



Universidades Lusíada

Pinto, Hugo Miguel Marques, 1990-

A viagem como ferramenta de construção de um imaginário arquitectónico : três casos de estudo

<http://hdl.handle.net/11067/5631>

Metadados

Data de Publicação

2019

Resumo

O presente trabalho de investigação propõe-se a acompanhar três diferentes experiências de viagem num contexto arquitectónico. O principal objectivo é entender a influência da viagem na prática da arquitectura. Qual a importância de viajar para um arquitecto? Qual a relação da viagem com o resultado produzido? De que modo pode uma viagem, construir ou influenciar, um imaginário arquitectónico pessoal? Com estas premissas, a investigação centrou-se em três experiências de três arquitectos, Raul ...

With the present research work is intended to study three different travelling experiences, in an architectural context. The main purpose is to understand the voyage's influence in the architecture practice. Which is the correlation between the travel journey and the produced projects? In which way can a voyage, construct or influence, a personal architecture imaginary? With this premisses, the research aims for three travelling experiences from three architects, Raul Lino, Le Corbusier and Fer...

Palavras Chave

Arquitectos - Viagens, Arquitectura - Filosofia, Haupt, Albrecht, 1852-1932 - Viagens, Le Corbusier, 1887-1965 - Viagens, Lino, Raúl, 1879-1974 - Viagens, Távora, Fernando, 1923-2005 - Viagens

Tipo

masterThesis

Revisão de Pares

Não

Coleções

[ULL-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-04-19T02:26:53Z com informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA
FACULDADE DE ARQUITECTURA E ARTES
Mestrado Integrado em Arquitectura

**A viagem como ferramenta de construção de um imaginário
arquitectónico: três casos de estudo**

Realizado por:
Hugo Miguel Marques Pinto

Orientado por:
Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel

Constituição do Júri:

Presidente: Prof. Doutor Horácio Manuel Pereira Bonifácio
Orientador: Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel
Arguente: Prof.^a Doutora Arqt.^a Maria João dos Reis Moreira Soares

Dissertação aprovada em: 27 de Julho de 2020

Lisboa

2019



UNIVERSIDADE LUSÍADA

FACULDADE DE ARQUITECTURA E ARTES

Mestrado Integrado em Arquitectura

A viagem como ferramenta de construção de um imaginário arquitectónico: três casos de estudo

Hugo Miguel Marques Pinto

Lisboa

Dezembro 2010



UNIVERSIDADE LUSÍADA

FACULDADE DE ARQUITECTURA E ARTES

Mestrado Integrado em Arquitectura

A viagem como ferramenta de construção de um
imaginário arquitectónico: três casos de estudo

Hugo Miguel Marques Pinto

Lisboa

Dezembro 2019

Hugo Miguel Marques Pinto

A viagem como ferramenta de construção de um imaginário arquitectónico: três casos de estudo

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada para a obtenção do grau de Mestre em Arquitectura.

Orientador: Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel

Lisboa

Dezembro 2019

Ficha Técnica

Autor Hugo Miguel Marques Pinto
Orientador Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel
Título A viagem como ferramenta de construção de um imaginário arquitectónico: três casos de estudo
Local Lisboa
Ano 2019

Mediateca da Universidade Lusíada de Lisboa - Catalogação na Publicação

PINTO, Hugo Miguel Marques, 1990-

A viagem como ferramenta de construção de um imaginário arquitectónico : três casos de estudo / Hugo Miguel Marques Pinto ; orientado por Bernardo d'Orey Manoel. - Lisboa : [s.n.], 2019. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada.

I - MANOEL, Bernardo de Orey, 1969-

LCSH

1. Arquitectos - Viagens
2. Arquitectura - Filosofia
3. Haupt, Albrecht, 1852-1932 - Viagens
4. Le Corbusier, 1887-1965 - Viagens
5. Lino, Raúl, 1879-1974 - Viagens
6. Távora Fernando, 1923-2005 - Viagens
7. Universidade Lusíada. Faculdade de Arquitectura e Artes - Teses
8. Teses - Portugal - Lisboa

1. Architects - Travel

2. Architecture - Philosophy
3. Haupt, Albrecht, 1852-1932 - Travel
4. Le Corbusier, 1887-1965 - Travel
5. Lino, Raúl, 1879-1974 - Travel
6. Távora Fernando, 1923-2005 - Travel
7. Universidade Lusíada. Faculdade de Arquitectura e Artes - Dissertations
8. Dissertations, Academic - Portugal - Lisbon

LCC

1. NA2540.P56 2019

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Arquitecto Bernardo Manoel d'Orey agradeço o seu apoio dado na orientação desta dissertação. Pela sua exigência imposta, que me fez perceber o rigor necessário para realizar uma dissertação, mas sempre com um incentivo constante para ambicionar por mais e melhor.

Agradeço também aos outros professores que me acompanharam neste percurso. Com todos eles aprendi algo que sei ser importante para o futuro, sobre arquitectura ou sobre a vida.

Agradeço também a todas as pessoas que directa ou indirectamente ajudaram a realização desta dissertação. A todos os meus amigos e família, que apesar da minha ausência, continuarem sempre presentes em pensamento.

Depois parti para Itália. Porque Itália? Para ver coisas que me interessavam. Porque não estudar numa universidade como o meu pai sugeriu?

Eu disse “Qual universidade? Primeiro, eu vou ver as coisas que tenho de aprender.”

LE CORBUSIER In CAZANAVE, J. (2015) – Le siècle de Le Corbusier

APRESENTAÇÃO

A viagem como ferramenta de construção de um imaginário arquitectónico: Três casos de estudo

Hugo Miguel Marques Pinto

O presente trabalho de investigação propõe-se a acompanhar três diferentes experiências de viagem num contexto arquitectónico. O principal objectivo é entender a influência da viagem na prática da arquitectura. Qual a importância de viajar para um arquitecto? Qual a relação da viagem com o resultado produzido? De que modo pode uma viagem, construir ou influenciar, um imaginário arquitectónico pessoal?

Com estas premissas, a investigação centrou-se em três experiências de três arquitectos, Raul Lino, Le Corbusier e Fernando Távora. Todos eles referiram a importância das suas viagens, não apenas como uma ferramenta de projecto, mas também como uma experiência que influenciou o seu imaginário arquitectónico, e consequentemente a sua obra.

Além da experiência e registos de viagem, investiga-se sobre a influência na prática de cada um dos arquitectos. De que modo as ideias absorvidas em viagem se reflectem na arquitectura construída, e num consequente imaginário presente em toda a sua arquitectura.

Palavras-chave: Arquitectura, viagem, imaginário, Grand Tour, Raul Lino, Le Corbusier, Fernando Távora.

PRESENTATION

The voyage as a tool to construct an architecture's imaginary Three study cases

Hugo Miguel Marques Pinto

With the present research work is intended to study three different travelling experiences, in an architectural context. The main purpose is to understand the voyage's influence in the architecture practice. Which is the correlation between the travel journey and the produced projects? In which way can a voyage, construct or influence, a personal architecture imaginary?

With this premisses, the research aims for three travelling experiences from three architects, Raul Lino, Le Corbusier and Fernando Távora. All three referred the importance of travelling and their own journeys, not only as a projectual tool, but also as an experience that influenced their architecture's imaginary, and consequently their work.

Along with the travelling experience, the notebooks and sketches, its intended to understand this influence in the work of each these three architects. In which way, the ideas absorbed while travelling, were important in future projects, and maybe a consequent imaginary present in their career.

Palavras-chave: Architecture, voyage, imaginary, Grand Tour, Raul Lino, Le Corbusier, Fernando Távora.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Detalhe do frontão do Parténon, em Atenas, Grécia, antes da sua destruição por uma explosão em 1687, Jacques Carrey, 1674. (Granger, 2016).	29
Ilustração 2 — Desenho do Coliseu de Roma, Piranesi, 1757. (Jokilehto, 1986, p. 93).	32
Ilustração 3 — A Capriccio of Classical Ruins with Peasants in the Foreground, pintura de Charles-Louis Clérissseau, 1773, (Sotheby's, 2019).	33
Ilustração 4 — Retrato do arquitecto Raul Lino, Furtado & Reis. (Simões, 1918).	39
Ilustração 5 — Retrato de Albrecht Haupt, (Belchior, 2010).....	41
Ilustração 6 – “Desenho “Rebor do Chão e Bragado, VII. 1898”, Vila Real, Raul Lino ,(Colecção da família de Raul Lino” (Pereira P. , 2012, p. 110).....	57
Ilustração 7 – “Desenho, “Évora Monte 1-10-1899”, Évora, Raul Lino, (Colecção da família de Raul Lino”. (Pereira P., 2012, p. 110).	57
Ilustração 8 — Proposta de Raul Lino para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris, 1900 Colecção da família de Raul Lino”, (Pereira P. , 2006, p. 22)	58
Ilustração 10 — Fachada de estylisação portuguesa tradicional portuguesa (1900) projecto: Perspectiva e Planta. Raul Lino. (Pereira, 2016, p.23)	60
Ilustração 11 — Casa de estylisação portuguesa do Sr. Rey Colaço, 1901, projecto: Alçados, Perspectivas e Planta. Raul Lino (Pereira, 2016, p.23).....	62
Ilustração 12 — Typos de casa de estylisação nacional, 1901 projecto: Perspectivas e Plantas. Raul Lino (Pereira, 2016, p.23)	62
Ilustração 13 — Postal Ilustrado da casa Monsalvat em 1910, Raul Lino, (Arquivo Histórico Digital, 2019)	64
Ilustração 14 — Alçado Este, vista da rua da Calhariz, casa Monsalvat, Raul Lino, 1901, (Ilustração nossa, 2019).....	64
Ilustração 15 — Átrio central, casa Monsalvat, Raul Lino, 1901. (Trigueiros, 2003, p. 64).	65
Ilustração 16 — Entrada, casa Monsalvat, Raul Lino, 1901. (Trigueiros, 2003, p. 66).	65
Ilustração 17 — Casa O'Neill, Raul Lino, 1902-1918, anterior a 1914) (Pereira P. , 2012, p. 126)	66
Ilustração 18 — Casa O'Neill, Raul Lino, 1902-1918, Cascais, (Pereira P. , 2012, p. 126)	66
Ilustração 19 — Duas perspectivas da Casa O'Neill, Raul Lino, 1902-1918, Cascais, (Pereira P. , 2012, p. 126).	67
Ilustração 20 — Casa O'Neill, Raul Lino, (Ilustração nossa, 2019).....	67
Ilustração 21 — Casa O'Neill, Raul Lino. (Ilustração nossa, 2019).	68
Ilustração 22 — Casa O'Neill, Raul Lino, (Ilustração nossa, 2019).	68
Ilustração 23 — Fotografia do cartão de identidade francesa de Le Corbusier, após a sua naturalização francesa em 1930. (Fondation Le Corbusier), 2019	71

Ilustração 24 — Desenho de Charles-Edouard Jeanneret, não datado, (Fondation Le Corbusier), 2019.....	73
Ilustração 25 — Villa Fallet, La Chaux-de-Fonds, Suíça, 1905 Charles-Edouard Jeanneret, (Fondation Le Corbusier)	74
Ilustração 26 — Villa Fallet, planta do piso térreo, Charles-Edouard Jeanneret, (Fondation Le Corbusier)	74
Ilustração 27 —Cinq croquis sur une même feuille d'une façade ornée d'arcades et de colonnettes, Le Corbusier, 1907, (Fondation Le Corbusier, 2019)	75
Ilustração 29 — Villa Jaquement. (Fondation Le Corbusier, 2019).	76
Ilustração 28 — Villa Stotzer. (Fondation Le Corbusier, 2019).....	76
Ilustração 30 — The Useful Voyage, mapa da viagem de 1911, de Charles-Edouard Jeanneret. (Jencks, 1987, p. 30).....	80
Ilustração 31 — Esprit Nouveau, nº1, 1920 (Dipartimento di Architettura Roma Tre, 2019)	85
Ilustração 32 — Esprit Nouveau, nº1, p.41, 1920, (Dipartimento di Architettura Roma Tre, 2019).....	85
Ilustração 33 — Desenho de Le Corbusier, (Le Corbusier, 1923, p.35).....	86
Ilustração 34 — Desenho de Le Corbusier, (Le Corbusier, 1923, p.36).....	86
Ilustração 35 — Desenho de Le Corbusier, (Le Corbusier, 1923, p.37).....	87
Ilustração 36 — Desenho de Le Corbusier, (Le Corbusier, 1923, p.38).....	87
Ilustração 39 — Casas Weissenhof- Sieglund, (Foundation Le Corbusier, 2019).....	89
Ilustração 37 — Maqueta da casa Citrohan, (Fondation Le Corbusier, 2019).....	89
Ilustração 38 — Maqueta da casa Citrohan, (Fondation Le Corbusier, 2019).....	89
Ilustração 40 — Casas Weissenhof- Sieglund, (Foundation Le Corbusier, 2019).....	89
Ilustração 41 — Villa Savoye, (Fondation Le Corbusier, 2019)	89
Ilustração 42 — Villa Savoye, (Fondation Le Corbusier, 2019)	89
Ilustração 43 — Esquissos de Le Corbusier sobre as casas “Dom-ino”. (Corbusier, 2004, p.101)	91
Ilustração 44 — Esquissos de Le Corbusier sobre o arranha-céus, (Corbusier, 2004, p.102)	92
Ilustração 45 — Desenho de Le Corbusier, corte esquemático da habitação proposta, (Corbusier, 2004, p. 106)	93
Ilustração 46 — Desenho de Le Corbusier, corte esquemático da habitação proposta. (Corbusier, 2004, p. 79)	94
Ilustração 47 — Fernando Távora. (Clube Jornalismo,2016).	97
Ilustração 48 — “Brazil Buids”, 1943. (MoMa, 2017, p. 2)	98
Ilustração 51 — Praça do Areeiro, Cristino da Silva, 1938. (António Passaporte,, não datado)	102
Ilustração 49 — Liceu D. Filipa de Lencastre, Carlos Ramos, 1929, (José Augusto França, 1991, p.230)	102

Ilustração 50 — Instituto Superior Técnico, Porfírio Pardal Monteiro, 1927.(Autor não identificado, posterior a 1935)	102
Ilustração 52 — Mapa da Exposição do Mundo Português, 1940. (Emerson, 2013)	103
Ilustração 57 — Curriculum Vitae, manuscrito por Fernando Távora, em 1959. (Mesquita, 2007, p. 19)	105
Ilustração 58 — “O primeiro de Janeiro”, 19/3/1959, (Mesquita, 2007, p. 29).....	107
Ilustração 59 — Boletim de Inscrição (verso), 27/04/1959, (Mesquita, 2007, p. 30)	108
Ilustração 60 — Boletim de Inscrição (frente), 27/04/1959, (Mesquita, 2007, p. 31)	108
Ilustração 61 — Carta da Fundação Calouste Gulbenkian para Fernando Távora, 15/01/1960, (Mesquita, 2007, p. 33)	109
Ilustração 62 — Carta da Fundação Calouste Gulbenkian para Fernando Távora, 15/01/1960, (Mesquita, 2007, p. 34)	109
Ilustração 63 — Objectivos de Viagem, Fernando Távora, sem data, (Mesquita, 2007, p. 48)	110
Ilustração 64 — Mapa desenhado por Fernando Távora, com o percurso nos Estado Unidos e México. Folha 2-A do rascunho do relatório, (Mesquita, 2007, p. 44)	112
Ilustração 65 — Lista de contactos de Fernando Távora, (Távora, 2012).....	114
Ilustração 66 — Lista de contactos de Fernando Távora, (Távora, 2012).....	114
Ilustração 67 — Lista de contactos de Fernando Távora, (Távora, 2012).....	114
Ilustração 68 — Lista de contactos de Fernando Távora, (Távora, 2012).....	114
Ilustração 69 — Slide, Lincoln Monument (Mesquita, 2007, p. 64)	116
Ilustração 70 — Slide Washington Monument, visto do Lincoln Monument, (Mesquita, 2007, p. 64)	116
Ilustração 71 — Slide, vista a partir do Washington Monument, Washington, (Mesquita, 2007, p. 90)	116
Ilustração 72 — Slide, vista a partir do Washington Monument, Washington, (Mesquita, 2007, p. 90)	116
Ilustração 73 — Slide, “Richards Medical Research Building, Filadélfia, (Mesquita, 2007, p. 91)	117
Ilustração 74 — Slide, Museum of Art, Filadélfia, (Mesquita, 2007, p. 91).....	117
Ilustração 75 — Desenho de Távora, “Philadelphia, o City Hall visto da Broad St., Fev.27 1960, (Mesquita, 2007, p. 91)	117
Ilustração 76 — Slide, Manhattan, vista do Empire State Building, Nova Iorque, (Mesquita, 2007, p. 92)	121
Ilustração 77 — Postal do Empire State Building, Nova Iorque, (Mesquita, 2007, p. 97)	121
Ilustração 78 — Slide, Ingalls Rink, Campus de Yale, New Haven, (Mesquita, 2007, p. 100)	123
Ilustração 79 — Slide, Ingalls Rink, Campus de Yale, New Haven, (Mesquita, 2007, p. 100)	123

Ilustração 80 — Slide, Ingalls Rink, Campus de Yale, New Haven. (Mesquita, 2007, p. 100)	124
Ilustração 81 — Slide, Ingalls Rink, Campus de Yale, New Haven. (Mesquita, 2007, p. 100)	124
Ilustração 83 — Slide da “Harvard Graduate Center”, Harvard, Boston. (Mesquita, 2007, p. 101)	124
Ilustração 82 — Slide da “Harvard Graduate Center”, Harvard, Boston. (Mesquita, 2007, p. 101)	124
Ilustração 85 — Slide da casa Breuer, Lincoln, (Mesquita, 2007, p. 102)	127
Ilustração 84 — Desenho da frente ribeirinha, Boston, (Mesquita, 2007, p. 103)	127
Ilustração 87 — Slide, problemas urbanos em Detroit, Detroit, (Mesquita, 2007, p. 104)	128
Ilustração 86 — Slide, problemas urbanos em Detroit, Detroit, (Mesquita, 2007, p. 104)	128
Ilustração 89 — Slide, pintura sobre aço na General Motors, Detroit, (Mesquita, 2007, p. 107)	129
Ilustração 88 — Slide, escada na General Motors, (Mesquita, 2007, p. 107)	129
Ilustração 92 — Slide, Crown Hall, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 115)	130
Ilustração 91 — Slide, interior do Crown Hall, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 79)	130
Ilustração 93 — Slide, Crown Hall, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 115)	130
Ilustração 90 — Slide, interior do Crown Hall, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 79)	130
Ilustração 94 — Diário de viagem, 1960, pág. 263, (Mesquita, 2007, p. 80)	133
Ilustração 95 — Diário de viagem, 1960, pág. 263, (Mesquita, 2007, p. 80)	133
Ilustração 96 — Estrutura da linha do comboio, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 109)	133
Ilustração 97 — Lake Shore Drive Apartments, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 116) .	134
Ilustração 98 — Lake Shore Drive Apartments, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 117)	134
Ilustração 100 — Gage group, Sullivan, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 112)	134
Ilustração 99 — Chicago Stock Exchange, Adler e Sullivan, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 112)	134
Ilustração 101 — Chicago Stock Exchange, Adler e Sullivan, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 112)	134
Ilustração 102 — Slide, Johnson Wax, Racine, (Mesquita, 2007, p. 123)	135
Ilustração 103 — Slide, Johnson Wax, Racine, (Mesquita, 2007, p. 123)	135
Ilustração 104 — Slide, Johnson Wax, Racine, (Mesquita, 2007, p. 124)	136
Ilustração 105 — Slide, Johnson Wax, Racine, (Mesquita, 2007, p. 124)	136
Ilustração 106 — Slide, Johnson Wax, Racine, (Mesquita, 2007, p. 124)	137
Ilustração 108 — Slide, “Midway Farm”, Taliesin East (Mesquita, 2007, p. 126)	138
Ilustração 107 — Slide, “Midway Farm”, Taliesin East , (Mesquita, 2007, p. 126)	138

Ilustração 109 — Slide, “Hillside Home School”, Taliesin East (Mesquita, 2007, p. 127)	140
Ilustração 110 — Slide, zona de serviço da “home and studio”, Taliesin East (Mesquita, 2007, p. 127)	140
Ilustração 111 — Slide, “Hillside Home School”, Taliesin East (Mesquita, 2007, p. 127)	140
Ilustração 112 — Slide, “Hillside Home School”, Taliesin East (Mesquita, 2007, p. 130)	140
Ilustração 113 — Pág.2 da “Second Circular 18/09/1959”, WoDeCo, (Mesquita, 2007, p. 152)	142
Ilustração 114 —Notas das sessões da WoDeCo, “Manhã 12/05/60”, (Mesquita, 2007, p. 154)	143
Ilustração 115 —Notas das sessões da WoDeCo, “Tarde 12/05/60 (Mesquita, 2007, p. 155)	143
Ilustração 116 —Notas das sessões da WoDeCo, “Tarde 12/05/60”, (Mesquita, 2007, p. 156)	144
Ilustração 117 — Slide, “Harumi Apartment”, Kenzo Tange,Tóquio, (Mesquita, 2007, p. 161)	146
Ilustração 118 — Slide, “National Western Museum” por Le Corbusier, Tóquio (Mesquita, 2007, p. 162)	146
Ilustração 120 — Slides, cortejo do festival da Primavera, (Mesquita, 2007, p. 163)147	
Ilustração 119 — Slides, cortejo do festival da Primavera, (Mesquita, 2007, p. 163)147	
Ilustração 123 — Desenho, “Higashi-Honganji Temple”, Quioto, (Mesquita, 2007, p. 164)	148
Ilustração 122 — Desenho dos principais templos em Quioto, (Mesquita, 2007, p. 166)	148
Ilustração 121 — “Seikoro Inn”, Quioto, (Mesquita, 2007, p. 165).....	148
Ilustração 124 — Slide, “Higashi-Honganji Temple”, Quioto, (Mesquita, 2007, p. 166)	149
Ilustração 125 — Desenho, “Higashi-Honganji Temple”, Quioto, (Mesquita, 2007, p. 166)	149
Ilustração 126 — Slide, “Kiyonizu Temple”, Quioto, (Mesquita, 2007, p. 167)	150
Ilustração 127 — Desenho, “room of the emperador”, Chion-in Temple, Quioto (Mesquita, 2007, p. 168)	150
Ilustração 128 — Slide, “Katsura”, Quioto (Mesquita, 2007, p. 169)	151
Ilustração 130 — Desenho, “Nijo Castle”, Quioto (Mesquita, 2007, p. 169)	151
Ilustração 129 — Desenho, “Nijo Castle”, Quioto (Mesquita, 2007, p. 169)	151
Ilustração 131 — Slide, “Nijo Castle”, Quioto (Mesquita, 2007, p. 170)	152
Ilustração 132 — Slide, edifício do “Imperial Palace”, Quioto (Mesquita, 2007, p. 172)	152
Ilustração 133 — Desenho,“Tofukuji Temple”, Quioto (Mesquita, 2007, p. 172).....	153

Ilustração 134 — Slide, jardim do “Tofukuji Temple”, Quioto, (Mesquita, 2007, p. 173)	153
Ilustração 135 — Slide, jardim do “Tofukuji Temple”, Quioto, (Mesquita, 2007, p. 173)	153
Ilustração 136 — Desenho, “Todai-ji Temple”, Quioto, (Mesquita, 2007, p. 175).....	154
Ilustração 137 — Desenho, “Todai-ji Temple”, Quioto, (Mesquita, 2007, p. 175).....	154
Ilustração 138 — Pavilhão de Ténis, Quinta da Conceição, Fernando Távora, 1956-1960, (Fundação Marques da Silva, 2016)	157
Ilustração 139 — Pavilhão de Ténis, Quinta da Conceição, Fernando Távora, 1956-1960, (Fundação Marques da Silva, 2016)	157

LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS

- AEG - Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft
- CIAM - Congrès Internationaux d'Architecture Moderne
- CODA - Concurso de Obtenção do Diploma de Arquitecto
- ICAT - Iniciativas Culturais Arte e Técnica
- IST - Instituto Superior Técnico
- MOMA - Museum of Modern Art
- ODAM - Organização dos Arquitectos Modernos
- SPN - Secretariado de Propaganda Nacional
- WoDeCo - World Design Conference

SUMÁRIO

1. A viagem e a arquitectura	23
1.1. A <i>grand tour</i>	23
1.2. O registo	27
1.3. O imaginário	33
2. Albrecht Haupt e Raul Lino	39
2.1. Formação e tutoria	39
2.2. O renascimento português e a cultura mediterrânica	49
2.3. As casas marroquinas	61
2.3.1. Viagem a Marrocos, 1902	68
3. Le Corbusier e o modernismo	71
3.1. A formação e cultura	71
3.2. Viagem e memória	74
3.3. Oriente e influência	80
4. Fernando Távora e regionalismos	97
4.1. Portugal e formação	97
4.2. Modernismo e crítica	100
4.3. Estados Unidos: diário 1960 e a escola do Porto	112
4.3.1. Washington	114
4.3.2. Filadélfia	116
4.3.3. Nova Iorque	118
4.3.4. New Haven	121
4.3.5. Boston	124
4.3.6. Detroit	127
4.3.7. Chicago	129
4.3.8. Racine	135
4.3.9. Spring Greens	137
4.3.10. S. Francisco	140
4.3.11. Japão	141
4.3.12. Tóquio	145
4.3.13. Nikko	147
4.3.14. Quioto	148
4.3.15. Higashi Temple	149
4.3.16. Sanjusangendo ou Rengeo-In Temple	149
4.3.17. Kiyonizu Temple	150

4.3.18.	Chion-In Temple.....	150
4.3.19.	Katsura	151
4.3.20.	Nijo Castle	151
4.3.21.	Imperial Palace	152
4.3.22.	Tofukuji Temple.....	153
4.3.23.	Nare.....	154
Referências		159

1. A VIAGEM E A ARQUITECTURA

1.1. A GRAND TOUR

Raul Lino, Le Corbusier e Fernando Távora, são três exemplos de arquitectos que utilizaram a viagem como uma ferramenta no exercício da sua arquitectura. Os três, em diferentes tempos e contextos, reconheceram a importância das suas viagens pela influência que exerceram na sua arquitectura.

Quando Raul Lino se mudou para a Alemanha com o propósito de estudar arquitectura, em 1893, já a importância da viagem estava consolidada no âmbito académico e artístico. A mesma tornou-se uma experiência quase obrigatória para estudantes e artistas. Muitas academias internacionais reconheciam a sua importância e começaram a promovê-las, permitindo um intercâmbio entre estudantes. Novos conhecimentos e perspectivas sobre o Mundo, dotam os viajantes de novos estímulos, preocupações e premissas. Nos arquitectos a viagem torna-se uma ferramenta de projecto. De que modo a viagem influenciou arquitectos e a arquitectura? Terão sido experiências essenciais para o seu percurso? Raul Lino, Le Corbusier e Fernando Távora, que escreveram sobre as suas viagens, reconheceram a sua importância para a sua formação.

Le Corbusier, experienciou o auge numa viagem conhecida como Grand Tour. Este circuito foi iniciado por aristocratas britânicos durante o século XVIII e acabou por abranger toda a Europa, especialmente países como França e a Alemanha. O seu principal objectivo seria torná-la num complemento educativo, com a finalidade de um desenvolvimento pessoal em vários campos disciplinares. O fenómeno da Grand Tour acabaria por surtir os seus efeitos durante quase dois séculos, conseguindo transformar mentalidades e introduzir novas premissas e conhecimentos em vários países europeus.

Fernando Távora afirmou a influência de Le Corbusier, obra e viagens. “Os meus génios são Le Corbusier na arquitectura, Picasso na pintura e escultura e Fernando Pessoa, um grande poeta mundial [...]. São personagens a que um leigo como eu tem o direito de se agarrar.” (Távora, *Desenhos de Viagens: Projectos*). A sua vontade de viajar, com o objectivo de um enriquecimento cultural cresceu desde cedo na sua pessoa.

Embora existam registos de viagens anteriores, foi em 1947, durante uma viagem de carro que durou três meses, que ficou fascinado, afirmando: “no mesmo dia: de manhã Picasso, à tarde Leonardo da Vinci.” (Mendes, 2005, p. 353). Entendeu, tal como Raul Lino e Le Corbusier, a importância da viagem como uma ferramenta de projecto.

A viagem de arquitectura marcou o pensamento e produção arquitectónicas da modernidade, quer porque a experiência da viagem revelou que o conhecimento em arquitectura incorpora necessariamente uma aproximação sensorial ao espaço construído, quer porque a história se redescobriu como uma ferramenta de projecto bem mais profícua que um mostruário de estilos. (Gonçalves, 2012, p. 127)

Segundo José Fernando Gonçalves, a *Grand Tour* marcou a produção arquitectónica moderna, e tornou-se uma importante ferramenta de projecto. Esta viagem era marcada pela visita a lugares que não haviam sido contaminados pela crescente industrialização.

O *Grand Tour* e mais tarde os percursos pelos territórios “não-contaminados” pela industrialização, que Le Corbusier descobre na sua Viagem ao Oriente, ou Aldo Van Eyck no Norte de África, são expressões de uma metodologia do conhecimento que se funda no princípio do “recomeço”, em busca de um sentido artístico ajustado ao *homem novo*. (Gonçalves, 2012, p. 127)

Por outro lado, num texto de Susana Ventura sobre a viagem enquanto laboratório de pesquisa na arquitectura, a autora afirma não existir uma definição sobre a “viagem arquitectónica”, como referimos. A autora escreve:

There isn't a proper definition for “architectural journey”, although it is known that the journey plays a decisive role in understanding architecture, whose tradition dates long before photography or filming, today's most used modes of representation in architectural journeys, which are, as recalled by Walter Benjamin, deeply connected with the modern advent of tourism (especially photography). (Ventura, 2017, pp. 2,3)

No que respeita ao *Grand Tour* trata-se de uma viagem impulsionada para a descoberta de novos saberes e de novos lugares, e consequentemente de conhecimento e salvaguarda de património. Durante a sua fase inicial, o seu público principal era a aristocracia britânica, acima de qualquer outra nacionalidade.

“By this date, that the *Grand Tour* was dominated by British tourists, and the fact of tourism by other nationalities rarely played a part in the debate within Britain over the merits of tourism.” (Black *apud* Belchior, 2010, p. 62)

O viajante que se propunha a empreender na *Grand Tour*, tem como principal objectivo desenvolver a sua educação arquitectónica e conhecer um “Mundo novo”. A Europa vive um contexto de transformação cultural, o Iluminismo, também apelidado de “século

das luzes”, com a afirmação de conceitos filosóficos, científicos e humanistas em paralelo com uma emergente revolução industrial. Estes factores ajudaram a difusão da ideia do viajante movido pela sede de cultura, gosto pela história e pela ruína, amante da paisagem e da Natureza. Segundo José Fernando Gonçalves, “Sob o ponto de vista disciplinar podemos dizer que esse percurso começa com a Revolução Científica que atravessa os séculos XVII e XVIII, no momento em que se separa a ciência da filosofia.” (Gonçalves, 2012, p. 127)

A viagem tornou-se um fenómeno social com destinos específicos. Nos finais do século XVIII, a *Grand Tour* exerceu uma forte influência na burguesia e na aristocracia abastada de países como Inglaterra, França e Alemanha. A abertura de mentalidades e contacto com culturas antigas, em muito contribuíram para a mentalidade iluminista europeia. Com o desenvolvimento de outras áreas, como a economia e a saúde, o interesse e o investimento era crescente na ideia da viagem como parte da educação. A *Grand Tour* acabou por se tornar uma experiência basilar, indispensável na educação em vários países europeus. Arquitectos, artistas, historiadores, intelectuais e até colecionadores de arte começaram a desenvolver e aprender mais sobre a antiguidade clássica e outras correntes artísticas. Assim se desenvolveu o gosto pela cultura clássica, pela paisagem, jardim, ruína e outros legados históricos.

“[...] *grand tourist*, conforme era chamado o viajante amante da cultura dos antigos e de seus monumentos, com um gosto exarcebado por ruínas que beirava a obsessão e uma inclinação inusitada para contemplar paisagens com seu olhar armado no enquadramento de amplas vistas panorâmicas, compostas segundo um idioma por valores estéticos sublimes.” (Salgueiro *apud* Belchior, 2010, p. 62)

A importância da viagem tornou-se clara, como fonte de recolha de registos e estudo arquitectónico. O papel da comunicação visual e do desenho inicia um culto da imagem, da representação e catalogação de “bases de dados” desenhadas. Uma das principais finalidades da *Grand Tour*, foi precisamente a recolha de informação e desenhos para a elaboração de um “diário de viagem”. Foi o culminar de vários meses de viagem arquitectónica, e de um trabalho extenso e completo. Um diário de viagem compõe-se por registos desenhados, acompanhados de detalhes e descrições completas sobre os monumentos e edifícios encontrados durante a viagem. Frequentemente o viajante demonstrava atenção ao rigor histórico e procurava cruzar as informações que dispunha com os seus registos e anotações. Estes “diários de viagem” resultaram nos primeiros “catálogos” de arquitectura, A sua divulgação, além da difusão de conhecimento e

informação, levou às primeiras teorias modernas de conservação do património e importantes publicações sobre arqueologia.

A descoberta de Herculano e Pompeia¹, poderia ter sido um dos factores responsáveis por um crescente interesse clássico, onde as cidades italianas e gregas eram os principais destinos de viagem. Cidades como Roma, Veneza, Florença, Nápoles, Paris e Atenas eram as maiores fontes de conhecimento. Alguns viajantes estendiam o seu percurso até ligeiramente mais a norte, a cidades como Viena, Hannover e Dresden. Mas o interesse pela viagem caracterizava-se pelo gosto pela ruína e pelo revivalismo clássico. (Jokilehto, 1986, p. 83)

The greatest excitement, however, was caused by the sensational discovery of the long-buried towns of Herculaneum and Pompeii on the slopes of Vesuvius. [...] In 1755, a series of eight volumes, *Le Antichità di Ercolano esposte*, was started; the last appeared in 1792. This publication was translated into several languages and was influential in the spread of Neoclassicism. (Jokilehto, 1986, pp. 83,85)

Por outro lado, o desinteresse pela restante Europa foi notório. As viagens eram limitadas a algumas cidades e o conhecimento também seguia “gostos” particulares. Há a necessidade de contextualizar que, durante o século XVIII, o fenómeno da *Grand Tour*, abriu o conhecimento em Inglaterra sobre as fontes clássicas.

“British architecture, in the design both houses and of the interior layouts, was heavily influenced by Continental models, first those of Palladio, and subsequently of a wider variety of sources including ancient Roman and eventually, in the “Greek Revival, Greek” (Black *apud* Belchior, 2010, p. 62)

O interesse influenciado pelas ideias da arquitectura, estéticas e estilísticas, acabariam por influenciar as informações e estudos registados. A predominância de um revivalismo clássico resultou num desinteresse em edifícios que não encaixavam nessa corrente artística. Mas no Norte da Europa, o Gótico não tinha sido totalmente esquecido. Muitos colecionadores de arte e historiadores continuaram a interessar-se pelo Gótico, acabando por desenvolver vários estudos, que trouxeram um revivalismo Gótico britânico. Dentro destes círculos estão Pugin e Ruskin, que centravam a questão do neogótico, com uma resposta única que deveria ser o intitulado gótico inglês, exaltando uma vertente nacionalista britânica. Em paralelo surgiram “círculos” de intelectuais, ou sociedades com um interesse focado nas antiguidades. A notoriedade das

¹ Herculano e Pompeia foram duas cidades descobertas em 1738 e 1748, respectivamente. Estas cidades, que pertenciam ao Império Romano, foram destruídas pelas cinzas expelidas pela erupção do vulcão Vesúvio em 79 d. C. (Civitatis, 2019)

personalidades destas sociedades, levou ao seu crescimento. Entre as mais conhecidas foram a *Society of Antiquaries of London* e a *Society of Dilettanti* e a *Oxford Society*. Nestas sociedades surgiram as primeiras ideias de preservação do património histórico, só possível com um crescente financiamento por partes das elites. (Jokilehto, 1986, p. 83)

The interest of the members of the Society mainly oriented toward classical studies at the beginning, but later attention was given increasingly to native antiquities in England, and the members came to play an important role in their preservation. (Jokilehto, 1986, p. 83)

Com a abundância de desenhos e representações gráficas, há a necessidade de contextualizar a importância do registo desenhado durante a *Grand Tour*. Como referido, um dos propósitos da *Grand Tour* era produzir um caderno de desenhos, que mais tarde seria publicado. Existe a necessidade de uma imagem ou desenho, para representar tudo o que as palavras não conseguem transmitir, particularmente em arquitectura.

1.2. O REGISTO

Quando falamos de registos de viagens de arquitectura, pensamos imediatamente num caderno de desenhos. Com a necessidade de comunicar, antes do alfabeto ser usado o Homem utilizava o desenho como ferramenta para se expressar. Exemplo disso são as pinturas rupestres, onde o Homem exprimiu pelo desenho a sua vida quotidiana.

Na considerada Idade Média, a aplicação do desenho passava pela cartografia, pintura, arquitectura, entre outras áreas artísticas. O uso do desenho definiu muitos aspectos da evolução técnica de várias áreas até aos dias de hoje. A engenharia é um exemplo disso mesmo. A ideia de que “uma imagem vale mais do que mil palavras” faz especialmente sentido na arquitectura, sendo a imagem a tradução mais empírica possível na descrição de uma viagem arquitectónica.

Contudo, o poder da comunicação visual, por vezes, também se pode perder. Quando observamos alguns desenhos dos registos de viagem, nem sempre conseguimos perceber qual a intenção ou a ideia transmitida com determinado desenho. A expressão do desenho e a sua interpretação, podem alterar a experiência do receptor de informação.

Cada observador transporta consigo a sua matriz própria de identidade que lhe permitirá sentir e perceber o objecto desenho de um modo particular e único, como vivência

própria de percepção, e, no entanto, suficientemente universal para que parte da mensagem contida tenha sentido para uma quantidade vasta de observadores. (Rodrigues, 2000, p. 57)

A leitura dos registos de viagem, tem de ter em conta a individualidade do viajante. A interpretação do receptor da informação poderá ser diferente da intenção do viajante, pela sua percepção directa.

Nas mais diversas áreas artísticas, o desenho acabou por ser a base de todo o desenvolvimento técnico. Áreas como a arquitectura, pintura, escultura, ou até a engenharia desenvolveram-se em torno da ferramenta do desenho e da representação gráfica. Mas as origens da imagem, ou da ilustração, como forma de transmissão de conhecimento será praticamente impossível de datar.

No século I a.C., o arquitecto romano Vitrúvio, por muitos considerado o autor do primeiro tratado da arquitectura, expôs de forma rigorosa, através de desenhos acompanhados por textos, os princípios para a construção de vários edifícios e a implementação de várias cidades. A importância do uso da imagem encontra-se presente no estudo de Perrault sobre o tratado elaborado por Vitruvius. A relevância da informação desenhada, muitas vezes supera a importância da informação escrita e foi precisamente este factor que permitiu a difusão do conhecimento e reduzir a ambiguidade da informação.

“Ora essas figuras foram perdidas pelos primeiros copistas que não sabiam desenhá-las e que por outro lado não tinham julgado como verdadeiramente necessárias; porque a visão das figuras os tinham instruído das mesmas coisas que falavam o texto, que lhes pareceu completamente inteligível; da mesma maneira que se compreende muito bem o que está a ser dito, por muito transcendente que seja, quando as coisas são expostas de uma forma tão clarificada.” (Perrault *apud* Belchior, 2010, p. 45)

A ideia da difusão de informação pelo desenho teve maior importância com a crescente edição de obras durante o século XVIII. O estudo através do desenho foi uma importante ferramenta, considerada como evidência científica, que contribuiu para o desenvolvimento da linguagem arquitectónica europeia. Este desenvolvimento teve as suas raízes no conhecimento da arquitectura sul-europeia e norte-africana e dos registos desenhados *in loco*.

Recorrendo a diversos e distintos meios metodológicos de registo visual, a imagem, sob várias formas de apresentação, passou a garantir um estatuto de ferramenta essencial na preservação da memória. Muitos edifícios e monumentos foram sendo parcialmente

ou totalmente destruídos, e o desenho era usado como um registo, de carácter único e de evidência histórica e científica. Uma ferramenta fiável de representação e estudo da arquitectura.

Um dos exemplos da importância do desenho na preservação do património é a reconstituição do Partenon, em Atenas. Elaborado por Jacques Carrey², o artista francês desenvolveu estudos extensos sobre o Partenon, acabando a sua reconstituição em desenho. Durante seis semanas, registou inúmeros desenhos dos elementos decorativos e pormenores do edifício. Este espólio encontra-se disponível para visitar desde 2009 no novo Museu da Acrópole, em Atenas. Alguns anos após o estudo de Carrey, em 1687 especificamente, o edifício ficou parcialmente destruído, o que tornou o legado de Carrey especialmente importante no desenvolvimento da preservação do património. Se não fosse pelo seu estudo, não haveria quaisquer bases de reconstituição do edifício. Mais uma vez, a importância do desenho destacou-se pelo seu factor relevante na construção de uma identidade.

“Thirty-five drawings in chalk and pencil of the sculptures of the Parthenon, being facsimile copies of the drawings with were made in 1683, by Jacques Carrey, for Charles François Olier, Marquis de Nointel, ambassador from Louis XIV. to Constantinople. These drawings show the sculpture as they exist previous to the siege of Athens by the Venetians, under Francesco Morosini, in 1687, when the central portion of the Parthenon was destroyed by a explosion of a bomb witch fired a powder magazine established in the Temple by the Turks.” (Holmes & Madden *apud* Belchior, 2010, p. 69)

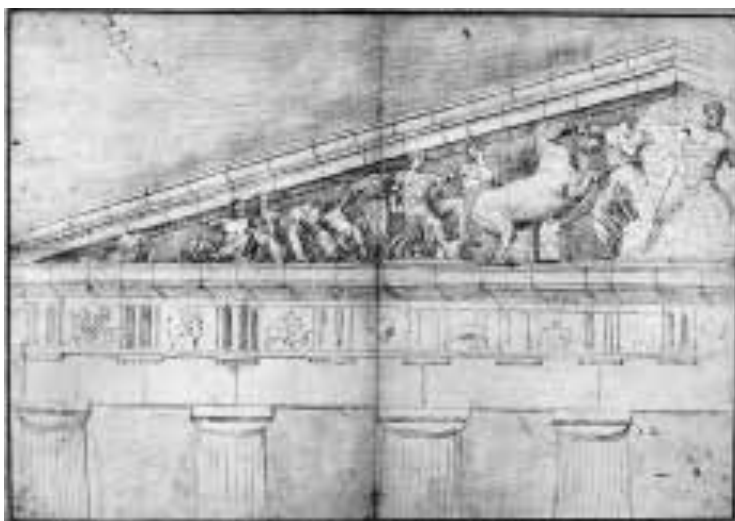


Ilustração 1 - Detalhe do frontão do Parténon, em Atenas, Grécia, antes da sua destruição por uma explosão em 1687, Jacques Carrey, 1674. (Granger, 2016).

² Jacques Carrey, (12 de Janeiro de 1649 — 18 de Fevereiro de 1726) foi um pintor francês, conhecido pelos seus estudos desenhados sobre o Pártenon. (Alain, 2017)

Outro exemplo foi Richard Gough, que investigou e registou obras do período medieval, e publicou várias obras da sua autoria. Gough descreveu a importância do desenho e dos registos de viagens para o estudo da arquitectura e para a preservação das obras. Numa carta de 15 de Setembro de 1761, Gough escreveu sobre alguns edifícios que registou durante a sua viagem, que, sendo de qualidade superior, se encontravam em más condições de conservação.

“My peregrinations “paynfull and perlous” slet are now happily ended [...]. I have seen may monuments of antiquity on this side Gloucester, whereof you will certainly deem Fairford church the principal. These Windows I think superior execution: I wish the same could be said of their preservation [...]. I have a several printed series of them which I have corrected and enlarged. [...]” (Gough *apud* Belchior, 2010, p. 61)

A viagem, como experiência sensorial e descritiva passou a ser umas das principais fontes do saber durante os séculos XVIII e XIX. Considerada uma experiência dinâmica “é o símbolo de um movimento que se opõe ao carácter estático dos paradigmas metafísicos: é a imagem de uma exploração das coisas, e da diferença entre as coisas, que coloca como realidade filosófica.” (Franzini, *apud* Belchior, 2010, p. 71)

Mas em simultâneo, e resultado de diversas viagens em busca do conhecimento, acabou por gerar um debate entre várias individualidades francesas, inglesas e alemãs. Diferentes visões e experiências acabariam por levantar diferentes questões filosóficas e estéticas sobre as ideias de “belo”, “sublime” e “gosto”. Se algumas vertentes seguiram uma corrente mais empírica como Locke³ e Hume⁴, que valorizaram as potencialidades do sentimento, outros seguiram uma corrente mais racional e ligada à “razão” de Descartes. Georg Wilhelm Friedrich Hegel fez uma distinção entre as noções de “belo artístico” e o “belo natural”. Segundo Hegel, a ideia de “belo artístico” deveria estar relacionada com a pureza do espírito, e o “belo natural” encontrava-se subjugado à realidade da natureza.

“[...] o belo artístico é superior ao belo natural por ser um produto do espírito que, superior à natureza comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte; por isso é o belo artístico superior ao belo natural.” (Hegel *apud* Belchior, 2010, p. 71)

No século XVIII, a inquietação dos artistas centrou-se numa procura do “belo” e o seu carácter romântico, e a procura de uma definição de “pitoresco”. Nomes influentes como

³ John Locke, (29 de Agosto de 1632 — 28 de Outubro de 1704) foi um filósofo inglês, conhecido como o fundador e principal figura do empirismo e “pai do liberalismo”. (Frazão, 2018).

⁴ David Hume, (7 de Maio de 1711 — 25 de Agosto de 1776) foi um filósofo britânico, de origem escocesa, conhecido pelo seu empirismo radical e ceticismo filosófico. Hume e Locke, juntamente com George Berkeley, integraram um trio conhecido da corrente empirista britânica. (Frazão, 2018).

Alexander Cozens⁵, William Gilpin⁶, Richard Payne Knight⁷ e Uvedale Price⁸, contribuíram para a divulgação da ideia de romântico ligado pitoresco. O pitoresco poderia ser definido como uma evocação às assimetrias e imperfeições, com uma visão poética da Natureza, e materializou as suas ideias na organicidade dos típicos jardins ingleses.

Mas com a dualidade entre o belo e o pitoresco, surgiu uma nova corrente definida pelo “sublime”, com fundamentos também relacionados com a Natureza. Definido como ““A obscuridade do estilo ou da natureza é o que caracteriza o horizonte do sublime setecentista como um momento em que terminado o período clássico, de uma das racionalidades”” (Franzini, *apud* Belchior, 2010, p. 73)

Um das principais referências sobre o pitoresco é a obra *A phylosophical Enquiry in to the Origins of the our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, de Edmund Burke. Esta é considerada o mais importante tratado sobre o conceito de “sublime”. Burke, de forma descritiva, escreveu sobre como atingir o sublime em várias vertentes. Edmund Burke escreveu sobre os sentimentos de terror e obscuridade, do poder de sugestão e de criação de um imaginário, bem como a importância do uso da cor e da escuridão, para atingir o sublime. Referiu também a importância do uso da cor na vertente estética do sublime, no que diz respeito às artes. (Jokilehto, 1986, p. 96)

O tratado de Burke marcou um afastamento em relação às ideias clássicas e racionalistas, que caracterizaram o início do século XVIII, fazendo as primeiras abordagens a ideias que vieram mais tarde a ser exploradas pelo romântico inglês, quando se iniciou a ideia de viagem como uma experiência de enriquecimento cultural.

A importância dos registos de Burke, e a forma como os descreveu no seu tratado tiveram um importante impacto no panorama artístico, no gosto e na representação gráfica. A sua obra acabou por congrega um grupo de interessados na preservação e divulgação das culturas e legados históricos, através do desenho.

⁵ Alexander Cozens, (1717 — 23 de Abril de 1786) foi um pintor e escritor britânico, nascido na Rússia. (Farmbrough, 2019)

⁶ William Gilpin, (4 de Junho de 1724 — 5 de Abril 1804) foi um artista, professor, clérigo e um dos fundadores do conceito de pitoresco. (Tustin, 2018)

⁷ Richard Payne Knight, (11 de Fevereiro de 1751 — 23 de Abril de 1824) foi académico clássico, *connoisseur*, arqueologista e numismático, conhecido pelas suas teorias sobre os conceitos da beleza e pitoresco. (Encyclopædica Britannica, 2019)

⁸ Uvedale Price, (14 de abril de 1747 — 14 de Setembro de 1829) foi um artista e autor do *Essay on the Picturesque, As Compared with the Sublime and the Beautiful*. (Oxford Publicity Press, 2019)

Picturesque theories, specified particularly by Edmund Burke (1729-97) in a *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1775, had their effect in the realms of painting and poetry as well; in the 1760's and 1770's, it became fashionable to make tours in the English countryside and the select picturesque scenery that could be either interpreted in water-colours or describe in words. (Jokilehto, 1986, p. 96)

Quando referimos desenhos de viagem, enquadrado nas cidades da *Grand Tour*, surge também o nome de Giovanni Battista Piranesi. O artista italiano viajou pelas cidades da *Grand Tour*, e Roma, acabou por influenciar a sua vida e obra. Em 1740, Piranesi acabou por se mudar em definitivo para Roma, com o propósito de continuar a desenhar mais obras arquitectónicas. O seu interesse pela arqueologia levaram-o a aprofundar o estudo de *vedutes*. Representações de uma cidade, monumentos ou lugares, sob a forma de desenho, pintura ou gravura. Com as suas aptidões para o desenho, as suas obras espalharam-se por toda a Europa através de intelectuais e uma aristocracia abastada, atingindo um estatuto de representações de excelência a nível europeu.

Os desenhos de Piranesi com intenção de reconstituição gráfica e histórica, tinham a presença da sua imaginação. Mas a informação que recolheu, mesmo que fantasiosa acabaria por ser um dos poucos elementos de registo de muitos legados posteriormente destruídos, parcial ou na sua totalidade. (Jokilehto, 1986, p. 93)

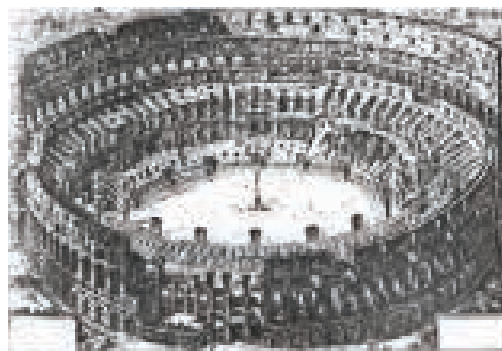


Ilustração 2 — Desenho do Coliseu de Roma, Piranesi, 1757. (Jokilehto, 1986, p. 93).

[...] as reconstituições (desenhadas), por si feitas, de ruínas clássicas, embora muitas vezes exageradas na decoração ou carregadas de emoção sempre subjacente ao que se observa, referem-se um outro aspecto desta vertente do desenho que se desenvolve nesta altura, que é a sua utilização como instrumento de uma espécie de pesquisa arqueológica e antropológica da arquitectura. (Rodrigues, 2000, p. 159)

Contudo as suas obras poderiam ser conotadas com uma busca pelo “sublime”, seguindo algumas ideias anteriormente expostas por Burke no seu tratado. O tratamento da luz e da emoção transmitida no desenho foi manipulada para dramatizar a ideia de “sublime”. (Jokilehto, 1986, p. 96)

Também Charles-Louis Clérisseau, influenciado por Piranesi, desenvolveu vários estudos e registos sobre as correntes clássicas. As suas relações de amizade com diversas individualidades dos círculos intelectuais facilitaram os seus estudos. A sua obra reflectiu uma influência de Piranesi, apesar do contributo de Winckelmann para a sua formação. Seria o mesmo Winckelmann, que afirmou uma divisão por época dos estilos da Grécia e de Roma, com a sua publicação *História da Arte Antiga*, em 1764.

Na mesma corrente filosófica, encontramos James Stuart e Nicholas Revett. Os dois empreenderam numa viagem à Grécia entre 1751 e 1754. Num espírito de *Grand Tour* e apoiados pelas elites, partiram com o objectivo de recolher toda a informação possível da sua viagem. Os seus diários de viagem acabariam por resultar na obra [The Antiquities of Athens](#), de 1762. Esta obra, em paralelo com a obra de James Murphy, [Plans elevations and views of the Church of Batalha](#), de 1795, tiveram uma notável contribuição para a discussão do revivalismo neoclássico nos círculos intelectuais ingleses.

Se a maioria dos intelectuais centraram o seu gosto e estudo sobre um revivalismo clássico, James Murphy decidiu estudar a arquitectura gótica. A sua passagem pelo Egipto não pode ser comprovada pelos seus registos, mas sim a sua estadia na península ibérica. Mas na sua publicação sobre a Batalha, expõe as suas ideias sobre a influência da arquitectura egípcia na arquitectura gótica. Escreveu que as espirais, pináculos e arcos, constavam também nos princípios de construção das pirâmides. As suas publicações acabaram por divulgar as duas culturas em paralelo, o que suscitou o interesse para o norte do continente africano, por parte dos intelectuais britânicos. (Belchior, 2010, p. 45)



Ilustração 3 — A Capriccio of Classical Ruins with Peasants in the Foreground, pintura de Charles-Louis Clérisseau, 1773, (Sotheby's, 2019).

1.3. O IMAGINÁRIO

Em 1879, nasceu Raul Lino, o primeiro caso de estudo desta dissertação. Raul Lino teve uma experiência diferente dos seus contemporâneos. Raul Lino saiu muito cedo do país para receber a sua formação, em Inglaterra. Durante estes anos formou a ideia

de estudar a arquitectura nos anos posteriores. O que o levou até à Alemanha, com a finalidade de estudar arquitectura em Hannover.

Regressado a Portugal, rapidamente percebeu que o contexto nacional estava longe do que tinha experienciado no norte da Europa. Por lá, e com a importante tutoria de Albrecht Haupt, Raul Lino ganhou vontade de conhecer mais sobre o seu país e as raízes da sua arquitectura. Albrecht Haupt, que já estudava o tema quando o conheceu, fez-se acompanhar em diversas viagens por Raul Lino. Viagens pela península ibérica, para registar e desenhar todas as obras possíveis, com incontáveis desenhos e anotações, trabalhadas posteriormente.

A tutoria de Haupt, e num período de crise de identidade, Lino sentiu a inquietude de descobrir mais sobre as raízes da arquitectura em Portugal. Usou a viagem como forma de investigação para tentar perceber mais sobre a identidade arquitectónica.

[...] na senda da descoberta da cultura portuguesa iniciada no século XIX por estrangeiros e que só começou a ter efeitos por cá nos finais do século, se bem que não se pode esquecer Alexandre Herculano e Almeida Garret. Do conde Raczynski ao rei D. Fernando II, até Haupt, essa sequência veio alimentar o interesse dos portugueses no próprio país que, já no final do século, se manifestava em nacionalismo quer entre republicanos, quer entre monárquicos, quer na “geração de ‘90”, quer em eminentes escritores como Eça de Queiroz ou Ramalho Ortigão, quer no historiador de Arte Joaquim de Vasconcelos que estudou na Alemanha. (Toussaint, 2012, p. 146)

Raul Lino iniciou, quase como uma “demanda”, a investigação das influências da arquitectura em Portugal. As viagens empreendidas por Lino pelo Alentejo e Marrocos, influenciou a sua arquitectura, particularmente durante a sua primeira década de exercício da arquitectura.

O conjunto de quatro casas, conhecidas como as Casas Marroquinas, reflectem uma influência moçárabe. Contudo, Raul Lino só realizou a viagem a Marrocos em 1902, após as três primeiras casas. (Casa Monsalvat, 1901; Casa Silva Gomes, 1902; Casa O’Neill, 1902).

O imaginário moçárabe de Raul Lino baseava-se nas viagens que tinha realizado pelo Alentejo e Algarve, onde recolheu registos de uma tradição e valores de habitar, que acabou por reinterpretar nas suas Casas Marroquinas.

O próprio Raul Lino declarou a intenção na sua viagem, “na fantástica busca de uma conjugação luso-magribina que jamais existiu em Marrocos.” (Lino *apud* Pereira, P., 2012, p. 129). E confirma a importância desta viagem no seu imaginário.

“[...] esta viagem pelo interior de Marrocos exerceu seguramente uma influência se não directa no exercício da minha profissão, pelo menos teve-a no desenvolvimento do meu espírito, reflectindo-se portanto na minha maneira de ser [...]” (Lino *apud* Ribeiro, 1994, p. 29)

Então podemos afirmar que Raul Lino usou a viagem na busca de uma identidade arquitectónica. Ao contrário do exemplo de Le Corbusier. Nascido na Suíça, em 1887, estudou na sua vila natal, onde chegou a construir algumas obras antes de iniciar a sua viagem. Com 20 anos, já com a decisão definida de se tornar arquitecto, decidiu viajar para visitar Itália durante três meses. O próprio afirmou que decidiu ver as coisas que lhe interessavam, ao invés da proposta do seu pai de ingressar numa academia. (Corbusier, 2015).

Em Itália, o seu interesse e estudo centrou-se em obras do Renascimento e alguma arquitectura da Idade Média, interesse suscitado pela visita a alguns museus. Em 1908 visitou Paris e Munique. Em Paris conheceu os irmãos Perret, conhecidos pelo uso de betão armado na sua arquitectura. Em Munique conheceu Peter Behrens, “o Perret alemão”. (Corbusier, 2015)

Em Maio de 1911, iniciou a nomeada Viagem do Oriente. A experiência de *Grand Tour* de Le Corbusier. O que começou por ser uma viagem curta, acabou por durar até ao fim desse ano. Afirmou a sua vontade de entrar numa viagem até à terra “onde branqueiam os mármore rectilíneos, as colunas verticais e os entablamentos paralelos à linha do mar.” (Corbusier *apud* Gonçalves, 2009, p. 199). Após ver e conhecer a História, a inquietude de Le Corbusier levou-o a rejeitar tudo o que tinha visto, e decidiu propor um novo modelo. Em 1914, após estudos sobre a resistência do betão armado, apresentou o modelo *Domino*.

Rejeitando as linguagens do passado, os mentores da modernidade procuram novos fundamentos para a arte da pós-revolução industrial, num sentido que vai para além do seu mais evidente mimetismo. Embora o regresso às origens do mundo greco-romano não deixe de representar um certo paralelismo com o mesmo movimento de renovação do período renascentista, a síntese operada através dessa experiência de viagem vai resolver a esterilidade de um processo criativo que se inicia com o mote da máquina e da produção em série. Será o tema e consequências das viagens de Lewerentz, Asplund, Le Corbusier, Alvar Aalto, Mies Van Der Rohe, Bruno Taut, Louis Kahn, etc. (Gonçalves, 2009, p. 199).

A partir de 1914, Le Corbusier começou a manifestar um interesse nos efeitos da industrialização nas manifestações artísticas, especialmente na arquitectura. Com propostas mais conceptuais do que arquitectónicas, para a construção de casas simples e muito sintetizadas. Estas propostas destinavam-se a um período de reconstrução, no período de pós I Guerra Mundial. (Gonçalves, 2009, p. 206).

O terceiro caso de estudo, Fernando Távora, fez a sua formação na Escola de Belas Artes do Porto, num período que a pedagogia adoptada pela escola “criava uma desorientação terrível...” (Mesquita, 2007, p. 353). Durante a sua viagem por vários países da Europa, em 1947, Fernando Távora afirmou, “no mesmo dia: de manhã Picasso à tarde Leonardo da Vinci. (Mendes, *Ah che ansia umana di essere il fiume o la riva!* In Esposito, Leoni, 2005, p. 353). Durante estes três meses, Fernando Távora visitou Espanha, França Bélgica, Holanda, Suíça e Itália.

A sua grande viagem aconteceu em 1960, quando visitou os Estados Unidos da América. No âmbito da Reforma do ensino de 1957, Fernando Távora propôs, através de uma bolsa da Fundação Gulbenkian, realizar um “Estudo dos Métodos do Ensino de Arquitectura e Urbanismo nas Universidades e Instituições” americanas. (Gonçalves, 2012, p. 132).

Com um reforço de financiamento, alargou a sua viagem até ao Japão, onde esteve presente no WoDeCo, World Design Congress, em Maio de 1960. A partir do Japão, transformou a sua viagem numa volta do mundo. Atravessou os EUA até à costa oeste, e visitou o México, Havai, Tailândia, Paquistão Líbano, Egipto e a Grécia. “Num roteiro histórico que vai da contemporaneidade para o passado: da América à Grécia, com o Japão no meio a representar o equilíbrio entre o passado e o presente.

Nas escolas americanas, Fernando Távora teve contacto com metodologias de trabalho centradas em equipas pluridisciplinares, mas sobretudo conheceu professores/arquitectos em início de carreira que teriam uma grande influência no panorama arquitectónico durante os anos de 1960 e '70. Foi desta maneira que conheceu Louis Kahn na Universidade da Pensilvânia, com quem descobriu um método de lidar com a História e a cultura arquitectónica que acabou por assimilar.

Por um lado as viagens aéreas generalizam-se e tornam mais fácil e rápido o acesso a destinos e culturas outrora inacessíveis; por outro lado o aumento do nível de vida na Europa permitiu a um número cada vez maior de arquitectos a possibilidade da viagem.

Foi o que aconteceu com as viagens aos países nórdicos, nomeadamente à Finlândia, nos anos 60. Essa viagem, motivada pela obra de Aalto, seria um destino comum para muitos arquitectos europeus, que percorrem neste período um *Grand Tour* de sentido inverso ao do século anterior. Távora faz essa viagem em 1968 na companhia de Rogério, Cecília Cavaca e Álvaro Siza entre outros. (Gonçalves, 2012, p. 134)

Estes são três casos de arquitectos que usaram a viagem como uma ferramenta de projecto, como uma fonte de inspiração e para alargar o conhecimento do Mundo. Estas viagens acabaram por criar imaginários individuais a cada arquitecto, que reflectiam na sua arquitectura.

2. ALBRECHT HAUPT E RAUL LINO

2.1. FORMAÇÃO E TUTORIA

Raul Lino nasceu a 21 de Novembro de 1879. Filho de José Lino da Silva e Maria Margarida de la Salette da Silva, passou os dez primeiros anos da sua infância em Lisboa. Em 1889, partiu para Inglaterra com o propósito de estudar num colégio interno católico que frequentou entre os anos de 1890 até 1893. O seu pai escolheu então a St. James Roman Catholic School, sob a orientação de William e James Butt e localizado em Slough, perto de Windsor, a cerca de 30 quilómetros de Londres.

“O ambiente da localidade era interessante. O colégio estava instalado nos arredores de Windsor, em uma velha mansão do século XVIII, cercada de prados aonde se chegava por uma alameda de cedros mais do que centenários. Na propriedade havia um lago onde nos banhávamos no Verão e onde no Inverno aprendi a patinar.” (Lino *apud* Pereira P. , 2012, p. 87)

A velha mansão referida era a Mansão Baylis House⁹, um dos mais ilustrativos edifícios da arquitectura holandesa, popular em Inglaterra durante a reconstrução nos anos do pós-guerra civil da monarquia inglesa. Da experiência relativamente à educação Lino pouco fala, eventualmente devido a sua pouca idade ou curta duração da estadia. Raul Lino escreve:

[...] das disciplinas de que vim a ficar imbuído, só tenho na memória as de



Ilustração 4— Retrato do arquitecto Raul Lino, Furtado & Reis. (Simões, 1918).

⁹ *Baylis House* foi construído em 1696 por Gregory Hascard, Reverendo de Windsor (1684). Desconhece-se contudo quem foi o autor do projecto de arquitectura, podendo ter sido o próprio Sir Christopher Wren (1632-1723) ou John James de Greenwich (1673-1746). Este procedeu a várias obras de alteração e ampliação, incluindo a construção de um 3º piso, em 1726, e outros trabalhos na década de 1730. No ano de 1830, William e James Butt, arrendaram as instalações da *Baylis House*, e transformaram-na na *St. James Roman Catholic School*, que se havia transferido de *Richmond* por carecer de instalações maiores. Naquela época era a única escola católica na cidade de Slough. Praticamente autossuficiente, naquela propriedade, cultivavam-se 99 acres (44 hectares) e operavam a sua própria cervejaria, padaria e laticínios. *Baylis House* permaneceu como escola até 1907, ano em que foi encerrada por falência. (Slough Libraries, Arts and Information Service, 2019)

carácter psicológico que ainda hoje estimo tê-las experimentado e que continuam a manter-me grato ao meu pai por me haver mandado para a Inglaterra. Ali me incutiram o «self-respect», o respeito pelo próximo, a noção de rectidão que era uma constante nos jogos obrigatórios a que chamavam «public games».” (Ribeiro, 1994, p. 27)

Raul Lino referenciou outro hábito adquirido durante a sua estadia em Inglaterra, o da leitura. As horas livres entre as aulas e de recolhimento obrigatório possibilitaram a criação deste hábito, que desenvolveu em Lino uma capacidade de análise teórico-crítica e um gosto pela prosa narrativa. “[...] a beleza literária do texto [...] é um prazer espiritual [...] que podemos adquirir pelo nosso próprio esforço, [que] nunca a esqueci e a [que] tenho sido fiel.” (Lino *apud* Pereira P. , 2012, p. 85)

De Inglaterra viajou para Hannover, na Alemanha, com o objectivo de estudar arquitectura durante os quatro anos seguintes. O próprio resumiu com as suas próprias palavras como se mudou para Hannover com apenas treze anos de idade.

Sem grande lastro de matéria mas dominando o inglês, meu pai resolveu então, em 1893, levar-me para a Alemanha para aprender a língua e fazer um curso de arquitectura. Fiquei alojado em pensão, entregue a uma família modesta de boa gente, na pacata cidade de Hanôver. (Lino, 1969, p. 29)

Na Alemanha, Raul Lino continuou os seus estudos dentro dos modelos de tutoria que caracterizavam o ensino da arquitectura nos países de norte da Europa, numa actividade dividida entre as aulas teóricas na universidade e a prática no atelier. “Por então, estudava-se para arquitecto, como para pintor ou escultor, em cursos livres. Frequentei durante quatro anos uma escola de artesanato e artes e ofícios (*Handwerker und Kunstgewerbeschule*). (Lino, Raul Lino visto por ele próprio, 1969, p. 29)

Nesta última década do século XIX ganha importância na Alemanha, o movimento do *Jugendstil*. Desde 1893, a revista *The Studio* começou a difundir as suas ideias na cidade de Munique, acabando por criar este movimento derivado da *Art Nouveau*. Em vários países surgem várias novas ideias para a arquitectura, libertando-a da tradição medievalista do *Arts and Crafts*. Os mais conhecidos foram o *Jugendstil* na Alemanha, a *Sezession* na Áustria e o *Liberty* em Itália. Dentro desta atmosfera artística alemã, Raul Lino escreveu tratar-se do:

[...]estilo juventude [...]. Na sua essência, sob o ponto de vista puramente arquitectónico e abstraindo dos aspectos variados a que as circunstâncias especiais da época e ambiente obrigam, tudo isto não foi mais que uma nova manifestação do espírito que, à falta de melhor denominação, se pode chamar gótico, antético do classicismo. (Lino, 1918, p. 60)

Foi neste período, de estudo em Hannover, que conheceu aquele que viria a ser uma das suas maiores influências, Karl Albrecht Haupt.

De formação escolar anglo-germânica, influenciado pelos princípios da democratização do gosto e da renovação da arquitectura doméstica do momento *Arts and Crafts*, ligados aos nomes de John Ruskin e William Morris, é sobretudo ao seu mestre mais directo, o alemão Albrecht Haupt, especialista em Renascimento Português, que deve o seu pendor nacionalista e o seu historicismo romantizado. (Ribeiro, 1994, p. 45)

Os dados biográficos de Haupt e alguns dos seus registos, foram destruídos ou perdidos. Há a necessidade de referir que Haupt nasceu e cresceu numa Alemanha marcada por uma instabilidade política e financeira, e apesar de estar enquadrado numa classe financeira média-alta, também terá experienciado estas instabilidades. As Guerras Mundiais, em particular a II Guerra Mundial, arrasou a cidade de Hannover, o que acabaria por destruir lugares culturais como a Biblioteca Nacional Alemã da Ciência e Tecnologia e o Arquivo da Cidade de Hannover, o que torna as fontes documentais sobre Haupt escassas. (Belchior, 2010, p. 135)



Ilustração 5— Retrato de Albrecht Haupt, (Belchior, 2010)

De acordo com os dados biográficos, Karl Albrecht Haupt nasceu a 18 de Março de 1852, em Büdingen, Hessen, na Alemanha. Filho de Georg Haupt e Mathilde Schmidt. Karl era o mais novo de quatro irmãos. O seu pai era um intelectual, professor e director do liceu de Büdingen onde começou a leccionar em 1834. Considerado um humanista, com conhecimentos em diversas matérias, tanto práticas como teóricas. Era dotado de um talento para o desenho, que passou e desenvolveu ao seu filho. Um documento de Richard Haupt, afirma que a origem da família terá sido em Turíngia, e escreve sobre a

possibilidade da família de Haupt poder estar relacionada com Johann Sebastian Bach¹⁰.

O interesse e conhecimento de Haupt pela história do seu país, demonstrando um gosto nacionalista, deveu-se à influência do seu pai e do seu avô materno, personalidades informadas e abastadas da comunidade de Büdingen, que possuíam conhecimentos na matéria. Também o contexto social e a crescente instabilidade, originaram um sentimento de unificação dos Estados, Ducados alemães e implicitamente surge um panorama nacionalista, com interesse pela expansão do território alemão.

O pai de Albrecht Haupt foi o seu principal formador até aos seus treze anos de idade, quando em 1865 faleceu. Em 1869, Haupt concluiu os seus estudos liceais e decidiu ingressar na Escola Superior de Gießen. Foi nesta escola que teve contacto com Hugo von Ritgen¹¹, director do Departamento de Arquitectura e Engenharia. Teve contacto com outras personalidades como Georg Möller¹², Jacques Ignace Hittorf¹³ e Franz Karl Leopold von Klenze¹⁴.

Em Gießen, enquanto estudava, cumpriu o serviço militar, de forma voluntária. Mais tarde, em 1870 e 1871, pertenceu ao segundo Regimento de Infantaria, durante a guerra entre a Alemanha e a França. O seu interesse e percurso, indiciam Haupt como uma personalidade nacionalista. O seu serviço militar foi interrompido forçosamente, quando contraiu uma doença que o obrigou a afastar-se para recuperação, primeiro num hospital militar e posteriormente em casa. (Belchior, 2010, p. 137)

Mais tarde, com a finalidade de terminar a sua formação em arquitectura, procurou, um dos seus irmãos, o anteriormente referido Richard Haupt, que na altura leccionava em Iserlohn. Seguiu o seu irmão para Durlach e mais tarde para Karlsruhe, onde Karl Albrecht Haupt terminou a sua formação em arquitectura. Foi com obras de carácter independente que começou a sua carreira, precisamente em Karlsruhe e Büdingen. Em

¹⁰ Johann Sebastian Bach (Eisenach, 21 de Março de 1685 — Leipzig, 28 de Julho de 1750) foi um compositor, músico, professor, e um dos maiores nomes da música Barroca. Era oriundo do Sacro Império Romano-Germânico, actual Alemanha. (Frazão, 2019)

¹¹ Hugo von Ritgen, (Stadtberge, 3 de Março de 1811 — Gießen, 31 de Julho de 1889), foi um arquitecto e um professor universitário. Era considerado um dos primeiros arquitectos na área do restauro, tendo sido escolhido por Karl Alexander, Grão-Duque de Saxe-Weimar-Eisenach, para o restauro emblemático castelo de Wartburg, entre outros. (Belchior, 2010, p.137)

¹² Georg Möller, (21 de Janeiro de 1784 — 13 de Março de 1852) foi um arquitecto e urbanista, conhecido por ter trabalhado na actual região de Hessen. (Belchior, 2010, p.138)

¹³ Jacques Ignace Hittorff (Colónia, 20 de Agosto de 1792 — Paris, 25 de Março de 1867) foi um arquitecto francês. (Belchior, 2010, p.139)

¹⁴ Franz Karl Leopold von Klenze, (Buchladen, 29 de Fevereiro de 1784 — Schladen, 27 de Janeiro de 1864) foi um arquitecto, pintor e escritor alemão do neoclássico. (Belchior, 2010, p.139)

1878 mudou-se para Hannover para colaborar com o atelier do arquitecto Edwin Oppler¹⁵. Em Dezembro de 1879 começou como “professor privado” na Universidade de Hannover e em 1880, abriu o seu próprio atelier, seguindo o seu espírito independente.

Haupt começou por leccionar Estudos do Renascimento Alemão, e a partir de 1907, as disciplinas de História da Arquitectura Espanhola e Portuguesa e História da Arquitectura Antiga Alemã. Durante estes anos, interessou-se sobre a arquitectura do sul da Europa, e empreendeu várias viagens. Com a finalidade de investigar sobre este tipo de arquitectura, a que viria a nomear de “Renascimento” do sul europeu.

O seu interesse pela arquitectura do sul da Europa, em particular por Portugal, deveu-se a uma diferenciação estilística do restante panorama europeu. Na Alemanha, o panorama arquitectónico continuava fortemente agarrado à tradição e ao imaginário do Gótico. A arquitectura renascentista teve alguma dificuldade em entrar na Alemanha, apesar dos muitos edifícios públicos possuírem características ornamentais que indiquem essa influência. Os edifícios públicos e os castelos são exemplos destas reminescências ornamentais renascentistas italianas, enquanto que a arquitectura religiosa se mantém segundo uma influência gótica.

O contexto português, por contacto com diversos países europeus, em particular a Itália, começa a sofrer adaptações. Com influências clássicas, com uma ornamentação ligada a um gótico tardio e uma construção mais horizontal, surge em Portugal, o manuelino, que mais tarde conjugado com a tipologia de igreja-salão acabou por derivar para o maneirismo. Por se tratar de um estilo que esteve em constante mutação, a perspectiva de Haupt foi mais abrangente no intervalo temporal estudado. ““Propõe-se tratar do Renascimento em Portugal, mas para ele, tal conceito vai do séc. XIV, ou XIII, pelo séc. XVI e até ao século XVII, misturando o Barroco e o Maneirismo, e a contra-Reforma””. (Atanázio *apud* Belchior, 2010, p. 143)

Suportando o seu interesse estilístico, haviam ainda outras razões de cariz histórico entre a Alemanha e Portugal. A ascendência de Maximiliano I, Imperador do Sacro Império Romano-Germânico, teria origem na casa portuguesa de Avis. Mais precisamente a sua mãe, Leonor de Portugal, filha de D. Duarte, descendente da casa

¹⁵ Edwin Öppler, (Oels, 18 de Junho de 1831 — Hannover, 6 de Setembro de 1880), foi um arquitecto alemão e professor na Universidade de Hannover. Viajou para Bruxelas e Paris, onde contactou com Viollet-le-Duc e participou no restauro da Catedral de Notre-Dame. (Belchior, 2010, p.140)

portuguesa de Avis, que contraiu matrimónio com o imperador Frederico III da Alemanha. “Este casamento não só contribuiu para a intensificação das relações diplomáticas entre as casas de Avis e de Habsburgo, mas também para um aumento dos contactos entre Portugal e o Sul da Alemanha” (Pohle *apud* Belchior, 2010, p. 143)

As ligações entre a Alemanha e Portugal fortaleceram-se quando D. Fernando encomendou dois projectos ao Barão de Eschwege, natural de Hessen. O primeiro projecto seria a reconstrução do Mosteiro da Nossa Senhora da Pena, após a sua compra em 1838. O mosteiro encontrava-se em estado de ruína, com apenas alguns quartos e a capela habitadas, devastado pelo terramoto de 1755. E o segundo seria o Palácio da Pena, em Sintra.

Haupt terá sido sensível a tais projectos, sentindo uma ligação histórico-artística entre os dois países. Sobre o Palácio da Pena, chega a compará-lo ao Castelo de Wartburg.

“No cume mais elevado da serra de Sintra ergue-se hoje o magnífico palácio do rei D. Fernando, o Palácio da Pena, a Wartburg dos Portugueses. A nova estrutura fantástica que se agrupou em volta do antigo Conventinho dos Jerónimos, no ponto mais alto do monte ocupa a velha construção.” (Haupt *apud* Belchior, 2010, p. 143)

Quando Haupt comparou os dois projectos, fe-lo com o devido conhecimento. Haverá a necessidade de contextualizar que o Castelo de Wartburg sofreu várias alterações ao longo do tempo. O escolhido para estas alterações foi um dos professores de Haupt anteriormente referido, Hugo von Ritgen. O Castelo de Wartburg e as suas alterações foi um dos projectos que acompanhou Ritgen durante grande parte do exercício da sua profissão, entre os anos de 1848 a 1870.

A comparação de Haupt, entre Wartburg e a Pena não se deveu tanto à arquitectura do edificado, mas sim à atmosfera onde estava inserida. Tal como o castelo alemão, o Palácio da Pena foi construído numa paisagem pitoresca e romantizada, tão apreciada durante a época. O lugar seria Sintra. (Belchior, 2010, p. 145)

“[...] Sintra, cuja paisagem fora “trabalhada” esteticamente pelos escritores ingleses que a divulgam a par, por exemplo, da paisagem germânica do vale do Reno São exploradas as qualidades naturais bem como os traços deixados pela História de ambos os lugares, na ânsia da satisfação das novas categorias estéticas do pitoresco, do selvagem e do sublime e que a obra de Lord Byron (1788-1824), Child Harold's Pilgrimage, 1816, tão bem ilustra.” (Neto *apud* Belchior, 2010, p. 145)

Enquanto professor, Albrecht Haupt também se interessou pelo Renascimento português. Professor na Universidade de Hannover, Haupt decidiu iniciar um estudo

mais profundo sobre o tema, com o objectivo de preparar o seu doutoramento. Realizou diversas viagens pelo território português, particularmente entre os anos de 1886 e 1888. A 5 de Fevereiro de 1893, consagrou-se pela Universidade de Hannover como Doutor e a 13 de Fevereiro de 1894 ascendeu ao lugar de Professor na Universidade de Hannover. Os seus estudos sobre a arquitectura do Renascimento português foram um dos mais completos estudos à época.

Haupt usou o seu talento para o desenho, não só para o seu doutoramento, mas também para o funcionamento das suas aulas. O desenho estava sempre presente durante as suas aulas, como uma ferramenta de transmissão de informação, que por sua vez, Haupt já tinha desenhado durante as suas viagens pela Europa. As suas sebentas também foram prova da importância da ferramenta do desenho. Uma sebenta da disciplina de Renascença Alemã, de um aluno de 1896 foi umas das fontes que comprova a importância do desenho na transmissão de conhecimento.

Foi nesta altura que Raul Lino teve contacto com os estudos e com o professor Albrecht Haupt. Relembrando que Lino mudou-se para Hannover em 1893 e Haupt começou a leccionar em 1894.

“Albrecht Haupt veio a Portugal, curioso de conhecer a nossa arquitectura do Renascimento. Soube muito bem aproveitar os elementos bibliográficos de estudo que aqui lhe seriam oferecidos, e valeu-se das suas grandes qualidades de artista praticante para nos dar a sua obra de exposição clara, concisa e atraente que são os dois volumes profusamente ilustrados [...]” (Lino, *apud* Belchior, 2010, p. 150)

Raul Lino saiu de Inglaterra com o propósito de ser formar em arquitectura, influenciado por um espírito de *Architectural Movement*, definição que engloba os movimentos de *Domestic Revival* e o *Arts and Crafts* e a própria arquitectura inglesa.

A proposta de Raul Lino da arquitectura civil de Quinhentos como definidora de uma tradição arquitectónica vernacular nacional (influência de Haupt e do nacionalismo alemão) aliou-se ainda aos exemplos de Voysey (1857-1941) e Baillie Scott (1865-1945), muitos divulgados na Alemanha, culminando na sua concepção pessoal da arquitectura como espaço doméstico e intimista por excelência ao qual subjazem preocupações éticas, meio de realização do indivíduo e de alcance da felicidade. (Carvalho, 1970, pp. 220-222)

A sua formação na Alemanha, saiu do círculo habitual dos seus arquitectos contemporâneos. Enquanto a maioria dos arquitectos portugueses iam para a Escola de Belas Artes de Paris, Lino teve a oportunidade de estudar num contexto diferente. Os seus contemporâneos, como Ventura Terra e Marques da Silva, são exemplos de

estudantes das Belas Artes parisienses, enquanto que Lino, com outras referências, teria também outras preocupações arquitectónicas, seja por influência do entendimento da arte e técnica, pela sociedade ou pela industrialização crescente.

Embora ele nunca o afirmasse expressamente, a sua obra inicial tem afinidades com a de Voysey, muito especialmente quanto à planta. Porém o arquitecto português sempre aceitou a influência de Baillie Scott, um arquitecto menos conhecido do *Domestic Revival*. Esta influência é patente sobretudo no interior da sua casa de Lisboa, concebido em 1907. (Carvalho, 1970, p. 198)

Este período da formação de Raul Lino, coincidiu com uma época onde os sentimentos nacionalistas começaram a ser fermentados, quase como um prolongamento das ideias Românticas. Raul Lino escreveu sobre a atmosfera que se vivia na Europa.

“Na Europa Central havia já passado o entusiasmo romântico em que predominava as reconstruções da idade média, a época do Renascimento em todas as modalidades era então o que mais interessava aos arqueólogos. Portugal, no entanto, continuava existindo para os estrangeiros como um livro apenas entreaberto. Os nossos monumentos artísticos eram considerados simples e comodamente como provincianismo da Arte espanhol; da arquitectura portuguesa, quando muito, notava-se o manuelino — um tanto depreciativamente como barbarismo curioso”. (Lino *apud* Fernandes, 2010, p. 25)

Como já antes referido, Haupt deu uma grande importância aos seus registos. Passava grande parte do tempo a desenhar e registar por fotografia, inúmeras obras do Renascimento italiano, espanhol e português. Mais tarde no atelier, passava os apontamentos a limpo e escrevia notas sobre os seus desenhos e fotografias que tirava. Raul Lino, que acabou por estagiar no atelier que Albrecht Haupt, participou em muitos destes registos. Enquanto desenhador estagiário ajudou o seu mestre com os seus registos, o que lhe permitiu ter contacto com inúmeras obras do Renascimento. Foi ficando cada mais familiarizado com as características e a linguagem da arquitectura do Renascimento. Percebeu a diferenciação e os regionalismos na arquitectura renascentista, e as suas características subjacentes. Este estudo intenso permitiu a Lino perceber e tirar as suas conclusões, não só sobre a arquitectura do renascimento, mas daquela que deveria ser a arquitectura portuguesa. Esta foi uma experiência que os seus arquitectos contemporâneos não tiveram. Os arquitectos anteriormente referidos, como Ventura Terra e Marques da Silva, foram formados e incutidos com um espírito e uma arquitectura de gosto burguês, com modelos predominantemente importados de França.

Foi no atelier de Albrecht Haupt que Raul Lino deu os primeiros passos na vida profissional. À data, Lino estudava na Escola de Artesanato e Artes e Ofícios (*Handwerker und Kunstgewerberschule*) e tinha aulas teóricas no Instituto Superior Técnico (*Technische Hochschule*), às quais adicionou a “prática, durante dois anos, no «atelier» do prof. A. Haupt, como voluntário” (Ribeiro, 1994, p. 75)

Durante os seus últimos dois anos em Hannover, entre 1885 até 1887, Raul Lino praticou arquitectura com Karl Albrecht Haupt, arquitecto que conhecia como professor de História da Arquitectura no Instituto Superior Técnico.

Raul Lino começou a trabalhar no atelier de Haupt em 1885, o mesmo ano que Haupt lançou o seu segundo volume no estudo do seu doutoramento, sobre o tema da arquitectura no Renascimento português. Esta publicação de Haupt foi como um roteiro de arquitectura, tanto civil como religiosa, e é referida por outros autores que destacam a sua importância pela difusão de informação sobre o tema.

O conhecimento teórico adquirido por Raul Lino foi complementado pela prática, segundo as ideias pedagógicas alemãs. No atelier de Haupt teve oportunidade de ter contacto com a história e com a paisagem portuguesa. Mais tarde, Lino desenvolveu alguns estudos sobre a arquitectura doméstica no sul de Portugal, a pedido de Albrecht Haupt.

Raul Lino, exprimiu o que sentiu durante a sua estadia na Alemanha.

Caracterizou-se a minha permanência na Alemanha por uma vida muito solitária em que aproveitei bastante dos melhores mestres que por lá tive, muito especialmente pelo convívio e ensinamento do professor Haupt com quem depois de voltar a Portugal mantive assídua correspondência até à sua morte. A ele devo o grande amor que passei a nutrir pela minha terra... (Lino, Ribeiro, 1994, p. 28)

Haupt, além de professor e patrono de estágio, acabou por influenciar Lino de diversas maneiras. Uma delas seria a sugestão da leitura do livro de Henry David Thoreau, “*Walden, or life in the Woods*” (1854), que Raul Lino acabou por comprar numa livraria de Hannover, no ano de 1895. E esta foi uma das leituras que mais impacto terá causado em Lino, provocando uma atenção especial para vários valores na Natureza, e incutido em Lino o amor pela mesma, como o próprio afirma.

“Livro do filósofo-poeta americano Thoreau, contemporâneo de Emerson, que ficou sendo durante muito tempo o meu livro de cabeceira. [...] O amor que tenho pela

Natureza, sem dúvida outro resultado da minha permanência na Alemanha.” (Lino *apud* Ribeiro, 1994, p. 31)

Desse culto e amor que nutria pela Natureza, assumiu que gostava e precisava por vezes, de tempo e reflexão, sendo o escape na natureza um dos factores importantes para Lino. ““O meu feitio tendeu sempre para a meditação, e a independência atraía-me sem o que o isolamento me assustasse.”” (Lino *apud* Ribeiro, 1994, p. 29)

Raul Lino regressou a Portugal em 1897, com ainda os seus 18 anos não completos. Terminada a sua formação em Inglaterra e na Alemanha, Lino chegou a um Portugal diferente do que tinha experienciado anteriormente. A conjuntura portuguesa começou a sofrer de alguns sinais de instabilidade, anunciados por personalidades como Antero de Quental e Eça de Queiroz nas Conferências do Casino, em 1871. Aliado a estas vozes, em 1890 o Ultimato Britânico confirmou a instabilidade. Estaria posta em causa a soberania portuguesa, sobre as conquistas ultramarinas. Devido a estas instabilidades, a geração de 1870 foi marcada por um desencanto que se converteu em “vencidos da vida” (1887-1894). Estas instabilidades reflectiram-se no sentido oposto no panorama artístico. A exaltação dos valores e da cultura nacional, um imaginário Camoniano e a procura de uma identidade portuguesa. Em 1890, Adolfo Coelho lançou um repto, das quais arqueólogos e etnógrafos centraram as suas pesquisas e estudos sobre a casa portuguesa, que deveria representar a identidade portuguesa de uma forma expressiva.

No ano anterior, em 1896, Ramalho Ortigão publica “O Culto da Arte em Portugal”, obra onde descreve a arquitectura doméstica como “a hybrida confusão allucinada do chalét suíço, do cottage inglez, da fortaleza normanda, do minarete tártaro e da mesquita moira”, que se fazia nos arredores de Lisboa. Por outro lado, tinha uma opinião favorável em relação à casa construída pelo Conde de Arnoso em Cascais, que denotava uma construção moderna de uma casa tradicional.

Raul Lino, com a sua formação inglesa e alemã, adquiriu uma ideia diferente da arquitectura dos seus contemporâneos. As aulas teóricas em Hannover, as “lições de bom gosto” da revista *The Studio*, a vivência do *Arts and Crafts* britânico, a *Sezession* austríaca e a *Jugendstil* alemã, em adição ao seu percurso prático com o mestre Haupt, onde Lino aprendeu sobre o Renascimento português e sobre Portugal, o amor pela Natureza e o gosto pelo desenho *in situ*. Estes factores viriam a ser determinantes logo após a sua chegada a Portugal. Raul Lino escreveu:

“Tendo regressado a Lisboa [em 1897] quando ainda não tinha feito 18 anos, completei o meu curso livre autodidaticamente. [...] Ainda pensei em praticar durante uns tempos no atelier do architecto Ventura Terra; abeirei-me dele, mas não cheguei a falar nisto porque não lhe via, nem de longe, o interesse e o magnetismo que me haviam seduzido na pessoa de Albrecht Haupt” (Lino *apud* Pereira, P. 2012, p. 106)

Desta forma, Lino indicia a suas divergências com as ideias de Terra, em parte devido a diferentes formações e cânones clássicos das Belas Artes parisienses. Não seria na pessoa de Ventura Terra, mas sim em Alexandre Rey Colaço, que Raul Lino sentiu o mesmo magnetismo com que falava em relação a Haupt. Rey Colaço, e o seu círculo de amigos suscitou o interesse em Lino, como o próprio relata.

[...] a título de exemplo, o que significou para um estudante, que se conservara ausente de Portugal durante mais de oito anos, vir a encontrar no lar acolhedor da antiga Rua Nova de S. Francisco de Paula o melhor guia espiritual que se lhe poderia ter oferecido.

Raul escreveu também sobre o que acontecia nestes círculos de individualidades e os seus habituais frequentadores.

“Na casa de S. Francisco de Paula juntava-se o escol dos que não se conformavam com a vida normal e corrente do nosso meio, em que a Arte — quando muito — não passa de vago motivo de divertimento, estando longe de representar uma necessidade do espírito. Além de artistas de todos os campos — músicos, pintores, actores — e dos mais dedicados discípulos, víamos ali também frequentemente homens de boa sabedoria daquela época: Jaime Batalha Reis (1847-1935) [...] Agostinho de Campos (1870-1944) [...] Alfredo Bensaúde (1856-1941) [...] António Arroio (1856-1934) [...] Afonso Lopes Vieira (1878-1946).” (Lino, *apud* Pereira P. , 2012, p. 108)

2.2. O RENASCIMENTO PORTUGUÊS E A CULTURA MEDITERRÂNICA

Como anteriormente referido, seria no ano de 1886 que Albrecht Haupt iniciou o seu percurso de investigação, iniciando várias viagens para estudar o que viria a denominar de “Renascimento português”. Haupt decidiu começar a sua investigação de uma forma mais séria, não só pelo seu interesse nesta arquitectura, mas também com o objectivo de ascender ao cargo de Professor na Universidade de Hannover. A extensa investigação de Haupt veio a ter o ponto alto com a publicação da sua primeira obra, *Die Baukunst der Renaissance in Portugal von den Emmanuel's die Gluklichen bis zu dem Shlusse spanischen Herrschaft: Lissabon und Umgegend*, em 1890. Três anos mais tarde, Karl Albrecht Haupt consagrou-se como Doutor pela Universidade de Hannover, sendo uma confirmação de aprovação da sua investigação pelos seus colegas académicos. Um ano mais tarde, em 1894, ascendeu ao título de Professor.

Do período que viajou em território português para o seu estudo, foi entre os anos 1886 e 1888 que passou mais tempo em Portugal. A primeira viagem teve a duração de quatro meses, entre Junho e Outubro de 1886, e a segunda, de dois meses, entre Agosto e Outubro de 1888. A extensa duração que Haupt permaneceu em Portugal, faz pressupor que visitou todos os locais que teria planeado.

Durante esta época, Portugal não tinha acompanhado o desenvolvimento que Haupt conhecia da Europa de Norte. Dos transportes disponíveis em território nacional, Haupt iria preferir o comboio. A primeira linha ferroviária em Portugal foi inaugurada em 1856, entre S. Apolónia e o Carregado, e nos finais da década de oitenta do mesmo século, já eram várias as linhas que atravessavam o território português.

No seu primeiro volume publicado, sobre a arquitectura de Lisboa e arredores, o mestre Haupt explicitou as razões do seu interesse pela arquitectura no território nacional. Referiu que o interesse surge pelo distanciamento de Portugal dos círculos habituais de viagens, e o interesse pelo “desconhecido”. E precisamente por esta razão, a consequente falta de estudos e escassez de informação sobre a arquitectura nacional. (Belchior, 2010, p. 251)

“Na nossa época de exploradores e antiquários, é por isso mais do que tempo para dar a conhecer este país que para nós ficou totalmente desconhecido, através do desenvolvimento da sua arte e das suas realizações artísticas. Uma primeira tentativa de representação extensa de, pelo menos, um período da história da arquitectura, é o que se faz nestas páginas.” (Haupt *apud* Belchior, 2010, p. 58)

Na sua primeira publicação, Haupt iniciou por referenciar o edifício monumental da Batalha, inclusivamente o enquadramento da paisagem pitoresca onde se encontrava inserido, numa descrição com um estilo algo romantizada, muito ao gosto do estilo da época.

Num vale tranquilo, rodeado de vinhedos e colinas está situado o Convento de Nossa Senhora da Vitória, geralmente designado por Batalha, o grande monumento da independência portuguesa [...]

Continuou a sua publicação com partes da História de Portugal, com um especial interesse no século XV. Foi durante este século que Haupt afirmou ter tido origem o Renascimento português. Na sua publicação escreve:

“Por isso, é lícito ligar a época do Renascimento em Portugal, nas suas origens mais remotas a D. Henrique, tanto mais que este reunia, na sua escola, simultaneamente

todos os conhecimentos mecânico-técnicas, que naquele período estavam intimamente relacionados com o domínio da arte.” (Haupt *apud* Belchior, 2010, p. 223)

Segundo Haupt, existiu uma alteração de mentalidades da corte portuguesa, através de D. Filipa de Lencastre e D. João I. Uma influência do “pensamento e civilização inglesa”, com uma tendência mais humanista, em que a Batalha reflecte essa alteração.

Para Haupt, a Batalha, construído nos finais do século XIV, era uma das mais representativas construções do gótico em Portugal. E Haupt, com uma curiosidade natural, acabou por investigar mais sobre outros períodos da História e da arquitectura no território nacional. E, como anteriormente referido, o estudo do Gótico também interessou a diversas personalidades dos círculos intelectuais ingleses e alemães. Haupt acabou então, por necessidade de contextualização do Renascimento português ou por interesse histórico e artístico, alargar o seu estudo durante uma época mais abrangente cronologicamente.

O seu estudo acabou por também se alargar até ao Manuelino. Haupt referiu, “De todas as contribuições surgiu aquele singular fenómeno na história da arquitectura portuguesa, a que os portugueses, desde Garrett e Herculano chamaram o estilo Manuelino, ou Emmanuelino.” (Haupt *apud* Belchior, 2010, p. 225)

Para comprovar as suas ideias sobre o Renascimento português, Haupt teve a necessidade de viajar para além de “Lisboa e arredores”, como intitulara a sua primeira publicação. Segundo a sua opinião, o estilo do Renascimento português foi independente de quaisquer influências europeias. Haupt explicitou a sua ideia com vários argumentos. A questão da identidade do estilo, especificamente o Manuelino, seria alvo de discussão nos anos seguintes. Esta discussão, como parentêsis à viagem de Haupt, confirmou a sua convicção sobre as obras estudadas, e conseqüentemente as suas publicações.

Uma das maiores divergências sobre o Manuelino, aconteceu com o historiador português Joaquim de Vasconcelos¹⁶. A identidade, defendida por Vasconcelos contrariava a ideia em que Haupt acreditava.

Este estilo estaria envolto em alguma discussão por parte de alguns círculos de intelectuais portugueses. Um dos nomes que mais discutiu esta problemática terá sido

¹⁶ Joaquim de Vasconcelos, (Porto, 1849 — Porto, 1936), foi um historiador, crítico de arte e arqueólogo português.(Universidade de Coimbra, 2019)

Joaquim Vasconcelos. Segundo este, ““Os estudos que fizemos na Hespanha em três viagens demoradas, ajudam-nos a formar uma contraria a [?] tal originalidade.”” (Vasconcelos *apud* Belchior, 2010, p. 225)

Nos estudos de Joaquim Vasconcelos sobre o tema, o historiador português defendeu que este estilo seria de importação de outros modelos europeus, nomeadamente de Espanha. Vasconcelos escreve:

“[...] Nem em Belém, nem na Batalha, nem em Thomar, há construção manuelina que exceda os primores de Salamanca, Valhadolid, Toledo e Burgos; a mesma, senão maior riqueza, uma imaginação prodigiosamente fecunda, uma variedade imensa de motivos de ornamentação, e um lavor que desafia a comparação com tudo o que temos de mais perfeito na ephoca manuelina [...]” (Vasconcelos *apud* Belchior, 2010, p. 226)

Mas Haupt era discordante desta opinião e da consequente ideia de importação. Para ele, o Manuelino era fundamentalmente de origem portuguesa, com um carácter original e independente. Para comprovar as suas ideias de originalidade do Manuelino, Albrecht Haupt viajou para as cidades referidas para verificar por si mesmo, o que Vasconcelos afirmava. Viajou por Guadalajara, Salamanca e Valladolid e desenhou as obras sobre as quais Vasconcelos escreveu. Sobre o seu estudo concluiu:

“[...] Mas estas investigações não vieram a comprovar esta opinião. Pelo contrário, as únicas duas construções em Espanha que se podem considerar um tanto aparentadas com as manuelinas – o pátio do Colégio de S. Gregório em Valladolid com o seu portal e o esplêndido pátio do Palácio Ducal del Infantado em Guadalajara – são tão distintas no geral como no particular, donde se pode concluir provirem tendências em geral parecidas, mas nunca que os trabalhos dos portugueses dependem dos espanhóis. Seria antes de supor que os trabalhos isolados deste tipo, em Espanha, tivessem sido inspirados pelos portugueses [...]”.(Vasconcelos *apud* Belchior, 2010, p. 227)

Adicionou à sua ideia de independência do Renascimento, o factor da geografia e da localização das obras. As mais importantes e influentes obras, estariam localizadas no centro e no litoral do país, longe da área de fronteira com Espanha, o que reduzia a possibilidade de contaminação das ideias portuguesas. Seria o próprio Haupt que reconheceu uma dificuldade em definir o Renascimento português. Segundo Haupt, o Renascimento incluía influências de elementos do gótico tardio, elementos mouriscos e renascentistas.

“As características das formas arquitectónicas do estilo manuelino são difíceis de definir pois, como dissemos, encontramos por todo o país toda uma série de grupos diferentes, que ora salientam este ou aquele aspecto, ora tendem para o Gótico tardio, ora para as formas mouriscas ou renascentistas, ora se definem por uma arte naturalista, totalmente

arbitrária. A evolução do estilo é mais fácil de acompanhar nas evoluções transitórias.” (Vasconcelos *apud* Belchior, 2010, p. 227)

O Renascimento português, acabou por sofrer uma crítica que dividia diferentes apoiantes. Se por um lado, tal como Haupt afirmou, o Renascimento português era uma corrente de identidade portuguesa, havia um grupo que se opôs à sua origem nacional e remetia este estilo por uma importação internacional. Sobre o tema, Paulo Pereira explicitou a divisão destes dois grupos distintos.

“Duas posições desenhavam-se assim no horizonte da crítica ao manuelino. Uma iniciada por Varnhagem, romanceada por Quinet, continuada por Haupt e consagrada por Reynaldo dos Santos era claramente *nacionalista*: existia efectivamente um estilo português, do período da expansão. Outra, iniciada por Vasconcelos, continuada por Vergílio Correia e com reconhecimento da autoridade científica, aprofundada por Paul Evin, Perez Embid, Élie Lambert e, mais recentemente, por Pedro Dias era (e é) claramente *internacionalista*: negava qualquer originalidade «nacional» ao manuelino, integrando-o nas correntes do gótico final europeu.” (Pereira *apud* Belchior, 2010, p. 226)

Depois dos referidos factos, a relação entre Albrecht Haupt e Joaquim Vasconcelos, nunca foi boa devido às suas divergências. Numa carta enviada por Haupt, a 24 de Agosto de 1902, para Lino, este fala sobre como Vasconcelos tentou evitar o contacto com Haupt, mesmo depois de consultar os seus estudos. Acusou-o de plagiar algumas das suas ideias, publicadas em 1890, onze anos antes da publicação de Vasconcelos na revista “Arte e Natureza em Portugal”, no ano de 1901. Escreveu ainda estar contente com o facto de a sua publicação estar a ser traduzida para português, e por Raul Lino estar envolvido no trabalho.

Por outro lado, segundo o estudo de Sandra Leandro, existe uma carta enviada por Vasconcelos, a 24 de Novembro de 1912, a António Augusto sobre Haupt e a igreja de S. Marcos, onde escreveu ““sobre uma rectificação dos grosseiros erros do alemão sobre esta temática.”” (Vasconcelos *apud* Belchior, 2010, p. 230)

Em território português, Albrecht Haupt visitou obras em Lisboa e nos arredores, Coimbra e a faixa litoral, existindo menos obras na região da fronteira. Haupt como anteriormente referido, escolheu o comboio como o seu meio de transporte para viajar enquanto estudou e registou tudo o que ia encontrando. Contudo, devido ao factor tempo, nem sempre os desenhos eram realizados *in loco*, como o Haupt pretendeu transmitir ao leitor. Raul Lino pode ser considerado prova disso, quando afirmou que ajudou Haupt com os seus registos e desenhos de viagem. Albrecht Haupt começou a utilizar a fotografia como ferramenta de registo para futuras referências e desenhos.

Mais tarde, no seu atelier na Alemanha, utilizou a fotografia para desenhar ou redesenhar as obras encontradas, com a ajuda dos seus colaboradores do atelier.

E de facto, alguns dos seus registos de viagem apresentavam algumas discrepâncias em relação às datas dos desenhos. As contrariedades dever-se-iam por uma questão de tempo no lugar, para poder desenhar e registar tudo o que precisa. A utilização da fotografia facilitou em grande parte, a tarefa de Haupt na questão do tempo que este dispunha. Podemos afirmar que, aquando da falta de tempo no local, Haupt optava por um conjunto de registos rápidos e recorria também a fotografia para poder realizar os desenhos mais tarde, e por isso, já não os desenhava *in loco*. Isto levou Haupt a trocar algumas datas, desenhos com datas similares, mas representado obras de locais distantes.

Segundo Mendes Atanázio, Haupt teria recolhido os elementos necessários no mês de Junho para a elaboração de diversas ilustrações realizadas mais tarde. Atanázio foi da opinião de que “Dada a dificuldade de transportes, nesse tempo, difícil é admitir que tudo tenha sido executado localmente, no mês de Junho de 1886. (Atanázio, 1986, p. III)

Sendo estes factos verdade, apenas consolida a importância da ferramenta do registo de viagem, seja por desenho ou por fotografia. Haupt teve presente a noção de que a experiência do registo *in loco* é sempre uma mais valia. Ainda assim, foi-lhe conferida uma nova ferramenta que, quase da mesma forma, o ajuda no seu estudo e na procura de comparar eventuais semelhanças ou dissemelhanças com outras obras europeias.

As viagens de Haupt pelo território português, terão sido então reflectidas nos seus registos gráficos de viagem. Segundo os seus registos foi possível efectuar uma rota provável de Haupt. (Belchior, 2010, p. 254)

Itinerário 1 — Junho de 1886.

1. Sintra, (04/06/1886)
2. Lisboa, (10-20/06/1886)
3. Coimbra, (27/06/1886)
4. Tomar, (30/06/1886)

Itinerário 2 — Julho de 1886.

1. Sintra, (03/07/1886)

2. Lisboa, (03-04/07/1886)
3. Sintra, (04-12/07/1886)
4. Leiria, (15-28/07/1886)
5. Coimbra, (26-28/07/1886)
6. Tomar, (30/07/1886)

Itinerário 3 — Agosto de 1886.

1. Golegã, (01/08/1886)
2. Santarém, (01-02/08/1886)
3. Lisboa, (12-14/08/1886)
4. Setúbal, (14/08/1886)
5. Évora, (16/08/1886)
6. Beja, (20/08/1886)
7. Mértola, (21/08/1886)
8. Ayamonte (?), (21/08/1886)
9. Sintra, (23/08/1886)

Itinerário 4 — Setembro de 1886.

1. Sintra, (10/09/1886)
Salamanca (?), (10/09/1886)
2. Porto, (19/09/1886)
3. Caminha, (19/09/1886)
4. Braga, (20/09/1886)
Leiria, Batalha (?), (21/09/1886)
5. Amarante, (21-22/09/1886)
6. Vila do Conde, (23-27/09/1886)

Itinerário 5 — Outubro de 1886.

1. Sintra, (06/10/1886)
2. Alcântara, (10/10/1886)
3. Lisboa, (12/10/1886)
4. Portimão, (17-19/10/1886)

Itinerário 6 — Agosto e Setembro de 1888.

1. Sintra, (05/08/1888)
2. Lisboa, (06-18/09/1888)
3. Elvas, (14/09/1888)

4. Tavira, (22/09/1888)
5. Faro, (23/09/1888)
6. Silves, (24/09/1888)
7. São Bartolomeu de Messines, (25/09/1888)

Itinerário 7 — Outubro de 1888

1. Tomar, (02-05/10/1888)
2. Coimbra, (11-12/10/1888)
3. Burgos, (23/10/1888)

Como anteriormente referido, Raul Lino regressou a Portugal em 1897. Em Hannover, recebeu inúmeras influências e conhecimentos, um tanto divergentes dos seus contemporâneos formados na Belas Artes de Paris. O papel dos ensinamentos e práticas de Hannover e de Haupt viriam a ficar intrínsecas em Lino.

A estadia na Alemanha, em Hannover, onde estudou com o arquitecto alemão Albrecht Haupt, exerceu uma influência determinante na definição de alguns princípios que sustentaram o início da carreira do jovem arquitecto. Haupt preparava o seu doutoramento estudando a arquitectura portuguesa do período renascentista — num momento em que por toda a Europa se inflamavam sentimentos de afirmação nacionalista, como se se tratasse de um passo perdido nas teorias Românticas que o Movimento moderno viria a afastar de vez — o que terá sem dúvida concorrido para consolidar, no espírito do seu estagiário, todo um arsenal ideológico que serviria de suporte a algumas posições que tomou, recém-chegado a Portugal [...]. (Quintino, 2003, p. 11)

Regressado a Portugal, Raul Lino voltou com uma enorme vontade de produzir e investigar mais. A influência da publicação do seu mestre, lançada dois anos antes, iria também motivar Lino a continuar a investigação para perceber mais sobre a arquitectura do seu país. O seu primeiro desenho em contexto de viagem foi desenhado em Novembro de 1897. Foi a partir dessa época que Lino começou a viajar por Portugal, de norte a sul. Acompanhado de um amigo apresentado pelo seu pai, o aquarelista Roque Gameiro, Lino empreendeu numa série de viagens, como relata.

“Aproveitando domingos e feriados percorríamos os sítios ao nosso alcance. Começámos pelo sul do país onde me interessava em especial o mudejarismo e o pseudo-mudejarismo do Alentejo e Algarve.” (Lino *apud* Pereira P. , 2012, p. 109)

Na região do sul de Portugal, Lino congregou vários clientes da sua arquitectura doméstica, mas também viajou para norte. ““No entanto a minha carreira profissional incipiente obrigava-me a visitar também as outras províncias por onde se foi espalhando

a minha primitiva clientela.”” (Lino *apud* Pereira P. , 2012, p. 106) Com o seu percurso de estudo da arquitectura do sul de Portugal, Raul Lino redescobriu os “valores-de-habitar” e o “estilo de vida”, atento às memórias e culturas do lugar.



Ilustração 6 – “Desenho “Rebor do Chão e Bragado, VII. 1898”, Vila Real, Raul Lino ,(Coleção da família de Raul Lino” (Pereira P. , 2012, p. 110)



Ilustração 7 – “Desenho, “Évora Monte 1-10-1899”, Évora, Raul Lino, (Coleção da família de Raul Lino”. (Pereira P., 2012, p. 110).

O início do exercício da arquitectura veio a ser marcado por um momento que foi decisivo no seu futuro. Com apenas 20 anos, Raul Lino participou no “Concurso para o Pavilhão para a Exposição Universal de Paris de 1900”. De todos os participantes, Lino era o único com formação na Alemanha. “No catálogo português da Exposição, vinte artistas anunciavam-se como discípulos de pintores, escultores e arquitectos franceses; só um arquitecto, Raul Lino, [...] se dava como discípulo de alemão...” (França J. A., 1990, p. 91)

Tendo a Exposição, o mote de celebrar as conquistas da técnica e da ciência, Lino apresentou um projecto inspirado nas raízes do Alentejo. O próprio descreveu o seu projecto como ““um atrevimento apresentar um projecto inspirado em estilos de várias épocas combinadas numa composição verosímil e bastante harmoniosa, em que sobressaiam reminiscências amouriscadas do nosso Alentejo.”” (Lino *apud* Ribeiro, 1994, p. 33). O seu projecto acabaria por ser eliminado e o concurso ganho pelo seu “arqui-inimigo” Ventura Terra. ““A iniciativa foi arrojada, mas o terreno não estava por cá ainda preparado, e mesmo que estivesse!””. (Lino *apud* Ribeiro, 1994, p. 33)

Sobre esta proposta, José-Augusto França escreveu que o jovem discípulo de Haupt apresentou um traçado inteligente e digno, inspirado em estruturas Renascentistas. Segundo Pedro Vieira de Almeida, a proposta de Lino:

[...] embora constituído a partir de elementos díspares de exemplos de arquitectura nacional, o pavilhão apresenta uma certa unidade formal e uma grande frescura inventiva. Vendo hoje lado a lado projecto de Ventura Terra e o de Raul Lino, percebem-se as vias que levaram à aprovação do primeiro, mas também se percebe a reacção que a escolha suscitou em certos meios. (Almeida, 1970, p. 130)

O facto do seu projecto ter sido eliminado marcou Raul Lino, que iniciou a partir desta época, um percurso que designaria por “Casa portuguesa”.

“Português, estrangeirado na sua formação teórica, comprometido por toda a vida numa luta sem tréguas pela educação do gosto, pela educação das pessoas e das casas do seu país, Raul Lino percorre o imaginário nacional em busca de paradigmas de uma identidade arquitectónica a preservar e transmitir aos futuros criadores e ao povo em geral.” (Lino *apud* Belchior, 2010, p. 288)



Ilustração 8— Proposta de Raul Lino para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris, 1900 Colecção da família de Raul Lino”, (Pereira P. , 2006, p. 22)

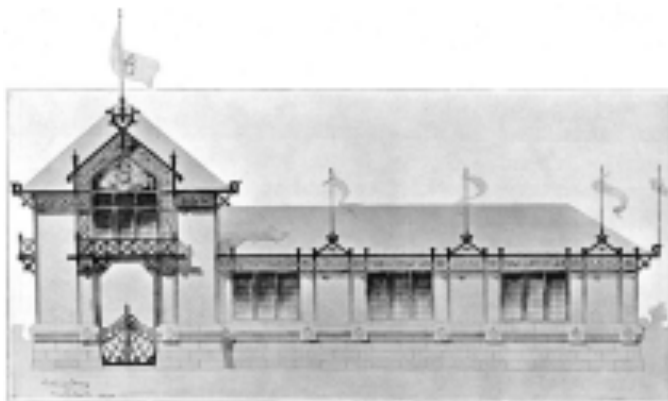


Ilustração 9 — Proposta de Raul Lino para o Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Paris, 1900, (Colectção da família de Raul Lino (Pereira P. , 2012, p. 110)

Mais tarde, no ano de 1945, escreveu sobre a sua participação neste mesmo concurso. Raul Lino apesar de considerado “revolucionário” e vendo o seu projecto recusado, não se demoveu dos valores que acreditava e que tinha estudado.

“A campanha começou talvez mais ontentivamente com a apresentação de um projecto insólito no concurso para o nosso pavilhão na Exposição Universal de Paris, em 1900. Um jovem estudante de arquitectura lembrou-se de dar a eta instalação representativa da nossa terra o aspecto sugestivo de uma construção portuguesa da época dos últimos reis da dinastia de Avis, oferecendo aspectos arquitectónicos dos mais originais e inéditos aos olhos do estrangeiro. Era um pavilhão sumamente característico, destinado a suscitar curiosidade naquele meio tão ávido de coisas novas. O atrevimento foi castigado com a reporvação e indiferença do júri. Considerado o autor do projecto como revolucionário (!), foi a sua obra apenas apreciada num artigo do jornalista Manuel Penteado e saudada na revista de Rafael Bordalo Pinheiro com honras de reprodução.” (Lino *apud* Pereira, P., 2012, p. 110)

O jovem Raul Lino sentiu os efeitos da publicação na revista «a Paródia», mesmo sem obra construída para apresentar. Apenas quatro meses depois Lino voltou a ser publicado, de novo na capa, desta vez na revista “A Construção Moderna”. A redacção declara aos seus leitores:

Ocasião de apreciarem os progressos e aptidões dos *novos*, que procuram distinguir-se em manifestações de considerável valor [apresentava] hoje um bello projecto de fachada de estylisação portuguesa, de que é autor o ex.mº. sr. Raul Lino, artista ultimamente evidenciado pelas interessantes provas que apresentou no concurso para os projectos destinados às instalações portuguesas na exposição de Paris.”

Na mesma publicação Raul Lino declarou, pelas palavras da redacção: “[...] o projecto em questão não procura representar um determinado estylo histórico; procura apenas

imprimir um carácter nacional ao edifício, empregando alguns motivos architectonicos de antiga tradição portuguesa.”

Com o desenho de “fachada de estylisação portuguesa” e a planta anexa, Raul Lino demonstrou as suas ideias para a arquitectura, de forma clara e honesta. Na planta poderemos entender a importância de um espaço de átrio, com uma função distributiva, eliminando o elemento de corredor, uma característica que marcaria a arquitectura de Lino. O espaço, com um carácter fluído, segue os princípios da fachada, com um certo dinamismo rítmico, causado pelos diferentes vãos e as suas dimensões relativas, de sacada e de peito, com uma hierarquização no plano nobre dos espaços sociais, o 1º piso. Além do dinamismo da fachada, podemos observar a utilização de elementos como um beirado e um alpendre, que contraria a horizontalidade do corpo principal. Lino reduziu a altura da altura entre pisos, o pé-direito, possível de comparar com o edifício à direita da proposta de Lino. Tratou-se de uma aproximação à linguagem de construção da arquitectura chã da nossa arquitectura meridional. Utilizou ainda o beirado, para marcar a horizontalidade, e as coberturas inclinadas com telha de canudo.



Ilustração 9 — Fachada de estylisação portuguesa tradicional portuguesa (1900) projecto: Perspectiva e Planta. Raul Lino. (Pereira, 2016. p.23)

A campanha para o aportunuesamento da casa portuguesa [...] iniciada há quase três quartos de século e que teve também, por origem, um tanto de reacção nacionalista, provocada pelo período de negação que tingiu o nosso grande florescimento literário do último período do século XIX. Reacção contra o estrangeirismo, igualmente. Mas sobretudo, o que este movimento representa na sua acção mais esclarecida é a revelação de um forte anseio por restabelecer a perdida harmonia no mundo da nossa arquitectura.

[...] A campanha começou talvez mais ostensivamente com a apresentação do referido projecto no concurso para o nosso pavilhão na Exposição Universal de Paris, em 1900. Além da apreciação feita por Rafael Bordalo Pinheiro, só mereceu palavras elogiosas num artigo do jornalista Manuel Penteadado.

“Pouco depois, apareciam uma pequena casa em Cascais, imaginada com sobriedade pelo aristocrata Bernardo Pindela [Conde de Arnoso, 1894] que repetia as linhas de uma casa minhota das muito simples e, mais ou menos pela mesma época, uma outra casita no Monte Estoril, inspirada nos motivos alentejanos de tradição e sabor mouriscos [Raul Lino, Monsalvat, 1901]. Seguiram-se entre outras obras, a moradia do livreiro editor Manuel Gomes [Raul Lino, Casa Silva Gomes, 1902] e outra do apaixonado aquarelista Roque Gameiro [alterações Raul Lino, Casa Roque Gameiro, cerca 1900], esta na Porcalhota (hoje Amadora). E assim se começou a abrir caminho à reflexão sobre o decoro das cidades e o respeito devido à Natureza, no capítulo da Arquitectura.” (Lino *apud* Pereira, P. , 2012, p. 121)

2.3. AS CASAS MARROQUINAS

Raul Lino continuou o exercício de arquitectura maioritariamente ligado à temática da casa portuguesa. No ano seguinte, em 1901, Lino voltou a ser referenciado por duas vezes, na revista *A Construção Moderna*.

A primeira, com o seu projecto para a “Casa de estylisação portuguesa do Sr. Rey Colaço”, no nº28, de 16 de Março de 1901. De novo, com honras de capa, o projecto foi apresentado com 5 desenhos, dois alçados, uma perspectiva exterior e outra interior e a planta do piso térreo. Na segunda publicação, passados precisamente cinco meses em relação a primeira, a revista *A Construção Moderna*, voltou a publicar cinco desenhos de Lino. Desta vez tratou-se de quatro perspectivas exteriores e uma planta, referentes a quatro projectos seus, que ““figuraram na última Exposição da Sociedade Nacional de Bellas Artes, e valeram ao seu auctor a medalha de 3ª classe.”” (Lino *apud* Pereira, P., 2012, p. 118)



Ilustração 10 — Casa de estylisação portuguesa do Sr. Rey Colaço, 1901, projecto: Alçados, Perspectivas e Planta. Raul Lino (Pereira, 2016, p.23). **Ilustração 11** — Typos de casa de estylisação nacional, 1901, projecto: Perspectivas e Plantas. Raul Lino (Pereira, 2016, p.23).

A casa para Alexandre Rey Colaço, referente à publicação de Março de 1901, ilustração 11, viria ser conhecida como a casa Monsalvat. Raul Lino viria a continuar o seu exercício de arquitectura na zona de Cascais e do Estoril. Estas zonas, por tradições veraneantes da corte portuguesa, eram habitadas por uma aristocracia elegante e abastada. Contudo o gosto reflectido na arquitectura da zona, vinha a sofrer uma alteração com a crescente construção de modelos estrangeirados e descontextualizados da arquitectura portuguesa. Como anteriormente referida, a crítica de Ramalho Ortigão é apontada a estes “arredores de Lisboa”, onde a arquitectura tem um carácter de “hybrida confusão allucinada”. Alguns exemplos da crítica de Ortigão podem ser o Palácio Palmela, construída em 1873, com uma linguagem do neogótico inglês; o palácio dos Marqueses do Faial, um típico *chalet*; e a torre de D. Sebastião, construído em 1902, com uma linguagem pitoresca de uma torre fortificada. Destes conflitos arquitectónicos, Ortigão destaca a casa do Conde de Arnoso, como uma possibilidade moderna de “uma casa tradicional” e que Lino dizia que “repetia as linhas de uma casa minhota das muito simples”.

Com o projecto da casa para Alexandre Rey Colaço, e nos anos vindouros, Raul Lino iniciou uma “campanha de aportunhesamento da nossa casa, da nossa arquitectura”,

explicando-o devido ao “anseio de recuperar a harmonia perdida na paisagem, das cidades de Portugal.” Iniciou-se um período, que em 1970, Pedro Vieira de Almeida, viria a nomear como as “quatro casas marroquinas, norte-africanas afinal por via alentejana.”. Durante estes anos Raul Lino projectou a Casa Monsalvat, em 1901, a Casa Silva Gomes e a Casa O’Neill, em 1902 e a Vila Tânger em 1903, com a sua viagem a Marrocos, antes desta última obra.

Por curiosidade, Raul Lino fez o seu primeiro projecto, precisamente para o seu amigo Rey Colaço, que o tinha acolhido no seu círculo de amigos, músicos e artistas, ““no lar acolhedor da antiga Rua Nova de S. Francisco de Paula”” (Lino, *apud* Pereira P., 2012,p. 120) aquando do seu regresso de Hannover em 1897, mas não foi encomendado pelo próprio. A casa foi uma encomenda da terceira Duquesa de Palmela, D. Maria Luísa Domingues Sousa Holstein. Doando um terreno da sua propriedade e financiando todo o projecto e construção, a Duquesa tinha como objectivo presentear o ilustre músico marroquino, para que este se convesse a permanecer em Portugal. Raul Lino, já conhecedor da personalidade e dos gostos musicais de Rey Colaço, projectou um retiro musical que melhor representasse os gostos do seu amigo.

Com uma linguagem entre a arquitectura portuguesa do Sul e as impressões mouriscas, influenciado pela naturalidade tangerina de Alexandre Rey Colaço, Lino desenvolveu o desenho da casa, através de uma organização interior da planta. Lino desenhou um átrio central que é envolvido pelo programa social da casa, um salão, uma sala de refeições e uma varanda. Com esta organização conferiu fluidez ao espaço, sendo o átrio, a área de recepção e de distribuição da casa, mas também um espaço de permanência. Desenhou também umas escadas à direita da entrada, que “escondem” a cozinha e a copa. A forma como Lino desenhou as áreas em função do átrio e o seu consequente papel distributivo, atenuou a presença de um limite físico construído das áreas anexas. Esta foi uma das principais inovações de Lino à época. (Pereira P. , 2012, p. 120)

A relação de amizade, e quase tutoria após ter chegado a Portugal, reflectiu-se no projecto para esta casa. A Casa Monsalvat resultou numa óptima relação entre arquitecto e cliente. O imaginário de Raul Lino para a arquitectura da Casa ia ao encontro dos desejos de Alexandre Rey Colaço. Sobre a Casa Monsalvat, Raul Lino escreveu sobre as suas intenções, numa carta dirigida a Pedro Vieira de Almeida.

“[...] em introduzir plantas civilizadas mesmo nas habitações mais simples, que permitissem modos de viver com mais decoro e que até pelas suas simples disposições instigassem os moradores a encarar a vida com outro espírito, ensinando-os a saberem prevalecer-se das circunstâncias locais que porventura tivessem à sua disposição.” (Almeida *apud* Pereira P. , 2012, p. 127)



Ilustração 12 — Postal Ilustrado da casa Monsalvat em 1910, Raul Lino, (Arquivo Histórico Digital, 2019)



Ilustração 13 — Alçado Este, vista da rua da Calhariz, casa Monsalvat, Raul Lino, 1901, (Ilustração nossa, 2019)

Escreveu ainda sobre a sua arquitectura e as suas intenções para as ideias de circulação e distribuição de espaços, nos seus projectos. A ideia de átrio, e a sua aplicação.

Querendo concretizar-se podemos dizer que os motivos que mais influência manifestam nos meus trabalhos na arquitectura doméstica foram a eliminação do corredor e a sua substituição por quaisquer divisões adequadas a estabelecer ligações entre as partes da habitação sem terem de ser canalizadas por meio de um corredor [...]. Insisti sempre em

que se desse a este recinto de comunicação ou ligação entre as partes da casa o nome latino de *Átrio*, quanto a mim, lógica, filológica e arqueologicamente de aplicação perfeita. (Almeida, 1970)



Ilustração 14 — Átrio central, casa Monsalvat, Raul Lino, 1901. (Trigueiros, 2003, p. 64).



Ilustração 15 — Entrada, casa Monsalvat, Raul Lino, 1901. (Trigueiros, 2003, p. 66).

A Casa O'Neill foi projecta em 1902 para o cliente Jorge O'Neill, com a finalidade de a ofertar a casa à sua filha como prenda pelo seu casamento. Implantada perto da casa paterna “a casa acastelada em Cascais [...] que representa uma faceta mais teatral do romântico”, e da ““Casa do Conde de Arnosó, amigo e companheiro de Eça, que se pode dizer tem resquícios do romantismo literário.”” (Lino *apud* Pereira P. , 2012, p. 238)

“Se marcou o estilo de uma época determinada, a verdade é que — Mais do que isso — ele representa um estado de alma com inúmeras modalidades que não depende ou está preso a uma época [...] valor de uma virtude, onde não há princípios nem fins.” (Lino *apud* Pereira P. , 2012, p. 238)

A Casa O'Neill, a considerada por Pedro Vieira de Almeida como a terceira das quatro Casas Marroquinas, da referida “campanha de aportuguesamento da nossa casa.” O lugar para o projecto era uma extremidade rochosa, a norte da baía da Ribeira dos Mochos. Uma parcela longitudinal entre a rocha e o mar, e a rua de acesso ao farol de Santa Marta. A sua organização interior reflecte esse condicionamento de implantação.



Ilustração 16 — Casa O'Neill, Raul Lino, 1902-1918, anterior a 1914)
(Pereira P. , 2012, p. 126)

Em 1912, aconteceu a segunda campanha para ampliação da casa. Comprada pelo seu irmão José Lino da Silva, nesse mesmo ano a Jorge O'Neill. A ampliação resulta numa quase duplicação da superfície da casa. À volumetria exterior foi adicionado um minarete cilíndrico, eixo que serve para a reflexão da volumetria, conferindo-lhe uma volumetria horizontal, acompanhando a linha da paisagem. Uma interpretação contrária à atitude inicial, vertical e autónoma na paisagem.



Ilustração 17 — Casa O'Neill, Raul Lino, 1902-1918, Cascais, (Pereira P. , 2012, p. 126)

Em 1918, aconteceu a terceira campanha de ampliação, para acomodar um segundo piso à área ampliada anteriormente, a cobertura da capela da quinta de Frielas. E a área restante a poente e as muralhas do forte de Santa Marta, onde se construiu uma nova cozinha. A volumetria exterior foi alterada, acentuando a verticalidade. Um desses

elementos que marcava a verticalidade eram as chaminés da nova cozinha, inspiradas no Paço da Vila de Sintra, que Lino sempre reconheceu o seu encanto.



Ilustração 18 — Duas perspectivas da Casa O'Neill, Raul Lino, 1902-1918, Cascais, (Pereira P. , 2012, p. 126).



Ilustração 19 — Casa O'Neill, Raul Lino, (Ilustração nossa, 2019)



Ilustração 21 — Casa O'Neill, Raul Lino, (Ilustração nossa, 2019).



Ilustração 20 — Casa O'Neill, Raul Lino. (Ilustração nossa, 2019).

2.3.1. VIAGEM A MARROCOS, 1902.

No ano de 1902, após a conclusão da Casa O'Neill, Raul Lino viajou até Marrocos. Certamente influenciado pelo seu cliente e amigo Rey Colaço, Raul Lino decidiu ir conhecer o norte do continente africano. Acompanhado pelo seu amigo homónimo, Raul Gilman, partiu com vontade de conhecer um “novo Mundo” cheio de coisas velhas. Raul Lino, que na altura tinha apenas 23 anos, admitiu o quanto esta viagem marcou o exercício da sua arquitectura.

“O que se lê na mais tenra idade cai muitas vezes tão fundo no nosso espírito em formação que aí se grava para toda a vida [...] semelhante juízo se pode fazer das primeiras viagens”. (Lino, *apud* Fernandes, 2010, p.69)

A viagem planeada pelo irmão de Alexandre Rey Colaço, Emílio Rey Colaço, tinha os detalhes todos planeados. Durante estes anos, o norte de África não constava em roteiros ou circuitos turísticos e a sua contaminação europeia era limitada apenas a Tânger. ““Só em Tânger havia contactos evidentes com a Europa.”” (Lino *apud* Fernandes, 2010, p. 71). Lino escreveu como esta viagem teve um forte impacto na sua formação enquanto pessoa e na sua arquitectura.

“Creio ter compreendido a encarar a vida com mais compreensão e placidez [...]. Esta viagem exerceu seguramente uma influência se não directa no exercício da minha

profissão, pelo menos teve-a no desenvolvimento do meu espírito...” (Lino *apud* Ribeiro, 1994, p. 29)

Raul Lino afirmou que o seu principal objectivo nesta viagem a Marrocos, era compreender melhor as raízes da arquitectura em Portugal. Para isso, tentou perceber mais sobre a arquitectura de corrente mediterrânica.

“Pela minha parte, interessava-me sobretudo verificar possíveis influências daquele país no nosso modo de ser e maneira de nos expressarmos em Arte, nomeadamente a Arquitectura.” (Lino, *apud* Fernandes, 2010, p. 69)

“Devemos ao meu saudoso e ilustre amigo Alexandre Rey Colaço o havermos podido realizar esta excursão, que o seu irmão Emílio, que vivia em Tânger, teve a amabilidade de planejar de antemão em pormenor, organizando-nos a caravana indispensável, que se compunha de um caíde, que era o nosso guia e agente de segurança, um criado mouro sabendo dizer umas palavras de espanhol e o muleteiro, que armava e transportava as nossas duas tendas.” (Lino *apud* Fernandes, 2010, p. 71)

“Foram dois meses a cavalgar pelo interior de Marrocos, pais sem estradas, e num “voluntário mas forroso isolamento”. Aí percorremos as principais terras do El Gharb (só não chegamos a Marraquexe), acampando ao cair da tarde em qualquer aduar que não fosse hostil. Navegaram por aqueles areais desérticos, regulando-se só pelo sol e pelos acidentes de terreno.” (Lino *apud* Fernandes, 2010, p. 71)

“Eu era tudo olhos durante os longos dias para admirar a estranheza dos costumes e do aspecto das cidades, que pareciam ter ficado intangíveis desde a Idade Média e sem o mais leve sido tempo para leituras; aliás eu só tinha levado comigo um único livro, “Vida nos Bosques”, do poeta-filósofo, excelente prosado norte-americano, Thoreau, que foi para mim precioso companheiro. [...] Nunca até ali conhecera isolamento tão rigoroso. É preciso saber-se que não havia então nem correio, nem telégrafo, nem telefone, e de longe estávamos ainda da radiocomunicação.” (Lino *apud* Ribeiro, 1994, p. 31)

“Ser aquele país em que subsistiam com mais pureza e intensidade todos os aspectos do velho Oriente. Uma viagem a Marrocos representava assim naquele tempo não só uma excursão a um país estranho mas uma viagem à Idade Média. [...] Desta viagem de sonho pude arrecadar na minha despensa espiritual não poucas impressões indeléveis de poesia, da Natureza e do mistério, mas a impressão ilusória que então eu nutria de liberdade e independência já de há muito que a tinha arquivado, que independência é coisa que não existe a não ser em pedaços pequenos.” (Lino *apud* Fernandes, 2010, p. 71)

“As recordações de carácter artístico, anedótico ou poético, o que eu julgo ter adquirido nessas semanas de isolamento, de insegurança e de longos ensejos para a meditação terá sido uma noção justa das minhas possibilidades pessoais, a confiança mística num destino suave e como que um equilíbrio que me permitiu ir ao encontro de uma almejada libertação espiritual.” (Lino *apud* Fernandes, 2010, p. 73)

A viagem de Raul Lino a Marrocos teve um importante papel na sua arquitectura, e permitiu amadurecer todas as ideias e informações que tinha adquirido durante a sua formação com Haupt e durante as suas viagens pelo território português.

No mesmo ano da viagem a Marrocos, Raul Lino faz duas casas mouriscas, e no ano seguinte uma outra. Em 1902, a Casa de Santa Maria, em Cascais, para Jorge O'Neill, e a Casa Silva Gomes, no Monte Estoril. Em 1903, surgiu a Vila Tânger, de Jorge Colaço, também no Monte Estoril. Este conjunto de casas foi chamado de “casas marroquinas”, mas por interessantes que sejam, quando comparadas com a Casa Monsalvat, não têm a mesma originalidade. O motivo poderá ter origem na empatia existente entre Raul Lino e Alexandre Rey Colaço. E manifesta-se principalmente na estrutura programática desenvolvida a partir da estreita relação de amizade e parceria entre Raul Lino e Alexandre Rey Colaço.

3. LE CORBUSIER E O MODERNISMO

3.1. A FORMAÇÃO E CULTURA

Charles-Edouard Jeanneret nasceu a 6 de Outubro de 1887, em La Chaux-de-Fonds, na Suíça. A sua vila, situada na zona nordeste do território suíço perto da fronteira com França.

À data do nascimento de Charles-Edouard, a cidade de La Chaux-de-Fonds vive maioritariamente dos negócios ligados à relojoaria, sector ao qual o seu pai e avô estavam também relacionados. La Chaux-de-Fonds era o grande centro de produção de relojoaria dos últimos quatrocentos anos a nível mundial. O seu pai foi também presidente do Clube Alpino local durante muitos anos, onde também a sua mãe era pianista. Era o filho mais novo do casal sendo o mais velho, o seu irmão Albert. A sua mãe, conhecida pela mão-de-ferro que tinha sobre os seus filhos, proporcionou a Albert a devida educação para se tornar músico. Já Charles-Edouard seria enviado para a escola local, para estudar a arte de gravação de relógios. (Moos, 2009, p. 13)

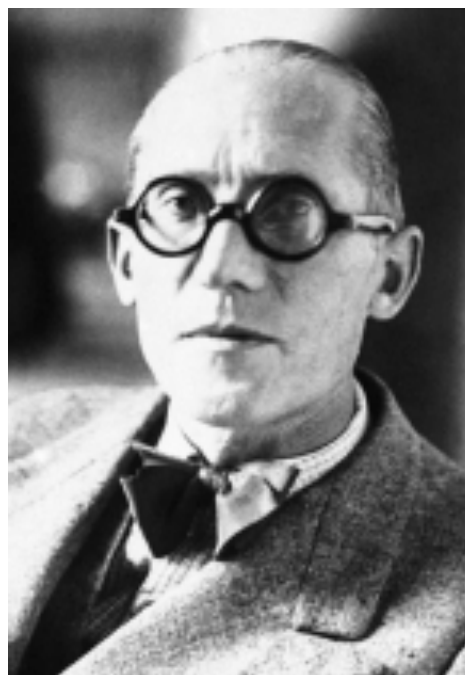


Ilustração 22 — Fotografia do cartão de identidade francesa de Le Corbusier, após a sua naturalização francesa em 1930. (Fondation Le Corbusier), 2019

Na escola de artes de La Chaux-de-Fonds, Charles-Edouard seria influenciado pelo director da escola, Charles L'Eplattenier, um pintor e aspirante a professor que tinha estudado em Paris e Budapeste. L'Eplattenier, com um profundo sentimento de compromisso com as artes aplicadas, começa a perceber o crescimento industrial no sector e as dificuldades que disso surgirão. O aparecimento do relógio de pulso e a sua banalização, ao contrário do fabrico artesanal de peças caras, iriam reduzir a sua produção e consequentemente os seus alunos. Para tentar reinventar as ideias ensinadas pela escola, em 1905 cria o Curso Superior de Arte e de Decoração. Convida os seus melhores alunos para integrarem este curso que envolvia arquitectura e design de interiores. (Moos, 2009, p. 14)

Um dos alunos seria Charles-Edouard, que praticava há 3 anos a delicada arte da gravação de relógios. Desde cedo Charles-Edouard fazia caminhadas com o seu pai, um praticante assíduo de escalada alpina, nas montanhas junto da Natureza. Sobre estas experiências, refere que o seu professor L'Eplattenier também transmitiria a admiração pela Natureza.

“That time of adolescence was one of insatiable curiosity. I learned about flowers, both inside and out, the form and colours of birds, I knew how to grow a tree and why it keeps its equilibrium even in the middle of a storm.

My master (the excellent teacher Charles L'Eplattenier) had proclaimed “only nature is inspiring and true and should be the support of human endeavour. But do not make nature in the manner of landscape painters, who show nothing but its exterior. Scrutinize in it the cause, the form, the vital development and make the synthesis of it in creating ornaments.”. He had an elevated conception of ornament which he conceived of as a microcosm.” (Le Corbusier *apud* Jenks, 1987, p.20)

Alguns projectos foram realizados directamente pelos estudantes, como o desenho de um hotel para jovens ou um novo posto de correios. E alguns destes projectos acabariam mesmo por serem concretizados, como o caso da decoração da capela em Cernier-Fontainemelon ou um espaço musical para um cliente privado em La Chaux-de-Fonds.

Tal como a cidade francesa de Nancy, transformada em capital das artes aplicadas por Victor Prouvé, também La Chaux-de-Fonds começa a tornar-se o centro da *Art Nouveau*, na Suíça. Segundo alguns estudos de Charles-Edouard ainda na escola, a maioria dos conhecimentos de L'Eplattenier transmitia passava por um transporte da Natureza e a sua organicidade para as artes, através da estilização formal do ornamento. Esta seria a base dos cursos lecionados na escola de La Chaux-de-Fonds. Em inúmeros desenhos exemplificava o processo. As suas temáticas mais recorrentes incluem representações como folhas, sapos e lagartos, pinheiros e uma paisagem lembrando as frias montanhas da Suíça.

O seu estudo leva-o a uma desconstrução formal, geométrica e quase abstracta, não muito habitual na *Art Nouveau*. Charles-Edouard relaciona os seus estudos com Owen Jones e John Ruskin, mais do que a *Art Nouveau*. Anos mais tarde, já sob o nome de Le Corbusier, iria escrever sobre o director de La Chaux-de-Fonds. (Moos, 2009, p. 18)

“In our childhood we were exhorted by Ruskin [...] He spoke of spirituality. In his *Seven Lamps of Architecture* he evoked the lamp of sacrifice, the lamp of truth, the lamp of humility [...] Ruskin has deeply moved our hearts [...]

One realizes that nature as phenomenon is organized, one opens one's eye. 1900 Effusion. Beautiful moment, truly!." (Corbusier *apud* Moos, 2009, p.18)

No último capítulo do mesmo livro, L'Art décoratif d'aujourd'hui, escreveu sobre as suas fugas da cidade para a Natureza. Conjuntamente com os seus amigos, saía de mochilas às costas para fazer caminhadas nas terras selvagens da Suíça, onde passava noites fora e se imbuía do espírito da Natureza. (Moos, 2009, p. 21)

"On Sundays we often gathered at the summit of the highest mountain. Peaks and gently sloping banks; pastures, herds of large animals, infinite horizons, flights of crows. We prepared the future. "There", said the master, "we will build a monument dedicated to nature. We will dedicate the ends of our lives to this project. We will leave the town and live in the forests at the foot of the edifice which we will slowly fill with our work. The entire site will become incarnate here. All the fauna, all the flora. Once every year great celebrations will be held. At the four corners of the edifice huge braziers will burn." (Corbusier *apud* Moos, 2009, p. 21)



Ilustração 23 — Desenho de Charles-Edouard Jeanneret, não datado, (Fondation Le Corbusier), 2019

Charles-Edouard, talvez por influência da obra do seu mestre, queria estudar pintura. As pinturas de Charles L'Eplattenier, no seu início retratavam a atmosfera suíça. A chuva e humidade, a sombra e escuridão que caracterizava também o vale de La Chaux-de-Fonds, bem como os horizontes do lago de Neuchâtel. Mas o seu mestre insistiu que Charles-Edouard seria arquitecto. Terá ficado fascinado pelo livro de Charles Blanc, Grammaire des arts du dessin, um livro essencial que estava presente na biblioteca da sua escola. L'Eplattenier contacta então um membro do conselho da escola, convencendo-o a entregar a obra da sua futura villa, ao seu aluno Charles-Edouard, e contactou posteriormente o arquitecto René Chapallaz para acompanhar o decorrer do projecto e obra. Seria em 1906 que Charles-Edouard terminaria a sua primeira obra, a Villa Fallet, situado numa colina a norte da cidade. (Moos, 2009, p. 21)

Num documentário sobre Le Corbusier, é o próprio que fala sobre o início do seu percurso como estudante na escola de artes de La Chaux-de-Fonds e sobre o seu primeiro projecto:

Na minha escola de arte, um dos membros da escola queria construir uma Villa. Eu disse “Eu vou fazê-la”. E ele respondeu, “Mas tu não és arquitecto!” Eu respondi-lhe “Não, mas posso tentar. Porque não?”. Eu fiz alguns desenhos. Ele ficou impressionado. Então, eu tinha-o conquistado, digamos assim. Isso permitiu-me agarrar algumas pedras com as minhas mãos. E senti que, para construir era necessário inventar uma forma de superar a resistência dos materiais. E por isso, tornei-me arquitecto, da forma mais correcta, com a ajuda do Senhor, mas não com a ajuda das escolas!”. (Corbusier, 2015)

A villa não seria muito publicada, mas foi algumas vezes referida por Le Corbusier mais tarde, sobre o cuidado que aplicou na obra, que Le Corbusier parece não gostar especialmente. “Probably dreadful, yet untouched by architectural routine.”



Ilustração 24 — Villa Fallet, La Chaux-de-Fonds, Suíça, 1905 Charles-Edouard Jeanneret, (Fondation Le Corbusier)



Ilustração 25 — Villa Fallet, planta do piso térreo, Charles-Edouard Jeanneret, (Fondation Le Corbusier)

3.2. VIAGEM E MEMÓRIA

Com 20 anos rumo a Itália para conhecer Milão, Florença, Siena, Bolonha, Pádua e Veneza, entre os meses de Setembro a Novembro de 1907. É o próprio que o afirma “Depois parti para Itália. Porque Itália? Para ver coisas que me interessavam. Porque não estudar numa universidade como o meu pai sugeriu? Eu disse “Qual universidade? Primeiro, eu vou ver as coisas que tenho de aprender.” (Corbusier, 2015)

Charles-Edouard Jeanneret parte para Itália com o seu amigo Perrin, para viver uma experiência à semelhança de Ruskin. Dos seus registos de viagem destacam-se

desenhos e aguarelas, particularmente de Florença e Siena. Mostrava um especial interesse nas obras do Renascimento e um interesse na Idade Média aparece com a visita a vários museus. Em Vicenza visitou obras do Palladio, que o seu amigo Perrin destaca pela sua qualidade e, ao mesmo tempo, a desconsideração das academias para com este. Permaneceu em Veneza durante duas semanas e de seguida rumo a Trieste e Budapeste, mas decide ficar em Viena, conhecendo a importância da cidade pelo seu professor L'Eplattenier. Em Viena desenha a Ópera, a Filarmónica e o Museu de História de Arte de Viena, onde era exibido uma exposição sobre a Secessão Vienense e da Hagenbund, com um trabalho avant-garde vienense. Na altura, Charles-Edouard não terá ficado impressionado com o trabalho de Otto Wagner, Stadtbaumeister. (Moos, 2009, p. 22)



Ilustração 26 —Cinq croquis sur une même feuille d'une façade ornée d'arcades et de colonnettes, Le Corbusier, 1907, (Fondation Le Corbusier, 2019)

Jeanneret e Perrin deixam Viena em Março de 1908 com destino a Munique. Lá reuniu-se com Chapallaz, onde discutiu a construção de duas casas que teria desenhado aquando da sua estadia em Viena. Estas casas seriam as Jaquement e a Stozzer Houses, nomeadas com os nomes dos seus respectivos donos. O seu desenho era uma variação da Villa Fallet, com uma organização do espaço mais convencional que não apresenta o hall central. (Moos, 2009, p. 22)



Ilustração 27 — Villa Jaquemont. (Fondation Le Corbusier, 2019).



Ilustração 28 — Villa Stotzer. (Fondation Le Corbusier, 2019).

Em Março de 1908 parte para Paris para visitar os irmãos Perret. O trabalho com betão armado dos Perret ia ganhando cada vez mais notoriedade. O próprio recorda a experiência, “Estes [os irmãos Perret] punham cimento em caixas de madeira, com ferro. Eles proclamavam “Nós fizemos betão armado!” Depois fui para Berlim para ver Peter Behrens. Ele era o Perret da Alemanha.” (Corbusier, 2015)

A caminho de Paris, teve oportunidade de visitar Nuremberga, Munique, Estrasburgo e Nancy. Visitou ainda o Mosteiro Cartuxo de Ema, onde terá ficado impressionado com a forma de vida dos monges, e o funcionamento do mosteiro em si. E em Lyon teve a oportunidade de conhecer utópico socialista Tony Garnier, autor da Cidade Industrial. (Moos, 2009, p. 26)

Sobre Paris, Charles-Edouard Jeanneret descreve a sua experiência numa carta dirigida ao seu mestre Charles L’Eplattenier. Fala de uma cidade que, ao início parece afastar Jeanneret, mas mais tarde durante a sua vida afirma ter um carácter muito próprio no que diz respeito às artes.

“Time spent in Paris is time well spent, to reap a harvest of strength. Paris is immense city of ideas — where you are lost unless you remain severe with yourself. Life is austere and active there. Paris is the crack of the whip at every moment, death for dreamers.” (Jeanneret *apud* Moos, 2009, p.29)

Sobre a forma como Jeanneret vê a arquitectura, o mundo e o Homem também a descreve ao seu mestre. A sua perspectiva terá sido influenciada também pelo livro que tinha lido na época, Thus Spake Zarathustra, de Nietzsche. As suas palavras terão algumas similaridades com o autor, mas também as ideias e as formas como as transmite, apaixonada, vigorosa e aforística. (Jencks, 1987, p. 24)

“I have forty years in front of me to reach what I picture to be great on my horizon, which is still flat at the moment. I have finished with childish dreams of a success similar to that

of Vienna or Darmstadt [where Art Nouveau formalism then reigned supreme]. I want to fight with truth itself. It will surely torment me. I will live in sincerity, happy to undergo abuse.

These eight months shouted to me “Logic, truth, honesty, burn what you love and love what you burn”. The architect should be a man with a logical mind: an enemy of love of the plastic effect; a man of science but also with a heart, an artist and a scholar”. (Jeanneret *apud* Jencks, 1987, p.24)

Trabalhou com os irmãos Perret entre os anos de 1908 e 1909. E os Perret acabariam também por provocar uma influência em Jeanneret. Durante estes anos, além de trabalhos com os irmãos Perret, passava também bastante parte do seu tempo em diversas bibliotecas a consultar livros e a registar por desenhos inúmeras obras. Isto levou a uma aproximação de Jeanneret à arquitectura Clássica, através da proporção e da geometria e por fim, imaginar novas estéticas de construção com o novo betão armado desenvolvido pelos irmãos Perret. A fachada livre e o plano horizontal, com jardins na cobertura e todas as possibilidades disponíveis. Para tal, começa a desenvolver estudos com princípios de engenharia, para perceber a resistência dos materiais. Terá sido com base nestes conhecimentos que Jeanneret adquiriu em Paris, que mais tarde, em 1914, terá apresentado o modelo *Dom-ino*.

Após o seu regresso de Paris nos fins de 1909, esteve apenas alguns meses na sua terra natal. Em Abril de 1910, Charles-Edouard deixa a Suíça para viajar para a Alemanha. Aconselhado por Theodor Fischer com diversos arquitectos, designers e museólogos alemães que Charles-Edouard conseguiu entrar em contacto. Conheceu Hermann Muthesius, Karl Ernst Osthaus, Bruno Paul, Wolf Dohrn, Heinrich Tessenow e Peter Behrens, para o qual trabalhou como desenhador durante 5 meses. Haveria rumores de que teria sido nesta época que Jeanneret teria trabalhado com Walter Gropius e Mies van der Rohe. Mas na verdade, Gropius teria saído do atelier de Behrens antes de Charles-Edouard ter chegado a Berlim. Por outro lado, Mies van der Rohe confirma ter de facto conhecido Jeanneret por intermédio de Behrens, no seu atelier. De Behrens, Charles-Edouard Jeanneret admirava o seu profissionalismo, mas descreve a sua personalidade complicada. “An ill-tempered bear, crabbed and choleric without reason, and this goes from morning till evening.”

Após dois meses da sua chegada a Alemanha, é notificado pela sua escola que deverá iniciar um estudo sobre a arte germânica. Deveria ter em conta, “methods of instruction, on design and on the manufacture and sale of art products.” O seu estudo viria a acabar na publicação do seu livro *Étude sur le Mouvement d’Art Décoratif em Allemagne*, em

1912. No seu estudo, Jeanneret compara a arte e a indústria nacionais alemãs e francesas.

“[...] As French, I suffered in Germany; I was overwhelmed in Paris, where they complained of a German invasion...the marvellous Industrial Art of Germany demands to be known...Germany is a book of actualities. If Paris is the place of Art, Germany remains the great place of production. Experiences are happening there, the battles are crucial; buildings are raised and the rooms with their historic walls recount the triumph of order and tenacity.” (Jeanneret *apud* Jencks, 1987, p. 27)

Teria sido por esta altura que Behrens assumiu o cargo da supervisão de design, bem como seria virtualmente o autor, de todas as peças produzidas pela AEG (electrodomésticos de cozinha, radiadores, candeeiros, etc). Através do contacto com Behrens conheceu a fábrica da A.E.G., e posteriormente, criou contactos com o Instituto Jacques-Delcroze, de Tessenow em Hellerau, que aproximou Jeanneret ainda mais da arquitectura Clássica. (Moos, 2009, p. 30)

“[...] (usine A.E.G.) une création architecturale intégrale de notre époque, — locaux d’une sobriété et d’une propreté admirables, au milieu desquels de superbes machines apportent une note grave et impressionante (Le tout présente) un aspect modeste, sobre, presque impersonnel.”¹⁷ (Turner *apud* Costa, 2016, p. 39)

Mais tarde, este movimento foi apelidado de Industrialismo alemão e estilo Bauhaus. A época coincidirá com um interesse mostrado por Jeanneret no Industrialismo germânico, bem como a pós nomeada Era da Máquina. No fim do mesmo estudo, o próprio escreve, ““Germany is a book of topical interest. If Paris is the focus of the arts, Germany remains the great centre of production.”” (Jeanneret *apud* Moos, 2009, p. 30)

Acabaria por cimentar o espírito com o trabalho e com o contacto de Hermann Mathesius e Heinrich Tessenow, na cidade de Dresden, apesar de nem sempre de acordo, argumentava que o funcionalismo não produziria necessariamente beleza, e que a arte era algo independente da utilidade. Viria a ser com esta dualidade que começa a ter uma visão trágica da sociedade. Tal com Nietzsche aceitou a oposta condição da arte: a parte intelectual e a sua parte lírica.

Nesta época começa a atacar o funcionalismo pela sua falta de poesia, a *Art Nouveau* e o formalismo pela sua falta de rigor. O seu conflito de pensamentos compele-o a seguir

¹⁷ Tradução própria, Le Corbusier, citado por Paul Venable Turner, “(fábrica A.E.G.) Um projecto de arquitectura íntegro do nosso tempo — a sobriedade do local e limpeza admirável, entre os quais as grandes máquinas trazem uma nota grave e impressionante. (Tudo isto) com uma aparência modesta, sóbria, quase impessoal”.

uma nova direcção. Tal como tinha feito com a *Art Nouveau*, acabaria por fazê-lo com o funcionalismo em 1910, absorveu-o e rejeitou-o. (Moos, 2009, p. 30)

“Today, childish dreams are over, those dreams of success like that achieved by one or two German schools: Vienna, Darmstadt. This is too easy, and I want to wrestle with truth itself [...]. It is from our thoughts that today [...] or tomorrow, the new art will emerge. Thoughts are naked and one has to wrestle with them. And in order to meet them so that the struggle can take place, one needs solitude.

As for myself, I say: all this petty success is premature; ruin is at hand. One does not build on sand.” (Jeanneret *apud* Moos, 2009, p.30)

Em Maio de 1911, abandona a cidade de Dresden para embarcar numa nova viagem, com o seu amigo Auguste Klipstein. A *voyage utile*, a viagem útil, como lhe chamou. Com apenas 24 anos, e como muitos da sua geração, Charles-Edouard Jeanneret sentiu a necessidade de viajar para poder conhecer mais. Começou a ter sempre consigo, um caderno de desenhos para um registo rápido e conciso, e um bloco de notas, para poder escrever algumas notas. Com o ritmo de viagem, Jeanneret decide prevenir-se com novas ferramentas de projecto.

“I became really appalled at the teachings of the school, at the set formulas and the assumptions of divine right, and I took it in my head, at that unsettled time, to appeal to my own judgement. With my savings (from my first building), I went on a journey through several countries, far from the schools, and, my earning of living in practical occupations, I began to open my eyes... When one travels and works with visual things—architecture, painting or sculpture — one uses one’s eyes and *draws*, so as to fix deep down in one’s experience what is seen. Once the impression has been recorded by the pencil, it stays for good, entered, registered, inscribed. The camera is a tool for idlers, who use a machine to do their seeing for them. To draw oneself, to trace the lines, handle the volumes, organize the surface...all this means first to look, and then to observe and finally perhaps to discover... and it is then that inspiration may come. Inventing, creating, one’s whole being is drawn into action, and it is the action which counts. *Others* stood indifferent — but you *saw!*” (Le Corbusier *apud* Colomina, 1987, p.10)

Planeia então esta “viagem útil” que acabaria por ser a sua experiência de *Grand Tour*, mais tarde nomeada de Viagem do Oriente. Esta terá sido a viagem que marcou todo o percurso e imaginário da arquitectura de Le Corbusier. Planeada com um orçamento reduzido, pelas suas palavras percebemos como viajava. No seu diário de viagem descreveu “I travel on foot, on horseback, by boat, by ear, finding in the diversity of races the fundamental unity of human nature”. Mais adiante, “This trip to the East, far removed from the confused architecture of the north, is a response to the persistente call of the sun, the blue seas, and the great white walls of the temples”. Por fim, “The impressions,

I confess, were staggering, unexpected. Slowly, they began to seize me.” (Corbusier, 1923, p. 56)

O seu anterior interesse em estudar formas, texturas e decoração, expresso nos seus desenhos em Itália, é modificado para um interesse em torno da forma, proporção, escala, luz e sombra. O próprio afirmou quando escreveu “os elementos arquitecturais são a luz e a sombra, a parede e o espaço.” (Corbusier, 2006, p. 32)

3.3. ORIENTE E INFLUÊNCIA

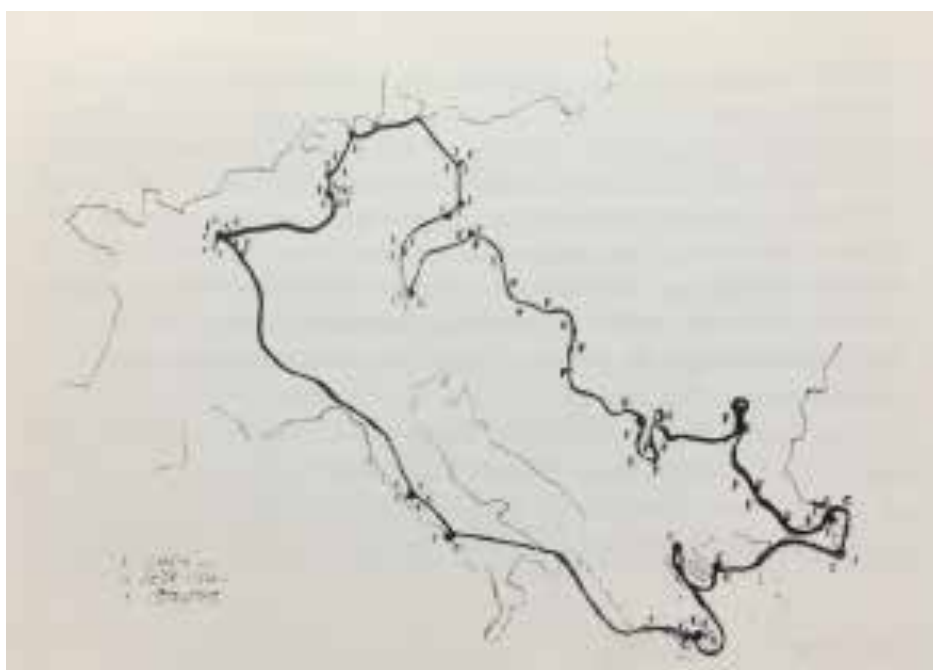


Ilustração 29 — The Useful Voyage, mapa da viagem de 1911, de Charles-Edouard Jeanneret. (Jencks, 1987, p. 30)

Destaca o interesse nos lugares consoante a culture (C), folk (f), industrial (I). Berlim, Dresden, Praga, Viena, Vacz, Budapeste, Baja, Giorgavo, Belgrado, Knajevaz, Naitscha, Bucareste, Tirnovo, Galvoro, Schipka, Kasanlic, Andrinopla, Rodosto, Constatinopla, Dafné, Brousse, el Athos, Atenas, Itea, Delfos, Patrás, Brindisi, Nápoles, Roma, Pompeya, Roma, Florencia, Lucerna

Como nota, a viagem empreendida por Le Corbusier e o seu amigo Auguste Perret, aconteceu em 1911. Os seus registos deveriam ter sido publicados em 1914 por Gaspard Vallete, pela editora Mercure de France. Mas com o eclodir da Primeira Guerra Mundial nesse mesmo ano, a publicação acabaria por ser cancelada.

O seu livro seria apenas publicado passados cinquenta e quatro anos. Em Julho de 1965, Le Corbusier decidiu finalmente publicá-lo, considerando um importante registo sobre a sua formação como artista e arquitecto.

Charles-Edouard Jeanneret começou a sua viagem do Oriente na Alemanha, a bordo do Expresso do Oriente. Mas cedo percebeu que o comboio não permitia a flexibilidade de tempo que pretendia. Escreveu:

O expresso do Oriente não se demora. Atravessa os países, mugindo, apenas resfolegando alguns minutos na triste parada das grandes estações — insensível às belezas naturais que o acompanham ou que ele perturba. (Corbusier, 2007, p. 37)

Decidiu então renunciar ao Expresso do Oriente, e descer o rio Danúbio de barco. O Danúbio atravessa grande parte da Europa de Leste e permitia uma viagem mais demorada. De barco atravessou a Áustria, a Hungria, a Sérvia, a Bulgária e a Roménia.

Renunciamos ao Expresso do Oriente.

No mapa, um rio colossal corre dos Alpes ao mar Negro, escoia durante dias através de planícies que nos dizem ser quase desertas, e que ele inunda sempre. — No mapa, os traçados vermelhos das vias férreas não se aproximam dos meandros azuis [...]. (Corbusier, 2007, p. 37)

De barco continua por Vacz, Budapeste, Baja, Giorgavo e Belgrado. Estes dias não terão motivado Jeanneret, que anotou estar desiludido com as cidades. Ao invés do Oriente “fervilhante e colorido” que esperava, encontra cidades “sujas e desorganizadas”.

Na noite avistou-se Belgrado. E por dois dias inteiros nos desiludimos [...].

Cidade cem vezes mais incerta do que Budapeste! Porta do Oriente, a havíamos imaginado fervilhante de vida colorida, povoada de cavaleiros resplandecentes, [...].

Capital irrisória. Pior: cidade desonesta, suja, desorganizada. Uma situação admirável, de resto, como Budapeste. (Corbusier, 2007, p. 48)

Os dias seguintes melhoraram. Passou por Knavejaz, Naitscha e Bucareste. Passa pelas “Portas de Ferro”, um “dique moderno” e a partir desse momento, a viagem melhora. Catorze dias após o início da viagem, Jeanneret chega a Bucareste ao anoitecer

E o Danúbio foi bem diferente ao sairmos dali: violento, escuro, agitado. É a Bugária. Em frente das dunas também, nuas e pardas, ou então a planície inundada: é a Roménia. O silêncio e a solidão obstinam-se em torno dessa alma trágica agitada de marulho. Antes a curva de Belgrado, era tudo tão sereno, tão azul! Aqui somente cumes redondos, às vezes desmoronados, de terra amarela que uma erva, em alguns pontos, tenta cobrir. Nenhuma árvore, nenhum arbusto: a aridez em toda a sua grandiosidade. Não há casas. (Corbusier, 2007, p. 50)

Contudo, o Oriente que Jeanneret desejava, só isso ser encontrado após visitar a Turquia. Antes da chegada a Andrinopla escreveu:

E já estou farto de contar as noites passadas sob as estrelas, no duro convés dos barcos que nos trouxeram até aqui, ou na areia desta ilha que um sol terrível incandesce, sonhando a alguns quilómetros daqui com os mámores adoráveis do Partenon que ainda não vi! (Corbusier, 2007, p. 70)

Chegado à Turquia, mistura-se com os locais, vivendo sob os seus costumes e cultura. Abandonou o barco e voltou ao comboio. Em Kasanlik, descreveu a visita a um restaurante típico, o sítio, as pessoas, a comida e os costumes. O modo como o espaço se organiza e as janelas, “aberturas que deixam escapar os aromas pela rua”, as pessoas nas suas “grandes túnicas e turbantes” que lavam as mãos e a boca com sabão e a dieta vegetariana que resulta no desconhecimento da faca de mesa. Chegado a Constantinopla, Jeanneret começou a descobrir o Oriente que imaginava. “Há um jorro de amarelo e ouro. Há todos os marmóres dos sultões e todas as gemas dos serralhos!” (Corbusier, 2007, pp. 76, 80).

Considerava Pera, Istambul e Scutari uma trindade. Durante sete semanas visitou e registou as obras da cidade. Teve oportunidade de estar um dia no mar Negro e ao voltar a cidade, descobre uma linha do horizonte, que pela descrição, surpreendeu Charles-Edouard Jeanneret.

Partíamos. Deixávamos a cidade conquistada e dourada. Havia-nos sido dado um descanso de vinte e quatro horas, isto é, submeteram-nos a uma quarentena “turca moderna” na saída do mar Negro. [...]. Devíamos tornar a passar ao largo de Constantinopla. Foi em plena tarde deslumbrante. [...]. A luz estava atrás de de Istambul, que era como um monólito dela. A vibração da luz formava-lhe na água uma base de brancura onde passavam essas velas e onde ancoravam os paquetes. [...]. A evaporação do mar fundia-se nessa contraluz, e essa grande contraluz estendia-se até mihrimah, destacava-se contra um céu aniquilado de claridade. — Creio que nunca vou rever uma tal *unidade!* (Corbusier, 2007, p. 131).

Jeanneret viu-se forçado a sair de Istambul quando, durante umas das noites foi acordado por um enorme incêndio consumia três partes da cidade. Os prédios em torno do Ministério da Guerra, depois o bairro contíguo e culminando com a mesquita Chah Zadé e as milhares de casas em madeira envolventes à zona. Forçado a abandonar a cidade, e sabendo que partes das obras que tinha visto estavam reduzidas a escombros, Jeanneret preferiu não escrever mais sobre a cidade.

Depois de Istambul, o outro ponto alto da viagem foi Atenas. Visitou a Acrópole e o Partenon, que o deixaram a sua marca em Jeanneret. “Os templos são a razão dessa paisagem. Quanta luz!” (Corbusier, 2007, p. 186). Fez inúmeros registos sobre a Acrópole e escreveu sobre como em 1687, servindo de paiol, o Partenon explodiu, mas manteve-se em pé. Terminou o capítulo sobre o Partenon, escrevendo:

Minha decisão está tomada: não abordarei uma nova cultura. O gesto das Pirâmides é vasto e estou muito cansado. O rumo será a Calábria e não Chipre. Não verei nem a mesquita de Omar, nem as Pirâmides... No entanto escrevo com olhos que viram a Acrópole e partirei feliz.

Oh!

Luz!

Mármore!

Monocromia!

Frontões abolidos, mas não o do Partenon, contemplador do mar, bloco de um outro mundo. Aquele que toma um homem e o coloca acima do mundo. Acrópole que escuta, que eleva. A alegria da recordação toma-me por inteiro, e é fortalecedor o sentimento de levar a visão dessas coisas como uma parte nova do meu ser, agora inseparável. (Corbusier, 2007, p. 205).

Após a visita a Atenas, Jeanneret regressa ao sul de Itália, ao que considerou um regresso ao Ocidente. Terminou o seu livro, escrevendo:

Tudo leva a distinguir os turcos. Eram polidos, graves, tinham o *respeito* da presença das coisas. Sua obra é imensa e bela, grandiosa. Que unidade! Que imutabilidade! Que sabedoria! Os crepúsculos no adro das grandes mesquitas...

Por que nosso progresso é feio? Por que is que têm ainda um sangue virgem se apressam a tomar de nós o pior? As pessoas têm gosto pela arte? Será que não é seca Teoria continuarmos fazendo arte? Será que nunca mais teremos a *Harmonia*? Restam-nos santuários para duvidar eternamente. Lá, nada se sabe do hoje, estamos sempre no outrora; o trágico e a alegria exultante se tocam. Somos inteiramente sacudidos porque o isolamento é completo...É assim na Acrópole, nos degraus do Partenon. Vemos realidades de outrora e o mar mais além.

Tenho vinte anos e não posso responder... (Corbusier, 2007, p. 208).

Quando regressado à Suíça após a sua viagem, Charles-Edouard começou a alterar a sua prática arquitectónica. Alterou a sua linguagem formal, onde começou a depurar e simplificar as formas nas suas obras. Uma influência que espelha a sua experiência do Oriente.

Carlos Ferreira Martins, que escreveu o posfácio da obra de Le Corbusier em 2004, afirma que a obra de Le Corbusier pode ser dividida em duas grandes fases. A primeira fase compreendida entre os anos de 1913 e 1929, e a segunda fase, de 1946 até ao fim da sua obra. A referida primeira fase corresponde ao período que melhor reflecte a influência das suas viagens. Mais do que perceber a experiência da viagem, interessa saber quais foram os resultados na prática arquitectónica de Le Corbusier.

[...] é conhecida a tendência de dividir a obras de Le Corbusier em dois grandes períodos: o primeiro, compreendido entre a elaboração do esquema Dom-ino, em 1913, e o projecto da vila Savoye, em 1929, e o segundo, entre a Unidade de Habitação de Marselha, em 1946, e os últimos monumentos em Chandigarh. O primeiro aparece como racionalista, abstracto, cartesiano, expressivo, evocador do primitivo ou do arcaico. (Martins, 2004)

Ora, se a considerada primeira fase começa com o modelo Dom-ino, quatro anos depois, em 1918, Jeanneret em conjunto com Amédée Ozenfant, escreveram o livro *Après de Cubisme*. Esta publicação veio a lançar as bases para o movimento nomeado Purismo. O movimento purista, que incluía arquitectura e pintura acabaria por dar origem ao *L'Esprit Nouveau* (o Espírito Novo). Em 1920, numa revista homónima, *L'Esprit Nouveau*, Jeanneret e Ozenfant escreveram sobre o uso da forma, citando Cézanne, que afirmou “Tudo são esferas e cilindros”. Será com o decorrer destas publicações que Charles-Edouard Jeanneret começou a assinar como Le Corbusier.

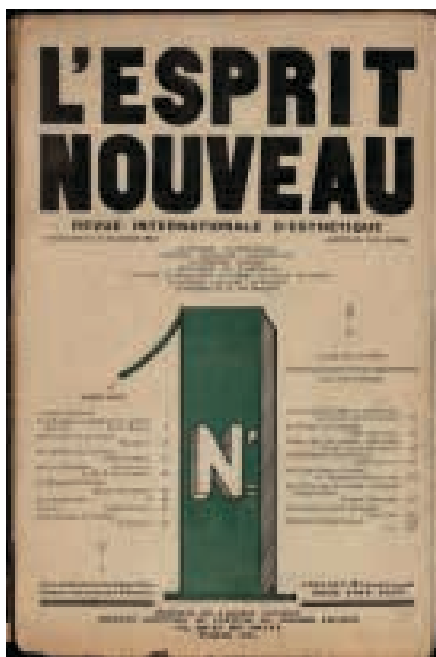


Ilustração 30 — Esprit Nouveau, nº1, 1920
(Dipartimento di Architettura Roma Tre, 2019)

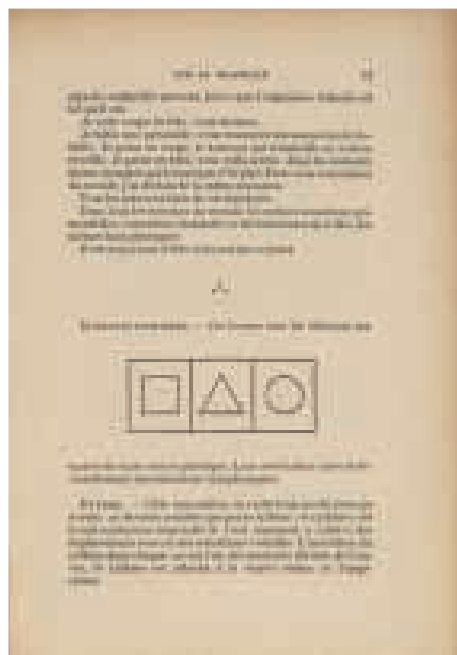


Ilustração 31 — Esprit Nouveau, nº1, p.41, 1920,
(Dipartimento di Architettura Roma Tre, 2019)

Do mesmo modo que a Natureza era vista por Cézanne, também a arquitectura devia ser abordada a partir de sólidos simples (esferas, cones, cilindros e cubos). Na segunda publicação da revista l'Esprit Nouveau, escreveu:

Autrement dit, une architecture, c'est une maison, temple ou usine. La surface du temple ou de l'usine, c'est pour la plupart du temps, un mur troué de portes et de fenêtres; ces trous sont solvants des destructeurs de forme; il faut en faire des accusateurs de forme. Si l'essentiel de l'architecture est sphères, cônes et cylindres, les génératrices et les accusatrices de ces formes sont à base de pure géométrie. (Corbusier, 1921)

Em 1923 publicou o livro *Vers une Architecture* onde escreveu sobre o volume, a superfície e o plano. O seu discurso, influenciado pela viagem ao Oriente, usa referências da arquitectura egípcia, romana e grega. Escreveu um conjunto de três textos a que chamou "Três Lembretes aos Senhores Arquitectos". Afirmava: "O volume e a superfície são os elementos onde se manifesta a arquitectura. O volume e a superfície são determinados pela planta. É a planta que é a geradora." Na continuação do texto, escreveu sobre as formas arquitectónicas que observou e referenciou as suas ideias. Escreveu que a arquitectura egípcia, grega e romana, são uma arquitectura de prismas, cubos e cilindros, triédros e esferas. Exemplificou o seu discurso com as Pirâmides, o templo de Luxor, o Partenon, o Coliseu e a Vila Adriana. (Corbusier, 1923, p. 19)

Sobre a superfície escreveu tratar-se do “envelope” do volume. Através da superfície é possível trabalhar o volume. Le Corbusier escreveu:

Un volume est enveloppé par une surface, une surface qui est divisée suivant les directrices et les génératrices du volume, accusant l'individualité de ce volume.

Les architectes ont aujourd'hui peur des constituantes géométriques des surfaces.

Les grands problèmes de la construction moderne seront réalisés sur la géométrie.

Assujettis aux strictes obligations d'un programme impératif, les ingénieurs emploient les génératrices et les accusatrices des formes.

Ils créent des faits plastiques limpides et impressionnants. (Corbusier, 1923, p. 23)

Sobre a planta, Le Corbusier afirmou ser a geradora do espaço e da organização do espaço. Fundamentou as ideias com o conhecimento adquirido nas suas viagens. Apresentou quatro desenhos, de quatro obras visitadas em viagem, que exprimem a importância da planta.

Le plan est générateur.

Sans plan, il y a désordre, arbitraire.

Le plan porte en lui l'essence de la sensation.

Les grands problèmes de demain, dictés par des nécessités collectives, posent à nouveau la question du plan.

La vie moderne demande, attend un plan nouveau pour la maison et pour la ville. (Corbusier, 1923, p. 33)



Ilustração 32 — Desenho de Le Corbusier, (Le Corbusier, 1923, p.35)



Ilustração 33 — Desenho de Le Corbusier, (Le Corbusier, 1923, p.36)

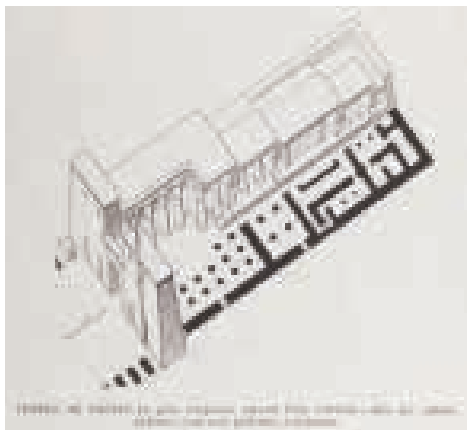


Ilustração 34 — Desenho de Le Corbusier, (Le Corbusier, 1923, p.37)



Ilustração 35 — Desenho de Le Corbusier, (Le Corbusier, 1923, p.38)

A crescente industrialização e a importância da máquina estiveram no centro deste movimento. A necessidade de uma conciliação entre arquitectura e a máquina, levaram Le Corbusier a desenvolver vários projectos como “máquinas de habitar”. Um dos seus objectivos com a ideia de máquina, seria estabelecer uma padronização nos elementos construtivos. Projectos como as Casas Dom-ino, a Casa Citrohan e a Villa Savoye. Nestes projectos, expõe as intenções para a sua arquitectura, uma planta livre, fachada livre, pilotis, terraço-jardim e janelas corridas ou panos de vidro. A casa, como “máquina de habitar” devia garantir pisos iluminados, abrigo contra intrusos — como o calor, o frio, pessoas — e circulação rápida e cómoda. O seu livro Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, uma compilação das suas experiências a propósito de um ciclo de dez conferências na América do Sul, Le Corbusier escreveu:

O problema que assume um carácter de urgência, em todos os países, é o da construção de casas necessárias ao alojamento das multidões que o fenómeno maquinista concentrou nas grandes cidades. A descrição é inútil. Os factos aí estão. Colocou-se o problema da quantidade. Além do mais, impõe-se uma rigorosa economia e sabemos o motivo.

Ora apenas a arquitectura está à margem dos métodos do maquinismo. Explicação: o ensino nas escolas é ditado pelas Academias. Estas cultivam o passado. O governo e os diplomas que ele expede impuseram oficialmente um conceito de arquitectura, desesperadamente ultrapassado, a uma opinião entregue, até nova ordem, a outras preocupações que não a de verificar quais são os credos que vigoram no momento. A opinião aceita ou, pelo menos tolera. Os profissionais constroem uma multiplicidade de praticantes de determinados ofícios vive disso. [...]

Trata-se, na verdade, de alojar os homens. Em princípio, famílias. Alojjar alguém é garantir-lhes certos elementos de importância vital, [...]. É assegurar: pisos iluminados, um abrigo contra os intrusos: as pessoas, o frio, o calor, etc. Circulação mais rápida entre

os diversos cômodos do apartamento, adaptado ao século actual, uma escolha dos objectos da casa.

Estes diversos elementos constituem um organismo material que baptizei em 1921 (Esprit Nouveau): Máquina de Morar. [...]

Se a expressão provocou furor é porque contém o termo “máquina”, que representa evidentemente para todos os espíritos a noção de funcionamento, rendimento, trabalho, produto. E o termo “morar” representando precisamente as noções de ética, status, organização da existência, sobre os quais reina o mais total desacordo. (Corbusier, 2004, pp. 93, 94)

O movimento Purista foi influenciado por estas casas de Le Corbusier. Uma arquitectura geométrica, proporcionada e depurada. Poucos parágrafos depois da anterior citação, Le Corbusier descreveu como gostaria que a arquitectura evoluísse. Escreveu que a arquitectura deveria “explorar novas formas de padronização, industrialização e taylorização”. Este método aplicado a uma escala urbana, conseguia também resolver os problemas do urbanismo e das circulações viárias. Comparou as redes viárias a um rio. Pequenas vias ligadas a vias maiores e artérias, ajudavam a circulação do tráfego de forma mais eficaz. Deveriam também existir os “portos”, pontos de desembarque de passageiros e para estacionamento dos automóveis. . (Corbusier, 2004, p. 97)

Escreveu que a industrialização e padronização levaria a “casa a seco”, uma habitação construída em fábrica, “como automóveis”, e “montada no terreno por montadores e não mais por um bando exasperante de pedreiros, carpinteiros, marceneiros, mão-de-obra especializada em coberturas de zinco, telhados, revestidos de gesso, electricistas, etc”. (Corbusier, 2004, p. 98)



Ilustração 37 — Maqueta da casa Citrohan, (Fondation Le Corbusier, 2019)



Ilustração 38 — Maqueta da casa Citrohan, (Fondation Le Corbusier, 2019)



Ilustração 36 — Casas Weissenhof-Sieglund, (Foundation Le Corbusier, 2019)



Ilustração 39 — Casas Weissenhof-Sieglund, (Foundation Le Corbusier, 2019)



Ilustração 40 — Villa Savoye, (Fondation Le Corbusier, 2019)



Ilustração 41 — Villa Savoye, (Fondation Le Corbusier, 2019)

As ideias para as casas anteriormente referidas, escreveu sobre a ideia de células dentro da mesma casa. Ideia que Le Corbusier teria aproveitado da importante viagem que fez ao Mosteiro da Cartuxa de Ema. O próprio escreveu sobre a arquitectura do

Mosteiro, bem como o lugar com que se implantava, que descrevia como um lugar magnífico e o mais belo recorte de paisagem da Toscana.

A célula na escala humana está na base de tudo.

Permitam-me mostrar-lhes por quais caminhos mediante vinte anos de curiosidade atenta, adquirimos determinadas certezas.

A origem destas pesquisas, realizadas por minha iniciativa, remonta à visita à *Cartuxa d'Enza*, nos arredores de Florença, em 1907. Vi, naquela paisagem musical da Toscana, uma *cidade moderna* que coroava a colina. É a mais nobre silhueta da paisagem, ali está a coroa ininterrupta das celas dos monges¹⁸; cada cela tem vista para a planície e dá para um jardimzinho situado em um nível inferior, inteiramente murado. Imaginava jamais poder encontrar uma interpretação tão alegre do que é uma morada. Na parte dos fundos de cada cela há uma porta e um postigo, que se abrem para uma rua circular. Esta rua é coberta por uma arcada: o claustro. Ali funcionamos serviços comuns: orações, visitas, refeições, enterros.

Esta “cidade moderna” é do século XV.

Conservei a sua radiosa visão durante muito tempo.

Em 1910, regressado de Atenas, visitei mais uma vez a Cartuxa.

Um dia, em 1922, falei dela ao meu associado Pierre Jeanneret. No verso de um cardápio de restaurante desenhamos espontaneamente os “immeubles-vilas”; a ideia estava formulada. As plantas detalhadas dos edifícios-vila¹⁹ podem ser vistas, daí a alguns meses, em nosso grande estande de urbanismo do Salão de Outono (“Uma cidade contemporânea para três milhões de pessoas”). (Corbusier, 2004, p. 98)

Le Corbusier continua o seu texto, especificando qual a estratégia que tinha adoptado para as casas da Flandres, com dimensões, número de pisos e estrutura da casa.

Eis a solução de 1914, denominada: *as casas “Dom-ino”*. Estudo as velhas e célebres casas da arquitectura de Flandres. Desenho seu esquema: descubro que são casas de vidro: séculos XV, XVI, XVII. Então imagino o seguinte: uma construtora (sem recorrer ao emadeiramento, mas por meio de um material de construção engenhoso) levantará o esqueleto da casa: seis pilastras, três pisos, a escada. Dimensões 6 x 9 metros. Pilastras padronizadas, a uma distância padrão de 4 metros; dos dois lados e, sobre as nervuras em balanço, um ponto de apoio que não está directamente debaixo delas, de 4:4=1. Essa superfície seria favorável.

Tentei inúmeras combinações de plantas no interior desse esqueleto de sustentação. Tudo era possível.

¹⁸ “É bom lembrar que a palavra francesa *cellule* significa tanto “célula” como “cela”. (Legendado por Le Corbusier.) (Corbusier, 2004, p. 98)

¹⁹ “O termo “vila” é usado aqui em sua acepção decorrente do francês e do italiano *villa*, “residência com certo requinte, cercada por jardim”. Já a palavra *immeuble* tem mais o sentido de “edifício de vários andares” do que “imóvel”, termo mais genérico. (Corbusier, 2004, p. 98)

Eu dispunha automaticamente de janelas corridas ou de panos de vidro, mas não tinha consciência do facto. (Corbusier, 2004, p. 100)

[...]

Havia algo de muito novo: não se colocariam portas e janelas em aberturas que fossem obras de pedreiros, mas seriam instaladas portas, janelas, armários, aos quais a altura padronizada dos pisos e as distâncias constantes das pilastras possibilitariam fixar com facilidade. Colocados esses elementos, *levantavam-se as paredes em torno deles*, isto é, enchimentos.

Lá estava completa a tese da casa industrializada, em série, de esqueleto padronizado e com planta interna livre que conseguimos finalizar hoje, decorridos quinze anos! Não me tinha dado conta disso, pois estávamos absorvidos por outras tarefas difíceis. (Corbusier, 2004, p. 100)

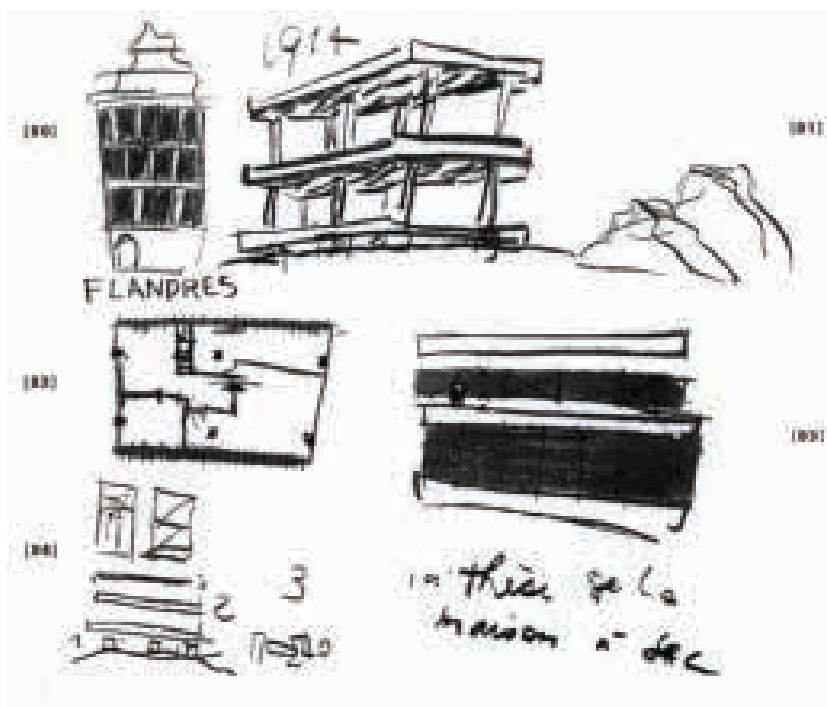


Ilustração 42 — Esquissos de Le Corbusier sobre as casas “Dom-ino”. (Corbusier, 2004, p.101)

Com o desenvolvimento das propostas de casas em célula à escala humana, a “casa a seco”, produzidas por mão-de-obra especializada em fábricas, Le Corbusier transpõe a sua ideia também para os arranha-céus.

Antes que eu arranque esta folha, notem ainda a etapa vencida: a casa é feita na fábrica, padronizada, industrializada e taylorizada. Ela é posta num vagão de trem e vai para qualquer lugar; *montadores* a montam. Uma clientela de poucos recursos, numerosa e dispersa, poderá ser atendida. Os pilotis adaptam-se a todas as formas de terreno. No interior a planta é *livre*, pode ser disposta à vontade.

Estes métodos de industrialização através da padronização nos levam naturalmente ao arranha-céu: sua forma é determinada pela superposição [sobreposição] de células na

escala humana. O solo está livre. Mais tarde, poderemos falar de urbanismo. (Corbusier, 2004, p. 103)

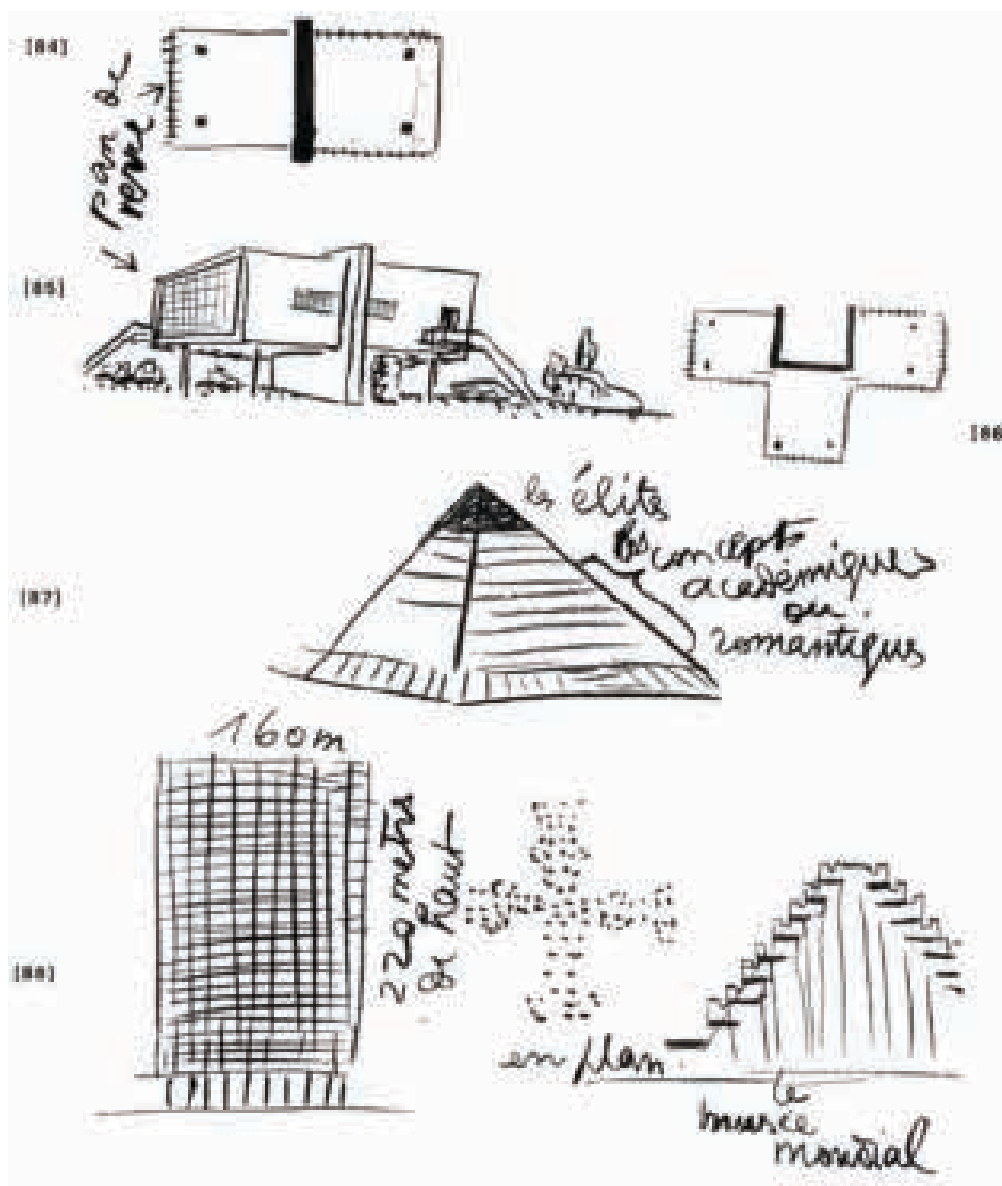


Ilustração 43 — Esquissos de Le Corbusier sobre o arranha-céus, (Corbusier, 2004, p.102)

Mais adiante no mesmo livro, ainda sobre a influência do Mosteiro da Cartuxa de Ema, Le Corbusier escreveu sobre a relação entre o que viu no Mosteiro e as suas ideias para as *vilas*, a organização dos espaços numa planta livre e como trouxe a atmosfera exterior para o interior da *vila*. Escreveu que tanto o mosteiro como os seus “edifícios-villa” eram ambas interpretações das células a uma escala humana. Registou estar feliz por ter percebido que “Minhas ideias revolucionárias situam-se na história, em todas as

épocas e em todos os países. (As Casas da Flandres, os pilotis do Sião ou das palafitas lacustres, a cela de um monge em plena beatificação.” (Corbusier, 2004, p. 103)

Continua com a descrição mais específica do que propôs. “uma célula com dois pisos, um andar com duas alturas. No bloco inferior, atrás, projecto uma *rua* no ar, algo diferente do passeio sobre o solo.” Sobre esta “rua no ar”, faz uma descrição dos seus objectivos. A designação de “rua, de preferência corredor”, devia enfatizar o seu propósito. Um dispositivo de circulação horizontal a 6,12,18 e 24 metros do solo. Ruas que “alcançam no ar, a uma distância útil, grupo de elevadores, rampas ou escadarias que estabelecem a ligação com o solo da cidade.” A partir destas ruas, o utilizador poderia subir até ao “tecto-jardim, onde estão o solário, a piscina, as salas de cultura física, as pequenas alamedas em meio à vegetação dos jardins suspensos.” (Corbusier, 2004, p. 105)

Entrando na villa, a planta é livre. A distribuição interna poderia ser decidida pelo morador, possibilitando uma personalização dos espaços. Diferentes materiais poderiam ser combinados como os conhecidos “panos de vidro”. As diferentes cotas dos espaços internos permitiam a sala de almoço e de estar sobrepostas. A sala de estar daria acesso para os “jardins suspensos e fechado de três lados. Realizamos o Pavilhão de l’Esprit Nouveau em 1925 para mostrar que este jardim é magnífico.” Expressou que estes jardins suspensos, “parece-me a fórmula moderna e prática de usufruirmos do ar, e está ao alcance imediato do centro da vila.” As villas seriam isoladas entre si pelos jardins, multiplicados em diferentes células. (Corbusier, 2004, p. 105)

Exemplifica as suas ideias com um desenho esquemático, e uma legenda desse mesmo desenho.

Desenhemos no corte, O giz verde assinala os jardins, o vermelho, o cubo habitável das vilas, o amarelo, as “ruas no ar”, ligadas por passarelas, acima da calçada, numa ordenação vertical e que levam ao grande espaço dos serviços de uso comum. Mais embaixo estão as garagens, onde cada morador irá encontrar seu veículo. [92-92 bis]

Perceberemos, no mesmo corte transversal, outro sector amarelo, que é a fábrica dos serviços de uso comum. Aqui está ele, [93], ocupando toda a extensão deste novo corte. *Fábrica de serviços comum.*

[...]

[...], porém notemos o seguinte: com tais edificações, reina um novo módulo na fachada. Estes panos de vidro, animados pelas grandes aberturas dos jardins (6 metros), suscitam

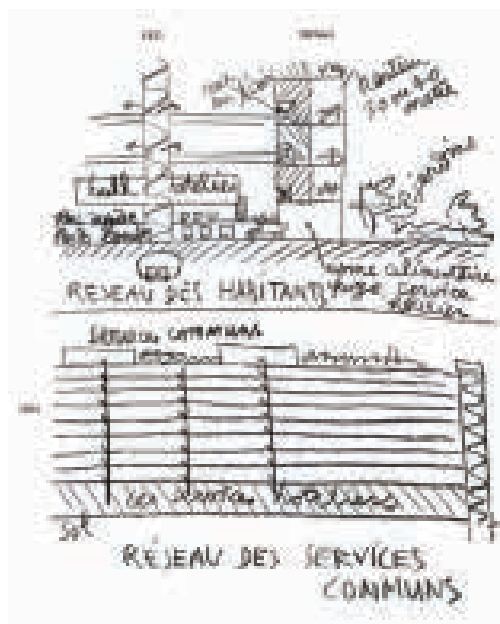


Ilustração 44 — Desenho de Le Corbusier, corte esquemático da habitação proposta, (Corbusier, 2004, p. 106)

uma nova visão arquitectónica. O aspecto da cidade mudará. Os grandes traçados do urbanismo disporão de uma arquitectura com uma regulamentação de 6 metros, em substituição à regulamentação actual de 3 metros. (Corbusier, 2004, pp. 103, 107)

Como Le Corbusier afirmou antes, no mesmo livro de 1930, que a ideia de arquitectura e estilo não devem ser confundidas. As suas formas depuradas vão ao encontro desta ideia que a arquitectura são mais do que estilos. O essencial no exercício da arquitectura vem de um acto de organizar.

Desenho coisas conhecidas por todos: esta janela Renascença flanqueada por duas pilastras e uma arquitrave, sobre a qual eleva-se um frontão vazado; este templo grego; este entablamento dórico, este aqui é jónico e o outro, coríntio. E, em seguida, esta “composição” que, conforme vêem, é “compósita” e comum, desde há muito a todos os países e serve para todos os usos.

Pego um giz vermelho e traço uma grande cruz sobre elas! Elimino estas coisas dos meus instrumentos de trabalho. Não me sirvo delas, elas não atulham minha mesa de trabalho.

Escrevo com firmeza: “*Isto não é arquitectura, são estilos*”.

Para que ninguém faça mau uso de minhas afirmações, para que não me façam dizer aquilo que não penso, escrevo ainda:

“vivos e magníficos em sua origem,

hoje não passam de cadáveres

ou de mulheres de cera!”

A arquitectura é um acto de vontade consciente.

Arquitectar “é colocar em ordem”.

Pôr em ordem o quê? Funções e objectos. Ocupar o espaço com edifícios e estradas. Criar receptáculos para abrigar os homens e criar comunicações úteis para chegar até eles.

Agir sobre os nossos espíritos mediante a habilidade das soluções, sobre nossos sentidos

por meio das formas propostas a nossos olhos e das distâncias impostas a nossa caminhada. Comover, por meio do jogo das percepções a que somos sensíveis e das quais não podemos nos desvencilhar. Espaços, distâncias e formas, espaços interiores

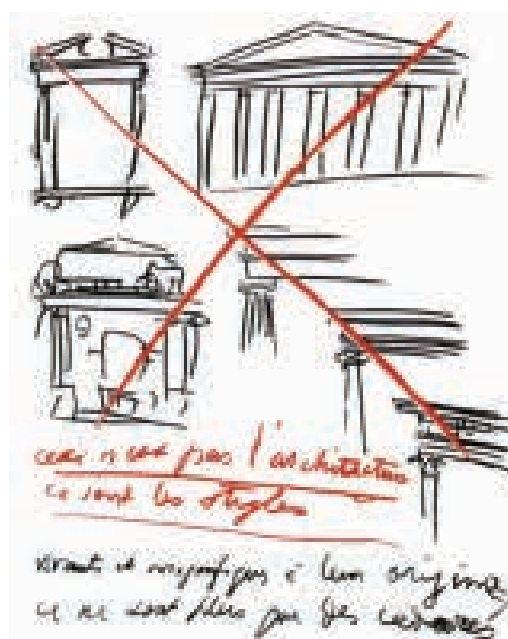


Ilustração 45 — Desenho de Le Corbusier, corte esquemático da habitação proposta. (Corbusier, 2004, p. 79)

e formas interiores, caminhadas interiores e formas exteriores, espaços exteriores — quantidades, pesos, distâncias, atmosferas, é com isto que agimos. São estes os acontecimentos que estão em causa. (Corbusier, 2004, p. 78)

A arquitectura é um encadeamento de acontecimentos sucessivos, que vão da análise à síntese. [...] Intervém um verdadeiro deleite espiritual ao lermos o problema resolvido e alcançamos uma percepção de harmonia graças à quantidade aguda de uma matemática que une cada elemento da obra aos demais e o conjunto dela a esta outra entidade que é o meio, o local.

[...]

Todas as grandes obras da tradição, aquelas que, sem excepção, constituem, elo após elo, a corrente clássica, foram revolucionárias quando surgiram. (Corbusier, 2004, p. 160)

Passados três anos da sua publicação aqui citada, aconteceu o IV CIAM em Atenas, e resultante do debate em torno do tema “A Cidade Funcional” surge a Carta de Atenas. Este foi um debate onde Le Corbusier participou activamente e acabou por redigir o documento final, onde se expunham os princípios e directrizes do urbanismo moderno. Os avanços da mecanização e dos sistemas de construção padronizados continuavam em evolução, sustentado a sua produção ideológica e arquitectónica. O próprio justifica as suas propostas formais:

“O cubo é moderno porque favorece sem desperdício a exploração máxima de uma planta de locais de trabalho ou de habitação. É contemporâneo porque, nos nossos climas, a chegada recente do betão armado permitiu, só ele, a sua realização. Também é uma bela forma pura. [...] o trabalho moderno só é agradável de observar quando um encadeamento feliz põs em ordem todos os factores, em benefício da sensibilidade.” (Corbusier *apud* Costa, 2016, p.44)

Com o estudo das suas viagens em paralelo com a obra produzida, podemos então afirmar que Le Corbusier utilizou a viagem como uma ferramenta para a sua produção arquitectónica, e acabou por marcar o seu imaginário arquitectónico. Conheceu e respeitou o testemunho da História, adquirindo conhecimento para estimular a sua produção arquitectónica e para lançar as bases, do que considerava ser a arquitectura no futuro. Contudo, o estudo do passado devia servir o presente, melhorando as condições actuais da arquitectura. Sobre os estudos da tradição, ou folclore como designa, Le Corbusier escreveu que não pretendem “explorar” o passado. Não interessa copiar modelos, mas sim entender os seus princípios e reinterpretá-los no presente.

“O folclore põe em jogo a intenção poética, a intenção de acrescentar ao terra-a-terra o benefício da sensibilidade, a manifestação de um instinto criador. Folclore, flor das tradições. Flor... Por flor queremos expressar a expansão, a irradiação da ideia motriz...

E não incitar a copiar flores, em pintura ou em escultura, em borado ou cerâmica... O folclore, um objecto de estudo, e não de exploração. O estudo do folclore é um ensinamento.” (Corbusier *apud* Costa, 2016, p.48)

Todos os conhecimentos absorvidos do folclore, tradição e História, Le Corbusier adaptou às circunstâncias de cada projecto. Tendo em conta a orientação solar e a topografia, o lugar de projecto era aproximado com o devido respeito e influenciando a obra final. A noção de escala, volumetria, e forma exterior, bem como a circulação e organização interior. “Aprendi a ver como eram diferentes os climas, diferentes raças, diferentes culturas... e os homens espalhados por todas as partes, também eram diferentes.”

“No entanto as regiões não se confundirão, pois as condições climáticas, geográficas, topográficas, a multiplicidade de raças e mil coisas ainda hoje profundas, sempre orientarão a solução, em direcção a formas condicionadas.” (Corbusier *apud* Costa, 2016, p.49)

4. FERNANDO TÁVORA E REGIONALISMOS

4.1. PORTUGAL E FORMAÇÃO

Fernando Luís Cardoso de Menezes de Tavares e Távora, nasceu a 25 de Agosto de 1923 na freguesia de Ildefonso, no Porto, no seio de uma família conservadora, culta e interessada pela História e cultura, descendente da nobre linhagem dos Távora. O seu pai era Dom José Pinto de Tavares Ferrão, (1882-1967). Passou os primeiros anos da sua infância nas propriedades da família, entre o Minho e as praias da Foz do Douro, revelando desde cedo uma aptidão para o desenho e um interesse em casas antigas da família.

Comecei [desde cedo] a procurar compreender as razões das coisas. Já com 12 anos, tinha uma casa no Minho que tinha uma torre e uma casa no Sul, horizontal, que já não tinha torre. Tudo isso me prendeu à razão das coisas e eu observo muito as pessoas. [Estou atento] e, portanto isso dá às coisas que eu tenho feito um certo carácter, uma certa identidade. (Távora, Correio do Porto, 2011)

Através do seu pai, cedo começou a interessar-se pelos problemas da casa e das cidades. Interessou-se pela História, pela arquitectura, por diferentes lugares e pessoas. Um livro que o seu pai ofereceu ao seu irmão mais velho resultou numa introdução à obra de Raul Lino. Fernando Távora escreveu:

Tudo começou, creio, quando o meu irmão mais velho, então aluno de Engenharia Civil, executou para a cadeira de arquitectura o projecto de uma habitação fortemente inspirada na “Casa numa terra-de-águas do Minho”, publicado por Lino nas suas “Casas Portuguesas”; meu Pai oferecera o livro a meu irmão com uma dedicatória da qual recordo, com aproximação, a passagem: “... para que sempre te inspires na obra do grande mestre...”. (Távora, 1994, p. sem página)



Ilustração 46 — Fernando Távora. (Clube Jornalismo, 2016).

Concluiu os seus estudos no liceu Alexandre Herculano, em 1940 com a classificação de dezasseis valores. Fez o exame de admissão para a Escola de Belas Artes do Porto, em 1941, com a finalidade de frequentar o Curso Especial de Arquitectura, contrariando a vontade da sua família para que se tornasse Engenheiro Civil, um curso mais prestigiante e mais adequado à sua condição social. Tanto a sua educação como a sua formação, tinham um carácter mais clássico, que acabou por também ser complementado com a sua frequência académica. Após quatros anos, ingressou no Curso Superior de Arquitectura, em Setembro de 1945. Estagiou com o arquitecto Francisco Oldemiro Carneiro, onde realizou vários projectos de grande composição, construção geral, composição decorativa, arqueologia e urbanização, entre os anos de 1946 e 1947. (Universidade do Porto, 2008)



Ilustração 47 — “Brazil Builds”, 1943.
(MoMa, 2017, p. 2)

No fim do seu curso, interessou-se pelo Movimento Moderno. A obras Modernas, Le Corbusier e a influência da arquitectura Moderna brasileira, Niemeyer e Lúcio Costa, pela publicação *Brazil Builds*. Note-se que esta publicação, era um catálogo que compilava uma exposição homónima no *Museum of Modern Art* (Moma), em 1943. Esta publicação foi alvo de desejo de muitos arquitectos da geração de Fernando Távora. Nuno Teotónio Pereira sobre a publicação, escreveu, “Esta publicação, exceclemente documentada, teve enorme repercussão entre os arquitectos portugueses e era considerada um tesouro por aqueles que a possuíam.” (Pereira N. T., pp. 298-305)

No ano de 1945, Távora escreveu “O Problema da Casa Portuguesa”, que conjuntamente com a publicação de Francisco Keil do Amaral “Uma Iniciativa Necessária”, de 1947, são considerados “manifestos” que tinham como objectivo anular a ideia de regionalismo associado ao pitoresco e procurar o verdadeiro regionalismo português.

A casa popular fornecer-nos-á grandes lições, quando devidamente estudada, pois ela é a mais funcional e a menos fantasiosa, numa palavra, aquela que está mais de acordo com as novas intenções.” (Távora, 1946)

A intenção de ambos com este estudo, seria a procura de uma fonte credível sobre a arquitectura. Na sua publicação, Francisco Keil do Amaral afirmou a necessidade de “fontes mais puras e coerentes para a formação de uma arquitectura moderna portuguesa.” Tanto Fernando Távora como Francisco Keil Amaral eram da opinião que era necessário procurar mais raízes nacionais, para além de uma arquitectura formalista suportados por regimes. Instalou-se assim as condições para o Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa, que aconteceu anos mais tarde.

Durante estes anos surgiram dois grupos de arquitectos em Portugal. Em 1946 surgiu o ICAT (Iniciativas Culturais Arte Técnica), dinamizada por Francisco Keil do Amaral. Um ano depois, em 1947, surgiu o ODAM (Organização Dos Arquitectos Modernos). Em 1948, aconteceu o Primeiro Congresso Nacional da Arquitectura em Portugal, realizadas por estes dois grupos.

Até este período, os arquitectos lisboetas estavam distantes do movimento moderno, e os arquitectos portuenses viam-se forçados a procurar referências no estrangeiro. Apenas em 1957 surge a primeira revista de arquitectura que, com a cooperação do ICAT, conseguiu estabelecer o contacto cultural entre Lisboa e Porto.

Foi neste contexto que Távora começa a viajar numa procura de conhecimento. No ano de 1947, fez a sua primeira grande viagem de carro pela Europa, (Espanha, França, Bélgica, Holanda, Suíça e Itália). “No mesmo dia de manhã Picasso, à tarde Leonardo da Vinci”. (Leoni & Esposito, 2005, p. 353)

Os mesmos autores citam novamente Távora, reflectindo o seu desejo de conhecimento.

Quero exactamente conhecer as manifestações artísticas que se encontram na tradição europeia, através de uma viagem que tocara o Egipto (Cairo); a Grécia (Atenas), a Itália

(Roma) e França, uma viagem que me permita determinar as constantes, os elos de ligação entre as Pirâmides, o Partenon, o Panteão e São Pedro, Versalhes e a Torre Eiffel... A determinação deste constante classicismo apresenta-se como indispensável ao meu espírito, tanto desorganizado como com necessidades de certeza. (Leoni & Esposito, 2005, p. 40)

O próprio afirmou que o acto de pensar a arquitectura, não se tratava de uma criação, mas sim realizar o conhecido. “CREAR, [...] desvendar o desconhecido, penetrar no conhecido, aprofundar o reconhecido. Criar é realizar o conhecido, é qualquer coisa muito extraordinário [...]

Numa entrevista a Fernando Távora, explicitou como se interessou pelo Movimento Moderno. Associou o seu interesse pelo Moderno ao contacto com Fernando Lanhas, Júlio Resende, Nadir Afonso e Júlio Pomar. Referiu também a conversa que teve com Carlos Ramos nesta época.

E lembrou-me perfeitamente de ter dito ao arquitecto Carlos Ramos: “Eu vou tentar o moderno”. “Ah sim senhor” disse-me ele. Era um casino o trabalho, e eu entendi que podia ser em estilo moderno.

4.2. MODERNISMO E CRÍTICA

Contextualizando, o movimento Moderno entrou tarde e lentamente no panorama arquitectónico português. Com a revolução de 28 de Maio de 1926, entrou o novo regime político autoritário conhecido como Estado Novo.

Três anos antes, em 1923, formou-se pela IST (Instituto Superior Técnico) o engenheiro Duarte Pacheco. Em 1924 foi convidado para a posição de assistente e em 1925 já leccionava a cadeira de Matemáticas Gerais. Em 1926 tornou-se director interino do IST e acabou, através de consenso entre a direcção, ser nomeado Director efectivo em 1927.

Outra figura que se destacou na cultura portuguesa era António Ferro. Em 1914, com apenas 19 anos, surgiu como editor do Orpheu. Formado em Direito em 1918 pela Universidade de Lisboa, participou em diversas publicações até chegar à política. Estudioso dos regimes fascistas, conseguiu entrevistar Benito Mussolini e Adolph Hitler.

Sobre as décadas de 20 e 30, Ana Tostões escreveu que a arquitectura Moderna em Portugal aconteceu por uma geração de arquitectos, que aliados aos novos materiais conseguiram renovar a linguagem arquitectónica.

A arquitectura modernista que se desenvolve em Portugal nas décadas de 20 e 30 tem uma expressão claramente geracional. Contra todas as expectativas da sua formação revivalista e eclética, os arquitectos modernistas nascidos entre 1896 e 1898 (Pardal Monteiro, Cristino da Silva, Carlos Ramos, Cottinelli Telmo, Cassiano Branco, Jorge Segurado, Rogério de Azevedo) souberam explorar nas potencialidades do betão armado as correspondentes ilações formais. Sem reflexão teórica, a nova geração de arquitectos apostava na renovação linguística, sem integrar os princípios ideológicos do movimento moderno internacional que direccionou o seu enfoque para o problema da habitação, para as questões urbanas, e finalmente para o entendimento da arquitectura como condensador social. Em Portugal, os arquitectos desta geração continuam a trabalhar num registo estritamente formal aplicando, quer uma expressão modernista e internacional, como eclética-historicista e regionalista. Na verdade, a utilização de uma nova linguagem, ainda que decorrente de uma nova maneira de construir que integrava uma concepção funcionalista e racionalista da arquitectura, terá sido assimilada apenas como mais um estilo disponível. (Tostões, 2004, p. 10)

Mas com a implantação da ditadura do Estado Novo, as ideologias políticas tiveram um forte impacto na produção artística, principalmente na arquitectura. Um Estado autoritário, seguindo os modelos de influência alemã e italiana (dois regimes também autoritários, com Hitler e Mussolini).

A figura central de António de Oliveira Salazar, acompanhado por António Ferro e Duarte Pacheco influenciaram toda a produção arquitectónica, e conseqüentemente abrandaram a entrada das premissas Modernas em Portugal.

Aos arquitectos vai possibilitar a afirmação do seu estatuto profissional através da construção dos mais significativos equipamentos públicos modernistas. Assim, numa primeira fase de afirmação do poder, a procura historicista e regionalista tende a suspender-se, sobrepondo-se uma crescente utilização de modelos internacionais entendidos como mais um “estilo”, o moderno temperado pela monumentalidade e pelos valores de dignidade que integram o sentido da obra pública. (Tostões, 2004, p. 11)

Em 1933, por sugestão de António Ferro, e à semelhança dos outros regimes autoritários, criou um órgão encarregue da propaganda oficial. O S.P.N. (Secretariado de Propaganda Nacional). Para divulgar e incitar ao pensamento Moderno, foram criados prémios para a arquitectura, que impulsionaram o Moderno. Mas este apoio foi camuflado por um interesse autoritário. José Augusto França escreveu sobre as regras que eram impostas à construção.

[...] limites dum indispensável equilíbrio, conseguido, sofrido — mas resolvendo uma revolta que não deverá nunca levar à loucura das formas. Aí se define uma estética que seria a da “segunda geração”, [...] nos seus parâmetros meio cosmopolitas meio nacionalistas, decorativos e modestamente ousados. (França J. A., 1974, p. 203)



Ilustração 48 — Praça do Areeiro, Cristino da Silva, 1938. (António Passaporte,, não datado)

Durante a primeira década do Estado Novo divulgou-se o Modernismo. Duarte Pacheco acabou por ocupar o cargo de ministro da Obras Públicas. Com uma intervenção centrada na área de Lisboa, surgiram várias obras que reflectiam esse Modernismo. Obras como o liceu D. Filipa de Lencastre, por Carlos Ramos ou o novo *campus* do Instituto Superior Técnico, por Porfírio Pardal Monteiro.

O novo Instituto Superior Técnico, projectado em 1927 por Pardal Monteiro, constitui o paradigma levando a arquitectura à escala da cidade. Criando uma moderna acrópole, agenciou um desenho urbano que dignamente terminava umas das franjas das Avenidas Novas, corrdenando a implantação de outros equipamentos modernos: o Instituto Nacional de Estatística, a frente de moradias modernistas (como a excelente casa Bellard da Fonseca de Cristino da Silva) ou mais adiante a Casa da Moeda. Primeira grande obra pública do regime, [...] (Tostões, 2004, p. 11)



Ilustração 49 — Liceu D. Filipa de Lencastre, Carlos Ramos, 1929, (José Augusto França, 1991, p.230)



Ilustração 50 — Instituto Superior Técnico, Porfírio Pardal Monteiro, 1927.(Autor não identificado, posterior a 1935)

Mas o regime impôs a sua autoridade e influência, limitando o Moderno. O final da década de 30 ficou marcado pela obra do Areeiro, por Cristino da Silva. Seguindo as recomendações do regime, o projecto demonstra intenções simbólicas históricas. Com estas limitações e exigências impostas pelo regime, José Augusto França escreveu ter terminado o Modernismo em Portugal.

Ali pode considerar-se findo o modernismo arquitectural dos anos 20-30, enterrado por quem o propusera, por esses arquitectos que a vida venceu ou que a ela não puderam nem souberam impor-se, geração individualista, sem coesão de classe, nem programa ou actividade cultural comum. (França J. A., 1974, p. 243)

Ora, passados dois anos, aconteceu a Exposição do Mundo Português. A comemoração dos centenários da fundação de Portugal (1140), e a Restauração da Independência (1640). A década de 40 foi marcada por uma arquitectura influenciada pelo regime.

A Exposição do Mundo Português exigiu a requalificação da antiga zona industrial de Bélem. A praça do Império, os pavilhões temporários, o padrão dos Descobrimentos, toda esta zona foi planeada e construída para a Exposição de 1940. Organizada em três secções, Histórica, Etnografia Metropolitana e Colonial, o intuito da Exposição também foi mostrar as grandes conquistas e glórias da nossa História.

A exposição fornece os tópicos: numa organização espacial facilmente legível, evidenciam-se os valores de monumentalidade, os atributos de carácter histórico nos elementos arquitectónicos usados e a exaltação da ruralidade como exemplo da reconstituição das aldeias portuguesas. Está lançado um certo conceito de linguagem para servir um certo conceito de nacionalismo. (Fernandez, 1985, p. 30)

Em 1943 o engenheiro e ministro das Obras Públicas, Duarte Pacheco faleceu e “as iniciativas logo abrandaram de ritmo e se amesquinham, entrando-se num período em que só os defeitos do gosto do ministro continuavam a agir, sem contrapartida as suas virtudes” (França J. A., 1974, p. 245).



Ilustração 51 — Mapa da Exposição do Mundo Português, 1940. (Emerson, 2013)

Consolidou-se o estilo conhecido como Português Suave, onde se construiu com uma linguagem revivalista e eclética, com elementos tradicionais, como os alpendres, beirados, azulejos, pedras e cantarias. A década de 1940 foi marcada por uma dualidade entre a produção de arquitectura Moderna ou arquitectura portuguesa.

“Começa, finalmente, a ser impossível para os arquitectos mais jovens e menos obsequiados com as encomendas públicas da década anterior, dissociar a reivindicação da utilização das linguagens do estilo internacional doutras reivindicações de carácter sócio-económico mais vasto, congregados pelo pressentimento de uma contestação mais activa e sistemática ao regime. Começa, por consequência, o tempo em que “falar

de arquitectura é inevitavelmente falar de um problema político”. (Botelho *apud* Noto, 2007, p.30)

Foi neste contexto político e artístico, que Fernando Távora escreveu “O Problema da Casa Portuguesa”, em 1945. Num ambiente de quase dissidência em relação às políticas da arquitectura, a geração contemporânea de Távora queria construir o Moderno.

Contudo, Fernando Távora quis conhecer a verdadeira tradição portuguesa. Era preciso reaprender a verdadeira tradição, e perceber como vivia o português. Referiu também a obra de Raul Lino, “Cuja sensibilidade muito considero, mas não é de modo nenhum um arquitecto” (Távora, p. 24)

Os homens de hoje não são iguais aos de ontem nem os meios de que eles se servem para se deslocar ou viver, como diferentes são ainda as suas ideias sociais, políticas ou económicas. (Távora, 1994)

A 30 de Novembro de 1945 numa carta a um amigo seu, admitiu ter sido exagerado e um pouco agressivo com esta publicação, mas com uma finalidade implícita de impactar o leitor. Em 1947 voltou a rescrever o texto de “O Problema da Casa Portuguesa”. Nesta publicação apresentou-se mais explicativo e menos agressivo. Dividiu o texto novamente em três partes, “Arquitectura e Arqueologia”, “Falsa Arquitectura” e “Para uma arquitectura de hoje”. Referiu-se aos mesmos propósitos do texto anterior, salientando, novamente, a falta de estudo e de compreensão do passado, criticando sempre a “arquitectura de arqueólogos”. Nesta edição não foi tão rígido em relação à forma/função. Escreveu:

[...] as formas arquitectónicas resultam das condições impostas pelo material pela função que é obrigado a desempenhar a ainda de um espírito próprio daquele que age sobre o mesmo material. (Távora, 1946)

No ano de 1947, Fernando Távora fez a sua primeira viagem pela Europa. Durante três meses, acompanhado pelo seu irmão Bernardo e um amigo percorreu a Europa de carro. Visitou Espanha, França, Itália, Suíça, Holanda e Bélgica. Fernando Távora viajou com o objectivo de conhecer as premissas modernas europeias, e afirmou que o Moderno era uma necessidade.

Em resumo: desfazer convenções para criar novas convenções [...] significa que a chamada Arte Moderna é não apenas uma necessidade como um facto com vida real. [...] Eu sinto-a dia a dia como fundamental e é hoje mesmo aquela que tenho escolhido como a única possível. (Mendes, 2013)

Ainda em 1947, integrou a ODAM no Porto, a Organização dos Arquitectos Modernos. O grupo da ODAM contava com aproximadamente 36 arquitectos, bem relacionados com a Escola de Belas-Artes do Porto. Com o objectivo de defender e divulgar os valores modernos na arquitectura, a sua sigla, teria supostamente outro significado. Poderia ser interpretado por Organização em Defesa da Arquitectura Moderna, reconhecendo a influência de figuras centrais como Le Corbusier, na produção artística do grupo. A ODAM promoveu as suas ideias através de conferências, exposições e publicações.

A ODAM organizou o I Congresso Nacional de Arquitectura, o primeiro em Portugal, realizado em Lisboa em Maio de 1948. Várias figuras apresentaram as suas teses neste congresso. Nomes como Viana de Lima, que escreveu sobre o problema da habitação.

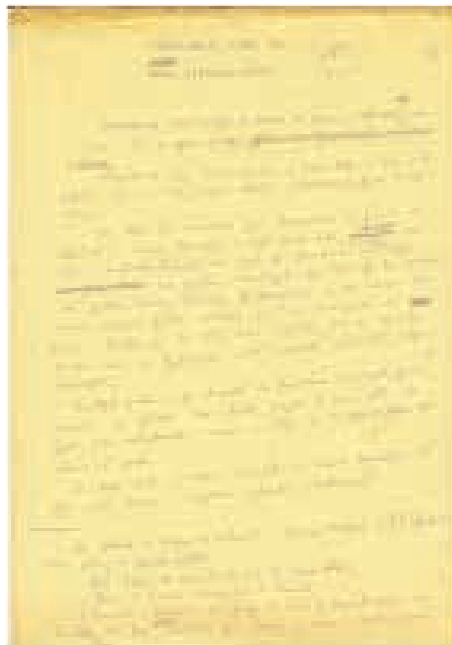


Ilustração 52 — Curriculum Vitae, manuscrito por Fernando Távora, em 1959. (Mesquita, 2007, p. 19)

“É pela criação de uma nova habitação, habitação que represente o espírito da segunda era da Civilização Maquinista, onde se facilite o repouso dos gestos e dos movimentos, onde cada um tenha o seu canto, onde haja intimidade, simplicidade e beleza, que nós Arquitectos, utilizando todos estes elementos fornecidos pela adaptação das formas e dos espaços devemos pugnar.” (Lima *apud* Costa, 2016, p.65)

Fernando Távora formou-se pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, onde apresentou a sua dissertação (C.O.D.A.), em 1952 com uma classificação de 19 valores. O próprio escreveu no seu *curriculum vitae* onde trabalhou durante os anos que se seguiram.

Em 1948 foi contratado para desempenhar funções de Arquitecto na Câmara Municipal do Porto, tendo sido colocado em 1952 e mediante Concurso, no qual foi classificado em 1º lugar, no quadro Municipal. Desde 1950, juntara-se com outros jovens arquitectos, à equipa de Carlos Ramos, como assistente (não remunerado). Em 1956 foi-lhe concedida, a seu pedido, licença ilimitada.”

Em 1958 pediu a sua demissão de funcionário Municipal para ingressar no quadro da Escola Superior de Belas Artes do Porto...” (Távora, Rascunho do Curriculum Vitae, documento manuscrito, 1959)

Sobre os anos da sua formação na Escola de Belas Artes do Porto, o próprio Fernando Távora confessou numa entrevista, que mesmo o arquitecto Rogério de Azevedo dava umas aulas *vulgares*, que um dos seus primeiros livros na escola teria sido o tratado de Vignola “Regras das Cinco Ordens de Arquitectura” e que um dos trabalhos iniciais consistia em copiar, do original, as diferentes ordens.

Referiu que o escasso contacto com a restante arquitectura europeia durante os anos de 30 e 40, fez-se apenas por viagem ou por publicações e revistas de arquitectura, maioritariamente de Itália e da Alemanha. E afirmou que um dos primeiros livros que comprou foi o *Brazil Builds*.

Afirmou ter sido uma época onde o ensino desorientava, confundia e prolongava ideias clássicas que não se adaptavam aos dias que corriam. O estudo dos modelos Clássicos não correspondia às novas influências, que de forma escassa, vão chegando a Portugal.

“[...] era uma época em que caminhávamos entre modelos de templos romanos, de Arquitectura italiana e alemã e ainda, por fim, modelos da Arquitectura brasileira e racionalista. O aparecimento de coisas tão diferentes criava no nosso espírito uma desorientação terrível.” (Távora *apud* Mesquita, 2007, p. 18)

Na década de 50, a Escola do Porto, impulsionada pelo arquitecto Carlos Ramos, em conjunto com uma nova geração de alunos e arquitectos, tentaram arranjar uma alternativa. Com premissas em torno do urbanismo e da cidade, tentaram uma nova linguagem, validada pelo regime em alternativa ao Moderno. Alguns professores pressionavam por novas disciplinas, mais científicas, e que condicionassem e justificassem o desenho do projecto.

Segundo Jorge Figueira, o plano falhou. Apesar do esforço de renovação interdisciplinar de alguns professores, como Octávio Filgueiras e Arnaldo Araújo, a desejada renovação acabou por não surtir resultados. Perdeu-se assim, uma oportunidade de redireccionar o ensino na Escola.

A perspectiva de um investimento sociológico/ urbanístico/ antropológico, que aqui se tendia a formar, não pegou [...], pelo contrário, [...] a lógica pragmática e empírica subsistirá como vocação referencial na Escola. (Figueira, 2002, p. 45)

A resistência às ideologias do regime desviava as atenções de professores e alunos das questões disciplinares, dos assuntos internos e das novas pedagogias. Também Manuel Mendes fez o mesmo testemunho, referindo a falta de uma linha orientadora, definida e sólida, para guiar a ensino na arquitectura da Escola do Porto.

A viagem de Fernando Távora aos Estados Unidos da América, aconteceu por consequência desta Escola do Porto. Como reacção aos métodos de ensino deficitários, e ao programa e conteúdos vazios de sentido. Távora tinha como objectivo estudar os métodos de ensino nas universidades americanas, demonstrando um interesse claro em procurar diferentes experiências académicas. Segundo Jorge Figueira, Távora considerava que a “sistematização e racionalização do ensino era indispensável”. (Figueira, 2002, p. 31)



Ilustração 53 — “O primeiro de Janeiro”, 19/3/1959, (Mesquita, 2007, p. 29)

A oportunidade da sua viagem aos Estados Unidos surgiu quando a Fundação Calouste Gulbenkian fez o anúncio de bolsas de estudos no jornal “O primeiro de Janeiro” de 19 de Março de 1959. Anunciando atribuições de bolsas de estudos para o ensino secundário e para o ensino Técnico Superior: Ciências, Letras e Artes. Fernando Távora tomou conhecimento através do anúncio do jornal.

A 27 de Abril, fez a inscrição para a bolsa de estudo, tendo como objectivo o “Estudo dos Métodos do ensino da Arquitectura e Urbanismo de várias instituições e universidades americanas. E a 17 de Novembro, recebe finalmente a resposta da Fundação. Com uma decisão positiva, foi-lhe atribuído uma bolsa de estudo nos Estados Unidos da América, para um período de quatro meses.

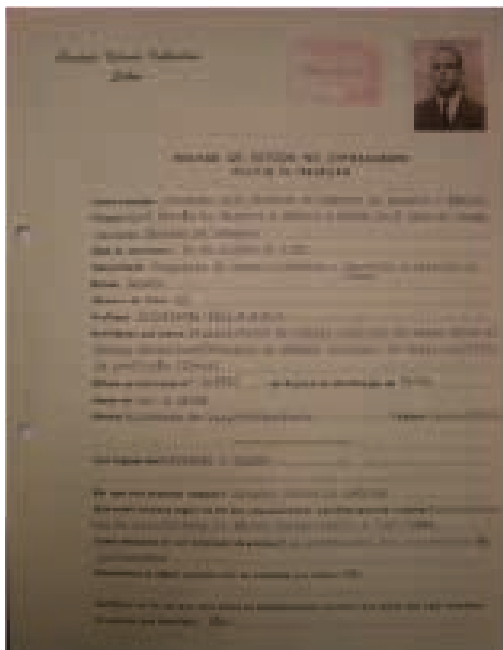


Ilustração 54 — Boletim de Inscrição (verso), 27/04/1959, (Mesquita, 2007, p. 30)

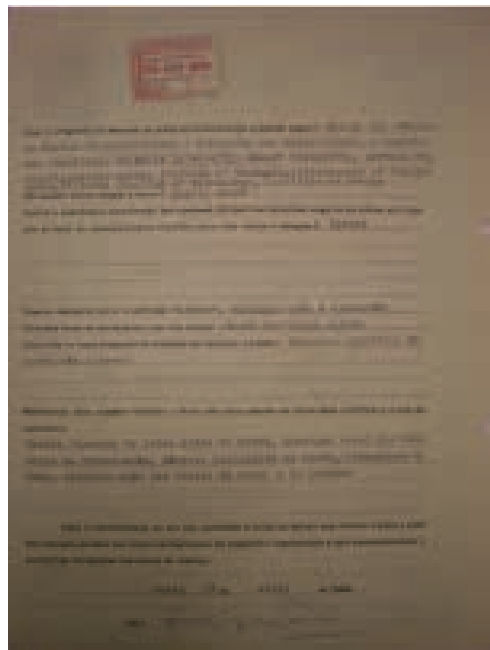


Ilustração 55 — Boletim de Inscrição (frente), 27/04/1959, (Mesquita, 2007, p. 31)

A atribuição da bolsa, foi fundamentada por um parecer do arquitecto Carlos Ramos, que descrevia Fernando Távora como um importante docente da Escola do Porto, que trabalhou num regime não remunerado. Escreveu,

Dentre todas, seja-me permitido pôr à cabeça a pretensão do Arquitecto Fernando Távora, profissional de superior e raro nível, desde sempre solicitado para o sector do ensino onde desempenha na Escola Superior de Belas Artes do Porto, com as provas mais relevantes, funções de assistente há cerca de 10 anos, dos quais oito na situação de voluntário não remunerado, e, só há dois anos, no quadro recentemente criado.

A 18 de Novembro, Fernando Távora solicitou ao Instituto da Alta Cultura uma bolsa equiparada, mas para um período de cinco meses e meio, tendo como objectivo, viajar também até ao Japão para participar na WoDeCo (World Conference of Design), convidado como membro dos CIAM. A WoDeCo realizou-se de 11 a 16 de Maio, em Tokyo. E a 26 de Novembro de 1959, fez um pedido igual à Fundação Calouste Gulbenkian.

A 13 de Janeiro de 1960, Fernando Távora recebeu a confirmação definitiva da concessão da Bolsa, com os valores finalizados. Isto porque a sua bolsa seria a primeira com este elevado nível de financiamento. O valor foi negociado e finalizado em 82,985\$50.

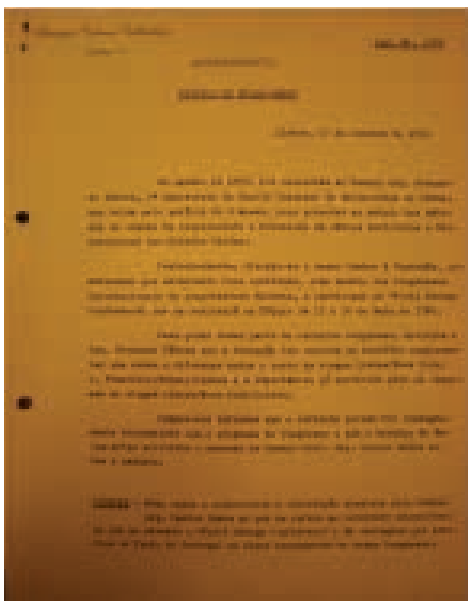


Ilustração 56 — Carta da Fundação Calouste Gulbenkian para Fernando Távora, 15/01/1960, (Mesquita, 2007, p. 33)

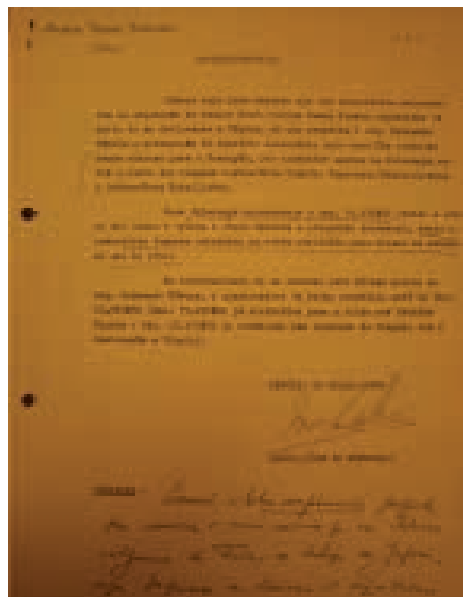


Ilustração 57 — Carta da Fundação Calouste Gulbenkian para Fernando Távora, 15/01/1960, (Mesquita, 2007, p. 34)

Os motivos da viagem é o próprio Fernando Távora que descreve, redigido e organizado em sete pontos. Escreveu,

- 1 – Características Gerais do ensino nos U.S.A, com vista ao enquadramento no ensino da Arq. e do Urbanismo.
- 1A – Estudo dos métodos de ensino (programa e prática) da arq. e urbanismo (incluindo as cadeiras técnicas), nas Universidades e Instituições seguintes:
- 2- Vida Escolar (organização de alunos, reacção dos alunos aos métodos de ensino)
- 3- Edifícios e instalações escolares
- 4- Arquitectura e urbanismo [e paisagismo] (realizações mais notáveis, incluindo métodos de construção, problemas de planeamento económico e territorial, etc) — Tennessee, parques nacionais, organização dos (estaleiros?), (visitas aos serviços de urbanismo das cidades principais
- 5- Organização de ateliers e contactos pessoais com arquitectos
- 6-Museus — organização e actividades — edifícios (sobretudo o Museum of Modern Art) (Milwaukee?)
- 7-Recolha de Bibliografia, especialmente de Arq. e Urbanismo e documentação fotográfica da (cinematografia?)



Ilustração 58 — Objectivos de Viagem, Fernando Távora, sem data, (Mesquita, 2007, p. 48)

A sua viagem foi feita na sequência das suas funções profissionais. Como arquitecto de profissão, como urbanista ligado às Câmaras do Porto e Gaia, e obviamente como professor na Escola de Belas Artes do Porto.

A sua viagem aos Estados Unidos desviou-se da tradição da *Grand Tour*. O destino de Fernando Távora é definido pelo objectivo. Ao contrário dos anteriores arquitectos estudados, Fernando Távora não tinha como objectivo principal o enriquecimento pessoal. Tinha sim, a vontade de perceber os métodos de ensino. Ainda no ano de 1960, Távora ia começar a leccionar o curso “Organização do Espaço” a que se tinha candidatado e a ESBAP ponderava abrir.

Fernando Távora tinha objectivos definidos e sabia a informação que pretendia recolher, com a finalidade de criar um programa lectivo para a sua cadeira na ESBAP. Sabemos ainda, que com o terminar na II Guerra Mundial, novas ligações e destinos foram abertos aos viajantes. Linhas sobre o Atlântico e o Pacífico permitiam o acesso ao continente americano, ou ao Japão.

Fernando Távora organizou uma viagem onde conseguiu ver os opostos da arquitectura. A arquitectura moderna dos Estados Unidos e a arquitectura antiga do México e do Japão.

A escolha dos Estados Unidos deveu-se ao carácter da viagem. A Europa tinha modelos de ensino, mas Távora desejava diferentes modelos, que não se baseassem apenas na história das escolas de arquitectura já conhecidas. Os Estados Unidos seriam mais frutíferos devido à sua variedade de Universidades e Instituições. A sua relação de amizade com Frederico George também contribuiu para a escolha. Frederico George, acompanhado por Fernandes Pinto já tinham visitado várias Escolas americanas, dois anos antes. Tinham sido bolseiros do governo americano no ano de 1958, e este contacto acabou por ser proveitoso a Fernando Távora.

Em relação ao Japão, sabemos que a visita surgiu a partir de um convite para participar na WoDeCo (World Design Conference), que Távora decidiu incluir no seu roteiro.

Os restantes países que visitou, México, Líbano, Egipto, Grécia, etc, foram uma maneira de Fernando Távora aproveitar a viagem para também conhecer lugares que nunca tinha visitado.

Fernando Távora, com um roteiro planeado ao pormenor, saiu de Lisboa a 13 de Fevereiro de 1960, com destino aos Estados Unidos da América. No seu Diário de Bordo, escreveu sobre a calorosa partida.

dia 13 de Fevereiro (sábado)

Partida de Lisboa, em Avião da PANAM, às 0,15 forte despedida; presentes: Tucha, Zé e Walter, Sogro, Pai, Arq. Carlos Ramos, D. Castelbranco e mulher, Rui Pimentel, Tito Figueiredo, Augusto Amaral, V. de Lima, José Azevedo Campos, Bento Lousã, Sérgio Fernandez, José C. Loureiro, Luis Cunha, Álvaro Siza, Vasco Cunha, Jorge Gigante, Duílio da Silveira, Luís Brochado Dias. Viagem boa de avião; rodeado por emigrante portugueses para os Estados Unidos, ambiente português. (Távora, 2012, p. 41)

Sobre o grupo notável de arquitectos, Ana Tostões confirmou a importância da viagem, mas escreveu que alguns dos presentes estariam em Lisboa para assistir ao “I Colóquio sobre problemas do Habitat”, realizado em Fevereiro de 1960, “com a participação do eminente sociólogo francês Pierre Chombart de Lauwe”. (Tostões, 1997, p. 168)

4.3. ESTADOS UNIDOS: DIÁRIO 1960 E A ESCOLA DO PORTO



Ilustração 59 — Mapa desenhado por Fernando Távora, com o percurso nos Estado Unidos e México. Folha 2-A do rascunho do relatório, (Mesquita, 2007, p. 44)

- 13 de Fevereiro — Partida do aeroporto de Lisboa com destino a Washington (avião)
- 13 a 21 de Fevereiro — Washington
- 21 de Fevereiro — Viagem de Washington para Filadélfia (autocarro)
- 22 a 28 de Fevereiro — Filadélfia (School of Fine Arts, University of Pennsylvania)
- 28 de Fevereiro — Viagem de Filadélfia para Nova Iorque (autocarro)
- 29 de Fevereiro a 11 de Março — Nova Iorque (Columbia University)
- 12 a 13 de Março — Hamdem (fim de semana com o amigo Cristiano Rendeiro) (carro)
- 14 a 18 de Março — New Haven (School of Art and Architecture, University of Yale) (carro)
- 19 a 20 de Março — Hamdem (fim de semana com o amigo Cristiano Rendeiro)
- 20 de Março — Viagem de Hamdem para Boston (autocarro)
- 21 a 25 Março — Boston/ Cambridge (Graduate School of Design, Harvard University)
- 26 a 27 de Março — Boston (fim de semana com Eduard Sekler — amigo da reunião de Otterlö)
- 28 de Março a 2 de Abril — Boston/Cambridge, (MIT, Cambridge University)
- 3 de Abril — Viagem de Boston para Detroit (avião)
- 4 a 6 de Abril — Detroit (Ford, GM)
- 6 de Abril — Viagem de Detroit para Chicago (avião)
- 7 a 8 de Abril — Chicago (comboio)
- 8 de Abril — Viagem de Chicago para Racine (Johnson Wax) (comboio); Viagem de Racine para Milwaukee (comboio) e de Milwaukee para Madison (autocarro)
- 9 de Abril — Viagem de Madison para Taliesin East (autocarro)
- 10 de Abril — Madison (First Unitarian Church)
- 10 de Abril — Viagem de Madison para Chicago (autocarro)
- 11 a 20 de Abril — Chicago (IIT, University of Illinois, Oak Park, Sullivan, Lake Shore Drive)
- 20 de Abril — Viagem de Chicago para Phoenix (avião)
- 21 de Abril — Phoenix (Taliesin West)
- 22 de Abril — Viagem de Phoenix para Nogales (autocarro); Nogales para Ciudad del Mexico (avião)
- 23 a 25 de Abril — Ciudad del Mexico
- 26 de Abril — Teotihuacan, México (autocarro)
- 27 a 28 de Abril — Ciudad del Mexico (cidade universitária)

29 de Abril — Viagem de Ciudad del Mexico para Nogales (avião); Nogales para Phoenix (autocarro)
30 de Abril — Viagem de Phoenix para Los Angeles (avião)
1 a 2 de Maio — Los Angeles
2 de Maio — Viagem de Los Angeles para S. Francisco (avião)
3 a 7 de Maio — S. Francisco (Berkeley, University of California)
8 de Maio — Viagem de S. Francisco para Honolulu (avião)
9 de Maio — Honolulu
10 a 11 de Maio — Viagem de Honolulu para Tokyo no Japão (avião)
12 a 16 de Maio — Tokyo (WoDeCo)
17 de Maio — Tokyo
18 de Maio — Nikko (comboio)
19 de Maio — Tokyo
20 de Maio — Viagem de Tokyo para Kyoto, passando por Osaka (avião + comboio)
20 a 26 de Maio — Kyoto
26 de Maio — Nare (comboio)
27 a 28 de Maio — Kyoto
28 de Maio — Viagem de Kyoto para Bangkok, passando por Osaka, Taipe, Hong Kong (avião)
28 a 31 de Maio — Bangkok
31 de Maio — Viagem de Bangkok para Karashi no Paquistão
1 a 2 de Junho — Karashi (tenta obter visto para muitos lugares — consegue Egipto)
3 de Junho — Viagem de Karashi para Beirute no Líbano (marca viagem para o Cairo) (avião)
4 de Junho — Balbeek, Líbano
5 de Junho — Viagem de Beirute para o Cairo, Egipto (avião)
5 a 8 de Junho — Egipto (pirâmides de Gizeh)
8 de Junho — Viagem do Cairo para Atenas na Grécia (avião)
9 a 12 de Junho — Atenas (Acrópole)
12 de Junho — Partido do aeroporto de Atenas com destino a Lisboa (avião)

Fernando Távora chegou a Washington, Estados Unidos da América a 13 de Fevereiro de 1960. A opção desta cidade, além de ser a capital, seria a escolhida para ser recebido devido aos seus contactos com a HHFA (Housing and Home Finance Agency) e a IES (International Education System). Em Washington, recebeu a lista de contactos das diferentes Universidades e Instituições a visitar, bem como de alguns ateliers e arquitectos. Recebeu também alguns contactos de Universidades e arquitectos japoneses. Com base nestas informações, Távora adaptou a agenda da sua viagem.



Ilustração 60 — Lista de contactos de Fernando Távora, (Távora, 2012)

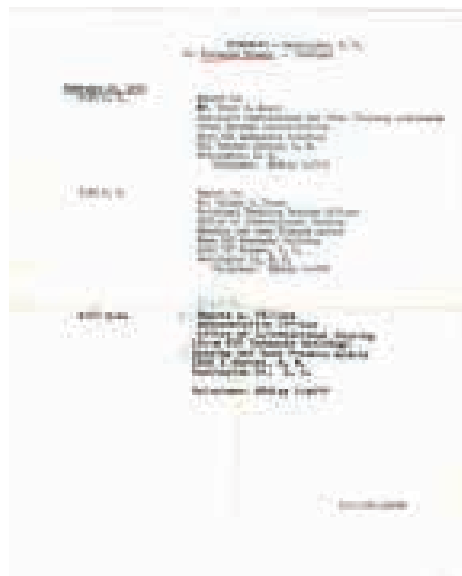


Ilustração 61 — Lista de contactos de Fernando Távora, (Távora, 2012)

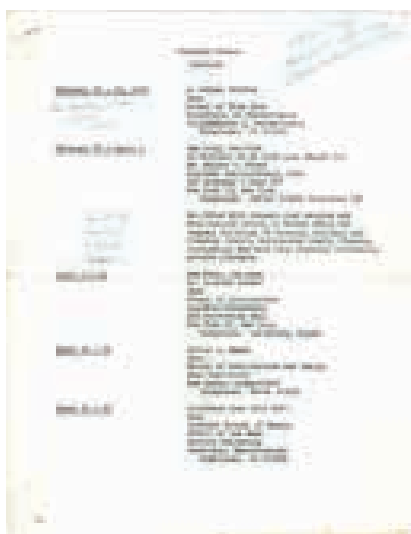


Ilustração 62 — Lista de contactos de Fernando Távora, (Távora, 2012)



Ilustração 63 — Lista de contactos de Fernando Távora, (Távora, 2012)

4.3.1. WASHINGTON

Em Washington teve a oportunidade de visitar o “American Institute of Planners”, onde teve contacto com as noções fundamentais sobre o urbanismo, e sobre o plano para a

cidade. Aprendeu a função dos “planners”, e a sua abordagem em questões multidisciplinares, com diversas medidas sociais, económicas e políticas. Na “Capital Planning Commission” foi-lhe apresentado o processo de planeamento urbano a diferentes escalas e diferentes complexidades de problemas. Foi informado sobre as questões de mobilidade e trânsito na cidade. Escreveu neste aspecto, que Portugal estava cerca de cem anos atrasado.

(Traffic, sum, clearance, etc)

[...] É extraordinário o requinte atingido quanto a inquéritos de trânsito (nesta matéria o nosso atraso deve andar quase pelos 100 anos) e dum modo geral é interessante notar o sentido dinâmico com que os problemas do planeamento são considerados (Washington já vai no 8º Plano, incluindo o inicial de L’Enfant) Depois de sair da “National Capital PC” dirige-me ao American Institute of Architects por causa do tal livro. (Távora, 2012, p. 52)

Visitou o atelier “Charles Goodman Associates”, onde descreveu, não a arquitectura do edifício, mas as suas boas condições, “ar condicionado, boa iluminação (artificial?) e uma recepção com fotos (coloridas?) de alguns trabalhos (Sei que há um gajo no Porto que tem qualquer coisa de semelhante)”. (Távora, 2012, p. 52). E na “National Association Of Home Builders”, viu-se envolvido num mundo de soluções tecnologicamente inovadoras e objectos sofisticados, que ainda não tinham chegado a Portugal. Washington marcou um período de encantamento pelos avanços tecnológicos e alto nível de investigação sobre o urbanismo, e pela sua experimentação no terreno. Contudo, as suas palavras revelam um descontentamento.

Passei muito e visitei algumas lojas. Washington é uma bela cidade a duas dimensões, isto é na planta. A sua terceira dimensão, porém, é o caos. Dir-se-ia que tudo foi bombardeado e que a cidade foi reconstruída em estado de emergência, tendo-se conservado alguns prédios. Vale a pena visitar esta cidade para compreender como Paris é, na realidade, uma obra de arte. Procurei esta tarde, em vão, uma Avenida ordenada em volume; nada encontrei: a um magnífico edifício de 10 pisos, sucede-se um parque de estacionamento de 2 ou 3 pisos, de construção precária e, logo a seguir, uma pequena construção, de frente reduzida, com 3 pisos ou coisa semelhante. É verdadeiramente o caos tornado forma. Creio por outro lado que o traçado das ruas (aliás muitos largas) não obedece a qualquer esquema orgânico mas apenas a uma série de pontos de vista, falhados na sua maioria, dadas as deficiências volumétricas já referidas. Aparte o conjunto casa branca, Jefferson Memorial, Lincoln Memorial, Capitólio, onde ser distribuem os principais edifícios públicos, o resto da cidade é um caos. Mesmo nesta zona o domínio e a organização dos espaços são bastante medíocres, sobretudo comparados com os protótipos franceses que lhes deram origem. (Távora, 2012, p. 45)



Ilustração 64 — Slide, Lincoln Monument (Mesquita, 2007, p. 64)



Ilustração 65 — Slide Washington Monument, visto do Lincoln Monument, (Mesquita, 2007, p. 64)



Ilustração 66 — Slide, vista a partir do Washington Monument, Washington, (Mesquita, 2007, p. 90)



Ilustração 67 — Slide, vista a partir do Washington Monument, Washington, (Mesquita, 2007, p. 90)

4.3.2. FILADÉLFIA

Em Filadélfia visitou a School of Fine Arts da University of Pennsylvania. Com o contacto o Dean G. Holmes Perkins, conseguiu conhecer Louis Kahn, Prof. Wheaton e o Prof. Robert Smith, que lá leccionavam, entre outros. O contacto com esta escola permitiu a Távora perceber o funcionamento padrão de uma escola de artes e arquitectura nos Estados Unidos. As características mais óbvias eram a importância equalitária dada às áreas de investigação científica e educativas. Tomou conhecimento do intercâmbio de informações, publicações e até professores, com outras escolas e lamentou o facto do mesmo não acontecer em Portugal.

Na cidade teve ainda oportunidade de visitar alguns museus, dentro dos quais o museu da própria Universidade. As suas referências à cidade é à sua arquitectura são escassas. Fez apenas referência ao “Richards Medical Research Building” de Louis Kahn, construído como uma extensão de um hospital, que apenas visitou por fora. Escreveu, com agrado, sobre a ausência de decoração, a força dos volumes e a qualidade do betão.



Ilustração 68 — Slide, “Richards Medical Research Building, Filadélfia, (Mesquita, 2007, p. 91)

Referiu a cidade que observou durante os seus percursos a pé. Entre o City Hall e o Museum of Art, e descreveu este último pela sua inspiração grega. Sobre o centro de Filadélfia referiu alguns edifícios, que tinham “mais valor simbólico (para os Americanos) do que interesse para um Arquitecto”. (Távora, 2012, p. 80)

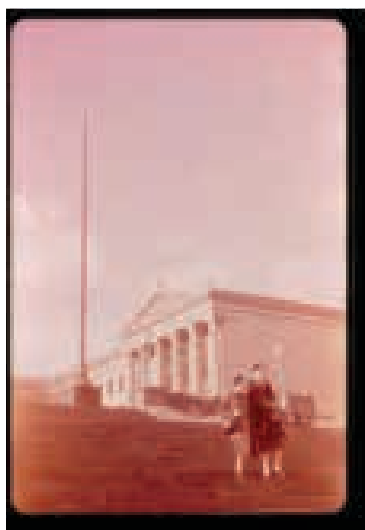


Ilustração 69 — Slide, Museum of Art, Filadélfia, (Mesquita, 2007, p. 91)



Ilustração 70 — Desenho de Távora, “Philadelphia, o City Hall visto da Broad St., Fev.27 1960, (Mesquita, 2007, p. 91)

Não fez mais nenhum comentário positivo em relação à cidade, com a excepção da auto-estrada “Turnpike”. “Impecável traçado, tratamento e protecção. É limitada no sentido longitudinal por duas sebes de arames, mas situadas a 50,00m do eixo. A auto-estrada (veste?) perfeitamente na paisagem. (Távora, 2012, p. 58) Chegou a escrever que não encontrou a arquitectura que esperava.

Nota curiosa: em toda a viagem não vi uma peçazinha de arquitectura embora tivesse visto centenas ou milhares de edifícios. Há um certo “ar de acampamento” em muitas destas coisas americanas. (Távora, 1960, p. 038)

Um dos contactos que terá fascinado Távora, apesar de escasso, foi Louis Kahn. Teve oportunidade de falar com este e de assistir às suas aulas, e identificou-se com as questões que Kahn levantou.

Foi muito debatido o eterno assunto da integração das 3 artes, tendo o Arq. Kahn exposto uma teoria que me pareceu muito interessante e que afirma que a decoração nascerá com o tempo, naturalmente, e que o primeiro e mais elementar elemento decorativo é a junta (quer no sentido da mudança de material, quer no sentido de mudança de plano).

Dum modo geral agradou-me imenso ver uma coincidência de pontos de vista entre as minhas ideias gerais e as ideias claras do prof. Louis Kahn. (Távora, 2012, p. 68)

Ainda sobre o tema do urbanismo, em conversa com o Prof. Wheaton, tomou conhecimento do “urban design”, um trabalho conjunto entre arquitectos, urbanistas, sociólogos e economistas, desenvolvido desde 1930.

O staff do City Planning desta “Graduate School” era constituído por 21 membros, dos quais apenas 7 são arquitectos e destes alguns não praticam e outros nunca praticaram. (Távora, 2012, p. 64)

4.3.3. NOVA IORQUE

Cheguei a Nova Iorque 6,50, já, portanto de noite; por ser fim de semana o movimento era enorme; não havia praticamente uma luz estável; tudo mexia como pirilampos em noite quente de verão (é uma noção impressionantemente nova, esta do movimento de uma sociedade em permanente movimento — movimento em todas as escalas de espaço e tempo). Tinha à minha espera em Nova Iorque o meu amigo Ernest Lieblich a quem escrevera há dias e que no sábado me telefonara comunicando estar em Nova Iorque. (Távora, 2012, p. 80)

Em Nova Iorque voltou a visitar a “City Planning Commission”, e tem acesso aos estudos de “zoning”, diferentes tipos de ocupação de solo, densidade populacional, “land use”, espaços verdes, cércias, etc. Para Fernando Távora, toda esta informação, planos e estudos novos, contrastam com os resultados produzidos. Desta comissão, com demasiadas burocracias e informações, não tinha saído nenhuma proposta concreta, apenas planos de orientação e programas de intenções.

Visitou a “Regional Planning Association”, onde procurou mais respostas. Foi impactado pelos números e estatísticas americanas. Percebeu que esta Instituição trabalhava em associação com a Universidade de Harvard, e o seu trabalho tinha um objectivo

informativo, não legislativo ou executor. Visitou também a “Westchester County Department of Planning”, onde constatou a qualidade da pesquisa e das informações utilizadas como base de trabalho. Se por um lado, nas palavras de Fernando Távora é possível perceber a sua tristeza em relação ao atraso em Portugal, por outro lado, transpareceu a ineficácia americana no aspecto executivo. Sobre a qualidade dos estudos e pesquisas escreveu,

Voltei para o Department of Planning e vi mais alguns elementos de trabalho, plantas maquetes, inquéritos, mapas em relevos, etc. (as bases de trabalho desta gente são magníficas: bons censos, bons levantamentos, boas cartas de análise dos terrenos, etc. e até, coisa curiosa, um Inquérito às construções de todos os aglomerados feito por uma companhia de seguros, inquérito que é actualizado por funcionários da companhia todos os anos! Estes tipos têm o delírio dos incêndios, de modo que as companhias de seguros devem ser riquíssimas e associaram-se todas para fazer este trabalho do qual constam: pisos, materiais de construção, limites de propriedades, tipos de ocupação, bocas-de-incêndio, etc). (Távora, 2012, p. 101)

Através do Eng Mário Salvadori, conheceu Walter Gropius, José Luis Sert e o atelier SOM, Skidmore Owings and Merrill. Visitou o atelier, onde lhe foi mostrado noções de custos e orçamentos pormenorizados, e o funcionamento do atelier bem como a sua produção. Escreveu que produziam arquitectura “...em massa com nível. Vi deles — que não são obras geniais, mas são obras de qualidade”. (Távora, 2012, p. 126). Os trabalhos e as despesas associadas, eram avaliadas quinzenalmente e os colaboradores do atelier preenchiam fichas, e registavam o projecto em que trabalhavam e o respectivo número de horas trabalhadas. Escreveu,

Cada colaborador preenche uma ficha onde regista o número de horas e o trabalho. As fichas são mandadas para a IBM que calcula o andamento das despesas com cada trabalho. O que lhes permite confrontar a realidade com a estimativa feita e assim orientar o andamento dos trabalhos. (Távora, 2012, p. 125)

Consultou diversas bibliografias em bibliotecas e assistiu a conferências e aulas sobre urbanismo, onde eram convidados especialistas da “Urban Planning” para apresentarem os resultados das suas investigações. Percebeu que também todos os alunos eram obrigados a justificar os seus projectos com estudos e investigações, que desenvolviam durante o ano lectivo, em paralelo com a prática da arquitectura. A ambas as componentes eram dadas a mesma importância, na hora da avaliação.

O seu interesse pela arquitectura americana foi esmorecendo ao longo destes dias. Tirando alguns apontamentos e fotografias de algumas obras de Frank Lloyd Wright,

ainda não tinha feito grandes referências a edifícios. Até finalmente visitar o Seagram, de Mies van der Rohe. Escreveu,

O Seagram é impressionante de nobreza, de presença, de dignidade. A Lever House é já muito decorativa, mais feminina (talvez por causa do nome...ou dos perfumes dos sabões...) é curioso como dois edifícios realizados praticamente como os mesmos meios técnicos, com a expressão plástica tão próxima, são tão diferentes. O Valéry tinha razão quando dizia dos templos gregos que “uns falam” e outros ... “não falam”. O Seagram, realmente “fala”, a Lever House é quanto muito, agradável. (Távora, 2012, p. 87)

Contrariamente à opinião de Luis Fernandes Pinto, que também tinha visitado e comparado os mesmos edifícios. Referiu o Seagram,

“[...] com a procura de uma planta simétrica e a preocupação ingénua de proporcionara uma perspectiva ortogonal [...]. O espaço vago em frente ao edifício está na verdade desperdiçado; não tem significado para o transeunte vulgar e é incómodo para quem é obrigado a atravessá-lo para dirigir-se à porta principal de um átrio desproporcionado.” (Pinto *apud* Mesquita, 2007, p. 96)

Dias mais tarde Fernando Távora voltou a visitar o Seagram. Voltou a descrevê-lo com fascínio.

Ainda hoje lá estive outra vez: é difícil conseguir tanta categoria com tanta sobriedade: o revestimento exterior é em bronze oxidado, quase negro, dos elementos da estrutura; os vazios são cheios a vidro, de uma cor castanho-avermelhado, muito sóbria ou o mármore esverdeado. O pavimento da plaza e do r/chão do edifício é em granito. Há ainda no r/c as caixas dos elevadores e outras revestidas a travertino — nada mais. (Távora, 2012, p. 121)

Visitou a Socony Mobil Oil Co., comprovou a utilização do vidro e a tendência das obras modernas de qualidade. Sobre este assunto comentou ironicamente, escrevendo “considerando como a última palavra (pelo menos na companhia e as quais chamam “Modern”, contrapondo-os ao tipo caixote a que chamam “Tradicional” (O Moderno só difere do Tradicional em ter mais vidro — pobre Mies van der Rohe!) (Távora, 2012, p. 67)

Távora anteriormente já tinha criticado a ausência de beleza. O encanto que se encontrava nesta terra, passava muito pela grandeza de escala, e não de beleza. Fernando Távora considerava que os Estados Unidos tinham sido construídos em torno dos sistemas tecnológicos, capazes de produzir grandes objectivos e grandes transformações na paisagem.

Os Estados Unidos tiveram a pouca sorte que surgir no Mundo numa altura desgraçada e são talvez os melhores representantes da nossa decadência, até porque não têm

determinados pruridos e complexos que os europeus e outros povos possuem devido ao seu passado. Realizou-se aqui, talvez, o sonho grande da humanidade contemporânea: viver materialmente bem e (julga-se) que tudo o resto virá por acréscimo.

Não sei se me explico — nem se penso bem. Eu sou um triste rural europeu com ideias ultrapassadas. (Távora, 2012, p. 105)

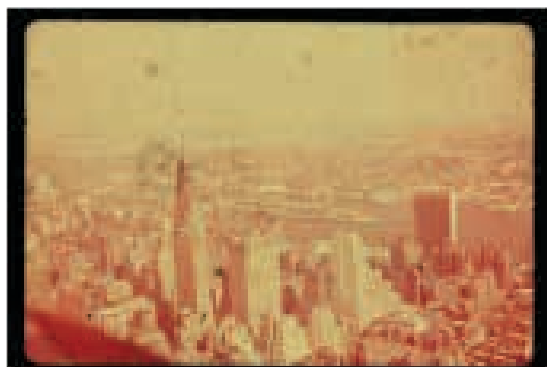


Ilustração 71 — Slide, Manhattan, vista do Empire State Building, Nova Iorque, (Mesquita, 2007, p. 92)



Ilustração 72 — Postal do Empire State Building, Nova Iorque, (Mesquita, 2007, p. 97)

4.3.4. NEW HAVEN

Em New Haven visitou a “School of Art and Architecture” de Yale e teve contacto com arquitectos de destaque mundial, em termos de urbanismo e planeamento. Nomes como Paul Rudolph, Alejandro Óscar Solari, Christopher Tunnard e Boris Pushkarev leccionavam e assistiu a conferências de José Luiz Sert, Edouard Sekler e Vincent Scully. Nesta escola comprovou a eficácia do intercâmbio de professores. Eram organizadas conferências e seminários com professores convidados, onde apresentavam as suas pesquisas e estudos, que ajudava a difundir o conhecimento a uma velocidade acelerada.

Sobre a orientação pedagógica de Paul Rudolph, afirmou que influenciava, em questões de estilo e até questões formais, os alunos nos seus projectos. Fernando Távora observou a alteração e influências formais que crescia na Escola de New Haven. Registrou no seu diário que Mies ia perdendo terreno para Rudolph. “

Júri inteligente e alguns trabalhos de muita qualidade (a influência de Rudolph nos alunos é bastante grande e quase não se sente já o Mies que parece estar a perder a sua posição de Prima Donna) (Távora, 2012, p. 150)

A linguagem mais purista de Mies ia perdendo terreno para as ideias mais orgânicas ou brutalistas de Rudolph. Este período que Távora viu na primeira pessoa, viria a marcar uma mudança na história da arquitectura. Sérgio Fernandez escreveu que esta corrente “brutalista” era marcada “mais pela qualidade expressiva da imagem do que pelos atributos da sua proposta espacial.”

Voltando ao tema do urbanismo, Christopher Tunnard e Boris Pushkarev apresentaram-lhe como era gerido o “City Planning”. Além de arquitectos, estavam também envolvidos economistas e sociólogos. Foi-lhe mostrado o estudo, que em 1963 resultou na publicação do livro “Man-Made America — Chaos or Control?”, um estudo completo sobre a relação de grandes eixos viários e a paisagem envolvente.

Com Alejandro Óscar Solari, que também desempenhava a função de “research associate” no “City Planning”, conheceu o plano que o próprio tinha desenvolvido para a localização e implantação de Brasília, realizado num período de 10 meses. Este estudo tinha partido de um levantamento por fotografia aérea. Sobre este levantamento escreveu, “é em verdade extraordinário com uma sábia interpretação da fotografia aérea, com um mínimo trabalho de campo, fornece elementos do maior valor”. (Távora, 2012, p. 154)

Fernando Távora já conhecia o plano para Brasília. Sergio Fernandez afirmou que “...em 57, rapidamente divulgado entre nós como proposta de grande interesse.” (Fernandez, 1985, p. 99) Sobre a metodologia do estudo, Távora escreveu que Portugal deveria seguir este exemplo.

[...] para escolha da localização de Brasília. Disse do método adoptado, e é em verdade extraordinário como uma sábia interpretação da fotografia aérea, com o mínimo de trabalho de campo, fornece elementos do maior valor. [...] Aí está um trabalho que poderia fazer nas nossas regiões mais importantes ou até em todo o país, com vista a um indispensável Plano Nacional. (Quanto eu tenho pensado em Portugal, quanto eu tenho traduzido em português o que aqui tenho visto e ouvido, quanto eu me sinto cada vez mais agarrado a todas os nossos problemas, a todas as nossas dificuldades e a todas as nossas esperanças!). (Távora, 2012, p. 156)

Além das conferências, assistiu também a várias aulas, que acabaria por aproveitar como base para leccionar na Escola do Porto. Assistiu a aula de “Basic Design 11”, que por repetição de uma forma abstrata, os alunos organizavam o espaço, por composição de volumes.

São os primeiros contactos dos alunos com os processos e técnicas de organização do espaço. Começam em geral com trabalhos a duas dimensões (um motivo curso ou um motivo linear repetido, a preto ou a cor) e passam depois a três dimensões (barro, pauzinhos, cimento, etc) ... mostrou também algumas colagens feitas com recortes de revistas, letras, caras, carros, etc., e que o motivo inicial se desprioriza para participar na criação de motivos novos. (Távora, 2012, p. 150)

Referiu ainda a aula de História Grega que assistiu leccionada por Vincent Scully. Com a passagem no seu Diário, Távora transpareceu a importância que considerava ter a História. Escreveu,

Às três horas o curso deslocou-se para o edifício da escola de Arquitectura onde assistimos a uma lição impressionante de um tipo cujo nome não fixei sobre “Greek Planning”.

Um perfeito barra na matéria (que julguei um aluno quando entrei na sala), muito claro, muito expressivo e que falou cerca de hora e meia na base de uma magnífica colecção de diapositivos (por vezes é frequente projectarem ao mesmo tempo com duas máquinas!)

Começou a expor o tipo de paisagem grega para procurar demonstrar que dum modo geral a localização dos templos (por razão de ordem religiosa) é função dessa mesma paisagem.

Acentuou o pouco ou nenhum valor do espaço interno no templo grego e o desinteresse dos gregos pelo espaço externo (em contraposição com os romanos em que os edifícios funcionam como paredes que definem espaços externos), funcionando os templos como grandes esculturas colocadas no espaço em função da paisagem.

Foi uma magnífica lição, seguida ainda de mais de meia hora de troca de impressões com os alunos e o prof. Tunnard. (Távora, 2012, p. 154)



Ilustração 73 — Slide, Ingalls Rink, Campus de Yale, New Haven, (Mesquita, 2007, p. 100)



Ilustração 74 — Slide, Ingalls Rink, Campus de Yale, New Haven, (Mesquita, 2007, p. 100)



Ilustração 75 — Slide, Ingalls Rink, Campus de Yale, New Haven. (Mesquita, 2007, p. 100)



Ilustração 76 — Slide, Ingalls Rink, Campus de Yale, New Haven. (Mesquita, 2007, p. 100)

4.3.5. BOSTON

Em Boston, Fernando Távora visitou a “Graduate School of Design” da Universidade de Harvard. Do campus, desenhado por Walter Gropius, escreveu que estava bem estruturado, com os espaços correctos. Transpareceu o seu agrado pelo edifício, quando escreveu,

[...] passei-me com o edifício. É correcto dizer-se edifício, porque embora sejam vários, não há dúvida que o velho Gropius conseguiu unificar a coisa de tal modo que o singular é aqui mais (junto/justo?) do que o plural. Subi e desci as escadas, percorri corredores, sentei-me no “corredor – rooms “, passei-me pelos greens. Vi as árvores e o céu, as cadeiras e os candeeiros e senti que aquilo está certo. (Távora, 2012, p. 164)



Ilustração 77— Slide da “Harvard Graduate Center”, Harvard, Boston. (Mesquita, 2007, p. 101)

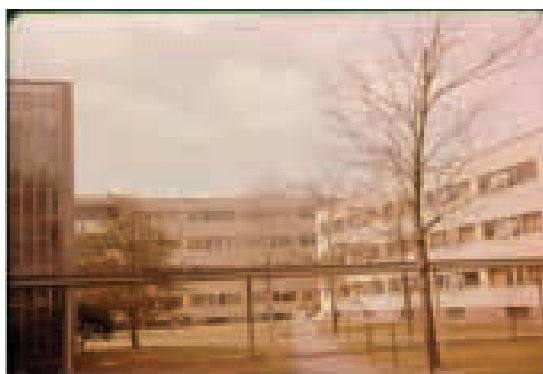


Ilustração 78— Slide da “Harvard Graduate Center”, Harvard, Boston. (Mesquita, 2007, p. 101)

Referiu ainda o edifício da “Commons Building” — parte integrante do Harvard Graduate Center. E sobre este, escreveu comentando no seu Diário, a questão da integração das

artes. O interior do edifício, para o qual tinham contribuído Herbert Bayer, Josef Albers, Jean Arp e Joan Miró, a convite do arquitecto encarregue da obra, Walter Gropius. Bayer desenhou um mural de azulejos e um painel metálico transparente, que acompanha a rampa de acesso ao 1º piso. Arp interveio na zona do refeitório, instalando “plywood shapes” nas paredes e Miró fez também um grande mural para este mesmo espaço. Sobre estas peças integrantes no edifício de Gropius, Távora escreveu que “A integração das artes continua a ser uma burla, mas enfim, a intenção era boa...pelo menos os quadros são grandes”. (Távora, 2012, p. 167)

A direcção da Universidade estava a cargo de J. L. Sert, arquitecto preocupado em relação às questões do urbanismo. Foi também presidente dos congressos CIAM, entre os anos de 1947 até 1956. Sobre o ambiente lectivo de Harvard, escreveu que os professores não se centravam apenas em questões relacionadas com a arquitectura. Escreveu,

É muito interessante a latitude crítica dos professores: vai desde o problema do design aos problemas sócio-económicos passando pelos problemas dos transportes, etc. É exigir uma extraordinária ginástica mental. (Távora, 2012, p. 174)

Voltou a ter contacto com o urbanismo e com os “City Planners”. Aprendeu que a sua função era entre o arquitecto e o urbanista, tentavam compreender os problemas a várias escalas, tinham noções de design e arquitectura, e formação mais técnica, como sistemas de abastecimentos.

Nesta cidade, Távora transpareceu a sua dúvida em relação ao que viu. Se por um lado, o ensino era altamente sofisticado, com levantamentos e estudos de grande importância, por outro lado, a sua ineficácia no terreno e a sua prática, não revelavam o interesse que Távora esperava. Os estudos colmatavam a falta de prática, e Távora acreditava na experiência empírica. Escreveu,

[...] apesar de tudo prefiro os Jardins da Quinta da Conceição feitos pelo Fernando de Oliveira, o Sr. António e eu. Há ali uma santa Ignorância e uma gaucherie que estes amigos desconhecem, a projectar jardins em série numa sala com ar condicionado...” (Távora, 2012, p. 176)

Nas suas visitas aos ateliers, percebeu a importância da apresentação no resultado final do projecto. As perspectivas, com pessoas, carros e árvores, eram mais valorizadas do que a qualidade do espaço projectado. Escreveu que, até Gropius se tinha juntado a esta moda. “Boas perspectivas, à americana, com automóveis, tipos de bigode e óculos no primeiro plano, árvores e fontes (pareceu-me que não tinham passarinhos).” (Távora,

1960, p. 170a). Isto aconteceu, porque muitas vezes, os promotores imobiliários dependiam de investimentos privados, sendo que era primordial o passar da mensagem para o cliente.

Durante a sua estadia em Boston, teve ainda oportunidade de visitar algumas projectos habitacionais de Gropius. Percorreu com Sekler, áreas pouco urbanizadas e desconhecidas, onde se situavam as casas próprias de Gropius e Breuer. Aqui, Távora não teve a oportunidade de visitar o interior das casas. Escreveu,

Uma casa projectada pelo Breuer escondida entre as árvores e a neve, [...] depois de mais floresta com algumas “farms” apareceu ao longe a “Gropius House”. Não entramos mas circulamos. Aliás a casa é tão conhecida “de perto” que a vi doutra maneira ao longe. Ocupa uma bela posição, afastada do caminho, um sítio alto. Perto a casa do Professor Walter Bogner (que também já conhecia) e mais duas casas de Breuer. A impressão foi boa — aliás só o enquadramento valia a visita. Fiz as fotos que pude porque o rolo acabou. (Távora, 2012, p. 186)

Teve ainda a oportunidade de visitar o MIT (Massachusetts Institute of Technology), onde viu dois edifícios de Eero Saarinen, a capela do MIT e o Kresge Auditorium. Sobre estes edifícios, não fez registos fotográficos, mas escreveu, sobre a capela, que considerava um edifício de culto genérico, onde se praticavam o culto a diversas religiões. Távora não aceita esta ideia, talvez pelo seu lado crente religioso. Escreveu,

O edifício convida em verdade ao recolhimento e a iluminação, com luz descendente sobre o altar e ascendente nas paredes laterais/reflectida por intermédio de uma (folha?) de água que envolve o edifício, pareceu-me correcta. A iluminação descendente é reforçada no seu valor pela escultura de Bertoia (creio) que faz o fundo do altar e que surge “naturalmente” na solução.

Em que medida porém, é possível, fazer uma igreja ou uma capela capaz de atender a cerimónias religiosas dos mais diversos cultos?

Como católico, a capela do MIT convidou-me a repousar e a pensar, mas não me convidou a rezar. É um problema. (Távora, 2012, p. 188)

Sobre o auditório, descreveu o seu trabalho da forma e da luz, acentuada pela presença de uma escultura de Harry Bertoia, que ajudava na compreensão do espaço. Escreveu,

O Kresge Auditorium é uma estrutura bem constituída por um coberto esférico que apoia em três pontos. Não me pareceu nada de especial. Gostei de ver que o tecto da sala não é revestido mas simplesmente aparecem, onde necessários, os elementos de reflexão e controle de som. (Távora, 2012, p. 188)

Teve ainda oportunidade de visitar o Dormitório de Alvar Aalto. Na despedida da cidade, desenhou a frente ribeirinha e criticou a construção que “polui” o contacto com o rio, devido às suas dissonantes cotas.



Ilustração 79 — Slide da casa Breuer, Lincoln, (Mesquita, 2007, p. 102)



Ilustração 80— Desenho da frente ribeirinha, Boston, (Mesquita, 2007, p. 103)

4.3.6. DETROIT

Fernando Távora visitou Detroit com um objectivo diferente da sua restante viagem. Em Detroit, Távora esperava visitar as fábricas da General Motors e da Ford, na cidade que era considerada a capital industrial americana. Em relação à cidade, mostrou-se desinteressado, registando que se tratava de apenas mais uma cidade americana, com uma “Downtown” mal-organizada, com diferentes tipos de escala e anúncios luminosos que tentavam mascarar a realidade. (Távora, 2012, p. 205)

Descreveu Detroit como uma cidade genérica, com um uso excessivo de espaço, com ausência de espaços verdes ou espaços de recreio. A cidade crescia com habitação unifamiliares em banda perto de edifícios de escritórios, arranha-céus de grande escala ou até parques de estacionamento. Existiam quarteirões denominados “slums”, ilhas de má qualidade arquitectónica, onde proliferavam problemas sociais e económicos, de novo, mascarados por anúncios luminosos que desviam a atenção.

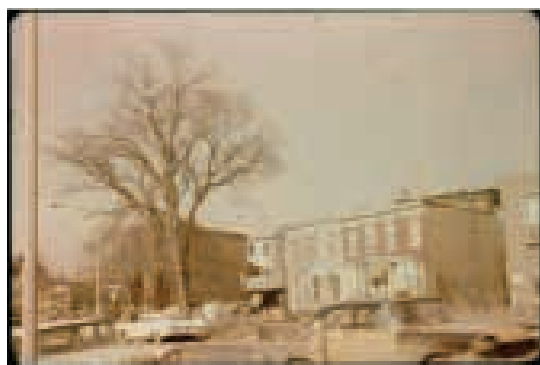


Ilustração 81 — Slide, problemas urbanos em Detroit, Detroit, (Mesquita, 2007, p. 104)



Ilustração 82 — Slide, problemas urbanos em Detroit, Detroit, (Mesquita, 2007, p. 104)

Fernando Távora estava interessado nesta cidade para visitar as modernas fábricas de automóveis. Do ponto de vista da evolução industrial, Detroit tinha as fábricas mais modernas, que produziam o “sonho Moderno” de Le Corbusier. Uma padronização e elementos de construção modelar, com o objectivo de simplificação da arquitectura.

Contudo a sua impressão não foi a melhor. Escreveu que não existiam espaços verdes ou árvores, ou qualquer espaço de recreio. Referiu ser quase, com as suas devidas diferenças temporais, “O Charlot dos tempos modernos”. (Távora, 2012, p. 207)

Sobre o principal edifício da Ford, o “Rouge Plant” Fernando Távora teve uma posição antagónica em relação a Le Corbusier. Ao contrário da imagem de modernidade que Távora esperava, encontrou edifícios fabris que descreveu como “a mais industrial no mau sentido que possa imaginar-se. Pó, carvão, porcária, des-harmonia, fealdade (refiro-me claro ao aspecto visual) (Távora, 2012, p. 208). Referiu que os edifícios da Ford pareciam do “tipo Saarinen”, mas apenas o General Motors Technical Center que visitou no dia seguinte, era de facto, de Eero Saarinen.

Na sua visita aos edifícios da General Motors, descreveu o lugar mais como “semeado de edifícios do que uma sucessão de espaços organizada com edifícios”. (Távora, 2012, p. 216)

Contudo, era o desejo da General Motors. Foi a própria GM que decidiu que pretendia ter as cinco funções em cinco espaços independentes, ““research, process development, engineering, styling and service””. (Román *apud* Mesquita, 2007, p. 107)

Fernando Távora não teve uma impressão positiva. Sobre o edifício destinado ao “Style”, comentou uma extravagância formal, uma cúpula. Távora descreveu-o como “[...] de uma pobreza de imaginação notável. Em tudo há um certo cheirinho a “arquitectura de Cadillac” — sem problemas financeiros e sem grande rasgo”. (Távora, 2012, p. 216)



Ilustração 83— Slide, pintura sobre aço na General Motors, Detroit, (Mesquita, 2007, p. 107)

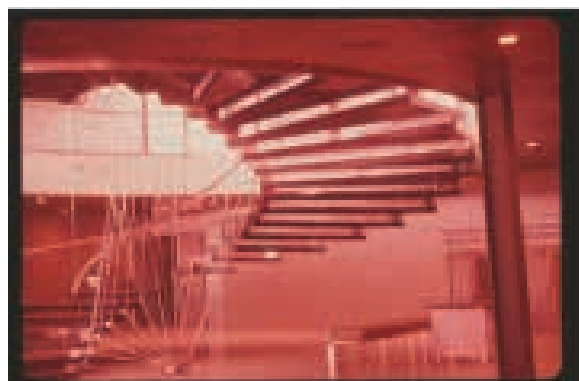


Ilustração 84 — Slide, escada na General Motors, (Mesquita, 2007, p. 107)

4.3.7. CHICAGO

Fernando Távora sabia que Chicago era o centro de experiências, no que respeita à arquitectura. Das duas semanas que Fernando Távora passou em Chicago, uma delas foi reservada para o IIT, “Illinois Institute of Technology”. A arquitectura leccionada nesta Escola tinha uma influência alemã, devido aos professores presentes, oriundos de uma Alemanha politicamente instável, nos anos 30. Távora escreveu, “[...] o IIT em matéria de arquitectura é germânico — Mies, Hilberseimer, Moholy-Naghy, Bauhaus.” (Távora, 2012, p. 248)

Contudo, com o decorrer da sua estadia Fernando Távora foi percebendo a extensão da influência de Mies van der Rohe em Chicago. O departamento de arquitectura do IIT, funcionava no Crown Hall, desenhado por Mies e parte integrante do campus. Sobre o trabalho ali produzido pelos alunos, Távora reparou que se limitavam a copiar as obras dos seus Mestres, Mies na arquitectura e Hilberseimer no urbanismo. Escreveu serem “fielmente inspirados ou copiados do Mies; os de Urbanismo, exactamente o mesmo em relação a Hilberseimer. (Távora, 1960, p. 259)

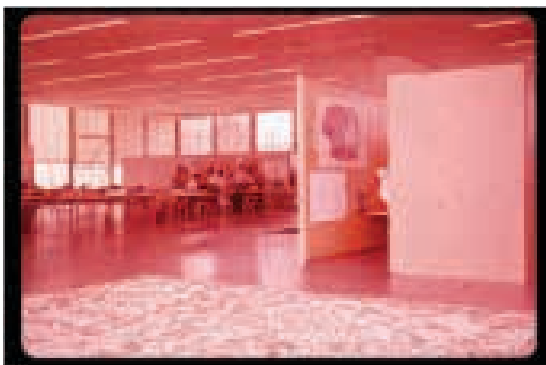


Ilustração 86 — Slide, interior do Crown Hall, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 79)



Ilustração 88 — Slide, interior do Crown Hall, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 79)

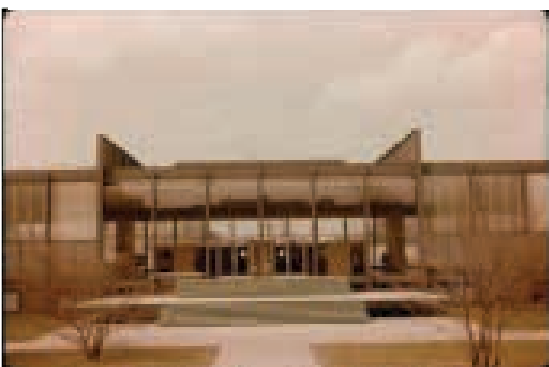


Ilustração 85 — Slide, Crown Hall, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 115)



Ilustração 87 — Slide, Crown Hall, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 115)

Fernando Távora registou no seu Diário que numa avaliação, com quatro programas distintos (um museu de pintura moderna, um edifício de habitação, um auditório e um jardim zoológico) todos com a mesma aparência. “Uma caixa de vidro, com estrutura em aço ou betão e coisas lá metidas dentro.” (Távora, 2012, p. 247)

Criticou o facto dos alunos não se questionarem ou evoluírem, ficando presos às ideias dos seus Mestres. Questionou o modelo de ensino, que vazio de ferramentas projectuais, se baseava apenas na cópia repetidas de modelos²⁰. Comentou até, que se o aluno fosse indiano, ia “[...] para a Índia, com calor, sem dinheiro e sem técnica [...] estaria liquidado”. (Távora, 2012, p. 247)

²⁰ Como nota de curiosidade, a comitiva portuguesa que participou no CIAM X, que aconteceu em Dubrovnik no ano de 1956, referiu no ponto “D” que, “A posição do arquitecto que não é mais o ditador que impõe a sua própria forma, mas o homem (...), que se dedica aos problemas dos seus semelhantes não para se servir, criando assim uma obra talvez anónima mas apesar de tudo intensamente vivida.”

Pórem, Távora registou que parecem aceitar este ensino sem se questionarem. “Parecem estar satisfeitos com o Mies, como “fonte de inspiração”, mas também me parece nunca terem pensado muito no dilema Mies-Wright.” (Távora, 2012, p. 250)

Contudo escreveu sobre as boas condições de criação e boas ferramentas disponíveis para os alunos. Boas oficinas, bem equipadas onde os alunos eram capazes de produzir objectos reais. Mas, “Quanto às “formas” atingidas não me pronuncio até porque já achei mais interessante o “processo” de criação do que os objectos ali criados.” (Távora, 2012, p. 250)

Num cartão de visita, escreveu pequenos apontamentos, relacionando em paralelo, as suas ideias em relação ao trabalho de Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright.

Wright — Pedra (túmulos?) Mies — aço	Não tradução do espaço interno e tradução mínima (da?) função — simetria
Calor, (emotividade?) Frio, contenção, (sobriedade?) (Anonimato?) Individualidade	Relação com hábitos, modo de vida, clima, tradições locais, materiais Independência em face de tais elementos Possibilidade de crescimento Dificuldade de crescimento
Economia na base Liberdade económica	
Variedade de pontos de vista, mistério Unificação dos pontos de vista, clareza	
Jogo com (elementos?) materiais por contraste Id. por simpatia	
Popularidade Intelectualismo	
Pintura e escultura apostas Integração das artes	
Biografias Anonimato — Mies Vida, tudo se sabe, etc. Wright	
Dinamismo (Estaticismo?)	
Materias naturais Materiais artificiais	
Desenho (central?) Mies Desenho (ornamentado?) Wright	
(Mimetismo?) da cor Policromia	
Elementos Iguais Elementos diferentes	
Hand made Machine Made	
(Agarramento?) ao terreno — fusão (com a?) natureza Libertação do terreno — afastamento da natureza	
Formas (cristalinas?) (envolventes?) (?) Formas orgânicas e (?)	
Expressão exterior do espaço interno e da função — (assimetria?)	



Ilustração 89 — Diário de viagem, 1960, pág. 263, (Mesquita, 2007, p. 80)

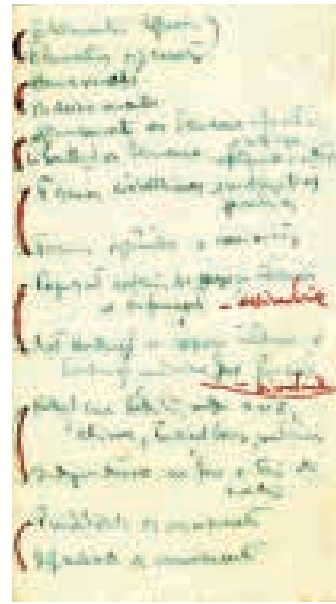


Ilustração 90 — Diário de viagem, 1960, pág. 263, (Mesquita, 2007, p. 80)

Mas Távora não tomou necessariamente partido, neste paralelo de arquitecturas. Considerava que ambas eram válidas, dependentes das circunstâncias. Nem sempre percebia a linguagem arquitectónica de Mies van der Rohe, mas aceitava. Sobre o Crown Hall registou,

O edifício impecável de proporção e de certeza [...] Pareceu-me que a vida corre bem lá dentro. Há um pouco de mistério, nenhum pitoresco, mas ao mesmo tempo não me senti no Hall de uma fábrica. [...] Qualquer coisa assim como uma praça pública, onde todos se encontram, todos se conhecem e ninguém se esconde (Távora, 2012, p. 245)

Teve oportunidade de visitar a biblioteca do “Art Institute”, onde consultou bibliografias e listas de obras de Wright. E recebeu, através de um contacto do professor Roger Mellem, professor do MIT, um roteiro com os edifícios a visitar em Chicago, Racine e Madison, localidades próximas. Edifícios esses que considerou como notáveis.

Na cidade de Chicago, Fernando Távora voltou a mostrar algum encanto em relação à cidade americana. Com uma escala mais pequena do que Nova Iorque, tinha a mesma vitalidade e diversidade, o que agradou a Távora. Criticou a linha ferroviária que percorre a cidade, a uma cota superior ao chão. Apesar de ter uma vista privilegiada sobre a cidade, também revelava todos os problemas urbanísticos. Era

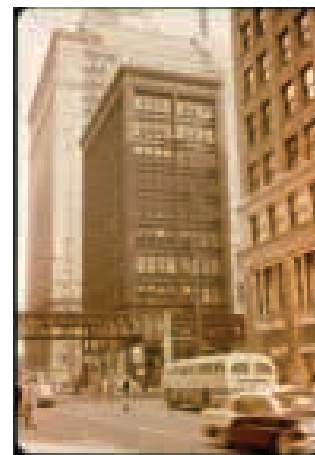


Ilustração 91 — Estrutura da linha do comboio, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 109)

possível observar o interior dos quarteirões e dos “slums” e os seus problemas — má relação do construído com este sistema de transporte, degradação das construções, poluição, proliferação dos problemas sociais com o aumento de zonas de “slums”, etc. Aqui Távora percebeu a verdadeira dimensão dos problemas derivados de mau planeamento e mau urbanismo. Com tantos estudos e pesquisas, tempo e dinheiro investidos, era preciso uma resposta para estes problemas. Resposta essa que continuava a falhar.

Com o roteiro planeado, iniciou a sua visita a um conjunto de edifícios, o “Auditorium” de Dankmar Adler e Louis Sullivan, o Campus do Illinois Institute of Technology, desenhado exclusivamente por Mies van der Rohe, “Lake Shore Drive Apartments”, também de Mies, e algumas obras de Frank Lloyd Wright na zona de Oak Park.

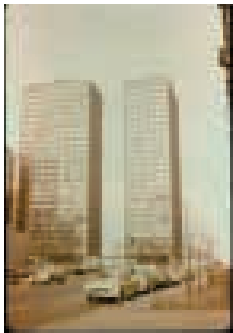


Ilustração 92— Lake Shore Drive Apartments, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 116)

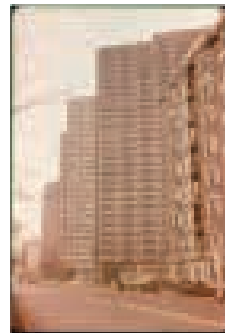


Ilustração 93— Lake Shore Drive Apartments, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 117)

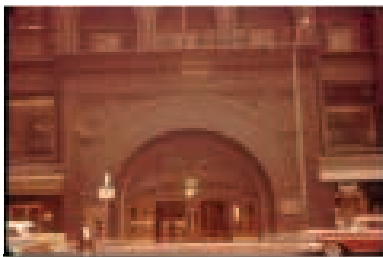


Ilustração 95— Chicago Stock Exchange, Adler e Sullivan, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 112)

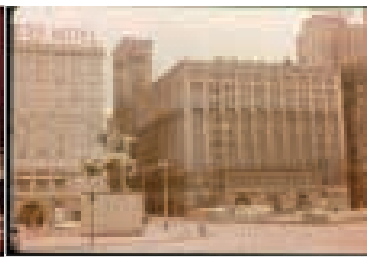


Ilustração 94— Gage group, Sullivan, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 112)

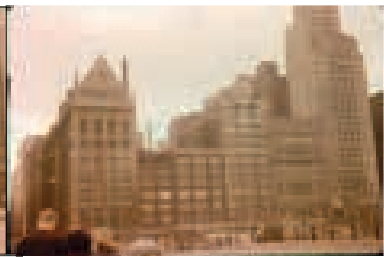


Ilustração 96— Chicago Stock Exchange, Adler e Sullivan, Chicago, (Mesquita, 2007, p. 112)

Viu uma exposição no “Art Institute of Chicago”, a “Form Given at the Mid-Century”. Escreveu que “É uma espécie de revisão, um apanhado geral das últimas arquitecturas, quando necessário com uma ligeira introdução histórica.”

Afirmou ser uma exposição bem feita, com boas maquetas, que surgia a partir de formadores e criadores de modas na arquitectura. Referiu nomes como Gropius, Breuer, Wright, Le Corbusier ou Mies van der Rohe. Mas as suas palavras exprimem o

sentimento. “Obras... sempre as mesmas... para não variar. O melhor é consultar o catálogo. Eu estou farto de arquitecturas... de arquitectos”. (Távora, 2012, p. 257)

Contudo durante a visita escreveu, sobre os primórdios dos arranha-céus em Chicago, dos finais do século XIX e inícios do século XX que nestes havia “[...] toda a espontaneidade e todo o encanto das dúvidas das primeiras tentativas...”

Mais a frente, voltou a escrever que “[...] vi e fotografei uma série de edifícios que interessam para a evolução da ideia do arranha-céus e que, dum modo geral, me parecem mais interessante do ponto de vista histórico do que do ponto de vista qualidade arquitectónica”. (Távora, 2012, p. 256)

4.3.8. RACINE

Na ida a Racine, que também constava no roteiro que tinha recebido, Fernando Távora ansiava por ver as obras de Frank Lloyd Wright. Sobre a fábrica da Johnson Wax fez uma descrição que resumiu as suas impressões sobre o edifício, “calmo, seguro, acabado, definitivo”. (Távora, 2012, p. 228)



Ilustração 97— Slide, Johnson Wax, Racine, (Mesquita, 2007, p. 123)



Ilustração 98— Slide, Johnson Wax, Racine, (Mesquita, 2007, p. 123)

Comparou este edifício com o da G.M. Escreveu que a G.M. era “pretensão, folheto, moda, atarracamento”, enquanto que sobre o Johnson Wax escreveu ter “dignidade, solidez e eternidade”. (Távora, 2012, p. 228). Escreveu ainda que no edifício da G.M. sentiu uma má relação formal entre os volumes e entre o interior e o exterior no edifício. No Johnson Wax tem a opinião oposta, referindo que, com excepção da torre de laboratórios, construído posteriormente, tudo tem uma unidade formal.

Durante esta visita, Fernando Távora encontrou uma arquitectura oposta ao do centro de Chicago. Uma arquitectura sem receitas e sem modas. Uma arquitectura que Távora afirmou ser rica a criar espaços. “[...] a riqueza daqueles espaços e percursos comparados com a chateza de General Motors!” (Távora, 2012, p. 228)

Ao visitar a obra, Távora voltou a tecer comentários positivos, em relação à arquitectura que visitou. Escreveu que esta obra,

[...] sendo cheia de toques pessoais, nem é estranha à paisagem industrial que em parte a envolve nem esses toques pessoais se sentem. O fundamental é perfeito — tudo o resto é acessório. (Távora, 2012, p. 228)

Com as suas palavras transpareceu que Fernando Távora estava perfeitamente ciente dos custos envolvidos. O edifício teria de ter sido especialmente caro, na opinião de Távora. Escreveu que, “O preço do edifício nunca foi tornado público; Mr. Wright não se preocupou com isso”.

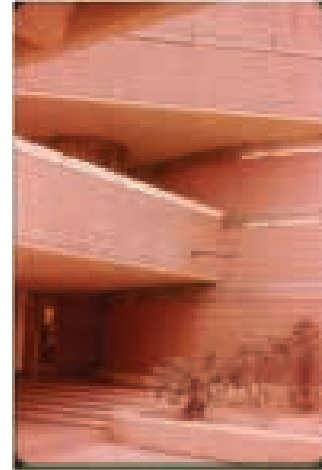


Ilustração 99 — Slide, Johnson Wax, Racine, (Mesquita, 2007, p. 124)



Ilustração 100 — Slide, Johnson Wax, Racine, (Mesquita, 2007, p. 124)



Ilustração 101 — Slide, Johnson Wax, Racine, (Mesquita, 2007, p. 124)

4.3.9. SPRING GREENS

A descrição da chegada a Spring Greens, Fernando Távora escreveu a dificuldade de encontrar o sítio. Com uma descrição quase romantizada, descreveu com emoção e entusiasmo a sua viagem. Távora guardou cuidadosamente os horários e o bilhete do autocarro juntamente com o Diário, o que também revelou o interesse pela visita.

Encontrou-se com um habitante de Spring Greens que guiou a sua visita. Tinha conhecido e até trabalhado pessoalmente com Frank Lloyd Wright. Contava histórias pessoais de Wright e da família, que aumentavam em Távora, a ânsia para chegar à Taliesin East, a casa de Frank Lloyd Wright.

Chegou finalmente ao topo da colina, que já permitia vislumbrar ao longe a Taliesin East de Frank Lloyd Wright, onde escreveu o seu contexto na paisagem

A paisagem sem ser grandiosa é grande e os edifícios sem serem grandes sentem-se perfeitamente na paisagem, sem, de qualquer modo a desvalorizarem. A ideia de Taliesin como uma construção desfez-se nesse momento no meu espírito; Taliesin é uma paisagem, é um conjunto em que é porventura difícil de distinguir a obra de Deus da obra dos Homens. (Távora, 2012, p. 231)



Ilustração 102— Slide, “Midway Farm”, Taliesin East (Mesquita, 2007, p. 126) **Ilustração 103**— Slide, “Midway Farm”, Taliesin East , (Mesquita, 2007, p. 126)

Este primeiro impacto fez Távora escrever, “Só posso dizer que fiquei maravilhado”.

As palavras de Fernando Távora transmitem a satisfação que sentiu ao visitar esta obra. Aqui encontrou a arquitectura que ansiava ver, e sentiu-se na presença de uma Catedral ou do Partenon. Escreveu,

Não cuidei de ver pormenores mas pressenti em tudo uma riqueza de formas, um à vontade, que nunca encontrara na arquitectura contemporânea. Senti-me na Idade — Média, na Grécia ou no México, na presença de uma Catedral, de um Partenon ou de um templo azteca, tal é a integridade daquela arquitectura. (Távora, 2012, p. 233)

Na casa de Taliesin East, Fernando Távora pareceu ter encontrado algumas respostas. Confirmações às suas ideias perante a arquitectura. A importância do lado humano na arquitectura, bem como a poética e capacidade de gerar sentimento, acima de receitas formalistas. E Távora observava isso na arquitectura de Wright. Uma arquitectura destinada aos seus habitantes.

Taliesin é também uma vida e uma filosofia. Eu compreendi Wright e o seu chapéu, compreendi as suas formas, e o seu amor à terra, o seu pensamento e o sentido das suas coisas... (Távora, 2012, p. 235)

Fernando Távora chegou a chorar perante a obra de Frank Lloyd Wright. Utilizou a frase de Afonso Lopes Vieira, “Olhos que nunca se molham nada veêm, quando olham”. Fernando Távora escreveu o que sentia.

Porque exactamente Taliesin impressionou-me pelo que possui de total, de cósmico, pelo que existe ali para além da pedra, da madeira, deste ou daquele requinte da forma. [...] Taliesin aparece então com a força de uma rocha, a beleza de uma flor ou a calma de um lago. Taliesin além de me fazer chorar durante as primeiras reacções obrigou-me a pensar muito. [...] O poder de integração em Taliesin é tão forte que chega a ofender-

se Deus pensando que Wright também foi criador desta paisagem! (Távora, 2012, p. 237)

A obra de Wright, suscitou de novo, uma reflexão sobre a integração das artes. Fernando Távora escreveu, “Mr. Wright afirma não existir para ele tal problema porque ele é pintor, escultor e arquitecto.” (Távora, 2012, p. 238)

Fernando Távora escreveu que não sabia onde terminava a profissão, enquanto arquitecto.

Estou convencido que a integração das artes tal qual a entendem os funcionalistas é coisa estúpida (Harvard Graduate’s Center é mais uma prova evidente) e estou convencidíssimo de que Wright resolveu o problema, como foi resolvido aliás nos velhos tempos, onde começa a arquitectura e acaba a escultura, ou a pintura nos edifícios de Wright? E onde acaba a arquitectura e começa o paisagismo ou o urbanismo? Ninguém sabe. (Távora, 2012, p. 236)

A reflexão de Fernando Távora continuou, e com as suas palavras poderemos resumir a sua viagem. Távora tinha viajado até aos Estados Unidos da América com o propósito de conhecer os modelos pedagógicos nas Escolas de Arquitectura e ver a arquitectura que considerava ser a “correcta”. O tipo de arquitectura que se adapta à sua finalidade, aos seus habitantes e à sua envolvente, e que era capaz de transmitir a devida carga poética.

Vi muitas coisas na América até hoje: desde as melhores Racket Girls no mundo, até à altura do Empire State, vi estatísticas e números e cadeias de montagem, vi edifícios e arquitecturas, vi museus e planos e planos, vi highways e prosperidade por todo o lado: mas a poesia, a humanidade e a grandeza, só as encontrei em Wright.

Tudo o que vi compreendi pela inteligência; aqui o pouco que vi permitiu-me sentir tudo sem nada me ter sido explicado. (Távora, 2012, p. 237)

Terminou esta reflexão dizendo que, agora que conhecia a casa de Wright, a casa de Gropius tinha uma importância muito menor. Escreveu “Vi há tempo a casa de Gropius em Lincoln: quando vi Taliesin, a casa de Gropius pareceu-me um frigorífico pousado numa colina!” (Távora, 2012, p. 237)



Ilustração 104— Slide, “Hillside Home School”, Taliesin East (Mesquita, 2007, p. 127)

Ilustração 105— Slide, zona de serviço da “home and studio”, Taliesin East (Mesquita, 2007, p. 127)



Ilustração 106— Slide, “Hillside Home School”, Taliesin East (Mesquita, 2007, p. 127)

Ilustração 107— Slide, “Hillside Home School”, Taliesin East (Mesquita, 2007, p. 130)

4.3.10. S. FRANCISCO

Sobre a sua estadia em S. Francisco, a última das cidades onde visitou as universidades americanas, Fernando Távora não escreveu muito no seu Diário. Limitou-se apenas a apontar no seu Diário os seus compromissos. Até sobre a Universidade de Berkeley, Távora não registou as suas impressões, nem o funcionamento ou organização do modelo lectivo.

Sobre esta cidade, sabemos apenas que contactou com o chairman De Mars, com o qual falou sobre a sua viagem pelas cidades anteriores. Conheceu o professor Violech e assistiu a uma palestra do “landscape architect” Christopher Tunnard que já conhecia de Yale, New Haven e que voltaria a encontrar em Tokyo.

Conheceu dois professores, o prof. German Samper, um amigo seu colombiano, que também viajava para se deslocar até a WoDeCo que iria realizar-se no Japão. O outro era Gustavo U. Da Roza, “um rapaz português de Macau, formado em Hong Kong, e que leccionava na escola de Arquitectura de Berkeley como “Instructor”.

4.3.11. JAPÃO

Ah! O Japão, o Japão!

Eu permito-me definir o Japão como um país inteligente e sensível que tomou chá em pequeno. Como inteligente e sensível, um país que faz o que quiser, como quiser, bem feito e belo, seja um kimono, seja um automóvel, seja um templo, seja um jardim; porque tomou chá em pequeno, um país onde a afabilidade, a amabilidade e a boa educação são norma. (a boa educação e a amabilidade estão a desaparecer do mundo para serem substituídas por uma coisa que não deve chamar-se má educação ou pouca amabilidade — o que é alguma coisa porque marca atitude — mas que deve chamar-se (?) ou amabilidade maquinal — o que não é nada. Protótipo: as stewardess da Pan American. Uma máquina não é bem ou mal educada, amável ou desagradável — cumpre.

No mundo americano as pessoas não podem propriamente apelar-se de desagradáveis ou mal educadas, apenas cumprem como máquinas.

Fernando Távora partiu para o Japão pouco depois da sua estadia em S. Francisco. Durante estas semanas, Távora visitou diversas Escolas de Arquitectura, bem como inúmeras cidades, que descreveu como genéricas várias vezes. O interesse demonstrado por Távora sobre os modelos lectivos americanos foram esmorecendo, e a restante viagem tornou-se mais importante do que as próprias Escolas americanas.

Saiu de S. Francisco percorrendo de carro a costa da Califórnia passando por cidades onde não mostrou interesse algum. Com destino ao Tóquio, Távora fez escala em Honolulu, no Havai, onde encontrou o seu amigo German Samper. Ambos partilhavam o propósito de ir à WoDeCo. Sobre o Havai escreveu

Vimos a cúpula do Buckminster Fuller e o Hotel de Hawaiian Village. Estivemos na praia, visitámos um edifício com cobertura parabólica, almoçámos, corremos lojas e tomámos um bus para atravessar a cidade, vimos o cinema, etc. Impressão: nada daquilo vale nada. Nada vimos de autêntico: tudo para americano ver. (Távora, 2012, p. 304)

Ainda antes da atribuição do extra do Japão para a Bolsa de Fernando Távora, o Arq. Carlos Ramos enviou uma carta para a Fundação Calouste Gulbenkian, transmitindo a importância deste congresso. Escreveu,

“É na realidade importante o modo como a arquitectura japonesa contemporânea se tem firmado e imposto a todo o mundo de hoje, a ponto de serem atribuídos aos arquitectos japoneses os prémios significado e relevo nas competições internacionais que têm tido lugar nos anos mais recentes.

Haja em vista o prémio Pan-Pacífico de Arquitectura, criado pelo Instituto dos Arquitectos Americanos, ganho no ano de 1958 por Kenzo Tange, Professor de Arquitectura na Universidade de Tóquio e um dos organizadores daquela próxima Conferência.

O tema Central das reuniões, de que V. Ex^a tem um programa detalhado, “Qual a contribuição que os arquitectos podem dar para o ambiente humano do mundo de amanhã” toca, na verdade todo o teclado de mais conveniente e actual formação dos profissionais da arquitectura, sendo útil referir o interesse incedível das discussões a que dará lugar.” (Ramos apud Mesquita, 2007, p. 151)

Sendo o primeiro grande congresso mundial do género, a WoDeCo era uma montra não só sobre design, mas também sobre arquitectura, urbanismo, paisagismo ou design industrial. Távora preparou-se ainda em Lisboa antes da sua partida, para este importante congresso. Teve acesso à lista de participantes, aos temas e ao programa dos vários dias.

Com a “Second Circular”, uma circular dirigida aos participantes, a organização do evento divulgou os temas em debate. Sob o título “Our Century: The Total Image — what designers can contribute to the human environment of the coming age.” Estruturada em três grandes temas, “Personality”, “Practicability” e “Possibilities”, que derivavam para vários sub-temas. Durante três dias, de 12 a 14 de Maio, foram realizados seminários, onde constavam arquitectos, paisagistas, designers industriais, chairmans, e entre personalidades, entre os oradores. Durante a parte da tarde, eram realizadas sessões de discussão mais aprofundada e abrangente, dos

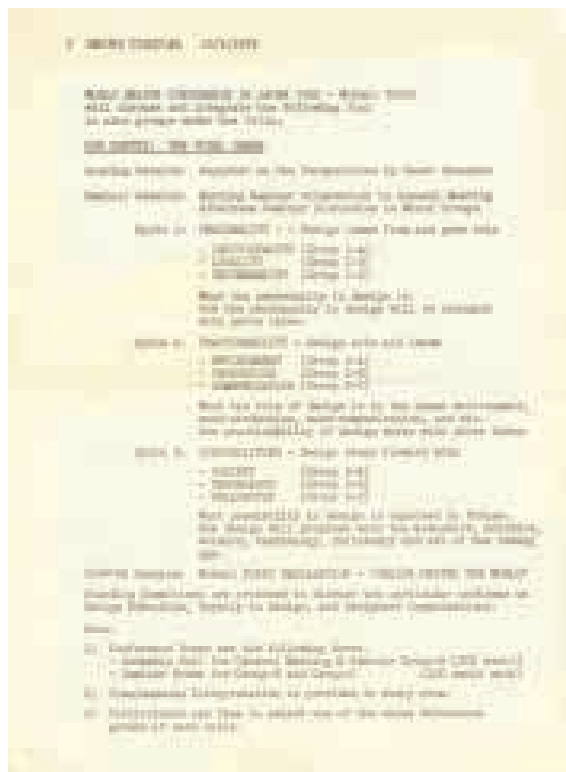


Ilustração 108 — Pág.2 da “Second Circular 18/09/1959”, WoDeCo, (Mesquita, 2007, p. 152)

temas expostos durante a manhã. A participação dos seminários era aberta a todos os participantes, enquanto que à tarde, deveriam apenas participar o seu grupo de trabalho.

Sobre a WoDeCo, Fernando Távora não registou muito. Talvez porque mostrava mais interesse na descoberta de um Japão mais tradicional. No seu texto de 1962, “Da Organização do Espaço”, referiu a WoDeCo escrevendo,

Aí se reuniram pintores, arquitectos, cineastas, artistas gráficos, “industrial designers”, paisagistas, engenheiros, urbanistas e muitos outros profissionais da organização do espaço que analisaram, fundamentalmente, três aspectos: qual o significado da personalidade no “design”, qual o papel do “design” no ambiente humano, quais as possibilidades que o “design” apresenta para o futuro.

[...]

Creemos assim que o conceito de “design” que integra e funde conceitos como os da arte e técnica, artes maiores e artes menores, arte e natureza e outros, é um conceito que significa e traduz uma atitude de visão global dos fenómenos do espaço de rico e prometedo futuro e a realização daquela Conferência, aliás num país riquíssimo de exemplos do passado que constituem notáveis lições para o presente, aponta um caminho que, não sendo novo na sua essência, pelo menos no Japão há que percorrer para tentar solucionar o caos do espaço contemporâneo. (Távora, 2006, p. 17)

Fernando Távora tinha sido integrado no grupo C, que deveria assistir aos debates sobre “Universality”, “Communication” e “Phylosophy” no design. Contudo, pelas suas notas é possível perceber que optou por assistir a outros temas, com outros grupos de trabalho.

Sobre o dia 11 de Maio, não fez qualquer registo. Sobre o dia 12 escreveu,



Ilustração 109 —Notas das sessões da WoDeCo, “Manhã 12/05/60”, (Mesquita, 2007, p. 154)



Ilustração 110 —Notas das sessões da WoDeCo, “Tarde 12/05/60” (Mesquita, 2007, p. 155)

As reuniões passam-se com interesse variável; creio no entanto que nada se perde em assistir a um congresso. É um pouco como assistir a uma ópera em que passavam horas à espera de um bocadinho que a maior parte das vezes já é conhecido. No entanto vale a pena. (Távora, 2012, p. 305)

Fernando Távora preferiu assistir ao debate sobre “Regionality” em vez do tema “Universality”. A sua escolha reflecte um interesse maior nas questões locais. Fez apontamentos sobre a participação de Kamakura, “Considerações s/ aspectos tradicionais da cultura Japonesa nas suas relações com a forma. Responsabilidade do “designer” japonês em face do seu passado.” Sobre uma das conversas do arquitecto Yamasaki, apontou que as diferentes filosofias (inerente a cada povo) serem as principais geradoras de regionalismos.

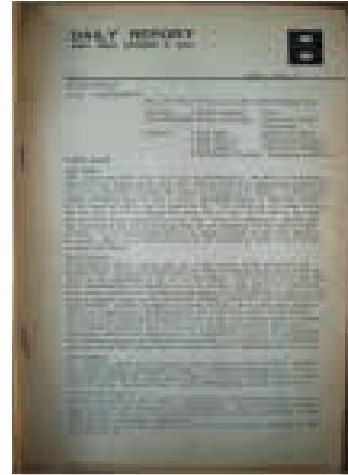


Ilustração 111—Notas das sessões da WoDeCo, “Tarde 12/05/60”, (Mesquita, 2007, p. 156)

No segundo dia da WoDeCo, voltou a trocar os temas da discussão. Em vez de integrar o grupo C, com o tema de “Communications”, assistiu à discussão com o tema “Environment”, que onde também participaram German Samper, Paul Rudolph e Christopher Tunnard. Nesta sessão foram discutidos assuntos variados, desde o papel do design, em países desenvolvidos e países sub-desenvolvidos; a relação das construções/arquitecturas com o “urban design”, a relação do automóvel com a estrutura da cidade, etc.

Acerca do grupo de discussão na tarde do último dia, Fernando Távora assistiu ao tema designado ao seu grupo, “Philosophy”. Escreveu que a participação de Kenzo Tange chamou à atenção sobre o aumento de tecnologia, que o ser humano não conseguia acompanhar.

Dum modo geral toda a gente insiste na mesma ideia: a necessidade de criar uma ponte entre o homem e a tecnologia em matéria de formas (o problema existe, claro, em todos os outros campos, social, económico, político, religioso, etc) mas aqui é naturalmente acentuado o aspecto do design.

Dado que o mundo não poderá marchar para trás — há que evitar o caos actual e tentar de novo a ordem e a harmonia que algumas antigas e felizes civilizações conheceram. (Távora, 2012, p. 308)

No seu Diário, Fernando Távora registou a sua impressão do design no Japão, após a WoDeCo. Escreveu que os japoneses pareciam dividir a qualidade dos seus produtos, em três diferentes níveis. Escreveu,

A minha impressão é que o “design”, no Japão, como aliás em toda a parte, mais ou menos, apresenta três níveis de produtos: os genuinamente populares que aqui ainda existem em grande quantidade (desde o palito à taça para o chá ou ao tecido para o Kimono ou às mil e uma caixinhas de madeira, lacadas ou não); os produzidos cuidadosamente por sábios designers, dum modo geral como tentativa de recreação das velhas tradições em matéria de objectos onde tal recreação é possível (cerâmicas, caixas, tecidos, etc) ou procurando apenas uma certa qualidade formal naqueles objectos que são essencialmente novos na paisagem japonesa (motocicletas, rádios, máquinas fotográficas, etc.); os produzidos, quer em base popular, pretensiosamente evoluída ou em base ocidental sem qualidade de qualquer espécie (estes são talvez, infelizmente, os mais abundantes). (Távora, 2012, p. 317)

Mas Fernando Távora também parecia não estar a disfrutar da WoDeCo como esperava. Porque lhe roubava tempo para visitar o Japão que queria conhecer, um Japão mais tradicional e regional. Escreveu,

[...] neste caso a assistência à Conferência é dramática porque me impede todo o contacto com o Japão e eu confesso estar mais interessado na paisagem física e humana do que nas considerações, por mais extraordinárias que sejam, de todos os tipos que aqui estão reunidos.

4.3.12. TÓQUIO

O primeiro contacto que Fernando Távora teve com Tóquio, foi durante um passeio de carro com o seu amigo japonês, Toshihiko Ota. E a sua impressão sobre a cidade não foi positiva. Escreveu, “Ao que levou o progresso, a máquina, a democracia, o dinheiro, e todas as coisas modernas...” (Távora, 2012, p. 306) A arquitectura aparentava má qualidade, o tráfego era muito intenso e não havia uma ordem.

Transpareceu que apenas pontualmente encontrava edifícios que suscitavam algum interesse. Escreveu que “restos de beleza em torno do palácio do Imperador e, seguramente, muita beleza lá dentro.” (Távora, 2012, p. 306)

A segunda vez que Fernando Távora tomou contacto com a cidade aconteceu durante uma visita, organizada pelo um grupo de jovens da Universidade de Waseda, no âmbito da WoDeCo. Távora escreveu que “O passeio tinha por objectivo ver a “Contemporary Architecture” (Távora, 2012, p. 310)

A visita em grupo, excursão como Fernando Távora se referiu, aconteceu sempre grande entusiasmo da sua parte. Talvez porque algumas das obras que visitou, conhecia já de antemão, por meio fotográfico. Muitas delas, seguiam linhas racionalistas e outras obras mais recentes começam a denotar algum Brutalismo, Tokyo Opera House e a National Western Museum. Betão, pilotis, grandes massas e grandes vãos. E como já transparecia nos Estados Unidos, não era bem esta a arquitectura que Távora procurava ver.

Da sua visita, referiu apenas sete dos dezasseis edifícios que viu. Referiu o Harumi Apartment por Maekawa, que escreveu, “Já conhecia por fotografia. Compreendi a estrutura do volume, mas impressionou-me o mau aspecto de conservação do edifício.” (Távora, 2012, p. 310). Sobre o Tokyo City Hall de Kenzo Tange escreveu, “É um bom edifício (toda a gente criticava a expressão da madeira do betão armado — mas no templo grego o caso repete-se), com suas fraquezas (terraço, auditorium) (Távora, 2012, p. 311)

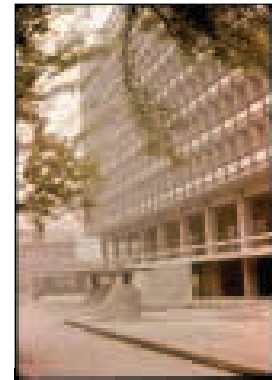


Ilustração 112 — Slide, “Harumi Apartment”, Kenzo Tange, Tóquio, (Mesquita, 2007, p. 161)

Visitou o Imperial Hotel, uma obra de Frank Lloyd Wright. Elogiou a obra do arquitecto, como já tinha feito nos E.U.A, mas referiu o seu mau estado de conservação.

Muita coisa a desfazer-se (sobretudo a pedra) o que dá ao edifício um ar de ruína de categoria: no entanto creio que as possíveis ruínas dos edifícios mais recente não terão a mesma presença e a mesma qualidade. (Távora, 2012, p. 311)

Teve ainda oportunidade de visitar uma obra de Le Corbusier, o National Western Museum. Escreveu ter uma impressão diferente, derivados das fotografias.

Esperava mais; o espaço interno é interessante como ideia, mas constrangido porque o edifício é muito menor do que as fotos deixam supor. Depois arte francesa no Japão tem qualquer coisa de muito estranho e longínquo... (Távora, 2012, p. 311)



Ilustração 113 — Slide, “National Western Museum” por Le Corbusier, Tóquio (Mesquita, 2007, p. 162)

4.3.13. NIKKO

Após a visita à cidade de Tóquio, Fernando Távora percebeu que não podia entender o Japão apenas através da arquitectura Moderna, que por aqui se fazia. Por sugestão de um amigo seu, decidiu visitar Nikko, para assistir às comemorações do Festival da Primavera. Nesta cidade Távora aproximou-se mais das raízes tradicionais japonesas. Visitou templos budistas, santuários (shrines) e os conhecidos jardins japoneses. “Combinamos, o Koyanagi e eu, irmos amanhã a Nikko assistir ao festival da Primavera”. (Távora, 2012, p. 319)

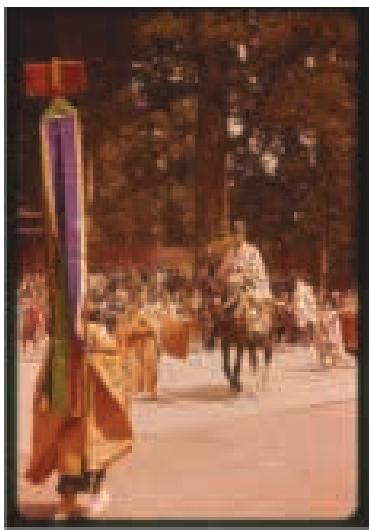


Ilustração 114 — Slides, cortejo do festival da Primavera, (Mesquita, 2007, p. 163)

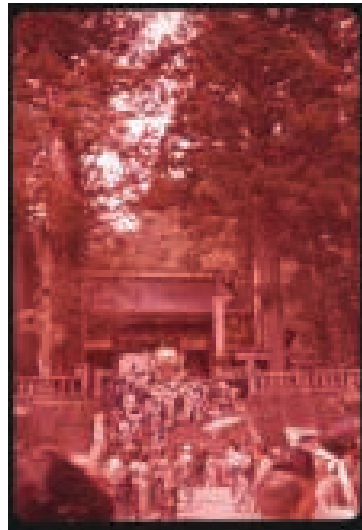


Ilustração 115 — Slides, cortejo do festival da Primavera, (Mesquita, 2007, p. 163)

Sobre o desfile, Fernando Távora registou por fotografias, as cores, as vestimentas e o percurso que acabou no Toshogu Shrine. Escreveu que se tratava de um edifício que o deixou interessado.

Interessou-me mais o jogo de volumes do que os edifícios em si, construídos numa época do barroco japonês (séc. XVII). Infelizmente não consegui obter uma planta boa do conjunto o que deixou certas dúvidas quanto à sua estrutura.” (Távora, 2012, p. 320)

Visitou o parque natural e o lago Chuzenji, onde escreveu que a paisagem era belíssima, mas era estragada pela excessiva presença de turismo sem noção de integração.

A paisagem é belíssima mas o turismo, com hotéis, barracas, quiosques, etc.,etc., encarrega-se de estragar muita coisa. (Távora, 2012, p. 321)

4.3.14. QUIOTO

Em Quioto, Fernando Távora encontrou o Japão que procurava. Quioto era conhecida pelos seus vários templos, que desejava visitar. Ficou instalado numa pousada onde Távora escreveu sobre os hábitos dos japoneses. As pessoas cumprimentavam-se com vénias, tiravam os sapatos à entrada e soleira das portas era uma afirmada. A entrada era em pedra, sempre molhada, e o piso destinado a andar descalço era em madeira ou sempre revestidos. Escreve que as ruas penetravam nas casas, mas com uma separação completamente afirmada. No interior, escreveu sobre a ausência de mobiliário, a dimensão dos quartos e as retretes. (Távora, 2012, p. 323)

O meu quarto é pequeno e de pé-direito baixo; dá sobre uma pequena “cour” com a sua lanterna, a sua água sempre corrente e os seus peixinhos vermelhos. Claro que a porta de entrada é de correr (vidro fosco em substituição do tradicional “soshi”) e o pavimento é revestido a tatami. Tem, claro, o seu tokonoma.” (Távora, 2012, p. 323)

Sobre a cidade fez um desenho da sua organização e escreveu,

A escala é ainda de uma cidade agradável com os seus 200.000 habitantes. Este quanto a mim é um dos encantos do Kyoto, em face, por ex, da monstruosidade de Tokyo” [...]

A escala das obras não-western é magnífica, ainda com ar rural e r/c e andar. [...] A cidade é facilmente legível e o enquadramento natural perfeitamente à sua escala. A orientação é fácil e clara. Não é fácil encontrar uma cidade tão certa como esta” (Távora, 2012, p. 324)

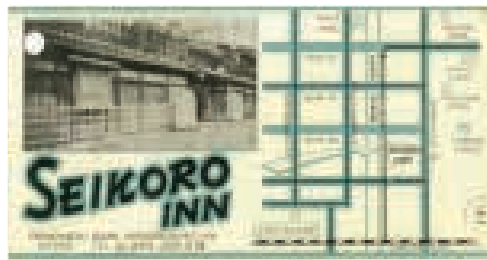


Ilustração 118— “Seikoro Inn”, Quioto, (Mesquita, 2007, p. 165)

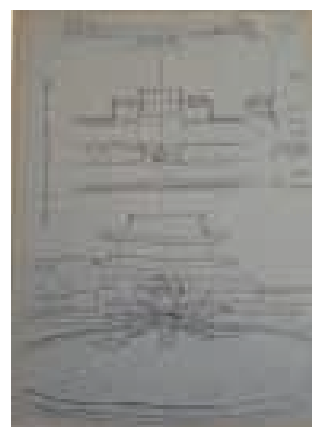


Ilustração 117 — Desenho dos principais templos em Quioto, (Mesquita, 2007, p. 166)



Ilustração 116 — Desenho, “Higashi-Honganji Temple”, Quioto, (Mesquita, 2007, p. 164)

4.3.15. HIGASHI TEMPLE

Fernando Távora descreveu o templo de Higashi como sendo um conjunto sóbrio, implantado num terreno plano. Desenhou os módulos do templo, um jogo de volumes que considerou interessante. Escreveu que a sua escala era monumental, (comparadando com a restante cidade) que causa até alguma desorientação. Escreveu que o templo explora a expressividade da madeira ao máximo, em limites físicos e plásticos. A eixo deste conjunto, acontece uma lindíssima fonte, com uma flor de Lotús em bronze de grandes dimensões. (Távora, 2012, p. 329)

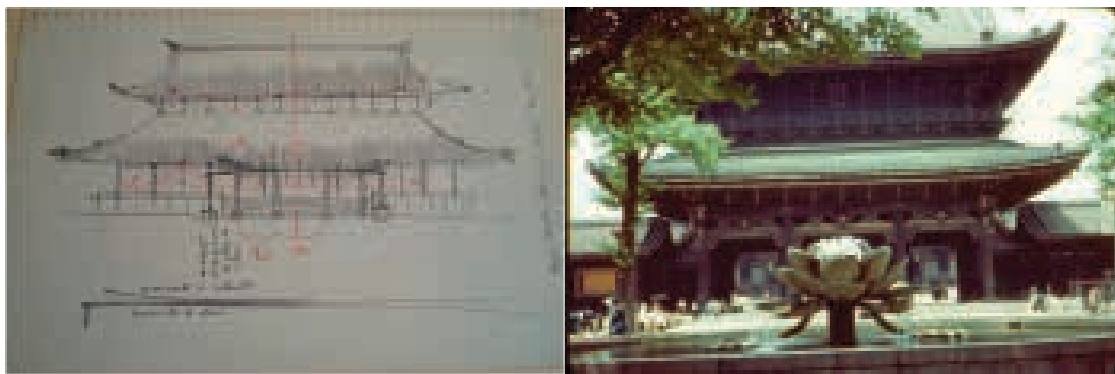


Ilustração 119 — Slide, “Higashi-Honganji Temple”, Quioto, (**Ilustração 120** — Desenho, “Higashi-Honganji Temple”, Quioto, (Mesquita, 2007, p. 166)

4.3.16. SANJUSANGENDO OU RENGEO-IN TEMPLE

No dia seguinte, visitou o Sanjusangendo Hall, escreveu que diziam,

[...] ser a mais comprida estrutura de madeira do mundo é bellissimo, sobretudo no interior onde guarda a pequena quantidade de 1001 estátuas de Buda. Destas uma é uma grande figura, ocupando o centro e as restantes 1000 distribuem-se de um e outro lado em escada. É uma composição por repetição de elementos semelhantes (não iguais), ao longo do extenso edifício. Creio que o princípio é pouco comum e impressionou-me demasiado. Na parte posterior, em galeria, há uma rica colecção de estatuária com representação de deuses variados (vento, trovão, etc). O espaço enquadrando o templo era muito simples mas parece que os monges estão enriquecendo com o turismo e decidiram fazer novas construções. Um horror. Cá como em Portugal! (Távora, 2012, p. 325)

4.3.17. KIYONIZU TEMPLE

Sobre o templo de Kiyonizu, escreveu ser implantado num terreno bastante irregular, uma espécie de Sintra, como comparou. O verde e a forma orgânica como foi construído. Na descrição deste templo, Távora escreveu que se interessou mais na estruturação do conjunto dos edifícios, a partir deste momento.

Este está situado em encosta e o acesso longínquo é feito por duas rectas de bastante pendente bordejadas por pequenas e velhas casas que vendem cerâmicas aí produzidas. [...] Lindas vistas sobre o vale onde se encontra situado Quioto e tudo fundo de verdura (uma espécie, assim, de Sintra). (Távora, 2012, p. 326)

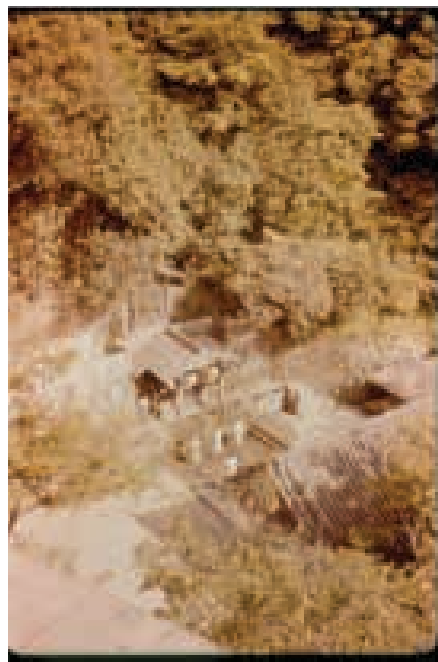


Ilustração 121 — Slide, “Kiyonizu Temple”, Quioto, (Mesquita, 2007, p. 167)

4.3.18. CHION-IN TEMPLE

Fernando Távora descreveu o templo de Chion-in como uma construção livre e com uma composição rica. Lamentou o facto de haver “construções novas estupidamente feitas em cimento armado”. Escreveu ser constituído por um templo principal e vários secundários. Teve oportunidade de visitar os aposentos do imperador, da princesa e outras pessoas, que revelou não ter compreendido. Neste templo desenhó o quarto do imperador, onde escreveu também algumas notas sobre os materiais, as cores e as pinturas nas paredes. (Távora, 2012, p. 328)

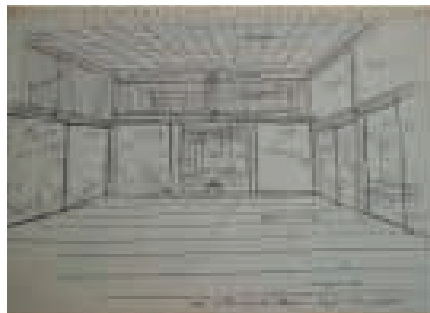


Ilustração 122 — Desenho, “room of the emperador”, Chion-in Temple, Quioto (Mesquita, 2007, p. 168)

4.3.19. KATSURA

Sobre Katsura escreveu que era a “jóia que esperava”. Escreveu que tentou requerer um pedido para poder fazer a visita sozinho, mas não conseguiu autorização devidos às burocracias necessárias. Registou,

Como esperava é uma jóia. Não tem nada de palácio segunda a nossa ideia europeia. Nem grandeza de dimensões, nem ouros. É uma espécie de casa burguesa, talvez entre a habitação comum e o palácio. Mas o grande encanto reside, talvez, no todo casa — jardim. Não é uma casa mais um jardim — é um todo. (Távora, 2012, p. 330)



Ilustração 123 — Slide, “Katsura”, Quioto (Mesquita, 2007, p. 169)

4.3.20. NIJO CASTLE

No Nijo Castle, Fernando Távora fez vários desenhos e fotografias. Escreveu que tinha pouco de castelo no nosso sentido medieval, como instrumento de defesa, e que seria mais uma residência de prestígio, protegida por muralhas. Grande parte do edifício principal era dedicado a recepção, e a parte menor para habitação. Escreveu que tudo tinha uma extraordinária clareza, uma boa relação com os jardins e uma boa hierarquização dos espaços. Comparou com Katsura, escrevendo que,

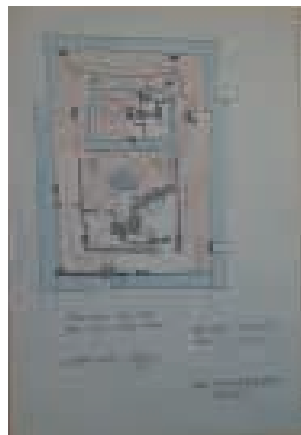


Ilustração 124 — Desenho, “Nijo Castle”, Quioto (Mesquita, 2007, p. 169)

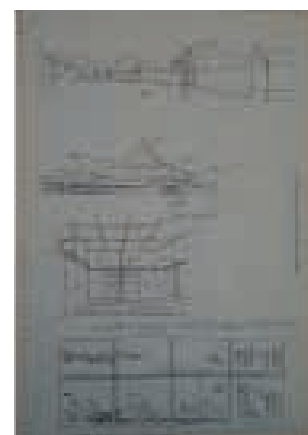


Ilustração 125 — Desenho, “Nijo Castle”, Quioto (Mesquita, 2007, p. 169)

Claro que o princípio é o mesmo de Katsura mas com ar mais palaciano, mais ênfase nos espaços de entrada e de recepção, mais riqueza de decoração, outras dimensões. Mas, comum com Katsura, a mesma sobriedade, o mesmo ar estrutural. (Távora, 2012, p. 332)

Descreveu o jardim como lindo e impecavelmente conservado. Escreveu que considerava estes jardins um pouco a luta entre o “homem e a natureza”; porque a natureza não para de crescer, de movimentar-se, de actuar, de mudar.” Contudo a noção do jardim japonês é estática, para existir o espaço apropriado entre as plantas. Escreveu que, estas noções desenvolvidas da relação entre espaços também se verificam nas cidades.



Ilustração 126— Slide, “Nijo Castle”, Quioto (Mesquita, 2007, p. 170)

Há uma relação que é exacta e perfeita. (o fenómeno sucede igualmente com as cidades: os seus centros foram criados para uma determinada dimensão, segundo uma determinada relação; o crescimento das cidades, como árvores em jardim abandonado, rompe a proporção óptima e caímos no caso conhecido. Simplesmente é mais fácil podar árvores e domesticá-las do que controlar a vida das cidades).

Os japoneses têm perfeitamente a noção das proporções das coisas: num pequeno lago (no quarto do Samper havia um jardim com 1,00x1,60, com lago, ponte, peixes, pedras e árvores) não põem grandes peixes e vice-versa.

Não é a mania das miniaturas como às vezes pensamos é mais um requintado sentido de harmonia do todo. (Távora, 2012, p. 333)

4.3.21. IMPERIAL PALACE

Acerca do Imperial Palace, Fernando Távora escreveu apenas uma pequena página, onde registou o grande edifício, com um telhado alto e grande presença. Esta noção de escala era aumentada pelas grades das galerias, portas, cortinas, etc, para a pessoa sentada ao nível do chão.

Pareceu-me muito interessante o arranjo do hall onde o imperador recebia: é um grande edifício, de alto telhado, com grande presença; no entanto a escala não está perdida, com as grades das galerias, as portas, as cortinas de pauzinhos com as suas borlas, etc., tudo contribui para dar a escala da pessoa sentada no solo às respectivas instalações. (Távora, 2012, p. 336)



Ilustração 127 — Slide, edifício do “Imperial Palace”, Quioto (Mesquita, 2007, p. 172)

4.3.22. TOFUKUJI TEMPLE

No templo de Tofukuji, Távora encontrou um lugar que descreveu com bastante encanto. Escreveu que, este templo era composto por um conjunto que assentava num terreno inclinado que descia sobre a cidade e era cortada por um ribeiro.

O primeiro sector corresponde mais ou menos ao padrão clássico; no segundo, porém, encontrei um dos ambientes mais extraordinários destas minhas visitas. Os desenhos que fiz e os respectivos comentários evitam-me repetir aqui o que na altura vi e pensei. (Távora, 2012, p. 340)



Ilustração 129 — Slide, jardim do "Tofukuji Temple", Quioto, (Mesquita, 2007, p. 173)



Ilustração 130 — Slide, jardim do "Tofukuji Temple", Quioto, (Mesquita, 2007, p. 173)



Ilustração 128 — Desenho, "Tofukuji Temple", Quioto (Mesquita, 2007, p. 172)

Fernando Távora visitou ainda mais dois templos, o Kinkakuji, ou Golden Pavillion e o Ryoan-Ji Temple, onde fez alguns desenhos e fotografias. Sobre o primeiro não fez uma pequena descrição, dizendo que era bonito, mas não extraordinário. Sobre o Royan-Ji Temple, Távora escreveu que tentou fazer um levantamento, mas não conseguiu perceber, em desenho, as proporções e os módulos. Dentro de toda a rigidez modular dos Japoneses, Távora escreveu, que há "sábias pontapés nos módulos". Escreveu que isso conferia alguma liberdade dentro da rigidez do conjunto. (Távora, 2012, p. 341)

4.3.23. NARE

A 26 de Maio, Fernando Távora apanhou o comboio até Nare para visitar mais dois templos, o Kasuga Temple e o Todai-Ji Temple. Nestes, Távora fez bastantes desenhos onde tentavam perceber a relação de escalas dentro do espaço e escreveu notas sobre as cores, materiais e texturas dos materiais.



Ilustração 131 — Desenho, "Todai-ji Temple", Quioto, (Mesquita, 2007, p. 175)



Ilustração 132 — Desenho, "Todai-ji Temple", Quioto, (Mesquita, 2007, p. 175)

Antes de vir para o hotel deu uma grande volta a pé para me despedir de Kyoto e do Japão. É com a maior pena que amanhã deixarei o país. Aqui, sim, aqui tenho que voltar. (Távora, 2012, p. 342)

“[...] Esta viagem mundializou-me.” (Távora *apud* Mesquita, 2007, p. 56). Na viagem pelos Estados Unidos da América, Fernando Távora observou a qualidade das diversas Instituições e corpo docente, dos imensos planos urbanísticos e da sua disponibilidade financeira. Contudo no seu Diário transmitiu alguma desmotivação com o que encontrou. Percebeu que a situação urbanística, apesar de todo o investimento, não conseguia conferir soluções. As cidades genéricas americanas, não funcionavam tão bem, como se esperaria estudando os planos.

No que respeita à arquitectura construída, as soluções também não eram as melhores. Não conseguiam responder às necessidades, ou simplesmente “não tem rasgo”, como Távora escreveu. Da arquitectura americana, teceu apenas comentários claramente positivos em relação às obras de Frank Lloyd Wright. Tirando Wright, escreveu não terem a capacidade de transmitir carga poética, dando maior preocupação às imagens de apresentação do projecto, seguirem receitas e formalismos de arquitectura pouco reflectida. “No fim de contas não sou tão mau como me pinto ou me pintam... esta visita ao U.S.A têm-me provado que nesta terra donde tanto se espera há muitos, mas muitos ainda piores do que eu.” (Távora, 2012, p. 265)

Fernando Távora acabou por falhar a entrega do Relatório de Bolsa, mesmo após ter sido avisado que o deveria fazer. O Mestre Carlos Ramos, também demonstrou a preocupação com o incumprimento de Távora. Fernando Távora, expressou durante a sua viagem que

Tinha umas coisas feitas mas resolvi simplificar e eliminar. Tudo aquilo é ridículo mas enfim, tem de ser. Estive até perto da meia-noite a tratar daquela merda. Espero que o Amaral me ajude a levar mais esta cruz ao Calvário. O pior...ainda está para vir... tese, discussões...trabalho...tudo afinal para nada. (Távora, 2012, p. 184)

Ao Sr. (Dantas?), Távora escreveu um manuscrito, onde justificava o seu incumprimento. Escreveu já ter uma estrutura para o Relatório, mas estar a sentir dificuldade como escritor e como conseguir condensar a demasiada informação. Fernando Távora terminou garantindo a entrega do Relatório e que estaria à altura da prestigiada Fundação Calouste Gulbenkian.

Escreveu cerca de quarenta e quatro páginas, onde tentou estruturar o Relatório. As cidades, Instituições, o Urbanismo, os Museus, e tudo o que Távora tinha visto nos Estados Unidos. Rascunhou várias possibilidades e várias ideias. Porém nunca chegou a entregar o Relatório. O rascunho que fez, é bastante incompleto e organizado por capítulos. Escreveu no Prefácio, que o objectivo seria conhecer o panorama americano, mantendo uma comparação, que escreveu ser, por vezes ridícula, mas com o objectivo de evitar erros no futuro em Portugal.

Escreveu também uma lista de Recomendações, onde reflecte a influência de práticas lectivas no Estados Unidos. Escreveu,

Recomendações:

- Chamar professores estrangeiros a Portugal
 - a nossa tradição nesse sentido
 - mandar gente para fora
 - city planning economic v. physical — nosso plano de formento
 - tráfico (evitar a criação de problemas para estar a resolvê-los depois)
 - uma espécie de plataforma.
- comparar a nossa reforma com o ensino americano — muito bem — e professores?

-os americanos foram também buscá-los fora e continuaram a procura-los; porque não - fazemos o mesmo? Talvez depois possamos mandar alguém para ensinar fora.

-massas para bibliotecas, etc

Enquanto arquitecto, Fernando Távora confirmou a importância desta viagem das suas obras e publicações. Mas enquanto professor com o propósito de estudar das diversas Instituições, Távora não conseguiu encontrar o que esperava. Essa frustração reflectiu-se na falha de entrega do Relatório. Talvez porque a restante viagem, onde Fernando Távora deu a volta ao Mundo, teria sido muito mais fascinante do que as Escolas de Arquitectura Americanas.

Segundo Nuno Portas, que escreveu em 1981, o Prefácio para “Da Organização do Espaço”, este estudo era demasiado complexo. Escreveu ser,

Este ensaio de Fernando Távora, oportunamente reeditado vinte anos após ter sido escrito, deve ser lido como uma despreziosa reflexão pessoal provocada pela circunstância de um concurso académico. Por outras palavras, seria injusto exigir-lhe que fosse o resultado de um trabalho de investigação — para o qual não havia condições — ou sistematização de uma didáctica ou sequer o momento de maturação de um pensamento e prática profissional — que só por acaso podia coincidir com a data intempestiva que impunha a sua publicação. (Portas, Prefácio à edição de 1982, in Da Organização do Espaço, 2006, p. VII)

Contudo sobre o Japão, Fernando Távora não teve a mesma posição. No Japão, Távora encontrou arquitectura com que se conseguiu relacionar. Coisa que não tinha acontecido nos Estados Unidos, à excepção das obras de Frank Lloyd Wright. O próprio Fernando Távora confirmou durante uma entrevista, que o pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição sofreu algumas influências do Japão. Apesar de projectado antes da viagem, só foi executada depois.



Ilustração 133 — Pavilhão de Ténis, Quinta da Conceição, Fernando Távora, 1956-1960, (Fundação Marques da Silva, 2016)



Ilustração 134 — Pavilhão de Ténis, Quinta da Conceição, Fernando Távora, 1956-1960, (Fundação Marques da Silva, 2016)

O Japão tinha qualquer coisa que Távora não havia encontrado nos Estados Unidos. Távora compreendia a importância da História na criação de uma identidade, nas características regionais que existia no Japão, bem como a noção de escalas e utilização de espaços com significado. Tinham presente noção de perenidade/eternidade que também considerava importante para uma boa arquitectura.

Pela experiência transmitida por Távora, podemos considerar que os Estados Unidos eram conhecimento, técnicas, sofisticação com alto investimento financeiro. Porém, o Japão revelou-lhe uma arquitectura onde tudo era pensado. A implantação, a escala, os elementos, o significado e a carga poética. Uma arquitectura que Távora considerava ser a correcta.

REFERÊNCIAS

ALAIN, L. (2017) – Jacques Carrey [Em linha]. [S.I.] : Revolv. [Consult. a 5 Nov. 2019]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.revolv.com/page/Jacques-Carrey>>.

ALMEIDA, Pedro Vieira (1970) - Raul Lino - arquitecto moderno. Raul Lino : exposição retrospectiva da sua Obra. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.

ATANÁZIO, Mendes (1986) - Albrecht Haupt, a arquitectura do renascimento em Portugal. Lisboa : Presença.

BELCHIOR, Lucília dos Santos (2010) - Karl Albrecht Haupt (1852-1932) e o «desenho de viagem» : o registo dos monumentos nacionais : compreensão arquitectónica e fruição estética. Lisboa : Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, História. Tese de Doutoramento. [Consult. 18 Jun. 2019]. Disponível em WWW:<URL:<http://hdl.handle.net/10451/3192>>.

CARREY, Jacques (1674) - Carrey Parthenon, 1674 [Em linha]. [S.I.] : Granger Art on Demand. [Consult. em 5 de Nov. 2018]. Disponível em WWW:<URL:<https://fineartamerica.com/featured/carrey-parthenon-1674-granger.html>>

CAZANAVE, Juliette (2015) - Le siècle, de Le Corbusier = The century of le Corbusier [Em linha]. Paris : F.L.C. /ADAGP. 52:51 min. [Consult. 14 Out. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qMf97Lnxx3Q>>.

CIVITATIS (2019) - Herculano [Em linha]. [S.I.] : Civitatis. [Consult. 14 Dez. 2018]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.tudosobreroma.com/herculano>>.

CLÉRISSEAU, Charles-Louis (1773) - A capriccio of classical ruins with peasants in the foreground [Em linha]. [S.I.] : Sotheby's. Gouache ; 474 by 618 mm; 18 5/8 by 24 1/4 in. [Consult. 18 Jan. 2019]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/old-master-drawings-n08951/lot.271.html>>.

CLUBE JORNALISMO (2016) – Ordem dos Arquitectos : Prémio Fernando Távora. O Távora : Jornal Digital [Em linha]. (4 Janeiro 2016). [Consult. 20 Out. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <http://agrupamentofernandotavora.edu.pt/tavora/ordem-dos-arquitetos-premio-fernando-tavora/>>

COLOMINA, Beatriz (1987) – Le Corbusier and photography. Assemblage [Em linha]. 4 (Oct. 1987) 6-23. [Consult. 22 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.jstor.org/stable/3171032>>

CORBUSIER, Le (1925) - Vers une architecture. 2.^{eme}, nouvelle édition revue et augmentée. Paris : Les Éditions G. Crès et C^{ie}. [Consult. 22 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL:<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9600362d/f1.vertical.r=Vers%20une%20architecture>>

CORBUSIER, Le (2004) - Precisões sobre um estado presente da arquitectura e urbanismo. Tradução de Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo : Cosac & Naify. Disponível em WWW:< <https://pt.scribd.com/doc/111859864/precisoes-le-corbuser-ocr>>

CORBUSIER, Le (2006) - Por uma arquitectura. S. Paulo : Editora Perspectiva.

CORBUSIER, Le (2007) - A viagem do Oriente. Trad. P. Neves. S. Paulo, Brasil : Cosac&Naify.

CORBUSIER, Le ; SAUGNIER (1921) - Trois rappels à MM. les architectes. L'Esprit Nouveau. 2 (1921). [Consult. 22 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/viewer/web/viewer.html?&file=Li4vLi4vcGRmL0VzcHJp dE5vdXZIYXUtRIRfMDEucGRm>>

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA (2019) – Richard Payne Knight. In Encyclopædia Britannica [Em linha]. Londres : Encyclopædia Britannica. [Consult. 15 Out. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.britannica.com/biography/Richard-Payne-Knight>>.

FARMBROUGH, A. (2019) – Alexander Cozens [Em linha]. London : Tate. [Consult. 14 Maio. 2019]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.tate.org.uk/art/artists/alexander-cozens-118>>.

FERNANDEZ, Sérgio. (1985) – Percurso : arquitectura portuguesa 1930/1974. Porto : Edições da FAUP.

FRANÇA, José-Augusto (1974) - A arte em Portugal no séc. XX. Lisboa : Bertrand.

FRANÇA, José-Augusto (1990) - A Arte em Portugal no século XIX. Lisboa : Bertrand. Vol. 2.

FRAZÃO, Dilva (2018) – David Hume : filósofo escôces. In E-Biografia [Em linha]. Matosinhos : 7Graus. [Consult. 14 Jan. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <https://study.com/academy/lesson/william-gilpin-creator-of-the-picturesque-paintings-biography.html>>.

FRAZÃO, Dilva (2018) - John Locke : filósofo inglês. In E-Biografia [Em linha]. Matosinhos : 7Graus. [Consult. 20 Jan. 2019]. Disponível em WWW:<URL: https://www.ebiografia.com/john_locke/>.

GONÇALVES, José Fernando (2009) - A viagem na Arquitectura Portuguesa do século XX [Em linha]. [Consult. 10 Jan. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <http://resdomus.blogspot.com/2011/05/viagem-na-arquitectura-portuguesa-do.html>>.

GONÇALVES, José Fernando (2012.) - Motivação e consequência da viagem na arquitectura de Le Corbusier : a viagem ao Oriente e América Latina. Cadernos PROARQ [Em linha] [Consult. 20 Jan. 2019] Disponível em WWW:<URL:http://cadernos.proarq.fau.ufrj.br/public/docs/Proarq18_Motivacao_JoseGoncalves.pdf>.

GONÇALVES, José Fernando (Abril de 2012) - Em viagem — experiência, conhecimento na arquitectura portuguesa do século XX. Joelho [Em linha]. (Abril de 2012). [Consult. 14 Jan. 2019]. Disponível em WWW:<URL:<https://impactum-journals.uc.pt/joelho/article/view/912/349>>.

HAUPT, A. K. (1986) - A arquitectura do Renascimento em Portugal. Tradução de M. Morgado. Lisboa : Presença.

JENCKS, Charles (1987) - Le Corbusier and the tragic view of architecture. London : Penguin Books.

JOKILEHTO, J. (1986) - A history of architectural conservation. Oxford : The University of Oxford.

L'ESPRIT Nouveau [Em linha]. Société des Éditions de l'Esprit Nouveau. 1 (1920). Paris : Société des Éditions de l'Esprit Nouveau. [Consult. 20 Jun. 2019]. Disponível em WWW:<URL:

<http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/viewer/web/viewer.html?&file=Li4vLi4vcGRmL0VzcHJpdE5vdXZIYXUtRIRfMDEucGRm>.

LE CORBUSIER FONDATION (2019) – Le Corbusier Fondation [Em linha]. Paris : Le Corbusier Fondation. [Obtido em 20 Jun. 2019]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.fondationlecorbusier.fr/>>

LEONI, G. ; ESPOSITO, A. (2005) - Fernando Távora — opera completa. Milão : Mondadori Electa.

LINO, R. (1992) - Casas Portuguesas : alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples. Lisboa : Livros Cotovia.

LOPES, Paulo Moreira, ed. (2011) - Fernando Távora (1923-2005). Correio do Porto [Em linha]. (15 Jan. 2011). [Consult. 10 Ago. 2019]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.correiodoportu.pt/do-porto/casa-de-ofir-em-estado-de-degradacao>>.

MESQUITA, Ana Raquel (2007) - O melhor de dois mundos : a viagem do arquitecto Távora aos EUA e Japão - Diário 1960 [Em linha]. Coimbra : [s.n.]. Dissertação de Mestrado em Arquitectura. [Consult. 14 Nov. 2019]. Disponível em WWW:<URL:<https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/5879>>.

MOOS, Stanislaus von (2009) - Le Corbusier elements of a synthesis. Rotterdam : 010 Publishers.

NOTO, F. S., (2007) – Paralelos entre Brasil e Portugal : a obra de Lucio Costa e Fernando Távora [Em linha]. S. Paulo : [s.n.]. Dissertação de Mestrado em Arquitectura. [Consult. 18 Out. 2019]. Disponível em WWW:<URL:<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-22112010-103044/en.php>>.

OXFORD PUBLICY PRESS (2018) – Sir Uvedale Price. In Oxford Reference [Em linha]. Oxford. [Consult. 15 Jan. 2019]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100344677>>.

PEREIRA, P. (2012) – Raul Lino : arquitectura e paisagem. Lisboa : [s.n.]. Tese de Doutoramento em Arquitectura e Urbanismo. [Consult. 14 Out. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/5917>>.

PORTO. Câmara Municipal. Biblioteca, org. (2010) – Joaquim de Vasconcelos : Homem de Cultura [Em linha]. Adaptação de Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. [Consult. 15 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.uc.pt/bguc/Documentos2010/FlyerJVASconcelos>>.

QUINTINO, J. L. (2003) - Raul Lino (1879-1974). Lisboa : Editorial Blau.

RIBEIRO, I. (1994) - Raul Lino : pensador nacionalista da arquitectura. Porto : FAUP.

RIO-CARVALHO, M. (1987) - História da arte em Portugal : do Romantismo ao fim do Século. Lisboa : Publicações Alfa. Vol. 11.

RODRIGUES, A. (2000) - O desenho - ordem do pensamento arquitectónico. Lisboa : Editorial Estampa.

SIMÕES, Nuno (1918) – Sobre o bailado do encantamento e a princesa dos sapatos de ferro. Atlântida [Em linha]. 32, suplemento (1918). [Consult. 7 Abril . 2019]. Disponível em WWW:<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Atlantida/N32/N32_master/N32.PDF>.

SLOUGH LIBRARIES, ARTS AND INFORMATION SERVICE (2019) - The Town of Slough [Em linha]. [S.l.] : Slough Libraries, Arts and Information Service. [Consult. 14 Mai. 2019]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.sloughhistoryonline.org.uk/ixbin/hixclient.exe?a=file&p=slough&f=slough.htm>>.

TÁVORA, F. (1946) - O problema da casa portuguesa. In Teoria e crítica de arquitectura século XX. Lisboa : Caleidoscópico.

TÁVORA, F. (1994) – Prefácio. In RIBEIRO, I. - Raul Lino : pensador nacionalista da arquitectura. Porto : FAUP.

TÁVORA, F. (2006) - Da organização do espaço. Porto : Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

TÁVORA, F. (2012) - Diário 1960. Porto : Casa da Arquitectura.

TOSTÕES, A. (1997) - Verdes Anos da Arquitectura Portuguesa dos Anos 50. Porto: FAUP Edições.

TOSTÕES, A. (2004) - Construção moderna : as grandes mudanças do século XX [Em linha]. [S.l. : s.n.]. [Consult. 10 Ago. 2019] Disponível em WWW:<URL: <https://desenharte.yolasite.com/resources/Arquitectura%20moderna%20-%20ANA%20TOST%C3%B5es.pdf>>.

TOUSSAINT, M. (2012) - Da arquitectura à teoria : teoria da arquitectura na primeira metade do século XX. Lisboa : Caleidoscópio.

TUSTIN, Rachel (2018) – William Gilpin, Creator of the Picturesque. In Study.com [Em linha]. California, [Consult. 14 Jan. 2019]. Disponível em WWW:<URL: https://www.ebiografia.com/david_hume/>.

UNIVERSIDADE DO PORTO (2008) - Fernando Távora [Em linha]. Porto : Universidade do Porto. [Consult. 10 Set. 2019]. Disponível em WWW:<URL:https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20fernando%20t%C3%A1vora>.

VEIGA, Ana Motta (2018) – Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição (1956-1960) Em linha]. [S.l.] : Ana Motta Veiga. [Consult. 21 Ago. 2019]. Disponível em WWW:<URL:<https://revisitavora.wordpress.com/pavilhao-de-tenis/>>.

VENTURA, Susana (2017) - Ceci n'est pas un voyage [Em linha]. [S.l.] : Susana Ventura. [Consult. 10 Jan. 2019] Disponível em WWW:<URL:<https://www.susana-ventura.com/essays/ceci-nest-pas-un-voyage>>.

BIBLIOGRAFIA

ACCIAIUOLI, Margarida (1991) – Os anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes : restauração e celebração [Em linha]. [S.l. : s.n.]. [Consult. 20 Nov. 2018]. Disponível em WWW:<URL:<https://run.unl.pt/handle/10362/14822>>.

AFONSO, João, ed. (2003) — IAPXX : Inquérito à arquitectura do século XX em Portugal. Lisboa : Ordem dos Arquitectos.

LEAL, João (2009) – Arquitectos, engenheiros, antropólogos : estudo sobre a arquitectura popular no século XX em Portugal [Em linha]. Porto : Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva. Texto da conferência proferida a 30 de Outubro de 2008 no Auditório Fernando Távora da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. [Consult. 10 Dez. 2018]. Disponível em WWW:<URL:<https://fims.up.pt/ficheiros/LivroFinalConferencias.pdf>>.

RIBEIRO, Irene (2004) - Raul Lino revisitado : memórias de uma arquitectura “Arte Nova” portuguesa. @pha.Boletim [Em linha]. 2 (Novembro 2004). [Consult. 10 Jan. 2019]. Disponível em WWW:<URL:https://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim2/Irene_Ribeiro_Texto2.pdf>

RIBEIRO, Irene (2006) - Arquitectura, paisagem e Sintra. Raul Lino romântico. @pha.Boletim [Em linha]. 3 (Junho 2006). [Consult. 11 Jan. 2019]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim3/IreneRibeiro.pdf>>

TOSTÕES A., coord. ; COSTA, S.V., coord. (2004) — Arquitectura moderna portuguesa 1920-1970. Lisboa : Instituto português do património arquitectónico.