, O’Neil Ford Monograph Serie 5 (Austin; Berlin;



Figura 2.15.
D. Gilbson e A.Ling, Belgrade
Theatre, Coventry, 1958.

edifício apresenta uma organização tipológica inovadora a partir da localização central do palco, que permite dispor uma sucessão de plateias em todo o seu perímetro, recuperando a ideia de reunião entre público e espectáculo proposta no Teatro Total de Gropius. O *foyer* complementa essa ideia de convívio e igualdade entre a audiência; o acesso é feito por uma única entrada a partir da qual as pessoas são conduzidas até à galeria que circunda todo o auditório, explorando um tipo de permeabilidade espacial adequada a uma “sociedade aberta”.⁷³

Ainda em Inglaterra, a reconstrução do centro de Coventry, totalmente destruído pelos ataques aéreos da II Guerra Mundial, vai ter um papel simbólico na mensagem de recuperação do próprio país. A par com a construção da nova catedral, um dos novos equipamentos públicos que participará nesse processo será o *Belgrade Theatre*, inaugurado em Março de 1958 e, uma vez mais, desenhado por uma entidade pública, o City Architect Office liderado por Donald Gibson (1908-1991) e pelo seu sucessor Arthur Ling (1913-1995).⁷⁴ Concebido com o propósito de funcionar como um novo foco comunitário na cidade e “contribuir para o seu desenho cívico”,⁷⁵ parte do investimento do projecto incidiu no desenho dos *foyers* públicos - incluindo uma cafetaria, um bar e um restaurante que funcionava como espaço de exposições - e dos restantes espaços comerciais que faziam a frente urbana, numa relação invulgar para um equipamento de grande escala. O programa incluía ainda pequenos apartamentos para actores, uma proposta verdadeiramente inovadora. Profundamente

Tubingen: Center for American Architecture and Design; Akademie der Kunst; Wasnuth, 2013), 14. O revestimento da fachada em painéis de alumínio só foi concluído anos mais tarde, no final da década de 1970. No momento da sua inauguração e durante os primeiros quinze anos, tal como aparece publicada na *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *The Architectural Review*, *Architectural Design* ou na *Architectural Forum*, as paredes exteriores dos edifícios permaneceram em betão aparente, pintado de dourado.

73. *Ibid.*, 17. A noção de Sociedade Aberta ou *Open Society* ganhou uma conotação ideológica a partir da obra do filósofo Karl Popper «The Open Society and its Enemies», escrita em 1945, onde o autor defendia a ideia da democracia liberal.

74. Sobre o Belgrade Theatre ver Alistair Fair, «“A new image of the living theatre”: The genesis and design of the Belgrade Theatre, Coventry, 1948-1958», *Architectural History* 54 (2011): 347–82. Sobre a reconstrução do centro de Coventry ver ainda Bullock, *Building the Post-war world*, 267–73.

75. Fair, «“A new image of the living theatre”», 359.



Figura 2.16.
H e E. Kraaijvanger e R.
Fledderus, De Doelen,
Rotterdam, 1966.

influenciado pelo desenho e impacto do Royal Festival Hall, o *Belgrade Theatre* foi anunciado na sua inauguração como o novo “heart of the city”, a mesma expressão simbólica que tinha dado título ao CIAM 8.⁷⁶ Subsidiado pelos fundos públicos do Coventry City Council, foi também o primeiro teatro construído de raiz em duas décadas, lançando consigo a rede de teatros municipais que duraria até ao final da década de 1970.

Em 1966, um outro auditório é inaugurado como peça fundamental da regeneração urbana de uma cidade europeia: o *De Doelen* em Roterdão, da autoria de Herman (1903-1981) e Evert Kraaijvanger (1899-1978) com Rein Fledderus (1910-1970). Com o centro da cidade igualmente destruído nos bombardeamentos de Maio de 1940, a versão do plano de renovação de Roterdão de 1946, aponta logo para a localização de um grande equipamento cultural como elemento de revitalização cívica e urbana. O *Basisplan*, plano base de reconstrução de Roterdão, foi inspirado pela ideia de que a nova cidade devia reflectir a mudança social trazida pela guerra e, nesse sentido, toda a retórica que acompanhava o seu desenho reflectia o discurso do *welfare state*.⁷⁷ A inauguração da nova sala de espectáculos e centro de congressos, vinte anos depois, coincide com o final de uma longa campanha de obras de reconstrução de todo centro urbano e rapidamente ganha o estatuto de ícone do processo de modernização de Roterdão. Ao contrário da Filarmónica de Berlim, o *De Doelen* tem uma linguagem mais clássica e uma forma compacta, de objecto único que engloba no seu interior todas as funções. Com excepção do volume do auditório que emerge na cobertura, a uniformidade da grande caixa com as fachadas em pedra iguais entre si não deixa ler no exterior a expressão da organização interna do conjunto. Apesar do seu carácter mais formal, a nova sala foi extremamente bem recebida pelo público e seria uma peça fundamental na reafirmação da identidade e dos valores de equidade da sociedade holandesa do pós-guerra.

76. Ibid., 361.

77. Cornelis Wagenaar, «Jaap Bakema and the fight for freedom», em *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, ed. Sarah Williams Goldhagen e Réjean Legault (Cambridge MA: The MIT Press, 2000), 263–65.

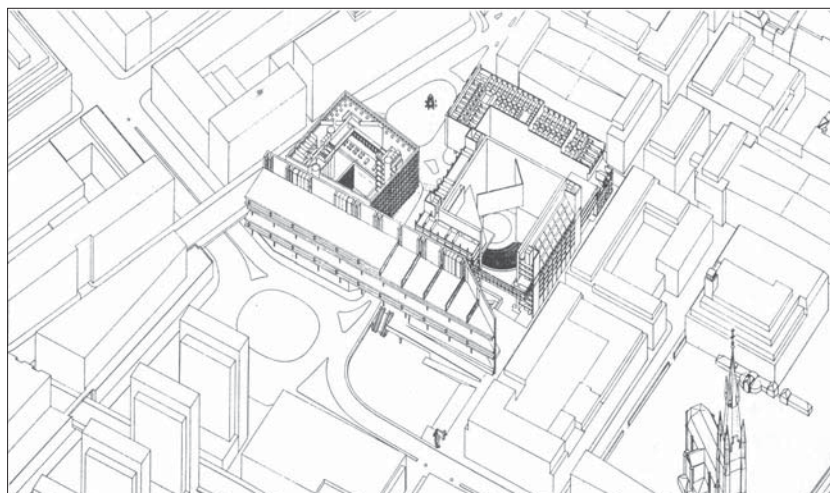


Figura 2.17.
P. Celsing, Kulturhuset,
Axonometria de conjunto,
1971.

Finalmente em 1974, num momento em que o debate sobre o papel das políticas culturais do estado já se encontrava em profunda mudança de paradigma, inaugura em Estocolmo a *Kulturhuset* desenhada por Peter Celsing como o elemento central não de um processo de reconstrução urbana mas de articulação entre o centro histórico e a nova expansão comercial. Numa linguagem distinta dos restantes centros culturais da Europa, a transparência das paredes que vai caracterizar a *Kulturhuset*, permitiam transpor para o exterior a fluidez do seu espaço interior e as actividades expositivas que aí aconteciam, numa relação de abertura total com o espaço urbano envolvente, aspectos inovadores que serão posteriormente aprofundados no *Centre Georges Pompidou*.⁷⁸

Do ponto de vista programático, a *Kulturhuset* é um caso particular, uma vez que além de acolher uma série de instalações para actividades culturais, o seu programa incluía também o edifício institucional do Banco Nacional e as instalações provisórias do parlamento sueco, posteriormente adaptáveis para a sala de teatro municipal. A conjugação invulgar dos três programas na mesma estrutura física concebida como um projecto urbano, em profunda relação com a praça e com as múltiplas possibilidades de acessos e atravessamentos, introduziu uma fluidez entre os espaços que contraria o normal sistema de controlo de acessos que é comum encontrar neste tipo de edifícios públicos ou na esfera pública em geral. A transparência e informalidade do conjunto, marcado pelo grande volume envidraçado destinado às actividades culturais, correspondia assim à afirmação do discurso político e cultural da social democracia sueca da época, que entendia a cultura como um processo de interacção e encontro de novos públicos e de anulação das fronteiras tradicionais entre produção artística e a sua recepção.⁷⁹

Para Christoph Grafé, é precisamente a capacidade de funcionar como “artefacto urbano” que

78. Grande, «Arquitecturas da Cultura», 194.

79. Para um entendimento profundo do contexto político, cultural e arquitectónico da *Kulturhuset*, nomeadamente o debate público das políticas culturais na sociedade sueca e o papel de Pontus Hultén, o primeiro director da *Kulturhuset* e mais tarde, do *Centre Georges Pompidou*, ver o capítulo 6: Stockholms Kulturhus. A department store for a new man in Grafé, «People’s Palaces», 385–543.



Figura 2.18.
P. Celsing, Kulturhuset,
Estocolmo, 2015.

estabelece articulações com a cidade existente e de, em simultâneo, reter o seu significado de grande condensador cultural que conferem à *Kulturhuset* a condição de permanente monumento colectivo, a que se refere com o epíteto de “department store for a new man”.⁸⁰ Essa designação tinha sido avançada pelo próprio Peter Celsing ao apresentar as características de flexibilidade e adaptação a novas situações do seu edifício. Nesse sentido, afirmaria que:

O objectivo é expor as suas actividades através de uma série de níveis, com a mesma liberdade e oportunidades de contacto como as que a grande praça tem para oferecer e foi essa ambição que conferiu ao edifício a sua construção técnica. O edifício (...) é caracterizado por premissas universais e flexíveis com grandes oportunidades de mudanças de usos e com consideráveis exigências de ligação, comunicação e provisão. Essas qualidades deram à arquitectura a sua expressão.⁸¹

Todas estas arquitecturas, produtos de culturas particulares, têm, como conclui Grafe, uma origem partilhada nas políticas culturais do *welfare state* europeu do pós-guerra.⁸² O *South Bank Arts Center* construído em torno do *Royal Festival Hall*, o *Kulturforum* em torno da Orquestra Filarmónica de Scharoun ou a *Kultuhuset* de Peter Celsing são também os exemplos que Wilfred Wang escolhe para se referir ao investimento das cidade europeias perante a constatação dos estados do pós-guerra de que a responsabilidade pelas instituições de criação artística era do domínio público.⁸³

A construção do *Centre Georges Pompidou*, no centro de Paris, como símbolo da renovação urbana do *Plateau Beaubourg*, marca já o final da era dos centros culturais do *welfare state*. Imaginado por André Malraux em 1965, que o anuncia como “o centro cultural para o século

80. Ibid., 555.

81. Cit. in Marja-Riitta Norri e Maija Karkkainen, eds., *Peter Celsing. The facade is the Meeting between Outside and Inside* (Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1992), 4–6.

82. Grafe, «People’s Palaces», 547.

83. Wilfried Wang, «A criação de uma paisagem cultural: a Fundação Calouste Gulbenkian», em *Sede e Museu Gulbenkian: Ensaios*, ed. Ana Tostões (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Belas-Artes, 2006), 87–88.

XXI”, significa a inversão da lógica de descentralização territorial do acesso à cultura promovida pela sua *Action Culturelle*.⁸⁴ Acabaria por ser concretizado como um grande condensador cultural para as artes visuais e o design contemporâneos na década de 1970, já após a saída de Malraux do Ministério dos Assuntos Culturais e num outro contexto político e cultural, reforçando a posição de Paris como o epicentro cultural em relação ao restante território nacional e reafirmando-a no quadro renovado da ordem mundial do pós-guerra em relação às restantes capitais europeias.

Apesar das circunstâncias particulares de cada um destes edifícios, da sua ambiguidade programática e das múltiplas formas que adquiriram, podemos reconhecer nos centros culturais construídos na “era de ouro” do século XX uma proposta tipológica de equipamento público, imbuída de representatividade cívica e monumentalidade moderna. A “disseminação das catedrais modernas da cultura” que Nuno Grande descreve na sua tese não é um fenómeno ocasional, mas sim parte de um projecto político urbano e cultural lançado no pós-guerra, por um lado, e parte do debate disciplinar de revisão do Movimento Moderno, por outro. Conforme o autor afirma, os equipamentos culturais construídos no pós-guerra “conformarão espaços para uma cultura democrática e multidisciplinar, constituindo, de acordo com o referido epíteto de André Malraux, as novas *cathedrais* urbanas.” E acrescenta,

Criados para expressar uma memória colectiva em reconstrução esses programas vão surgir em vazios urbanos nos quais à criação de uma monumentalidade auto-referenciada se associará também a demarcação de uma nova civilidade.⁸⁵

A presença destes equipamentos irá participar na reconfiguração das novas centralidades urbanas na Europa do pós-guerra. A partir da construção dos centros culturais como parte integrante de uma ideia de centro cívico associada aos processos de renovação urbana irá iniciar-se um fenómeno, que atingirá o seu expoente máximo no final da década de 1990, no qual os centros de cultura de arte contemporânea ganharam um enorme protagonismo enquanto ícones urbanos na competição geo-estratégica das cidades.⁸⁶

Em paralelo, os centros culturais começam também a ganhar um renovado protagonismo dentro de contextos mais particulares como será o caso dos *campus* universitários, um universo que também cresceu como resposta à democratização da educação e do ensino superior enquanto um importante factor das políticas do *welfare state*. Tal como acontece com os centros culturais

84. Para a realização do projecto de um grande centro cultural em Paris, André Malraux chega a contactar Le Corbusier em 1962, que retoma o protótipo do museu do crescimento ilimitado desenvolvido nos anos 1930 e com o qual já tinha proposto o seu edifício de exposições para Paris na Porte Maillot em 1952. Com grandes indefinições em relação ao local da sua construção, o projecto acabou por nunca avançar. Na década de 1970, já sobre o governo de Georges Pompidou, acabaria por ser idealizado para o *Plateau Beaubourg* com projecto de Richard Rogers, Renzo Piano e Gianfranco Franchini.

Ver Grafe, «People’s Palaces», 105–6; Grande, «Arquitecturas da Cultura», 65–67.

85. Grande, «Arquitecturas da Cultura», 42.

86. Sobre o assunto ver *Ibid.*, 478–92.

no contexto urbano, dentro dos *campus* universitários, serão os centros de estudantes que vão funcionar como espaços de colectividade e de expressão dos valores culturais dessa nova sociedade que emergiu no pós-guerra.

2.2. Um Novo Espaço Cívico: Campus Universitários e as Instalações de Estudantes

Universidades e arquitectura: *um mundo em si mesmo*

Após o final da II Guerra Mundial, e acompanhando as restantes políticas intervencionistas do modelo do *welfare state*, também o planeamento e o desenho dos *campus* universitários sofreu uma forte mudança. O aumento da oferta de ensino superior e a consequente construção de novas universidades foram entendidos como parte do planeamento do *welfare state* do pós-guerra e pertenciam à mesma ideologia que produziu extensos conjuntos habitacionais e promoveu o acesso à saúde, aos transportes e à cultura. Em paralelo com o que acontecia em outros sectores da promoção de infra-estruturas, existia uma crença alargada que o planeamento e investimento na construção de novas instalações universitárias iriam contribuir para o desenvolvimento de cidadãos socialmente mais activos. Esses anos assistiram a um extraordinário crescimento do ensino universitário que, segundo o historiador Eric Hobsbawm, se deveu não só a uma tendência geral para a democratização do acesso à educação mas, principalmente, à pressão da sociedade de consumo sobre a educação superior como um instrumento de mobilidade social.⁸⁷ Simultaneamente a esse acréscimo significativo do número de alunos e de instituições de ensino, dentro do planeamento das infra-estruturas físicas assistiu-se a uma deslocação da ideia de plano definitivo enquanto afirmação de um ideal para uma realidade operativa, ajustada às necessidades sociais. Tal como em outras áreas do planeamento, a estrutura e a forte unidade formal característica dos recintos universitários é desafiada em favor de uma maior flexibilidade.⁸⁸

Em 1935, no âmbito de uma série de conferências em escolas de arquitectura, Le Corbusier visita várias universidades americanas. Durante a sua estadia nos Estados Unidos, não consegue ficar indiferente perante a organização espacial dos seus recintos e o modo de vida universitário que eles proporcionam, sob uma aparente ideia de perfeição, onde o desporto ocupa um papel tão importante como o estudo das ciências e das artes. As impressões dessa viagem serão registadas em *Quand Les Cathédrales Étaient Blanches*, onde um dos capítulos, com o título “Tous des athlètes”, é precisamente dedicado às cidades universitárias americanas. Muitas das universidades

87. Eric Hobsbawm apresenta a “dramática” explosão de números na educação superior como um dos sinais do que denomina de “Revolução Social” do pós-guerra. Hobsbawm, *A era dos extremos*, 291–98.

88. Sobre a relação entre o desenho dos *campus* e os sistemas de educação no pós-guerra ver Stefan Muthesius, *The Postwar University. Utopianist Campus and College* (New Haven; London: Yale University Press, 2000).

que visitou, como Princeton, Vassar, Yale ou Columbia, correspondiam ao tipo que deu origem à designação de *campus*, instalações universitárias construídas de raiz no exterior das cidades existentes, integradas na paisagem mas isoladas das estruturas urbanas e que, conseqüentemente, incluíam todas as valências para a vida universitária. A ideia de segregação que estava na base deste modelo opunha-se ao conceito de plena integração entre as estruturas universitárias e a cidade que acontecia, por exemplo, na Universidade de Sorbonne em Paris ou ainda nas aglomerações de origem medieval do tipo de Oxford e Cambridge, em Inglaterra.

Ainda assim, apesar do seu isolamento e da generalização do estilo neo-gótico, Le Corbusier pareceu ficar impressionado com a complexidade urbana e a escala que os *campus* americanos apresentam. As universidades surgem como uma “unidade urbanística, uma cidade, pequena ou grande, mas uma cidade verde”, onde convivem relvados, parques, estádios, refeitórios e dormitórios. A sua famosa afirmação de que “a universidade americana é um mundo em si mesmo”, vai contribuir para a aceitação e divulgação do modelo do *campus* americano nas décadas seguintes, pela forma como consegue incorporar todas funções urbanas que permitem que a universidade seja concebida como um lugar completo de vivência.⁸⁹

Nos anos seguintes, entre as décadas de 1940 e 1960, o ensino universitário assistiu então a uma mudança estrutural marcada, por um lado, pela forte democratização da sua frequência mas também, por outro, por uma mudança das próprias instituições, cada vez mais complexas com a integração de novas funções, como a investigação, e com a diversificação de faculdades e a multiplicação de graus e de cursos. Esta nova combinação entre as diversas componentes da educação, investigação científica e ensino técnico criou aquilo que Clark Kerr, presidente da Universidade da Califórnia, veio a denominar em 1963 de “multiversity”, uma nova entidade complexa que congrega distintas comunidades da vida universitária.⁹⁰

Se durante o período entre guerras a construção de *campus* universitários ainda estava profundamente ligada ao desenho de um plano geral, por definição definitivo e formalista, a nova natureza do sistema educativo após a II Guerra Mundial implicava também novas necessidades na construção e planeamento dessas estruturas. Num artigo da *Architectural Record* de 1947, Joseph Hudnut, director da *Graduate School of Design* de Harvard, destaca a tradição dos planos dos *campus* americanos, desde a Universidade de Virgínia de Thomas Jefferson de 1820 até ao Illinois Institute of Technology (IIT) de Chicago desenhado por Mies van der Rohe em 1938, na qual os arquitectos “criam grandes composições” que tentam estabilizar numa forma rígida aquilo

89. Le Corbusier, *Quand Les Cathédrales Étaient Blanches: Voyage Aux Pays Des Timides* (Paris: Librairie Plon, 1937), 202.

90. A ideia de multiversity foi apresentada por Kerr nas Godkin Lectures da Universidade de Harvard em 1963 e mais tarde incluída no livro *The Uses of University* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1963). Sobre o assunto ver Muthesius, *The Postwar University*, 11–15; Paul Venable Turner, *Campus; An American Planning Tradition* (Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 1984), 250.

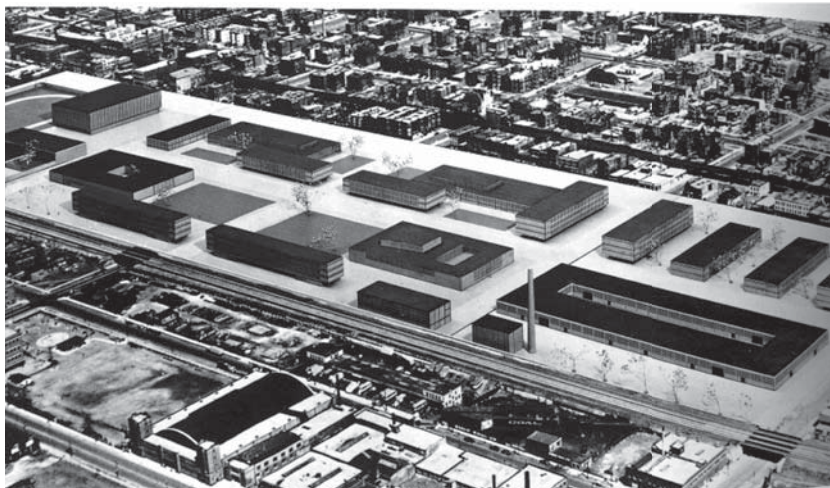


Figura 2.19.
M. van der Rohe, Plano do
Campus do IIT, Chicago,
1938.

que está em constante mudança. Em contrapartida, Hudnut defende uma proposta para o desenho dos *campus* de acordo com os modernos princípios de mudança e crescimento:

cada tentativa de prender as universidades a um padrão pré estabelecido falhou (...). Temos de deixá-las livres para desenvolverem o seu ambiente da forma que melhor se adaptar às suas necessidades. A tarefa a ser desempenhada pelos edifícios universitários e os métodos pelos quais são construídos mudam constantemente (...). Vamos imaginar a universidade como os urbanistas imaginam a cidade, como um organismo em crescimento, cuja forma se encontra parcialmente no passado e parcialmente no futuro. A nossa universidade nunca será completa. Não podemos ter nada como garantido. Aqueles equipamentos que duraram mais podem ser os primeiros a desaparecer.⁹¹

Segundo afirma Paul V. Turner no seu livro *Campus, an American Planning Tradition*, esta posição de Hudnut em favor da flexibilidade e da obsolescência, por oposição à estabilidade e permanência, teve implicações práticas ao legitimar a possibilidade de cada novo edifício surgir como uma componente que podia “adquirir o seu próprio carácter, com pouca ou nenhuma responsabilidade para o conjunto”.⁹² A incorporação dos conceitos defendidos por Hudnut como resposta às novas circunstâncias de permanente crescimento e mudança colocou a arquitectura moderna, com a sua rejeição da tradição histórica e a sua frequente ênfase no funcionalismo e planeamento flexível, numa posição privilegiada para enfrentar muitos dos novos problemas do planeamento dos *campus*, encarados como os de qualquer cidade.⁹³

A primeira oportunidade de uma experiência moderna no planeamento de *campus* universitários americanos surge no final da década de 1930 com o plano de Mies van de Rohe para o *campus* do IIT em Chicago. Ao contrário dos *campus* não urbanos, o IIT estava envolvido por uma estrutura urbana consolidada mas a proposta de Mies cria um conjunto auto-referenciado e totalmente

91. Joseph Hudnut, «On Form in Universities», *Architectural Record* 102 (December 1947): 90 – 92 cit. in Turner, *Campus*, 260.

92. *Ibid.*

93. *Ibid.*, 251.



Figura 2.20.
M. Pani e E. del Moral, Plano
do Campus da UNAM, Cidade
do México, 1952.

autónomo em relação ao seu contexto. Por outro lado, apesar de ainda manter as características de uma composição total, como afirma Hudnut, renuncia já a qualquer referência a tipologias e organização tradicionais, numa reinterpretação racionalista do *campus* universitário americano. Assim, ainda antes do final da II Guerra Mundial, o planeamento do *campus* americano, com uma diversidade de programas que promovem a exploração tipológica e uma organização urbana concentrada, vai abrir um novo domínio de experimentação concreta e real para as teorias urbanas do movimento moderno.

Neste contexto o *campus* modernista surge, como afirma Barry Bergdoll, como um “fragmento de uma cidade de futuro ideal”.⁹⁴ Na América Latina essa influência é muito evidente a partir do projecto da Universidade do Rio de Janeiro e principalmente com a construção de duas novas cidades universitárias de raiz para a Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM) na Cidade do México e para a Universidad Central de Venezuela (UCV) em Caracas. O investimento e o esforço colocado nestes dois conjuntos simbolizam o papel privilegiado que a universidade alcançou nestes estados como instituição cultural de prestígio e representação nacional.⁹⁵ Ambas construídas em terrenos no limite urbano das cidades, funcionaram também como motores de desenvolvimento urbano e como cidades modelo em si que ofereciam novas formas de espaço público e de interacção. O *campus* da UNAM, construído no início da década de 1950 com plano de Mário Pani e Enrique del Moral, tem uma organização claramente moderna que se relaciona com a paisagem e valoriza a fluidez do espaço entre os edifícios. O conjunto dos edifícios escolares é disposto em torno de uma grande plataforma, localizando-se no centro os equipamentos colectivos da vida universitária como a biblioteca, a reitoria, o museu e o anfiteatro e no remate do conjunto o estádio universitário. Enquanto o *campus* da UNAM se caracteriza pelos grandes espaços abertos

94. Barry Bergdoll, «Learning from Latin America: Public Space, Housing and Landscape», em *Latin America in Construction. Architecture 1955-1980*, por Barry Bergdoll et al. (New York: The Museum of Modern Art, 2015), 23.

95. Sobre o assunto ver Muthesius, *The Postwar University*, 249.

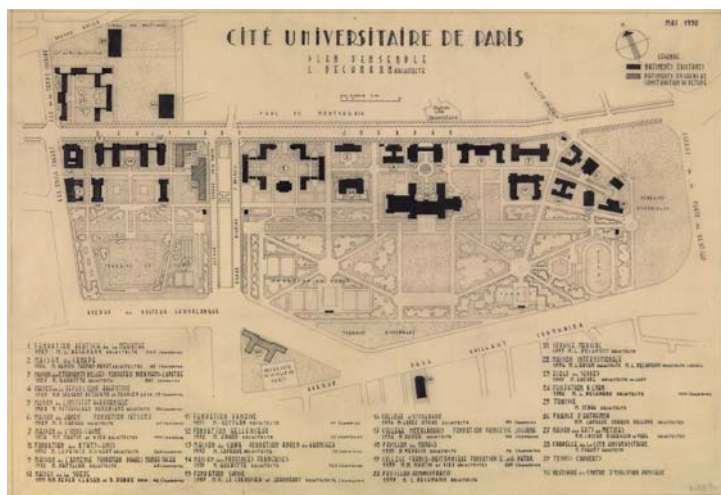


Figura 2.21.
Plano da Cité Internationale Universitaire
de Paris, planta de 1950.

entre edifícios, na Universidade de Caracas o principal espaço comunitário acontece na Plaza Cubierta, um recinto central para onde convergem uma série de percursos antecedendo o acesso à Aula Magna e que funciona como o espaço colectivo do *campus*, uma “ágora coberta”.⁹⁶

Ao contrário da situação americana, a Europa não tinha historicamente a tradição de desenho de *campus* universitários. Quer o modelo dos *colleges* britânicos como o modelo centro europeu, dos quarteirões e edifícios de ensino monumentais urbanos, privilegiavam a integração da universidade na cidade. Com a excepção dos colégios britânicos, a prioridade era dada aos edifícios de ensino e não incluíam as funções residencial e de convívio, regulando o problema do alojamento pela implantação de algumas residências universitárias nas periferias da cidade.⁹⁷ É nesse contexto que surge em Paris, na década de 1920, a *Cité Internationale Universitaire*, um enorme quarteirão de residências universitárias para estudantes, organizadas por países, desenhado com uma função única, especificamente residencial e que serviu como um extenso quadro de experimentação no desenvolvimento da tipologia da residência de estudantes, como testemunha, logo em 1931, o Pavilhão Suíço desenhado por Le Corbusier. Exemplo pioneiro de um dormitório universitário tratado como um bloco de habitação moderno, elevado em pilotis, com os espaços colectivos concentrados e as unidades individuais distribuídas em cada piso ao longo de um corredor, põe em prática algumas das ideias da habitação colectiva que Le Corbusier vinha desenvolvendo desde a Ville Radieuse e que serão desenvolvidas mais tarde nas *unités d’habitation*. A este se juntará, em 1959 e entre muitos outros exemplos contemporâneos, a *Maison du Brésil*, projectada também por Le Corbusier com a parceria inicial de Lucio Costa.

A partir do período entre guerras, a necessidade por novas áreas que fizessem face ao aumento de

96. Bergdoll, «Learning from Latin America: Public Space, Housing and Landscape», 26.

97. Para um breve enquadramento histórico dos modelos de *campus* universitários ver Denis Lenglart e Agnès Vince, *Universités; Écoles Supérieures*, Architecture Thématique (Paris: Éditions du Moniteur, 1992), 4–11.



Figura 2.22.
Le Corbusier, Pavilhão Suíço,
Paris, 1931.

efectivos e complexidade das instalações faz com que, também na Europa, se adaptasse o modelo do recintos próprios construídos de raiz para a instalação integral dos novos conjuntos universitários. Ainda que não tão isolados como o *campus* americanos, estas novas cidades universitárias serão, na sua maioria, instaladas com limites bem definidos e localizados em terrenos semi-urbanos. No início da década de 1930 são iniciadas as Cidades Universitárias de Madrid, Roma e Oslo, ainda segundo regras de composição académicas. Porém, no desenho dos edifícios, os programas mais técnicos e com menor carácter de representação da instituição começam a permitir expressões arquitectónicas mais funcionalistas e que ultrapassam o ecletismo classicista em vigor na época. Os laboratórios, os anfiteatros, os auditórios e os alojamentos de estudantes são o pretexto para manifestações, nesses contextos, de obras de arquitectura moderna.

Em 1926, a construção do edifício da Bauhaus em Dessau tinha constituído um dos exemplos canónicos da arquitectura moderna racionalista. O edifício reunia os espaços lectivos, com estúdios artísticos e salas de aulas, com as componentes residencial, administrativa e de convívio. A organização programática, a clareza estrutural e a transparência do edifício eram o equivalente formal dos princípios que organizavam a metodologia de ensino da escola.⁹⁸ No pós-guerra, apesar de uma grande maioria dos *campus* e cidades universitárias construídos na Europa se limitarem a uma ocupação de terrenos periféricos, será possível voltar a encontrar nos recintos universitários os locais para a aplicação prática de soluções inovadoras. Depois da experiência modernista da Bauhaus, a oportunidade para uma experimentação real de novas teorias urbanas no planeamento universitário irá acontecer com a proposta de Candilis, Josics e Woods para a Freie-Universität de Berlim e para a Université de Toulouse-Mirail na década de 1960, onde a aplicação da concepção modular e simultaneamente flexível dos edifícios surge como uma resposta aos

98. Sobre o assunto ver Muthesius, *The Postwar University*, 33. Para o autor, o edifício da Bauhaus de Dessau corresponde a uma versão mais complexa das instalações da Philosophische Akademie de Erlangen, onde juntamente com a filosofia da instituição, Gropius tinha procurado “criar as condições arquitectónicas para uma comunidade na qual o trabalho e a vida estavam perfeitamente conectados”.

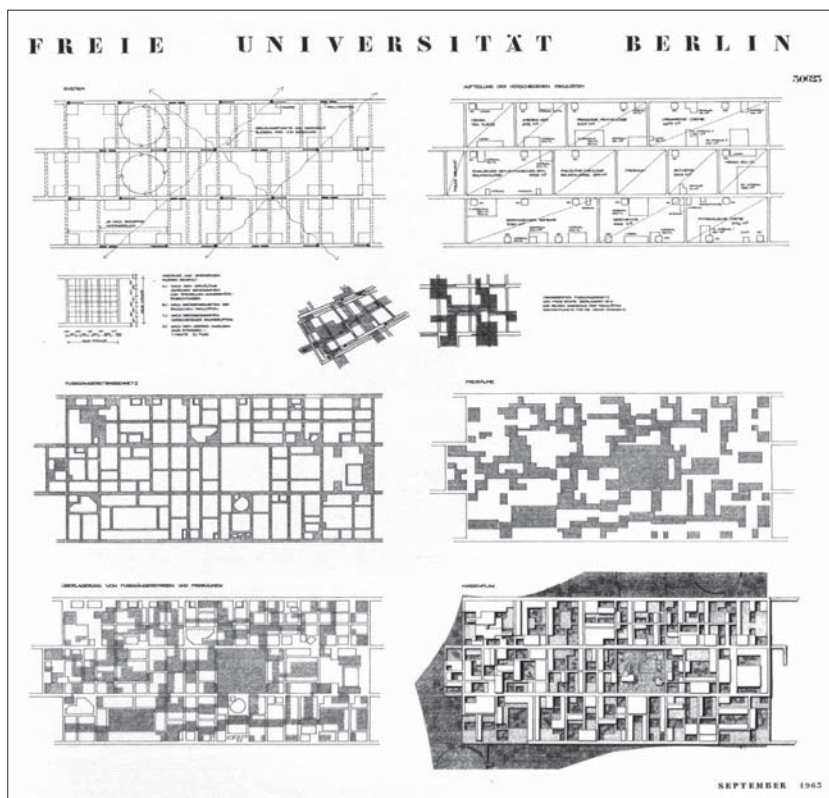


Figura 2.23.
Candillis-Josic-Woods, Painel
do Concurso para a Frei
Universitat Berlin, 1963.



Figura 2.24.
Candillis-Josic-Woods, Frei
Universitat Berlin. Vista aerea
da primeira parte construida,
1973.

programas evolutivos das universidades. De acordo com Tom Avermaete, os autores entendiam a universidade como uma pequena cidade e, nesse sentido, um perfeito laboratório para lidar com as preocupações da esfera urbana do pós-guerra. Por outro lado, acreditavam que a separação das diferentes áreas científicas do ensino universitário simbolizava a desconexão das esferas colectiva e individual da sociedade da época. A proposta espacial de um sistema complexo - que se baseava numa rede estrutural que sobrepunha em vários níveis volumes, espaços abertos e circulações - tinha uma relação directa com as diferentes dimensões dos diversos campos pedagógicos e actividades académicas, possibilitando a apropriação e a articulação de espaços para o indivíduo e para o colectivo.⁹⁹

Os projectos de Berlim e Toulouse-Mirail de Candilis-Josic-Woods iniciados em 1963 e 1967 bem como o projecto do centro de estudantes e dormitórios da Universidade de Urbino, desenhado por Giancarlo de Carlo e inaugurado em 1966, serão também um dos principais palcos para pôr em prática muitas das ideias desenvolvidas pela nova geração dos CIAM, que daria origem ao grupo Team 10.¹⁰⁰ Mais do que uma simples renovação da linguagem estética, o Team 10 procurava uma arquitectura que contribuísse para o desenvolvimento das relações e das actividades humanas enquadradas pela sociedade de consumo. Assim, como contraproposta ao que consideravam ser a desadequação da arquitectura moderna às circunstâncias da sociedade do pós-guerra, os seus projectos partilham o interesse comum pelo desenho da arquitectura como uma estrutura urbana e pela activação dos espaços de conexão concebidos como espaços de utilização pública. Este tipo de estruturas urbanas - que o Team 10 designaria por *mat-buildings* - seriam, nas palavras de Alison Smithson uma forma de recuperar a densidade espacial e funcional da tradicional cidade europeia.¹⁰¹ O caso particular do centro de estudantes do *campus* universitário da cidade histórica de Urbino, concebido como uma rede de vazios e espaços de ligação entre as várias unidades, determinadas a partir da sua relação com a topografia e a paisagem, conseguiu, de acordo com Luca Molinari, conjugar os interesses do Team 10 na criação de estruturas urbanas com os interesses específicos da cultura italiana no valor da história e do contexto urbano.¹⁰²

Vistos como “um mundo em si mesmos”, “organismo em crescimento”, “fragmentos de cidade” ou “laboratórios”, os *campus* universitários aparecerem sempre como um contexto particular

99. Sobre o assunto ver Tom Avermaete, *Another Modern. The Post-war Architecture and Urbanism of Candilis-Josic-Woods* (Rotterdam: NAI Publishers, 2005), 315–32.

100. O grupo começa por ser composto por uma delegação de arquitectos da nova geração que integravam a comissão responsável pela organização do CIAM 10, em 1956. Em Fevereiro de 1960, Reyner Banham publica na *The Architectural Review* o artigo ‘On Team 10’, marcando a designação oficial do novo grupo. Para uma leitura abrangente dos Team 10 ver Max Rissalada e Dirk van den Heuvel, eds., *Team 10 1953-81. In search of a utopia of the present* (Rotterdam: NAI Publishers, 2006).

101. Alison Smithson cit. in Avermaete, *Another Modern*, 319.

102. Luca Molinari, «Theories and Practices of Re-Humanizing Postwar Italian Architecture: Ernesto Nathan Rogers and Giancarlo de Carlo», em *Re-Humanizing Architecture. New Forms of Community, 1950-1970*, ed. Akos Moravánsky e Judith Hopfengartner (Basel: Birkhäuser, 2017), 236.

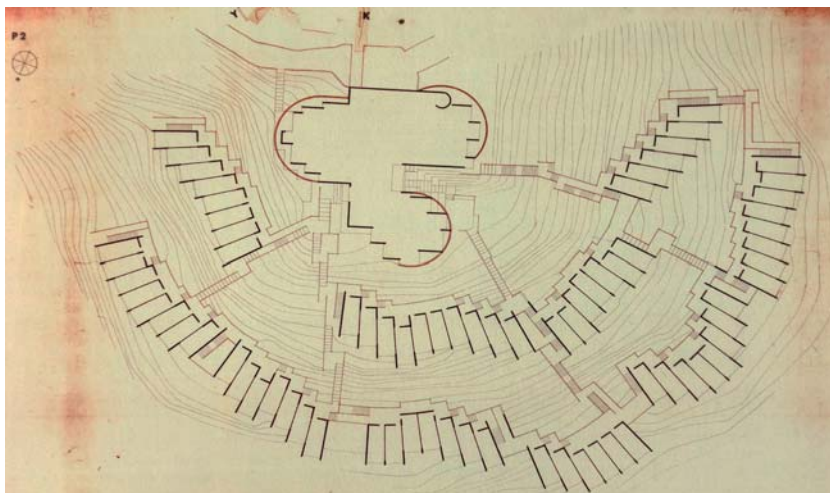


Figura 2.25.
G. de Carlo, Collegio del
Colle, Urbino. Planta, 1963.

para a aplicação da arquitectura e do urbanismo, concentrando num universo muito específico todas as experiências existentes na cidade. A integração de programas de excepção nos *campus* será fundamental para uma crescente influência do urbanismo universitário no modo de vida dos estudantes. Os *campus* americanos passam a ser frequentemente equipados com museus, bibliotecas, teatros e auditórios, locais de restauração e comércio, edifícios que o americano Richard Dober, autor do livro *Campus Planning*, define como “centros de vida extracurricular”.¹⁰³ Estes espaços de vida cultural e cívica representavam, dentro dos *campus*, a possibilidade de convívio que os centros cívicos traziam para as cidades e tal como acontecia com os equipamentos públicos urbanos, eram “edifícios não institucionais especiais num *campus*, importantes para a vida da comunidade académica, que tem requisitos de desenho especiais e necessitam de uma localização central de proeminência pública”.¹⁰⁴ Em *The Postwar University. Utopianist Campus and College*, Stefan Muthesius nota que este tipo de instalações sempre existiu nos *campus* universitários mas que nos anos do pós-guerra ganha uma maior complexidade, alargando a sua oferta, para além de residência ou refeitório, a todo o tipo de actividades sociais e culturais. Do mesmo modo que os dormitórios funcionavam em relação à habitação, esses “campus center”, como lhes chama, foram desde muito cedo “parte de uma tentativa de reincluir elementos sociais e recreativos no centro da universidade”.¹⁰⁵

É neste contexto dos equipamentos de excepção que, tal como aconteceu na habitação e nos equipamentos públicos urbanos, a arquitectura moderna vai ter um campo real de aplicação nos *campus* universitários. Em 1954, na terceira edição alargada de *Space Time and Architecture*, Giedion sugere que essa possibilidade está relacionada com o facto de ter deixado de prevalecer nessas instituições uma “consumidora vontade de representação” que existia anteriormente.

103. Richard P. Dober, *Campus planning* (New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963), 101–12.

104. *Ibid.*, 101.

105. Muthesius, *The Postwar University*, 21.

Esse momento de mudança é assinalado com os projectos de Mies van der Rohe para IIT e com os dormitórios de Alvar Aalto no *campus* do Massachusetts Institute of Technology (MIT) de 1947 ou o *Harvard Graduate Center*, desenhado por Walter Gropius com o grupo *The Architects Collaborative* em 1950, um complexo que incluía além de vários blocos de dormitórios, um edifício central que reunia os espaços de convívio entre estudantes.¹⁰⁶ José Luís Sert vai também ter a oportunidade de trabalhar intensamente no *campus* de Harvard, onde vai ocupar o lugar de director na *Graduate School of Design*. Em 1957, enquanto consultor do recém instalado gabinete de planeamento, Sert teria oportunidade de retomar as ideias que tinha apresentado no CIAM 8, afirmando que “um campus urbano é um centro cultural dentro de uma cidade”.¹⁰⁷ Depois de desenhar o centro administrativo *Holyoke Center* (1958), o edifício do *Center for the Study of World Religions* (1959) e o conjunto de dormitórios para estudantes casados *Peabody Terrace* (1962), Sert vai acompanhar a construção de um dos centros de artes mais relevantes da década de 1960, realizado neste caso, no recinto de um *campus* universitário: o *Carpenter Center for the Visual Arts*, projectado por Le Corbusier.

O *Carpenter Center* era destinado a receber um centro para o estudo e prática de artes visuais, aberto a todos os estudantes de Harvard, e incluía vários estúdios de trabalho, salas de exposições e um auditório. Localizado num terreno bastante limitado, entre dois edifícios tradicionais do *campus*, o volume proposto por Le Corbusier é rodado e cortado por uma rampa diagonal ao lote que articula as duas ruas adjacentes e organiza a disposição de todo o programa. Apesar da sua independência formal em relação ao contexto, o *Carpenter Center* é, em primeira instância, um edifício urbano, concebido como um volume atravessado por uma nova ligação pedonal entre as duas vias que o rodeiam, ou, mais ainda, entre o interior do *Harvard College Yard* e a sua envolvente. Formalmente, no entanto, reunindo os múltiplos elementos arquitectónicos de Le Corbusier, - a *promenade*, o uso escultórico da forma curva, os pilotis, os *brise-soleil*, a cor e a materialidade do betão aparente, - o edifício surge como uma verdadeira excepção no *campus*.¹⁰⁸ Resultado da conjugação dos valores e aspirações culturais de Harvard com a importância que Le Corbusier atribuía ao papel dos valores estéticos na vida quotidiana, o projecto do *Carpenter Center* foi a sua resposta ao pedido da universidade americana para construir um edifício para a síntese de todas as artes que contribuísse para a integração das artes visuais e da sociedade.¹⁰⁹

106. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, 4th ed. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1963), 500–502.

107. Sert, «Harvard: urban Problem and Opportunity?», 1957. Cit in Caroline Constant, «Josep Luís Sert: Harvard University Campus Planning and Buildings, 1956-1968», *Joelho. Revista de Cultura Arquitectónica*, n. 7 (2016): 40.

108. Para uma leitura detalhada do *Carpenter Center* ver Eduard Sekler e William Curtis, *Le Corbusier at Work. The Genesis of the Carpenter Center for the Visual Arts* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1978). A ideia do edifício como síntese de todos os elementos arquitectónico de Le Corbusier é apresentada em Le Corbusier, *Oeuvre Complete 1957-1965* (Zurich: Les Editions d'Architecture, 1966), 54.

109. Sekler e Curtis, *Le Corbusier at Work*, 46.

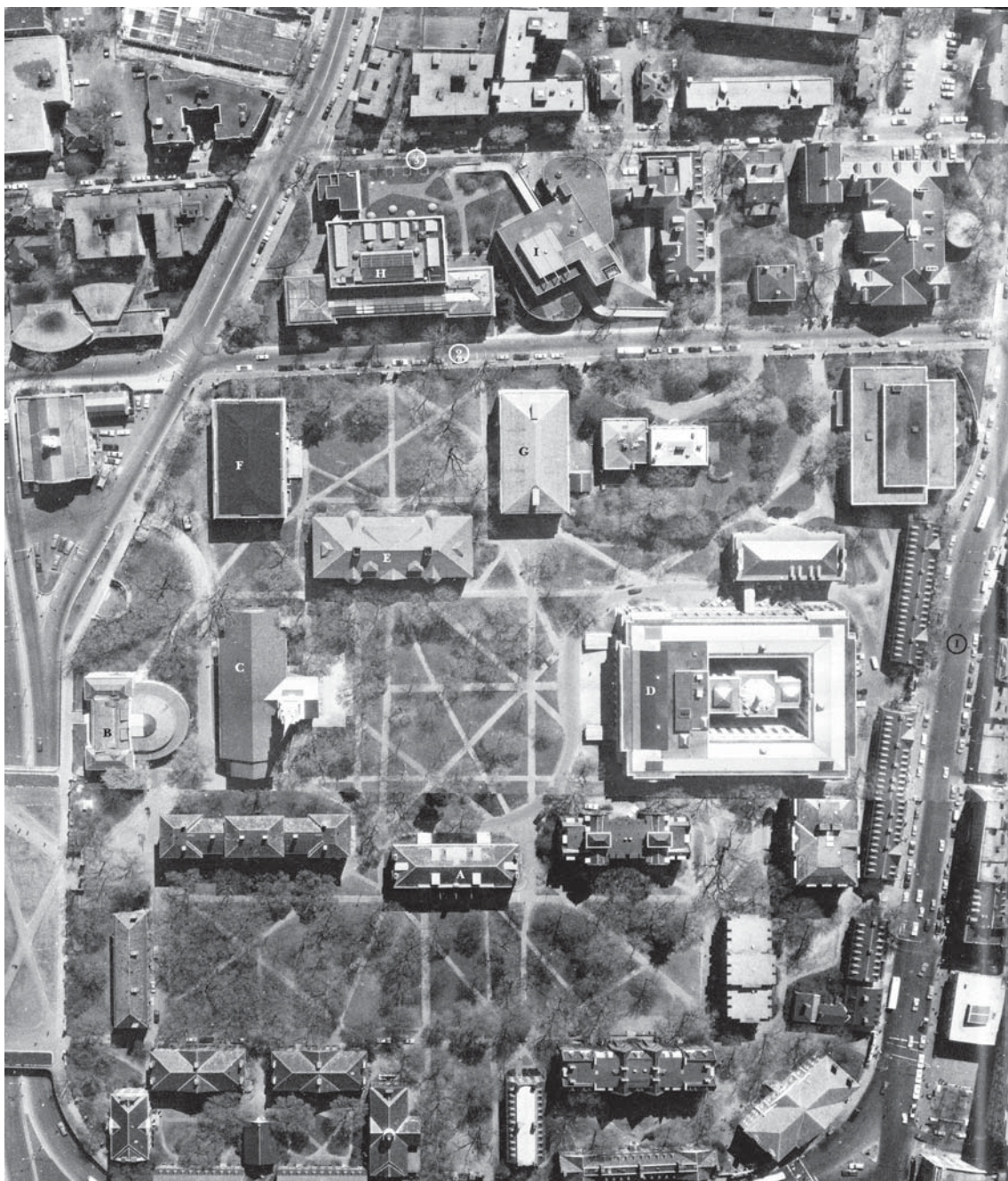


Figura 2.26.
Carpenter Center for Visual Arts. Vista aérea do Harvard College Yard, 1963.



Figura 2.27.
Le Corbusier, Carpenter
Center for Visual Arts,
Cambridge, Massachussets,
1963.

O *Carpenter Center* junta-se assim ao edifício de Gropius para o *Harvard Graduate Center* que, uma década antes, tinha surgido como um dos primeiros conjuntos modernos que, no contexto dos equipamentos colectivos construídos nos *campus* universitários, tinha reflectido a preocupação com a relação entre arquitectura e o modo de vida dos estudantes universitários. Inaugurado no tradicional *campus* de Harvard em 1950, toma a forma de um conjunto urbano que associa vários volumes, renunciando aos modelos do *college* britânico, em claustro, ou do bloco isolado em altura, com vários pisos de quartos distribuídos por um longo corredor. Desenvolvido em torno de um edifício especial que reunia os espaços sociais, afirmou-se mais enquanto centro cívico apesar da sua função predominante como residência de estudantes. Para Giedion, este exemplo “responde a uma orientação a favor de uma maior simplicidade e de necessidades espirituais mais profundas encontradas na geração do pós-guerra”.¹¹⁰ Simultaneamente, é a representação de um novo ensino universal que faz parte de uma nova ideia de universidade no pós-guerra, aberta e acessível a todos, e também a materialização dos princípios que estavam em debate nos CIAM do pós-guerra, com destaque para o CIAM 8, sobre o papel dos centros cívicos.

Harvard Graduate Center: arquitectura moderna para a vida universitária em comunidade

O conjunto do *Harvard Graduate Center*, destinado aos alunos de graduação nas áreas de direito, artes e ciências, é composto por sete blocos de dormitórios unidos por galerias e percursos

110. Giedion, *Space, Time and Architecture*, 503. Gropius já tinha anteriormente experimentado a ideia de continuidade e articulação de blocos em vários projectos para edificios educativos, numa tentativa de criar uma continuidade entre forma e intenção social de comunidade. Entre eles pode-se referir a Bauhaus, em Dessau, onde essa proposição aparece num desenho mais compactado, mas também na Impington Village College, perto de Cambridge, nos concursos para o projecto do Centro de Artes do Wheaton College de Norton ou do William and Mary College de Williamsburg e no projecto para o Black Mountain College na Carolina do Norte, estes últimos já projectados depois da sua chegada aos Estados Unidos com Marcel Breuer. Sobre o assunto cf. Muthesius, *The Postwar University*, 33.

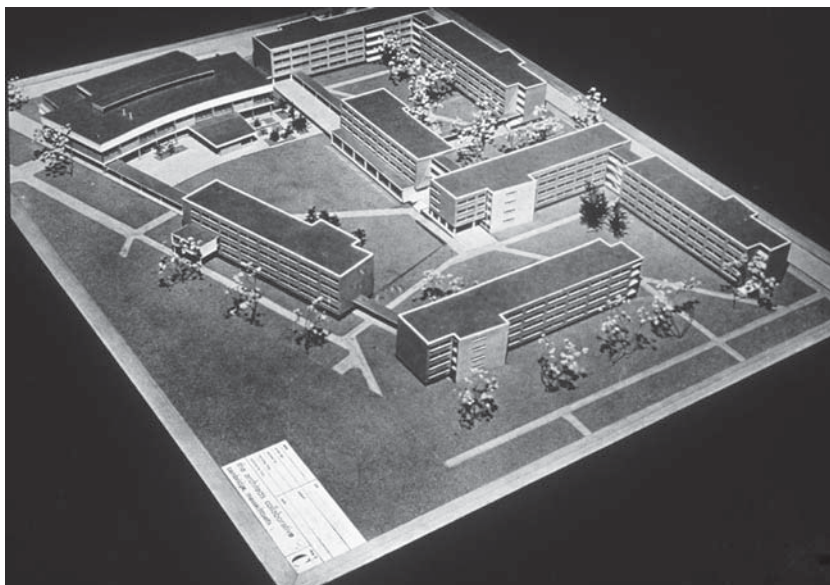


Figura 2.28.
The Collaborative Architects,
Harvard Graduate Center.
Maquete de conjunto, 1949.

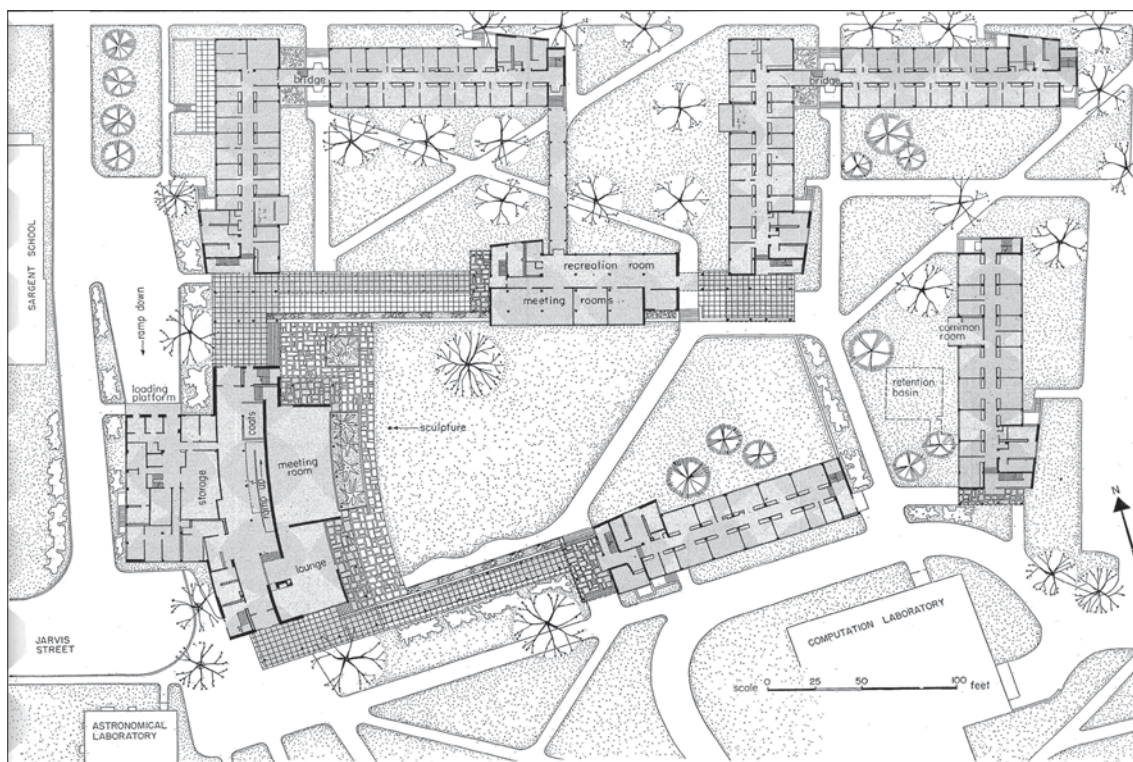


Figura 2.29.
The Collaborative Architects, Harvard Graduate Center. Planta de conjunto, 1949.

cobertos e por um edifício central, o *Commons Building*, onde se localizam as salas de convívio e de refeições. A disposição geral dos edifícios, a baixa densidade do conjunto, a racionalidade estrutural, os pilotis e a materialidade dos edifícios, tudo neste conjunto remete para os temas centrais da arquitectura e urbanismo modernos debatidos nos CIAM anteriores à guerra.

Num artigo escrito poucos anos após a construção do *Graduate Center*, o historiador de arquitectura Albert Bush-Brown desenvolve a ideia de que o novo edifício de Harvard é o correspondente material de uma nova filosofia educativa e social que defendia um ensino universal, democrático e igualitário.¹¹¹ Comparando o edifício desenhado por Gropius com o *Graduate College* de Princeton, projectado em 1913 por Ralph Adams Cram (1863-1942), o autor sugere que a diferença dos estilos utilizada não era apenas uma questão formal ou economicista, mas sim derivada dos contextos educativos e sociais em que cada uma das instituições estava envolvida. Para Cram, o ensino superior devia ser limitado aos estudos gerais seguindo o modelo conservador que se opunha a um sistema de ensino técnico ou experimental, de influência germânica. Consequentemente, o modelo residencial que melhor se adaptava a esses valores implicava a criação de um universo também ele extremamente tradicional, no qual o estilo gótico dos colégios de Oxford e Cambridge era “o único que expressa os ideais da educação que faz a cultura e o carácter”.¹¹² Mais ainda, esse modelo devia constituir um universo isolado, seguindo o que Cram defendera em 1906, referindo-se ao seu plano geral para a ampliação do *campus* de Princeton,

a universidade foi concebida como um lugar onde a vida e o espírito de comunidade eram levados ao extremo...uma cidadela do conhecimento e cultura, contendo em si todas as referências necessárias para a formação do carácter, recusando todas as outras que lhe sejam opostas.¹¹³

Pelo contrário, Gropius opunha-se à ideia de rodear os jovens de edifícios “sentimentalmente copiados de períodos passados”.¹¹⁴ Num artigo publicado em 1949, na *New York Times Magazine* com o nome “Not Gothic but Modern for Our Colleges”, questiona o uso do estilo gótico nas universidades por ele não corresponder à expressão do seu tempo. Na sua opinião, os jovens precisam de um ambiente estimulante, que liberte a sua criatividade e não de edifícios “disfarçados”. Escrito no período em que desenvolvia o projecto do *Graduate Center*, este é usado como exemplo de uma solução contemporânea, capaz de manter a ligação vital com a missão histórica da instituição de ensino e responder às mentes inquietas dos jovens.¹¹⁵

111. Albert Bush-Brown, «Cram and Gropius: Traditionalism and Progressivism», *The New England Quarterly* 25, n. 1 (Março de 1952): 17.

112. Ralph Adams Cram cit. in Turner, *Campus*, 217.

113. *Ibid.*, 228.

114. Walter Gropius, «Not Gothic but Modern for Our Colleges», *New York Times Magazine* (Outubro 1949), 16-18. Reimpresso com o título «Archeology or Architecture for Contemporary Buildings» em Walter Gropius, *Scope of Total Architecture* (New York: Harper & Brothers Publishers, 1955). As referências ao texto são retiradas da edição de 1955.

115. *Ibid.*



Figura 2.30.
The Collaborative Architects,
Harvard Graduate Center.
Quarto tipo. Têxteis de Anni
Albers. 1950. Foto de Robert
Damora.



Figura 2.31.
The Collaborative Architects,
Harvard Graduate Center.
Commons Building, 1950.
Foto de Robert Damora.

Assim, e seguindo a ideia explorada por Bush-Brown, o *Harvard Graduate Center* é o expoente máximo da inter-relação entre arquitectura e as novas condições educativas e sociais, postas em prática na Universidade de Harvard por James B. Conant, seu presidente entre 1933 e 1953. Autor de inúmeros textos e livros sobre o tema, Conant defendia uma filosofia educativa que se opunha frontalmente às teorias tradicionalistas das universidades americanas e que devia reflectir uma sociedade com maior mobilidade dentro da sua estrutura social e, conseqüentemente, menor distinção entre grupos sociais.¹¹⁶ Para ele “a educação é um processo social: as nossas escolas e colégios não operam num espaço vazio nem servem comunidades vazias”.¹¹⁷ Por sua vez, o director da *Graduate School of Design*, Joseph Hudnut tinha uma concepção da universidade como uma parte necessária e inseparável da cidade, defendendo um planeamento feito à imagem do planeamento urbano. Recuperando a ideia avançada por Le Corbusier anos antes, em 1944 afirmaria que a universidade, e em particular Harvard, “devia ser uma cidade em si mesma”.¹¹⁸

Convidado por Hudnut para dirigir o departamento de Arquitectura da *Graduate School of Design*, Gropius chega a Harvard em 1937, adaptando à realidade americana o programa educativo que tinha desenvolvido na Bauhaus.¹¹⁹ Para Gropius, a educação devia ser um processo criativo onde a teoria e a prática convergiam para a resolução de problemas contemporâneos. Tal como afirma em 1938, em “Essentials for Architectural Education”, os métodos de ensino direccionados para a pesquisa prática, e não através de resultados fixos, iriam alargar a visão e a autonomia do estudante.¹²⁰ O novo currículo que introduziu em Harvard estava assim vocacionado para a formação profissional e para o trabalho em equipa, capaz de desenvolver um estudante com maior capacidade social e técnica e, no seu entender, melhor adaptado a uma sociedade em permanente mudança e crescimento, como aquela que o contexto americano do pós-guerra proporcionava.

A conjugação das ideias comuns de Conant e Gropius sobre sociedade e educação influenciaram directamente a organização e alguns dos princípios básicos do *Graduate Center*. Por si só, a localização do conjunto, em estreita ligação com a cidade, era já um sinal indicativo de uma mudança de pensamento que contrastava com a teoria tradicionalista de construção de dormitórios segregados e concebidos como meio de criação de uma elite. Mais ainda, a aposta em dormitórios compostos por quartos idênticos, de tamanho mínimo e mobiliário produzido em

116. Bush-Brown, «Cram and Gropius», 13.

117. James B. Conant, «Education in a Divide World», 1948. Cit. in Ibid.

118. Joseph Hudnut, «Blueprint for a University», 1944. Cit. in Constant, «Josep Luís Sert: Harvard University Campus Planning and Buildings, 1956-1968», 39.

119. Sobre o assunto ver Kenneth Frampton, «Notes on American architectural education. From the end of the nineteenth century until the 1970s», *Lotus International*, n. 27 (1980): 5–39. Ver também a opinião de Joan Ockman sobre a mudança de discurso de Gropius da Bauhaus para Harvard, substituindo a ideia de “total architecture” por “team architecture” in «Towards a Theory of Normative Architecture», em *Architecture of the Everyday*, ed. Steven Harris e Deborah Berke (New York: Princeton Architectural Press, 1997), 125.

120. Walter Gropius, «Essentials for Architectural Education», PM, IV, 5 (Março 1938). Cit. in Bush-Brown, «Cram and Gropius», 15.

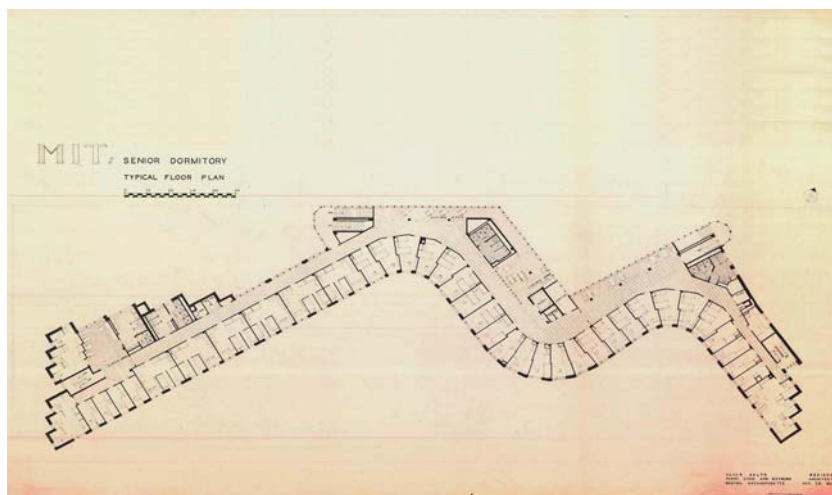


Figura 2.32.
A.Aalto. Baker House,
Cambridge, Massachussets.
Planta, 1949.

série e a localização dos espaços de convívio num edifício central único, com salas de refeições organizadas em pequenas mesas e em sistema de self-service, parecia destinar-se a minimizar as distinções sociais e a promover o desenvolvimento da função social do estudante e da vida em comunidade. O *Commons Building*, era não só o “ponto focal” de todo o complexo, “um edifício que seja o coração do grupo ou um símbolo que reflecta o seu carácter”, mas principalmente, o “verdadeiro centro cívico do conjunto” onde “tudo encoraja o contacto entre os estudantes”.¹²¹

Quando Gropius desenha o *Graduate Center* estava em conclusão a obra de Alvar Aalto para os dormitórios do MIT, na mesma cidade de Cambridge. Num conceito totalmente distinto, Aalto recupera o conceito do bloco em altura da habitação colectiva moderna adaptado a residência de estudantes. Concentra todo o programa num edifício único, variando na forma e dimensões dos quartos e fundindo pequenas zonas de estar com as circulações ao longo do edifício, caracterizado por Giedion como uma parede ondulante.¹²² Apenas a zona de refeições, apesar de ela também estar em continuidade com o átrio no piso térreo, surge num volume semi-autónimo. A solução de Aalto resultou numa enorme variedade na organização dos quartos, desenhada com o recurso a uma série de peças fixas de mobiliário que se adaptavam à variação da forma de cada unidade, conferindo a cada um dos quartos uma forma única que corresponde a um espaço pessoal único. Esta organização tipológica da residência de estudantes, permitia um tipo de apropriação do espaço muito diferente da lógica de uniformização, extremo racionalismo e de dimensões mínimas no desenho dos dormitórios de Gropius, deslocando as actividades de convívio entre os estudantes

121. «Harvard builds a Graduate Yard», *Architectural Forum* 93, n. 6 (Dezembro de 1950): 13.

122. Giedion, *Space, Time and Architecture*, 582. Giedion introduz a Baker House na sua história da arquitectura moderna a partir da 2ª edição alargada, em Novembro de 1949, colocando a obra de Alvar Aalto na linha de sucessão de Barronini e de Le Corbusier. O primeiro título dado ao capítulo dedicado a Aalto era «Elemental and Contemporary» mudado, na edição de 1967 para «Irrationality and Standardization», demonstrando a arquitectura de Aalto como a síntese entre imaginação e racionalismo. Sobre o assunto ver Paul Bentel, «The Significance of Baker House», em *Aalto and America*, por Stanford Anderson, Gail Fenske, e David Fixler (New Haven; London: Yale, 2012).

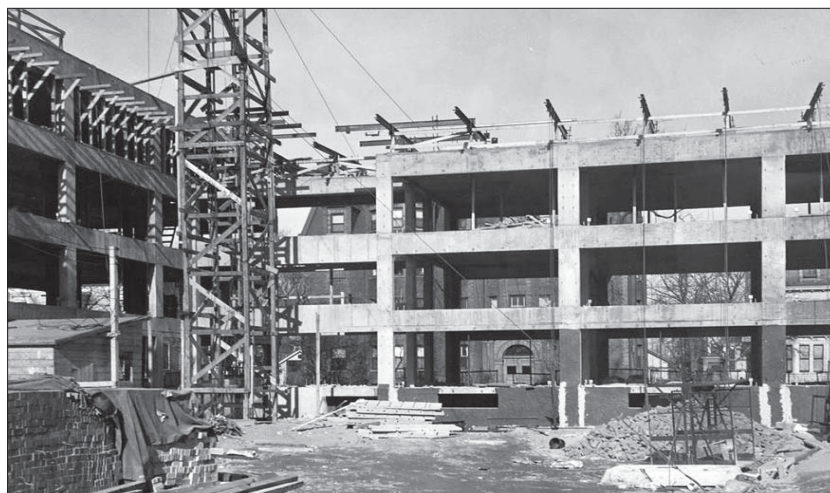


Figura 2.33.
The Collaborative Architects,
Harvard Graduate Center
durante a construção.

para o edifício central, concebido como um centro cívico urbano.

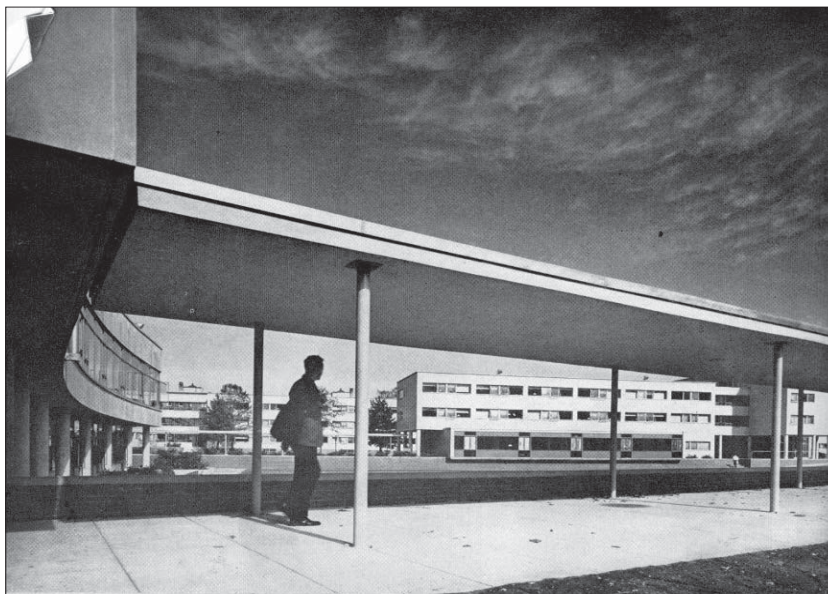
Os argumentos de racionalidade e economia utilizados para justificar a opção pela estrita modulação dos quartos e a sua repetição sem excepção pelos sete blocos de dormitórios, lembram as ideias dos primeiros encontros dos CIAM, principalmente o encontro realizado em Frankfurt em 1929 que preconizou os valores da standardização e do *existenzminimum*. Face às críticas que acusaram o *Graduate Center* de ser um exemplo extremo da visão funcionalista e mecanicista da arquitectura moderna, Gropius defendeu a distinção entre a lógica mecanicista como meio de concepção e a mecanização como um fim em si próprio. Este raciocínio, seguia de perto a ideia apresentada por Giedion em *Mechanization Takes Command*, quando afirma que a mecanização é um agente que precisa de ser controlado, subordinado em função das necessidades do homem.¹²³ Segundo a justificação de ambos, o homem é o *focus* central da arquitectura moderna mas a máquina faz parte do seu quotidiano e não pode ser excluída da organização da sua vida; assim, a ênfase não deveria ser colocada na máquina em si mas no potencial de uso que a máquina permitia.

Em 1951, durante o CIAM 8 realizado em Hoddesdon, Gropius utiliza o novo complexo do *Graduate Center* para ilustrar a sua comunicação com o tema “The Human Scale”.¹²⁴ Recuperando a ideia de Ortega y Gasset de que a *polis* começa por ser um espaço vazio ao qual se definem os limites, declara que “a invenção do espaço circunscrito é um tipo de magia – humanizar uma pequena parcela de um campo infinito”.¹²⁵ Para Gropius, o desenho dos pátios do *Graduate Center*

123. Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command. A contribution to anonymous history* (New York: Oxford University Press, 1948), 714.

124. Walter Gropius, «The Human Scale», em *CIAM 8. The Heart of the City*, ed. Jaqueline Tyrwhitt, José Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, First edition (New York: Pellegrini and Cudahy, 1952), 54.

125. Na sua comunicação Gropius recupera a citação de Ortega e Gasset de *A Rebelião das Massas* com que José Luís Sert abriu o congresso do CIAM 8, onde afirmava que: “a *urbs* ou a *polis* começam por ser um espaço vazio, o fórum, a ágora, e todo o resto é apenas um meio de fixação do espaço vazio, de limitar os seus contornos.”



Photos (except p. 63): Damora

HARVARD BUILDS A GRADUATE YARD

New dormitory center retains quadrangle pattern, recasts student life in a modern mold

This Christmas several hundred friends of Harvard President James Conant will be in for quite a surprise; for the Christmas cards which they will place on mantelpieces all over the world carry a photograph similar to the one on this page.

The photograph, of course, shows a view of the new \$3 million Harvard Graduate Center, a group of eight buildings arranged to enclose a series of large and small quadrangles. In seven of these buildings there are now housed some 575 students specializing in law, arts and sciences; the eighth building is the Graduate Commons. Its dining rooms can serve at least 1,200 students simultaneously at every meal, up to 3,000 students in shifts. Its lounge can be converted into a meeting hall for 250 people, including graduate students from older, adjoining dormitories.

But more significant than the bare function of the group is the new spirit it has brought to America's oldest and most respected educational institution. It is a spirit that has grown

out of many contributing ideas: Chief among them are the concepts evolved during the past 40 years by the new Graduate Center's principal architect: Professor Walter Gropius (who describes himself as the "job captain" on the new Center) has come a long way from the fighting days of the first decade of this century when the new architecture was still in its infancy. And all along this way, he has absorbed ideas, both old and new, and fitted them into his own system of building and education. Together with his seven young associates of The Architects Collaborative (TAC), he has now produced a synthesis of these ideas—and given it a form that is as orderly as the original Harvard Yard and yet as free and easy-going as a modern community center. If some critics felt that the buildings seemed a trifle cold or barren, they should remember that time would give to this group a warm patina similar to that of the original college quadrangles.

62 architectural FORUM december 1950

Figura 2.34.
Revista *Architectural Forum*:
"Harvard builds a Graduate
Yard", Dezembro 1950.



Figura 2.35.
The Collaborative Architects,
Harvard Graduate Center.
1950. Foto de Robert Damora.

estava directamente relacionado com o ambiente adequado para o indivíduo - o homem comum - e a noção de escala humana. Encontrar a escala exacta entre volumes e espaços abertos era o factor mais importante na construção do local onde se estabelecem as relações dentro de uma comunidade, a que o CIAM 8 apelidou de *Core*. Se por um lado, a disposição dos blocos e a forma como aparecem pousados num espaço verde reflecte as ideias do urbanismo da Carta de Atenas, por outro, os pátios recuperam o desenho tradicional do Harvard Yard. O próprio Gropius irá reconhecer a referência base para o seu projecto:

Quando começamos a trabalhar no Graduate Center em Harvard, começamos por fazer um estudo do que era positivo na composição arquitectónica do Harvard Yard e descobrimos que existia uma certa sequência de pátios abertos entre os edifícios, que todos os arquitectos tinham fielmente respeitado ao longo de séculos. Consideramos este um bom tema espacial e começamos a medir estes espaços e a descobrir por nós próprios aqueles que tinham as proporções mais agradáveis, mantendo essa experiência em mente enquanto concebíamos o nosso esquema contemporâneo.¹²⁶

É precisamente o aspecto do desenho do pátio e da sua relação com o contexto que é salientado no artigo de fundo que a *Architectural Forum* dedica ao edifício no seu número de Dezembro de 1950, acompanhado com as emblemáticas fotografias de Robert Damora tiradas na altura da inauguração do edifício. Com o título “Harvard Builds a Graduate Yard”, o artigo destaca, logo em chamada de índice, que o *Graduate Center* “demonstra um novo conceito de planeamento que dá ao pátio tanta atenção como aos edifícios.”¹²⁷ Salientando a sua capacidade de ser visto quer como um edifício único, quer como um conjunto de volumes que desenha um novo espaço entre si, a revista também destaca, por outro lado, a importância do impacto da arquitectura moderna na formação dos jovens. Nesse sentido, refere-se ao modo como Gropius opta por falar mais do tipo de vida para a qual os novos edifícios foram construídos do que nos edifícios em si:

Primeiro, ele gosta da ideia de que jovens de várias áreas disciplinares diferentes vão crescer num novo ambiente no qual a arquitectura está alinhada com o seu tempo. Mas para além disso, ele sente que o conceito filosófico da vida em comunidade, de actividade cooperativa e intercâmbio de ideias pode ser melhor servido por centros como o de Harvard. Vivendo neste tipo de edifícios, um jovem pode inconscientemente absorver ideias e princípios que poderiam parecer abstractos e longínquos na sala de aula, mas que traduzidos em betão, vidro, luz e ar assumiam uma realidade convincente.¹²⁸

O *Graduate Center* servia assim como o exemplo concreto para as ideias que já tinha explorado em “Not Gothic but Modern for Our Colleges” respondendo com a articulação entre tradição e novas linguagens à pergunta que ele próprio colocara:

como podemos esperar que os nossos estudantes se tornem corajosos e destemidos em pensamentos e em acções se os enclausuramos em santuários sentimentais fingindo uma cultura que já desapareceu há muito tempo?¹²⁹

126. Gropius, «The Human Scale», 54.

127. «Harvard builds a Graduate Yard», 3.

128. *Ibid.*, 70.

129. Walter Gropius, «Not Gothic but Modern for Our Colleges».

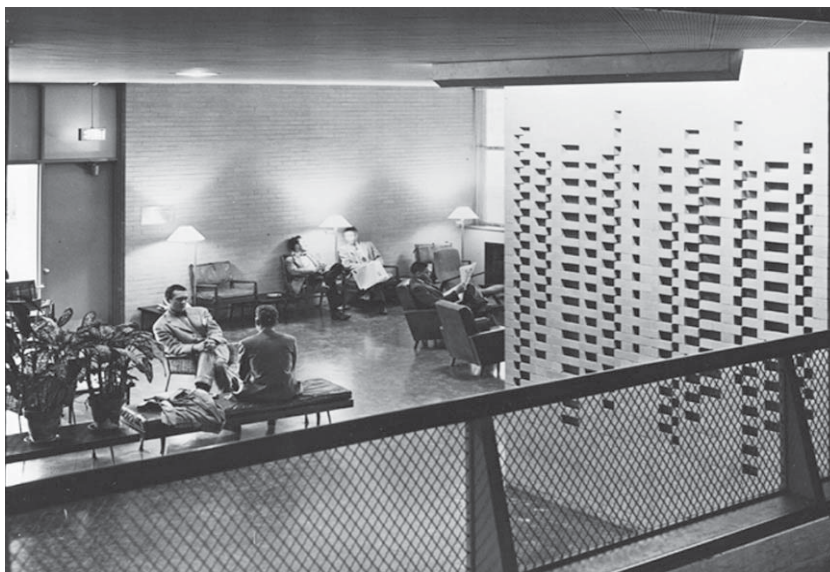


Figura 2.36.
J. Albers, Brick Wall
"America", Harvard Graduate
Center. 1950.



Figura 2.37.
J. Arp, Plywood Shape
"Constellations 2", Harvard
Graduate Center. 1950.

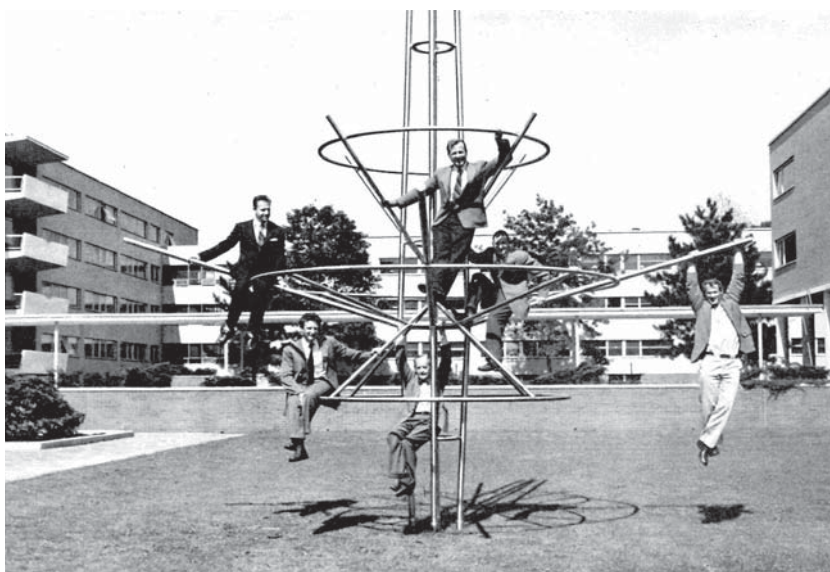


Figura 2.38.
R. Leopold, escultura em aço.
Walter Gropius com membros
dos TAC, Harvard Graduate
Center. 1950.

Por outro lado, o resultado conseguido, servia também como o modelo de referência para o debate da Nova Monumentalidade e da Síntese das Artes. Na sua participação no simpósio organizado pela *The Architectural Review* em 1948, Gropius tinha rejeitado a ideia de representação da expressão colectiva através daquilo que considerava serem as formas estáticas do passado e afirmava acreditar numa nova expressão monumental “que se está a desenvolver segundo um novo modelo físico de uma forma de vida cívica mais elevada, um modelo caracterizado por *flexibilidade em função de um contínuo crescimento e mudança*”.¹³⁰ Com o conjunto de Harvard, Gropius apresentava uma proposta moderna capaz de lidar com as referências de um padrão intemporal através de novos códigos visuais, de novas formas e materiais que, nas suas palavras, representassem a “mudança contínua” da arquitectura.¹³¹

Procurando dotar o edifício de uma capacidade de expressão que equilibrasse a rigidez funcionalista dos dormitórios, Gropius vai reunir um conjunto de artistas modernos para colaborarem consigo no projecto do *Graduate Center*. O *Commons Buildings* conta com murais de Juan Miró e Herbert Bayer, composições de Josep Albers, as *plywood shapes* de Jean Arp e ainda com a instalação exterior de Richard Leopold. Giedion, considera-o “um passo corajoso” na direcção “de fortalecer o conteúdo emocional e simbólico dos edifícios cívicos” e de recuperar a cooperação entre arquitectos, pintores e escultores, há muito tempo afastada.¹³² No entanto, para Gropius esse esforço foi insuficiente e a “sorte” de ter alguns dos melhores artistas contemporâneos a trabalhar consigo não colmatou os problemas que a distância e as restrições orçamentais impuseram. Numa situação ideal, conclui,

este tipo de contacto deve resultar numa muito maior integração das várias contribuições individuais e levar a uma entidade equilibrada de todo o edifício, onde nenhuma parte pode ser retirada e acrescentada sem destruir a sua unidade.¹³³

Apesar de, na opinião do próprio Gropius, o *Graduate Center* não alcançar a integração das artes num sentido pleno, como num portal gótico, onde “é notória a proximidade com que o escultor e o arquitecto devem ter trabalhado”, o complexo que apresenta no CIAM 8 é ainda assim um dos exemplos maiores da aplicação da ideia de Síntese das Artes, que corresponde à sua vontade de ver o novo conjunto a funcionar como um centro cívico moderno, fundamental na reorganização da vida em comunidade e com impacto no quotidiano e na formação daqueles que o viriam a utilizar.

130. «In Search of a New Monumentality: a symposium», *The Architectural Review* 104, n. 621 (Setembro de 1948): 127. Destaque em itálico conforme o original.

131. Walter Gropius, «Not Gothic but Modern for Our Colleges».

132. Giedion, *Space, Time and Architecture*, 506.

133. Gropius, «The Human Scale», 55.



Figura 2.39.
Revista *Arquitectura*: “Cidades Universitárias”, Fevereiro 1956.

“Realizações e Tendências actuais”: recepção e crítica em Portugal

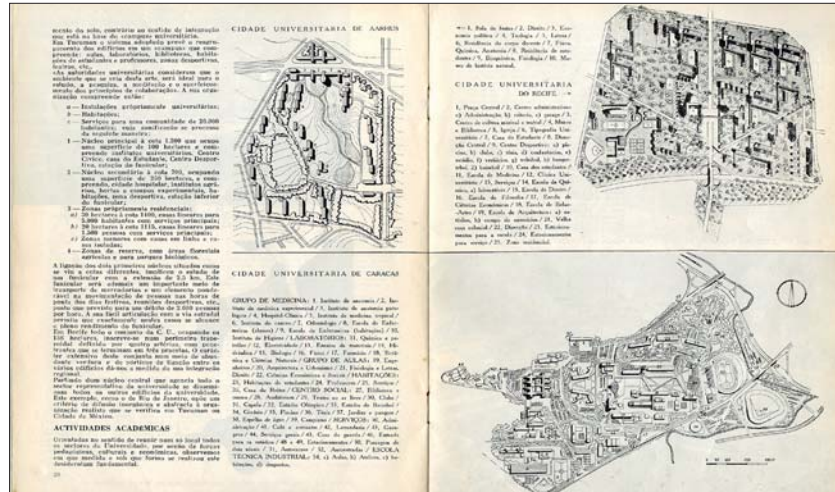
Em Portugal, em meados da década de 1950, o debate entre a relação de uma nova filosofia educativa e social e o tipo de espaço ideal para a sua realização não tinha a mesma abertura que no contexto internacional saído da II Guerra Mundial e, apesar de um aumento crescente de alunos, a frequência do ensino universitário só viria a ser generalizada após a mudança de regime efectuada com a revolução de 25 de Abril de 1974.¹³⁴ Porém, no campo disciplinar da arquitectura, analisavam-se já as possibilidades para a concretização de *campus* universitários que pudessem corresponder à ideia de uma nova sociedade. Em Fevereiro de 1956, a revista *Arquitectura*, o mais importante meio de divulgação das ideias da arquitectura moderna em Portugal na época, edita um número temático dedicado a Cidades Universitárias. Motivado pelo início da construção em Lisboa dos primeiros edifícios da nova Cidade Universitária, o corpo editorial da *Arquitectura* quis-se posicionar e contribuir com uma série de artigos que, quer com exemplos do passado como com realizações contemporâneas, servissem como referência para contextualizar a evolução dos conceitos e de princípios que orientam a construção das cidades universitárias enquanto obra “duradoura mas flexível, eminentemente actual”.¹³⁵

No artigo assinado por Manuel Tainha (1922-2012), são analisados vários exemplos do que denomina de “realizações e tendências actuais” nos *campus* universitários, construídos após a II Guerra Mundial “por efeito da pressão crescente das necessidades e exigências da vida

134. Com base em dados do Instituto Nacional de Estatística, no ano lectivo de 1940/41 Portugal tinha 8.705 alunos inscritos no ensino superior, número que aumentou para 19.987 em 1960/61, 43.966 em 1970/74 e 69.870 uma década depois, já após o 25 de Abril de 1974. Em João Peixoto, «Alguns dados sobre o Ensino Superior em Portugal», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 27/28 (Junho de 1989): 167–88. Segundo os dados da base Pordata, em 1978, o primeiro ano referenciado, existiam já 81.582 alunos inscritos no ensino superior, no início da década de 1990 o número sobe para 157.869 tendo ultraassado os 400.000 alunos em 2003. Em «Alunos matriculados no ensino superior», *Pordata*, 4 de Outubro de 2016, <http://www.pordata.pt/Portugal/Alunos+matriculados+no+ensino+superior+total+e+por+tipo+de+ensino-1018>.

135. José R. Botelho e Celestino Castro, «Cidades Universitárias. Novas Instalações Universitárias em Portugal», *Arquitectura*, n. 55–56 (Janeiro/Fevereiro de 1956): 34.

Figura 2.40.
Revista *Arquitectura*:
“Realizações e Tendências
Actuais” de M. Tainha,
Fevereiro 1956.



moderna”.¹³⁶ Revelando uma actualidade e consciência das condições que afectavam a construção internacional dos *campus* universitários e do debate que o modelo do *campus* americano vinha construindo, o autor afirma que estas cidades universitárias, “verdadeiros centros autónomos de estudo e pesquisa, são já, ou virão a ser, equipadas com todos os serviços e atributos necessários e uma comunidade urbana, dimensional e funcionalmente bem definida”.¹³⁷ Nesse sentido, e em linha com as ideias que Joseph Hudnut tinha divulgado dez anos antes, o desenho do *campus* como uma “afirmação de uma ideia”, de um conceito de vida universitária é substituído pela “concretização de uma necessidade eminente posta pelo nosso tempo. Desloca-se portanto o tema do ideal e programático (...) para o quadro das realidades sociais. Nesta base o Centro Universitário ganha proporções que o colocam ao nível de outros temas do equipamento urbano.”¹³⁸ Mais ainda, o autor avança para as causas que estão por trás desta mudança:

Se olharmos de perto as causas que determinam esta inversão do problema, relativamente aos seu comportamento social, verificamos com efeito que no aspecto político do pós-guerra nenhum governo se pode subtrair às crescentes exigências da população nesta matéria de aquisição e transmissão de conhecimentos e cultura. Por outro lado os mesmos governos reconhecem como seu melhor capital o apetrechamento científico, técnico e artístico das populações; e vêem no aumento crescente dos seus quadros técnicos a única resposta às exigências cada vez maiores de aproveitamento integral dos recursos económicos do país. Ambos os aspectos apontam à evidência uma convergência natural de interesses entre Sociedade e Universidade.¹³⁸

Ao longo do texto são analisados, com maior profundidade, o contexto e a planificação das novas cidades universitárias da Cidade do México, Rio de Janeiro, Tucuman, Aarhus, Caracas e Recife. O caso de Aarhus, na Dinamarca, planeado ainda no período entre guerras, é o primeiro exemplo na Europa de uma cidade universitária onde os edifícios são dispostos livremente na paisagem e

136. Manuel Tainha, «Cidades Universitárias. Realizações e tendências actuais», *Arquitectura*, n. 55–56 (Janeiro/Febrero de 1956): 14.

137. *Ibid.*

138. *Ibid.*



Figura 2.41.
J. O'Gorman, Biblioteca
Central da UNAM, 2010.

abandonam a tradicional linguagem de dignificação do edifício público, optando quase no sentido oposto, pelo reforço de um certo carácter doméstico dos edifícios. Em todos eles, se proclama “o triunfo dos princípios da moderna arquitectura ainda que diferentemente expressa (...) segundo a sua colocação cultural”, destacando mais uma vez os exemplos da Cidade do México e de Caracas como aqueles que “colocaram ao mais alto expoente a colaboração das três artes (do espaço, da forma e da cor)”.¹³⁹

Mais do que nos casos brasileiros, estas duas cidades universitárias sul americanas alcançam internacionalmente o estatuto de experiências arquitectónicas sem precedentes que, como afirma Barry Bergdoll no catálogo da exposição realizada em 2015 no MoMA sobre a arquitectura moderna na América Latina, “estabeleceram novas formas de colaboração entre arquitectos, engenheiros e artistas assim como novas abordagem paisagísticas”.¹⁴⁰ No *campus* da Cidade do México, destaca-se, por um lado, o seu desenho urbano moderno, a relação com a paisagem e a organização dos edifícios em torno de grandes espaços vazios que funcionam como verdadeiros locais comunitários de convívio e, por outro, os exemplos emblemáticos dos murais figurativos de pedra ou cerâmica policromada que revestem edifícios como o Estádio, a Reitoria, a Faculdade de Ciências e a Biblioteca e a perfeita colaboração entre arquitectura e artes.¹⁴¹ A Cidade Universitária de Caracas, iniciada em 1946 segundo projecto de Carlos Raúl Villanueva, é um outro exemplo de reconhecimento internacional da perfeita integração das artes plásticas na arquitectura. Autor do ensaio “A Síntese das Artes” apresentado no encontro de Royaumont organizado pelo Team 10

139. *Ibid.*, 27.

140. Bergdoll, «Learning from Latin America: Public Space, Housing and Landscape», 23.

141. O exemplo mais emblemático é o projecto de Juan O'Gorman para a Biblioteca Central, com a torre integralmente revestida em mosaico representando iconografia da cultura mexicana. O Estádio tem um painel de alto relevo de Diego Rivera intitulado “A Universidade, a família e o desporto no México” e a Reitoria, com projecto de Mário Pani e Enrique del Moral, os autores do plano, tem um mural e um alto relevo cerâmicos de David Alfaro Siqueiros. Sobre as obras de arte na Cidade Universitária da Cidade do México ver Lourdes Cruz, «Muralism and Architecture: Art Fusion at Mexico's University City», *docomomo journal*, Art and Architecture, n. 42 (summer de 2010): 24–33.

Figura 2.42.
Revista *Arquitectura*:
“Realizações e Tendências
Actuais” de M. Tainha,
Fevereiro 1956.



em 1962, Villanueva desenvolve todo o *campus* com uma série de colaborações com artistas onde se destaca o trabalho de Alexander Calder no tecto da Aula Magna e as intervenções de Jean Arp e Fernand Léger na Praça Coberta reconhecida como um espaço emblemático da integração das artes, da escala humana e da relação com a paisagem.¹⁴²

Para Manuel Tainha, o elemento comum a todas estas realizações que descreve é a formação de um sentido orgânico e fundamentalmente humano que se opõe radicalmente aos planos rígidos dos períodos anteriores. Dado o crescente interesse em considerar a formação integral dos estudantes, acrescenta, as actividades quotidianas assumem um grande relevo no quadro geral da vida universitária. Como ilustração de algumas das opções relativas à construção de dormitórios e centros cívicos nos *campus* universitários, o artigo usa duas imagens dos quartos dos dormitórios do *Graduate Center*. As mesmas imagens vão acompanhar um artigo na revista académica *Via Latina*, em 1960, no qual os estudantes da Universidade de Coimbra exigiam uma solução para o problema da falta alojamento universitário em residências, que garantisse boas condições e não agravasse as diferenciações sociais entre estudantes.¹⁴³ Ainda que em nenhum dos casos exista qualquer referência directa ao projecto no texto, o modelo de Harvard surge aqui como exemplo da concretização moderna de um espaço dedicado exclusivamente ao quotidiano e à vida em comunidade dos estudantes.

No mesmo número dedicado às Cidades Universitárias, em 1956, a revista *Arquitectura* reproduz um cartoon da autoria do arquitecto e artista plástico João Abel Manta (n.1928) onde é retratada a relação entre a vida dos estudantes e o modelo arquitectónico do *campus*. De um dos lados, dentro de uma estrutura arquitectónica de desenho clássico, a vida universitária é representada

142. Ver Josep Maria Montaner, *Depois do Movimento Moderno* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2001), 38. Josep Maria Montaner descreve estes dois conjuntos universitários - juntamente com os exemplos da Praça dos Três Poderes em Brasília e do Capitólio em Chandigarh - como exemplos puros da busca de uma Nova Monumentalidade.

143. Silva Marques, «Por um Bairro Residencial Académico», *Via Latina*, Dezembro de 1960.



Figura 2.43.
Revista *Arquitectura*: Ilustração de J.A.Manta, Fevereiro 1956.

de um modo hierárquico e rigoroso enquanto, na página oposta, usando como referência o plano da cidade universitária do Rio de Janeiro, os alunos surgem num ambiente descontraído e de convivência, onde o sol, a natureza e o desporto aparecem como o contexto da vida em comunidade. Como em muitos dos desenhos políticos de Manta, este cartoon é um manifesto das ideias que o grupo de arquitectos reunidos em torno da *Arquitectura* defendia e que deixou expressa na sequência de artigos que produziu e no inquérito promovido junto das associações académicas das várias faculdades. As questões colocadas contrapunham às noções de ensino passivo, de universidade enquanto um simples local de instrução e de caracterização monumental dos conjuntos universitários com o seu oposto, ou seja, com as noções de um ensino activo e participativo, da universidade enquanto um centro de estudos, de residência e de convívio, materializada numa solução arquitectónica adequada ao ensino moderno, flexível e harmoniosa. A resposta dos alunos vai ao encontro do desafio lançado. Em particular, os alunos da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, onde se destaca a figura de Nuno Portas (n.1934), alertam para a necessidade de uma concepção arquitectónica que exija a escala humana em detrimento da monumentalidade das grandes massas, integrando verdadeiramente a “arquitectura moderna identificada com as aspirações da sociedade contemporânea” na “construção de uma cidade universitária actual”.¹⁴⁴

A actualidade dos temas e dos exemplos levantados por estes textos ganha maior relevo se for contextualizado na situação nacional. No momento em que se iniciavam os preparativos para a construção dos primeiros edificios da Cidade Universitária de Lisboa, o conjunto da Reitoria, da Faculdade de Direito e de Letras da autoria de Pardal Monteiro, a revista levanta dúvidas sobre a falta de um planeamento cuidado que pudesse garantir a boa integração do conjunto a realizar nos terrenos do Campo Grande onde já funcionava o Hospital Escolar, construído anteriormente segundo projecto do arquitecto alemão Herman Diestel (1875-1945). As preocupações apontadas estendiam-se também às necessidades de espaços para instalação de residências universitárias e de centros de actividades extra-curriculares que garantissem aos estudantes “a possibilidade de residir, conviver, de praticar desportos junto dos centros de ensino”.¹⁴⁵ Num outro artigo da revista, o arquitecto Keil do Amaral (1910-1975) refere-se precisamente a essas actividades como “uma parte fundamental da organização da vida do estudante, com vista à sua formação integral”. Os locais destinados a essas actividades, nomeadamente “residências para estudantes, campos desportivos, locais de reunião e de convívio, teatros experimentais” são, na sua opinião, elementos que conquistaram já uma “relativa importância nas novas cidades universitárias e prestam inestimáveis serviços à criação de um ambiente de trabalho colectivo em condições de

144. Nuno Portas, Jorge Escada, Sebastião Fonseca, Manuel Moreira e Leopoldo de Almeida, «Resposta ao Inquérito aos estudantes sobre a nova cidade universitária de Lisboa» em *Arquitectura*, n. 55-56 (Janeiro/Fevereiro de 1956): 37. Nuno Portas será uma das principais figuras na direcção da *Arquitectura* a partir do número seguinte.

145. Botelho e Castro, «Cidades Universitárias. Novas Instalações Universitárias em Portugal», 34.

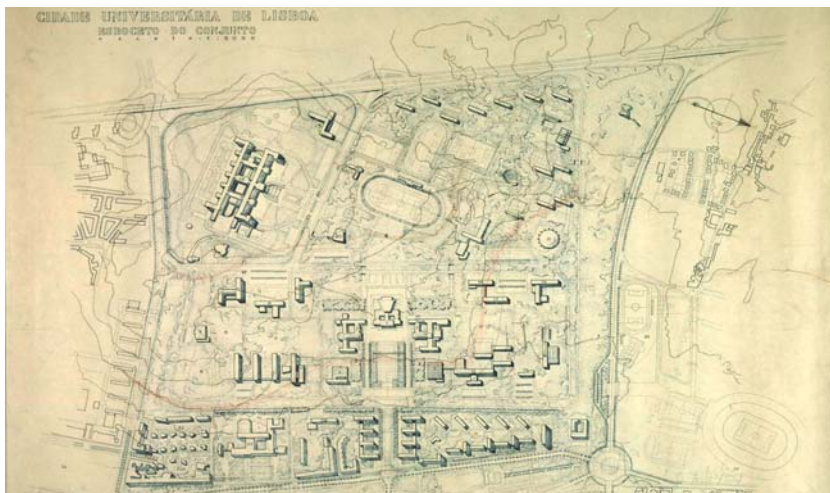


Figura 2.44.
J. Simões e N. Correa,
Anteplano de Urbanização
da Cidade Universitária de
Lisboa, 1956.

grande eficiência e prazer.¹⁴⁶ No entanto, no momento de preparação da revista e de realização do inquérito, em Março de 1955, não existia qualquer plano de conjunto para a Cidade Universitária de Lisboa. O estudo prévio do Ante-Plano de Urbanização, da autoria de João Simões (1908-1983), editor da *Arquitectura*, e Norberto Correa (n.1926) estava em desenvolvimento e apenas seria entregue em Janeiro de 1956. Concebido segundo os modelos de *campus* universitários contemporâneos, o ante-plano iria propor a integração das restantes faculdades com áreas desportivas, zonas verdes, residências e vários equipamentos culturais e cívicos, em sintonia com os argumentos defendidos pela revista.¹⁴⁷

As preocupações levantadas pela *Arquitectura* tinham também origem no processo de construção da cidade universitária de Coimbra, iniciado quinze anos antes. Num momento em que a Europa assistia à destruição provocada pelos bombardeamentos da II Guerra Mundial e que o debate disciplinar internacional procurava já integrar os valores humanistas que contrariassem o carácter estritamente funcionalista da arquitectura e urbanismo modernos, Coimbra tinha iniciado um processo de destruição do centro histórico para a construção de uma cidade universitária de carácter monumental. A excepção desse conjunto iria acontecer mais tarde, precisamente no edifício construído no final da década de 1950 para receber as actividades culturais e recreativas dos estudantes, numa experiência pioneira na materialização dos princípios arquitectónicos que iriam caracterizar os novos centros culturais da reconstrução europeia.

Durante todo este longo período de modernização e construção de uma nova solução tipológica de equipamento cultural na Europa, Portugal manteve-se, sob o regime do Estado Novo, afastado da implantação de políticas de matriz social-democrata desenvolvidos noutros estados

146. Francisco Keil do Amaral, «Cidades Universitárias. Realizações contemporâneas», *Arquitectura*, n. 55-56 (Janeiro/Fevereiro de 1956): 10.

147. Sobre o assunto ver Patrícia Santos Pedrosa, *Cidade Universitária de Lisboa (1911-1950): génese de uma difícil territorialização* (Lisboa: Edições Colibri, 2008), 154-59; Graça Correa, *M. Norberto Correa. Arquitectura e Urbanismo* (Lisboa: Uzina Books, 2013), 22-37.

da Europa ocidental desde o final da II Guerra Mundial. Longe de se afirmar como um estado social típico do *welfare state*, o regime português conservava uma acção paternalista em vários sectores da sociedade com base em princípios corporativistas que reforçavam a distinção do estatuto social. Difícil de classificar como um estado providência dentro das categorias definidas por Esping-Andersen, a política social do regime português, segundo o autor, “radica-se na tradição corporativa e conservadora da Europa continental”, situação que apenas se alterou após a revolução de 1974 quando o sistema português se aproximou, com um atraso de três décadas, dos regimes universalistas de acesso aos direitos sociais.¹⁴⁸ Em Portugal, não existiu assim o contexto para um debate público alargado sobre políticas culturais e o seu papel na democratização da sociedade. O Estado Novo manteve-se alheado desse debate, optando por uma política populista de reeducação nacional e deixando, com excepção das intervenções nos Monumentos, Museus e Teatros Nacionais, o investimento em equipamentos dedicados à cultura e ao lazer sob a responsabilidade de privados.¹⁴⁹ No entanto, apesar do reconhecimento consensual da existência de um desfasamento na conceptualização e nas oportunidades de uma prática arquitectónica moderna, o discurso e as preocupações de revisão do Movimento Moderno tiveram o seu eco. A oportunidade de criação de um grande centro cultural ao nível dos modelos europeus chegaria mais tarde, com a inauguração, em 1969, da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, mas o debate da representatividade de uma Nova Monumentalidade existiu em Portugal desde finais da década de 1940, em grande parte, através do tema da Síntese das Artes.

148. Gøsta Esping-Andersen, «Orçamentos e Democracia: Estados Providência em Espanha e Portugal, 1960-1986», *Análise Social* XXVIII, n. 122 (1993): 599.

149. Sobre o assunto, abordado no contexto da rede de Cine Teatros em Portugal durante o Estado Novo ver Susana Constantino P. Silva, *Arquitectura de Cine Teatros: Evolução e Registo [1927—1959]. Equipamentos de cultura e lazer em Portugal no Estado Novo* (Coimbra: Almedina, 2010). Para uma leitura dos números do investimento do Estado em “Estabelecimentos culturais e monumentos” ver Presidência do Conselho, *25 Anos de Administração Pública: Ministério das Obras Públicas* (Lisboa: Imprensa Nacional, 1953), 52–53 e quadros anexos. Para uma análise mais profunda das intervenções directas do Estado Novo em Museus ver Carlos Guimarães, *Arquitectura e museus em Portugal: entre reinterpretação e obra nova* (Porto: FAUP Publicações, 2001).

3.

Arquitectura e Síntese das Artes em Portugal: Significado de um Novo Discurso

Em 1945, quando acaba a II Guerra Mundial e se inicia o processo de reconstrução europeia, Portugal, sob o regime do Estado Novo, encontrava-se social e culturalmente afastado dessa dinâmica. As políticas culturais do regime encontravam-se, até então, a cargo do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) que, seguindo os princípios da *política de espírito* do seu director, António Ferro, procurava uma ambígua conjugação de contributos de vanguarda modernista com os valores da nacionalidade, da ordem e da tradição que inspiravam o regime. O final da guerra trouxe, no entanto, algumas alterações ao quadro cultural instalado. Apesar da situação periférica do país, a derrota dos governos autoritários da Europa conduziu ao despertar de um sentido de oportunidade de mudança que se estendeu a vários sectores da sociedade, nomeadamente ao campo das artes e da arquitectura.¹

Neste contexto, a arquitectura portuguesa vai acompanhar as evoluções do discurso e dos exemplos construídos que surgiam no cenário internacional sob os auspícios do *welfare state*, num esforço de abertura que lhe permite o acerto com a revisão do movimento moderno. Nas últimas décadas, a historiografia arquitectónica portuguesa generalizou a ideia de que o movimento moderno nacional se consolidou durante a década de 1950, fruto de uma nova consciência ideológica e social dos arquitectos que, no clima político do pós-guerra, encontraram uma sintonia entre a capacidade técnica e espacial da utilização do betão armado e dos novos modelos plásticos com uma aprofundada reflexão teórica sobre o valor da tradição da arquitectura portuguesa.² Numa inter-relação considerada como inédita entre prática e teoria, as obras pioneiras desse período

1. Independentemente das diferentes fases possíveis de identificar, este trabalho utiliza a designação de “Estado Novo” para o regime que vigorou entre o golpe militar de 28 de Maio de 1926 e o 25 de Abril de 1974, tal como considerado em Fernando Rosas, *O Estado Novo (1926-1974)*, vol. VII, História de Portugal (Lisboa: Editorial Estampa, 1998). Para uma leitura das alterações políticas e económicas do Estado Novo no pós-guerra ver ainda *Ibid.*, VII:351–449. Sobre a acção do SPN e da “política de espírito” de António Ferro ver também Artur Portela, *Salazarismo e Artes Plásticas* (Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e das Universidades, 1982).

2. Ver, por exemplo, Ana Tostões, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50* (Porto: FAUP, 1997).

de consolidação vão abrir o caminho para um maior aprofundamento cultural da arquitectura portuguesa e criar as condições para trabalhar entre os modelos internacionais e as raízes encontradas no contexto e na cultura local.

Conforme se sugere neste capítulo, um dos temas com maior recepção e impacto nesse indiscutível processo de actualização conceptual será o da Síntese das Artes. Incorporado por via do debate teórico dos CIAM mas também pelos exemplos práticos que chegam com *Brasil Builds*, articulando o movimento neo-realista com a tradição da arquitectura portuguesa, o discurso da Síntese das Artes vai ter uma interpretação nacional própria que se reflectirá na produção da arquitectura portuguesa desse período. Tal como em muitos outros exemplos da época, também no projecto das Instalações Académicas de Coimbra esse enquadramento teórico vai ser fundamental para justificar as opções estéticas inerentes ao projecto, usado como *pars pro toto* para uma posição conceptual mais ampla. Seguindo o argumento proposto, este capítulo vai começar por analisar a recepção do Movimento Moderno por via da Síntese das Artes em Portugal, quer através do papel fundamental desempenhado pela revista *Arquitectura* como plataforma de inter-relação desses vários discursos, quer através do impacto causado pela arquitectura moderna brasileira não só enquanto modelo estético mas também pelo modo como contribuiu para uma releitura da própria tradição portuguesa. Por outro lado, a partir de 1953, os arquitectos portugueses começam a participar activamente no debate internacional. Nesse contexto será analisada com particular destaque a realização em Lisboa do III Congresso da União Internacional de Arquitectos (UIA) nesse mesmo ano, com um painel exclusivamente dedicado à Síntese das Artes.

A segunda parte do capítulo orienta-se para os reflexos práticos e efectivos dessa recepção. Segundo se propõe, uma das consequências imediatas do Congresso UIA foi a tentativa de institucionalizar a prática de colaboração entre arquitectos e artistas plásticos, à imagem do que acontecia na reconstrução do pós-guerra, nomeadamente em França. No final do capítulo, examinam-se algumas das mais emblemáticas obras produzidas em Portugal que incorporam os princípios desse novo discurso e acompanham os exemplos contemporâneos da revisão do discurso da arquitectura moderna internacional, com destaque para o conjunto da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa. Apesar de já profusamente publicado e analisado pela historiografia portuguesa,³ a leitura desenvolvida será centrada, em particular, no modo como sintetiza em pleno as características que iremos encontrar de forma embrionária nas Instalações Académicas de Coimbra: um centro cultural urbano que formaliza as ideias de Nova Monumentalidade e de Síntese das Artes.

3. Veja-se, como exemplo, as duas edições monográficas publicadas pela Fundação no seu 50º aniversário coordenadas por Ana Tostões *Fundação Calouste Gulbenkian: Os Edifícios* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006); *Sede e Museu Gulbenkian: A arquitectura dos anos 60: ensaios* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006). Este conjunto é também um dos casos de estudo analisados por Nuno Grande em «Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço: Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa» (Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009).

3.1. A Recepção do Movimento Moderno pela Síntese das Artes: entre Discursos e Práticas

A revista “Arquitectura” 1949-1957: aproximação ao debate internacional

Em 1948 realiza-se em Lisboa o I Congresso Nacional de Arquitectura revelando uma latente vontade de mudança no discurso disciplinar em Portugal. Integrado no evento comemorativo organizado pelo Ministério das Obras Públicas, o congresso vai, paradoxalmente, ser um momento de crítica frontal à sentida imposição do Estado no exercício da arquitectura e de contestação ideológica a muitas das políticas públicas do regime, nomeadamente as de promoção de habitação.⁴ Entre as várias participações no congresso, as intervenções mais actuais e com maior eco serão apresentadas por membros de dois grupos de arquitectos formados no ano anterior: a sociedade Iniciativas Culturais Arte e Técnica (ICAT) e a Organização de Arquitectos Modernos (ODAM). As suas comunicações defendem o papel do arquitecto enquanto interveniente na melhoria da qualidade de vida das populações e reclamam a prática de uma arquitectura moderna, capaz de traduzir as necessidades espirituais e materiais do homem e da sua comunidade.⁵ Tal como acontecia no panorama internacional, onde a arquitectura moderna, por oposição às linguagens escolhidas pelas ditaduras da década de 1930, se associava ao processo de democratização da sociedade do pós-guerra, também em Portugal, em pleno Estado Novo, o discurso disciplinar de apoio aos princípios modernos dos CIAM e da Carta de Atenas vai adquirir conotações políticas. Defender a arquitectura moderna é uma clara afirmação da vontade colectiva de intervenção e mudança entre os arquitectos portugueses, indissociável de reivindicações socioeconómicas mais vastas e de um sinal de clara oposição ao regime.

Nesse mesmo ano, o ICAT vai dar início ao processo de aquisição e renovação da revista *Arquitectura*, existente desde 1927.⁶ O objectivo principal, assumido numa entrevista dada ao

4. O I Congresso Nacional de Arquitectura, promovido pelo Sindicato Nacional de Arquitectos, decorreu entre 28 de Maio e 4 de Junho de 1948, em paralelo com a exposição comemorativa da acção do Ministério das Obras Públicas e Comunicações “15 anos de Obras Públicas 1932-1947”. Subordinado aos temas “A Arquitectura no Plano Nacional” e “O problema Português da Habitação”, a organização do congresso conseguiu que as comunicações não fossem alvo de censura prévia, permitindo assim a sua apresentação pública.

5. Sobre as teses apresentadas no Congresso ver Ana Tostões, ed., *I Congresso Nacional de Arquitectura*, Edição fac-similada (Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008). Sobre o I Congresso e o seu significado cultural ver José António Bandeirinha, *Quinas Vivas. Memória descritiva de alguns episódios significativos entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40* (FAUP Publicações, 1996), 121–41.

6. A sociedade “Iniciativas Culturais, Arte e Técnica, I.C.A.T., Lda” é constituída em Maio de 1947 e a transferência de propriedade da revista *Arquitectura* entre Francisco Pereira da Costa e o ICAT realiza-se oficialmente em Janeiro de 1948. Os Serviços de Censura autorizam a continuação da publicação da revista sob nova propriedade no mês seguinte e a mudança é apresentada na ficha técnica do número 21, de Março de 1948. No entanto, desde Fevereiro de 1946, que vários dos futuros membros do ICAT colaboravam já na revista. Sobre o assunto, incluindo a lista dos sócios fundadores do ICAT, com indicação da cota individual

Jornal dos Arquitectos, em 1989, por João Simões (1908-1994), era o de conseguir uma revista independente que pertencesse ao grupo e funcionasse como um instrumento de afirmação identitária.⁷ Durante os dez anos seguintes o ICAT vai manter-se à frente da *Arquitectura*, criando um novo espaço de intervenção pública e contribuindo para a difusão dos princípios e projectos da arquitectura moderna internacional.

No artigo “Os críticos não se inventaram de um dia para o outro”, Carlos Duarte, uma das figuras da comissão directiva e editorial que substitui o ICAT a partir de 1957, distingue do seguinte modo as diferenças entre os ideais da geração do ICAT, profundamente politizada, “combativa e anti-fascista” e os do novo grupo que irá continuar a *Arquitectura*:

a geração anterior vinha da Bauhaus, do racionalismo alemão e francês; nós estávamos influenciados pela nova literatura, a “História” do Bruno Zevi, a *Casabella*, as revistas que já falavam de linguagens e tinham outras preocupações.⁸

Se a partir de 1957 a revista *Arquitectura* será unanimemente reconhecida como uma revista de “crítica da arquitectura”, a série que se iniciou no final da década de 1940 caracterizará uma revista de “leitura” dos modelos modernos internacionais, em parte adoptados como sinal de oposição política.⁹

Durante quase uma década, entre Agosto de 1949 e Fevereiro de 1957, a *Arquitectura* vai seguir a sua política editorial sob a direcção de Alberto José Pessoa (1919-1985), arquitecto com uma prática profissional já reconhecida e com presença marcada em eventos relevantes, como as Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP), o Congresso de 1948 ou a direcção do Sindicato Nacional de Arquitectos. A edição da revista fica sob a responsabilidade de João Simões, garantindo a transição da antiga direcção e a coerência da produção a partir de então, com muitos dos números a serem organizados por outros membros do ICAT, individualmente ou em grupo, entre os quais Keil do Amaral (1910-1975), Victor Palla (1922-2006), Manuel Barreira, Bento de Almeida (1918-1997), Rafael Botelho (n.1923), Manuel Tainha (1922-2012), Conceição Silva (1922-1982) ou Palma de Melo (1922-2003).¹⁰ Este envolvimento colectivo e trabalho em equipa

da sociedade, ver Nuno Correia, «Crítica e debate arquitectónico na 3ª série da revista “Arquitectura”. Portugal, 1957-1974» (Dissertação de Doutoramento, Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Composició Arquitectònica, 2016), 48–51, 237–40.

7. João Simões, «João Simões: Uma serenidade objectiva (entrevista por Pedro Vieira de Almeida e Fátima Ferreira)», *Jornal dos Arquitectos*, n. 77–78 (Julho de 1989): 9. Nuno Correia destaca a influência de João Simões no processo de transferência de propriedade e renovação editorial da *Arquitectura* em «Crítica e debate arquitectónico na 3ª série da revista “Arquitectura”», 48–49.

8. Carlos Duarte, «Os críticos não se inventaram de um dia para o outro», *Jornal dos Arquitectos*, n. 239 (Junho de 2010): 37. Carlos Duarte justifica ainda essas diferenças de ideias com um discurso de conflito de gerações que opunha a sua e a do ICAT, uma geração fundamentalmente “política”, cuja luta pela modernidade se estendia à arquitectura mas era, acima de tudo, uma luta de oposição ao regime.

9. *Ibid.*, 38.

10. A partir de Março de 1948, a ficha técnica da revista passará a incluir a referência “Propriedade de Iniciativas Culturais Arte e Técnica, ICAT, Lda” mantendo, até Junho de 1948, F. Pereira da Costa como director e editor. No número de Julho de 1948, quando a revista perde o subtítulo “Revista de Arte e



Figura 3.1. e 3.2
Revista *Arquitectura*: primeiro e
último número da 2ª série sob a
d direcção de Alberto Pessoa.

demonstra o empenho colocado na produção da revista como órgão de divulgação do grupo e caracteriza a sua grande vitalidade enquanto colectivo. Como nota Ana Tostões, o que tornou o “espaço da revista insubstituível” foi a sua “capacidade de congregação de profissionais mais atentos” e o seu “poder para criar cumplicidades e solidariedades” junto daqueles que se batiam pelo direito à prática de uma arquitectura contemporânea.¹¹

A produção de uma nova reflexão teórica a partir da *Arquitectura* vai ser lançada por Keil do Amaral que, logo em Abril de 1947, publica “Uma Iniciativa Necessária”, texto fundamental onde apelava à elaboração um estudo científico à arquitectura regional portuguesa com o propósito de aí procurar os elementos racionais de suporte à prática de uma arquitectura moderna. Juntamente com o ensaio de Fernando Távora (1923-2005) “O Problema da Casa Portuguesa”, escrito em 1945, onde este sugeria a validação da arquitectura moderna portuguesa através do conhecimento dos modelos vernaculares e das suas soluções racionais face às condicionantes do lugar, a proposta de Keil é considerada por vários autores como o momento precursor do futuro Inquérito à Arquitectura Regional em Portugal, realizado entre 1955 e 1960.¹² Estes dois textos ganham assim uma enorme importância dentro da escassa produção teórica produzida por arquitectos portugueses na década de 1940. No mesmo ano em que escreve “Uma Iniciativa Necessária”, Keil inicia a publicação na *Arquitectura* de uma série de crónicas precursoras do que viria a ser o debate do Congresso no ano seguinte. Intituladas “Maleitas da arquitectura nacional”, as crónicas

Construção”, João Simões já surge como editor e apenas em Agosto/Setembro de 1949 Alberto Pessoa assume a função de director. O último número da série, de Janeiro/Fevereiro de 1957, já foi preparado por Frederico Santana, Carlos S. Duarte, Daniel Santa Rita e Nikias Scapinakis, que viriam a integrar oficialmente o corpo editorial da terceira série a partir do número seguinte.

11. Tostões, *Os verdes anos*, 25.

12. «O Problema da Casa Portuguesa» foi publicado pela primeira vez em 1945, no semanário *Aloé* e mais tarde, em 1947, republicado na colecção *Cadernos de Arquitectura*. Mais recentemente foi publicado em Fernando Távora, «O Problema da Casa Portuguesa», em *Fernando Távora*, ed. Luiz Trigueiros (Lisboa: Blau, 1993), 11–13. Sobre a sua leitura e significado ver Bandeirinha, *Quinas Vivas*, 79–114. Sobre a importância fundacional deste texto, juntamente com o de Keil ver *Ibid.*, 139–41.

oferecem uma análise crítica das condições da prática da arquitectura em Portugal, denunciando vários temas, nomeadamente, a formação, o atelier, o cliente, as leis e os regulamentos, os materiais de construção, o problema da mão de obra ou a “mania das pressas”. Este conjunto de reflexões de Keil do Amaral para a *Arquitectura* constitui o que Ana Tostões classifica de um “contributo incontornável” na “renovação do sentido e dos conteúdos da revista”.¹³ A sua produção teórica, até ao momento única dentro do grupo, marcou o sentido de mudança que iria ser acompanhado pela intervenção de outros membros da ICAT que, após a sua participação no Congresso de 1948, encontram na *Arquitectura* o suporte para se estreadem no debate teórico.¹⁴

O I Congresso Nacional de Arquitectura torna também mais evidente a existência de um certo consenso entre este grupo de arquitectos portugueses pela prática de uma arquitectura moderna. Para a grande maioria dos participantes no Congresso, como afirma José António Bandeirinha, “ao desejo de não deixar de fazer *em moderno* substituíam-se cada vez mais a impossibilidade de fazer qualquer coisa que não o moderno”.¹⁵ Participando nessa transformação, a direcção da revista *Arquitectura* vai orientar a sua opção editorial para a publicação de projectos que seguissem de forma clara esse novo alinhamento. E dentro dessa selecção, ganham um evidente destaque os artigos e os projectos que tratam da relação entre a arquitectura e as artes plásticas, um dos temas que o debate internacional da época considerava fundamental para a humanização dessa mesma arquitectura moderna. Desde o primeiro momento que a revista vai assumir a sua intenção em se abrir aos temas internacionais afirmando, no editorial de Janeiro de 1948, o primeiro da era ICAT, que:

Queremos enriquecer o recheio da revista. Mais projectos em cada número e maior variedade de assuntos. Incluiremos obras de interesse realizadas no estrangeiro que o Mundo é vasto, Leitor, e é conveniente estar-se a par do que nele se faz.¹⁶

Nesse mesmo número, que marca também a renovação gráfica da revista, anunciam a reprodução integral da Carta de Atenas que classificam como “documento histórico” onde se lançaram as bases do urbanismo moderno e os fundamentos da renovação dos aglomerados urbanos, “com uma precisão e clarividência que os anos e a experiência se têm encarregado de acentuar”.¹⁷ Com esta afirmação, a revista *Arquitectura* posicionava-se abertamente como uma plataforma de

13. Tostões, *Os verdes anos*, 26. Para uma análise das seis crónicas Maleitas da Arquitectura de Keil do Amaral ver Michel Toussaint, «Reler as maleitas da arquitectura nacional», *Jornal dos Arquitectos*, n. 199 (Janeiro de 2010): 9–15.

14. Entre as anteriores obras de Keil do Amaral destacam-se *A Arquitectura e a Vida* (1942), *A moderna Arquitectura Holandesa* (1943) e *O Problema da Habitação* (1945), livros essenciais para compreender a sua visão humanista da arquitectura.

15. Bandeirinha, *Quinas Vivas*, 123.

16. *Arquitectura*, n. 19 (Janeiro de 1948): 4. Estes mesmos objectivos já tinham sido apresentados no primeiro número da série em Fevereiro de 1946 mas será neste número que, como anunciam, se dará um novo recomeço com uma periodicidade mais regular e uma nova imagem gráfica.

17. *Ibid.*, 23. A Carta de Atenas é divulgada pela primeira vez em Portugal em 1944, traduzida e publicada por Nuno Teotónio Pereira na revista *Técnica* editada pela Associação de estudantes do Instituto Superior Técnico. No entanto, é com a sua publicação na *Arquitectura* que se difunde junto da classe profissional.

difusão das propostas da arquitectura moderna e de divulgação dos princípios estabelecidos no interior dos CIAM.

A publicação da Carta de Atenas não significa, no entanto, que a revista não estivesse atenta às preocupações humanistas que começam a surgir no interior do próprio movimento moderno. A par com a transcrição do manifesto do urbanismo moderno, a *Arquitectura* vai também acompanhar os discursos que, também dentro dos CIAM, tentavam contrapor a visão demasiado funcionalista do urbanismo e da arquitectura moderna. Muitos dos artigos teóricos que a revista publica chegam de algumas das mais dominantes revistas internacionais, nomeadamente a francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, a britânica *The Architectural Review* e a italiana *Domus*. Não é por isso de estranhar que alguns dos temas e destaques editoriais reflectam também os interesses destas mesmas revistas, dirigidas respectivamente por figuras carismáticas como André Bloc, James M. Richards ou Ernesto Rogers, todos eles defensores da integração da arquitectura e das artes plásticas como meio de humanização da arquitectura moderna.

Tal como André Bloc vinha fazendo nas páginas da sua revista, Ernesto Rogers tem um papel editorial activo e profundamente individualizado nos dois anos em que foi director da revista italiana *Domus*, entre o início de 1946 e o final de 1947. Do mesmo modo que o grupo ICAT pretendia uma revista própria e um meio de divulgação da arquitectura moderna, também Rogers acreditou na *Domus* como “um instrumento cultural e ideológico indispensável para a introdução da cultura da arquitectura moderna em Itália”.¹⁸ Os seus anos à frente da *Domus*, à qual acrescentou o subtítulo de “La casa dell'uomo”, são também de grande internacionalização, abrindo a revista à contribuição de críticos como, por exemplo, o arquitecto suíço Alfred Roth (1903-1998) ou Sigfried Giedion.¹⁹ Em Dezembro de 1947, no último editorial que publica, assume que criou uma “revista de tendências”,²⁰ em que esta se afirmou como um veículo de expressão da arquitectura moderna e, em particular, dos princípios dos CIAM. No seu trabalho sobre Ernesto Rogers e a cultura arquitectónica italiana após a segunda Guerra Mundial, Luca Molinari considera que o trabalho editorial de Rogers na direcção da *Domus*, foi profundamente influenciado pela sua visão humanista e de unidade entre as artes e reproduziu o tema da Síntese das Artes tal como Giedion o tinha introduzido no Congresso CIAM de 1947, de tal modo que acabou por se conseguir afirmar formalmente como um dos temas de discussão do Congresso seguinte, realizado em Bergamo em

18. Luca Molinari, «Continuità. A response to identify crises Ernesto Nathan Rogers and Italian architectural culture after 1945» (Dissertação de Doutoramento, Delft University of Technology, 2008), 133. Sobre o período de Ernesto Rogers em frente da revista *Domus* e a sua relação com os CIAM ver, em particular, o capítulo 4 «*Modernism needs a magazine. From Domus. La casa dell'Uomo (1946-1948) to the Ciam Congress in Bergamo (1949)*», p.127-168.

19. Giedion publica em primeira mão na *Domus* de Dezembro de 1946 o ensaio «L'eta della meccanizzazione totale», o primeiro excerto público de *Mechanization Takes Command. A contribution to anonymous history* (New York: Oxford University Press, 1948). Ver Maurizio Sabini, «Wittgenstein's Ladder The Non-Operational Value of History in Architecture», *Journal of Architectural Education* 64, n. 2 (Março de 2011): 49–50.

20. Ernesto N. Rogers, «Saluto», *Domus*, n. 223/224/225 (Dezembro de 1947): 2.



Figura 3.3. e 3.4. Revista *Arquitetura*: “Sobre a Ideia de Monumentalidade” de W. Gropius e “O Ovo de Peixe e o Salmão” de A. Aalto, Abril/Maio 1949 e Fevereiro 1953.

1949, sob a organização do grupo CIAM Itália.²¹

Neste contexto, nos primeiros anos da nova direcção, a revista *Arquitetura* publica artigos como “Sobre a ideia de Monumentalidade” de Walter Gropius, “A humanização da Arquitectura” e “O Ovo de Peixe e o Salmão” de Alvar Aalto ou “Pintura e Arquitectura” de Sigfried Giedion. Estes textos podem, de algum modo, resumir parte do debate da época sobre a necessidade de uma vocação mais humanista da arquitectura a partir do interior do próprio Movimento Moderno e a sua selecção revela a actualidade dos temas escolhidos pela linha editorial da *Arquitetura*.

O texto de Gropius, publicado no número de Abril/Maio de 1949, é reproduzido de “In search of a New Monumentality: a symposium”, o suplemento da *The Architectural Review* de Setembro de 1948 que reunia as opiniões de alguns dos mais proeminentes arquitectos e críticos sobre o tema da Nova Monumentalidade.²² Organizado por James M. Richards, director da revista e, como analisado anteriormente, mentor do debate sobre a relação entre a arquitectura moderna e o homem comum dentro dos CIAM, este suplemento é considerado pela historiografia como o momento em que o debate sobre a Nova Monumentalidade alcançou maior intensidade.²³ Alinhando com a actualidade internacional, a *Arquitetura* publica o texto de Gropius cerca de meio ano depois da sua edição original. Na sua contribuição para o debate, muito em linha com a opinião de Giedion, Gropius opõe-se à ideia da representação da expressão colectiva através daquilo que considerava serem as formas estáticas do passado e pelo contrário defende uma “verdadeira expressão” do espírito humano, convertida numa linguagem de novas formas e materiais “que se está a desenvolver no sentido de criar uma nova estrutura física para uma forma de vida cívica

21. Molinari, «Continuità», 156.
22. «In Search of a New Monumentality: a symposium», *The Architectural Review* 104, n. 621 (Setembro de 1948): 105, 117–28.
23. Joan Ockman, ed., *Architecture Culture: 1943-1968. A Documentary Anthology* (New York: Rizzoli, 1993), 28.

Figura 3.5.
Revista *Arquitectura*: “Pintura e
Arquitectura” de S. Giedion,
Maio 1952.



mais elevada”.

Os textos de Alvar Aalto, publicados em Agosto de 1950 e Fevereiro de 1953 são, respectivamente, retirados da *Technology Review* de Novembro de 1940 e de *Domus* de Outubro/Dezembro de 1947. O primeiro deles, “A Humanização da Arquitectura”, é um dos textos seminais de Aalto onde, de forma precursora, é proposta uma nova visão para o funcionalismo da arquitectura moderna. Aqui, Aalto afirma que o propósito da arquitectura é o de “harmonizar o mundo material com a vida humana. Fazer uma arquitectura mais humana significa melhor arquitectura e isso significa um funcionalismo muito maior do que aquele meramente técnico”.²⁴ “O Ovo de Peixe e o Salmão”, com um título próximo da sua tradução para inglês “The Trout and the Mountain Stream”, foi publicado na revista italiana como “Architettura e Arte Concreta”. Escrito especialmente para o último número da *Domus* organizado por Rogers, onde este publica o seu famoso editorial de despedida “Saluto”, o texto de Aalto foi encomendado com o propósito específico de falar sobre a “relação entre arquitectura e a moderna arte concreta”.²⁵ Para Aalto essa relação é mais profunda do que uma simples colaboração organizada entre arquitectura, a escultura e a pintura, uma vontade que na sua opinião é mais defendida pelas associações artísticas do que pelos grandes artistas em si. Neste artigo, Aalto defende que existe uma recíproca influência, ainda que indirecta, entra a arte abstracta e a arquitectura moderna, considerando que se está a alcançar o início de uma nova “unidade de arte que tem fontes mais profundas que a reunião superficial dos diferentes géneros de arte sendo o ponto de partida o «status nascendi»”. Esse “ponto de partida”, comum à

24. Alvar Aalto, «A Humanização da Arquitectura», *Arquitectura*, n. 35 (Agosto de 1950): 8.

25. Este foi um dos temas editoriais com mais destaque durante a direcção de Rogers. Nos dois anos em que Rogers esteve na direcção da *Domus*, a revista deu particular destaque à Arte Concreta, tentando introduzir o tema no seu público, através, por exemplo, da figura e obra de Max Bill mas também pela publicação de textos e artigos de artistas italianos que, poucos anos mais tarde, formariam em Milão o Movimento per l'Arte Concreta (MAC). Interessado em diferentes formas de abstracção mas também na síntese das artes como meio de colaboração entre arquitectura, escultura, pintura e design o grupo viria a juntar-se ao Grupo Espace, de André Bloc. Sobre o assunto ver Berni Canani, Luciano, and Giorgio Di Genova. *MAC/Espace: arte concreta in Italia e in Francia, 1948-1958*. (Bologna: Bora, 1999).

arquitectura e às outras artes é, na sua opinião, “abstracto mas ao mesmo tempo influenciado por todos os conhecimentos e todos os sentimentos que se acumulam em nós”.²⁶

A ideia da introdução do *sentimento* na produção arquitectónica moderna, por oposição ao *pensamento* do período estritamente racionalista era também um dos argumentos mais reiterados por Sigfried Giedion, usado com particular destaque na sua exposição no CIAM de 1947. A influência dos valores estéticos na arquitectura moderna volta a ser apresentada no artigo “Pintura e Arquitectura” publicado pela *Arquitectura* em Maio de 1952. Sem fazer referência editorial à origem do artigo, parece ter sido traduzido directamente de “The Need for a Basic Reform in Architectural Education” publicado originalmente pela revista alemã *Das Werk* em Fevereiro de 1949 e que viria a integrar o livro *Architektur und Gemeinschaft* publicado apenas em 1956, composto com base numa compilação de conferências e artigos escritos por Giedion desde 1937.²⁷

Através deste conjunto de artigos, a *Arquitectura* apresentava aos arquitectos portugueses um resumo importante sobre o debate da monumentalidade moderna e da expressão plástica em arquitectura do pós-guerra. A par da publicação dos textos de algumas das mais proeminentes figuras do Movimento Moderno, a revista dedica também dois dos seus números de 1951 a publicar as actas do CIAM 7, congresso realizado dois anos antes em Bergamo, que tinha adoptado a Síntese das Artes como um dos temas centrais.²⁸ Já antes disso, logo no número de Junho/Julho de 1949, tinha reproduzido uma versão condensada de um artigo de Simone Gille-Delafon publicado no jornal francês *Arts*, intitulado “O VII Congresso Internacional da Arquitectura Moderna”, onde a jornalista e crítica de arquitectura começa por elogiar o que considera ser a “visão elevada” dos CIAM em inscreverem o tema no Congresso mas concluindo que, perante o debate ocorrido, “enquanto se procede à reconstrução das cidades, uma nova síntese entre as artes plásticas - teve-se de confessar - revela-se impotente”.²⁹

Apesar do afastamento das políticas de reconstrução europeias que motivaram, em parte, o

26. Alvar Aalto, «O Ovo de Peixe e o Salmão», *Arquitectura*, n. 46 (Fevereiro de 1953): 15–16. A versão publicada na revista *Arquitectura* omite o parágrafo em que Aalto se refere ao convite de Rogers para escrever sobre “relação entre arquitectura e a moderna arte concreta”. Para a versão integral e original do texto ver Alvar Aalto, «Architettura e arte concreta», *Domus*, n. 223/224/225 (Dezembro de 1947): 3–12.

27. *Architektur und Gemeinschaft* seria traduzido para português e publicado em Sigfried Giedion, *Arquitectura e Comunidade*, trad. Ana de Freitas, LBL Enciclopédia 6 (Lisboa: Livros do Brasil, 1958). O texto seleccionado pela revista *Arquitectura* em 1952 corresponde quase na íntegra ao capítulo «Acerca da concordância da Pintura com a Arquitectura» (p.60-70) que tem como artigo base «The Need for a basic reform in architectural education» publicado na revista alemã *Das Werk* em 1949. O livro foi publicado em inglês como *Architecture, You and Me. The diary of a development*, editado numa versão revista em 1958 pela Harvard University Press mas que não inclui o referido texto.

28. «Actas Oficiais do VII C.I.A.M.», *Arquitectura*, n. 38–39 (Maio de 1951): 2,33-35; «Actas Oficiais do VII C.I.A.M.», *Arquitectura*, n. 40 (Outubro de 1951): 11–18.

29. Simone Gille-Delafon, «O VII Congresso Internacional da Arquitectura Moderna», *Arquitectura*, n. 31 (Julho de 1949): 9. O artigo original foi publicado in *Arts*, no. 225 de 19 de Agosto de 1949. A edição do número da revista *Arquitectura*, com capa de Junho/Julho de 1949 deve ter sido preparada em data posterior.



Figura 3.6.
II Exposição Geral de Artes
Plásticas na Sociedade de
Belas Artes, Lisboa, 1947.

relançamento do debate da Síntese das Artes como parte da revisão do discurso do movimento moderno, o tema também ganhava algum relevo no plano nacional. Para além da divulgação internacional, a revista *Arquitectura* procurou, igualmente, servir como plataforma para o debate que vinha sendo formulado também internamente.³⁰ Em particular, a relação do trabalho do arquitecto e do artista plástico ganhou expressão com a cobertura feita às EGAP, através de artigos de opinião de duplas de artistas e arquitectos como Lima Freitas e Cândido Palma de Melo ou Júlio Pomar e Manuel Tainha.³¹ Espaço alternativo às Exposições de Arte Moderna organizadas pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), as EGAP vão reunir nas suas mostras anuais, realizadas entre 1946 e 1956, um grande número de artistas de várias disciplinas, na sua maioria ligados ao movimento neo-realista.³² No seu comentário sobre a secção de arquitectura da V EGAP, Cândido Palma de Melo reafirma o carácter de integração das disciplinas presente na exposição:

É a EGAP a única exposição que se realiza entre nós em que os arquitectos expõem ao lado dos seus irmãos plásticos. O aparecimento de projectos de arquitectura na I Exposição e a continuidade verificada até esta V, veio demonstrar que os arquitectos, da mesma maneira que os pintores, os escultores, os desenhistas e ceramistas, acreditam ser possível por meio

30. Veja-se, por exemplo, o debate iniciado com o artigo de Victor Palla «Lugar do Artista Plástico» publicado no número de Julho de 1948 e a reacção de Frederico George, em carta publicada em Outubro/Dezembro do mesmo ano.

31. Publicados na secção «Artes Plásticas» dos números de Maio de 1948, Agosto de 1950 e Agosto de 1953.

32. Organizadas pela Comissão de Escritores, Jornalistas e Artistas Democráticos do Movimento de Unidade Democrática (MUD), as EGAP tiveram ainda uma forte dimensão política, constituindo-se como uma das principais expressões de oposição à política cultural do regime, organizada pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), mais tarde denominado Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). A representação na secção de Arquitectura das EGAP será feita, na sua maioria, por arquitectos ligados ao ICAT. Sobre a relação entre as EGAP e o neo-realismo em Portugal ver José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, 4.^a ed. (Lisboa: Livros Horizonte, 2009), 239–55. Para uma relação detalhada das participações dos arquitectos nas EGAP ver Bárbara Coutinho, «A arquitectura sob os ventos do neo-realismo», em *Batalha pelo Conteúdo. Exposição Documental Movimento neo-realista português*, ed. David Santos, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira; Museu do Neo-Realismo (Vila Franca de Xira, 2007), 208–19.

destas exposições, uma educação do público dentro dos seus princípios, que apresentam como o caminho para a solução dos problemas da arquitectura num sentido mais coerente com a vida e técnicas modernas.³³

Antecipando o apelo feito em várias plataformas e encontros internacionais para um maior contacto entre as disciplinas, as EGAP serviram como um inédito local de encontro das várias expressões artísticas, entre as quais a arquitectura. Esse objectivo surge expresso logo no primeiro manifesto das EGAP, publicado no Catálogo da Exposição em 1946, onde se afirma que “as artes voltaram a aproximar-se, a perder alguma coisa do seu exclusivismo, a viver de certo modo em função umas das outras, como expressões diferentes mas solidárias”.³⁴ Anos mais tarde, Nuno Teotónio Pereira (1922-2016) confirmaria, com a sua própria experiência, a importância das EGAP no convívio entre arquitectos, pintores e escultores. Como resultado desse contacto mais estreito, foi possível concretizar a integração das artes plásticas, fenómeno que, segundo o arquitecto, “estava na ordem do dia”³⁵.

Ainda que sem o papel crítico reconhecido à terceira série da revista, este conjunto de publicações revela uma postura editorial intencional e uma selecção coerente de temas que pretendia posicionar e pôr a debate. Ao longo da década de 1950, a *Arquitectura* vai conseguir afirmar-se, ocupando um lugar vazio no panorama nacional.³⁶ As suas opções editoriais tiveram um papel decisivo na formação de uma nova consciência sobre os temas fundamentais da cultura arquitectónica em debate, no modo como condicionaram a produção e o discurso contemporâneos que chegava aos arquitectos portugueses.

No início da nova série da revista, no número de Janeiro de 1948, é publicada uma notícia sobre a realização do CIAM 6 e anunciado o lançamento dos números de duas proeminentes revistas internacionais, a *L'Architecture d'Aujourd'hui* e a *Forum*, inteiramente dedicados à arquitectura moderna Brasileira. Ainda que sem nenhum propósito editorial específico, este facto é curioso no sentido de parecer antever as duas plataformas temáticas onde se vai movimentar a nova direcção da *Arquitectura* e através das quais contribuiu para a recepção colectiva do Movimento Moderno em Portugal: por um lado, a reprodução de textos fundamentais do *mainstream* europeu, em

33. Cândido Palma, «V Exposição Geral de Artes Plásticas», *Arquitectura*, n. 35 (Agosto de 1950): 18–22.

34. Sociedade Nacional de Belas Artes, ed., *Exposição Geral de Artes Plásticas* (Lisboa: SNBA, 1946), 3.

35. Nuno Teotónio Pereira, «Um testemunho sobre a arquitectura nos anos 50», em *Escritos* (Porto: FAUP Publicações, 1996), 259. Dando o exemplo do seu atelier, Nuno Teotónio Pereira refere a participação de Frederico George e do escultor Jorge Vieira nos projectos da Igreja das Águas e no Bloco das Águas Livres, e de vários artistas para Olivais Norte.

36. Quando o ICAT assume o novo corpo editorial, apenas se editava em Portugal a revista *Arquitectura Portuguesa*, na época intitulada *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação (reunidas)* (1935-1958). A partir de 1952, a direcção dessa revista é assumida por Bento d'Almeida e Victor Palla orientando-a também para a arquitectura moderna e com especial atenção para a produção latino-americana. Sobre as revistas de arquitectura em Portugal e o seu posicionamento em relação aos temas abordados ver breve sumário em «Periódicos Portugueses em Arquitectura», *Jornal dos Arquitectos*, n. 1 (Novembro de 1981): 1, 6–7.



Figura 3.5.
Revista *Arquitectura*: “Decorativo, Apenas?” de J.Pomar, Abril/Maio 1949.

particular os que focavam a nova abordagem humanista da arquitectura e, por outro, a divulgação da arquitectura moderna vinda da América Latina, em particular, do Brasil, de onde chegavam exemplos de uma nova arquitectura moderna que representava, de forma singular, as hipóteses de concretização do discurso da Síntese das Artes.

Brasil: a Síntese das Artes como paradigma de modernidade

Em Maio de 1949 a revista *Arquitectura* publica um artigo de Júlio Pomar intitulado “Decorativo, apenas?” onde o pintor, na sequência de uma série de textos que vinham tratando a relação do trabalho do arquitecto e do artista plástico no plano nacional, critica o tipo de intervenção artística meramente superficial realizada quando o artista plástico não está envolvido na concepção total da obra. Seguindo o exemplo do que acontecia com as obras de Portinari no Brasil, Pomar propunha que o papel dos arquitectos não se limitasse à encomenda de elementos decorativos e desafiava-os a participarem numa “tentativa de real pesquisa plástica”, redireccionando o “preconceito moderno contra a decoração para uma visão mais aberta e integrante da arquitectura”. O trabalho de Portinari é, assim, apresentado como o resultado de um “concerto perfeito” entre a arquitectura, a pintura e a escultura e, simultaneamente, reconhecido pelo seu valor autónomo: “nos frescos de um Portinari ou nos seus famosos azulejos, estão sem dúvida alguma das mais elevadas expressões da arte do nosso tempo”.³⁷

Desde a sua participação com a obra “o Café” no Pavilhão do Brasil da Exposição do Mundo Português em 1940, que a figura do artista brasileiro Candido Portinari (1903-1962) tinha ganho reconhecimento no meio intelectual português, em particular entre os representantes do movimento neo-realista. O seu trabalho conjunto com figuras como Lucio Costa (1902-1998)

37. Júlio Pomar, «Decorativo, apenas?», *Arquitectura*, n. 30 (Abril/Maio de 1949): 8–9.



Figura 3.8.
L. Costa e O. Niemeyer,
Pavilhão do Brasil na
Exposição Internacional de
Nova Iorque, 1939.

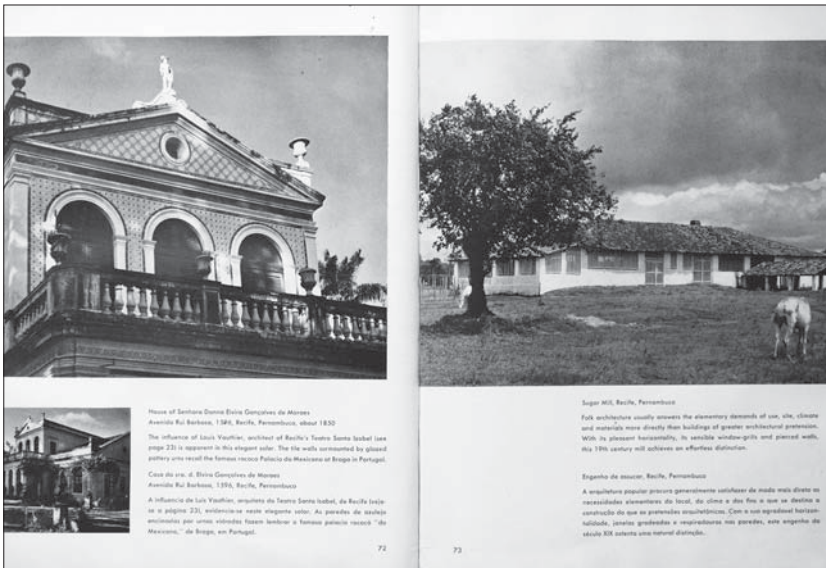


Figura 3.9.
Casa séc. XIX e Engenho
de Açúcar, Pernambuco,
publicados em *Brazil Builds*,
1943.

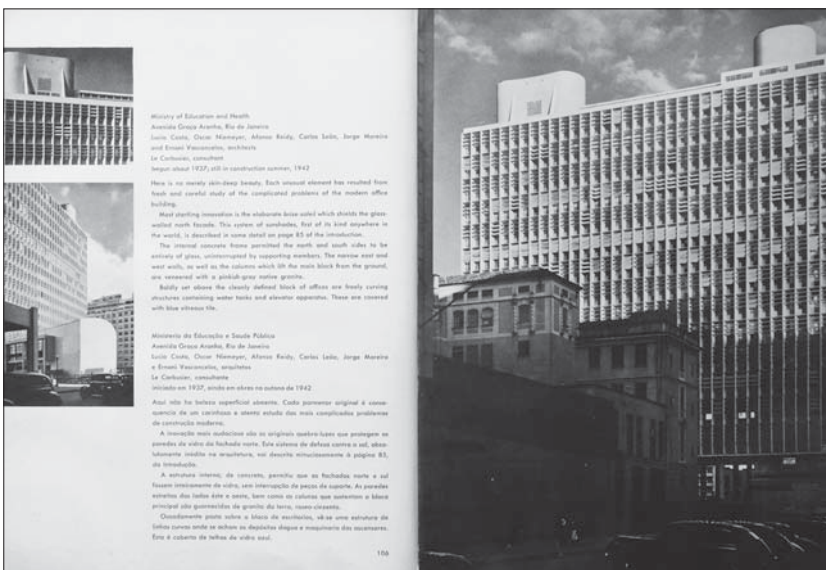


Figura 3.10.
L. Costa, O. Niemeyer, A.
Reidy, C. Leão, J. Moreira
e E. Vasconcelos com Le
Corbusier: Ministério da
Educação e Saúde do Rio de
Janeiro publicado em *Brazil
Builds*, 1943.

e Oscar Niemeyer (1907-2012) em projectos emblemáticos da arquitectura moderna brasileira ganhou uma enorme notoriedade internacional e permitia, igualmente, projectar o cenário de uma bem sucedida integração da arquitectura e artes plásticas.³⁸

Na transição da década de 1940, dois eventos foram fundamentais para o reconhecimento internacional da arquitectura brasileira: a Exposição Internacional de Nova Iorque de 1939 e a exposição *Brazil Builds* realizada no MoMA em 1943.³⁹ O primeiro grande impacto deu-se com o pavilhão que o Brasil apresentou na Exposição de 1939, desenvolvido por Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Com os *brise-soleil* da fachada principal e a enorme rampa em curva que vem buscar os visitantes para o seu interior, o pavilhão apresenta reunidas algumas das principais características que viriam a caracterizar o modernismo brasileiro. A reacção foi imediata e várias revistas internacionais, como a *Architectural Review*, a *Casabella* ou a *Architectural Forum* destacam positivamente a solução estrutural, o controlo da luz e a linguagem do pavilhão. O segundo e mais importante momento deu-se com a realização da exposição do MoMA. Organizada por Philip L. Goodwin e ilustrada com fotografias de G. E. Kidder Smith, a exposição confrontava a arquitectura vernacular e colonial do país com a sua produção moderna, incluindo os recentes edifícios desenhados por Costa e Niemeyer, legitimando-a através da ligação com o seu contexto cultural e paisagístico específico.⁴⁰ A ampla divulgação do catálogo da exposição contribuiu indelevelmente para o fenómeno da enorme popularidade e receptividade da arquitectura moderna brasileira durante a década seguinte.

Ao longo desse período, várias das mais reconhecidas revistas internacionais fizeram uma cobertura intensa da arquitectura moderna produzida recentemente no Brasil, com uma série de números dedicados ao tema; em particular, tiveram uma enorme difusão o número de Março de 1944 da *The Architectural Review*, ainda em plena II Guerra Mundial, e os dois números especiais da *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicados ao Brasil publicados, respectivamente, em 1947 e 1952.⁴¹ *Brazil Builds* e a imprensa internacional apresentavam a arquitectura moderna brasileira

38. Candido Portinari é autor dos murais de azulejos integrados na Igreja de São Francisco, no Complexo da Pampulha (1943), da autoria de Oscar Niemeyer e no Ministério da Educação e da Saúde no Rio de Janeiro (1936-1945), da autoria de Lucio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos e Jorge Machado Moreira e com a consultoria inicial de Le Corbusier. Para além da integração entre pintura e arquitectura, estas obras também se distinguem pelo trabalho de paisagismo da autoria de Roberto Burle Marx.

39. Sobre a influência destes dois eventos na divulgação internacional da arquitectura moderna brasileira ver Zilah Quezado Deckker, *Brazil Built. The Architecture of the Modern Movement in Brazil* (London, New York: Spon Press, 2001).

40. *Ibid.*, 127.

41. O número «Brésil» da *L'Architecture d'Aujourd'hui* de 1947, apresenta projectos de Óscar Niemeyer, Lucio Costa, Burle Marx e Rino Levi, entre outros, com destaque para o Ministério da Educação e Saúde, o Pavilhão do Brasil da Exposição de 1939 e o Complexo da Pampulha. O número inclui ainda um dossier com o projecto da Cidade dos Motores de Paul Lester, Wiener e Sert, com texto de Le Corbusier. O número de 1952, com o título «La contribution actuelle du Brésil a l'évolution de l'architecture contemporaine» tem artigos de André Bloc, Sigfried Giedion e Lucio Costa. Um dos artigos da *The Architectural Review*, assinado por Sacheverell Sitwell, cunhou a expressão “Brazilian Style”.

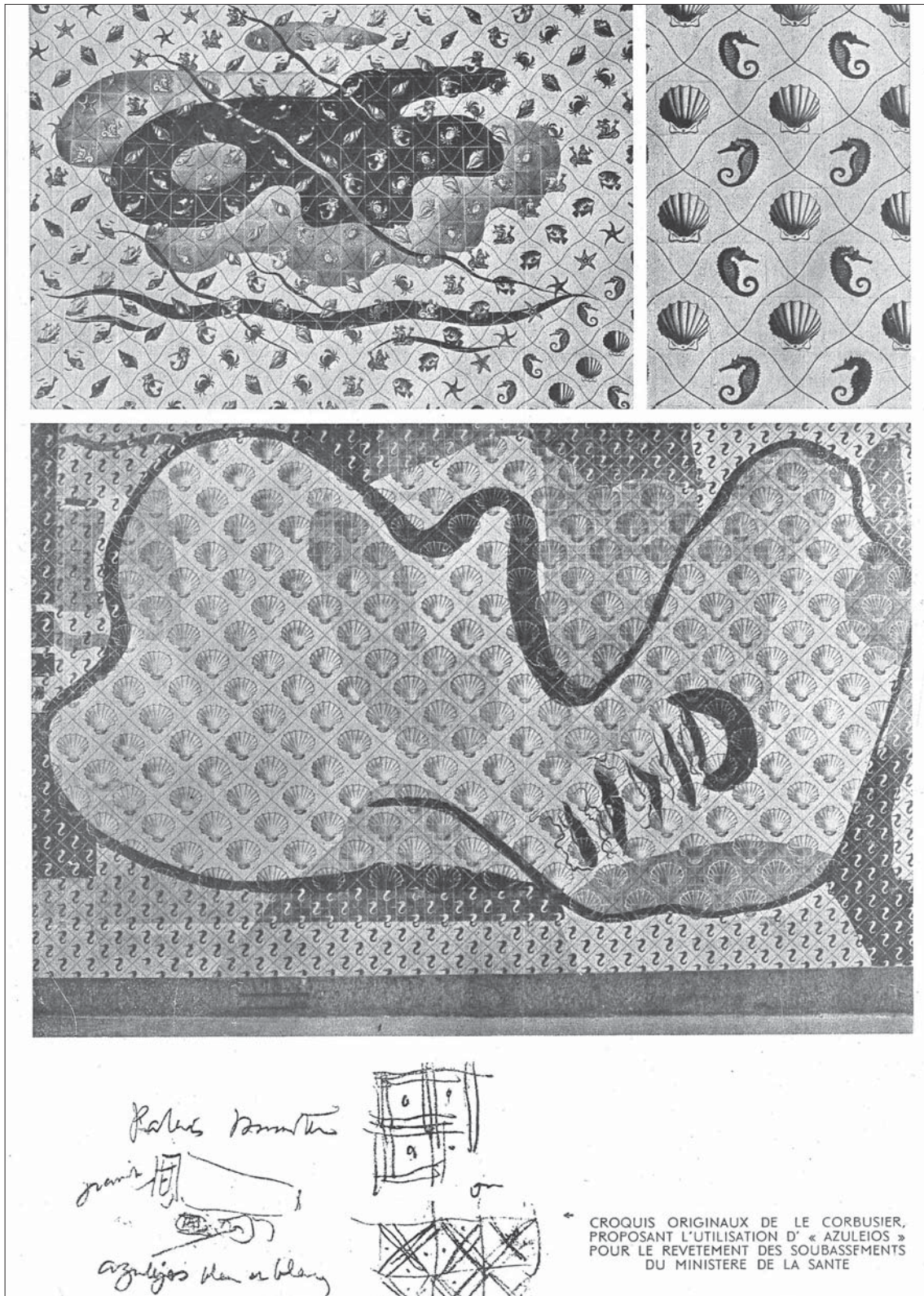


Figura 3.11.
Revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*: "Azulejo", Setembro 1947.

como um fenómeno coerente de aplicação dos princípios da movimento moderno que deveria ser entendido, principalmente na Europa, como um exemplo na reconstrução urbana do pós-guerra. O edifício do Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro, concluído em 1945, correspondia à primeira encomenda oficial de um edifício governamental moderno, revelando um progresso no modo como o Brasil aceitava novas linguagens de representação. Giedion, em “The Need for a New Monumentality”, e Elizabeth Mock, em *Built in USA Since 1932*, referem-no como um dos exemplos pioneiros da nova monumentalidade moderna a par com os projectos não construídos de Le Corbusier e Pierre Jeanneret para o Palácio da Liga das Nações e para o Palácio dos Sovietes. Por contraponto com a maioria das construções oficiais construídas no período entre guerras, que optavam por uma estética de referências clássicas ou Beaux Arts e que Giedion tinha classificado de pseudo-monumentalidade, estes projectos provavam que a arquitectura moderna era capaz de se adaptar a edifícios de representação institucional, simbolizando simultaneamente o seu poder e as aspirações sociais contemporâneas.

Do mesmo modo, o caso brasileiro era apresentado como a materialização das possibilidades expressivas da Síntese das Artes e do potencial que esta permitia para uma maior receptividade da arquitectura moderna. Todas estas publicações difundem à escala internacional as imagens do mural de Portinari no Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro legitimado, principalmente na Europa, pela colaboração inicial de Le Corbusier no projecto. Num artigo intitulado “Azulejo”, o número da *L'Architecture d'Aujourd'hui* de 1947 apresenta um esquisso de Le Corbusier para a utilização dos azulejos no revestimento do edifício, atribuindo ao arquitecto europeu a autenticidade reconhecida na obra brasileira. No início do texto pode-se ler que: “o renascimento no Brasil de uma antiga técnica de revestimento mural é devido a Le Corbusier que propôs em 1936 a sua aplicação no Ministério da Saúde”.⁴²

Se por um lado existe essa tentativa de encontrar no modernismo europeu as raízes da capacidade expressiva que se produzia no Brasil, por outro, várias publicações dão um destaque particular ao “uso imaginoso do azulejo”⁴³ como um sinal da sua singularidade e da sua capacidade de conciliar os elementos tradicionais da construção com as novas formas contemporâneas. Elizabeth Mock, responsável no MoMA pela edição do catálogo *Brazil Builds*, apresentava as inovações da arquitectura brasileira com uma certa continuidade em relação à tradição da arquitectura colonial. Além dos *brise-soleil* ou dos *pilotis*, para Mock, “a popularidade do azulejo azul e branco vem desde o início do século XVII, quando a moda e, frequentemente, os próprios azulejos eram importados de Portugal”.⁴⁴

42. «Azulejo», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 13–14 (Setembro de 1947): 7.

43. Philip L. Goodwin e G. E. Kidder Smith, *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942 / Construção Brasileira: Arquitetura Moderna E Antiga 1652-1942* (The Museum of Modern Art, 1943), 89–90.

44. Elizabeth Mock, «Building for Tomorrow», *Travel*, Junho de 1943. Cit. in Deckker, *Brazil Built. The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, 149.



Figura 3.12. Revista *Arquitetura*: Exposição de Arquitectura Contemporânea Brasileira, Novembro/Dezembro 1954.



Figura 3.13. Conferência de W. Alves de Sousa, Novembro/Dezembro 1954.

Em Portugal, todas estas publicações têm uma enorme receptividade e *Brazil Builds*, em particular, assume-se como um livro de referência entre os arquitectos portugueses.⁴⁵ Acompanhando o entusiasmo internacional, a revista *Arquitectura* vai também publicar uma série de artigos e textos das mais eminentes figuras brasileiras, em particular os que contribuíam para a contextualização teórica da relação entre arquitectura e as restantes disciplinas artísticas como é o caso de “A Arquitectura é uma Arte e uma Ciência” de Rino Levi, publicado em Novembro de 1951 e “O Arquitecto e a Sociedade Contemporânea” de Lucio Costa, em Junho de 1953. No número de Fevereiro/Março de 1954 é dedicado um artigo aos jardins de Burle Marx, salientando também o papel do paisagismo na Síntese das Artes. A *Arquitectura* é ainda responsável pela cobertura das duas exposições de arquitectura moderna brasileira que se realizaram em Lisboa, em 1948 e 1953, ambas inauguradas por uma conferência do arquitecto Wladimir Alves de Sousa. A primeira dessas exposições, realizada no Instituto Superior Técnico, é anunciada na revista como um acontecimento “de invulgar interesse no campo das Artes Plásticas”, esclarecendo que,

embora os arquitectos portugueses já tivessem um conhecimento nítido do valor das actuais tendências da arquitectura no Brasil, através de várias publicações estrangeiras, o assunto ganhou um interesse novo e uma maior objectividade uma vez explicado por alguém que o tem vivido de perto.⁴⁶

A recensão da conferência será publicada no número seguinte, num texto de Formosinho Sanchez onde elogia a “noção perfeita da união do principio estrutural com o equilíbrio estético”⁴⁷ dos exemplos mostrados, destacando a referência feita na conferência a Burle Marx, como um exemplo valioso na colaboração entre paisagistas e arquitectos. Alguns anos mais tarde, no número de Novembro/Dezembro de 1954, a revista cobre com destaque a exposição *Arquitectura Contemporânea Brasileira* que integrara no ano anterior as actividades do III Congresso UIA.⁴⁸ Desta vez, apresenta imagens do evento e reproduz integralmente a conferência de Alves de Sousa onde destaca os nomes de Le Corbusier, Lucio Costa e Niemeyer na consolidação da nova arquitectura brasileira e onde são evocadas as relações com a cultura europeia e em particular com a tradição herdada de Portugal.

45. Sobre este assunto ver, entre vários, Nuno Teotónio Pereira, «A influência em Portugal da Arquitectura Moderna Brasileira», em *Escritos* (Porto: FAUP Publicações, 1996), 298–305; Tostões, *Os verdes anos*, 42; Ana Vaz Milheiro, *A Construção do Brasil. Relações com a cultura arquitectónica portuguesa* (Porto: FAUP Publicações, 2005), 314–15.

46. «Ecos e Notícias», *Arquitectura*, n. 28 (Janeiro de 1949): 22.

47. Formosinho Sanchez, «Arquitectura Moderna Brasileira. Arquitectura Moderna Portuguesa», *Arquitectura*, n. 29 (Março de 1949): 17.

48. *Arquitectura Contemporânea Brasileira* é uma exposição itinerante, dirigida por Wladimir Alves de Sousa que inaugura em Inglaterra e na Alemanha, antes de se deslocar a Portugal por ocasião do III Congresso da UIA, com o patrocínio do Sindicato Nacional de Arquitectos. É montada na Sociedade Nacional de Belas Artes, num evento paralelo as exposições internacionais do congresso que não incluíam nenhuma representação da produção sul americana. As notícias sobre a exposição foram publicadas em «Ecos e Notícias», *Arquitectura*, n. 48 (Agosto de 1953): 24; «Exposição de Arquitectura Contemporânea Brasileira», *Arquitectura*, n. 53 (Novembro de 1954): 17.

A ligação histórica e cultural entre os dois países funcionou como um elemento determinante para que se desenvolvesse em Portugal uma leitura particular do sucesso internacional que a modernidade da arquitectura brasileira tinha conquistado. Do Brasil chegavam os exemplos de uma experiência consolidada no uso de materiais como o azulejo que, sendo tradicionalmente português, surgia agora aplicado com uma nova expressão plástica, inequivocamente moderna e que exemplificava na perfeição a ideia de integração das artes. Keil do Amaral será uma das vozes a reconhecer essa nova possibilidade de reinterpretação do uso do azulejo, validada pela modernidade brasileira ainda que consciente do perigo de reduzir a sua utilização a um mero recurso formal. Retrospectivamente, afirmará que:

Olhávamos os azulejos como curiosidades de um passado morto e não ocorria à imaginação dos arquitectos portugueses que pudessem prestar-se à valorização da arquitectura moderna. Essa ideia, porém, seduziu os Brasileiros, que logo a exploraram com êxito, num momento em que as suas obras chamavam as atenções do mundo pelo arrojo, pela juventude, pela liberdade formal. (...) E nós que não as soubemos explorar, passamos a copiar os Brasileiros! A copiar os partidos plásticos, deslumbrados com a sua modernidade, mas sem ao menos o assimilarmos convenientemente.⁴⁹

Em várias ocasiões, como Keil refere, os elementos genuínos da arquitectura brasileira multiplicados pela imprensa internacional, - o azulejo, as grelhas, os *pilotis* ou as rampas em curva - limitaram-se a ser reproduzidos e utilizados sem uma verdadeira assimilação. No entanto, existiu também um processo reflexo, explicado por Ana Vaz Milheiro, no qual os portugueses viram na arquitectura brasileira as possibilidades da sua própria história. As imagens que *Brazil Builds* reproduz, pondo a arquitectura colonial lado a lado com a produção contemporânea, permitiram aos arquitectos portugueses “enfrentar a sua própria *vernacularidade*” liberta de carga historicista.⁵⁰

No seguimento da primeira exposição de arquitectura moderna brasileira em Lisboa, Victor Palla publica para a *Arquitectura* um texto intitulado “Lugar da Tradição” onde elogia a continuidade que a arquitectura moderna brasileira conseguiu estabelecer com a sua própria tradição formal. Publicado no número da revista dedicado ao I Congresso Nacional de Arquitectura - onde se tinha já debatido a revisão dos conceitos de tradição e regionalismo -, o artigo de Palla sintetiza o modo como essa tradição podia ser reinterpretada como uma ideia moderna. Tal como tinha acontecido no Brasil, aceitar a arquitectura tradicional legítima, da experiência vivida ligada ao passado e interpretada segundo uma visão actualizada do real, uma produção que não é formalista ou superficial e que “não pesa tanto quanto parece” era o modo de defender a arquitectura moderna a partir da tradição e assim, nas suas palavras, de “combater o adversário no seu próprio campo”.⁵¹

49. Francisco Keil do Amaral, *Lisboa, uma cidade em transformação* (Lisboa: Publicações Europa América, 1969), 171.

50. Milheiro, *A Construção do Brasil*, 315.

51. Victor Palla, «Lugar da Tradição», *Arquitectura*, n. 28 (Janeiro de 1949): 4–5.



Figura 3.14. Revista *Arquitetura*: “Lugar da Tradição” de V. Palla, Janeiro 1949.

A recepção que a arquitectura brasileira teve em Portugal no final da década de 1940 adquire também uma dimensão que vai para além da componente formal quando permite aos arquitectos portugueses um reconhecimento das suas próprias continuidades culturais. A partir dos anos 1960, como esclarece Nuno Teotónio Pereira, o modelo da arquitectura brasileira vai-se atenuando, talvez substituído pelo reencontro com a cultura local conseguido por via da realização do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa. No entanto, mantém-se actual a herança de “uma arquitectura como prática inovadora expressando aspirações de modernidade e fruto de condições sociais e culturais próprias que mantiveram a sua actualidade”.⁵² Através do paradigma estabelecido pela modernidade brasileira, a arquitectura portuguesa encontrava um caminho para poder agora projectar-se na modernidade internacional.

1953: a abertura aos congressos internacionais

Em Setembro de 1953 realizou-se em Lisboa o III Congresso da União Internacional de Arquitectos (UIA). No rescaldo do Congresso Nacional de Arquitectura de 1948, num momento em que o final da II Guerra Mundial alimentava a possibilidade de abertura do país à cultura internacional, o III Congresso UIA traz a Portugal críticos, arquitectos e artistas envolvidos no debate dos novos caminhos da arquitectura moderna no contexto de reconstrução europeia do pós-guerra.

Com o final da II Guerra Mundial, Pierre Vago, redactor da *L’Architecture d’Aujourd’hui*, inicia através da revista um processo de mobilização dos arquitectos, apelando ao esforço e participação na reconstrução e anunciando “o início de uma nova era: a era da Construção e a era dos Arquitectos”.⁵³ A destruição provocada pelo conflito mundial, o agravamento dos problemas de habitação e a tomada de consciência da importância do planeamento na reconstrução urbana

52. Pereira, «A influência em Portugal da Arquitectura Moderna Brasileira», 305.

53. Pierre Vago, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n. 1 (Mai/Juin de 1945).

convergir para um apelo à reformulação do papel dos arquitectos na sociedade do pós-guerra. Como resultado, em 1948, é criada a UIA a partir da junção de anteriores organizações internacionais de arquitectos, com o propósito de criar uma plataforma internacional para a reunião das associações profissionais dos vários países membros.⁵⁴ O congresso inaugural de 1948 em Lausanne, na Suíça, é realizado sob o tema “O arquitecto perante as suas novas tarefas”, nome que reconhecia de forma evidente a preocupação da nova organização face ao posicionamento da profissão no novo contexto do pós-guerra.⁵⁵

A organização do III Congresso em Lisboa fica a cargo de Carlos Ramos (1897-1969), director da Escola de Belas Artes do Porto desde 1952 e Presidente da secção portuguesa da UIA. Portugal tinha pertencido ao CPIA através da Sociedade dos Arquitectos Portugueses e tinha, já com o Sindicato Nacional de Arquitectos (SNA), criado uma secção portuguesa junto do RIA. É no contexto destas representações que aparece integrado ao grupo dos vinte e quatro países fundadores da UIA, presentes na reunião de Londres e no congresso de Lausanne, através da figura de Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957).⁵⁶ Na Assembleia Geral de 1951, Portugal candidata-se à realização do III Congresso, ficando dependente do convite oficial do Estado português o que acaba por se formalizar a 10 de Março de 1953, com a promulgação do Decreto-Lei 39.131.⁵⁷ Como afirma Carlos Ramos em nota enviada à revista *Arquitectura*, com a realização do Congresso em Lisboa “assim, se transforma em realidade o desejo legítimo de uma classe e se afirma o reconhecimento oficial pelo papel que os profissionais de arquitectura tem sido chamados a desempenhar”.⁵⁸ Num momento em que o regime português tinha abandonado a ênfase das obras públicas característica do período de Duarte Pacheco, a organização de um congresso internacional de arquitectura com o apoio do Estado, que incluía a participação do Presidente da República e do Ministro das Obras Públicas na sessão inaugural, a 20 de Setembro, é visto como sinal de “reconhecimento”.

54. Em Setembro de 1946, realiza-se em Londres a primeira reunião de fundação da UIA, presidida por Sir Patrick Abercrombie, que integra as representações das associações da classe profissional de cerca de trinta países e os três grupos supra-nacionais: Réunions Internationales d'Architects (RIA), Comité Internationale Permanent des Architectes (CPIA) e os CIAM. Os CIAM acabarão por se juntar institucionalmente à UIA, mas ao contrário da CPIA e da RIA, que optam pela dissolução e integração total, insistem em manter a sua independência enquanto organismo autónomo e de defesa da arquitectura moderna.

55. A UIA propõe-se a ser um espaço de reunião dos arquitectos independentemente “das suas fronteiras políticas, económicas e estéticas, numa federação das suas organizações nacionais”. Apresenta-se como uma organização orientada para os temas da profissão, “mundial, democrática e progressista” que promove, entre vários aspectos, a liberdade da “doutrina arquitectónica” para incentivar a troca de ideias e conceitos, o usufruto de experiências e o entendimento das diferentes realidades. «Déclaration adoptée à Lausanne, 1948», in Union Internationale des Architectes. Section française, *L'UIA, 1948-1998*, ed. Pierre Vago (Paris: Les Éditions de l'Épure, 1998), 190.

56. Sobre o assunto ver Union Internationale des Architectes. Section française, *L'UIA, 1948-1998*. Sobre a participação das Associações de Arquitectos Portugueses em Organizações e Congressos Internacionais ver cronologia apresentada em José Huertas Lobo e Francisco Silva Dias, «Associações de Arquitectos Portugueses 1602-1988», *Arquitectos*, n. 0 (Outubro de 1988): 4-8.

57. Ministério das Obras Públicas e Comunicações, «Decreto-Lei 39.131», Diário do Governo § I série (1953).

58. Carlos Ramos, «III Congresso da União Internacional dos Arquitectos», *Arquitectura*, n. 46 (Fevereiro de 1953): 14.



Figura 3.15. e 3.16.
Revista *Arquitetura*: “III Congresso da UIA”, Fevereiro 1953 e Novembro/Dezembro 1954.

Outras leituras políticas podem ser tiradas deste apoio, nomeadamente como sendo parte de uma estratégia de abertura do regime com via à sua aceitação internacional que viria a ser confirmada com a admissão de Portugal nas mais importantes organizações mundiais.⁵⁹

Para os arquitectos portugueses esta foi uma nova oportunidade de reunião e debate que dava seguimento ao Congresso de 1948, agora numa plataforma internacional. Como se pode ler na notícia que a revista *Arquitetura* publica em Fevereiro de 1953, Carlos Ramos faz um apelo directo aos arquitectos para participarem no Congresso invocando “a colaboração e o auxílio de todos os arquitectos portugueses” e introduzindo com clara antecipação os temas em que o debate se iria focar uma vez que, nas suas palavras “é indispensável que nos preparemos com a devida antecedência”.⁶⁰

O desafio parece ser aceite e os arquitectos portugueses assistiram em grande número ao Congresso de Lisboa.⁶¹ Apesar da situação periférica de Portugal em relação à guerra e, consequentemente, o afastamento em relação à reconstrução urbana que marcava o exercício da arquitectura na Europa, os arquitectos portugueses não só “não receiam” a visita dos seus colegas estrangeiros como também, segundo Pardal Monteiro, têm “alguma coisa a dizer sobre os assuntos que serão discutidos”.⁶² Organizado sob o tema geral “A Arquitectura no Cruzamento dos Caminhos”,

59. Como seria o caso da sua adesão como estado membro da NATO (Organização do Tratado do Atlântico Norte) em 1949, da ONU (Organização das Nações Unidas) em 1955 e da EFTA (Associação Europeia de Livre Comércio) em 1960. Ana Tostões considera que a organização do Congresso “assinala um diferente sentido de propaganda do regime no quadro de uma política de fomento capitalista”. In Tostões, *Os verdes anos*, 44.

60. Ramos, «III Congresso da União Internacional dos Arquitectos», 14.

61. Inscreveram-se no Congresso cerca de 150 Arquitectos e Estudantes de Arquitectura da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e do Porto. Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes, *Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes. Lisbonne, 20-27 Septembre. 1953. Rapport Final* (Lisboa: UIA Librairie, 1953), 471–178.

62. Entrevista de Pardal Monteiro a Nuno Teotónio Pereira. In Ana Vaz Milheiro, «A Joyous Architecture: o Moderno Brasileiro nas exposições de Lisboa e do Lobito», em *Nos Trópicos Sem Le Corbusier* (Lisboa:

introduzido na sessão plenária pela conferência pelo presidente do comité executivo da UIA, Sir Patrick Abercrombie, o congresso propôs a debate oito temas sectoriais, escolhidos pela UIA pela sua actualidade e divididos por Grupos de Trabalho: formação do arquitecto, posição social do arquitecto, discussão sobre os respectivos papéis do arquitecto e do engenheiro e a sua relação, a síntese das artes plásticas, urbanismo, habitat, construções escolares e industrialização da construção.

Com excepção de Pardal Monteiro, ligado à UIA desde a sua fundação, as intervenções portuguesas com maior destaque no Congresso partem dos mesmos arquitectos que já tinham participado mais activamente no Congresso de 1948. Aqueles que, a partir do ICAT e do ODAM, vinham desenvolvendo uma crítica à produção arquitectónica nacional segundo uma colagem estética aos modelos tradicionalistas e estavam interessados em centralizar o objecto do debate na cultura local, no homem comum e no seu contexto, propondo a realização de um estudo aos elementos da arquitectura regional que haveria de resultar no Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa. Tal como alguns anos antes Távora e Keil tinham feito, também agora João Andresen (1920-1967) apelava a uma “sábria interpretação da tradição” e sugeria que fosse realizado um intenso inquérito para identificar de que modo as necessidades básicas de habitação são determinadas por uma condição local específica. De certo modo, esta abordagem estava em linha com a revisão do próprio debate internacional. Dois meses antes, o arquitecto francês Michel Ecochard (1905-1985) tinha apresentado no CIAM 9, realizado em Aix-en-Provence, a grelha “Habitat du Plus Grande Nombre” introduzindo pela primeira vez no debate dos CIAM a procura de soluções para a habitação de massas a partir dos exemplos informais dos aglomerados vernaculares por contraponto aos modelos universalizantes da arquitectura moderna. O mesmo Ecochard participa no UIA em Lisboa, no Grupo de Trabalho sobre o Habitat, com um texto enviado intitulado “l’Abri”.⁶³

No momento em que se atinge esta mudança no discurso internacional, os arquitectos portugueses já tinham ultrapassado o seu isolamento e estabelecido contacto com os grandes eventos de debate internacional. Se a realização do Congresso UIA em Lisboa foi a oportunidade de participação para um grande número de arquitectos nacionais, desde 1951 que um grupo restrito tinha feito a sua entrada nos CIAM, com a formalização de uma secção de representação nacional. A participação de Portugal nos CIAM tem a sua origem num grupo de arquitectos com ligações ao ODAM e, mais tarde, à Escola Superior de Belas Artes do Porto.⁶⁴ Sem ter à sua disposição uma

Relógio d’Água Editores, 2012), 116–17.

63. A tese de Ecochard é também seleccionada pela *Arquitectura* que a reproduz na integra no número 53 de Outubro/Novembro 1954, dedicado ao Congresso UIA de 1953. A revista publica ainda as Conclusões dos oito Grupos de Trabalho do Congresso assim como a conferência do professor Alves de Sousa que acompanhou a Exposição de Arquitectura Contemporânea Brasileira, integrada nas actividades paralelas do Congresso.

64. Entre 1951 e 1952, Carlos Ramos convida vários jovens arquitectos para seus assistentes na Escola

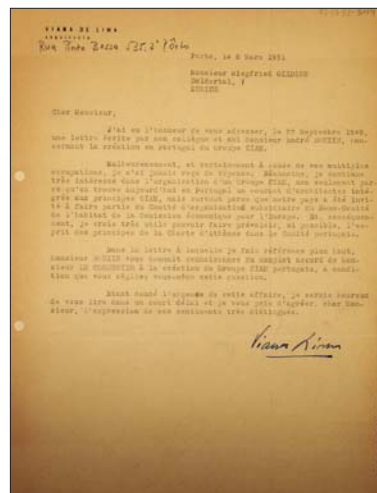


Figura 3.17.
Carta de Viana de Lima a S. Giedion, 8 Março 1951.

revista, como o ICAT, e mais afastado da luta política, o ODAM sempre assumiu a sua filiação directa aos princípios dos CIAM adoptados empiricamente na sua prática profissional. Este será, no fundo, o grupo de arquitectos que Viana de Lima (1913-1991) tem em mente quando, em Março de 1951, propõe a Sigfried Giedion a constituição de uma representação nacional dos CIAM. Na carta que lhe envia a solicitar o seu apoio, Viana de Lima justifica o interesse no novo grupo no facto de constatar que “existe actualmente um grupo de arquitectos interessados nos princípios CIAM”.⁶⁵ Em Julho desse mesmo ano, Viana de Lima e Fernando Távora participam no CIAM 8, realizado em Hoddesdon, como observadores. Desse modo, a primeira participação de arquitectos portugueses nos CIAM acontece no Congresso que abandona definitivamente o discurso mecanicista da arquitectura moderna e que introduz em pleno os temas da humanização através da metáfora do *Core*. Como afirmaria Fernando Távora mais tarde, essa mudança acompanhava aquela que ele próprio ia sentindo:

Este congresso veio, como digo, por um lado derrotar algumas ideias da minha formação racionalista, mas por outro confirmar, digamos, uma certa tendência temperamental e até uma certa evolução que por mim próprio esse pensamento racionalista ia sofrendo.⁶⁶

Nos congressos seguintes, o grupo já participa activamente com propostas concretas. A “Grelha para uma Carta do *Habitat*” que Viana de Lima apresenta em 1953 no CIAM 9, em Aix-en-

Superior de Belas Artes do Porto (ESAP), entre os quais Fernando Távora, Mário Bonito e José Carlos Loureiro e Agostinho Ricca, todos membros do ODAM. Do mesmo modo, muitas das propostas apresentadas pelo grupo CIAM-Portugal são desenhadas por arquitectos com ligações quer ao ODAM como à ESAP, nomeadamente Viana de Lima, Fernando Távora, João Andresen, Eugénio Alves de Sousa, Matos Veloso e Luís Praça.

65. Viana de Lima, «Carta a Sigfried Giedion, 8 de Março de 1951» cit. in Nelson Mota, «Da ODAM para os CIAM: Diálogos entre a civilização universal e a cultura local» (Colóquio ODAM Colectivo e Singular, Ateneu Comercial do Porto, 18 de Junho de 2011). Sobre os ODAM ver também Edite Rosa, «ODAM: Valores Modernos e a Confrontação com a Realidade Produtiva» (Dissertação de Doutoramento, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2005).

66. Fernando Távora, «Entrevista (entrevista por Mário Cardoso)», *Arquitectura*, n. 123 (Setembro/Outubro de 1971): 153.



Figura 3.18. Grupo CIAM Porto, “Habitat Rural. Uma Nova Comunidade Agrícola” - Painel 2, CIAM 10, 1956.

Provence, mantinha ainda uma forte ligação à “Grelha CIAM de Urbanismo” subsidiária dos princípios da Carta de Atenas mas, por outro lado, seguia já o caminho apontado por Ecochard: propunha uma adaptação de modo a que, “aspirando ao universal, possa permitir a sua aplicação ao particular”.⁶⁷ Essa preocupação será ainda mais evidente na proposta que o grupo português apresenta no CIAM 10, realizado em Dubrovnik em 1956, denominada de “Habitat Rural. Uma Nova Comunidade Agrícola”. O projecto para uma comunidade agrícola no distrito de Bragança, desenvolvido por Viana de Lima, Fernando Távora e Octávio Lixa Filgueiras, com a colaboração de Arnaldo Araújo e Carlos Carvalho Dias estava profundamente influenciado pelo apelo que estava na base do Inquérito à Arquitectura Regional em Portugal, ou seja na procura das raízes da arquitectura moderna portuguesa nos valores da cultura local. Simultaneamente, estava perfeitamente enquadrado nas propostas de revisão da arquitectura moderna a partir da introdução de conceitos como humanismo, identidade e relações entre o indivíduo e a sua comunidade, que os próprios CIAM introduziram como contraproposta aos princípios universais inerentes à Carta de Atenas.⁶⁸ Apesar do desalinhamento político, económico e social que o país vivia, esta abordagem permitiu aos arquitectos portugueses encontrar a consonância entre as suas propostas e as mudanças de discurso internacional, um momento que Jorge Figueira considera como determinante no “acerto de culturas” entre a “vanguarda europeia e a frágil tradição ideológica da arquitectura portuguesa”.⁶⁹

1953 foi assim um ano chave na abertura de Portugal aos congressos internacionais e,

67. Grupo CIAM Portugal cit. in Mota, «Da ODAM para os CIAM: Diálogos entre a civilização universal e a cultura local».

68. Ver Alexandre Alves Costa e Nelson Mota, «Nem neogarretianos nem Vencidos da Vida», *Monumentos*, n. 32 (Dezembro de 2011): 148–57. Sobre a proposta do grupo português apresentada no CIAM 10, o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal e a sua relação com a reavaliação da tradição vernacular nos CIAM do pós-guerra ver ainda Nelson Mota, «An Archaeology of the Ordinary. Rethinking the Architecture of Dwelling from CIAM to Siza» (Dissertação de Doutoramento, Delft University of Technology, 2014), 51–190.

69. Jorge Figueira, *Escola do Porto. Um Mapa Crítico* (Edarq, 2002), 40.

consequentemente, um ano fundamental para esse acerto da arquitectura nacional com a produção contemporânea. No Congresso UIA de Lisboa, os arquitectos portugueses participaram em vários dos grupos de trabalho: a representação portuguesa conta com as teses de Pardal Monteiro no Grupo I “Qualificação do Arquitecto” e no Grupo III “Relações entre Arquitectos e Engenheiros”, de Arménio Losa e João Andresen no Grupo VI “Habitat” e de Januário Godinho no Grupo VII “Construções Escolares”. Keil do Amaral, Lobão Vital e Januário Godinho, participam também no debate acesso que se sucedeu à apresentação da sessão plenária.⁷⁰

O grupo de trabalho IV, dedicado à Síntese das Artes, não incluiu nenhuma comunicação nacional. Independentemente dessa ausência, o Congresso trouxe a Lisboa um debate que já vinha tendo alguma repercussão em Portugal, em particular, pelas possibilidades de materialização que chegavam por via da arquitectura brasileira. Por recomendação das conclusões finais da Conferência da UNESCO realizada em Veneza no ano anterior, a UIA debatia agora o tema sob a perspectiva da possível concretização da integração das várias disciplinas, reiterando a necessidade urgente de um estreito convívio entre a arquitectura e as restantes artes e da presença da arte moderna no espaço público.

Esta abordagem ia ao encontro das ansiedades sobre as possibilidades de colaboração entre artistas e arquitectos que se iam levantando nos meios artísticos nacionais. Após a realização do III UIA em Lisboa, Mário Dionísio (1916-1993) escreve um artigo para a *Arquitectura* com o título “A Morada do Homem”, numa clara referência ao livro de Le Corbusier *La Maison des Hommes*, editado em 1942 e, consequentemente, ao sub-título escolhido por Rogers nos anos que esteve à frente da *Domus*. O texto surge como reacção directa ao tema debatido no IV Grupo do Congresso UIA decorrido em Lisboa e recorre a vários exemplos internacionais de integração da pintura e arquitectura para demonstrar como “o velho programa de colaboração de arquitectos, escultores e pintores, depois de alguns séculos de divisão do trabalho e individualismo, volta a estar na ordem do dia”.⁷¹ O pensamento neo-realista via na Síntese das Artes a possibilidade de concretizar o discurso do Novo Humanismo, pela criação de uma forma de expressão comum adequada à realidade nacional, uma verdadeira pesquisa semântica de raiz socialista e que aproximasse as artes do homem. A expressão plástica das três artes maiores seria, de acordo com Mário Dionísio, o anúncio de “uma época ainda indistinta em que o homem conhecerá finalmente a sua morada”.⁷²

Se após a realização do I Congresso Nacional de Arquitectura em 1948, as propostas práticas de arquitectura moderna deixaram espaço para serem acusadas de mera importação de um modelo

70. Troisième Congrès de l’Union Internationale des Architectes, *Troisième Congrès de l’Union Internationale des Architectes. Lisbonne, 20-27 Septembre. 1953. Rapport Final*. Ver resumo do debate inaugural em «III Congresso da UIA», *Arquitectura*, n. 53 (Novembro de 1954): 9–10.

71. Mário Dionísio, «A Morada do Homem», *Arquitectura*, n. 50–51 (Novembro de 1953): 23–24.

72. *Ibid.*



Figura 3.19. Revista *Arquitectura*: “A Morada do Homem” de M. Dionísio, Novembro 1953.

abstracto, sem uma verdadeira “coerência entre ideologia e linguagem”,⁷³ após o III Congresso da UIA surgem algumas tentativas de integração das artes em Portugal com o envolvimento dos representantes do movimento neo-realista visual. Por via da arte pública ou da assimilação dos modelos brasileiros, a arquitectura portuguesa vai, com as experiências de aplicação do discurso da Síntese das Artes, encontrar um outro caminho de afirmação da sua modernidade.

3.2. A Integração das Artes como Prática: Institucionalização e Reinterpretação

Os reflexos do III Congresso UIA: “Colaboração entre o Arquitecto e os Artistas”

Em 1952, um ano antes do Congresso UIA em Lisboa, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) realiza em Veneza a Conferência Internacional de Artistas Plásticos, aquele que pode ser visto como o primeiro grande encontro interdisciplinar, cultural e artístico, do pós-guerra. Com o tópico “O Artista na Sociedade Moderna”, o evento tinha como intenção promover os meios de associação entre as contribuições do mundo das artes e o trabalho desenvolvido pela organização mundial e, nesse sentido, activar a criação de uma instituição de representação dos artistas plásticos que defendesse as condições práticas necessárias para a actividade artística na sociedade do pós-guerra, à imagem do que já acontecia nas restantes

73. Segundo Alexandre Alves Costa “os arquitectos de formação neo-realista não fizeram uma arquitectura neo-realista. Não procuraram ou não encontraram uma coerência entre ideologia e linguagem”. In Alexandre Alves Costa, *Dissertação...* (Porto: Edições do Curso de Arquitectura da ESBAP, 1982), 27. Nuno Portas também considera que “à camaradagem do combate político não corresponde uma solidariedade na pesquisa semântica: enquanto para pintores ou escritores o sujeito perseguido é a realidade mais imediata e conflitiva, para os arquitectos trata-se quase sempre da importação de um estilo abstracto (...). Pela segunda vez, o que se podia considerar vanguarda da arquitectura falhava o encontro com a realidade sociocultural e geográfica que tinha diante de si”. In Nuno Portas, «Arquitectura e Urbanística na Década de 40», em *Arquitectura(s): História e Crítica, Ensino e Profissão* (Porto: FAUP, 2005), 298.

áreas disciplinares como a música, o teatro, a literatura, o cinema e a arquitectura.⁷⁴

Representada na Conferência de Veneza pelas duas grandes organizações oficiais, a UIA e os CIAM, a Arquitectura seria incluída na Comissão de Artes Visuais dedicada ao exame do problema concreto da colaboração entre arquitectos, pintores e escultores. Realizada por ocasião da primeira edição da *Summer School* dos CIAM organizada em Veneza, a Conferência Internacional de Artistas contou, assim, com a presença de algumas das mais relevantes personalidades da arquitectura contemporânea, nomeadamente as que tinham tido uma participação activa no debate da Síntese das Artes, como José Luís Sert, Ernesto Rogers, Le Corbusier e Lúcio Costa, o arquitecto convidado para a sessão de abertura dedicada ao tema da Arquitectura. Como testemunha do *acerto de culturas* em curso, Fernando Távora, mais uma vez, assiste a esses encontros.⁷⁵

Na comunicação apresentada na sessão de introdução do debate disciplinar, intitulada “O Arquitecto e a Sociedade Contemporânea”, Lucio Costa valoriza a dimensão plástica e emocional da arquitectura como obra de arte e o papel do arquitecto como artista, usando como exemplo o caso excepcional de Le Corbusier.⁷⁶ Num outro texto onde tece algumas considerações em torno das intervenções na Conferência, publicado com o título “A Crise na Arte Contemporânea”, Lucio Costa irá referir-se directamente ao tópico da Síntese das Artes, criticando o caminho das colaborações forçadas entre a arquitectura e as restantes artes plásticas e defendendo, pelo contrário, a ideia de integração das obras artísticas numa composição arquitectónica quando esta for, em si mesmo, concebida com valor plásticos intrínseco e autónomo.⁷⁷ Por seu lado, recuperando os mesmos argumentos que tinha usado na apresentação do projecto para a *Porte Maillot*, Le Corbusier apresenta uma comunicação assinada por várias das personalidades presentes na Conferência, incluindo Lucio Costa.⁷⁸ Quase duas décadas depois do encontro de ambos no

74. UNESCO, *The Artist in Modern Society. International Conference of Artists, Venice 22-28 September 1952* (Paris: UNESCO, 1954), 7–11. Sobre o apoio da UNESCO na constituição da International Association of Plastic Artists (IAPA), mais tarde denominada International Association of Art (IAA) ver Christopher E. M. Pearson, *Designing UNESCO. Art, Architecture and International Politics at Mid-Century* (London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016), 55–57.

75. Fernando Távora assiste como auditor à 1ª edição da Summer School dos CIAM realizada no Instituto Universitário de Arquitectura de Veneza e participa na Conferência Internacional de Artistas onde assiste às apresentações de Le Corbusier e Lucio Costa e se encontra com Alfred Roth e Rogers. Ver Manuel Mendes, «Para Quê Exigir à Sombra a Rectidão Que Não Possui a Vara Que a Produz», em *Leonardo Express*, ed. Rita Marnoto (Coimbra: IETFLUC; Edarq, 2004), 112, 135. Nessa data, Portugal ainda não integrava os estados membros da UNESCO e não aparece nenhuma representação nacional oficial na lista de participantes na Conferência publicada em UNESCO, *The Artist in Modern Society*, 13–20. Sobre a I CIAM Summer School de Veneza ver Leonardo Zuccaro Marchi, «The Heart of the City. Continuity and complexity of an urban design concept» (Dissertação de Doutoramento, Delft University of Technology, 2013), 307–14.

76. Lucio Costa, «The Architect and Contemporary Society», em *The Artist in Modern Society. International Conference of Artists, Venice, 22-28 September 1952* (Paris: UNESCO, 1954), 84–96. Parte deste texto é publicado na revista *Arquitectura* em Junho de 1953, ainda antes da publicação oficial das actas do encontro de Veneza.

77. Lucio Costa, «A crise da arte contemporânea», 1952, Instituto António Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa, <http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/2591>.

78. Segundo Christopher Pearson, a apresentação de Le Corbusier em Veneza foi uma tentativa de se

Rio de Janeiro e do início do projecto do Ministério da Educação e Saúde, Le Corbusier realça novamente a ideia do “fenómeno poético” inerente à arquitectura, defendendo a necessidade de activar os contactos criativos no terreno através da criação dos *chantiers de synthèse*, os locais de exposição e trabalho ideais para, dentro das “condições arquitectónicas”, estabelecer a união entre artistas e arquitectos.⁷⁹

No seguimento das recomendações finais da Conferência de Veneza, o tema da Síntese das Artes será retomado no Congresso da UIA em Lisboa, no ano seguinte, ao qual é dedicado o IV Grupo de Trabalho. Pierre Vago, secretário geral da UIA, tinha desde sempre mostrado um grande interesse pelas ideias das colaborações disciplinares que se reflectia no seu trabalho como editor da *L'Architecture d'Aujourd'hui*, sob a direcção de André Bloc. No entanto, o interesse oficial da UIA no tema surge após a sua participação na organização da Conferência Internacional de Artistas Plásticos em Veneza. A questão da Síntese das Artes é oficialmente considerada como uma necessidade urgente para restabelecer a relação entre as artes que a aplicação dos fundamentos estritamente funcionalistas dos anos entre guerras, em particular, tinha rompido. Mas, enquanto nos CIAM do pós-guerra o tópico é introduzido através da questão da estética e da representação cívica, como um meio de humanização da arquitectura moderna, na UIA o tema adquire um tom mais institucionalizado, abordando o lado pragmático de concretização dessa síntese e recuperando o problema da empregabilidade dos artistas, convergindo para o que Christopher Pearson entende como um sinal do fim do modernismo artístico como um movimento de vanguarda e a sua integração num universo de responsabilidade institucional.⁸⁰

O debate promovido pela UIA era mais próximo daquele que André Bloc e o *Grupe Espace* vinham fazendo junto dos meios políticos e artísticos em França e cujo resultado mais visível foi a implementação da medida que visava dotar um por cento do orçamento dos edifícios escolares encomendados pelo Estado para a integração de peças de arte. Conhecida como a “Lei do 1% artístico”, a medida foi introduzida em Maio de 1951 pelo Ministério da Educação Nacional, recuperando uma proposta avançada em 1936 pelo governo de esquerda da Frente Popular, que pretendia, do ponto de vista artístico e social, garantir a actividade profissional dos artistas. Inicialmente restringida a edifícios escolares e universitários, a medida haveria de ser, a partir dos anos 1960 com a chegada de André Malraux ao Ministério dos Assuntos Culturais, alargada a edifícios desportivos, sócio-culturais e educativos com o objectivo de contribuir para a qualidade

reposicionar no debate da Síntese das Artes, afirmando o unidade plástica sobre a colaboração interdisciplinar. O autor revela que no arquivo de Le Corbusier, o rascunho da comunicação surge com uma nota “Corbu reprend la tête”. Ver Pearson, *Designing UNESCO. Art, Architecture and International Politics at Mid-Century*, 81.

79. Le Corbusier, «Canteiro da Síntese das Artes Maiores. Comunicação na Conferência Internacional de Artistas da UNESCO a 25 de Setembro de 1952», em *Le Corbusier e o Brasil*, por Cecília Santos et al. (São Paulo: Tessela; Projecto Editora, 1987). Sobre a colaboração entre Le Corbusier e Lucio Costa ver ainda Deckker, *Brazil Built. The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, 7–53.

80. Pearson, *Designing UNESCO. Art, Architecture and International Politics at Mid-Century*, 55.

Figura 3.20.
Groupe Espace: Imprimerie
Mame de B.H. Zehrfuss com
murais de E. Pillet em Tours
publicada em *Art in European
Architecture* de P. Damaz.



das construções públicas e ampliar o quadro de contacto entre o público e a arte contemporânea. Se aparentemente esta medida parecia ir ao encontro dos objectivos do *Grupe Espace*, ela não respondia a um dos seus principais propósitos que passava pelo controlo da atribuição desses fundos a arquitectos e artistas que fizessem parte da elite artística que compunha o grupo.⁸¹ No manifesto publicado na *L'Architecture d'Aujourd'hui* em Outubro de 1951, essa ideia de exclusividade já tinha ficado subentendida na afirmação que “aqueles que tem a responsabilidade de criar o meio no qual viverão as gerações futuras se deviam fazer acompanhar de Técnicos e Artistas plásticos familiarizados com os problemas espaciais”.⁸² Na verdade, o papel de Claudius-Petit à frente do Ministério da Reconstrução e Urbanismo seria bem mais eficaz na distribuição de trabalho directamente aos membros do *Grupe Espace* do que a aplicação da medida legislativa, gerida de forma mais descentralizada e com um âmbito mais geral. Tal como a antecessora *Union pour les Artes* se tinha oposto ao processo de atribuição de fundos propostos pela Frente Popular na década de 1930, também agora Bloc acabaria por considerar as medidas propostas como “ineficazes e medíocres”.⁸³

Na condição de editor da *L'Architecture d'Aujourd'hui*, André Bloc apresenta uma comunicação no Congresso da UIA em Lisboa, no grupo de trabalho da Síntese das Artes. Dentro das experiências positivas de coordenação entre as artes plásticas, apresenta o exemplos dos projectos industriais do pós-guerra apoiados pelo Ministério da Reconstrução e Urbanismo francês em colaboração com o *Grupe Espace*, equiparando-os aos casos brasileiros mais conhecidos como o Ministério da Educação Nacional no Rio de Janeiro, a Igreja de Pampulha e o conjunto habitacional do Pedregulho. Numa referência à arquitectura brasileira, elogia a sua capacidade de modernizar

81. Sobre o assunto ver Nicola Pezolet, «Spectacles Plastiques: Reconstruction and the debates on the “Synthesis of the Arts” in France, 1944-1962» (Massachusetts Institute of Technology, 2013), 52–54, 191–92.

82. Le Groupe Espace, «Manifeste», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 37 (Outubro de 1951): v.

83. Pezolet, «Spectacles Plastiques», 192.

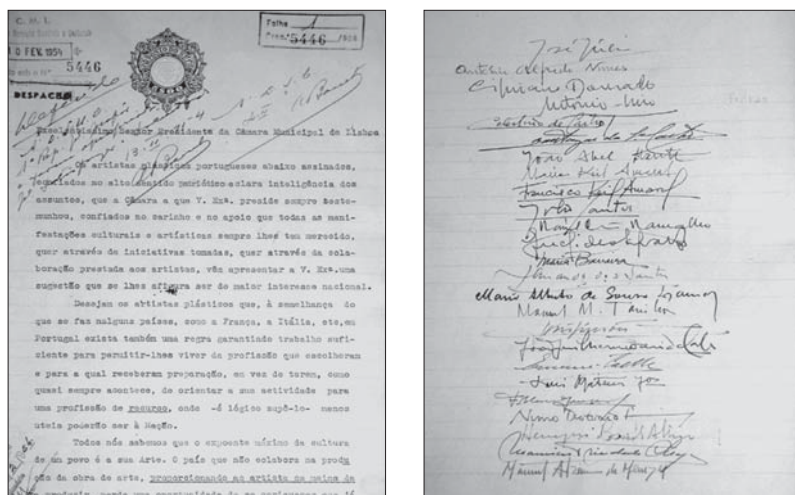


Figura 3.21.
Petição “Artistas Plásticos Portugueses”, Fevereiro 1954.

as técnicas, especialmente no “uso da cerâmica tradicional portuguesa com composições murais de inspiração moderna apropriadas à plástica arquitectónica”, juntando assim a sua voz a todas aquelas que salientavam a importância do azulejo na expressividade da arquitectura moderna brasileira.⁸⁴

No final do Congresso, as conclusões do IV grupo de trabalho intituladas “Colaboração entre o Arquitecto e os Artistas” reafirmam a importância da colaboração e a necessidade de criar condições favoráveis a uma integração harmoniosa das artes plásticas na arquitectura contemporânea.⁸⁵ Resumidas em sete pontos principais as conclusões defendem ainda a integração das artes plásticas nos projectos de arquitectura contemporânea num plano de igualdade e de colaboração em espírito de equipa em todo o processo criativo sublinhando a importância da compreensão e conhecimento mútuos. No relatório pode ainda ler-se um apelo ao favorecimento “do desenvolvimento dos contactos necessários entre artistas, a cultura artística dos jovens, a criação de melhores condições materiais permitindo que a colaboração entre artistas saia do domínio teórico e do excepcional para se desenvolver numa vasta escala e sobre programas reais”. Numa nota final, reforçando o lado operacional da questão, é recomendado que a intervenção artística seja incluída nas estimativas das obras arquitectónicas.

Ainda que as intervenções directas de arquitectos portugueses se tenham centrado nos temas do Habitat, o debate sobre o potencial da colaboração entre as várias disciplinas ganha especial protagonismo no contexto nacional após a realização do III Congresso UIA em Lisboa. Alguns meses depois, em Fevereiro de 1954, um conjunto de arquitectos e artistas plásticos entrega na Câmara Municipal de Lisboa uma petição sugerindo a criação de mecanismos capazes de

84. Troisième Congrès de l’Union Internationale des Architectes, *Troisième Congrès de l’Union Internationale des Architectes. Lisbonne, 20-27 Septembre. 1953. Rapport Final*, 207.

85. *Ibid.*, 434. As conclusões finais do IV Grupo vão ser publicadas em português em «III Congresso da UIA».

garantir a inclusão generalizada do trabalho artístico nos projectos de arquitectura. O documento apresentado, que viria a ser denominado de “Artistas Plásticos Portugueses - Exposição, pedindo à Câmara que os chame a colaborar com os arquitectos na elaboração dos seus projectos de construções”, alerta para a falta de encomenda oficial que promovesse a união das artes e procurava, no fundo, “forçar a integração das artes plásticas na produção arquitectónica corrente, por iniciativa dos principais interessados nessa integração”.⁸⁶ O texto da petição propõe a inclusão obrigatória nos projectos de arquitectura encomendados pelo município de “qualquer forma de decoração plástica, designadamente Pintura, Escultura ou Cerâmica”.⁸⁷ A redacção do documento é claramente influenciada pelo discurso do IV Grupo de Trabalho do Congresso UIA incluindo abertamente a transcrição integral das suas conclusões que “contêm pontos de vista perfeitamente concordantes com os que defendemos e mostram a importância e a acuidade actual deste problema”.

De acordo com o modelo sugerido, inspirado no que acontecia em França, o valor a adjudicar em cada caso, seria determinado em função do valor total da obra e estabelecido de modo a fazer parte integrante da empreitada “no mesmo plano que as necessidades materiais ou as instalações técnicas”. Segundo os seus preponentes seria assim possível, por um lado, aumentar a qualidade artística dos edifícios e o número de obras de arte em contacto com o público, numa “acção moralizadora” e de contribuição para elevar a cultura pública nacional e, por outro, garantir a possibilidade de trabalho “constante” dos artistas plásticos, objectivos de carácter mais pragmático e que seguissem de perto o discurso do *Grupe Espace* ou os argumentos debatidos na UIA. Acompanhada por carta de recomendação da Sociedade Nacional de Belas Artes e do Sindicato Nacional de Arquitectos e assinada por quase duas centenas de arquitectos e artistas, a petição, preparada ao longo de três meses, viria a ser aprovada segundo um modelo em que os autores do projecto tinham de colocar à consideração superior o nome dos artistas com que gostariam de colaborar bem como o tipo de trabalho a incluir na obra de arquitectura.⁸⁸ Ainda que sem os efeitos de larga escala pretendidos, a directiva da Câmara Municipal de Lisboa acabaria por enquadrar, por um curto período, alguns dos exemplos práticos de integração das artes realizados na capital ao longo dos anos 1950.

Apesar da consciência da “acuidade do tema”, como referem os seus autores, a proposta nacional estava mais enquadrada pelo discurso operativo da Conferência de Veneza e do Congresso UIA

86. Ricardo Agarez, *O moderno revisitado. Habitação multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*, Lisboa (Lisboa: Câmara Municipal, 2009), 208.

87. «Artistas Plásticos Portugueses – Exposição, pedindo à Câmara que os chame a colaborar com os arquitectos na elaboração dos seus projectos de construções», 10 de Fevereiro de 1954, Processo 5.446/54, Arquivo Intermédio da CML. O documento foi reproduzido em Ricardo Agarez, «Arquitectura de Habitação Multifamiliar: Lisboa anos 1950» (Tese de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2003), 473–483 (Anexo IV). As citações seguintes são retiradas do mesmo documento.

88. Sobre o processo de aprovação da petição pela Câmara Municipal de Lisboa ver Agarez, *O moderno revisitado*, 211.

sobre a criação de emprego para os artistas do que do objectivo social enunciado pelos fundadores do *Grupe Espace*, onde a Síntese das Artes era proposta como uma tentativa de reunir arquitectos e artistas plásticos a trabalhar activamente para compensar os efeitos negativos e a alienação resultantes da tecnocracia da reconstrução do pós-guerra. Ainda assim, a recepção teórica do tema da Síntese das Artes, profundamente influenciada pelo debate trazido pelo Congresso UIA em Lisboa, pelos encontros interdisciplinares promovidos nas EGAP mas também pelo papel desempenhado pela revista *Arquitectura* na difusão da experiência brasileira e do discurso centro-europeu, tinha finalmente um campo de oportunidade para por em prática uma curta experimentação da integração da artes plásticas na arquitectura através do desenvolvimento de um trabalho colaborativo entre arquitectos e artistas plásticos.

Das experiências pioneiras ao conjunto da Infante Santo

Entre o conjunto de personalidades que assinam a petição entregue na Câmara Municipal de Lisboa em Fevereiro de 1954, encontram-se os nomes de arquitectos e artistas que vinham já pondo em prática alguns exemplos de colaboração entre as disciplinas. Tentando contrariar uma encomenda oficial meramente decorativa baseada em temas que enfatizavam a mensagem populista e ideológica do regime e partindo dos modelos apreciados da arte mural dentro da corrente e do discurso neo-realista, as experiências mais reconhecidas dessas colaborações passam pela integração, nas obras de arquitectura, da cor e do azulejo, em painel mural ou em padrão.

Um desses nomes é o de Francisco Keil do Amaral que, de acordo com Ana Tostões, terá assumido o “pioneirismo” da ideia de integração de painéis cerâmicos nas sua obras como exemplificam os jardins que projecta para o município de Lisboa a partir de meados da década de 1940 e, principalmente, a primeira geração de estações do metropolitano, inauguradas em 1959, onde conta com a colaboração da sua esposa, a pintora Maria Keil (1914-2012).⁸⁹

Estas intervenções foram um importante contributo para a divulgação da arte junto de um público mais vasto, introduzindo-a de forma natural no quotidiano dos seus utilizadores e diferenciavam-se, de forma clara, da arte aberta ao público existente até então em Portugal. Nos revestimentos cerâmicos das primeiras estações do metro, Maria Keil executa uma proposta distinta para cada estação onde parte do desenho do azulejo enquanto um módulo, combinado depois entre si na formação de padrões variáveis, numa proposta assumidamente mais geométrica do que figurativa.

89. Tostões, *Os verdes anos*, 149. Ana Tostões destaca também o papel precursor que teve a colaboração de Porfírio Pardo Monteiro com Almada Negreiros. Em 1949, o revestimento integral da fachada de um edifício de habitação de Pardo Monteiro em Lisboa, em azulejos com padrão desenhado por Almada, abriu uma nova possibilidade de utilização deste material, adaptado a uma expressão estética contemporânea. Sobre a colaboração entre Pardo Monteiro e Almada e o seu trabalho colaborativo em espaços públicos ver Mariana Pinto dos Santos, ed., *José Almada Negreiros. Uma maneira de ser moderno* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Documenta, 2017), 210–43.



Figura 3.22.
Keil do Amaral, Metro de Lisboa, Estação “Parque”, 1959. Revestimento Cerâmicos de Maria Keil. Foto de Horácio Novais.

Como excepção surgem, por vezes, pequenos apontamentos figurativos inseridas no padrão, com claras citações a motivos tradicionais. Numa posterior campanha de expansão do metropolitano de Lisboa o azulejo voltou a ser utilizado como revestimento principal por artistas como Vieira da Silva (1908-1990), Júlio Pomar ou Manuel Cargaleiro (n.1927).⁹⁰

Para além das experiências dos grandes murais de Almada Negreiros (1893-1970) para as Estações Marítimas de Alcântara e Rocha do Conde de Óbidos projectadas por Pardal Monteiro ou de algumas obras de Júlio Pomar no Porto, como o mural do Cinema Batalha destruído pela polícia política em 1947, a arte pública produzida na época em Portugal resumia-se genericamente à encomenda decorativa e à estatuária oficial do regime. Um novo entendimento sobre o potencial da arte no espaço público começava a ganhar uma maior actualidade entre os próprios artistas e arquitectos. Para Keil do Amaral, a integração das artes na arquitectura representava a possibilidade da intervenção dos artistas plásticos colaborar na dignificação da cidade.⁹¹ Defensor de uma arte pública e da valorização do espaço urbano, Keil encontra na reintegração do azulejo na arquitectura, cujo emprego como revestimento sempre “contribuiu para uma nítida valorização da nossa arquitectura civil”, a possibilidade de recuperar o uso de um material tradicional, “aproveitando as lições do passado”, confrontando-o com as possibilidades de uma aplicação contemporânea. Depois de percebido o potencial do revestimento em azulejo através da prática da arquitectura moderna brasileira, Keil afirma que

procuramos agora reencontrar os nossos próprios caminhos, talvez de uma maneira menos espectacular mas mais solidamente enraizada e como tal susceptível de perdurar; de constituir o elo de uma tradição com fundas raízes e largas possibilidades.⁹²

90. Sobre a obra destes autores e a sua participação nas estações do metropolitano de Lisboa ver Luisa Arruda, «Azulejaria nos séculos XIX e XX», em *História de Arte Portuguesa*, ed. Paulo Pereira, vol. III (Lisboa: Círculo de Leitores, 1995), 419–21.

91. Keil do Amaral «Sobre as Mulheres Entaladas e a Intervenção dos Artistas Plásticos na Dignificação da Cidade», em *Lisboa, uma cidade em transformação*, 159–84.

92. *Ibid.*, 170.



Figura 3.23.
Pardal Monteiro, Estação
Marítima de Alcantára, 1945.
Mural de Almada Negreiros.
Foto de Mário Novais.

Em 1962, José Carlos Loureiro (n.1925) publica *O Azulejo. Possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa*, texto teórico onde reflecte de forma mais aprofundada sobre a capacidade de recuperar o uso de um material tradicional “à luz de uma nova poética, de possibilidades técnicas renovadas e do poder intuitivo de apreensão dos valores estéticos influentes no meio ambiente”.⁹³ O seu interesse particular recai na utilização do azulejo “a cobrir grandes planos de parede, constituindo parte integrante da arquitectura e não em painéis isolados como elementos decorativos independentes e sobrepostos”.⁹⁴ Assim, ao contrário da prática de integração de murais cerâmicos compostos por artistas contemporâneos, o que se defende é a utilização do azulejo como elemento modular, integrado na composição arquitectónica, monocromático, com relevo ou com padrões geométricos que recuperam desenhos tradicionais:

Na falta de novos padrões de qualidade, ainda parece preferível utilizar antigos desenhos que se possam integrar perfeitamente na arquitectura dos nossos dias. (...) O azulejo deveria ser tomado como peça pré-fabricada de tamanho certo, produzindo um desenho padrão determinado a comandar a dimensão da superfície a cobrir para que não houvesse fechos e ele não aparecesse, consequentemente, truncado.⁹⁵

É também no sentido da integração na composição arquitectónica que Fernando Távora vai utilizar o revestimento em azulejo de padrão geométrico em *Uma casa sobre o mar*, o projecto final de curso que apresenta à Escola Superior de Belas Artes do Porto em 1952. O projecto, que o próprio Távora irá considerar como “o equivalente plástico” do seu texto manifesto “O Problema da Casa Portuguesa” revela, em primeiro lugar, as claras referências aos princípios formais da arquitectura modernista.⁹⁶ No entanto, o revestimento dos planos de parede em azulejo, com padrão diagonal e

93. José Carlos Loureiro, *O Azulejo. Possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa* (Porto: Imprensa Portuguesa, 1962), 30.

94. *Ibid.*, 57–58.

95. *Ibid.*, 65,67.

96. Fernando Távora, «Prefácio», em *Raul Lino. Pensador nacionalista da Arquitectura*, por Irene Ribeiro, vol. 6, Argumentos 2 (Porto: FAUP Publicações, 1994), 5.



Figura 3.24.
F. Távora, “Uma Casa sobre o
Mar”, 1952.

colorido de azul e branco, é um primeiro sinal de contaminação inspirado nas raízes tradicionais da casa popular. O uso do azulejo tradicional “para reflectir os poentes da Foz” não equivale a nenhum tipo de contradição ou de recusa dos princípios formais modernos. Pelo contrário, como afirma José António Bandeirinha, confirmam o interesse de Távora na realidade portuguesa como um contributo metodológico e não como fórmula final.⁹⁷

Poucos anos mais tarde no Mercado da Vila da Feira, projecto que apresenta no Congresso que marca o final da era CIAM, realizado em Otterlo em 1959, Távora concretiza a utilização do azulejo esboçada em *Uma casa sobre o mar* como revestimento de superfícies exteriores. A opção plástica do azulejo sobrepõe-se claramente à ideia colaborativa divulgada pelo discurso da Síntese das Artes. Apesar de ser um dos assinantes da petição entregue à Câmara Municipal de Lisboa em 1954, Fernando Távora não era um adepto da filosofia nem dos resultados conseguidos pela integração das artes na arquitectura, como se pode ler na ironia das suas palavras escritas no “Diário de Bordo” em 1961, após visita ao edifício central do *Harvard Graduate Center*, desenhado por Walter Gropius com a colaboração de vários artistas plásticos de renome:

À hora marcada, fui para o Commons Building. Lá vi a rampa, a parede do Bayer e o fogão do Albers (a rampa é um bocadinho forçada em relação ao espaço) ... as pinturas do Miró e do Bayer e as 'plywood shapes' do Arp. A integração das artes continua a ser uma burla, mas enfim, a intenção era boa...pelo menos os quadros são grandes.⁹⁸

A reintegração do azulejo na arquitectura moderna vai assim conhecer um grande impulso pela sua utilização em grandes composições padronizadas, baseadas num módulo geométrico, quer seja através da recuperação do desenho tradicional utilizado por José Carlos Loureiro ou Távora ou pelo desenho de autor como o caso de Maria Keil ou, entre outros, de Querubim Lapa (1925-

97. Bandeirinha, *Quinas Vivas*, 113.

98. Fernando Távora, *Diário De Bordo*, ed. Álvaro Siza e Rita Marmoto, vol. 2º (Porto: Associação Casa da Arquitectura, 2012), 167.



Figura 3.25.
N.T. Pereira e B.C. Cabral,
Bloco das Águas Livres.
Painel de mosaico cerâmico de
Almada Negreiros, 1956.

2016).⁹⁹ No entanto, essa reintegração vai acontecer também por outra via, inspirada na experiência da arquitectura brasileira e no discurso da Síntese das Artes Plásticas: a presença urbana de painéis de azulejos figurativos, integrados em vários equipamentos públicos ou edifícios habitacionais e concebido por artistas plásticos em franca colaboração com os arquitectos. Ao longo da década de 1950, vários equipamentos públicos em Lisboa incorporaram alguns dos exemplos mais relevantes dessa integração das artes mas, paradoxalmente, as experiências inovadoras mais próximas do paradigma moderno irão surgir em programas de habitação colectiva.¹⁰⁰

Nuno Teotónio Pereira foi um dos mais convictos adeptos do potencial regenerador da integração das artes na época afirmando que “nos anos 50 vivia-se intensamente o apelo, então em voga, da integração das três artes: arquitectura, pintura e escultura”.¹⁰¹ Depois da primeira experiência levada a cabo na Igreja das Águas, em Penamacor, os conjuntos habitacionais que desenvolve em Lisboa na década de 1950 irão confirmar esse empenho colocado na colaboração e na integração das artes plásticas sempre em adequação com uma interpretação própria dos princípios formais modernos. Entre 1953 e 1956 desenvolve em co-autoria com Bartolomeu Costa Cabral (n.1929) o projecto do Bloco das Águas Livres, um edifício de habitação privado, encomendado pela Companhia de Seguros Fidelidade e profundamente inspirado pela proposta tipológica das unidades de habitação de Le Corbusier. Para além dos oito pisos de habitação, o bloco engloba

99. No caso do desenho de padrão geométrico destaca-se na obra de Querubim Lapa o revestimento para o Centro Comercial do Restelo da autoria de Raul Chorão Ramalho, inaugurado em 1956.

100. Dentro dos equipamentos públicos de Lisboa, veja-se, por exemplo, o caso das escolas primárias construídas pelo município, com destaque para a Escola Primária de Campolide de Artur Pires Martins (1914-2000) com os painéis cerâmicos figurativos de Querubim Lapa ou a Escola Primária do Vale Escuro, projecto de Bento de Almeida e Vítor Palla, autor também dos painéis cerâmicos. De referir também as colaborações com Pardal Monteiro nos edifícios da Cidade Universitária de Lisboa ou a obra do Palácio da Justiça de Lisboa, na década seguinte, da autoria de Januário Godinho e João Andersen, com Raul Lino responsável pela coordenação da comissão artística com vista à integração de obras de arte da autoria de Jorge Barradas, Júlio Resende e Querubim Lapa.

101. Nuno Teotónio Pereira, «Da integração até à fusão das artes», em *Intervenções de Artistas Plásticos na obra do Atelier de Nuno Teotónio Pereira* (Beja: Museu Municipal Jorge Vieira, 2004).

no rés do chão e na cobertura uma série de serviços colectivos que pretendiam alargar a função residencial base e funcionar como espaços comunitários. Para a caracterização desses espaços de excepção, os arquitectos propõem a colaboração de vários artistas, contando, no final com dois murais de mosaico de Almada Negreiros, um vitral de Manuel Cargaleiro, um painel de betão esgrafitado de José Escada e os relevos de Jorge Vieira. Para o exterior, Frederico George colabora com um estudo cromático da fachada e Gonçalo Ribeiro Telles desenha os espaços ajardinados.

Um outro exemplo já mais tardio e totalmente distinto, será o projecto dos blocos de habitação social em Olivais Norte projectado em co-autoria com António Pinto de Freitas entre 1957 e 1968. Inserido no plano desenhado pelo Gabinete Técnico da Habitação, o conjunto previa a articulação de torres e blocos em banda, inspirado nos princípios estipulados pela Carta de Atenas. Enquanto nas torres, os espaços de circulação são tratados como espaços comunitários, para os blocos em banda os arquitectos prevêem a criação de pequenos dispositivos de sociabilização exteriores que funcionam como complemento do espaço de habitação. Realizado ao abrigo da directiva municipal que se seguiu à petição apresentada na Câmara Municipal de Lisboa em 1954 vários artistas plásticos são chamados a intervir nestes dispositivos exteriores, trabalhando sucessivas variações de um tema por unidade de vizinhança. Estas intervenções, da autoria de João Segurado, Fernando Conduto, Rogério Ribeiro, António Lino, Lima de Freitas e Maria Keil serão verdadeiras obras de arte públicas que terão ajudado a reforçar o acto de habitar e o sentido de vizinhança.¹⁰²

Um outro projecto de habitação colectiva de Lisboa irá, no entanto, ser reconhecido como a obra de referência na aplicação nacional dos princípios do urbanismo moderno e, simultaneamente, como um dos mais emblemáticos exemplos de articulação e integração das artes plásticas e arquitectura em Portugal: o conjunto nascente da Avenida Infante Santo, iniciado em 1955. Inserido num plano geral mais amplo, o conjunto é composto por cinco blocos perpendiculares à rua, assentes sobre *pilotis* numa plataforma criada a uma cota superior, deixando livre e permeável o espaço entre edifícios. Enquanto que do lado poente, o plano geral da avenida propunha um alinhamento de novos edifícios ao longo da avenida, a nascente os blocos são elevados para uma cota que os afasta do tráfego da via. O contacto com a rua é feito através de um lanço de escadas associado a cada bloco, adossado aos muros que suportam a plataforma elevada. Finalizado dois anos depois, a sua actualidade em relação à produção contemporânea ficará comprovada pelo interesse suscitado e pela publicação em várias revistas nacionais e internacionais.¹⁰³

102. Sobre o assunto ver Maria Tavares, «Intervenção de Artes Plásticas numa obra de Nuno Teotónio Pereira e António Pinto de Freitas», *Infohabitar*, 27 de Setembro de 2009, <http://infohabitar.blogspot.nl/2009/09/intervencao-de-artes-plasticas-numa.html>.

103. O conjunto nascente da Avenida Infante Santo aparece como um dos exemplos da secção «Panorama 1960» do número 91/92 de Setembro/Novembro desse ano da *L'Architecture d'Aujourd'hui* e na colectânea *The New Architecture of Europe*, editada por Kidder Smith (Londres: Pelikan Books, 1962). É seleccionado para participar na exposição *Contemporary Portuguese Architecture 1958*, organizada pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos no Smithsonian Institution e apresentada em Washington e Londres. Em Portugal

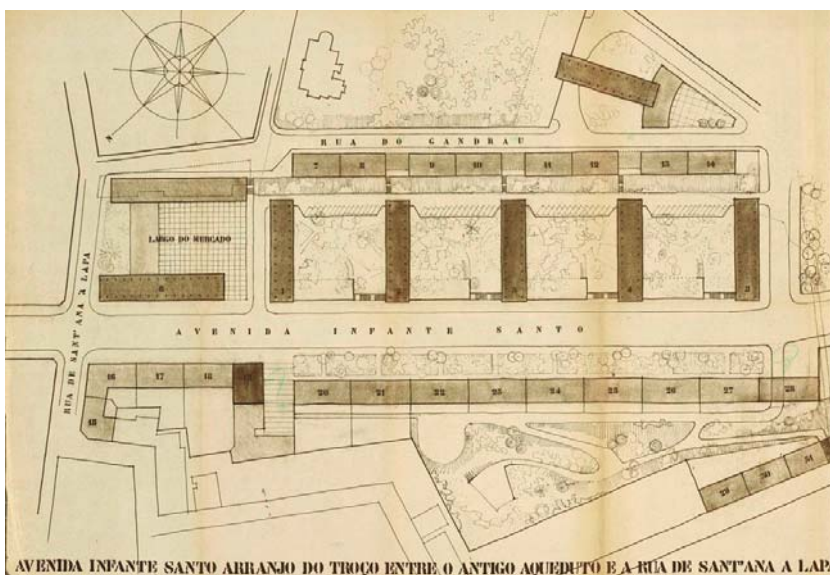


Figura 3.26.
A. Pessoa, H. Gandra e J.A. Manta, Planta do Conjunto Nascente da Av. Infante Santo, Novembro 1953.



Figura 3.27.
A. Pessoa, H. Gandra e J.A. Manta, Conjunto Nascente da Av. Infante Santo. Foto de Mário Novais.



Figura 3.28.
C. Botelho, Painel de Azulejos na Av. Infante Santo. Foto de Arnaldo Madureira.

Projectado em co-autoria pelos arquitectos Alberto José Pessoa e Hernâni Gandra e pelo arquitecto, pintor e ilustrador João Abel Manta (n.1928), assinantes da petição a favor da integração de artes plásticas entregue à Câmara Municipal de Lisboa, este conjunto será um dos primeiros projectos abrangidos pela nova directiva adoptada pelo município quanto ao tema. Mais do que uma integração de várias expressões artísticas, o que é inédito neste projecto é que as obras de arte serão aplicadas na caracterização das superfícies exteriores, assumindo assim uma expressão não só pública mas acima de tudo urbana, como exemplificam os quatro painéis cerâmicos intercalados entre as lojas que fazem a frente da nova avenida. Com o projecto já em curso, os arquitectos irão propor, para a caracterização dos muros de suporte e das empenas da plataforma, dois tipos de obras de valorização, nomeadamente, “painéis de azulejos para decorar as paredes das escadas públicas de acesso aos logradouros” e “motivos escultóricos em alto relevo para os alçados dos prédios”, dirigindo o convite, à luz das regras da directiva municipal, a Maria Keil, Júlio Pomar, Carlos Botelho, Sá Nogueira, Jorge Vieira e Lagoa Henriques.¹⁰⁴ Os dois últimos serão os autores responsáveis pelas duas peças em bronze colocadas nas empenas laterais do embasamento sobre os panos de tijolo maciço vidrado, respectivamente, “Varina” e “Ciclista”. Por seu lado, os quatro painéis cerâmicos serão limitados aos planos que a arquitectura já definira. Apesar de o convite aos artistas ser feito ainda durante o tempo do desenvolvimento do projecto, a leitura geral das composições figurativas ficará comprometida pela presença arquitectónica das escadas, como se não tivessem sido concebidas para a circunstância específica que o local determinava. A composição de Maria Keil parece ser a única que consegue incorporar a linha diagonal das escadas revelando, desde os primeiros estudos, uma leitura das formas arquitectónicas e uma maior capacidade de as integrar na sua proposta.

Independentemente dos constrangimentos sentidos, o resultado geral desta colaboração é inédito e permite afirmar que o conjunto da Infante Santo estabelece, no contexto nacional dos anos de 1950, um novo paradigma para a integração das formas de arte na arquitectura e na cidade e para a reinterpretação da utilização pública do painel cerâmico em Portugal. Tal acontece, em parte, devido às condições particulares criadas pela opção de implantação dos edifícios, que garantiam a visibilidade e a presença urbana das obras de arte. Mas acontece principalmente pelo exercício de colaboração entre os autores envolvidos, fortalecido pelos interesses estéticos e intelectuais comuns e pela partilha de experiências e referências comuns. O debate teórico que a *Arquitectura* vinha consolidando sobre a convergência entre as várias disciplinas de projecto, quer através da via teórica ou dos exemplos brasileiros, envolvia directamente muitos dos autores que agora se juntaram, nomeadamente Alberto Pessoa, que foi o director da revista durante o primeiro período da renovação crítica, mas também João Abel Manta, que contribuía frequentemente

é publicado logo no primeiro número da revista *Binário*, em Abril de 1958.

104. Sobre os contratos realizados entre a Câmara Municipal de Lisboa e os artistas plásticos ver Agarez, *O moderno revisitado*, 211–12.

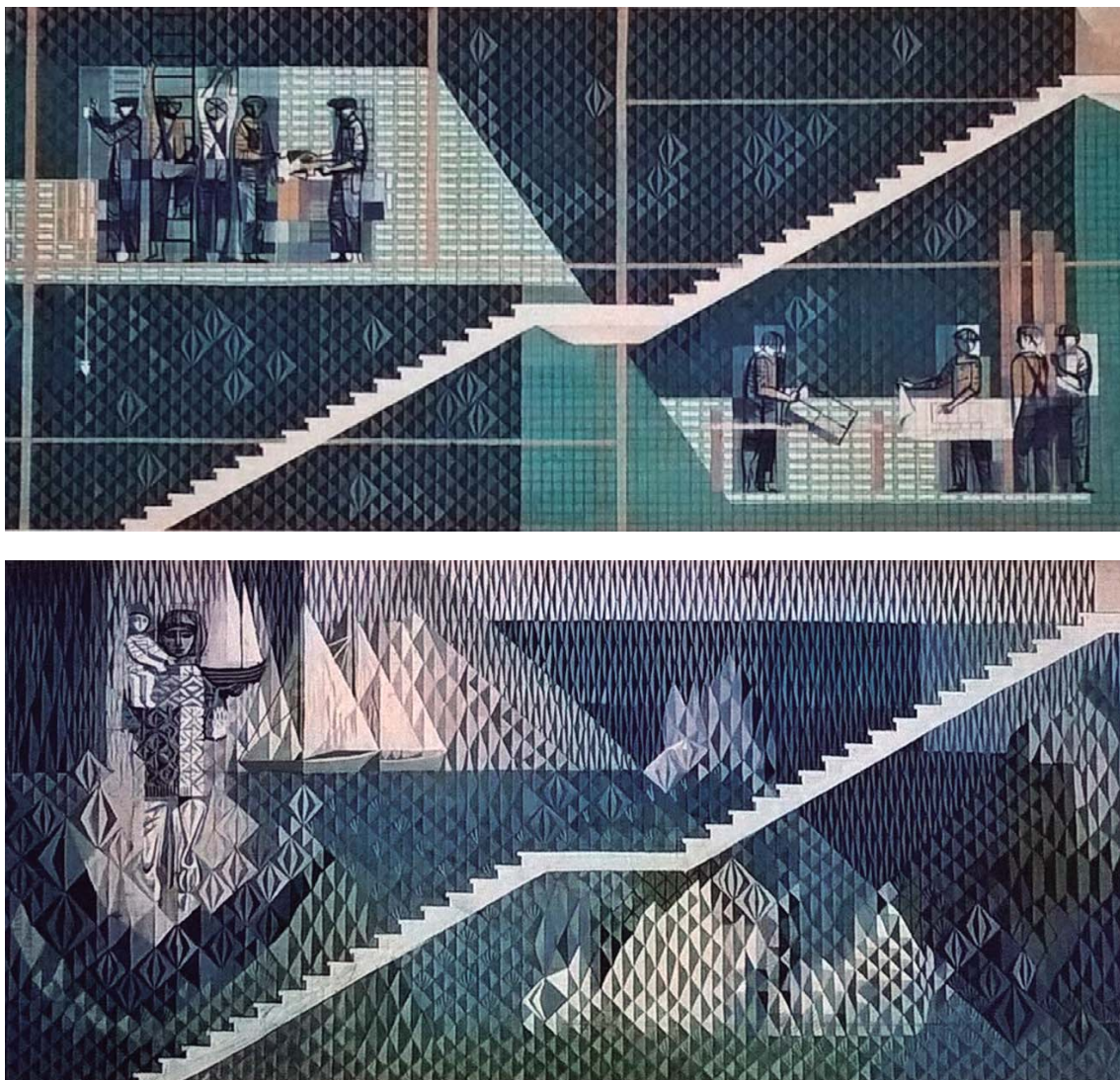


Figura 3.29. Maria Keil, Estudos para o Painel de Azulejos na Av. Infante Santo: Primeira Versão do Cartão (“operários a colocarem o próprio painel”) e Cartão Definitivo (“pescador e barcos sobre fundo geométrico”), 1959.

como ilustrador ou Júlio Pomar, autor de vários textos. Muitos participavam ainda conjuntamente nas EGAP, partilhando os princípios ou as referências formais do neo-realismo e promovendo o espírito de grupo defendido para o reencontro plástico entre as várias disciplinas.

Depois de estabelecido o referencial da expressão pública urbana da integração das artes através de um edifício de habitação, será preciso esperar pelo final da década de 1960 para que a ideia de colaboração e integração da arquitectura e artes plásticas encontre o seu equivalente num grande equipamento colectivo no centro da capital. Concebido à imagem dos centros culturais construídos na Europa do pós-guerra, a Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, inaugurado em 1969, marca já a maturidade de um novo paradigma na arquitectura dos equipamentos culturais em Portugal.

A Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian: a obra da maturidade

Em 1969, quando inaugura o edifício da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, projectado por Alberto Pessoa, Pedro Cid (1925-1983) e Ruy Jervis d’Athouguaia (1917-2006), reúnem-se num edifício em Portugal as características arquitectónicas, urbanas e simbólicas que caracterizavam os centros culturais do pós-guerra: um equipamento cultural de expressão colectiva, capaz de simbolizar a sua vocação de espaço cívico e de funcionar como uma nova centralidade urbana. No fundo, um equipamento cultural representativo dos valores da Nova Monumentalidade. Apesar de ser uma obra de promoção privada e de, nesse sentido, não ser a resposta directa de uma política cultural pública como tinham sido os centros culturais do *welfare state*, o resultado materializava um edifício de carácter cívico ligado à ideia de representação colectiva de um “espírito do tempo”. A conjugação alcançada entre programa, estrutura, paisagismo, pormenor e equipamento, leva a que Maristella Casciato, num artigo de homenagem ao conjunto, considere que aqui se pode “falar plenamente da síntese das artes - arquitectura, design de interiores, paisagem - que revigora o paradigma modernista de Gesamtkunstwerk e o valor civil que se liga à produção de uma arquitectura pública”.¹⁰⁵

Trata-se também de um programa cultural e de um equipamento localizado num local central da cidade, numa área de potencial desenvolvimento urbano. No entanto, o elemento mais inovador que partilha com a concepção dos centros culturais de referência europeia é o facto de surgir como o resultado de um processo de trabalho interdisciplinar, invulgar à época em Portugal. Na Europa, o papel desempenhado pelo London County Council (LCC) na valorização do trabalho de equipa terá atingido a maior notoriedade pública com a construção do *Royal Festival Hall* em 1951,

105. Maristella Casciato, «Homenagem a um monumento vivo», em *Fundação Calouste Gulbenkian: Os Edifícios*, por Ana Tostões (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006), 251.



Figura 3.30.
A. Pessoa, P. Cid e R.J.
Athouguia, Sede e Museu da
FCG, 1969. Foto de Horácio
Novais.



Figura 3.31.
A. Pessoa, P. Cid e R.J.
Athouguia, Sede e Museu da
FCG, 1969.



Figura 3.32.
A. Pessoa, P. Cid e R.J.
Athouguia, Sede e Museu da
FCG, 1969.

para a comemoração do Festival of Britain.¹⁰⁶ A nova sala de espectáculos, ícone das políticas culturais do *welfare state*, foi o resultado de um processo colectivo de projecto, desenvolvido por uma equipa de arquitectos assalariados que trabalharam dentro do Departamento de Projecto Municipal do LCC sobre a direcção de Robert Matthew. Como lembra Milles Glendinning, apenas posteriormente a historiografia começou a atribuir a autoria do edifício a Leslie Martin, desvalorizando o que até então tinha sido um dos factores mais simbólicos na sua recepção pública: a sua autoria colectiva.¹⁰⁷ Em Portugal, é com a obra da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, um projecto de promoção privada, que se irá experimentar uma “síntese exemplar dessa experimentação interdisciplinar”.¹⁰⁸ Segundo Nuno Grande, a Câmara Municipal de Lisboa, de onde sairão muitos dos técnicos que irão integrar a equipa multidisciplinar que coordenará a obra da Sede e Museu Gulbenkian, ensaiou também durante a década de 1950 “uma tecnocracia líder nas áreas do planeamento, do projecto e da gestão de obra” através do contributo pessoal de uma equipa de profissionais e especialistas que, por exemplo, manterão contactos com o LCC. Tal como na Inglaterra do pós-guerra, assistiu-se à inclusão de arquitectos nessa nova “tecnocracia”, que “ao serviço do bem público, passou a controlar, numa relação interdisciplinar, toda a cadeia de projecto e gestão da obra”, desde a sistematização de programas funcionais e soluções tipológicas até à troca de conhecimentos com estrangeiro em áreas, como por exemplo, a programação de equipamentos públicos.¹⁰⁹

O conjunto da Fundação Calouste Gulbenkian resultou de um concurso por convite programado e conduzido pelo Serviço de Projectos e Obras, um gabinete técnico interno da Fundação criado para o efeito em 1956, dirigido pelo engenheiro Guimarães Lobato vindo da Câmara Municipal de Lisboa. A equipa contava ainda, como consultores permanentes, com arquitectos de renome internacional como Leslie Martin e Franco Albini e com os portugueses Carlos Ramos e Keil do Amaral. A primeira tarefa deste grupo foi a de estabelecer um programa prévio detalhado, estudado de acordo com as possibilidades de adaptação ao terreno escolhido e com as técnicas de museologia mais evoluídas, de modo a cumprir os princípios requeridos de flexibilidade dos espaços e de comunicabilidade com o exterior. Em 1959 é lançado o concurso de Arquitectura

106. No início da década de 1950 o Departamento de Arquitectura do LCC chegou a ter cerca de 1600 projectistas e desenhadores em simultâneo. Ver o artigo escrito por Alison Smithson sob o pseudónimo I. Chippendale, «The LCC was our uncle», *Architectural Design*, Setembro de 1965, 428.

107. Miles Glendinning, «Teamwork or Masterwork? The Design and Reception of the Royal Festival Hall», *Architectural History* 46 (2003): 280. A posição de Glendinning é apoiada por um interesse cada vez maior da historiografia no trabalho produzido pelos arquitectos a partir do interior de instituições públicas como o LCC. Ver, por exemplo Nicholas Bullock, *Building the Post-war world. Modern Architecture and reconstruction in Britain* (London, New York: Routledge, 2002); e mais recentemente Nick Beech, «Humdrum Tasks of the Salaried Men: Edwin Williams, a London County Council Architect at War», *Footprint* 9/2, n. 17 (Autumn / Winter de 2015): 9–25.

108. Grande, «Arquitecturas da Cultura», 83.

109. *Ibid.*, 81–88. Nuno Grande refere-se em particular à acção de Keil do Amaral, mas também do engenheiro Guimarães Lobato, que dirigiu o Gabinete de Estudos e Urbanização, e do arquitecto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles durante o período em que Álvaro Salvação Barreto esteve à frente da Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 3.33.
Almada Negreiros, Painel
“Começar”, Sede e Museu da
FCG, 1969.

com o objectivo explícito de alcançar uma solução capaz de contribuir para a valorização da arquitectura contemporânea portuguesa. O convite foi dirigido a três equipas de arquitectos distintas constituídas pelos consultores e juntando arquitectos reconhecidos mas que, na sua maioria, nunca tinham colaborado entre si. No entanto, o conceito de *teamwork*, que tanto tinha prestigiado o processo de construção do *Royal Festival Hall*, seria um factor importante na constituição do grupo de trabalho. Com base num relatório elaborado pelo presidente da Fundação, Azeredo Perdigão, Nuno Grande destaca o facto de que um dos critérios de escolha dos arquitectos convidados ser a sua capacidade comprovada para o trabalho em regime de equipa nas circunstâncias estabelecidas.¹¹⁰

Também no desenvolvimento do projecto a equipa de arquitectura vencedora seria acompanhada por uma extensa equipa técnica que incluía, entre as várias especialidades, o projecto de paisagismo de Ribeiro Telles e António Viana Barreto, os projectos de decoração e design a cargo de Eduardo Anahory, Rogério Ribeiro e Daciano da Costa e a colaboração de artistas como Almada Negreiros, com o grande painel no átrio de entrada, Artur Rosa, Vítor Fortes, Jorge Barradas, Espiga Pinto, Manuela Jorge e João Abel Manta. O resultado das colaborações entre arquitectos, designers e artistas conduz ao que Ana Tostões considera ser o “momento de afirmação de um design global” onde, pela primeira vez no quadro dos equipamentos colectivos, “a arquitectura de interiores foi entendida como disciplina integradora e valorizadora do próprio sentido da arquitectura”.¹¹¹

Quer pelo processo de concepção, pelo programa e também pela sua materialização, o edifício é

110. *Ibid.*, 114. As três equipas convidadas eram formadas respectivamente por Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy d’Athouguia (equipa A); Arménio Losa, Pádua Ramos e Formosinho Sanchez (equipa B) e Arnaldo Araújo, Frederico George e Manuel Laginha (equipa C). Sobre o processo de concurso, projecto, coordenação e obra do edifício ver *Ibid.*, 109–26; Ana Tostões, «A arquitectura como imagem Gulbenkian», em *Sede e Museu Gulbenkian. A Arquitectura dos Anos 60. Ensaio*, ed. Ana Tostões (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Belas-Artes, 2006), 21–43.

111. Tostões, «Sede e Museu Gulbenkian», 2006, 40.

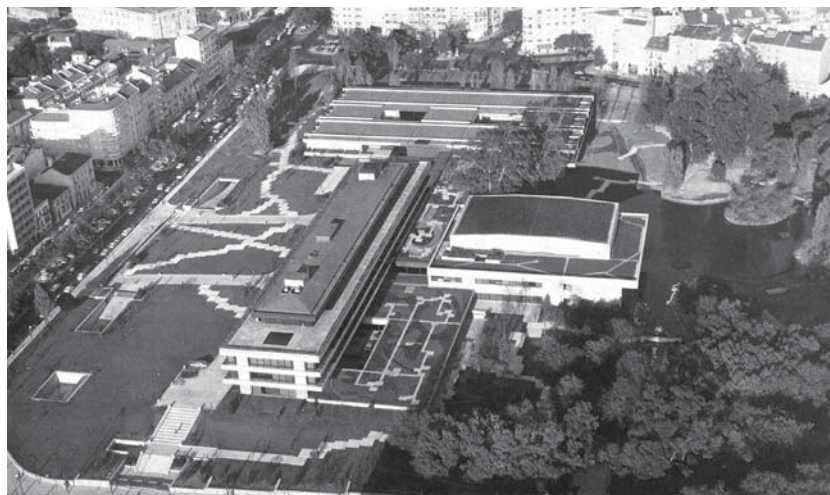


Figura 3.34.
A. Pessoa, P. Cid e R.J.
Athouguia, Sede e Museu da
FCG, 1969.

único em Portugal. Resultado do desejo testamentário do milionário Calouste Gulbenkian para a criação de uma Fundação em Lisboa que pudesse gerir e expor a sua extensa colecção de arte, inclui além das áreas administrativas, o museu, salas de exposições temporárias, biblioteca, auditório e anfiteatro exterior, integrado nos jardins. O conjunto, apesar da sua materialidade em betão aparente, inovadora em Portugal, foi unanimemente referenciado pela sua sobriedade e quase discrição formal. Desenvolve-se em três volumes independentes, organizados em função da distribuição programática, tal como tinha sido previamente testado pelos organigramas base do Serviço de Projectos e Obras. Com um predominante sentido de horizontalidade, o conjunto apresenta uma extraordinária capacidade de articulação volumétrica e de integração quer com a envolvente urbana como com os jardins, relação que é explorada nas coberturas ajardinadas e na solução final do grande auditório, com o fundo do palco transformado numa enorme parede de vidro, trazendo para o interior a forte presença da paisagem. Esta plena integração entre os espaços e a sua envolvente faz Wilfred Wang caracterizar o conjunto como uma “paisagem cultural”, um ambiente projectado onde edifício e jardim se complementam.¹¹²

A instalação da Fundação Calouste Gulbenkian em Portugal possibilitou a criação de uma instituição dinâmica e consciente das mudanças de paradigmas das políticas culturais no pós-guerra. O objectivo inicial era, nas palavras de Azeredo Perdigão, o de criar um *Museu Moderno*, “activo, autêntico centro de cultura artística no sector das artes plásticas”.¹¹³ No entanto, a Fundação irá também desempenhar um papel instrumental enquanto promotor de acções culturais,

112. Wilfried Wang, «A criação de uma paisagem cultural: a Fundação Calouste Gulbenkian», em *Sede e Museu Gulbenkian: Ensaios*, ed. Ana Tostões (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Belas-Artes, 2006), 89. Sobre os jardins da Fundação Calouste Gulbenkian ver Aurora Carapinha e Paula Corte-Real, «Paisagem», em *Gulbenkian. Arquitectura e Paisagem* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007).

113. José Azeredo Perdigão, «Entrevista», *Arquitectura*, n. 111 (Setembro/Outubro de 1969): 214. Sobre o processo de instalação da Fundação Calouste Gulbenkian em Portugal e o papel do seu primeiro Presidente do Conselho de Administração, Azeredo Perdigão, ver Grande, «Arquitecturas da Cultura», 99–109.



Figura 3.35.
Revista *Arquitectura*: A Sede e Museu da
Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa,
Setembro/Outubro 1969.

artísticas, editoriais e educativas em todo o país. A partir de uma programação diversificada, e que se estendia a outros locais do país, a instituição permitiu o acesso a actividades culturais diversas entre exposições temporárias, espectáculos de música e bailados, seminários e ciclos de cinema.¹¹⁴ Sem nunca se assumir publicamente como uma força contrária ou como uma alternativa à política do Estado Novo, a Fundação Calouste Gulbenkian acabará por exercer uma política cultural de serviço público mais progressista, activa e disseminada do que a acção quase inexistente do regime. Partilhando alguns dos princípios da *Action Culturelle* francesa, a Sede e Museu Gulbenkian foi, como afirma Nuno Grande, “programada e concebida a partir desse possível encontro entre uma *Maison de la Culture* e um *Musée Imaginaire*”.¹¹⁵ Enquanto edifício e instituição, a Fundação Gulbenkian foi concebida para ser um local de encontro, um local que promovesse a relação do *museu* - edifício e colecção - com o público. Apesar de não ser o investimento de uma política pública, tem em comum com as *Maisons de la Culture* e com os restantes centros culturais construídos no pós-guerra a síntese das ideias e dos valores democráticos e colectivos que promoveram o seu aparecimento como símbolos do *welfare state* europeu.

Desde o momento da sua inauguração, o edifício da Fundação Calouste Gulbenkian tem imediato reconhecimento nacional e internacional.¹¹⁶ No plano nacional, a revista *Arquitectura* edita em Setembro/Outubro de 1969 um número especial dedicado ao novo edifício, elogiando a solução “caracterizada pelo seu sentido humano e a obediência às exigências culturais da fundação”, a

114. Alguns anos após a inauguração da sede, a Fundação decide alargar o âmbito da sua acção cultural, complementando o edifício principal com a criação do centro de investigação e exposições de Arte Moderna, inédito até então em Portugal. O Centro de Artes modernas (CAM) localizado no topo sul do recinto, viria a ser inaugurado em 1983 com projecto de Leslie Martin. Sobre a programação cultural da Fundação Calouste Gulbenkian e a instalação do CAM ver Grande, «Arquitecturas da Cultura», 126–32, 231–56.

115. *Ibid.*, 109.

116. O edifício aparece publicado em várias revistas internacionais, com destaque para o número de Março de 1971 da *The Architectural Review* e o número de Outubro de 1973 da *Architectural Design*, dedicado a Museums.

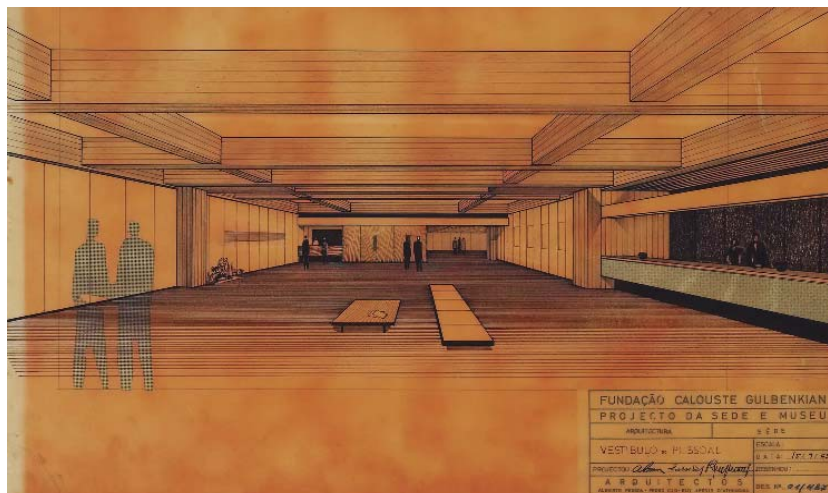


Figura 3.36.
A. Pessoa, P. Cid e R.J.
Athouguia, Perspectiva do
vestíbulo do pessoal, 1963.

relação entre os espaços onde o público pode circular livremente e a perfeita integração do edifício com os jardins. No editorial, Carlos Duarte considera o novo edifício “uma proposta a vários títulos exemplar de uma arquitectura ao serviço da comunidade e da cultura”, concluindo que a sua análise e crítica “só seria possível tomando como ponto de referência algumas realizações estrangeiras afins (por exemplo, algumas instalações universitárias inglesas recentes e um certo número de centros culturais americanos)”. Tal como acontecia com muitos dos centros culturais internacionais, também aqui programa foi interpretado através de uma solução arquitectónica que optou pelo conforto e os valores da escala humana, numa linguagem moderna “onde a retórica não teria lugar”.¹¹⁷ Como argumenta Ana Tostões, a arquitectura do edifício foi, em parte, responsável pela criação da imagem da instituição como um espaço de cultura, uma Nova Monumentalidade com um valor de contemporaneidade à escala internacional. No seu artigo “A arquitectura como imagem Gulbenkian” afirma que,

a obra da Sede e Museu da Fundação marca um entendimento novo, visto também num quadro internacional, dos valores da monumentalidade. De uma monumentalidade que comporta o sentido de representação, o valor do símbolo, a imagem capaz de expressar um programa cívico e cultural, ao mesmo tempo político e ético.¹¹⁸

O edifício da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian é já uma obra de maturidade, uma obra ideologicamente moderna, que revoluciona o panorama e o significado de um espaço de cultura em Portugal.¹¹⁹ Confirmando esta ideia, Nuno Grande inicia a sua tese sobre a génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade em Portugal com este conjunto, como o referencial arquitectónico equivalente ao período do pós-guerra.¹²⁰ Paradoxalmente, o exemplo pioneiro do *acerto* da produção nacional corresponde aos anos em que o país enfrentava um

117. Carlos Duarte, «A Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian», *Arquitectura*, n. 111 (Setembro/Octubre de 1969): 211.

118. Tostões, «Sede e Museu Gulbenkian», 2006, 22.

119. Tostões, *Fundação Calouste Gulbenkian*, 209.

120. Grande, «Arquitecturas da Cultura».

evidente desacerto político, económico e social com o resto da Europa ocidental, nomeadamente no campo das políticas culturais e na promoção dos seus equipamentos.

Na actualização do discurso arquitectónico reintroduziu-se o tema da arquitectura moderna como um exercício de síntese de várias disciplinas, evocando agora as possibilidades da ideia de obra de arte total aplicada aos espaços colectivos da sociedade moderna. Entre as obras da Infante Santo e os edifícios da Fundação Calouste Gulbenkian, Alberto José Pessoa, juntamente com João Abel Manta, foi dos arquitectos mais activos a pôr em prática essas possibilidades. Em 1954, iniciam juntos o projecto das Instalações Académicas da Universidade de Coimbra, experiência pioneira na aplicação do discurso moderno da Síntese das Artes e do trabalho de equipa a um edifício colectivo de promoção pública e obra precursora do novo paradigma da arquitectura dos equipamentos culturais em Portugal.

PARTE II

Instalações Académicas de Coimbra:

Repensar o Equipamento Público

4.

As Instalações Académicas: A Formulação de uma *Outra* Ideia

A produção da arquitectura portuguesa entre as décadas de 1940 e 1960 está intrinsecamente relacionada com os anos de vigência do Estado Novo. Em particular, a arquitectura de edifícios públicos têm como pano de fundo a acção da vasta política de obras públicas e a ideia, já profusamente estudada, da sua imagem como uma representação ideológica e expressiva dos valores da tradição e da emanação do poder, como acontecera com os estados totalitários que tinham emergido na Europa na década de 1930. Certo é que, em Portugal, a promoção e realização centralizada de uma rede nacional de equipamentos de serviços públicos será uma das faces mais visível da acção empreendedora do regime e, nesse sentido, é possível afirmar que, independentemente do programa específico, da escala ou da linguagem, os equipamentos públicos do Estado Novo vão reflectir o tradicional valor simbólico associado à ideia de poder e estatuto da obra pública.¹ A iniciativa pública preocupava-se, em primeira instância, por criar uma estruturação do território com uma imagem referenciada de estado e os equipamentos dedicados à cultura não entravam como prioridade nessa rede de escala nacional. Na verdade, a intervenção directa do estado na promoção de equipamentos culturais de raiz resume-se a intervenções pontuais, revelando o desacerto das políticas do regime em relação às políticas de promoção cultural que caracterizaram os anos do pós-guerra na Europa.

É neste contexto que, em 1943, se inicia em Coimbra a construção da Cidade Universitária, a mais longa intervenção de todo o programa das obras públicas do Estado Novo. Num momento em que, internacionalmente, o desenho dos campus universitários se começa a apoiar na integração de noções de flexibilidade e adaptabilidade e na concepção da universidade como “uma parte inseparável e necessária do padrão da cidade”,² o plano da Cidade Universitária de Coimbra vai

1. Sobre o assunto ver Ana Tostões, «Monumentalidade, Obras Públicas e afirmação da Arquitectura do Movimento Moderno: o protagonismo da DGEMN na construção dos Grandes equipamentos Nacionais», em *Caminhos do património*, ed. Margarida Alçada e Maria Inácia Teles Grilo (Lisboa: Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Livros Horizonte, 1999), 133–50.

2. Joseph Hudnut, «Blueprint for a University», em *Architecture and The Spirit of Man* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1949), 255–64.

seguir um modelo de desenho inspirado nas práticas das décadas anteriores e nas retóricas que até ao final da guerra dominavam na Europa. Construída ao longo de mais de três décadas e a partir de uma enorme operação de *tabula rasa* do tecido urbano existente, resultou num conjunto formal de edifícios institucionais e esvaziado de vida urbana. No entanto, integrado no mesmo plano de obras, embora mais tarde, o regime também vai promover o edifício das Instalações Académicas para receber as actividades quotidianas da comunidade académica, um investimento do estado inédito num equipamento colectivo sociocultural. Localizado fora do limite topográfico da *Alta* de Coimbra, o novo edifício vai ser concebido como um equipamento urbano de carácter cultural e social, em total contraste com o monofuncionalismo e o carácter estático dos restantes edifícios do conjunto universitário.

Este capítulo vai explorar a ambivalência existente entre a retórica e a monumentalidade clássica do plano da Cidade Universitária de Coimbra e, no sentido oposto, o planeamento das Instalações Académicas iniciado em 1954, dez anos depois do arranque das primeiras obras. Se ao longo das primeiras décadas do regime, a arquitectura produzida pela política das obras públicas serviu, como afirma Nuno Teotónio Pereira, como um instrumento ideológico ao serviço da construção de uma imagem do Estado Novo, a partir da década de 1950 a pressão sobre a representação de poder da arquitectura em Portugal vai diminuindo, “abrindo o caminho ao regresso da arquitectura moderna e permitindo por isso o início de um processo de superação crítica dos seus dogmas”.³ Neste cenário, dentro da longa obra que o regime executou em Coimbra, vai ser possível conceber um edifício público liberto do papel de representação do poder. Construído fora do centro físico que simbolizava o poder da instituição e, por consequência, do regime, o novo complexo pode explorar a sua relação com o tecido urbano e definir-se enquanto um equipamento cívico que conecta dois mundos até então desligados: a universidade e a cidade. Sem que houvesse um discurso político que o dispensasse dessa capacidade de representação, esta tese propõe que foi através do seu planeamento, da estruturação do seu programa e da arquitectura que o novo complexo conseguiu posicionar-se como um equipamento cívico que partilha as suas referências urbanas e arquitectónicas com os centros colectivos que o *welfare state* europeu vinha promovendo.

Este capítulo vai analisar os aspectos políticos e disciplinares que, operando dentro do mesmo quadro institucional, justificam essa convivência entre uma retórica de poder e uma expressão da representatividade cívica. Em relação ao plano da Cidade Universitária de Coimbra, observa-se a importância desempenhada pelo factor *lugar* quer na concepção do plano como nas suas consequências imediatas, nomeadamente as demolições do núcleo urbano. Assumindo modelos comuns aos regimes totalitários da década de 1930, o Plano da Cidade Universitária de Coimbra

3. Nuno Teotónio Pereira, «A arquitectura do Estado Novo como instrumento de inculcação ideológica», em *Arte & Poder*, ed. Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal, e Maria Helena Maia, Temas e Perspectivas 2 (Lisboa: Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea, 2008), 204.

resultou de uma ambiguidade de discursos e de uma contradição entre a visão progressista de um desenho *ex-novo* e a afirmação de uma arquitectura de poder, com uma linguagem e escala de cariz monumental. Por outro lado, o planeamento do conjunto das Instalações Académicas de Coimbra, nomeadamente a escolha do lugar e a elaboração do programa vão ser fundamentais para a definição do carácter urbano que o conjunto vai adquirir e que, em última análise, lhe é conferido pelo desenho materializado pela arquitectura e pelos arquitectos envolvidos: Luís Cristino da Silva numa primeira fase e Alberto José Pessoa e João Abel Manta no projecto final.

4.1. A Construção da Cidade Universitária de Coimbra: a Retórica de Monumentalidade

A condição para o novo plano: tradição do lugar e a afirmação da identidade

No início da década de 1930, com a aprovação da Constituição e a instauração do Estado Novo, as profundas mudanças políticas do país reflectem-se, também, nas instituições universitárias em Portugal. Após um período de crescente autonomia e de investimento numa reforma curricular que, à luz de referências internacionais, se alargava ao ensino científico, a Universidade portuguesa e, em particular, a Universidade de Coimbra passa a funcionar como uma corporação orgânica dentro da estrutura do Estado Novo.⁴ Com uma missão educativa e formativa de acordo com os valores morais do Estado e condicionada pela forte ingerência do regime nos seus órgãos representativos, a Universidade transformou-se numa importante instituição cultural aliada do poder político, limitando a sua pretensa autonomia ou acção crítica a situações que não pusessem em causa a política estrutural do regime. Dentro deste quadro institucional, as universidades vão utilizar a sua relação com o regime para reivindicar urgentes melhorias nas infra-estruturas do ensino universitário. A reforma do ensino universitário de 1911, com a abertura do ensino superior a um maior número de alunos, e a reorganização dos cursos e da investigação científica tinha tornado ainda mais premente a necessidade de novos espaços universitários. Na capital, mais de vinte anos após a reforma que conduziu à reunião das várias escolas superiores na Universidade de Lisboa, as várias instituições universitárias encontravam-se ainda dispersas pela cidade. Em Coimbra, as instalações reunidas na Alta universitária eram ainda as mesmas que tinham ficado definidas pela reforma pombalina no século XVIII e tinham-se tornado claramente inadequadas e insuficientes, esgotando todas as suas possibilidades de crescimento.⁵

4. A Constituição de 1933 definia no seu artigo 17º as Universidades portuguesas como “organismos corporativos de carácter cultural”. Sobre a relação entre a Universidade, em particular a Universidade de Coimbra, e o Estado Novo ver Luís Reis Torgal, «A Universidade, a Ditadura e o Estado Novo (1926-1961). Notas de uma investigação colectiva», em *Actas do Congresso História da Universidade*, vol. 5 (Coimbra: Universidade de Coimbra, 1991), 401–30; Luís Reis Torgal, *A Universidade e o Estado Novo: O caso de Coimbra, 1926-1961* (Coimbra: Livraria Minerva Editora, 1999).

5. Para uma leitura completa da implantação territorial da Universidade em Portugal ver Madalena Cunha Matos, «As Cidades e os Campi. Contributo para o estudo dos territórios universitários em Portugal»

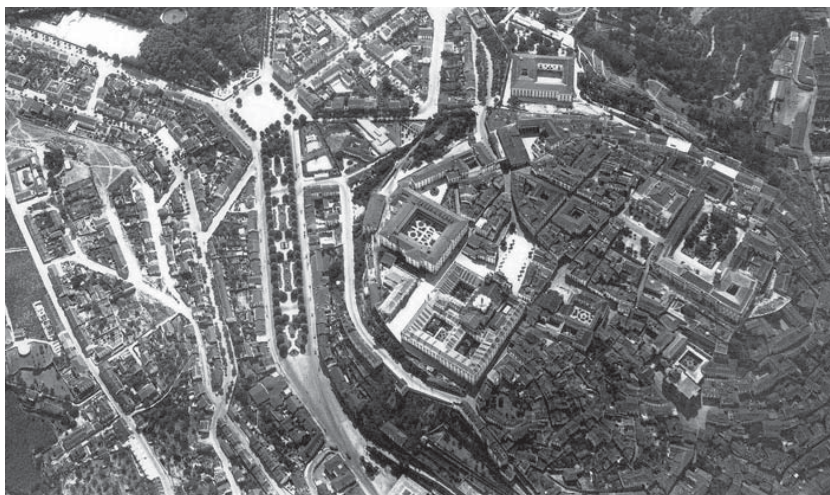


Figura 4.1.
Vista aérea da Alta de
Coimbra. Anos 1930.

Em 1934 é oficialmente anunciado o início do plano para a Cidade Universitária de Lisboa, a construir nos terrenos do Campo Grande, e criada, para o efeito, a Comissão Administrativa dos Novos Edifícios Universitários (CANEU).⁶ Como reacção, a Universidade de Coimbra vai intensificar as reivindicações a favor da renovação das suas instalações, alegando a importância e tradição da instituição instalada na cidade desde o século XVI sendo, nesse mesmo ano, nomeada uma comissão de professores da Universidade de Coimbra encarregue de elaborar um programa base para um plano de obras a realizar nas instalações universitárias.⁷ A concentração já existente da maioria dos edifícios escolares na Alta configurava uma situação privilegiada para a criação de uma ambicionada Cidade Universitária. Mas se, perante as circunstâncias existentes, a permanência da universidade no seu lugar tradicional parecia a opção natural, essa foi também a razão que comprometeu qualquer possibilidade real de uma realocação para novos terrenos. Condicionado à partida por esta escolha, o plano das novas instalações universitárias viria a revelar-se, desde o início, limitado por uma evidente falta de espaço. No relatório apresentado em 1936, a Comissão de Obras deixa explícita essa limitação afirmando que :

O facto de já existirem, na parte alta da cidade de Coimbra, instalações universitárias da maior importância, impõe que seja esse o local escolhido para a Cidade Universitária. (...) O desenvolvimento da cidade fez-se por forma que, hoje, o Bairro Alto está encravado, sem qualquer possibilidade de expansão. Novos locais para a construção só se encontram longe,

(Dissertação de Doutoramento em Engenharia do Território, Universidade Técnica de Lisboa - Instituto Superior Técnico, 1999). Sobre a instalação da Universidade de Coimbra e da sua relação com a cidade e, em particular, sobre os edifícios da Reforma Pombalina ver, respectivamente, Walter Rossa Silva, «Diversidade: urbanografia do espaço de Coimbra até ao estabelecimento definitivo da Universidade» (Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2001); Rui Lobo, *Os Colégios de Jesus, das Artes e de S. Jerónimo. Evolução e Transformação no Espaço Urbano* (Coimbra: Edarq, 1999).

6. Sobre o assunto ver Patrícia Santos Pedrosa, *Cidade Universitária de Lisboa (1911-1950): génese de uma difícil territorialização* (Lisboa: Edições Colibri, 2008).

7. O processo de construção da Cidade Universitária de Coimbra acabará por avançar mais rapidamente do que o da capital. Segundo Patrícia Pedrosa, não será alheio a esta inversão das prioridades de investimento, a influência da Universidade de Coimbra nos centros de poder. Ver *Ibid.*, 147–50. A 1ª Comissão de Obras da Cidade Universitária de Coimbra é nomeada por Portaria publicada a 11 de Dezembro de 1934.

e a sua utilização para a Cidade Universitária não pode pois ser encarada.⁸

O trabalho da Comissão de Obras constituída em 1934 seria acompanhado pelos arquitectos Raul Lino (1879-1974) e Luís Benavente (1902-1993), responsáveis por desenvolver um plano geral para uma Cidade Universitária de expressão “bem definida” a construir “em torno do núcleo das actuais instalações universitárias, abrangendo a área necessária à sua conveniente expansão e ao seu perfeito isolamento de edificações privadas”.⁹ O processo de concepção e realização da Cidade Universitária de Coimbra parte, assim, da tentativa de articulação de dois pressupostos que as circunstâncias tornavam aparentemente contraditórios: a vontade de construção de um conjunto uniforme, que correspondesse ao modelo do *campus* ou de cidade universitária isolada, e a manutenção da localização da universidade na Alta de Coimbra. Por um lado, o objectivo do plano revela uma nova preocupação com o isolamento funcional dos edifícios universitários que até então conviviam com naturalidade com habitações e outros edifícios privados. A partilha do espaço urbano entre edifícios universitários e edifícios privados fazia parte de um conceito de universidade no qual esta existia em plena cidade enquanto a ideia do isolamento dos edifícios escolares estava mais próxima da concepção de recinto universitário inspirada no modelo do *campus* americano iniciado no século XIX, criando uma estrutura independente e com limites precisos.¹⁰ Por outro lado, a intenção de conseguir essa concepção moderna de isolamento da estrutura universitária, que agregava os espaços de ensino, investigação, desporto e residência, confrontava-se com a real falta de espaço para a elaboração de um plano total que pudesse responder a essa ideia de *campus* universitário. Perante estas circunstâncias, as propostas desenvolvidas pelas sucessivas comissões de trabalho ao longo dos anos 1930 limitaram-se a planos de reestruturação das instalações universitárias existentes, considerando apenas obras de renovação mas, como afirma Nuno Rosmaninho, dentro da convicção que o resultado alcançado prefiguraria o modelo de uma Cidade Universitária.¹¹ Essa convicção implicaria também que o espaço necessário para novas construções seria inevitavelmente conseguido à custa da demolição dos quarteirões residenciais aí existentes.

8. Relatório da 1ª Comissão de Obras da Cidade Universitária de Coimbra, 1936 in Nuno Rosmaninho, *O Princípio de uma «Revolução Urbanística» no Estado Novo. Os Primeiros Programas da Cidade Universitária de Coimbra, 1934-1940*, Minerva arte 2 (Coimbra: Minerva, 1996), 257. Para uma análise completa dos relatórios das Comissões de Obras da Cidade Universitária de Coimbra ver *Ibid.*, 209–306.

9. Ministério das Obras Públicas e Comunicações, *Portaria, Diário do Governo, II série*, 6 de Dezembro de 1934. Em Agosto de 1939 será constituída a 2ª Comissão de Obras apenas acompanhada por Luís Benavente.

10. Reis Torgal aponta o facto de que o modelo isolado das Cidades Universitárias – por oposição ao modelo “cosmopolita” existente em Paris ou Oxford – agradava aos estados autoritários que entendiam a planificação da vida académica como uma forma de controlo no âmbito dos ideais de ordem, nacionalismo e respeito pelo estado. In Luís Reis Torgal, «Nota de Apresentação», em *O Princípio de uma «Revolução Urbanística» no Estado Novo. Os Primeiros Programas da Cidade Universitária de Coimbra, 1934-1940*, por Nuno Rosmaninho, Minerva arte 2 (Coimbra: Minerva, 1996), 3.

11. Nuno Rosmaninho, *O Poder da Arte: O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006), 56.

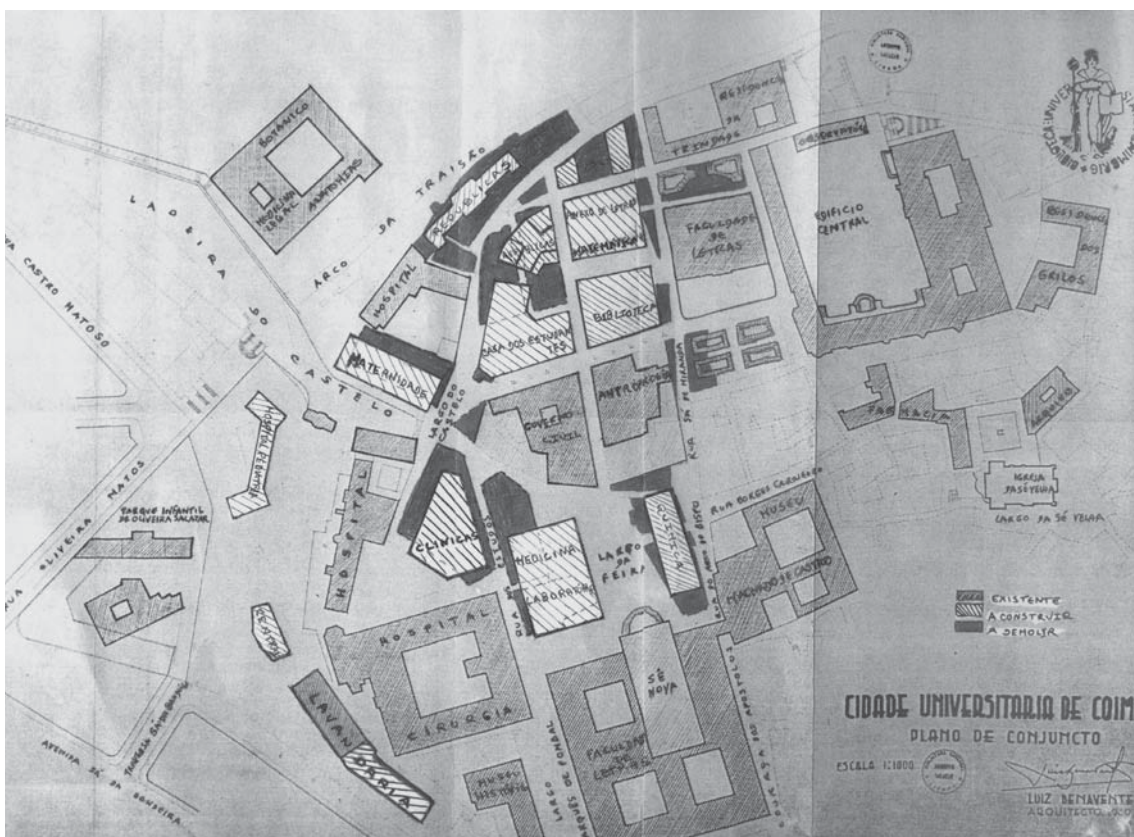
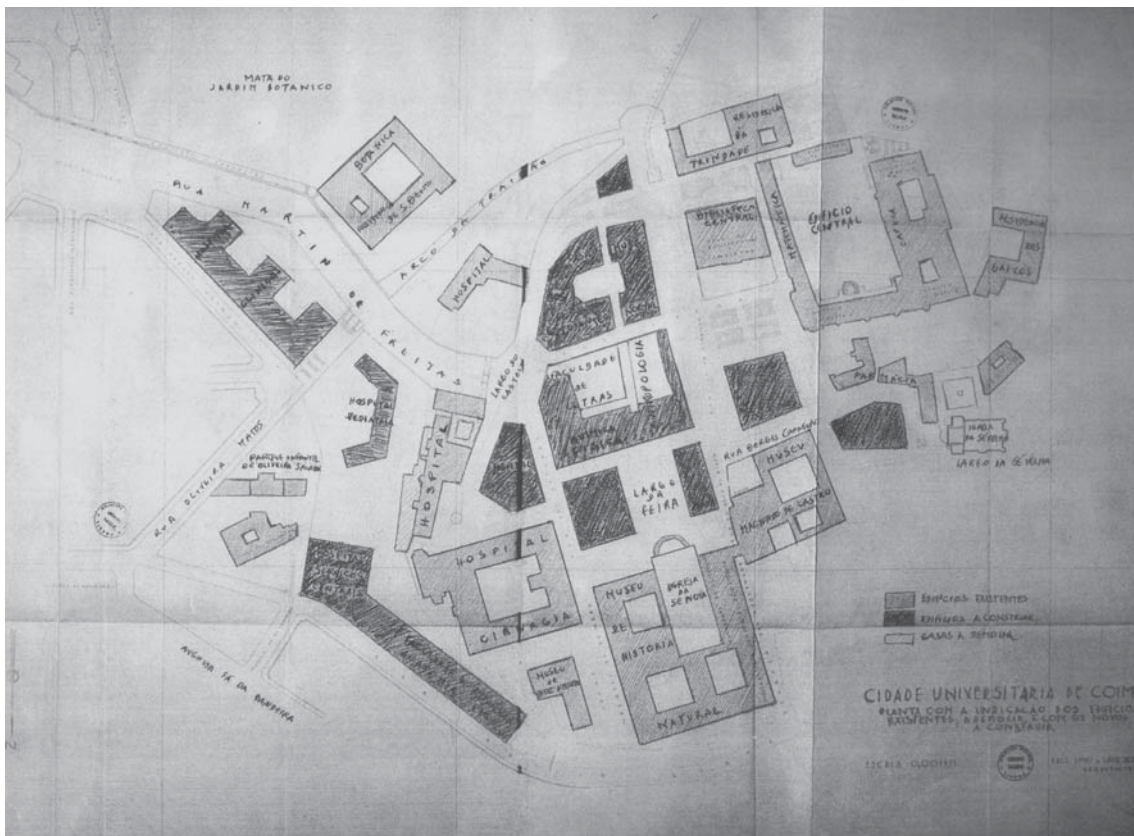


Figura 4.2. R. Lino, L. Benavente. Planta da 1ª Comissão de Obras da Cidade Universitária de Coimbra. 1934.

Figura 4.3. L. Benavente. Planta da 2ª Comissão de Obras da Cidade Universitária de Coimbra. 1939.

Em 1937, Oliveira Salazar (1889-1970) apresenta a sua visão sobre o programa urbanístico para a Cidade Universitária de Coimbra. Num texto escrito como prefácio para o seu livro *Discursos e Notas Políticas*, expressa a intenção de implementar um programa de melhoramentos na Universidade, mantendo a sua localização na Alta, no mesmo local onde desde o séc. XVI funcionavam os colégios universitários. Num tom pessoal que demonstrava o seu conhecimento particular da Universidade de Coimbra, onde tinha estudado e ensinado, Salazar propõe de forma clara que se avancem com as demolições indispensáveis para a construção da nova Cidade Universitária, necessárias para libertar o espaço para novas construções e assegurar o necessário “realce” dos edifícios nobres, ao mesmo tempo que garantiam o carácter monofuncional do espaço, dedicado exclusivamente “ao estudo”:

a “Alta” é já de si, por obra dos nossos antepassados, uma grandiosa cidade universitária, só bastando para dar-lhe realce e valor libertá-la de incrustados, malfazejos e indignos das construções fundamentais, e completá-la com instalações apropriadas às exigências dos novos estudos. Isolar a colina sagrada, só activa para o estudo na doce e calma atmosfera coimbrã.¹²

Independentemente de, nesta data, o relatório final da primeira Comissão de Obras já ter sido apresentado, o texto de Salazar vai ser fundamental para marcar uma posição política e enquadrar as opções definitivas que virão a ser tomadas no que diz respeito à localização e à intervenção realizada. Tal como notam os investigadores Reis Torgal e Nuno Rosmaninho, o discurso de Salazar não traz, na realidade, nada de novo em relação ao que já tinha sido estabelecido pela Comissão de Obras de 1934, nomeadamente a manutenção da localização e a opção pelo isolamento funcional da Alta, mas, é o tom pessoal que coloca na mensagem que reforça a visão política do discurso e lhe confere a categoria de “texto fundador”.¹³

A ideia de um plano mais abrangente para a Cidade Universitária de Coimbra começará a ser concretizada através da acção do Ministro das Obras Públicas e Comunicação, Duarte Pacheco (1900-1943), após iniciar pessoalmente a revisão do programa apresentado pelas anteriores Comissões de Obras. Em 1941, por sua indicação, é criada a nova Comissão Administrativa do Plano de Obras da Cidade Universitária de Coimbra (CAPOCUC) chefiada pelo arquitecto José Ângelo Cottinelli Telmo (1897-1948), na sequência do seu papel enquanto responsável pelo plano da Exposição do Mundo Português de 1940.¹⁴ Constituída com carácter autónomo

12. Ver António Oliveira Salazar, *Discursos e Notas Políticas*, vol. II (1935-1937) (Coimbra: Coimbra Editora, 1945), xx-xxi.

13. Sobre o assunto ver Luís Reis Torgal, «Nota de Apresentação», em *O Princípio de uma «Revolução Urbanística» no Estado Novo. Os Primeiros Programas da Cidade Universitária de Coimbra, 1934-1940*, por Nuno Rosmaninho, Minerva arte 2 (Coimbra: Minerva, 1996), 4. Rosmaninho, *O Princípio de uma «Revolução Urbanística» no Estado Novo*, 54.

14. A legislação de promulgação da CAPOCUC foi publicada em Ministério das Obras Públicas e Comunicações, «Decreto-Lei 31.576», Diário do Governo § I série (1941). Constituída a partir da equipa técnica que transitou da Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império (CAPOPI) a CAPOCUC é composta por Maximino Correia, Reitor da Universidade de Coimbra, Manuel de Sá e Mello, Engenheiro Director-Delegado, Cottinelli Telmo, Arquitecto Chefe, Armando Vilela, Secretário, e Baltazar

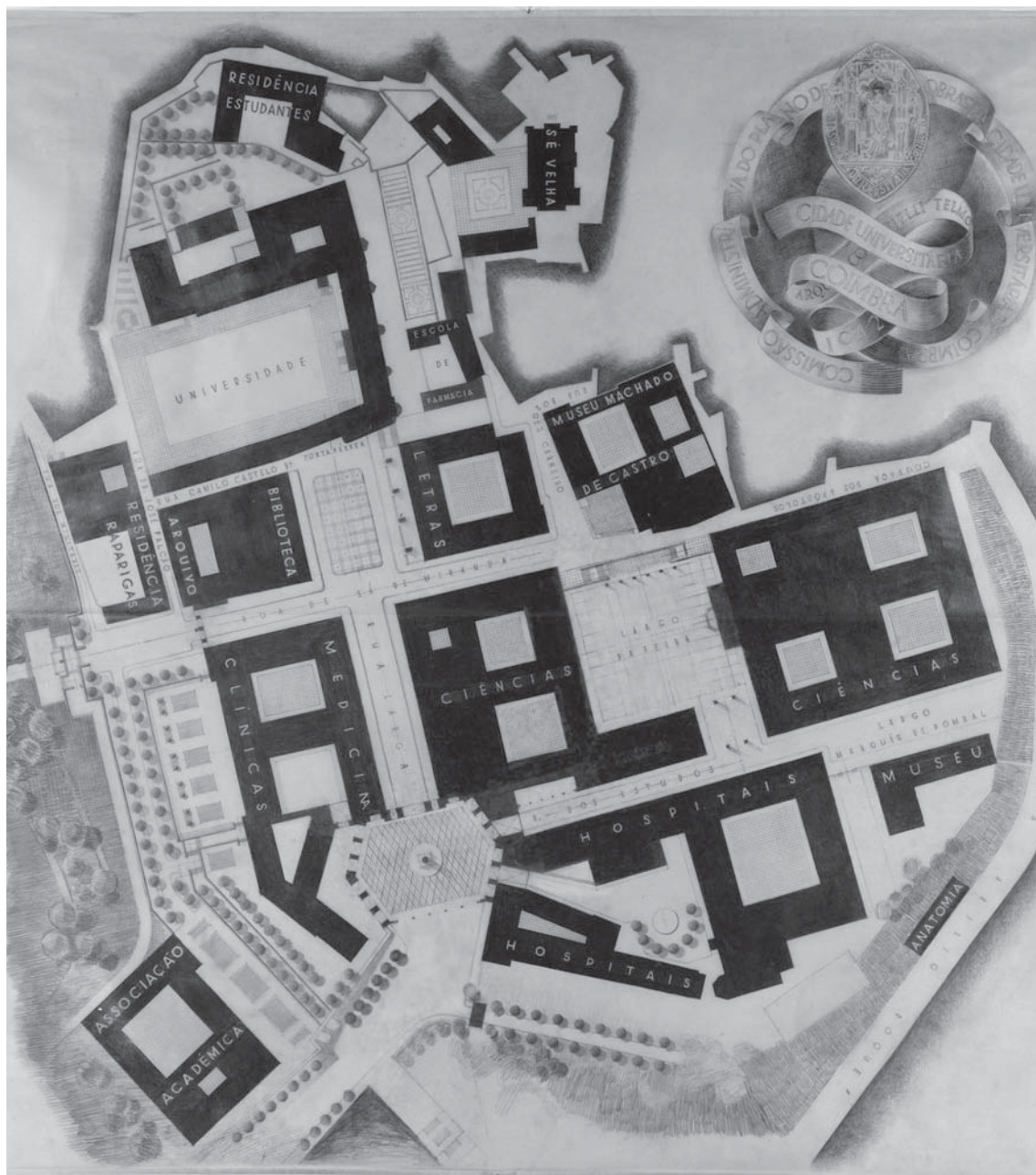


Figura 4.4. Cottinelli Telmo. 2ª Planta da Cidade Universitária de Coimbra. 1942. Foto de Horácio Novais.

em relação aos restantes serviços centrais responsáveis pelas instalações de ensino ou outros equipamentos públicos, a CAPOCUC passava a responder directamente a Duarte Pacheco, que ficava responsável pela aprovação do programa, do plano e de todos os projectos. Algumas das ideias com maior impacto na escala e organização do plano que viria a ser realizado, como a composição da praça em frente ao Paço das Escolas ou a proposta de um grande edifício único dedicado à Faculdade de Medicina, ocupando todo o quarteirão entre a Rua Larga e o Largo da Sé, parecem dever-se à intervenção directa do Ministro no momento da revisão do programa base.¹⁵ Essas propostas transitam com naturalidade para o desenho de Cottinelli que partilha com Duarte Pacheco a visão progressista de modernização urbana que caracterizava as obras públicas desenvolvidas pelo seu Ministério.¹⁶

Entre 1942 e 1943, Cottinelli trabalha várias propostas de um plano regulador que vai evoluindo e clarificando o seu traçado, procurando a abertura de eixos e a construção de um conjunto arquitectónico de desenho monumental dentro da escala disponível. Este é, assim, um importante ponto de viragem em todo o processo: até este momento, o que estava em análise era a elaboração de um projecto que compreendia “a utilização racional dos edifícios existentes e a construção eventual de novos edifícios;¹⁷ a partir deste momento, é abandonada a ideia da simples renovação das instalações universitárias e idealizado um plano para uma cidade universitária *ex-novo*.

Esta mudança de opção estratégica reflecte também um confronto de posições ideológicas evidente nas diferentes atitudes presentes na proposta de Raul Lino e Luís Benavente e na de Cottinelli Telmo, partilhada com Duarte Pacheco.¹⁸ Independentemente de algumas demolições previstas, a primeira preocupa-se em conservar as principais características morfológicas do conjunto, regularizando largos e alargando ruas mas mantendo a configuração urbana do núcleo existente e principalmente a relação topográfica do conjunto, seguindo as posições contextualistas de Raul Lino. Figura destacada no panorama intelectual nacional, Raul Lino defendia o valor cultural dos núcleos urbanos antigos e por várias ocasiões denunciou publicamente os princípios subjacentes aos grandes planos de expansão urbana.¹⁹

de Castro, Director dos Monumentos Nacionais. O lugar de arquitecto chefe viria ainda a ser ocupado por Luís Cristino da Silva entre 1949 e 1966 e por João Vaz Martins a partir de 1967. A CAPOCUC é extinta em 1969, quando o Decreto-Lei 49169 de 5 de Agosto reúne na Direcção Geral das Construções Escolares todas as funções respeitantes a obras em edifícios escolares espalhadas, à data, por diferentes comissões.

15. Sobre o assunto ver Rosmaninho, *O Princípio de uma «Revolução Urbanística» no Estado Novo*, 73, 108.

16. Sobre a acção de Duarte Pacheco enquanto Ministro das Obras Públicas, ver Sandra Vaz Costa, *O país a régua e esquadro: urbanismo, arquitectura e memória na obra pública de Duarte Pacheco* (Lisboa: IST Press, 2012).

17. Relatório da 1ª Comissão de Obras da Cidade Universitária de Coimbra, 1936 in Rosmaninho, *O Princípio de uma «Revolução Urbanística» no Estado Novo*, 216.

18. Para uma comparação das duas propostas ver Israel Guarda, «Espaços Urbanos e Poder. O modelo e a prática nas décadas de 30 e 40», em *Arte & Poder. Temas e perspectivas 2* (Lisboa: Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea, 2008), 181–92.

19. Ver, por exemplo, Raul Lino, *Quatro Palavras sobre Urbanização* (Lisboa: Edição de Valentim de

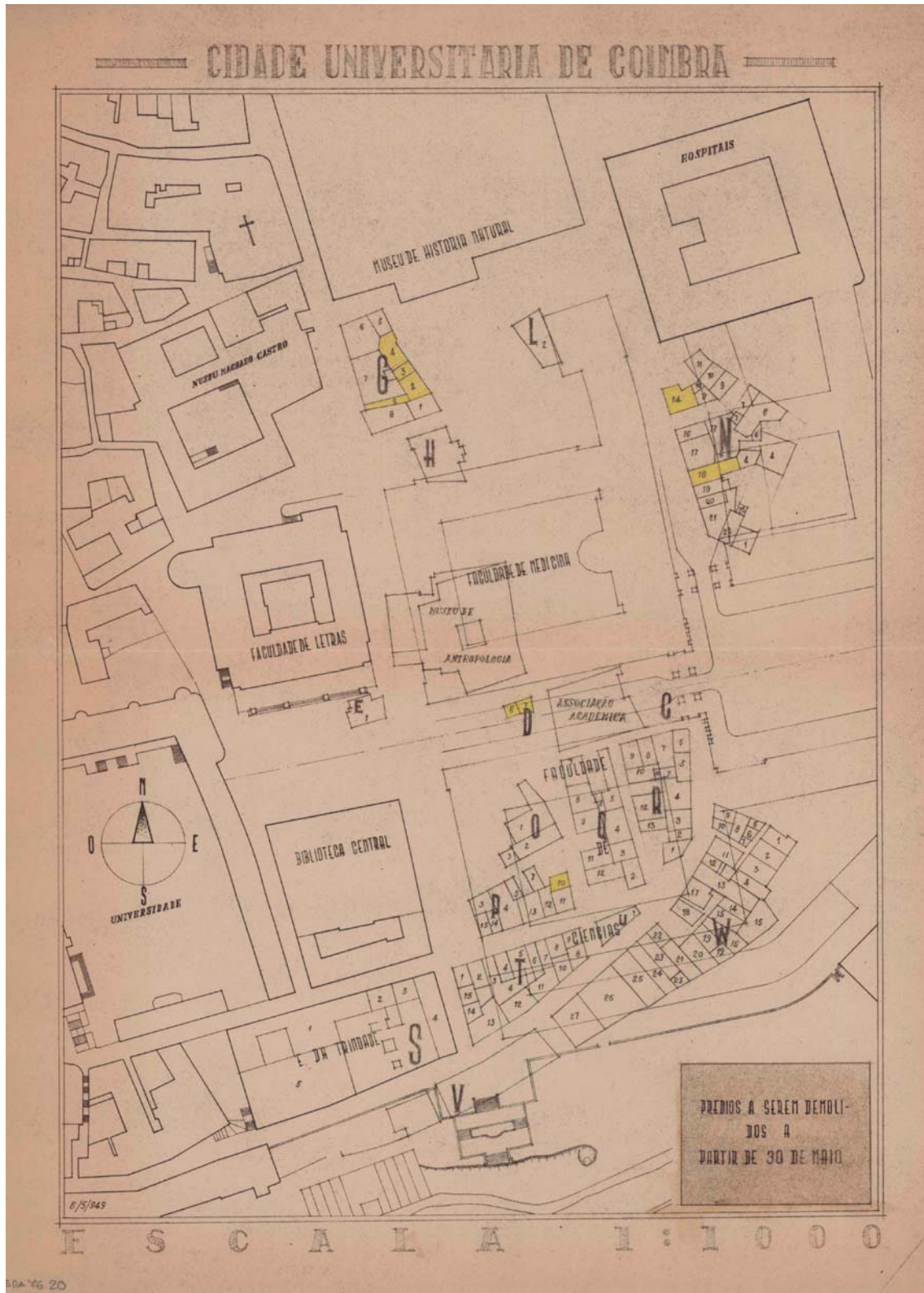


Figura 4.5. Planta Parcial de Expropriações.6 Maio 1949.

A proposta de Cottinelli, pelo contrário, continha a rigidez, a dimensão e o excesso de simetria que Lino criticava; mais ainda impunha-se discricionariamente sobre a topografia natural do local e sobre o núcleo urbano existente. Do ponto de vista metodológico, seguia as opções que Duarte Pacheco tinha delineado para os Planos Gerais de Urbanização, nos quais se aceitavam as demolições dos centros antigos e conjuntos urbanos em favor de novas redes viárias e de novos centros cívicos, desenhados uniformemente para incluir os equipamentos de representação do estado.²⁰ Numa conferência proferida em 1935, Cottinelli defendera as demolições dos antigos núcleos residenciais quando fosse necessário a libertação de espaço em torno de edifícios públicos.²¹ Agora, seguindo as suas próprias ideias, a execução do plano da Cidade Universitária de Coimbra pressupunha um nível de demolições quase generalizado que, libertando o território das construções existentes, permitiu desenhar um novo contexto que dignificasse os edifícios representativos da instituição. Para além da destruição de vários edifícios singulares de valor histórico, essa operação não só implicou a expropriação de um extenso número de habitações e lojas e o conseqüente realojamento dos seus habitantes em novos bairros periféricos da cidade, como também apagou o cadastro e a malha urbana existente, incluindo as ruas, os largos e praças onde decorria uma vida urbana activa e intensa, partilhada pelos habitantes dos bairros locais e pelos estudantes.²²

O processo de expropriações e demolições da Cidade Universitária provocou naturais reacções críticas entre a população desalojada mas, segundo Reis Torgal, existiu na época um razoável consenso em torno da execução do plano assente numa vontade de assistir à modernização física mas também cultural da universidade, até então profundamente tradicionalista. O plano surgiu num momento em que o país atravessava uma “profunda transformação urbanística” liderada por Duarte Pacheco e na qual Coimbra queria também participar. “Além disso”, conclui, “o processo de demolição da Alta não foi apresentado de imediato. Foi sim algo que se foi impondo lentamente à opinião pública”.²³ Assim, suportada num discurso progressista e higienista em voga na época, grande parte da opinião pública e da comunidade universitária acreditava que a proposta

Carvalho, 1945), 32.

20. Os Planos Gerais de Urbanização, estabelecidos pelo Decreto-lei nº 24.802 de 21 de Dezembro de 1934, instituíam uma política progressista de ordenamento do território para as maiores cidades do país, promovendo a transformação “pela efectiva criação de uma imagem urbana com que o regime se identificasse”. Sobre o assunto ver Margarida Souza Lôbo, *Planos de urbanização. A época de Duarte Pacheco* (FAUP Publicações, 1995).

21. Ver Cottinelli Telmo, *Os Novos Edifícios Públicos* (Lisboa: S. Industriais da C.M. Lisboa, 1936).

22. Durante as obras da Cidade Universitária, foram desalojadas entre 2000 a 3000 pessoas equivalentes a 5% dos habitantes da cidade à época. In Maximino Correia, *Ao Serviço Da Universidade De Coimbra: 1939-1960* (Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1963), 131. Para o seu realojamento foram construídos os Bairros de Celas, da Cumeada, da Conchada, da Fonte do Castanheiro e Marechal Carmona, hoje Bairro Norton de Matos.

23. Torgal, «Nota de Apresentação», 5. Neste texto Reis Torgal defende que a ideia de que a campanha de demolições foi executada contra a maioria da opinião pública geral ou mesmo encoberta pela acção da censura é falsa, classificando-a como um dos “mitos” em torno da Cidade Universitária de Coimbra..



Figura 4.6.
Alta de Coimbra antes das demolições.



Figura 4.7.
Exposição do Plano da Cidade
Universitária na Alta de
Coimbra.

apresentada no início da década de 1940 era um sinal de modernização da universidade, possível de alcançar mantendo a sua localização tradicional. Neste sentido, as demolições inerentes à execução do Plano da Cidade Universitária foram vistas como uma consequência inevitável de um progresso aspirado pela cidade.²⁴

Só mais tarde, com o avançar das obras, as opções tomadas começam a ser postas em causa. Em 1956, na edição da *Arquitectura* dedicada a Cidades Universitárias, os arquitectos José Rafael Botelho (n.1923) e Celestino Castro (1920-2007) escrevem um artigo onde fazem uma leitura crítica em relação a algumas decisões estruturantes do caso de Coimbra, nomeadamente a falta de espaço e de possibilidades de expansão resultantes da manutenção da localização da cidade universitária na Alta:

a primeira observação é a da excessiva compacidade do conjunto projectado. A Alta manifestamente não comportava a Cidade Universitária que as circunstâncias requeriam. Apesar das extensas expropriações e demolições levadas a efeito, apesar de se terem excluído os sectores residenciais e associativos (...), apesar do carácter maciço das faculdades, que esmaga as construções existentes em vez de as *fazer sobressair* são já evidentes as insuficiências de espaço.²⁵

Simultaneamente, acusam também a falta de capacidade de adaptação e crescimento dos edifícios que consideram de excessiva monumentalidade. Na sua opinião uma outra solução devia ter sido equacionada de início: a construção de um campus contemporâneo em terrenos periféricos, “conservado na Alta, devidamente valorizado o Paço das Escolas para a Reitoria, os exames e os actos solenes”.²⁶

Paradoxalmente, a preservação da universidade na sua localização histórica como reforço da sua própria identidade foi a razão que justificou a opção da destruição do núcleo histórico da cidade. Tal como afirma o artigo da *Arquitectura*, foi precisamente em nome da *Tradição* que se eliminaram os núcleos habitacionais existentes que conferiram “a parte viva e com tradições da Cidade Universitária”, a única no país que incluía uma “feição cidadina” capaz de lhe conferir esse nome. E com essa decisão baseada no simples factor de “apego a um sítio”, condicionou-se a construção da nova Cidade Universitária de Coimbra a uma clara limitação de espaço.

Os modelos e a imagem da Cidade Universitária de Coimbra

No mesmo número da revista *Arquitectura*, Keil do Amaral publica um artigo sobre o problema

24. Sobre as reacções às expropriações e as críticas na opinião pública ver Rosmaninho, *O Poder Da Arte*, 201–28. Sobre a evolução da opinião pública sobre o Plano da Cidade Universitária ver do mesmo autor «Cidade Universitária de Coimbra: património e exaltação», *Revista Portuguesa de História*, n. 45 (2014): 629–46.

25. José R. Botelho e Celestino Castro, «Cidades Universitárias. Novas Instalações Universitárias em Portugal», *Arquitectura*, n. 55–56 (Janeiro de 1956): 32.

26. *Ibid.*

contemporâneo das cidade universitárias. Analisando o crescimento dos recintos universitários dos últimos anos, conclui que, na maioria das circunstâncias, o processo da falta de instalações universitárias culmina com o natural abandono dos locais antigos, mesmo daqueles com tradições seculares e com a construção de um conjunto de novas instalações em vastos terrenos urbanos periféricos e de fáceis acessos, à imagem dos *campus* americanos.²⁷ Este conjunto de reflexões revela que o problema inicialmente colocado em Coimbra não era de todo original e acompanhava o debate internacional sobre a modernização das universidades.

Ainda que no plano executado para a Universidade de Coimbra a opção não tenha ido ao encontro das decisões mais comuns descritas por Keil, a manutenção da localização existente e a consequente construção de um conjunto concentrado e com poucas possibilidades de expansão foi totalmente consciente e estabelecida a partir de modelos de comparação concretos. Assim o revela a exposição de Manuel de Sá e Mello (1892-1975), Engenheiro Director-Delegado da CAPOCUC, quando resume as hipóteses de instalação dos novos centros universitários a duas alternativas possíveis:

1º) Cidades Universitárias em superfície, ocupando áreas muito extensas, solução adoptada nos países novos e de grandes recursos materiais como a Argentina, Brasil, Estados Unidos, etc. e em Espanha na Universidade de Madrid. (...)

2º) Cidades Universitárias com áreas reduzidas e os serviços concentrados, solução adoptada nas universidades europeias como Roma - Oslo - Berna - Atenas - etc. devido, quer à tradição e conveniência de aproveitamento dos edifícios existentes, quer à falta de recursos materiais e de terrenos disponíveis com a área necessária.²⁸

Estabelecida a opção relativa ao *lugar* e ao consequente tipo de cidade universitária pretendida, a evolução do plano desenvolvido por Cottinelli na CAPOCUC, a partir de 1941, foi-se libertando dos condicionalismos do contexto preexistente e clarificando uma solução de matriz monumental, adaptada ao espaço disponível. Ao longo das cinco propostas apresentadas os edifícios alinhados na nova alameda central vão aumentando a sua escala, aproximando-se cada vez mais da proporção estabelecida pelo Colégio de Jesus, o maior dos edifícios existentes na Alta. O desenho do remate da alameda evolui para uma solução de praça rectangular, cuja regularização era conseguida com o recurso a uma colunata que corrigia a presença irregular do Colégio de S. Jerónimo e formava um pórtico na entrada da Rua Larga. Este elemento, que nunca se concretizou, foi uma constante em todas as actualizações do plano ao longo da sua construção. As versões do Plano da Cidade Universitária desenhadas na década de 1950 por Cristino da Silva (1896-1976), que substituiu Cottinelli após a sua morte em 1948, propunham a demolição do Colégio de S. Jerónimo e a construção de um novo edifício para o Hospital Universitário que garantia a regularização da praça.

27. Francisco Keil do Amaral, «Cidades Universitárias. Realizações contemporâneas», *Arquitectura*, n. 55-56 (Janeiro de 1956): 6-13.

28. Manuel de Sá e Mello, «Carta do Engenheiro Director Delegado ao Ministro das Obras Públicas», 8 de Junho de 1944, CAPOCUC 3, Arquivo da Universidade de Coimbra.

Ainda assim, apesar de já não ser necessário o elemento cénico da colunata, a proposta mantinha o desenho do pórtico de entrada como o elemento que reforçava a ideia de monumentalidade e de composição clássica assumidamente pretendida.

A partir da terceira versão do plano de Cottinelli, apresentada em 1943, a alameda central que parte da entrada do Paço das Escolas é prolongada, no seu remate nascente, por um conjunto de escadas que faz a ligação à cota baixa da cidade. Mais uma vez, o desenho destas escadas é concebido planimetricamente, por puras razões de composição: a localização das novas escadas forçava a ligação num ponto que não era natural uma vez que, apesar do desaterro substancial necessário para garantir o encontro com a cota da alameda, aumentava o desnível a vencer em relação à situação existente. A enorme diferença de cotas, a sua dimensão e posição relativa no conjunto conferiu a esta peça o nome elucidativo de Escadas Monumentais. Como sugere o documento intitulado “Cidade Universitária de Coimbra. Determinações, desejos e ideias do senhor Ministro das Obras Públicas e Comunicações. O que está feito e o que está por fazer”, esta parece ter sido uma solução indicada pessoalmente por Duarte Pacheco, no sentido de prolongar o eixo monumental, contribuindo para “a grandeza do conjunto”.²⁹

Alguns anos antes, em 1937, Duarte Pacheco tinha realizado, na companhia de Pardal Monteiro, uma visita às cidades universitárias de Roma e Paris no âmbito dos projectos para a Cidade Universitária de Lisboa. Integrada nessa viagem, ambos visitam a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne* a decorrer nesse ano em Paris, incluindo o pavilhão alemão desenhado por Albert Speer, arquitecto chefe do regime alemão e responsável pelo plano de reconstrução de Berlim.³⁰ Esta viagem antecede a revisão que Duarte Pacheco faz dos programas preliminares para a Cidade Universitária de Coimbra e a sua decisão de criação de uma comissão administrativa encarregue de desenvolver um plano de raiz e não é por isso de surpreender que os valores da simetria, da importância do eixo e da monumentalidade do planeamento urbano de Roma ou Berlim, sejam considerados como uma referência estética da Cidade Universitária de Coimbra. Em particular, o desenho da grande alameda e do pórtico, surgem como a mais directa referência à Cidade Universitária de Roma desenhada, entre 1930 e 1935, por Marcello Piacentini.

Numa fase inicial do desenvolvimento do plano, na procura de um modelo formal para basear as

29. «Cidade Universitária de Coimbra. Determinações, desejos e ideias do senhor Ministro das Obras Públicas e Comunicações. O que está feito e o que está por fazer», sem data, CAPOCUC 103, Arquivo da Universidade de Coimbra. Nuno Rosmaninho atribui a autoria deste texto a Cottinelli Telmo in *O Poder Da Arte*, 367–68.

30. Duarte Pacheco haveria de receber Albert Speer pessoalmente em Lisboa, por altura da realização da Exposição da Moderna Arquitectura Alemã, organizada na Sociedade de Belas Artes pelo SPN em 1941. A exposição incluía várias obras da arquitectura oficial alemã como as Instalações Olímpicas e o *Haus der Deutschen Kunst* de Paul Troost e é acompanhada pela edição de um catálogo bilingue (alemão-português). Ver Albert Speer, ed., *Neue Deutsche Baukunst / Moderna Arquitectura Alemã* (Berlin: Volk und Reich, 1941). Segundo Sergio Fernandez a Exposição da Moderna Arquitectura Alemã teve uma clara relação com a “linguagem de patente monumentalidade” das grandes obras públicas da década de 1940. Ver Sergio Fernandez, *Percurso da Arquitectura Portuguesa 1930-1974* (Porto: FAUP, 1988), 30–32.



Figura 4.8. Cristino da Silva. Planta da Cidade Universitária de Coimbra. 1951.

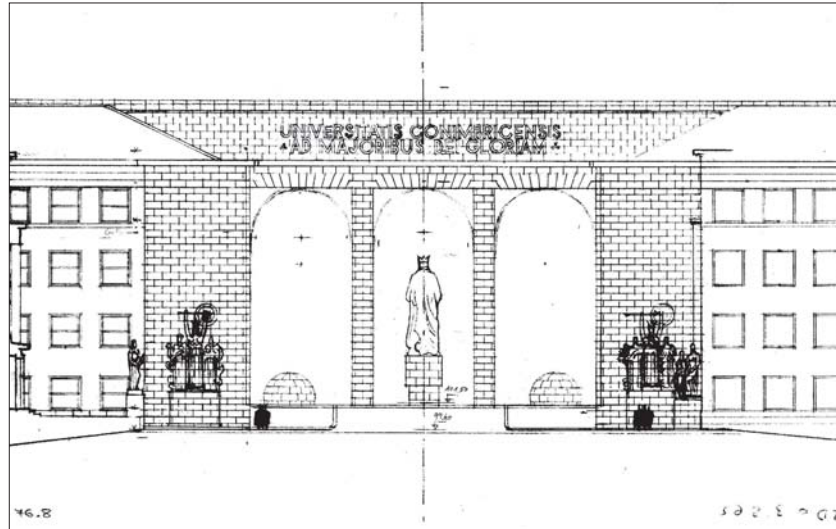


Figura 4.9
Cristino da Silva. Estudo
para o Pórtico da Cidade
Universitária de Coimbra.

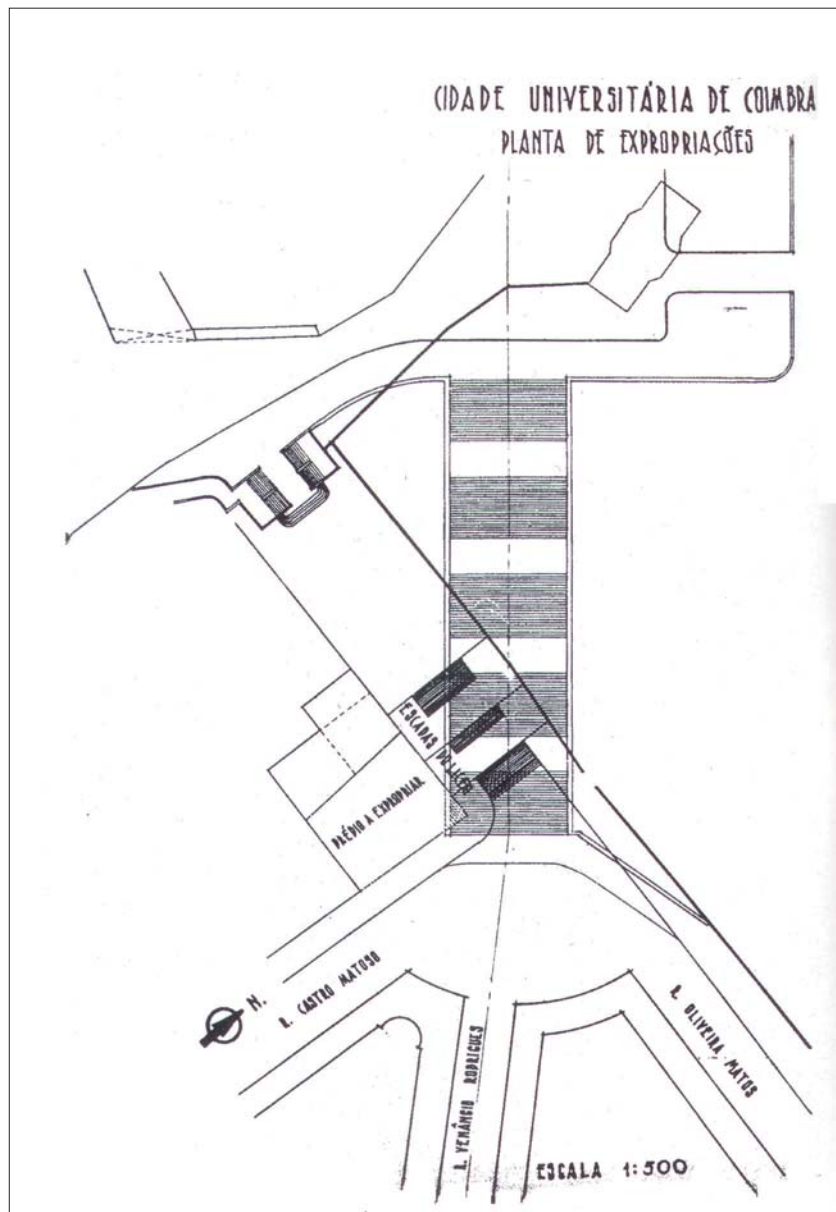


Figura 4.10.
CAPOCUC. Planta de
Expropriações sobrepondo as
Escadas Monumentais com o
existente.

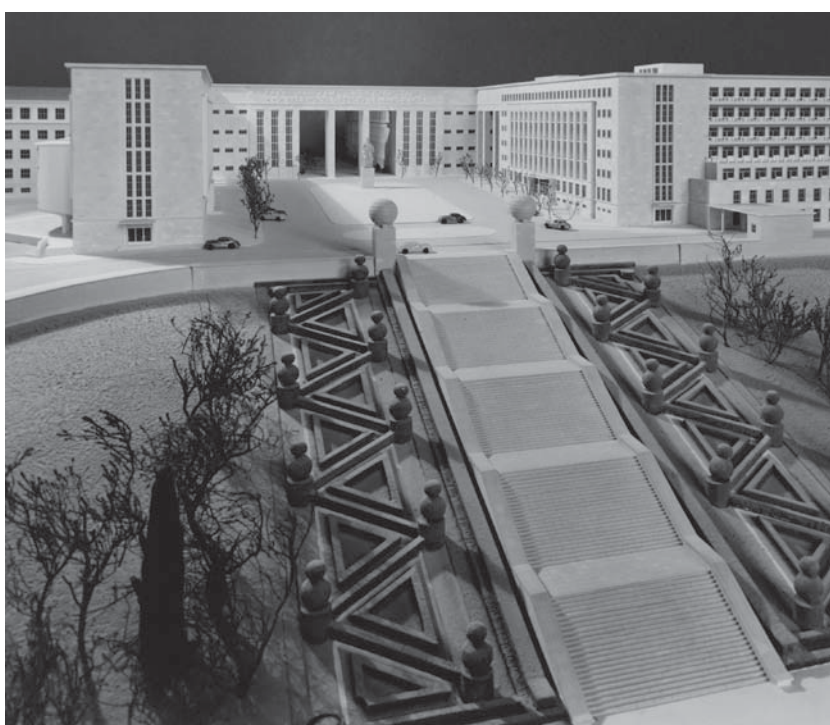
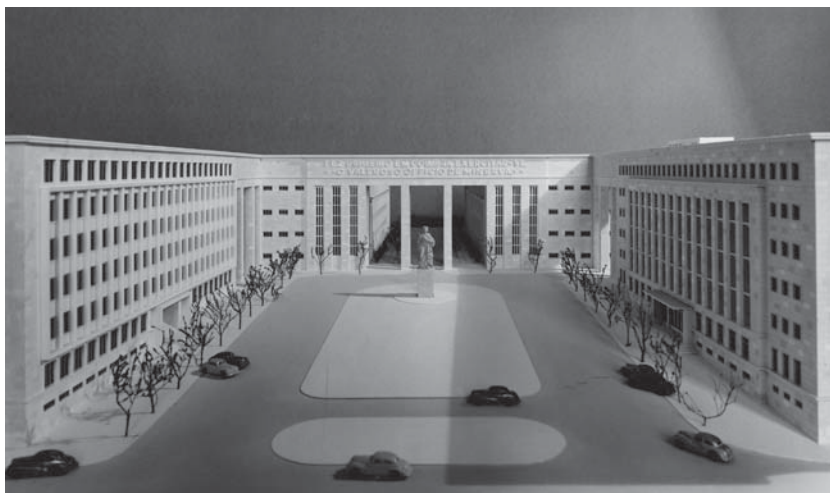


Figura 4.11.
Maquete das Escadas
Monumentais e do Pórtico
da Cidade Universitária de
Coimbra. Foto de Horácio
Novais.



Figura 4.12.
M. Piacentini, Maquete da
Cidade Universitária de Roma.
1935.

suas opções e demonstrando uma clara afinidade com os exemplos dos países totalitários europeus, a CAPOCUC tinha solicitado bibliografia sobre arquitectura italiana e alemã e requisitado, junto das embaixadas portuguesas em Roma, Vichy, Berlim e Madrid, informação sobre os planos das suas cidade universitárias. Mais tarde, em 1944 e 1946, já depois do fim da II Guerra Mundial, realiza viagens de estudo a algumas das mais importantes universidades como Madrid e Roma.³¹ Como se pode ler no relatório elaborado no regresso dessas visitas por Maximino Correia (1893-1969), reitor da Universidade de Coimbra e presidente da CAPOCUC, alguns dos aspectos que mais impressionam na Cidade Universitária de Roma são “o grande pórtico de altas pilastras ladeado por edifícios de linhas modernas e sóbrias”, “a avenida larga, não muito extensa, que conduz ao edificio principal” e que remata num largo e a “monumentalidade dos seus edifícios”, elementos que, na realidade, foram todos incorporados nas propostas de Cottinelli. Também é elogiada a opção pela localização, obedecendo à proximidade de outros institutos universitários recentes e do Hospital Escolar ainda que não seja referido que, no caso de Roma, a antiga sede universitária foi abandonada e se escolheu um terreno livre na zona de expansão da cidade ainda que relativamente central e de dimensões reduzidas, implicando a opção por uma solução concentrada. Na conclusão desse relatório, Maximino Correia deixa clara a referência escolhida:

O plano da Cidade Universitária de Coimbra, concebido em moldes idênticos aos de Roma, é sem dúvida o que convém e melhor se adapta à existência de edifícios seculares que devem ser aproveitados, mas é necessário que o espaço utilizado para a construção de novos edifícios seja ampliado por forma de dar satisfação às exigências actuais dos diversos serviços.³²

31. Em 1944 Cottinelli Telmo, juntamente com Manuel de Sá e Mello e os arquitectos Alberto Pessoa e Lucínio da Cruz, visitam a Cidade Universitária de Madrid. A viagem à Cidade Universitária de Roma, fez parte de um extenso roteiro entre Itália e a Suíça e foi realizada entre Outubro e Novembro de 1946 por Cottinelli Telmo, Manuel de Sá e Mello e Maximino Correia. Ver relatório da viagem em Correia, *Ao Serviço Da Universidade De Coimbra: 1939-1960*, 3-33. Sobre o tema das Viagens ao Estrangeiro ver CAPOCUC 112^A, Arquivo da Universidade de Coimbra e Rosmaninho, *O Poder Da Arte*, 82-86.

32. Correia, *Ao Serviço Da Universidade De Coimbra: 1939-1960*, 33.

O desenho urbano da Universidade de Roma, com a monumentalidade do conjunto conferida pela estrutura do eixo central e a consequente simetria de composição, servia também como quadro de referência para a proposta a desenvolver em Coimbra. Na memória descritiva da Cidade Universitária de Roma, Piacentini afirma que o conjunto que propõe é “ordenado quase com um critério hierárquico” que “consiste em compor com as diversas construções uma praça bem definida arquitetonicamente e volumetricamente” por oposição ao desenho da Cidade Universitária de Madrid, onde os edifícios se dispersaram num terreno muito vasto, ou à disposição linear adoptada noutros casos. Na sua opinião, esta solução é o modo de retomar um tema que considera tipicamente nacional e é também “a expressão completa e complexa da nossa construção urbana que se traduz neste novo organismo e perpetua, em formas modernas, o espírito da civilização antiga”.³³

No contexto português, a preocupação com a afirmação de uma monumentalidade de carácter simultaneamente moderno e nacional, tinha sido traduzida pela primeira vez com o desenho de Cottinelli Telmo para a Exposição do Mundo Português em 1940 e vai ser transmitida, através da manutenção do mesmo grupo de trabalho, ao plano da Cidade Universitária de Coimbra. A Exposição Nacional realizada em Lisboa foi o ponto alto de um programa de comemorações do duplo centenário da Fundação e Restauração da Independência de Portugal, anunciado pessoalmente pelo Presidente do Conselho em 1938.³⁴ No auge da II Guerra Mundial, quando a maioria dos países da Europa enfrentava os efeitos da destruição do conflito, Portugal confirmava o desfasamento do regime em relação à situação internacional, organizando uma exposição comemorativa do seu passado histórico com o intuito de legitimar o espírito nacionalista que queria impor no presente.

Apesar da massiva participação de arquitectos, artistas plásticos, cineastas, fotógrafos e etnógrafos nacionais, do tom claramente celebrativo e do carácter efémero de todo o conjunto, este evento é reconhecido como o momento em que se encerra o período de um certo apoio ao modernismo nacional e se inicia uma nova fase na política do regime, com o seu equivalente na produção e afirmação de uma arquitectura de representação nacional.³⁵ De acordo com vários autores da historiografia portuguesa é unânime a ideia que, a partir deste momento, os equipamentos que o regime promove passam a incorporar princípios estilísticos próprios para representar pressupostos

33. Marcello Piacentini, «Memória Descritiva da Cidade Universitária de Roma» Cit. in. Keil do Amaral, «Cidades Universitárias. Realizações contemporâneas», 10. A versão original e completa deste texto foi publicada em Marcello Piacentini, «Metodi e Caratteristiche», *Architettura, Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti*, 1935.

34. De acordo com José-Augusto França, a Nota Oficiosa da Presidência do Conselho intitulada “Independência de Portugal” que viria a ser publicada no primeiro número da *Revista dos Centenários* foi “minuciosamente redigida por Oliveira Salazar”. In José-Augusto França, «Os Anos 40 na Arte Portuguesa», em *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, vol. 1 (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982), 23.

35. Ver, por exemplo, José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, 4.ª ed. (Lisboa: Livros Horizonte, 2009), 155–57.

ideológicos como a autoridade e a ordem, por um lado, e o culto da nacionalidade e da tradição, por outro. Nuno Teotónio Pereira, em particular, afirma que se para os edifícios públicos de menor dimensão era aceite uma via decorativa de matriz regional, para os grande edifícios públicos “o carácter dominante era de uma monumentalidade retórica de raiz clássica, muito próxima dos modelos alemães e italianos da época. Tratava-se de exprimir o poder do Estado e de inculcar nos cidadãos os valores da autoridade e da ordem”.³⁶ Será este último que foi utilizado como referência para o desenho da Exposição do Mundo Português e mais tarde será transposto para Coimbra. Com o desenho da Cidade Universitária, Cottinelli encontra a oportunidade de utilizar a monumentalidade urbana da exposição de Lisboa numa obra de carácter permanente, materializando o seu axioma de que “a linha recta não morrerá, porque é um símbolo de ordem, da orientação, da finalidade atingida, do aprumo, da dignidade.”³⁷

Em 1946, após três anos dedicados a expropriações e demolições, inicia-se a construção dos primeiros edifícios da Cidade Universitária: o Arquivo da Universidade (1948), a Faculdade de Letras (1951) e a Biblioteca Geral (1956). Da autoria de Alberto Pessoa, enquanto arquitecto contratado pela CAPOCUC a trabalhar sob a direcção de Cottinelli e ainda antes da sua afirmação quer como arquitecto moderno ou como director da *Arquitectura*, estes primeiros projectos para o conjunto junto ao antigo Paço das Escolas são desenhados “de forma a integrar a arquitectura no tipo arquitectónico previsto para a Cidade Universitária”.³⁸ A eles seguiu-se a Faculdade de Medicina (1956) e anos mais tarde, a concluir o plano, os edifícios de Matemática (1969) e de Física e Química da Faculdade de Ciências, inaugurado já em 1975, ambos da autoria de Lucínio Cruz (1914-1999). Estes seis novos edifícios construídos na Alta de Coimbra, como parte do novo desenho da Cidade Universitária de Coimbra, recuperam a escala que caracterizava os antigos colégios universitários e fazem-no com uma nova linguagem que reforça a própria retórica já existente no desenho urbano do plano. O seu desenho irá abrir a debate sobre a linguagem indicada para os grandes equipamentos públicos, opondo a ideia de uma arquitectura monumental de expressão moderna e nacional que Cottinelli defendia com as opiniões mais tradicionalistas que representavam as instituições do regime. Em particular os edifícios da Faculdade de Letras e da Biblioteca Geral, que passariam a enquadrar a entrada do edifício mais representativo da universidade, são concebidos com as fachadas principais planas, marcadas por um forte ritmo dos vãos e das pilastras, sem qualquer tipo de motivos decorativos para além das monumentais esculturas figurativas que marcavam, em ambos os casos, o acesso à entrada principal. Perante a solução apresentada, o Conselho Superior de Obras Públicas (CSOP) acusou a ausência de motivos

36. Pereira, «A arquitectura do Estado Novo como instrumento de inculcação ideológica», 200.

37. Telmo, *Os Novos Edifícios Públicos*, 24.

38. Alberto José Pessoa, «Memória Descritiva do Projecto de Arquitectura da Biblioteca Central», Junho de 1944, CUC 2008-97, Arquivo da Universidade de Coimbra. O arranque da construção dos três edifícios dá-se em simultâneo mas a Biblioteca Geral só verá a sua inauguração oficial em 1956, depois do demorado processo de remodelação do edifício e instalação do acervo bibliotecário.

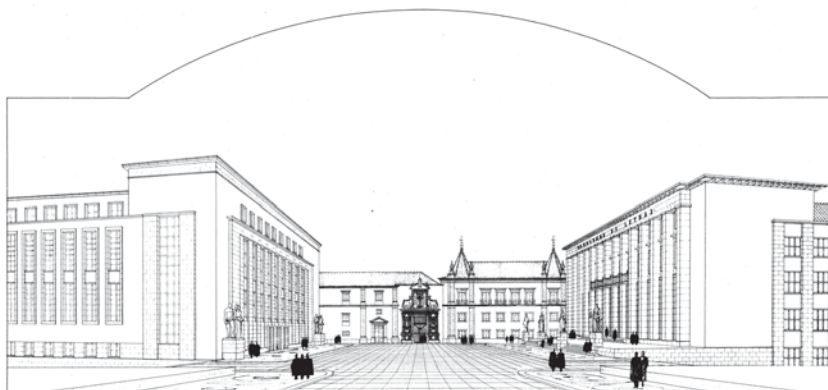


Figura 4.13.
Vista de Conjunto: Biblioteca
Geral, Paço das Escolas,
Faculdade de Letras.

decorativos nos grandes panos de fachada e a repetição e depuramento dos vãos, reclamando uma aparência de carácter mais nacional e que se harmonizasse melhor com o ambiente e as tradições locais.³⁹

No final, a arquitectura dos edificios construídos na Cidade Universitária acabará por ser criticada tanto pelas facções mais tradicionalistas como pelas vozes críticas que começaram a defender, a partir do Congresso de 1948, a aplicação dos princípios do Movimento Moderno. A linguagem que caracterizou principalmente os primeiros desses edificios, e que acabará por canonizar o vocabulário oficial estabelecido para as grandes obras de regime, não foi plenamente compreendida ou aceite por nenhuma das facções.⁴⁰ Construída ao longo de mais de três décadas, entre 1943 e 1975, a Cidade Universitária de Coimbra estava já desactualizada quando finalmente ficou concluída. Desenhada com uma escala e estética apropriada para uma representação institucional do poder do regime, à imagem de outros estados totalitários, viu o último edificio ser inaugurado já após a revolução de 25 de Abril de 1974, quando o significado formal dos seus edificios já não tinha um equivalente político.

A historiografia recente tem apresentado a construção da Cidade Universitária de Coimbra como a obra que melhor demonstra a utilização deliberada da arquitectura de cariz monumental pelo poder político como uma escolha ideológica enquadrada por uma retórica de afirmação de poder,

39. Sobre o debate entre o Conselho Superior de Obras Públicas e Cottinelli Telmo a propósito da caracterização das fachadas da Faculdade de Letras e da Biblioteca Geral ver Rosmaninho, *O Poder Da Arte*, 233–37.

40. Ver a esse propósito o discurso de Maximino Correia na inauguração da Faculdade de Medicina em 1956: “Há quem chame a esta arquitectura de funcional e depreciativamente lhe assaque a fealdade na rigidez das suas linhas e insipidez dos seus ornatos. Aqui me acode a frase do Marquês quando censurava o projecto magnífico do Jardim Botânico: ‘as coisas não são boas por serem custosas e magníficas mas sim e tão somente porque são próprias e adequadas para o uso que delas se deve fazer.’ Talvez fosse preferível que, além de boas, fossem belas ou mais agradáveis à vista”, in *Inauguração dos edificios da Biblioteca Geral e da Faculdade de Medicina construídos pela Comissão de Obras da Cidade universitária de Coimbra. Discursos. 29 de Maio de 1956* (Coimbra: Imprensa de Coimbra. Lda, 1956).



Figura 4.14.
Paço das Escolas e Faculdade
de Letras.

comum aos vários regimes autoritários europeus. Mas, se no caso de Itália, a construção da Cidade Universitária de Roma foi orientada por uma visão assumida de Mussolini que queria associar a nova sede do ensino superior à expressão espiritual de uma concepção fascista, em Coimbra não existiu um posicionamento político claro que fizesse a associação entre as opções estéticas do plano e quaisquer orientações ideológicas. Após o texto inicial de Salazar, mais sentimental do que doutrinário, não é conhecida mais nenhuma intervenção sua sobre o significado político da obra ou sobre as opções estéticas que o suportaram.⁴¹ São os discursos oficiais da época, em particular os que saem da própria Universidade, que associam a construção da Cidade Universitária a uma acção pessoal do líder do governo ou ao espírito do regime que a empreendeu.⁴² Na realidade, quem propõe e defende o modelo monumental da Cidade Universitária de Coimbra são os arquitectos e técnicos envolvidos, que têm de vencer as resistências levantadas pelos organismos públicos, nomeadamente o Conselho Superior de Obras Públicas que preferia claramente o modelo historicista, com referências à arquitectura tradicional. Reis Torgal admite mesmo que o próprio Salazar se identificaria mais com as propostas iniciais de Raul Lino do que com aquelas desenvolvidas segundo a versão final, mais de acordo com a vontade de Duarte Pacheco. Na sua opinião, foi com o projecto de Cottinelli que “a ‘Cidade Universitária’, de início talvez mais pensada ao ‘gosto português’ de Raul Lino, e por certo de Salazar, acabou por afastar-se dos cânones ‘tradicionais’”.⁴³

Entre as contradições e ambiguidades dos discursos políticos e na ausência de uma tomada de

41. Nuno Rosmaninho salienta apenas uma indicação dada por Salazar onde insiste junto da CAPOCUC para se sejam instalados os serviços universitários “mesmo com prejuízo da restauração de coisas antigas”, onde se pode ler o seu apoio ao tipo de intervenção progressista em curso. «Acta de reunião de 4 Abril de 1944», Abril de 1944, Actas de Sessões (1941-1966) CAPOCUC, Arquivo da Universidade de Coimbra. Cit. in Rosmaninho, *O Poder Da Arte*, 358.

42. Ver, por exemplo, “Artigo sobre a Cidade Universitária de Coimbra” in Correia, *Ao Serviço Da Universidade De Coimbra: 1939-1960*, 129–36.

43. Torgal, «Nota de Apresentação», 4.



Figura 4.15.
Salazar com Cristino da
Silva na apresentação da
maquete da entrada da Cidade
Universitária de Coimbra.

posição ideológica a favor da monumentalidade como estética do poder, defesa da ordem ou representação da identidade nacional, como de certo modo aconteceu com a Exposição do Mundo Português em 1940, a retórica monumental da Cidade Universitária de Coimbra acabará, por associação aos modelos a que se referencia, por ser assumida pelo seu próprio resultado formal.

Entre o método e o resultado: *Tabula rasa* e a estética do poder

Em 1965, em *L' Urbanisme, Utopies et Réalités*, Françoise Choay defende que o urbanismo do século XX até ao final da II Guerra Mundial, assim com a sua crítica, é determinado, em grande parte, por duas grandes correntes, a que chama de modelos: um de carácter culturalista e outro de carácter progressista, caracterizado pela ideia de modernidade e pela crença optimista no progresso e nas novas tecnologias trazidas pela revolução industrial. Segundo a autora, o modelo progressista foi aquele que teve uma maior aplicação prática; não só porque encontrou nos CIAM o seu órgão de difusão e na Carta de Atenas a sua formulação máxima mas também pela sua capacidade de se adaptar, sob diferentes formas, a vários contextos económicos e políticos, incluindo os regimes totalitários europeus da década de 1930.⁴⁴

Submetido à ideia de modernidade, o modelo progressista baseava-se, na sua essência, na ruptura histórica radical. O plano de cidade progressista garantia, assim, a independência em relação ao local não apenas pelas possibilidades conferidas pelo desenho mas também pelas possibilidades técnicas de alterar e uniformizar qualquer terreno, negando as determinações topográficas específicas de um lugar.⁴⁵ Neste contexto, a possibilidade de corte radical com o passado e de oportunidade de transformação e redesenho fez da *tabula rasa* um dos conceitos chave do

44. Françoise Choay, *O urbanismo, utopias e realidades. Uma antologia*, trad. Dafne Nascimento Rodrigues, 4 ed. (São Paulo: Perspectiva, 1997), 33.

45. *Ibid.*, 21.

urbanismo funcionalista; esta operação permitia eliminar o contexto existente, normalmente relacionado com o traçado da cidade tradicional, no qual seria estabelecida uma nova ordem. Como afirmaria Le Corbusier em 1923, quando apresenta a sua cidade contemporânea em *Vers une Architecture* “o plano é o gerador; sem ele reina a indigência, a desordem e o arbitrário”.⁴⁶

É esta metodologia da *tabula rasa* do urbanismo progressista que as grandes obras dos regimes totalitários vão recuperar para si através de uma utilização ambivalente que, sem excepção, ignora o que seria a conseqüente relação do método com a estética associada às ideias de mecanização, industrialização e de radicalização da modernidade. O modelo progressista é assim adaptado e utilizado não pela sua expressão de liberdade ao serviço da estética mas sim pela liberdade que confere na relação com o local. Para tal, os regimes totalitários escolhem apenas os argumentos mais adequados à afirmação da sua imagem de autoridade, retirando-os do seu enquadramento ideológico original e utilizando-os, nas palavras de Françoise Choay, como um mero instrumento “amputado na sua dimensão estética e cortado na sua ligação com a vanguarda”.⁴⁷ O caso mais recorrente é a escolha do argumento da eficácia e da modernização higienista combinado com as ideias da ruptura com o contexto, utilizado para alcançar uma imagem da arquitectura como símbolo de autoridade. Pierre Boudon, em “L’Architecture des Années 30 ou l’Inversion des Signes”, usa como exemplo o tema da avenida para os grandes desfiles militares a partir do qual se remodelaram as capitais de Roma, Berlim e Moscovo ou ainda as intervenções nos centros históricos das cidades italianas de Brescia, Milão e Turim na década de 1930 para se referir a uma metodologia que esventra a cidade histórica com o objectivo de impor a marca do novo regime. Estes casos, afirma, procuram limitar a cidade a uma função puramente ostentatória e condensam “todos os temas do programa de uma arquitectura totalitária: o tema da erradicação das formas parasitárias acumuladas pela história, o tema da *tabula rasa*, o tema do colossal”.⁴⁸

Assim, se paradoxalmente é possível identificar a mesma abordagem nas imagens radicais do *Plan Voisin* para Paris apresentado por Le Corbusier em 1925 e nos grandes planos das ditaduras como a *Via dell’Impero* aberta em 1932 em Roma ou a *Welthauptstadt Germania* projectada em 1937 por Albert Speer para Berlim, no entanto, como afirma Boudon, “as suas finalidades não podem ser confundidas”. Enquanto que Le Corbusier celebra os símbolos da modernidade como o automóvel e o arranha céus, no segundo caso “trata-se de recuperar o esplendor de uma época em completo desacordo com a sociedade industrial contemporânea”.⁴⁹

46. Le Corbusier, *Vers une Architecture* (Paris: Flammarion, 1923), 47.

47. Choay, *O urbanismo, utopias e realidades.*, 33.

48. Pierre Boudon, «L’architecture des années 30 ou l’inversion des signes», em *Masses et culture de masse dans les années trente*, por Régine Robin (Paris: Éditions Ouvrières, 1991), 153–54. Boudon acrescenta que nos casos italianos, as intervenções seguiam as indicações directas e expressas publicamente por Mussolini num documento intitulado “As intervenções nos centros históricos: directivas de Mussolini e as responsabilidades dos meios de cultura”.

49. *Ibid.*, 155.

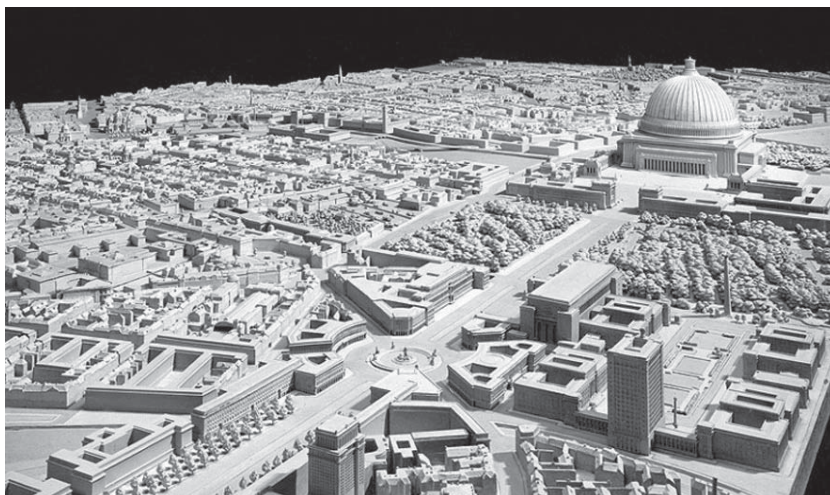


Figura 4.16.
Alfred Speer. Maquete
da Welthauptstadt
Germania. 1937.

Apesar da evidência confirmada por muitos outros exemplos da época de que a recusa do potencial estético das vanguardas não era, de todo, um fenómeno restrito aos estados totalitários, não pode ser negada a componente política e propagandística que nestes casos foi adoptada, como forma de impor o seu poder através da arte. De acordo com Eric Hobsbawm em *Art and Power. Europe under the dictators 1930-45*, os regimes não democráticos que se estabeleceram na Europa na década de 1930, independentemente das suas referências específicas, tinham em comum a pressão colocada na arte oficial como meio de glorificar o poder, ritualizar os actos públicos e funcionar como meio de propaganda do sistema de valores do estado.⁵⁰ Todos eles, que afirmavam querer transformar e reconstruir a sociedade operando através do povo, “consciente e deliberadamente cortaram com o passado imediato”.⁵¹ No entanto, ao contrário do que esta posição comum poderia deixar transparecer, as suas expectativas de representação não se conciliavam com as possibilidades oferecidas pelas vanguardas artísticas, por natureza integradoras de várias expressões e de espírito internacionalista.⁵² Os objectivos transculturais e universalistas da arquitectura moderna não serviam o discurso de uma propaganda nacionalista e mesmo nos casos onde houve uma aproximação inicial entre os regimes e as vanguardas, como o caso do futurismo em Itália ou do construtivismo na União Soviética, essa linha moderna acabou por ser abandonada em detrimento de expressões que, pelo contrário, exaltassem as tradições nacionais. O caso mais emblemático é, uma vez mais, o já referido processo do concurso para o Palácio dos Sovietes, de 1931, onde a vitória da proposta de Boris Iofan representa um corte radical do regime soviético com a arquitectura modernista russa. Todos estes regimes ambicionavam uma arte dirigida às grandes massas, que fosse capaz de expressar os seus ideais de povo, “mobilizar

50. Eric Hobsbawm, «Foreword», em *Art and power: Europe under the dictators 1930-45. The XXIII Council of Europe exhibition*, ed. Dawn Ades et al. (London: Hayward Gallery, 1995), 12–13.

51. *Ibid.*, 11.

52. Sobre o assunto ver também Franco Borsi, *L'Ordre Monumental. Europe 1929-1939*, trad. Jacqueline Julien (Paris: Hazan, 1986), 22–23.



Figura 4.17.
Time Magazine, 22 Julho 1946.

o passado nacional em seu nome, mistificando ou inventando-o quando necessário”.⁵³ E, segundo Tim Benton afirma num outro artigo do mesmo catálogo, “os edifícios desempenharam um papel crucial nesse processo político”.⁵⁴

Também em Portugal, a questão da escolha da linguagem arquitectónica não pode ser despolitizada. Ainda que sem um discurso ideológico forte, como no caso italiano ou alemão, o regime usou a arquitectura, em particular dos equipamentos públicos que promovia, para transmitir a sua mensagem de nacionalismo e autoridade. A arquitectura do Estado Novo da década de 1940, como afirma Nuno Teotónio Pereira, “ainda que seja um produto de génese interna”, inscreve-se num universo ideológico e formal comum e partilha com as arquitecturas de outros estados totalitários as formas de expressão e a estética do poder.⁵⁵ Com o final da guerra e o desaparecimento da maioria desses estados na Europa central, o isolamento internacional de Portugal agrava-se ainda mais: não só não participa no processo dinâmico da reconstrução europeia como ainda mantém no poder um regime de líder e de política colonialista activa. Um ano depois do final da guerra, em Julho de 1946, a revista norte americana *Time* publica um artigo com destaque de capa onde aparece a figura de Salazar com o epíteto “dean of dictators”, acusando a longevidade do regime e o desfasamento em relação às mudanças do pós-guerra.

Assim, tal como nas grandes obras dos regimes totalitários, pode-se afirmar que no Plano da Alta de Coimbra também foi utilizado a metodologia progressista da *tabula rasa*, agravada neste caso por um evidente desacerto temporal. Em 1943, no momento em que a Europa se encontrava em plena II Guerra Mundial e que os efeitos da destruição do conflito começavam já a ser encarados como

53. Hobsbawm, «Foreword», 15.

54. Tim Benton, «Speaking without Adjectives: Architecture in the Service of Totalitarianism», em *Art and power: Europe under the dictators 1930-45. The XXIII Council of Europe exhibition*, ed. Dawn Ades et al. (London: Hayward Gallery, 1995), 36.

55. Pereira, «A arquitectura do Estado Novo como instrumento de inculcação ideológica», 203.



Figura 4.18. Demolições na Alta de Coimbra.

um argumento visível contra a *tabula rasa* enquanto metodologia do urbanismo funcionalista, - o mesmo ano em que Giedion, Sert e Léger escrevem “Nine Points on Monumentality” - inicia-se em Coimbra um processo de demolição generalizado do centro da Alta que vai permitir a anulação do contexto histórico, a transformação topográfica e a destruição do aglomerado urbano existente. Seguindo a lógica do modelo progressista já em revisão pelo Movimento Moderno, foi, sem aparente hesitação, demolido o “conjunto de velhos bairros pitorescos (atributo passadista, proscrito da aglomeração progressista) para só manter algumas construções maiores promovidas à dignidade de símbolo”.⁵⁶

A operação de Coimbra terá o seu equivalente mais próximo nas propostas urbanas que Marcelo Piacentini desenvolveu para a reconversão dos centros históricos em Itália na década anterior, onde se destrói o centro medieval da cidade a favor de uma composição formalista e profundamente clássica no seu desenho. A consequência imediata dessa política urbana é uma “terciarização forçada” com a substituição dos conjuntos residenciais pré-existentes por edifícios destinados a serviços, usando como pretexto para os trabalhos de demolição dos conjuntos insalubres a necessidade de higienização dos centros das cidades.⁵⁷ Do mesmo modo, na Alta de Coimbra cumpriu-se um objectivo semelhante ao da requalificação dos centros italianos que foi, nas palavras de José António Bandeirinha, “a expulsão das populações para as periferias e, como consequência, o esquartelamento do tecido urbano”.⁵⁸

Este argumento progressista também apresentado em Coimbra revela ainda uma outra ambiguidade em relação aos discursos vigentes de defesa ideológica do património. Ao contrário da prática dominante nas obras públicas de intervenção no património orientadas pela Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), mesmo nas que adquirem uma certa escala urbana, as demolições efectuadas na Alta não foram pensadas para servir a valorização de um monumento mas sim para a limpeza de um território que permitisse a implantação de um plano desenhado. As opções tomadas em nome da modernização não só rejeitaram o discurso oficial de defesa dos símbolos da nação e as opiniões que se opunham à eliminação dos núcleos urbanos antigos e do seu valor cultural, como também superaram as teorias de preservação dos monumentos históricos que propunham demolições pontuais para a libertação de um monumento, defendidas quer pelas orientações da DGEMN como por manifestos modernos como a Carta de Atenas.⁵⁹

56. Choay, *O urbanismo, utopias e realidades.*, 23.

57. Silvia Danesi e Luciano Patetta, eds., *1919-1943, rationalisme et architecture en Italie* (Paris: Electra France, 1977), 130.

58. José António Bandeirinha, *Quinas Vivas. Memória descritiva de alguns episódios significativos entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40* (FAUP Publicações, 1996), 24.

59. A prática mais comum em vigor na DGEMN, que seguia os conceitos internacionais de intervenção na época, estava associada à ideia do restauro integral de monumentos devolvendo-os a um estado pretensamente original mas, na realidade, escolhido pela capacidade simbólica para representar uma ideia de nacionalidade. No artigo 66 da Carta de Atenas, no capítulo dedicado ao Património Histórico das Cidades pode ler-se: “Se os interesses da cidade são lesados pela persistência de certas presenças distintas,



Figura 4.19. Demolições na Alta de Coimbra.

A presença de Baltazar de Castro (1891-1967), director do serviço de Monumentos da DGEMN na equipa inicial da CAPOCUC parece não ter tido o impacto que a obrigatoriedade da sua nomeação deixaria crer e, paradoxalmente, assistiu-se na construção da Cidade Universitária de Coimbra à atitude mais radical do regime em relação a um território histórico. A execução do plano na Alta foi para além da operação de limpeza para dar realce a edifícios nobres, conforme anunciou Salazar no seu *texto fundador*, assistindo-se à eliminação quase completa de um ambiente construído existente. Nesse processo, além de um grande número de edifícios de habitação correntes, foram destruídos vários edifícios de valor patrimonial, alguns com protecção legal, entre os quais a Igreja de S. Pedro, os Colégios de S. Paulo Eremita, de S. Boaventura e dos Militares, onde funcionava o Hospital dos Lázaros, um arco do aqueduto do século XVI e os vestígios da torre de menagem do castelo de Coimbra, revelando, de forma evidente, as ambiguidades no confronto entre a afirmação da retórica empreendedora do regime e “a ideologia ligada à História e aos seus monumentos assumida pelo próprio Estado Novo”.⁶⁰

No entanto, o que melhor comprova o afastamento em relação a qualquer princípio estético da vanguarda progressista será a materialização do plano e a nova linguagem arquitectónica: a ocupação do solo libertado, não se vai fazer segundo os preceitos do plano ideal da cidade verde do movimento moderno, e pelo contrário, vai maximizar a sua ocupação, com grandes volumes isolados que, em simultâneo, vão estabelecer novos alinhamentos perspécticos, reafirmando o valor da rua e do eixo; em vez de uma composição abstracta, em conformidade com os princípios estéticos das vanguardas artísticas assiste-se a uma composição axial e simétrica que leva ao extremo a opção pelo valor objectual dos edifícios. Conforme afirma Alexandre Alves Costa, dos antigos colégios apenas restaram os que garantiam a escala enquanto “elemento unificador do conjunto” e desse modo reforçou-se a criação de uma nova malha idealizada em função dos objectos individualizados.⁶¹

Os novos edifícios construídos na Cidade Universitária de Coimbra mantinham a monumentalidade reclamada em muitos dos edifícios de representação construídos na década de 1930, símbolos de um *retour a l'orde* que a Nova Monumentalidade queria combater. A linguagem arquitectónica que reconstruiu o território da Alta evitou referenciar-se ao vocabulário tradicional dos edifícios existentes ou, como afirmaria Cottinelli, “copiar os estilos do passado” e assumiu uma linguagem

majestosas, de uma época passada, a solução terá de ser procurada de modo a ser capaz de conciliar dois pontos de vista: no caso de nos encontrarmos perante construções repetidas em numerosos exemplares, alguns serão conservados a título documental, os outros abatidos; noutros casos, em que uma única parte constitui a memória ou o seu valor real, poderá ser isolada.” No artigo 69 afirma-se ainda que “em certos casos pode ser que a destruição de casas insalubres em torno de um monumento de valor histórico destrua um ambiente secular. É lamentável mas inevitável. A situação deve ser aproveitada para introduz superfícies verdes.” Le Corbusier, *La Charte d'Athenes* (Paris: Editions de Minuit, 1957), 88,90.

60. Torgal, «Nota de Apresentação», 6.

61. Alexandre Alves Costa et al., *A Alta de volta: concurso de ideias para o plano de reconversão dos espaços dos Colégios de S. Jerónimo, das Artes, Laboratório Químico e área envolvente* (Coimbra: Edarq, 1997), 62.



Figura 4.20.
Vista aérea da Cidade
Universitária com colagem de
desenho de Cottinelli Telmo.
Exposição “Os 40 anos na arte
portuguesa”, 1982. Foto de
Mário Novais.



Figura 4.21.
Biblioteca Geral. Foto de
Varela Pécuroto.



Figura 4.22.
Faculdade de Medicina. Foto
de Horácio Novais.

distinta e depurada que os autores acreditavam ser própria da sua época. No entanto, tal como o desenho urbano do plano, os novos edifícios construídos no plano da Cidade Universitária mantinham a retórica e a escala que a arquitectura moderna acusava, a partir da década de 1940, de “pseudo-monumentalidade” e, desse modo, não estavam alinhados com os valores de representatividade cívica e do colectivo associados aos novos ideais sociais e progressistas do pós-guerra.

Assim, em Coimbra encontramos patente essa ambivalência entre método e resultado; o uso da *tabula rasa*, exemplo da abordagem progressista foi, nesse caso, o instrumento fundamental para alcançar a estética e retórica monumentalista que foi usada ao serviço do regime. E, nesse desencontro, entre o método escolhido e o resultado alcançado, a Cidade Universitária de Coimbra demonstra um total contra-ciclo com as posições que se afirmavam numa Europa saída da guerra: enquanto se tentava ultrapassar os efeitos da destruição da guerra e recuperar o valor do centro das cidades, Coimbra assiste à destruição radical de um território histórico, baseada nos métodos que a própria arquitectura moderna tentava ultrapassar; enquanto se discutia a necessidade de procurar uma nova monumentalidade para a arquitectura moderna capaz de dar uma resposta às necessidades emocionais de um novo tempo, Coimbra via surgir um conjunto de linguagem monolítica e monumental que evocava uma estética de poder que tinha sido própria dos estados autoritários europeus da década de 1930.

A vida urbana que a construção da nova cidade universitária eliminou nunca foi verdadeiramente reposta neste local. Na verdade, a nova Cidade Universitária foi pensada para a criação de um local monofuncional, dedicado ao estudo e que excluiu na sua própria génese as possibilidades de integração de várias actividades urbanas. Essa convivência entre a universidade e a cidade, acabou por se realizar na cota baixa da cidade universitária, no complexo das Instalações Académicas de Coimbra, planeado a partir de 1954 e inaugurado em 1961.

4.2. A Universidade Desce à Cidade: Definição de um Equipamento Urbano

A saída dos estudantes da Alta: confirmação de um espaço monofuncional

Em 1954, dez anos após o arranque das obras da Cidade Universitária de Coimbra, começa a desenhar-se a solução definitiva para as novas Instalações Académicas, estabelecendo irreversivelmente a sua saída da Alta. O que começou por ser uma contingência da clara falta de espaço para todos os serviços da universidade, acabou por ser aproveitado para valorizar uma “realização que vem ao encontro das mais legítimas aspirações da Academia e constitui uma obra

de grande vulto, alto interesse social e cultural para a mais antiga Universidade Portuguesa”.⁶² Tal como se pode ler na monografia dedicada às Instalações Académicas e Desportivas que o Ministério das Obras Públicas editou após a conclusão das obras,

na impossibilidade de localizar as instalações académicas dentro do acanhado espaço inicialmente destinado à Cidade Universitária de Coimbra, procurou-se dar ao problema a solução que mais razoavelmente se impunha: deslocar para uma zona aberta, conquanto que afastada, as instalações destinadas às actividades desportivas; e procurar uma área de terreno suficientemente ampla, o mais próximo possível dos edifícios escolares, para as instalações respeitantes às demais actividades culturais e sociais dos estudantes. (...) Estamos, sem dúvida, perante a obra mais grandiosa algum dia posta pelo Governo da Nação ao serviço das actividades circum-escolares da Academia de Coimbra, e não se duvida de que esta saberá gratamente colher os frutos de tão generosa dádiva, no aperfeiçoamento da sua formação moral, intelectual e física.⁶³

Historicamente, a sede da associação de estudantes tinha tido, desde a sua formação, um lugar de representação na Alta de Coimbra onde se concentrava a vida estudantil e académica. Depois de passar por vários outros edifícios, em 1913 a Associação Académica passa a ocupar o piso térreo do antigo Colégio de S. Paulo Eremita para aí instalar a sua sede. Por seu lado, as práticas desportivas que começam a ganhar importância na academia desde o início do século, realizavam-se, a partir de 1918, no Campo de Santa Cruz, cedido pela Câmara Municipal. Em 1920, com o episódio que ficou conhecido como a “Tomada da Bastilha”, os estudantes ocupam a totalidade do Colégio de S. Paulo Eremita reivindicando uma sede condigna para as suas actividades.⁶⁴ No entanto, quer a Direcção da Associação Académica como os responsáveis da Comissão de Obras da Cidade Universitária de Coimbra partilhavam a opinião que, apesar da sua excelente localização, o edifício era insuficiente e, mesmo com novas expansões, seria dificilmente adaptável para a instalação de espaços complementares como um teatro ou um ginásio.⁶⁵ A antiga sede académica acabará por não resistir ao plano de demolições da Alta.

A pressão sobre os responsáveis da universidade para assegurarem novas instalações para a Associação Académica era já sentida ainda antes do arranque do Plano da Cidade Universitária. Em 1941, o próprio Maximino Correia, ainda enquanto vice-reitor da Universidade de Coimbra, escreve directamente ao chefe de gabinete do Ministério das Obras Públicas a solicitar obras urgentes no antigo colégio de S. Paulo Eremita, onde então ainda estava instalada a sede da Associação Académica, alegando a “função importantíssima que esta instituição desempenhada

62. Portugal. Ministério das Obras Públicas, *Cidade Universitária de Coimbra: Instalações Académicas* (Lisboa: Ministério das Obras Públicas, s.d), s/p.

63. Guilherme Braga da Cruz, Reitor da Universidade de Coimbra in *Ibid.*

64. A sede da Associação Académica esteve instalada, sucessivamente, no colégio de S. Paulo Apóstolo (1881-1888), na igreja do colégio da Trindade (1890-1906), em casas arrendadas na Rua Larga e na Rua do Cosme (1906-1913), no rés-do-chão do colégio de S. Paulo Eremita (1913-1920) e na totalidade deste edifício (1920-1949). Sobre o assunto ver Rosmaninho, *O Poder Da Arte*, 141–42.

65. Ver Comissão Académica, «Resposta ao inquérito sobre o plano das obras da Cidade Universitária», *Via Latina*, 15 de Março de 1942, 4. Nesta fase os estudantes propõe instalar a nova sede no antigo edifício da Faculdade de Letras que será adaptado a Biblioteca Geral.

no meio académico de Coimbra, função que o Governo tem sempre por factos reconhecido”.⁶⁶ A universidade e o poder político reconheciam que os estudantes eram uma força de oposição latente que não devia ser desafiada ou menosprezada.⁶⁷ Apesar da legislação em vigor desde 1932, que incluía os movimentos associativos estudantis dentro do quadro institucional dos sindicatos orgânicos, a Associação Académica de Coimbra, estatutariamente apolítica, manteve até ao início da década de 1940 uma atitude de convivência com o regime, havendo um entendimento tácito entre instituição e estudantes na defesa dos valores morais que a Universidade representava. A situação, que irá mudar totalmente na década de 1960, terá o seu primeiro confronto em 1945, quando o poder político decide intervir na organização interna da associação, anulando a eleição da Direcção presidida por Francisco Salgado Zenha, membro politicamente activo em grupos de oposição ao regime.⁶⁸

O assunto das instalações académicas era por isso entendido como delicado e prioritário, surgindo com particular destaque logo nos relatórios das primeiras Comissões de Obras, em 1934 e 1939. Dentro de uma lógica da renovação da cidade universitária, as propostas das comissões focam-se na ampliação da sede existente para garantir a instalação da Casa do Estudante, um local de reunião, convívio e refeitório e das sedes da Sociedade Filantrópica, do Orfeon, da Tuna e do Teatro Académico, as instituições com presença histórica na academia. Os desenhos iniciais elaborados por Cottinelli Telmo para a CAPOCUC apontam, pela primeira vez uma nova localização prevista para o Colégio de São Bento mas tal acabaria por não acontecer e, em Agosto de 1949, depois da demolição do Colégio de S. Paulo Eremita, uma das últimas em toda a Alta, a Associação Académica é transferida para o Palácio dos Grilos, com a promessa de que seriam rapidamente analisadas as condições para a construção de um novo núcleo que cumprisse todas as valências que se consideravam essenciais num campus universitário moderno.⁶⁹

Na verdade, o que desde há muito os estudantes reclamavam era um conjunto mais amplo que envolvesse, além das instalações da sede, outros programas complementares e considerados essenciais como zonas desportivas e, particularmente, residências. Apesar de não acompanhar a mudança estrutural que as universidades europeias e americanas vinham sentindo, era unânime

66. Maximino Correia, «Carta ao Gabinete do Ministério das Obras Públicas», 4 de Novembro de 1941, CAPOCUC 101, Arquivo da Universidade de Coimbra.

67. Sobre o assunto ver Torgal, «A Universidade, a Ditadura e o Estado Novo (1926-1961). Notas de uma investigação colectiva», 413. Reis Torgal destaca o comentário que surge numa carta do Ministro da Educação, Mário Figueiredo, dirigida a Oliveira Salazar onde afirma que “a Associação Académica que dominamos, mas não conquistamos e que é preciso conquistar”.

68. Sobre a actividade da Associação Académica de Coimbra na oposição ao regime ver também Álvaro Garrido, «A Universidade e o Estado Novo: de “corporação orgânica” do regime a território de dissidência social», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 81 (2008): 133–53.

69. Além da indicação existente nas plantas elaboradas por Cottinelli Telmo da instalação da “Associação” no Colégio de São Bento, o projecto de instalação da Associação Académica no Colégio de S. Bento surge referido numa carta enviada em Junho de 1945 pela CAPOCUC a Cottinelli Telmo. Alberto José Pessoa é encarregue, em Agosto de 1949, do projecto de mobiliário para adaptar o antigo Convento dos Grilos a nova sede da Associação Académica. CAPOCUC 101, Arquivo da Universidade de Coimbra.

a falta de condições e de espaços necessários para as actividades não académicas e, ao mesmo tempo, a importância que esses equipamentos tinham na criação dos campus universitários contemporâneos. Os relatórios das Comissões de Obras de 1934 e 1939 encaram o problema das instalações como uma acção com reflexos significativos na formação intelectual, física e moral dos estudantes. Entendendo que o modo de organizar a vida dos estudantes era capaz de moldar os seus comportamentos futuros, como cidadãos privilegiados com uma posição de destaque no meio social, concluem que:

Se o melhoramento da Associação Académica pode contribuir fortemente para desenvolver o espírito associativo dos estudantes, para lhes criar um centro de vida colectiva em que se pratiquem e fortaleçam os sentimentos de solidariedade civismo, dignidade e cortesia, se o Campo de Jogos é um factor importante de cultura física e de cultura moral, porque, aumentando a resistência física, deve criar o espírito desportivo, que pressupõe correcção, lealdade, elegância e aprumo, a construção de residências em que o estudante se sinta envolvido por ambiente agradável e adquira hábitos de conforto, higiene, asseio, ordem, método, e disciplina, há-de ter influência ainda mais decisiva sobre a personalidade dos futuros dirigentes do País.⁷⁰

O discurso institucional que defendia a construção de instalações e residências para estudantes integrava-se, assim, no discurso ideológico mais amplo que apontava a criação de elites de “futuros dirigentes do país” como uma das finalidades do ensino superior. Estas noções de um ambiente universitário elitista e segregado eram totalmente opostas aos princípios de democratização do acesso à educação nos quais assentavam as políticas do *welfare state* europeu e, pelo contrário, seguiam de perto as ideias que Ralph Adams Cram tinha defendido no início do século para justificar o isolamento dos *campus* universitários americanos, nomeadamente de Princeton, como “cidadelas” de conhecimento e cultura, que protegiam os estudantes de influências exteriores, entendidas como possíveis factores de perturbação. Paradoxalmente, apesar do princípio vigente de que o universo universitário devia-se conservar como um universo fechado, as soluções debatidas para a instalação dos espaços não lectivos, apontavam todas para uma dispersão dos vários pólos não académicos pela cidade, com algumas residências a instalar nos Colégios da Trindade e dos Grilos, a maioria dos alojamentos a ocupar casas na zona envolvente da Cidade Universitária e o Campo de Jogos a localizar junto ao rio. Nenhuma das primeiras propostas sugeridas foi ao encontro do conceito do *campus* que incorporava as actividades não académicas dos estudantes que, desde o início do século XX, iam adquirindo uma importância central na organização espacial e da própria vida universitária.

Nos anos seguintes, já como reitor da universidade e, por inerência, director da CAPOCUC, Maximino Correia continua a acompanhar os estudantes na resolução dos problemas relativos às suas instalações partilhando a ideia institucional de que estas fazem parte dos meios materiais

70. Relatório da 2ª Comissão de Obras da Cidade Universitária de Coimbra (1939-1940) cit. in Rosmaninho, *O Princípio de uma «Revolução Urbanística» no Estado Novo*, 294. Ver também a secção “Função Educativa” no Relatório da 1ª Comissão de Obras da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1937), 223-227.

indispensáveis para apoiar a formação dos jovens universitários. Quando, em Março de 1948, anuncia a mudança provisória da sede dos estudantes para o Palácio dos Grilos, a CAPOCUC já tinha uma outra proposta em concretização: a revisão do Plano da Cidade Universitária de Setembro de 1947 previa, pela primeira vez, a localização das futuras instalações académicas no terreno onde funcionava o Ninho dos Pequenos, no remate da Avenida Sá da Bandeira. Nesta fase, Maximino Correia mostra-se profundamente desagradado com a solução, partindo do princípio que seriam aproveitadas as instalações existentes no local, que no seu entender eram insuficientes. Em contrapartida, defende a nova instalação junto ao Campo de Jogos no Parque de Santa Cruz, onde, na sua opinião, seria possível reunir todas as “instalações da vida académica extra-escolar”, incluindo as residências de estudantes.⁷¹ Apesar de assumir a separação entre edifícios escolares e extra-escolares, a solução que propõe, ao contrário do que vinha sendo analisado, implica uma visão de conjunto, mais próxima da ideia de *campus*:

Não vemos na área demarcada para a Cidade Universitária de Coimbra, possibilidade de localização para o edifício necessário e, a procurá-lo fora dessa área, julgamos que o melhor seria construí-lo adjacente ao futuro Campo de Jogos. (...) uma vez que o Campo de Jogos necessita também de algumas dependências e até de um ginásio, cremos que seria bem preferível que todas as instalações da vida académica extra-escolar ficassem reunidas e afastadas das instalações escolares. (...) e seria até possível a construção duma Residência dos estudantes cuja localização largamente se justificaria. A facilidade de aquisição de terrenos, a sua exposição e situação, cremos que concorreriam para uma solução completa do problema dos estudantes.⁷²

Em finais da década de 1940 estavam então em discussão três locais possíveis para as instalações académicas: a insua dos Bentos, junto ao rio onde estava previsto pela 1ª Comissão de Obras da Cidade Universitária de Coimbra a instalação da zona desportiva; o Parque de Santa Cruz, onde já existia um campo de jogos cedido à Associação Académica e o recinto onde funcionava o serviço de assistência infantil conhecido por Ninho dos Pequenos, na cota baixa das Escadas Monumentais.⁷³

Perante estas opções para um novo local de extensão da Cidade Universitária de Coimbra, ficava confirmada a ideia presente desde o início de que o espaço existente na Alta não era suficiente, ainda mais quando ponderada a possibilidade de inclusão dos vários programas de apoio aos estudantes. Já em Fevereiro de 1945, o *Diário de Coimbra* tinha publicado dois editoriais sobre a Cidade Universitária referindo, em particular, a falta de espaço dentro do perímetro da Alta para a construção de residências estudantis e de infra-estruturas desportivas, sugerindo a criação

71. «Parecer do Presidente da Comissão sobre uma Exposição do Plano de Obras do Engen.º Director Delegado. Setembro de 1947» em Correia, *Ao Serviço Da Universidade De Coimbra: 1939-1960*, 37–40.

72. *Ibid.*, 39.

73. Os três locais são já publicamente referidos em Direcção da Associação Académica, «Nós e a Cidade Universitária», *Via Latina*, 15 de Janeiro de 1948. Neste artigo de opinião os estudantes expressam a sua preferência pela localização no terreno do Parque de Santa Cruz.



Figura 4.23.
Ninho dos Pequenitos. Foto de
Mário Novais.

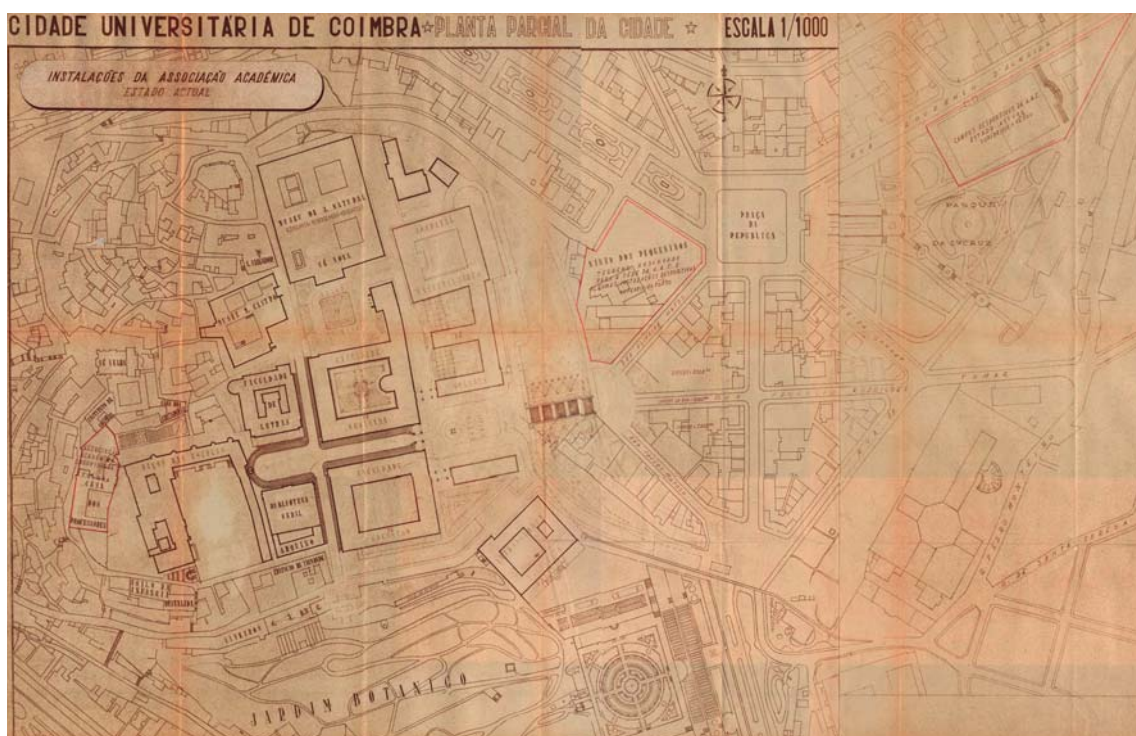


Figura 4.24. Cristino da Silva. Planta da localização do terreno reservado para as Instalações Académicas e do Campo Desportivo no Parque de Sta.Cruz. Situação Existente. 1954.

de um segundo “bairro universitário”.⁷⁴ Anos mais tarde, Paulo Quintela (1905-1987) e Orlando Carvalho (1926-2000), professores da Universidade, em resposta à pergunta colocada pelo jornal *O Século* sobre “o que pensa da nova cidade universitária?” exprimem uma opinião semelhante em relação à construção de um segundo núcleo universitário, afirmando que deveria ter sido considerada uma solução que conjugasse a redefinição da finalidade histórica da Alta mas tivesse construído um campus que reunisse as instalações e a vida académica “fora da zona residencial de Coimbra, com parques desportivos, teatros e auditórios”.⁷⁵ Em 1956, o artigo de José Rafael Botelho e Celestino Castro para a *Arquitectura* apontava também as já evidentes consequências negativas da falta de espaço na organização da vida dos estudantes, considerando que a escolha determinada pela manutenção da localização da Alta, não permitiu que se construísse em terrenos livres uma nova cidade universitária, “completa, flexível, actual – centro de estudos, de residência e de convívio”.⁷⁶

Os três locais apresentados como hipóteses para a construção das Instalações Académicas vinham de algum modo confirmar esta ideia da urgência do alargamento da área disponível. Em comum, todas eles tinham o facto de tornar evidente que a localização das instalações de apoio às actividades dos estudantes não se manteria na Alta, eliminando definitivamente do recinto do campus um dos mais activos espaços de convívio entre os estudantes. Após as demolições terem destruído quase todo o tecido residencial onde habitavam muitos dos estudantes, a saída das instalações académicas do mesmo território tornava-o definitivamente afastado da vida para além das actividades lectivas. Estava assim confirmada a vontade expressa por Salazar de tornar a Alta um território monofuncional dedicado “exclusivamente ao estudo”, tal como tinha afirmado em 1937, no discurso que estabeleceu o programa urbanístico da nova Cidade Universitária.

O desenho de um programa arquitectónico: um “centro cultural e social”

Sendo unânime a inexistência de espaço na Alta para novas construções, a solução de localização das instalações académicas nos terrenos do Ninho dos Pequenitos acabaria por surgir por sugestão do médico Bissaya Barreto (1876-1974), figura proeminente na cidade de Coimbra e director da instituição de assistência infantil que aí funcionava desde 1936.⁷⁷ Os terrenos pertenciam à Junta de Província da Beira Litoral, presidida por Bissaya, que propõe a sua cedência por troca com a instalação dos novos edifícios do Instituto Maternal na Quinta da Rainha, onde estava instalada então a Escola do Magistério Primário. De acordo com a proposta de Bissaya, o Estado construía

74. *Diário de Coimbra*, 3 e 4 de Fevereiro de 1945 in Rosmaninho, *O Poder Da Arte*, 94.

75. *O Século Ilustrado*, 16 de Abril de 1966 in *Ibid.*, 63.

76. Botelho e Castro, «Cidades Universitárias. Novas Instalações Universitárias em Portugal», 32.

77. Sobre o Ninho dos Pequenitos e as suas instalações da autoria de Luís Benavente ver Ricardo Jerónimo Silva, «Arquitectura Hospitalar e Assistencial promovida por Bissaya Barreto» (Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2013), 123–33.

as novas instalações do Instituto Maternal e só depois tomaria posse do terreno afecto ao Ninho dos Pequenitos. Este acordo teria o apoio de Salazar, amigo pessoal de Bissaya, que pressiona o Ministro das Obras Públicas da época, José Frederico Ulrich (1905–1982) para encontrar uma solução urgente para o “problema”.⁷⁸ O ministro recomenda então ao Engenheiro Director-Delegado da CAPOCUC, Sá e Mello, que se proceda a uma avaliação rigorosa do terreno em causa “dada a localização excelente” e, em simultâneo, que se analisem os custos de deslocação da Escola do Magistério Privado e os custos de construção do Instituto Maternal, segundo um projecto já existente do arquitecto Carlos Ramos. A decisão seria oficializada alguns anos mais tarde, num relatório elaborado em 1954 pelo novo Ministro das Obras Públicas, Arantes de Oliveira (1907–1982) no qual, após uma visita às obras da Cidade Universitária, estabelece as prioridades relativas às novas instalações académicas sendo, a primeira delas, a opção definitiva pela localização nos terrenos do Ninho dos Pequenitos, “independentemente da efectivação integral” do esquema de permutas e construções.⁷⁹ Com a determinação da nova localização das instalações académicas ficava inevitavelmente decidida a descida da universidade para a cidade.

No seguimento dessa mesma visita, que incluiu uma deslocação às instalações provisórias da Associação Académica, é pela primeira vez pedido aos estudantes para apresentarem uma proposta de programa para as novas instalações da sede da associação e centro desportivo.⁸⁰ Em resposta, os representantes da Associação Académica entregam um documento com o título “Das Construções” que inclui os relatórios elaborados por cada um dos organismos que a compunham, descrevendo as suas “necessidades” de espaço.⁸¹ O documento é introduzido por um parecer da direcção da associação sobre os vários sectores da vida académica nomeadamente a sede, a zona desportiva e a zona habitacional, acompanhado essa descrição com as propostas desenvolvidas pelo arquitecto Manuel Travassos Valdez para a instalação desse conjunto de equipamentos no Parque de Santa Cruz, localização que tinha sido defendida em 1947 pelo reitor e que tinha a aprovação expressa dos estudantes. No geral, tal como se afirma na introdução desse texto,

78. José Frederico Ulrich, «Ofício do Ministro das Obras Públicas», 8 de Agosto de 1951, CAPOCUC 340, Arquivo da Universidade de Coimbra.

79. Eduardo Arantes de Oliveira, «Relatório da visita a Coimbra do Ministro das Obras Públicas, Eduardo Arantes de Oliveira realizada a 3 de Maio de 1954», 3 de Maio de 1954, CAPOCUC 340, Arquivo da Universidade de Coimbra. A 24 de Maio, menos de um mês depois da sua visita a Coimbra, Arantes de Oliveira emite um despacho onde determina as bases do acordo para a cedência definitiva por parte da Junta da Província do terreno e edifício onde se situava o Ninho dos Pequenitos por permuta com os terrenos da Quinta da Rainha, para a instalação dos novos edifícios do Instituto Maternal. Eduardo Arantes de Oliveira, «Despacho», 24 de Maio de 1954, CAPOCUC 340, Arquivo da Universidade de Coimbra. 24 de Maio de 1954, CAPOCUC 340, Arquivo da Universidade de Coimbra. A escritura de venda dos terrenos é aprovada pelo Conselho de Ministros e Tribunal de Contas em Janeiro de 1955 e assinada a 4 de Março de 1955. Ver CAPOCUC 326, Arquivo da Universidade de Coimbra.

80. Em 1942 os estudantes já tinham apresentado um programa prévio para a instalação da Casa do Estudante sob a forma de Resposta a um Inquérito apresentado ao Reitor da Universidade de Coimbra. Ver Comissão Académica, «Resposta ao inquérito sobre o plano das obras da Cidade Universitária».

81. Direcção da Associação Académica de Coimbra, «Das Construções», 5 de Maio de 1954, CAPOCUC 447, Arquivo da Universidade de Coimbra.

os estudantes mostram a sua preferência por uma solução de conjunto instalada num terreno próximo da Universidade, que englobasse as várias valências, incluindo as residências e a prática de desporto ao ar livre.⁸²

As duas soluções de conjunto apresentadas por Manuel Travassos Valdez dão resposta a essa pretensão através da ocupação de uma extensa área da zona verde do Parque. A “Solução A”, mais alargada, organizava a construção dos equipamentos em torno do campo de jogos, localizando o edifício da sede à parte de baixo do campo o que obrigava a prever a anulação do lago existente no centro do jardim, enquanto a “Solução B” era mais concentrada junto à rua que fazia o limite superior do parque. Em ambos os casos, as reacções públicas ao projecto foram muito negativas, tendo recebido fortes críticas quer pela opinião pública como pela Câmara Municipal, que demonstrou o seu desacordo com o abate indiscriminado de árvores e uma ocupação “não integrada” nas áreas verdes do Parque.⁸³

O documento apresentado pela associação de estudantes termina com um relatório com as conclusões do debate sobre o problema da habitação dentro da academia mas neste caso já independente das propostas desenhadas que apoiaram a descrição inicial. Para além da manutenção das Repúblicas, “como modo tradicional de convivência coimbrã”, os estudantes propõem a construção de residências em Blocos Habitacionais, que deveriam ser ocupados por alunos de diferentes áreas de estudo para reforçar a possibilidade de aquisição de maiores perspectivas culturais. Na sua opinião, a criação destes blocos na periferia próxima da Cidade Universitária era uma condição fundamental para a “criação de um verdadeiro meio universitário de grande alcance no que respeita à formação da personalidade dos estudantes”.⁸⁴

Estando escolhida a localização definitiva das instalações académicas nos terrenos do Ninho dos Pequenitos, o Ministro decide interromper os estudos em curso para o Parque de Santa Cruz para se dar início ao novo projecto dividido em duas componentes: a sede da associação de estudantes, incluindo um ginásio para práticas desportivas, para avançar de imediato no terreno indicado; o centro desportivo universitário a manter no Parque de Santa Cruz, sem campos de competição, para avançar com a brevidade possível, “retomando o estudo desde o princípio”.⁸⁵ Sobre as residências de estudantes o Ministro limita-se a afirmar que se são um problema a encarar “com todo o interesse” mas com “independência dos campos desportivos”.⁸⁶ A falta de convicções e

82. *Ibid.*, 2.

83. Sobre o assunto cf. Rosmaninho, *O Poder Da Arte*, 174–75.

84. Direcção da Associação Académica de Coimbra, «Das Construções», 51.

85. Arantes de Oliveira, «Relatório da visita a Coimbra do Ministro das Obras Públicas», 3 de Maio de 1954.

86. *Ibid.* No Relatório apresentado no ano seguinte, pronunciando-se sobre o plano para as instalações desportivas e residenciais dos estudantes volta a remeter o assunto das residências para o Ministério da Educação Nacional, concluindo que “entretanto poderão permanecer no plano de arranjo as soluções figuradas”. Ver Eduardo Arantes de Oliveira, «Relatório da visita a Coimbra do Ministro das Obras Públicas,

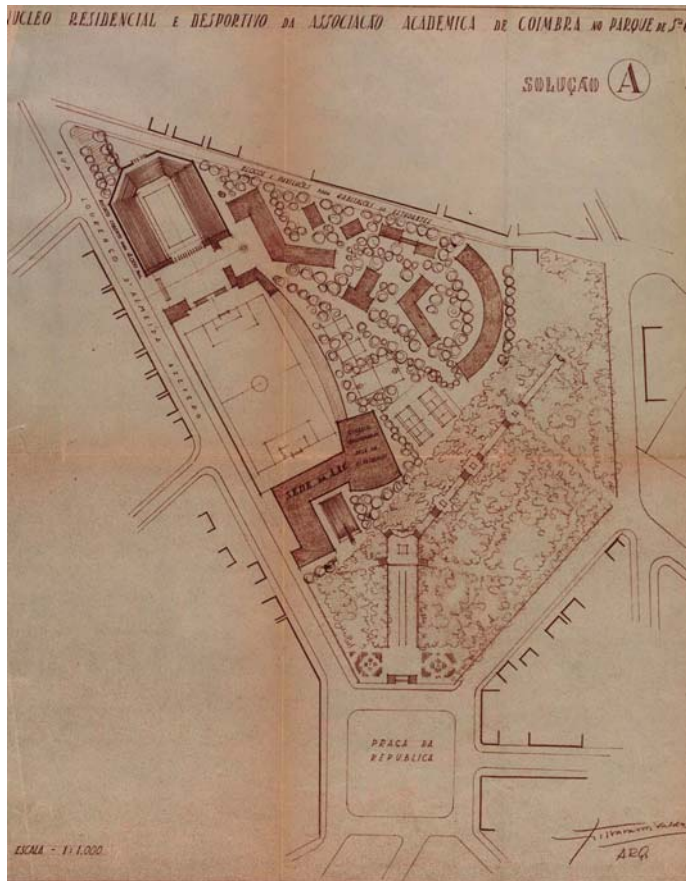


Figura 4.25.
M. Travassos Valdez. Núcleo Residencial e Desportivo da Associação Académica de Coimbra no Parque de Sta. Cruz. Solução A.

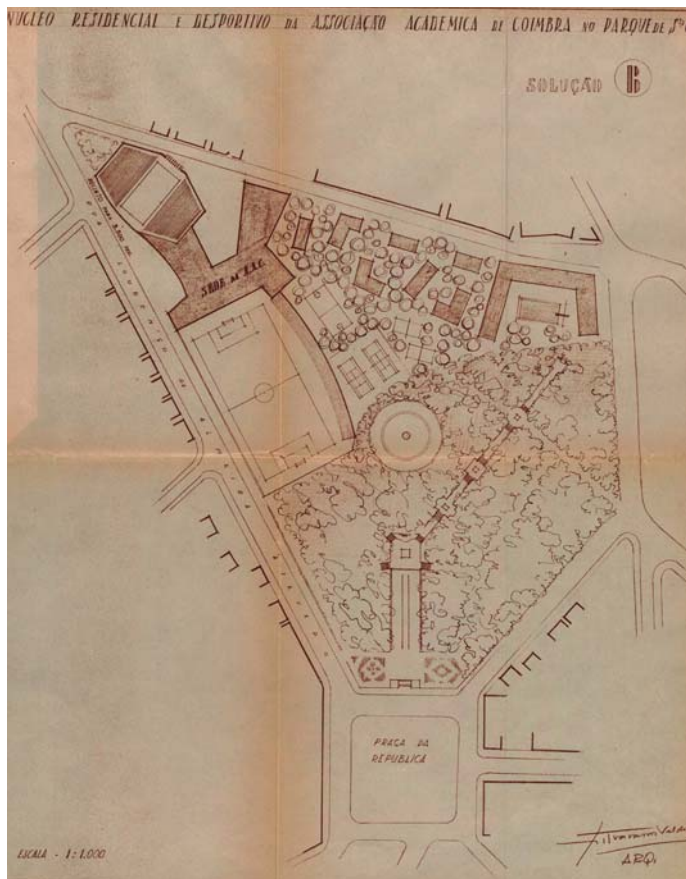


Figura 4.26.
M. Travassos Valdez. Núcleo Residencial e Desportivo da Associação Académica de Coimbra no Parque de Sta. Cruz. Solução B.

de ideias concretas do representante do governo sobre o assunto simbolizam, em parte, a falta de interesse por parte do regime no investimento em habitação estudantil.⁸⁷

Na realidade, o Plano das Obras da Cidade Universitária nunca chegaria a incluir uma solução para a realização de residências de estudantes, um dos problemas mais prementes levantados pelos estudantes. Pelo contrário, em paralelo com a realização das instalações académicas, irá avançar a construção do novo estádio universitário, na margem sul do Rio Mondego.⁸⁸ Apesar das instalações desportivas darem resposta às solicitações que vinham do interior da Associação Académica, nomeadamente as secções de futebol e atletismo, em Dezembro de 1960, um artigo publicado no jornal académico *Via Latina* contesta esta decisão como sendo uma clara troca de prioridades. Considerando que cada projecto depende do grau de importância que se lhes atribui e que “reflecte, na verdade, a linha de pensamento, a mentalidade e até a própria ideologia de quem o concebe e executa”, acusam a universidade de optar por ter dois estádios e uma total falta de condições em dormitórios e refeitórios.⁸⁹ Estando estes últimos incluídos nas instalações académicas em construção, os estudantes exigem uma solução urgente para o problema mais iminente, a falta de residências universitárias:

Achamos pois, que no verdadeiro interesse do estudante universitário de Coimbra, as obras circum-escolares da Cidade Universitária, para se seguir a linha das necessidades mais prementes do estudante, deviam ter começado pela construção da sede – como muito bem se fez – simultaneamente com a edificação dum Bairro Residencial Académico, de modo a proporcionar ao universitários, um meio ambiente de clima mais largo e arejado, contribuindo para o aparecimento de outros hábitos, através duma vida de convivência, de entre-ajuda e de camaradagem, e, por outro lado, uma vida saudável, mais económica e produtiva.⁹⁰

Em Maio de 1954, perante a existência de um local e de um programa, é possível finalmente avançar com os primeiros estudos para as Instalações Académicas. O próprio Arantes de Oliveira fixa não só as opções base para a localização e organização programática dos novos equipamentos, como define pessoalmente um organigrama com a distribuição das várias construções por realizar. Por parte da CAPOCUC, será Luís Cristino da Silva (1896-1976), arquitecto chefe desde 1948, que vai desenvolver as primeiras propostas para a instalação das Instalações Académicas na cota baixa da Cidade Universitária.

Eduardo Arantes de Oliveira realizada a 6 e 7 de Fevereiro de 1955», 6 de Fevereiro de 1955, CAPOCUC 340, Arquivo da Universidade de Coimbra.

87. Em 1944, Oliveira Salazar pronuncia-se directamente contra a construção de residências universitárias na Cidade Universitária de Coimbra, defendendo que, à excepção das raparigas que deviam ficar em residências geridas por religiosas, os estudantes deviam ficar alojados em casas particulares. Segundo terá afirmado, não havia um número de alunos pobres que justificasse esse investimento. Ver Rosmaninho, *O Poder Da Arte*, 358–59.

88. A construção das Instalações Desportivas, com projecto de Alberto Pessoa e João Abel Manta, será realizada em simultâneo com as Instalações Académicas, entre 1957 e 1962. O Pavilhão Gimnodesportivo será inaugurado mais tarde, em Abril de 1967.

89. Silva Marques, «Por um Bairro Residencial Académico», *Via Latina*, Dezembro de 1960.

90. *Ibid.*, 4.

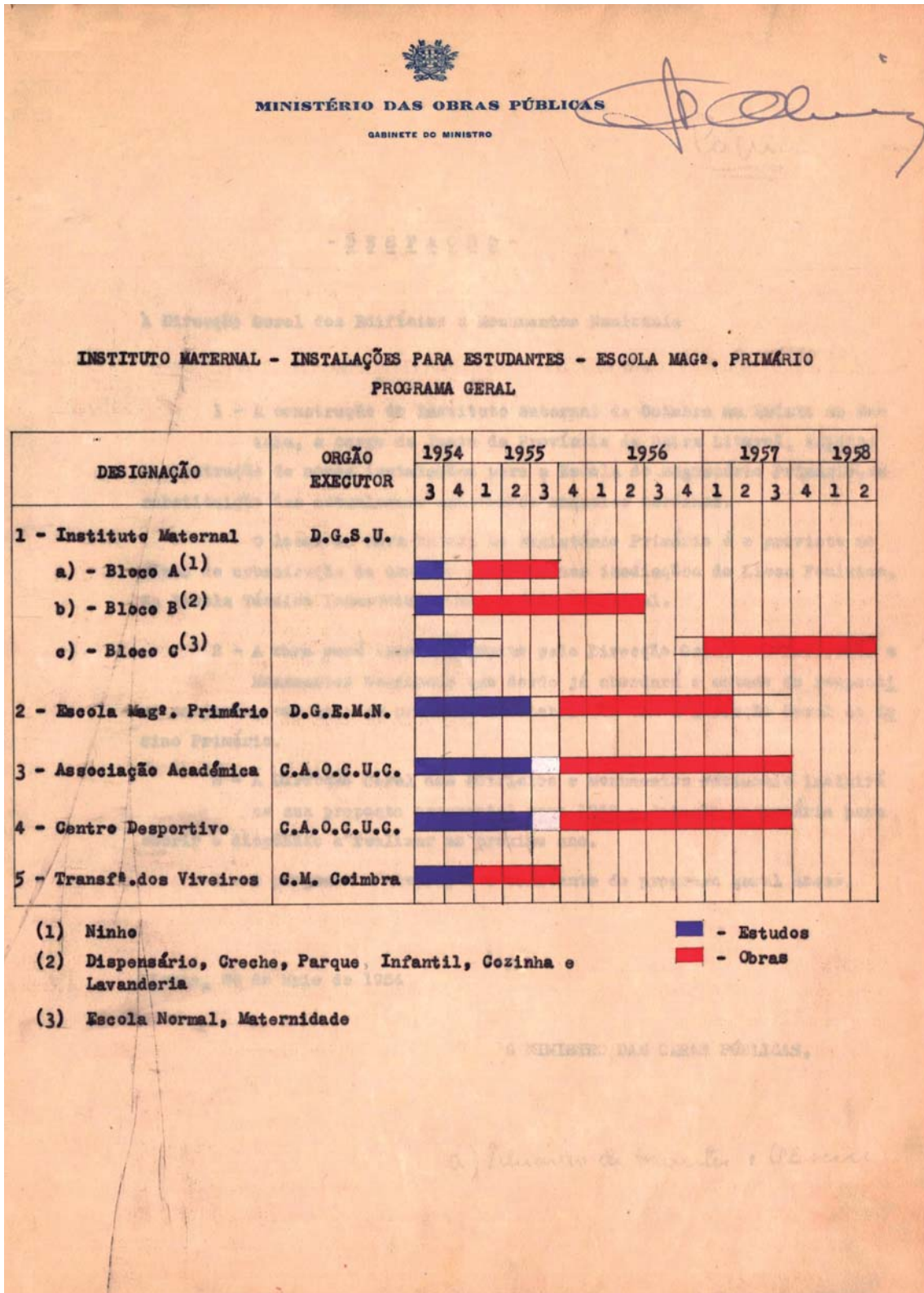


Figura 4.27. E. Arantes de Oliveira. Organigrama com a distribuição das construções a realizar. Maio 1954..

Depois das primeiras obras modernistas dos anos 1920, como o Capitólio ou o Liceu de Beja, Cristino da Silva viria a expressar directamente a admiração pela arquitectura alemã do regime nazi, experimentando uma nova arquitectura de linguagem mais clássica em obras como o pavilhão da Exposição do Mundo Português, a Praça do Areeiro ou nas suas propostas para a Cidade Universitária de Coimbra. Quando ocupa o lugar de arquitecto chefe da CAPOCUC, por morte de Cottinelli Telmo, Cristino da Silva dá continuidade ao trabalho do seu antecessor, mantendo a mesma visão monumentalista do Plano da Alta. Nas sucessivas plantas do Plano que elabora, avança com o desenho de consolidação da praça ao cimo das Escadas Monumentais, propondo a demolição dos colégios onde se estava instalado o Hospital Universitário e a sua realocização num novo edifício a construir no mesmo local, com uma nova implantação que reforçava a formalização da praça. Mais tarde desenharia ainda o projecto para instalação do edifício da Faculdade de Farmácia no topo sul do Paço das Escolas, articulando com uma segunda praça à cota da entrada do Colégio da Trindade. Numa fase em que a construção do Plano da Alta de Coimbra se prolongava demasiado no tempo, nenhuma destas suas propostas seria concretizada. No entanto, como comprovará o seu papel no processo das Instalações Académicas de Coimbra, desde o momento da criação de um programa arquitectónico até à cumplicidade demonstrada com o desenvolvimento do projecto final, as suas opiniões nem sempre seriam ortodoxas ou inflexíveis.⁹¹

Cristino da Silva desenvolve duas soluções alternativas de um Ante-plano de Conjunto para as Instalações Académicas “reunindo o Centro Cultural e Desportivo e a Residência dos Estudantes junto da Entrada Principal da Cidade Universitária”, ou seja, ocupando não só o lote indicado mas toda a área à cota baixa das Escadas Monumentais.⁹² As suas propostas, longe de cumprir estritamente as indicações do ministro, aparentemente tentam dar resposta a uma solução de conjunto conforme era a vontade dos estudantes. Nas duas soluções, Cristino apresenta um plano geral que, para além da sede das instalações académicas, cine-teatro, pavilhão desportivo, piscinas cobertas, ginásio e esplanada para ginástica no terreno do Ninho dos Pequenitos, avança com a proposta de concentração de um novo campo de futebol e atletismo, bancadas, campos de jogos, residências e refeitórios no espaço do Bairro Sousa Pinto e dos dois quarteirões habitacionais entre a Rua Oliveira e Castro Matoso. Enquanto a “Solução A” mantém a separação entre estes dois núcleos pela manutenção da Rua Oliveira Matos, a “Solução B” tenta criar um campus único,

91. A posição de defesa do projecto que virá a ser desenvolvido por Alberto Pessoa e João Abel Manta, que analisaremos, acompanham a sua abertura também enquanto professor da Escola de Belas Artes de Lisboa. Gonçalo C. Moniz afirma que a partir do final da década de 1940 e com a participação nos planos para a reforma educativa da Escola ou com o acompanhamento da participação de alunos em mostras internacionais, os seus próprios alunos, como Nuno Teotónio Pereira, vão reconhecendo que Cristino “vai perdendo as certezas”. Sobre o assunto cf. Gonçalo Canto Moniz, «O Ensino Moderno da Arquitectura. A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)» (Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2011), 379–404.

92. Luís Cristino da Silva, «Ante-Plano de Conjunto. Instalações da Associação Académica», Junho de 1954, CAPOCUC 364, Arquivo da Universidade de Coimbra.

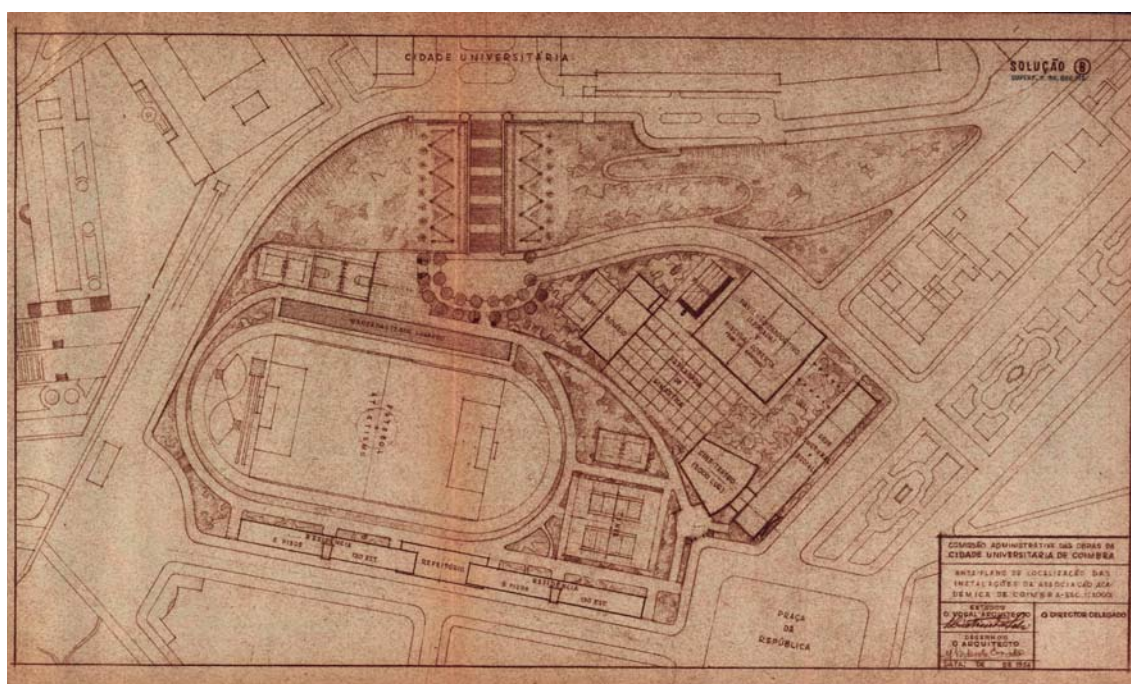
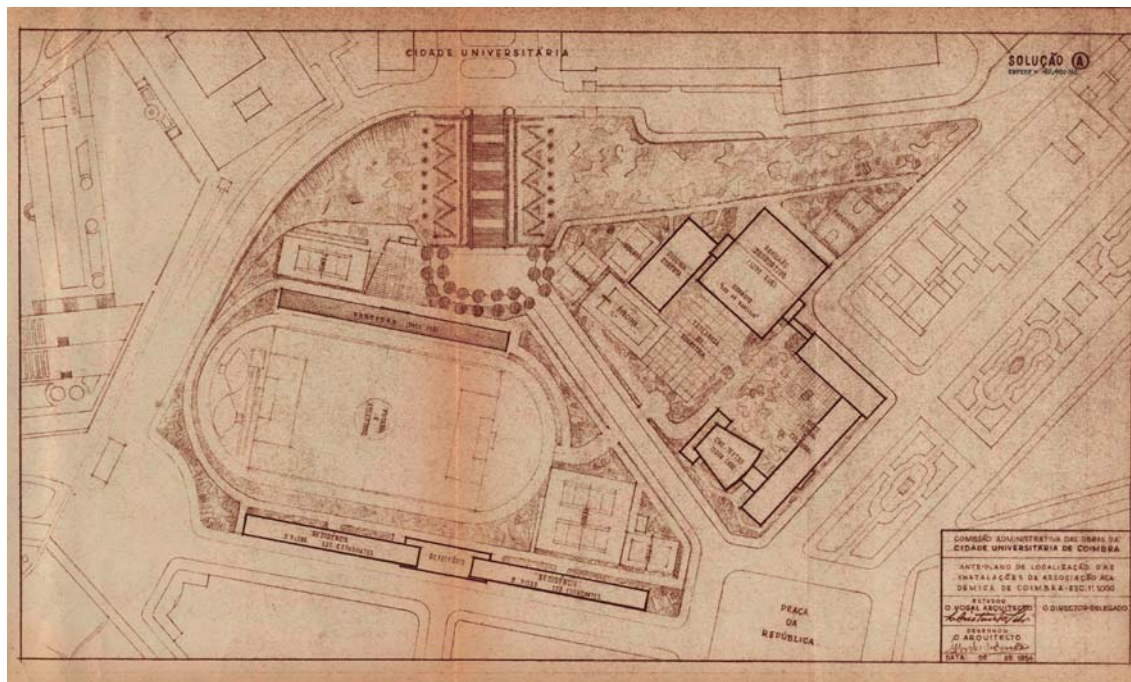


Figura 4.28. Cristino da Silva. Antepiano de localização das Instalações da Associação Académica de Coimbra. Solução A.1954.
Figura 4.29. Cristino da Silva. Antepiano de localização das Instalações da Associação Académica de Coimbra. Solução B.1954..

propondo um novo acesso circundante que separava a encosta do hospital do terreno do Ninho dos Pequenitos.⁹³

As propostas de Cristino surpreendem pela escala do conjunto e pela difícil adequação à topografia do local, em particular, do campo de futebol que parecia não se adaptar de todo às diferenças de cotas existentes em torno do perímetro da Alta. No entanto, ambas as soluções tentam integrar os edifícios com uma certa continuidade de espaços verdes e absorvem a chegada das Escadas Monumentais, retirando-lhes importância urbana. Acima de tudo, no que diz respeito à escala e localização do teatro e da sede da associação de estudantes, que denomina explicitamente de “sede cultural e social”, o plano, principalmente a “Solução A”, aponta já para uma implantação mais sensível e relativamente próxima da que viria a ser desenvolvida, com a articulação de volumes diferenciados ao longo do limite da rua. Arantes de Oliveira, no entanto, inviabiliza a ambição destas soluções optando por manter a solução dentro do quadro que já tinha definido anteriormente e que “não oferece sérias dificuldades”, do que autorizar um novo conjunto de “demolições maciças”.⁹⁴ Em relação ao programa, tal como já tinha afirmado antes, os campos desportivos e a zona residencial são excluídos, avançando apenas o projecto das instalações para a sede da associação de estudantes incluindo ainda nesta fase algumas instalações desportivas.⁹⁵

Apesar de terem apresentado a descrição de todas as suas necessidades de espaços juntamente com os desenhos de localização das novas instalações para o Parque de Santa Cruz, o pedido dos estudantes não estava vinculado a uma ideia específica de organização do espaço ou de um programa arquitectónico. O documento elaborado pelos trinta e um organismos que compunham a Associação Académica, apresentava uma extensa lista de salas de reuniões, gabinetes, salas de conferências, bibliotecas, estúdios e arquivos que se repetiam em cada uma das secções, para além de requisitos específicos como piscina coberta, campos e pavilhões desportivos, sala de cinema e de espectáculos. No final, a direcção da Associação Académica junta um parecer onde tenta fazer uma leitura de conjunto, avançando com uma proposta de redução e fusão de alguns dos espaços em áreas comuns. Com base neste documento, Cristino da Silva elabora um programa que faz essa transposição, dando coerência e articulação a todos os pedidos, eliminando as redundâncias existentes e criando a base que viria a servir para o desenvolvimento das Instalações Académicas. O programa que apresenta juntamente com as suas propostas desenhadas é organizado por funções comuns que agregavam os vários organismos, distribuídas em dois grandes grupos: as instalações desportivas e as instalações da sede, apresentada, pela primeira vez e com um enorme sentido

93. No ano seguinte, em Janeiro de 1955, Cristino vai voltar a propor uma solução onde junta residências universitárias e os equipamentos desportivos, num esquema que estuda para a zona desportiva junto ao rio.

94. Eduardo Arantes de Oliveira, «Carta ao Director Delegado Eng. Sá e Mello», 18 de Junho de 1954, CAPOCUC 340; CAPOCUC 364, Arquivo da Universidade de Coimbra.

95. Como se pode ler no mesmo documento, o seu interesse era dar uma resposta imediata ao problema das Instalações Académicas: “de momento não é este o problema que estamos abordando e que queremos resolver rapidamente. A seu tempo pensaremos naquele aspecto” [sublinhado no original].

CIDADE UNIVERSITÁRIA DE COIMBRA
INSTALAÇÕES DA ASSOCIAÇÃO ACADÉMICA

ANTE-PLANO DE LOCALIZAÇÃO

ACTIVIDADES CULTURAIS, MODALIDADES DESPORTIVAS, ETC.	INSTALAÇÕES PEDIDAS NA EXPOSIÇÃO DA ASSOCIAÇÃO ACADÉMICA	INSTALAÇÕES PROJECTADAS NO ANTE-PLANO	
		SOLUÇÃO (A)	SOLUÇÃO (B)
	1	2	3
DIVERSAS CULTURAIS, CONVÍVIO E REUNIÃO	SEDE DA A.A.C.	SEDE CULTURAL E SOCIAL	SEDE CULTURAL E SOCIAL
CINEMA	SALA COM 1.500 LUGARES	CINE-TEATRO COM 1.000 LUGARES	CINE-TEATRO COM 1.000 LUGARES
TUNA ACADÉMICA	TEATRO COM 1.000 LUGARES		
FUTEBOL	CAMPO E GINÁSIO	1 CAMPO DE COMPETIÇÕES COM BANCA DAS PARA 2.000 ESPECT.	1 CAMPO DE COMPETIÇÕES COM BANCA DAS PARA 2.000 ESPECT.
ANDEBOL	PAVILHÃO DESCOBERTO		
ATLETISMO	—		
BASQUETEBOL	PAVILHÃO COBERTO (4.000 PESSOAS)	1 CAMPO DE TREINO	1 CAMPO DE TREINO
VOLEIBOL	1 CAMPO COBERTO	3 CAMPOS DE TREINO	3 CAMPOS DE TREINO
TENIS	4 CAMPOS	3 CAMPOS DE TREINO	2 CAMPOS DE TREINO
PATINAGEM	PAVILHÃO	PAVILHÃO DESPORTIVO (PATINAGEM, QUÊI EM PATINS, BASQUETE E VOLEI, ETC.) COM BANCA DAS PARA 1.200 ESP.	PAVILHÃO DESPORTIVO (PATINAGEM, QUÊI EM PATINS, BASQUETE, VOLEI, ETC.) COM BANCA DAS PARA 1.200 ESP.
NATAÇÃO	PISCINA COBERTA (1.500 PESSOAS)	PISCINA COBERTA (25X12) PISCINA AO AR LIVRE (25X10)	PISCINA COBERTA (25X12) PISCINA AO AR LIVRE (25X10)
EDUCAÇÃO FÍSICA	GINÁSIO E PISCINA DESCOBERTA	GINÁSIO E ESPLANADA	GINÁSIO E ESPLANADA
HABITAÇÃO		2 UNIDADES RESIDENCIAIS COM ALOJAMENTOS PARA 130 ESTUDANTES CADA E REFEITÓRIO COMUM	2 UNIDADES RESIDENCIAIS COM ALOJAMENTOS PARA 130 ESTUDANTES CADA E REFEITÓRIO COMUM

LISBOA, 8 JUNHO 54

Figura 4.30. Cristino da Silva. Resumo do Programa das Instalações da Associação Académica de Coimbra. 8 Junho 1954.

de actualidade, como uma Sede Cultural e Social. O pedido de uma sala de cinema com 1500 lugares e uma sala de teatro é sintetizado na proposta de um Cine-Teatro autónomo enquanto a Sede Cultural e Social reúne, juntamente com os espaços necessários para o funcionamento quotidiano das várias secções, os espaços de excepção entendidos como áreas comuns, como a Biblioteca e a Sala de Exposições e os restantes espaços de estar e convívio onde se incluía a Sala de Festas e o Refeitório. Mais ainda, na sua proposta desenhada, Cristino formula a ideia da “Sede Cultural e Social” e do “Cine Teatro” como dois edifícios que se articulam entre si e vêm fazer a frente urbana do remate da Avenida Sá da Bandeira, introduzindo com este gesto, a função de equipamento urbano que viriam a adquirir.

Parte integrante do Plano de Obras da Cidade Universitária de Coimbra a história das Instalações Académicas sugere, desde o seu início, a formulação de uma ideia distinta em relação ao isolamento e à monumentalidade clássica do conjunto da Alta. Essa *outra* ideia acabaria por se materializar na construção de um equipamento urbano, que irá desempenhar um papel estrutural na articulação entre a universidade e a cidade.

Por claras contingências da falta de espaço para a instalação de todos os edifícios universitários na Alta de Coimbra desde cedo que o debate sobre a localização das novas instalações académicas partiu do pressuposto que estas teriam de ser instaladas fora do perímetro do plano. Este aparente constrangimento definiu a circunstância que conferiu às Instalações Académicas uma das suas mais importantes características, ou seja, a localização em plena cidade, permitindo-lhe assim afastar-se, por um lado, da linguagem monumental da Cidade Universitária e, por outro, estabelecer estreitas relações com o tecido urbano. Em simultâneo, as demolições realizadas na Alta tinham eliminado não só as habitações que até então conviviam com os colégios universitários mas também os largos e as praças onde se desenrolava uma vibrante vida estudantil. Cumprindo a ideia expressa pelas palavras de Salazar, a Alta encontrava-se esvaziada de vida urbana e funcionava agora como um local isolado e dedicado “exclusivamente ao estudo”.

Conjugando as possibilidades de uma localização em plena cidade com a concepção de um programa actual e contemporâneo, as Instalações Académicas serão materializadas como o local para a vida quotidiana dos estudantes em estreita relação com o tecido envolvente. Este novo conjunto seguiu a concepção anunciada por Joseph Hudnut em 1944, sobre a necessidade dos edifícios universitários fazerem parte integrante do padrão urbano.⁹⁶ Sem uma intenção elaborada à priori que estabelecesse o cumprimento desse objectivo, como tinha acontecido no *Harvard Graduate Center*, será a arquitectura das Instalações Académicas de Coimbra que irá determinar a sua afirmação enquanto um verdadeiro centro cultural, urbano e colectivo.

96. Hudnut, «Blueprint for a University».

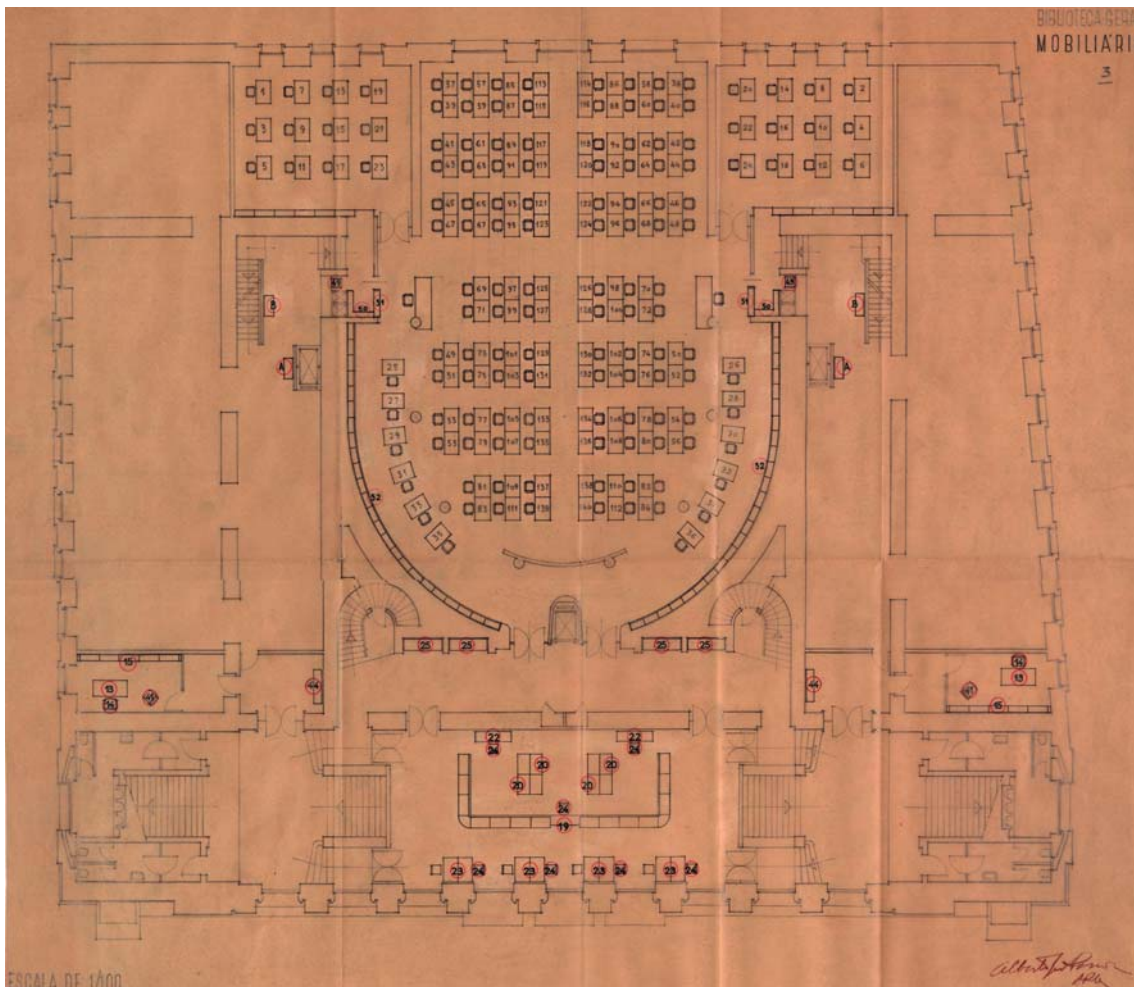
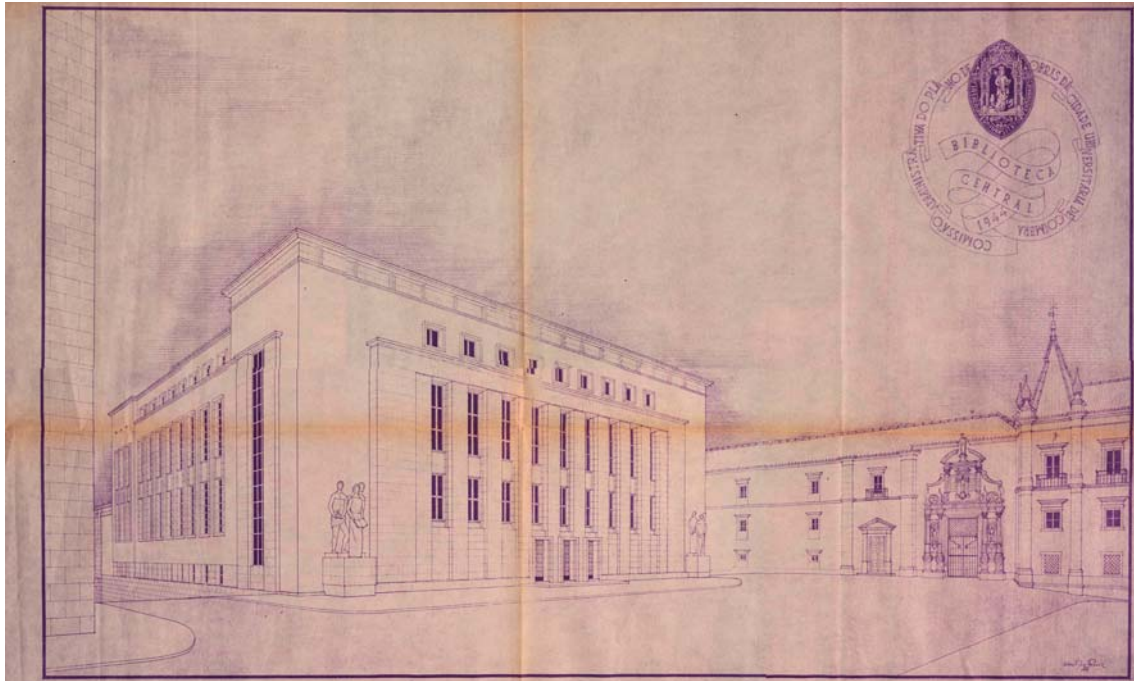


Figura 4.31. A.Pessoa. Perspectiva da Biblioteca Geral. 1944.

Figura 4.32. A. Pessoa. Planta de Distribuição de Mobiliário da Biblioteca Geral.1954.

Alberto Pessoa e a ideia de uma *arquitectura pública*

Em 1954, Alberto José Pessoa é contratado para desenvolver o projecto das Instalações Académicas de Coimbra, uma escolha que parece dever-se directa e pessoalmente a Cristino da Silva.⁹⁷ Apenas dois meses após a elaboração do antepiano de conjunto, Pessoa apresenta o primeiro estudo prévio elaborado em co-autoria com João Abel Manta, com quem partilhava o gabinete, e com Norberto Correa (n.1926).⁹⁸

A encomenda e o projecto das Instalações Académicas de Coimbra deve ser, no entanto, contextualizada com as anteriores experiências em torno do tema do equipamento público e da sua capacidade de representação que Alberto Pessoa tinha partilhado quer com Cottinelli, numa fase inicial da construção da Cidade Universitária de Coimbra, como com Keil do Amaral. Diplomado em Lisboa em 1943, Alberto Pessoa tinha iniciado a sua actividade como arquitecto na Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império e da Zona de Belém passando, em 1944, a trabalhar nas obras do plano da Cidade Universitária de Coimbra como arquitecto contratado pela CAPOCUC, sob a tutela de Cottinelli Telmo. É neste contexto que vai projectar os edifícios do Arquivo da Universidade, da Faculdade de Letras e da Biblioteca Geral, participando na construção da imagem tipo que ficaria associada à imagem da obra de regime do Estado Novo. Com uma localização simbólica junto da entrada do Paço das Escolas, os seus edifícios são as primeiras construções do plano a realizar-se, desenhados, como vimos, “de forma a integrar a arquitectura no tipo arquitectónico previsto para a Cidade Universitária”.⁹⁹ O desenho destes edifícios irá abrir o debate sobre o uso de alguns princípios formais modernos, como a importância da função na organização espacial ou a ausência da decoração, ao serviço da monumentalidade. A solução encontrada para as fachadas dos edifícios pretendia estabelecer uma imagem geral do conjunto de acordo com a ideia de uma arquitectura monumental de expressão moderna e nacional que Cottinelli defendia e acreditava ser inerente dos grandes edifícios públicos e com a qual confrontou as opiniões mais tradicionalistas dentro das instituições do regime. Nas memórias descritivas dos projectos que assina, Alberto Pessoa partilha os argumentos defendidos

97. Cf. Ana Vaz Milheiro, «João Abel Manta. Um (arquitecto) moderno relutante», *Jornal dos Arquitectos*, Março de 2012, 106.

98. Norberto Correa surge na equipa de Alberto Pessoa durante a fase de desenvolvimento do estudo prévio, provavelmente por indicação de Cristino da Silva, com quem estagiava à data. Na realidade, os desenhos do antepiano para as instalações académicas (Solução A e Solução B), estão assinados por Cristino da Silva, arquitecto vogal que “estudou” e Norberto Correa, arquitecto que “desenhou”. Licenciado no ano anterior, em 1953, com o trabalho “Estudo parcial prévio do conjunto destinado a estudantes de uma cidade universitária”, Correa viria a realizar, ao longo de 1955, uma viagem de estudo a várias instalações de estudantes europeias. No seguimento do participação inicial no projecto das Instalações Universitárias de Coimbra, viria também a desenvolver o plano de urbanização da Cidade Universitária de Lisboa, com João Simões, e o projecto para o Centro de Estudantes da Universidade de Lisboa, com Rafael Miranda, do qual só seria construído o volume da cantina.

99. Pessoa, «Memória Descritiva do Projecto de Arquitectura da Biblioteca Central». O Arquivo da Universidade de Coimbra seria inaugurado em Outubro de 1948, a Faculdade de Letras em Novembro de 1951 e a Biblioteca Geral apenas em Maio de 1956.

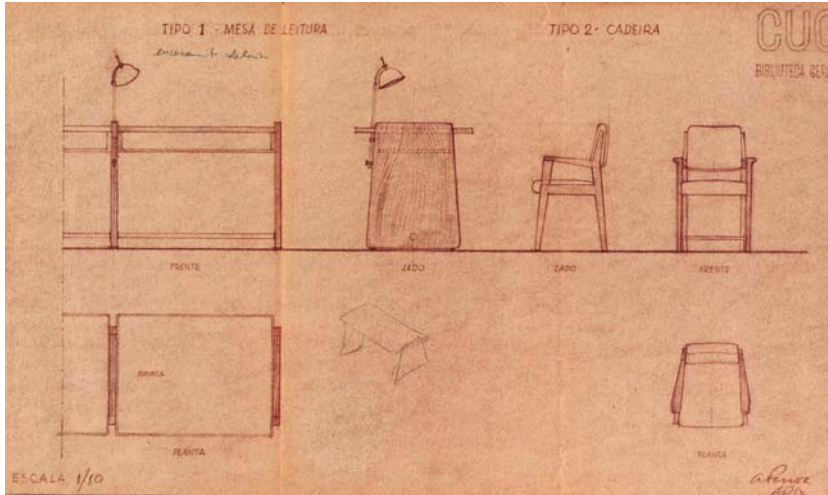


Figura 4.33.
A. Pessoa. Tipo 1 e 2. Projecto de Mobiliário da Biblioteca Geral.

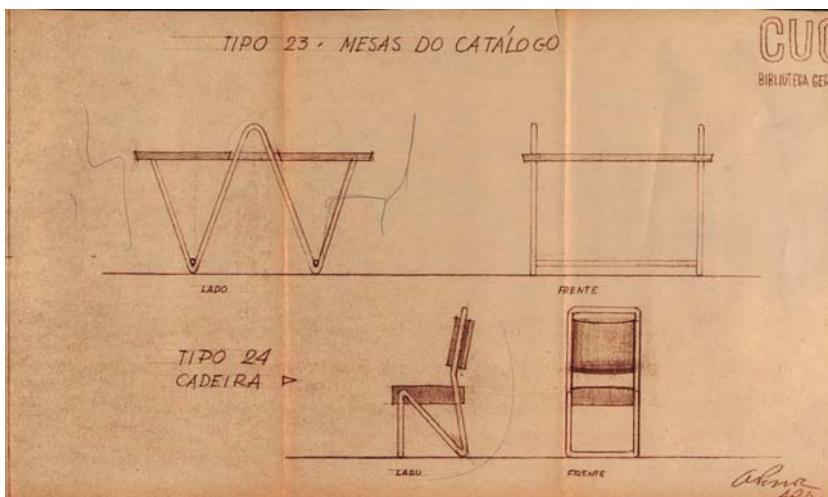


Figura 4.33.
A. Pessoa. Tipo 23 e 24.
Projecto de Mobiliário da Biblioteca Geral.

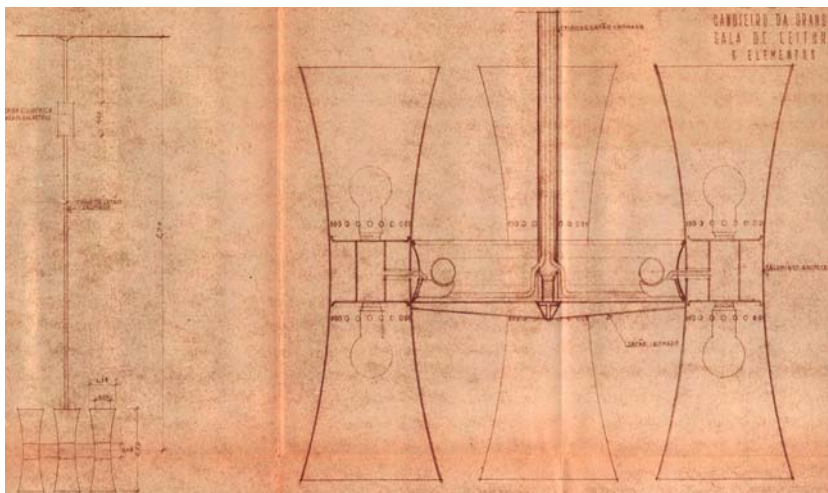


Figura 4.33.
A. Pessoa. Pormenor do Candeiro da Grande Sala de Leitura. Projecto de Mobiliário da Biblioteca Geral.

por Cottinelli. Referindo-se à Faculdade de Letras, afirma:

As fachadas do novo edifício participam ao mesmo tempo dum espírito moderno e clássico: do primeiro pela sua grande sobriedade e correspondência lógica com o interior; do segundo pelo ritmo dos seus vãos e pilastras, por uma expressão de dignidade que se distingue, julgamos, da expressão “industrial” de certas construções dos nossos dias.¹⁰⁰

No entanto, enquanto o desenho exterior das fachadas vai ser alvo de um forte debate sobre o carácter representativo da arquitectura, a organização dos interiores é apenas limitada aos programas estabelecidos pela Comissão. Pessoa assume o desenho do pormenor e do equipamento como um método de controlo da escala dos espaços interiores e como parte fundamental da caracterização formal e plástica do edifício. Com diferentes linguagens, num jogo de continuidades e descontinuidades entre as peças que desenha e o suporte físico parece, simultaneamente, libertar-se das condicionantes do discurso clássico e da linguagem monumental do plano através desse desenho, como afirma José António Bandeirinha,¹⁰¹ e apropriar essas mesmas referências quando necessário para garantir a representatividade dos espaços.

O caso da Biblioteca Geral é disso emblemático. Resultante da renovação da antiga Faculdade de Letras erguida a partir das fundações do teatro académico iniciado no século XVII, o projecto implicava o redesenho das fachadas e a adaptação da estrutura interior existente a uma nova organização do edifício: “além das obras de demolição e construção exigidas pelo funcionamento dos serviços houve que fazer outras como a total substituição da fachada principal e arranjo das laterais”.¹⁰² O grande espaço central que correspondia à plateia da sala de teatro original, mantém a forma semicircular e é adaptado a Sala de Leitura, organizando o restante edifício em duas zonas independentes mas necessariamente interligadas, uma destinada ao público e outra aos serviços internos e depósitos de livros. Em 1954, no mesmo ano que será convidado a trabalhar nas Instalações Académicas, Alberto Pessoa finaliza o projecto de mobiliário, equipamento e iluminação da Biblioteca Geral. Cada peça é concebida e desenhada para um determinado local e função, contribuindo para a criação de uma hierarquia no valor representativo de cada uma das salas. Os quarenta e quatro tipos diferentes de peças que compõem o projecto de mobiliário correspondem, de acordo com a memória descritiva, “não só a funções diferenciadas como ainda aquela graduação de categorias que se julgou indispensável”.¹⁰³ Em contraponto com o mobiliário mais clássico das salas da Direcção, em peças de madeira maciça de sucupira polida, estofos de pele ou veludo e alguns acabamentos em latão cromado, Pessoa propõe para a Sala

100. Alberto José Pessoa, «Memória Descritiva do Ante-projecto da Faculdade de Letras», 1945, CAPOCUC «Faculdade de Letras-Programas», Arquivo da Universidade de Coimbra.

101. José António Bandeirinha, «Os Edifícios Da Associação Académica e o Teatro De Gil Vicente», *Monumentos. Revista Semestral De Edifícios e Monumentos*, n. 8 (Março 1998): 83–84.

102. Pessoa, «Memória Descritiva do Projecto de Arquitectura da Biblioteca Central». O Arquivo da Universidade de Coimbra seria inaugurado em Outubro de 1948, a Faculdade de Letras em Novembro de 1951 e a Biblioteca Geral apenas em Maio de 1956.

103. Alberto José Pessoa, «Memória Descritiva do Projecto de Mobiliário da Biblioteca Central», Setembro de 1954, CUC 2008-110, Arquivo da Universidade de Coimbra.

de Leitura o conjunto cadeira/mesa/candeeiro de leitura, em madeira de carvalho encerado e fórmica que confere uma escala mais humana para os utilizadores do espaço e arrisca, na Sala do Catálogo Público, a introdução de estruturas em tubo cromado, numa clara referência ao mobiliário modernista internacional.¹⁰⁴ Este gesto de maior contraste com a linguagem do edifício é introduzido numa zona de acesso público mas à qual se atribui um carácter funcional e, ainda assim, é trabalhado dentro de uma imagem de conjunto: a estrutura em tubo metálico das mesas e cadeiras é conjugada com os estofos em pele e tampos em madeira, que fazem a ligação ao restante mobiliário, nomeadamente as vitrines encastradas, os móveis de ficheiros ou o balcão, elemento determinante no funcionamento deste espaço. Através do mobiliário e do pormenor, propõe um sistema que associa objectos distintos e específicos de cada um dos espaços mas que se inter-relacionam, sistema esse que, adquirindo uma certa autonomia em relação à linguagem do edifício, funciona na caracterização global do seu ambiente interno, já contaminada com elementos de maior modernidade e escala mais humana.¹⁰⁵

Na segunda metade da década de 1940, Pessoa vai retomar o programa da monumentalidade e do carácter representativo de um edifício público. Nesse período, colabora com Francisco Keil do Amaral na primeira proposta para o Palácio da Cidade, encomendada pelo Município de Lisboa, onde procuraram encontrar o desenho acertado para um centro de cultura aberto à cidade, um edifício público capaz de representar as aspirações colectivas da cidade.¹⁰⁶ O edifício, nunca realizado, deveria servir de remate ao Parque Eduardo VII, projecto elaborado por Keil do Amaral enquanto técnico dos Serviços de Urbanização e Obras da Câmara Municipal de Lisboa, e incluir os serviços culturais do município, espaços de exposição e uma sala de concertos para 3000 lugares. O novo Palácio não seria entendido por Keil como um objecto arquitectónico isolado mas como um “monumento moderno”, como lhe chama Nuno Grande, integrado num sistema paisagístico mais vasto.¹⁰⁷

104. Difundido em grande escala após a produção em série de cadeiras e mesas económicas do atelier de mobiliário na Bauhaus, dirigido por Marcel Brauer a partir de 1926 ou da apresentação de mobiliário de Le Corbusier, Charlotte Perriand e Pierre Jeanneret no Salão de Outono de Paris de 1929. Sobre a difusão do mobiliário em tubo metálico em Portugal ver Rui Afonso Santos, «O design e a decoração em Portugal: 1900-1994», em *História de Arte Portuguesa*, ed. Paulo Pereira, vol. III (Lisboa: Círculo de Leitores, 1995), 437–505. Sobre o mobiliário desenhado para os edifícios do Estado Novo ver João Paulo Martins, ed., *Mobiliário Para Edifícios Públicos. Portugal 1934/1974* (Lisboa; Casal de Cambra: MUDE - Museu do Design e da Moda; Caleidoscópio, 2015).

105. Sobre o assunto ver Susana Constantino, «Architecture and the Gesamtkunstwerk: Alberto Pessoa's furniture design», *docomomo journal*, n. 47 (winter de 2012): 28–33.

106. Sobre as várias propostas desenvolvidas para o Palácio da Cidade ver Ana Tostões, «Parque Eduardo VII. O Parque Central da Cidade», em *Keil do Amaral, Arquitecto e Humanista* (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1999), 218–31. Alberto Pessoa, juntamente com Hernâni Gandra, será colaborador de Keil em vários projectos na mesma época, na sua maioria equipamentos para os Parques de Lisboa com destaque para a Estufa Fria, também no Parque Eduardo VII, o Restaurante do Miradouro, os parques infantis do Alvito e do Alto da Serafina e o Clube de Ténis de Monsanto.

107. Nuno Grande, «Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço: Génesis dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa» (Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009), 85.

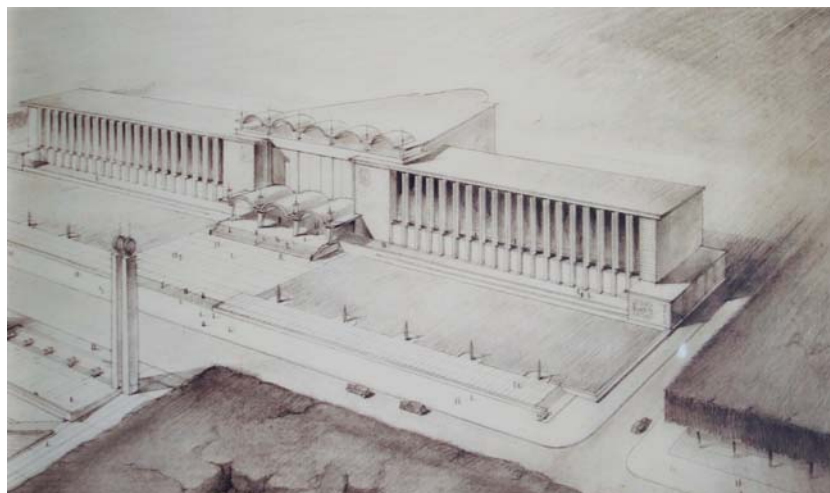


Figura 4.36.
Keil do Amaral, A. Pessoa e
H. Gandra. Palácio da Cidade.
1º estudo. 1948..

Na preparação do projecto Keil realiza uma viagem de estudo aos Estados Unidos da América onde visita os novos museus e auditórios realizados sob as políticas de investimento público americano. Desta investigação programática resulta um relatório elaborado em 1946, no qual elogia as características de flexibilidade funcional desses novos equipamentos, com salas de exposição definidas por painéis amovíveis conjugadas com auditórios, bibliotecas, departamentos educativos e serviços de restauração e lazer. Neste texto Keil sintetiza as características programáticas dos centros culturais do *welfare state*, definidas precisamente pelo carácter multifuncional e pela integração de vários espaços dedicados às artes. Keil apercebe-se que essa multifuncionalidade acrescentava novas capacidades aos museus que se tornam “verdadeiros centros de cultura” e é esse aspecto que assume lhe interessar verdadeiramente.¹⁰⁸ Na conclusão aponta as bases programáticas que entendia serem as mais adequadas para o novo Palácio da Cidade,

O que haveria a fazer seria não um museu municipal mais ou menos próximo ou mesmo encostado à sala de espectáculos mas um complexo de serviços inter-dependentes na sua acção cultural. Em vez de um museu - um museu morto por natureza - e uma sala de concertos, fazer-se uma “Casa da Cultura” ou “Centro Municipal da Cultura” com diversas secções concebidas e organizadas para atingir o mesmo fim – o de proporcionar ao povo da nossa terra prazer e ensinamentos úteis.¹⁰⁹

Em 1948 é apresentada publicamente a primeira proposta para o Palácio da Cidade, uma composição axial, com o corpo central das galerias a funcionar como remate de todo o Parque e, na parte posterior, a eixo da entrada e da alameda, a localização do Grande Auditório. Em termos formais o volume resulta da justaposição directa destes dois programas, sendo evidente a forma elíptica da sala do auditório, inspirada certamente no *Kleinmans Music-Hall* em Buffalo, de Eero e Eliel Saarinen, que tanto tinha impressionado Keil na sua viagem.¹¹⁰ Apesar da formalidade da implantação urbana e do sentido monumental da composição, a linguagem proposta é alvo de

108. Keil do Amaral, Relatório de uma Viagem de Estudo aos Estados Unidos da América cit. in. *Ibid.*, 95.

109. Keil do Amaral, Relatório de uma Viagem de Estudo aos Estados Unidos da América cit. in. *Ibid.*, 96.

110. *Ibid.*, 95.

fortes críticas públicas, considerada demasiado internacional e influenciada pelas “páginas da *Architecture d’Aujourd’hui*”.¹¹¹

Nas soluções seguintes desenvolvidas por Keil a marcação da entrada e o ritmo imposto pelas colunatas vai perdendo evidência e o edifício vai ganhando uma maior abstracção com os grandes panos de parede cegos que vão encerrar as salas de exposição mas apenas na década de 1960, quando retoma o projecto sob a designação de Palácio de Congressos, agora com a colaboração de Manuel Tainha, Carlos Manuel Ramos e Chorão Ramalho, é que a solução irá experimentar uma nova implantação, à margem do eixo da alameda, e com uma organização interna menos formal. Para Nuno Grande, a evolução deste projecto reflecte, ainda assim, “o próprio debate na cultura arquitectónica moderna do pós-guerra em torno do conceito de ‘nova monumentalidade’”.¹¹² No seu trabalho sobre as *arquitecturas de cultura* na segunda metade do século XX em Portugal, Grande considera que a concretização deste projecto teria transformado o Palácio da Cultura no equivalente aos centros culturais construídos na Europa do pós-guerra, facto que só seria concretizado mais tarde, com a construção da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, que Alberto Pessoa viria, como vimos, a projectar em 1959 com Pedro Cid e Ruy Jervis d’Athouguia.¹¹³

Quando, em 1954, é convidado para elaborar o projecto das Instalações Académicas de Coimbra, Alberto Pessoa era já uma figura activa no debate e defesa dos princípios da arquitectura moderna. Tal como revelam as suas posições públicas e a sua obra, já tinha ultrapassado o espírito clássico e nacional que defendera anteriormente nos primeiros trabalhos da sua carreira. Antigo funcionário da Câmara de Lisboa e colaborador de Francisco Keil do Amaral, membro do ICAT e director da revista *Arquitectura* entre 1949 e 1956, participante nas EGAP e membro da Direcção do Sindicato Nacional dos Arquitectos entre 1951 e 1956, Alberto Pessoa era simultaneamente opositor político do regime e uma personagem que “se movia bem entre os diversos extractos do Estado Novo, como comprova a sua actividade profissional”.¹¹⁴ No mesmo ano que aceita a encomenda das Instalações Académicas, inicia também o já referido projecto do conjunto nascente da Avenida Infante Santo, obra emblemática da aplicação dos princípios da Carta de Atenas e de integração das artes plásticas em Portugal, realizada em co-autoria com Hernâni Gândra e João Abel Manta, com que iria partilhar gabinete nos anos seguintes. Desde 1951, era ainda assistente na Escola de Belas Artes de Lisboa, já por indicação de Cristino da Silva, onde este era Professor, e viria mesmo a ser seu assistente na cadeira de Projecto a partir de 1955.¹¹⁵

111. Ver Ana Tostões, «Keil. Arquitecto dos Jardins e Parques de Lisboa», em *Keil do Amaral, Arquitecto e Humanista* (Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1999), 87.

112. Grande, «Arquitecturas da Cultura», 97.

113. *Ibid.*, 97–98.

114. Milheiro, «João Abel Manta. Um (arquitecto) moderno relutante», 106.

115. Sobre o assunto ver Moniz, «O Ensino Moderno da Arquitectura», 518–23. Neste trabalho, o autor defende ainda que Cristino da Silva foi um personagem fundamental na transição para um ensino moderno

Perante esta actividade tão diversa e reconhecida, não seria de esperar que Cristino tivesse qualquer expectativa de que o projecto das Instalações Académicas fosse seguir os modelos arquitectónicos desenvolvidos na Alta de Coimbra. Apesar do percurso profissional próprio de Cristino da Silva e da continuidade à lógica monumentalista do plano da Alta que manteve enquanto arquitecto chefe, o trabalho desenvolvido por Pessoa e Manta para as Instalações Académicas não seria possível sem o seu apoio e a conivência. Numa entrevista concedida em Novembro de 2003, João Abel Manta reconhece a influência de Cristino em todo o processo:

Foi ele que defendeu, perante o Sá e Mello, que uma associação académica não deveria cair naquela arquitectura hierárquica que tinha de ser uma coisa diferente, nova. Por isso é que nos chamaram, gente nova.¹¹⁶

Desde o seu trabalho como autor dos primeiros edifícios construídos na Cidade Universitária de Coimbra, o percurso profissional de Alberto Pessoa e, em particular, no que diz respeito à intervenção em equipamentos públicos e colectivos, vinha evoluindo, acompanhando ele próprio a mudança de discurso da arquitectura moderna do pós-guerra, num debate orientado para a integração dos valores da vida em comunidade, da representação simbólica da arquitectura moderna e da síntese entre arquitectura e arte e que iriam culminar, anos mais tarde, na sua participação no projecto da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

Tal como Nuno Grande afirma referindo-se à evolução do projecto do Palácio da Cidade, podemos considerar que estes momentos chave que temos vindo a analisar na obra de Alberto Pessoa, reflectem, eles próprios, a evolução do debate da arquitectura de representação pública na cultura arquitectónica moderna do pós-guerra. A utilização da ideia de “Palácio” como uma metonímia para a arquitectura do espaço público é também utilizada em *The Public Interior as Idea and Project* por Mark Pimlott.¹¹⁷ Para o autor, as mudanças estruturais da organização da sociedade ocidental que surgiram no contexto da modernidade, trouxeram consigo a necessidade de encontrar novos símbolos de representação da sociedade cívica e, nesse cenário, o significado representativo do palácio sofre um processo de adaptação: a ideia de palácio enquanto representação do poder é substituído pela ideia de palácio enquanto símbolo ao serviço das ideias de uma sociedade mais ampla. Os novos palácios são concebidos para acomodar instituições públicas em vez de

na Escola de Belas Artes de Lisboa e que, nesse processo, contou com o apoio de Alberto Pessoa, enquanto seu assistente. Pessoa acabaria por apresentar a sua demissão no final do ano lectivo 1959-60.

116. João Abel Manta, Entrevista a 27 de Novembro de 2003, em Rui Manuel Vaz Mendes, «Instalações Académicas De Coimbra» (Prova Final de Licenciatura em Arquitectura, Universidade de Coimbra, 2004), 150.

117. Mark Pimlott, *The Public Interior as Idea and Project* (Heijningen: Jap Sam Books, 2016). A ideia de espaço público refere-se aos espaços dentro dos quais os indivíduos se encontram entre outros, onde têm uma sensação de liberdade e simultaneamente a consciência do seu lugar na sociedade, ou seja espaços abertos ao público ainda que possam ser de propriedade ou gestão privada. Ibid., 10. Sobre o assunto ver também a noção de espaços colectivos onde se verifica a sobreposição das esferas pública e privada desenvolvida por Manuel de Solà-Morales em «Public Spaces, Collective Spaces», em *Architectural Positions. Architecture, Modernity and the Public Space*, por Tom Avermaete, Klaske Havik, e Hans Teerds (Amsterdam: SUN Publishers, 2009), 85–93.



Figura 4.37. Planta final do “Plano de Conjunto da Cidade Universitária de Coimbra e das zonas circundantes”. Final da década de 1950.

governantes; representam as conquistas da nova ordem social em vez da autoridade do poder individual. Nesse sentido o palácio como um tipo é transformado numa ideia, num edifício público de carácter representativo, ou, em síntese, numa ideia de *arquitectura pública*.

Sem uma produção teórica própria que acompanhe e contextualize a sua obra, essa evolução em Alberto Pessoa é demonstrada pelo seu trajecto profissional, desde as primeiras obras conotadas com a retórica da monumentalidade clássica para promover o poder da instituição até à realização de um centro cultural moderno à imagem dos modelos contemporâneos que se construíam na Europa. Entre estes dois extremos, surge a obra das Instalações Académicas de Coimbra, projectada juntamente com João Abel Manta, onde se desenha um conjunto moderno, que delimita o perímetro do quarteirão e se abre no interior, um conjunto que valoriza os espaços colectivos de encontro, na procura de uma *outra* ideia, oposta ao isolamento da Alta universitária. Inaugurado em 1961, este complexo irá funcionar como momento charneira no processo evolutivo da ideia de uma arquitectura de expressão pública, relacionando-se contextualmente com a linguagem monumental de matriz clássica do Plano da Cidade Universitária de Coimbra e assumindo o seu carácter de equipamento colectivo com uma nova monumentalidade moderna.

5.

A Arquitectura de um *Centro Cultural*: A Monumentalidade Moderna

Nas décadas que se seguiram ao final da II Guerra Mundial a arquitectura dos equipamentos de cultura e de lazer associa-se ao projecto de reconstrução europeu pelo modo como participa na alteração das condições de acesso à cultura. Nesse mesmo período, e como afirma José António Bandeirinha, “em Portugal vivia-se então a estranha situação de pós-guerra de uma guerra ausente”.¹

Enquanto na Europa ocidental, as políticas do *welfare state* promoviam a construção de novos centros culturais como meios de representação de uma sociedade igualitária, o regime português mantinha-se alheado do debate público sobre o papel das políticas culturais na democratização da sociedade, deixando o investimento em equipamentos dedicados à cultura e ao lazer sob a responsabilidade de privados.² Longe de se afirmar como um estado providência no sentido definido por Esping-Andersen,³ o regime do Estado Novo mantinha, através da sua “política de espírito”, uma orientação oficial para a cultura e para as artes de cariz nacionalista, populista e moralmente indutora. Em *Arquitecturas de Cultura*, Nuno Grande estabelece o quadro das políticas culturais que se vivia em Portugal durante o período do Estado Novo, afirmando que “ao dedicar-se sobretudo a acções efémeras e festivas” a acção cultural do regime “deixará poucos impactos estruturantes na modernização da sociedade portuguesa”.⁴

Paradoxalmente será no contexto daquela que é considerada a mais significativa obra de regime do Estado Novo, a Cidade Universitária de Coimbra, que este vai promover o único centro

1. José António Bandeirinha, *Quinas Vivas. Memória descritiva de alguns episódios significativos entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40* (FAUP Publicações, 1996), 20.

2. Sobre a promoção privada de equipamentos culturais no Estado Novo ver Susana Constantino P. Silva, *Arquitectura de Cine Teatros: Evolução e Registo [1927—1959]. Equipamentos de cultura e lazer em Portugal no Estado Novo* (Coimbra: Almedina, 2010), 54–63.

3. Gøsta Esping-Andersen, *The Three Worlds of Welfare Capitalism* (Princeton: Princeton University Press, 1990).

4. Nuno Grande, «Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço: Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa» (Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009), 74.

cultural e social construído directamente sob as suas políticas. Em 1961, abre pela primeira vez ao público o teatro das Instalações Académicas, uma obra que se virá a afirmar como um equipamento de referência no acolhimento e promoção cultural na cidade. Integrado no plano de construção da nova cidade universitária, produto evidente da retórica de monumentalidade e afirmação do regime português, o novo conjunto das Instalações Académicas vai, como aqui se propõe, contrariar essa retórica e demonstrar claras afinidades com a natureza cívica dos centros culturais contemporâneos construídos sob as políticas do *welfare state*. Não existindo nenhum dos pressupostos ideológicos da política cultural pública do *welfare state* no discurso político e na acção do regime português, o elemento comum entre as Instalações Académicas de Coimbra e os centros culturais e cívicos do pós-guerra que este trabalho tem vindo a analisar existe por via da resposta encontrada pela arquitectura. Ou seja, o que esta tese propõe é que a ligação entre o caso de estudo e o seu modelo tipológico não é ideológica mas sim disciplinar. Neste caso, discutir o tipo de edifício não parte da discussão do tipo de cultura ou de políticas culturais que estiveram na sua base mas da recepção e interpretação arquitectónica dos princípios que coincidiam com as ideias originais dos centros culturais.

De acordo com esse argumento, este capítulo vai analisar o conjunto das Instalações Académicas de Coimbra como um equipamento cívico e cultural que, dispensado da carga de representação inerente aos restantes edifícios da Cidade Universitária, vai partilhar as suas referências urbanas e arquitectónicas com os espaços “igualitários” e de “monumentalidade democrática” que o *welfare state* europeu vinha promovendo. O seu papel enquanto um primeiro edifício institucional público onde se experimentou o projecto moderno de um centro cultural em Portugal irá concorrer para uma mudança de paradigma no conceito e desenho dos equipamentos culturais a partir dos anos 1960, introduzindo uma alteração profunda na relação entre os equipamentos e a vida colectiva. A primeira parte do capítulo vai, fundamentalmente, centrar-se na descrição física do edifício, do seu processo de concepção, de construção e de recepção. A informação sobre o edifício é estruturada sob duas importantes chaves de leitura: o edifício como resultado do princípio funcionalista que associa a forma dos volumes à sua função e o edifício como paradigma moderno da obra de arte total. Uma terceira leitura é feita a partir da recepção do próprio edifício, à época da sua construção.

A segunda parte vai abrir um campo de interpretação conceptual a partir do edifício, seguindo a proposta metodológica apresentada por Eduard Sekler em *Le Corbusier at work* e adoptada também por Christoph Grafe em *People's Palaces* de procurar entender um edifício não apenas enquanto objecto arquitectónico mas igualmente a partir dos conceitos de que resultou e das mensagens que transmite.⁵ Pretende-se aqui responder à pergunta colocada inicialmente, ou

5. Eduard Sekler e William Curtis, *Le Corbusier at Work. The Genesis of the Carpenter Center for the Visual Arts* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1978), 3; Christoph Grafe, «People's Palaces. Architecture, culture and democracy in two European post-war cultural centres» (Dissertação de

seja, até que ponto é possível entender o conjunto de edifícios das Instalações Académicas de Coimbra como um equipamento colectivo representativo da ideia de centro cívico e cultural que propõe usar a monumentalidade moderna como forma de expressão dos valores colectivos que partiam da própria sociedade? Lendo o conjunto como um lugar de cultura, de relação urbana e de liberdade - num breve mas incontornável apontamento sobre a sua presença na Crise Académica de 1969 -, defende-se que foi concebido enquanto resultado da ideia humanística de criação de um equipamento para a vida em comunidade que funciona como um contra-projecto em relação aos significados encontrados nos restantes edifícios do recinto da Cidade Universitária.

5.1. Projecto e Construção de um Edifício Moderno

A metodologia funcionalista: *form follows function*

No início da década de 1960, a cidade de Coimbra assiste à inauguração do conjunto das Instalações Académicas de Coimbra, da autoria de Alberto José Pessoa e João Abel Manta. Parte integrante do Plano de Obras da Cidade Universitária de Coimbra, o conjunto construído na cota baixa da Cidade Universitária apresenta uma linguagem moderna que demonstra uma nova atitude na sua relação com a cidade e com a escala humana relativamente à monumentalidade clássica do plano da Alta. As fotografias aéreas tiradas por Eduardo Varela Pêcurto na época evidenciam bem esse contraste: enquanto os volumes maciços da Alta vão avançando e ocupando o espaço ainda vazio, o conjunto das Instalações Académicas de Coimbra surge integrado na malha urbana, com uma escala e composição de continuidade, que reforçam as ligações com as arquitecturas correntes que o envolvem. O maior elemento de excepção formal é o volume do teatro, correspondendo em forma à função mais pública que desempenhava.

Na verdade, esta é a característica mais distintiva do conjunto, ou seja, a sua organização por volumes de acordo com a função que desempenham, numa correspondência fiel ao paradigma moderno “forma segue a função”. A expressão, utilizada por Louis Sullivan no final do século XIX, haveria de se tornar um princípio base para a arquitectura moderna dos anos 1920, na sua luta contra os modelos históricos, o ornamento e o supérfluo.⁶ O que começou como uma posição ética sobre a verdade construtiva das novas possibilidades técnicas transformou-se no epíteto do estilo internacional quando, a partir da década de 1930, o funcionalismo passou a ser caracterizado enquanto uma posição estética de orientação maquinista. Mesmo com a evolução conceptual que motivou o debate da Nova Monumentalidade, o processo funcionalista da decomposição arquitectónica e organização espacial em volumes distintos, de acordo com a sua capacidade de representação, manteve-se no discurso moderno do pós-guerra e foi até explorada - a partir

Doutoramento, Delft University of Technology, 2010), 26.

6. Louis Sullivan, «The Tall Office Building Artistically Considered», *Lippincott's Magazine*, March 1896.



Figura 5.1.
Vista aérea de Coimbra. Foto de Varela Pècurto.



Figura 5.2.
Vista aérea de Coimbra. Foto de Varela Pècurto.

dos exemplos pioneiros de Le Corbusier - como a forma da arquitectura moderna construir uma imagem de expressão da esfera pública.

Longe de apresentar uma linguagem racionalista pura, o conjunto das Instalações Académicas desenvolve, no entanto, a metodologia funcionalista de fazer transparecer a organização interna no exterior e de atribuir a cada programa uma forma particular, à imagem do que acontecia em muitos dos equipamentos multifuncionais construídos nesse período na Europa. A autonomia volumétrica e formal atribuída a cada uma das componentes subordina-se a uma lógica de conjunto cuja unidade é conseguida, por um lado, pelo modo como a disposição dos volumes garante a uniformização de um perímetro exterior quase contínuo e, por outro, pela centralidade unificadora do jardim interior, para onde se abrem os espaços de estar. O jardim, como veremos, é um elemento fundamental na definição da unidade do conjunto: é ele quem consegue articular funcional e visualmente os edifícios entre si, prolongando cada um dos espaços para o exterior e funcionando, ele próprio, como o principal espaço de encontro do conjunto. Chega a ser proposta a instalação de um anfiteatro ao ar livre na encosta que encerra o jardim a poente e que acabaria por reforçar o sentido de intimidade do pátio mas este acaba por não ser considerado no projecto final.

Na leitura de conjunto podem-se distinguir facilmente três volumes que correspondem a três programas gerais: o corpo em altura junto da Rua Padre António Vieira, com uma estrutura modular, que recebe a sede da associação de estudantes, o centro médico de apoio à academia e ainda a biblioteca e o museu académico, localizados ao nível do jardim, num pavilhão de um só piso; o corpo das salas de ensaios e do cine-teatro, orientado para a Avenida Sá da Bandeira, a grande alameda urbana aberta no final do século XIX como ligação entre a baixa da cidade e o Jardim de Santa Cruz; por último, o corpo com os serviços de apoio à comunidade de estudantes, que inclui a cantina, as salas de convívio e o ginásio, adaptável a sala de festas e com relação directa com o jardim. O volume em curva da cantina, encerra o espaço junto às Escadas Monumentais e tem uma posição dominante sobre o interior do quarteirão.

Se o jardim vai ser determinante pela sua função unificadora, a articulação de volumes e o modo como cada um se relaciona com o espaço urbano vai ser, por sua vez, fundamental para garantir a inserção urbana do conjunto. A implantação dos volumes vai desenhar um conjunto quarteirão que irá consolidar a escala da Avenida Sá da Bandeira, funcionando como rótula na transição entre o limite da alameda urbana do século XIX e a encosta da Cidade Universitária. Dispostos na periferia do lote, cada um dos volumes vai estabelecer diferentes relações de escala e abertura com o espaço urbano. É precisamente nas intersecções dos volumes, localizadas em cada um dos vértices do quarteirão, que se vão localizar os principais pontos de acesso aos edifícios e ao recinto, explorando o seu potencial como elos de conexão. No caso do edifício da sede, a entrada principal é feita a partir da sua ligação com o corpo dos ensaios, vindo buscar a cota da Avenida Sá



Figura 5.3.
Vista exterior das Instalações Académicas. Acesso ao edifício da sede e ala dos ensaios. Foto de Horácio Novais.



Figura 5.4.
Vista exterior das Instalações Académicas. Acesso ao Teatro. Foto de Horácio Novais.



Figura 5.5.
Vista exterior das Instalações Académicas. Acesso à Cantina. Foto de Horácio Novais.

da Bandeira. As duas fachadas mais longas são caracterizadas a partir da transposição directa da estrutura interna e modular dos gabinetes, preenchida com panos de tijolo aparente e vidro. Esta modulação que se repete nos cinco pisos, é apenas interrompida pela caixa de escadas, na fachada orientada para o jardim, e rematada, na cobertura, pela expressiva pala em módulos trapezoidais apoiada em *pilotis*.

No vértice orientado para a Praça da República surge o cine-teatro, o elemento com maior visibilidade urbana e, pelo contrário, o único que prescinde da relação directa com o jardim. O acesso ao interior é feito sob a galeria do bar e do terraço que avançam em balanço sobre a rua, num gesto que simboliza a abertura do cine-teatro, enquanto equipamento público, à cidade. A forma de leque do auditório é assumida no exterior deixando ler a proporção do espaço interno, com o alçado lateral cego para a rua revestido com placagem regular de pedra e a caixa de palco, pontuando todo o conjunto. Em contraponto, a ala das salas de ensaios, que funciona como um elemento de ligação interna com o edifício sede, desenvolve-se ao longo da avenida, numa volumetria marcadamente mais horizontal, revelando no exterior a modulação da estrutura abobadada preenchida, em cada tramo, com painéis de azulejos desenhados por João Abel Manta.

O encontro entre o teatro e o volume das salas de convívio é quebrado pela escada de acesso directo ao interior do jardim, criando o ponto de maior descontinuidade no perímetro do conjunto. O contacto deste último volume com a rua é feito por um longo embasamento revestido a pedra que acompanha o desnível do terreno e corresponde, no interior, à localização do ginásio e sala de festas, com pé direito duplo. No piso superior podem ver-se os vãos das salas de jogos, abertas para os dois lados e revelando a estrutura abobadada da cobertura. No remate deste volume, na ligação com o volume curvo, surge a entrada directa para a cantina, pousada sobre uma plataforma que faz a articulação com a chegada das Escadas Monumentais.

Na sua formalização, as Instalações Académicas de Coimbra representam um edifício ou conjunto de edifícios de linguagem moderna, num “estilo internacional” tardio e já contaminado, que incorpora várias expressões materiais e estruturais. Independentemente das suas diferenças volumétricas, os edifícios partilham a expressão formal da estrutura em betão armado, transposta nas abóbadas das coberturas e nos porticados estruturais, preenchidos depois com panos de tijolo, vidro ou revestimento cerâmico. Os embasamentos que acompanham os desníveis do terreno têm um acabamento comum, em pedra calcária de estereotomia irregular, conferindo-lhe, junto ao solo, uma materialidade mais tectónica. Todas estas intenções são expressas na memória descritiva que acompanha o projecto de conjunto, onde se pode ler que:

no desenvolvimento do projecto [houve] o propósito de conseguir uma maior pureza e nitidez quanto aos volumes de construção (...). Esta mesma preocupação se patenteia na clareza e simplicidade das estruturas resistentes, de cuja disciplina e coerência nasceu a própria expressão arquitectónica dos edifícios. Essa expressão, sublinha-se e valoriza-se

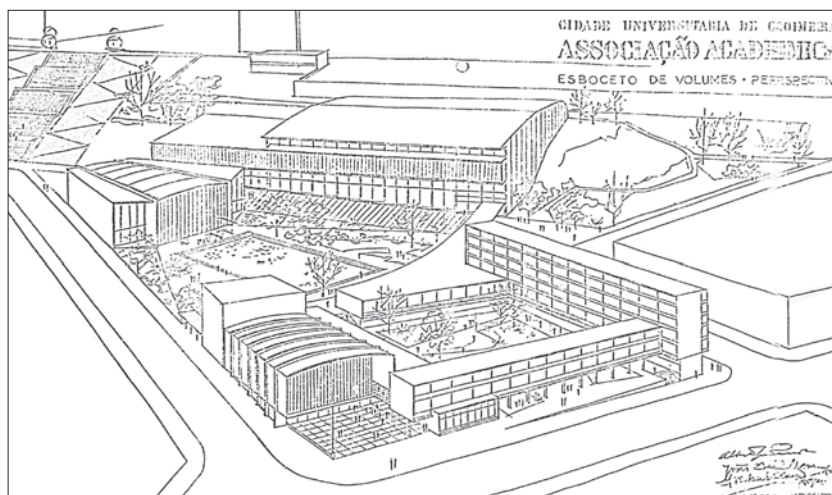


Figura 5.6.
A. Pessoa, J.A. Manta e N. Correa. 1º Anteprojecto das Instalações Académicas de Coimbra. Agosto 1954.

com o emprego dos revestimentos de pedra e de tijolo prensado em paramentos exteriores.⁷

A versão final do projecto de conjunto das Instalações Académicas, apresentada no início de 1957, culminava um longo processo de afinamento do programa e de pesquisa formal onde se vão experimentado diferentes relações entre os volumes, a frente urbana e o espaço aberto central. O primeiro estudo é apresentado logo em Agosto de 1954, sob a forma de uma perspectiva e com uma solução próxima do desenho estabelecido pela “Solução A” do antepiano de Cristino da Silva, prevendo a localização de um pavilhão gimnodesportivo na encosta e a organização da “sede social e cultural” num volume em L ao longo de duas frentes urbanas, com o cine-teatro a aparecer relativamente autónomo, na esquina com a Praça da República. O cine-teatro, que na proposta de Cristino aparecia em segundo plano em relação à rua, ganha frente urbana com um espaço de recepção e o limite do terreno junto às escadas monumentais é fechado com a localização de um pavilhão onde se localizariam as piscinas cobertas.

A segunda solução, apresentada em Dezembro de 1954, tem já um grau de pormenorização e rigor muito elevado. Do ponto de vista programático, elimina definitivamente a localização do pavilhão desportivo na encosta optando por ainda manter o volume da piscina coberta e ginásio autónomo no remate sul do terreno, junto às Escadas Monumentais. A sede associativa passa a funcionar em T, desenho que seria abandonado mais tarde, sendo o volume transversal ao lote elevado sobre pilotis, separando a zona das piscinas descobertas do jardim. O corpo mais baixo, ao longo da Rua Padre António Vieira, é ocupado pelas zonas de convívio e refeitório enquanto o volume transversal inclui no primeiro nível os espaços representativos, como o salão nobre, o museu académico e a biblioteca e nos pisos seguintes as áreas de gabinetes.⁸ Esta distinção

7. Alberto José Pessoa e João Abel Manta, «Memória Descritiva do Projecto da Associação Académica da Cidade Universitária de Coimbra», 10 de Janeiro de 1957, CAPOCUC 475 A-2, Arquivo da Universidade de Coimbra.

8. «Memória Descritiva do anteprojecto das Instalações Académicas da Cidade Universitária de Coimbra», 1 Dezembro 1954 in Ana Vaz Milheiro, «João Abel Manta. Um (arquitecto) moderno relutante», *Jornal dos*

é denunciada formalmente com um corte no volume que o separa claramente em dois níveis distintos. A proposta aproxima ainda o cine-teatro da rua, eliminando o espaço de recepção, colocando-o muito próximo da sua posição definitiva e retoma a forma em trapézio da sala do cine-teatro, tal como tinha sido esquematizada por Cristino e abandonada na primeira versão. A frente da Avenida Sá da Bandeira, na continuação da entrada do cine-teatro é encerrada por um pórtico superior que funciona como uma varanda para o espaço público.

Com a apresentação deste segundo anteprojecto, fica claro que o espaço disponível não é suficiente para o programa apresentado. Depois da eliminação do pavilhão desportivo para 4000 espectadores presente na primeira versão, é agora decidido, por despacho do Ministro Arantes de Oliveira, que serão também suprimidas as piscinas “para as quais se prevê uma localização interessante junto ao rio”.⁹ Pressupõe-se que seja também neste momento que se opta por juntar no mesmo espaço o Salão de Festas e o Ginásio que, a partir desta fase, deixa de ser representado num volume autónomo e passa a integrar o corpo das cantinas e espaços comuns.

Conhecem-se ainda mais cinco propostas intermédias de anteprojecto antes da sua aprovação e da elaboração do projecto de conjunto definitivo, entregue no início de 1957.¹⁰ Na evolução do anteprojecto vai ganhando clareza o encerramento do conjunto em relação à rua, num desenho que intencionalmente delimita o quarteirão e reforça a uniformização de um pátio central. Os volumes da sede da Associação Académica, das salas de ensaios e do corpo das cantinas, ainda que com diferentes configurações vão ocupando o seu lugar definitivo, delimitando as frentes de rua. O corpo destinado à sede associativa, composto na sua maioria por gabinetes e salas de trabalho, mantém a posição definitiva que tinha sido apontada na “Solução A” do antepiano de Cristino da Silva. Implantado num volume ao longo da Rua Padre António Vieira é, em todas as soluções, um elemento que se desenvolve em altura, variando na proporção e no contacto com a Avenida Sá da Bandeira. O corpo curvo da cantina rapidamente estabiliza na forma côncava que hoje se conhece e que parecia reagir ao impacto visual da chegada das Escadas Monumentais à cota baixa - ideia mais tarde descaracterizada com as obras de ampliação das cozinhas.

O volume do cine-teatro é aquele que sofre maiores alterações de forma e implantação. Em algumas das propostas intermédias chega a ser estudada uma implantação perpendicular à que viria a ocupar, orientando a sua frente para a Rua Oliveira Matos e criando um espaço de acesso viário, e uma forma de pavilhão com cobertura abobadada. Quando o volume retoma a posição

Arquitectos, Março de 2012, 104.

9. Cf. Eduardo Arantes de Oliveira, «Ofício do Ministro das Obras Públicas», 9 de Dezembro de 1954, CAPOCUC 340, Arquivo da Universidade de Coimbra.

10. Os desenhos das soluções intermédias fazem parte do espólio de Alberto Pessoa, que está a ser inventariado pelo trabalho da dissertação de doutoramento desenvolvido por Tiago Farinha no Instituto Superior Técnico em Lisboa, sob Orientação Científica da Professora Doutora Ana Tostões (em curso). Algumas das perspectivas aparecem anteriormente reproduzidas em Fernando Fonseca et al., «Os Cinco na A.A.C.» (Trabalho Académico. História da Arquitectura Portuguesa, Universidade de Coimbra, 1993).

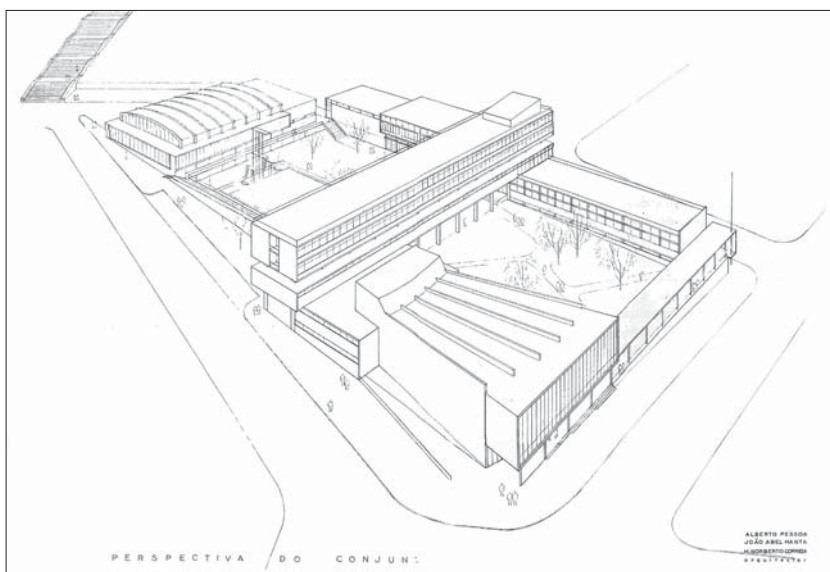


Figura 5.7.
A. Pessoa, J.A. Manta e N. Correea. 2º Anteprojecto das Instalações Académicas de Coimbra. Dezembro 1954.

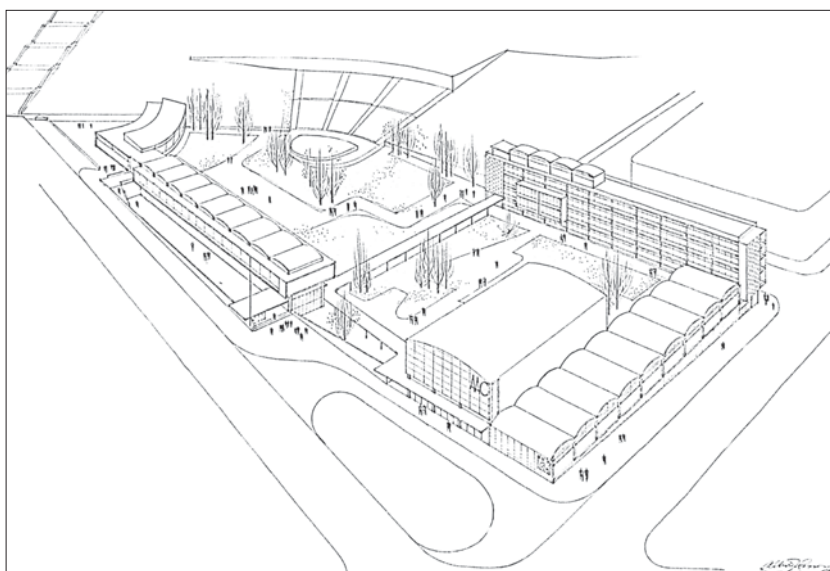


Figura 5.8.
A. Pessoa, J.A. Manta e N. Correea. Fase intermédia do Anteprojecto das Instalações Académicas de Coimbra. 1955.

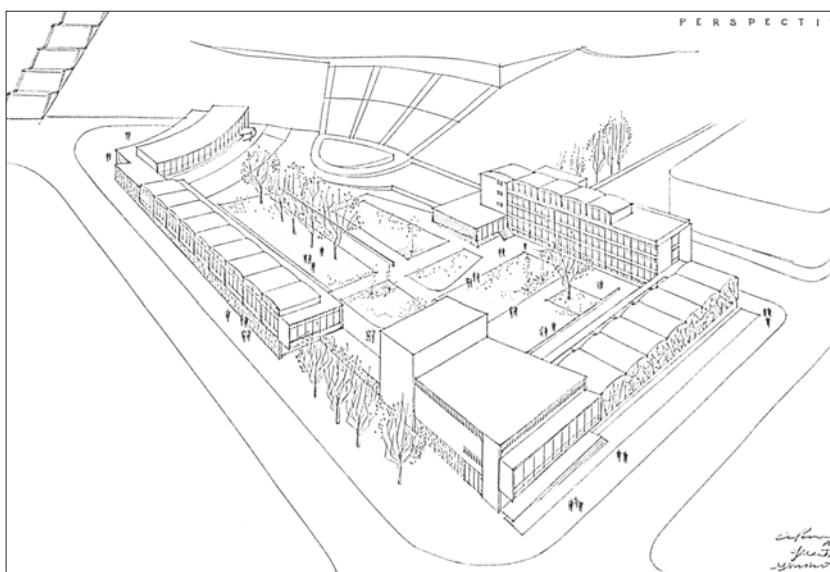


Figura 5.9.
A. Pessoa, J.A. Manta e N. Correea. Anteprojecto final das Instalações Académicas de Coimbra. Dezembro 1955.



Figura 5.10.
Jornal *Via Latina*: Maquete do
anteprojecto das Instalações
Académicas. 1955.

que viria a ser definitiva, com a frente orientada para a Avenida Sá da Bandeira, começa também a consolidar-se a sua forma trapezoidal e o encerramento do perímetro do conjunto em relação à rua. Nas soluções em que o cine-teatro aparecia rodado, a autonomia do volume era conseguida à custa do seu afastamento com o corpo das cantinas e, necessariamente, com a abertura do interior do quarteirão. Quando se orienta para a frente da avenida, a fachada principal ganha um maior protagonismo urbano e o interior do conjunto começa a ser encerrado. Na evolução do desenho geral começam também a surgir alguns apontamentos formais que vão ganhando consistência: o uso das coberturas abobadadas nos corpos de ligação, a estrutura modular do edifício em altura, a expressão da pedra aparelhada nos embasamentos e a ideia de um painel de revestimento da fachada orientada para a Avenida Sá da Bandeira, ideia que já surge representada no desenho de conjunto do último anteprojecto. As ligações dos volumes através de passadiços, presente nas propostas intermédias, acabarão por não fazer sentido na solução final em que todos os corpos se dispõem na periferia do conjunto e irão apenas manter a sua reminiscência na pérgola de betão que se desenvolve ao longo da ala dos ensaios.

Em meados de 1955 é exposta na sede provisória da Associação Académica, situada no Palácio dos Grilos, uma maquete da proposta, onde todos os elementos do conjunto ocupam já os seus lugares definitivos.¹¹ O estudo do anteprojecto evolui até à proposta entregue uns meses mais tarde, em Dezembro desse ano, sem grandes alterações estruturais consolidando uma solução de distinção volumétrica que, segundo os autores, contribui “para pôr em valor a pretendida expressão arquitectónica do edifício que resulta directamente da sua função”.¹²

11. Uma fotografia da maquete tirada pelo jornal *Diário de Coimbra* aparece publicada em «A Nova Sede da Associação Académica», *Via Latina*, 8 de Março de 1956.

12. Memória Descritiva do Anteprojecto das Edifícios para a instalação da Associação Académica de Coimbra, Dezembro de 1955, cit. in Conselho Superior de Obras Públicas, «Parecer do Conselho Superior de Obras Públicas», 7 de Fevereiro de 1956, F.7, Espólio Luís Cristino da Silva, Cidade Universitária de Coimbra, LCS 76.3.26, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

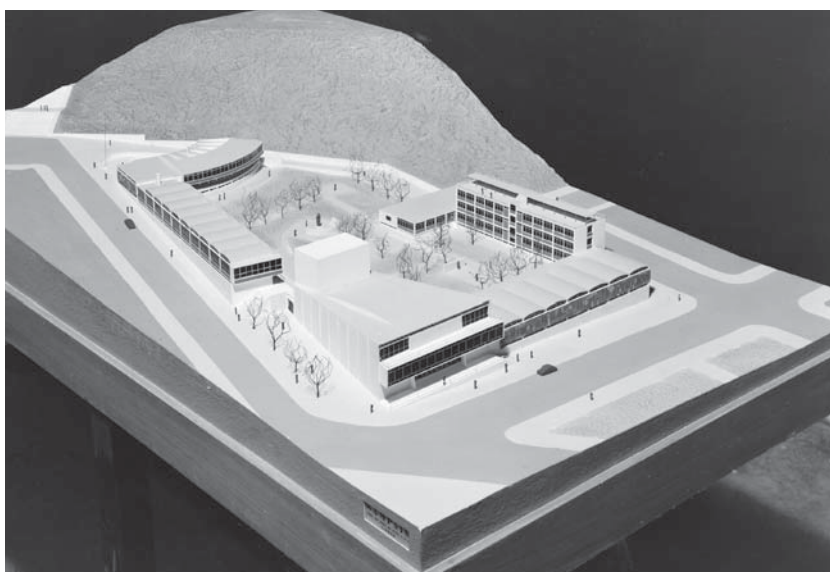
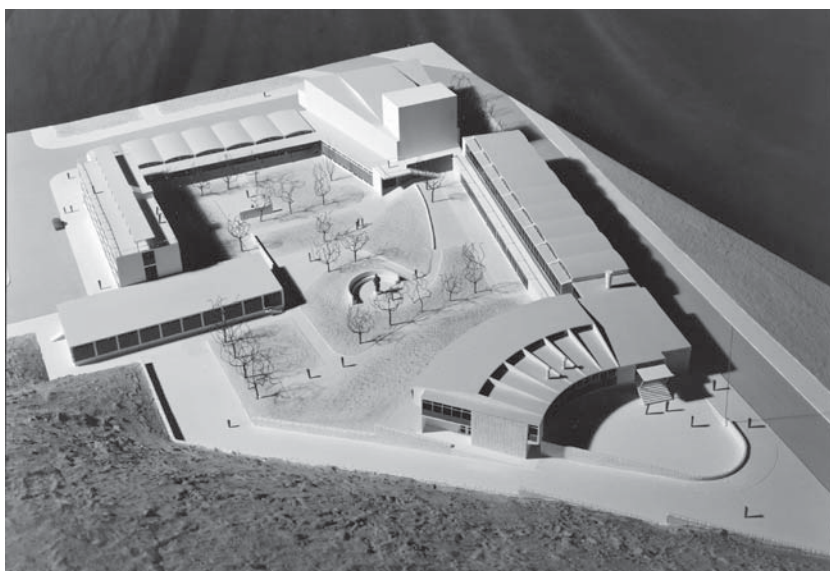
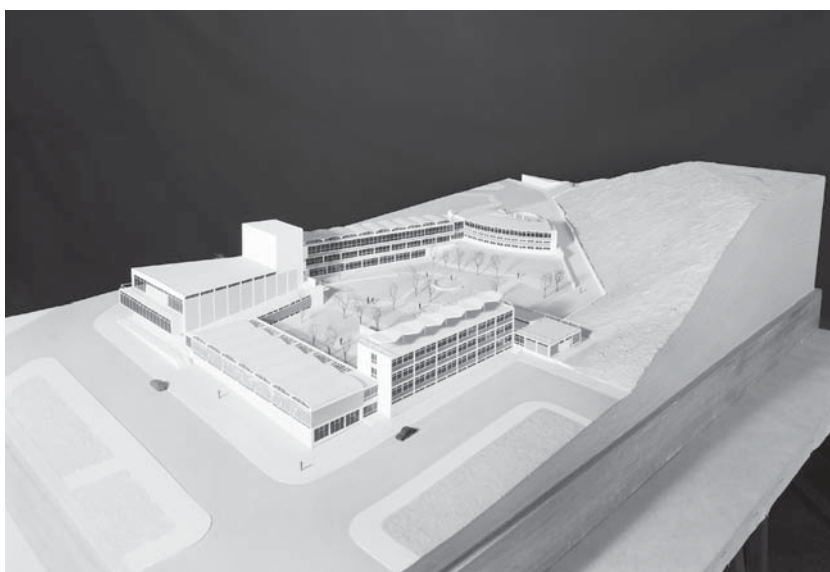


Figura 5.11.
Maquete do Projecto de
Conjunto das Instalações
Académicas. Fotos de Horácio
Novais (A) e Mário Novais
(B e C).

Depois de analisado, quer pela associação de estudantes como pelo Conselho Superior de Obras Públicas, o anteprojecto é oficialmente aprovado pelo Ministro Arantes de Oliveira a 13 de Fevereiro de 1956, com indicações para que seja elaborado o “projecto definitivo considerando de primeira urgência a construção do corpo I, incluindo a cantina”.¹³ A partir deste momento, a divisão do conjunto em diferentes volumes de acordo com a função, passa a ser mais do que um princípio conceptual de natureza funcionalista. Esta divisão será instrumental na organização do projecto e na próprio faseamento da obra, que decorre entre 1957 e 1961, e terá, desde então, consequências na gestão e autonomia dos espaços, substituindo o conceito fundamental de conjunto pela soma de três programas geridos por três entidades diferentes: o edifício sede da associação de estudantes passará a ser denominado de Corpo I, o cine-teatro e ensaios de Corpo II e o edifício da cantina e espaços de convívio de Corpo III. A construção do conjunto também será dividida por três empreitadas, com concursos e construtores diferentes a trabalhar no mesmo projecto e no mesmo estaleiro durante cerca de quatro anos: a construção iria ser iniciada pelo Corpo III, seguindo-se o Corpo I e um ano mais tarde será lançado concurso para a construção do Corpo II.

A 10 de Janeiro de 1957, depois de “consideradas todas as observações feitas pela direcção da Associação Académica na apreciação do anteprojecto”,¹⁴ é entregue o projecto definitivo de conjunto juntamente, tal como solicitado, com o processo que servirá de base para lançar o concurso público para a construção do edifício da cantina e restantes espaços de convívio. A maior alteração em relação ao anteprojecto aprovado centra-se na ligação entre o volume do teatro e o das áreas sociais, introduzindo agora a escada que permite não só o acesso ao vestíbulo do salão de festas a partir da galeria interior como também o acesso directo para o centro do recinto a partir da rua. Esta alteração, motivada pela necessidade de conseguir uma entrada directa de serviço e adereços para a caixa de palco, acaba por desenhar um importante elo do conjunto, tornando-se o único ponto de permeabilidade e contacto directo, sem controlo físico, entre a via pública e o interior do quarteirão.

Em Abril de 1957 é adjudicado o primeiro contrato de construção ao engenheiro Álvaro de Mello Gouveia relativo ao Corpo III.¹⁵ Mello Gouveia irá propor duas alterações significativas no projecto: a primeira delas é dirigida ao autor do projecto de estruturas, engenheiro Jordão Vieira Dias, pedindo para substituir as armaduras em aço normal por aço torcido e estriado a frio

13. Arantes de Oliveira, Despacho de 13 de Fevereiro de 1956, transcrito in CAPOCUC, «Informação sobre a exposição apresentada pela Direcção da Associação Académica de Coimbra a sua Excelência o Senhor Ministro da Educação Nacional», 10 de Fevereiro de 1958, CAPOCUC 340, Arquivo da Universidade de Coimbra. A referência ao Corpo I como sendo o edifício da cantina deve-se à forma como aparecia descrito no Parecer do Conselho Superior de Obras Públicas que não tinha ainda relação directa com a terminologia que será usada no processo de construção.

14. Pessoa e Manta, «Memória Descritiva do Projecto da Associação Académica da Cidade Universitária de Coimbra».

15. Sobre os processos de adjudicação das empreitadas de construção civil e estacaria dos Corpos III, I e II ver, respectivamente, CAPOCUC 476, 475, 482 e 514. Arquivo da Universidade de Coimbra

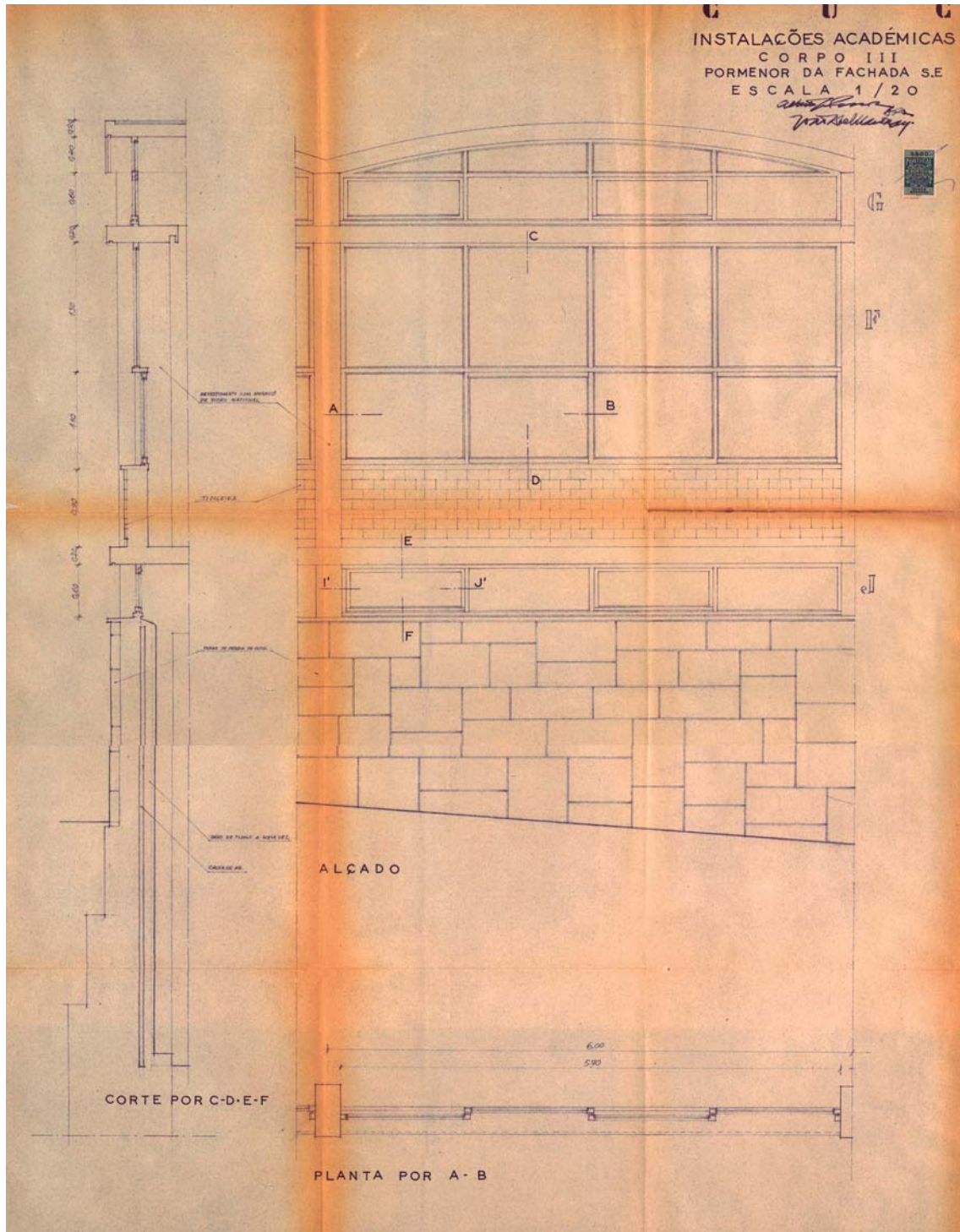


Figura 5.12.
A. Pessoa e J.A. Manta Pormenor da Fachada SE do Corpo III. Projecto de Execução. 10 de Janeiro 1957.

transformado em Portugal, denominado de heliaço, “mantendo as secções que são impostas pela arquitectura”;¹⁶ a segunda, com evidentes implicações na caracterização final dos edifícios, é a proposta de alteração dos caixilhos projectados em madeira por caixilhos de ferro. A proposta é aceite por Alberto Pessoa na condição de ser adaptada a todo o conjunto. Será precisamente neste volume que a alteração dos caixilhos terá uma maior impacto, não só no grande vão curvo da cantina mas principalmente em todo o alçado das salas de convívio voltado para o jardim. Por contraponto com o lado exterior onde o embasamento do primeiro piso é completamente cego, o alçado do jardim é totalmente envidraçado e será precisamente a expressão da caixilharia que lhe vai conferir a imagem modernista do grande pano de vidro transparente, próxima dos cânones do estilo internacional.

Devido à lenta desocupação do terreno por parte da Junta da Beira Litoral, as obras de estacaria e de construção civil começam a acumular atrasos consideráveis. Entretanto, em Junho do mesmo ano é entregue o processo de concurso para o Corpo I, que viria a ser adjudicado à empresa Simões Pereira & Ca, de Coimbra. As obras iniciam-se praticamente em simultâneo, em Dezembro de 1957. O projecto do edifício da sede da associação de estudantes, biblioteca e museu académico foi desenvolvido tendo em consideração a opção, tomada deste o início, de que seria demolido o edifício onde estavam instaladas as caldeiras que serviam o Hospital Universitário, localizadas no lado da encosta junto à Rua Padre António Vieira. O volume de um só piso, onde estava localizado a biblioteca, o museu académico e a habitação do porteiro funcionava em T, no topo do volume em altura. No entanto, no momento do concurso público torna-se evidente que tal não é possível pois não foram adiantadas soluções alternativas para esse equipamento. Desse modo, os desenhos são rasurados e é emitida uma nota no processo de concurso avisando que a ala que se sobrepunha à Casa das Caldeiras não será executada, amputando o volume da biblioteca e do museu académico. Nesta fase, o edifício da sede era ainda composto por quatro pisos, sendo o primeiro semi-enterrado para o jardim, vindo buscar a cota de entrada à Avenida Sá da Bandeira. A lógica modular que caracteriza a estrutura e a imagem deste edifício permitiu que, durante o decorrer da obra, fosse possível acrescentar um outro piso e satisfazer assim o pedido dos estudantes por mais salas, pretensão que é justificada pelo Ministro Arantes de Oliveira, “pelo desenvolvimento verificado nos organismos académicos e pela recente criação de novos órgãos”.¹⁷

A solução encontrada é, na verdade, uma solução de compromisso, aceite como contrapartida para um conjunto de propostas de alteração ao projecto do teatro e salas de ensaios apresentadas pelo grupo de Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC) em Dezembro de 1957. A lista de sugestões ia desde questões técnicas sobre a acústica dos espaços, a instalação eléctrica e

16. Proposta de alteração das armaduras das vigas, pórticos e escadas entregue pelo Eng. Álvaro Gouveia em 10 de Julho de 1957. In CAPOCUC 475. Arquivo da Universidade de Coimbra.

17. Eduardo Arantes de Oliveira, «Carta dirigida ao Director-delegado Engenheiro Sá e Mello», 19 de Fevereiro de 1958, CAPOCUC 340, Arquivo da Universidade de Coimbra.

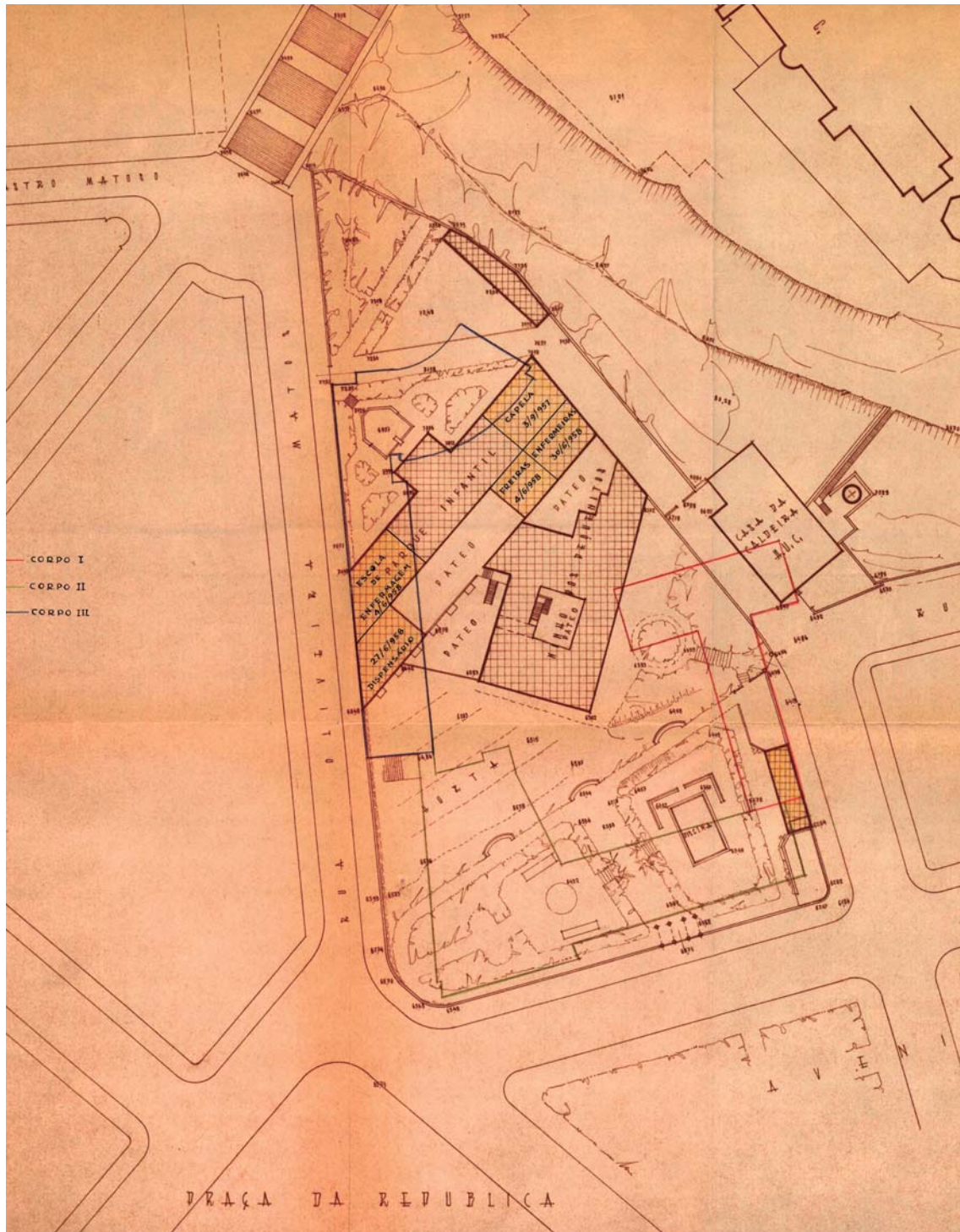


Figura 5.13.
CAPOCUC. Planta de sobreposição das Instalações Académicas com o Ninho dos Pequenos e a Casa das Caldeiras.



Figura 5.14.
Corpo I em construção.

de equipamento cénico até outras bastantes mais estruturais e reveladoras da falta de entendimento do projecto de conjunto por parte dos estudantes e de alguns responsáveis universitários: aumentar da capacidade do teatro para o dobro dos lugares, acrescentar um piso ao corpo dos ensaios e “rever os exteriores”. Era ainda solicitada a execução do anfiteatro ao ar livre.¹⁸ Em resposta escrita, Alberto Pessoa recusa qualquer uma das alterações estruturais ao edifício, alertando que conduziriam à criação de um novo projecto. Em particular, sobre a sugestão de acrescentar um piso sobre o corpo dos ensaios, que fazia a frente da Avenida Sá da Bandeira e cuja proporção tinha sido criteriosamente estudada ao longo do desenvolvimento do estudo prévio afirma:

Não se pode acrescentar um andar a uma construção, a uma peça de arquitectura estudada com determinado equilíbrio em função de um jogo geral de volumes, como se propõe que faça no corpo da sala de ensaios. O que se pode é projectar tudo de novo.¹⁹

Este mesmo argumento não será utilizado em relação ao piso que aceitou acrescentar no volume da sede; na verdade, ao contrário do volume das salas de ensaios que era um elemento de excepção fundamental no jogo de proporções do conjunto e na articulação entre corpos, a lógica modular e de repetição do volume da sede lidava bem com essa alteração. A altura dos cinco pisos acabaria por beneficiar o contraste estabelecido com os restantes volumes e dotar o volume de uma proporção mais próxima daquela que caracterizava as barras da habitação modernistas inspiradas no modelo

18. Direcção da Associação Académica, «Notas sobre o projecto do Teatro e Salas de Ensaio das Instalações Académicas, resultantes da reunião com a direcção do Teatro dos Estudantes em 19/12/57», 19 de Dezembro de 1957, CAPOCUC 492, Arquivo da Universidade de Coimbra.

19. Alberto José Pessoa, «Resposta as notas sobre o Projecto do Teatro e Salas de Ensaios resultantes da reunião com a Direcção do Teatro de Coimbra», 6 de Janeiro de 1958, CAPOCUC 514, Arquivo da Universidade de Coimbra. Perante esta resposta a Associação Académica de Coimbra faz uma exposição ao Ministro da Educação Nacional com uma série de novas críticas ao projecto e acusando a CAPOCUC de ter iniciado as obras sem “ter havido trocas de impressões com os dirigentes interessados” e da qual resulta a decisão de aumentar o número de sala, de construir um palco giratório e aumentar a capacidade do teatro para o máximo possível. Estas críticas resultam na redacção de uma longa exposição da CAPOCUC ao Ministro das Obras Públicas, em Fevereiro de 1958, com uma descrição de todo o processo que contradizia a acusação da Associação Académica. In CAPOCUC, «Informação sobre a exposição apresentada pela Direcção da Associação Académica de Coimbra».

corbusiano da *unité* como as que desenvolvia, nessa época, em Lisboa.

Sobre o anfiteatro ao ar livre, que tinha sido parte integrante dos estudos de anteprojecto até à solução final, Pessoa mostra-se disponível para retomar essa ideia abandonada, nas suas palavras, “por indicação superior”.²⁰ A sugestão dos estudantes tinha tido o apoio do Ministro da Educação Nacional mas quando as indicações finais são transmitidas a Alberto Pessoa apenas se dá nota para “rever o problema da lotação para dentro do espaço disponível se aumentar a lotação do teatro”, deixando uma vez mais esquecida a questão do anfiteatro.²¹

O projecto final do cine-teatro e salas de ensaios é entregue em Agosto de 1958 e adjudicado novamente a Mello Gouveia, que se encontrava a finalizar o Corpo III. O projecto do cine-teatro é aquele que apresenta maior complexidade técnica e que requer um maior envolvimento da arquitectura com outras especialidades. O estudo da caixa de palco, do sub-palco e dos acessos de serviço e entradas de cenários sofreram sucessivas alterações. Além da colaboração permanente do engenheiro civil Jordão Dias, vai também ser desenvolvido o projecto de acústica pelo engenheiro António Maçanita e o projecto de palco pela empresa alemã Wiesbadan A.G. que, após contacto pessoal com Sá e Mello, apresenta duas soluções para palco giratório e palco elevatório. Esta última tentativa de satisfazer os pedidos do TEUC acabaria por ser recusada por razões orçamentais e a construção do palco é feita com a colaboração do carpinteiro do Teatro Nacional de São João.²²

A construção do conjunto das Instalações Académicas terminaria em 1961, constituindo o que José António Bandeirinha classifica como a obra mais significativa construída em Coimbra no contexto da produção arquitectónica portuguesa que se sucedeu ao Congresso de 1948.²³ Antes da sua inauguração, o edifício foi totalmente equipado de acordo com o projecto de mobiliário e equipamento elaborado também por Pessoa e Manta. Simultaneamente desenvolveram-se os projectos de arranjos exteriores, da autoria do arquitecto paisagista Manuel da Costa Cerveira e os projectos dos painéis de azulejos a instalar nas fachadas, uma ideia que acompanhava a concepção do projecto desde os primeiros estudos. A conjugação de todas estas intenções tornavam o conjunto das Instalações Académicas de Coimbra como um dos primeiros edifícios culturais de promoção

20. Pessoa, «Resposta as notas sobre o Projecto do Teatro e Salas de Ensaios resultantes da reunião com a Direcção do Teatro de Coimbra». Com excepção desta afirmação de Pessoa, não foi possível encontrar no processos da CAPOCUC nenhuma confirmação da indicação superior para não avançar com o anfiteatro. Segundo José António Bandeirinha, a ideia do anfiteatro era pessoalmente apoiada por Paulo Quintela, professor na Faculdade de Letras e na época director artístico do TEUC que envia a Alberto Pessoa a 19 de Abril de 1958 um conjunto de fotografias com o Teatro de Epidauro, na Grécia. In José António Bandeirinha, «Os Edifícios da Associação Académica e o Teatro de Gil Vicente», *Monumentos. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*, n. 8 (Março de 1998): 85.

21. Manuel de Sá e Mello, «Despacho», 26 de Fevereiro de 1958, CAPOCUC 514, Arquivo da Universidade de Coimbra.

22. Ver CAPOCUC 521, Arquivo da Universidade de Coimbra.

23. Bandeirinha, «Os Edifícios da Associação Académica e o Teatro de Gil Vicente», 87.

pública construídos em Portugal segundo os modelos do paradigma do projecto moderno.

A experiência de uma obra total: procura do paradigma moderno

O projecto das Instalações Académicas de Coimbra é uma obra com particular importância no contexto português pelo modo como integra as várias disciplinas, trabalhadas em função da ideia moderna de obra global. Defensores da ideia de colaboração e integração das artes, Alberto Pessoa e João Abel Manta afirmaram que a concepção do projecto tinha sido feita no interesse de “poder realizar uma obra completa, desde a sua concepção, seu equipamento funcional e decorativo, até à Integração das Artes Plásticas”.²⁴

Os dois começam a trabalhar juntos a partir de 1953, numa parceria longa, mais ou menos constante até meados da década seguinte. Filho de dois artistas plásticos, Manta cresce no meio artístico e intelectual de Lisboa e, desde cedo, viaja pelas principais cidades europeias, permitindo-lhe o contacto com a produção e o ambiente criativo internacional. Com uma obra dividida entre a arquitectura, a pintura, o design gráfico e o *cartoon*, Manta reconhece ter contaminado a arquitectura funcionalista do gabinete de Pessoa com um lado mais artístico,²⁵ contribuindo assim para que as suas obras se tornassem um exemplo paradigmático da integração das artes. Com uma participação activa no trabalho da revista *Arquitectura*, nas EGAP e na petição saída das resoluções do III Congresso UIA, ambos acreditavam no potencial criativo das colaborações interdisciplinares.

No início da década de 1950, o conceito de trabalho de equipa ou *teamwork* estava profundamente associado ao discurso pedagógico de Walter Gropius, primeiro na Bauhaus e mais tarde em Harvard. O ensino moderno da arquitectura que Gropius idealizava devia criar as condições para uma cooperação prática que valorizasse a sincronização de várias contribuições individuais em torno de uma ideia comum. Na comunicação que envia ao CIAM 7 sobre o tópico do ensino da arquitectura - reproduzida na revista *Arquitectura* - afirma categoricamente que:

os estudantes devem ser educados a trabalhar em equipa para aprenderem os processos de colaboração. Isto deve prepará-los para a função vital de coordenadores das várias forças que precisam de trabalhar juntas no desenho e execução dos planos. A natureza do trabalho de equipa deve conduzir os alunos a uma boa arquitectura ‘anónima’ em vez de desenhos externamente impressionantes, mas incompetentes.²⁶

Esta ideia havia de se estender para a própria prática profissional de Gropius, na sua associação,

24. Alberto José Pessoa, «Carta dirigida a Engenheiro Director-Delegado da CAPOCUC.», Agosto de 1958, CAPOCUC 508, Arquivo da Universidade de Coimbra.

25. Milheiro, «João Abel Manta. Um (arquitecto) moderno relutante», 106.

26. «Letter from Gropius» in Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, *CIAM 7 Bergamo 1949: documents*, 1949. O mesmo documento foi publicado em português em «Actas Oficiais do VII C.I.A.M.», *Arquitectura*, n. 40 (Outubro de 1951): 14–15.

em 1945, com os The Collaborative Architects (TAC). Segundo afirma Beatriz Colomina no seu artigo “Collaborations”, o caso de Gropius com os TAC ou do gabinete Skidmore, Owings & Merrill (SOM), o primeiro grande escritório de arquitectos a ser reconhecido com uma exposição monográfica no MoMA em 1950, representam, no contexto americano, um novo tipo de prática colaborativa inaugurada no período do pós-guerra. A exposição do MoMA dedicada aos SOM marcou o momento em que, “pela primeira vez, o trabalho de equipa, e não o génio individual, era reconhecido em arquitectura”,²⁷ confirmando pública e institucionalmente o conceito de *teamwork*.

À escala do contexto nacional, o exemplo profissional de Alberto José Pessoa ilustra esse tipo de “arquitectura de colaboração” que caracterizou grande parte da sua obra. Desde arquitecto da CAPOCUC até à emblemática obra da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, Pessoa trabalhou quase toda a sua carreira em equipa: Cottinelli Telmo e Cristino da Silva, Keil do Amaral, Lucínio Cruz, José Bastos e Chorão Ramalho, João Abel Manta e Hernâni Gandra e Rui Athouguia e Pedro Cid estão entre os nome da arquitectura nacional que o acompanharam. A eles se juntam os artistas plásticos que sempre que possível convidava a colaborar nas suas obras. O que parecia interessar a Pessoa, assim como no caso de Gropius, era o resultado comum alcançado como uma convergência de diversas contribuições individuais.²⁸

Durante a década de 1950, Pessoa foi também Assistente de Cristino da Silva na cadeira de Arquitectura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, onde defendeu a transição para um ensino moderno, ligado “objectivamente ao homem, à vida e aos condicionamentos técnicos que fazem corpo com toda a evolução da arquitectura”. No seu entender, e indo ao encontro das ideias de Walter Gropius, a disciplina de arquitectura deveria realizar a síntese dos conhecimentos teóricos e técnicos adquiridos com a prática de projectar:

A coordenação, equilíbrio e integração desse conhecimento teórico com as experiências criadoras (...) estruturaria o ensino (...) para o qual se torna imprescindível o contacto directo dos alunos com os materiais e processos de construção. Assim, deveria a aula de arquitectura ter uma oficina onde (...) trabalhassem professor e alunos. (...) Importa criar o espírito de colaboração entre si e outros profissionais para estudo e resolução dos problemas actuais da construção ou do urbanismo.²⁹

27. Beatriz Colomina, «Collaborations: The Private Life of Modern Architecture», *Journal of the Society of Architectural Historians* 58, n. 3 (Setembro de 1999): 466.

28. O depoimento colectivo que fará, com Athouguia e Cid, no final da obra da Sede e Museu da Fundação Gulbenkian é disso sintomático, quando afirmam à revista *Arquitectura* que: “Esse resultado dever-se-á, em grande parte, à coesão e bom entendimento entre os arquitectos, que se não puderam individualmente fazer a obra de cada um souberam colaborar na defesa dos seus pontos de vista e de uma expressão arquitectónica de extrema simplicidade, depurada e precisa que pudesse constituir a plataforma de entendimento entre si: - continência formal, domínio da escala, articulação volumétrica, espacial e estrutural de leitura imediata”, in *Arquitectura*, n. 111 (Setembro/Outubro de 1969): 215.

29. Alberto José Pessoa, «Entrevista», *Ver. Revista dos Alunos da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa*, 1959. Sobre as reformas de ensino na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e o apoio de Alberto Pessoa, enquanto assistente de Cristino da Silva, na transição para um modelo de ensino moderno ver Gonçalo Canto Moniz, «O Ensino Moderno da Arquitectura. A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em

O projecto das Instalações Académicas de Coimbra é a oportunidade para Pessoa e Manta porem em prática esse “espírito de colaboração” entre disciplinas mas agora aplicado na construção de um equipamento cultural de promoção pública onde, tal como acontecia nos restantes países europeus, a Arquitectura tinha uma função importante na afirmação do carácter público do edifício, funcionando como disciplina agregadora da construção do ambiente humano do qual participam as artes, o paisagismo, as técnicas e todas as escalas do desenho, desde a estrutura do edifício até ao mobiliário.

Uma das primeiras intenções de expressão pública do projecto surge com a proposta de realização de dois painéis cerâmicos nas fachadas exteriores do conjunto orientadas para a via pública como “elementos integrantes da própria arquitectura”.³⁰ Ao contrário do que aconteceria no conjunto da Avenida Infante Santo, aqui os painéis cerâmicos não surgiam como um elemento posterior limitado às condições deixadas pela arquitectura mas, pelo contrário, foram concebidos em simultâneo com o próprio edifício. A ideia de integrar os painéis de revestimento como caracterização do edifício surge logo na maquete exposta em 1955 no Palácio dos Grilos e no anteprojecto final, que contam já com a representação gráfica de um painel único a ocupar toda a extensão do alçado da ala das salas de ensaios. Esta intenção será desenvolvida e apresentada como parte integrante da solução no projecto de conjunto entregue no início de 1957 onde surge, pela primeira vez, a referência explícita à realização de dois painéis cerâmicos. Apesar de deixarem de aparecer representados nas peças desenhadas, surgem na maquete e são destacados na memória descritiva como componentes importantes da expressão material do edifício que “intervieram de maneira preponderante na concepção plástica da obra”.³¹

Em Agosto de 1958, com a entrega do projecto de concurso do Corpo II, Pessoa avança com a formalização da proposta de honorários para a realização de dois painéis de azulejos nas fachadas, um de 40m² e outro de 150m², a elaborar por João Abel Manta “artista plástico do maior mérito” e um dos autores do projecto.³² Pela mesma altura, propõe também a realização de uma escultura para a caixa de palco executada por Jorge Vieira, que chega a aparecer esboçada no alçado que integra o projecto de execução mas que não terá seguimento.³³ Sobre proposta de encomenda dos painéis encaminhada pela CAPOCUC ao Ministro das Obras Públicas subscrevendo os argumentos de Pessoa, Arantes de Oliveira começa por sugerir que o painel da fachada principal seja entregue a Jorge Barradas, autor de alguma obras da Cidade Universitária, mas ambos os

Portugal (1931-69)» (Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2011), 518–23.

30. João Abel Manta e Alberto José Pessoa, «Memória Descritiva de um Painel de Azulejos Policromados», 16 de Janeiro de 1959, CAPOCUC 508, Arquivo da Universidade de Coimbra.

31. Pessoa e Manta, «Memória Descritiva do Projecto da Associação Académica da Cidade Universitária de Coimbra».

32. Alberto José Pessoa, «Carta dirigida ao Engenheiro Director-Delegado da CAPOCUC», 5 de Agosto de 1958, CAPOCUC 508, Arquivo da Universidade de Coimbra.

33. Alberto José Pessoa, «Carta dirigida ao Engenheiro Director-Delegado da CAPOCUC», 7 de Agosto de 1958, CAPOCUC 521, Arquivo da Universidade de Coimbra.

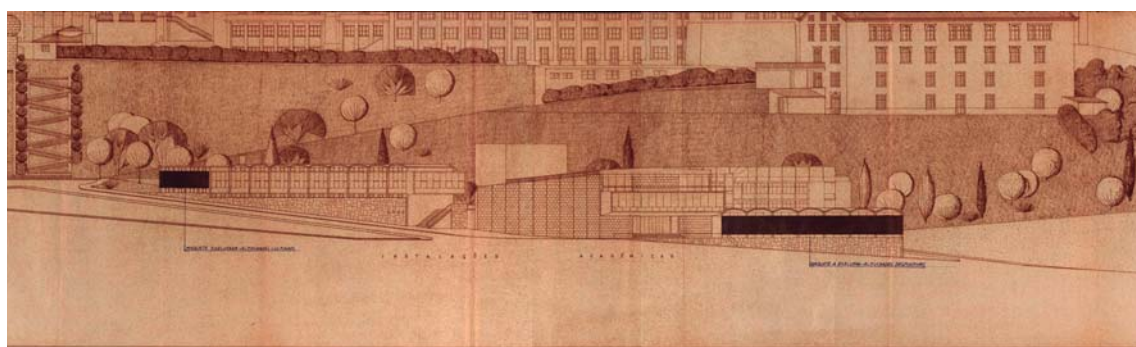
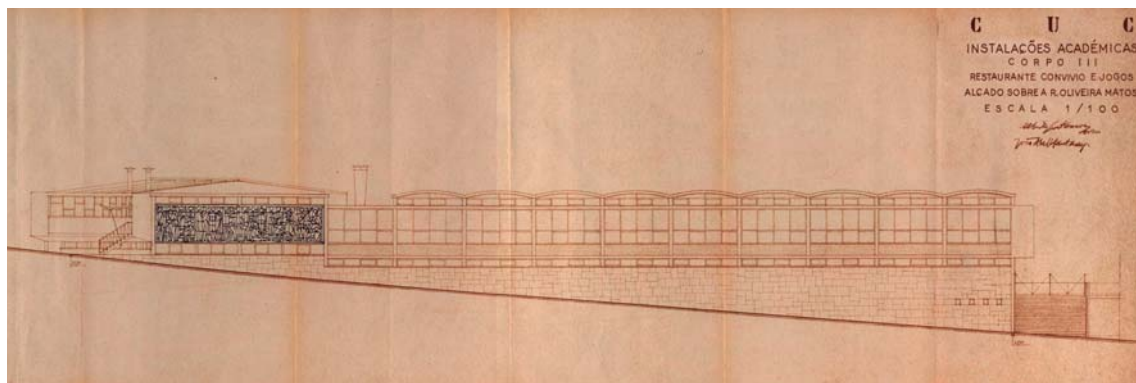
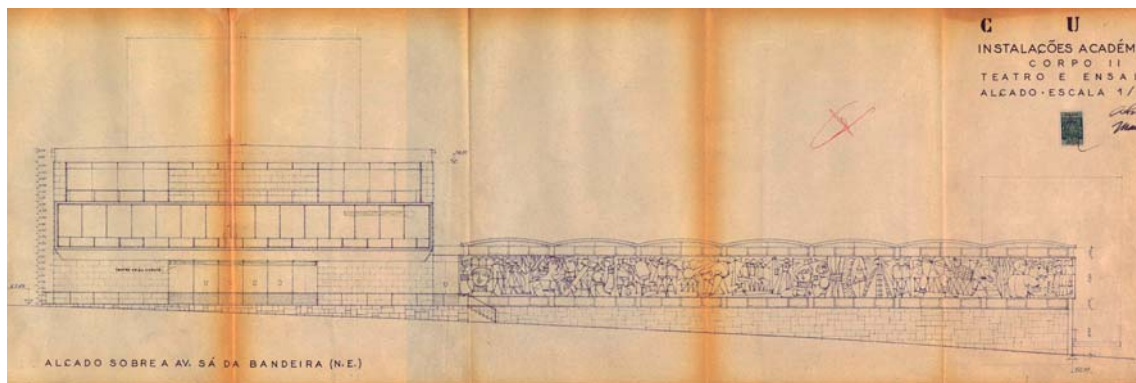
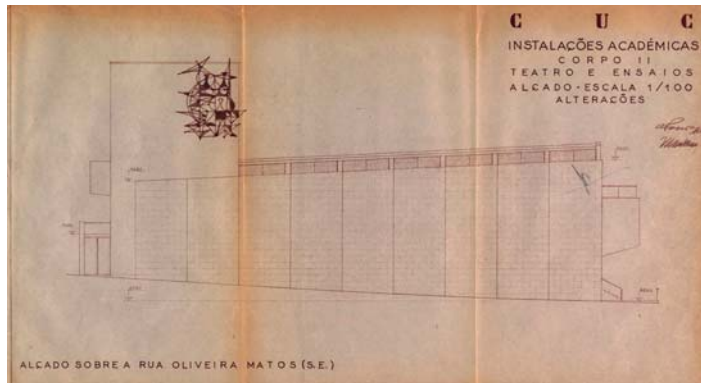


Figura 5.15. A. Pessoa e J.A. Manta. Alçado SE. Projecto de Execução Corpo II. 10 de Outubro 1957.

Figura 5.16. A. Pessoa e J.A. Manta. Alçado NE. Projecto de Execução Corpo II. 10 de Outubro 1957.

Figura 5.17. A. Pessoa e J.A. Manta. Alçado SE (Corpo III). Projecto do Painel de Azulejos. 16 de Janeiro 1959.

Figura 5.18. A. Pessoa e J.A. Manta. Alçado de Conjunto. Projecto do Painel de Azulejos. 16 de Janeiro 1959.

painéis acabam por ser adjudicados a Manta.³⁴

Os painéis concebidos por João Abel Manta eram não só parte integrante da caracterização do edifício como também elementos que partilhavam uma lógica comum e se complementavam. Ambos os painéis foram trabalhados com motivos figurativos dedicados “à representação simbólica das actividades fundamentais, culturais e desportivas, da Associação Académica”: o primeiro, para aplicar na fachada do restaurante trabalhava em tons de azul os temas das actividades culturais da academia incluindo o cinema, a rádio, a fotografia, os grupos corais, a imprensa, a leitura e o teatro académico; o segundo, orientado para a Avenida Sá da Bandeira, em tons de cinzentos e terras, trataria das actividades desportivas.³⁵ Um desenho de conjunto, numa vista inusual do alçado a partir do vértice da Praça da República, deixava expressa a ideia de complementaridade dos dois painéis e a sua concepção como uma peça de continuidade.

No entanto, o resultado final irá contrariar esta intenção e, pelo contrário, irá revelar uma das maiores concessões que o projecto sofreu enquanto obra símbolo do programa da Síntese das Artes. Primeiro, o painel previsto para a fachada nascente do restaurante foi remetido para o interior do jardim, sendo o espaço que lhe estava reservado preenchido a revestimento cerâmico liso, de pequenas dimensões, em tons azulados. O painel original, produzido na fábrica Viúva Lamego, acabou aplicado como uma peça isolada no centro do jardim, num suporte desenhado para o efeito. Apesar de inicialmente aprovado, a sua aplicação acabou negada pelo parecer da Junta Nacional de Educação da Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes (DGESBA), que considerou que “prejudicaria, de certo modo, a monumentalidade e sobriedade da escadaria do conjunto arquitectural da entrada da Cidade Universitária”.³⁶ Em segundo lugar, o grande painel de azulejos policromados previsto para a Avenida Sá da Bandeira, que deveria ocupar toda a fachada do corpo de ensaios, prolongando-se na fachada sobre as montras da cooperativa académica, como se lia na memória descritiva do Corpo II,³⁷ acabaria por ser concretizado numa solução totalmente diferente, em sete painéis colocados em cada um dos módulos da ala de ensaios, dedicados à evolução do traje académico, um tema bem mais tradicionalista.³⁸ Ou seja,

34. Ver Eduardo Arantes de Oliveira, «Despacho», 11 de Agosto de 1958, CAPOCUC 508, Arquivo da Universidade de Coimbra. João Abel Manta era reconhecido como opositor do regime, chegando a ser preso pela PIDE em Fevereiro de 1948. Não é por isso difícil compreender a posição do Ministério das Obras Públicas preferindo evitar o seu nome para a encomenda directa de uma obra de relevo público.

35. Existe um esboço deste painel representado no alçado do projecto final do Corpo II entregue em Agosto de 1958. É possível ver que o tipo de composição seria muito semelhante à do painel das Actividades Culturais. Ver CAPOCUC Contratos Selados 83, Arquivo da Universidade de Coimbra.

36. Parecer da Junta Nacional de Educação da Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes in Manuel de Sá e Mello, «Exposição da CAPOCUC ao Ministro das Obras Públicas», Abril de 1959, CAPOCUC 508, Arquivo da Universidade de Coimbra.

37. Alberto José Pessoa e João Abel Manta, «Memória Descritiva do Projecto das instalações Académicas. Terceira fase de construção. Corpo II», 10 de Outubro de 1958, CAPOCUC Contratos Selados 83, Arquivo da Universidade de Coimbra.

38. A proposta de sete painéis cerâmicos é apresentada em Julho 1960, quando a CAPOCUC pede autorização ao Ministério das Obras Públicas para encomendar a sua execução a João Abel Manta. A solução é aprovada

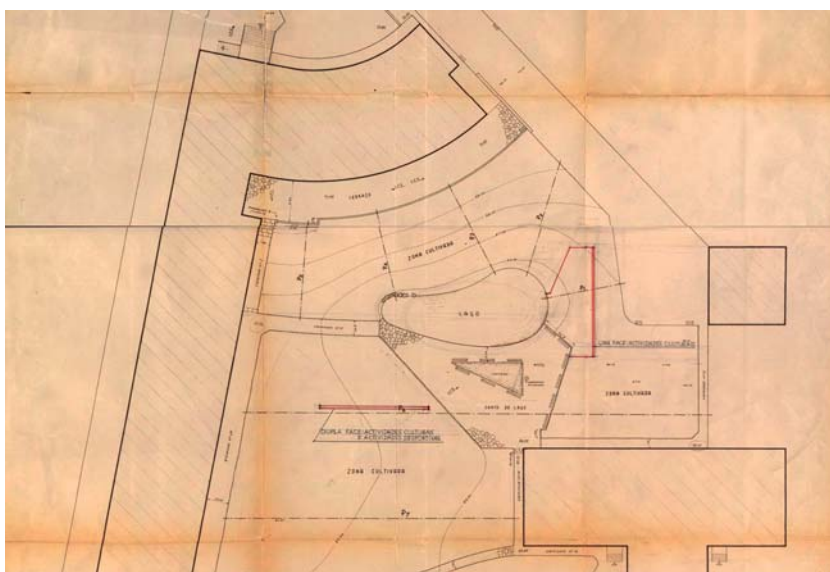


Figura 5.19.
A. Pessoa e J.A. Manta. Planta com propostas de localização dos painéis no jardim. 14 de Março 1960.



Figura 5.20.
Painel de azulejos "Actividades Culturais" instalado no jardim das Instalações Académicas. Foto de Horácio Novais.



Figura 5.21.
Painel de azulejos "Evolução do Traje Académico". Foto de Horácio Novais.

em vez de um grande painel único com continuidade entre dois planos, criando uma ideia de massa à imagem dos edifícios do Campus Universitário da Cidade do México, a solução final é, no extremo oposto, a do preenchimento pontual de um plano de fachada. Independentemente da qualidade do traço de Manta, o tipo figurativo é também totalmente diferente do usado na composição das actividades culturais e o uso da cor reduzido a tons pastel, que se difundem com a placagem de granito que preenche os espaços entre eles. Com esta solução, a ideia de unidade existente na proposta dos painéis como parte integrante das fachadas que “solicitam determinado espírito e determinada cor”³⁹ acabou, senão anulada, pelo menos profundamente comprometida.

Em contrapartida, a convergência entre desenho do edifício, estrutura, paisagismo, pormenor e equipamento funciona como um verdadeiro projecto global. A organização interna do edifício é complementada com o projecto de paisagismo para o jardim, que prolonga e conecta cada um dos espaços e, particularmente, com a proposta de todo o mobiliário do conjunto, concebido “tendo em atenção a unidade e harmonia plástica com a arquitectura dos edifícios”.⁴⁰ Todo o mobiliário e equipamento é desenhado para salientar os espaços de excepção ou para reforçar o desenho modular e expressivo da estrutura através da pormenorização, repetição e associação das peças que caracterizam cada um dos espaços.

Nos edifícios da sede e do restaurante e espaços de convívio, a disposição do mobiliário segue essencialmente uma lógica da associação de acordo com o ritmo estrutural de cada sala. A caracterização de cada espaço é também determinada pela distinção de materiais em função dos usos: as zonas mais técnicas como oficinas e laboratórios são equipadas com mobiliário em madeira de tola e tubo de aço de inspiração modernista enquanto que nos espaços mais públicos, como as salas de convívio ou a biblioteca, é usada madeira de sucupira na estrutura das cadeiras e poltronas com assentos em estofos e nas mesas, combinada com tampos revestidos a fórmica, com referências muito mais próximas do desenho nórdico. A variedade de tipos de mobiliário desenhados para cada um dos edifícios⁴¹ deixa perceber que cada peça é executada em função de um programa pormenorizado, que incluía as mesas de xadrez, com o tabuleiro encastrado no tampo, as mesas e marcadores de bilhar, ou as mesas de ping-pong, sem recorrer nunca, com excepção da instalação da cozinha, a mobiliário de série. Todas estas relações são ainda reforçadas

pela Junta Nacional de Educação e, em 29 de Maio de 1961, os painéis intitulados “Evolução do Traje Académica entre a Idade Média e Contemporânea” são aplicados em obra, no revestimento da fachada da Avenida Sá da Bandeira. Ver processo em CAPOCUC 508. Arquivo da Universidade de Coimbra.

39. Manta e Pessoa, «Memória Descritiva de um Painel de Azulejos Policromados».

40. Alberto José Pessoa e João Abel Manta, «Memória Descritiva do Projecto de Mobiliário das instalações Académicas - Corpo II», 1 de Junho de 1960, CAPOCUC 539, Arquivo da Universidade de Coimbra. A mesma expressão de “harmonia plástica” ou “acerto plástico” com a arquitectura já tinha sido usada nas memórias descritivas dos projectos de mobiliário dos restantes dois corpos. Ver CAPOCUC 536 e 537.

41. Nas listas entregue com o Projecto de Mobiliário para orçamento podem-se contar 41 tipos diferentes de mobiliário no Corpo I, 44 tipos no Corpo II e 66 tipos no Corpo III. Ver, respectivamente, CAPOCUC 536, CAPOCUC 539 e CAPOCUC 537, Arquivo da Universidade de Coimbra.

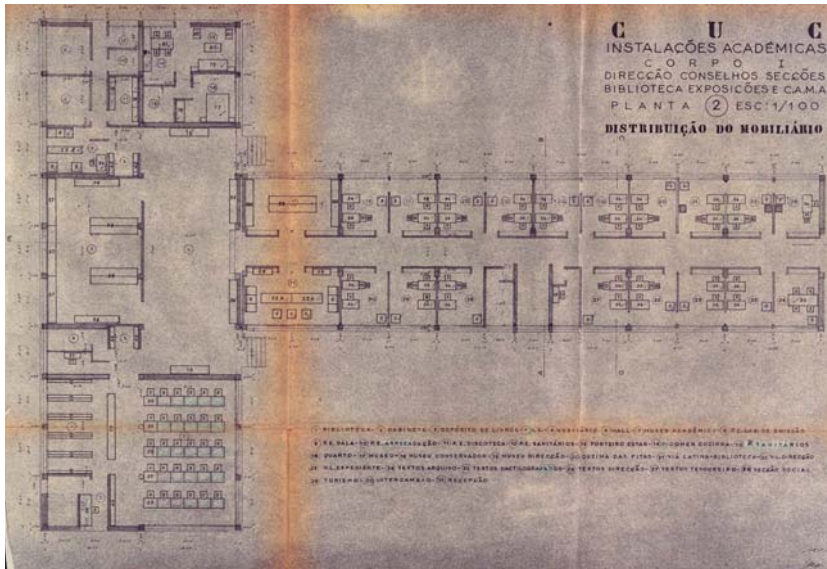


Figura 5.22.
A. Pessoa e J.A. Manta. Planta 2. Projecto de Mobiliário do Corpo I. 27 Março 1959.

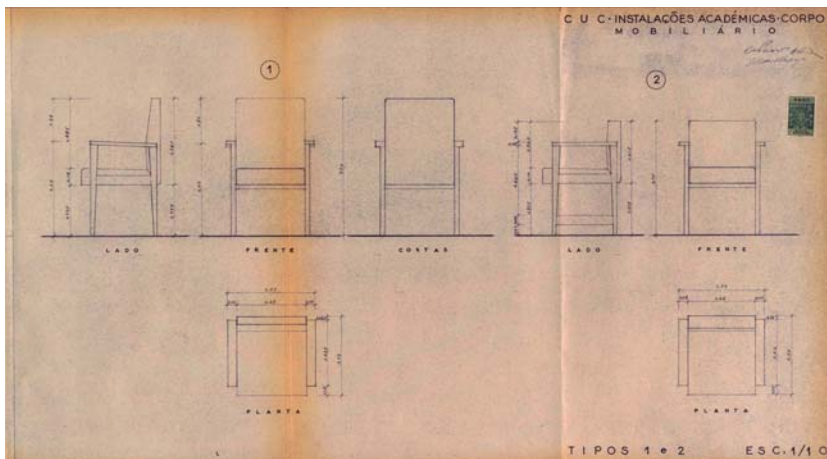


Figura 5.23.
A. Pessoa e J.A. Manta. Tipo 1 e 2. Projecto de Mobiliário do Corpo I. 27 Março 1959.

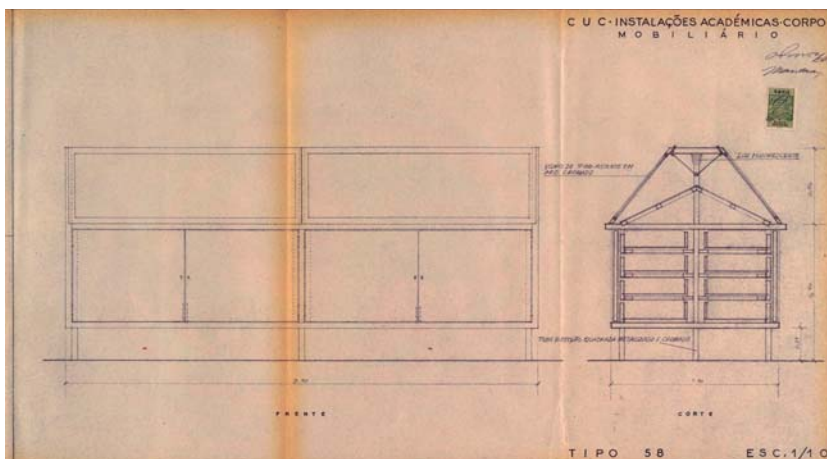


Figura 5.24.
A. Pessoa e J.A. Manta. Tipo 58 (Vitrine). Projecto de Mobiliário do Corpo I. 27 Março 1959.

Figura 5.25.
A. Pessoa e J.A. Manta. Tipo
13 e 39 (Cabides). Projecto de
Mobiliário do Corpo III. 27
Março 1959.

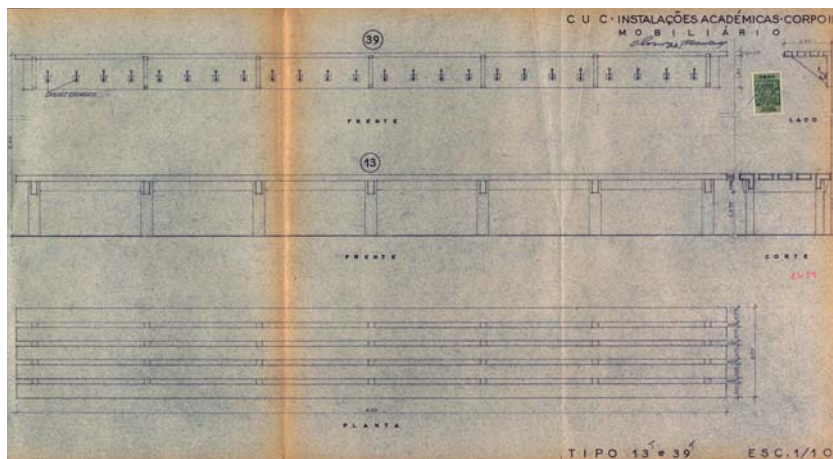


Figura 5.26.
A. Pessoa e J.A. Manta. Tipo
11 (Marcador dos Bilhares).
Projecto de Mobiliário do
Corpo III. 27 Março 1959.

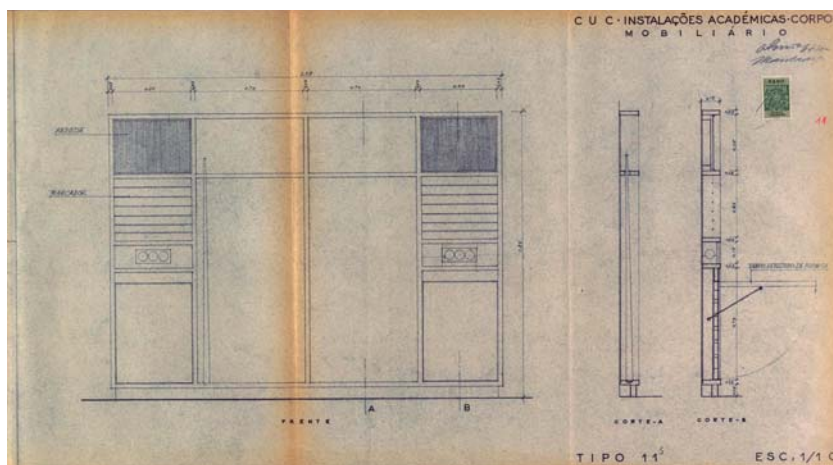


Figura 5.27.
A. Pessoa e J.A. Manta.
Tipo 24 e 24A. Projecto de
Mobiliário do Corpo III (Mesa
e Mesa de Xadrez). 27 Março
1959.

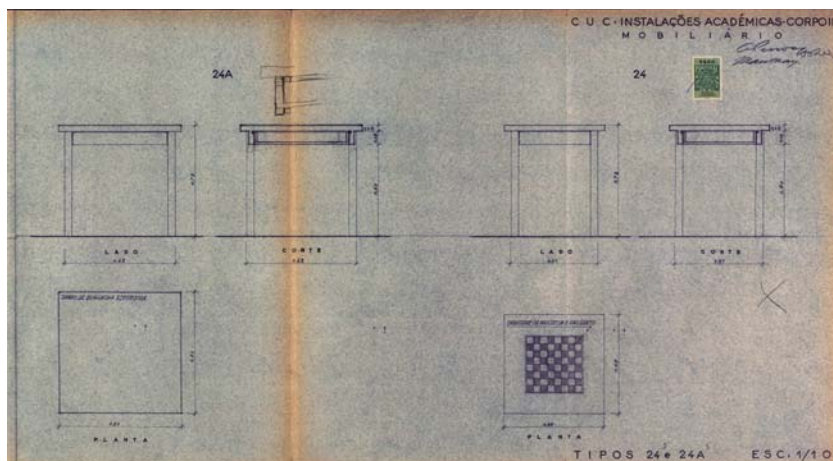




Figura 5.28.
Vista da Sala de Convívio.
Corpo III. Foto de Horácio
Novais.



Figura 5.29.
Vista da Sala de Bilhar. Corpo
III. Foto de Horácio Novais.



Figura 5.30.
Vista da Sala de Jogos. Corpo
III. Foto de Horácio Novais.

pelo desenho dos aparelhos de iluminação, dispostos em cada espaço de acordo com a relação que estabelecem com o mobiliário e com a estrutura.

No cine-teatro, em particular, o desenho do mobiliário vai para além da distribuição e organização do espaço: a bilheteira, os bengaleiros no vão das escadas, o balcão do bar do *foyer* e, em especial os elementos que definem a sala de espectáculos, não são apenas uma extensão da estrutura mas fazem parte integrante da arquitectura. A caracterização do espaço é determinada pela escolha da pormenorização e dos revestimentos que integram essas peças de mobiliário. Mesmo nos espaços menos públicos, como camarins e salas de caracterização, muito do mobiliário é encastrado, desenhado para um local específico, determinando uma muito maior complexidade e especificidade do programa em causa.

A encomenda do projecto de mobiliário e equipamento constituiu um processo autónomo, dirigido directamente a Alberto Pessoa como “um complemento do projecto geral de que o referido arquitecto é autor” e com dispensa da realização de concurso público “dada a aptidão revelada (...) em projectos anteriores de mobiliário para a Faculdade de Letras e da Biblioteca Geral”.⁴² Tal como tinha feito nesses projectos anteriores, Pessoa desenvolve o projecto do mobiliário em função da caracterização de cada espaço, enfatizando a lógica do sistema espacial e do programa que o recebe. No entanto, no conjunto das Instalações Académicas existe uma total convergência entre a linguagem e expressão plástica da estrutura e do equipamento. Aqui estamos perante um equipamento colectivo concebido para receber as actividades comunitárias dos estudantes, sem a lógica de representatividade ou de distinção hierárquica que existia nos casos anteriores e a própria linguagem moderna do edifício, permite uma adequação muito mais directa com a caracterização de um mobiliário para um uso partilhado e quotidiano.

No conjunto das Instalações Académicas, uma década antes do que viria a acontecer na obra emblemática da Sede e Museu da Fundação Gulbenkian, Pessoa e Manta materializam a ideia da convergência das várias disciplinas de projecto para a criação de um ambiente unitário, identificando-se intencionalmente com o projecto da síntese de todas as artes tão presente no discurso da arquitectura moderna: este conjunto, afirmam, “corresponde a uma perfeita integração das Artes Plásticas, isto é: à concepção una e simultânea do todo e do pormenor, da arquitectura e da decoração, fundidas numa só intenção plástica”.⁴³

Não quer isto dizer que nos restantes edifícios da Cidade Universitária - assim como nos edifícios

42. CAPOCUC, «Ofício. Pedido de autorização para adjudicação directa de projecto de mobiliário a Alberto Pessoa», 28 de Fevereiro de 1958, CAPOCUC 492, Arquivo da Universidade de Coimbra. O projecto final do mobiliário do Corpo I e Corpo III será entregue em Março de 1959 e do Corpo II apenas em Junho de 1960. As empreitadas serão adjudicadas a três empresas diferentes, respectivamente à Firma L. Costa, Lda, a Arnaldo José da Costa e à Casa Sousa, o que ainda torna mais notável a uniformidade existente entre todo o mobiliário e pormenor executado. Ver CAPOCUC 536, CAPOCUC 537 e CAPOCUC 539, Arquivo da Universidade de Coimbra.

43. Manta e Pessoa, «Memória Descritiva de um Painel de Azulejos Policromados».

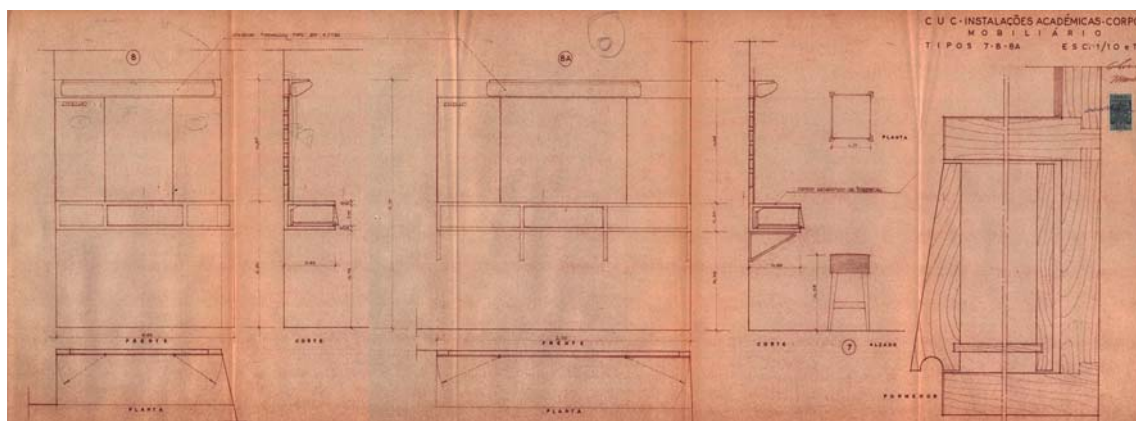
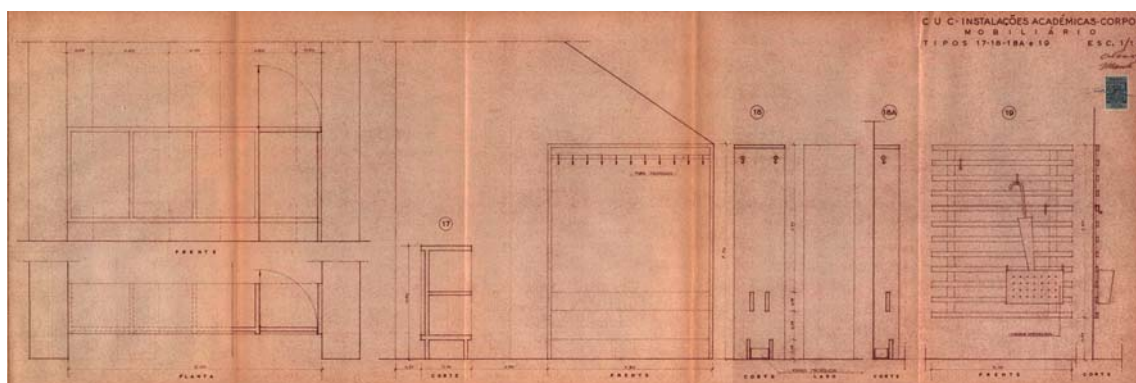
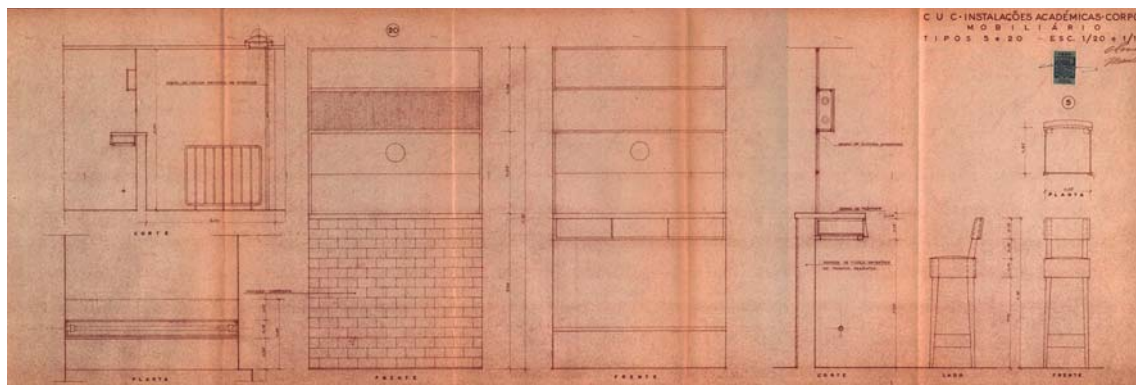


Figura 5.31. A. Pessoa e J.A. Manta. Tipo 5 e 20 (Bilheteira). Projecto de Mobiliário do Corpo II. 1 Junho 1960.

Figura 5.32. A. Pessoa e J.A. Manta. Tipo 17 e 18 (Bengaleiro). Projecto de Mobiliário do Corpo II. 1 Junho 1960.

Figura 5.33. A. Pessoa e J.A. Manta. Tipo 7 e 8 (Toucador dos Camarins). Projecto de Mobiliário do Corpo II. 1 Junho 1960.

públicos promovidos pelo Estado Novo, em geral, - não tenha existido uma extensão dos projectos de arquitectura através de intervenções artísticas ou dos projectos de pormenorização. Vejam-se, por exemplo, os conjuntos escultóricos da entrada da Biblioteca Geral de António Duarte ou o painel cerâmico colocado no interior da Sala de Leitura, desenhado por Jorge Barradas, acompanhando a forma curva da galeria superior. O que acontece é que, nesses casos, a integração das artes plásticas é feita valorizando temas historicistas e recursos formais do classicismo monumental e não da estética moderna.⁴⁴ Com efeito, o que existe é um confronto entre dois paradigmas diferentes que opõe a ideia de integração das artes explorada pelos regimes autoritários para expressão dos valores fundamentais da ordem e do poder e aquela que temos vindo a seguir, inspirada nas correntes de vanguarda e suportou o discurso moderno do pós-guerra pela expressão de valores culturais e sociais colectivos. É neste último que enquadrámos o conjunto das Instalações Académicas de Coimbra, um equipamento colectivo onde a experiência da Síntese das Artes foi entendida plenamente como expressão dos princípios de uma nova monumentalidade, integrando os princípios da arquitectura funcionalista com visões mais humanistas.

Debate e recepção: “um amplo e moderno edifício”

A 14 de Março de 1962 é elaborado o texto de apresentação das Instalações Académicas de Coimbra para constar na monografia oficial publicada pelo Ministério das Obras Públicas. Na introdução do texto enviado pela CAPOCUC pode ler-se que:

Adentro dos empreendimentos abrangidos no Plano Geral da Cidade Universitária de Coimbra encontram-se concluídas as Novas Instalações Académicas, realização que vem ao encontro das mais legítimas aspirações da Academia e constitui uma obra de grande vulto, alto interesse social e cultural para a mais antiga Universidade Portuguesa. (...) O grupo de edifícios, de linhas modernas e harmoniosas, corresponde ao mais feliz aproveitamento urbanístico do local, tendo havido da parte dos autores do projecto o maior cuidado na coordenação dos planos arquitectónicos e funcionais com o enquadramento das zonas livres, representadas nomeadamente pelo jardim interior de belo traçado e repousante conjunto.⁴⁵

Lidas estas linhas, nada faz crer o longo e atribulado processo de concepção e construção do edifício e as críticas de que foi alvo quer por parte das instituições públicas que representavam o regime, nomeadamente o próprio Ministro Arantes de Oliveira, como por parte dos dirigentes académicos. Na verdade, como já se afirmou no capítulo anterior, o trabalho desenvolvido por Pessoa e Manta para as Instalações Académicas só foi possível graças ao apoio constante de Cristino da Silva, a partir do cargo de destaque que ocupava na CAPOCUC. Por mais do que uma

44. Sobre os temas e o significado das obras de arte da Cidade Universitária de Coimbra ver Nuno Rosmaninho, *O Poder da Arte: O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006), 268–306.

45. Portugal. Ministério das Obras Públicas, *Cidade Universitária de Coimbra: Instalações Académicas* (Lisboa: Ministério das Obras Públicas, s.d). A minuta do texto aparece num documento enviado ao Ministro das Obras Públicas juntamente com as 21 fotografias que surgem na publicação em CAPOCUC 39-D, Arquivo da Universidade de Coimbra.

vez, Cristino é chamado a defender a proposta e os seus autores perante o Conselho Superior de Obras Públicas (CSOP), a Junta Nacional de Educação (JNE) e o Ministro das Obras Públicas que, em diversas circunstâncias, mostrou o seu desagrado com o aspecto formal da proposta.

A primeira delas foi logo em Dezembro de 1954, na apreciação do segundo anteprojecto, onde sugeriu que “no novo estudo procurar-se-á assegurar maior interesse arquitectónico, que não agradou tal como foi figurado no trabalho apresentado”.⁴⁶ Novamente, na aprovação do anteprojecto definitivo, em Fevereiro de 1956, o ministro voltou a demonstrar a sua insatisfação com o resultado final, afirmando que:

Antes de se fixarem soluções quanto ao partido arquitectónico, em correspondência com as recomendações do parecer, eu desejaria acompanhar as tentativas do arquitecto para aperfeiçoamento da sua concepção plástica do empreendimento. Torna-se indispensável que este conjunto de instalações constitua uma realização arquitectónica da nossa época e o autor do projecto terá de mobilizar todos os seus recursos para que este fim seja plenamente atingido.⁴⁷

Esta aprovação era no entanto inevitável após o CSOP já se ter pronunciado, baseando, por sua vez, a sua opinião num relatório da Comissão de Revisão da CAPOCUC da qual faziam parte Manuel de Sá e Mello, Luís Cristino da Silva e o engenheiro chefe dos serviços técnicos, António Alves Sousa, onde se tinha afirmado que “a Comissão acompanhou de perto a elaboração do trabalho e verificou que ele possui sobre o ponto de vista funcional, urbanístico e estético as condições necessárias para dar satisfação ao respectivo programa”.⁴⁸ Uma vez mais se encontram neste processo as grandes ambiguidades das posições oficiais em relação ao carácter da obra pública: por um lado temos a Comissão de Revisão da CAPOCUC a defender a proposta moderna para as Instalações Académicas; por outro, o parecer do CSOP, apesar de não ir contra o que já tinha sido decidido pela CAPOCUC, não deixou passar a oportunidade de afirmar que preferia uma solução desenhada com base na “tradição portuguesa”, ao que se contrapõe a posição de Arantes de Oliveira que, não concordando com a proposta apresentada defende ainda assim, uma obra de acordo com a “nossa época”.

Em Fevereiro de 1957, antes da aprovação do projecto final, o Ministro solicita novo relatório da Comissão de Revisão da CAPOCUC, que deveria contar, em particular, com a “apreciação do Arq. Cristino da Silva” uma vez que, segundo afirma, “continuo com a impressão que o Arq. Pessoa não deu muita atenção a esta incumbência e antes fez no ar o seu trabalho”.⁴⁹ No parecer elaborado como resposta a este pedido, pode ler-se,

46. Arantes de Oliveira, «Ofício do Ministro das Obras Públicas».

47. Eduardo Arantes de Oliveira, «Despacho com Aprovação do Ante-projecto das Instalações Académicas e Coimbra», 13 de Fevereiro de 1956, CAPOCUC 340, Arquivo da Universidade de Coimbra.

48. Relatório da Comissão de Revisão da CAPOCUC cit. in Conselho Superior de Obras Públicas, «Parecer do Conselho Superior de Obras Públicas».

49. Eduardo Arantes de Oliveira, «Carta ao Director Delegado Eng. Sá e Mello», 28 de Janeiro de 1957, CAPOCUC 475 A-2, Arquivo da Universidade de Coimbra.



Figura 5.34.
Cristino da Silva com
Américo Tomás e Arantes de
Oliveira em visita à obra das
Instalações Académicas. 13
Maio 1960.

Quanto ao aspecto plástico do projecto, representado pelo equilíbrio das grandes massas construtivas (...) apresenta maior pureza e nitidez na expressão das suas linhas arquitectónicas, podendo considerar-se a sua composição absolutamente integrada no espírito da nossa época (...). O conjunto arquitectónico destes edifícios integra-se com a necessária dignidade no âmbito solene da Cidade Universitária de Coimbra, marcando com acentuado carácter o espírito viril da mocidade.⁵⁰

Perante a posição tomada pela Comissão de Revisão, Arantes de Oliveira acaba por aprovar o projecto final mas sem deixar de afirmar que o faz “sob reservas” relativamente ao cumprimento das considerações que fez sobre a qualidade do projecto.⁵¹

Mais tarde, já durante o decorrer da obra, Cristino será novamente chamado a defender a proposta, desta vez por causa do parecer negativo da Junta Nacional de Educação da Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes (DGESBA) sobre a aplicação do painel de azulejos da autoria de João Abel Manta na fachada do restaurante, dado o “valor secundário do edifício” e o impacto que teria “na monumentalidade e sobriedade” do acesso à Cidade Universitária.⁵² Uma vez mais, o director da Comissão de Obras da Cidade Universitária e Cristino da Silva, vêm em defesa do projecto. Tentando ainda reverter a decisão, defendem a integridade da obra e a posição dos autores, considerando que a Junta Nacional de Educação “se desviou do assunto posto à sua apreciação”, não se limitando a julgar o elemento decorativo, como era sua função, mas dando “opinião sobre o arranjo arquitectónico do local” e alertando ainda que “este painel encontra-se representado desde o início deste estudo, no ante-projecto e projecto definitivo, aprovados respectivamente, nas devidas datas, pelo Conselho Superior de Obras Públicas e por Vossa

50. Manuel de Sá e Mello, Luís Cristino da Silva, e António Alves Sousa, «Parecer definitivo das Instalações Académicas da Cidade Universitária de Coimbra. Comissão de Revisão da CAPOCUC», 25 de Fevereiro de 1957, CAPOCUC 475 A-2, Arquivo da Universidade de Coimbra.

51. Arantes de Oliveira, «Carta ao Director Delegado Eng. Sá e Mello».

52. Parecer da Junta Nacional de Educação da Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes in Sá e Mello, «Exposição da CAPOCUC ao Ministro das Obras Públicas».

Excelência”.⁵³ Em Setembro desse ano, perante as dúvidas apresentadas pelo responsável pela construção do Corpo II e Corpo III, Mello Gouveia, sobre o revestimento final das fachadas, Cristino responde ainda que “os painéis devem ser executados nas condições estabelecidas no respectivo projecto, devendo portanto, descontar-se a espessura do azulejo na aplicação do reboco”.⁵⁴ Apesar de todos os esforços, o painel originalmente desenhado para a fachada nascente acaba, como vimos anteriormente, colocado como uma peça isolada no interior do jardim.

Por outro lado, em relação às críticas que foram sendo apresentadas pela direcção da Associação Académica, nomeadamente em relação ao pedido de alterações do cine-teatro entregue directamente ao Ministro da Educação Nacional, a CAPOCUC veio sempre em defesa dos autores do projecto, acusando a associação de estudantes de ter acompanhado a elaboração do programa e de todo o processo e ainda de ser responsável por atrasos consideráveis no avançar dos trabalhos.⁵⁵ Apesar dos inúmeros pedidos de alterações e dos comentários mais críticos em relação ao edifício, os estudantes eram os que aguardavam com maior ansiedade pela sua concretização. Ao longo de anos, foram exigindo junto do Reitor e através do jornal *Via Latina* melhores condições do que as tinham na sede provisória instalada no Palácio dos Grilos e reivindicando instalações condignas, um teatro e um restaurante universitário. Quando o projecto foi tornado público, a *Via Latina* publicou um artigo com a apresentação da nova sede onde afirmavam que tinha sido elaborado “em sério e efectivo estudo da orgânica interna” que resultara numa solução onde se “pode constatar terem sido resolvidas de forma tão brilhante, todas as sugestões e projectos apresentados”.⁵⁶

No entanto, após anos a exigir novas instalações adequadas para o funcionamento das actividades académicas, no momento em que estas ficam concluídas a academia atravessava o seu primeiro embate político contra o regime o que implica, consequentemente, o atraso na entrega das novas Instalações Académicas aos estudantes. Após a realização do primeiro evento público no Teatro Académico, em Setembro de 1961, o ano lectivo seguinte será marcado pela Crise Académica de 1962 durante a qual a direcção da academia de Coimbra é suspensa por ordem do Ministério

53. Manuel de Sá e Mello, «Exposição da CAPOCUC ao Ministro das Obras Públicas». A carta enviada por Manuel de Sá e Mello ao Ministro foi alvo de vários rascunhos que se encontram no Arquivo juntamente com a versão final. Apesar do documento ser apenas assinado pelo Director, foi corrigido por Cristino da Silva como se pode ver na nota escrita à mão existente no canto inferior esquerdo de um dos rascunhos que diz “Minuta do Ex.mo Arq.to C. Da S.” In CAPOCUC 508, Arquivo da Universidade de Coimbra.

54. CAPOCUC e Cristino da Silva, «Carta dirigida ao Eng. Álvaro de Mello Gouveia», 8 de Setembro de 1959, CAPOCUC 514, Arquivo da Universidade de Coimbra. Ainda sobre a posição de Cristino a favor da colocação dos painéis, veja-se a nota interna enviada pelo engenheiro dos Serviços Técnicos da CAPOCUC, Alves de Sousa, a Sá e Mello, em Junho de 1960, informando que o arquitecto tinha entregue a proposta do painel para a fachada dos ensaios a João Abel Manta e pedindo indicações sobre como proceder porque não sabe se a proposta é para avançar in CAPOCUC 508, Arquivo da Universidade de Coimbra.

55. Ver CAPOCUC, «Informação sobre a exposição apresentada pela Direcção da Associação Académica de Coimbra» de 10 de Fevereiro de 1958 e posteriores Informações sobre a Evolução das Obras da Cidade Universitária de Coimbra enviadas ao longo de 1959 in CAPOCUC 340, Arquivo da Universidade de Coimbra.

56. «A Nova Sede da Associação Académica», *Via Latina*, 8 de Março de 1956.

da Educação e as instalações em funcionamento no Palácio dos Grilos encerradas.⁵⁷ Perante estes eventos, o processo de transferência de gestão das Instalações Académicas ao Ministério da Educação Nacional, que se tinha iniciado em finais de 1961 é adiado cerca de um ano. Em Novembro de 1962, por sugestão de Arantes de Oliveira, o Ministro da Educação Lopes de Almeida decide pela entrega directa das instalações à Reitoria, considerando que é “urgente restaurar-se a vida normal da Associação Académica e dos demais organismos circum-escolares” apesar de, na sua opinião, não ser conveniente reabrir a antiga sede no Palácio dos Grilos. Nesse sentido é decidido que:

A parte das novas instalações académicas que tem entrada para a Rua Padre António Vieira (administração da Associação Académica e das suas diferentes secções, organismos autónomos e respectivas salas de ensaios, secções de textos, etc.) deve imediatamente ser entregue aos organismos a que se destinam, que continuarão a viver sob a forma de auto-gestão, com subvenções da Reitoria e do Ministério da Educação Nacional.

O teatro, salas de convívio, refeitório, etc. terão de ficar, por força do art.º 11 do Decreto-lei nº 44.632 de 15 do corrente, na directa dependência da reitoria. Só devem entrar em funcionamento normal depois de aprovadas as dotações orçamentais necessárias para pessoal e material. Espera-se que, enquanto tal não possa verificar-se, a Comissão de Obras da Cidade Universitária continue a zelar pela respectiva conservação.⁵⁸

Paradoxalmente, é durante um ano tão conturbado na relação entre o movimento estudantil e o regime que o Ministério das Obras Públicas celebra a conclusão das novas Instalações Académicas e Desportivas com o lançamento da monografia oficial dos dois complexos da Universidade de Coimbra, uma pequena edição que, de certo modo, era também uma homenagem à própria Associação Académica. Para além do texto descritivo de cada um dos conjuntos, escritos pela CAPOCUC para o efeito, a monografia integrava uma série de fotografias da autoria de Horácio Novais. Com as Instalações totalmente equipadas mas ainda sem qualquer sinal de uso ou apropriação, as fotografias tiradas ao conjunto antes da sua inauguração traduzem, de forma exemplar, a modernidade e a qualidade do conjunto no momento da sua conclusão. Mais do que as palavras do Reitor na abertura da monografia, estas imagens serão o registo mais eficaz da presença em pleno centro da cidade de “um amplo e moderno edifício”.⁵⁹

Tal como em muitos outras casos de obras modernas fotografadas no momento imediatamente seguinte à sua conclusão, também aqui estas imagens irão contribuir para o próprio sucesso e

57. Para uma cronologia dos episódios que marcaram a Crise Académica de 1962 ver Artur Pinto, ed., *100 Dias que Abalaram o Regime. A Crise Académica de 1962* (Lisboa: Edições Tinta da China, Lda, 2012), 129–41.

58. Direcção-Geral do Ensino Superior e Belas Artes do Ministério da Educação Nacional, «Ofício», 8 de Novembro de 1962, CAPOCUC 568, Arquivo da Universidade de Coimbra. Os autos de entrega das Instalações Académicas e Instalações Desportivas entre a CAPOCUC e a Reitoria da Universidade de Coimbra são assinados a 29 de Novembro de 1962. O novo edifício da sede só será efectivamente entregue à Associação Académica no início do ano lectivo 1963/1964, ano em que entra também em funcionamento o serviço de refeições na cantina.

59. Guilherme Braga da Cruz, Reitor da Universidade de Coimbra in Portugal. Ministério das Obras Públicas, *Cidade Universitária de Coimbra: Instalações Académicas*.



Figura 5.35.
Vista do jardim. Corpo III.
Foto de Horácio Novais.



Figura 5.36.
Vista do jardim. Corpo III.
Foto de Horácio Novais.



Figura 5.37.
Vista da Biblioteca. Corpo I.
Foto de Horácio Novais.

reconhecimento da obra. É ainda a partir dessas imagens que hoje é possível antever o resultado da perfeita integração entre arquitectura, mobiliário e arranjos exteriores e a qualidade de alguns dos espaços interiores das Instalações Académicas de Coimbra que, actualmente, se encontram profundamente descaracterizados. Na verdade, com excepção do cine-teatro que foi alvo obras de renovação em 1993, os restantes espaços não só não foram alvo de nenhuma intervenção de revalorização, como, pelo contrário têm assistido a sucessivas alterações avulsas, sem qualquer preocupação com o seu impacto na qualidade do conjunto.⁶⁰

Duas dessas fotografias de Horácio Novais foram escolhidas para ilustrar a publicação das Instalações Académicas no número especial da *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicado a construções escolares e universitárias do pós-guerra e editado pouco tempo após a sua conclusão, em 1963.⁶¹ Tal como justificado no texto introdutório desse dossier, foram identificados os exemplos de edifícios escolares e universitários onde os modelos de organização dos espaços escolares já não seguem concepções estáticas e rígidas num único edifício compacto mas, pelo contrário, usam uma distribuição em edifícios menores, organizados em torno de um espaço de reunião comum trazendo para o desenho dos espaços escolares a escala humana, numa tradução arquitectónica dos novos conceitos pedagógicos. A escolha das Instalações Académicas para integrar esta selecção internacional, num dos mais importantes meios de divulgação da arquitectura moderna da Europa e do mundo ocidental em geral, é o reconhecimento não só da modernidade do conjunto mas também da partilha de um modelo comum com os equipamentos do mesmo tipo promovidos no pós guerra.

As imagens captadas por Novais funcionam neste caso como as fotografias que Robert Damora tirou, em 1950, ao conjunto de *Harvard Graduate Center* para a *Architectural Forum*.⁶² Pela sua formalização como um centro de estudantes composto por vários edifícios organizados em torno de um pátio delimitando um novo espaço, pela importância que a escala humana encontra no desenho desse espaço, pela relação urbana que estabelece e pelo debate teórico que gerou na confrontação de modelos físicos para a vida quotidiana e comunitária dos estudantes, o *Harvard Graduate Center* é uma referência incontornável para a leitura e interpretação do conjunto das

60. Sobre o assunto ver José António Bandeirinha, «Edifício da Associação Académica sobrelotado e “mastigado” pelos estudantes (entrevista por André Jegundo)», *Público*, 11 de Fevereiro de 2007, <http://www.publico.pt/j120857>. Ver também José António Bandeirinha e Susana Constantino, «Conservação do Património: Edifícios Modernos. As Instalações Académicas de Coimbra, um Caso de Estudo», *Construção Magazine*, n. 66 (Março de 2015): 20–25. Existe um projecto da autoria de Gonçalo Byrne, de 2006, para a renovação do edifício da sede da Associação Académica, mas nunca foi prevista nenhuma intervenção que entendesse as Instalações Académicas como um conjunto único.

61. «Centre des Étudiants de l'Université de Coimbra», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Avril-Mai de 1963, XXXI.

62. Nos Estados Unidos da América, Robert Damora (1912-2009) surge entre os nomes dos vários fotógrafos de arquitectura moderna como Julius Shulman, Balthasar Korab ou Ezra Stoller. Sobre a obra de Damora na afirmação de uma identidade da arquitectura moderna americana ver Karla Cavarra Britton, «Robert Damora and the mission of American Architecture», *The Journal of Architecture* 21, n. 7 (Setembro de 2016): 995–1011.

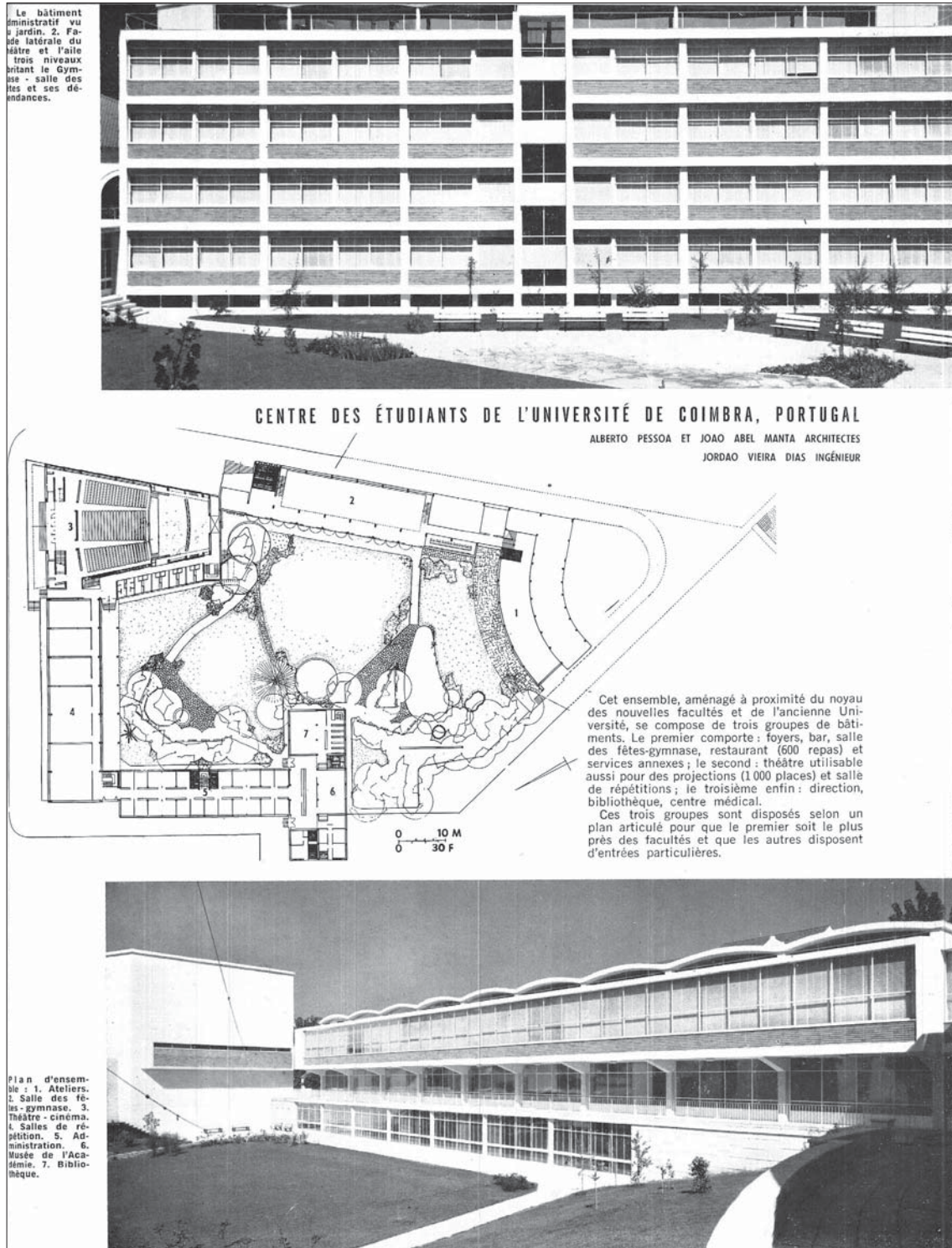


Figura 5.38. Instalações Académicas publicadas na *L'Architecture d'aujourd'hui*, Abril-Maio 1963.



Figura 5.39.
Instalações Académicas. Foto de Horácio
Novais.



Figura 5.40.
Harvard Graduate Center. Foto de Robert
Damora.

Instalações Académicas de Coimbra. Nos dois casos, a importância da sua linguagem moderna não está no carácter inovador em si mas no contexto em que é usada: quer no campus de Harvard como na cidade universitária de Coimbra, surgiram como edifícios inesperadamente modernos, que romperam com as linguagens de identidade dos conjuntos. O que as fotografias de Novais e Damora exploram é precisamente o potencial funcionalista e, apesar da quase ausência de pessoas nas imagens, as qualidades da escala da arquitectura de cada um dos conjuntos. Transcendendo a mera documentação fotográfica, as imagens de ambos representam de forma “heróica” as qualidades funcionalistas de um edifício moderno, transformando-as nas características que lhes conferem a imagem de expressão de uma monumentalidade moderna.

5.2. Um Espaço Comum: Equipamento para a Vida em Comunidade

O Teatro como novo lugar para a cultura

Em 1944, no texto “The Human Scale in City Planning”, José Luís Sert define os centros cívicos e culturais da cidade moderna, afirmando que constituem o elemento mais importante da cidade, “o seu cérebro e a máquina que comanda” e que neles se deveriam localizar “os edifícios universitários, os principais museus, a biblioteca pública central, as principais salas de espectáculos e teatros (...), jardim e áreas especialmente planeadas para encontros públicos, os principais monumentos constituindo marcos na paisagem da região e símbolos das aspirações populares.”⁶³ Depois desta primeira descrição, será o CIAM 8, realizado em 1951 sob o tema do “Core of the City” que irá recuperar definitivamente a importância dos centros cívicos e dos edifícios públicos para o debate de re-humanização da arquitectura e da cidade moderna. Os CIAM irão apresentar o Core como “o coração físico da comunidade”. Quer no sentido metafórico como literal, a escolha do Core como tema - e a sua tradução como “Heart of the City”, - servirá para potenciar o papel cultural, simbólico e humanista desempenhado pelos centros cívicos enquanto órgãos vitais da vida comunitária da cidade.⁶⁴

Alguns anos depois, como vimos, será Alvar Aalto a reflectir sobre a importância urbana dos edifícios públicos como áreas comuns a todos os cidadãos e cuja posição na comunidade devia ser “tão importante como os órgãos vitais no corpo humano”.⁶⁵ Tal como Sert e o CIAM 8, Aalto também recorre ao simbolismo da importância orgânica dos edifícios colectivos na vida da

63. José Luis Sert, «The Human Scale in City Planning», em *New Architecture and City planning*, ed. Paul Zucker (New York: Philosophical Library, 1944), 403–4.

64. Grupo MARS in José Luís Sert, «Centres of Community Life», em *CIAM 8. The Heart of the City*, ed. Jaqueline Tyrwhitt, José Luís Sert, e Ernesto N. Rogers (New York: Pellegrini and Cudahy, 1952), 6. Para uma leitura sobre os vários significados da expressão “heart” no CIAM 8 ver Leonardo Zuccaro Marchi, «The Heart of the City. Continuity and complexity of an urban design concept» (Dissertação de Doutoramento, Delft University of Technology, 2013), 67–82.

65. Alvar Aalto, «The Decline of Public Building» (1953), *Sketches Alvar Aalto*, ed. Göran Schildt, trad. Stuart Wrede (Cambridge MA: MIT Press, 1978), 111–13. Ver capítulo 2.1.

cidade, apresentando vários programas sociais, educativos e culturais como os exemplos que melhor respondem ao apelo cívico da vida urbana. Na sua opinião, esses espaços que servem a vida pública podem aparecer na cidade sob diferentes formas de instituições comunitárias, como bibliotecas, museus, edifícios universitários ou centros culturais, formas que desenvolve profusamente na sua actividade profissional, explorando sempre plástica e espacialmente o papel simbólico dos espaços de auditório como símbolos da vida pública que recebiam.

Várias décadas mais tarde, em 1992, o arquitecto espanhol Manuel de Solà-Morales sugeriria que o potencial cívico das cidades contemporâneas residia nos “espaços ambíguos” e “intermediários” onde a sua “forma pública” é desempenhada, espaços colectivos que não são exclusivamente públicos nem privados, mas que, pelo contrário, são simultaneamente públicos e privados. Reflectindo sobre o papel colectivo dos edifícios urbanos e na sua relação com a questão da propriedade e do uso, afirma que existem espaços públicos que são usados para actividades privadas e espaços privados que permitem usos colectivos. A cidade é, no seu entender, o lugar onde o privado pode ter um papel público e social.⁶⁶

A leitura que, nesse sentido, se pode fazer sobre o conjunto das Instalações Académicas de Coimbra não é linear do ponto de vista simbólico do seu uso público. Por um lado, a presença num lugar estrutural do centro da cidade de um equipamento colectivo, um conjunto universitário de carácter cultural e um local de convívio é inquestionável; por outro, uma situação de ambiguidade como aquela apontada por Solà-Morales também se verifica: estamos perante um equipamento de promoção pública destinado às actividades quotidianas de uma comunidade específica mas onde alguns dos espaços comuns são abertos à cidade. Para além do jardim, do restaurante e da sala de festas que funcionam como espaços de convívio mais “privados”, do museu e sala de exposições que originalmente integraram o edifício administrativo, é com o Teatro que este conjunto se vai afirmar como um equipamento colectivo e cultural ao serviço não só da comunidade universitária mas também da cidade. Na verdade, o Teatro das Instalações Académicas vive desde a sua inauguração este duplo papel de ser um teatro universitário ao serviço das suas próprias expectativas culturais e, simultaneamente, um espaço que oferece um serviço público no domínio do teatro, dança, música e cinema. Sendo o único edifício teatral universitário existente em Portugal, tem construído a sua identidade combinando a função universitária com uma função pública mais alargada, integrando a cidade nas redes de divulgação cultural e abrindo a sua programação e a produção artística nacional e internacional à cidade.⁶⁷

66. Manuel de Solà-Morales, «Public Spaces, Collective Spaces», em *Architectural Positions. Architecture, Modernity and the Public Space*, por Tom Avermaete, Klaske Havik, e Hans Teerds (Amsterdam: SUN Publishers, 2009), 85–93. Este texto foi originalmente publicado no jornal *La Vanguardia*, a 12 de Maio de 1992.

67. Ver entrevistas a Fernando Matos Oliveira, actual director do Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV) desde 2011 em *Perfil*, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=grT-7ZD1ov0>; TAGV: 50 Anos [1961-2011], 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=32K9tpx4uvc&t=2s>.



Figura 5.41.
Alçado Principal do Teatro.
Foto de Horácio Novais.

Esta *abertura à cidade* pode ser lida, simbolicamente, na forma como este edifício se relaciona com o espaço urbano, isolando-se no vértice do conjunto orientado para a Praça da República. O teatro assume o seu carácter público orientando-se definitivamente para a cidade em detrimento de uma relação mais estreita com a Alta Universitária. É para a alameda do século XIX que abre a entrada principal e, nos níveis superiores, a galeria envidraçada do bar e o terraço. Tal como no *Royal Festival Hall* em Londres, também em Coimbra - com a devida transposição de escalas - o grande alçado envidraçado dos *foyers* servirá como símbolo da acessibilidade e transparência do próprio edifício e como imagem de marca da modernidade do conjunto.⁶⁸

A localização e formalização desta sala de espectáculos não pode, no entanto, ser entendida sem o devido enquadramento sobre a produção destes equipamentos culturais em Portugal. Desde 1927 que a construção de uma sala de cinema em Portugal estava regulamentada por um diploma legislativo que exigia que o edifício fosse exclusivamente dedicado, não autorizando a localização de salas de espectáculos em edifícios mistos.⁶⁹ Como consequência, esta legislação implicou a construção de edifícios urbanos autónomos e funcionalmente dedicados, enquanto que nas restantes cidades da Europa as salas de cinema surgem, desde cedo, em edifícios multifuncionais.⁷⁰ Também aqui, Pessoa e Manta tiveram de lidar com uma situação complexa. Na realidade, o volume do Teatro, apesar de pertencer a um conjunto de edifícios, aparece formalmente autónomo, com acessos independentes e um carácter muito mais público que os

68. O desenho original da fachada do *Royal Festival Hall* voltada para o rio era bastante mais compacto do que a imagem que hoje se conhece, com a sua galeria envidraçada sobre a rua, que pertence já à extensão e remodelação do edifício realizada em 1964. Ainda assim, como vimos, a relação de abertura estabelecida pelos *foyers* do *Royal Festival Hall* com o exterior foi considerada um símbolo das políticas do *welfare state*.

69. Ver Ministério da Instrução Pública - Inspeção Geral dos Teatros, «Decreto 13.564», Diário do Governo § I Série (1927). Sobre o impacto deste diploma legislativo na construção e caracterização física dos cine-teatros em Portugal ver Constantino P. Silva, *Arquitectura de Cine Teatros*.

70. Veja-se o caso do emblemático Cinema Capitol, inaugurado em 1933 no edifício Carrión na Gran Vía, em Madrid, um edifício que incluía além da sala de cinema, pisos de escritórios, habitação e comércio.

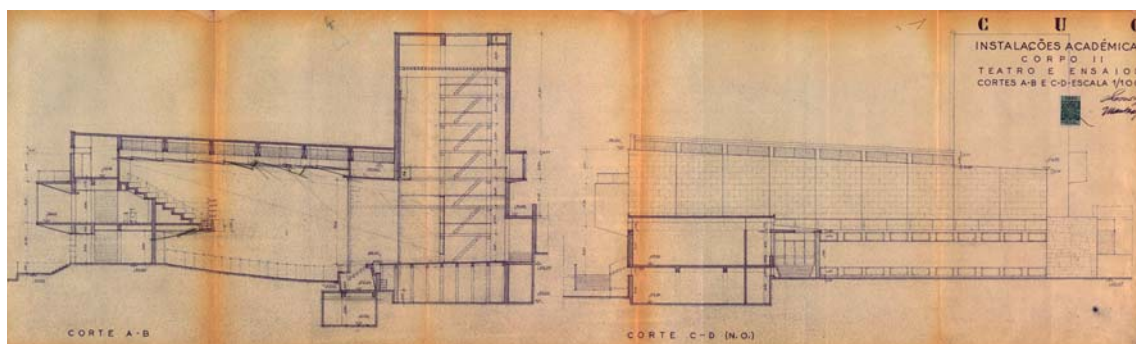
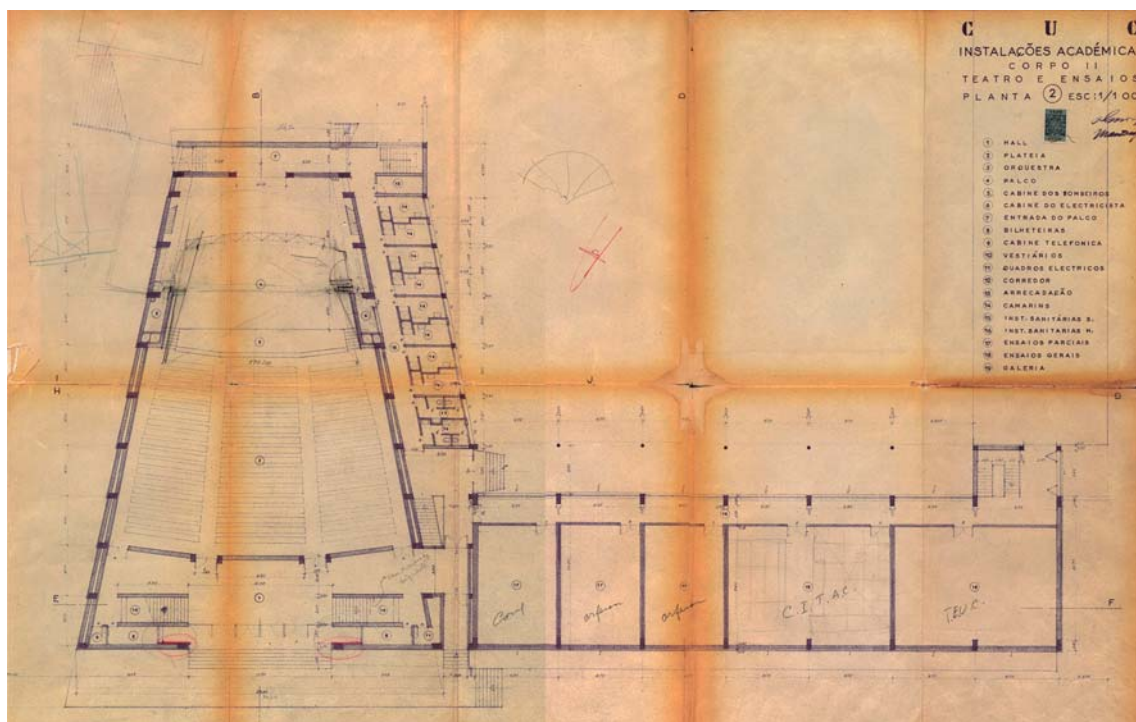
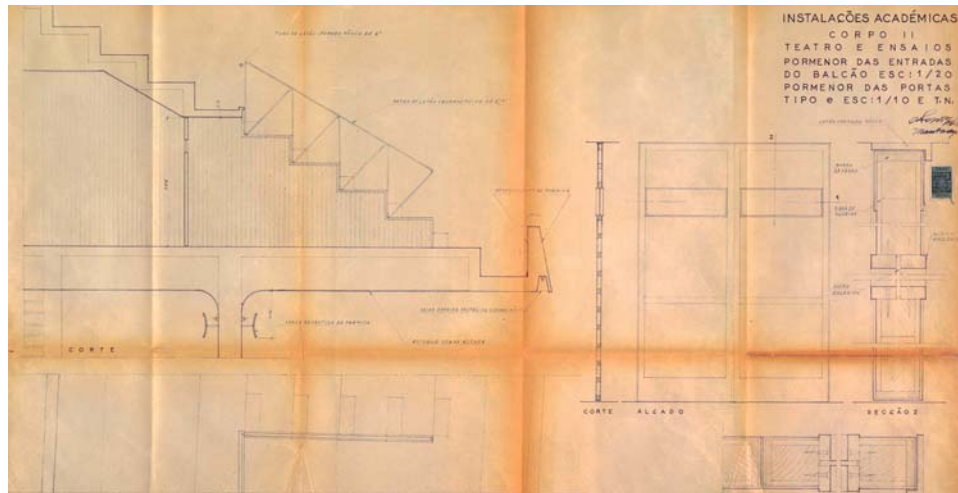


Figura 5.42. A. Pessoa e J.A. Manta. Pormenor das Entradas do Balcão. Projecto de Execução do Corpo III. 10 Outubro 1957.

Figura 5.43. A. Pessoa e J.A. Manta. Planta 2. Projecto de Execução do Corpo III. 10 Outubro 1957.

Figura 5.44. A. Pessoa e J.A. Manta. Cortes. Projecto de Execução do Corpo III. 10 Outubro 1957.



Figura 5.45
Sala de Teatro. Foto de
Horácio Novais.



Figura 5.46.
Sala de Teatro. Foto de
Horácio Novais.



Figura 5.47.
Entrada e Foyer Principal.
Foto de Horácio Novais.

restantes volumes. Esta situação, se por um lado obedecia a uma imposição legal que não era possível evitar, foi também explorada não só para conferir uma imagem assumidamente pública ao equipamento como também para alcançar a desejada fragmentação de volumes na composição geral do conjunto. A sua formalização soube tirar partido dos condicionalismos legais, propondo um volume que transpunha directamente para o exterior a organização interior do auditório, numa atitude que parte de “dentro” para “fora” fiel ao paradigma moderno *form follows function*.

Por outro lado, o mesmo diploma legal de 1927 obrigava a que a construção das salas de cinema nas cidade de província fosse acompanhada de todos os equipamentos e dispositivos técnicos capazes de receber os espectáculos de teatro, nomeadamente a caixa de palco, o sub-palco e os camarins. Como consequência, a maioria das salas de espectáculos construídas entre 1930 e 1960 acabaram por se materializar como cine-teatros, mesmo quando o seu objectivo inicial era o da construção de uma sala de cinema. Ao contrário desses casos, o cine-teatro das Instalações Académicas de Coimbra foi concebido prioritariamente como uma sala de espectáculos destinada aos grupos de teatro, de música e dança da associação de estudantes.⁷¹

O desenho do cine-teatro manteve, assim, muitas das especificidades comuns aos restantes exemplos construídos no país, nomeadamente, as regras de sucessão de espaços do público, auditório e zonas técnicas que determinavam a organização interna do edifício. Para além da situação original da sua integração num conjunto mais extenso e da ligação interna ao corpo dos ensaios, a organização do cine-teatro em si era bastante canónica, sem nenhuma inovação espacial particular. Não existe na disposição do auditório ou na sua relação espacial interna nenhuma pesquisa tipológica de relação entre plateia e palco como na Filarmónica de Berlim ou em algumas das *Maisons de la Culture* nem a inovação do tipo *egg-in-a-box* do *Royal Festival Hall*. As entradas no auditório são estabelecidas pelos pisos tradicionais da plateia e balcão e no interior do espaço a forma do auditório, ou o seu negativo, não tem nenhum impacto na configuração, com excepção do tecto do bar onde é sugerida a inclinação do balcão, uma solução mais comum e semelhante à usada, por exemplo, no *Belgrade Theatre* de Coventry.

No entanto, a sua incontestável modernidade e uma certa verdade das formas na composição do conjunto distinguiu-o entre os cine-teatros construídos em Portugal, revelando uma maior actualidade em relação aos modelos contemporâneos. No interior do auditório, a sala adopta a forma trapezoidal que tecnicamente melhor se adaptava à projecção cinematográfica e aos espectáculos de teatro e música, com as paredes laterais a convergirem para o ponto central do palco e a inclusão do balcão a toda a largura da sala, ligeiramente curvo, seguindo a linha concêntrica da distribuição de lugares desenhada a partir desse centro. Esta forma correspondia ao

71. O Decreto nº 13.564 de 6 de Maio de 1927 regulamentou a construção dos Cine-Teatros durante trinta anos sendo revogado apenas em 1959 com a publicação do Decreto-lei nº 42.660. Apesar da construção do Teatro das Instalações Académicas de Coimbra ter concluído em 1961, o seu licenciamento e o início das obras decorreu ainda sob a vigência do anterior diploma.

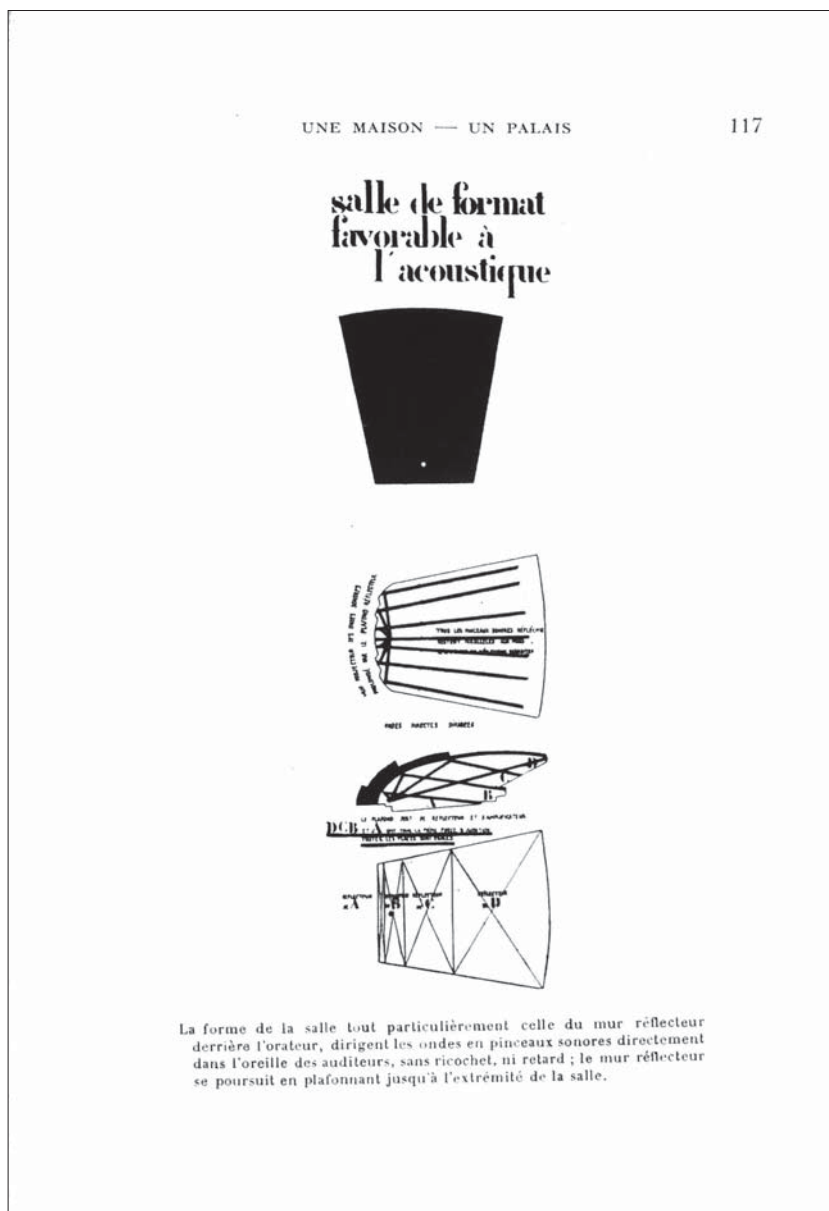


Figura 5.48.
Le Corbusier, *Une Maison - Un Palais*, "sala de formato favorável à acústica", 1928.

cânone moderno de salas de espectáculos e congressos, celebrado pelo desenho de Le Corbusier para a Sede da Liga das Nações e que ele apresentaria como a “sala de formato favorável à acústica”.⁷² No teatro das Instalações Académicas esse desenho base foi finalizado com os revestimentos em painéis de madeira e régua dinamarquesas e com o pormenor na definição do mobiliário, dos tectos e da iluminação embutida de modo a complementar a eficácia técnica e acústica com a criação de um espaço confortável e de desenho moderno. Nas zonas públicas, o detalhe e a conjugação de materiais como a madeira, o revestimento cerâmico, os rodapés em latão, as escadas em pedra e o mobiliário conferiam aos espaços um ambiente simultaneamente discreto e luxuoso. Não se pode falar aqui do ambiente festivo dos *foyers* do *Royal Festival Hall* nem da espacialidade imponente dos *foyers* da Filarmónica de Berlim mas é inegável o cuidado e o detalhe colocado na pormenorização deste espaço.

Por outro lado, se já era comum o desenho das salas eliminando os camarotes e os lugares laterais, pouquíssimos exemplos construídos no contexto nacional assumiram de um modo tão directo a forma em leque do auditório e o volume da caixa de palco na imagem exterior do edifício.⁷³ Apesar da forte presença urbana do alçado lateral, a fachada que lhe corresponde é totalmente cega, com a estrutura ligeiramente saliente, o que reforça a leitura das proporções interiores. Por contraponto, a fachada principal, orientada para o principal eixo urbano, é muito mais transparente, transpondo para o exterior os principais espaços comuns de sociabilização, como o vestíbulo, a já referida galeria envidraçada dos *foyers* e bar e o terraço superior.

Em Setembro de 1961, ainda antes da transferência definitiva da propriedade das instalações para a Reitoria, a sala de espectáculos abre ao público pela primeira vez. O Teatro Gil Vicente, como seria designado, inaugura com a representação da peça “Antígona” pelo TEUC, inserida no Festival Internacional de Teatro Universitário Delfiada, realizado nesse ano em Coimbra. Nos anos seguintes, marcados pela contestação estudantil e pela imposição da nova legislação relativa ao funcionamento das associações de estudantes, o teatro não tem uma programação activa e a sala abre apenas pontualmente. Será preciso esperar até 1966 para que a Universidade peça o licenciamento da actividade junto da Inspeção dos Espectáculos podendo, a partir de então, funcionar com uma actividade comercial ainda que gerida pelos serviços universitários e não pelos organismos culturais da Associação Académica para os quais tinha sido construída.⁷⁴ No

72. Le Corbusier, *Une maison - un palais* (Paris: Éditions Crés, 1928).

73. Num estudo elaborado anteriormente concluiu-se que, entre os 172 casos de cine-teatros construídos em Portugal entre 1930 e 1960 apenas o teatro das Instalações Académicas de Coimbra e o Cine-teatro Virgínia, construído em Torres Novas em 1956 com projecto de Fernando Schiappa de Campos assumiram na volumetria exterior a forma “em leque” do interior da sala. Ver Constantino P. Silva, *Arquitectura de Cine Teatros*, 136–37.

74. No requerimento para aprovação das instalações entregue na Inspeção dos Espectáculos a 27 de Setembro de 1965, o Teatro Gil Vicente é apresentado como “dependência da Reitoria da Universidade”, sendo o pedido de vistoria de 16 de Dezembro do mesmo ano assinado pelo próprio reitor Andrade de Gouveia. A Licença de Recinto é emitida em 18 de Janeiro de 1966, com classificação de sala de 2ª classe para teatro e 3ª classe para cinema e lotação de 991 lugares. Processo 06.03.0005, Inspeção Geral das



Figura 5.49.
Teatro Gil Vicente. Festival
Internacional de Teatro
Universitário Delfiada. 9-16
Setembro 1961

momento da sua inauguração, existiam em Coimbra outras três salas de espectáculos: o Teatro Avenida, anterior Teatro Circo Príncipe Real, um teatro do final do século XIX construído poucos metros abaixo na mesma Avenida Sá da Bandeira e que servia de “palco habitual às manifestações académicas” enquanto esperavam pelas novas instalações;⁷⁵ o Teatro Sousa Bastos na parte antiga da cidade e o Cinema Tivoli, junto ao Largo da Portagem, na cota baixa da cidade. Todas elas haveriam de encerrar com a crise de audiências que o cinema atravessou a partir da década de 1980, restando na cidade ao longo das décadas seguintes apenas a sala de espectáculos construída nas Instalações Académicas.⁷⁶

Num ensaio escrito em 2004, reflectindo sobre o confronto da presença urbana entre as Escadas Monumentais e o Teatro que pontua o conjunto das Instalações Académicas, Jorge Figueira concluía que, entre o “formalismo da ditadura” das primeiras e a arquitectura “decididamente moderna” do segundo, se encontram “as tonalidades que atravessam os discursos estéticos do século XX”. Sobre o Teatro Gil Vicente, acrescentava que “é ainda hoje o farol de modernidade, o espaço central de cultura em Coimbra.”⁷⁷

Em parte devido à função pública do Teatro, as Instalações Académicas conseguiram afirmar-se como parte da identidade da cidade. Conciliando a sua própria expectativa cultural com a vida urbana, afirmou-se como um espaço público de expressão colectiva e de uso comum, disponível

Actividades Culturais.

75. «Um passo decisivo para a unidade dos estudantes portugueses», *Via Latina*, 7 de Dezembro de 1961, 1.

76. Para além das salas de cinema abertas nos centros comerciais da cidade a partir da década de 1990, é necessário esperar por 2003, no âmbito de Coimbra - Capital Nacional da Cultura, para assistir à inauguração da Oficina Municipal de Teatro. Em 2008 inaugura o teatro municipal na Cerca de São Bernardo e em 2016 abre ao público o grande auditório instalado no Convento de São Francisco. Sobre a ausência de salas de espectáculos em Coimbra no final da década de 1990 ver José António Bandeirinha, «Da Coimbra dos teatros e dos cinemas à Coimbra dos equipamentos culturais», *nu*, n. 12, onde está coimbra? (Junho de 2003): 24–25.

77. Jorge Figueira, «Para uma Coimbra não sentimental», em *A noite em Arquitectura* (Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2007), 153.

para acomodar a vida em comunidade. Esse sentido de uma qualidade colectiva e partilhada que apenas se encontra nos edifícios mais permanentes da cidade permite falar de uma Nova Monumentalidade quando se fala das Instalações Académicas de Coimbra, uma monumentalidade moderna como forma de expressão dos valores colectivos e simultaneamente “informal”, associada à presença urbana dos equipamentos culturais na cidade.

A importância do vazio: a escala humana e a relação com a cidade

Em 1998, José António Bandeirinha publica o primeiro artigo de revisão crítica dedicado à arquitectura das Instalações Académicas de Coimbra, onde destaca a organização do programa em volumes autónomos e a importância do pátio interior na caracterização do conjunto. A leitura que daí resulta do conjunto das Instalações Académicas não é a de um objecto homogéneo mas a de uma combinação de volumes que refaz o quarteirão “por meio de um sistema de fragmentação – articulação de vários corpos, de várias escalas e, de um modo mais subtil, de várias linguagens”. No interior é criado um grande pátio para onde todos os corpos se viram estabelecendo o que caracteriza como uma relação “intensa” entre volumes e vazio. Segundo o autor, a síntese mais consequente desta obra é dada “pelo êxito da dicotomia frente urbana/interior do quarteirão” reforçada no “estranho sentido de intimidade” alcançado no interior do pátio.⁷⁸

O carácter intimista a que Bandeirinha se refere não é assim dissociado da opção de ocupação urbana das Instalações Académicas. Numa entrevista dada em 2003, João Abel Manta justifica essa escolha afirmando que:

Aquela coisa quase árabe de criar um espaço interno, foi um pouco por necessidade. Se fosse um descampado não seria aquilo. Temos a escadas [monumentais], depois o muro, a avenida, tudo está limitado. Parece-me que era quase absurdo, até porque o ambiente cá de fora não é de praça, é de rua; a ideia era atirar a coisa para dentro, para gente nova, para estudantes. Não íamos abrir para a rua. Aquele edifício limita-se, tem duas portas, para a Associação Académica e para o Teatro. Uma pessoa entra ali e entra no seu mundo.⁷⁹

O desenho deste outro “mundo” localizado no pátio das Instalações Académicas iria ser caracterizado com o projecto de paisagismo desenvolvido já durante o final da construção dos edifícios, em Agosto de 1959, por Manuel da Costa Cerveira.⁸⁰ Concebido como um “lógico

78. Bandeirinha, «Os Edifícios da Associação Académica e o Teatro de Gil Vicente», 86–87. No ano anterior, José António Bandeirinha escreve também o texto descritivo do mesmo conjunto que acompanha a sua entrada em Annette Becker, Ana Tostões, e Wilfried Wang, eds., *Arquitectura do Século XX: Portugal* (München; New York; Frankfurt am Main; Lisboa: Prestel; Deutsches Architektur-Museum; Centro Cultural de Belém, 1997), 234–35.

79. João Abel Manta, Entrevista a 27 de Novembro de 2003, em Rui Manuel Vaz Mendes, «Instalações Académicas De Coimbra» (Prova Final de Licenciatura em Arquitectura, Universidade de Coimbra, 2004), 148.

80. Em diferentes publicações é possível encontrar a autoria dos jardins das Instalações Académicas atribuída a Gonçalo Ribeiro Telles, arquitecto paisagista que colaborava habitualmente com Alberto Pessoa e João Abel Manta. No entanto, o processo existente nos arquivos da CAPOCUC corresponde ao projecto

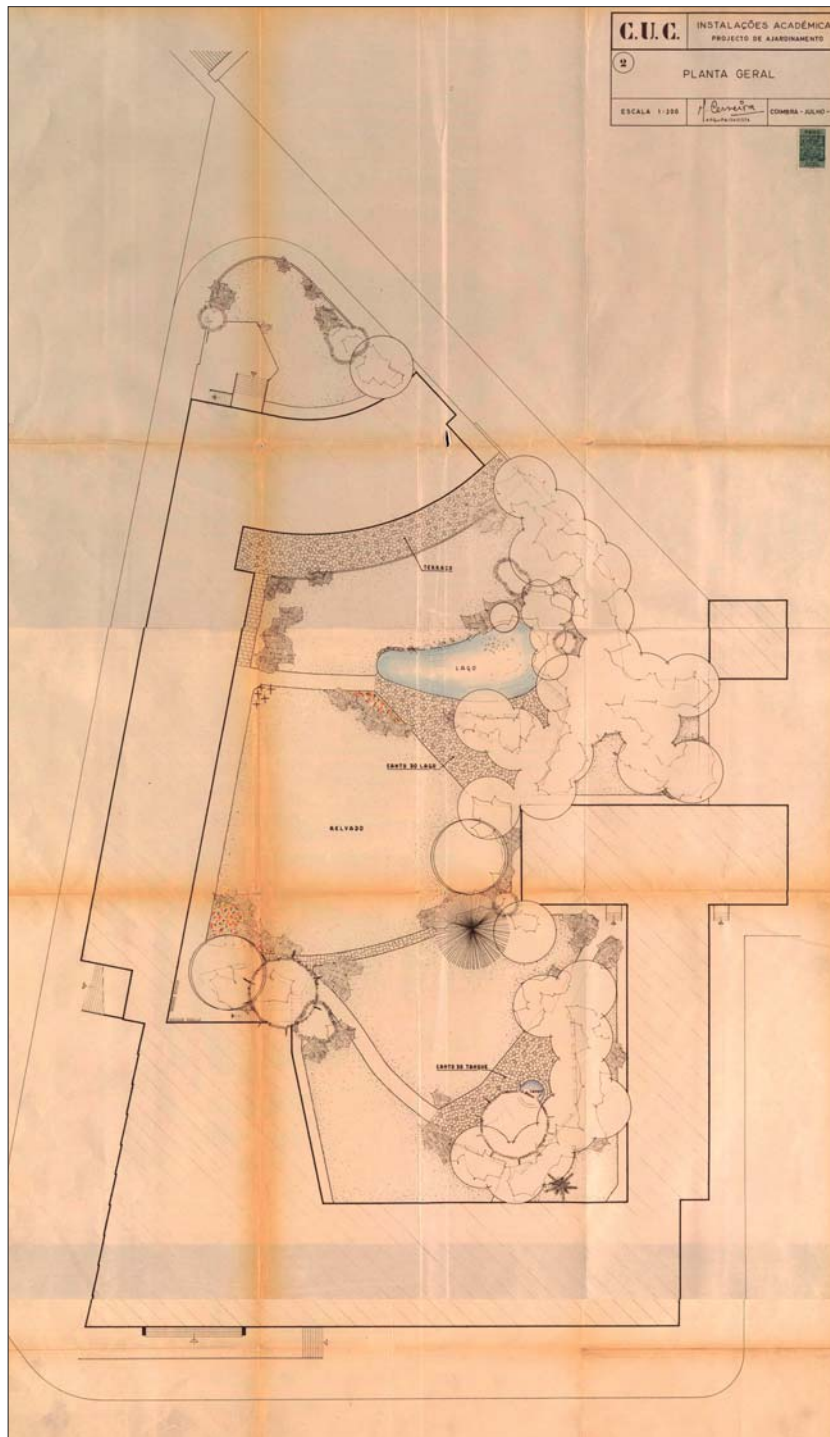


Figura 5.50.
M. da Costa Cerveira.
Projecto de Ajardinamento das
Instalações Académicas. 10
Agosto 1959.



Figura 5.51.
Burle Marx. Parque Ibiapuera,
São Paulo. 1952-54.

complemento do grupo de edifícios que o circundam”,⁸¹ o projecto paisagista veio dar corpo às intenções já apontadas no projecto de arquitectura, nomeadamente a ideia de um grande relvado modelado onde se cruzavam vários percursos, a criação de um terraço ao cimo do talude, a acompanhar o desenvolvimento do volume da cantina e o desenho de um lago como epicentro do conjunto. É ainda proposta uma terceira zona de estar junto da pérgola da ala dos ensaios onde estava prevista a instalação de um espelho de água circular, o que acabou por não se concretizar. Isolado do contacto directo com a envolvente, a modelação do terreno permite criar um espaço autónomo no interior, trabalhando as cotas independentemente dos desníveis exteriores e apenas condicionadas pela relação estabelecida com os edifícios no interior do pátio. Com um desenho orgânico que conjuga vários tipos de pavimentos e materiais, a maior virtude do projecto de paisagismo é conseguir clarificar as relações entre edifícios e espaço vazio, ligando os edifícios e prolongando para o exterior todos os espaços interiores que com ele se relacionam.

Esta ideia de articulação entre paisagismo e arquitectura era também um evidente reflexo do discurso da Síntese das Artes, principalmente vindo das experiências brasileiras e da internacionalização da obra de Roberto Burle Marx.⁸² A sua obra procurava explorar um desenho próprio de formas geométricas livres e abstractas mas que partia das profundas relações estabelecidas com os edifícios, com o contexto e com o ambiente específico de cada lugar. Como afirmaria, “ao projectar um jardim ou uma área verde, temos de compreender o que existe, o que foi elaborado pelo homem e

realizado nas Instalações Académicas e encontra-se assinado por Manuel da Costa Cerveira, engenheiro agrónomo e arquitecto paisagista com morada em Coimbra. «Projecto de Ajardinamento. Instalações Académicas», CAPOCUC 532, Arquivo da Universidade de Coimbra.

81. Manuel da Costa Cerveira, «Projecto de Ajardinamento. Memória Descritiva e Justificativa.», 10 de Agosto de 1959, CAPOCUC 532, Arquivo da Universidade de Coimbra.

82. Em Portugal, a revista *Arquitectura* tinha dedicado um artigo aos jardins de Burle Marx depois de ter publicado algumas imagens dos seus projectos para moradias unifamiliares a acompanhar a reportagem dedicada à conferência de Alves Sousa em 1953. In «O Pintor Burle Marx e os seus jardins», *Arquitectura*, n. 52 (Março de 1954): 21–22; «Exposição de Arquitectura Contemporânea Brasileira», *Arquitectura*, n. 53 (Novembro de 1954): 16.



Figura 5.52.
Vista do jardim. Foto de
Horácio Novais.



Figura 5.53.
Vista do jardim. Foto de
Horácio Novais.



Figura 5.54.
Vista do jardim. Foto de
Horácio Novais.

criar algo que a isso se relacione.⁸³ Colaborando com os nomes maiores da arquitectura moderna brasileira numa relação de plena continuidade e complementaridade, os seus jardins tornaram-se o paradigma do paisagismo moderno, inspirando uma nova estética e abordagem organicista para esta disciplina e, acima de tudo, colocando o paisagismo entre as artes que podiam colaborar com a arquitectura na procura de uma unidade que reforçava as ligações dos edifícios com a envolvente.

Numa leitura mais abrangente, é possível estabelecer também um paralelo entre a relação dos edifícios com o pátio com a intenção de Gropius para o conjunto do *Harvard Graduate Center* quando se propunha a incorporar o princípio básico de “movimento ou de ilusão do movimento”, como lhe chamava, através de espaços exteriores abertos que prolongam e articulam os edifícios entre si.⁸⁴ O vazio central das Instalações Académicas ganha a mesma importância quando foi pensado como o elemento fundamental para a unidade dos vários volumes que compunham o conjunto e, principalmente, como factor determinante para encontrar uma acertada escala humana desse conjunto. Quando apresenta o *Harvard Graduate Center* no CIAM 8, como exemplo na sua comunicação “The Human Scale”, Gropius afirma que a proporção encontrada para os pátios tinha sido fundamental para garantir na composição uma escala humana relacionada com o desenho do ambiente para o indivíduo.⁸⁵ Na sua opinião, essa relação era preponderante para a construção de um centro de vida comunitária que os CIAM estavam a tratar sob a designação de *Core*.

Com um programa semelhante e a mesma preocupação social sobre a importância do espaço construído na vida em comunidade dos estudantes, o projecto das Instalações Académicas de Coimbra partilha com o *Harvard Graduate Center* não só a estratégia de articulação de volumes modernistas em torno de um espaço central de lazer mas, acima de tudo, a intenção de construir um centro de estudantes que fosse simultaneamente um espaço cívico e um equipamento urbano, integrado na malha urbana, com fortes relações com a cidade e com os seus habitantes. Na verdade é a conjugação destas características, mais do que simplesmente o programa em si, que aproxima estes centros de estudantes dos centros culturais construídos na mesma época enquanto símbolos de uma nova expressão de colectividade.

A centralidade e urbanidade do conjunto torna-se evidente quando comparado com as instalações do Centro de Estudantes da Universidade de Lisboa, inauguradas parcialmente um ano depois, em 1962, segundo projecto de Norberto Correa e Rafael Miranda. Em Lisboa, o Centro de Estudantes estava localizado na parte posterior da Cidade Universitária, afastado da vida urbana e claramente destinado a uma utilização exclusiva da comunidade universitária. A sua situação de isolamento

83. Roberto Burle Marx, «Depoimento», em *Depoimento de uma geração. Arquitectura Moderna Brasileira*, por Alberto Xavier (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), 300. Originalmente publicado em 1977.

84. «Harvard builds a Graduate Yard», *Architectural Forum* 93, n. 6 (Dezembro de 1950): 63.

85. Walter Gropius, «The Human Scale», em *CIAM 8. The Heart of the City*, ed. Jaqueline Tyrwhitt, José Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, First edition (New York: Pellegrini and Cudahy, 1952), 54.



Figura 5.55.
Cantina. Cidade Universitária
de Lisboa. Foto de Hoácio
Novais.

foi agravada pelo facto de apenas terem sido construídas duas alas do volume que incluía a cantina e as zonas de convívio. Por realizar ficou todo o corpo das Actividades Culturais e Recreativas, que incluía uma sala de espectáculos para cerca de 1000 lugares, assim como outros equipamentos previstos no Antepiano de Urbanização da Cidade Universitária, elaborado em 1956 por João Simões e Norberto Correa e, uma vez mais, os núcleos de residências de estudantes. Desenvolvido segundo os princípios modernos de planeamento dos *campus* universitários, o plano para a Cidade Universitária de Lisboa tentava integrar os edifícios que já se encontravam em construção à data da sua realização com novas áreas de extensão onde os novos equipamentos eram dispostos de acordo com as ideias da aproximação à natureza e de organicidade distributiva.⁸⁶ Ainda que os autores do antepiano afirmassem que a universidade não se deveria fechar em si mesma mas ligar-se à vida da cidade, a confirmação destes princípios urbanísticos modernos no planeamento do Centro de Estudantes, isolou-o definitivamente do contacto urbano.⁸⁷

Pelo contrário, fruto das circunstâncias particulares já analisadas que não permitiram o desenho de um *campus* moderno, a localização urbana das Instalações Académicas de Coimbra desempenhou um papel fundamental na sua definição como um centro cívico da cidade. A sua proximidade à Alta e a sua ligação à malha urbana da cidade possibilitaram a utilização partilhada dos dois espaços pelos estudantes e, com isso, a articulação entre universidade e cidade. O núcleo natural para as actividades dos estudantes deveria ser a Alta, o centro da cidade universitária. No entanto, as demolições executadas e o deliberado carácter monofuncional delineado pelo plano urbano da

86. João Simões e Norberto Correa, «Cidade Universitária de Lisboa. Estudo prévio para um Antepiano de Urbanização» in Patrícia Santos Pedrosa, *Cidade Universitária de Lisboa (1911-1950): génese de uma difícil territorialização* (Lisboa: Edições Colibri, 2008), 155.

87. Esse isolamento, evidente na altura da sua construção nunca foi invertido tendo sido de algum modo agravado com a construção de extensas áreas de estacionamento na sua envolvente. Ainda assim, sendo o único espaço colectivo dos estudantes no interior do *campus*, o edifício hoje conhecido por Cantina Velha desempenhou um importante papel no ano da sua inauguração como local das manifestações estudantis de 1962.

Cidade Universitária destruíram todos os espaços de extensão e convívio e com eles a possibilidade de criar na Alta um novo sentido de identidade colectiva. O novo complexo das Instalações Académicas acabaria por servir como o verdadeiro local de encontro dessa comunidade tornando-se assim num elemento chave na re-humanização da vida quotidiana dos estudantes e na sua participação na vida da cidade.

Ainda no mesmo CIAM 8, Ernesto Nathan Rogers apresenta uma ideia que pode sintetizar essa polaridade entre o centro físico e o centro funcional. Para ele, “a ideia de Centro contém em si dois princípios, um geométrico (a consideração de um desenho urbanístico definido) e outro funcional (a consideração de propósito e uso)”. Quando estes dois aspectos coincidem, acrescenta, “o centro de gravidade da cidade pode ser, ao mesmo tempo, o coração da cidade”. No entanto, conclui:

Frequentemente, fora do centro geométrico (...), zonas de casos arquitectónicos podem ser distinguidas onde a vida em comunidade se desenvolveu com particular intensidade – de acordo com as condições objectivas do carácter topográfico do local bem como por factores sociológicos e históricos específicos. No centro funcional são desenvolvidas conexões vivas entre os indivíduos de uma comunidade.⁸⁸

Seguindo os conceitos elaborados por Rogers, as Instalações Académicas iriam funcionar como o centro funcional da vida comunitária que a Alta, o centro geométrico por natureza, não conseguia acomodar.

Analisado no contexto nacional, Jorge Figueira apresenta o conjunto das Instalações Académicas como “uma obra cosmopolita, quase experimental para a época” que “decorre da manutenção das conquistas construtivas e estéticas da arquitectura moderna, articuladas com uma implantação que procura *fazer cidade*.”⁸⁹ Parece haver nessa mesma conjugação uma “tentativa de conciliação entre a cidade moderna e a cidade quarteirão”, como afirmaria numa outra publicação Michel Toussaint.⁹⁰ Estas leituras deixam evidente a modernidade e o carácter urbano das Instalações Académicas, que redesenha um quarteirão inexistente e se relaciona com a sua envolvente ainda que, no entanto, Figueira não veja na ocupação do perímetro o resultado de uma estratégia de projecto.⁹¹ Por contraponto, relendo a afirmação de Manta, parece clara a intenção de construção de um ambiente autónomo e protegido no interior do conjunto, o que faz crer que a utilização da metodologia funcionalista de composição por volumes dispostos ao longo do perímetro tenha sido escolhida como uma estratégia intencional para materializar uma vontade de recriar uma implantação em quarteirão que reforçava a frente urbana mas que se estruturava a partir da relação com o pátio interior.

88. Ernesto N. Rogers, «The Heart: Human Problem of Cities», em *CIAM 8. The Heart of the City*, ed. Jaqueline Tyrwhitt, José Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, First edition (New York: Pellegrini and Cudahy, 1952), 69.

89. Figueira, «Para uma Coimbra não sentimental», 150.

90. Michel Toussaint, «Coimbra através da arquitectura publicada», *Via Latina*, Maio de 1991, 311.

91. Figueira, «Para uma Coimbra não sentimental», 151.

Na texto que escreve para “Monumentality and the City”, William J. R. Curtis encontra nas possibilidades de exploração formal da arquitectura moderna e, mais especificamente, nas novas possibilidades de relações entre interior e exterior, um dos aspectos que mais contribuiu para alcançar a expressão moderna da monumentalidade.⁹² Considerando que a monumentalidade autêntica está inerente aos edifícios cívicos ou grandes edifícios públicos indissociáveis da cidade, para Curtis o inevitável problema da associação entre escala e expressão cívica é resolvido evitando um dos dois extremos: o carácter monolítico, por um lado, e a soma desarticulada de pequenas partes, por outro. Uma certa hierarquia entre os vários volumes, as articulações e os detalhes é, segundo o autor, necessária. Numa identificação específica com o significado do seu *lugar*, a forma de conjunto, sequência, cor, textura e ritmo deve funcionar como um sistema integrado em si e como parte de um contexto urbano mais amplo. A grande ordem, a modulação ou os dispositivos de união desempenham “um papel fundamental no duplo requisito de um edifício individual e do seu contexto”. Não devendo ser “neutro” nem “impositivo,” um monumento cívico deve manter a escala humana acomodando, em simultâneo, “a vida privada e a expressão da *persona pública*”.⁹³

Relendo os princípios genéricos de um monumento cívico definidos por Curtis e os princípios da Nova Monumentalidade tal como enumerados originalmente, encontramos no conjunto das Instalações Académicas a presença de um equipamento cívico ao serviço de uma comunidade, um edifício moderno com funções colectivas que expressa seu próprio tempo, concebido como uma obra de colaboração disciplinar e integrado num grande “esquema urbano”.⁹⁴ Inserido no Plano da Cidade Universitária, este conjunto revela, na sua arquitectura e escala e na sua presença e articulação urbana, uma *monumentalidade nova* em relação à monumentalidade clássica da Alta, funcionando como um contra-projecto ou um projecto manifesto que serve como instrumento de uma metodologia crítica que propõe alternativas a uma realidade instituída. Usando a expressão do filósofo Eduardo Lourenço, Jorge Figueira define este conjunto como uma “*contra-imagem* (...) que funciona em oposição ao monolitismo da Cidade Universitária.” Nas suas palavras, “a metodologia funcionalista recusa por definição a retórica monumentalista, procurando encontrar a arquitectura (moderna) apropriada para cada programa”.⁹⁵

A ideia de uma “monumentalidade por contraste” foi introduzida por Christiane Collins e George Collins quando se referiam à forma como a arquitectura modernista dos anos 1920, longe de expressar uma monumentalidade intencional, acabava por funcionar como elemento inusual e

92. William J. R. Curtis, «Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity», *The Harvard Architecture Review* IV: Monumentality and the City (Spring de 1984): 66.

93. No final do texto, numa secção intitulada «Reflections on Monumentality», Curtis apresenta uma lista de nove pontos sobre a “monumentalidade do monumento cívico”. *Ibid.*, 84–85.

94. José Luis Sert, Fernand Léger, e Sigfried Giedion, «Nine Points on Monumentality», em *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*, por Joan Ockman (New York: Rizzoli, 1993), 29–30.

95. Figueira, «Para uma Coimbra não sentimental», 151.



Figura 5.56.
Vista da envolvente a partir
do jardim das Instalações
Académicas. Foto de Horácio
Novais.

“dramaticamente fora de contexto”.⁹⁶ No caso das Instalações Académicas, a noção de contraste, confronto ou oposição com o plano e os edifícios construídos na Alta é também fundamental para estabelecer a sua posição enquanto exemplo de um equipamento colectivo representativo dos valores da Nova Monumentalidade. Com a escala de um equipamento colectivo e a sua linguagem assumidamente moderna, seria de prever que o conjunto entrasse em maior confronto com arquitectura doméstica dos edifícios oitocentistas da Avenida Sá da Bandeira do que com a arquitectura dos restantes edifícios da Cidade Universitária construídos no mesmo período e dentro do mesmo plano. No entanto, tal não aconteceu. Através da metodologia funcionalista de organização do programa em volumes diferenciados, de diferentes escalas e da implantação em quarteirão, em continuidade com a malha urbana e funcionando como rótula no final da avenida aberta no século XIX, o desenho do conjunto optou por uma intencional integração na cidade, que funcionasse por oposição do isolamento formal e urbano dos restantes volumes construídos na Alta universitária. Uma intenção que pode ser lida nas fotografias tiradas na época da sua conclusão a partir do interior do jardim, prolongando os seus limites para o exterior e enquadrando a cidade entre os seus edifícios.

As Instalações Académicas de Coimbra representam, assim, uma contraproposta em relação à Alta de Coimbra: articulação e hierarquia de volumes contra massificação de construção, linguagem e escala humanizadora contra imposta monumentalidade. Esta contraproposta ao monolitismo da Alta não é apenas física e formal mas é, acima de tudo, experimentada na sua vivência quotidiana. O novo edifício destina-se à vida em comunidade e funciona como um espaço de alternativa a uma vida social que a Alta não pretendeu acolher. Para além do Teatro, com um programa cultural público e conseqüente abertura à cidade, o vazio central do conjunto é também o local do colectivo.

96. Christiane C. Collins e George R. Collins, «Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture», *The Harvard Architecture Review* IV: Monumentality and the City (Spring de 1984): 16.

Se ao longo das mais de cinco décadas de existência, o conjunto das Instalações Académicas tem sido permanentemente usado pelos estudantes e pela cidade, com mais ou menos intensidade, houve um momento na história do país em que esse facto se tornou incontestável: a crise académica de 1969. Durante esses meses, a importância do pátio das Instalações Académicas enquanto local de reunião quotidiana dos alunos ganhou também um significado simbólico de luta pela liberdade e contestação ao regime.

Um espaço de liberdade: o edifício na crise académica

A crise académica de 1962 marcou indelevelmente o início de um processo de afirmação do movimento estudantil em Portugal como um movimento de oposição ao regime.⁹⁷ Depois deste primeiro momento de politização efectiva dos estudantes inicia-se, no final da década, um segundo período de contestação universitária que não se limitava a questões da organização e autonomia associativa mas que se estendia a um âmbito social e político mais alargado. A crise de 1969 afirmar-se-ia como um fenómeno de verdadeira organização colectiva dentro das estruturas universitárias que se estendeu até à queda do regime, cinco anos mais tarde.⁹⁸

A contestação académica do final da década de 1960 foi motivada, numa primeira instância, pelas limitações efectivas das liberdades associativas e de representação estudantil dentro da universidade. No entanto, o processo que desencadeou esse movimento não pode ser isolado nem das circunstâncias que vinham emergindo na política nacional, em particular, com o início da guerra colonial em 1961, nem dos protestos estudantis que, em 1968, se levantaram um pouco por toda a Europa, alcançando um particular destaque em Maio desse ano, em Paris. Apesar de, no caso português, não se poder falar de um processo de democratização do ensino universitário à imagem do que acontecia na Europa ocidental, a partir de meados da década de 1950 vinha-se assistindo ao alargamento da universidade portuguesa a uma classe média que, apesar de tudo, ia crescendo.⁹⁹ Muitos dos jovens universitários vêm agora dos estratos médios da sociedade, de origem urbana e com uma particular atenção aos desenvolvimentos ideológicos no quadro mundial e, nesse contexto, o confronto entre o quotidiano conservador da universidade e as expectativas sociais de uma juventude mais informada tornou-se, inevitavelmente, mais evidente.¹⁰⁰

97. Sobre a Crise Académica de 1962 ver Pinto, *100 Dias que Abalaram o Regime. A Crise Académica de 1962*.

98. Para uma leitura de fundo sobre a Crise Académica de 1969 em Coimbra ver Celso Cruzeiro, *Coimbra, 1969. A crise académica, o debate das ideias e prática, ontem e hoje*. (Porto: Edições Afrontamento, 1989); Rui Namorado, «Para uma Universidade Nova. Crónica da crise de 1969 em Coimbra», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 27/28 (Junho de 1989): 63–124.

99. No início da década de 1950 a Universidade de Coimbra tinha 3.220 alunos inscritos, número que aumentou para cerca de 5.350 uma década depois, no ano de 1960/61 e para os 9.000 em 1970/71. Dados retirados de João Peixoto, «Alguns dados sobre o Ensino Superior em Portugal», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 27/28 (Junho de 1989): 167–88.

100. Álvaro Garrido, «A Universidade e o Estado Novo: de “corporação orgânica” do regime a território de

Nas manifestações de 1962, sete anos antes, a revolução estudantil passou, pela primeira vez, pela ocupação das instalações universitárias: da cantina da Cidade Universitária de Lisboa, inaugurada nesse ano, e das instalações provisórias do Palácio dos Grilos, em Coimbra. Os espaços físicos de reunião dos estudantes dentro das cidades universitárias passaram a ser vistos pelo regime como espaços de oposição.¹⁰¹ Será com a crise de 1969, no entanto, que as Instalações Académicas de Coimbra irão ganhar um lugar de destaque como palco central do desenrolar dos acontecimentos.

A 25 de Novembro de 1968 estudantes de Coimbra, Lisboa e Porto juntaram-se no jardim das Instalações Académicas no âmbito das comemorações anuais da Tomada da Bastilha.¹⁰² A partir das reivindicações que saíram deste encontro, uma sucessão de eventos desencadearam-se culminando, no dia 17 de Abril de 1969, com o confronto público entre os estudantes de Coimbra e a delegação ministerial que inaugurava o edifício de Matemáticas da Faculdade de Ciências na Cidade Universitária e com as consequentes prisões e suspensões de estudantes envolvidos. A 22 de Abril de 1969, o Ginásio das Instalações Académicas foi o palco das Assembleia Magna que decreta o início do luto académico evoluindo mais tarde para a greve geral aos exames. Nos meses que se seguiram, o jardim das Instalações Académicas recebeu várias das manifestações culturais e reuniões estudantis onde, aparentemente, chegam a estar presentes numa ocasião histórica mais de seis mil estudantes.¹⁰³

A resposta do regime irá pôr em prática uma das mais claras demonstrações públicas da sua capacidade e carácter repressivo e, em várias ocasiões durante o período da greve, a Cidade Universitária é ocupada pela polícia militar e as Instalações Académicas cercadas. No verão de 1969 e novamente em 1971, as actividades da Associação Académica são suspensas e a sede encerrada pelas autoridades, eliminando “o único espaço legal de participação e representação estudantil da Universidade de Coimbra”.¹⁰⁴ Nos anos seguintes, numa tentativa de controlar as reuniões entre estudantes e a emissão de panfletos, os serviços universitários responsáveis pela gestão dos espaços transformam o espaço do ginásio em cantina e encerram a sala de estudo e a secção de reprografia.¹⁰⁵

dissidência social», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 81 (2008): 144–45.

101. Como reacção a esta nova forma de actuar, foram alteradas as normas para autorização de intervenção policial nos conflitos estudantis, abrindo a oportunidade de intervenção a pedido do Senado Universitário. Sobre o assunto ver Guya Acconero, «Efervescência Estudantil. Estudantes, acção contenciosa e processo político no final do Estado Novo (1956-1974)» (Universidade de Lisboa, 2009), 81–82.

102. Inserida dentro das festividades tradicionais da academia na Universidade, a Tomada da Bastilha era usada todos os anos como pretexto para manifestações autorizadas pelo Ministério. Em 1968, os estudantes viram na substituição da Presidência do Conselho, ocupada agora por Marcelo Caetano, uma oportunidade para uma “profunda transformação da política académica”. Consciente deste potencial risco, a polícia política chega a sugerir a suspensão das festividades. Relatórios da PIDE de Coimbra, 7 de Setembro e 11 de Outubro de 1968 in *Ibid.*, 115–16.

103. Cruzeiro, *Coimbra, 1969*, 155.

104. Acconero, «Efervescência Estudantil.», 127.

105. Sobre o assunto ver Comissão Pró-Reabertura da AAC, «Abaixo-assinado para a constituição da CPRAAC», 1973, http://www.amigoscoimbra70.pt/download/Documentos%20de%201973/1973_04_17_



Figura 5.57
Assembleia Magna. Ginásio
das Instalações Académicas.
22 Abril 1969.



Figura 5.58.
Convívio. Jardim das
Instalações Académicas. 17
Abril 1969.



Figura 5.59.
Assembleia Magna. Jardim
das Instalações Académicas.
28 maio 1969.

A partir de 1973, a abertura das Instalações Académica passa a ser usada como uma reivindicação estudantil com a criação da Comissão Pró Reabertura da AAC (CPRAAC) que reunia mais de 1200 estudantes. Defendendo que as Instalações Académicas eram o centro cultural, centro de convívio e de prática social da vida estudantil, esta comissão exigia a reabertura e utilização dos espaços. Pela primeira vez os estudantes reivindicam também a possibilidade de gestão de todos os espaços, incluindo o teatro e a cantina entregues, respectivamente, à Reitoria e a Sociedade Filantrópica. No seu primeiro manifesto, a CPRAAC acusava as entidades universitárias de terem vindo a transformar a fisionomia dos edifícios como acções deliberadas para eliminar os principais espaços de reunião dos estudantes.¹⁰⁶ Esses espaços, alegavam, eram fundamentais no convívio e debate de ideia e no desenvolvimento das iniciativas culturais e cívicas que rompiam com o isolamento do estudante e o integravam na vida social e política, “as pedras basilares das Associações de Estudantes, pois elas fundamentam-se precisamente na cooperação dos estudantes entre si, na sua união para defesa dos seus interesses comuns”. A reivindicação pela utilização dos espaços é sinónimo da reivindicação “pela liberdade de reunião, associação e informação”.¹⁰⁷

O edifício que tinha sido concebido e recebido como um espaço de colectividade vai assim desempenhar um papel central no desenrolar destes eventos definidores, nas palavras de Jorge Figueira, da “nossa modernidade pré-democracia”.¹⁰⁸ Segundo o autor, pode-se falar de uma plena correspondência entre a modernidade internacional do edifícios e a acção crítica e politizada dos estudantes em favor de uma sociedade democrática. Recuperando as ideias de oposição ou *contra-imagem*, existe “uma justiça poética” no facto das lutas revolucionárias se realizarem nas Instalações Académicas enquanto a autoridade institucional se mantém nos edifícios da Cidade Universitária.¹⁰⁹

Quase duas décadas antes, Elisabeth Mock, curadora do departamento de arquitectura do MoMA de Nova York, propunha que a democracia necessitava de monumentos, edifícios que “elevem a casualidade da vida quotidiana para um plano mais alto” e que dêem “forma digna e coerente à interdependência entre o individual e o colectivo”.¹¹⁰ Na primavera de 1969, as Instalações Académicas têm, mais do que nunca o papel simbólico como o lugar que abrigou esse novo período de luta permanente na resistência ao regime. Neste sentido, este edifício pode ser visto também como um exemplo de “monumentalidade democrática” que tantas vezes se pretendeu associada à ideia de monumentalidade moderna.

A_Com_Constituição_CPRAAC.pdf.

106. Ibid.

107. Comissão Pró-Reabertura da AAC, «Panfleto “Pela Reabertura da AAC”», 1973, <https://ephemerajpp.com/2014/03/03/comissao-pro-abertura-da-aac-cpraac/#jp-carousel-129453>.

108. Figueira, «Para uma Coimbra não sentimental», 152.

109. Ibid.

110. Elisabeth Mock, *Built in USA Since 1932* (New York: The Museum of Modern Art, 1945), 25.



Figura 5.60. *The Heart of the City*, “Os atributos do Core: escala humana e espontaneidade”.

A mensagem de que os monumentos modernos não podiam ser senão os locais que afirmavam a vida moderna, internacional, interclassista e colectiva fez parte do discurso de modernização da própria sociedade do pós-guerra.¹¹¹ Do ponto de vista do discurso disciplinar da arquitectura, a mesma preocupação com os locais de encontro e de manifestação da vida social e cultural das comunidades dentro das cidades tinha levado a que os CIAM, em particular o CIAM 8, tenham dedicado a sua atenção aos centros urbanos através da designação simbólica de *Core*. Nas declarações finais de Hoddesdon, a tentativa de definir o Core apresenta-o como o espaço da cidade moderna destinado a fornecer oportunidades para as manifestações espontâneas da vida social. Escala humana e espontaneidade eram assim dois atributos essenciais para a caracterização destes centros.¹¹²

Numa análise sobre a relação entre a sociedade e o espaço público em Portugal, o sociólogo Carlos Fortuna descreve o aparecimento de um “ciclo de espontaneidade da sociedade civil” no período que se seguiu à queda do regime, quando os mais diversos recintos urbanos se constituíram como locais de participação e manifestações públicas de indivíduos, grupos e movimentos sociais. Nesse processo, afirma, esses lugares foram apropriados e conferidos com a carga simbólica do que significava participar com liberdade na vida pública.¹¹³ Assim, a relação estabelecida pelos estudantes com o espaço das Instalações Académicas, principalmente durante o período da crise de 1969, com as inúmeras manifestações e confraternizações que aí se desenrolaram, pode ser lida como fazendo parte já desse ciclo de relação entre sociedade civil e espaço público, ainda antes

111. Maristella Casciato, «Homenagem a um monumento vivo», em *Fundação Calouste Gulbenkian: Os Edifícios*, por Ana Tostões (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006), 243–44. Referindo-se aos novos monumentos cívicos que ecoavam os valores do pós-guerra, a autora afirma que “novos edifícios apresenta uma forma de *monumentalidade democrática*”.

112. Jaqueline Tyrwhitt, José Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, eds., *CIAM 8. The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life* (New York: Pellegrini and Cudahy, 1952), 166–68.

113. Carlos Fortuna, «Culturas urbanas e espaços públicos: Sobre as cidades e a emergência de um novo paradigma sociológico», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 63 (Outubro de 2002): 130.



Figura 5.61.
Operação Balão. Jardim das
Instalações Académicas. 14
Junho 1969.

do seu tempo. Ainda segundo o autor, a evolução dessa relação ao longo daquilo que denomina como “ciclos de governação política” das cidades portuguesas culminou, no final do século XX, num período de modernização do país e das cidades por intermédio da cultura, potenciada como estratégia de renovação das economias urbanas e de revitalização de espaços públicos numa espécie de “retorno ao centro da cidade”.¹¹⁴ Por via da crítica sociológica do final do século XX, Fortuna também fala do papel potenciador da produção de uma “nova monumentalidade” se vir a inscrever na cidade como sinal enraizado e duradouro da identidade e da cultura da cidade.¹¹⁵

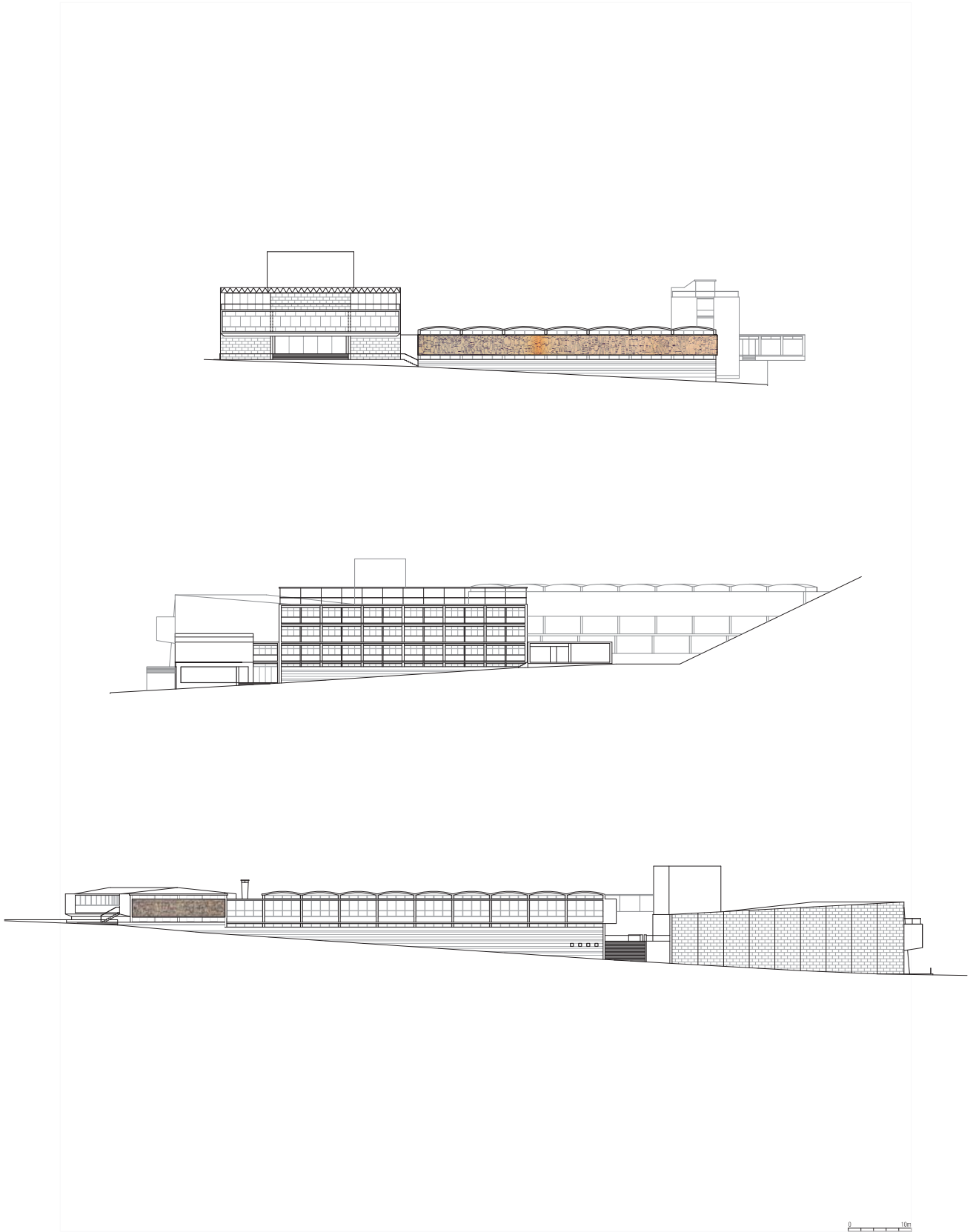
Assim, quer no discurso disciplinar da arquitectura como da sociologia, o conceito de Nova Monumentalidade surge associado à capacidade dos espaços públicos da cidade se definirem como espaços quotidianos de reunião e participação espontânea dos cidadãos. Os equipamentos culturais, em particular, sempre desempenharam um importante papel nas relações entre a sociedade e o espaço público da cidade, como lugares capazes de motivar novas práticas de sociabilidade. Tal como aconteceu com muitos dos centros culturais construídos nas cidades europeias do pós-guerra, as Instalações Académicas de Coimbra também funcionaram como um local de encontro e práticas colectivas, de cultura e de inovadoras experiências espaciais aberto a toda a cidade. Através da proposta da Nova Monumentalidade que recupera a identificação simbólica dos edifícios colectivos urbanos, as Instalações Académicas de Coimbra são, também elas, um centro cultural que, no seu contexto, representa os valores colectivos da sociedade através de uma nova forma de monumentalidade moderna associada à ideia do espaço comum, de partilha e de comunidade.

114. *Ibid.*, 131.

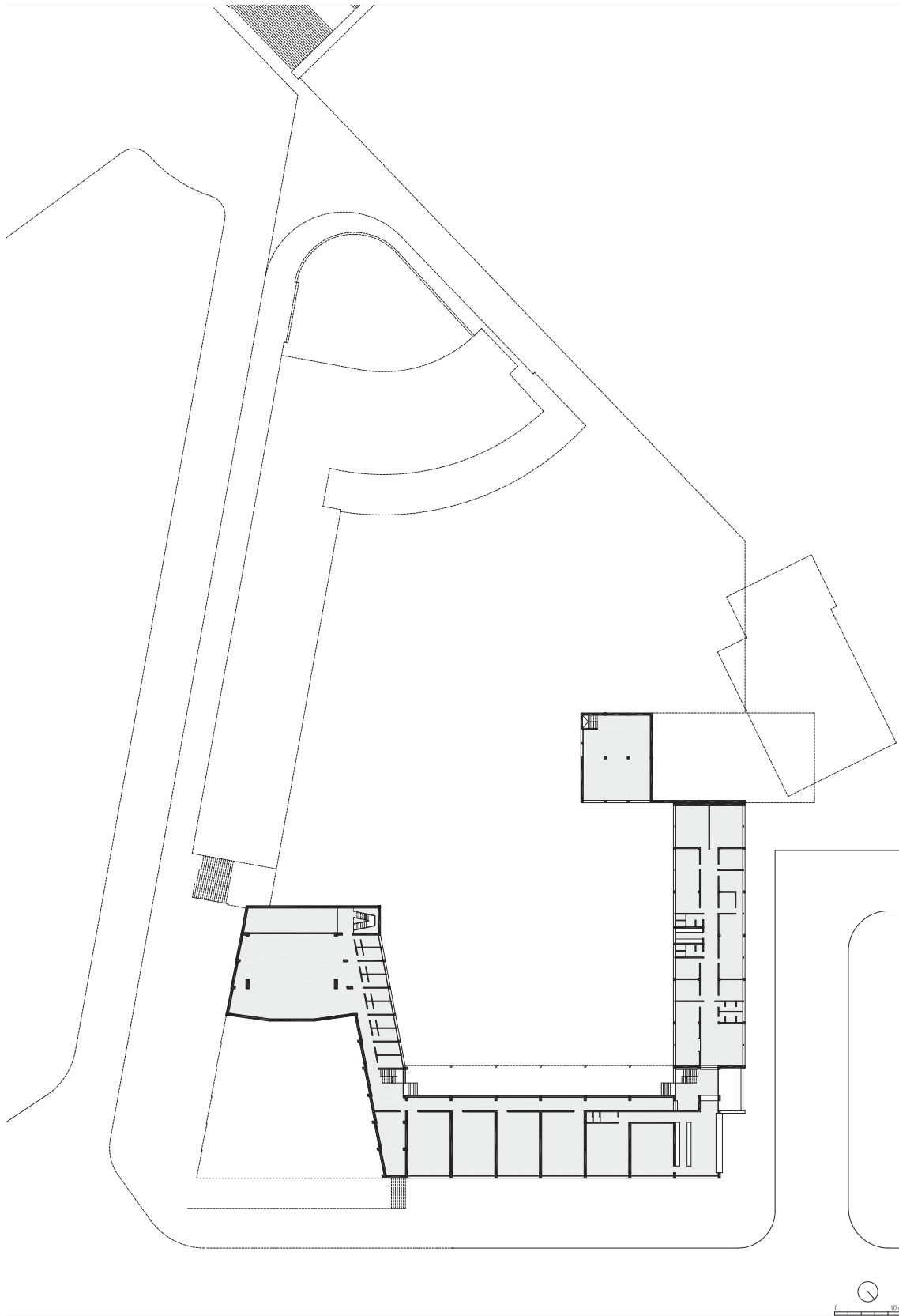
115. *Ibid.*, 141. O conceito de “nova monumentalidade” usado por Fortuna vem por via da obra do italiano Gianni Vattimo. Ver Gianni Vattimo, «The End of Modernity, the End of the Project?», em *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*, ed. Neil Leach (Oxon; New York: Routledge, 1997), 148–54.

DESENHOS

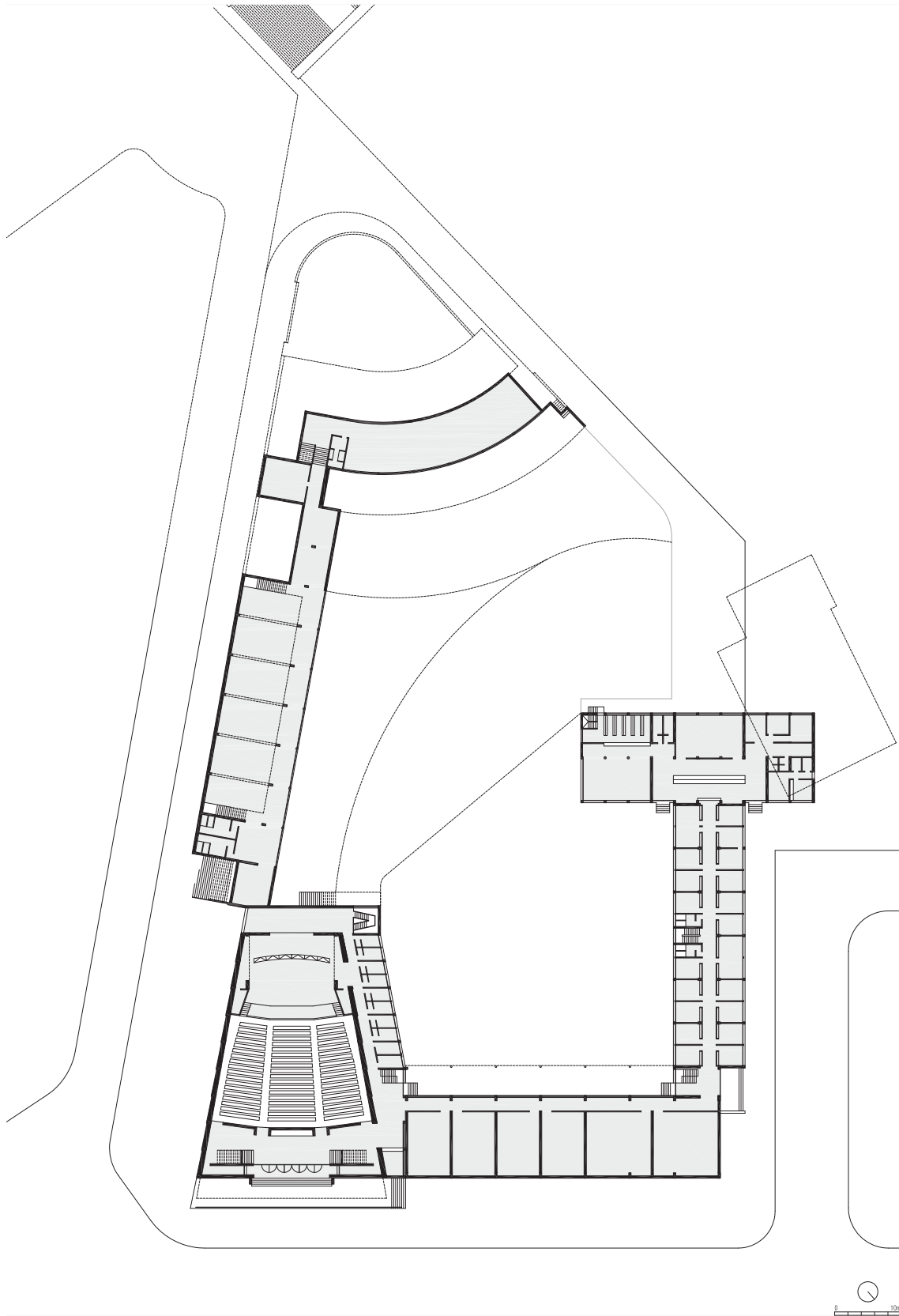
Projecto de Conjunto das Instalações Académicas de Coimbra. 10 de Janeiro 1957.



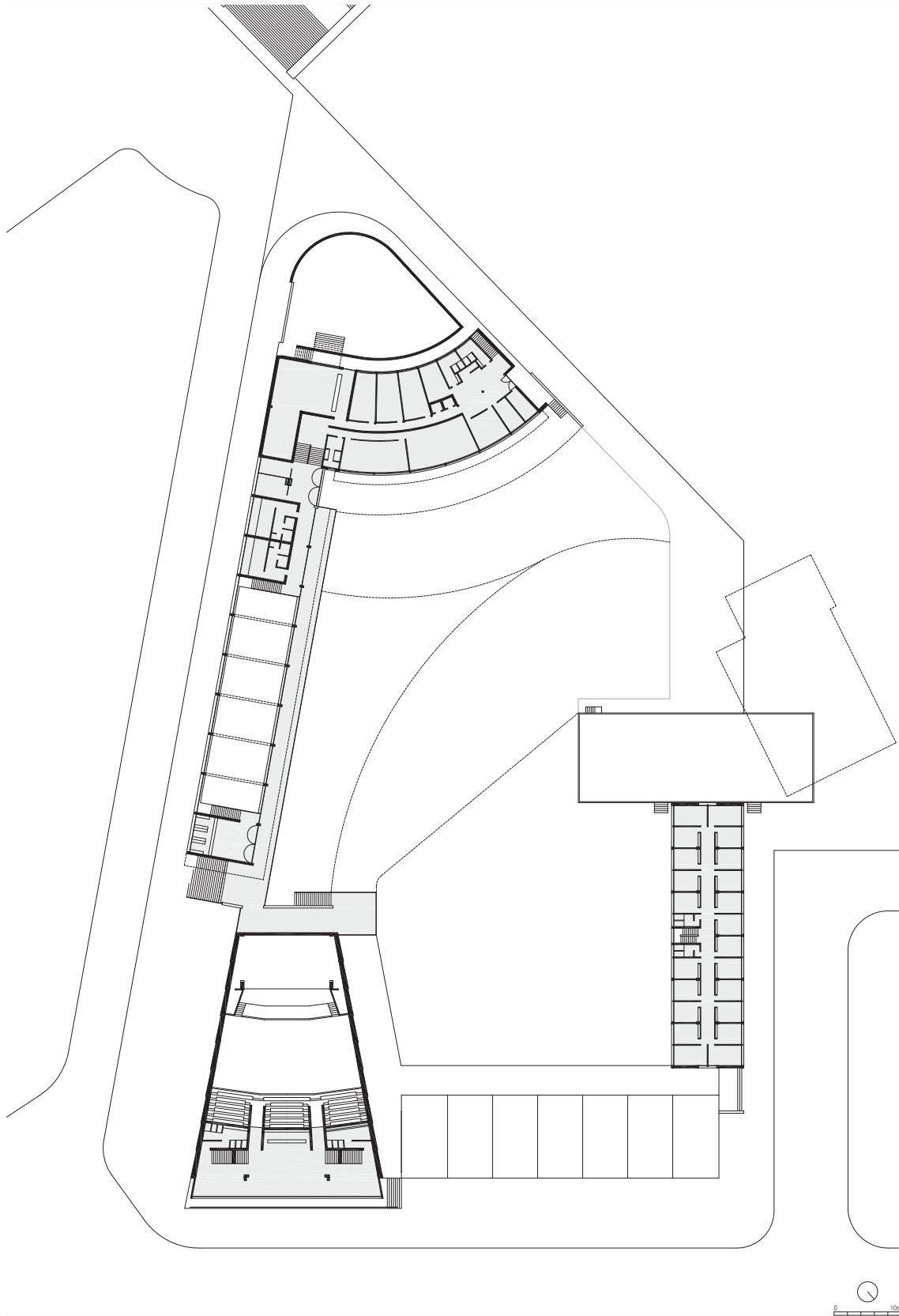
Projecto de Conjunto das Instalações Académicas de Coimbra. Janeiro de 1957.
Alçados.



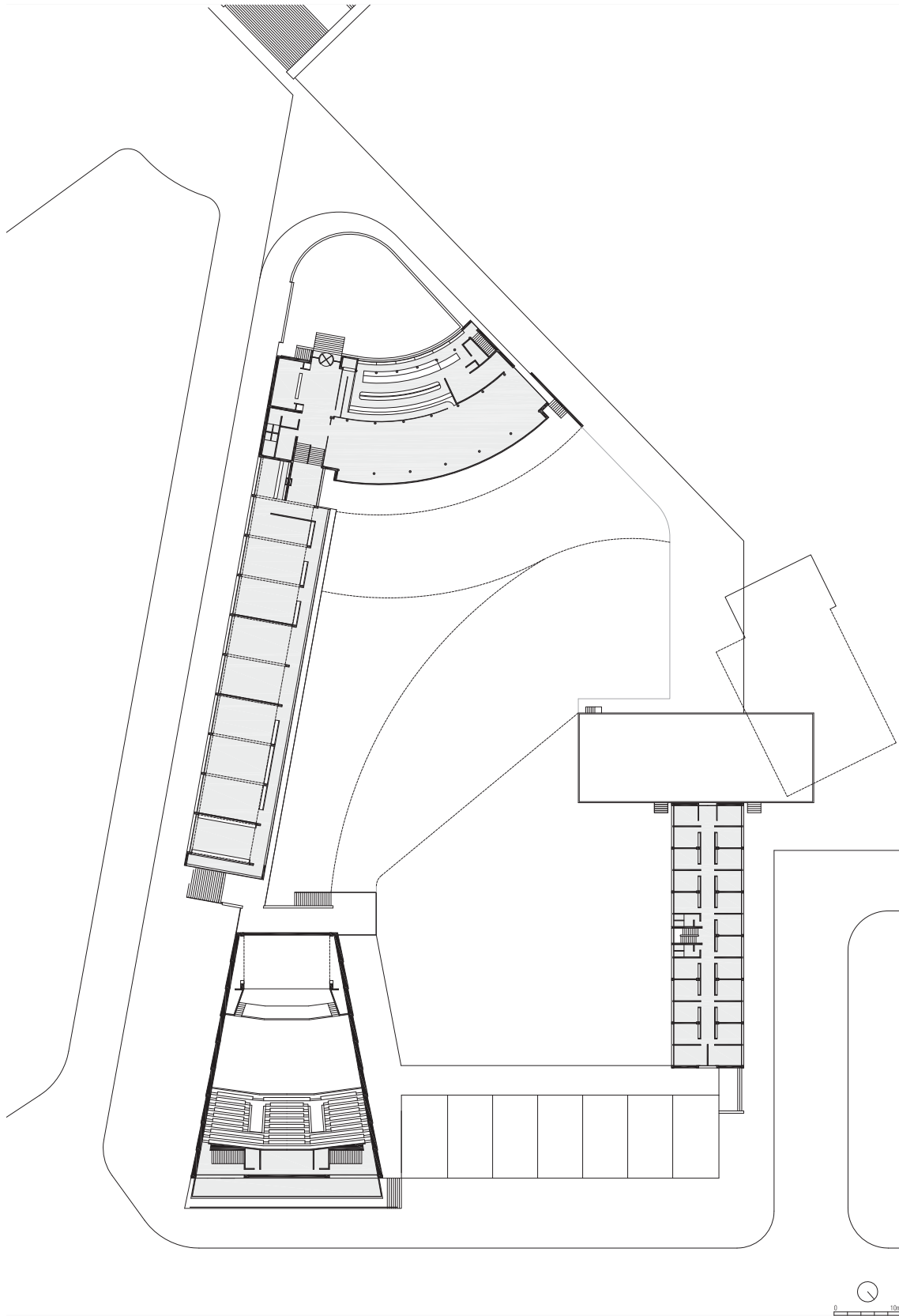
Projecto de Conjunto das Instalações Académicas de Coimbra. Janeiro de 1957.
Planta 1.



Projecto de Conjunto das Instalações Académicas de Coimbra. Janeiro de 1957.
Planta 2.



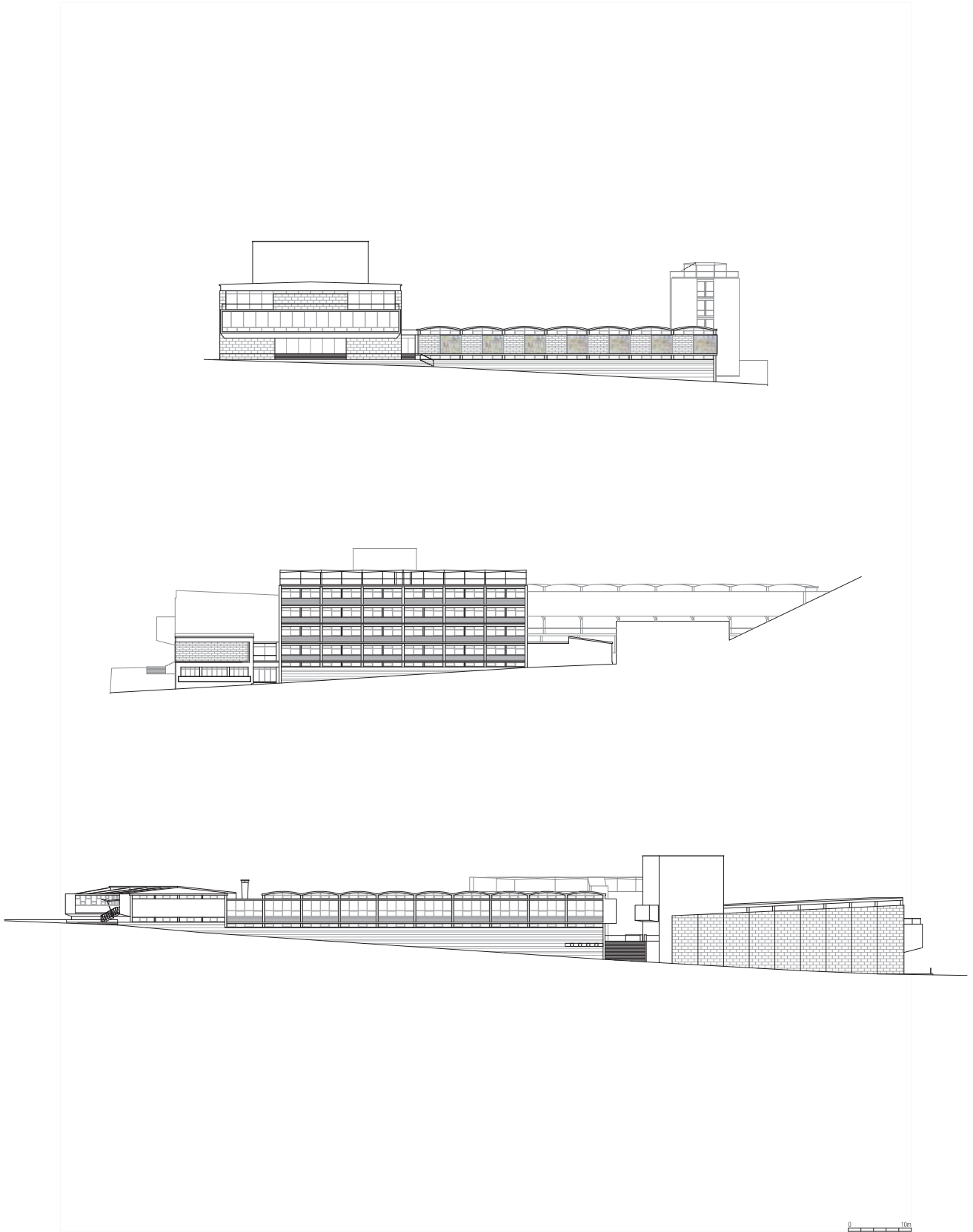
Projecto de Conjunto das Instalações Académicas de Coimbra. Janeiro de 1957.
Planta 3.



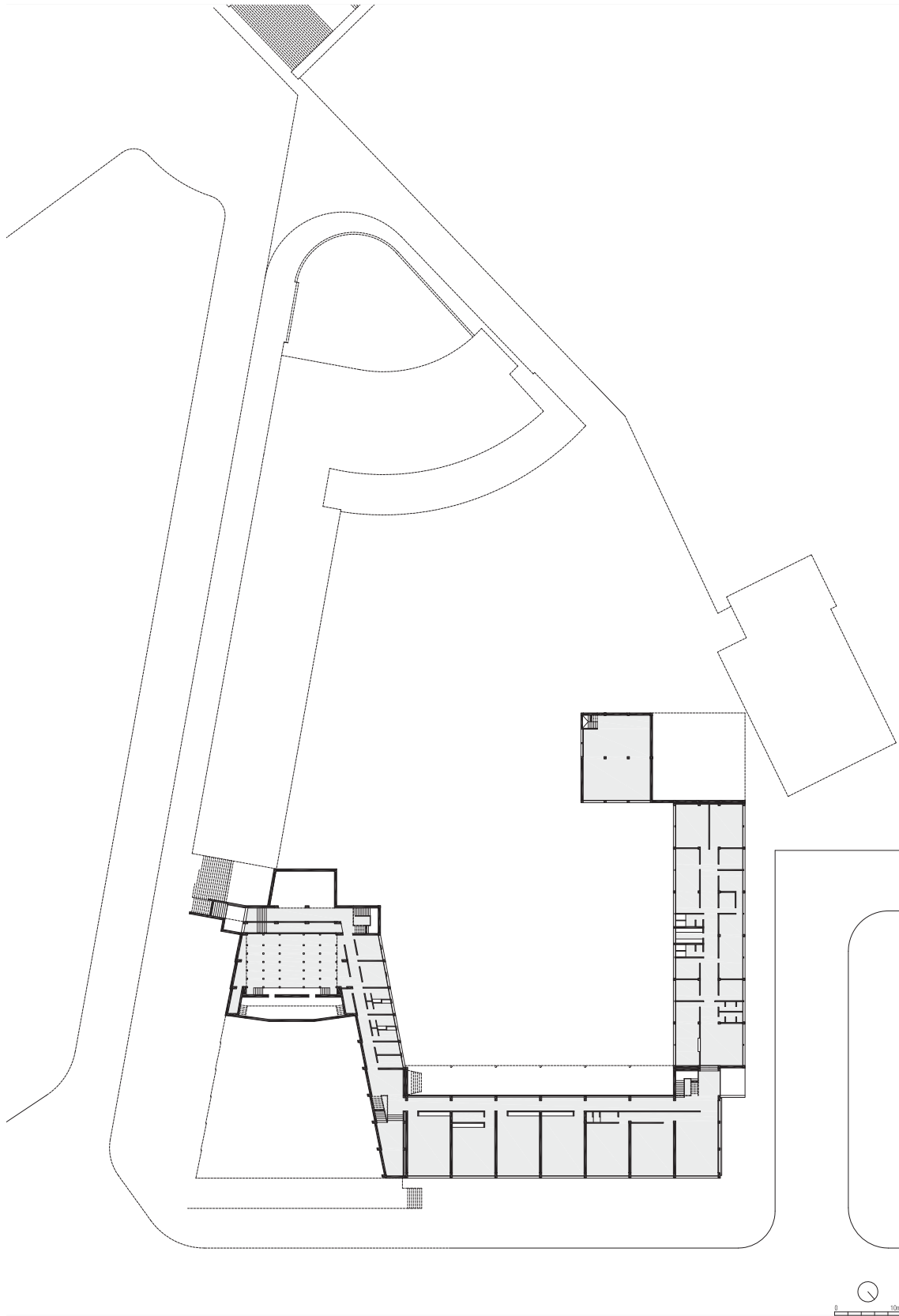
Projecto de Conjunto das Instalações Académicas de Coimbra. Janeiro de 1957.
Planta 4.

DESENHOS

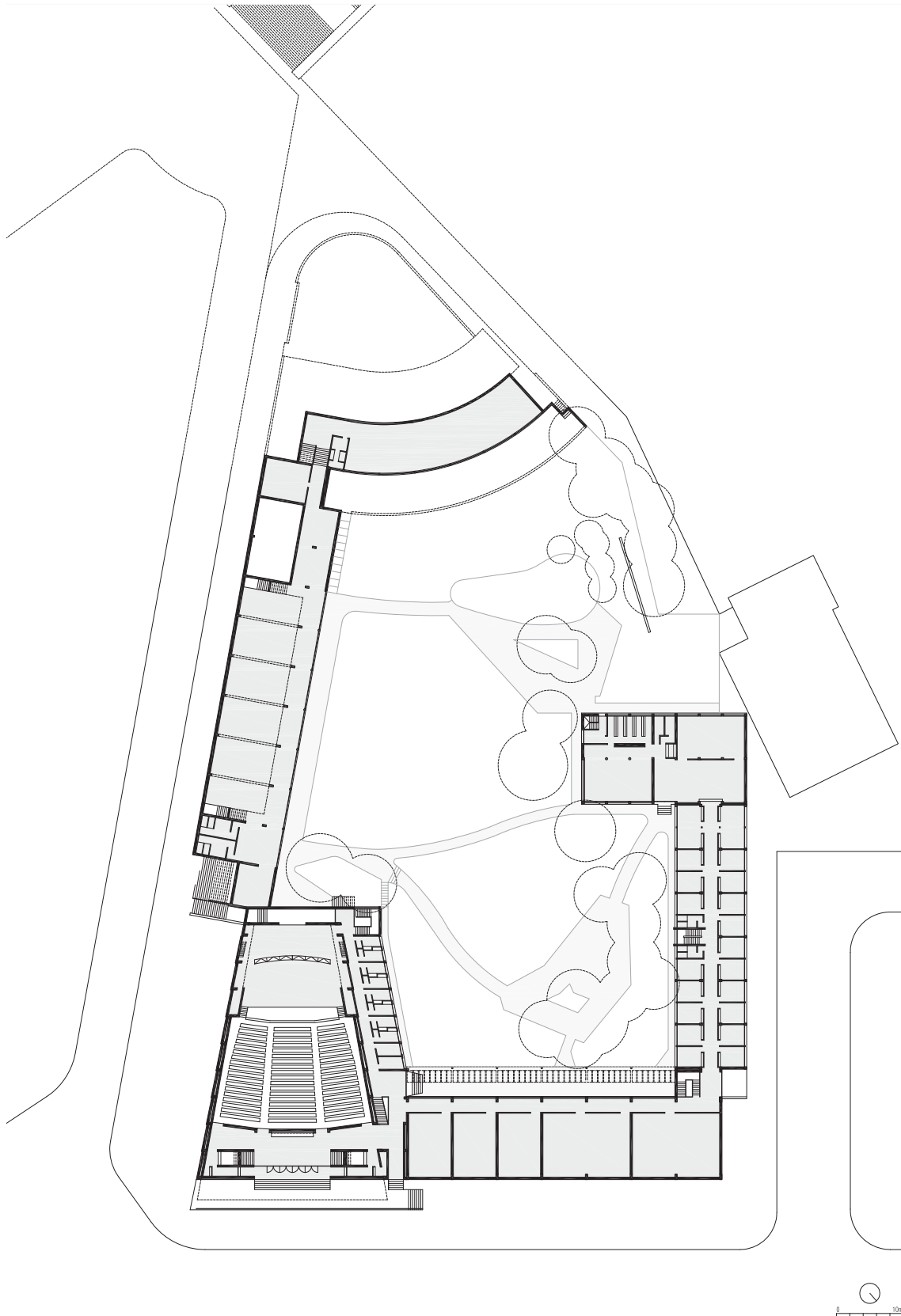
Projecto de Conjunto das Instalações Académicas de Coimbra. Construído (1957-1961).



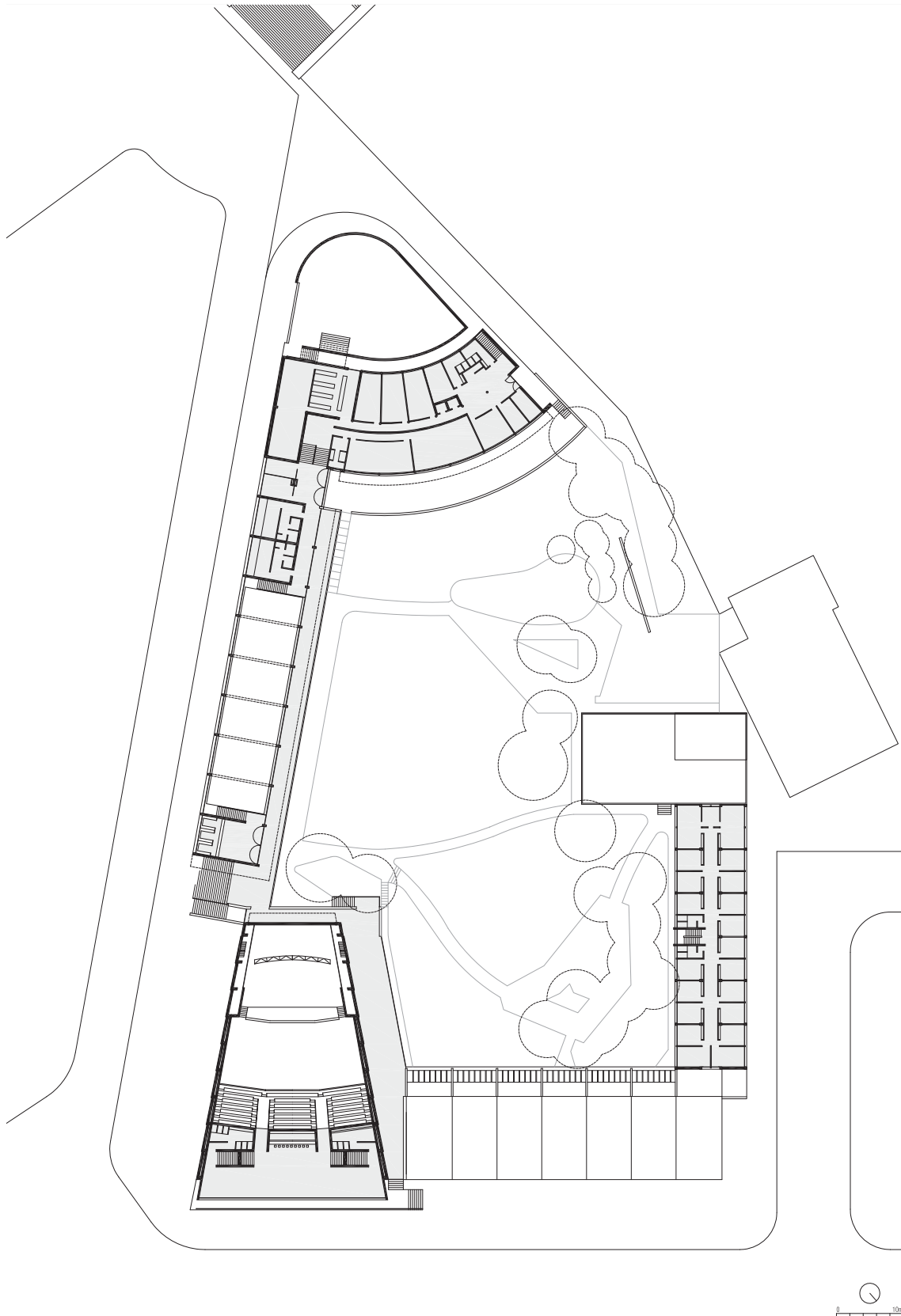
Projecto de Conjunto das Instalações Académicas de Coimbra (1957-1961).
Alçados.



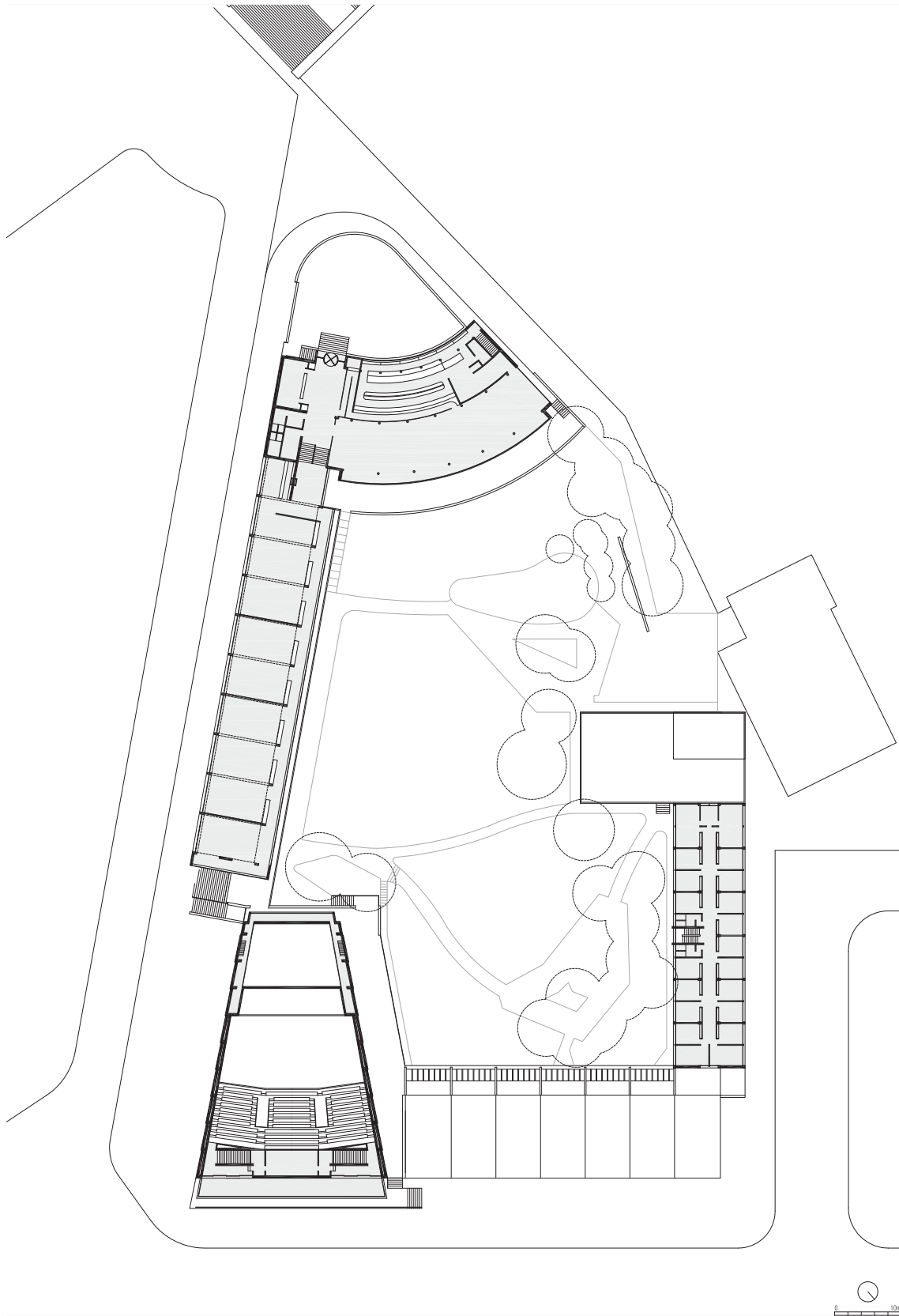
Projecto de Conjunto das Instalações Académicas de Coimbra (1957-1961).
Planta 1.



Projecto de Conjunto das Instalações Académicas de Coimbra (1957-1961).
Planta 2.



Projecto de Conjunto das Instalações Académicas de Coimbra (1957-1961).
Planta 3.



Projecto de Conjunto das Instalações Académicas de Coimbra (1957-1961).
Planta 4.

Conclusões

We are looking for the reflection in architecture of the progress our own period has made toward consciousness of itself – of its special limitations and potentialities, needs and aims. Architecture can give us an insight into this process just because it is so bound up with life of a period as a whole. Everything in it, from its fondness for certain shapes to the approaches to specific building problems which it finds most natural, reflects the condition of the age from which it springs.

Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture* (1941)¹

Como foi afirmado na Introdução, esta tese tem como caso de estudo particular o conjunto das Instalações Académicas de Coimbra que, entendido como objecto arquitectónico e também como síntese de ideias e resultado de um determinado contexto, serve como suporte para uma leitura e interpretação mais alargada de modelos e debates internacionais.

Apesar de não pretender ser uma monografia sobre as Instalações Académicas de Coimbra, esta tese tem, no entanto, uma vontade implícita de reequacionar o estatuto do conjunto e de contribuir para que seja entendido pelo seu valor enquanto um equipamento colectivo unitário. Separadas em três unidades autónomas desde o momento da sua construção, as Instalações Académicas tiveram, desde sempre, uma gestão tripartida que, ao longo dos anos e fruto de intervenções pontuais que se foram acumulando, anulou a identidade do conjunto, concebido e projectado como uma entidade única, ainda que multifuncional e interdependente. Confrontar o contexto e as ideias que suportaram o seu desenho com o seu estado actual pode alertar para a ruínosa ocupação, falta de manutenção e desvalorização que, salvo poucas excepções, o espaço tem sofrido sem nenhum sentido de responsabilidade pela obra pública ou pelo bem comum.

1. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, 4th ed. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1963), 19.

Entregar esta tese à Universidade de Coimbra, destacando o papel que as Instalações Académicas desempenharam na recepção de um novo paradigma de equipamento cultural do pós-guerra, é também uma forma de apelar a uma vontade institucional de recuperar o seu património moderno e de reabilitar um exemplo pioneiro de um “centro cultural e social” construído em Portugal.

A arquitectura dos centros culturais e a Nova Monumentalidade

Um dos principais argumentos elaborados ao longo deste trabalho defende que a arquitectura dos centros culturais construídos na Europa durante as primeiras décadas que se seguiram ao final da II Guerra Mundial é aquela que melhor representa a via de re-humanização da arquitectura moderna pela recuperação da sua capacidade simbólica e expressiva. Durante esse período, os arquitectos modernos debatiam-se com duas possibilidades de recuperar a relação da arquitectura com o homem comum e com as comunidades: a primeira delas, amplamente estudada, representa uma aproximação aos valores e culturas locais e teve profundos reflexos nas novas soluções encontradas para a habitação colectiva desse período, quer na Europa como nos países em desenvolvimento após a queda dos domínios coloniais.² A segunda via, que este trabalho analisa, procurava recuperar para a arquitectura moderna a capacidade de expressão simbólica, tal como tinha acontecido no passado, aproximando-se desse modo à vida colectiva das comunidades urbanas. O discurso da Nova Monumentalidade e da humanização da arquitectura através da reorganização da vida em comunidade e desenho de centros cívicos nas cidades - discurso central no CIAM 8 dedicado ao *Core* ou *Heart of the City* - abriu um campo conceptual que contribuiu para a própria reformulação da representação da esfera pública.

Simultaneamente, certos aspectos do discurso de humanização da arquitectura estavam em sintonia com os objectivos de universalidade e igualdade de direitos do modelo proteccionista do *welfare state* que emergiu na Europa ocidental do pós-guerra. O investimento na construção de equipamentos de cultura e lazer passou a ser uma das faces visíveis das políticas públicas que estimulavam não só a sociabilização de uma nova sociedade de consumo como a recuperação física do tecido urbano das cidade europeias. A materialização dos edifícios que iriam acomodar a cultura e o lazer de massas lançou novos desafios à disciplina da arquitectura que encontrou na monumentalidade moderna os princípios definidores para uma arquitectura moderna de representação colectiva. No processo urgente e necessário de reconstrução urbana das cidades, a arquitectura destes edifícios passou a desempenhar uma importante função na redescoberta do potencial da vida urbana e na recuperação do centro das cidades como *locus* de sociabilização e de memória colectiva.

2. Para uma leitura abrangente sobre o tema ver Vincent Canizaro, ed., *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, identity, Modernity and Tradition* (New York: Princeton Architectural Press, 2007).

Os centros culturais surgiram assim num quadro de coincidência entre esta revisão do discurso e da prática da arquitectura moderna e a oportunidade de construção de um novo tipo de edifícios que respondia ao discurso político da equidade e do acesso à cultura e revalorizava a importância da centralidade das cidades. Nesse sentido, é possível afirmar que, no período do pós-guerra, os centros culturais foram os equipamentos símbolo do trinómio Arquitectura, Cultura e Cidade.

“Arquitectura de welfare state” sem welfare state

Apartir de 1945, enquanto a Europa recuperava física, económica e culturalmente das consequências da II Guerra Mundial, Portugal mantinha no poder um regime em claro contra-ciclo político. Nesse singular cenário, as mudanças no discurso e nas práticas arquitectónicas vão anteceder a actualização do discurso político ou da efectiva modernização social do país. Em Portugal, o sistema corporativista no qual o Estado Novo assentava estava longe de ser qualificado como um mecanismo proteccionista de um estado providência e, pelo contrário, funcionava como um poderoso meio de controlo social.³ Do ponto de vista do investimento em infra-estruturas, o estado orientava a sua política de obras públicas para a construção de equipamentos representativos que acomodassem os serviços públicos e funcionassem, de certo modo, como a face da sua presença pelas principais cidades do país. Paralelamente, através da acção da “política de espírito”, orientava as suas políticas culturais e de promoção artística segundo um modelo de cultura nacionalista e populista que pouco contribuiu no sentido de modernização da sociedade portuguesa. A sua acção não pressupunha qualquer investimento na promoção de equipamentos de lazer ou de cultura de massas deixado, durante longas décadas, na mão de investidores privados.

No final da década de 1950 o Estado Novo vai, no entanto, no contexto de uma obra mais ampla, promover a construção de um centro de estudantes sob a forma de um “centro cultural e social”. Integradas no Plano da Cidade Universitária de Coimbra, as Instalações Académicas viriam a ser instaladas fora do recinto universitário ocupando um lugar em plena cidade, circunstância que será fundamental para a afirmação do seu carácter urbano. Ainda que por parte da encomenda não houvesse nenhuma aproximação ao modelo ideológico que apostava na democratização do acesso à educação ou à cultura para todos os cidadãos, este conjunto vai ser concebido disciplinarmente segundo os princípios modernos de re-humanização do ambiente construído e da representatividade cívica e simbólica do edifício público anunciados pela Nova Monumentalidade e que caracterizavam a arquitectura dos centros culturais que emergiam no resto da Europa.

As Instalações Académicas de Coimbra ultrapassam os limites funcionais de um centro de estudantes e trazem para a cidade um equipamento que, pela sua natureza, ficaria à partida limitado

3. Ver «O corporativismo enquanto regime» em Fernando Rosas, *Salazar e o Poder. A arte de saber durar* (Lisboa: Tinta da China, 2013), 281–318.

ao âmbito da vida universitária. Surgem, efectivamente, como um equipamento de carácter cívico e colectivo que conjugava a especificidade das suas funções ao serviço da comunidade estudantil com uma incontestável abertura à cidade. O desenho de arquitectura não só possibilitou como potenciou este duplo desempenho, assumindo o papel de um contra-projecto em relação aos restantes edifícios construídos dentro do mesmo plano. Alinhado com o debate disciplinar internacional, este complexo inclui na sua formalização o mesmo sentido público, multifuncional e flexível, urbano e acessível, que caracterizou muitas das arquitecturas dos novos equipamentos de cultura e lazer que se definiam como os novos centros culturais das cidades europeias.

A leitura do caso de estudo proposto demonstra que os discursos e os modelos disciplinares internacionais tiveram uma recepção em Portugal que se sobrepôs à própria evolução sociopolítica nacional. Com base no enquadramento do projecto das Instalações Académicas de Coimbra defende-se que a *arquitectura do welfare state*,⁴ entendida como a abordagem arquitectónica que respondeu aos objectivos sociais dos programas do *welfare state*, chegou a Portugal através das oportunidade de produção concreta da arquitectura portuguesa sem ter, no entanto, qualquer equivalente político com o contexto internacional.

Instalações Académicas de Coimbra como *centro cultural*

Uma terceira proposta desta tese é a de que as Instalações Académicas de Coimbra foram uma experiência precursora no contexto nacional na materialização de um projecto moderno com fins culturais de promoção pública e que essa experiência funcionou como um momento charneira para uma mudança de paradigma da própria arquitectura dos equipamentos culturais em Portugal.

Até então, os equipamentos culturais construídos durante o Estado Novo distinguiam-se claramente entre os edifícios herdeiros das tipologias tradicionais da cultura de elites, como os museus ou os teatros nacionais, e aqueles mais vocacionados para a cultura popular como os grémios, salões de festas ou cinemas. Em qualquer dos casos, os primeiros de promoção pública e os segundos maioritariamente de promoção privada, assistia-se a uma clara autonomia programática e tipológica que tinha reflexos directos na autonomia urbana que estes edifícios adquiriam na cidade. As Instalações Académicas de Coimbra, pela própria natureza do seu programa multifuncional, experimentam a concretização de um edifício composto em forma de conjunto, que reúne várias valências culturais e sociais e, acima de tudo, que resulta num equipamento urbano, inseparável do tecido da cidade e do desempenho da sua arquitectura *pública*.⁵

4. Designação atribuída por Mark Swenarton, Tom Avermaete, e Dirk van den Heuvel, eds., *Architecture and the welfare state* (London, New York: Routledge, 2015), i.

5. Ver a ideia de “forma pública” dos espaços colectivos desenvolvida por Manuel de Solà-Morales, «Public Spaces, Collective Spaces», em *Architectural Positions. Architecture, Modernity and the Public Space*, por Tom Avermaete, Klaske Havik, e Hans Teerds (Amsterdam: SUN Publishers, 2009), 89.

Neste sentido, as Instalações Académicas de Coimbra apontam já para um novo paradigma de edifício, paradigma esse traduzido pelo centro cultural do pós-guerra. Do ponto de vista simbólico, o centro cultural foi um equipamento concebido como um *edifício igualitário*, destinado a acolher vários tipos de eventos culturais, privilegiando a democratização dos públicos e as possibilidades de encontro entre cidadãos numa resposta a uma determinada proposta ideológica.⁶ Do ponto de vista programático, caracterizava-se precisamente pela sua multifuncionalidade e complexidade de espaços que integrava, inaugurando um convívio de funções culturais e de lazer que se viria a tornar fundamental na caracterização tipológica dos grandes equipamentos culturais do final do século XX.

Por outro lado, do ponto de vista da relação com o espaço urbano, os centros culturais desempenharam um importante papel na revalorização do centro das cidades. Associados, muitas das vezes, à reconstrução urbana das cidades, os centros culturais recuperaram no pós-guerra o papel da centralidade e presença urbana que o equipamento cultural sempre desempenhou na cidade de tradição europeia. No entanto, fizeram-no através de formas inovadoras e de uma certa ambiguidade programática que valorizava em primeiro lugar os espaços de reunião - que podiam ser os auditórios como os *foyers* sociais, os cafés informais ou os terraços - o que permite falar de uma nova experimentação tipológica dentro da tradição dos equipamentos culturais. Privilegiando a acessibilidade, as ligações urbanas e uma certa fluidez de fronteiras em detrimento do isolamento ou da grande forma que absorve indistintamente vários programas, os centros culturais europeus funcionaram como elementos chave na regeneração do centro das cidades ainda antes da ideia dos edifícios ícone do fim do século, consolidada pelas obras emblemáticas do *Centre Georges Pompidou* (1977) ou do *Guggenheim* de Bilbao (1997). Nesse sentido, o Centro Cultural corresponde a um estágio intermédio entre os grandes edifícios urbanos do século XIX e os grandes equipamentos ícone do final do século XX, contentores que englobam todas as actividades e experiências, híbridos entre cultura e entretenimento.

No contexto nacional, onde o mesmo fenómeno de transição aconteceu com um desfasamento temporal, cultural e político-social, os grandes centros culturais vão nascer com a Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian e consolidar-se, 30 anos mais tarde, com as “arquitecturas de cultura” de grandes equipamentos do estado, emblematicamente representadas pelo Centro Cultural de Belém, inaugurado em Lisboa, em 1992.⁷ No início dos anos 1960, as Instalações Académicas de Coimbra vão surgir como um primeiro equipamento cultural moderno de promoção pública com uma presença distintiva na cidade, ocupando precisamente esse momento

6. A expressão de “edifício igualitário” é usada por Christoph Grafe em Christoph Grafe, «People’s Palaces. Architecture, culture and democracy in two European post-war cultural centres» (Dissertação de Doutoramento, Delft University of Technology, 2010), 20.

7. Ver Nuno Grande, «Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço: Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa» (Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009).

charneira na transição entre as tipologias tradicionais de cultura e os grandes centros culturais do final do século.

O centro cultural e a esfera pública

Por fim, esta tese defende ainda que os centros culturais do pós-guerra desempenham uma importante função na redefinição do papel dos equipamentos culturais na representação da esfera pública. O período do pós-guerra assistiu à afirmação da arquitectura moderna e, simultaneamente, à crítica social e cultural da modernidade e do sentido de transitoriedade que os longos anos de destruição da II Guerra Mundial tinham feito aumentar. Esse é também o período de *ansiedade* dos arquitectos modernos, onde os novos edifícios públicos e os novos equipamentos da moderna *res publica* conferiram as oportunidades de experiência de uma arquitectura moderna, de representação cívica e de expressão das aspirações emocionais e sociais dos cidadãos.⁸ Estes programas institucionais e culturais são os que melhor representam uma nova era de relacionamento entre público e privado, entre as liberdades colectivas da sociedade de massas e os valores individualistas da mesma sociedade de consumo. Concebidos como parte integrante dos processos de reconstrução urbana e como espaços abertos a todos os cidadãos, estes equipamentos recuperaram através da arquitectura moderna o papel tradicional do grande equipamento colectivo como instituições públicas de representação cultural da sociedade nas cidades europeias.

Desde a emergência da vida moderna que a esfera pública pode ser caracterizada através dos espaços físicos urbanos onde os cidadãos interagem de acordo com formas reguladas de sociabilização.⁹ Esses espaços de encontro e debate, incluindo não só as praças e as ruas, mas também os teatros ou os cafés, caracterizam parte da identidade da cidade europeia e definem-na como uma entidade onde decorre a vida social. Os equipamentos que receberam as actividades colectivas, de cultura e sociabilização do pós-guerra, ao funcionarem como espaços de encontro que simbolizavam o próprio lugar do colectivo, permitiram recuperar o significado simbólico do local onde tradicionalmente se desenrola a esfera pública da cidade europeia. Representando não só as instituições que recebiam mas também as aspirações culturais de uma nova sociedade os centros culturais contribuíram para repensar as possibilidades de expressão e utilização do espaço público.

A análise desenvolvida ao longo deste trabalho permite, no fundo, olhar para os centros culturais

8. Sarah Williams Goldhagen e Réjean Legault, eds., *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture* (Cambridge MA: The MIT Press, 2000), 11–23. A ideia dos edifícios públicos como a representação da *res publica* moderna no pós-guerra é desenvolvida em Tom Avermaete, Klaske Havik, e Hans Teerds, eds., *Architectural Positions. Architecture, Modernity and the Public Sphere* (Amsterdam: SUN Publishers, 2009), 33.

9. Ver a noção de esfera pública moderna elaborada em Richard Sennett, *The Fall of Public Man* (London: Pinguin Books, 1978).

do pós-guerra - e para casos particulares como as Instalações Académicas de Coimbra - e ver de que forma contribuíram, nos seus respectivos contextos, para uma mudança de vivência no espaço público. O conjunto da Instalações Académicas teve a capacidade de explorar uma inovação programática que se reflectiu em novas possibilidades de sociabilização e de reorganização dos modos de vida. Conseguiu assim, de forma ímpar dentro do seu contexto, incorporar ideias e formas de modernidade numa prática corrente do quotidiano.

Cronologia e Documentos

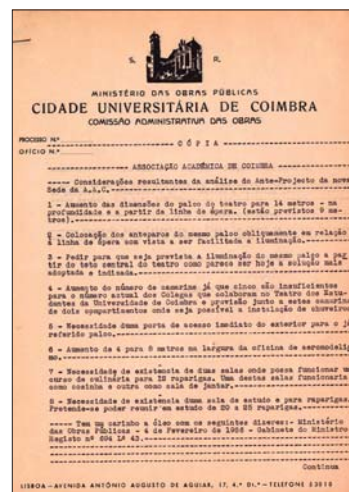
Processo das Instalações Académicas de Coimbra.

- 24 Maio 1954 Despacho do Ministro das Obras Públicas para aquisição do terreno do Ninho dos Pequenitos na Av. Sá da Bandeira, em Coimbra, para localização das Instalações Académicas de Coimbra.
- 7 Junho 1954 Antepiano das Instalações Académicas. Cristino da Silva.
- 17 Agosto 1954 Anteprojecto das Instalações Académicas, 1º estudo. Alberto José Pessoa, João Abel Manta e Norberto Correa.
- 10 Dezembro 1954 Anteprojecto das Instalações Académicas, 2º estudo. Alberto José Pessoa, João Abel Manta e Norberto Correa.
- 12 Dezembro 1955 Anteprojecto das Instalações Académicas, Solução Final. Alberto José Pessoa, João Abel Manta e Norberto Correa.
- 28 Janeiro 1956 Apreciação do Anteprojecto das Instalações Académicas. Direcção da Associação Académica de Coimbra.
Documento 01.
- 13 Fevereiro 1956 Aprovação do Anteprojecto das Instalações Académicas. Ministro das Obras Públicas, Arantes de Oliveira.
- 10 Janeiro 1957 Projecto de Conjunto das Instalações Académicas. Alberto José Pessoa e João Abel Manta.
Projecto de Execução do Corpo III das Instalações Académicas. Alberto José Pessoa e João Abel Manta.
Documento 02.
- 25 Fevereiro 1957 Aprovação do Projecto de Conjunto das Instalações Académicas. Comissão de Revisão da CAPOCUC homologado pelo Ministro das Obras Públicas, Arantes de Oliveira.
- 6 Junho 1957 Projecto de Execução do Corpo I das Instalações Académicas. Alberto José Pessoa e João Abel Manta.
Documento 03.
- 11 Junho 1957 Contrato de Adjudicação da empreitada do Corpo III a Álvaro de Mello Gouveia.
- 25 Julho 1957 Estudo prévio do Projecto de Mobiliário e Equipamento do Corpo III e Corpo I das Instalações Académicas. Alberto José Pessoa e João Abel Manta.
- 21 Novembro 1957 Contrato de Adjudicação da empreitada do Corpo III a Simões Pereira & Ca.
- 10 Outubro 1957 Projecto de Execução do Corpo II das Instalações Académicas.

- Alberto José Pessoa e João Abel Manta.
Documento 04.
- 19 Dezembro 1957 Pedido de Alterações ao Projecto do Corpo II pela Direcção da Associação Académica de Coimbra.
Documento 05.
- 6 Janeiro 1958 Resposta ao Pedido de Alterações ao Projecto do Corpo II. Alberto José Pessoa.
Documento 06.
- 12 Abril 1958 Proposta de alterações ao Corpo I das Instalações Académicas de Coimbra (aumento de um piso). Alberto José Pessoa.
Documento 07.
- 20 Maio 1958 Aprovação do Estudo prévio do Projecto de Mobiliário e Equipamento do Corpo III e Corpo I das Instalações Académicas. Direcção da Associação Académica de Coimbra.
- 5 Agosto 1958 Proposta de execução de dois painéis de azulejos policromados para as fachadas dos Corpos II e III das Instalações Académicas de Coimbra. Alberto José Pessoa e João Abel Manta.
Documento 08.
- 13 Outubro 1958 Aprovação da proposta de execução do painel de azulejos policromados da fachada do Corpo III a João Abel Manta. Ministro das Obras Públicas, Arantes de Oliveira.
- 20 Novembro 1958 Contrato de Adjudicação da empreitada do Corpo II a Álvaro de Mello Gouveia.
- 16 Janeiro 1959 Projecto para um painel de azulejos policromados da fachada do Corpo III das Instalações Académicas de Coimbra. Alberto José Pessoa e João Abel Manta.
Documento 09.
- 27 Março 1959 Projecto de Mobiliário e Equipamento do Corpo III e Corpo I das Instalações Académicas. Alberto José Pessoa e João Abel Manta.
Documento 10 e 11.
- 4 Abril 1959 Reprovação do Projecto para um painel de azulejos policromados da fachada do Corpo III das Instalações Académicas de Coimbra. Direcção Geral de Belas Artes homologado pelo Ministro das Obras Públicas, Arantes de Oliveira.
Documento 12.
- 24 Novembro 1959 Contrato de Adjudicação da empreitada de Mobiliário e Equipamento do Corpo III a Armando José da Costa.
- 25 Novembro 1959 Contrato de Adjudicação da empreitada de Mobiliário e Equipamento do Corpo I a L. Costa, Lda.
- 1 Junho 1960 Projecto de Mobiliário e Equipamento do Corpo II das Instalações Académicas. Alberto José Pessoa e João Abel Manta.
Documento 13.
- 18 Outubro 1960 Contrato de Adjudicação da empreitada de Mobiliário e Equipamento do Corpo III a Casa Sousa.
- 9 Setembro 1961 Inauguração do Teatro das Instalações Académicas com a representação da peça *Antígona*, pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), inserida no Festival Internacional de Teatro Universitário VIII Delfiada.
- 29 Novembro 1962 Assinatura dos Autos de Entrega das Instalações Académicas à Reitoria da Universidade de Coimbra

DOCUMENTOS

Espólio CAPOCUC, Arquivo da Universidade de Coimbra.



01. Parecer emitido pela Direcção da Associação Académica de Coimbra ao anteprojecto das Instalações Académicas [transcrição]

AUTOR: Direcção da AAC

DATA: 13 de Fevereiro de 1956

FONTE: Arquivo da Universidade de Coimbra, CAPOCUC 340

“Considerações resultantes da análise do Ante-Projecto da nova sede da AAC.

1 – Aumento das dimensões do palco de teatro para 14 metros – na profundidade e a partir da linha de ópera (estão previstos 9 metros).

2 – Colocação de anteparos do mesmo palco obliquamente em relação à linha de ópera com vista a se facilitada a iluminação.

3 – Pedir que seja prevista a iluminação do mesmo palco a partir do tecto central do teatro como parece ser hoje a solução mais adoptada e indicada.

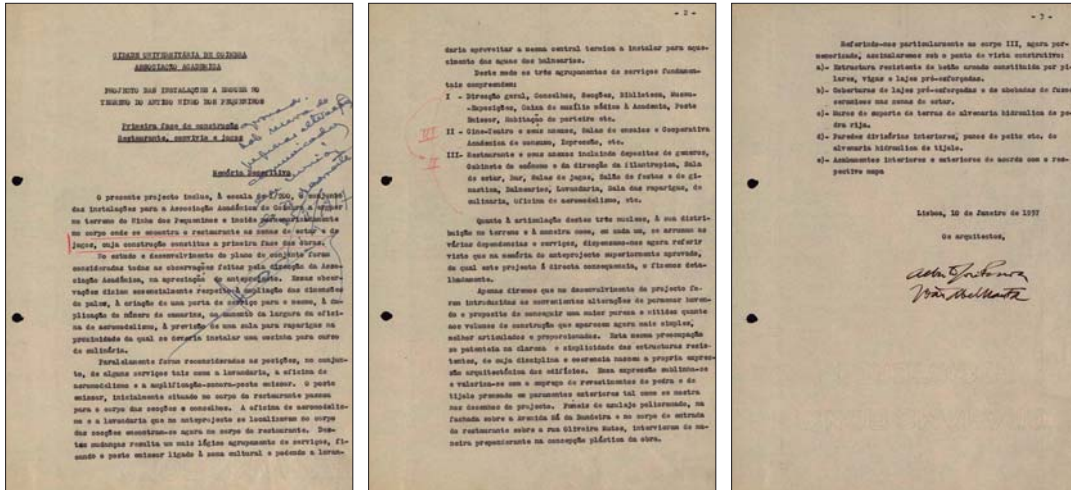
4 – Aumento do número de camarins já que cinco são insuficientes para o número actual de Colegas que colaboram com o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra e previsão junto a estes camarins de dois compartimentos onde seja possível a instalação de chuveiros.

5 – Necessidade duma porta de acesso imediato do exterior para o já referido palco.

6 – Aumento de 4 para 8 metros na largura da oficina de aeromodelismo.

7 – Necessidade de existência de duas salas onde possa funcionar um curso de culinária para 12 raparigas. Uma destas salas funcionaria como cozinha e outra como sala de jantar.

8 – Necessidade de existência duma sala de estudo e para raparigas. Pretende-se reunir em estudo 20 a 25 raparigas.”



02. Memória Descritiva do Projecto das Instalações a erguer no terreno do antigo Ninho dos Pequenos. Primeira fase de construção. Restaurante, convívio e jogos.

AUTOR: Alberto José Pessoa e João Abel Manta

DATA: 10 de Janeiro de 1957

FONTE: Arquivo da Universidade de Coimbra, CAPOCUC 475A-2

“CIDADE UNIVERSITÁRIA DE COIMBRA ASSOCIAÇÃO ACADÉMICA

PROJECTO DAS INSTALAÇÕES A ERGUER NO TERRENO DO ANTIGO NINHO DOS PEQUENINOS

Primeira fase de construção Restaurante, convívio e jogos

Memória Descritiva

O presente projecto inclui, à escala 1/200, o conjunto das instalações para a Associação Académica de Coimbra a erguer no terreno do Ninho dos Pequenos e incide pormenorizadamente no corpo onde se encontra o restaurante as zonas de estar e de jogos, cuja construção constitui a primeira fase das obras.

No estudo e desenvolvimento do plano de conjunto foram consideradas todas as observações feitas pela direcção da Associação Académica, na apreciação do anteprojecto. Essas observações diziam essencialmente respeito à ampliação das dimensões do palco, à criação de uma porta de serviço para o mesmo, à duplicação do número de camarins, ao aumento da largura da oficina de aeromodelismo, à previsão de uma sala para reparagens na proximidade da qual se deveria instalar uma cozinha para curso de culinária.

Paralelamente foram reconsideradas as posições, no conjunto, de alguns serviços como a lavandaria, a oficina de aeromodelismo e a ampliação-sonora-posto emissor. O posto emissor, inicialmente situado no corpo do restaurante passou para o corpo das secções e conselhos. A oficina de aeromodelismo e a lavandaria que no anteprojecto se localizavam no corpo das secções encontram-se agora no corpo do restaurante. Destas mudanças resulta um mais lógico agrupamento de serviços, ficando o posto emissor ligado à zona cultural e podendo a lavandaria

aproveitar a mesma central térmica a instalar para aquecimento das águas dos balneários.

Deste modo os três agrupamentos de serviços fundamentais compreendem:

I - Direcção geral, Conselhos, Secções, Biblioteca, Museu-Exposições, Caixa de auxílio médico à Academia, Posto Emissor, Habitação do porteiro, etc.

II - Cine-Teatro e seus anexos, Salas de ensaios e Cooperativa Académica de consumo, Impressão, etc.

III – Restaurante e seus anexos incluindo depósitos de géneros, Gabinete do ecónomo e da direcção da filantropia, Sala de estar, Bar, Sala de jogos, salão de festas e de ginástica, Balneários, Lavandaria, sala de raparigas, de culinária, Oficina de aeromodelismo, etc.

Quanto à articulação destes três núcleos, à sua distribuição no terreno e à maneira como, em cada um, se arrumam as várias dependências e serviços, dispensamo-nos agora de referir visto que na memória do anteprojecto superiormente aprovado, do qual este projecto é directa consequência, o fizemos detalhadamente.

Apenas diremos que no desenvolvimento do projecto foram introduzidas as convenientes alterações de pormenor havendo o propósito de conseguir uma maior pureza e nitidez quanto aos volumes de construção que aparecem agora mais simples, melhor articulados e proporcionados. Esta mesma preocupação se patenteia na clareza e simplicidade das estruturas resistentes, de cuja disciplina e coerência nasceu a própria expressão arquitectónica dos edifícios. Essa expressão, sublinha-se e valoriza-se com o emprego dos revestimentos de pedra e de tijolo prensado em paramentos exteriores tal como se mostra nos desenhos do projecto. Painéis de azulejos policromado, na fachada sobre a Avenida Sá da Bandeira e no corpo de entrada do restaurante sobre a rua Oliveira Matos, intervieram de maneira preponderante na concepção plástica da obra.

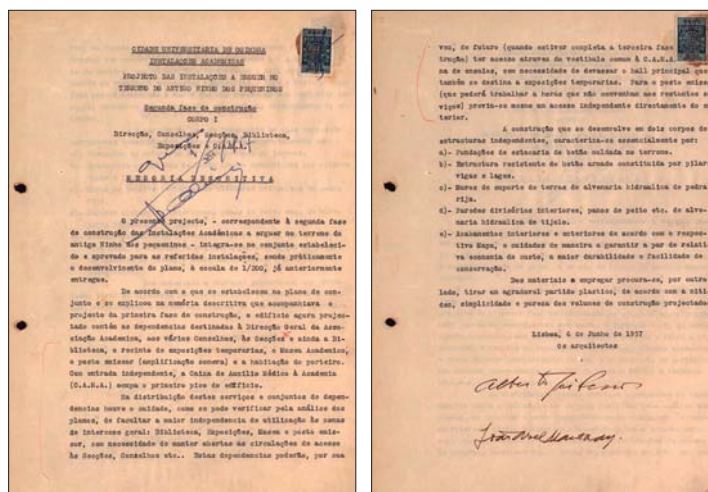
Referindo-nos particularmente ao corpo III, agora pormenorizado, assinalaremos sob o ponto de vista construtivo:

- a)- Estrutura resistente de betão armado constituída por pilares, vigas e lajes pré-esforçadas.
- b)- Coberturas de lajes pré-esforçadas e de abobadas de fusos cerâmicos nas zonas de estar.
- c)- Muros de suporte de terra de alvenaria hidráulica de pedra rija.
- d)- Paredes divisórias interiores, panos de peito, etc. de alvenaria hidráulica de tijolo.
- e)- Acabamentos interiores e exteriores de acordo com o respectivo mapa.

Lisboa, 10 de Janeiro de 1957

Os architectos,

a) Alberto Pessoa e João Abel Manta”



03. Memória Descritiva do Projecto das Instalações a erguer no terreno do antigo Ninho dos Pequenininos. Segunda fase de construção. Corpo I. Direcção, Conselhos, Secções, Biblioteca, Exposições e C.A.M.A

AUTOR: Alberto José Pessoa e João Abel Manta

DATA: 6 de Junho de 1957

FONTE: Arquivo da Universidade de Coimbra, CAPOCUC Contrato Selado 81

“CIDADE UNIVERSITÁRIA DE COIMBRA INSTALAÇÕES ACADÉMICAS

PROJECTO DAS INSTALAÇÕES A ERGUER NO TERRENO DO ANTIGO NINHO DOS PEQUENINOS

Segunda fase de construção

CORPO I

Direcção, Conselhos, Secções, Biblioteca,
Exposições e C.A.M.A

MEMÓRIA DESCRITIVA

O presente projecto, - correspondente à segunda fase de construção das Instalações Académicas a erguer no terreno do antigo Ninho dos Pequenininos – integra-se no conjunto estabelecido e aprovado para as referidas instalações, sendo praticamente o desenvolvimento do plano, à escala de 1/200, já anteriormente entregue.

De acordo com o que se estabeleceu no plano de conjunto e se explicou na memória descritiva que acompanhava o projecto da primeira fase de construção, o edificio agora projectado contem as dependências destinadas à Direcção Geral da Associação Académica, aos vários Conselhos, às Secções e ainda a Biblioteca, o recinto de exposições temporárias, o Museu Académico, o posto emissor (amplificação sonora) e a habitação do porteiro. Com entrada independente, a Caixa de Auxílio Médico à Academia (C.A.M.A.) ocupa o primeiro piso do edificio.

Na distribuição destes serviços e conjuntos de dependências houve o cuidado, como se pode

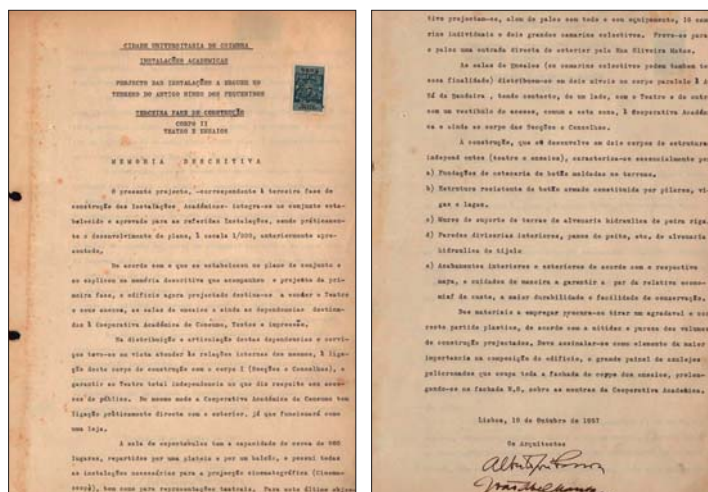
verificar pela análise dos planos, de facultar a maior independência de utilização às zonas de interesse geral: Biblioteca, Exposições, Museu e posto emissor, sem necessidade de manter abertas as circulações de acesso às Secções, Conselhos, etc. Estas dependências poderão, por sua vez, de futuro (quando estiver completa a terceira fase de construção), ter acesso através do vestíbulo comum à C.A.M.A. e zona de ensaios, sem necessidade de devassar o hall principal que também se destina a exposições temporárias. Para o posto emissor (que poderá trabalhar a horas que não convenham aos restantes serviços) previu-se mesmo um acesso independente directamente do exterior.

A construção que se desenvolve em dois corpos de estruturas independentes, caracteriza-se essencialmente por:

- a)- Fundações de estacaria de betão moldada no terreno.
- b)- Estrutura resistente de betão armado constituída por pilares, vigas e lages.
- c)- Muros de suporte de terra de alvenaria hidráulica de pedra rija.
- d)- Paredes divisórias interiores, panos de peito, etc. de alvenaria hidráulica de tijolo.
- e)- Acabamentos interiores e exteriores de acordo com o respectivo Mapa, e cuidados de maneira a garantir a par de relativa economia de custo, a maior durabilidade e facilidade de conservação.

Dos materiais a empregar procura-se, por outro lado, tirar um agradável partido plástico, de acordo com a nitidez, simplicidade e pureza dos volumes de construção projectados.

Lisboa, 6 de Junho de 1957
Os architectos,
a) Alberto Pessoa e João Abel Manta”



04. Memória Descritiva do Projecto das Instalações a erguer no terreno do antigo Ninho dos Pequeninos. Terceira fase de construção. Corpo II. Teatro e Ensaios

AUTOR: Alberto José Pessoa e João Abel Manta

DATA: 10 de Outubro de 1957

FONTE: Arquivo da Universidade de Coimbra, CAPOCUC Contrato Selado 83

“CIDADE UNIVERSITÁRIA DE COIMBRA INSTALAÇÕES ACADÉMICAS

PROJECTO DAS INSTALAÇÕES A ERGUER NO TERRENO DO ANTIGO NINHO DOS PEQUENINOS

TERCEIRA FASE DE CONSTRUÇÃO CORPO II TEATRO E ENSAIOS

MEMÓRIA DESCRITIVA

O presente projecto, - correspondente à terceira fase de construção das Instalações Académicas – integra-se no conjunto estabelecido e aprovado para as referidas Instalações, sendo praticamente o desenvolvimento do plano, à escala de 1/200, anteriormente apresentado.

De acordo com o que se estabeleceu no plano de conjunto e se explicou na memória descritiva que acompanhou o projecto da primeira fase, o edifício agora projectado destina-se a conter o Teatro e seus anexos, as salas de ensaios e ainda as dependências destinadas à Cooperativa Académica de Consumo, Textos e impressão.

Na distribuição e articulação destas dependências e serviços teve-se em vista atender às relações internas dos mesmos, à ligação deste corpo de construção com o corpo I (Secções e Conselhos) e garantir ao Teatro total independência no que diz respeito aos acessos do público. Do mesmo modo a Cooperativa Académica de Consumo tem ligação praticamente directa com o exterior, já que funcionará como uma loja.

A sala de espectáculos tem capacidade de 900 lugares, repartidos por plateia e por um balcão, e possui todas as instalações necessárias para a projecção cinematográfica (Cinema-scope), bem

como para representações teatrais. Para este último objectivo projectam-se, além do palco com todo o seu equipamento, 16 camarins individuais e dois camarins colectivos. Prevê-se para o palco uma entrada directa do exterior para a Rua Oliveira Matos.

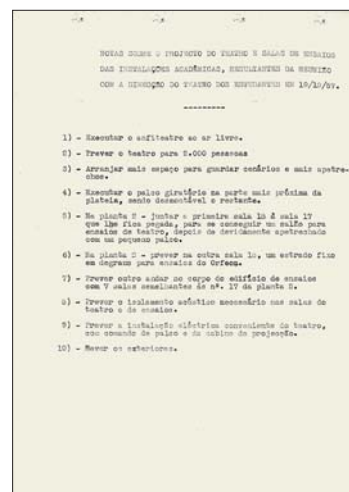
As salas de Ensaios (os camarins colectivos podem também ter essa finalidade) distribuem-se em dois níveis no corpo paralelo à Av. Sá da Bandeira, tendo contacto, de um lado, com o Teatro e do outro com o vestíbulo de acesso, comum a esta zona, à Cooperativa Académica e ainda ao corpo das Secções e Conselhos.

A construção que se desenvolve em dois corpos de estruturas independentes (teatro e ensaios), caracteriza-se essencialmente por:

- a)- Fundações de estacaria de betão moldada no terreno.
- b)- Estrutura resistente de betão armado constituída por pilares, vigas e lages.
- c)- Muros de suporte de terra de alvenaria hidráulica de pedra rija.
- d)- Paredes divisórias interiores, panos de peito, etc. de alvenaria hidráulica de tijolo.
- e)- Acabamentos interiores e exteriores de acordo com o respectivo mapa, e cuidados de maneira a garantir a par de relativa economia de custo, a maior durabilidade e facilidade de conservação.

Dos materiais a empregar procura-se, por outro lado, tirar um agradável e correcto partido plástico, de acordo com a nitidez e pureza dos volumes de construção projectados. Deve-se assinalar como elemento da maior importância na composição do edifício, o grande painel de azulejos policromados que ocupa toda a fachada do corpo dos ensaios, prolongando-se na fachada N.O. sobre as montras da Cooperativa Académica

Lisboa, 10 de Outubro de 1957
Os architectos,
a) Alberto Pessoa e João Abel Manta”



05. “Notas sobre o Projecto do Teatro e Salas de Ensaios das Instalações Académicas, resultantes da reunião da Direcção do Teatro de Estudantes em 19/12/57”

AUTOR: Direcção do Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra / Organismo AAC

DATA: 19 de Dezembro de 1957

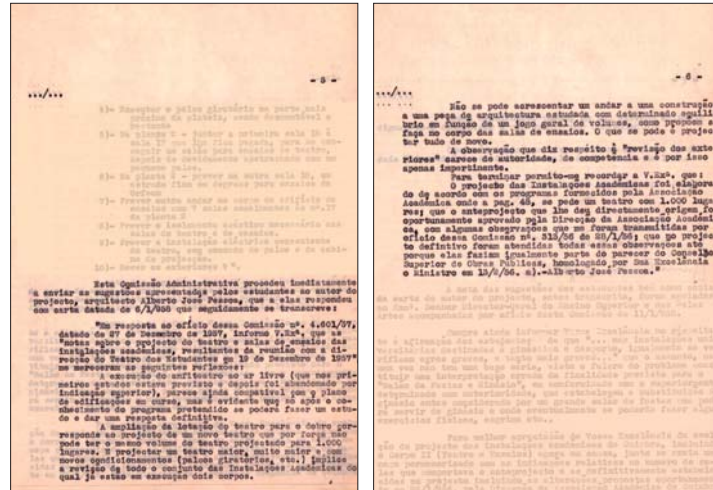
FONTE: Arquivo da Universidade de Coimbra, CAPOCUC 492 e CAPOCUC 514

“NOTAS SOBRE O PROJECTO DO THEATRO E SALAS DE ENSAIOS DAS INSTALAÇÕES ACADÉMICAS, RESULTANTES DA REUNIÃO DA DIRECÇÃO DO THEATRO DE ESTUDANTES EM 19/12/57.*

- 1). Executar o anfiteatro ao ar livre.
- 2). Prever o teatro para 2.000 pessoas.
- 3). Arranjar mais espaço para guardar cenários e mais apetrechos.
- 4). Executar o palco giratório na parte mais próxima da plateia, sendo desmontável o restante
- 5). Na planta 2 – juntar a primeira sala 18 à sala 17 que lhe fica pegada, para se conseguir um salão de ensaios de teatro, depois de devidamente apetrechado com um pequeno palco.
- 6). Na planta 2 – prever na outra sala 18, um estrado fixo em degraus para ensaios do Orfeon
- 7). Prever outro andar no corpo do edificio de ensaios com 7 salas semelhantes às n.º 17 da planta 2.
- 8). Prever o isolamento acústico necessário nas salas do teatro e de ensaios.
- 9). Prever a instalação eléctrica conveniente do teatro, com comando de palco e de cabine de projecção.
- 10). Rever os exteriores.”

* Lista enviada pela Associação Académica ao Reitor da Universidade de Coimbra em Carta de 27 de Dezembro de 1957 como resultado de “reunião efectuada em 19 de Dezembro de 1957 na Sala das Congregações, com a presença do Snr. Secretário Geral, Professor Doutor Paulo Quintela, Presidente da Assembleia Magna, Presidente da Associação Académica e Direcção do Teatro dos Estudantes, em que foram apontadas várias insuficiências ao actual projecto do Teatro e das Salas dos diversos organismos e Secções , o que veio tornar possível fazer algumas Correções.

a)-Pela Direcção do AAC, Ruy Edmundo Pereira e Alvim (Presidente)”



06. Carta de Alberto José Pessoa à CAPOCUC em resposta às “Notas sobre o Projecto do Teatro e Salas de Ensaio das Instalações Académicas, resultantes da reunião da Direcção do Teatro de Estudantes em 19/12/57” [transcrição]

AUTOR: Alberto José Pessoa

DATA: 06 de Janeiro de 1958

FONTE: Arquivo da Universidade de Coimbra, CAPOCUC 340 e CAPOCUC 514

“Em resposta ao ofício dessa Comissão nº.4.601/57, datado de 27 de Dezembro de 1957, informo V.Ex.^a que as “notas sobre o projecto do teatro e salas de ensaios das instalações académicas, resultantes da reunião com a direcção do Teatro de Estudantes em 19 de Dezembro de 1957” me mereceram as seguintes reflexões:

1). A execução do anfiteatro ao ar livre (que nos primeiros estudos estava previsto e depois foi abandonado por indicação superior), parece ainda compatível com o plano de edificação em curso, mas é evidente que só após o conhecimento do programa pretendido se poderá fazer um estudo e dar uma resposta definitiva.

2). A ampliação da lotação do teatro para o dobro corresponde ao projecto de um novo teatro que por força não pode ter o mesmo volume do teatro projectado para 1000 lugares. E projectar um teatro maior, muito maior e com novos condicionamentos (palcos giratórios, etc) implica uma revisão de todo o conjunto das Instalações Académicas do qual já estão em execução dois corpos.

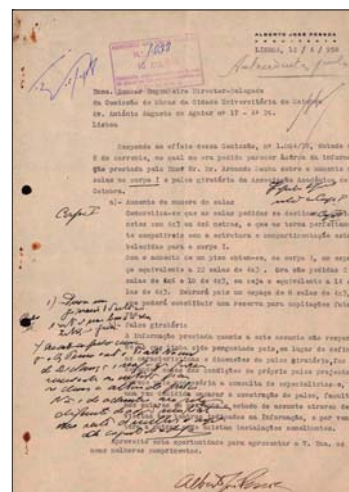
3). Não se pode acrescentar um andar a uma construção, a uma peça de arquitectura estudada com determinado equilíbrio em função de um jogo geral de volumes, como se propõe se faça no corpo das salas de ensaio. O que se pode é projectar tudo de novo.

4). A observação que diz respeito à “revisão dos exteriores” carece de autoridade, de competência e é por isso apenas impertinente.

5). Para terminar, permita-me recordar a V. Ex.^a que:

O projecto das Instalações Académicas foi elaborado de acordo com os programas fornecidos pela Associação Académica onde, na pag. 48, se pede um teatro com 1000 lugares; que o anteprojecto que lhe deu directamente origem foi oportunamente aprovado pela Direcção da Associação Académica, com algumas observações que me foram transmitidas por ofício dessa Comissão nº.313/56 de 28/1/56; que no projecto definitivo foram atendidas todas essas observações até porque elas faziam igualmente parte do parecer do Conselho Superior de Obras Públicas, homologado por Sua Excelência o Ministro em 13/2/56.

a).-Alberto José Pessoa”



07. Parecer acerca da informação sobre o aumento de salas do Corpo I e palco giratório das instalações Académicas de Coimbra

AUTOR: Alberto José Pessoa

DATA: 12 de Abril de 1958

FONTE: Arquivo da Universidade de Coimbra, CAPOCUC 515

“Lisboa, 12/4/958

Exm.º Senhor Engenheiro Director-Delegado
da Comissão de Obras da Cidade Universitária de Coimbra
Av. António Augusto Aguiar, nº17 – 4º Dt.
Lisboa

Respondo ao ofício dessa Comissão, nº1.004/58, datado do 8 do corrente, no qual me era pedido parecer acerca da informação prestada pelo Exm.º Sr. Dr. Armando Rocha sobre o aumento de salas no corpo I e palco giratório da Associação Académica de Coimbra.

a)- Aumento do número de salas

Concretiza-se que as salas pedidas se destinam a gabinetes com 4x3 ou 4x6 metros, o que as torna perfeitamente compatíveis com a estrutura e compartimentação estabelecidas para o corpo I.

Com o aumento de um piso obtém-se, no corpo I, um espaço equivalente a 22 salas de 4x3. Ora são pedidas e salas de 4x6 e 10 de 4x3, ou seja, o equivalente a 14 salas de 4x3. Sobrará pois um espaço de 8 salas de 4x3, que poderá constituir uma reserva para ampliações futuras.

b)- Palco Giratório

A informação prestada sobre este assunto não responde ao que tinha sido perguntado pois, em lugar de definir as características e dimensões do palco giratório, faz depender estas das condições do próprio palco projectado. Parece pois necessária a consulta de especialistas e, uma vez decidida encarar a construção do palco, facultar aos autores do projecto o estudo do assunto através de visitas aos teatros indicados na Informação, e por ventura a outros onde existam instalações semelhantes.

Aproveito esta oportunidade para apresentar a V. Exa. os meus melhores cumprimentos.

a).-Alberto José Pessoa”



08. Carta de Alberto José Pessoa dirigida ao Engenheiro Director-Delegado da CAPOCUC. Proposta de Honorários para a execução de 2 painéis cerâmicos nas fachadas das Instalações Académicas de Coimbra

AUTOR: Alberto José Pessoa

DATA: 05 de Agosto de 1958

FONTE: Arquivo da Universidade de Coimbra, CAPOCUC 508

“Lisboa, 4/8/958

Exm.º Senhor Engenheiro Director-Delegado
da Comissão de Obras da Cidade Universitária de Coimbra
Av. António Augusto Aguiar, nº17 – 4º Dt.
Lisboa

Em 14 de Outubro de 1957 tive a honra de me dirigir a V. Exa. a propósito dos painéis de azulejo policromado previstos no projecto das Instalações Académicas, corpo II e corpo III, cuja encomenda se afigurava então já de certa urgência dado o tempo que a execução na fábrica demora.

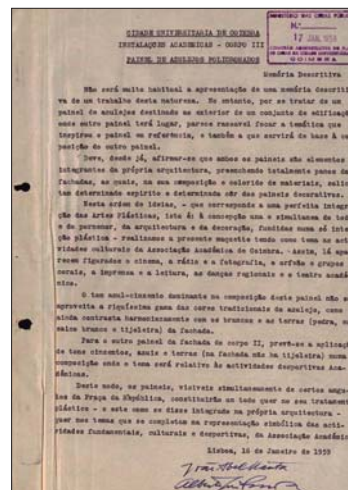
Agora que o corpo III está já em construção e o concurso da obra do corpo II está para realizar-se, parece-me pertinente chamar de novo a atenção de V. Exa. para a conveniência de ser encarada a execução dos painéis.

Para essa execução e de acordo com as considerações que oportunamente formulei, propõem-se os autores do projecto, entre os quais o architecto João Abel Manta, artista plástico do maior mérito, é garante do nível da obra.

Atendendo ao tamanho dos painéis (cerca de 40m² o do corpo III e de 150 o do corpo II) e ao interesse que os autores do projecto têm em poder realizar uma obra completa desde a sua concepção, seu equipamento funcional e decorativo, até à integração das Artes plásticas, propõem-se o preço base de 2.000\$00 por metro quadrado de painel completo para colocação no local.

Aproveito esta oportunidade para apresentar a V. Exa. os protestos da minha maior consideração.

a).-Alberto José Pessoa”



09. Memória Descritiva de um Painel de Azulejos Policromados. Instalações Académicas - Corpo III

AUTOR: João Abel Manta e Alberto Pessoa

DATA: 16 de Janeiro de 1959

FONTE: Arquivo da Universidade de Coimbra, CAPOCUC 508

“CIDADE UNIVERSITÁRIA DE COIMBRA INSTALAÇÕES ACADÉMICAS – CORPO III PAINEL DE AZULEJOS POLICROMADOS

Memória descritiva

Não será muito habitual a apresentação de uma memória descritiva de um trabalho desta natureza. No entanto, por se tratar de um painel de azulejos destinado ao exterior de um conjunto de edificações onde outro painel terá lugar, parece razoável focar a temática que inspirou o painel em referência, e também a que servirá de base à composição do outro painel.

Deve, desde já, afirmar-se que ambos os painéis são elementos integrante da própria arquitectura, preenchendo totalmente panos das fachadas, as quais, na sua composição e colorido dos materiais, solicitam determinado espírito e determinada cor dos painéis decorativos.

Nesta ordem de ideias – que corresponde a uma perfeita integração das Artes Plásticas, isto é: à concepção una e simultânea do todo e do pormenor, da arquitectura e da decoração, fundidas numa só intenção plástica – realizamos a presente maquette tendo como tema as actividades culturais da Associação Académica de Coimbra. Assim, lá aparecem figurados o cinema, a rádio e a fotografia, o orfeão e grupos corais, a imprensa e a leitura, as danças regionais e o teatro académico.

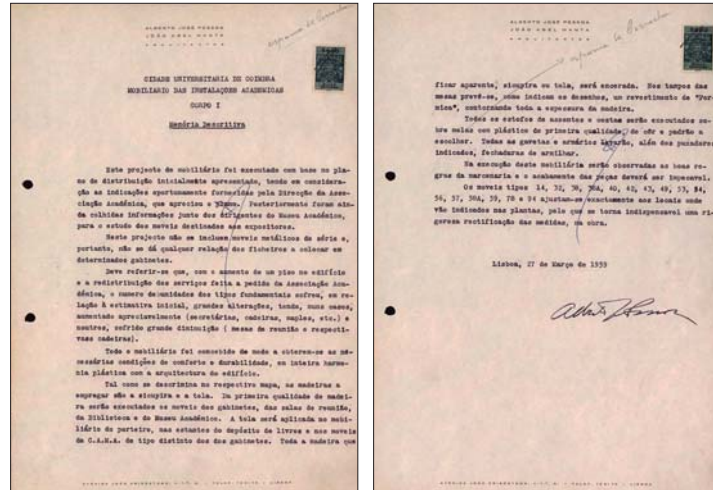
O tom azul-cinzentos dominante da composição deste painel não só aproveita a riquíssima gama de cores tradicionais do azulejo, como ainda contrasta harmoniosamente com os brancos e as terras (pedra, mosaico branco e tijoleira) da fachada.

Para o outro painel da fachada do corpo II, prevê-se a aplicação de tons cinzentos, azuis e terras (na fachada não há tijoleira) numa composição onde o tema será relativo às actividades desportivas Académicas.

Deste modo os painéis, visíveis simultaneamente de certos ângulos da Praça da República,

constituirão um todo quer no ser tratamento plástico – e como se disse integrado na própria arquitectura – que nos temas que se complementam na representação simbólica das actividades fundamentais, culturais e desportivas, da Associação Académica.

Lisboa, 16 de Janeiro de 1959
a) João Abel Manta e Alberto Pessoa”



10. Memória Descritiva do Projecto de Mobiliário das Instalações Académicas. Corpo I

AUTOR: Alberto José Pessoa

DATA: 27 de Março de 1959

FONTE: Arquivo da Universidade de Coimbra, CAPOCUC 536

“CIDADE UNIVERSITÁRIA DE COIMBRA MOBILIÁRIO DAS INSTALAÇÕES ACADÉMICAS CORPO I

Memória Descritiva

Este projecto de mobiliário foi executado com base no plano de distribuição inicialmente apresentado, tendo em consideração as indicações oportunamente fornecidas pela Direcção da Associação Académica, que apreciou o plano. Posteriormente foram ainda colhidas informações junto dos dirigentes do Museu Académico, para o estudo dos móveis destinados aos expositores.

Neste projecto não se incluem moveis metálicos de série e, portanto, não se dá qualquer relação dos ficheiros a colocar em determinados gabinetes.

Deve referir-se que, com o aumento de um piso no edifício e a redistribuição dos serviços feita a pedido da Associação Académica, o número de unidades dos tipos fundamentais sofreu, em relação à estimativa inicial, grandes alterações, tendo, nuns casos, aumentado apreciavelmente (secretarias, cadeiras, mapas, etc.) e noutros, sofrido grande diminuição (mesas de reunião e respectivas cadeiras).

Todo o mobiliário foi concebido de modo a obterem-se as necessárias condições de conforto e durabilidade, em inteira harmonia plástica com a arquitectura do edifício.

Tal como se discrimina no respectivo mapa, as madeiras a empregar são a sicupira e a tola. Da primeira qualidade de madeira serão executados os móveis dos gabinetes, das salas de reunião, da Biblioteca e do Museu Académico. A tola será aplicada no mobiliário do porteiro, nas estantes do depósito de livros e nos móveis da C.A.M.A. de tipo distinto dos gabinetes. Toda a madeira que ficar aparente, sicupira e tola, será encerada. Nos tampo das mesas prevê-se, como indicam os desenhos, em revestimento de “Formica”, contornando toda a espessura da madeira.

Todos os estofos de assentos e costas serão executados sobre molas [substituído por “espuma de borracha” em nota manuscrita] com plástico de primeira qualidade, de cor e padrão a

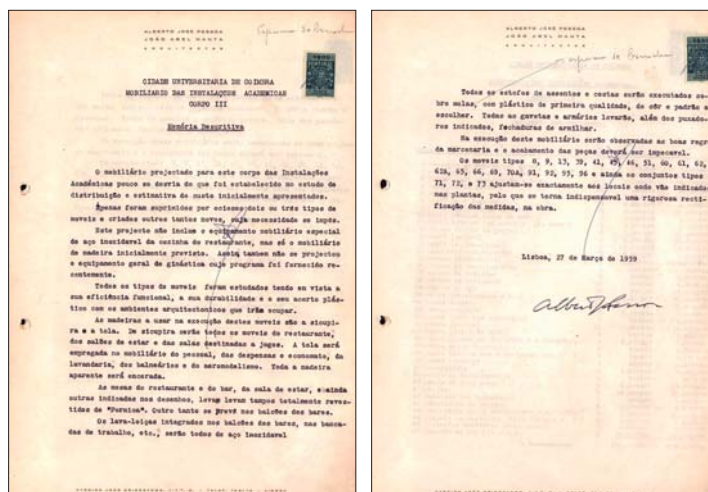
escolher. Todas as gavetas e armários levarão, além dos puxadores indicados, fechaduras de armilhar.

Na execução deste mobiliário serão observadas as boas regras de marcenaria e o acabamento das peças deverá ser impecável.

Os móveis do tipo 14,32,38,38A,40,42,43,49,53,54,56,57,58A,59,78 e 94 ajustam-se exactamente aos locais onde vão indicados nas plantas, pelo que se torna indispensável uma rigorosa rectificação das medidas, na obra.

Lisboa, 27 de Março de 1959

a) Alberto Pessoa”



11. Memória Descritiva do Projecto de Mobiliário das Instalações Académicas. Corpo III

AUTOR: Alberto José Pessoa

DATA: 27 de Março de 1959

FONTE: Arquivo da Universidade de Coimbra, CAPOCUC 537

“CIDADE UNIVERSITÁRIA DE COIMBRA MOBILIÁRIO DAS INSTALAÇÕES ACADÉMICAS CORPO III

Memória Descritiva

O mobiliário projectado para este corpo das Instalações Académicas pouco se desvia do que foi estabelecido no estudo de distribuição e estimativa de custo inicialmente apresentados.

Apenas foram suprimidos por ociosos dois ou três tipos de móveis e criados outros tantos novos, cuja necessidade se impôs.

Este projecto não incluí o equipamento mobiliários especial de aço inoxidável da cozinha do restaurante, mas só o mobiliário de madeira inicialmente revisto. Assim, também não se projectou o equipamento geral de ginástica cujo programa foi fornecido recentemente.

Todos os tipos de móveis forma estudados tendo em vista a sua eficiência funcional, a sua durabilidade e o seu acerto plástico com os ambientes arquitectónicos que irão ocupar.

As madeiras a usar na execução deste móveis são a sicupira e a tola. De sicupira serão todos os móveis do restaurante, dos salões de estar e das salas destinadas a jogos. A tola será empregada no mobiliário do pessoal, das despensas e economato, da lavandaria, dos balneários e do aeromodelismo. Toda a madeira aparente será encerada.

As mesas do restaurante e do bar, da sala de estar e ainda outras indicadas nos desenhos levam tampos revestidos de “Formica”. Outro tanto se prevê nos balcões dos bares.

Os lava-loiças integrados nos balcões dos bares, nas bancadas de trabalho, etc., serão todos em aço inoxidável.

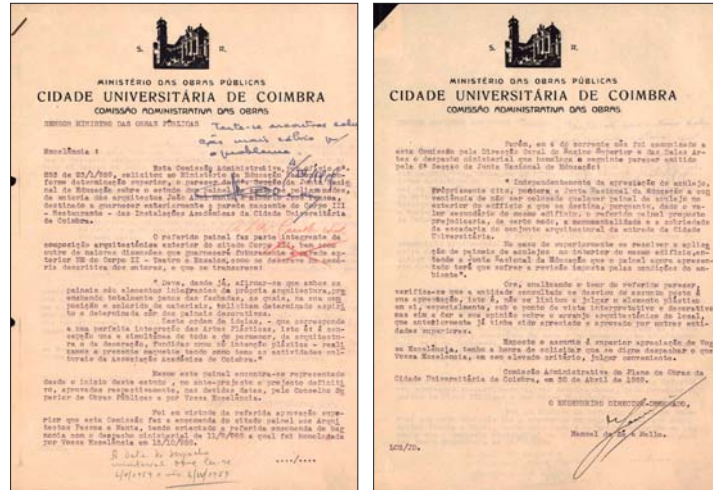
Todos os estofos de assentos e costas serão executados sobre molas [*substituído por “espuma de borracha” em nota manuscrita*] com plástico de primeira qualidade, de cor e padrão a escolher. Todas as gavetas e armários levarão, além dos puxadores indicados, fechaduras de armilhar.

Na execução deste mobiliário serão observadas as boas regras de marcenaria e o acabamento das peças deverá ser impecável.

Os móveis do tipo 8, 9, 13, 39, 41, 45, 46, 51, 60, 61, 62, 62A, 65, 66, 69, 70A, 91, 92, 95, 96 e ainda os conjuntos tipos 71, 72, e 73 ajustam-se exactamente aos locais onde vão indicados nas plantas, pelo que se torna indispensável uma rigorosa rectificação das medidas, na obra.

Lisboa, 27 de Março de 1959

a) Alberto Pessoa”



12. Exposição da Comissão de Revisão da CAPOCUC ao Ministro das Obras Públicas

AUTOR: Manuel de Sá e Mello (com Cristino da Silva e António Alves de Sousa)

DATA: 30 de Abril de 1959

FONTE: Arquivo da Universidade de Coimbra, CAPOCUC 508

“SENHOR MINISTRO DAS OBRAS PÚBLICAS

Excelência:

Esta Comissão Administrativa, por ofício nº.253 de 23/1/[1]959, solicitou ao Ministério da Educação Nacional conforme determinação superior, o parecer da 6ª Secção da Junta Nacional de Educação sobre o estudo de um painel de azulejos policromados, destinado a guarnecer exteriormente a parede nascente do Corpo III – Restaurante – das Instalações académicas da Cidade Universitária de Coimbra.

O referido painel faz parte integrante da composição arquitectónica exterior do citado Corpo III, bem como outro de maiores dimensões do Corpo II – Teatro e Ensaios, como se descreve na memória descritiva dos autores, e que se transcreve:

“Deve, desde já, afirmar-se que ambos os painéis são elementos integrante da própria arquitectura, preenchendo totalmente panos das fachadas, as quais, na sua composição e colorido dos materiais, solicitam determinado espírito e determinada cor dos painéis decorativos.

Nesta ordem de ideias – que corresponde a uma perfeita integração das Artes Plásticas, isto é: à concepção una e simultânea do todo e do pormenor, da arquitectura e da decoração, fundidas numa só intenção plástica – realizamos a presente maquette tendo como tema as actividades culturais da Associação Académica de Coimbra.”

Mesmo este painel encontra-se representado desde o início deste estudo, no ante-projecto e projecto definitivo, aprovados respectivamente, nas devidas datas, pelo Conselho Superior de Obras Públicas e por Vossa Excelência.

Foi em virtude da referida aprovação superior que esta Comissão fez a encomenda do citado painel aos Arquitectos Pessoa e Manta, tendo orientado a referida encomenda de harmonia com o despacho ministerial de 11/8/[1]958 a qual foi homologada por Vossa Excelência em 13/10/[1]958.

Porém, em 4 do corrente mês foi comunicado a esta Comissão pela Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes o despacho ministerial que homologa o seguinte parecer emitido pela 6ª Junta Nacional de Educação:

“Independentemente da apreciação do azulejo propriamente dito, pondera a Junta Nacional da Educação a conveniência de não ser colocado qualquer painel de azulejo no exterior do edifício a que se destina, porquanto, dado o valor secundário do mesmo edifício, o referido painel proposto prejudicaria, de certo modo, a monumentalidade e a sobriedade da escadaria do conjunto arquitectural da entrada da Cidade Universitária.

No caso de superiormente se resolver a aplicação dos painéis de azulejos no interior do mesmo edifício, entende a Junta Nacional da Educação que o painel agora representado terá de sofrer a revisão imposta pelas condições do ambiente.”

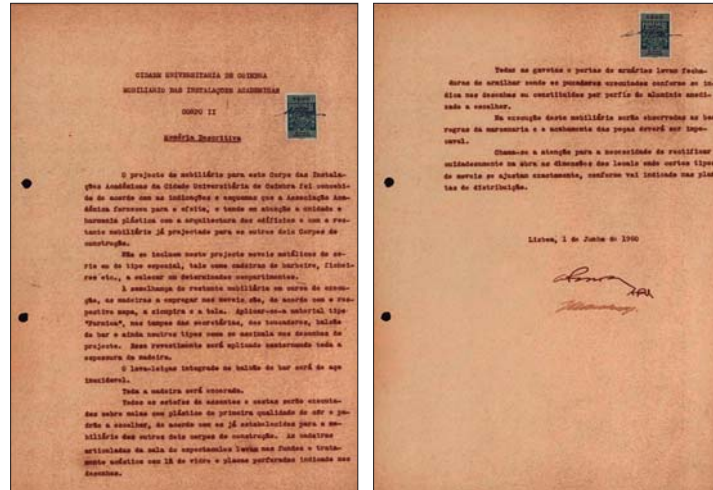
Ora, analisando o teor do referido parecer, verifica-se que a entidade consultada se desviou do assunto posto à sua apreciação, isto é, não se limitou a julgar o elemento plástico em si, especialmente, sob o ponto de vista interpretativo e decorativo, mas sim a dar a sua opinião sobre o arranjo arquitectónico do local, que anteriormente já tinha sido apreciado e aprovado por outras entidades superiores.

Exposto o assunto à superior apreciação de Vossa Excelência, tenho a honra de solicitar que se digne a despachar o que Vossa Excelência, em seu elevado critério, julgar conveniente.

Comissão Administrativa do Plano de obras da Cidade Universitária de Coimbra, em 30 de Abril de 1959.

O ENGENHEIRO DIRECTOR-DELEGADO

a) Manuel de Sá e Mello”



13. Memória Descritiva do Projecto de Mobiliário das Instalações Académicas. Corpo II

AUTOR: Alberto José Pessoa e João Abel Manta

DATA: 1 de Junho de 1960

FONTE: Arquivo da Universidade de Coimbra, CAPOCUC 539

“CIDADE UNIVERSITÁRIA DE COIMBRA
MOBILIÁRIO DAS INSTALAÇÕES ACADÉMICAS
CORPO II

Memória Descritiva

O projecto de mobiliário para este Corpo das Instalações Académicas da Cidade Universitária de Coimbra foi concebido de acordo com as indicações e esquemas que a Associação Académica forneceu para o efeito, e tendo em atenção a unidade e a harmonia plástica com a arquitectura dos edifícios e com o restante mobiliário já projectado para os outros dois Corpos de construção.

Não se incluem neste projecto móveis metálicos de série ou de tipo especial, tais como cadeiras de barbeiro, ficheiros, etc., a colocar em determinados compartimentos.

À semelhança do restante mobiliário em curso de execução, as madeiras a empregar nos móveis são, de acordo com o respectivo mapa, a sicupira e a tola. Aplicar-se-á material tipo “Formica” nos tampo das secretarias, dos toucadores, balcão do bar e ainda noutros tipos como se assinala nos desenhos do projecto. Esse revestimento será aplicado contornando toda a espessura da madeira.

O lava-loiças integrado no balcão do bar será em aço inoxidável.

Toda a madeira será encerada.

Todos os estofos de assentos e costas serão executados sobre molas com plástico de primeira qualidade de cor e padrão a escolher, de acordo como os já estabelecidos para o mobiliário dos outros dois corpos de construção. As cadeiras articuladas da sala de espectáculos levam nos fundos o tratamento acústico com lã de vidro e placas perfuradas indicado nos desenhos.

Todas as gavetas e portas de armário levam fechaduras de armilhar sendo os puxadores executados conforme se indica nos desenhos ou constituídos por perfis de alumínio anodizado a

escolher.

Na execução deste mobiliário serão observadas as boas regras de marcenaria e o acabamento das peças deverá ser impecável.

Chama-se a atenção para a necessidade de rectificar cuidadosamente na obra as dimensões dos locais onde certos tipos de móveis se ajustam exactamente, conforme vai indicado nas plantas de distribuição.

Lisboa, 1 de Junho de 1960
a) Alberto Pessoa e João Abel Manta”

Lista de Abreviaturas

AAC	Associação Académica de Coimbra
CANEU	Comissão Administrativa dos Novos Edifícios Universitários
CAPOCUC	Comissão Administrativa do Plano de Obras da Cidade Universitária de Coimbra
CIAM	Congrès Internationaux d'Architecture Moderne
CPIA	Comité Internationale Permanent des Architects
CPRAAC	Comissão Pró-Reabertura da Associação Académica de Coimbra
CSOP	Conselho Superior de Obras Públicas
DGEMN	Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais
DGESBA	Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes
EGAP	Exposição Geral Artes Plásticas
ICAT	Iniciativas Culturais Arte e Técnica
IIT	Illinois Institute of Technology
JNE	Junta Nacional de Educação
LCC	London City Council
MARS	Modern Architectural Research Group
MoMA	Museum of Modern Art
MOP	Ministério das Obras Públicas
ODAM	Organização de Arquitectos Modernos
RIA	Réunions Internationales d'Architects
RIBA	Royal Institut of British Architects
SNI	Serviço Nacional de Informações
SNA	Sindicato Nacional de Arquitectos
SPN	Serviço de Propaganda naciona
UCV	Universidad Central de Venezuela
UIA	Union internationale des Architectes
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

Fontes e Referências

Documentos de Arquivos

- «Acta de reunião de 4 Abril de 1944», Abril de 1944. Actas de Sessões (1941-1966) CAPOCUC. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- Arantes de Oliveira, Eduardo. «Carta ao Director Delegado Eng. Sá e Mello», 18 de Junho de 1954. CAPOCUC 340; CAPOCUC 364. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Carta ao Director Delegado Eng. Sá e Mello», 28 de Janeiro de 1957. CAPOCUC 475 A-2. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Carta dirigida ao Director-delegado Engenheiro Sá e Mello», 19 de Fevereiro de 1958. CAPOCUC 340. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Despacho», 24 de Maio de 1954. CAPOCUC 340. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Despacho», 11 de Agosto de 1958. CAPOCUC 508. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Despacho com Aprovação do Ante-projecto das Instalações Académicas e Coimbra», 13 de Fevereiro de 1956. CAPOCUC 340. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Ofício do Ministro das Obras Públicas», 9 de Dezembro de 1954. CAPOCUC 340. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Relatório da visita a Coimbra do Ministro das Obras Públicas, Eduardo Arantes de Oliveira realizada a 3 de Maio de 1954», 3 de Maio de 1954. CAPOCUC 340. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Relatório da visita a Coimbra do Ministro das Obras Públicas, Eduardo Arantes de Oliveira realizada a 6 e 7 de Fevereiro de 1955», 6 de Fevereiro de 1955. CAPOCUC 340. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- «Artistas Plásticos Portugueses – Exposição, pedindo à Câmara que os chame a colaborar com os architectos na elaboração dos seus projectos de construções», 10 de Fevereiro de 1954. Processo 5.446/54. Arquivo Intermédio da CML.
- CAPOCUC. «Informação sobre a exposição apresentada pela Direcção da Associação Académica de Coimbra a sua Excelência o Senhor Ministro da Educação Nacional», 10 de Fevereiro de 1958. CAPOCUC 340. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Ofício. Pedido de autorização para adjudicação directa de projecto de mobiliário a Alberto Pessoa», 28 de Fevereiro de 1958. CAPOCUC 492. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- CAPOCUC, e Cristino da Silva. «Carta dirigida ao Eng. Álvaro de Mello Gouveia», 8 de Setembro

- de 1959. CAPOCUC 514. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- «Cidade Universitária de Coimbra. Determinações, desejos e ideias do senhor Ministro das Obras Públicas e Comunicações. O que está feito e o que está por fazer», sem data. CAPOCUC 103. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- Correia, Maximino. «Carta ao Gabinete do Ministério das Obras Públicas», 4 de Novembro de 1941. CAPOCUC 101. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- Costa Cerveira, Manuel da. «Projecto de Ajardinamento. Memória Descritiva e Justificativa.», 10 de Agosto de 1959. CAPOCUC 532. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- Cristino da Silva, Luís. «Ante-Plano de Conjunto. Instalações da Associação Académica», Junho de 1954. CAPOCUC 364. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- Direcção da Associação Académica. «Notas sobre o projecto do Teatro e Salas de Ensaio das Instalações Académicas, resultantes da reunião com a direcção do Teatro dos Estudantes em 19/12/57», 19 de Dezembro de 1957. CAPOCUC 492. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Das Construções», 5 de Maio de 1954. CAPOCUC 447. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- Direcção-Geral do Ensino Superior e Belas Artes do Ministério da Educação Nacional. «Ofício», 8 de Novembro de 1962. CAPOCUC 568. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- «Licença de Recinto no 3468», 18 de Janeiro de 1966. Processo 06.03.0005. Arquivo da Inspeção Geral das Actividades Culturais.
- Manta, João Abel, e Alberto José Pessoa. «Memória Descritiva de um Painel de Azulejos Policromados», 16 de Janeiro de 1959. CAPOCUC 508. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- Pessoa, Alberto José. «Carta dirigida a Engenheiro Director-Delegado da CAPOCUC.», Agosto de 1958. CAPOCUC 508. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Carta dirigida ao Engenheiro Director-Delegado da CAPOCUC», 5 de Agosto de 1958. CAPOCUC 508. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Carta dirigida ao Engenheiro Director-Delegado da CAPOCUC», 7 de Agosto de 1958. CAPOCUC 521. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Memória Descritiva do Ante-projecto da Faculdade de Letras», 1945. CAPOCUC «Faculdade de Letras-Programas». Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Memória Descritiva do Projecto de Arquitectura da Biblioteca Central», Junho de 1944. CUC 2008-97. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Memória Descritiva do Projecto de Mobiliário da Biblioteca Central», Setembro de 1954. CUC 2008-110. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Resposta as notas sobre o Projecto do Teatro e Salas de Ensaio resultantes da reunião com a Direcção do Teatro de Coimbra», 6 de Janeiro de 1958. CAPOCUC 514. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- Pessoa, Alberto José, e João Abel Manta. «Memória Descritiva do Projecto da Associação Académica da Cidade Universitária de Coimbra», 10 de Janeiro de 1957. CAPOCUC 475 A-2. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Memória Descritiva do Projecto das instalações Académicas. Terceira fase de construção. Corpo II», 10 de Outubro de 1958. CAPOCUC Contratos Selados 83. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Memória Descritiva do Projecto de Mobiliário das instalações Académicas - Corpo II», 1 de Junho de 1960. CAPOCUC 539. Arquivo da Universidade de Coimbra.

- Sá e Mello, Manuel de. «Carta do Engenheiro Director Delegado ao Ministro das Obras Públicas», 8 de Junho de 1944. CAPOCUC 3. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Exposição da CAPOCUC ao Ministro das Obras Públicas», 30 de Abril de 1959. CAPOCUC 508. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- . «Despacho», 26 de Fevereiro de 1958. CAPOCUC 514. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- Sá e Mello, Manuel de, Luís Cristino da Silva, e António Alves Sousa. «Parecer definitivo das Instalações Académicas da Cidade Universitária de Coimbra. Comissão de Revisão da CAPOCUC», 25 de Fevereiro de 1957. CAPOCUC 475 A-2. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- Ulrich, José Frederico. «Ofício do Ministro das Obras Públicas», 8 de Agosto de 1951. CAPOCUC 340. Arquivo da Universidade de Coimbra.

Referências Bibliográficas

- «A Nova Sede da Associação Académica». *Via Latina*. 8 de Março de 1956.
- Aalto, Alvar. «A Humanização da Arquitectura». *Arquitectura*, n. 35 (Agosto de 1950): 7–8.
- . «Architettura e arte concreta». *Domus*, n. 223/224/225 (Dezembro de 1947): 3–12.
- . «O Ovo de Peixe e o Salmão». *Arquitectura*, n. 46 (Fevereiro de 1953): 15–16.
- . *Sketches Alvar Aalto*. Editado por Göran Schildt. Traduzido por Stuart Wered. Cambridge MA: MIT Press, 1978.
- Acconero, Guya. «Efervescência Estudantil. Estudantes, acção contenciosa e processo político no final do Estado Novo (1956-1974)». Universidade de Lisboa, 2009.
- «Actas Oficiais do VII C.I.A.M.» *Arquitectura*, n. 38–39 (Maio de 1951): 2,33-35.
- «Actas Oficiais do VII C.I.A.M.» *Arquitectura*, n. 40 (Outubro de 1951): 11–18.
- Ades, Dawn, Tim Benton, David Elliot, e Iain Boyd Whyte, eds. *Art and Power: Europe under the Dictators 1930-45. The XXIII Council of Europe Exhibition*. London: Hayward Gallery, 1995.
- Adorno, Theodor W., e Anson G. Rabinbach. «Culture Industry Reconsidered». *New German Critique*, n. 6 (Autumn de 1975): 12–19.
- Agarez, Ricardo. «Arquitectura de Habitação Multifamiliar: Lisboa anos 1950». Tese de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2003.
- . *O moderno revisitado. Habitação multifamiliar em Lisboa nos anos de 1950*. Lisboa. Lisboa: Câmara Municipal, 2009.
- «Alunos matriculados no ensino superior». *Pordata*, 4 de Outubro de 2016. <http://www.pordata.pt/Portugal/Alunos+matriculados+no+ensino+superior+total+e+por+tipo+de+ensino-1018>.
- Anozero - Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra. *Risco Interior: o desenho de mobiliário na Cidade Universitária de Coimbra*. Editado por Susana Lobo. Coimbra: Anozero; Edições Almedina, 2015.
- Argan, Giulio Carlo. *Gropius et Le Bauhaus. L'architecture dans notre société*. Traduzido por Elsa Bonan. Paris: Denoël/Gonthier, 1979.
- Arruda, Luísa. «Azulejaria nos séculos XIX e XX». Em *História de Arte Portuguesa*, editado por Paulo Pereira, III:407–37. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- Avermaete, Tom. *Another Modern. The Post-war Architecture and Urbanism of Candilis-Josic-Woods*. Rotterdam: NAI Publishers, 2005.

- . «A thousand youth clubs: architecture, mass leisure and the rejuvenation of post-war France». *The Journal of Architecture* 18, n. 5 (12 de Novembro de 2013): 632–46.
- Avermaete, Tom, Klaske Havik, e Hans Teerds, eds. *Architectural Positions. Architecture, Modernity and the Public Sphere*. Amsterdam: SUN Publishers, 2009.
- Azeredo Perdigão, José. «Entrevista». *Arquitectura*, n. 111 (Setembro/Outubro de 1969): 213–14.
- «Azulejo». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 13–14 (Setembro de 1947): 7–9.
- Bandeirinha, José António. *Quinas Vivas. Memória descritiva de alguns episódios significativos entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa dos anos 40*. FAUP Publicações, 1996.
- . «Os Edifícios da Associação Académica e o Teatro de Gil Vicente». *Monumentos. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*, n. 8 (Março de 1998): 82–87.
- . «Da Coimbra dos teatros e dos cinemas à Coimbra dos equipamentos culturais». *nu*, n. 12, onde está coimbra?, (Junho de 2003): 24–25.
- . «Edifício da Associação Académica sobrelotado e “mastigado” pelos estudantes» (entrevista por André Jegundo). *Público*, 11 de Fevereiro de 2007. <http://www.publico.pt/j120857>.
- Bandeirinha, José António, e Susana Constantino. «Conservação do Património: Edifícios Modernos. As Instalações Académicas de Coimbra, um Caso de Estudo». *Construção Magazine*, n. 66 (Março de 2015): 20–25.
- Becker, Annette, Ana Tostões, e Wilfried Wang, eds. *Arquitectura do Século XX: Portugal*. München; New York; Frankfurt am Main; Lisboa: Prestel; Deutsches Architektur-Museum; Centro Cultural de Belém, 1997.
- Benedito, Sílvia. «Expressão: fascista? O percurso da cidade universitária de Coimbra como expressão de uma arte política». Prova Final de Licenciatura em Arquitectura, Universidade de Coimbra, 1999.
- Bentel, Paul. «The Significance of Baker House». Em *Aalto and America*, por Stanford Anderson, Gail Fenske, e David Fixler. New Haven; London: Yale, 2012.
- Bentel, Paul Louis, ed. «Editorial». *The Harvard Architecture Review IV: Monumentality and the City* (Spring 1984): 9–13.
- Benton, Tim. «Speaking without Adjectives: Architecture in the Service of Totalitarianism». Em *Art and power: Europe under the dictators 1930-45. The XXIII Council of Europe exhibition*, editado por Dawn Ades, Tim Benton, David Elliot, e Iain Boyd Whyte, 36–42. London: Hayward Gallery, 1995.
- Bergdoll, Barry. «Learning from Latin America: Public Space, Housing and Landscape». Em *Latin America in Construction. Architecture 1955-1980*, por Barry Bergdoll, Carlos Eduardo Comas, Jorge Francisco Liernun, e Patricio del Real. New York: The Museum of Modern Art, 2015.
- Biasini, Emile. «Les Maisons de la Culture en France». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 129 (Dezembro de 1966): 64–66.
- Borsi, Franco. *L'Ordre Monumental. Europe 1929-1939*. Traduzido por Jacqueline Julien. Paris: Hazan, 1986.
- Bosman, Jos. «CIAM After the War: A Balance of the Modern Movement». *Rassegna*, The last CIAMs, n. 52 (Dezembro de 1992): 6–21.
- Botelho, José R., e Celestino Castro. «Cidades Universitárias. Novas Instalações Universitárias em Portugal». *Arquitectura*, n. 55–56 (Janeiro de 1956): 30–34.
- Boudon, Pierre. «L'architecture des années 30 ou l'inversion des signes». Em *Masses et culture de masse dans les années trente*, por Régine Robin, 137–62. Paris: Éditions Ouvrières,

- 1991.
- Bourdieu, Pierre, e Alain Darbel. «The Love of Art». Em *Art in Modern Culture. An anthology of critical texts*, editado por Francis Frascina e Jonathan Harris, 174–80. Phaidon, 1992.
- Britton, Karla Cavarra. «Robert Damora and the mission of American Architecture». *The Journal of Architecture* 21, n. 7 (Setembro de 2016): 995–1011.
- Bullock, Nicholas. *Building the Post-war world. Modern Architecture and reconstruction in Britain*. London, New York: Routledge, 2002.
- Burle Marx, Roberto. «Depoimento». Em *Depoimento de uma geração. Arquitetura Moderna Brasileira*, por Alberto Xavier, 297–304. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- Bush-Brown, Albert. «Cram and Gropius: Traditionalism and Progressivism». *The New England Quarterly* 25, n. 1 (Março de 1952): 3–22.
- Canizaro, Vincent, ed. *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, identity, Modernity and Tradition*. New York: Princeton Architectural Press, 2007.
- Carapinha, Aurora, e Paula Corte-Real. «Paisagem». Em *Gulbenkian. Arquitetura e Paisagem*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- Carneiro, Luís Soares. «Teatros Portugueses de Raiz Italiana». Dissertação de Doutoramento, Universidade do Porto, 2002.
- Casciato, Maristella. «Homenagem a um monumento vivo». Em *Fundação Calouste Gulbenkian: Os Edifícios*, por Ana Tostões, 242–51. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- «Centre des Étudiants de l'Université de Coimbra». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Avril-Mai de 1963.
- Chippendale, I. «The LCC was our uncle». *Architectural Design*, Setembro de 1965, 428.
- Choay, Françoise. «A propos de culte et de monuments». Em *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, por Alöis Riegl, 7–20. Traduzido por Daniel Wiczorek. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- . *O urbanismo, utopias e realidades. Uma antologia*. Traduzido por Dafne Nascimento Rodrigues. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- Claessens, Françoise. «Reinventing Architectural Monumentality». *OASE*, n. 71 (Novembro de 2006): 100–112.
- Cohen, Jean-Louis. *The Future of Architecture Since 1889*. New York: Phaidon, 2012.
- . «The Palace of Soviets: “Dramatic Betrayal”». Em *Le Corbusier and the mystique of the URSS*, 164–203. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Cole, Wendell. «The Theatre Projects of Walter Gropius». *Educational Theatre Journal* 15, n. 4 (Dezembro de 1963): 311–17.
- Collins, Christiane C., e George R. Collins. «Monumentality: A Critical Matter in Modern Architecture». *The Harvard Architecture Review* IV: Monumentality and the City (Spring de 1984): 15–35.
- Colomina, Beatriz. «Collaborations: The Private Life of Modern Architecture». *Journal of the Society of Architectural Historians* 58, n. 3 (Setembro de 1999): 462–71.
- Colquhoun, Alan. *Modern Architecture*. Oxford University Press, 2002.
- Comissão Académica. «Resposta ao inquérito sobre o plano das obras da Cidade Universitária». *Via Latina*. 15 de Março de 1942.
- Comissão Pró-Reabertura da AAC. «Abaixo-assinado para a constituição da CPRAAC», 1973. http://www.amigoscoimbra70.pt/download/Documentos%20de%201973/1973_04_17_A_Com_Constituição_CPRAAC.pdf.

- . «Panfleto “Pela Reabertura da AAC”», 1973. <https://ephemerajpp.com/2014/03/03/comissao-pro-abertura-da-aac-cpraac/#jp-carousel-129453>.
- Congrès Internationaux d’Architecture Moderne. *CIAM 7 Bergamo 1949: documents*, 1949.
- Conselho Superior de Obras Públicas. «Parecer do Conselho Superior de Obras Públicas», 7 de Fevereiro de 1956. Espólio Luís Cristino da Silva, Cidade Universitária de Coimbra, LCS 76.3.26. Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.
- Constant, Caroline. «Josep Luís Sert: Harvard University Campus Planning and Buildings, 1956-1968». *Joelho. Revista de Cultura Arquitectónica*, n. 7 (2016): 39–53.
- Constantino, Susana. «Architecture and the Gesamtkunstwerk: Alberto Pessoa’s furniture design». *docomomo journal*, n. 47 (winter de 2012): 28–33.
- . «Between City and University: New Monumentality in The Student Center of the Campus of Coimbra». Em *Re-Humanizing Architecture. New Forms of Community, 1950-1970*, editado por Ákos Moravánsky e Judith Hopfengartner, 283–94. Basel: Birkhäuser, 2017.
- Constantino P. Silva, Susana. *Arquitectura de Cine Teatros: Evolução e Registo [1927—1959]. Equipamentos de cultura e lazer em Portugal no Estado Novo*. Coimbra: Almedina, 2010.
- Correa, Graça. *M. Norberto Correa. Arquitectura e Urbanismo*. Lisboa: Uzina Books, 2013.
- Correia, Maximino. *Ao Serviço Da Universidade De Coimbra: 1939-1960*. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1963.
- Correia, Nuno. «Crítica e debate arquitectónico na 3ª série da revista “Arquitectura”. Portugal, 1957-1974». Dissertação de Doutoramento, Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Composició Arquitectònica, 2016.
- Costa, Alexandre Alves. *Dissertação... Porto: Edições do Curso de Arquitectura da ESBAP*, 1982.
- Costa, Alexandre Alves, e Nelson Mota. «Nem neogarretianos nem Vencidos da Vida». *Monumentos*, n. 32 (Dezembro de 2011): 148–157.
- Costa, Alexandre Alves, Fernando Távora, Gonçalo Byrne, e Raul Hestnes Ferreira. *A Alta de volta: concurso de ideias para o plano de reconversão dos espaços dos Colégios de S. Jerónimo, das Artes, Laboratório Químico e área envolvente*. Coimbra: Edarq, 1997.
- Costa, Lucio. «A crise da arte contemporânea», 1952. Instituto António Carlos Jobim. Acervo Lucio Costa. <http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/2591>.
- . «The Architect and Contemporary Society». Em *The Artist in Modern Society. International Conference of Artists, Venice, 22-28 September 1952*, 84–96. Paris: UNESCO, 1954.
- Costa, Sandra Vaz. «A Cidade Universitária de Coimbra. Um projecto de Modernização Cultural. Utopia e Realidade». Dissertação de Mestrado História de Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, 1998.
- . *O país a régua e esquadro: urbanismo, arquitectura e memória na obra pública de Duarte Pacheco*. Lisboa: IST Press, 2012.
- Costa, Xavier. «Art, war and public space». Em *Sert: Arquitecto En Nueva York*, editado por Xavier Costa e Guido Hartray, 10–12. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Actar, 1997.
- Coutinho, Bárbara. «A arquitectura sob os ventos do neo-realismo». Em *Batalha pelo Conteúdo. Exposição Documental Movimento neo-realista português*, editado por David Santos, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira; Museu do Neo-Realismo., 208–19. Vila Franca de Xira, 2007.
- Cruz, Lourdes. «Muralism and Architecture: Art Fusion at Mexico’s University City». *docomomo journal, Art and Architecture*, n. 42 (summer de 2010): 24–33.
- Cruzeiro, Celso. *Coimbra, 1969. A crise académica, o debate das ideias e prática, ontem e hoje*.

- Porto: Edições Afrontamento, 1989.
- Cupers, Kenny. «The Cultural Center: Architecture as Cultural Policy in Postwar Period». *Journal of Society of Architectural Historians*, n. 4 (Dezembro de 2015): 464–84.
- Curtis, William J. R. «Modern Architecture, Monumentality and the Meaning of Institutions: Reflections on Authenticity». *The Harvard Architecture Review IV: Monumentality and the City* (Spring de 1984): 65–85.
- Damaz, Paul. *Art in European Architecture*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956.
- Danesi, Silvia, e Luciano Patetta, eds. *1919-1943, rationalisme et architecture en Italie*. Paris: Electra France, 1977.
- Deckker, Zilah Quezado. *Brazil Built. The Architecture of the Modern Movement in Brazil*. London, New York: Spon Press, 2001.
- Deyong, Sarah. «An Architectural Theory of Relations: Sigfried Giedion and Team X». *Journal of Society of Architectural Historians* 73, n. 2 (Junho de 2014): 226–47.
- Dionísio, Mário. «A Morada do Homem». *Arquitectura*, n. 50–51 (Novembro de 1953): 23–24.
- Direcção da Associação Académica. «Nós e a Cidade Universitária». *Via Latina*. 15 de Janeiro de 1948.
- Dober, Richard P. *Capmpus planning*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963.
- Duarte, Carlos. «A Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian». *Arquitectura*, n. 111 (Setembro/Outubro de 1969): 211–12.
- . «Os críticos não se inventaram de um dia para o outro». *Jornal dos Arquitectos*, n. 239 (Junho de 2010): 36–44.
- Dumazedier, Joffre. *Vers une civilization du loisir?* Paris: Éditions du Seuil, 1962.
- «Ecos e Notícias». *Arquitectura*, n. 28 (Janeiro de 1949): 22.
- «Ecos e Notícias». *Arquitectura*, n. 48 (Agosto de 1953): 24.
- Ellis, Charlotte. «Prouvé's peoples's palace». *The Architectural Review*, n. 1059 (Maio de 1985): 40–47.
- Esping-Andersen, Gøsta. «Orçamentos e Democracia: Estados Providência em Espanha e Portugal, 1960-1986». *Análise Social XXVIII*, n. 122 (1993): 589–606.
- . *The Three Worlds of Welfare Capitalism*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- «Exposição de Arquitectura Contemporânea Brasileira». *Arquitectura*, n. 53 (Novembro de 1954): 17–22.
- Eyck, Aldo van. *Aldo van Eyck. Collected Articles and Other Writings 1947-1998*. Editado por Vincent Ligtelijn e Francis Strauven. Amsterdam: SUN Publishers, 2008.
- Fair, Alistair. «“A new image of the living theatre”: The genesis and design of the Belgrade Theatre, Coventry, 1948-1958». *Architectural History* 54 (2011): 347–82.
- . «Rethinking the Post-war British Theatre: Monumentality, Sean Kenny, and the State c. 1963-1973». Em *Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand: 32, Architecture, Institutions and Change*, editado por Paul Hogben e Judith O'Callaghan, 146–56. Sydney: SAHANZ, 2015.
- Fernandez, Sergio. *Percurso da Arquitectura Portuguesa 1930-1974*. Porto: FAUP, 1988.
- Figueira, Jorge. *Escola do Porto. Um Mapa Crítico*. Edarq, 2002.
- . «Para uma Coimbra não sentimental». Em *A noite em Arquitectura*, 149–54. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2007.
- Fonseca, Fernando, Freddy, Paulo Antunes, Rui Afonso Silva, e Rui Lobo. «Os Cinco na A.A.C.»

- Trabalho Académico. História da Arquitectura Portuguesa, Universidade de Coimbra, 1993.
- «Foreword». *The Architectural Review* 109, n. 654 (Junho de 1951): 337–40.
- Fortuna, Carlos. «Culturas urbanas e espaços públicos: Sobre as cidades e a emergência de um novo paradigma sociológico». *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 63 (Outubro de 2002): 123–48.
- Forty, Adrian. «Being or Nothingness: Private experience and public architecture in post-war Britain». *Architectural History* 38 (1995): 25–35.
- . «Festival Politics». Em *A Tonic to the Nation. The Festival of Britain 1951*, editado por Mary Banham e Bevis Hillier, 26–38. London: Thames and Hudson, 1976.
- Foster, Kurt W. «Monument/Memory and the Mortality of Architecture», *Oppositions*, n. 25 (Fall 1982): 2–19.
- Fourastié, Jean. *Les trente glorieuses: ou La Révolution invisible de 1946 a 1975*. Paris: Fayard, 1979.
- Frampton, Kenneth. «Giedion in America: Reflections in a mirror». *Architectural Design* 51, n. 6/7 (1981): 45–51.
- . *Modern Architecture. A critical history*. 3rd edition. New York: Thames and Hudson, 1992.
- . «Notes on American architectural education. From the end of the nineteenth century until the 1970s». *Lotus International*, 1980.
- . «Foreword». Em *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, por Eric Mumford, xi–xvi. Cambridge MA: MIT Press, 2002.
- França, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. 4.^a ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.
- . «Os Anos 40 na Arte Portuguesa». Em *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, 1:23–42. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- Freixa, Jaume. «Josep Lluís Sert et la révision de la Cité fonctionnelle». Em *La modernité critique : Autour du CIAM 9 d'Aix-en-Provence*, editado por Jean-Lucien Bonillo, Claude Massu, e Daniel Pinson, 98–110. Marseille: Imbernon, 2006.
- Garrido, Álvaro. «A Universidade e o Estado Novo: de “corporação orgânica” do regime a território de dissidência social». *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 81 (2008): 133–53.
- Giedion, Sigfried. *A decade of new architecture*. Zurich: Girsberger, 1951.
- . *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*. First Edition. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958.
- . *Arquitetura e Comunidade*. Traduzido por Ana de Freitas. LBL Enciclopédia 6. Lisboa: Livros do Brasil, 1958.
- . «Historical Background to the Core». Em *CIAM 8. The Heart of the City*, editado por Jaqueline Tyrwhitt, José Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, 17–25. New York: Pellegrini and Cudahy, 1952.
- . *Mechanization Takes Command. A contribution to anonymous history*. New York: Oxford University Press, 1948.
- . *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*. 4.^a ed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1963 (1941).
- . «The Dangers and Advantages of Luxury». *Architectural Forum*, n. 70 (Maio de 1939): 348.

- . «The Need for a New Monumentality». Em *New Architecture and City Planning*, editado por Paul Zucker, 549–68. New York: Philosophical Library, 1944.
- Gille-Delafon, Simone. «O VII Congresso Internacional da Arquitectura Moderna». *Arquitectura*, n. 31 (Julho de 1949): 9–10.
- Glendinning, Miles. «Teamwork or Masterwork? The Design and Reception of the Royal Festival Hall». *Architectural History* 46 (2003): 277–319.
- Goldhagen, Sarah Williams, e Réjean Legault, eds. *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*. Cambridge MA: The MIT Press, 2000.
- Goodwin, Philip L., e G. E. Kidder Smith. *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942 / Construção Brasileira: Arquitetura Moderna E Antiga 1652-1942*. The Museum of Modern Art, 1943.
- Gosseye, Janina. «Leisure Politics: The Construction of Social Infrastructure and Flemish Cultural Identity in Belgium, 1950s to 1970s». *Journal of Urban History* 38, n. 2 (2012): 271-93.
- Gosseye, Janina, e Hilde Heynen. «Architecture for Leisure in Postwar Europe, 1945-1989». *The Journal of Architecture* 18, n. 5 (2013): 623–31.
- Grafe, Christoph. *People's Palaces: Architecture, culture and democracy in post-war western Europe*. Amsterdam: Architectura & Natura, 2014
- . «People's Palaces. Architecture, culture and democracy in two European post-war cultural centres». Dissertação de Doutoramento, Delft University of Technology, 2010.
- Grande, Nuno. «Arquiteturas da Cultura: Política, Debate, Espaço: Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa». Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2009.
- Gropius, Walter. *Scope of Total Architecture*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1955.
- . «The Human Scale». Em *CIAM 8. The Heart of the City*, editado por Jaqueline Tyrwhitt, José Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, First edition. New York: Pellegrini and Cudahy, 1952.
- Greenberg, Clement. «Avant-Garde and Kitsh». *Partisan Review*, n. 6 (Fall 1939): 34-49.
- Guarda, Israel. «Espaços Urbanos e Poder. O modelo e a prática nas décadas de 30 e 40». Em *Arte & Poder*, 181–92. Temas e perspectivas 2. Lisboa: Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea, 2008.
- Guimarães, Carlos. *Arquitectura e museus em Portugal: entre reinterpretação e obra nova*. Porto: FAUP Publicações, 2001.
- «Harvard builds a Graduate Yard». *Architectural Forum*, Dezembro de 1950.
- Heynen, Hilde. *Architecture and Modernity. A Critique*. Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 1999.
- Heynen, Hilde e Janina Gosseye, «The Welfare State in Flandres: De-pillarization and the nebulous city». Em *Architecture and the welfare state*, editado por Mark Swenarton, Tom Avermaete e Dirk van den Heuvel, 51–67. London; New York: Routledge, 2015.
- Hill, Jonathan. «Architecture in ruins: Palladio, Piranesi and Kahn». Em *Elements of Architecture: Assembling archaeology, atmosphere and the performance of building spaces*, editado por Mikkel Bille e Tim Sorensen, 84–104. Oxon; New York: Routledge, 2016.
- Hobsbawm, Eric. *A era dos extremos*. Traduzido por Marcos Santarrita. Lisboa: Editorial Presença, 2008.
- . «Foreword». Em *Art and power: Europe under the dictators 1930-45. The XXIII Council of Europe exhibition*, editado por Dawn Ades, Tim Benton, David Elliot, e Iain Boyd Whyte, 11–15. London: Hayward Gallery, 1995.

- Hudnut, Joseph. «Blueprint for a University». Em *Architecture and The Spirit of Man*, 255–64. Cambridge MA: Harvard University Press, 1949.
- Huertas Lobo, José, e Francisco Silva Dias. «Associações de Arquitectos Portugueses 1602-1988». *Arquitectos*, n. 0 (Outubro de 1988): 4–8.
- Huysen, Andreas. «Monumental Seduction». *New German Critique*, n. 69 (Autumn de 1996): 181–200.
- «III Congresso da UIA». *Arquitectura*, n. 53 (Novembro de 1954): 9–16.
- «In Search of a New Monumentality: a symposium». *The Architectural Review* 104, n. 621 (Setembro de 1948): 105, 117–28.
- Inauguração dos edifícios da Biblioteca Geral e da Faculdade de Medicina construídos pela Comissão de Obras da Cidade universitária de Coimbra. Discursos. 29 de Maio de 1956.* Coimbra: Imprensa de Coimbra. Lda, 1956.
- Kahn, Louis I. «Monumentality». Em *New Architecture and City planning*, editado por Paul Zucker, 577–87. New York: Philosophical Library, 1944.
- Keil do Amaral, Francisco. «Cidades Universitárias. Realizações contemporâneas». *Arquitectura*, n. 55–56 (Janeiro de 1956): 6–13.
- . *Lisboa, uma cidade em transformação*. Lisboa: Publicações Europa América, 1969.
- Kerr, Clark. *The Uses of University*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1963.
- Klein, Richard. «Des maisons du peuple aux maisons de la culture», em *André Malraux et l'architecture*, editado por Dominique Harvier, 108–30. Paris: Moniteur, 2008.
- . «Restoring the 20th century». Em *The Challenge of Change. Dealing with the legacy of the Modern Movement. Proceedings of the 10th International Docomomo Conference*, editado por Dirk van den Heuvel, Maarten Mesman, Wido Quist, e Bert Lemmens, 259–64. Amsterdam: IOS Press, 2008.
- Koolhaas, Rem. *Delirious New York. A Retrospective Manifesto for Manhattan*. 2ª ed. New York: The Monacelli Press, 1994 (1978).
- Kruger, Mário. *Leslie Martin e a Escola De Cambridge*. Coimbra: Edarq, 2005.
- Ksiazek, Sarah. «Architectural Culture in The Fifties: Louis Kahn and the national Assembly Complex in Dhaka». *Journal of Society of Architectural Historians* 52, n. 4 (Dezembro de 1993): 416–35.
- Kuhn, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions*. 2ª edição ampliada. Chicago: The University of Chicago Press, 1970.
- Lantenois, Annick. «Analyse critique d'une formule "retour à l'ordre"». *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n. 45 (Março de 1995): 40–53.
- Le Corbusier. *La Charte d'Athenes*. Paris: Editions de Minuit, 1957 (1942).
- . *Oeuvre Complete 1938-1946*. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1946.
- . *Oeuvre Complete 1946-1952*. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1953.
- . *Oeuvre Complete 1957-1965*. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1966.
- . *Quand Les Cathédrales Étaient Blanches: Voyage Aux Pays Des Timides*. Paris: Librairie Plon, 1937.
- . *Une maison - un palais*. Paris: Éditions Crés, 1928.
- . *Vers une Architecture*. Paris: Flammarion, 1923.
- . «Canteiro da Síntese das Artes Maiores. Comunicação na Conferência Internacional de Artistas da UNESCO a 25 de Setembro de 1952». Em *Le Corbusier e o Brasil*, por Cecília Santos, Margareth Pereira, Romão Pereira, e Vasco Silva. São Paulo: Tessela;

- Projecto Editora, 1987.
- Le Groupe Espace. «Manifeste». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 37 (Outubro de 1951): v.
- Lenglart, Denis, e Agnès Vince. *Universités; Écoles Supérieures*. Architecture Thématique. Paris: Éditions du Moniteur, 1992.
- Lichtenstein, Claude, e Thomas Schregenerberger, eds. *As Found. The Discovery of the Ordinary*. Baden: Lars Müller Publishers, 2001.
- Lino, Raul. *Quatro Palavras sobre Urbanização*. Lisboa: Edição de Valentim de Carvalho, 1945.
- Lôbo, Margarida Souza. *Planos de urbanização. A época de Duarte Pacheco*. FAUP Publicações, 1995.
- Lobo, Rui. *Os Colégios de Jesus, das Artes e de S. Jerónimo. Evolução e Transformação no Espaço Urbano*. Coimbra: Edarq, 1999.
- Lobsinger, Mary Louise. «Cybernetic Theory and the Architecture of Performance: Cedric Price's Fun Palace». Em *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, editado por Sarah Williams Goldhagen e Réjean Legault, 119–39. Cambridge MA: The MIT Press, 2000.
- London County Council. *Royal Festival Hall*. London: Max Parrish, 1951.
- Looseley, David. «Joffre Dumazedier. Towards a society of leisure». Em *Cultural Policy Review of Books*, editado por Oliver Bennett, 51–53. Oxon; New York: Routledge, 2012.
- Loureiro, José Carlos. *O Azulejo. Possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1962.
- Malraux, André. Décret n°59-889 du 24 juillet 1959 portant l'organisation du Ministère chargé des Affaires Culturelles (1959). https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?id=JORFTEXT000000299564.
- . «Discours. Assemblée Nationale, Deuxième Séance du 27 Octobre 1966». Em André Malraux et l'architecture, editado por Dominique Harvier, 245–50. Paris: Moniteur, 2008.
- . *O Museu Imaginário*. Traduzido por Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2005.
- Martín, Fernando. *El Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1983.
- Martins, João Paulo, ed. *Mobiliário Para Edifícios Públicos. Portugal 1934/1974*. Lisboa; Casal de Cambra: MUDE - Museu do Design e da Moda; Caleidoscópio, 2015.
- Matos, Madalena Cunha. «As Cidades e os Campi. Contributo para o estudo dos territórios universitários em Portugal». Dissertação de Doutoramento em Engenharia do Território, Universidade Técnica de Lisboa - Instituto Superior Técnico, 1999.
- McKean, John. *Royal Festival Hall; London County Council, Leslie Martin and Peter Moro*. Architecture in detail. New York: Phaidon, 2001.
- Mendes, Manuel. «Para Quê Exigir à Sombra a Rectidão Que Não Possui a Vara Que a Produz». Em *Leonardo Express*, editado por Rita Marnoto, 111–38. Coimbra: IETFLUC; Edarq, 2004.
- Mendes, Rui Manuel Vaz. «Instalações Académicas De Coimbra». Prova Final de Licenciatura em Arquitectura, Universidade de Coimbra, 2004.
- Milheiro, Ana Vaz. *A Construção do Brasil. Relações com a cultura arquitectónica portuguesa*. Porto: FAUP Publicações, 2005.
- . «A Joyous Architecture: o Moderno Brasileiro nas exposições de Lisboa e do Lobito». Em *Nos Trópicos Sem Le Corbusier*, 108–55. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2012.
- . «João Abel Manta. Um (arquitecto) moderno relutante». *Jornal dos Arquitectos*, Março

- de 2012.
- Ministério da Instrução Pública - Inspeção Geral dos Teatros. Decreto-Lei 13.564, Diário do Governo § I Série (6 de Maio de 1927).
- Ministério das Obras Públicas e Comunicações. Decreto-Lei 31.576, Diário do Governo § I Série (15 de Outubro de 1941).
- . Decreto-Lei 39.131, Diário do Governo § I Série (10 de Março de 1953).
- Mock, Elizabeth. «Building for Tomorrow». *Travel*, Junho de 1943.
- . *Built in USA Since 1932*. New York: The Museum of Modern Art, 1945.
- Moholy-Nagy, Lászlo. *Painting, Photography, Film*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1969.
- Molinari, Luca. «Continuità. A response to identify crises Ernesto Nathan Rogers and Italian architectural culture after 1945». Dissertação de Doutoramento, Delft University of Technology, 2008.
- . «The Synthesis of the Arts as a Critical Instrument for Modern Architecture. The role of Ernesto Nathan Rogers: 1944-49». Em *Investigating and Writing Architectural History: Subjects, Methodologies and Frontiers*, 308–15. Torino: Politecnico di Torino, 2014.
- . «Theories and Practices of Re-Humanizing Postwar Italian Architecture: Ernesto Nthan Rogers and Giancarlo de Carlo». Em *Re-Humanizing Architecture. New Forms of Community, 1950-1970*, editado por Ákos Moravánsky e Judith Hopfengartner, 229–41. Basel: Birkhäuser, 2017.
- Moniz, Gonçalo Canto. «O Ensino Moderno da Arquitectura. A Reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)». Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2011.
- Montaner, Josep Maria. *Depois do Movimento Moderno*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2001.
- . *Museos para el nuevo siglo / Museums for the new century*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- Moos, Stanislaus von. *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*. 010 Publishers, 2009.
- Moravánsky, Ákos. «Re-humanizing Architecture: The search for a Common Ground in the Postwar Years, 1950-1970». Em *Re-Humanizing Architecture. New Forms of Community, 1950-1970*, editado por Ákos Moravánsky e Judith Hopfengartner, 23–41. Basel: Birkhäuser, 2017.
- Mota, Nelson. «An Archaeology of the Ordinary. Rethinking the Architecture of Dwelling from CIAM to Siza». Dissertação de Doutoramento, Delft University of Technology, 2014.
- . «Da ODAM para os CIAM: Diálogos entre a civilização universal e a cultura local». Apresentado na Colóquio ODAM Colectivo e Singular, Ateneu Comercial do Porto, 18 de Junho de 2011.
- Mumford, Eric. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge MA: The MIT Press, 2002.
- Mumford, Lewis. «Monumentalism, Symbolism and Style». *The Architectural Review*, Abril de 1949.
- . «The Death of the Monument». Em *The Culture of Cities*, 433–40. London: Secker & Warburg, 1945.
- Muthesius, Stefan. *The Postwar University. Utopianist Campus and College*. New Haven; London: Yale University Press, 2000.
- Namorado, Rui. «Para uma Univeridade Nova. Crónica da crise de 1969 em Coimbra». *Revista*

- Crítica de Ciências Sociais*, n. 27/28 (Junho de 1989): 63–124.
- Norri, Marja-Riitta, e Maija Karkkainen, eds. *Peter Celsing. The facade is the Meeting between Outside and Inside*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1992.
- «O Pintor Burle Marx e os seus jardins». *Arquitectura*, n. 52 (Março de 1954): 21–22.
- Ockman, Joan, ed. *Architecture Culture: 1943-1968. A Documentary Anthology*. New York: Rizzoli, 1993.
- . «Plastic Epic: The synthesis of the Arts Discourse in France in the Mid-Twentieth Century». Em *Architecture + Art. New Visions, New Strategies*, editado por Eeva-Liisa Pelkonen e Esa Laaksonen. Helsinki: Alvar Aalto Academy, 2007.
- . «The War Years in America: New York, New Monumentality». Em *Sert: Arquitecto En Nueva York*, editado por Xavier Costa e Guido Hartray, 22–45. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Actar, 1997.
- . «Towards a Theory of Normative Architecture». Em *Architecture of the Everyday*, editado por Steven Harris e Deborah Berke, 122–52. New York: Princeton Architectural Press, 1997.
- Oliveira Salazar, António. *Discursos e Notas Políticas*. Vol. II (1935-1937). Coimbra: Coimbra Editora, 1945.
- Ortega y Gasset, José. *A Desumanização da Arte*. Traduzido por Manuela Agostinho e Teresa Salgado Canhão. 2ª ed. Passagens 24. Lisboa: Vega, 2000.
- Palla, Victor. «Lugar da Tradição». *Arquitectura*, n. 28 (Janeiro de 1949): 4–5.
- Palma, Cândido. «V Exposição Geral de Artes Plásticas». *Arquitectura*, n. 35 (Agosto de 1950): 18–22.
- Pearson, Christopher E. M. *Designing UNESCO. Art, Architecture and International Politics at Mid-Century*. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.
- Pedrosa, Patrícia Santos. *Cidade Universitária de Lisboa (1911-1950): génese de uma difícil territorialização*. Lisboa: Edições Colibri, 2008.
- Peixoto, João. «Alguns dados sobre o Ensino Superior em Portugal». *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 27/28 (Junho de 1989): 167–88.
- Pereira, Nuno Teotónio. «A arquitectura do Estado Novo como instrumento de inculcação ideológica». Em *Arte & Poder*, editado por Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal, e Maria Helena Maia, 193–204. Temas e Perspectivas 2. Lisboa: Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea, 2008.
- . «A influência em Portugal da Arquitectura Moderna Brasileira». Em *Escritos*, 298–305. Porto: FAUP Publicações, 1996.
- . «Da integração até à fusão das artes». Em *Intervenções de Artistas Plásticos na obra do Atelier de Nuno Teotónio Pereira*. Beja: Museu Municipal Jorge Vieira, 2004.
- . «Um testemunho sobre a arquitectura nos anos 50». Em *Escritos*, 255–60. Porto: FAUP Publicações, 1996.
- Perfil*, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=grT-7ZD1ov0>.
- «Periódicos Portugueses em Arquitectura». *Jornal dos Arquitectos*, n. 1 (Novembro de 1981): 1, 6–7.
- Pessoa, Alberto José. «Entrevista». Ver. *Revista dos Alunos da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa*, 1959.
- Pezolet, Nicola. «Spectacles Plastiques: Reconstruction and the debates on the “Synthesis of the Arts” in France, 1944-1962». Massachusetts Institute of Technology, 2013.

- Piacentini, Marcello. «Metodi e Caratteristiche». *Architettura, Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti*, 1935.
- Pimlott, Mark. *The Public Interior as Idea and Project*. Heijningen: Jap Sam Books, 2016.
- Pinto, Artur, ed. *100 Dias que Abalaram o Regime. A Crise Académica de 1962*. Lisboa: Edições Tinta da China, Lda, 2012.
- Pomar, Júlio. «Decorativo, apenas?» *Arquitettura*, n. 30 (Abril/Maio de 1949): 8–9.
- Portas, Nuno. «Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação». Em *História da Arquitectura Moderna*, por Bruno Zevi, 687–746. Lisboa: Edições Arcádia, 1973.
- . «Arquitettura e Urbanística na Década de 40». Em *Arquitettura(s): História e Crítica, Ensino e Profissão*, 288–98. Porto: FAUP, 2005.
- Portela, Artur. *Salazarismo e Artes Plásticas*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e das Universidades, 1982.
- Portugal. Ministério das Obras Públicas. *Cidade Universitária de Coimbra: Instalações Académicas*. Lisboa: Ministério das Obras Públicas, s.d.
- Presidência do Conselho. *25 Anos de Administração Pública: Ministério das Obras Públicas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1953.
- «Programmes des Maisons de la Culture en France». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 112 (Março de 1964): 27.
- Ramos, Carlos. «III Congresso da União Internacional dos Arquitectos». *Arquitettura*, n. 46 (Fevereiro de 1953): 14.
- Rassegna*, Sigfried Giedion: un progetto storico, n. 25 (Março de 1986).
- Richards, J. M. «Criticism». *The Architectural Review* 109, n. 654 (Junho de 1951): 355–58.
- Riegl, Alois. «The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin». *Oppositions*, n. 25 (Fall de 1982): 20–51.
- Rikvin, Arnoldo. «Synthèse des arts. Un double paradoxe». Em *Le Corbusier une encyclopédie*, editado por Jacques Lucan, 386–91. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1987.
- Riley, Terence. *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. New York: Rizzoli; Columbia Books of Architecture, 1992.
- Rissalada, Max, e Dirk van den Heuvel, eds. *Team 10 1953-81. In search of a utopia of the present*. Rotterdam: NAI Publishers, 2006.
- Rogers, Ernesto N. «Saluto». *Domus*, n. 223/224/225 (Dezembro de 1947): 2.
- . «The Heart: Human Problem of Cities». Em *CIAM 8. The Heart of the City*, editado por Jaqueline Tyrwhitt, José Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, First edition., 69–73. New York: Pellegrini and Cudahy, 1952.
- Rogier, Francesca. «The Monumentality of Rethoric: the will to rebuild in Postwar Berlin». Em *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, editado por Sarah Williams Goldhagen e Réjean Legault, 165–89. Cambridge MA: The MIT Press, 2000.
- Rosa, Edite. «ODAM: Valores Modernos e a Confrontação com a Realidade Produtiva». Dissertação de Doutoramento, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2005.
- Rosas, Fernando. *O Estado Novo (1926-1974)*. Vol. VII. História de Portugal. Direcção de José Mattoso. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- . *Salazar e o Poder. A arte de saber durar*. Lisboa: Tinta da China, 2013.
- Rosmaninho, Nuno. «Cidade Universitária de Coimbra: património e exaltação». *Revista*

- Portuguesa de História*, n. 45 (2014): 629–46.
- . *O Poder da Arte: O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006.
- . *O Princípio de uma «Revolução Urbanística» no Estado Novo. Os Primeiros Programas da Cidade Universitária de Coimbra, 1934-1940*. Minerva arte 2. Coimbra: Minerva, 1996.
- Rossa Silva, Walter. «Diversidade: urbanografia do espaço de Coimbra até ao estabelecimento definitivo da Universidade». Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2001.
- Rossi, Aldo. *A Architectura da Cidade*. Traduzido por José Charters Monteiro. Lisboa: Edições Cosmos, 2001.
- . «Nuovi problemi». *Casabella*, n. 264 (1962): 2-6.
- Rovira, Josep M. *José Luis Sert 1901 1983*. Milano: Electra, 2003.
- . «Le Corbusier en el concurso del palacio de la S.D.N.» *3ZU, revista d'arquitectura ETSAB* Ginebra 1927, n. 1 (Outubro de 1993). <http://hdl.handle.net/2099/1796>.
- Sabini, Maurizio. «Wittgenstein's Ladder The Non-Operational Value of History in Architecture». *Journal of Architectural Education* 64, n. 2 (Março de 2011): 46–58.
- Sanchez, Formosinho. «Arquitectura Moderna Brasileira. Arquitectura Moderna Portuguesa». *Arquitectura*, n. 29 (Março de 1949): 17.
- Santos, Mariana Pinto dos, ed. *José Almada Negreiros. Uma maneira de ser moderno*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Documenta, 2017.
- Santos, Rui Afonso. «O design e a decoração em Portugal: 1900-1994». Em *História de Arte Portuguesa*, editado por Paulo Pereira, III:437–505. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.
- Schildt, Göran. *Alvar Aalto. The complete Catalogue of Architecture, Design and Art*. London: Academic Editions, 1994.
- Sekler, Eduard, e William Curtis. *Le Corbusier at Work. The Genesis of the Carpenter Center for the Visual Arts*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1978.
- Sennett, Richard. *The Fall of Public Man*. London: Pinguin Books, 1978.
- Sert, José Luis. «Centres of Community Life». Em *CIAM 8. The Heart of the City*, editado por Jaqueline Tyrwhitt, José Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, 3–16. New York: Pellegrini and Cudahy, 1952.
- . «The Human Scale in City Planning». Em *New Architecture and City planning*, editado por Paul Zucker, 392–412. New York: Philosophical Library, 1944.
- Sert, José Luis, Fernand Léger, e Sigfried Giedion. «Nine Points on Monumentality». Em *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*, por Joan Ockman, 29–30. New York: Rizzoli, 1993.
- Sharp, Dennis. «The New Architecture in Britain: The Framework of the Welfare State». Em *Back From Utopia. The Challenge of the Modern Movement*, editado por Hubert-Jan Henket e Hilde Heynen, 116–25. Rotterdam: 010 Publishers, 2002.
- Silva Marques. «Por um Bairro Residencial Académico». *Via Latina*, Dezembro de 1960.
- Silva, Ricardo Jerónimo. «Arquitectura Hospitalar e Assistencial promovida por Bissaya Barreto». Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2013.
- Simões, João. «João Simões: Uma serenidade objectiva» (entrevista por Pedro Vieira de Almeida e Fátima Ferreira). *Jornal dos Arquitectos*, n. 77–78 (Julho de 1989): 7–11.
- Sociedade Nacional de Belas Artes, ed. *Exposição Geral de Artes Plásticas*. Lisboa: SNBA, 1946.

- Solà-Morales, Ignasi. «Sigfried Giedion: la construcción de la historia de la arquitectura». Em *Inscripciones*, 215–26. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003.
- Solà-Morales, Manuel de. «Public Spaces, Collective Spaces». Em *Architectural Positions. Architecture, Modernity and the Public Space*, por Tom Avermaete, Klaske Havik, e Hans Teerds, 85–93. Amsterdam: SUN Publishers, 2009.
- Sousa Santos, Boaventura. «O Estado social, Estado providência e de bem-estar». *Diário de Notícias*, 29 de Dezembro de 2012.
- Speer, Albert, ed. *Neue Deutsche Baukunst / Moderna Arquitectura Alemã*. Prefácio de Rudolf Wolters. Berlin: Volk und Reich, 1941.
- Stirling, James. «The Monumentally Informal». Em *Architectural Positions. Architecture, Modernity and the Public Sphere*, por Tom Avermaete, Klaske Havik, e Hans Teerds, 203–9. Amsterdam: SUN Publishers, 2009.
- Swenarton, Mark, Tom Avermaete, e Dirk van den Heuvel, eds. *Architecture and the welfare state*. London, New York: Routledge, 2015.
- TAGV: 50 Anos [1961-2011], 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=32K9tpx4uvc&t=2s>.
- Tainha, Manuel. «Cidades Universitárias. Realizações e tendências actuais». *Arquitectura*, n. 55–56 (Janeiro de 1956): 14–27.
- Tavares, Maria. «Intervenção de Artes Plásticas numa obra de Nuno Teotónio Pereira e António Pinto de Freitas». *Infohabitar*, 27 de Setembro de 2009. <http://infohabitar.blogspot.nl/2009/09/intervencao-de-artes-plasticas-numa.html>.
- Távora, Fernando. *Diário De Bordo*. Editado por Álvaro Siza e Rita Marnoto. Vol. 2. Porto: Associação Casa da Arquitectura, 2012.
- . «Entrevista» (entrevista por Mário Cardoso). *Arquitectura*, n. 123 (Setembro/Outubro de 1971): 150–54.
- . «O Problema da Casa Portuguesa». Em *Fernando Távora*, editado por Luiz Trigueiros, 11–13. Lisboa: Blau, 1993.
- . «Prefácio». Em *Raul Lino. Pensador nacionalista da Arquitectura*, por Irene Ribeiro. Porto: FAUP Publicações, 1994.
- Telmo, Cottinelli. *Os Novos Edifícios Públicos*. Lisboa: S. Industriais da C.M. Lisboa, 1936.
- The Museum of Modern Art. «What is Happening to Modern Architecture?» Em *Architectural Regionalism. Collected writings on Place, identity, Modernity and Tradition*, editado por Vincent Canizaro, 292–309. Princeton Architectural Press, 2007.
- Torgal, Luís Reis. «A Universidade, a Ditadura e o Estado Novo (1926-1961). Notas de uma investigação colectiva». Em *Actas do Congresso História da Universidade*, 5:401–30. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1991.
- . *A Universidade e o Estado Novo: O caso de Coimbra, 1926-1961*. Coimbra: Livraria Minerva Editora, 1999.
- . «Nota de Apresentação». Em *O Princípio de uma «Revolução Urbanística» no Estado Novo. Os Primeiros Programas da Cidade Universitária de Coimbra, 1934-1940*, por Nuno Rosmaninho. Minerva arte 2. Coimbra: Minerva, 1996.
- Tostões, Ana. «A arquitectura como imagem Gulbenkian». Em *Sede e Museu Gulbenkian. A Arquitectura dos Anos 60. Ensaio*, editado por Ana Tostões, 21–43. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Belas-Artes, 2006.
- . «Em direcção a uma nova monumentalidade: os equipamentos culturais e a afirmação do Movimento Moderno». Em *Cultura: origem e destino do Movimento Moderno. Equipamentos e infra-estruturas culturais 1925-1965. Actas do Terceiro Seminário do Docomomo Ibérico*, 17–28. Barcelona: Docomomo Ibérico, 2002.

- . *Fundação Calouste Gulbenkian: Os Edifícios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- , ed. *I Congresso Nacional de Arquitectura*. Edição fac-Similada. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2008.
- . «Keil. Arquitecto dos Jardins e Parques de Lisboa». Em *Keil do Amaral, Arquitecto e Humanista*, 78–89. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1999.
- . «Monumentalidade, Obras Públicas e afirmação da Arquitectura do Movimento Moderno: o protagonismo da DGEMN na construção dos Grandes equipamentos Nacionais». Em *Caminhos do património*, editado por Margarida Alçada e Maria Inácia Teles Grilo, 133–50. Lisboa: Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Livros Horizonte, 1999.
- . *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. Porto: FAUP, 1997.
- . «Parque Eduardo VII. O Parque Central da Cidade». Em *Keil do Amaral, Arquitecto e Humanista*, 218–31. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1999.
- , ed. *Sede e Museu Gulbenkian: A arquitectura dos anos 60: ensaios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- Toussaint, Michel. «Coimbra através da arquitectura publicada». *Via Latina*, Maio de 1991.
- . «Reler as maleitas da arquitectura nacional». *Jornal dos Arquitectos*, n. 199 (Janeiro de 2010): 9–15.
- Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes. *Troisième Congrès de l'Union Internationale des Architectes. Lisbonne, 20-27 Septembre. 1953. Rapport Final*. Lisboa: UIA Librairie, 1953.
- Turner, Paul Venable. *Campus; An American Planning Tradition*. Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 1984.
- Tyrwhitt, Jaqueline, José Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, eds. *CIAM 8. The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*. New York: Pellegrini and Cudahy, 1952.
- «Um passo decisivo para a unidade dos estudantes portugueses». *Via Latina*, 7 de Dezembro de 1961.
- UNESCO. *The Artist in Modern Society. International Conference of Artists, Venice 22-28 September 1952*. Paris: UNESCO, 1954.
- Union Internationale des Architectes. Section française. *L'UIA, 1948-1998*. Editado por Pierre Vago. Paris: Les Éditions de l'Épure, 1998.
- Urfalino, Philippe. *L'invention de la politique culturelle*. Paris: Hachette Littératures, 2004.
- Vago, Pierre. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 1 (Mai/Juin de 1945).
- Vattimo, Gianni. «The End of Modernity, the End of the Project?» Em *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*, editado por Neil Leach, 148–54. Oxon; New York: Routledge, 1997.
- Wagenaar, Cornelis. «Jaap Bakema and the fight for freedom». Em *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, editado por Sarah Williams Goldhagen e Réjean Legault, 261–77. Cambridge MA: The MIT Press, 2000.
- Wang, Wilfried. «A criação de uma paisagem cultural: a Fundação Calouste Gulbenkian». Em *Sede e Museu Gulbenkian: Ensaios*, editado por Ana Tostões, 86–101. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Belas-Artes, 2006.
- . «The Philharmonie or the Lightness of Democracy». Em *Philharmonie: Hans Scharoun, Berlin 1956-1963*, editado por Wilfried Wang e Daniel Sylvester, 13–21. O'Neil Ford Monograph Serie 5. Austin; Berlin; Tubingen: Center for American Architecture and

- Design; Akademie der Künste; Wasmuth, 2013.
- Welter, Volker M. «From locus genii to heart of the city. Embracing the spirit of the city». Em *Modernism and the Spirit of the City*, por Iain Boyd Whyte, 35–56. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2003.
- Williams, Raymond. *Keywords. A vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press, 1983.
- Wingler, Hans M. *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, 1980.
- Zervos, Christian. «Quién construirá el palacio de las naciones de Ginebra?» *3ZU, revista d'arquitectura ETSAB* Ginebra 1927, n. 1 (Outubro de 1993). <http://hdl.handle.net/2099/1835>.
- Zuccaro Marchi, Leonardo. «The Heart of the City. Continuity and complexity of an urban design concept». Dissertação de Doutorado, Delft University of Technology, 2013.
- Zucker, Paul, ed. *New architecture and city planning: a symposium*. New York: Philosophical Library, 1944.

Fontes de Imagens

Capa.

Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160937. Biblioteca de Arte FCG.

Capítulo 1.

- 1.1. Sert, José Luís. *Can Our Cities Survive? An ABC of urban problems, their analysis, their solutions*. Cambridge: Harvard University Press, 1942, p.5.
- 1.2. Online em: <https://www.moma.org/slideshows/19/0?locale=pt>.
- 1.3. Online em: <https://www.flickr.com/photos/striderv/4964609817>.
- 1.4. Hitchcock, Henry-Russel e Philip Johnson. *The International Style: Architecture since 1922*. New York: Norton, 1932.
- 1.5. Fotografia de Nelson Mota. Exposição MoMA “Latin América in Construction” (2014).
- 1.6. Online em: <http://www.pariscinemaregion.fr/wp-content/uploads/2017/05/exposition-universelle-paris-1937-visiteurs-trocadero-tour-eiffel.jpg>.
- 1.7. Giedion, Sigfried. «The Need for a New Monumentality». Em *New Architecture and City Planning*, editado por Paul Zucker, 549–68. New York: Philosophical Library, 1944, p.554-55.
- 1.8. Cohen, Jean-Louis. *Le Corbusier and the mystique of the URSS*, 164–203. Princeton: Princeton University Press, 1992, p.185.
- 1.9. Mumford, Lewis. *The Culture of Cities*. London: Secker & Warburg, 1945, p.357.
- 1.10. Online em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johnsonwax02.jpg>.
- 1.11. Online em: <http://pro.magnumphotos.com/image/PAR156164.html>.
- 1.12. *The Architectural Review* v.104, n.621, Setembro 1948, p.117.
- 1.13. Arquivo Canadian Centre for Architecture (CCA), AP140.S2.SS1.D52.P64.4. Online em <http://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/4134861.14>.
- 1.14. Online em: <https://arthisto.fr/wp-content/uploads/2017/03/guernica-à-lexposition-universelle-de-paris-en-1937.jpg>.
- 1.15. Online em: <http://drawingarchitecture.tumblr.com/post/41444412370/theo-van-doesburg-and-cornelis-van-eesteren-1924>.
- 1.16. Van Vegesack, Alexander, Stanilaus von Moos, Artur Ruegg e Mateo Kries, ed. *Le Corbusier. The Art of Architecture*. Weil am Rhein : Vitra Design Museum, 2007 p.255.

- 1.17. Online em: <http://www.cite-tapisserie.fr/sites/default/files/le-corbusier-baudoin.jpg>.
- 1.18. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.32, Outubro/Novembro 1950.
- 1.19. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, número especial “Le Corbusier”, Abril 1948.
- 1.20. Dumont d’Ayot e Tim Benton. *Le Corbusier’s Pavillon for Zurich*. Zurich: Lars Müller Publishers, 2013, p.75.
- 1.21. *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 74 No. 1, March 2015, p.25.
- 1.22. Gay, Diana. “Fernand Léger et le groupe Espace à Biot. Un terrain d’expérimentation pour une modernité critique”. In *Situ*, 2017. Online em: <https://insitu.revues.org/14660>.
- 1.23. Online em: <https://www.architecture.com/image-library/imagecache/galleryitems/24226.1.434.434.FFFFFFFF.jpeg>.
- 1.24. Damaz, Paul. *Art in European Architecture / Synthèse des arts*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956, p.52-53.
- 1.25. *Rassegna*, “Sigfreid Giedion: un progetto storico”, n. 25, Março 1986, p.67.
- 1.26. Costa, Xavier e Guido Hartray, ed. *Sert: Arquitecto En Nueva York*. Barcelona: Museu d’ Art Contemporani de Barcelona, Actar, 1997, p.168.
- 1.27. Sert, José Luís “Centre of Community Life”. Tyrwhitt, Jaqueline, José Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, ed. *CIAM 8. The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*. New York: Pellegrini and Cudahy, 1952, p.6-7.
- 1.28. Sert, José Luís “Centres of Community Life”. Tyrwhitt, Jaqueline, José Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, ed. *CIAM 8. The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*. New York: Pellegrini and Cudahy, 1952, p.5.
- 1.29. Giedion, Sigfried “Historical Background of teh Core”. Tyrwhitt, Jaqueline, José Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, ed. *CIAM 8. The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*. New York: Pellegrini and Cudahy, 1952, p.22-23.
- 1.30. Tyrwhitt, Jaqueline, José Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, ed. *CIAM 8. The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*. New York: Pellegrini and Cudahy, 1952, p.128-29.
- 1.31. Tyrwhitt, Jaqueline, José Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, ed. *CIAM 8. The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*. New York: Pellegrini and Cudahy, 1952, p.124-125.
- 1.32. Tyrwhitt, Jaqueline, José Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, ed. *CIAM 8. The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*. New York: Pellegrini and Cudahy, 1952, p.154-55.
- 1.33. Fotografia de Nelson Mota (2014).

Capítulo 2.

- 2.1. Online em: <http://adst.org/2015/05/the-marshall-plan-the-europeans-did-the-job-themselves>.
- 2.2. Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Max Bill. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Ouvre Complete. 1934-1938*. Zurich: Les Éditions d'Architecture, 1967, p. 168.
- 2.3. Online em: <http://www.muma-lehavre.fr/en/museum/muma/history>.
- 2.4. Online em: http://www.liberation.fr/photographie/2016/02/26/la-premiere-cathedrale-de-la-culture-a-cinquante-ans_1435809.
- 2.5. Online em: http://astudejaoublie.blogspot.nl/2013_03_03_archive.html.
- 2.6. Online em: https://thecharnelhouse.org/2013/07/20/theater-buhne/bauhaus_moma_09_33/.

- 2.7. Online em: <http://astudejaoublic.blogspot.nl/2013/03/grenoble-maison-de-la-culture-andre.html>.
- 2.8. Lahti, Louna. *Alvar Aalto*. Köln: Taschen GmbH, 2006, p.74.
- 2.9. *The Architectural Review* n.109, Junho 1951, p.341.
- 2.10. London County Council, *Royal Festival Hall*. London: Max Parrish, 1951, p.93.
- 2.11. London County Council, *Royal Festival Hall*. London: Max Parrish, 1951, p.17.
- 2.12. *The Architectural Review* n.109, Junho 1951, p.360-61.
- 2.13. London County Council, *Royal Festival Hall*. London: Max Parrish, 1951, p.50-51, 62.
- 2.14. Syring, Eberhard e Jörg C. Kirschenmann. *Hans Scharoun*. Köln: Taschen GmbH, 2006, p.72.
- 2.15. Fair, Alistair. “A new image of the living Theatre: The génesis and design of the Belgrade Theatre, Coventry, 1948-1958”, *Architectural History* n.54, 2011, p.348.
- 2.16. Online em: <http://www.kraaijvanger.nl/nl/projecten/448/concertgebouw-de-doelen/>.
- 2.17. Norri, Marja-Riitta e Maija Karkkainen. *Peter Celsing. The facade is the Meeting between Outside and Inside*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1992.
- 2.18. Fotografia de Nelson Mota (2015).
- 2.19. Online em: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/final/deck/1569303>.
- 2.20. Fotografia da Nelson Mota. Exposição MoMA “Latin America in Construction” (2014).
- 2.21. Blan, Brigitte. “La Constitution du Domaine de la Cité Internationale Universitaire de Paris”. In *Situ*, 17 | 2011. Online em: : <http://insitu.revues.org/855>, fig.14.
- 2.22. Van Vegesack, Alexander, Stanilaus von Moos, Artur Ruegg e Mateo Kries, ed. *Le Corbusier. The Art of Architecture*. Weil am Rhein : Vitra Design Museum, 2007 p.243.
- 2.23. Rissalada, Max e Dick van den Heuvel, ed. *Team 10. 1953-81. In search of a utopia of the present*. Rotterdam: NAI Publishers, 2006, p.135.
- 2.24. Rissalada, Max e Dick van den Heuvel, ed. *Team 10. 1953-81. In search of a utopia of the present*. Rotterdam: NAI Publishers, 2006, p.188.
- 2.25. Rissalada, Max e Dick van den Heuvel, ed. *Team 10. 1953-81. In search of a utopia of the present*. Rotterdam: NAI Publishers, 2006, p.127.
- 2.26. Sekler, Eduard e Willaim Curtis. *Le Corbusier at work. The Genesis of the Carpenter Centre for Visual Arts*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1978, p.8.
- 2.27. Online em: <https://www.pri.org/stories/2013-09-29/ugliest-building-harvards-campus-just-might-be-its-most-beautiful>.
- 2.28. Harvard Art Museums, KX423.1h.2. Online em: <http://www.harvardartmuseums.org/tour/the-bauhaus/slide/6339>.
- 2.29. *Architectural Forum* 93, n.6, Dezembro 1950, p. 65.
- 2.30. Harvard Art Museums, BRGA.121.10. Online em: <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/218175?position=138>.
- 2.31. Harvard Art Museums, BRGA.121.43. Online em: <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/50840?position=147>.
- 2.32. *Dash*, “Housing the Student”, 2014, p.13.
- 2.33. Harvard Art Museum, BRGA.121.17. Online em: <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/50946?position=26>.
- 2.34. *Architectural Forum* 93, n.6, Dezembro 1950, p.62.

- 2.35. Harvard Art Museum, BRGA.121.9. Online em: <http://www.harvardartmuseums.org/art/218544>.
- 2.36. Online em: <http://www.albersfoundation.org/art/josef-albers/architecture/#slide6>.
- 2.37. Harvard Art Museum, 8001003858. Online em: <http://www.harvardartmuseums.org/tour/the-bauhaus/slide/6339>.
- 2.38. Gropius, Walter et al, ed. *The Architects Collaborative 1945-1965*. Teufen: Arthur Niggli Ltd, 1996, p. 70.
- 2.39. *Arquitectura* n.55-56, Janeiro / Fevereiro 1956.
- 2.40. *Arquitectura* n.55-56, Janeiro / Fevereiro 1956, p.20-21.
- 2.41. Fotografia da Nelson Mota (2010).
- 2.42. *Arquitectura* n.55-56, Janeiro / Fevereiro 1956, p.26-27.
- 2.43. *Arquitectura* n.55-56, Janeiro / Fevereiro 1956, p.28-29.
- 2.44. Coleção Cidade Universitária de Lisboa. CFT169.195. Biblioteca de Arte FCG.

Capítulo 3.

- 3.1. *Arquitectura* n.32, Agosto/Setembro 1949.
- 3.2. *Arquitectura* n.57-58, Janeiro/Fevereiro 1957.
- 3.3. *Arquitectura* n.30, Abril/Maio 1949, p.14.
- 3.4. *Arquitectura* n.46, Fevereiro 1953, p.15.
- 3.5. *Arquitectura* n.42, Maio 1952, p.6-7.
- 3.6. Online em: <http://restosdecoleccion.blogspot.nl/2014/12/sociedade-nacional-de-belas-artes.html>.
- 3.7. *Arquitectura* n.30, Abril/Maio 1949, p.8-9.
- 3.8. Online em: <http://www.archdaily.com.br/br/615845/classicos-da-arquitetura-pavilhao-de-nova-york-1939-lucio-costa-e-oscar-niemeyer/52ff8109e8e44e3cd0000184>
- 3.9. Goodwin, Philip L., e G. E. Kidder Smith. *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942 / Construção Brasileira: Arquitetura Moderna e Antiga 1652-1942*. The Museum of Modern Art, 1943, p. 72-73.
- 3.10. Goodwin, Philip L., e G. E. Kidder Smith. *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942 / Construção Brasileira: Arquitetura Moderna e Antiga 1652-1942*. The Museum of Modern Art, 1943, p. 106-107.
- 3.11. *L'Architecture d'Aujourd'hui* n. 13-14, Setembro 1947, p.8.
- 3.12. *Arquitectura* n.53, Novembro/Dezembro 1954, p.17.
- 3.13A. *Arquitectura* n.53, Novembro/Dezembro 1954, p.18-19.
- 3.13B. *Arquitectura* n.53, Novembro/Dezembro 1954, p.20-21.
- 3.14. *Arquitectura* n.28, Janeiro 1949, p.4-5.
- 3.15. *Arquitectura* n.46, Fevereiro 1953, p.14.
- 3.16. *Arquitectura* n.53, Novembro/Dezembro 1954, p.20-21.
- 3.17. Mota, Nelson. "An Archaeology of the Ordinary. Rethinking the Architecture of Dwelling from CIAM to Siza". Dissertação de Doutorado, Delft University of Technology, 2014, p.70.
- 3.18. Mota, Nelson. "An Archaeology of the Ordinary. Rethinking the Architecture of Dwelling

- from CIAM to Siza”. Dissertação de Doutoramento, Delft University of Technology, 2014, p.104.
- 3.19. *Arquitectura* n.50-51, Novembro 1953, p.23-24.
- 3.20. Damaz, Paul. *Art in European Architecture / Synthèse des arts*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956, p.100-101.
- 3.21. Arquivo Intermédio, Proc.5.446/54. Arquivo Municipal de Lisboa, fl.1 e fl.6.
- 3.22. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.56685. Biblioteca de Arte FCG.
- 3.23. Coleção Estúdio Mário Novais. CFT003.063400. Biblioteca de Arte FCG.
- 3.24. Mota, Nelson. “An Archaeology of the Ordinary. Rethinking the Architecture of Dwelling from CIAM to Siza”. Dissertação de Doutoramento, Delft University of Technology, 2014, p.67.
- 3.25. Tostões, Ana, coord. *Arquitectura e Cidadania. Atelier Nuno Teotónio Pereira*. Lisboa: Quimera, 2004, p.120.
- 3.26. DMPUG/Arco do Cego, Pasta 109-B. Arquivo Municipal de Lisboa.
- 3.27. Coleção Estúdio Mário Novais. CFT003.062892. Biblioteca de Arte FCG.
- 3.28. Arquivo Fotográfico, PTAMLSBARMIO00343. Arquivo Municipal de Lisboa.
- 3.29. Portugal, Ministério dos Negócios Estrangeiros. *Azulejos Portugueses, Séculos XVII a XX*. Brasil: 1987, p.27.
- 3.30. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.50665. Biblioteca de Arte FCG.
- 3.31. Tostões, Ana. *Fundação Calouste Gulbenkian: os Edifícios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p.137.
- 3.32. Tostões, Ana, ed. *Sede e Museu Gulbenkian. A Arquitectura dos Anos 60*. Lisboa: Fundação Clouste Gulbenkian, Serviço de Belas Artes, 2006, p.109.
- 3.33. Online em: <https://gulbenkian.pt/almada-comecar/galeria>.
- 3.34. *Arquitectura* n.111, Setembro/Outubro 1959, p.210.
- 3.35. *Arquitectura* n.111, Setembro/Outubro 1959.
- 3.36. Tostões, Ana, ed. *Sede e Museu Gulbenkian. A Arquitectura dos Anos 60*. Lisboa: Fundação Clouste Gulbenkian, Serviço de Belas Artes, 2006. CD-ROM.

Capítulo 4.

- 4.1. Bandeirinha, José António e Filipe Jorge. *Coimbra Vista do Céu*. Lisboa: Argumentum, 2013, p.39.
- 4.2. Rosmaninho, Nuno. *O Princípio de uma «Revolução Urbanística» no Estado Novo. Os Primeiros Programas da Cidade Universitária de Coimbra, 1934-1940*. Coimbra: Minerva, 1996, p.308A.
- 4.3. Rosmaninho, Nuno. *O Princípio de uma «Revolução Urbanística» no Estado Novo. Os Primeiros Programas da Cidade Universitária de Coimbra, 1934-1940*. Coimbra: Minerva, 1996, p. 308B.
- 4.4. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160361. Biblioteca de Arte FCG.
- 4.5. Espólio Luís Cristino da Silva. LCSDA 76.20. Biblioteca de Arte FCG.
- 4.6. BMC-A309. Imageteca da Câmara Municipal de Coimbra.
- 4.7. *A Velha Alta... Desaparecida: Álbum comemorativo das bodas de prata da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra*. Coimbra: Almedina, 1984, p.27.

- 4.8. BMC-B320. Imagoteca da Câmara Municipal de Coimbra.
- 4.9. Espólio Luís Cristino da Silva. LCSA 76.8. Biblioteca de Arte FCG.
- 4.10. Rosmaninho, Nuno. *O Princípio de uma «Revolução Urbanística» no Estado Novo. Os Primeiros Programas da Cidade Universitária de Coimbra, 1934-1940*. Coimbra: Minerva, 1996, p. 194.
- 4.11A. Espólio Luís Cristino da Silva. LCSFO 76.2721. Biblioteca de Arte FCG.
- 4.11B. Espólio Luís Cristino da Silva. LCSFO 76.2727. Biblioteca de Arte FCG.
- 4.11C. Espólio Luís Cristino da Silva. LCSFO 76.2724. Biblioteca de Arte FCG.
- 4.12. Danesi, Silvia e Luciano Patetta. *1919-1943 rationalisme et architecture en Italie*. Paris: Electra France, 1977, p. 184.
- 4.13. Espólio Luís Cristino da Silva. LCSA 76.3.1. Biblioteca de Arte FCG.
- 4.14. Imagoteca da Câmara Municipal de Coimbra.
- 4.15. Vieira, Joaquim, *Fotobiografias do século XX: António Oliveira Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001.
- 4.16. Online em: http://albertspeer1.weebly.com/uploads/1/9/0/3/19034433/7750197_orig.jpg.
- 4.17. *Time Magazine*, 22 Julho 1946.
- 4.18. *A Velha Alta... Desaparecida: Álbum comemorativo das bodas de prata da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra*. Coimbra: Almedina, 1984, p.50 e 95.
- 4.19. *A Velha Alta... Desaparecida: Álbum comemorativo das bodas de prata da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra*. Coimbra: Almedina, 1984, p.41 e 40.
- 4.20. Coleção Estúdio Mário Novais. CFT003.023783. Biblioteca de Arte FCG.
- 4.21. Espólio Varela Pécurto. Imagoteca da Câmara Municipal de Coimbra.
- 4.22. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.025033. Biblioteca de Arte FCG.
- 4.23. Coleção Estúdio Mário Novais. CFT003 068500. Biblioteca de Arte FCG.
- 4.24. CAPOCUC 364. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 4.25. CAPOCUC 447. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 4.26. CAPOCUC 447. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 4.27. CAPOCUC 340. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 4.28. CAPOCUC 364. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 4.29. CAPOCUC 364. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 4.30. CAPOCUC 364. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 4.31. CUC 2008-133. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 4.32. CUC 2008-138. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 4.33. CAPOCUC 384. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 4.34. CAPOCUC 384. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 4.35. CAPOCUC 384. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 4.36. Moita, Irisalva (ed.). *Keil do Amaral, Arquitecto e Humanista*. Lisboa : Câmara Municipal de Lisboa, 199, p.225.
- 4.37. CAPOCUC. Arquivo da Universidade de Coimbra.

Capítulo 5.

- 5.1. Espólio Varela Pécurto. Imagoteca da Câmara Municipal de Coimbra.
- 5.2. Espólio Varela Pécurto. Imagoteca da Câmara Municipal de Coimbra.
- 5.3. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160941. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.4. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160942. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.5. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160928. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.6. Fernando Fonseca et al. «Os Cinco na A.A.C.» Trabalho Académico. História da Arquitectura Portuguesa, Universidade de Coimbra, 1993.
- 5.7. Fernando Fonseca et al. «Os Cinco na A.A.C.» Trabalho Académico. História da Arquitectura Portuguesa, Universidade de Coimbra, 1993.
- 5.8. Fernando Fonseca et al. «Os Cinco na A.A.C.» Trabalho Académico. História da Arquitectura Portuguesa, Universidade de Coimbra, 1993.
- 5.9. Fernando Fonseca et al. «Os Cinco na A.A.C.» Trabalho Académico. História da Arquitectura Portuguesa, Universidade de Coimbra, 1993.
- 5.10. *Via Latina*. 8 de Março de 1956, p.1.
- 5.11A. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.044128. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.11B. Coleção Estúdio Mário Novais. CFT003.025701. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.11C. Coleção Estúdio Mário Novais. CFT003.025709. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.12. CUC 2008-28A. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 5.13. CAPOCUC 340. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 5.14. Online em: <http://historiasesabores.blogspot.nl/2013/03/associacao-academica-de-coimbra.html>.
- 5.15. CAPOCUC Contratos Selados 83. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 5.16. CAPOCUC Contratos Selados 83. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 5.17. CAPOCUC 508. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 5.18. CAPOCUC 508. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 5.19. CAPOCUC 508. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 5.20. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160930. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.21. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160940. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.22. CAPOCUC 536. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 5.23. CAPOCUC 536. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 5.24. CAPOCUC 536. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 5.25. CAPOCUC 537. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 5.26. CAPOCUC 537. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 5.27. CAPOCUC 537. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 5.28. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160955. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.29. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160954. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.30. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160957. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.31. CAPOCUC 539. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 5.32. CAPOCUC 539. Arquivo da Universidade de Coimbra.

- 5.33. CAPOCUC 539. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 5.34. Espólio Luís Cristino da Silva. LCSM 252.28. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.35. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160926. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.36. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160923. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.37. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160934. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.38. *L'Architecture d'Aujourd'hui* n.107, Avril / Mai 1963, p.XXXI.
- 5.39. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160918. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.40. Harvard Art Museum, BRGA.121.14. Online em: <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/59405?position=18>.
- 5.41. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160962. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.42. CAPOCUC Contratos Selados 83. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 5.43. CAPOCUC Contratos Selados 83. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 5.44. CAPOCUC Contratos Selados 83. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 5.45. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160960. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.46. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160946. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.47. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160949. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.48. Le Corbusier, *Une Maison - Un Palais*. Paris: les Éditions G. Crés et C., 1928, p.117.
- 5.49. BMC-B877. Imagoteca da Câmara Municipal de Coimbra.
- 5.50. CAPOCUC 532. Arquivo da Universidade de Coimbra.
- 5.51. Fotografia da Nelson Mota. Exposição MoMA “Latin América in Construction” (2014).
- 5.52. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160920. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.53. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160929. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.54. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160914. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.55. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.161204. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.56. Coleção Estúdio Horácio Novais. CFT164.160937. Biblioteca de Arte FCG.
- 5.57. Online em: www1.ci.uc.pt/cd25a/media/ppt/Crise_Acad-versao_reduzida.pps.
- 5.58. Online em: www1.ci.uc.pt/cd25a/media/ppt/Crise_Acad-versao_reduzida.pps.
- 5.59. Online em: www1.ci.uc.pt/cd25a/media/ppt/Crise_Acad-versao_reduzida.pps.
- 5.60. Tyrwhitt, Jaqueline, José Luis Sert, e Ernesto N. Rogers, ed. *CIAM 8. The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life*. New York: Pellegrini and Cudahy, 1952, p.166-167.
- 5.61. Online em: www1.ci.uc.pt/cd25a/media/ppt/Crise_Acad-versao_reduzida.pps.