

O PARÊNTESES

As casas de Alcino Soutinho entre 1980 e 1990

THE PARENTHESIS

Alcino Soutinho's single-family houses
between 1980 and 1990

Ilídio Jorge Silva, arquiteto

Professor Auxiliar, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Fernando Pessoa
(ilidio@ufp.edu.pt)

RESUMO

As quatro moradias que Alcino Soutinho desenhou entre 1980 e 1990 são um vívido testemunho dum momento particular na sua carreira, em que o autor se desviou das escolhas estilísticas consensuais e seguras, e se entregou a explorações lúdicas da linguagem arquitetónica. Circunstâncias profissionais, económicas, políticas e culturais, inseridas entre o final da década de 1970 e o começo da de 1990, confluíram para permitir essa divagação, de que a Casa Filipe Grade [1980], a Pinto de Sousa [1984], a Joaquim Matias [1987] e a Carlos Vidal [1990] são uma ilustração no campo da residência unifamiliar.

Tendo Alcino Soutinho sempre (ou pelo menos a partir desse momento) desvalorizado as catalogações e teorizações estilísticas, a análise destas obras – cotejada com declarações do arquiteto e avaliações coetâneas do seu trabalho e das correntes do momento – revela quão claramente estes projetos incorporam o espírito do movimento pós-moderno, inclusive nessa própria e provocatória desconfiança sobre a validade concetual dos movimentos arquitetónicos.

Palavras-chave

Alcino Soutinho, habitação unifamiliar, 1980s, Pós-Modernismo

ABSTRACT

The four houses that Alcino Soutinho designed between 1980 and 1990 remain a vivid testimony of a particular moment in his career, during which the author veered away from safe and uncontroversial style options and embarked on a playful exploration of architectural language. Professional, economic, political and cultural circumstances, bracketed between the late 1970s and the beginning of the 1990s, converged to allow for such creative digression, of which the residences Filipe Grade [1980], Pinto de Sousa [1984], Joaquim Matias [1987] and Carlos Vidal [1990] are an illustration, in the field of single-family housing.

Even though Alcino Soutinho always (or at least from that moment on) dismissed the importance of stylistic labelling and the theoretical speculation that accompanies it, a close review of these designs – paired with his own statements and with contemporary appraisals of his work and of the tendencies of the time – reveals how clearly these houses embody the spirit of the post-modern trends, and not least of all for that very provocative intellectual scepticism about all architectural movements.

Keywords

Alcino Soutinho, single-family housing, 1980s, Post-Modernism

A obra de Alcino Soutinho tem um perfil evolutivo sumamente curioso. Nunca tendo deixado de exibir uma refinada sensibilidade para o espaço e o conforto, e de demonstrar uma mestria rara no manuseamento construtivo dos materiais, permaneceu consistentemente, ao longo de mais de meio século de atividade, em registos estilísticos seguros, relativamente consensuais e deliberadamente contidos, com a exceção indissfarçável do intervalo que permeia o fim da década de 1970 e o início da de 1990.

Há um fulgor distintivo, individualizado, lúdico, que se manifesta aí e apenas aí, como uma interjeição entre a serena discricção da sua longa prática anterior e subsequente.

Essa predominante consonância de discurso é tanto mais curiosa quanto o período formativo de Soutinho demonstra uma variedade e idiosincrasia de interesses que em tudo deixariam prever um percurso mais alternativo. Álvaro Siza Vieira, escrevendo sobre o arquiteto em 1987, assinala que, para além de um tirocínio múltiplo e estratégico (trabalhando com Januário Godinho, Arménio Losa, José Carlos Loureiro, João Andresen, Octávio Lixa Filgueiras e Fernando Távora), o leque de influências de Alcino goza do choque de aportações contraditórias – da redescoberta dos mestres do Movimento Moderno às novas sínteses de James Stirling, passando pela herança absorvida da vernacularidade – assim como de proximidades incomuns, de que destaca

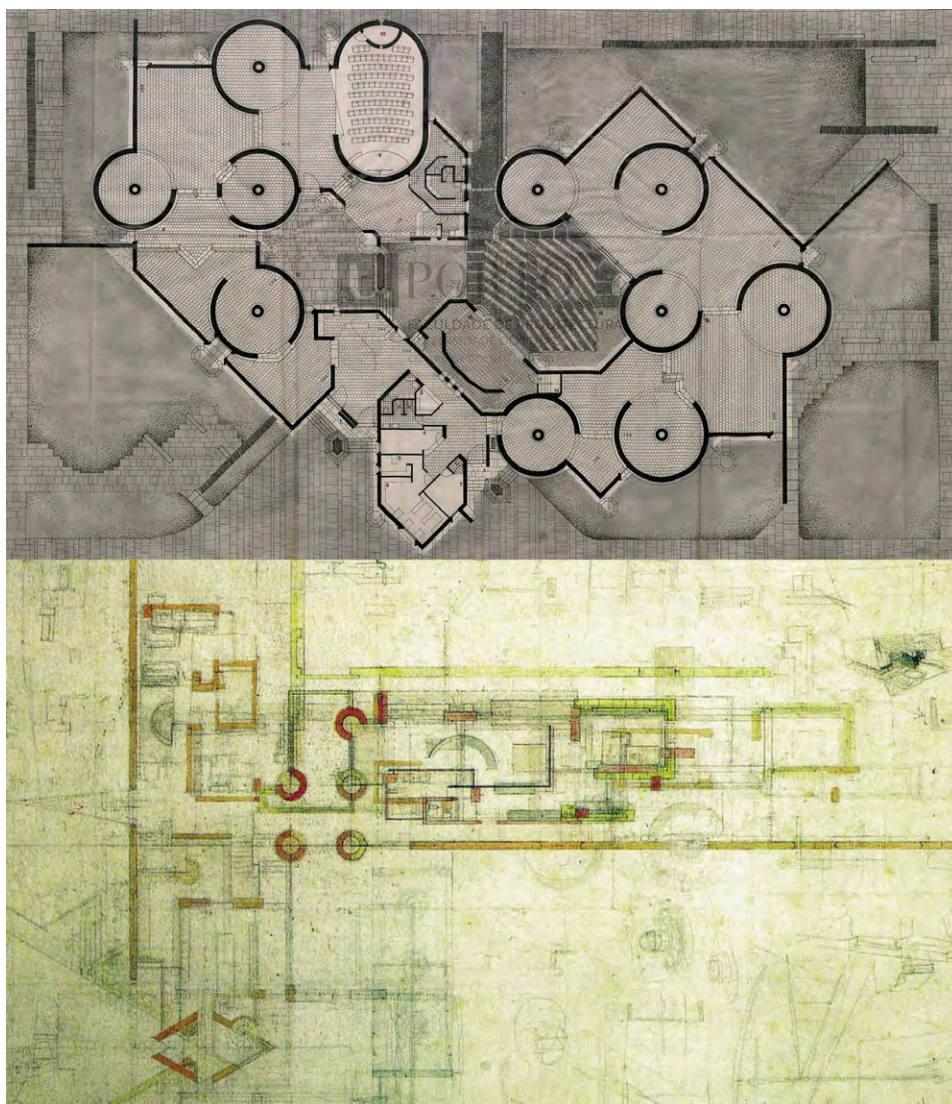


Figura 1. Alcino Soutinho, Centro de Artes Populares (1959), Carlo Scarpa, Villa Zoppas (1953). Fontes: Repositório Temático da Universidade do Porto; Los, 2002, p. 57.

os contactos italianos solidificados na sua viagem transalpina de 1961, que poucos profissionais portugueses teriam tido com a mesma variedade e intensidade. Siza refere Albini, Gardella, Belgioioso, Rogers e Nervi (Siza e Moura, 1987–1988), numa lista a que se deve acrescentar também Mario Ridolfi e Carlo Scarpa (Cremascoli, 2013, pp. 10–12).

Precisamente, o exercício projetual que encerra o seu curso académico, de um Centro de Artes Populares na zona do Campo Alegre, em 1959, parece antever essas experiências e prometer um caminho menos catalogável: Roberto Cremascoli (2013, pp. 10–11) vê nele um interesse por Frank Lloyd Wright (nomeadamente na sua obra tardia, como no caso da Casa David e Gladys Wright, de Phoenix, mais formalmente transgressiva), e o pressentimento de tendências italianas que florescerão na década seguinte. Uma dessas sintonias, que creio que seria de salientar, deteta-se na composição gráfica de diagonais e volumes cilíndricos, e remete-nos para Scarpa – por exemplo no, aliás muito wrightiano, conceito deste para a Villa Zoppas, de 1953 (Los, 2002, pp. 12–17, 56–57) – arquiteto de quem Soutinho fez questão de visitar várias realizações em 1961 (Cremascoli, 2013, p. 12).

E, no entanto, iniciada a sua carreira profissional, Alcino Soutinho parece ter-se instalado numa espécie de *aurora mediocritas*, num cultivado ponto médio entre posições fortes. Nuno Portas e Manuel Mendes, refletindo em 1991 sobre a arquitetura portuguesa entre os anos 1960 e 1980, colocam reveladoramente o percurso de Soutinho como estando *entre “la poetica dell’invenzione in Siza e la poetica dell’etica in Távora”*, e num *“collettivo dall’identità non lineare”* (Portas e Mendes, 1991, pp. 137–138). Mais tarde, e apesar de a década de 1980 ter alterado a forma como se olhava para ele, equidistâncias e afirmações pouco rígidas voltarão a ser lugares-comuns do discurso sobre Soutinho: Carlos Nuno Lacerda Lopes, já entrado este século, também escolhe sintomaticamente falar do seu perfil como *a meio caminho* entre as culturas arquitetónicas do Norte e do Sul, em Portugal, e de alguém que confortavelmente prefere um *“go with the flow”* (Lopes, 2012, pp. 12–13).

1. O INSTANTE DECISIVO

Que espoletou, portanto, o dissonante parêntesis dos anos oitenta do século XX, em que o arquiteto concebeu o conjunto de moradias que vamos analisar?

Quiçá fosse um fenómeno de autoconfiança, escorada na concentração muito próxima de uma série cumulativa de sucessos profissionais, que não o tinham até aí bafejado. Embora com gestações anteriores, dois projetos de Soutinho arrancam fisicamente em 1977: a adaptação do castelo de Vila Nova de Cerveira a Pousada Nacional de D. Dinis (Noé, 1992), e a reformulação de parte do convento de São Gonçalo de Amarante para Museu Municipal Amadeo Souza Cardoso (Sereno, *et al.*, 1994–2013). O primeiro estará concluído em 1982, tendo recebido o prémio *Europa Nostra* nesse ano, e o segundo, essencialmente rematado até 1987, será distinguido com o prémio AICA em 1984 (Moreira, 2020, vol. II, p. 3). Em muito curta sucessão, Alcino Soutinho vence também o concurso de 1979–1980 para os novos Paços de Concelho de Matosinhos, sendo-lhe o projeto adjudicado em 1981, edificado entre 1982 e 1987, e o arquiteto medalhado pelo Município, por mérito, em 1988 (C.M.M., *home page*).

De 1977 a 1982, por conseguinte, o arquiteto lida com três contextos de elevada sensibilidade, dois deles em preexistências históricas e o terceiro na definição duma centralidade urbana, em programas públicos que procuram a visibilidade. Tem ao mesmo tempo o reconhecimento institucional dum prémio internacional, e o reconhecimento pessoalizado dos media como autor, até por ser escolhido para edificar a “primeira obra institucional depois do vinte e cinco de Abril”, como ele destacará (Lopes, 2012, pp. 58–59).

Por outro lado, ou concomitantemente, essa dinâmica encontra-se com as mudanças sensíveis de contexto em Portugal, a partir do fim da década de 1970 e na década seguinte. Exatamente em 1977, o país pede a adesão à então Comunidade Económica Europeia, sinalizando o começo de um novo caminho político-económico, após as convulsões do processo revolucionário desencadeado em 1974; em 1979, a governação desloca-se para a direita, com a vitória da Aliança Democrática, à qual se sucedeu o Bloco Central, em 1983, para em 1985 ter início o longo consulado de Aníbal Ca-



Figura 2. Pousada de D. Dinis (1977–1982), Museu Amadeu Souza Cardoso (1977–1978), Câmara Municipal de Matosinhos (1981–1987). Fonte: SIPA in www.monumentos.gov.pt.

vaco Silva [Costa *et al.*, 2014, pp. 399, 402–404]. A abertura da economia portuguesa, a entrada dos fundos estruturais comunitários e a viragem mais claramente capitalista da governação, conduziram a um efeito globalmente positivo até ao começo da última década do século XX, de aproximação – nem que por vezes superficial – aos níveis de vida europeus e aos seus hábitos de consumo, de forte investimento em infraestruturas e do fortalecimento de um setor empresarial e de serviços, que adquirem visibilidade, mesmo que envolvendo apenas uma parte restrita da população [*idem*, pp. 426–428].

Com todas as suas limitações, essa foi uma época de otimismo, e largamente favorável a um incremento de possibilidades de trabalho para alguns arquitetos, pela encomenda pública e privada recapitalizada, e pela internacionalização de standards ocorrida [Portas e Mendes, 1991, pp. 30–32], conjuntura não alheia à faísca que deu ignição à década contrastante de Alcino Soutinho.

Por fim, a vincada inflexão estrutural portuguesa e o indifereçável ímpeto da carreira de Soutinho, sofrem ambos o influxo de uma mais larga alteração do *Zeitgeist*, que toma forma após a eleição de Margaret Thatcher, em 1979, no Reino Unido, e de Ronald Reagan em 1980, nos EUA, e o surgimento da vaga neoliberal que ambos promoveram até ao exato fim da década de 1980 [Costa *et al.*, 2014, pp. 400–401; Baudrillard, 1989, pp. 115–125]. A prosperidade, por mais desigual que tenha sido, e o culto individualista que a acompanharam, bem como o *ethos* cultural hedonista, *yuppie*, e aparentemente post-ideológico, enformaram a mentali-

dade ocidental do período em geral, e moldaram apetências arquitetónicas igualmente consumistas como a cultura prevalente [Portas e Mendes, 1991, pp. 35–36, 95; Klotz, 1988, pp. 425–433; Moix, 2010, pp. 10–16].

O percurso do Pós-Modernismo frutifica sob esse ambiente. É de notar que, embora projetos disruptores da ortodoxia funcionalista tenham surgido já no fim dos anos 1950, e que uma teoria articulada tenha emergido em meados da década seguinte – pelo menos com o *Complexity and Contradiction in Architecture*, de Robert Venturi e o *L'Architettura della Città*, de Aldo Rossi, ambos de 1966 –, uma consolidação da prática, nomeadamente através da adoção de códigos historicistas e formalistas ostensivos, só surge gradualmente durante os anos 1970. Essa concretização é sensível na Trienal de Milão, de 1973, por Rossi; por volta de 1975, em James Stirling; em 1977, para Venturi [Klotz, 1988, pp. 142–143, 164, 256, 377, 425].

Em Portugal, também, será com a entrada na década de 1980 que veremos chegar essa vertente mais fantasiosa, nomeadamente com o muito mediatizado complexo das Amoreiras (1981–1985), de Tomás Taveira [Portas e Mendes, 1991, p. 31].

2. QUATRO CASAS ENTRE 1980 E 1990

A moradia Filipe Grade, em Portimão (1980), é expressamente uma casa estival, meridional, mediterrânica, a que o arquiteto chamava “Agosto azul”, e que parece ter con-



Figura 3. Casa Filipe Grade, Portimão (1980); esboços de Alcino Soutinho. Fontes: www.elarafritzenwalden.tumblr.com, 2021; Moreira, 2020, vol. II, pp. 173, 174, 175.

cebido sob o efeito das impressões de uma viagem à Argélia [Moreira, 2020, vol. I, p. 71, e Laura Soutinho, *apud idem*, vol. II, p. 54].

No entanto, o afastamento de uma disciplina contextualista, de Regionalismo Crítico, é notório. Os volumes brancos, as açoteias, as chaminés, o pátio que centraliza a composição e as filtragens entre exterior e interior parecem nominalmente concordar com esse figurino, mas o caráter “algarvio” é aqui menos realista (ou crítico) e mais cenografado. A composição é tanto mais rígida, simétrica e submetida à forma pura do quadrado, como desvirtuada por uma torção que não tem referentes justificativos, e se joga na contradição – entre pisos, entre contornos reais e aparentes. Os pórticos (quase fachadas falsas) e as escadarias são teatrais, e objetos escultóricos, como a lareira, ou gestos pictóricos, como os paramentos azuis, aproximam-se do então conceito interdito de “decoração” [Klotz, 1988, pp. 11–16]. A distribuição espacial também parece trabalhar a antinomia entre o elementar (quartos, apoio funcional e zona social em blocos muito claros) e o cerimonial – nos per-

ursos tangenciais exteriores, em perspectiva acelerada, na *enfilade* entrecortada de pórticos da sala [cf. Moreira, 2020, vol. II, pp. 169–176, e Jorge Figueira, *apud idem*, vol. II, p. 70].

Refira-se que exemplos desta meridionalidade formalizada não são raros na época, aparecendo nomeadamente na obra de José Charters Monteiro (Casa do Casal Branco, Leiria, 1978–1985), João Nasi (Casa Cadel Sidários, Évora, 1980), e mesmo Eduardo Souto de Moura (Casa na Quinta do Lago, Loulé, 1985–1988), pesem embora as suas diferenças de tom [Portas e Mendes, 1991, pp. 139, 157, 165–166].

A Casa Pinto de Sousa, em Ofir, quatro anos depois, amplia ainda mais as distâncias à abordagem aaltiana que Soutinho usara serenamente até à década precedente. Não podemos agora definitivamente enquadrar esta casa sob nenhuma baliza regionalista, nem parece haver qualquer traço de abordagem contextual, a não ser que a encaremos como um piscar de olhos aos *chalets* balneares do litoral Noroeste, o que a colocaria, portanto, em terreno revivalista, e, no caso, de forma alguma rigorosa.



Figura 4. Casa do Casal Branco (1978–1985), Casa Cadel Sidários (1980), Casa na Quinta do Lago (1985–1988). Fonte: Portas e Mendes, 1991, pp. 139, 157, 166.



Figura 5. Casa Pinto de Sousa, Ofir (1984). Fontes: Opus Incertum, 1990, pp. 120–121; Moreira, 2020, vol. II, pp. 182, 184, 186.

Desprende-se dela, discutivelmente, uma alusão fantasiosa que roça a *Art Déco*, como já foi notado – Roberto Cremascoli (2013, p. 16) alude a uma “atmosfera à Grande Gatsby” e a semelhanças à Casa de Serralves, e Jorge Figueira [apud Moreira, 2020, vol. II, pp. 67 e 68] fala de “um sabor quase *retro* que podia ser dos anos 20 ou 30”. A *Art Déco* é ademais uma inclinação estilística que, se não a associamos forçosamente ao período, era realçada por analistas coetâneos (desde logo Klotz, 1988, pp. 77, 191, 327, 433; mas também Frampton, 2003, pp. 355, 373, que, recordemos, atualizara a sua história crítica, originalmente de 1980, em 1991 – *idem*, p. VIII).

Na realidade, a face meridional da residência, formalista – estritamente simétrica e composta num arruobo classicista de porticado, *piano nobile* e ático (incluindo as triplas chaminés centralizadas, em acrotério escultórico) – e tratando a superfície em paramentos lisos, rebocados em rosa no exterior e capeados a mármore no interior, parece realmente evocar a figura da *villa*, como bem identifica Roberto Cremascoli (2013, p. 15), e fazer jus à italo-filia de Soutinho (Luca Dubini e João Rapagão apud Moreira, 2020, vol. II, pp. 78, 83). A composição do alçado suporta uma certa reverberação paladiana, que, recordemos, reaparecera na década de 1970 em vários arquitetos do Norte de Itália, e muito expressamente na obra então popular da dupla suíça Bruno Reichlin e Fabio Reinhart, colaboradores de Aldo Rossi e por ele divulgados na Trienal de Milão de 1973 (Klotz, 1988, pp. 277–284; Frampton, 2003, p. 359).

A fachada Sul, no entanto, é apenas – literal e figurativamente – um dos lados do partido arquitetónico. O obje-

to regular e axial que enuncia, e que parece prolongar-se por uma planimetria simétrica de paredes transversais, desfaz-se inequivocamente imediatamente a seguir – ao atravessarmos a casa vão surgindo elementos assimétricos e não ortogonais, começando desde logo pela lareira de canto do espaço central da sala de jantar. O conjunto vai assim de simétrico a assimétrico, dos ângulos retos às oblíquas, de paralelepípedo a articulado, de monumental a modesto, de solene a pragmático, de social a funcional, entre a frontaria e o tardoz. Curiosamente, ou nem por isso (considerando as múltiplas ambiguidades deliberadas aqui presentes), essa “frente” tão “clássica” não está claramente orientada para a rua principal ou o portão do jardim, nem faceia o acesso principal automóvel, acentuando as contradições lúdicas do desenho.

Ilações de um trabalho sobre a herança de Adolf Loos têm sido repetidas a propósito da casa Pinto de Sousa (Jorge Figueira e João Rapagão apud Moreira, 2020, vol. II, pp. 70, 83). Aplicáveis aos projetos posteriores, como veremos, é difícil conciliá-las com o que encontramos em Ofir; a limpeza neutra do *Bekleidung* defendida por Loos, bem como a complexidade compositiva, planimétrica e altimetricamente, da prática do *Raumplan*, não se encontram aqui (cf. Frampton, 2003, pp. 107–109, e Sarnitz, 2009, pp. 12–13, 29). Mais fácil seria ver as analogias com a Casa Vanna Venturi, nas incongruências entre “fachada” e “traseiras”, entre formalismo e praticidade, e nas transgressões da cor, do detalhe historicista, e das calculadas ingenuidades populistas (cf. Venturi, 2002, pp. 118–119; Klotz, 1988, pp. 145–146).

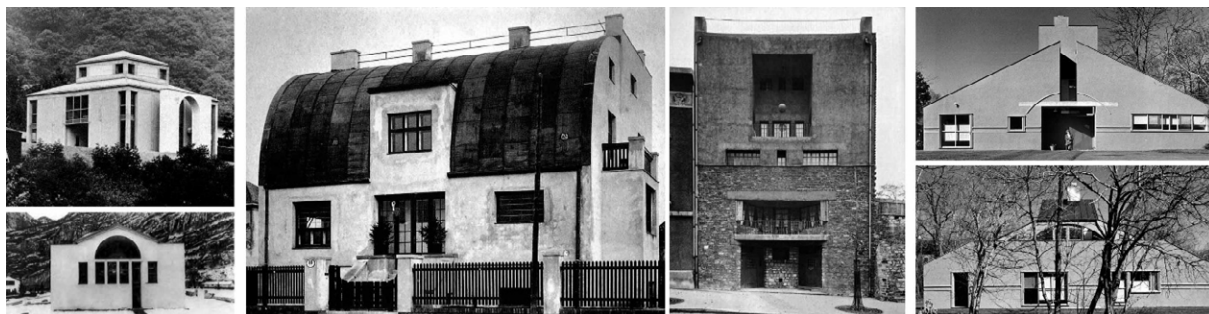


Figura 6. De cima para baixo, da esquerda para a direita: Bruno Reichlin e Fabio Reinhart, Casa Tonini (1972-1974) e Villa Sartori (1975-1977); Adolf Loos, Casas Steiner (1910) e Tristan Tzara (1926); Robert Venturi, Casa Vanna Venturi (1960-1962; frente e tardoz). Fontes: Frampton, 2003, p. 359; Klotz, 1988, p. 284; Sarnitz, 2009, pp. 42, 60.

De facto, a residência que Alcino Soutinho delineou para Joaquim Matias no Barreiro, em 1987, mais facilmente suporta afinidades com Loos, pelo menos no seu alçado para a avenida Bento Gonçalves, que parece cruzar o formato icónico, em "T" invertido, da fachada da Casa Steiner, com o recuado em "saguão externo" da Casa Tristan Tzara, e de alguma forma ecoar a segura volumétrica e a contrastante complexidade de divisões e cotas que caracterizaram o método de composição do arquiteto austríaco (temas que também tinham surgido coetaneamente na obra de Álvaro Siza – AAVV., 1990, pp. 115-120).

Soutinho espraia-se, no entanto, nos jogos de contradições que já fomos percorrendo acima: a ortogonalidade e a axialidade são imediatamente negadas (pela obliquidade da fachada, pelo embasamento que vai de reto a curvo, pelo hall de entrada que afunila), e a clareza de corpos é perturbada pelo contorno irregular (para não dizer "torto") do volume

saliente superior; de forma análoga, o gesto aparentemente abstrato da silhueta exterior da casa está em tensão com a obediência a alinhamentos das pré-existências confrontantes, ou com a "portugalidade" da dicotomia de embasamento pétreo e parede caiada. Iguais embates existem entre um sublinhado rigor geométrico e entorses indistigáveis, que se veem por exemplo nos pilares/columnas, que aparecem afirmadamente isentos no espaço e em aparente simetria (até forçando um desbaste à largura de uma escada de tiro), mas não seguem afinal uma retícula regular, nem alinham perfeitamente com as saliências e reentrâncias do contorno edificado. Alguns apontamentos aqui parecem aliás diretamente humorísticos, da lareira relegada para um canto e inserida em ângulo agudo, em conflito com a elevada formalidade da sala, ao "olho" que permite espreitar da cozinha para a rua (e quiçá faça uma "piscadela" ao rasgamento na platibanda do contemporâneo *Bonjour Tristesse*, de Álvaro Siza), passando pelo óculo traseiro



Figura 7. Casa Joaquim Matias, Barreiro (1987). Fontes: Moreira, 2020, vol. II, pp. 198, 201; www.earthgoogle.com.

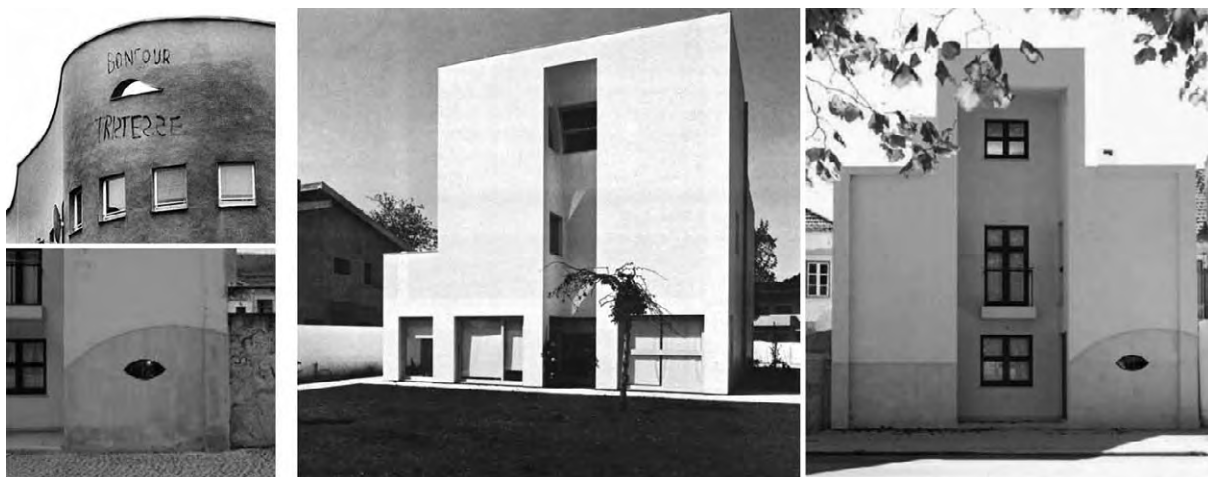


Figura 8. Álvaro Siza e Alcino Soutinho: vãos no edifício da Schlesisches Tor (1980–1984) e na Casa Joaquim Matias; volumetria da Casa Avelino Duarte (1981–1985) e da Casa Joaquim Matias. Fontes: Moreira, 2020, vol. I, pp. 78–79, e vol. II, p. 201; www.architectuul.com; ARAV., 1990, p. 118.

do piso superior, central e circular, que parece toscamente amputado pela cobertura.

Em 1990, enfim, Alcino Soutinho concebe uma vivenda para Carlos Vidal, em Albergaria-a-Velha, onde sintetiza – ou recombina – o paladianismo *Art Déco* da casa de Ofir com as sugestões loosianas da moradia no Barreiro. Reencontramos a frente em “T” invertido e o recôncavo fenestrado desta última, assim como as simetrias pesadas e arroubos decorativos da mais antiga (o cor-de-rosa, as transparências quadriculadas das caixilharias interiores exteriores, as chaminés com ritmos escultóricos).

O pátio fechado em *impluvium*, no centro da massa construída (“pompeiano”, como lhe chama Luca Dubini, também o associando a Aldo Rossi – *apud* Moreira, 2020, vol. II, p. 77), ou a escada cenográfica escavada no eixo mediatriz da sala, têm um espírito maneirista (como o tem o aspeto de bloco

encerrado, que lhe mereceu o epíteto de *Bunker* – Moreira, 2020, vol. II, p. 80). Igualmente subversivas dos códigos arquitetónicos são as palas oblíquas que *emolduram* as janelas altas (mais do que funcionalmente as resguardando, até porque aparecem em vãos a Norte, Nascente e Poente, mas não a Sul), ou o “corte à faca” do topo do corpo vertical do alçado principal, mantendo o registo de um certo humor de linguagem.

Da mesma maneira, lúdica e ligeira é a postura com que o arquiteto se apresenta, convencendo os clientes a aceitar a caprichosa escada traseira, *expressamente* como um adorno (“um penduricalho num casaco”), contra os argumentos funcionais e apesar da oposição da dona da casa, embora aceite placidamente outras definições e alterações (Moreira, 2020, vol. II, pp. 124–125; ver similar atitude no testemunho de João Pinto de Sousa, *idem*, vol. II, pp. 117–118).



Figura 9. Casa Carlos Vidal, Albergaria-a-Velha (1990). Fonte: Moreira, 2020, vol. II, pp. 208, 211, 212, 216.



Figura 10. Maneirismo e Aldo Rossi: escadas constritivas (Biblioteca Laurenziana, 1519; Monumento ai Partigiani, 1965) e pátios claustrofóbicos (Loggiato degli Uffizi, 1560; Scuola Elementare De Amicis, 1969). Fontes: Sailko in www.commons.wikimedia.org; www.facebook/i2a.ch.com; Michelle Maria in www.commons.wikimedia.org; www.fondazionealdorossi.org.

Seja como for, encerrados os anos oitenta, já é notória uma contenção dos excessos de *verve*. As contradições entre a simetria e assimetria são muito mais discretas, o contraste entre a frente (“vertical” e “alta”) e as traseiras (“horizontais” e “baixas”) é mais subtil, e os desvios à ortogonalidade desapareceram quase por completo (quando muito presentes nas janelas laterais, que se inclinam para fora, acompanhando as palas/molduras).

O ciclo fechou-se. É o que esta sucessão de residências evidencia e é o que encontramos noutras esferas da produção do arquiteto. Em dois projetos igualmente de 1990, a sede no Porto do Banco Fonsecas e Burnay e as instalações do Departamento de Química da Universidade de Aveiro, encomendas prestigiantes e de grande visibilidade, já não parece haver sinais do humor que Soutinho exibira em similares oportunidades, um decénio antes – basta comparar o edifício universitário referido com o seu congénere e vizinho Departamento de Engenharia Cerâmica

e do Vidro, que lhe saíra das mãos um par de anos antes, para vermos o gradual mas nítido regresso à conformidade (Moreira, 2020, vol. II, pp. 18–19; Arroteias, *Portas e Toussaint*, 2000, pp. 56–65).

3. UMA CERTA PÓS-MODERNIDADE

Escrevendo “no calor do momento”, em 1988 – e, portanto, pronunciando-se ao tempo em que esta série de moradias de Alcino Soutinho viu a luz do dia –, Heinrich Klotz resumiu, no epílogo da sua *History of Postmodern Architecture* (1988, p. 421), as dez características definidoras e transversais dessa arquitetura:

1. que a regionalidade substituíra a internacionalidade;
2. que a representação ficcional e figurativa se sobrepujara à abstração geométrica;



Figura 11. Departamento de Engenharia Cerâmica e do Vidro (1988), Departamento de Química (1990), Aveiro; Banco Fonsecas & Burnay (1990), Porto. Fontes: www.litoral magazine.com, 2016; Rui Morais de Sousa, 2000; Luís Ferreira Alves, 2013.

3. que o edifício passara a ser visto como obra de arte, como algo do domínio do ilusório, e não exclusivamente em termos de cumprir funções;
4. que uma multiplicidade de significados tomara o lugar do valor simbólico da máquina e da construção;
5. que a poesia e a imaginação suplantaram a ideia de progresso e utopia tecnológica;
6. que a improvisação, a espontaneidade, a disrupção e a imperfeição, como sinais vitalistas, tinham triunfado sobre a dinâmica do contínuo melhoramento dos instrumentos e técnicas;
7. que contrariamente à Modernidade, que se desembaraçara da História e fizera da arquitetura uma função objetiva do presente, a Postmodernidade recuperara a memória e explorava o passado num processo de ironia;
8. que uma atitude de compromisso relativista (envolvendo o histórico, o regional, o topológico) tinha afastado a postura heroica da validade universal das formas geométricas;
9. que um pluralismo de vocabulários com alusões referenciais destronara o ambiente dum estilo dominante, estritamente autorreferencial;
10. que em vez de proclamar a adesão estrita da arquitetura à vida, emergira um distanciamento estético em relação a ela.¹

É possível ainda compactar este conjunto de constatações em quatro dimensões interrelacionadas. No domínio da atitude, há uma linha temática que sublinha o individual e específico em relação ao universal (características 1 e 8), e que podemos fazer acompanhar por um conjunto de asserções que privilegiam um realismo circunstancial, um pragmatismo não dogmático (características 6 e 10); no campo da

linguagem, por sua vez, realça-se ao mesmo tempo uma tendência para uma expressão figuracional, que releva da fantasia e da ilusão, isto é, do cenográfico (características 2, 3, 4 e 5), e um vocabulário lúdico que recupera a memória e referencia a história (características 7 e 9). Em síntese, individualismo/idiossincrasia, empirismo/populismo, cenografia/humor e alusão/ecletismo.

Todas estas dimensões estão presentes no conjunto de obras deste *parêntesis* que percorremos. As especificidades locais (a meridionalidade da Casa Filipe Grade, o espírito balnear da Pinto Sousa, e mesmo o *Bunker* defensivo no loteamento anónimo, para Carlos Vidal), assim como a relativização do desenho face aos desejos do cliente (que Soutinho sempre fez gala de tanto respeitar como contornar); a deliberada imperfeição (da “casa ao canto do terreno” e as “traseiras desarrumadas”, em Ofir, aos desalinhamentos e distorções, no Barreiro) e o imediatismo calculado (as lareiras tanto enfáticas, como relegadas para fora do centro, a ausência geral de verismos tectónicos). No domínio expressivo, ali está a cenografia – tanto no figurativismo arquitetónico dos porticados ou das escadas cerimoniais, como na formulação artística das opções cromáticas e da composição da fachada (e da fachada falsa) como fim em si – e o humor, no contraste de significados (a casa “monumental” e “doméstica” de Ofir, a afirmação abstrata e contextualista do Barreiro), ou no lirismo argelino da Casa Filipe Grade e nas fantasias (o “olho” *voyeur*) da Casa Joaquim Matias. Por fim, linguisticamente, o arquiteto joga com alusões (tanto arquétipos como ideias-feitas: a casa-pátio e a *villa*, o pátio/açoteia/*impluvium*/saguão) e ecoa, múltipla e simultaneamente, dialetos com ilações históricas (a vernacularidade, o classicismo, a *Art Déco*). Nesta amostra podemos mesmo considerar que Soutinho se encontra no *ecletismo radical* que Charles Jencks prescrevia (*apud* Klotz, 1988, pp. 43, 129), e que o faz dentro do próprio campo das subcorrentes pós-modernas, conseguindo tanto tocar as contradições *pop* venturianas, como o idealismo compositivo dos Racionalistas italianos e ticinenses.

No final de contas, Alcino Soutinho foi sumamente pós-moderno, nestas obras e nesta década exibicionista, e mesmo durante a pacificação que se lhe seguiu, por esse misto provocador de bonomia e niilismo que se tornou um traço de

¹ Tradução minha, com elipses parciais aos comentários do autor.

discurso nele, de *boutade* em *boutade*: as casas, como tipologia, não tinham nada de transcendente, nem havia nelas muito que inovar, bastando seguir a arquitetura corrente (Lopes, 2012, pp. 26–27), e a “polêmica em torno do que vagamente se chama de pós-modernismo” é um tópico irrelevante em Portugal [apud Siza e Moura, 1987–1988].

A iconoclastia, aliás, estendia-se a toda e qualquer discussão ético-estilística e varria inclusive, retrospectivamente, o seu início de carreira – ele “nunca” estivera na arquitetura neo-vernacular que surgira após o *Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal*, a dialética povo/arquiteto do SAAL era um mito, e a Escola do Porto não fora senão uma espontânea cumplicidade estética, produto simples das inclinações de gosto de um grupo de autores com proximidades afetivas (Lopes, 2012, pp. 19, 24).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV.** (1990). *Alvaro Siza: profesión poética – profesión poética*. Gustavo Gili.
- Arroteia, J., Portas, N. e Toussaint, M.** (2000). *Universidade de Aveiro. Arquitectura e Urbanismo./University of Aveiro. Architecture and Urbanism*. White & Blue.
- Baudrillard, J.** (1989). *América*. João Azevedo – Editor.
- Câmara Municipal de Matosinhos** (2021). *Homepage*. <http://www.cm-matosinhos.pt>
- Costa, L. F., Lains, P., e Miranda, S. M.** (2014). *História económica de Portugal: 1143–2010*. A Esfera dos Livros.
- Cremascoli, R.** (2013). *Alcino Soutinho*. Verso da História.
- Frampton, K.** (2003). *História crítica da arquitetura moderna*. Martins Fontes.
- Klotz, H.** (1988). *The history of postmodern architecture*. MIT Press.
- Lopes, C. N. L.** (2012). *Arquitectura e modos de habitar: conversas com arquitectos*. Alcino Soutinho (Vol. IV). CIAMH.
- Los, S.** (2002). *Carlo Scarpa*. Taschen.
- Moix, L.** (2010). *Arquitectura milagrosa: hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*. Anagrama.
- Moreira, A. R.** (2020). *As Casas de Alcino Soutinho: estudo das habitações unifamiliares entre 1963 a 2003*. [Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Fernando Pessoa]. Repositório Institucional da Universidade Fernando Pessoa. <http://hdl.handle.net/10284/8693>
- Noé, P.** (1992). Castelo de Vila Nova de Cerveira. In S.I.P.A./I.H.R.U. [ed.]. *Inventário do Património Arquitectónico*. Direção Geral do Património Cultural. <http://www.monumentos.gov.pt>
- Opus Incertum** (1990). *Architectures à Porto*. Pierre Mardaga.
- Portas, N.; Mendes, M.** (1991). *Portogallo: Architettura, gli ultimi vent'anni*. Electa.
- Sarnitz, A.** (2009). *Adolf Loos – 1870–1933: Arquitecto, Crítico Cultural, Dândi*. Taschen.
- Sereno, I., Santos, J., Gonçalves, J., Filipe, A.** (1994–2013). Convento de São Gonçalo de Amarante / Câmara Municipal de Amarante / Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso. In S.I.P.A./I.H.R.U. [ed.]. *Inventário do Património Arquitectónico*. Direção Geral do Património Cultural. <http://www.monumentos.gov.pt>
- Siza, A. e Moura, E. S.** (1987–1988). *Alcino Soutinho, uma obra*. Casa de Serralves.
- Venturi, R.** (2002). *Complexity and Contradiction in Architecture*. Museum of Modern Art of New York.