

Arquitectura A Reacção Pictórica

A pintura no trabalho e vida de um arquitecto



Micaela Fabiana Abreu Oliveira

Dissertação de Mestrado em Arquitectura

Orientador: Professor Pedro Pousada

Departamento de Arquitectura da FCTUC

Dezembro 2014

Arquitectura A Reacção Pictórica

A pintura no trabalho e vida de um arquitecto

Sumário

INTRODUÇÃO

25 Capítulo 1 - PANTO GUEDES

Contextualização

A Architectura

As “Outras Artes” de Panto e as suas Influências

Panto Guedes e a Architectura Fantástica

Malangatana, um Artista Africano

Panto Guedes, um Architecto Pintor

93 Capítulo 2 - NADIR AFONSO

Nadir Afonso, uma Biografia

“Uma architectura que queria ser pintura” – Nadir Afonso

123 Capítulo 3 - LE CORBUSIER

Le Corbusier, uma Biografia

O Purismo na Architectura e Pintura Corbusiana

167 Capítulo 4 - UMA ÁFRICA EXUBERANTE, UMA MATEMÁTICA INCESSANTE NUM MODERNISMO DE VANGUARDA

187 CONCLUSÃO

193 BIBLIOGRAFIA

203 FONTE DE IMAGENS

Agradecimentos

Aos Avós por me aturarem estes 5 anos, por acreditarem, pela incondicional força que me proporcionaram. Sem vocês não teria sido possível!

Aos meus Pais pelas palavras de coragem e incentivo e por todo o amor mesmo nas alturas mais difíceis.

Ao meu Irmão pela paciência e carinho, à Natália pelas conversas e palavras de Esperança.

Ao Professor Pedro Pousada pela orientação, pelas conversas, pelo interesse e dedicação em encontrar o melhor caminho a seguir.

À minha Família, em particular aos meus tios e primos por sempre acreditarem!

À minha Família de Alcobaça por me receberem como uma neta e mana, apoiando-me incondicionalmente.

À Lia e à Maria pela amizade, pelas conversas, pelas correções e pela paciência.

Ao Jorge e ao Carlos pelo incentivo e amizade.

Obrigada por terem Acreditado!!

Resumo

A presente dissertação tem como principal objectivo estudar e explorar três arquitectos ligados à arte/pintura, segundo uma conotação de “amor/ódio”. No entanto não é suposto estudar exaustivamente as suas vidas e obras, mas sim perceber onde é que a pintura se introduz no trabalho do arquitecto e que importância manifestou para o desenvolvimento do mesmo.

Os presentes arquitectos foram Pancho Guedes¹, Nadir Afonso e Le Corbusier. Guedes é claramente um arquitecto pintor, incapaz de trabalhar a pintura e a arquitectura separadamente. Apresenta uma obra baseada nas formas orgânicas da natureza, apropriando-se das linhas irregulares em constante metamorfose. O organicismo e o surrealismo são correntes que se manifestam unicamente no seu labor, o que provoca uma invocação a um contexto onírico.

Nadir Afonso, arquitecto que abandona a sua profissão para se tornar pintor, define a sua obra pictórica através de uma busca fugaz pelas leis matemáticas e geométricas com a finalidade de alcançar a tão desejada harmonia. Produz pinturas durante toda a sua vida, encontrando no meio pictórico a liberdade, que segundo ele, não existia na arquitectura.

Le Corbusier, detentor de uma personalidade complexa, produz a arquitectura não deixando de parte as suas outras paixões artísticas, nomeadamente a pintura. É um dos personagens mais importantes ligado à arquitectura de vanguarda do século XX, tendo desenvolvido uma infinidade de projectos arquitectónicos, pinturas e esculturas combinadas a um racionalismo constante, onde os traços reguladores, parte de um estudo intitulado *Modulor*, seriam determinantes para as suas produções.

¹ Pancho Guedes ou Amâncio Guedes ou Amâncio d’Alpoim Miranda Guedes (de agora em diante nesta presente dissertação, Pancho Guedes)

Abstract

The current thesis has its main focus on the study and understanding of three architects linked to art/painting, according to a connotation of “love/hate”. Nevertheless, it is not supposed to study exhaustively their lives and work, instead it’s important to understand in which ways painting is introduced in the architect work and its relevance on their self development.

The architects are Pancho Guedes, Nadir Afonso and Le Corbusier. It is clear that Guedes is a painter architect, incapable of working painting and architecture separately. He presents a work based on organic shapes from nature, appropriating its irregular lines in permanent metamorphosis. The organicism and surrealism are currents that are exclusively manifested in his labour invoking a dream dimension.

Nadir Afonso, an architect that abandoned his profession to become a painter, defines his pictorial work by an intense pursuit of the geometrical and mathematical laws in order to achieve the much desired harmony. He paints throughout his life, finding in the pictorial discipline the freedom that according to him, didn’t exist in architecture.

Le Corbusier, holder of a complex personality, has an active work in the architecture discipline without leaving behind his other artistic passions, in particular painting. He is one of the most important characters linked with the vanguard architecture of the XX century, who developed an infinity of architectonic projects, paintings and sculptures combined to a continuous rationalism, where regulator traits, part of a study entitled *Modulor*, would be determinant for his work.

ARQUITECTURA A REACÇÃO PICTÓRICA

A Pintura no Trabalho e Vida de um Arquitecto

"Não distinguir entre pintura, escultura e arquitectura", Pancho Guedes

Esta citação pode ser o ponto de partida para contextualizar o tema a que me proponho estudar, ou seja, pretendo investigar como é que na modernidade, com principal incidência no século XX, funcionou a interacção da arquitectura com a pintura. A arquitectura é uma disciplina que esteve e está relacionada com uma vastidão de outras áreas, nomeadamente com a escultura, o desenho e a pintura. Para poder estudar e perceber estas relações proponho-me a analisar arquitectos que tiveram um envolvimento continuado e activo na prática artística, especificamente na pintura. Pancho Guedes (1925), Le Corbusier (1885-1965) e Nadir Afonso (1920-2013) foram arquitectos que apesar do trabalho arquitectónico também desenvolveram um extenso trabalho pictórico, no entanto os três possuem percursos muito diferenciados para a história da arquitectura e para o modernismo. É também interessante perceber as influências que estes arquitectos possuem uns sobre os outros, isto é, Corbusier foi um dos principais personagens que estimulou Nadir Afonso (aquando da sua estadia no Atelier des Bâtisseurs Le Corbusier) a prosseguir o trabalho de pintor. Pancho Guedes também foi um arquitecto com um percurso internacional estando muito ligado à arquitectura africana e tendo também trabalhado como membro do Team X. A ideia de a arquitectura e a arte, nomeadamente a pintura fazerem parte de um todo não é uma ideia aceite por todos, como por exemplo por Adolf Loos (1870-1933), quando diz: "(...) A obra de arte não é responsável por ninguém, a casa é responsável por cada pessoa. (...) Então não será lógico que o edifício não tenha nada a ver com arte e que a arquitectura não faça parte das artes? (...)". Nadir Afonso, apesar da sua extensa obra pictórica, também está ligado ao pensamento Loosiano, quando afirma: "A Arquitectura não é uma Arte" (1948). A arquitectura e a arte separadamente será um tema de trabalho igualmente válido e forte a explorar, contrapondo-se ao tema dos "arquitectos pintores".



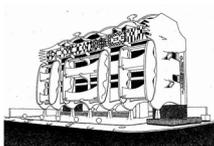
Steiner House, Adolf Loos, 1910



Panificadora de Vila Real, Nadir Afonso, 1965



Ronchamp, Le Corbusier, 1951-55



Leão que Ri, Pancho Guedes, 1958



Amã, Nadir Afonso



Trois Boutelles, Le Corbusier, 1926



O terrível fim da nossa casa, Pancho Guedes, 1977



"(...) A obra de arte não é responsável por ninguém, a casa é responsável por cada pessoa. (...) Então não será lógico que o edifício não tenha nada a ver com arte e que a arquitectura não faça parte das artes? (...)"

Adolf Loos

"La peinture est l'art plastique bidimensionnel, la sculpture est l'art plastique tridimensionnel; et l'architecture est une plastique scientifique, une technique."

Nadir Afonso

"A painting is an association of uncluttered elements, associated, architected...in a durable and truly plastic work it is from which matters first and foremost, and everything should be subordinate to it. Everything should come together to establish the architecturality. Painting is a matter of architecture, because it finds its resources in volume."

Le Corbusier - Amedée Ozefant

"O meu primeiro grande drama teve lugar quando quis ser artista, estudar pintura. Os meus pais acharam a ideia demasiado boémia e fizeram com que me encontrasse com vários arquitectos em Lourenço Marques (...). Fiquei horroizado com aquele trabalho e aquela vida! Mas quando vim para Wits, percebi que não havia grande diferença entre arquitectura e pintura"

Pancho Guedes

Arquitectura A Reacção Pictórica A pintura no trabalho e vida de um arquitecto

aluno: Micaela Fabiana Abreu Oliveira
orientador: Pedro Pousada
d'ARQ FCTUC
Seminário de Investigação em Arquitectura | 2013-2014

Introdução

“Desenhar é como falar; é um impulso natural; mesmo sem qualquer tipo de aprendizagem, acompanha-nos desde criança na representação do nosso ser e do nosso mundo, sendo por isso uma linguagem universal.”²

Miguel Santiago

Assim como falamos e utilizamos a linguagem como meio de comunicação, seja ela a nossa língua materna ou uma língua estrangeira; utilizamo-la para transmitir aos outros aquilo que sentimos, o que pensamos, o que queremos. Usamos a linguagem para tomarmos posse do mundo, para o organizar, para o compor, para dar uma ordem, um nexos de continuidade em que um “eu” se liga a um “tu” e a um “ele” formando uma pluralidade. A linguagem é a atmosfera onde a comunidade pode existir. Tal como Nós, enquanto organismos, existimos num mundo de relações bioquímicas, Nós, como subjectividades, existimos num mundo constituído por relações verbais.

O desenho e a pintura, o uso do grafo e do pigmento segundo processos empíricos situados entre a representação isomórfica e a invenção, também podem ser incorporados numa nomenclatura linguística. É possível pensar num léxico gráfico e pictórico, numa síntese, ou seja, na organização desse léxico numa continuidade semântica. Dito de outro modo, na organização de uma mensagem que pode ou não ser imediatamente discernível, compreensível, se bem que neste caso, no acto artístico, se interpõem dificuldades interpretativas: a estética e a ambiguidade, a metáfora e a imagem, servem o propósito de afastar o espectador/leitor da sua experiência concreta. Assim, acontece que essa mensagem é menos valorizada na sua finitude, na sua solução (no que quer dizer) e mais na viagem interpretativa que propõe ao seu interlocutor. A mensagem recebida pelo espectador/leitor terá uma maior importância no percurso feito, do que, mais propriamente, no resultado

² SANTIAGO, M. (2007). Pancho Guedes, Metamorfoses Espaciais, Caleidoscópio, p.142

obtido.

Podemos ponderar a possibilidade de um inatismo nos agentes da linguagem do desenho e da pintura e na visualidade e ocularidade que essa linguagem mobiliza (no que o mundo tem para ser visto, no que nele pode ser rastreado perceptivamente e transformado em imagem, em informação útil, simbólica ou não, e no que esse mesmo mundo tem de visível, isto é, o que nele existe para além da nossa consciência perceptiva); o gesto, o risco, a marca, o vinco, todos aqueles actos físicos que em criança praticamos para delimitar, para definir no espaço concreto a imaterialidade do imaginado - uma quinta, um campo de futebol, um castelo, uma prisão, uma casa de bonecas; a necessidade de possuímos o mundo imitando-o a partir da experiência comum do que temos à mão, trabalhando com a arbitrariedade dos recursos mais lacónicos e austeros - aqui estou a pensar no *Meditations on a Hobby Horse* de *Ernst Gombrich* -, esse é o ponto de partida da nossa natureza estética, intrínseca, larvar: deixar uma marca, um vestígio biográfico através do gesto, que rasga, que constrói, que mistura magia e brutalidade no mesmo momento.

Um biólogo e também um arqueólogo, ou ainda um antropólogo – um humanista enfim - explicar-nos-á qual foi o itinerário que a humanidade teve que percorrer para começar a realizar imagens que se reportavam à sua experiência, ao vivido; e não terá sido desprezível para o desenvolvimento desse itinerário a consciência destacada do tempo (do que foi e do que está a ser) e do espaço (do aqui, do dentro e do fora); o humanista discorrerá sobre quando é que a espécie humana começou a pensar nas imagens como parte da memória, da continuidade dos hábitos, do fazer, e quando essa continuidade ganhou complexidade e carácter poético; nós em contrapartida, sujeitos sincréticos de um mundo globalizado, instantâneo, polimórfico, de um mundo iconocrata, gostamos de pensar que a vontade de agir artisticamente nasce connosco, que desde muito cedo já está presente nas nossas mãos apenas à espera de um lápis ou um pincel que a possa por em prática. Gostamos de pensar que desenhar, pintar é algo espontâneo, uma reacção química que se concretiza sem quaisquer factores externos, um inatismo portanto. A sabedoria convencional sobre as artes visuais relembra por vezes a teoria da geração espontânea

de Lamarck: sobrenaturaliza-se a tendência natural para o gesto e para o seu potencial artístico e poder comunicante. Esquecemo-nos que, ao contrário do homem medieval ou do homem do renascimento e do comum dos mortais desses tempos, vivemos num mundo “infinitamente mediatizado”, estamos rodeados de imagens originais e de reproduções, de reproduções de reproduções cada vez mais distorcidas e empobrecidas, imagens sem autor original; hoje temos um acesso diferido ou em tempo real e em actualização constante a um mundo sem princípio nem fim, feito de tautologias, de fragmentos, de simulacros, de imagens invertidas, de transparência e opacidade erguidas à potência *n*.

Sim, podemos falar de inatismo mas como uma construção cultural e histórica que atingiu nos dias de hoje um alto grau de desenvolvimento. Hoje problematizamos a criatividade, o jogo como parte essencial da vida; hoje (em circunstâncias muito particulares é verdade), observam-se, reclamam-se, constroem-se as condições para que o *Homo Ludens* (aquele que trabalha para existir) sobreponha-se ao *Homo Faber* (aquele que existe para trabalhar). Hoje reúnem-se as condições para que essa propriedade humana, a capacidade de agir com e na matéria, adquira uma dimensão quotidiana, e que nela se potencie a hipótese de exprimirmos o nosso descontentamento ou a nossa gratificação perante o mundo que nos cerca.

Sim, podemos exprimir aquilo que sentimos, ou o que vimos através de um lápis que risca furiosamente uma folha de papel em branco ou um pincel que derrama tinta sobre uma tela. A partir da intensidade dos traços, das manchas ou até mesmo das cores, podemos transmitir estados de espírito, assim como quando falamos também nos exprimimos segundo a entoação que damos às palavras e frases. Mas um problema se coloca, pois todas as linguagens, ainda que sistemas arbitrários e especializados que deixam de funcionar fora do seu contexto cultural (um engenheiro naval dificilmente interpretará/reconhecerá a planimetria da *Villa Stein* como o *blueprint* de um modelo de navio mesmo que lhe digam para o fazer, e mesmo que haja vizinhança estrutural) até aquela para que fui treinada - a linguagem da cultura arquitectónica - pressupõem uma disciplina, feita de critérios ordenadores, de contingências e convenções, de consensos comunicativos. Por outras palavras, cada profissional terá a sua área específica de trabalho que, por sua

vez, se encontra inserida numa linguagem própria. Assim sendo, quando é que esse gesto exasperado e intenso, ou quando é que o riscar ensimesmado e intimista, se separam do monólogo? Quando é que o grito solitário, a dissonância se torna uma voz compreensível, legível? Creio que é aqui que se interpõe a tradição, não aquela estrutura rígida, estagnada de olhos postos obsessivamente no que já foi, mas aquela que reconhece na orgânica do presente aquilo que já foi e que pode continuar a ser transformando-se noutra coisa: a presença fantasmagórica mas dinâmica da experiência dos outros, a memória (neste caso, o desta tese, a memória gráfica, pictórica, arquitectónica) do trabalho simbólico morto (do *dead labour* da arte), do desgaste produtivo dos outros que estiveram antes de nós. É por isso que hoje o nosso sistema de crenças socializa a possibilidade de um mundo para todos, preenchido de coisas belas feitas por todos. Hoje o comentário apócrifo de Corrêgio, *anch'io son pittore*, diante da pintura de Rafael, o “Êxtase de Santa Cecília” (1516-17) em Bolonha, parece ter-se tornado um *slogan* para uma espécie de condição cultural colectiva em que nos descobrimos como potenciais autores/designers/criadores plásticos/arquitectos, onde percebemos a possibilidade de nos emanciparmos da nossa passividade perante o mundo numa época contraditória onde a tecnocracia comanda a vida. Esse *slogan* pode, contudo, tornar-se uma frase vazia, um estafado truque circense, um alimento para o escapismo estético mas também pode ser o seu oposto e é disso que eu quero falar problematizando a prática de autores, especificamente arquitectos, para quem a imagem pictórica não existiu apenas na condição de produto final (de obra) mas de processo (de operação). Autores que usando um termo do ensaísta, artista plástico e cineasta Português Ernesto de Sousa (1921-1988), podemos descrever como “operadores estéticos.”³

A cultura pictórica e gráfica é historicamente o lugar de uma luta dialéctica entre imaginação e representação, entre mimése e invenção, entre a metamorfose e o canône, entre o orgânico e o abstracto. Uma luta que não é ditada pela separação, pelo dualismo mas pela interacção, por um comportamento entre as partes que as influencia mutuamente - uma analogia forte será a imagem do judo que só existe como, dois corpos em oposição, a testarem as desvantagens e vulnerabilidades do adversário, quando esses mesmos corpos se agarram e se fecham numa dinâmica em que a afirmação de um só

³ Ernesto de Sousa, “Chegar depois de todos com Almada Negreiros”. In Colóquio, nº60, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, (Out.) 1970, p.44-47

se consome na anulação do outro, mas sobretudo em que a técnica e a experiência real concretizam que a força de um é usada para ampliar a do outro, mas em que ambos os adversários já não são iguais ao que eram antes do combate. Este dualismo não só não é estranho à cultura arquitectónica como lhe é estrutural e daí se entenda que esta vizinhança ideológica e metodológica naturalizasse (em épocas anteriores ao trabalho especializado e fragmentado, épocas de valorização do autor polímata, simultaneamente mestre da oficina e intelectual), migrações (temporárias ou definitivas) da prática arquitectónica para a prática artística ou vice-versa.

O desenho, o designio, a ideia projectada num somatório de grafos, a analogia visual do pensado, está profundamente ligada à cultura dos arquitectos sendo que muitos deles, tais como *Le Corbusier*, Alvar Aalto, Nadir Afonso, Juan O’Gorman, foram mais longe e desenvolveram grande interesse e curiosidade pela pintura e pela escultura. Ou seja, os arquitectos para além da disciplina arquitectónica dedicavam-se às artes plásticas. Sentiam-se fascinados pela força poético-expressiva que estava associada à pintura, tinham vontade de criar “objectos” imaginários, ligados a temas fantásticos e de sonhos onde a realidade não era copiada mas entendida como um lugar de alteridade, homogénea e dissonante ao mesmo tempo, um lugar onde a transparência e o familiar podiam esconder, e a sombra e o desconhecido podiam revelar. A pintura e a arquitectura estavam em constante consonância como referia o arquitecto mexicano Juan O’Gorman: *“We must remember the wonderful and fantastic architecture of Bomarzo near Viterbo, Where the rooms of the guardians are heads of giants. The architect decided that the mouth be entry doors and the eyes windows. There you have an example of how fantasy, poetry, architecture and sculpture are integrated.”* (1997, p.127)

O’Gorman foi uma das figuras mais complexas da arquitectura moderna de um México pós-revolucionário. Foi um arquitecto que dedicava particular atenção à pintura e se notabilizou pelo seu trabalho como muralista. Aliás, a sua relação com Diego Rivera⁴ começa devido à sua condição de pintor da vanguarda mexicana. Rivera só mais tarde conhecerá o seu trabalho de arquitecto. Para O’Gorman o mundo arquitectónico e o

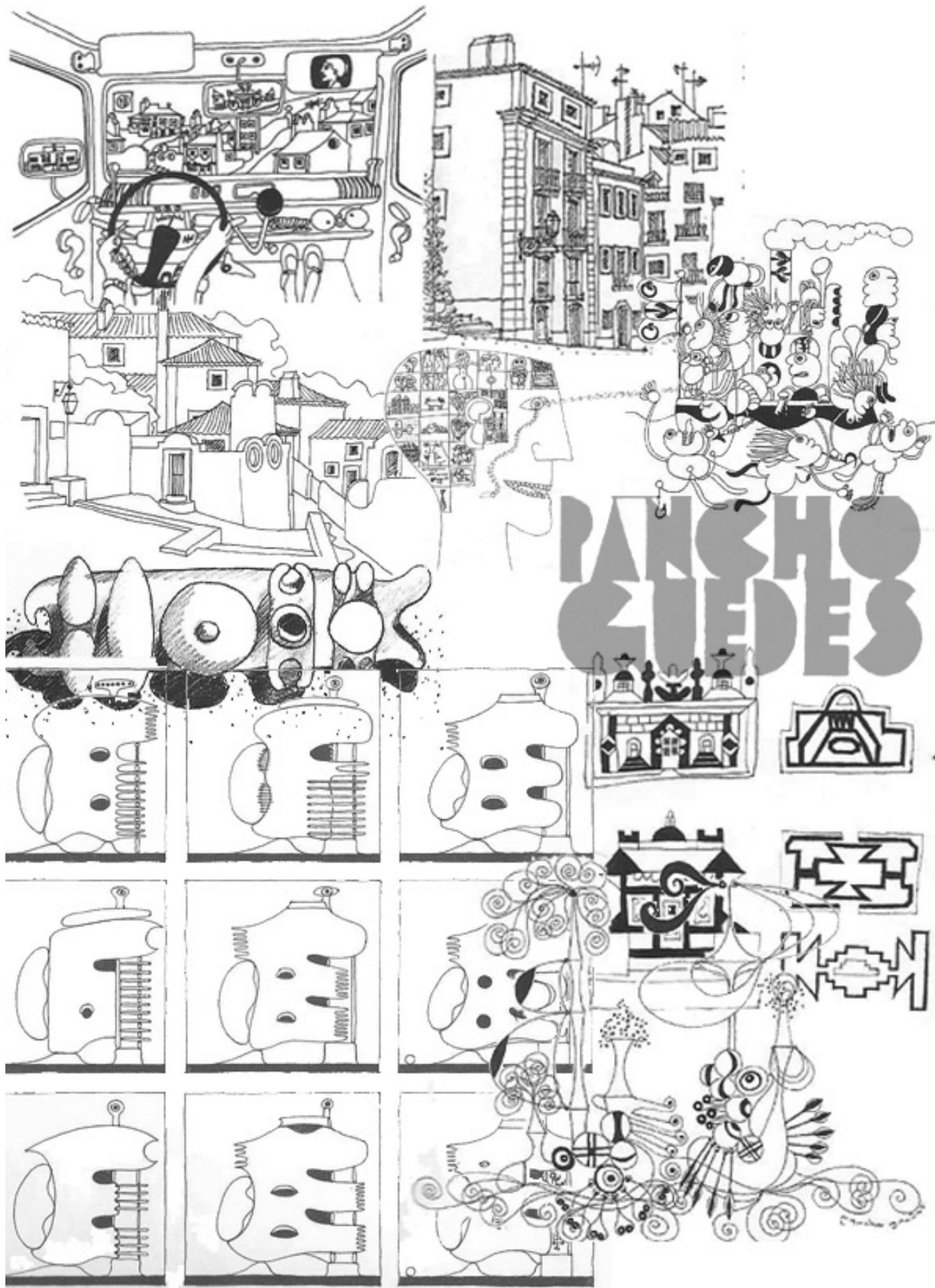
⁴ Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera, nasceu em Guanajuato, no México, a 8 de dezembro de 1886. Foi um dos maiores artistas mexicanos no que diz respeito à arte do muralismo. Iniciou o seu estudo de pintura ainda muito jovem. Em 1907 viaja rumo a Paris onde permaneceu durante 14 anos. Durante a sua estadia na Europa teve contactos com grandes personalidades, nomeadamente com Pablo Picasso, de quem se tornou amigo, Salvador Dalí, Juan Gris, etc.

mundo pictórico eram partes intrínsecas e inseparáveis da sua identidade. Era defensor que a arquitectura e a arte deviam fazer parte de uma única esfera.

Será talvez por este motivo que alguns arquitectos entendem que o pensamento e a estética da organização e controle do espaço, vive muito mais no que se plasma nos desenhos do que no construído, ou seja, o diferencial qualitativo entre o processo de concepção e a obra realizada assenta na soberania da antecipação, do plano - é razoável afirmar que grande parte da arquitectura e da sua história se baseia em factos não consumados, em hipóteses (projectos) que nunca viram a luz do dia, da *Res Aedificatoria* de Alberti à obra não realizada de Le Corbusier, a arquitectura existe, manifesta-se mas não chega a ser edifício e conseqüentemente não se metaboliza em finitude, em ruína. Esta é uma arquitectura que nasce para ficar no papel, sendo exemplo as utopias de Boullée, as exuberantes obras de Ledoux, as fantasias arquitectónicas de Piranesi. No romance “Margarida e o Mestre” de Mikhail Bulgakov, o sinistro e poderoso Woland (o Diabo) afirma que “*os manuscritos não ardem*”⁵ e creio que podemos transferir essa ideia para a própria cultura arquitectónica: os projectos não ardem, migram, são apropriados, são reinventados, e é nessa viagem que perdura a própria ideia de arquitectura. Hoje, e tome-se em consideração qualquer concurso internacional, é incomensuravelmente superior a produção arquitectónica que não obtém as condições para se materializar mas que mesmo assim constitui um importante património conceptual do que a produção arquitectónica realmente concretizada; sobre o objecto real pairam inúmeros espectros de obras possíveis.

Fazem sentido então as palavras de Pancho Guedes quando afirma: “*A Arquitectura transformou-se, pelo menos em parte, em apenas desenhos.*” (2007, p.42) Ou seja, Guedes afirma que os arquitectos comunicam com a alteridade através de plantas, cortes, alçados, esquiços, etc. Toda a comunicação se estabelece por meio dos riscos feito em papel, existindo uma compreensão global do projecto e das ideias que pairam sobre a cabeça do arquitecto. Ou seja, os arquitectos falam com o outro colectivo a partir de “*abstracções dos nossos sonhos e dos deles*”, como esclarece Guedes. (2007, p.42)

⁵ In Mikhail Bulgakov, Margarida e o Mestre, Colecção Mil Folhas, 2002, p.323



Capítulo 1

Pancho Guedes



1 | Pancho Guedes com 3 anos, 1928

2 | Pancho Guedes com 7 anos

Contextualização

“Acho que a preocupação em sublinhar a diferença da cultura africana é uma espécie de apartheid cultural. Acho que os criadores são sempre mágicos, (...) na Europa, em África ou na América. Acho que nos devíamos interessar pela universalidade da arte, pelas forças que levam as pessoas a fazer coisas. (...) Há algo em todos os homens que aponta para as alegrias que resultam desta coisa mágica, a criação de coisas.”⁶

Pancho Guedes

Nascido a 13 de Maio de 1925 na cidade de Lisboa, Pancho Guedes tem o primeiro contacto com o continente africano, quando o seu pai, que era médico colonial, é enviado para São Tomé e Príncipe, permanecendo neste arquipélago até aos seis anos e meio. Aqui também frequentara a escola primária. Já em 1940, com cerca de treze, catorze anos muda-se para Joanesburgo para frequentar o Matriz Brother’s College Observatory.

Apesar do contacto tardio de Guedes com as artes plásticas, desde muito jovem que demonstra um certo interesse pelo mundo artístico, nomeadamente pela pintura. Nos últimos anos liceais, com os seus dezasseis, dezassete anos afirmava que queria ser pintor, *“Estava a finalizar o liceu, queria ser pintor.”* (Neves, 2013, p.25)

A pintura precede em Pancho a sua etapa universitária, e manifesta-se na realização de pequenos trabalhos a aguarela e a óleo, o típico procedimento inicial do amador de pintura. Esta empatia pela pintura era intrínseca à sua personalidade, no entanto será durante umas férias de verão em que colabora no *atelier* de Frederico Ayres, que o gosto amador e ingénuo se transforma numa consciência mais crítica e atenta, pois o convívio com o *atelier* de um pintor relativamente conceituado, ainda que artisticamente estagnado, constitui um grande impulso para o progresso do trabalho de Pancho, assim como ele próprio afirma: *“Começo a desenhar a carvão sobre papel Ingres (...). Começo*

⁶ POMAR, A. ; COSTA, A. et al. (2010-2011). As Áfricas de Pancho Guedes: Colecção de Dori e Amâncio Guedes, Lisboa, p. 70



3 | Pancho Guedes

a observar como é que ele pinta.” (Neves, 2013, p.27)

Frederico Ayres (1887-1963) frequentou as Belas Artes de Lisboa podendo ser caracterizado como um naturalista extemporâneo cuja obra raramente saiu de um perfil paisagista devedor da experiência da escola de Barbizon⁷ na Normandia (Daubigny, Corot) e dos grupos de Batignoles (os Impressionistas), interpretada na cultura pictórica portuguesa por pintores como Silva Porto, Henrique Pousão, Columbano e Malhoa. Radicado em Moçambique desde a década de trinta desempenhará a partir de 1941 o papel de professor na Escola Técnica de Lourenço Marques lecionando um leque variado de disciplinas, tais como pintura decorativa, desenho e desenho técnico mais ligado ao projecto e à construção. Para além destas actividades, Ayres também desempenhava um papel importante no Núcleo de Arte, sendo ele o orientador de vários cursos.

O facto de este ter sido muito importante no início da carreira pictórica de Pancho, não implica que tenha sido uma influência ao nível das preferências estéticas e da curiosidade de Pancho em relação à pintura pós-impressionista, até porque o que lhe interessava de facto era sobretudo o método de trabalho de Ayres, como pintava, como preparava e usava as telas e também como desenhava.

João Ayres, filho de Frederico Ayres tornar-se-ia uma pessoa muito próxima de Guedes, isto porque também pintava tendo sido uma *“figura marcante, inspiradora”* para o desenvolvimento do trabalho do arquitecto como pintor. (Costa, 2010-2011, p.30)

Quando Pancho Guedes volta de Joanesburgo para Lourenço Marques participa, em conjunto com João Ayres, numa exposição que provocou um grande escândalo na pequena cidade, provinciana nas suas ambições e paroquial (e profundamente racista) no seu quotidiano sendo motivo de censura. Apesar deste grande percalço a exposição acaba por se tornar num sucesso, como o próprio artista refere: *“Faço uma exposição conjunta com Ayres, uma exposição de escândalo. O director da escola técnica, (...) manda retirar certos quadros meus (...) a sociedade quer ver os quadros que estão escondidos. Enfim, é um sucesso imenso.”* (2013, p.47)

⁷ A escola de Barbizon reflete um importante movimento da pintura francesa que consiste num conjunto de artistas dedicados à observação da natureza em permanente contacto com a mesma. A ideia de uma pintura que nasce num atelier é abandonada, isto é, há um certo desprezo pelas tradições que a pintura tradicional oferecia. A natureza e a sua observação directa são o ponto chave desta “comunidade naturalista” de artistas.

Pancho Guedes manifestou aos seus pais no momento da sua entrada na universidade a intenção de cursar Pintura, mas como era, aliás, hábito na época, a decisão patriarcal preponderava e as razões económicas (a Arte não dava de comer) falaram mais alto ficando decidido que ele seguiria Arquitectura. A escolha de Pancho foi portanto uma escolha supervisionada. Obtém a sua licenciatura em arquitectura em 1953 pela University of Witwatersrand, escola defensora de um método disciplinar construído a partir de influências da jovem arquitectura europeia, reconhecida “solenemente” por L’Esprit Nouveau.

Ainda nesta fase de estudante universitário, Pancho já tinha uma vida “activa” no mundo artístico, isto porque passava grande parte do seu tempo a “rabiscar” e a encontrar-se com artistas já conhecidos na cidade, como ele próprio declara numa entrevista feita por Ulli Beirer a 19 de Setembro de 1980: *“Enquanto estudante, estava sempre a fazer desenhos e quadros e a encontrar-me com artistas na cidade”*. (2009, p.19)

Por esta altura existiram vários nomes do mundo pictórico que tiveram um papel importante sobre o jovem Guedes e a sua arte. Rivera, o muralista mexicano foi um destes personagens que despertou uma incessante vontade a Pancho de pintar de acordo com algumas características assentes na sua obra. Também Francis Cox, professor na Universidade de Witwatersrand e pintor pós-cubista, foi importante e ajudou-o muito a compreender a pintura.

Para além do contacto directo com os artistas, o que muitas vezes não se tornava possível, o arquitecto mantinha-se informado do que acontecia na Europa, tanto a nível pictórico como arquitectónico, a partir de livros e publicações que comprava. Havia um desfasamento entre a edição (europeia e norte-americana) desses livros e a sua divulgação na África do Sul, mas esse aparente anacronismo tinha vantagens produtivas e no entanto, a informação chegava, visto que Pancho Guedes era um personagem extremamente informado das novidades que iam surgindo.

Após a sua formação volta a Lourenço Marques onde faz a sua tese e só depois se desloca à Europa para validar o curso, visto que em Portugal não o reconheciam.



4 | Alison e Peter Smithson na companhia de Pancho Guedes

5 | Team X, 1977

Assim sendo, grande parte da obra de Guedes teve muitas influências vindas da Europa e de todo um novo léxico modernista, no entanto é de frisar que o seu trabalho apega-se muito às raízes e tradições construtivas/decorativas africanas. Isto é, nestas obras sente-se uma experimentação modernista, no entanto também há uma pesquisa assente nas tradições africanas. Guedes está disposto a utilizar nos seus edifícios novas cores, texturas e materiais específicos do local, que dão lugar ao aparecimento de superfícies pintadas com murais que representam motivos africanos, assim como nascem novas texturas das paredes construídas com materiais da região.

Poderá dizer-se que todo este interesse pela cultura africana se deve em parte à sua curiosidade em desenhar os bairros africanos, assim como os bairros de minas de Joanesburgo que refletiam a cultura e a vida da população. Numa destas viagens, que tinha como finalidade o desenho, terá conhecido Dori, a sua mulher (filha de um agrimensor de minas).

Em 1960 faz uma grande viagem pela Europa, com Dori e com o seu filho Pedro, partindo de Inglaterra. Aqui tem um dos encontros mais marcantes desta viagem, que toma lugar em Londres, com Alison e Peter Smithson. Este casal de arquitectos ingleses integrava o chamado *Team X*, um grupo do qual também faziam parte os arquitectos holandeses Aldo Van Eyck e Jacob Bakema, o grego Georges Candili e o italiano Giancarlo De Carlo. Durante duas décadas o *Team X* organizou debates e encontros, onde a partir da apresentação e discussão dos projectos dos participantes, eram discutidas as questões arquitectónicas da antropologia, do regionalismo, do constante crescimento urbano e económico e ainda uma especial atenção ao modo de vida de cada comunidade. Estas eram as principais preocupações do grupo, tentando salvar o movimento moderno da fragmentação que parecia ameaçá-lo. O *Team X* era “*um movimento de reparação da herança modernista (...)*” (Figueira, 2011, p.87) Uma síntese entre a necessidade antológica (o olhar retrospectivo, crítico e reassertivo) e a capacidade de inovar a “tradição do novo”, de dar continuidade ao modernismo.

Pancho junta-se ao grupo em 1962, a partir dos Smithson, casal de arquitectos que fazia parte do núcleo “duro” do grupo e tinham o privilégio de escolher quem entrava na



6 | Remodelação do mercado municipal, Souto Moura, 1999-2001

7 | Remodelação do mercado municipal, Souto Moura, 1999-2001

“comunidade”. No *Team X*, Guedes irá apresentar alguns dos seus projectos realizados em Lourenço Marques e já nesta altura começa a surgir uma vontade em projectar segundo formas ondulantes e “fantásticas”, com o principal objectivo de se afastar do estilo internacional, proporcionando uma arquitectura/arte liberta e sensível inspirada na cultura africana.

“Pancho confia que a matriz escultórica dos seus edifícios, aquilo que permanece mesmo em “ruína” – a sua ossatura ou a sua “artisticidade” – os permitia atravessar a função e resistir ao tempo (...)” (Figueira, 2011, p.91)

Perante esta afirmação há que ter em especial atenção que o *Team X* também defendia o desenvolvimento moderno da arquitectura associado à sua história. Nesta altura (década de 50 - década de 60) o campo disciplinar da arquitectura vivia num clima ideológico de crise e refundação problematizando a sua condição social e a sua modernidade: em simultâneo a Europa reconstruía-se, cidades arrasadas pela guerra desenvolviam projectos urbanos globais, Roterdão renascia das cinzas, Berlim, etc.

Guedes desenvolve uma obra que demonstra tendencialmente uma estranheza formal, uma deriva que remete para as montagens pictóricas surrealistas, assim como regressa à história da arquitectura caracterizada, por exemplo pelo classicismo. Nos seus edifícios surgem: *“frontões (Casa do Frontão Quebrado, 1971); ordens clássicas (casa Redonda, 1980); (...)”* (Figueira, 2011, p.90)

De acordo com esta “intenção histórica”, na obra de Pancho Guedes também poder-se-á encontrar a ideia de “ruína”, assim como a versatilidade de um edifício em adaptar-se a diferentes funções. Este conceito de permuta funcional era um outro aspecto que preocupava o grupo de arquitectos do *Team X*. Pancho defendia uma perspectiva semelhante; achava gratificante a capacidade que um edifício tinha em adaptar-se às circunstâncias sociais, culturais ou políticas. O edifício superava as contingências utilitaristas.

Se passarmos para território português, é possível identificar que o Mercado Municipal de Braga concebido por Souto Moura nos anos 1980/84 reflete uma das ideias



8 | Mercado Municipal de Braga (espaço interior transformado em jardim), Souto Moura, 1999-2001

anteriormente referidas, a ruína. No entanto, esta ideia de “ruína” que Souto Moura propõe para o mercado não é fruto do decorrer do tempo, ou seja, não enaltece o “envelhecimento” natural do edifício que aos poucos vai resistindo ao tempo. Em vez disso, acaba por identificar uma reconversão com o principal objectivo de remeter à história e ao passado da construção proporcionando ao observador a ideia de escultura esquecida no tempo.

Nos anos 80 os arquitectos estão à procura de uma forma de comunicação, isto é, andam numa busca de elementos de referência capazes de chegar ao cidadão comum. O Mercado Municipal é uma obra que se presentifica perante a cidade como uma oferta, um passeio público interagindo e integrando-se no meio citadino.

A ideia de ruína é-nos dada a partir dos pilares que são excessivamente repetidos, o que acaba por recuperar a elegância e a historicidade da componente clássica. Esta intenção é enfatizada e ironizada pela utilização e repetição de colunas, que podem ser vistas como clássicas, de acordo com o referido anteriormente, indo de encontro aos padrões e princípios do *Team X*, onde Guedes se faz salientar com a sua preocupação em “regressar” à história da arquitectura.

Em 1999-2001, Eduardo Souto Moura faz a remodelação do mercado, passando a ser designado como Centro Cultural. Uma das mudanças realizadas no projecto foi a supressão de uma laje, o que transforma um espaço fechado num espaço aberto, nomeadamente um jardim. As colunas que suportavam a laje são deixadas no sítio originário com a estrutura visível, ou seja, é criada uma ruína do próprio edifício. Estas colunas representam a história do edifício, sendo quase como uma memória de um passado que enaltece o conceito de ruína.

Para além do jardim como novo espaço, o mercado sofre várias reconversões, em que os elementos novos trabalham em parceria com os mantidos dando origem a espaços com funcionalidades novas.

O trabalho de Pancho Guedes não se limita à arquitectura, visto que é um amante da pintura, da escultura e do desenho. Para ele não existe separação das artes.

O facto de ser um arquitecto muito ligado ao desenho e à pintura poderia fazer

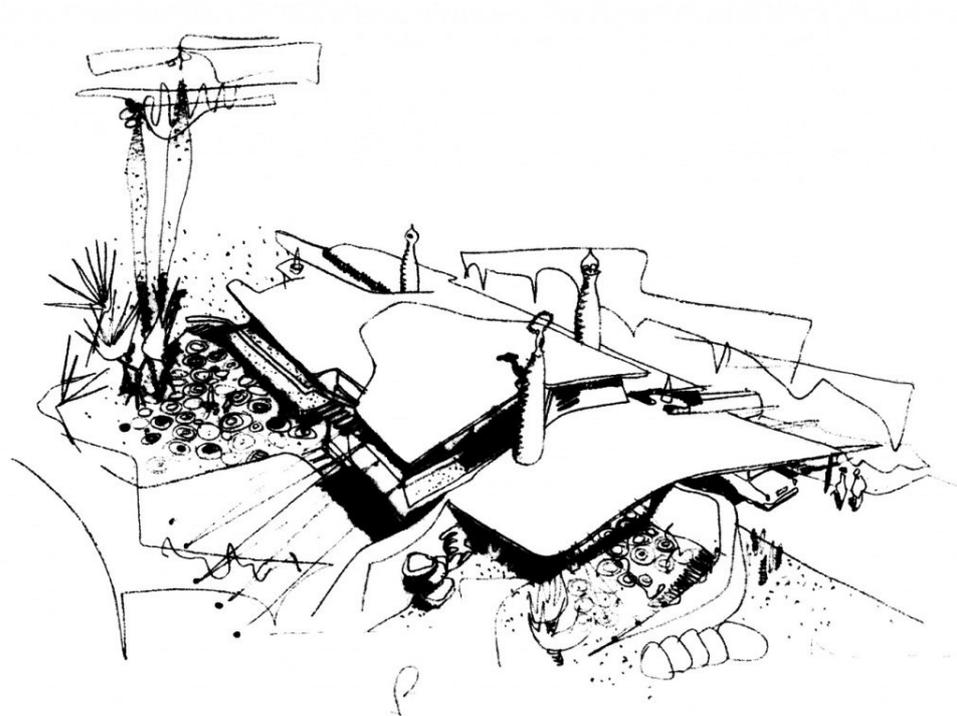


9 | Pancho Guedes a trabalhar no seu estúdio por volta de 1953

com que este visse a arquitectura de uma forma mais “intelectual”, em que apenas elaborava o desenho do projecto não tendo grande relação com o desenvolvimento da obra. No entanto, o seu trabalho revela duas vertentes, a intelectual que desenha e pinta, mas também a de construtor, escultor, que por sua vez acompanha de perto e constrói a arquitectura desenhada. Para Guedes o desenho tem um papel muito importante quase sobrepondo-se à arquitectura.

Como era de esperar, nada disto era possível se não existisse muito trabalho e dedicação, isto porque não é fácil conciliar todas estas artes de uma forma coerente e concisa. Pancho Guedes tinha uma rotina muito preenchida, “*Eu deitava-me era meia-noite. Às 6 e meia – começar trabalho!*” (Neves, 2013, p.54) A sua mulher Dori descreve-o positivamente como um “*Workaholic*”. (Neves, 2013, p.54). Tinha o seu *atelier* em casa, o que de certo modo facilitava o trabalho, no entanto fazia com que Guedes não sáisse tanto e, conseqüentemente, não convivia com as pessoas.

Em suma, Pancho Guedes é um arquitecto/artista que desenvolve uma arquitectura/arte com um espírito criativo e inventivo, dando à sua obra um carácter de originalidade, singularidade, expressividade e, às vezes, senão quase sempre, remete-nos para um mundo surrealista, de sonho e fantasia. Este personagem pertence a um grupo de arquitectos que sempre ensinou, sempre aprendeu, sempre viajou, sempre desenhou e sempre construiu, no entanto, fez tudo isto de uma forma abrangente, incluindo a arquitectura, a escultura, a pintura, a teoria e a história. Assim podemos referir que a sua obra e vida é uma constante simbiose e metamorfose.



10 | Esquisso para a Casa Avião

A Arquitectura

“Procuro uma arquitectura mais rica e pessoal. Fascinam-me as possibilidades dos elementos arquitectónicos – o plano inclinado, a parede com bicos, os padrões e as texturas, a mudança de nível, o grito da luz, os tectos baixos e envolventes (...). Procuro aquela qualidade, há muito perdida entre arquitectos, que resulta numa Arquitectura espontânea de intensidade mágica. Anseio nos edificios pela profunda e misteriosa sombra, pelo equivalente à magia de uma pintura de Chirico. (...) Pedi à natureza que invada a arquitectura exuberantemente como se já fosse uma ruína. (...) Por vezes quis fazer blocos massivos como fortalezas e outras vezes volumes leves e transparentes; chaminés cortando os céus como obeliscos (...)”⁸

Pancho Guedes

A arquitectura de Pancho Guedes é caracterizada por uma constante metamorfose, metamorfose essa que invade os espaços, as ideias e a sua obra arquitectónica. Está sempre presente uma simbiose entre o erudito e o tradicional em constante interacção com o moderno. Segundo Lúcio Magri e José Tavares, existe sempre uma pesquisa e uma experimentação dos modelos e regras do Movimento Moderno, nomeadamente o revisitar de alguns projectos de Corbusier, mas também uma exploração da forma e do desenho de uma forma não estritamente funcionalista, quando usa materiais locais e tradicionais, tais como os motivos de cariz plástico e africano no tratamento de superfícies e volumes promovendo novas texturas, pinturas, murais, etc. (2011, p.13)

A disciplina de arquitectura desenvolveu-se desde muito cedo, em diversos países, segundo várias correntes. A produção arquitectónica tende a seguir um conjunto de regras proporcionando um estilo global. Por exemplo, no Renascimento em Itália os

⁸ GUEDES, P. (2007). Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações, Ordem dos Arquitectos, p. 12-13



11 | Pancho Guedes e os seus pseudónimos

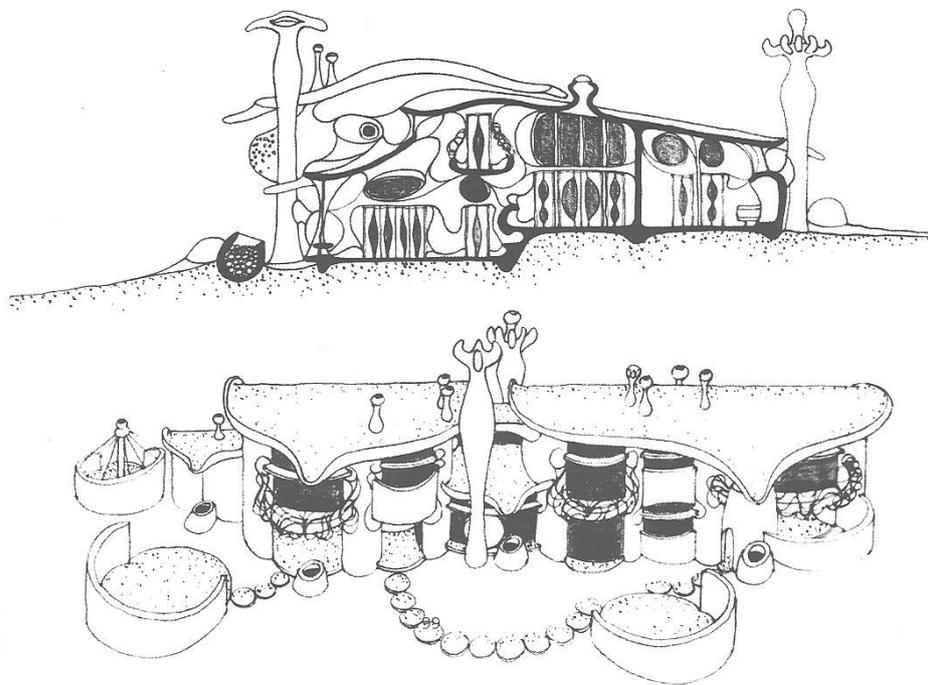
arquitectos e artistas produziam uma determinada arte segundo múltiplas características, que mais tarde viriam a ser copiadas e reproduzidas pelos arquitectos e artistas da restante Europa, em que por exemplo “(...) a expansão máxima da cultura artística italiana é assinalada pela influência que a arquitectura de Palladio exerceu em toda a Europa (...)” (Argan, 1995, p.129) A antiguidade clássica pressupõe um ponto de partida e uma grande influência para a construção de uma arquitectura e, nomeadamente, uma arte em que “o conhecimento objectivo da realidade presente apresenta-se inseparável de um juízo sobre a realidade passada (...)”, melhor dizendo, a antiguidade clássica situa-se “no horizonte da história, como uma idade de ouro ideal.” (Benevolo, 1991, p.147)

Em África este processo de criação arquitectónica também acontece, em que se direcciona rumo a um estilo próprio de cada região, muito ligado às raízes tradicionais e locais.

Pancho Guedes, preocupava-se com esta dualidade, isto porque tencionava criar arquitecturas que pertencessem ou que se aproximassem deste estilo próprio e característico, sempre com uma forte ligação com os interesses tradicionais do local e as necessidades da população.

Assim, há que perceber como Pancho desenvolve a sua arte. A sua arquitectura não é construída de uma só forma, mas podemos referir que são “25 Arquitecturas mais duas” (Santiago, 2007, p.51), em que a sua principal preocupação é levar a arquitectura para um campo de sonho e de imaginação. Guedes tem como intenção reproduzir e integrar nas suas obras as formas orgânicas que descobrira na pintura. É uma arquitectura variada, emocional, fluida, de sonho, quase “irreal”, etc. Toda a obra do arquitecto apresenta uma dualidade que apresenta-se ligada ao real e irreal, ao visível e invisível. É um “cosmos” combinando plasticidade, heterodoxia e consciência construtiva.

Pancho Guedes desenha desde habitações unifamiliares a igrejas, passando por edificios de habitação plurifamiliar e restaurantes, desenvolve um vasto leque de edificações, de variados estilos. Estes mesmos “tipos arquitectónicos” variam entre o *Stiloguedes*, que revela uma família de edificios com características um pouco estranhas



12 | Arquitectura bizarra - Representação gráfica da Casa Swazi Zimbabué, 1965

e bizarras, a “palhotas e palácios de capim”, que constituem um conjunto de obras de construção tradicional mais associado ao vernáculo moçambicano.

Apesar dos seus desenhos, arquitecturas e esculturas possuírem uma enorme liberdade na sua forma, são, de igual modo, trabalhos muito racionais segundo um rigor métrico, sempre muito consciente dos processos construtivos do “objecto”. Por exemplo, o denominado *Stiloguedes* representa claramente esta ideia, sendo composto por uma família de edifícios que apresentam características exageradas e formas um pouco irregulares nos seus alçados e cortes, já as plantas desses mesmos edifícios regem-se pela racionalidade. *“Há algo de extraordinário neles, (...) têm bicos e partes que se debruçam, até partes que parecem estar a cair. Embora as plantas sejam organizadas e racionais, os cortes e os alçados tornam-se muito exagerados (...).”* (Guedes, 2009, p.20)

Esta ideia de uma arquitectura emocional e “esquisita” pode ser analisada de acordo com *“Uma Peça de Rinocerontes”* (Guedes, 2007, p.53), de onde se depreende que, para Pancho, uma obra arquitectónica igual a todas as outras e capaz de ser repetida era algo que não devia existir. Era necessário sair da banalidade, o que realmente era bonito era a exuberância das formas, o rugoso e áspero da pele que davam qualidade ao corpo, *“(...) As minhas mãos são tão suaves – oh, quem me dera que fossem ásperas.”* (Guedes, 2007, p.53). Assim a arquitectura de Guedes tenta fugir do habitual, sempre preocupada com as formas curvas e torcidas, com a presença da sombra e da obscuridade, com a rugosidade da pele dos edifícios e ainda muito atenta à presença de elementos que saem das coberturas que podem ser os “cornos” dos edifícios. *“(...) Não tenho cornos, pior ainda! (...) Preciso de um ou dois cornos para levantar o meu rosto descaído.”* (Guedes, 2007, p.53) Ou então, são os “personagens” que vigiam a própria arquitectura. A ideia de vigilância é afirmada por exemplo na “Swazi Zimbabwe”, que segundo o arquitecto, as chaminés representam personagens ferozes que vigiam o edifício, *“As chaminés são personagens ferozes, gigantescos vigilantes com enormes cornaduras – guardiões da casa arredondada.”* (Guedes, 2007, p.57) Estas chaminés que perfuram as coberturas identificam uma característica importante presente no seu trabalho, isto é, existe uma intersecção que é usada em casos específicos com o intuito de definir a forma



13 | Pancho Guedes acompanhado pelos seus colaboradores de estúdio e pela sua família

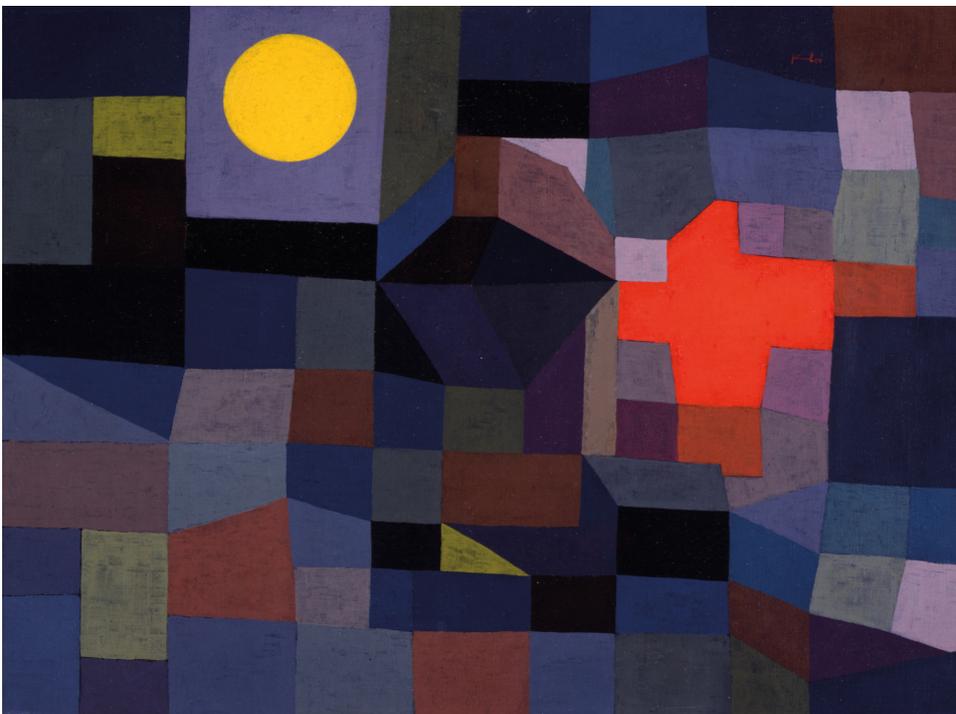
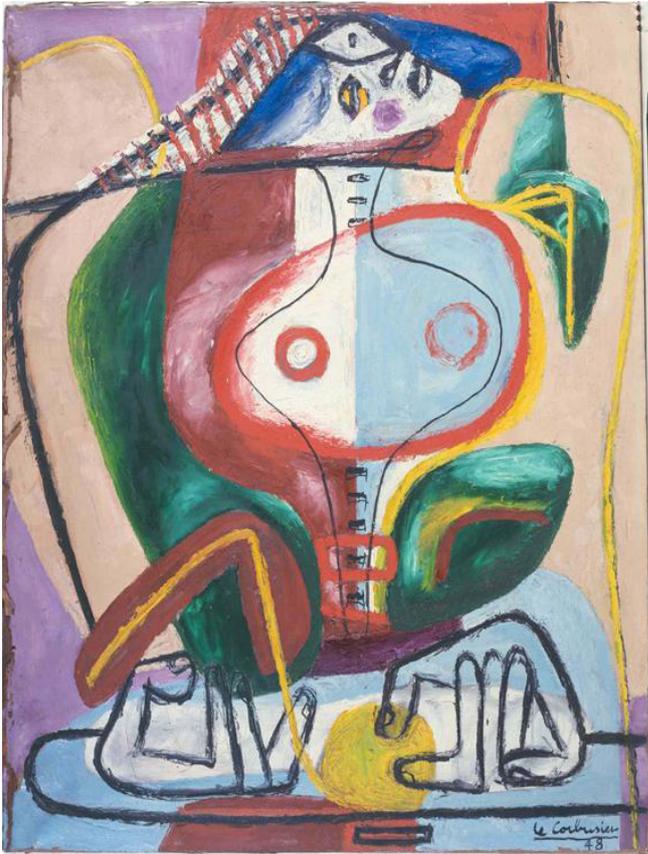
de certos aspectos arquitectónicos.

Já a sombra, anteriormente referida, presente no projecto advém de uma subtracção. Ou seja, a sombra e a luz sobressaem nesta arquitectura proporcionando ambientes e atmosferas intimistas e de mistério. São duas realidades que dão identidade aos espaços exteriores edificados.

Para além do lado surreal, já foi possível identificar e evidenciar uma aproximação ao tradicionalismo, o que nomeadamente nos transporta para uma arquitectura vernacular. A arquitectura vernacular consiste num modo de construir ligado a um conjunto de condicionantes características de uma comunidade. Estas podem ser o clima do local em questão, os costumes culturais e a forma de viver da população. Neste caso particular de uma arquitectura do vernáculo, as matérias primas que a Natureza oferece são um ponto importante, mas os materiais variam consoante a abundância e a exclusividade com que aparecem no meio ambiente. Assim, concluímos que a arquitectura vernacular depende dos materiais e das técnicas construtivas locais sem grandes custos económicos.

Segundo Beinart, Pancho Guedes pretendia no seu trabalho manter uma forte ligação à tradição popular adaptando-o às novas ideias e técnicas. (2010-2011, p.52) Em grande parte da sua arquitectura e obra é possível observar aproximações à cultura africana pelas geometrias que dão origem a padrões não - miméticos/simbólicos característicos desta cultura, invocando uma arquitectura, pintura ou escultura que remonta às raízes das tribos africanas, como o próprio Malangatana refere: “ *Só nos seus projectos encontramos uma geometria que reflecte os padrões quase tatuagens tão característica da mitologia africana.* ” (2010-2011, p.58)

De acordo com este tema direccionado para o vernáculo e para o tradicional, o seu próprio *atelier* não é dotado de grandes arquitectos, desenhadores ou escultores. O que Guedes tencionava era construir um espaço de trabalho com pessoas que ele próprio formara. Assim, lá trabalhavam um escultor em madeira, o Malangatana que pintava, um pedreiro que pintava murais e ainda um costureiro que produzia bordados. (Pomar, 2010-2011, p.52)



14 | Le Corbusier, pintura "Femme et mains", 1948

15 | *Fire at Full Moon*, Paul Klee, 1933

As “outras artes” de Pancho e as suas influências

A sua obra não só como arquitecto mas também como pintor e escultor, um verdadeiro artista, tem variadas influências devido à sua paixão pelo trabalho de autores como Pablo Picasso, Paul Klee, Chirico, António Gaúdi, Le Corbusier, Frank Loyd Wright e Louis Kahn. Estas referências foram recorrentes no trabalho do arquitecto, isto porque o lugar delas foi-se alterando ao longo do tempo. Assim como consequência desta alteração pode denotar-se que a sua pintura de jovem arquitecto revela muitas semelhanças ao Cubismo de Picasso, enquanto, posteriormente aproxima-se da obra de Paul Klee e Fernand Léger, o primeiro mais poético e intimista, o segundo adepto da grande escala e de um compromisso compositivo entre a figuração e a abstracção.

Léger (1881-1955), antes de fazer parte do léxico “Guediano”, também fora uma influência para a pintura de Corbusier durante a década de trinta, estando mais preocupado com questões temáticas, em particular os “*objets à réaction poétique*” e as mulheres, que eram temas frequentes no trabalho pictórico do arquitecto franco-suíço daquela altura. De referir a colaboração de Léger no Pavilhão do Espírito Moderno (1925) e as suas assumidas simpatias pelo que designava nos anos vinte de “Arquitectura de Vanguarda”.

Já Paul Klee (1879-1940) era um artista suíço que mais tarde adquire nacionalidade alemã, com um trabalho muito marcado pela individualidade e invenção. É uma produção pictórica que segue várias influências, vindas do expressionismo, do cubismo e também do surrealismo. A cor nos seus quadros era um tema muito importante, utilizando uma paleta muito variada. Klee também mantinha relação com por exemplo: Tristan Tzara, com o pintor russo Wassily Kandinsky, entre outros personagens que também foram importantes para o percurso e trabalho de Pancho Guedes.

Todos estes arquitectos e artistas encontravam-se numa rede conjunta, de onde retiravam ideias e “modos de fazer” uns dos outros, ou seja, tornavam-se modelos a seguir.

Como era de esperar, a historiografia de arte dos seus contemporâneos e da posteridade cola a obra pictórica destas personalidades às várias correntes artísticas que se desenvolviam, e se hegemonizavam o que proporcionava um leque variado de estilos pictóricos mutuamente (e contraditóriamente) inclusivos e exclusivos. Assim sendo, e por associação o Expressionismo Alemão, Cubismo, Dadaísmo e o Surrealismo são algumas das correntes artísticas que de, uma forma clara, coexistem (e activam) o trabalho de Pancho Guedes.

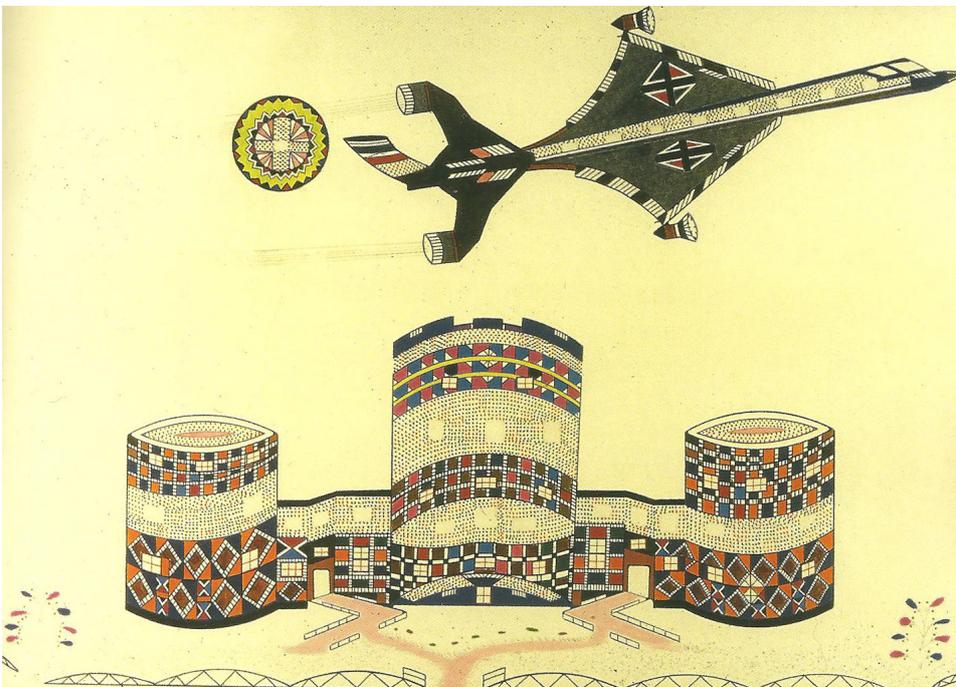
Para além destas influências, o seu trabalho revela uma forte ligação aos seus filhos, isto porque estes eram os seus dois “colaboradores” no *atelier*. Os desenhos do seu filho Pedro, para o Leão que Ri, e também os da sua filha *Llonka*, utilizados para o mural dos caracóis da Casa de Saúde, servem de exemplos para compreender que todas as influências são importantes para o processo de projecto do arquitecto.

É também muito interessante perceber que o seu trabalho vai buscar algumas ideias daquilo que acontecia, nessa altura, nos anos sessenta na Europa e na América. Uma das suas grandes fontes para poder adquirir todas estas informações era uma das suas livrarias predilectas de Joanesburgo, a livraria *Vanguard*, em que os proprietários eram trotskistas⁹. Ao Domingo Pancho ia passar a tarde a casa dos donos dessa livraria que tinham uma colecção enorme de livros que saíam do Museu de Arte Moderna, motivo pelo qual o arquitecto sentia fascínio. Os livros que abordavam o Surrealismo, também começaram a ser divulgados na *Vanguard*, proporcionando um maior leque de informação referente ao que os pintores da época andavam a fazer na Europa.

Para além desta, Pancho Guedes mantinha-se informado por outras fontes, nomeadamente, pela *Architectural Review*, *La Architettura* e a *Casabella* que recebia frequentemente.

Toda a sua produção é como uma “mistura” de influências, “ (...) *a minha pintura luso-moçambicana é uma arte híbrida inventada por mim (...) – pintor amador – tendo*

⁹ O Trotskismo é um movimento político (uma das correntes do comunismo) assente em León Trotski, um revolucionário que teve grande importância para a Revolução Russa de 1917. Uma das principais ideias defendidas por este movimento é a de que a revolução deve ser criada a nível internacional, não se deixando ficar por um só país.



16 e 17 | Envelopes decorados por Tito Zungu

como ponto de partida os rabiscos das crianças dos caniços, os desenhos dos meus filhos, os bordados dos soldados na caserna em frente à nossa casa e os cadernos de Alberto Mati (...). Em fundo ouvia os sussurros de Picasso, Klee e Dubuffet.” (Guedes, 2009, p.47) O Modernismo era a base, mas também a energia que transformava e emprestava coerência a essa síntese iconográfica.

De uma forma geral conseguimos perceber que a criação estava-lhe nos genes, o que o tornava um inventor nato, construía a sua própria corrente, a sua maneira de desenhar, pintar e olhar para o mundo que o rodeava. Dentro dele existia uma constante ebulição e confronto de ideias, pensamentos e sonhos que lhe permitiam criar estas obras que são tão difíceis de rotular. Podemos mesmo dizer que o estilo de Pancho Guedes é composto não só por ele, mas por várias variações de ele próprio. A presença da heteronímia aproxima-o de um Fernando Pessoa, mas neste caso do mundo arquitectónico e pictórico.

A sua obra nasce daquilo que ele observava, do que viu quando caminhava na rua, dos desenhos dos seus colaboradores, vizinhos e ainda dos seus filhos. A amálgama do quotidiano e o que dela advém são uma fonte de inspiração sem fim, isto porque há sempre algo de novo, algum pormenor que até então passara despercebido. Objectos comuns do dia-a-dia eram preciosos para retirar uma nova ideia, uma nova forma, servindo como inspiração para um novo projecto. Estes objectos poderiam ser, como enumera Pedro Guedes: “(...) ossos de tartaruga, raízes contorcidas de mandrágora, conchas e pedrinhas da praia (...).” (2009, p. 265) Neste contexto podemos imaginar que *Corbusier* poderá ter tido um pouco de influência sobre o arquitecto, isto porque também possuía uma colecção de objectos banais dos quais retirava inspiração para as suas pinturas e projectos. Exemplo disso será a Capela de *Romchamp*, em que a sua cobertura terá sido inspirada numa carapaça de caranguejo, uma simples forma que denunciava um grupo de objectos aos quais *Corbusier* dava o nome de “*Objets à reaction poétique*”.

De igual importância para o seu conjunto de influências era Tito Zungu¹⁰. De acordo com Pancho Guedes este não tinha qualquer tipo de escolaridade ou formação, (2007, p.106) mas desenvolvia uma arte excepcionalmente original com uma linguagem

¹⁰ Tito Zungu (1939-2000) não tem qualquer tipo de escolaridade, isto é, não sabe ler nem escrever. Mapumulo, na Zululândia é o seu local de nascimento, onde viveu a sua infância.

muito pessoal e rica. O artista desenhava em envelopes com o auxílio de uma régua produzindo representações muito minuciosas que resultavam de padrões e texturas incríveis. Desenhava aviões, barcos e edifícios a partir desta linguagem criada por ele, reflectindo num conjunto decorativo espontâneo, ingénuo e de grande valor pictórico.

Com Tito Zungu o arquitecto português ficou a “perceber” que a precisão, o detalhe, o pormenor e as texturas são factores de igual modo importantes para o trabalho seja ele do foro arquitectónico ou plástico.

O desenho estava na base de todas estas criações, era o meio mais fácil, tanto para Zungu como para Guedes de expressar as ideias, os sonhos que permaneciam guardados à espera de um lápis, uma caneta ou um pincel capaz de transmiti-los para o mundo exterior.

Para que estes desenhos um dia venham a tornar-se em arquitecturas, pinturas ou esculturas, teriam que seguir uma ordem de trabalho. No entanto, para Pancho não existe uma ordem de criação, “(...) ideias que ele próprio começara por pensar para um quadro ou qualquer outra coisa e transformando-as em edifícios, esculturas ou bordados (...)”, como refere o seu filho mais velho Pedro (2009, p. 262) Ou seja, uma pintura pode nascer de um projecto arquitectónico, ou então um “Leão que Ri” pode surgir de um desenho feito por ele há algum tempo, ou apenas a partir de um dos rabiscos do seu filho Pedro. Intuição, acidente, apropriação são ingredientes do “metabolismo” imagético e criativo surrealista; Vejam-se os primeiros parágrafos do manifesto surrealista de Breton (1924) ou as palavras de Max Ernst (citando por sua vez Leonardo Da Vinci).

As suas criações refletem uma componente de “fábula”, em que, de um certo modo, existe uma intenção “infantil”, no sentido de sonho que dá aos trabalhos. Há sempre esta ideia imaginária e surreal que o acompanha, promovendo um conjunto de edifícios que querem fazer parte de uma banda desenhada ou até mesmo de um conto. São arquitecturas que marcam a sua presença pela exuberância decorativa que contêm, pelas suas cores, são personagens que se movem elegantemente ou toscamente sobre o terreno com o intuito de mostrar as suas qualidades.

De uma pintura com traços orgânicos e ângulos menos rectos pode nascer uma casa,

um hotel ou até mesmo um edifício de habitação colectiva sem perder as características que eram assumidas no trabalho pictórico. Por outras palavras, Pancho Guedes altera as escalas com muita facilidade, nunca perdendo a essência original do trabalho.

Um outro ponto importante a referir é o facto de a obra poder adquirir uma vertente de “citação”, no sentido em que se apropria dos trabalhos dos outros, sem o fazer, no entanto, na sua totalidade. Assim sendo, Pancho providencia a originalidade e a reinvenção na sua produção. Realmente usa o trabalho de outros arquitectos e artistas metamorfoseando-os, produzindo um novo sentido e uma nova leitura. Não só faz dialogar diferentes arquitectos e realidades como também faz interagir diferentes épocas que já estão “colocadas de lado” e esquecidas no tempo. Também se disponibiliza a prestar especial atenção aos temas que remontam à história da arquitectura, assim como “(...) *caminha dentro de um notório ecletismo, sem olhar para trás*” (Figueira, 2010, p.90)

Um outro indivíduo que servira como grande influência para o labor do arquitecto, fora Alberto Mati, um empregado que habitava num dos apartamentos do “Leão que Ri”. Aqui intensificava-se o conceito de reinvenção, na medida em que utilizava os seus desenhos e reproduzia-os segundo um método de metamorfose. Na entrevista a Ulli Beirer, Guedes afirma: “*Depois comecei a pintar, influenciado pelos desenhos de Alberto Mati, e fiz variações sobre os desenhos dele.*” (2009, p.26) De certo modo é possível integrar este exemplo no trabalho de “citação” que o arquitecto desenvolvia.

Talvez esta colectânea de estilos que tanto caracterizam Pancho Guedes tenham a ver com a sua insistência em explorar situações paralelas, ou seja, quando existem duas possibilidades para um mesmo trabalho, seja ele pintura ou arquitectura, não opta por um deles, escolhe ambos, como Alison Smithson refere, em 1980 na inauguração da exposição do arquitecto português na *Architectural Association* em Londres: “*para ele a escolha não é necessária; se há duas possibilidades, ele faz as duas acontecer; se mais possibilidades houver; ele aproveitará cada uma delas.*” (Guedes, 2009 p. 250) Sente-se a presença da ideia de num mesmo edifício “inserir” todas as técnicas e elementos que conhecemos sem deixar de parte uma das possibilidades.

O “Leão que Ri” é uma clara referência para perceber a “mistura” de técnicas anteriormente referidas. Este edifício pode ser, segundo Rodrigues, catalogado como um “laboratório” (2004-2007, p.245) das suas formas artísticas. Numa só obra é possível concentrar a arquitectura, a pintura, a poesia e a escultura. No entanto, dentro destas vastas disciplinas, ainda é possível identificar variados tipos de referências, quer sejam elas do mundo clássico ou da cultura africana, ou mesmo referências a Corbusier ou Dalí, quando falamos de pintura, assim como o de outros arquitectos, pintores e escultores, como refere Isabel Rodrigues “(...) encontrar-nos com o mundo egípcio ou a antiguidade clássica, com a arte nova ou o modernismo catalão, com a pintura moderna de Picasso, Miró, Tzara, Dalí (e Le Corbusier), a escultura de Brancusi (e Le Corbusier), ou a arquitectura de Wright, (...) com a cultura moçambicana indígena (...).” (2004-2007, p.245)

O sincretismo de Guedes reflete uma conjugação do humanismo e da etnografia; é uma consciência das várias vertentes e dinâmicas do ancestral e das dialécticas entre o próximo e o afastado, o familiar e o estranho.

Ainda no campo da arquitectura, Wright teve um papel importante para os seus primeiros projectos, na compreensão e resolução de problemas de proporção, escala e volumetria. Por exemplo o projecto do edifício *Delagoa Bay Agency* de 1954 revela uma forte simplicidade formal que é acompanhada pela horizontalidade tão característica de Wright. Guedes via os edifícios de Frank Loyd Wright como modelos a seguir, não estando muito preocupado com os pormenores construtivos, mas sim com o processo de desenvolvimento que dava origem à forma final.

Como nota conclusiva podemos averiguar que a obra pictórica, arquitectónica e escultórica de Guedes é algo criado por ele próprio, é um trabalho difícil de catalogar, estando sempre ligado a uma teia imensa de outras referências. O seu vocabulário arquitectónico teve como principais “colaboradores”, Corbusier e Gaudí, Wright no início, Dalí e outros. Também o facto de ter estudado arquitectura em Joanesburgo, permitiu-lhe obter um relacionamento directo com as experiências locais do Movimento Moderno e também com as raízes culturais africanas. “*A arquitectura mágica e fantástica resulta do estímulo da rede internacional de artistas e pensadores que ele próprio criou (...)*” (Tostões, 2013, p.91)



18 | Representação gráfica “Stilloguedes”

Pancho Guedes e a Arquitectura Fantástica

“Stiloguedes é a minha maneira mais idiossincrática - é como se fosse a minha família real. É uma bizarra e fantástica família de edifícios com bicos e dentes (...)”¹¹

Pancho Guedes

Toda a obra de Pancho Guedes, como já referido, seja ela arquitectónica, pictórica ou escultórica, não apresenta um único estilo, isto porque se manifesta segundo uma vastidão de estilos e de formas de produzir muito próprias. Pancho Guedes pode ser considerado um explorador de formas, de espaços, de linhas, de sonhos, de emoções, tal como ele próprio se intitula: *“(...) um explorador arquitectural, um contrabandista, um doido, um exagerado, um traficante de armas de arquitectura, (...)”* (Guedes, 2007, p.40). Como criador explora um vasto leque de possibilidades arquitectónicas, *“(...) desde um classicismo paladiano a um modernismo surrealizante e vanguardista onde tenta ir para além de Corbusier ou de Wright.”* (Neves, 2013, p.5-6). Toda esta procura incessante tem reflexos no seu trabalho, reflexos de uma constante dualidade entre o mundo real, o mundo que nos é permitido ver, e o mundo do sonho. Por outras palavras, quando um projecto é idealizado para um cliente específico há que obedecer a determinadas indicações e preferências da alteridade, abrangendo o mundo real, aquele que é visível. No entanto, para Pancho Guedes, vivem em simultâneo a realidade e o sonho preso no subconsciente, repleto de ingenuidade, o qual a alteridade nunca pode retirar.

Pancho Guedes é catalogado por Santiago como um “homem de outras artes”. (2007, p.15) É um artista, um pintor, escultor e arquitecto. Era fortemente ligado às artes, uma vez que tinha necessidade de comunicar os seus projectos a partir de pinturas, desenhos, murais e também maquetas e esculturas. O facto de todo o seu trabalho estar

¹¹ NEVES, J. M. (2013). Encontro com Dori e Pancho Guedes, Edições Afrontamento, p.101

I CLAIM FOR
ARCHITECTS
THE RIGHTS AND
LIBERTIES THAT
PAINTERS AND POETS
HAVE HELD FOR
SO LONG PANCHO
GUEDES

19 | Representação gráfica para o Manifesto “*I claim for architects the rights and liberties that painters and poets have held for so long*”, Pancho Guedes

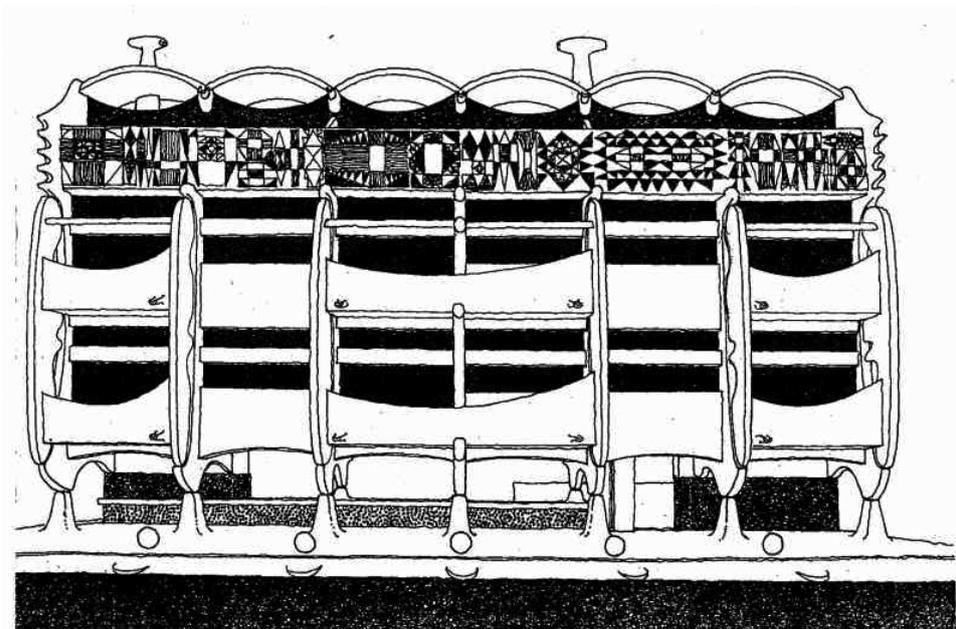
ligado ao mundo pictórico e plástico, faz com que este tenha uma liberdade de expressão, uma ingenuidade no traço, que muitas vezes “não aparece” no mundo da arquitectura de uma forma geral.

Posto isto, nasce o seu primeiro manifesto, acompanhado do seu projecto de licenciatura, apelando que os arquitectos deveriam possuir a mesma liberdade de expressão que os pintores e poetas tinham desde sempre. Todo o processo de trabalho é visto como arte. Os alçados e cortes dos edifícios projectados por ele são belas pinturas de cores fortes e intensas e as maquetes tornam-se espectaculares esculturas.

Mesmo antes de acabar a sua formação na universidade de Witwatersrand, Pancho já havia começado a desenvolver o *Stiloguedes*. Podemos afirmar que este é um estilo que denuncia uma família de edifícios, que apesar de apresentarem uma organização racional, demonstram elementos decorativos que ultrapassam essa racionalidade, entrando num campo bizarro. Neste estilo Guedes modela, por exemplo, dentes afiados nos alçados dos edifícios dando-lhes um carácter irreal e onírico.

Em Portugal, o *Stiloguedes* foi apresentado no Porto em 1953. No entanto poucos estariam preparados para compreender esta visão de Pancho da arquitectura moderna, no arranque dos anos cinquenta e sob a influência do Primeiro Congresso. É claro que este estilo não surgiu do nada, é caracterizado por uma complexidade figurativa que, por um lado, afirma fortes influências vindas das leituras livres dos arquitectos sul-africanos e por outro, de um núcleo dadaísta, expressionista, surrealista, também introduzindo várias personalidades, tais como: Pablo Picasso, Antoni Gaudí, Joan Miró e Dalí.

Quando Pancho Guedes diz “*A arquitectura não é sentida como experiência intelectual mas como uma sensação – uma emoção. Os edifícios devem (...) ser como enormes monstros apocalípticos ou como albatrozes pairando pesadamente. Os edifícios deverão ser inventados para que sejam recordados para sempre (...)*” (A. d’Alpoim Guedes, citado por Sadler, 2009, p.269), conseguimos identificar este desejo por uma arquitectura que se prende à emoção e à ideia de criar algo fictício, que venha do mundo dos sonhos e do imaginário. Este conceito leva a arquitectura de Guedes a aproximar-se e



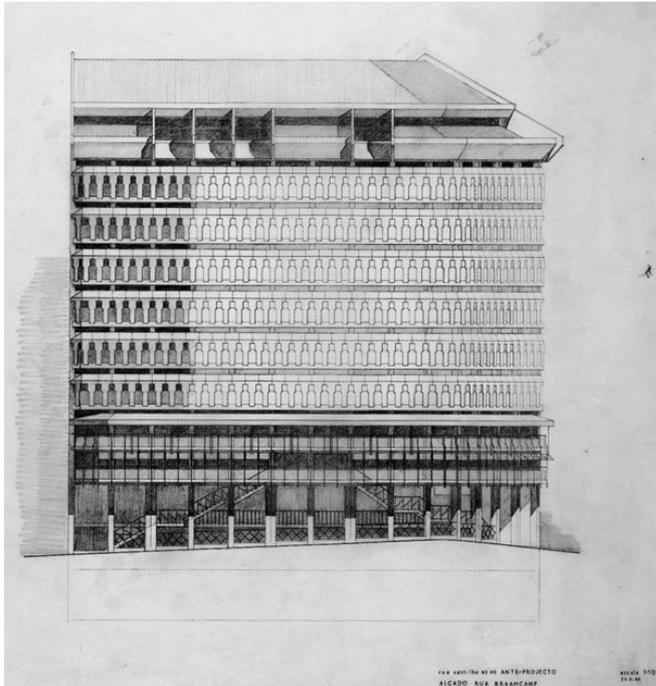
- 20 | “Leão que Ri”, Corte habitado
- 21 | “Leão que Ri”, Pormenor “dentes”
- 22 | “Leão que Ri”, Alçado

a “entrar” no campo surreal, que poderá ser comparada à pintura de Dalí.

O “Leão que Ri” é um dos seus edifícios mais representativos do estilo *Stiloguedes* e da sua arquitectura em geral, tendo surgido de um desenho que o seu filho Pedro fizera, ainda muito jovem, onde o edifício aparece de uma forma solta e ingénua. Esta obra insere-se no mundo surrealista, pois apresenta uma série de elementos que vão surgindo ao longo dos alçados, como dentes, varandas e goteiras (Santiago, 2007, p.55) que proporcionam ao edificado um grande movimento. Esta construção transmite ferocidade, quase como se de um monstro se falasse, devido aos enormes “dentes” que aparecem nas fachadas. A monstruosidade que dele emana é representada por um corte que acaba por ganhar uma dimensão pictórica, ou seja, de um corte arquitectónico nasce uma pintura. Neste caso a representação não é só uma simples representação gráfica e técnica com a intenção de mostrar como o edifício se desenvolve, mas sim uma figuração com o propósito de transparecer uma história, melhor dizendo, a sua vida em Lourenço Marques. Guedes descreve: *“É um corte habitado; no primeiro andar está a minha mulher e eu jacentes e em levitação (...) No rés de chão está estacionada uma mulher completamente nua que suponho seja a minha musa.”* (Vitruvius Mozambicanus: Primeiro livro, *Stiloguedes*, citado por Rodrigues, 2004-2007, p.246)

Dez anos mais tarde, em Lisboa assistia-se ao aparecimento de um edifício que poderá ter alguns pontos de comparação com a obra de Pancho Guedes em Moçambique, mais especificamente Lourenço Marques.

A ideia de ter um edifício “monstruoso” capaz de ganhar vida, onde o imaginário se reproduz continuamente, é fácil de identificar na obra arquitectónica de Nuno Teotónio Pereira, em que o próprio nome enfatiza um certo antropomorfismo. Não podia estar a falar de outro edifício a não ser o “Franjinhas”, o bloco de escritórios que ocupa uma esquina na cidade de Lisboa. Este é um projecto onde o diálogo amigável entre a arquitectura e a arte se faz sentir. A monumentalidade reina, provocando uma vontade matérica, já para não falar do seu sentido brutalista, em que os materiais, nomeadamente o betão, aparecem à vista como um elemento “despido” e “cru”.



23 e 24 | Alçado “Franjinhas”, Nuno Teotónio Pereira, 1965 Lisboa

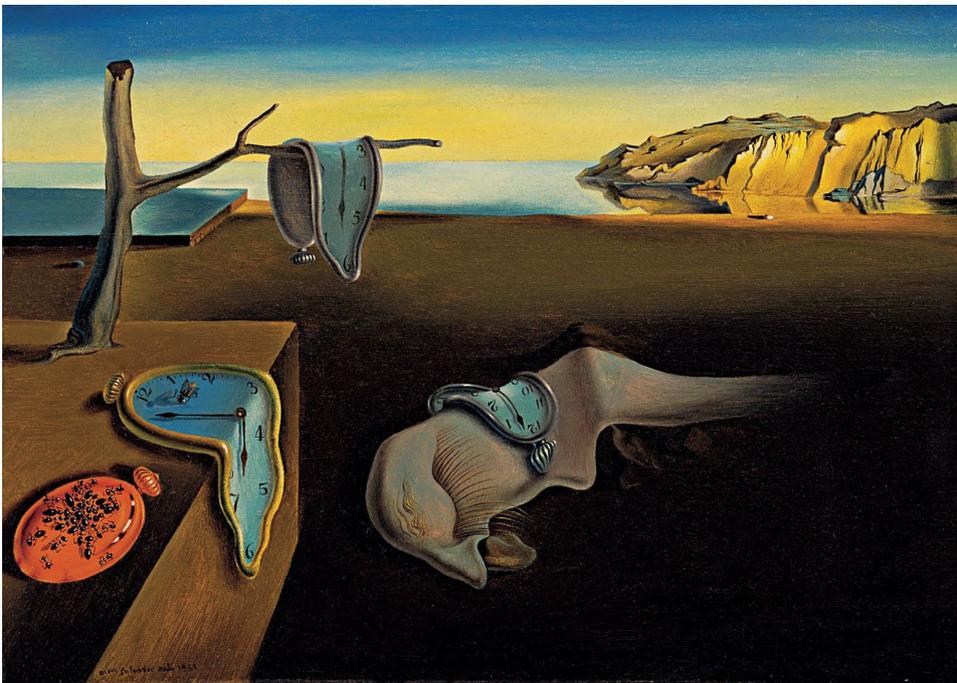
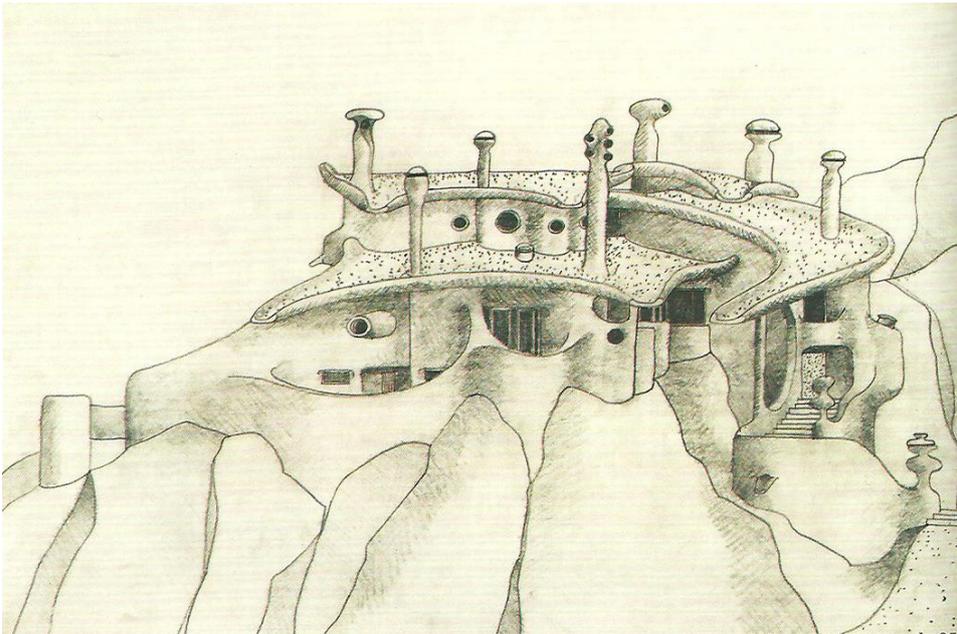
A sua recepção na sociedade não foi muito bem vista nem apreciada, à semelhança do “Leão que Ri”, isto porque era considerado pela população um edifício “feio” fora dos padrões habituais. Ainda dentro de uma linha de invulgaridade, o nome “Franjinhas” resulta da composição da fachada, que é composta por pás de betão desenhadas com o principal objectivo de proteger dos raios solares, o que viria a sugerir uma ideia de ruptura com os edifícios em cortina de vidro que, até então, tinham um lugar comum aos olhos da comunidade portuguesa.

Estas “franjinhas” tão características da fachada, não só eram utilizadas como protecção solar, assim como desempenhavam o papel de enquadramento visual do espaço interior. Poder-se-á afirmar que são “figuras” decorativas e criativas que faziam parte de um léxico plástico e imaginativo, demonstrando a capacidade inventiva do arquitecto e a sua vontade de trazer à cidade algo de novo.

Este edifício pode ser comparado com a família de projectos denominada *Stiloguedes*, que tem como um dos protagonistas o “Leão que Ri”. Mais uma vez, a capacidade de criação através de elementos estranhos é demonstrada. Os “dentes” aparecem nesta obra como as “franjinhas” na obra de Teotónio Pereira. Ambos estão em pé de igualdade no que diz respeito à estranheza que passam ao observador. São duas arquitecturas que ganham a componente monstruosa, sendo que a qualquer momento parecem ganhar vida.

O “Franjinhas” transparece uma ideia de corporalidade, em que as texturas e as sombras existem, tal como acontece na “criatura sorridente”. Ambos os “monstros” revelam uma forte componente iconográfica, ou seja, têm que criar uma imagem que tem que ser vendida. O próprio nome das obras identificam este lado pictórico e antropomórfico, em que características humanas aparecem nos blocos de betão. Onde já se viu um edifício com franjas?! Assim sendo, confere-se a intenção de dar vida própria às construções.

Posto isto, é curioso observar que existem arquitecturas tão parecidas em locais distintos e afastados no mapa, com uma diferença de dez anos pelo meio. É plausível estabelecer uma analogia formal entre a ondulação longitudinal das varandas do “Leão que



25 | A “Mulher Habitável”, Pancho Guedes, 1968

26 | A Persistência da Memória, obra de Salvador Dalí do ano 1931

Ri” e as cortinas “brise soleil” do “Franjinhas”; talvez seja forçado de um ponto de vista da epistemologia da cultura arquitectónica, mas o mesmo humor e subversão do fachadismo através de ritmos e combinações de materiais que aproxima as duas arquitecturas; será esta analogia derivada de uma interpretação desta autora ou da migração e partilha de informação que se concretiza no século da imagem e da sua materialização mecânica.

Como exemplo destas aprendizagens europeias com uma certa veia onírica surge o imóvel de Otto Barbosa, sendo possível visualizar, no piso térreo, vários quebra-sóis que transmitem uma ideia de “*boca com dentes que anda para cima e para baixo*” (Santiago, 2007, p.57), “mastigando” o espaço. Estas são construções que podem perfeitamente fazer parte de uma história, uma fábula, ou um conto. Podem tornar-se personagens, monstros de uma narrativa, aproximam-se e inserem-se no campo imaginário, são figuras que só existem na nossa mente e nos nossos sonhos, o que desperta um carácter surreal. Será que o “Leão que Ri”, por exemplo, podia fazer parte de uma das belas pinturas de Dalí?!

“A Mulher Habitável” é uma outra obra surpreendente do seu vasto leque de projectos, fazendo parte de uma segunda família, que perante a opinião de Pancho, está relacionada e vem logo depois do *Stiloguedes*. Este conjunto de edificações é designada pelos “primos” do “Leão que Ri”, do Prometeu, da Casa Leite Martins, etc. (Santiago, 2007, p.58)

“A Mulher Habitável” situa-se num terreno muito íngreme, procurando relacionar-se fortemente com o mesmo, o que dá a ideia que está a derreter ao longo do monte. Esta é uma casa que transmite claramente duas das influências de Guedes, uma delas o surrealismo, o que segundo uma interpretação da autora pode relacionar-se com um trabalho de Dalí, em particular com a “Persistência da Memória”. Nesta pintura, os relógios adquirem um estado líquido, dando a sensação de fusão, idealiza-se uma representação de elementos reais segundo uma componente fantástica o que pode servir como referência para a casa que derrete pelo monte a baixo. Wright completa a segunda influência, devido à horizontalidade apresentada pelo edificado. Este projecto nasce de uma vontade de explorar as qualidades plásticas do betão em formas moldáveis.

Com esta segunda família de construções, Pancho Guedes pretende criar edifícios caóticos, bizarros, surreais, que nos transportam para uma realidade onírica, são dotados de paredes contorcidas, formas maleáveis, afirmando uma arquitectura orgânica e solta, que também podem aproximar-se do trabalho de Oscar Niemeyer.

Pancho Guedes pretendia transpor as formas, as cores e as texturas que descobrira como pintor, transformando-as em arquitectura. Há uma grande vontade, espontaneidade e emoção nas suas criações, o que dá à sua obra arquitectónica, pictórica e escultórica um certo carácter “fantástico”. Estas ideias podem ser confirmadas pelo seu próprio discurso: *“(...) a arquitectura não é feita de técnicas, materiais (...), mas de sonhos, razões secretas e obsessões sóbrias. Daremos rédea livre à imaginação – as construções serão quimeras, miragens, pirâmides, pilares de sorrisos, recreios de espirito.”* (2007, p.15)

Os edifícios comunicam com o observador, dão-nos a ideia de movimento a partir das suas paredes irregulares e contorcidas, que por sua vez apresentam dentes ou elementos que perfuram as coberturas. Todas estas características dão uma identidade à criação, sendo que uns parecem “agressivos”, podendo ficar com o lugar de vilão da história, já outros transmitem-nos uma mensagem mais amável e dócil. Por exemplo, o “Leão que Ri”, mais uma vez, é essencial para compreender estas ideias, isto é, revela-se a partir de um volume que pousa sobre uns pilares mais delgados provocando no observador uma ideia de instabilidade. Ao mesmo tempo esses mesmos pilares podem ser as pernas delgadas de um “monstro gigante e gordo” que se move lentamente tropeçando em si próprio.

Toda esta vertente surreal presente no trabalho do arquitecto/pintor português também era referida e sentida por outros artistas, arquitectos e amigos de Guedes. Tristan Tzara era um destes personagens que acompanhava de perto aquilo de Pancho ia desenvolvendo, apercebendo-se da sua forte paixão e relação com a pintura e ainda do lado “esquisito” da sua criação, até que enunciava: *“Sr. Guedes, para além de ser um escultor, considera que a pintura e a escultura não são unicamente artes do prazer visual, mas também devem ser aplicadas na habitação, na vida social (...). Toda uma arquitectura de imaginação, que evidentemente relaciona Guedes com as escolas Dadaístas e Surrealistas, (...).”* (Tristan Tzara, 1978, citado por Rodrigues, 2004-2007, p.247)



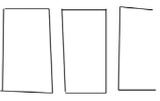
FÚRIA

Ser completo como um moinho!

Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto.
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto, e arde-me a
a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!
Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto.

Álvaro de Campos
HUP-LÁ, HUP-LÁ!
Eia! Eia! Eia! Eia!
ZZZZZZZZZZ!

Eia todo o passado dentro do presente!
Eia estirpabilidade, nervos doentes da Mater!
Eia túneis, eia canais, Panamá, Kiel, Suez!



Que importa tudo isto, mas que importa tudo isto
Ao fúlgido e rubro ruído contemporâneo,
Ao ruído cruel e delicioso da civilização de hoje?
Tudo isso apaga tudo, salvo o Momento.
O Momento de tronco nu e quente como um foguetão.
O Momento estridentemente ruidoso e mecânico,
O Momento dinâmico passagem de todas as barcas
Do ferro e do bronze e da bebedeira dos metais.

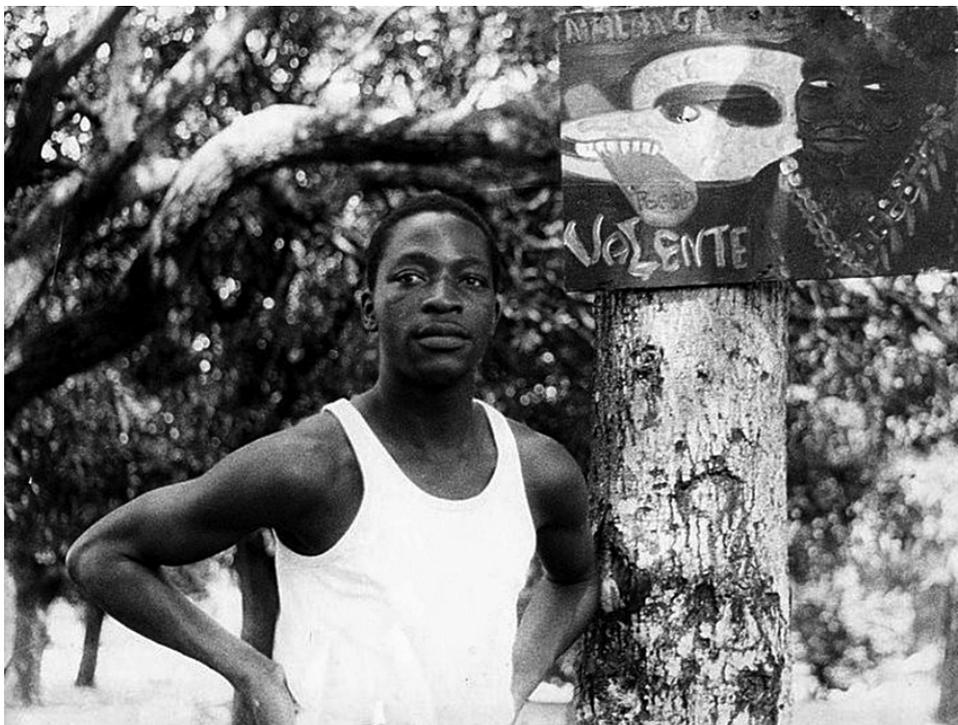
Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!

27 | Representação gráfica da Ode Triunfal de Álvaro de Campos

O Antropomorfismo é uma característica constantemente enaltecida nesta arquitectura, onde são dadas aos edifícios características humanas. Este facto é muitas vezes enunciado por Guedes, como por exemplo quando se refere à Igreja da Missão da Sagrada Família como “(...) *uma igreja em construção – por enquanto, apenas até à altura dos joelhos.*” (Guedes, 2007, p.28) ou quando diz: “*E aqui é o Prometeus a bisbilhotar o vizinho que nunca foi concluído.*” (Guedes, 2007, p.24), ou ainda quando afirma: “*Uma casa de olhos redondos (...). Um edifício grávido.*” (Guedes, 2007, p.58) A intenção de dar vida ao edificado afasta a vontade de “máquina” que a arquitectura moderna expunha, não a eliminando. Isto é “*Não se abandona a “máquina”, domesticase a “máquina” transforma-se o edifício em “máquina supersticiosa”*”. (Figueira, 2010, p.88)

Há uma permanente vontade de fazer dos edifícios “seres com vida”, que se movem, que comunicam e que se relacionam entre si. Quase que podemos falar de Fernando Pessoa perante a sua poética de uma ontologia maquinista do ser. Pessoa, Álvaro de Campos heterónimo no poema Ode Triunfal, desenvolve uma atitude de mecanizar o Homem, ele quer de uma forma intensa, implacável imergir a subjectividade na máquina. Quando exalta “*Ó ferro, ó aço, ó alumínio, ó chapas de ferro ondulado!; Ó cais, ó portos, ó comboios, ó guindastes, ó rebocadores!*” (vv.197-197), verifica-se esta vontade de enaltecer o maquinismo, a vida industrial e mecânica associados a um progresso modernista. Campos quer fazer parte destes objectos mecanizados sem sentimentos, “*Giro dentro das hélices de todos os navios.; Eia! eia-hô! eia!; Eia! sou o calor mecânico e a electricidade!*” (vv.231-233). Há uma procura em integrar-se neste contexto futurista, onde a civilização moderna revela as suas invenções.

Pancho Guedes acaba por ter uma atitude antitética em relação a Álvaro de Campos, não no sentido de querer mecanizar os seus trabalhos, mas sim no sentido de querer introduzir características humanas aos seus edifícios transformando-os em autênticos personagens. Melhor dizendo, Guedes queria dar vida a algo inanimado, enquanto Campos tencionava fazer parte de algo mecanizado e industrial. Presente-se uma necessidade de dar uma identidade a algo que é inerte, de fazer as suas obras de arte sentirem e, conseqüentemente, provocarem nos seus observadores emoções, não as deixando passar despercebidas.



28 | Malangatana, 1960

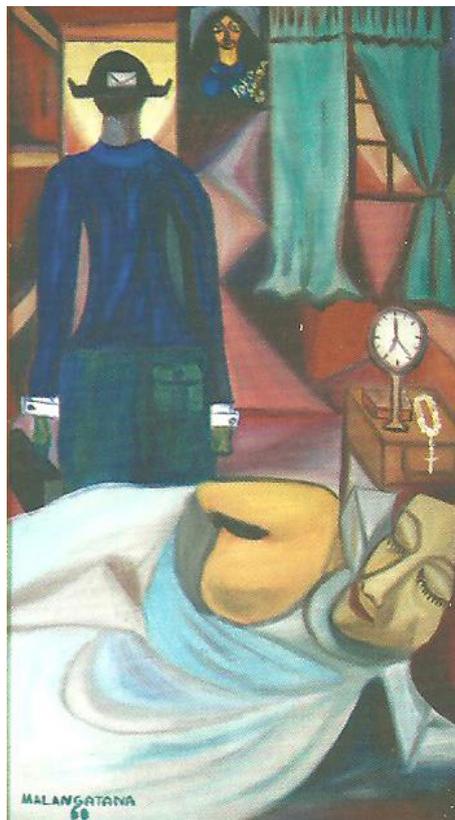
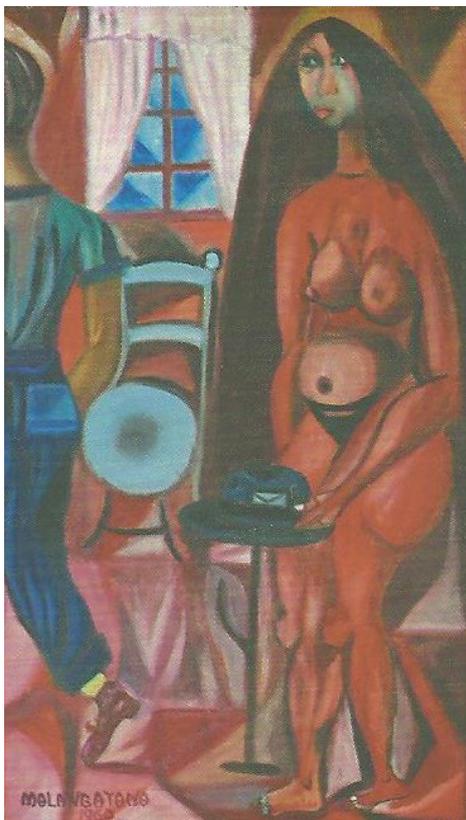
Malangatana, um artista africano

Após a II Guerra Mundial houve um grande desenvolvimento e crescimento subsequente demográfico pressentido nos E.U.A. com a geração “*baby boom*” na década de 50. As colónias não foram excepção nesse crescimento. Começou por existir uma maior oferta e diversidade de trabalho, melhores condições de vida e materiais proporcionando uma fixação de população especializada, em Moçambique, particularmente. Esta nova população continha arquitectos, professores, artistas, e outras formações. Há um esforço político, mesmo entre as potências coloniais em fim de domínio (Grã-Bretanha, França) de “Europeizar” África.

Este desenvolvimento que se fez sentir após a II Guerra Mundial e devido ao colonialismo, fez com que a arte material que era desenvolvida pelos povos africanos fosse avaliada e valorizada como pertencente ao mundo artístico. Isto é, as máscaras africanas, estatuetas e outros objectos com funções rituais já não eram vistos só como meros objectos, mas sim como obras de arte. “*Falava-se do nascimento de uma “nova arte africana”*”. (Costa, 2013, p.173)

A promoção desta “nova arte” deve-se a vários promotores, desde professores a outras pessoas activas neste meio que ajudavam a incentivar e a alavancar as oportunidades de formação destes artistas, nomeadamente Pancho Guedes, Ulli Beier, Frank McEwen, entre outros. Toda esta “agitação” propagou-se por vários países africanos, estando entre eles Nigéria, Congo, Africa do Sul e Moçambique.

A internacionalização foi um outro aspecto muito importante para dar a conhecer as obras de arte feitas pelos “povos negros”, ganhando assim um estatuto superior e uma apreciação por parte da população, que até então não existia. Para dar a conhecer esta arte eram executadas apresentações/exposições das peças de arte em museus e galerias fora do continente africano, particularmente nos E.U.A.



29 | Pintura de Malangatana, “a história da carta no chapéu”, do ano de 1960

30 | *Idem*

Estas exposições que tomavam lugar na América eram muito bem recebidas pela sociedade, colecionando um elevado número de visitantes e procura. Já em Portugal, mais propriamente em Lisboa, o mesmo não acontecia, ou seja, os portugueses revelavam pouco interesse por esta “nova arte africana”, segundo Diogo Macedo (estudioso de arte africana). (Costa, 2013, p.70)

É em Moçambique, colónia portuguesa, que Pancho Guedes, após ter terminado o seu curso em arquitectura na faculdade de Joanesburgo, se instala e começa a trabalhar. A expansão económica do pós-guerra permitiu grandes investimentos nas colónias e, consequentemente foi um período fértil para o desenvolvimento do trabalho de Guedes como arquitecto, mas também como pintor.

Tal como Guedes que queria vingar no mundo da pintura, já nesta altura existiam jovens africanos que ambicionavam um lugar no mundo das artes. Um exemplo é Malangatana (1936), um jovem negro colonizado. Este artista estava integrado no Núcleo de Arte de Lourenço Marques onde recebia os ensinamentos de João Ayres. O seu contacto com Pancho Guedes acontece em 1959, quando visita o seu *atelier*. Assim, Guedes passa no núcleo para ver o trabalho de Malangatana e fica fascinado. A partir deste primeiro contacto, ambos se tornam muito próximos, tanto que o jovem artista abandona o Núcleo de Arte por influência do arquitecto português, isto para que não se prenda a influências e desenvolva a sua arte livremente. Já Guedes dizia: “*Tentei afastar o Malangatana o mais possível disso. Proibia-o de ver os meus livros. Eu dizia-lhe – esta é a minha doença, tu não tens nada a ver com isso.*” (Neves, 2013, p.66)

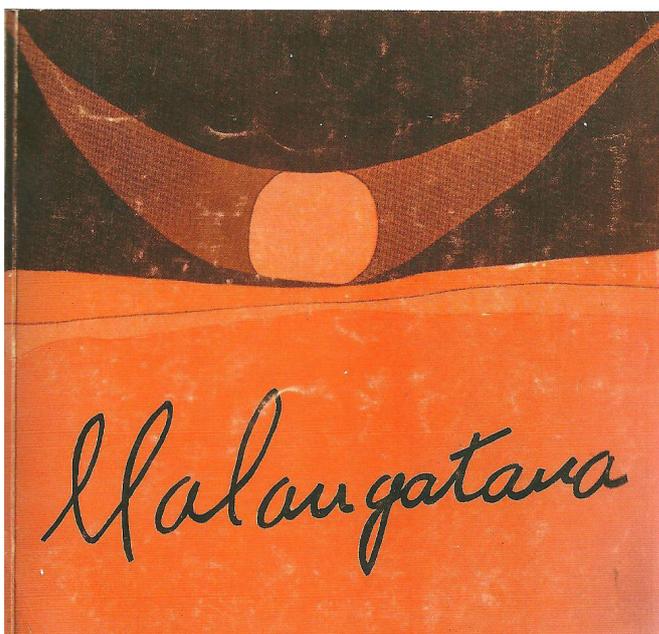
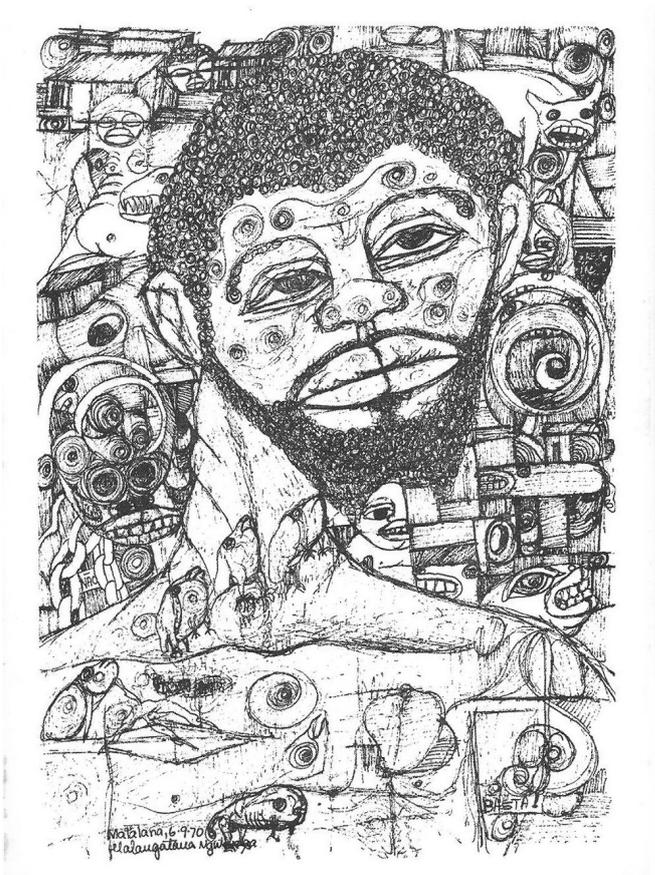
Após estabelecerem laços relacionais fortes, Pancho Guedes convidou Malangatana para viver na sua casa com a sua família, oferecendo-lhe a garagem como uma espécie de estúdio, *atelier*, onde este podia criar a sua arte e desenvolver as suas pinturas. O artista africano pintava toda a noite e na manhã seguinte Guedes vinha ver o que este estava a fazer, Malangatana ainda pintava. (Neves, 2013, p.111) Toda esta dedicação e paixão pela pintura fizeram com que criasse, num ano, duzentos quadros e muitos desenhos.

Como forma de o incentivar, o arquitecto estabeleceu um compromisso, o

de comprar um dos seus quadros por mês, dando-lhe um meio de sustento. Toda esta vivência promoveu uma relação muito forte entre ambos, podemos dizer que Pancho Guedes tinha quase a função de “padrinho” do artista. Era muito visível o carinho que este sentia por Malangatana e a vontade de o querer ajudar e lançar no mundo artístico, fazendo-o acreditar no seu trabalho. Assim, torna-se claro que Pancho era uma pessoa muito amável perante aqueles que o rodeavam, ajudava os jovens aspirantes a artistas a estabelecer contactos com o “mundo da arte” através de exposições, palestras, etc. *“Essa bondade é contagiante, de tal forma que se enraíza nas nossas mentes, perfumando-as.”* *“A sua argúcia permite-lhe descobrir talentos e promover a criatividade.”* (Valente, 2003, p.17) Posto isto, é possível identificar vários artistas que foram influenciados e “ajudados” por Pancho Guedes. O Abdias, um pintor de automóveis que ganha um gosto especial por esta arte. Um bordador, Fernando Samuel, também fazia parte deste grupo de aspirantes a artistas, bordava os desenhos de Guedes e também os dos filhos. Para além destes, Chissano também foi um dos privilegiados, devido ao facto de estar em contacto diário com a pintura e escultura do Núcleo de Arte, pois era ele que fazia a limpeza do espaço. Perante a situação, acabou por seguir a escultura tendo como principal referência os trabalhos dos Macondes¹².

Malangatana pintava de uma forma livre, baseada nas suas vivências e experiências em Moçambique, como explica Filimone Meigos: *“(...) a obra de Malangatana transmite uma logicidade que a acasala ao sujeito que a cria, pintando a vida inteira, a inteira vida dos Moçambicanos. Todavia não só.”* (2010, p.13) Para poder encontrar estas afinidades com as suas raízes, Guedes propõe a Malangatana uma viagem a Matalana, para que este pudesse esquecer aquilo que via no dia-a-dia e absorver as expressões, os sons, as cores, os cenários e as vivências do seu povo proporcionando um contacto com o que ele próprio vivera. Ou seja, o artista negro podia pintar a sua realidade como Pancho afirmava, *“Da realidade dele, que eram as histórias que ele podia pintar”* (Neves, 2013, p.112), a

¹² Os Maconde são uma civilização bantu residente no nordeste de Moçambique e também no sudeste da Tanzânia. A arte é um ponto forte deste grupo étnico, sendo que as suas esculturas em madeira são conhecidas internacionalmente. Estas obras de arte são feitas em pau-preto designando vários estilos. Um deles inclui figuras com traços humanos ou animais, denominado “Shetani” (demónio). Um segundo estilo contém esculturas de várias pessoas com os respectivos instrumentos de trabalho. Já este tem o nome de “Ujamaa” (família). Por fim, existe um outro grupo de esculturas que fazem parte do estilo figurativo, que para além da representação humana e animal, introduzem imagens ligadas à religião.



31 | Exposição individual de Malangatana - Catálogo, 1970

32 | Exposição retrospectiva de Malangatana - Catálogo, 1986

ideia era que este procurasse e investigasse os seus antecessores rumo ao desconhecido. (Valente, 2003, p.16)

Nos primeiros trabalhos do artista africano existiu uma forte influência vinda de um faroleiro com o nome de José Júlio, o qual também pintava no Núcleo de Arte e ajudava-o com as dúvidas que iam surgindo referentes à pintura. Malangatana pintava personagens imaginários assim como do mundo real, a partir de um conjunto de “(...) *manchas de intenso colorido ou traços negros, ora finos ora grossos (...)*” (Santos, 2010, p.15) Toda uma componente “surrealista” era trabalhada, em que o discurso pictórico era desenvolvido por um conjunto de formas pinceladas com cores explosivas, que poderiam ser: “(...) *ancestrais lagartos, corpos mutantes, horríficos monstros.*” (Santos, 2010, p.15) Mais tarde, este artista africano tornou-se conhecido fora de Moçambique a partir de várias exposições que realizou, sendo a sua arte bem recebida pela sociedade.

A sua primeira exposição no estrangeiro tem lugar em Ibadan com os trabalhos que Ullie Beier adquirira, nomeadamente desenhos e quadros. Já na década de 60, em particular 1969, é feita uma exposição internacional chamada “*Contemporary African Art*” em Londres no *Camdam Art Center*, com a intenção de mostrar ao mundo o trabalho de vários artistas africanos, contando com a presença de Malangatana entre outros artistas Moçambicanos.

Pancho Guedes caracterizava a pintura do artista como uma arte que colecionava um grande equilíbrio de composição em conjunto com um ritmo violento da cor. (Costa, 2010-2011, p.36)

No entanto, nesta altura estes meios artísticos que se desenvolviam no continente africano eram, essencialmente, compostos por população vinda da Europa, o que delimita um interesse acrescido em perceber que a sociedade vivia muitas diferenças, em específico na África do Sul e em Moçambique. O racismo endémico no quotidiano e institucionalizado; a menorização das culturas autóctones, o desprezo sobre o que os povos não europeus tinham a dizer sobre a vida, sobre o amor, sobre a existência. A baixa escolaridade, o sub-emprego focado em tarefas físicas, manuais, pesadas; todos



33 | Malangatana a pintar, 1959

estes elementos eram sintomas de uma sociedade dividida entre brancos afro-europeus, imigrantes hindu islâmicos, e negros onde estes últimos não existiam como cidadãos. Poucas pessoas se interessavam por estas culturas africanas, sendo que um dos primeiros seria Alexis Preller¹³, um “pintor neo-surrealista” (Neves, 2013, p.36) que tinha um particular interesse em pintar temas relacionados com os povos negros. Há que salientar que estes eram países em que a massa política e artística era comandada pelos europeus, ou seja, a aceitação dos negros neste mundo social era precária, como é referido pela Dori Guedes: “*Havia muito pouco contacto social com artistas pretos.*” (Neves, 2013, p.36) Até mesmo a educação apresentava diferenças, visto que as escolas africanas eram muito inferiores em relação às dos brancos. A população africana era vista como propriedade dos brancos, sendo que estes achavam que os seus criados nunca os poderiam superar como, mais uma vez, Dori refere: “*um branco, (...) ficava ainda mais furioso de ver um preto instruído e bem vestido, (...) Para eles era o pior insulto ainda.*” (Neves, 2013, p.118) No mundo artístico a população negra só era aceite se comesçassem a pintar e a desenhar. Malangatana era um destes artistas que, em conjunto com outros, se lançaram neste mundo da arte com o intuito de um dia mais tarde virem a ser grandes artistas.

Um país em desenvolvimento, em busca da sua liberdade, e o fim do colonialismo são temas emergentes nos trabalhos destes “novos” artistas, reflectindo o estado do seu país nas suas esculturas, pinturas e desenhos. Poderá dizer-se que é o mundo artístico à procura de um Moçambique Moderno.

¹³ Alexis Preller era um pintor sul africano, nascido em Pretória a 6 de Setembro de 1911. Estudou na Inglaterra e mais tarde em Paris, sendo um pioneiro no que diz respeito ao interesse pela arte e cultura africana. Posto isto, o artista começou a produzir pinturas que reinventavam e tinham algo de comum com os povos africanos, mais especificamente, os *Ndebeles*.

Pancho Guedes, um arquitecto pintor

“Depois o meu primeiro grande drama teve lugar quando quis ser artista, estudar pintura. Os meus pais acharam a ideia demasiado boémia e fizeram com que me encontrasse com vários arquitectos em Lourenço Marques, pensando que a arquitectura podia ser um compromisso. Fiquei horrorizado com aquele trabalho e com aquela vida! Mas quando vim para Wits, percebi que não havia grande diferença entre arquitectura e pintura.”¹⁴

Pancho Guedes

A arquitectura foi o caminho que Pancho Guedes seguiu, não pela sua inteira vontade, mas pela vontade dos seus pais. No entanto, a paixão pela pintura nunca terminou, tendo-se desenvolvido e intensificado ao longo do tempo. Guedes tornou-se num arquitecto capaz de fundir e misturar diversas realidades, áreas e culturas, sendo que a disciplina arquitectónica e pictórica estiveram sempre lado a lado.

O arquitecto português é considerado também um pintor, não só pela sua grande actividade pictórica, mas também porque muitos dos seus projectos de arquitectura reflectem características e aspectos habitualmente presentes numa pintura.

Também dentro de uma realidade pictórica, o seu trabalho não pode ser analisado segundo uma linha temporal clássica, isto porque a sequência com que as obras vão aparecendo é irrelevante, ou seja, aqui não existe a mesma geratriz no projecto seguinte, podendo esta ser utilizada novamente uns anos depois.

A metamorfose presente no seu instinto de criar, recriar, acrescentar e modificar é uma clara característica de um pintor. Ou seja, a actividade e o trabalho de Guedes está sempre em constante mutação, vai buscar trabalhos anteriores e modifica-os, volta a

¹⁴ GUEDES, P. (2009). Vitruvius Mozambicanus, Museu Colecção Berardo, p. 19



34 e 35 | Robin Hood Gardens, Alison e Peter Smithson, 1966-72

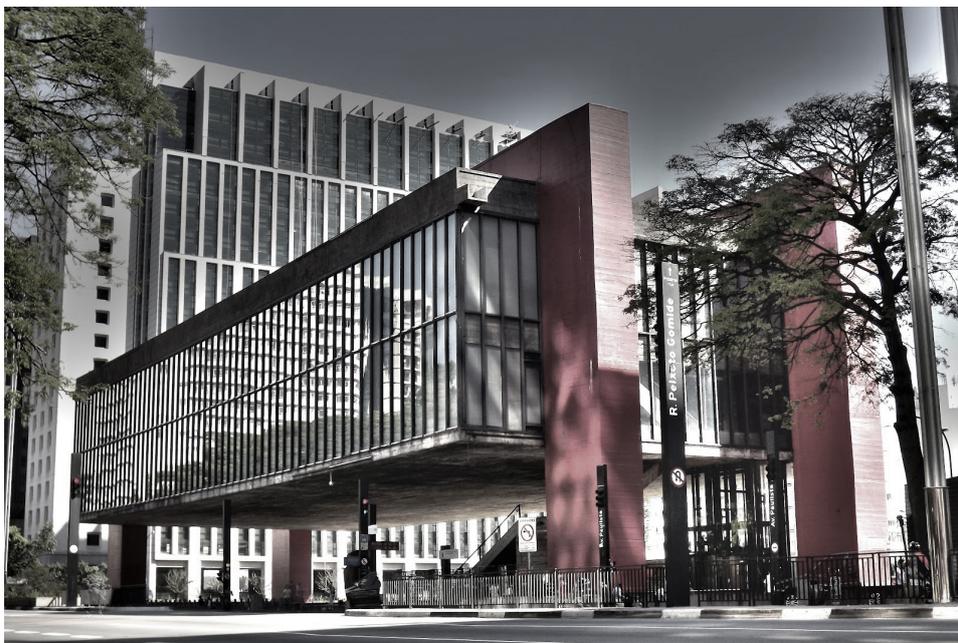
desenhá-los, denunciando um método que se assemelha ao do pintor. De acordo com esta ideia, Ulli Beirer pergunta a Pancho Guedes numa entrevista a 19 de Setembro de 1980: *“Então é um método de trabalho parecido com o do pintor: voltar a ideias anteriores, pegar em pontas que ficaram soltas?”* (Guedes, 2009, p. 23) De seguida Pancho responde: *“É isso mesmo, ou como o trabalho do escultor, ou do escritor! Polir, rearranjar.”* (2009, p.23)

Esta ideia era muitas vezes sentida quando uma pintura que Guedes fazia para exprimir uma das suas arquitecturas era utilizada anos mais tarde. Este trabalho pictórico era refeito, podia ser esquiçado e pintado novamente dando origem a uma nova produção. Até mesmo os desenhos que eram feitos para a construção e execução de um edifício eram usados de novo, mesmo depois de este já estar construído. Às vezes fazia reparações ao próprio edifício, outras vezes era apenas para retirar ideias que pudessem ser úteis e enriquecedoras para outros projectos arquitectónicos ou pictóricos.

Guedes estava sempre a dar uma nova identificação ao seu trabalho, as obras que, de um certo modo, sofriam mais alterações seriam os seus quadros e esculturas, vindo mais tarde a emergir com uma identificação irreconhecível. Este era um aspecto que podia provocar nas pessoas uma reacção de desilusão ao verem, por exemplo a pintura que conheciam, completamente adulterada. Dori era uma das pessoas que achava as transformações algo realmente irritante. Pedro, seu filho, deixa-nos mais esclarecidos ao afirmar: *“(…) sei que para a minha mãe, Dori, estas transformações eram particularmente exasperantes.”* (Guedes, 2009, p.266)

Na Europa, na mesma altura em que Pancho desenvolvia furiosamente a sua arte e arquitectura em África, presenciava-mos um desenvolvimento destas duas artes muito ligado ao ensino que acontecia em Paris. Na Europa deambulavam pelo ar vários “núcleos” que regiam e que deviam ser seguidos para se fazer arquitectura e produzir “boa” arte. Estes “núcleos” seriam o pós-cubismo, o cubismo e o surrealismo, por exemplo. Associados a estes movimentos artísticos existiam vários arquitectos/artistas, assim como Le Corbusier e Ozenfant, em Paris.

Nos anos 50, na Inglaterra, as figuras mais importantes deste mundo arquitectónico



36 | *Free Time Node - Trailer Cage*, Ron Herron - Archigram, 1967

37 | Museu de arte de São Paulo, Lina Bo Bardi, 1959

eram os Smithson, arquitectos do *Team X*, do qual Pancho Guedes também fizera parte. A produção de Alison e Peter Smithson estava muito ligada ao Novo Brutalismo, sendo que uma das suas obras mais emblemáticas fora *Robin Hood Gardens* que teve lugar na segunda metade da década de 60. Esta obra evidenciava de uma forma muito clara esta ideia do betão à vista e de uma construção pesada e agarrada ao solo. No entanto este edifício não foi muito bem recebido e “amado” pela sociedade daquela altura.

Já na década de 60, também na Inglaterra surge um outro grupo de arquitectos, os *Archigram*. Produziam uma série de imagens e projectos com um certo carácter futurista. O principal objectivo era o de reinventar a arquitectura segundo mega-estruturas com grande utilização das tecnologias.

Todo este desenvolvimento arquitectónico também se fazia sentir no continente americano, nomeadamente no Brasil. Nos finais da década de 50, inícios da década de 60, Lina Bo Bardi denunciava a sua aprendizagem e influência vindas de Corbusier, quando usa a planta livre e as grandes transparências no Museu de Arte de São Paulo. O plano de Brasília de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa também fazia uma série de referências ao “grande mestre”, mais propriamente vindas de *Chandigarh*.

Pancho Guedes observava todo este fenómeno com alguma distância, no entanto estava consciente do que ia acontecendo na Europa. A distância com que “vivia” os acontecimentos europeus relacionados com uma arquitectura da escola de Paris é um dos factos para esta grande variedade de estilos presentes em toda a sua obra. Guedes encontrava-se no continente Africano, estando muito ligado a uma arquitectura anglo-saxónica. É muito importante perceber que, pelo simples facto de o arquitecto não viver de perto, nem presenciar o desenvolvimento das correntes que iam surgindo tanto na Europa como na América, leva com que a sua atitude perante estas novidades não fosse de total interiorização, mas sim a de questionamento, de por em causa, não seguindo à regra os princípios apresentados. Já Ana Tostões enunciava: “*Estes territórios mostravam-se tanto mais disponíveis à modernização quanto mais afastados se encontravam da influência directa do poder central.*” (2013, p.66)

O problematizar uma ideia origina, muitas vezes, ideias ainda melhores que a

inicial, ou seja, o não se deixar ficar por aquilo que foi dito, questionar o que foi escrito, desenhado ou projectado e ir mais além, discutindo soluções, leva muitas vezes a que a ideia original seja ultrapassada e posta de parte. O arquitecto/pintor não se sentia preso ao cubismo, nem ao surrealismo, nem a nenhuma corrente em particular. O que Guedes fazia era “misturar”, reinventar e introduzir em todo o seu trabalho um pouco destas várias influências e correntes artísticas, dando origem à tão multifacetada arquitectura, pintura e escultura.

Toda a sua produção advém da sua capacidade de fazer nascer algo novo a partir de conhecimentos adquiridos sem cair na cópia. Por exemplo, o seu trabalho tem uma grande influência surrealista, no entanto nenhum dos seus edifícios ou pinturas é uma cópia de um dos trabalhos de Dalí ou de Miró. Porém revelam informações e características que fazem lembrar os trabalhos surrealistas, como é o exemplo da Casa Leite Martins, também conhecida como Casa Avião, ou até mesmo a pintura/corte do “Leão que Ri”.

A Casa Avião foi um projecto iniciado em 1951 por Pancho em Lourenço Marques, sendo um dos primeiros edifícios da família *Stiloguedes*. A habitação é desenvolvida segundo ângulos arredondados, criando espaços e recantos com desenhos muito próximos das formas do corpo humano ou da própria natureza. Esta é uma arquitectura que se enquadra perfeitamente no campo do fantástico, não só pela sua exuberância plástica e formal, mas também pela forte aproximação ao surrealismo. Três chaminés habitam a cobertura, com a principal função de vigiar e proteger a casa. São três “monstros” que emergem das coberturas curvas sempre a espreitar a vizinhança.

Miró é o principal suspeito nesta obras, desta aproximação à arte surreal, pois neste projecto o arquitecto português sentiu a necessidade de “*tornar reais as pinturas de Miró*” (Santiago, 2007, p.57)

De acordo com toda esta exuberância e estranheza projectual e pictórica entende-se e verifica-se plenamente a capacidade de Guedes em “voar” mais alto e libertar-se de algumas das condicionantes arquitectónicas. O seu traço revela grande liberdade e criatividade como seria o de um pintor. Porém, Pancho produz uma obra racional e funcional que deriva do programa exigido pela alteridade.



Nadir Afonso

Capítulo 2

Nadir Afonso



1 | Nadir Afonso aos 6 anos e o irmão Lerenó

2 | Nadir Afonso com 11 anos

Nadir Afonso, uma biografia

“A vida é feita de acasos e por acaso tornei-me arquitecto, quando nem sempre pensei ser pintor. A arquitectura disciplinou-me e a arquitectura permitiu-me dar azo à minha irresistível obsessão pela pintura.”¹⁵

Nadir Afonso

Nadir Afonso¹⁶ foi um arquitecto, um profissional mas, a sua vontade e o seu projecto de vida era ser pintor. A sua dedicação ao campo arquitectónico não anulou ou enfraqueceu a sua grande paixão pela pintura. Esse impulso artístico já vinha da infância. Isto é, já em criança, Nadir Afonso encontrava-se imerso num ambiente familiar com inclinações artísticas. Por um lado o seu pai era poeta a nível local, tendo desenvolvido muitos livros e poemas que eram publicados em jornais transmontanos dos quais era colaborador, enquanto por outro a sua mãe desenhava retratos, assim como o seu irmão desenvolvia trabalhos, não só desenhos, mas também pinturas.

É de fácil compreensão de onde vinha toda esta relação e grande vontade de fazer parte de um mundo artístico ligado à pintura. Nadir Afonso, desde muito pequeno, que se encontrava embrenhado e em total relação com a arte.¹⁷

Toda a sua infância fora marcada por um grande estímulo pelo desenho e pela pintura, que tanto se devia aos seus pais, como também a outros factores. Assim sendo, há que referenciar, Alves Cardoso, pintor português, que constituirá na infância, para Nadir Afonso, a figura “viva” do artista. Alves Cardoso passava grandes temporadas em Chaves

¹⁵ CEPEDA, J. (2013, Agosto). Nadir Afonso, Arquitecto, Caledoscópio, p.9

¹⁶ Nadir Afonso nasceu a 4 de Dezembro de 1920 em Chaves, filho de Palmira Rodrigues Afonso (1891-1975), natural da povoação de Sapelos, concelho de Boticas e de Artur Maria Afonso (1982-1961), natural de Montalegre. Nadir tinha um irmão mais velho que se chamava Lereno.

¹⁷ A sua “primeira obra de arte”, como ele próprio refere numa entrevista ao Mensageiro de Bragança, remonta aos seus quatro anos, tendo desenhado na parede da sua sala um círculo perfeito. (Posse, 2008)

trazendo sempre consigo o seu “cavalete, uma caixa de tintas e telas” (Afonso, 2010, p.42). Nadir Afonso tinha necessidade de segui-lo enquanto este permanecia na cidade, observando o modo como pintava.

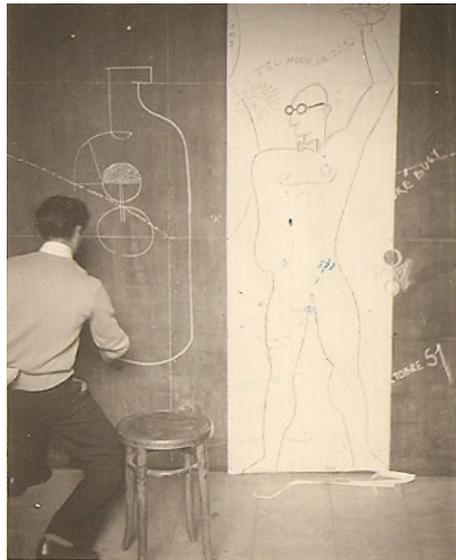
Em 1938 o jovem Nadir ingressa no curso de Arquitetura. Como já anteriormente referido, o grande sonho do aspirante a arquitecto seria o de ser pintor, visto que foi logo após a finalização do liceu, que Afonso muda-se para a capital nortenha com o intuito de seguir pintura na Escola de Belas Artes do Porto.

Mas, à semelhança daquilo que acontece com Pancho Guedes quando vai matricular-se em pintura na Universidade de Witwatersrand, em Joanesburgo, Nadir Afonso também vive na altura da sua entrada na Universidade do Porto, uma experiência que o empurrará acidentalmente para arquitectura.

Se pensarmos em Pancho Guedes verificamos que estava decidido a entrar para pintura, mas algo inesperado aconteceu, referindo: *“Quando entro para a universidade, quero ir para pintura. Os meus pais tinham combinado que eu entrava para arquitectura. Quando me vou inscrever, conheço uma senhora excepcional que fala muito bem comigo. Diz que afinal é tudo a mesma coisa, que vou gostar de fazer arquitectura.”* (Neves, 2013, p. 28)

Nadir Afonso também vive uma situação muito similar, entrando no mundo da arquitectura de uma forma inesperada. (Afonso explica como tudo aconteceu numa entrevista feita para o Expresso a 7 de Abril de 2004) *“Quando fui à Escola de Belas-Artes do Porto levava um requerimento para me inscrever em pintura...Era fins de Setembro, estava lá um funcionário, pachorrentamente a dormir, passei para procurar pela secretaria e ele perguntou-me: ‘O que é que o senhor deseja?’ Venho-me inscrever em pintura. ‘Mostre lá, puxou pelo papel e observou: “O senhor tem o curso do liceu e vai-se inscrever em pintura. Tenha juízo!”’*

Posto isto, podemos concluir que ambos os arquitectos seguiram esta profissão por meros acasos, porque o que realmente lhes enchia a alma e lhes dava enorme prazer e alegria era a pintura. Tornaram-se arquitectos, mas o que realmente queriam, era ser



3 | Nadir Afonso a trabalhar no *atelier* de Corbusier, 1946

4 | Nadir Afonso a desenhar Corbusier no ATBAT

pintores.

Ainda como estudante de arquitectura da Escola de Belas Artes do Porto, Nadir Afonso revelava uma certa “rebeldia” em adaptar-se às diferentes regras impostas pelo curso de arquitectura. Persistiam vestígios de um jovem que queria ser pintor. As suas atitudes revelavam uma grande proximidade com o mundo pictórico, entrando em algum desacato com o arquitecto Carlos Ramos, que na altura era um dos docentes do curso. Uma destas situações, que de um certo modo demonstravam a sua “rebeldia”, era o simples facto de Nadir Afonso insistir em colocar o seu estirador na vertical, como se de um cavalete se tratasse. Estava a produzir arquitectura como um pintor faz pintura.

Os seus desenhos rigorosos eram compostos por manchas e traços largos que faziam lembrar o expressionismo e os seus esquiços transbordavam de cor, o que mais uma vez fazia transparecer esta espécie de “negação” da arquitectura, como ele próprio sublinhava: *“Porém com toda a minha irreduzível tendência e má adaptação, não me afastei um passo dos traços largos e das manhas expressionistas (...).”* (1990, p.18). Nadir Afonso pretendia desenvolver uma arquitectura não só para ser construída, mas também para ser vista, observada como um quadro. A sua intenção era dotar a arquitectura de elementos que pudessem ser vistos por um público, assim como acontece com uma pintura exposta numa galeria de arte. *“(...) Nadir não desenhava arquitectura; «pintava» arquitectura.”* (Afonso, 1990, p.18)

Em 1946 Nadir Afonso inicia a sua colaboração no *atelier* do “mestre” do Movimento Moderno na arquitectura, ou seja, colabora com Le Corbusier no *atelier des Bâtisseurs* em Paris. No entanto, Nadir não parte para Paris com o objectivo de trabalhar com Corbusier. O seu grande interesse em fazer esta viagem era poder ingressar e vingar no mundo artístico. Inclusivamente, matricula-se no curso de pintura da *École des Beaux Arts* de Paris com a alegria de, finalmente, seguir a actividade pictórica. Não obstante, esta nova actividade torna-se uma desilusão, levando-o a abandonar o curso em 1948.

Paralelamente a todas estas actividades, o jovem arquitecto procurava sempre locais onde pudesse expor a sua arte e onde esta pudesse ser apreciada, todavia esta

tarefa não estava a ser fácil. Já se fazia sentir a falta de entusiasmo, muito preso à ideia de que Paris não era o mundo que ele “pintara” em Portugal. O dinheiro, a falta dele era uma outra fonte de problemas, obrigando-o a seguir um caminho alternativo para poder sobreviver.

Mais uma vez, não pela sua inteira vontade, mas por uma circunstância de sobrevivência, teve que dedicar-se à arquitectura. É nestas condições de necessidade que surge a sua colaboração com Corbusier, um dos arquitectos mais importantes do século XX.

Porém, todos estes atritos que foram surgindo ao longo da sua vida não serviram como pontos negativos no seu percurso, mas sim como elementos enriquecedores para a sua vida profissional. O contacto internacional foi realmente muito importante para a sua aprendizagem, estando apto a diferentes realidades e ideias que deram uma nova consistência arquitectónica e artística ao seu trabalho.

No *atelier* de Corbusier, Nadir Afonso fazia parte de uma das equipas de trabalho, nomeadamente a equipa responsável pela arquitectura e pelo urbanismo. Este era um espaço pluridisciplinar composto por arquitectos, engenheiros e outros profissionais.

Devido à sua colaboração com o “grande mestre”, é de notar que Nadir ficou a conhecê-lo muito bem, sendo que este era um amante da arquitectura, ao ponto de no *atelier* só se poder falar deste assunto, não dispersando o rumo da conversa.

Apesar deste grande contacto com arquitectura, é curioso perceber que é nesta altura que o Afonso começa a interiorizar e a entender qual o caminho que deve seguir em relação à pintura. Ou seja, Corbusier também pintava e sentia grande afinidade com a disciplina pictórica, apercebendo-se da grande capacidade do português e da forte ligação com a pintura. Desta forma, o arquitecto suíço cede a parte da manhã do dia de trabalho para que nesse tempo Nadir possa pintar e desenvolver o seu trabalho.

Esta fase da sua vida era descrita por ele próprio com muito entusiasmo, e vontade eufórica de pintar. “(...) *Para entrar no atelier às 9 da manhã, seria necessário libertar-me daquela atracção exercida pelas paredes do meu quarto repleto de pinturas. (...)*” (Afonso, 1990, p.30)



5 | Nadir Afonso

“Uma arquitectura que queria ser pintura” – Nadir Afonso

“Nunca compreendi que esse absoluto que é a Arte do Artista, possa afirmar-se no labirinto das contingências que é a arquitectura.”¹⁸

Nadir Afonso

Nadir Afonso era um arquitecto apaixonado pela pintura, estando sempre muito ligado à actividade pictórica. Apesar das suas colaborações em *ateliers* como o de Corbusier ou de Oscar Niemeyer, ou até mesmo da sua repentina e fugaz passagem por Portugal, o que Nadir pretende para a sua vida não é a arquitectura, “*tem os olhos fitos na pintura*”. (Afonso, 2010, p.63)

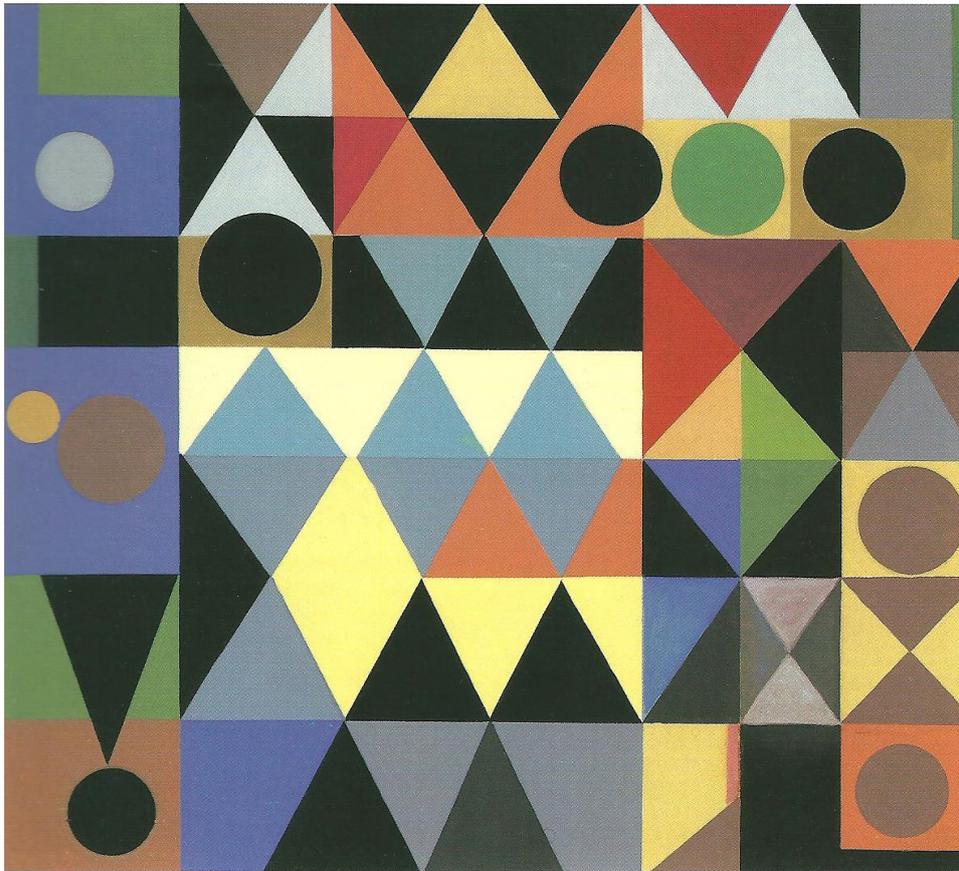
Esta grande proximidade com o meio plástico fez o arquitecto afirmar que “*a arquitectura não é uma arte*”, tendo sido este o seu tema de tese, muito polémico e criticado na altura. Com esta afirmação é possível entender um pouco a atitude de Afonso perante estas duas disciplinas. Para ele a arquitectura não entrava no meio artístico, sendo esta dotada de uma liberdade criativa muito condicionada. Ou seja, o trabalho arquitectónico impunha sempre um cliente e uma função que tinha que ser seguida, o que limitava o “voo” de liberdade do arquitecto para exprimir aquilo que entendia e que sentia.

Nadir já tinha tido a oportunidade de confirmar quando prestou uma colaboração no ATBAT¹⁹ em Paris que a arquitectura era produto de uma equipa pluridisciplinar. Quanto à pintura, o mesmo não acontece. Segundo a opinião do arquitecto português a liberdade total de criação e expressão faz-se sentir perante o desenvolvimento de uma pintura, não tendo que obedecer a qualquer tipo de função.

Em relação a este sistema de crenças (a autonomia artística é uma condição

¹⁸ AFONSO, N. (1990). Da vida à obra de Nadir Afonso, Bertrand Editora, p. 36

¹⁹ *Atelier* de Corbusier em Paris - *Atelier de Bâtitseurs*



6 | Pintura intitulada “Geometrias”, Nadir Afonso, 1947

necessária e intrínseca ao acto criativo. A criação é um acto de liberdade e não de contingências ou de compromisso) a opinião de Nadir Afonso aproxima-se muito da de Pancho Guedes. Apesar de serem arquitectos com vivências distintas, um vivendo de perto a realidade europeia, mais especificamente a de Paris e o outro em contacto directo com um meio africano e colonial, ambos partilham da mesma convicção em relação à pintura. Um e outro acreditam numa maior liberdade criativa e expressiva se praticarem a disciplina pictórica.

Apesar desta forte ligação com a pintura e o facto de Nadir Afonso querer encontrar neste trabalho uma liberdade total, não invalida a hipótese da existência de uma regra. Desde modo é possível afirmar que o trabalho do arquitecto fazia realçar a geometria. Para Nadir Afonso a arte era regida por meios matemáticos e consequentemente geométricos.

Ele defende que existem afinidades directas entre a arte e as formas segundo relações matemáticas. Assim sendo declara: *“As formas são sentidas pela sensibilidade, mas não são necessariamente compreendidas pela razão.”* (Afonso, 2011, p.7)

Mais uma vez é necessário entender que os objectos que nos são apresentados na natureza refletem dois atributos: as formas e as funções. As funções que os objectos desempenham são de origem racional, ou seja, não são sentidas pela sensibilidade e são compreendidas pelo raciocínio. Já as formas comportam-se exactamente ao contrário. (Afonso, 2011, p.17)

Esta ideia de uma arte ligada à geometria, certamente já vinha agarrada ao subconsciente do arquitecto, no entanto foi no ATBAT, em Paris que avivou e intensificou esta vertente geométrica. A sua diária relação com a Habitação de Marselha, um dos principais edificios onde prestou a sua colaboração, entre outros projectos de igual importância, fizeram com que Nadir lidasse e vivenciasse uma série de aspectos intrínsecos à procura da total harmonia que Corbusier tanto ambicionava. É claro que agarrada a esta procura estava uma das mais importantes “invenções” do grande mestre, o *Modulor*, que reflectia as proporções aplicadas na arquitectura, que por sua vez, eram transferidas e baseadas nas medidas do corpo humano.

Esta fase da vida de Nadir Afonso, não só serviu para o enriquecimento de todo o seu trabalho, como também foi essencial para este entender afincadamente a profissão em que se formara por mero acaso. Por conseguinte, o seu trabalho como pintor também adquire uma mais-valia perante esta experiência.

A experiência internacional que se revelara enriquecedora não parou em Paris, sendo que em 1951 viaja rumo ao continente americano, mais propriamente Brasil. Aqui tem o privilégio de colaborar no *atelier* de um dos mais importante e notáveis arquitectos modernos que “governavam” na cidade brasileira: Oscar Niemeyer.

Durante a estadia no *atelier* de Oscar Niemeyer, o arquitecto português teve a oportunidade de conhecer e criar laços, não só com arquitectos, entre os quais Lúcio Costa, mas também com alguns pintores tais como: Cândido Portinari, António Bandeira e Di Cavalcanti.

No Brasil trabalhou durante três anos, no entanto, em 1954 apercebe-se que, devido à sua enorme e forte paixão pela pintura, aquela vida não é a desejada. Assim, acaba com a sua actividade no *atelier* do “mestre brasileiro” Niemeyer com o intuito de voltar a Paris, rumo a uma busca incessante por integrar o mundo artístico.

A sua grande paixão pela pintura era manifestada de muitas formas, no entanto aquela que provocou maior controvérsia e conflitos foi a da defesa do seu CODA. Nadir Afonso apresenta a sua tese composta por uma parte teórica e uma prática. Esta última abrangia o projecto para a fábrica têxtil “ Claude et Duval”, projecto em que Afonso trabalhou sob a orientação de Corbusier. Porém, não foi este projecto que gerou litígio, mas sim o trabalho teórico que tinha como título “ A arquitectura não é uma arte”. Nadir Afonso defendia que “(...) *A arquitectura é uma ciência, uma elaboração de equipas.*” (1990 p.34)

Todos estes eventos vieram antecipar o que se comprovou vir a acontecer mais tarde, a sua total dedicação ao que realmente lhe dava prazer e o preenchia por completo, a pintura, abandonando assim a arquitectura.

Apesar da ligação vincada com a geometria, o percurso artístico do arquitecto



7 | *Osiris* (período egípcio), Nadir Afonso, 1956

teve várias fases, assim como: o expressionismo, que de um certo modo fazia-se sentir nas suas primeiras pinturas, o surrealismo, o período egípcio²⁰, também a coletânea de trabalhos intitulados por *espacillimité* e ainda teve uma fase ligada às cidades.

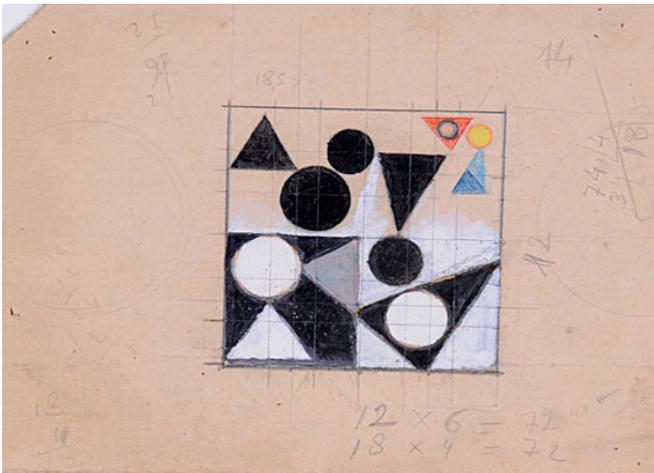
No entanto, é no abstracionismo geométrico que o trabalho pictórico de Afonso encontra a sua unidade. Para este o que realmente importava era a representação de uma realidade segundo uma nova forma de ver. Aqui o importante não era o de pintar o que se vê como uma cópia, mas sim representar aquela realidade a partir de elementos abstractos que caracterizem a realidade em questão.

Todo este universo da abstracção leva-nos para um campo de comparação por exemplo com o arquitecto/pintor Pancho Guedes. Pancho produz uma pintura muito agarrada à sua arquitectura, sendo muitas vezes a representação de plantas, cortes e alçados. Todas estas obras pictóricas provocam no observador ilusões de um lugar, de um edifício e de uma realidade. O facto de estes trabalhos incluírem a perspectiva e o composto forma/fundo acabam por fazer com que o observador identifique o que está a ver, percepcionando um edifício, uma cidade ou um local, que na realidade não existe.

Se falarmos numa das pinturas de Nadir Afonso, concluiremos o contrário. A abstracção é a representação do real, ou seja, há a impossibilidade de numa primeira análise identificar de uma forma clara o que está representado numa destas pinturas, sendo que aquilo que vemos não é uma ilusão de “nada”, nem de lugar nem de um objecto. O que vemos são formas geométricas, cores e texturas que estão realmente presentes naquela tela. Ou seja, há uma fuga em relação à representação fiel da realidade.

O jovem artista toma consciência deste fenómeno, quando num dos seus passeios pela cidade do Porto, se depara com um dos seus amigos, que lhe apresenta a sua mais recente pintura. Era uma vista da estação General Torres. *“Estava fiel à representação. À imagem e semelhança daquela árida tarde, (...) nem um traço forte ou suave, alegre ou triste, (...) aquela pintura não transmitia a mínima presença sensível: era como uma espécie de ausência!”* (Afonso, 1990, p.21)

²⁰ Fase da pintura de Nadir, em que o antigo Egipto era a fonte de inspiração. A escrita hieroglífica, a cultura da civilização e a natureza deserta e árida compunham um conjunto de símbolos e imagens importantes para estas pinturas. Como refere Adelaide Ginga: *“Quase em paralelo ao abstraccionismo neobarroco e a abordagem formal explorada no âmbito deste conceito, uma nova reinterpretação histórica ganha corpo no processo criativo de Nadir, dando sequência ao trabalho anterior”* (2010, p.6).



8 | Estudo feito por Nadir Afonso a lápis de cor

9 | Estudo feito por Nadir Afonso para perspectivas II com caneta de feltro e aguarela

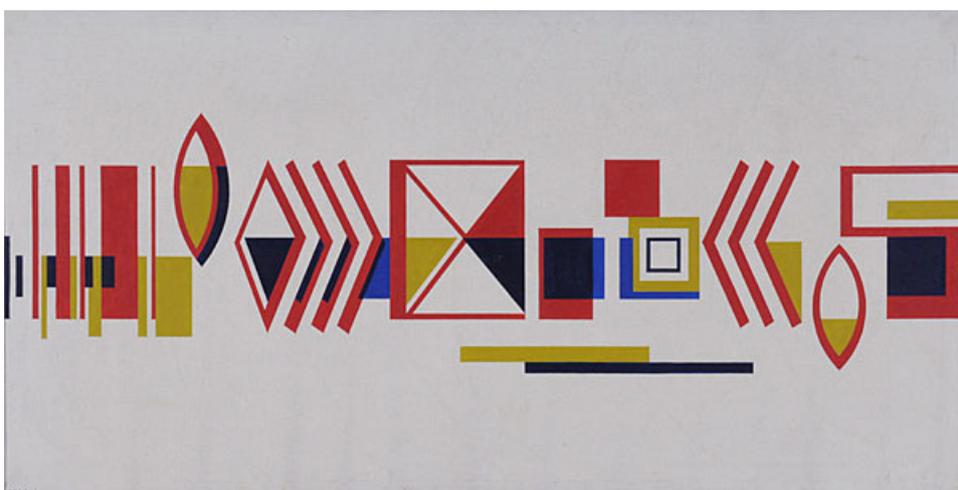
Após tal acontecimento, Afonso entende que tinha encontrado algo de importância metodológica para todo o seu percurso de trabalho, tanto que afirma “*só a banalidade encerra, em si, a fiabilidade absoluta*” (1990, p.21)

Numa obra de arte abstracta, o observador não irá desenvolver um discurso ou uma opinião referente à qualidade e perfeição de representação do objecto/forma pintado. Se o observador se deparar com uma pintura que pretende representar uma cidade ou um objecto do quotidiano com todos os elementos visuais que possam identificá-los, mais propriamente uma representação fiel do real, aqui será capaz de opinar perante a originalidade da representação. Porém, se a pintura que observa for abstracta, terá que descrever aquilo que interpreta e vê a partir das formas geométricas e cores expressas na tela, como sublinhava Nadir “*(...) na medida em que as formas, atraídas pelas suas origens elementares, se tornaram progressivamente “abstractas” -, a sua expressão não podendo ser descrita – o crítico passou da descrição a descrever-se, a fabular sobre aquilo que ele entendia ver, a descobrir coisas ausentes quando não inexistentes(...)*”. (Afonso, 2003, p.78) A interpretação não testa a lealdade da imagem (pictórica) ao aparente, mas desenvolve um esforço metafórico, um salto imaginário.

A obra de arte não é “vista” nem analisada de uma forma constante, isto porque para muitos é regida por uma base geométrica e matemática, enquanto para outros, uma pintura pode estar relacionada com uma certa intervenção espiritual. Aqui sente-se a ideia de que uma cor, ou uma composição que surge numa tela podem representar o estado de espírito do artista.

Para além de toda esta componente abstracta, Nadir Afonso partilha de uma opinião muito ligada à matemática, como Laura Afonso refere: “*A visão de Nadir é diferente, é objectiva, rejeita qualquer intervenção da espiritualidade; não é simbólica; é puramente matemática*”. (2010, p.128) O número é o endo-esqueleto do trabalho criativo, o motor de busca.

O arquitecto/artista português desenvolveu uma vasta obra pictórica ao longo da sua vida, estando sempre à procura de uma identidade. Encontrou na geometria e na



10 | *Espacillimité*, Nadir Afonso, 1956

11 | *Pintura Espacillimité*, Nadir Afonso, 1958

matemática “um abrigo”, isto é, um meio consistente para realizar a sua obra. Mas o mais empolgante de todo este percurso é o facto de ser um “*criador que não imita este ou aquele artista*”. (Ferreira, 1982, citado por Afonso, 2010, p.131)

Apesar da sua convivência com outros artistas e também arquitectos que dedicavam parte das suas vidas à pintura, como é o caso de Corbusier, Afonso conseguiu definir o seu próprio traço que difere de qualquer outro já existente. Para ele a arte se insere num mundo geométrico/matemático. E essa premissa irá acompanhá-lo para o resto da sua vida de artista.

O desenvolvimento da sua arte geométrica e dos seus trabalhos escritos muito se devem à sua grande dificuldade em integrar-se no meio artístico. A sua timidez também dificultava a integração social. Assim, aproxima-se um período de grande isolamento que irá permitir um estudo aprofundado das leis geométricas. Para Nadir Afonso a matemática é uma das principais leis que rege a arte e, conseqüentemente, a geometria “junta-se” a esta disciplina.

Este entusiasmo monomaniaco por um colete-de-forças (que contraria o “espaço iluminado” da liberdade artística) tornar-se-á a sua ideologia artística.

Os estudos *Espacillimité* foram fruto desta fase de isolamento trabalhando a matemática e a geometria num só. Numa primeira análise, é de fácil compreensão que, de uma forma comum, o homem desenha/pinta a realidade e a natureza segundo meios de representação fiel, ou seja, uma casa é representada como uma casa e uma nuvem é representada como uma nuvem. Desta forma, não são excluídas ou omitidas determinadas características que identificam o objecto, exprimindo a “qualidade de evocação”. (Afonso, 1990, p.171)

E se essa mesma casa for representada segundo uma forma geométrica, tal como um triângulo ou um quadrado, e se a nuvem for substituída por um círculo? Segundo o pensamento de Nadir nesta análise, passamos “da qualidade de evocação” para uma representação de teor geométrico. Há um trabalho de análise e percepção das formas geométricas que levará o homem ao encontro de uma outra qualidade, a harmonia.

Nos estudos *Espacillimité*, podemos verificar que estes não se definem apenas pelas suas formas geométricas, mas introduzem uma nova vertente que integrará este tipo de trabalhos dentro da “arte cinética”. Isto é, as formas geométricas eram acompanhadas por movimento, sendo que todo o conjunto geométrico “desfilava” a partir de uma “sensibilidade rítmica” (Afonso, 1990, p.172)

Assim, esta é uma ideia que está directamente associada ao que aparece escrito no *Manifesto V (De Stijl)*: “*IV. Colocámos à prova as relações entre o espaço e o tempo e verificámos que colocar em destaque estes dois elementos através da cor cria uma nova dimensão.*”²¹

Desta forma, as “obras de arte cinética” *Espacillimité* tinham a função de “respeitar as leis dos espaços e dos ritmos matemáticos.” (Afonso, 1990, p.172)

Mais uma vez, conseguimos detetar o forte contacto e proximidade que existe entre Nadir Afonso e a matemática aplicada na sua obra. Para o arquitecto, como ele próprio enfatiza numa entrevista ao Mensageiro de Bragança: “*Tem que haver relações matemáticas. Por isso, a última forma é a mais difícil, já que tem uma série de tensões matemáticas a justificá-la. À medida que vou acrescentando formas, elas vão-se justificando umas às outras. A última forma é já o resultado matemático de todas as outras. É única, não há duas hipóteses.*” (Posse, 2008)

Por exemplo, se olharmos para “Policromia”, de 1957, um dos seus trabalhos de origem abstracta, podemos mais uma vez identificar o uso da geometria. Esta composição sugere-nos uma série de formas geométricas que, numa primeira análise, não remetem para nenhum objecto ou natureza em particular. Porém, conseguimos identificar várias cores que são aplicadas segundo diferentes intensidades, visto que estas revelam uma harmonia da composição, isto para dizer que se, eventualmente, as cores fossem trocadas, a obra de arte permaneceria harmoniosa.

O facto deste trabalho não levar o observador a identificá-lo com nenhum objecto ou natureza reconhecível, ajuda a que este seja uma obra de arte “verdadeira”. É verdadeira porque o que vemos não esconde o que “deveríamos ver”, melhor explicando, por detrás

²¹ TOSTÕES, A.; FIGUEIRA, J.; BANDEIRINHA, J. A. et al. (2010). Teoria e Crítica de Arquitectura – Século XX, Caleidoscópio – Edições e Artes Gráficas, SA, p. 135



12 | “Barco Bêbado”, Pancho Guedes, finais da década de 70

13 | Policromia, Nadir Afonso, 1957

destas formas geométricas com cores intensas não se esconde um segundo significado. O observador é livre de identificar, reconhecer e ver o que “Policromia” lhe transmite.

De algum modo, esta liberdade existente no observador é muito parecida com aquela que Nadir Afonso pretende exprimir quando pinta. A tão desejada liberdade, transpassa para o observador quando observa. Se esta obra fosse mostrada a dez pessoas diferentes, teríamos dez interpretações completamente distintas umas das outras. No entanto, apesar de diferentes, as pinturas revelam sempre algo de verdadeiro. A tinta que sobre elas é espalhada existe na realidade e confere-lhes texturas, dá-lhes expressão e intensidade, e cada um é livre de as interpretar de modos diferentes.

Por outro lado, se analisarmos uma pintura de Pancho Guedes, como por exemplo o “Barco Bêbado”, de finais da década de 70, tiraremos conclusões diferenciadas. À semelhança do “Policromia” de Afonso, o “Barco Bêbado” apresenta uma paleta de cores muito variada, também com diversas intensidades. Mas, esta pintura não se insere no campo da abstracção, o que significa que aquilo que vemos esconde vários significados e interpretações, sendo numa primeira análise difíceis de identificar.

A pintura de Pancho Guedes é muito diferente da desenvolvida por Nadir, em primeiro lugar, porque Guedes vivia de longe o que acontecia na Europa, isto é, acompanhava os fenómenos com alguma distância. Muitas das vezes recebia a informação a partir de revistas e livros que colecionava. As vanguardas europeias demoravam mais a chegar a África do Sul, pelo que eram divulgadas, muitas vezes, devido à presença de livros. Estes livros costumavam aparecer numa livraria denominada “*Vanguard*”, a preferida de Guedes, promovendo uma fonte de disseminação da informação; “*Os livros sobre o surrealismo, nesta altura, começavam também a ser divulgados na África do Sul, através dessa livraria.*” (Neves, 2013, p.34)

Voltando novamente ao “Barco Bêbado”, esta pintura “*tem imensos significados, o estado da nação – o barco a afundar. Há um outro, aquele homem verde, há aquela senhora a rezar à bandeira, mas o homem verde obviamente vai empurrá-la, vai atirá-la à água.*”, como explica o autor da obra. (Neves, 2013, p.64) No entanto, estes mesmos



14 | Clérigos, cidade do Porto, Nadir Afonso, 1941

15 | Ribeira, cidade do Porto, Nadir Afonso, 1942

sentidos da obra são impostos pelo próprio artista, com o principal interesse de retratar um acontecimento da realidade, da natureza e da própria vida. Assim, este será um dos pontos que separa a pintura de Pancho Guedes e a de Nadir Afonso, pois o arquitecto residente no continente africano pretende pintar uma realidade existente, criando no observador uma ilusão da mesma.

Deste modo, podemos aproximar o “Barco Bêbado”, dos desenhos rigorosos, nomeadamente plantas, cortes e alçados, que o arquitecto fazia para os seus projectos arquitectónicos. Esta proximidade entre ambos os trabalhos deve-se ao facto de, por exemplo, as plantas e os cortes produzidos para o “Leão que ri” representarem uma ilusão, ou se quisermos chamar, uma antevisão do que virá a ser a construção. Estes mesmos trabalhos iludem o observador dando a noção de um espaço que ainda não existe, estando muito ligado com uma representação fiel do que irá ser aquele edificio na realidade. A “qualidade de evocação” do objecto, tão referenciada por Nadir Afonso, faz-se realçar nestas pinturas.

Existe um período na vida e no trabalho de Nadir Afonso em que as suas pinturas convergem para representações citadinas, sendo a cidade um elemento de grande importância para o pintor, visto que, desde a sua juventude já desenhava as ruas da cidade, *“O Porto, com a sua arquitectura barroca, debruçada sobre o Douro impressiona-o. Percorre a cidade pintando: «Igreja dos Grilos», «Clérigos», «Batalha», «Cais da Ribeira», «Vila Nova de Gaia»”* (Afonso, 1990, p.21)

Nadir pinta as cidades como pinta qualquer outro objecto, consequentemente a cidade é “um mundo” repleto de formas geométricas, de espaços, reentrâncias, ângulos, sombras, intensidades pictóricas, etc. Dada a grande relação do pintor com a geometria, poderá encontrar na cidade um possível tema para as suas pinturas. Nestes seus trabalhos há uma clara inspiração em formas geométricas, o que nos permite dizer que estamos perante uma abstracção citadina. No entanto, estas pinceladas não têm a função de representar a cidade de uma forma fiel, ou seja, não existe uma “evocação” acentuada do objecto. Para o artista, estas obras de arte são *“possíveis alusões, (...) infiltrações dos aspectos naturais, dado que o criador escapa, como disse, ao “controlo” da consciência.”* (2010, p.110)



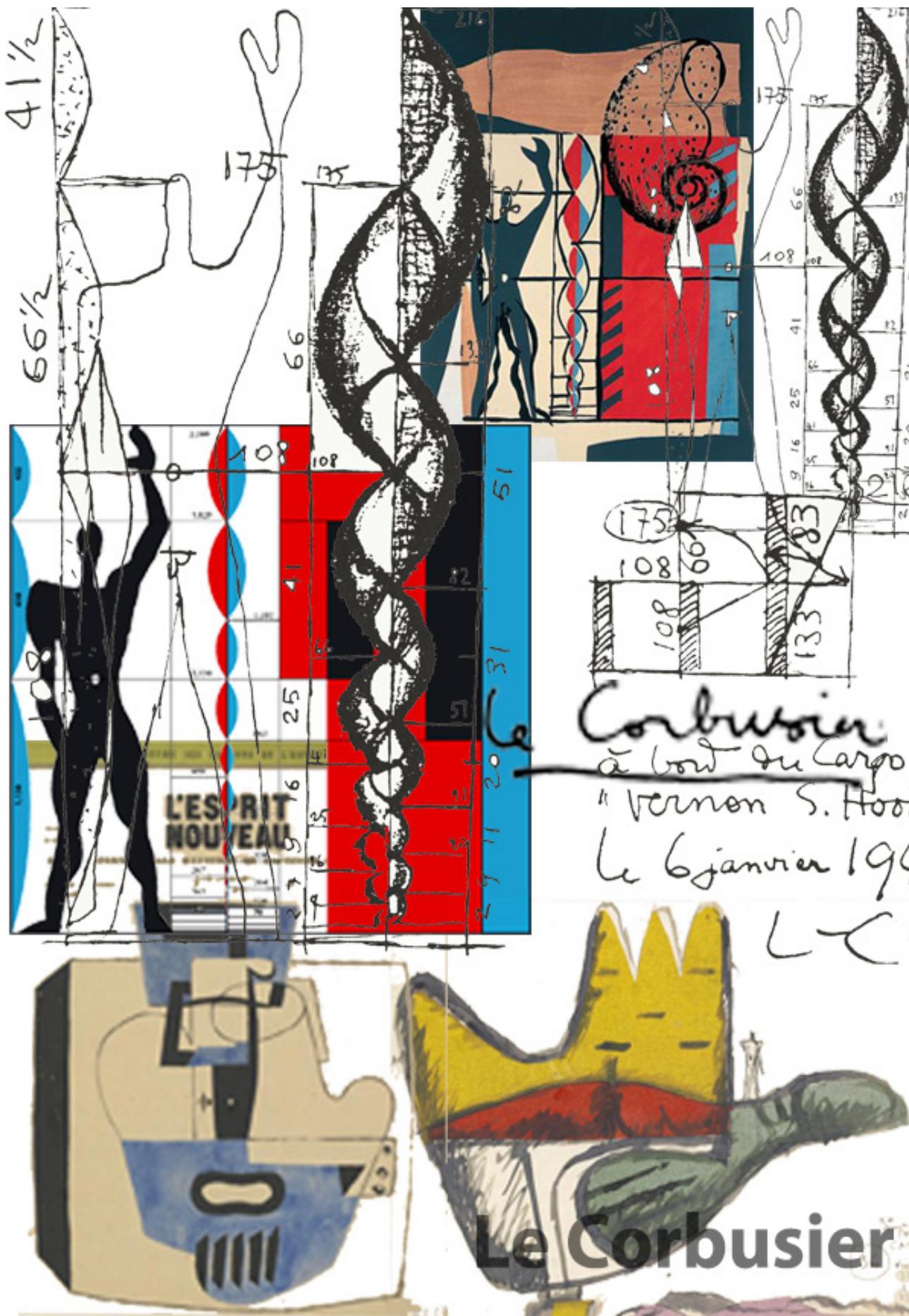
16 | “Bangkok”, Nadir Afonso, 1989

17 | “Sidney”, Nadir Afonso, 2000

Agora se olharmos, por exemplo, para a pintura denominada “Bangkok”, de 1989, só pelo seu nome podemos imaginar que se trata de uma representação da cidade Tailandesa, pois caso contrário seria difícil perceber a sua identidade. O facto é que, se esta obra fosse colocada perante vários observadores, sem revelar o seu título, iria suscitar diferentes reacções e interpretações.

Apesar de ser uma representação alusiva a uma cidade em particular, não existe nada que possa identificar *Bangkok* de uma forma fiel e realística. São apresentadas várias formas geométricas acompanhadas por elementos orgânicos que sugerem várias cores com intensidades diferentes, proporcionando ao observador alusões, ou possíveis representações de espaços, sombras, pormenores que existem na cidade tailandesa. “*Hoje são cidades transformadas em ritmos e cores, leves e agradáveis e, no entanto, denunciando o fervilhar que por dentro lhes vai. São representações sintéticas e cativantes, presas numa geometrização calculada e subitamente liberta em formas orgânicas contidas.*” (Diário de Lisboa, 1987, p.20)

Um outro quadro que revela esta “infidelidade”, se assim o posso chamar, por parte do pintor é a denominada “*Sidney*”, do ano de 2000. Mais uma vez, a ausência do seu nome dificulta uma identificação imediata do local pintado. Ao olharmos para esta obra-prima identificamos uma cacofonia de grafos, manchas e cores que apesar de parecerem, não são rabiscadas ao acaso. Poderá representar “*(...) uma pintura musical, com cada elemento rigorosamente pensado, desenhado e pintado, (...)*” (Diário de Lisboa, 1987, p.20)



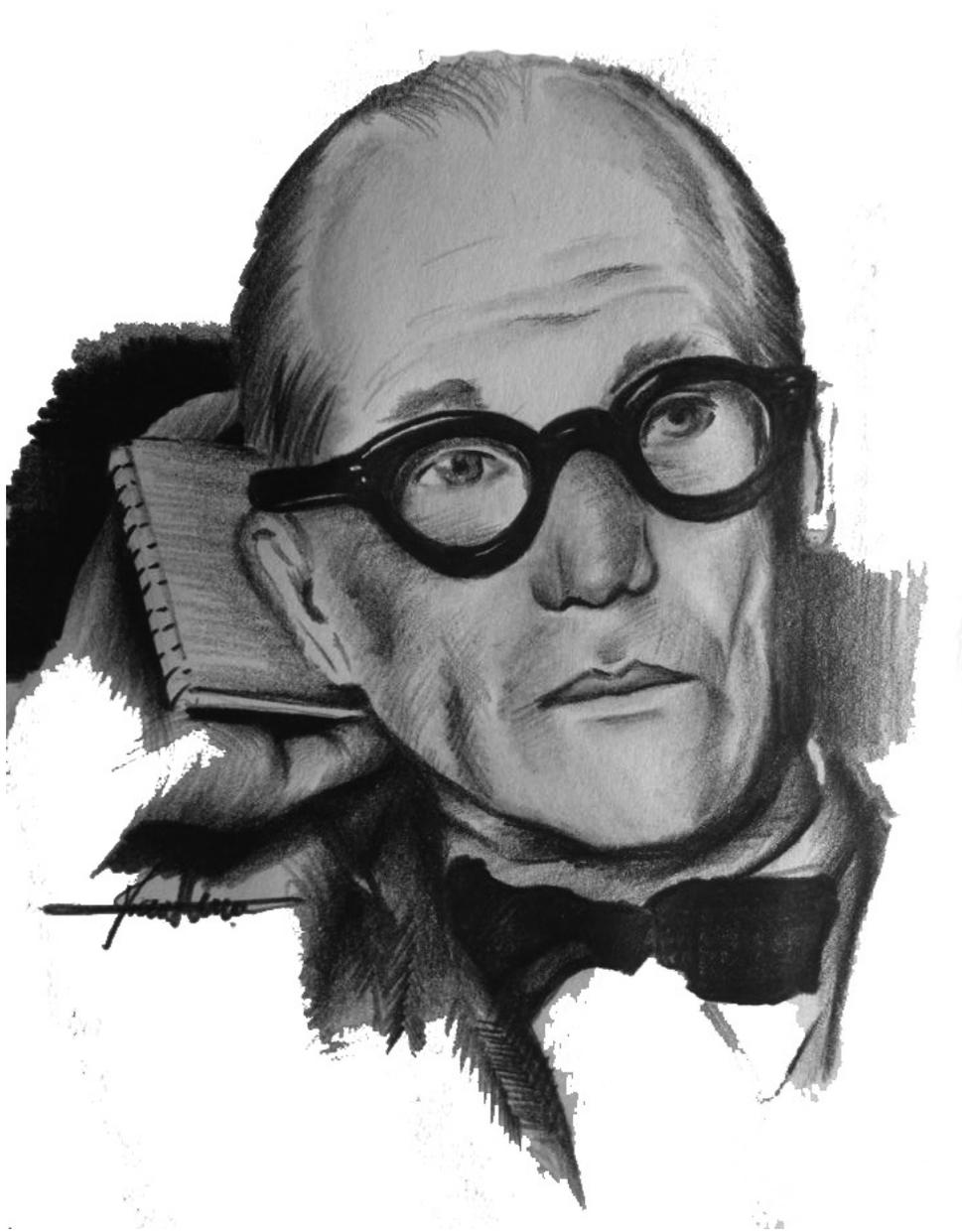
Le Corbusier
à bord du Cargo
'Vernon S. Hood'
Le 6 janvier 1946

LC

Le Corbusier

Capítulo 3

Le Corbusier



1 | Le Corbusier

Le Corbusier, uma biografia

“Os castiçais, os candeeiros e as grinaldas, os ovais requintados de pombas triangulares, beijando-se, e entre-beijando-se, as banquetas repletas de almofadas de veludo negro e dourado, são apenas testemunhos insuportáveis de um espírito morto. Estes santuários atulhados de pequenas coisas de gosto camponês ofendem-nos.

Tomamos o gosto pelo ar livre e pela luz.”²²

Le Corbusier

A arquitectura é criada a partir do pensamento da época, estando directamente relacionada com os costumes vividos. As construções, os palácios e as pontes são um reflexo de uma imagem, que por sua vez integra um sistema de pensamento. O surgir do mecanicismo trará para a humanidade algo de novo, estando perante o fim de uma época e o nascimento de outra, em que temos que deixar o “espírito morto” (Corbusier, 2010, p.137) e canalizar toda a atenção para um “espírito novo”.

Ao falar em espírito novo, enuncia-se a ideia da criação de uma nova arquitectura, novos movimentos vanguardistas associados a uma nova linguagem de criação que de um certo modo, remete-nos e faz-nos lembrar a revista criada e fundada por Le Corbusier intitulada *L’Esprit Nouveau*. Estas vinte e oito publicações permitiram ao arquitecto expor alguns dos seus pontos de vista associados à disciplina da arquitectura e da arte, no entanto também apresentavam temas como a música ou o cinema. “*A L’Esprit Nouveau incluía ensaios sobre estética e música (...) assim como cinema, psicologia experimental, e psicanálise*” (Cohen, 2013, p.69)

Quase todos os números continham artigos e publicações referentes à pintura. A revista *L’Esprit Nouveau* foi fundada na década de 20 em parceria com Amédée Ozenfant

²² TOSTÕES, A.; FIGUEIRA, J.; BANDEIRINHA, J. A. et al. (2010). Teoria e Crítica de Arquitectura – Século XX, Caleidoscópio – Edições e Artes Gráficas, SA, p. 137



2 | *Paysage de montagne avec maisons*, esquisso feito por Corbusier em 1910

(1886-1966), pintor que conheceu quando viaja para Paris em 1917 e o poeta belga Paul Dermeé (1886-1951)²³.

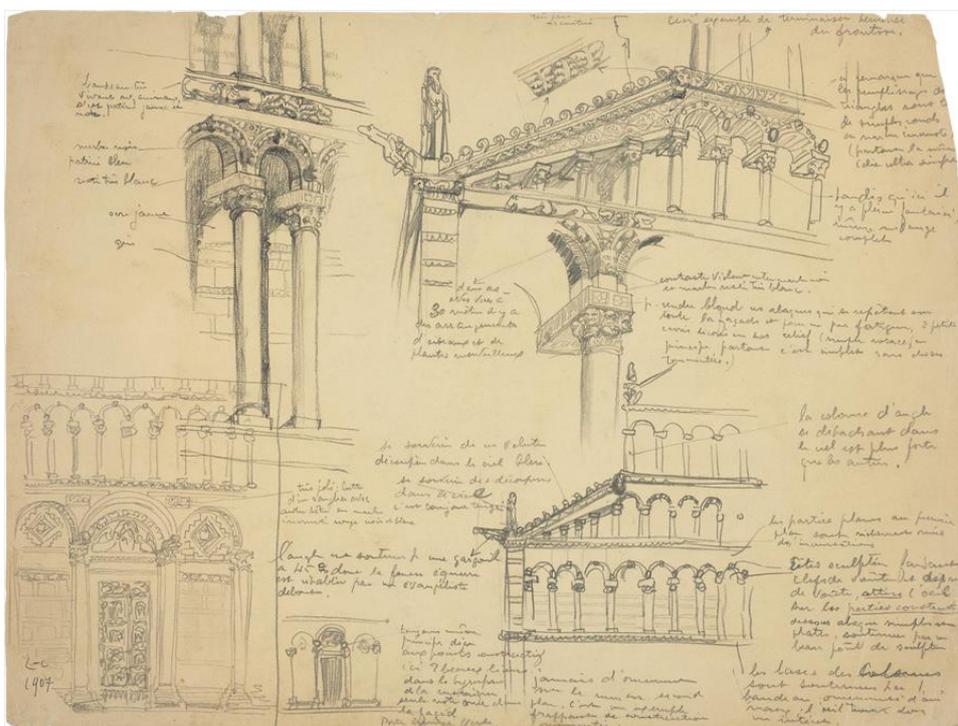
Corbusier fora um arquitecto de vanguarda, ligado à arquitectura moderna do século XX, o que lhe permitiu estabelecer uma ligação muito forte com as ideias da máquina e do movimento. Este conceito de um arquitecto de vanguarda também se deve à sua personalidade complexa, contraditória por vezes, mas sobretudo multidimensional nas suas empatias e convicções; um programa de acção e um sentido da totalidade, “(...) *a variedade de disciplinas que praticava*” (Cohen, 2013 p.11) isto é, para além da arquitectura, Corbusier dedicava-se à pintura e escultura, tendo desenvolvido dezenas de projectos arquitectónicos e várias centenas de esquiços e desenhos.

Charles Édouard Jeanneret nasceu em 1887 em Chaux-de-Fond na Suíça, sendo filho de Georges Edouard Jeanneret e Marie Charlotte Amélie Jeanneret-Perret. Só mais tarde em 1920 adopta o nome pelo qual é conhecido, Le Corbusier.

O desenho sempre esteve presente na vida do jovem Jeanneret, tendo-o acompanhado desde a sua infância até à morte. Todos os objectos e paisagens à sua volta despertavam uma grande vontade de perceber como interagem uns com os outros e com os espaços envolventes. Tentava perceber a essência dos objectos, compreender as suas formas. A metodologia que usou para desenvolver estes estudos foi o desenho, estando sempre com um caderno na mão pronto a esquiçar. Na escola de artes Le Chaux-De-Fondes Jeanneret desenhava diariamente, tendo começado por esquiçar paisagens montanhosas e florestas que deixavam afirmar a sua procura pelas linhas primárias, quase como uma espécie de desconstrução das paisagens e dos objectos observados. “(...) *o jovem estudante começou com paisagens de montanhas e florestas, desenhados a lápis e aguarela em formatos de papel muito pequenos*” (Pauly, 2013, p.127)

Ao olharmos para a figura 2 deparamo-nos com um dos estudos de Corbusier, que data o ano de 1910. Este trabalho é a prova de uma procura pelas linhas matrizes de uma paisagem, isto é, o jovem Jeanneret está à procura da estrutura das formas que no seu conjunto dão origem à paisagem. De um certo ponto de vista, podemos olhar para este

²³ Paul Dermeé era um poeta, escritor e crítico literário belga, que terá ocupado o papel de director na revista *L'Esprit Nouveau*. Tinha vários conhecimentos no mundo da pintura, podendo nomiar figuras tais como: Picasso e Robert Delaunay, por exemplo.



3 | Vários esboços de Corbusier, 1907

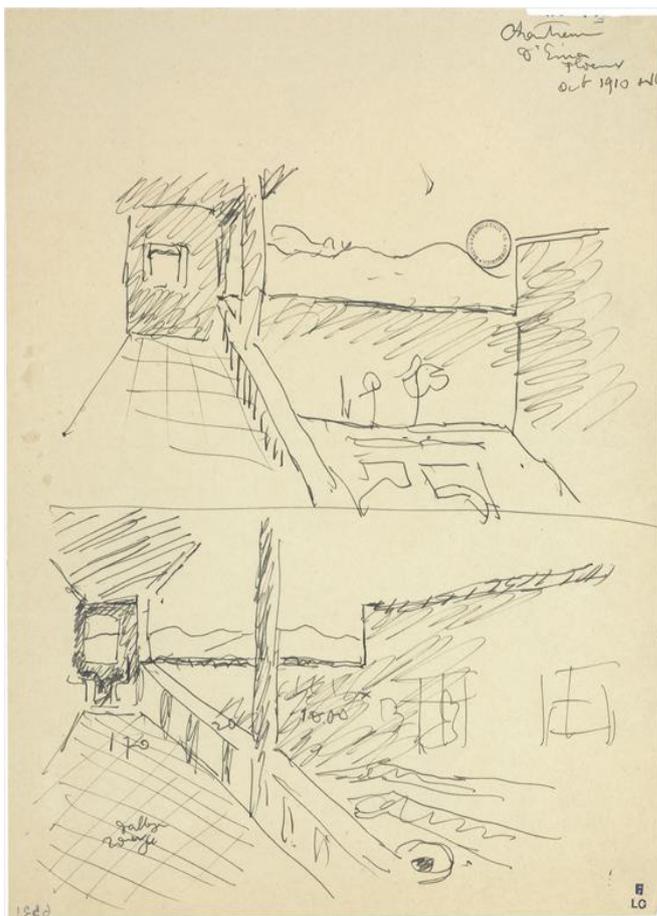
esquiço e pensar que foi uma criança que o rabiscara, isto pela simplicidade do traço, pela primariedade das linhas e das cores. O que Corbusier queria com estes trabalhos era isso mesmo, uma ideia básica do local, que é capaz de revelar a sua essência, formas e linhas.

A figura 3 apresenta uma série de pequenos esquiços, que um pouco mais detalhados, reflectem as formas e linhas base de várias arquitecturas. Corbusier estava preocupado em perceber como funcionava a arcada em questão, qual o tipo de coluna usada, etc. Para que a compreensão do desenho seja ainda maior, surgiam pequenas anotações que complementavam o que aparecia esquiçado.

Para além de toda esta produção de desenho que Corbusier desenvolvera na escola, surgem outras oportunidades para dar uso ao lápis, às canetas e às aguarelas. A viagem é outro ponto importante para Jeanneret, que começa por conhecer o mundo em 1907. A primeira estadia é em Itália, depois segue rumo a Paris e à Alemanha e só mais tarde viaja pelos Balcãs, Grécia e Turquia. Estas viagens foram muito importantes para a sua formação como arquitecto, mas também serviram para o desenvolvimento dos seus maravilhosos esquiços.

O jovem arquitecto sentia a necessidade de registar grande parte do que via no seu caderno de viagens, que a partir de então o acompanhava para todo o lado. Assim sendo, Jeanneret deparava-se com uma variadíssima panóplia de lugares, arquitecturas, cidades, pessoas e paisagens, o que seria um grande estímulo para que o desenho/esquiço ganhasse uma nova dimensão. *“Após este período de viagem, o desenho assumiu um novo papel; nos anos em que estive na escola de arte este tinha sido uma ferramenta de observação e análise da realidade, mas agora tornara-se numa espécie de “memória” (...).”* (Pauly, 2013, p.129)

Desta forma deixa de ser uma mera procura da estrutura de um objecto ou forma e passa a ser um instrumento de memória que tem como objectivo ficar gravado para sempre. *“Uma vez que as coisas foram apreendidas por via do lápis elas permanecem parte de uma vida: gravadas, inscritas.”* (Le Corbusier, Paris 1960, citado por Pauly, 2013, p. 129/130) A ideia era criar, a partir de um traçado reduzido, uma síntese de um



4 | Esquisso de viagem, *Chartreuse d'Enza*, Florença, 1911

conjunto de formas memorizando-as. *“Poucas linhas são suficientes para capturar as características formais, construtivas e espaciais que o observador decide gravar com o seu lápis.”* (Pauly, 2013, p.130)

Na figura 4 conseguimos identificar a representação de uma paisagem, mais propriamente uma rua com apenas alguns traços. Aqui o arquitecto foi capaz de transmitir a essência do local e a sua totalidade com apenas alguns “rabiscos”. A sintetização é um aspecto chave deste conjunto de desenhos, permitindo uma leitura mais rápida e clara da representação.

THE ROVER SAFETY BICYCLE (PATENTED).

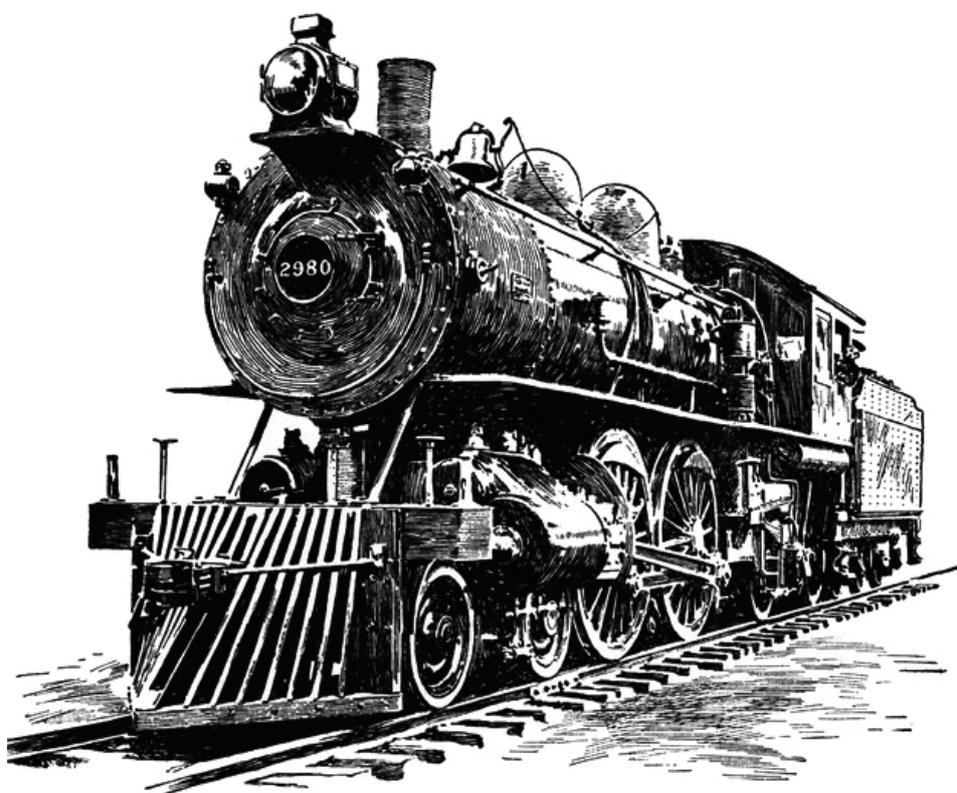


Safer than any Tricycle, faster and easier than any Bicycle ever made. Fitted with handles to turn for convenience in storing or shipping. Far and away the best hill-climber in the market.

MANUFACTURED BY

STARLEY & SUTTON,

METEOR WORKS, WEST ORCHARD, COVENTRY, ENGLAND.



5 | “Safety bicycle”, inventada em 1885 já num período pós-industrial

6 | Locomotiva a vapor do período da revolução industrial

O Purismo na arquitectura e pintura Corbusiana

“Não existem escultores só, pintores só, architectos só. O acontecimento plástico realiza-se numa forma una ao serviço da poesia.”²⁴

Le Corbusier

Segundo Le Corbusier, para que o acontecimento plástico seja válido, há que existir um trabalho de “equipa” entre a arquitectura, a pintura e a escultura. A arquitectura é uma disciplina de “portas batentes”, que historicamente esteve ligada a outras artes. Desde a pré-história que o homem sente a necessidade de desenhar, registar a fenomologia do vivido, a consciência gráfica do lugar. No entanto, nos tempos que decorrem não podemos considerar que o homem desenhe como nunca tivesse existido pintura ou construa como nunca tivesse existido arquitectura. O século XX veio trazer muitas novidades no campo arquitectónico, assim como nas outras artes e veio trazer também uma intensificação da ideia histórica da arquitectura - a arquitectura é um processo histórico, uma acumulação consolidada de experiências, não terá sido despiciendo para esta presença quotidiana do passado no trabalho dos construtores o desenvolvimento da fotografia, veja-se, por exemplo, a influência da fotografia no trabalho de Violet-le Duc.

O século XVIII e XIX, foram transfigurados pela revolução industrial, que teve como berço a Inglaterra e disseminou-se pela Europa fora, caracterizada por uma indústria maquinista capaz de mudar e revolucionar cidades inteiras. A máquina veio modificar radicalmente a cidade como conceito e como espaço vivido, veio justificar a sua necessidade, veio inaugurar a sua presença em lugares que nunca haviam convivido com o conceito de urbe; a cidade torna-se o dispositivo económico essencial do século XX. Assim sendo, instala-se uma grande desordem nos meios citadinos como refere Le Corbusier *“(...) a desordem trazida pelo maquinismo num estado que comportava até aí*

²⁴ **KRIES**, M. (2008). *Le Corbusier: Arte da Arquitectura*. Catálogo da exposição temporária apresentada de 19/5 a 17/8 no Museu colecção Berardo, Lisboa, Portugal



7 | Corbusier a conduzir um Fiat, 1934

uma harmonia relativa” E ainda mais, a cidade já não executa a sua função, “*A cidade não responde mais à sua função que é abrigar os homens e abriga-los bem.*”(2010, p.230)

Toda a cidade foi crescendo e desenvolvendo-se segundo uma fugaz corrida contra o tempo sem qualquer tipo de “pensamento” e reflexão capaz de anteceder e prever os prós e contras dessa mesma expansão. “*(...) tudo se multiplicou com uma pressa e uma violência individual (...)*” (Le Corbusier, 2010, p.230)²⁵

Como consequência do maquinismo, a tracção não-animal, mecânica (o motor a vapor e finalmente o motor de combustão interna) ocupa a realidade quotidiana das cidades e subsequente a essa revolução nos transportes, o automóvel torna-se nos finais do século XIX a imagem predominante da ideia cada vez mais contraditória de urbe - a urbe é locomoção, fluxo ininterrupto, mobilização de energia e vontade, tráfego, troca, negociação, a urbe é a cinética do corpo proporcionada pela tecnologia, a experiência fragmentada das suas diferentes zonas geográficas, a dissipação do espaço pela velocidade. O aparecimento desta máquina tinha como objectivo “*trazer um ganho apreciável de tempo.*” (Le Corbusier, 2010, p. 232)²⁶ No entanto, outras desvantagens se fizeram sentir, nomeadamente a excessiva concentração de veículos em determinados locais originavam bloqueios na circulação dos mesmos, já para não falar da poluição que causavam.

Todo um território urbano é regido por quatro funções fundamentais para o bom funcionamento de uma cidade, estando a circulação na sua base. Ou seja, “*o zoning, considerando as funções-chave, habitar, trabalhar, recrear-se, colocará em ordem o território urbano. A circulação, essa quarta função não deve ter senão um fim: pôr as três outras em comunicação, duma forma útil.*”, como refere Le Corbusier (2010, p. 232)²⁷

Perante estas ideias que Le Corbusier expõe, percebemos que a sua visão de arquitecto integrava convicções muito assentes e definidas em relação à cidade moderna. O facto de ter viajado muito ajudou-o a consolidar todos estes conhecimentos que partilhava com o mundo através de publicações, manifestos, etc. Era um tecnolatra prosélito, um positivista convencido de que a revolução tecno-científica tinha alterado irreversivelmente

²⁵ TOSTÕES, A.; FIGUEIRA, J.; BANDEIRINHA, J. A. et al. (2010). Teoria e Crítica de Arquitectura – Século XX, Caleidoscópio – Edições e Artes Gráficas, SA

²⁶ TOSTÕES, A.; FIGUEIRA, J.; BANDEIRINHA, J. A. et al. (2010). Teoria e Crítica de Arquitectura – Século XX, Caleidoscópio – Edições e Artes Gráficas, SA

²⁷ *Idem*

a relação do Homem com a Natureza e também com o seu modo de existência.

Mas, apesar de Corbusier ter sido um dos pioneiros da arquitectura de vanguarda do século XX ligada ao tema da máquina, não anula o seu forte contacto com as arquitecturas da antiguidade. O seu trabalho como arquitecto tinha como base uma filosofia do Orfismo²⁸, que revelava o seu grande interesse pela antiga filosofia grega.

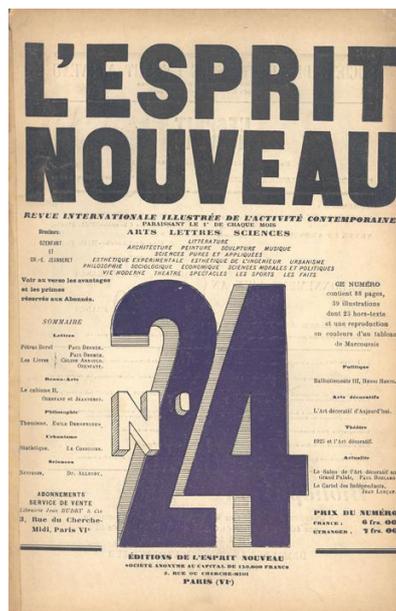
Todo este interesse do arquitecto por temas da antiguidade clássica suscitarão vários pontos que são comuns tanto na sua arquitectura e pintura como no seu trabalho de uma forma geral. “*Eles são: ascetismo e unidade; a evocação do corpo; luz; sombra (...) geometria (...)*” (Samuel, 2007, p.4)

O classicismo de Le Corbusier relaciona o livre-arbitrío (a invenção e a criatividade como chave para o destino humano, a vontade manifesta-se no jogo da imaginação e na busca de uma norma e de uma clareza no sentido das coisas) com um logocentrismo - a “eloquência do racional (e do universal) na obra humana” - em que a experiência e a presença do novo, do actual, do diferente servem para resolver e milenar oposição na existência entre o desejo de uma totalidade que organize e resolva as dificuldades da vida e uma atracção pelo irregular, pelo ambíguo, pela nostalgia, pelo transcendente, pelos aspectos do real que não cabem no esquema cartesiano.

Le Corbusier era um personagem multifacetado, contraditório, praticando uma visão unitária da arte de que a arquitectura, a pintura, e a escultura eram presenças discursivas; um polímata moderno, ele também desenvolveu trabalhos como escritor.

No entanto, perante todo este conjunto de actividades, daremos especial atenção à pintura. Porém, esta fora uma disciplina que o arquitecto desenvolvia paralelamente à sua arquitectura, em que de manhã dedicava o seu tempo às pinceladas e às tintas, enquanto durante a tarde se deslocava ao *atelier* de arquitectura. Desde muito cedo esta dualidade proporcionou-lhe alguma indecisão, no que diz respeito ao caminho que deveria seguir num futuro próximo. O mesmo problema surgiu com Nadir Afonso, uns anos mais tarde. A pintura estava-lhes no sangue. Jeanneret tinha como objectivo seguir a pintura

²⁸ “*Orfismo era a crença, derivada das ideias de Pitágoras e Platão, em que o cosmos estava ligado aos números e a geometria e proporção podiam ser usadas para atingir a harmonia com a natureza (...)*” (Samuel, 2007, p.3)



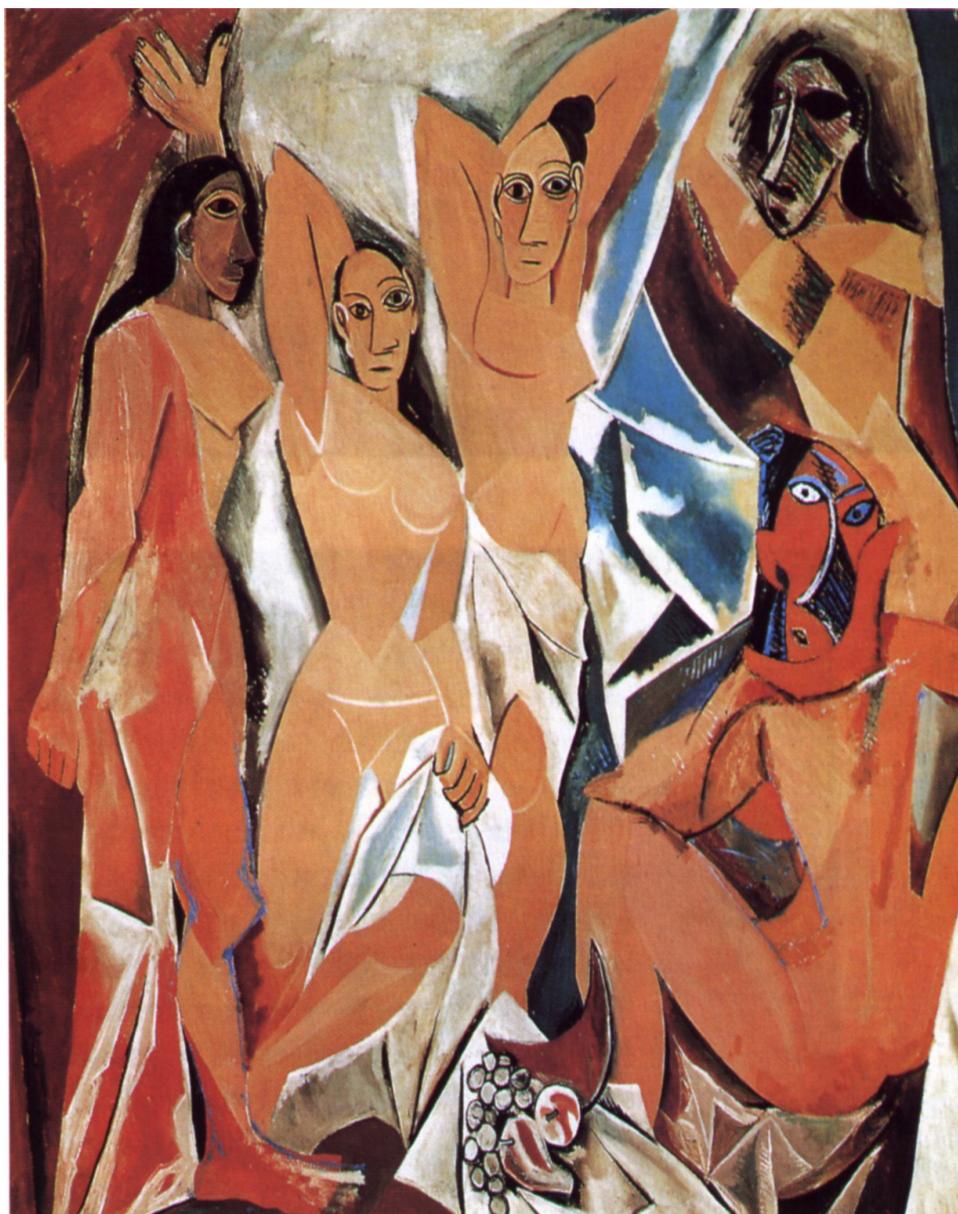
8, 9 e 10 | Capas da revista *L'Esprit Nouveau*, nº1, nº11 e 12 (duplo) e nº 24

e demonstrava uma relação de “repulsa” com a arquitectura. No entanto, esta seria uma hipótese que desagradava o seu mestre L’Eplattenier (1874-1946) que declara: “*Tu n’as aucune aptitude pour la peinture!*” (Le Corbusier, 1953, citado por Wogensky, 2006, p.13) Perante este conselho com um carácter ordenador, Jeanneret não demorou a pensar na sua escolha inserindo-se e recebendo a arquitectura na sua vida.

Anos mais tarde, Jeanneret depara-se com um personagem que será fundamental para o seu trabalho pictórico, um dos grandes impulsionadores para que o jovem saltasse para o campo da pintura, tornando-se no Corbusier multifacetado que conhecemos. Foi, sem margem de dúvida, o pintor Amedée Ozenfant. Este incentivava-o a pintar a tempo inteiro. “*Ozenfant deu confiança a Jeanneret em relação às suas habilidades como pintor.*” (Cohen, 2013, p.69) Conheceram-se em 1917 quando o arquitecto parte para Paris, como referido anteriormente, então situando-se entre a memória passada do principal centro cultural e cosmopolita da Europa, e lugar de nascimentos do Cubismo, e o ambiente nacionalista e revanchista do penúltimo ano da Grande Guerra. A vanguarda encontrava-se nesta altura dividida entre os que se encontravam nas trincheiras (Braque, Apollinaire, Leger), ou emigrados (Hans Arp, o casal Delaunay, Marcel Duchamp) e os apátridas (Pablo Picasso, Juan Gris, Diego Rivera, Chaim Soutine, Amedeo Modigliani). Desde então trabalham em conjunto desenvolvendo uma série de manifestos e artigos que tinham lugar na revista *L’Esprit Nouveau* por eles fundada.

De acordo com este novo espírito que tanto se ambicionava, surge um grupo de concepções que pretendiam inovar o campo da arte dando-lhe uma nova identidade. Debrucemo-nos, então, na obra pictórica de Corbusier. *A Nature morte au violon* (fig.16) é uma das muitas pinturas por si concebidas, sendo que esta em particular reflete uma fase que se iniciou na década de vinte, o período Purista. O purismo é um movimento artístico que surge em 1918 após o Cubismo com a publicação de um manifesto denominado “*Après le cubisme*”, que também serviria para reformular “*os desvios cometidos pelo Cubismo*” (Pita, 2012, p.28) Para tal evento contou com a ajuda do seu amigo e companheiro de trabalho Amédée Ozenfant.

O purismo pode ser visto como um “Pós-cubismo”, é um movimento artístico que



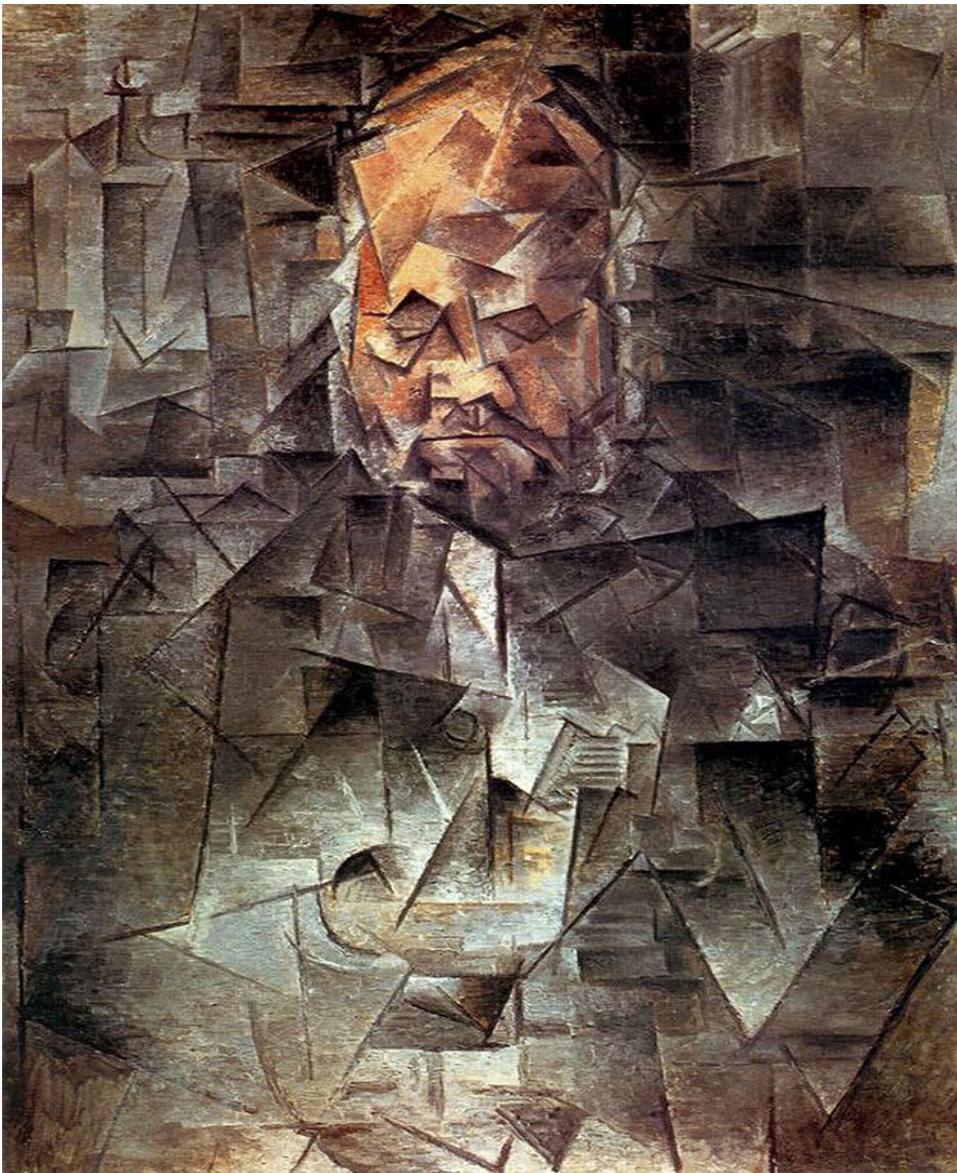
11 | *“Demoiselles D’Avignon”*, Pablo Picasso, 1907

acaba por se basear na existência anterior cubista. Antes de entrarmos no purismo, não é possível deixar de falar em Picasso, o grande génio do cubismo, que por sua vez era muito admirado por Le Corbusier, como Wogenscky referencia: *”Picasso foi um dos poucos contemporâneos de Corbusier com quem ele se preocupava. Penso que me lembro de um dia ele dizer-me que Picasso era melhor pintor do que ele.”* (2006, p.24) Assim sendo, Picasso era um pintor do seu tempo, que anos antes desenvolveu a arte cubista que tem como uma das obras mais emblemáticas *“Demoiselles D’Avignon”* de 1907 (ou como Picasso preferia *“o Bordel filosófico”*). Nesta altura, Corbusier ainda era o jovem Jeanneret dedicado a desenhar diariamente paisagens, tentando descobrir a essência da sua formação. No entanto, a obra que Picasso desenvolvia neste período foi muito apreciada uns anos mais tarde por Le Corbusier.

Voltando a *“Demoiselles D’Avignon”*, pintura inspirada na estatuária ibérica, em que *“o modelado foi praticamente abolido, os rostos foram assemelhados a máscaras angulosas e frontais - influência da arte africana e da arte ibérica primitiva -, as figuras foram deslocadas e o espaço foi fragmentado em várias perspectivas.”* (Nogueira, 2012, p. 64), podemos referenciar que esta é uma obra que marca não só o começo de algo novo, como o conjunto final de todo um processo de desenvolvimento. Para todo este crescimento, Picasso possuía um vasto conhecimento da linguagem clássica da arte europeia.

A pintura *“antes de Picasso”*, aquela que vinha desde o renascimento, tinha o objectivo de, a partir de uma representação, transmitir uma mensagem e um acontecimento. A realidade que era representada na pintura reflectia uma imitação do real, sendo que só a partir do século XVII fez-se sentir uma mudança considerável no que diz respeito à representação pictórica. Aqui o carácter de imitação devia perder-se e a relação com o modelo não devia ser tão forte.

As *“Demoiselles D’Avignon”*, 1907 é uma das obras mais emblemáticas que reflecte claramente esta mudança. Picasso desenvolvera uma nova forma de representação, que de um certo modo provocava uma *“extranheza inicial”* (Warncke, 1995, p.178) que veio a chamar-se Cubismo.



12 | Retrato de *Ambrose Vollard*, Pablo Picasso, 1910

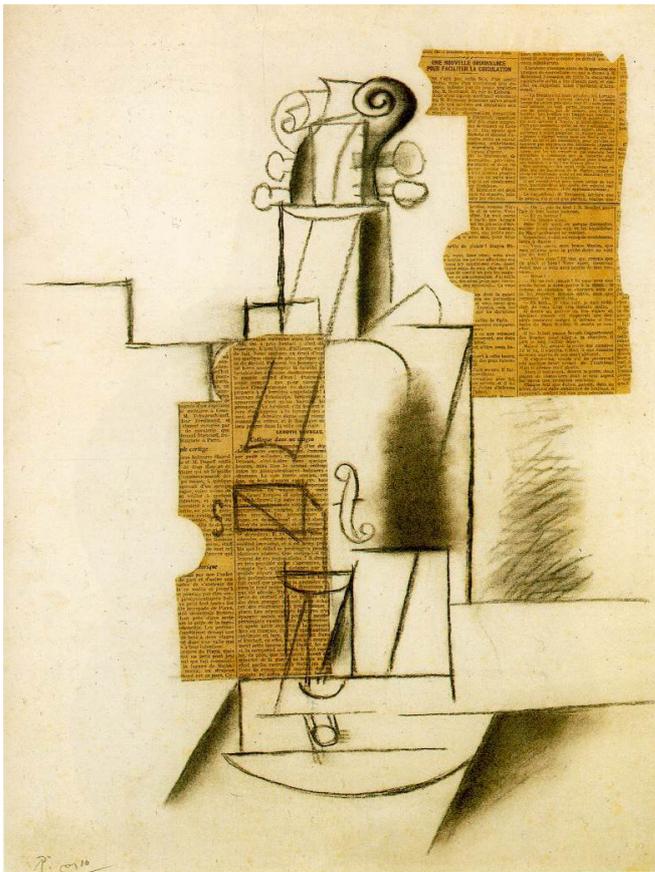
Uma obra desta fase cubista que podemos referenciar é, por exemplo, o retrato de Vollard²⁹. Segundo Warncke esta é uma pintura que contém os requisitos de um retrato. Isto é, não existe uma representação fiel e de imitação do modelo em questão, no entanto as características básicas que se responsabilizam pelo fácil reconhecimento do modelo não são postas em causa. O rosto em questão encontra-se representado a partir de formas geométricas acompanhadas por linhas que definem os olhos, o nariz e a boca. Toda a pintura é representada segundo uma paleta de cores escura com a excepção do rosto. Este aparece pintado com amarelos, o que faz sobressair e revelar o rosto retratado. Como diz Warncke: *“o artista demonstra a si mesmo como se pode produzir uma imagem natural através de um arsenal de várias formas de representação”* (1995, p. 178)

Braque (1882-1963) era um pintor francês do século XX, conhecido como um dos fundadores do Cubismo, juntamente com Picasso. Conheceram-se em 1907, construindo a partir daqui uma parceria de trabalho. Entre 1908 e 1911, Georges Braque e Pablo Picasso trabalharam em conjunto para o desenvolvimento de uma nova arte, o Cubismo. Produziram os seus trabalhos levando a abstracção até aos limites, no entanto uma nova fase aproxima-se o Cubismo-sintético, que por sua vez vem substituir a anterior, o Cubismo analítico. Inventam uma pintura do jogo sintáctico (exploram a gramática das formas, a relação do objecto tornado imagem - e portanto incompleto - com a experiência fenomenológica do objecto e do espaço que o contém como duração no tempo); o cubismo é a fase estruturalista da experiência pictórica.

Esta nova fase do cubismo leva os artistas a utilizar novos métodos plásticos, tais como técnicas artesanais (Warnche, 1995, p.207), que por um lado trazem às pinturas texturas e papéis colados como por outro, novas cores e letras desenhadas. A areia, por exemplo, era um dos elementos usados para conceber a textura tanto desejada, que proporciona uma fase pictórica marcada por uma componente táctil.

Nesta mesma altura surge uma colectânea de papéis de vários feitios, formas e cores, que eram utilizados nas pinturas através de colagens. Esta utilização do papel nos quadros veio trazer uma inovação à obra plástica, assim como tinha a função de sugerir a tridimensionalidade. É uma nova fase criativa denominada *“papiers collés”*. (Warncke,

²⁹ Ambrose Vollard era um comerciante de arte francês. O retrato elaborado por Picasso foi desenvolvido entre a primavera e o outono de 1910 em Paris.



13 | *Violín*, Pablo Picasso, 1912

1995, p.209)

A técnica de “*papiers collé*” será explorada por Picasso em muitos dos seus trabalhos, sendo um exemplo “Violín”. Como nos explica Warncke, Picasso utiliza recortes irregulares de papel de jornal neste quadro que ajudavam a definir a forma pretendida, isto é, o artista representa o violino a partir de “*linhas que decompunham toscamente as formas e reproduziam as partes desmembradas de um violino*” (1995, p.210)

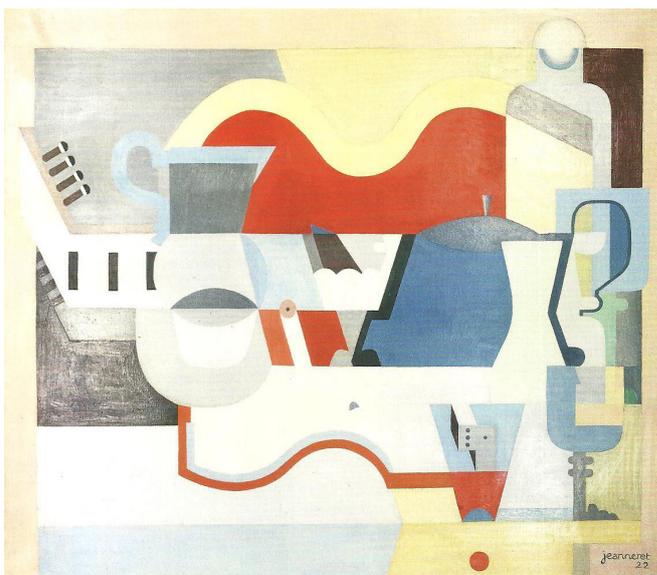
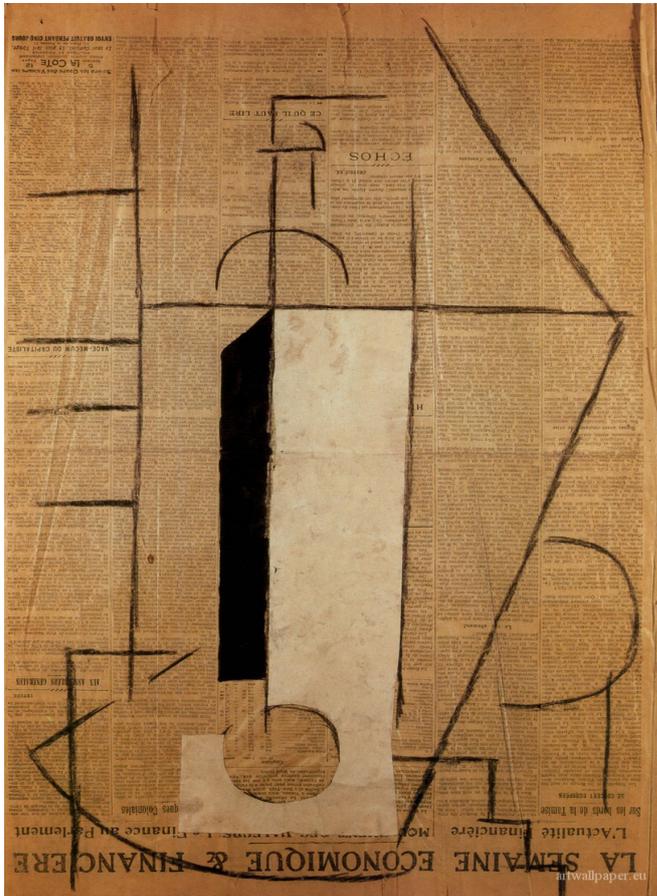
Para além destas colagens, também podemos identificar, como elementos pintados, garrafas e guitarras, que por sua vez, eram representados através de “*alguns traços de carvão*”. (Warncke, 1995, p.215)

Posto isto, apercebemo-nos que este tipo de representação faz lembrar algumas das obras pictóricas de Corbusier, principalmente as “naturezas mortas” que se inserem na fase purista. É possível pensar que Corbusier poder-se-á ter inspirado neste tipo de pinturas que Picasso vai desenvolvendo, no entanto faz salientar sempre a sua capacidade inventiva de trabalho.

Curiosamente, os objectos anteriormente referidos são alguns dos elementos identificáveis nas pinturas puristas da década de vinte do grande arquitecto/pintor suíço. Poder-se-á dizer que existe uma relação de “mestre e discípulo”, onde o trabalho do mestre espanhol serve de referência para o discípulo Corbusier.

Um outro aspecto importante que Warncke explicita é o facto de num dos quadros Picasso querer pintar uma garrafa sem, no entanto, ter como intenção representar a tridimensionalidade que o objecto sugere. Em vez disso, opta por uma representação plana e bidimensional. Apesar de o corpo da garrafa ser cilíndrico, Picasso representa-o a partir de uma forma rectangular. Na pintura purista de Corbusier também existe um jogo com a bidimensionalidade e a tridimensionalidade, em que numa mesma pintura podem existir várias representações perspécticas.

O tema da sobreposição é comum nos dois artistas, embora revelem modos diferentes de a interpretar. Corbusier utilizava o método da sobreposição para criar a sensação de espacialidade. Os objectos podiam partilhar a mesma linha de contorno, provocando no



14 | *Bouteille sur une table*, Pablo Picasso, 1912

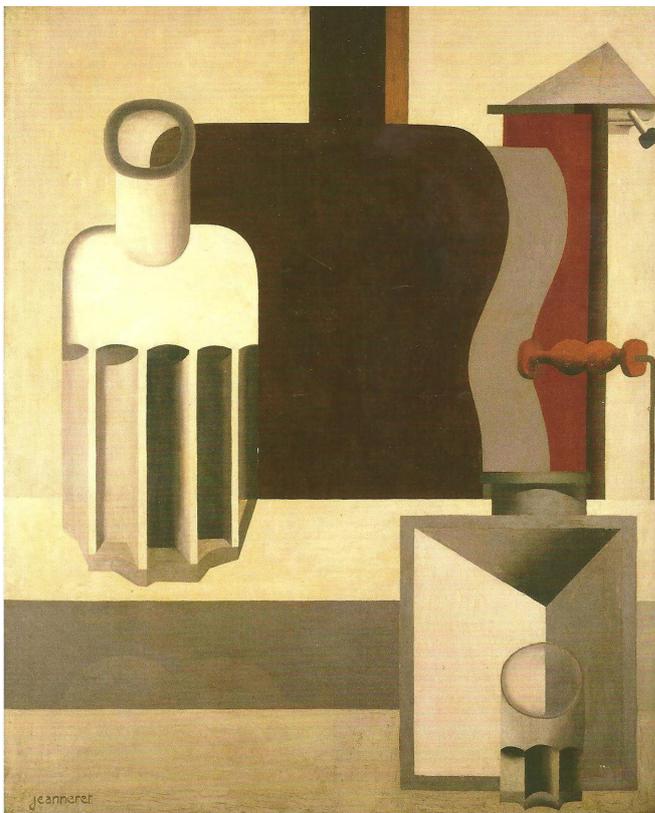
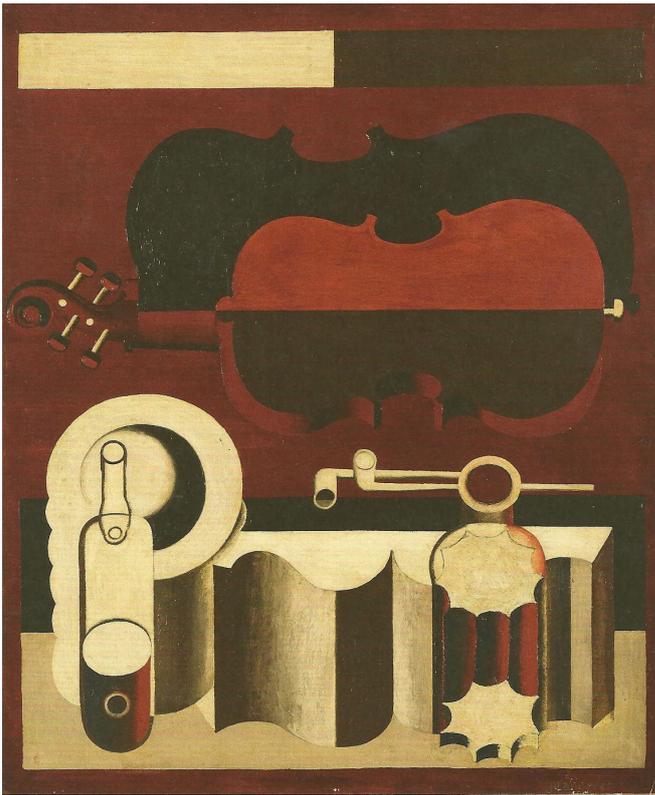
15 | *Nature Morte avec une Guitare Vermillon*, Le Corbusier, 1922

observador alguma ilusão, sem no entanto se perder as características reconhecíveis de cada objecto. Corbusier andava à procura do recorte límpido das formas, contrariando as ideias cubistas. Por seu lado, Picasso fazia exactamente o contrário, tornava as suas pinturas abstractas, de modo a que o objecto em questão não fosse reconhecível aos olhos do observador, como diz Warncke: “(...) *é impossível reconhecer o objecto concreto, e a representação parece-nos completamente abstracta.*” (1995, p.224)

Certamente, Corbusier terá apreendido algumas das ideias de dispositivo pictórico do cubismo, transformando algumas e usando outras na sua pintura dos anos vinte. Todo o conjunto pictórico do purismo integra um conjunto de objectos do quotidiano que fazem parte de um grupo denominado “naturezas-mortas”. A ideia principal de Corbusier e Ozenfant em desenvolver a arte purista é usar estes mesmos objectos, tornando-os em formas mais simplificadas, capazes de se sobreporem dando origem a uma unidade espacial e geométrica. Nestes trabalhos não existe a componente da colagem, o que sugere uma leitura mais límpida do conjunto. Assim sendo, a produção purista dos anos vinte poderá ser vista como “*uma variante da pesquisa que o cubismo vinha fazendo desde 1912.*” (Benoit, 2014, p.52)

O purismo tem a sua base assente em duas ideias distintas, por um lado existe uma inspiração baseada na máquina e por outro uma grande fixação aos temas da história e da antiguidade. Sendo assim, o purismo “põe” frente a frente duas realidades, tecnologia *versus* história. Os puristas “*inspiram-se na pureza e na beleza que encontram nas formas das máquinas e guiam-se pela convicção de que as formulas numéricas clássicas são capazes de produzir uma sensação de harmonia e, conseqüentemente, de felicidade.*” (Lluch, 2010)

Nestas pinturas puristas do início da década de vinte é demonstrado um particular interesse em usar um método capaz de organizar as formas dentro de um espaço tentando perceber, também, as relações entre as mesmas. Uma das ferramentas utilizadas para tal efeito era a geometria, que desde sempre foi uma disciplina que acompanhou o trabalho do arquitecto. Ainda numa fase de estudante, o jovem Jeanneret já esquiçava com o intuito de descobrir as formas geradoras de um objecto, queria descobrir as suas linhas primárias.



16 | *Nature morte au violon*, Le Corbusier, 1920

17 | *Guitare verticale* (2ª versão), Le Corbusier, 1920

Porém, Jeanneret ficara profundamente fascinado por esta disciplina após uma viagem ao Oriente, onde observou como a geometria disciplinava as arquitecturas.

“*Se numa obra de arte consistisse apenas elementos geométricos, Ozenfant e Jeanneret referiam-se à mesma como “ornamental”, uma das categorias mais baixas da obra de arte*”. (Heer, 2009, p.45) A pintura purista apresenta dois grandes tipos de representação: a representação bidimensional das formas primárias, tais como o círculo, o quadrado ou o triângulo, e a tridimensionalidade do conjunto. Ou seja, para os dois pintores uma obra de arte purista teria que conter as duas dimensões.

As figuras 16 e 17 poderão servir como clarificadoras desta ideia. Nestas representações conseguimos identificar um conjunto de formas primárias, tais como os círculos que desenham o gargalo da garrafa, ou a garrafa piramidal que surge mais à direita da figura 16, que é composta por vários triângulos. Todas estas formas são básicas e estão representadas bidimensionalmente, mas dão-nos a sensação de tridimensionalidade, isto porque há uma substituição dos círculos por cilindros, dos triângulos por pirâmides, e assim sucessivamente.

O purismo baseia-se nesta representação dual, ou seja, os objectos tanto podem aparecer segundo uma vista horizontal ou vertical. Por um lado, sugere-nos formas bidimensionais e, por outro, ilude-nos com a tridimensionalidade.

A “*Nature morte de L’Esprit nouveau*” é uma outra tela desta fase purista de Corbusier onde podemos perceber a simultaneidade de formas horizontais e verticais. Para contrapor a uma certa complexidade e ambiguidade representativas, estes objectos quotidianos são desenhados segundo linhas de contorno rígidas e bem definidas, podendo ser comparadas com o trabalho feito pelas máquinas. Também a falta de detalhe acresce a estas pinturas um enorme rigor maquinista.

Todas estas formas conjugadas representam a geometria, seja ela representada em dois ou três planos. No entanto, uma pintura que só sugerisse a arte geométrica seria rotulada por Ozenfant e Jeanneret como “ornamento”. Para que tal não acontecesse, para além da geometria, a pintura teria que sugerir um reconhecimento de objectos. Nas



18 | *Nature morte du Pavillon de L'Esprit Nouveau*, Le Corbusier, 1924

figuras 16 e 17 conseguimos identificar uma guitarra, não só pela sua forma, mas também pela cor atribuída ao objecto. Na figura 16 também é possível visualizar várias garrafas que sugerem a transparência do vidro, que permite ver o seu interior e qual o líquido que lá permanece. Aqui, apesar das representações básicas dos objectos quotidianos, é possível identificá-los e reconhecê-los. No caso da garrafa o círculo é substituído pelo cilindro criando a ilusão de duas projecções, uma em planta e outra em alçado.

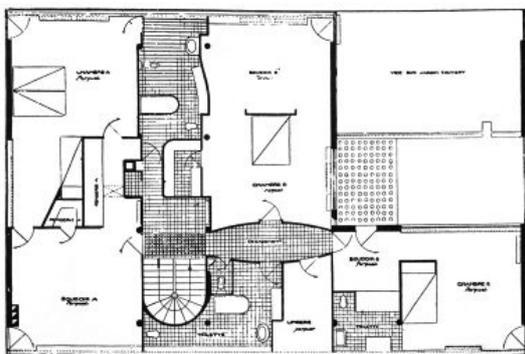
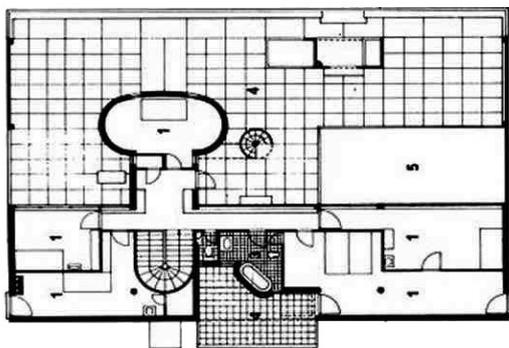
A cor também é essencial para o purismo, posicionando-se logo depois da forma e a forma depois da geometria, como salienta Heer: *“Ozenfant menciona perspicazmente que a cor é uma mera escrava da forma”* (2009, p.53) Só depois de existir a geometria que dá origem às formas, é que surge a cor.

Assim sendo, podemos retirar como nota conclusiva o que diz Pauly: *“Então os anos puristas foram uma época em que, usando gráficos como ferramenta, Le Corbusier lenta e metodicamente desenvolveu e aperfeiçoou um processo criativo”* (2013, p.135)

Nesta fase em que Corbusier focou toda a sua atenção para a dimensão purista, acabou por desenvolver uma metodologia de trabalho muito característica, não só a nível da pintura, como também na área da arquitectura. Numa primeira abordagem, há que referir que as obras de arte desenvolvidas pelo pintor Corbusier nesta época representavam uma colectânea de objectos comuns, do quotidiano que estavam inseridos e organizados num espaço que não era vago, mas sim limitado (tela). *“Nas pinturas, a arte e o design foram reunidos de forma a evocar a arquitectura - não a arte decorativa.”* (Troy, 1991, citado por Jan Heer, 2009, p.53)

Posto isto, é de fácil compreensão que a arquitectura surge de uma organização contínua de objectos, que por sua vez se encontram incorporados num meio e, consequentemente, num espaço físico.

Assim, verificamos que o purismo não foi só desenvolvido por Corbusier na pintura, como também surgiu no meio arquitectónico. Muitas das características e aspectos usados na área pictórica são levados mais longe, sendo incorporados nas suas obras de arquitectura, mais propriamente nas casas. Para o arquitecto/pintor não podia existir



19 | *Nature morte aux nombreux objets*, Le Corbusier, 1923

20 | Planta do terraço, *Villa Stein-de Monzie*, 1926-28

21 | Planta do piso dos quartos, *Villa Stein-de Monzie*, 1926-28

separação entre estas duas disciplinas, tinham que fazer parte de uma mesma esfera.

Para melhor compreender de que forma e quais os aspectos que se refletem em ambas as disciplinas desenvolvidas por Corbusier, teremos em especial atenção, segundo Bruno Reichlin, várias obras, nomeadamente “*Nature morte aux nombreux objets, 1923*” e a *Villa Stein-De Monzie, Garches, 1926-28*”.

A pintura “*Nature morte aux nombreux objets*” de 1923 apresenta-nos uma variedade de objectos comuns representados em duas dimensões, sobrepostos uns aos outros, o que cria uma certa ambiguidade espacial. A partir de um conjunto de características enigmáticas, o observador é bombardeado por uma infinidade de “ilusões” ao contemplar tal obra. O facto de as formas primárias serem substituídas por aquelas que pertencem à tridimensionalidade cria no observador uma certa incerteza visual. Ou seja, um objecto pode ser representado tanto em planta como em alçado proporcionando vários pontos de vista. Podemos dizer que existe uma certa “confusão” em perceber qual o ângulo em que o objecto está pintado. O reconhecimento das formas também está aqui patente. Por exemplo, conseguimos identificar na pintura a presença do vidro associado a uma garrafa, sendo também possível ver o seu conteúdo.

Nesta tela existe um conjunto de acontecimentos que se sobrepõem uns aos outros dando origem a novas formas e objectos, saturando todo o espaço. De um mesmo modo, este fenómeno acontece com a *Villa Stein*. A sua planta sobrevive de um aglomerado de acontecimentos que se apoderam do espaço. “*Não existe nenhum centro na planta condensada da Villa Stein-de Monzie. Em vez disso, existe uma multiplicidade de acontecimentos que saturam a composição volumétrica do “prisma puro” na sua totalidade.*” (Reichlin, 2013, p.167)

Segundo Reichlin, a planta do terraço da *Villa* Corbusiana é um dos melhores exemplos para explicar a ambiguidade presente nas pinturas puristas. (2013, p.167) Assim sendo, será mais fácil compreender de que modo a pintura representativa de uma época purista também está presente e bem representada na arquitectura de Corbusier. “*o terraço jardim da villa oferece, talvez, uma das mais convincentes demonstrações arquitectónicas*

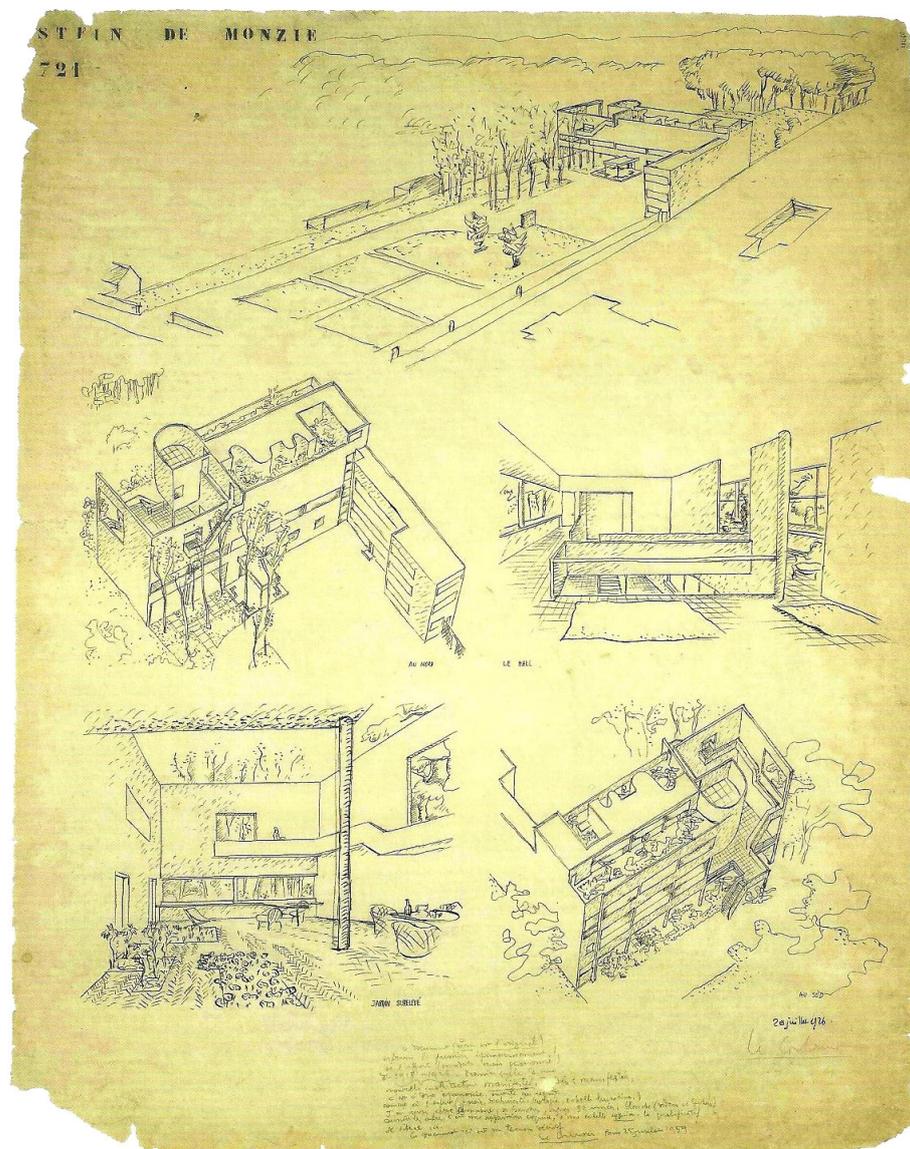


22 | *“Nature morte au siphon”* Le Corbusier, 1921

da ambiguidade espacial presente na pintura purista (...)” (Reichlin, 2013, p.167)

Um dos primeiros factores que aproximam ambas as disciplinas é a ambiguidade que nelas reside. Apesar de o terraço da *Villa Stein-de Monzie* ser um espaço exterior, aqui são revelados alguns aspectos que remetem para um espaço interior de uma habitação. Um volume elíptico que dá lugar a um armazém ou cave e uma parede em forma de L delimitam o espaço do terraço. Na parede que se desenvolve em L surge um elemento que pertence a um vocabulário e percepção interior, a janela. Esta abertura assemelha-se muito às existentes na *Villa Savoye*, que têm como principal intuito a visualização da paisagem exterior “pintando-a” quase como um quadro. Um simples buraco na parede exterior acaba por interromper a continuidade da mesma, proporcionando ao observador a sensação de permanência interior, quando na verdade, este está num terraço. (espaço exterior). Há uma certa “incerteza”, talvez uma ilusão do espaço ocupado, assim como acontecia com a dualidade representativa das formas da figura 19. Tanto a pintura purista “*Nature morte aux nombreux objets*” como o terraço da *Villa Stein* representam, para o possível observador, situações ambíguas no que diz respeito à percepção. Reichlin intensifica esta ideia quando diz: “*Será que um visitante que se encontra por detrás da janela do terraço jardim pode imaginar-se a si mesmo num espaço interior, quando na verdade este é, paradoxalmente, o espaço mais “exterior” do terraço jardim (...) Parece que pode.*” (2013, p.168)

Os “*marriages*”, termo usado por Reichlin para designar a partilha da linha de contorno por parte dos objectos que aparecem nas pinturas de Corbusier, é um outro aspecto que tanto se faz sentir nas suas obras pictóricas, como também atravessa para o campo da arquitectura. Na pintura, dois objectos podem partilhar a mesma linha de contorno, podendo ocupar posições diferenciadas no espaço. Para melhor exemplificar esta ideia olhemos para “*nature morte au siphon*” de 1921. Nesta representação pictórica conseguimos identificar vários “*layers*” de representações de objectos do quotidiano, nomeadamente, uma guitarra, dois copos, um pote, provavelmente de chá, e ainda duas garrafas, por exemplo. A parte frontal do pote, a que está pintada a azul, partilha o mesmo contorno da garrafa de vidro mais pequena, tornando o conjunto ambíguo. Para ainda



23 | Villa Stein-de Monzie, Le Corbusier, 1926-28

salientar esta ambiguidade, Corbusier faz a gentileza de representar o gargalo da mesma garrafa segundo uma projecção em planta, enquanto a sua base aparece em alçado. Este mesmo gargalo, para além desta função, também se assume como o buraco central da guitarra. Perante esta observação mais detalhada é possível identificar a partilha de contorno, em que o objecto de vidro parece ocupar dois planos mais à frente do instrumento musical.

Na arquitectura os “*marriages*” também existem e desempenham uma função muito parecida à existente nas pinturas. No entanto, surgem por uma via económica do que irá ser construído e não deriva de uma via poética. Ou seja, não existe só uma preocupação de desenho, estética e beleza da construção, como também há uma especial preocupação com os custos das superfícies a construir. Mais uma vez, Reichlin esclarece-nos esta ideia ao referir: “*Na arquitectura, antes de ser um “dispositivo”, os “marriages” são uma condição prévia inevitável da planta livre, um “artifício” que nasce não de um uso poético, mas sim, de um uso económico das superfícies a serem construídas*”. (2013, p.172)

A *Villa Stein* faz transparecer a ideia anteriormente referida se olharmos para a planta do piso dos quartos. É possível identificar que a parede de um quarto é a mesma do quarto que se segue. Há uma partilha de um contorno, que neste caso é definido como uma parede.

Esta obra arquitectónica é um dos melhores exemplos para perceber onde a pintura purista de Corbusier toca na sua arquitectura. Como refere Tânia Pereira “*A representação em planta da Villa Stein tem uma colecção de formas-tipo que substituirão na arquitetura os objetos-tipo das pinturas. Os pilotis, o plano livre, as diagonais, as formas escultóricas, as curvas sinuosas, circunferências, definirão um jogo de equilíbrio entre o estático e o dinâmico, provocando as sensações primárias puristas pela regularidade da trama e clareza na organização dos espaços (...)*”. (1999, p.16)

Os traços reguladores ajudam na formulação do projecto de arquitectura, assim como auxiliam e “marcam presença” nas pinturas corbusianas. A forma como o corpo

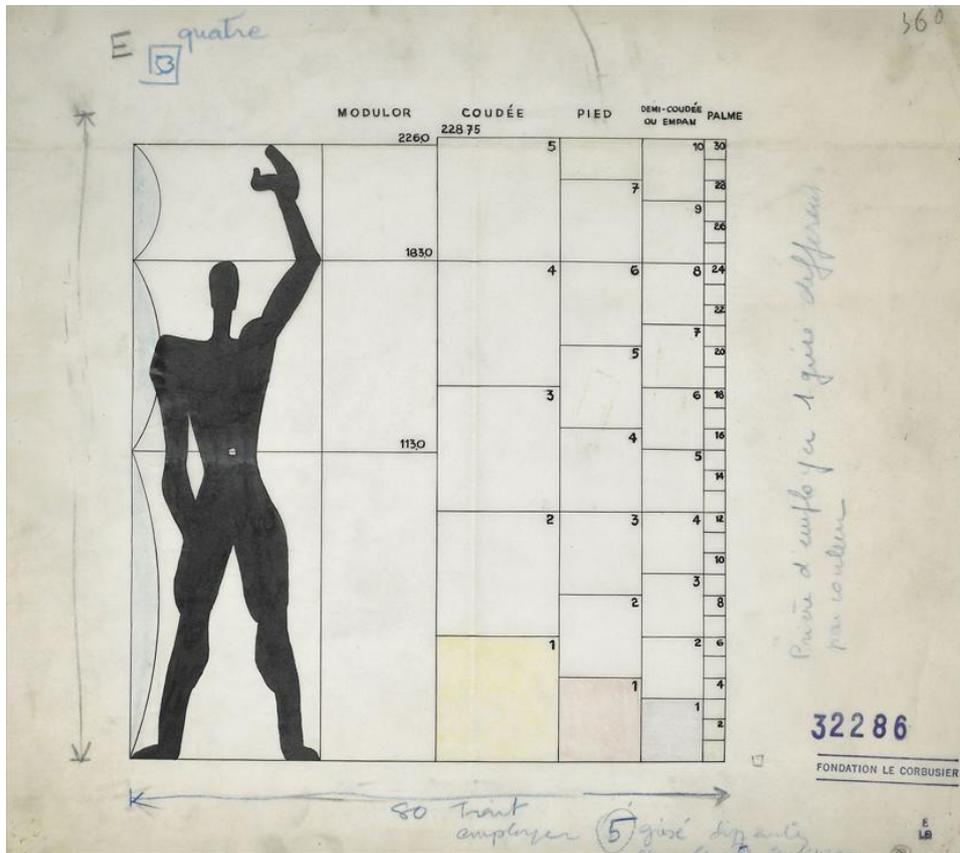
humano se relacionava com a arte e com a arquitectura constituía uma questão sempre presente no pensamento de Corbusier, como refere Flora Samuel: *“Le Corbusier era muito preocupado com a forma como o corpo reagiria à arte e à arquitectura”*. (2007, p.39) Este queria perceber de que forma o corpo humano e as suas medidas podiam interagir com a obra arquitectónica.

No entanto, é preciso entender que todo o universo que circunda o homem é dotado de uma ordem, que por sua vez, é estabelecida por meios matemáticos e geométricos. Assim sendo, *“o homem ao pensar e agir, de forma a tentar integrar-se no universo, serve-se das medidas, sendo a matemática que lhe proporciona a compreensão necessária do mundo.”* (Amaral, 2012, p.89)

Para Corbusier, na arquitectura a harmonia é atingida a partir de leis matemáticas, sendo a natureza um elemento fundamental para a sobrevivência da mesma. Era vista por muitos “teóricos e arquitectos” como um *“sistema harmonioso e proporcional”*. (Amaral, 2012, p.91)

Esta ideia da proporção e de matemática são facilmente identificáveis nas suas obras, fazendo-se sentir segundo uma procura fugaz e incessante dos traços reguladores de uma planta ou alçado. Esta mesma procura de um sistema ordenador é também claramente visível nas suas pinturas. Vários estudos, em diferentes materiais, eram elaborados antes da apresentação da obra final, em que eram analisadas as proporções que os objectos deviam ter, quais os espaços e de que forma os deviam ocupar, etc. De uma forma geral, eram arduamente estudados os traços reguladores do conjunto. *“Inumeros esboços, variações, correcções em escalas mais reduzidas, às vezes com traçados em preto e branco, a lápis e caneta - e a cor - antecedem o dimensionamento mecânico do esquisso para a dimensão final da pintura, isto como se fosse a planta de um edificio.”* (Reichlin, 2013, p.172)

Aqui, mais uma vez, a obra pictórica funde-se com a arquitectónica. Um arquitecto para elaborar um edificio também tem que esquiçar, desenhar tentando perceber quais os traços que regulam todo o projecto, quer em planta quer em corte ou alçado. Um arquitecto



24| Modulor, Le Corbusier

estuda a melhor organização de uma planta para uma melhor funcionalidade, reflete sobre o aspecto e intenção de um alçado, assim como Corbusier fazia nas suas pinturas.

De acordo com este conceito é-nos fácil apontar o tão conhecido *Modulor*, que advém de um desejo de desenhar os projectos a partir da medida humana. É em 1943 que Corbusier inicia o seu trabalho para conceber o sistema de medidas que poderia ser usado universalmente. O arquitecto pretendia encontrar um conjunto de dimensões proporcionais capazes de relacionar as medidas do corpo humano com as proporções matemáticas que este tinha observado nas arquitecturas dos povos da antiguidade. Assim, o *Modulor* consiste numa variedade de proporções, onde Corbusier considerou “*um homem de braço erguido com 2.20 metros de altura, dos pés até à mão do braço levantado, e inseriu-o em dois quadrados contíguos ambos com 1.10 metros de lado*” (Amaral, 2012, p.99) Consoante este sistema extremamente rigoroso e estudado pelo arquitecto suíço nasceram muitas obras da criatividade corbusiana, em que os traços reguladores eram extremamente importantes para definir uma regra e, consequentemente, oferecer ao projecto um carácter harmonioso.

Agora canalizemos a nossa atenção para um outro item que faz a arquitectura de Corbusier ser tão característica, a janela corrida. É um dos cinco pontos da arquitectura moderna de Corbusier e revelar-se-á um aspecto muito importante na ligação entre pintura purista e a arquitectura corbusiana.

Em muitas das suas casas, a tradição já não se faz sentir, isto porque a típica janela que enquadra uma paisagem a partir de um e só um ponto de visualização já não existe. Em vez disto, o arquitecto opta por utilizar um vão corrido com a intenção de dar ao observador a esplêndida multiplicidade de pontos de vista, que no seu somatório refletem a globalidade da paisagem, como sublinha Reichlin ao dizer “*(...) o objectivo “arquitectural” de Corbusier nas suas pinturas puristas, não era formulado para privilegiar um único ponto de vista (...) propunha uma pluralidade de vistas, itinerários e leituras.*” (2013, p.160)

A *Villa Savoye* e a *Villa Le Lac* são dotadas destes grandes vãos horizontais, o que



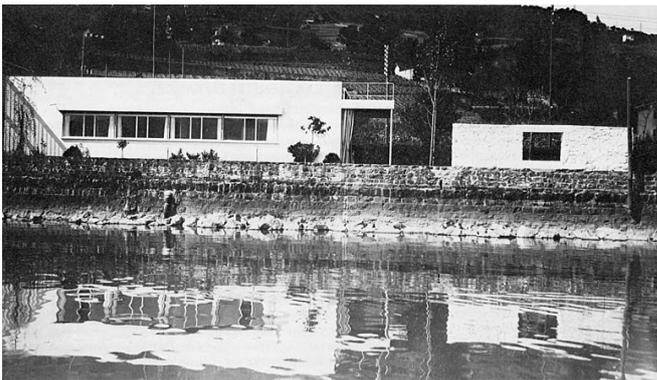
25 e 26 | *Villa Savoye*, Le Corbusier, vista exterior/interior, 1929-30

de um certo modo, permite ao observador uma ilusão em relação à sua posição, pois por momentos parece estar no exterior, quando na verdade se encontra num espaço protegido. Aqui a intenção é acabar com a janela que transporta uma moldura e que é capaz de restringir/limitar a paisagem que vemos.

É precisamente nesta ideia que a pintura e a arquitectura se tocam. Assim sendo, uma obra pictórica purista afasta o tradicionalismo de uma só vista oferecendo, como vimos por exemplo em “*Nature morte au violon rouge*”, ou em “*Trois bouteilles*”, objectos pintados tanto numa vista horizontal como em frontal enriquecendo a obra pictórica com variados pontos de vista. Perante esta análise Reichlin delegava: “*De modo a escapar da visão cone, a janela corrida nega a vista imposta por uma janela tradicional.*” (2013, p.160)

Posto isto, percebemos que a arquitectura é contagiada pelas formas que vão aparecendo nas pinturas, que “*para Corbusier o equivalente da planta na arquitectura correspondia ao plano da tela na pintura purista, e mais especialmente à mesa (o tableau) sobre o qual se colocavam seus objetos-tipo*”. (Pereira, 1999, p.17)

Como nota conclusiva, já pudemos verificar que é possível identificar uma forte relação entre a pintura de Corbusier e a sua arquitectura. O desenho está na base de todo o trabalho do arquitecto, sendo um elemento imprescindível para o desenvolvimento dos seus projectos. Isto é, o desenho era uma ferramenta de investigação que se encontrava por detrás das obras pictóricas e arquitectónicas. Como já pudemos conferir anteriormente, os seus trabalhos eram desenvolvidos a partir de uma ordem, de traços reguladores das formas das plantas ou dos objectos que eram pincelados sobre as telas. Observa-se assim, que o arquitecto/artista não pretendia um “*desenho arbitrário e aleatório*” (Amaral, 2012, p.93) para os seus projectos mas, em contrapartida, tentava encontrar a essência das formas e dos objectos, que por sua vez, tentavam alcançar a harmonia tanto desejada. Há uma constante necessidade em descobrir o que está “*escondido*” debaixo da “*pele*” dos objectos. O artista e o arquitecto dão uma especial atenção às geometrias que os moldam. A geometrização surge no século XX, acompanhada por uma simplificação e abstracção



27 e 28 | *Villa Le Lac*, Le Corbusier, vista exterior/interior, 1924-25

dos mesmos, o que deu origem a uma grande mudança na representação arquitectónica e pictórica que passam a estar integradas numa linguagem moderna.

Le Corbusier, Pancho Guedes, apesar de viverem em climas distintos e das suas vivências não serem as mesmas, partilham de uma enorme paixão que junta duas grandes áreas do mundo artístico, como refere Tânia Pereira: *“ocorre a síntese artística, e a arte passa a desenvolver um percurso paralelo à linguagem da representação e criação arquitectónica (...).”* (1999, p.12) Em relação a Nadir Afonso esta paixão assente nas duas áreas já não é completamente verdadeira, apenas mantinha uma relação de “amor” com a pintura deixando a arquitectura afundar-se no despreso inquietante do seu arrependimento.

A word cloud of architectural and artistic terms. The words are arranged in a roughly circular pattern, with varying font sizes and weights. The most prominent words are 'Arquitectura', 'vanguarda', 'Rigor', 'formas', 'Bizarro', and 'Leão que Ri'. Other words include 'Novo estilo', 'Volumes', 'Europa', 'Cor', 'Ritmo', 'cultura', 'modernista', 'Pintura', 'Disciplina', 'Orgânico', 'trabalho', 'Antropomórfico', 'tradição', 'sonho', 'Desenho', 'Irregular', 'Máquina', 'temperatura', 'traços reguladores', 'movimento', 'vida', 'Geometria', 'África', 'padrões', 'artesanal', 'pilotis', and 'Ritmo'.

Arquitectura **vanguarda**
Novo estilo Volumes
pilotis **“Leão que Ri”**
Europa *padrões* **Bizarro**
artesanal **Cor** África
vida Geometria
Ritmo **Rigor**
cultura **modernista** **traços reguladores**
Movimento **Pintura**
Disciplina **Orgânico** *trabalho*
Antropomórfico **“Harmonia”**
tradição **formas** temperatura
“Monstros” Máquina
sonho **Irregular**
Desenho

Capítulo 4

Uma África Exuberante, Uma Matemática Incessante Num Modernismo De Vanguarda



Janus.

1 | Deus *Janus*, personagem da mitologia romana

Uma África exuberante, uma matemática incessante num modernismo de vanguarda

A partir dos anos 60, os arquitectos estão à procura de um novo estilo, tendem a encontrar uma nova forma de produzir arquitectura. Em particular, os arquitectos portugueses procuram um certo apego à arquitectura moderna não deixando o passado passar despercebido. “Vivemos” nesta época tanto virados para o presente como para o passado. É uma arquitectura que pode representar o “Deus *Janus*”, aquele que representa o mês de Janeiro e tem duas faces, uma voltada para o ano novo, que representa o modernismo, e outra face voltada para o ano velho que, por sua vez, inclui as referências aos tradicionalismos e, nomeadamente, ao passado.

Em solo português, o Mercado Municipal de Fernando Távora, demonstra-nos essa grande vontade pelo modernismo, existe uma necessidade em criar uma terceira via para a arquitectura que não podia reflectir o moderno lírico de Corbusier nem a típica casa portuguesa. Esta obra moderna não pretende ser um “frigorífico”. Pelo contrário cria um espaço sociável, constituindo assim uma crítica à arquitectura moderna, que por sua vez aparecia dissociada da vida social.

A presença do azulejo como peça decorativa é vista como um intermediário entre a cultura popular e erudita capaz de reflectir o tradicionalismo português sem deixar o modernismo de parte. Mais uma vez, os dois lados da face do “Deus *Janus*” introduzem um encontro de uma arquitectura elegante que se contrapõe a uma outra esburacada e escondida.

Assim sendo, nesta obra temos “um Távora” a olhar para a arquitectura moderna e “um Távora” a olhar para a arquitectura tradicional. A criação ideológica de uma arquitectura moderna assente nas duas faces de “*Janus*”, remonta também a territórios mais longínquos, fora Portugal continental.



2 | Aviões, Pancho Guedes, 1998

Pancho Guedes é um dos arquitectos portugueses que desenvolve o seu trabalho arquitectónico, pictórico e escultórico numa das colónias portuguesas, Lourenço Marques. Toda a sua obra é desenvolvida a partir de um universo onírico e surrealista, o que demonstra a sua “*capacidade de reinvenção*” (Figueira, 2010, p.41) perante a criação de uma arquitectura moderna que nunca abandona as especificidades do sítio e, consequentemente, os seus tradicionalismos.

Toda a obra de Pancho Guedes apresenta um lado escultórico, extravagante e plástico. Os pilotis do “Leão que Ri” podem transformar-se numa espécie de figuras estranhas que passam de algo esbelto para um universo assustador. Aqui o arquitecto começa a degelar a forma modernista.

As plantas dos seus projectos são absolutamente normais, o que não invalida a possibilidade de os alçados e cortes pertencerem a uma família distinta onde a deformação e o bizarro existem. Voltando ao “Leão que Ri”, podemos caracterizá-lo como sendo meio máquina meio antropomórfico. A sua representação poderá ser comparada a uma árvore gigante que se terá apoderado da construção caminhando pelo chão de forma pesada e bruta.

No entanto, apesar de todos estes aspectos, a arquitectura moderna e exuberante de Guedes está sempre muito atenta à cultura africana, nomeadamente às suas cores, formas e padrões. O mesmo acontece com as suas pinturas e esculturas. As suas pinturas transpiram cor e ritmo reproduzindo padrões e movimentos, o que mais uma vez reproduz a cultura africana.

Se olharmos por exemplo para “Aviões”, 1998, conseguimos identificar uma série de formas ondulantes e redondas preenchidas por uma paleta de cores variada. Para além da alegria que estas cores podem transmitir, a temperatura é outro tema que refletem. Muitas das vezes os tons utilizados fazem-nos viajar para um universo africano, que vibra calor e tradição. Os padrões usados fazem lembrar o vestuário que a população africana utiliza, enchendo os nossos olhos de cor e vida.

A arquitectura também denuncia este lado tradicional da colónia portuguesa, isto

porque muitas das vezes é pintada com as tais cores vivas e extravagantes de onde surgirão elementos bizarros. São construções alegres capazes de dar ao observador uma sensação de bem-estar ao observá-las, podemos identificá-las como arquitecturas com vida onde parece vibrar os ritmos africanos.

O lado “artesanal” da arquitectura de Pancho Guedes também vai de encontro com o próprio artesanato africano, pois o trabalho manual ganha grande relevância. É curioso identificar que, em algumas das suas obras, o arquitecto teve a ajuda da própria população, que por sua vez não tinham qualquer tipo de formação. Guedes era um arquitecto que trabalhava para e com o povo.

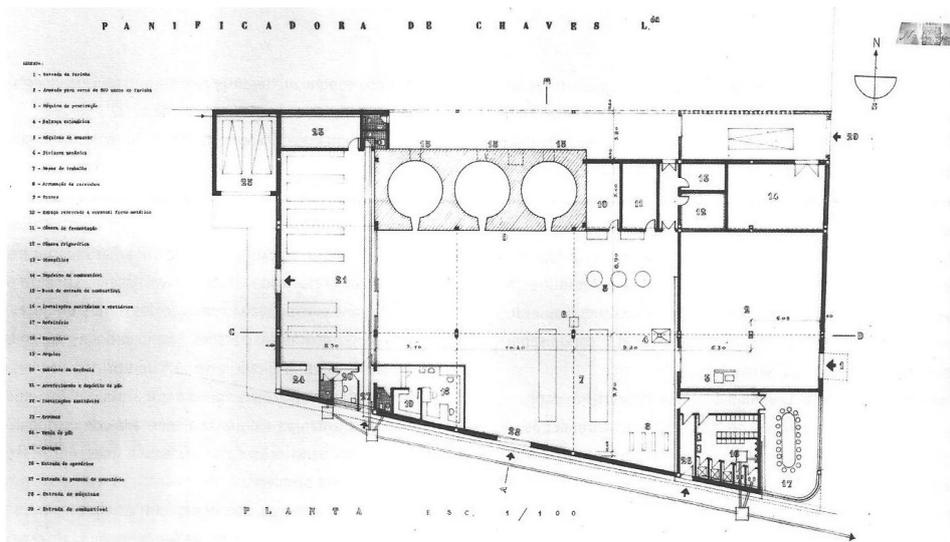
Apesar de todo o seu trabalho ser facilmente identificável, não quer dizer que tenha permanecido igual durante todo o período de produção. Sabe-se que existiram “25 *Arquitecturas mais duas, ou 25 Estilos + 2*” (Santiago, 2007, p.51), isto para não falar da sua produção pictórica e escultórica que conta com dezenas e dezenas de pinturas, desenhos e esculturas todos diferentes uns dos outros.

Se nos focarmos em Nadir Afonso já não podemos considerar uma mesma opinião no que diz respeito à sua obra pictórica.

O término do seu curso de arquitectura proporcionou ao jovem arquitecto um percurso invejável, isto porque teve uma experiência no estrangeiro, na disciplina que se formara e por conseguinte teve a oportunidade de colaborar com arquitectos de alto gabarito, como por exemplo Le Corbusier em Paris e Oscar Niemeyer no Brasil.

Penso que para qualquer arquitecto que acaba a sua formação seria um privilégio e um momento de alta motivação poder trabalhar com umas das figuras mais afamadas do movimento moderno no que diz respeito à arquitectura.

Posto isto, no *atelier* de Corbusier não só colaborou em vários projectos como também deu o seu contributo nas “*investigações finais do Modulor*”. (Cepeda, 2013, p.229) A aproximação e estudo deste sistema de medidas, segundo Cepeda, proporcionou um maior contacto com a disciplina de geometria, que viria a acompanhá-lo para o resto da sua vida. Teve também, a oportunidade de aperfeiçoar o seu conhecimento e



3 | Perspectiva da fachada da panificadora

4 | Planta da Panificadora de Chaves, Nadir Afonso, 1962

“manuseamento das proporções e relações das figuras geométricas”. (2013, p. 230)

No entanto, apesar de todos estes estímulos assentes e relacionados com a disciplina arquitectónica, Nadir Afonso decidiu abandonar este trabalho para se dedicar única e exclusivamente à pintura, isto porque não se sentiu atraído pela arquitectura. Melhor dizendo, o seu sentimento permaneceu intacto comparativamente à altura da sua entrada na universidade, a pintura reinava. O facto de ter vivido e trabalhado junto de alguns dos grandes mestres não o motivou nem apaixonou pela disciplina em que se formara. No entanto, este facto não invalidou a sua capacidade de aprender e colecionar um conjunto de ideias modernistas.

Perante este conjunto de conhecimentos adquiridos, Nadir Afonso produziu alguma arquitectura, mesmo que de uma forma *“desapaixonada”*. (Cepeda, 2013, p.230) A Panificadora de Chaves, de 1962, foi uma das suas obras arquitectónicas que transparece claramente a sua aprendizagem modernista, tendo sido um dos projectos mais *“(re)conhecidos e um dos mais modernos”* (Cepeda, 2013, p.166)

Em primeiro lugar, neste edifício podemos encontrar várias características vindas do grande mestre Le Corbusier, no que diz respeito à organização volumétrica e formal. Afonso produziu uma planta com um desenho irregular, o que viria a proporcionar espaços e formas diversas, que pretendem intensificar a presença de variados volumes.

A cor é um outro elemento usado na panificadora, o que poderá transparecer mais uma influência corbusiana. De acordo com Cepeda, Nadir utiliza os azuis, assim como os *“bourdeaux”* em alguns dos elementos construídos, tais como portas, envidraçados (2013, p.164) ou até mesmo em pormenores das chaminés. Esta aplicação da cor pode estar relacionada com um dos aspectos modernos aprendidos na sua vivência e trabalho, por exemplo na Unidade de Habitação de Marselha, onde este procedimento é utilizado e repetido por Corbusier.

A nível de projecto, a panificadora de Chaves é um edifício que desenvolve-se num só piso, o que facilita todo o processo de fabrico de pão. Para além deste aspecto, o arquitecto desenvolve uma separação de funcionalidades e acessibilidades, o que mais



5 | *Cristalis*, Nadir Afonso, 1983

6 | *Procissão de Veneza*, Nadir Afonso, 2002

uma vez, intensifica o fácil processo de trabalho da fábrica, assim como revela e incorpora assuntos modernistas. A farinha e o pão trabalhavam em circuitos distintos, assim como, “a diferenciação de acessos e de percursos entre membros da direcção e os empregados também foi considerada (...)” (Cepeda, 2013, p.159)

Agora viajemos até ao Brasil, de onde terá surgido uma das influências para o projecto das abóbadas da panificadora. Neste caso em particular, apercebemo-nos da organicidade do desenho que as constrói, o que as aproxima, claramente, das curvas que Oscar Niemeyer desenha, inspiradas nas formas bem definidas do corpo feminino que interpretam uma liberdade formal tão característica de um modernismo “Niemeyeriano”.

Uma das poucas coisas que pode aproximar a sua arquitectura da sua actividade como pintor poderá ser esta liberdade representada na cobertura da panificadora, que leva Nadir Afonso a expressar-se de uma forma mais solta e orgânica tão característica de quem pinta.

Assim sendo, é possível chegar à conclusão que, apesar de Nadir Afonso ter tido uma experiência enriquecedora e excepcional no estrangeiro, a sua actividade como pintor também não foi explorada até ao limite. O seu trabalho pictórico manteve-se sempre dentro da mesma linha de representação muito ligada à “alucinante” disciplina geométrica. Como pintor não é capaz de investir numa tentativa de se abstrair da sistematização matemática e geométrica promovendo o desenvolvimento de novas realidades plásticas.

Se, por exemplo, relacionarmos umas das suas pinturas mais antigas com uma das últimas que produziu, identificaremos características muito semelhantes. Posto isto, teremos em conta “*Cristalis*” do ano de 1983 e “*Procissão de Veneza*” de 2002. Ao olharmos para ambos os trabalhos conseguimos constatar a presença da geometria que é a “protagonista” de todo o conjunto, onde a realidade como a conhecemos é substituída por elementos do foro geométrico.

Em ambos os quadros prevalece um equilíbrio das formas, onde é possível sentir um fundo e uma figura pincelados segundo um grupo de leis matemáticas que tendem a chegar a um conceito de harmonia. Nadir Afonso, para criar estas obras de arte, baseia--

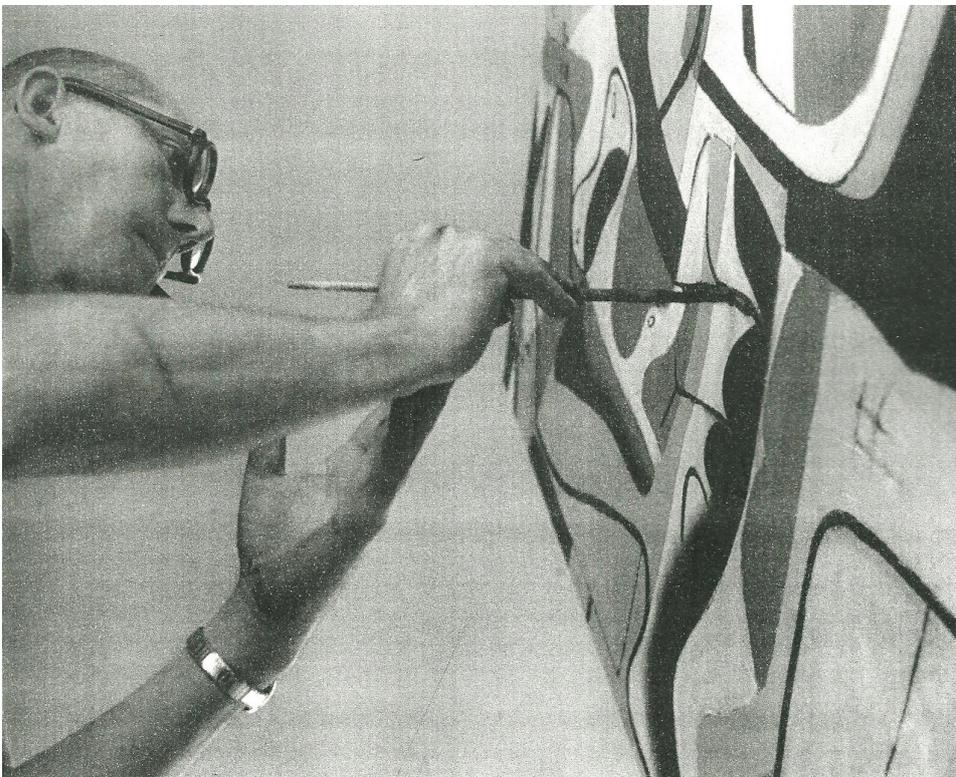
se num conjunto de leis que existem na Natureza, sendo elas as geradoras de tudo o que nos rodeia. Assim o pintor flaviense explica-nos e categoriza-as como sendo “(...) *leis qualitativas, evolutivas, e leis quantitativas, imutáveis; nas evolutivas compreendemos as leis de perfeição, de evocação e de originalidade; nas não evolutivas compreendemos as leis da harmonia*”. (2003, p.12)

Ainda com a nossa atenção direcionada para as duas pinturas anteriores, há que identificar um conjunto de traços que nascem verticais, horizontais ou ainda oblíquos que produzem uma intensidade gráfica que ajuda a consolidar as formas. As cores também são outro elemento importante e presente nestes dois trabalhos, em que a paleta utilizada é muito expressiva e variada, exaltando uma explosão de cor.

O seu trabalho como pintor pode ser dividido segundo vários períodos de trabalho. Segundo Laura Afonso esses períodos podem definir-se da seguinte forma: período ogival, compreendido entre 1955 e 1965; segue-se o período perspéctico, que vai desde cerca de 1965 e os anos 80; a partir desta década até ao século seguinte, desenvolve o período organicista que, por sua vez, antecede a época antropomórfica e fractal. Para além destes existe ainda o período realista geométrico que se encontra “*no cruzamento simultâneo dos períodos organicista e fractal*”. (Afonso, 2010, p.143).

Destes períodos todos que o arquitecto/pintor desenvolveu, interessa salientar que apesar de estarmos a falar de pinturas de épocas distintas, em que existem variações pictóricas, Nadir está sempre à procura de uma obra com grande rigor de composição. Assim sendo, concluímos que a linha de pensamento que aqui se sugere é sempre a mesma, sem existir um pouco de atrevimento para ir mais longe e reinventar-se. “(...) *Nadir pinta cidades, como podia pintar – como pinta – outros temas, (...) o tema é secundário e na arte o que há de específico é de origem geométrica, independentemente se representa ou sugere cidades, animais, plantas, formas geométricas, etc...*” (Afonso, 2010, p.106)

Le Corbusier afirmava: “*Utilizamos a pedra, a madeira, o cimento; com eles fazemos casas, palácios; é a construção. A engenhosidade trabalha. Mas, de repente, você me interessa fortemente, você me faz bem, sou feliz, digo: é belo. Eis aí a arquitectura. A arte está aqui.*” (1994, p.145)



7 | “Objectos de reacção poética” que faziam parte da colecção de Corbusier

8 | Corbusier a desenvolver um dos seus trabalhos pictóricos, 1938

Ao contrário do que se passa com Nadir Afonso, Corbusier é apaixonado tanto pela arquitectura como pela pintura. O seu tempo diário era muito bem aproveitado e dividido por ambas as disciplinas. Havia uma grande vontade em reinventar a sua obra investindo em novos processos de trabalho e novas fontes de inspiração.

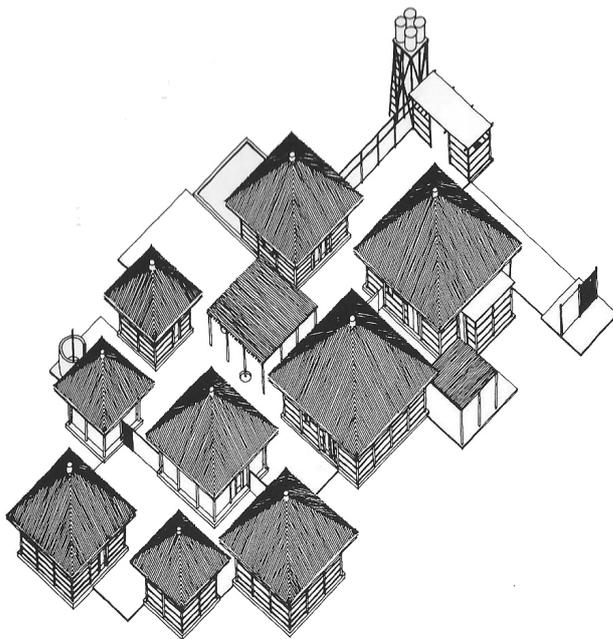
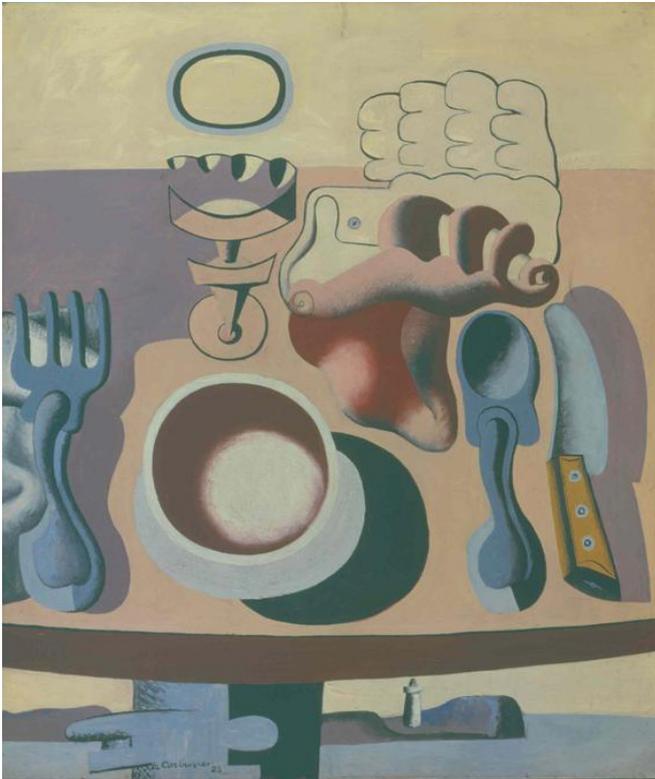
Não podemos afirmar que o trabalho de Corbusier permaneceu constante ao longo do tempo. Pelo contrário foi metamorfoseado-se e evoluindo por outros caminhos. São os tão conhecidos “objectos de reacção poética”, que podiam ir desde conchas a troncos, passando por ossos de animais ou quaisquer outros elementos que Corbusier colecionava da natureza, tirando partido das suas formas irregulares e texturas, que utilizava para se inspirar, como refere Hendricks (2013, p.186). Mas não só elementos naturais lhe serviam de inspiração. A figura feminina é outro protagonista de uma das suas fases pictóricas que surge logo após o purismo.

Os anos 30 “recebem” estas novas pinturas que introduzem um novo período de invenção de acordo com uma intenção, por parte do artista, em construir um vocabulário mais vasto e desenvolvido capaz de levar mais longe a arte que até então produzira. Uma das razões impulsionadoras desta nova fase pictórica terá sido o corte de relações com Ozenfant, o seu parceiro purista.

Como nos diz Hendricks, na pintura “*Le déjeuner près du phare*” aparece representada uma concha, uma forma orgânica capaz de partilhar o mesmo espaço de uma natureza morta. Neste caso integra-se um novo objecto ao conjunto, o que proporciona uma “*dimensão misteriosa*” (Hendricks, 2013, p.187) às representações quotidianas.

Agora, se direcionarmos a nossa atenção para os talheres pincelados na mesma pintura, denotamos que estes são representados segundo formas irregulares e ondulantes, o que poderá provir das composições curvilíneas e assimétricas das peças que Corbusier encontrava na natureza. Nesta fase os objectos seriam a principal fonte de inspiração, em que as formas moldadas pela erosão e pelo desgaste natural demonstram fortes características pictóricas. (Cohen, 2005, p.165)

Perante esta ideia, concluímos que estas representações já não são pintadas tal e



9 | *“Le déjeuner près du phare”*, Le Corbusier, 1928

10 | *Escola Infantil Clandestina*, Lourenço Marques, Pancho Guedes, 1968

qual como aparecem no mundo real, mas sim segundo um processo de transformações. Consoante estas irregularidades surgem as texturas associadas à diversidade material que revelar-se-ão muito importantes para a actividade arquitectónica da época. Neste campo direccionado à arte de construir, as texturas aparecem ligadas às matérias-primas do local. Aparecem matérias “robustas” e texturadas, o que segundo Hendricks revelam “(...) *um afastamento das superfícies lisas das villas puristas (...)*” (2013, p.188)

Muitas vezes, esta materialidade é conseguida através da utilização de matérias locais que tendem a caracterizar e tirar partido da paisagem. Perante este conceito de construção, é possível aproximar Corbusier e Pancho Guedes, na medida em que o arquitecto português também apreciava o uso de materiais locais. Existia uma vontade de trazer às obras modernas um pouco de tradicionalismo.

A Escola Infantil Clandestina, de Pancho Guedes, é um bom exemplo desta fase muito apegada à mão-de-obra populacional (muitas das vezes sem qualquer tipo de escolaridade) e aos materiais que a natureza e o próprio local ofereciam. Todo o projecto foi concebido com o mínimo de custos possíveis, como Santiago intensifica quando afirma: “(...) *Pancho Guedes encontrava-se num momento em que se recusava a utilização de qualquer máquina na execução dos trabalhos*” (2007, p. 61) Os materiais são inumerados: “(...) *paus, caniço, galhos, ramos, adobe e capim. As janelas e as portas foram retiradas de edifícios da “cidade” que estavam prestes a ser demolidas.*” (Santiago, 2007, p.61)

No caso de Corbusier, os projectos não eram feitos com material vindo de outros edifícios. A materialidade vernacular provinha das texturas dos materiais tradicionais da região em questão.

O tema da mulher como representação gráfica, também ganha importância nas pinturas da década de 30, o que é claramente visível em “*Deux femmes fantasques*”. Nesta obra, duas mulheres são representadas a partir de um método mais abstracto ao qual se adiciona uma paleta de cores variada e expressiva. Mais uma vez, e segundo Hendricks, Corbusier ilude-nos em relação à percepção espacial interior/exterior. Por outras palavras, a mulher representada à esquerda é pintada segundo cores opacas (interior) e menos



11 | *“Deux femmes fantasques”*, Le Corbusier, 1937

expressivas, enquanto a figura à direita transparece um fundo alusivo a uma paisagem marítima (exterior), para além de mostrar cores mais excêntricas.

Isto para concluir que, apesar de Corbusier na sua obra pictórica ou arquitectónica manter algumas das suas convicções de trabalho, é um artista/arquitecto capaz de se reinventar e descobrir novos métodos de trabalho, não se deixando prender a uma forma de produzir ou pensar. A toda a hora está à procura de inspiração nos mais variados objectos e paisagens que a natureza fornece, nas formas que os compõem e nos traços que os tornam em “harmonia”. Pancho Guedes também se insere neste léxico de reinvenção, em que a vontade em ir mais longe se nota perfeitamente nos seus projectos, desenhos e pinturas. Os edifícios podem nascer de uma pintura ou desenho que desvenda um vocabulário onírico capaz de fazer destas construções figuras de uma banda desenhada ou até mesmo de um quadro surrealista. Em contrapartida, Nadir Afonso, apesar de arquitecto, não possuía uma relação de “amor” com a disciplina em que se formara. Acabou por se dedicar plenamente à actividade pictórica, afirmando que a “arquitectura não é uma arte”.

Considerações Finais

*“A arte e a arquitectura são frequentemente diferenciadas em termos da sua relação com a “função””*³⁰

Jane Rendell

De acordo com o pensamento de Jane Rendell a arte não partilha um conceito de funcionalidade semelhante ao da arquitectura, como ela própria exemplifica ao dizer que a arte *“(...) no que diz respeito às necessidades sociais, não protege ou abriga da chuva.”* (2006, p.15) Ainda dentro desta linha de pensamento é possível conferir que, apesar desta diferenciação entre as funcionalidades, a arte *“(...) providencia um conjunto de ferramentas para a auto-reflexão, para o pensamento crítico e para a mudança social.”* (2006, p.15)

Ainda que partilhando de funções distintas, existe uma necessidade de interligar as duas entidades disciplinares. Ou seja, muitos arquitectos estão interessados na arte, no que dela podem transpor ou não para o campo da arquitectura. Assim sendo, e de acordo com este contexto, a pintura ganhou relevância na presente dissertação.

Os três arquitectos estudados partilham de uma mesma profissão, no entanto produzem a arquitectura de formas tão variadas. Tendo como base as seguintes personalidades, Pancho Guedes, Nadir Afonso e Le Corbusier, pretendeu-se perceber de que forma a pintura pode estar relacionada com o trabalho do arquitecto. Estes encontraram na sua profissão um paralelismo com a disciplina pictórica, mas a proximidade não é manifestada de iguais modos. Assim sendo, em dois dos casos, nomeadamente, Pancho Guedes e Corbusier sente-se uma paixão tanto pelo campo arquitectónico como pelo pictórico. Isto é, os seus trabalhos partilham uma linha ténue capaz de ligar e não de separar as duas esferas disciplinares.

O mesmo já não pode ser referido em relação a Afonso. De certo modo, consegui-

³⁰ RENDELL, J. (2006). *Art and Architecture: A Place Between*, IB Tauris, London, England, p.15

mos concluir que apesar de se ter formado em arquitectura, era na pintura que encontrava a sua maior fonte de inspiração, liberdade e prazer. Apesar de todo este antagonismo face ao trabalho de arquitecto, Afonso produzira alguns edifícios, no entanto projectava-os sem qualquer tipo de paixão.

Como já foi referido em capítulos anteriores, sabemos que toda a sua obra pictórica teve uma base matemática e geométrica, questões pelas quais dedicara grande parte do seu tempo. Ao olharmos para uma pintura de Nadir Afonso conseguimos identificar e sentir a presença de vários traços que regulam a superfície pintada, assim como a geometria reguladora das formas que fará nascer a tão desejada harmonia.

Dos três casos, Nadir terá sido o único que anulou a tridimensionalidade e afastou qualquer possibilidade de a problematizar e transferir para o espaço pictórico. Esta atitude, certamente, poderá estar conectada à sua falta de paixão pela arquitectura. Afonso torna-se um pintor constante, com uma obsessão alucinante pelas leis da natureza e pelas razões matemáticas inerentes das formas.

Pelo contrário Guedes fazia questão que tanto a pintura como a arquitectura vissem numa mesma dimensão. Os seus edifícios aproxima-se do mundo pictórico ao apresentarem “dentes”, por exemplo, elementos invulgares parte de um léxico surreal e onírico. Isto para não falar da presença “monstruosa” e metafórica que transparecem. Algumas destas arquitecturas podem nascer de um simples desenho ou esquiço, de uma pintura, ou seja, Guedes tem a capacidade de transpor elementos pictóricos para o mundo real. Altera as escalas com uma grande destreza, sem deixar que se perca a essência da produção. Concluímos assim, que é neste contexto que o arquitecto/pintor Guedes incorpora na sua arquitectura a componente pictórica.

De entre os três arquitectos, Corbusier é o mais coerente nesta ambivalência. Ou seja, o arquitecto fazia uma transposição clara dos elementos geradores de uma pintura para a sua arquitectura, por outras palavras, muitos dos métodos e inspirações adoptadas no campo pictórico eram utilizadas na arquitectura. Por exemplo, como referido nos capítulos anteriores, a questão da multiplicidade de vistas a que Corbusier nos propõe

nas suas pinturas através da pluralidade de representações perspécticas também surge na arquitectura a partir do tema da janela horizontal.

Em forma conclusiva denotamos que Corbusier é muito coerente na sua actividade, isto porque do mesmo modo que a pintura sofre alterações, recebe novos conceitos e novos métodos de representação, a arquitectura também “sofre dos mesmos sintomas”. O arquitecto manifesta uma capacidade clara de transformar uma bidimensionalidade numa tridimensionalidade, em que a arquitectura recebe um vocabulário pertencente ao contexto pictórico. Esta atitude pode ser confirmada quando Corbusier afirma: *“Na verdade a chave para a minha criação artística é o meu trabalho pictórico, que começou em 1918 e que tenho vindo a perseguir todos os dias. A fundação da minha procura e produção intelectual tem o seu segredo na prática contínua da minha pintura. É nela que se deve encontrar a fonte da minha liberdade espiritual, do meu desinteresse, da minha fidelidade e da integridade do meu trabalho.”* (Prakash, 2002, p.103)

Deste modo, Guedes pode juntar-se a Corbusier por partilhar um mesmo tipo de abordagem em relação a estas duas disciplinas, já Nadir Afonso preferia enclausurar-se na pintura, “odiando” a arquitectura.

Referências Bibliográficas

- AFONSO, N.** (1990). Da vida à obra de Nadir Afonso, Bertrand Editora.
- AFONSO, N.** (2003). Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético, Chaves Ferreira – Publicações, S.A
- AFONSO, N.** (2010 a). O tempo não existe – Manifesto, Dinalivro.
- AFONSO, N.** (2010 b). Nadir Afonso: arquitecto e pintor, no mundo: alguma obra pictórica e alguma bibliografia activa, Universidade Lusíada Editora, Lisboa
- AFONSO, N.** (2011). O Trabalho Artístico. Reflexões, Fundação Nadir Afonso Athena.
- ARGAN, G. C.** (1995). História da Arte como História da Cidade, Martins fontes, São Paulo
- BENEVOLO, L.** (1991). Introdução À Arquitectura, edições 70, Lisboa
- BURIEN, E. R.** (1997). Modernity and the Architecture of Mexico, University of Texas Press
- CEPEDA, J.** (2013). Nadir Afonso, Arquitecto, Caledoscópio.
- CHAVES, M.** (2010). Nadir Afonso: arquitecto e pintor, no mundo: alguma obra pictórica e alguma bibliografia activa, Universidade Lusíada Editora, Lisboa.
- COHEN, J. L.** (2005). Le Corbusier: La planète comme chatier, Les Éditions Textuel, Paris
- COHEN, J.; PAULY, D.; REICHLIN, B.** et al. (2013). Le Corbusier’s Secret Laboratory: From Painting to Architecture, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Germany
- COSTA, A.** (2013). Arte em Moçambique - Entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004), Babel, Lisboa.
- FIGUEIRA, J.** (2010). O arquitecto Azul, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- FIGUEIRA, J.** (2011). Reescrever o Pós Moderno, Dafne Editora, Porto.
- GUEDES, P.** (2007). Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações, Ordem dos Arquitectos.
- GUEDES, P.; NGWENYA, M.** et al. (2009). Vitruvius Mozambicanus, Museu Colecção Berardo.
- HEER, J.** (2009). The Architectonic Colour- Polychromy in the purist architecture of Le Corbusier, 010 Publishers, Rotterdam.
- LE CORBUSIER.** (1994). Por Uma Arquitectura, Editora Perspectiva, São Paulo, Brasil
- MAGRI, L. ; TAVARES, J. L.** (2011). Pancho Guedes, Arquitectos Portugueses, Quidnovi.

MEIGOS, F.; SANTOS, M. et al. (2010). Malangatana, 50 Anos de Pintura 450 Anos de Universidade, Universidade de Évora, Évora.

MOLA, F.Z.; SERRATS, M. (2010). Eduardo Souto Moura. Arquitecto, LOFT Publications.

NEVES, J. M. (2013). Encontro com Dori e Pancho Guedes, Edições Afrontamento.

NOGUEIRA, I. (2012). Teoria da Arte no Século XX, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal

PRAKASH, V. (2002). Chandigarh's Le Corbusier, The Struggle for Modernity in Post-colonial India, University of Washington Press

RENDELL, J. (2006). Art nad Architecture: A Place Between, IB Tauris, London, England

RISO, V; TOSTÕES, A. (2013). Arquitectura Moderna em África: Angola e Moçambique, ICIST, Técnico, Lisboa

SAMUEL, F. (2007). Le Corbusier in Detail, Elsevier Limited.

SANTIAGO, M. (2007). Pancho Guedes, Metamorfoses Espaciais, Caleidoscópio.

SILVA, P; CARDOSO, E. et al. (2012). Expressões 12, Porto Editora

TOSTÕES, A.; FIGUEIRA, J.; BANDEIRINHA, J. A. et al. (2010). Teoria e Crítica de Arquitectura – Século XX, Caleidoscópio – Edições e Artes Gráficas, SA.

VALENTE, M. ; GUEDES, P. ; BEINART, J. et al. (2003). Viva Pancho, Total Cad Academy

WARNCHE, C. P. (1995). Pablo Picasso-1881-1973, Tomo I- Obras 1890-1936, Benechikt Tashen.

WOGENSCKY, A. (2006). Le Corbusier's Hands, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England.

Dissertações

AFONSO, L. (2010). A crítica na obra de Nadir Afonso: O caso das obras de título cidadão, Tese de Mestrado: Estudos do Património, Universidade Aberta, Lisboa, Portugal.

AMARAL, S. R. C. (2012). Frozen Music- A harmonia na arquitectura, dissertação de mestrado integrado em arquitectura, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal

BENOIT, A. (2014). O labor secreto de Le Corbusier. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

LLUCH, J. S. (2010). La versatilidade del color en la composición de la arquitectura contemporánea europea: contexto artístico, estratégias plásticas e intenciones. Tese de doutoramento, Universidade Politécnica de Valencia, Espanha.

PEREIRA, T. C. (1999). Le Corbusier e Aldo Rossi: Dois conceitos de representação- Texto extraído de uma dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Faculdade Arquitetural, UFRGS, Rio Grande do Sul, Brasil.

PITA, M. E. C. (2012). Le Corbusier: o cristal e a concha, Tese de Doutorado: Área de concentração: História e fundamentos da arquitetura e do urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Artigos

BEINART, J. (1961, Abril). Amâncio Guedes: architect of Lourenço Marques. The Architectural Review, London, p. 240-252. Disponível em: <http://www.architectural-review.com/archive/1961-april-amancio-guedes-architect-of-lourenno-marques/8628135>. article

BULGAKOV, Mikhail. (2002), Margarida e o Mestre, Lisboa: Coleção mil folhas, Público, p. 323.

EIRÃO, C. Nadir Afonso: Arquitecto, pintor e teórico de arte. Disponível em: <http://netsaber.simply-webspace.com.pt/joomla/index.php/eb-2-3-paula-vicente/396-nadir-afonso-1920-2013>

FERNANDES, J; MATEUS, R. (2011). Arquitectura vernacular: uma lição de sustentabilidade, Edições iiSBE Portugal. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/15423/1/arquitectura%20vernacular.pdf>

REIS, V. (2012), O Cenotáfio de Newton de Étienne Louis Boullée (1784) como planetário: ilusão, imersão e vertigem. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. CIEBA, p.31-40. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/6631>

RODRIGUES, I. M. (2004-2007). Vers une promenade architecturale: Le Corbusier – Martienssen – Guedes, O Leão que Ri – Team 10, Fundación Caja de Arquitectos. Disponível em: <https://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/2831/1/2004.45.pdf>

KLINKHAMMER, B. (2011). After Purism: Le Corbusier in Preservation, Education and Research, Vol. 4, University of Tennessee Knoxville. Disponível em: http://www.ncpe.us/wp-content/uploads/2013/01/Klinkhamer_OffprintPERvol4.pdf

Catálogos

GINGA, A; LAPA, P; TOUSSAINT, M. (2010). Nadir Afonso. Sem Limites Catálogo da exposição temporária apresentada de 16/4 a 13/6 no Museu Nacional de Soares dos Reis. Disponível em: http://www.museuartecontemporanea.pt/files/press/dossier-de-impressao_nadir-afonso_sem_limites_130410.pdf

KRIES, M. (2008). Le Corbusier: Arte da Arquitectura. Catálogo da exposição temporária apresentada de 19/5 a 17/8 no Museu colecção Berardo, Lisboa, Portugal Disponível em: http://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/lecorbusier_folha_sala_pt_0.pdf

POMAR, A. ; COSTA, A. et al. (2010-2011). As Áfricas de Pancho Guedes: Coleção de Dori e Amâncio Guedes, Lisboa. Catálogo da exposição temporária apresentada de 17/12 a 3/03 no Mercado de Santa Clara, Lisboa, Portugal. Disponível em: [http://www.guedes.info/catalogo_pancho_africa_070%20\(2\).pdf](http://www.guedes.info/catalogo_pancho_africa_070%20(2).pdf)

Jornais

(1987, 27 de Janeiro), “Cidades expostas – Cidades Sonhadas”, Diário de Lisboa, Lisboa, p.20. Disponível em: http://www.fmsoares.pt/aeb_online/visualizador.php?bd=IMPRESSA&nome_da_pasta=06882.199.30758&numero_da_pagina=20, (consultado a 27 de Outubro de 2014)

DIAS, A.P. (2009, 2 de Setembro), “Se tiver um metro quadrado de espaço para trabalhar sou tão feliz como numa grande cidade”, Público. Disponível em: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/entrevista-a-nadir-afonso-se-tiver-um-metro-quadrado-de-espaco-para-trabalhar-sou-tao-feliz-como-numa-grande-cidade-1364509>, (consultado a 21 de Janeiro de 2014)

(2013, 11 de Dezembro), “Uma conversa com Nadir Afonso”, Expresso. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/uma-conversa-com-nadir-afonso=f845663#ixzz2r20yYkpU>, (consultado a 21 de Janeiro de 2014)

Webgrafia

<http://netsaber.simply-webspace.com.pt/joomla/index.php/eb-2-3-paula-vicente/396-nadir-afonso-1920-2013>, (consultado a 2 de Janeiro de 2014)

<http://www.sahistory.org.za/people/alexis-preller>, (consultado em Fevereiro de 2014)

http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Klee, (consultado em Fevereiro de 2014)

<http://www.artefacts.co.za/main/Buildings/archframes.php?archid=691>, (consultado em Fevereiro de 2014)

<http://www.infoescola.com/biografias/diego-rivera/>, (consultado a 24 de Outubro de 2014)

<http://yedaarouche.arteblog.com.br/902/Escola-de-Barbizon-a-natureza-sendo-o-mais-importante/>, (consultado a 25 de Outubro de 2014)

<http://definicion.de/trotskismo/>, (consultado a 26 de Outubro de 2014)

<http://civilizacoesafricanas.blogspot.pt/2010/04/macondes.html>, (consultado a 26 de Outubro de 2014)

<HTTP://ESPACILLIMITE.BLOGS.SAPO.PT/TAG/GEOMETRIA>, (consultado a 27 de Outubro de 2014)

<http://europawynd.blogspot.pt/2013/06/poem-by-paul-dormee.html>, (consultado a 3 de Novembro de 2014)

<http://www.sahistory.org.za/dated-event/alexis-preller-sa-visual-artist-dies>, (consultado a 3 de Novembro de 2014)

<http://www.artthrob.co.za/00jan/news.html#zungu>, (consultado a 28 de Novembro de 2014)

Este trabalho está escrito segundo o antigo acordo ortográfico.

As citações transcritas em português que são referentes a edições de língua estrangeira foram sujeitas a uma tradução livre pela autora da presente dissertação.

Fontes de Imagens

Capítulo 1 - Pancho Guedes

Imagem início de capítulo

GUEDES, P.; NGWENYA, M. et al. (2009). Vitruvius Mozambicanus, Museu Colecção Berardo.

1. **NEVES, J. M. (2013).** Encontro com Dori e Pancho Guedes, Edições Afrontamento, p. 49
2. **NEVES, J. M. (2013).** Encontro com Dori e Pancho Guedes, Edições Afrontamento, p. 49
3. Desenho da autora desta dissertação
4. http://www.architectural-review.com/Pictures/web/z/l/r/033-Lisbo_380.jpg
5. **NEVES, J. M. (2013).** Encontro com Dori e Pancho Guedes, Edições Afrontamento, p. 60
6. **MOLA, F.Z.; SERRATS, M. (2010, Março).** Eduardo Souto Moura. Arquitecto, LOFT Publications, p. 84
7. **MOLA, F.Z.; SERRATS, M. (2010, Março).** Eduardo Souto Moura. Arquitecto, LOFT Publications, p. 84
8. **MOLA, F.Z.; SERRATS, M. (2010, Março).** Eduardo Souto Moura. Arquitecto, LOFT Publications, p. 89
9. **NEVES, J. M. (2013).** Encontro com Dori e Pancho Guedes, Edições Afrontamento, p. 56
10. <http://www.gizmoweb.org/wp-content/uploads/2011/01/aeroplane-house-1024x820.jpg>
11. **GUEDES, P.; NGWENYA, M. et al. (2009).** Vitruvius Mozambicanus, Museu Colecção Berardo, p. 34
12. **NEVES, J. M. (2013).** Encontro com Dori e Pancho Guedes, Edições Afrontamento, p. 57
13. **NEVES, J. M. (2013).** Encontro com Dori e Pancho Guedes, Edições Afrontamento, p. 59
14. http://classic-online.ru/uploads/000_picture/371200/371168.jpg
15. <http://abstractcritical.com/wp-content/uploads/2014/03/065.jpg>
16. **GUEDES, P. (2007).** Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações, Ordem dos Arquitectos, p.106 (edição em inglês)
17. **GUEDES, P.(2007).** Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações, Ordem dos Arquitectos, p.106 (edição em português)
18. **GUEDES, P.; NGWENYA, M. et al. (2009).** Vitruvius Mozambicanus, Museu Colecção

- Berardo, p. 79
19. <http://www.gizmoweb.org/wp-content/uploads/2011/01/pancho-cat002-copy.jpg>
 20. http://movingcities.org/wordpress/wp-content/photos/hgh_caa12/120412-hgh-Guedes_Leao_Que_Ri.jpg
 21. **GUEDES, P.; NGWENYA, M. et al. (2009).** Vitruvius Mozambicanus, Museu Coleção Berardo, p. 256
 22. <http://www.guedes.info/apcontfram.htm>
 23. <http://www.rupturasilenciosa.com/Edificio-Franjinhas>
 24. <http://payload.cargocollective.com/1/2/66424/1184845/F.jpg>
 25. **NEVES, J. M. (2013).** Encontro com Dori e Pancho Guedes, Edições Afrontamento, p. 40
 26. http://galeriadefotos.universia.com.br/uploads/2012_01_20_15_37_021.jpg
 27. <http://alexandrajoamartins.files.wordpress.com/2011/04/alvaro-de-campos.jpg>
 28. <https://delagoabayworld.files.wordpress.com/2012/05/fb-helena-dalpoim-malangatana-anos-60-foto-de-pancho-guedes.jpg>
 29. **NEVES, J. M. (2013).** Encontro com Dori e Pancho Guedes, Edições Afrontamento, p. 62
 30. **NEVES, J. M. (2013).** Encontro com Dori e Pancho Guedes, Edições Afrontamento, p. 63
 31. **COSTA, A. (2013).** Arte em Moçambique - Entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004), Babel, Lisboa, p. 236
 32. **COSTA, A. (2013).** Arte em Moçambique - Entre a construção da nação e o mundo sem fronteiras (1932-2004), Babel, Lisboa, p. 245
 33. **NEVES, J. M. (2013).** Encontro com Dori e Pancho Guedes, Edições Afrontamento, p. 62
 34. Foto tirada pelo autor desta dissertação, Londres 2014
 35. Foto tirada pelo autor desta dissertação, Londres 2014
 36. http://graphichug.com/plenty/wp-content/uploads/2010/04/arch_2.jpg
 37. <http://2.bp.blogspot.com/NvpDmli15CA/UeiXJxhNtJI/AAAAAAAAAAdc/3Mk2g0pJJA8/s1600/Masp.jpg>

Capítulo 2 - Nadir Afonso

Imagem início de capítulo

AFONSO, N. (1990, Novembro). Da vida à obra de Nadir Afonso, Bertrand Editora

<http://www.nadirafonso.com/fundacao/>

1. **CEPEDA, J.** (2013, Agosto). Nadir Afonso, Arquitecto, Caledoscópio, p.18
2. **CEPEDA, J.** (2013, Agosto). Nadir Afonso, Arquitecto, Caledoscópio, p.19
3. **CEPEDA, J.** (2013, Agosto). Nadir Afonso, Arquitecto, Caledoscópio, p.34
4. http://c9.quickcachr.fotos.sapo.pt/i/B9e117a0c/13888760_T6Iic.jpeg
5. Desenho da autora desta dissertação
6. **AFONSO, N.** (2003, Outubro). Da Intuição Artística ao Raciocínio Estético, Chaves Ferreira – Publicações, S.A, p. 6
7. http://c5.quickcachr.fotos.sapo.pt/i/B9112e2f9/14224057_f2CFo.jpeg
8. <http://www.nadirafonso.com/wp-content/gallery/pre-geometrismo/PG4.jpg>
9. <http://www.nadirafonso.com/wp-content/gallery/periodo-perspectico/PP5.jpg>
10. http://www.nadirafonso.com/wp-content/gallery/espacillimite/34563_1.jpg
11. http://www.nadirafonso.com/wp-content/gallery/espacillimite/espacillimitei-1958-oleo-sobre-tela_0.jpg
12. **NEVES, J. M.** (2013). Encontro com Dori e Pancho Guedes, Edições Afrontamento, p. 58
13. **AFONSO, N.** (1990, Novembro). Da vida à obra de Nadir Afonso, Bertrand Editora, p.208
14. <http://www.nadirafonso.com/wp-content/gallery/primeira-modernidade/PM7.jpg>
15. <http://www.nadirafonso.com/wp-content/gallery/primeira-modernidade/PM4.jpg>
16. http://c7.quickcachr.fotos.sapo.pt/i/B9712c853/13827862_coKz8.jpeg
17. http://c6.quickcachr.fotos.sapo.pt/i/Bf506b336/8720303_nzfmg.jpeg

Capítulo 3 - Le Corbusier

Imagem início de capítulo

<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=11&sysLanguage=en-en&sysParentId=11&sysParentName=home&clearQuery=1>

<http://miguelmartindesign.com/blog/wp-content/uploads/2011/01/figure12.jpg>

<http://www.neermanfernand.com/images/corbu.jpg>

1. Desenho da autora desta dissertação
2. http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7027&sysLanguage=en-en&itemPos=81&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=107&sysParentName=&sysParentId=71
3. http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7054&sysLanguage=en-en&itemPos=7&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=107&sysParentName=&sysParentId=71
4. http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7063&sysLanguage=en-en&itemPos=15&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=107&sysParentName=&sysParentId=71
5. <http://spencersteele.files.wordpress.com/2010/03/safety-bicycle.jpg>
6. <http://www.angelfire.com/tx2/ecc/ind3.gif>
7. **COHEN, J. L.** (2005, Setembro). Le Corbusier: La planète comme chatier, Les Éditions Textuel, Paris, p. 60
8. <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6690&sysLanguage=en-en&itemPos=57&itemCount=300&sysParentId=15&sysParentName=>
9. <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6691&sysLanguage=en-en&itemPos=58&itemCount=300&sysParentId=15&sysParentName=>
10. <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6692&sysLanguage=en-en&itemPos=59&itemCount=300&sysParentId=15&sysParentName=>
11. <http://www.wolf3drs.altervista.org/Tesina/images/Cubismo/cubismo14.jpg>
12. <http://uploads8.wikiart.org/images/pablo-picasso/portrait-of-ambroise-vollard-1910.jpg>
13. <http://uploads1.wikiart.org/images/pablo-picasso/violin-1.jpg>
14. <http://www.artwallpaper.eu/Paintings/wp-content/uploads/2013/02/08/6077/Pablo-Picasso-Paintings-222.jpg>

15. **COHEN, J.; PAULY, D.; REICHLIN, B.** et al. (2013). *Le Corbusier's Secret Laboratory: From Painting to Architecture*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Germany, p.153
16. **COHEN, J.; PAULY, D.; REICHLIN, B.** et al. (2013). *Le Corbusier's Secret Laboratory: From Painting to Architecture*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Germany, p.150
17. **COHEN, J.; PAULY, D.; REICHLIN, B.** et al. (2013). *Le Corbusier's Secret Laboratory: From Painting to Architecture*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Germany, p.140
18. **COHEN, J.; PAULY, D.; REICHLIN, B.** et al. (2013). *Le Corbusier's Secret Laboratory: From Painting to Architecture*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Germany, p.141
19. **COHEN, J.; PAULY, D.; REICHLIN, B.** et al. (2013). *Le Corbusier's Secret Laboratory: From Painting to Architecture*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Germany, p.156
20. http://classconnection.s3.amazonaws.com/616/flashcards/1481616/jpg/villa_stein41336086905333.jpg
21. <http://images.lib.ncsu.edu/des/Size2/NCSULIB-1-NA/1295/104564.jpg>
22. **COHEN, J.; PAULY, D.; REICHLIN, B.** et al. (2013). *Le Corbusier's Secret Laboratory: From Painting to Architecture*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Germany, p.155
23. **COHEN, J.; PAULY, D.; REICHLIN, B.** et al. (2013). *Le Corbusier's Secret Laboratory: From Painting to Architecture*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Germany, p.170
24. http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7837&sysLanguage=en-en&itemPos=82&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=215&sysParentName=&sysParentId=65
25. Foto tirada pelo autor desta dissertação, Paris 2010
26. Foto tirada pelo autor desta dissertação, Paris 2010
27. http://www.ordiecole.com/corbusier_corseaux2.jpg
28. http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4445&sysLanguage=en-en&itemPos=72&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64

Capítulo 4 - Uma África Exuberante, Uma Matemática Incessante Num Modernismo de Vanguarda

1. http://waltzworldhistory.weebly.com/uploads/9/0/5/0/9050917/9278766_orig.jpg
2. **GUEDES, P.; NGWENYA, M.** et al. (2009). Vitruvius Mozambicanus, Museu Coleção Berardo, p. 52
3. **CEPEDA, J.** (2013, Agosto). Nadir Afonso, Arquitecto, Caledoscópio, p.162
4. **CEPEDA, J.** (2013, Agosto). Nadir Afonso, Arquitecto, Caledoscópio, p. 156
5. <http://espacillimite.blogs.sapo.pt/7929.html>
6. **AFONSO, N.** (2010). Nadir Afonso: arquitecto e pintor, no mundo: alguma obra pictórica e alguma bibliografia activa, Universidade Lusíada Editora, Lisboa, p. 37
7. **COHEN, J.; PAULY, D.; REICHLIN, B.** et al. (2013). Le Corbusier's Secret Laboratory: From Painting to Architecture, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Germany, p.184
8. **COHEN, J. L.** (2005, Setembro). Le Corbusier: La planète comme chatier, Les Éditions Textuel, Paris, p.123
9. http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6590&sysLanguage=en-en&itemPos=43&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=81&sysParentName=&sysParentId=69
10. **GUEDES, P.; NGWENYA, M.** et al. (2009). Vitruvius Mozambicanus, Museu Coleção Berardo, p.173
11. **COHEN, J.; PAULY, D.; REICHLIN, B.** et al. (2013). Le Corbusier's Secret Laboratory: From Painting to Architecture, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Germany, p.193