

ARQUITECTURA RETROACTIVA E BARROCO IDEOLÓGICO O exemplo de Siza

Joana Couceiro

ESAD—IDEA
joanacouceiro@esad.pt

José Miguel Rodrigues

CEAU-FAUP
jrodrigues@arq.up.pt

RESUMO

Face ao impasse, hoje, da arquitectura contemporânea, propõe-se um regresso, retroactivo, aos valores da cidade e da arquitectura barrocas. Com base na análise crítica de três projectos de Siza, todos de 1980, procura-se reconstituir a tematização barroca do seu pensamento, a nosso ver, um aspecto central à compreensão da actualidade da sua obra hoje. Uma investigação como esta conduz, porém, a considerar uma distinção fundamental entre 'Barroco cronológico' e 'Barroco ideológico', em que o último permanece activo na contemporaneidade. Considerando a possibilidade da existência e persistência de uma ideia de barroco, sem tempo, procuraremos dar a ver como, afinal, arquitectura barroca e arquitectura contemporânea, embora distantes no tempo, são próximas na ideia que partilham de cidade, entendida enquanto artefacto colectivo. Assim, metodologicamente, defende-se um passo atrás face ao entusiasmo excessivo com o 'icónico' e o 'inérito' em arquitectura, que só se consubstanciará defendendo um desapego em relação à originalidade em arquitectura (a 'imaginação zero' de Siza). Sendo o tempo presente, neste aspecto, cremos, um logro oferecendo-nos edifícios na aparência todos distintos, competindo uns com os outros, mas, na prática, bastante idênticos, na repetição de 'estereótipos' desarticulados com a vida contemporânea, o que propomos é, em alternativa, o regresso a alguns fundamentos da disciplina que o tempo cronológico barroco inaugurou e que, a nosso ver, Siza continuou.

Palavras-chave: Arquitectura do quotidiano, Arquitectura para todos, Cidade Barroca, Lugares-comuns, Siza

Eixo temático: 9. Arquitectura como Afirmação Cultural

Introdução

Creemos que não se poderá compreender a nossa perspectiva em torno de Siza, sem antes esclarecermos o significado do termo ‘Barroco’, na arquitectura, uma ideia apressadamente encerrada em torno de alguns ‘clichés’ demasiado simplificadores e simplistas.¹

1. O que torna barroca a arquitectura?

A pedra-de-toque da teoria barroca desenvolvida por Severo Sarduy encontra-se, declaradamente, na sua invocação do termo “retombée” que ele, tentativamente, procurou descrever enquanto: “casualidade acrónica, isomorfia não contígua, ou consequência de algo que ainda não surgiu, parecido com algo que ainda não existe” (Sarduy, 1974: 9). Deve sublinhar-se o carácter prefigurativo, isto é, de projecto enquanto antecipação de um futuro que importa projectar, na invocação de Sarduy do galicismo “retombée”. Com vista à compreensão da posição do autor, propomos as seguintes possibilidades de tradução (evidentemente, mais ou menos literal): retomar; recaída; regresso; recidiva; ressonância; repercussão; reconstrução (crítica).

“Todo o texto sobre o barroco – adverte Sarduy – desenvolve-se considerando as origens da palavra ‘barroco’. Aqui criticando-a, este texto confirma essa mania, essa vertigem da génese que concede à filologia um saber excessivo e sublinha os seus limites logocêntricos. A natureza das coisas – supõe-se, ao proceder assim, que a têm – estaria substancialmente escrita, como um significado ainda que esquecido, presente nas palavras que as nomeiam: assim, do barroco persiste a imagem nodular da grande pérola irregular – do português ‘barroco’ –, o áspero conglomerado rochoso – do espanhol ‘berrueco’ e ‘barrocal’ –, e mais tarde, como que desmentindo esse carácter bruto, de matéria grosseira, sem acabamento, barroco aparece entre os joalheiros: invertendo a sua conotação primeira, deixará de designar o imediato e natural, pedra ou pérola, mas antes o elaborado e minucioso, o cinzelado, a aplicação do ourives. Discutíveis filiações posteriores insistem no sentido do rigor, da armação paciente: barroco, figura do silogismo – precisão da joelheria mental (...)”. (Sarduy, 1974: 15)² Sarduy adverte-nos, também, para o facto, bastante perturbador, dos estudiosos terem esgotado a história do barroco. “Denunciou-se pouco o preconceito persistente, mantido sobretudo pelo obscurantismo dos dicionários, que identifica o barroco com o bizarro, o excêntrico e até com o barato, sem excluir os seus avatares mais recentes de ‘camp’ e ‘kitsch’.” (Sarduy, 1974: 16)

Identificados os problemas, Sarduy propõe-nos, em alternativa, a compreensão da arte barroca a partir do impacto que as descobertas científicas tiveram nas actividades não científicas, designadamente, na arte e na arquitectura. A sua teoria propõe-nos, por isso, pares de cientistas-e-artistas: Copérnico e Ucello, Galileu e Cigoli, Galileu e Rafael, Galileu e Tasso. No entanto, no desenvolvimento desta ideia, que liga mundividência à criação artística, Sarduy forma um par em que, inesperadamente, contrapõe, não uma personagem, mas uma ideia colectiva: a ideia de cidade-barroca. De entre todos os aspectos do seu livro, dois em particular – 1) a ideia de “retombée”, entendida enquanto acção reflexa que permite avançar a partir de uma ressonância ou de um eco (Sarduy refere mesmo “câmara de eco”); e 2) a ideia de cidade-barroca enquanto artefacto anónimo de fabrico colectivo aberto à excepção e à regra, à diferença e à repetição – são elementos que, não só não se anulam, como se constituem, indispensáveis, permitindo-nos afirmar que o barroco na arquitectura tem que apontar para uma direcção que não se esgota no seu lugar-comum, paradoxal, de excentricidade inesperada.

2. Barroco cronológico ‘versus’ barroco ideológico

A cidade barroca não é, apenas, como muitos julgam: excessiva, festiva, exaltada, sobrecarregada, icónica, celebrativa, teatral e retórica, em suma, superlativa. Aliás, como a própria arquitectura barroca. Esta

¹ Os autores escrevem segundo o acordo ortográfico de 1973.

² Esta e as citações traduzidas que se seguem são da responsabilidade dos autores.

perspectiva, que defendemos, decorre do nosso entendimento, corroborado por vários autores, de dar a ver uma alternativa à arquitectura icónica do, assim chamado, ‘star system’, num certo sentido, e por causa do erro de paralaxe referido, nascida no cerne da ideia de barroco na arte que, retrospectivamente e com a lente certa, se mantém hoje bastante actual e operante.

Para se compreender o nosso ponto de vista será necessário, antes de mais, aceitar uma divisão terminológica e conceptual basilar ao entendimento da ‘actualidade do Barroco’ hoje.³ Esta divisão encontra resistências, designadamente, no domínio da Historiografia e estudos científicos alicerçados em determinadas metodologias muito arreigadas de certos sectores das ciências, ditas, sociais e humanas. Nestes contextos, a cronologia e a geografia – ‘o mito do contexto’ de Karl Popper (1996) , parecem de tal modo balizar os termos da discussão que, quem em alternativa pretende contextualizar a acção do presente com o pensamento passado, ou de outra geografia distante, é imediatamente acusado de estar a pretender comparar o incomparável, crítica, em geral, acompanhada da suspeita de pouco cientificismo ou, ao contrário, de tendência ‘ensaística’ pouco fundamentada e apenas opinativa (o que diria Montaigne desta crítica? – poder-se-ia sempre contra-argumentar).

É verdade que a arte barroca dá os primeiros passos no final do século XVI (o século do maneirismo), desenvolve-se, com grande fulgor, durante todo o século XVII e prolonga-se, com cada vez maior estabilidade criativa, durante todo o século XVIII, pelo menos até ao ano da morte de J.S. Bach (1750), isto é, até ao ‘canto do cisne’ barroco que, se tivéssemos de lhe determinar a data e o local de morte, indicáramos 1789: o ano da Revolução Francesa. O ‘Rocaille’ que já se havia iniciado, e que se lhe segue, é já outra coisa distinta cuja leitura em continuidade destes dois movimentos artísticos não ajuda a compreender. A esta leitura cronológica da História, com a identificação de balizas cronológicas a que corresponde, depois, um mundo formal mais ou menos preciso (com muitas recidivas ou reincidências), chamaremos ‘barroco cronológico’. Não fosse a determinação do surgimento e da morte barrocas, e esta acepção do termo ‘barroco’ poderia ser considerada científica no sentido matemático do termo. Por outro lado, na nossa perspectiva, e de vários autores, antes de nós, o barroco enquanto ideia vem de trás, isto é, tem presença marcada em momentos passados da História e reclama acrescentamento na contemporaneidade, permanecendo uma ideia válida a partir da qual é possível continuar a trabalhar hoje. A esta segunda acepção do termo chamaremos ‘barroco ideológico’ como forma de sublinhar o carácter nuclear da ‘ideia’, em detrimento da cronologia, geografia e formas (estritas) de que se revestiria. Significativamente, esta perspectiva – que naturalmente é muito mais operativa para arquitectos, como nós, para quem a experiência da arquitectura passada é tudo o que temos, mas, também, tudo o que precisamos para continuar a trabalhar hoje na ‘profissão poética’ da arquitectura – encontra eco muito relevante na Historiografia em sectores determinados, a saber:

– Henri Focillon (e a sua leitura assente na ideia de ‘famílias’, não de sangue, mas ‘espirituais’) que influenciou muitíssimo as teses de George Kubler (e a sua ‘forma do tempo’) que, por sua vez, era próximo de Robert Smith (estudioso das arquitecturas portuguesas e brasileiras, pioneiro no estudo em torno de um arquitecto ímpar no espectro da arquitectura portuguesa no norte de Portugal, renomeado, aportuguesadamente, Nicolau Nasoni);

– Jacob Burckhardt (e a sua defesa do ‘ensaio’ e do ‘estilo’ na escrita crítica da História da Arte), que foi uma influência para Aby Warburg (com a sua ‘lei da boa vizinhança’ dos livros numa biblioteca contrariando todas as arrumações científico-indexadas a favor da relação ‘ideológica’ entre os livros e os seus autores), por sua vez, professor de Heinrich Wölfflin, mais tarde herdeiro da sua posição na Universidade de Basel, e que é autor de obras tão importantes como: Renascença e Barroco (1928) e Conceitos Fundamentais da História da Arte (1932); mais tarde, autores como Ernst Gombrich, Erwin Panofsky, Ernst Cassirer, Walter Benjamin, Carlo

³ Eduardo Souto de Moura, Conferências dos Clérigos, Porto, 28.05.2015.

Ginzburg, Georges Didi-Huberman et al referem a importância de Warburg no seu pensamento; Ernst Gombrich e Erwin Panofsky admitem, concomitantemente, a influência de Wöflin.

Se admitirmos esta distinção de fundo entre ‘barroco cronológico’ e ‘barroco ideológico’, a nossa leitura da História da Arquitectura não fica incólume, dado que, por um lado, algumas obras cronologicamente barrocas, por razões ideológicas, não se enquadram na ideia de barroco sem tempo, ao mesmo tempo que, por outro lado, certas obras aquém dos limites estritos da cronologia barroca são, por direito próprio, reintegráveis a partir de uma leitura à luz da ideia acrónica de barroco.

Só assim se compreende a deliberada presença simultânea de Aleijadinho e Lucio Costa, no *Brazil Builds* (1943), ou do Solar de Bertandos lado-a-lado com a casa de um camponês, no *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* (1961). Trata-se da percepção de que as formas passadas (Aleijadinho) encontram eco nas formas do então presente (Lucio Costa), tanto quanto a arquitectura erudita (o Solar de Bertandos), na casa popular de um camponês. Isto é, que na arquitectura os problemas podem ser os mesmos, independentemente da cronologia, da geografia e dos mundos formais (aqui incluídos todos os meios técnicos e materiais, pobres ou ricos, aristocráticos ou populares, eruditos ou vernáculos, etc.). Nesta linha de raciocínio, a própria ideia de barroco na arquitectura adquire um estatuto particular, já que a evidência que nos lega (na senda do seu interesse pelo contraditório e complexo, pelo ambíguo e paradoxal) revela como uma das suas conquistas é, justamente, o reconhecimento das nuances da vida humana na expressão artística e na construção arquitectónica desse artefacto colectivo que constitui a cidade e o território. A cidade barroca é tanto a cidade da arquitectura anónima e repetida, do dia-a-dia, quanto a cidade celebrativa, única e irrepitível, do eventual e efémero. É a construção da dupla brechtiana da ‘regra’ e da ‘excepção’. É a diferença e a repetição, ou a ‘Dobra’ deleuziana de Leibniz e o Barroco (Deleuze, 2012). A arquitectura barroca e as suas cidades representam o auge desta descoberta simples de como, na ‘arquitectura da cidade’, a diferença só se afirma pela sua excepcionalidade, no seio da repetição que o quotidiano exige. O tempo festivo precisa do tempo ordinário, no calendário litúrgico tanto quanto na vida urbana. Por isso, o que propomos é um regresso retroactivo aos valores da cidade e da arquitectura barrocas, um passo atrás face ao entusiasmo excessivo com o icónico, que só se consubstanciará defendendo um desapego enorme pela originalidade em arquitectura (a ‘imaginação zero’ de Siza).

*

(Numa conferência proferida em 1990⁴, Siza explicou o seu processo criativo a partir de duas linhagens ou filões (ou, se se quiser, de duas linhas de força): uma em que a repetição era o principal recurso criativo (a esta dimensão do seu trabalho, Siza deu o significativo mote de que “repetir nunca é repetir”); outra em que a procura do singular e individual convoca a pesquisa de soluções novas para os problemas de sempre. Nos dois casos, retroactivo e reactivo, Siza repetia, sem receio: “Neste projecto há zero imaginação, imaginação zero!”, sublinhava.)

*

O tempo presente é, nesse aspecto, cremos, um logro. Edifícios na aparência todos distintos, competindo uns com os outros, mas, na prática, bastante idênticos na repetição de ‘estereótipos’ desarticulados com a vida contemporânea. O que propomos é o regresso a princípios lógicos que, por omissão, foram hoje substituídos por um suposto valor de mercadoria que a arquitectura, enquanto bem transaccionável, adquiriu em excesso.

Quem não deseja ter uma bela janela voltada ao sol no Inverno e ensombrada no Verão? A questão é tão universal que apenas os hemisférios que nos separam obrigam à reformulação em que o norte e o sul se

⁴ Álvaro Siza, *Discursos de Arquitectura* (disponível em VHS), ESBAP, Porto, 23.03.1990.

revezam. A isto chama-se a arquitectura do quotidiano. Mas, ao mesmo tempo, quem poderá imaginar um dia-a-dia sem um lugar arquitectónico, efémero ou permanente, provisório ou petrificado, têxtil ou pétreo, itinerante ou fixo, que permita igualmente o tempo festivo? A isto Aldo Rossi chamou a arquitectura do monumento, constituindo exemplos desta natureza, tanto o seu Teatro do Mundo, flutuante, quanto o enraizado Museu Iberê Camargo de Siza.

Entre os arquitectos contemporâneos, pensamos que Siza terá sido aquele que, mais veementemente, levou por diante este designio. Neste sentido, valerá a pena voltarmos a observar a sua obra a partir de uma lente barroca, ou seja, escarpelizar algumas das suas ideias, sublinhando, precisamente, o regresso aos valores barrocos. Uma investigação em que a distinção proposta, entre 'barroco cronológico' e 'barroco ideológico', se revela fundamental, e em que o último permanece activo na contemporaneidade.

3. Siza barroco? Obra e método

Colocando a questão em termos ideológicos, no sentido anteriormente explicado, teremos que partir de projectos concretos sob pena de sermos capazes de pôr à prova o momento decisivo dos arquitectos teórico-práticos autênticos: "(...) nota-se que aqueles que sustêm em teoria algum princípio, logo ficam inseguros por estas pseudoteorias que nunca querem comprovar o que, na realidade, é o momento mais importante da própria teoria: a relação que existe entre a visão teórica da arquitectura e a sua construção. (...)". (Aldo Rossi, 1977: 201)

Detenhamo-nos, por isso, no ano de 1980, o ano em que Siza: 1) desenvolve o projecto da Casa Maria Margarida (em Arcozelo, Gaia, Portugal); 2) vence o concurso para o Bonjour Tristesse (em Berlim); e 3) submete uma proposta, preterida, ao concurso da Sede da Companhia Dom (em Colónia, Alemanha). As três obras (as primeiras, de dois 'projectos construídos', e a terceira, de um 'projecto perdido'), além de coincidirem cronologicamente no tempo, no atelier de Álvaro Siza, são, num certo sentido, pelas suas diferenças, complementares e pertencentes a uma mesma ideia de arquitectura ou, mais precisamente, de uma mesma ideia de 'arquitectura da cidade barroca'.

3.1 Casa Maria Margarida

Siza desenvolve a casa Maria Margarida com, entre outros, Eduardo Souto Moura (à época seu colaborador). Exemplo de ensaio de 'repetição' de modelos presentes na sua própria obra, "esta pequena casa retoma e desenvolve o tema da casa-pátio experimentado em Évora" (Siza, 1986). Além disso, se observarmos as representações fotográficas, é fácil identificarmos uma possível ressonância, nesta casa, do projecto de Siza para as Cachinas (embora já sem a interferência da cor). O que liga estes dois projectos parece ser a mesma ideia de cidade barroca na qual Siza parece querer inscrever a sua obra doméstica. A casa posiciona-se no terreno contra a corrente dominante, isto é, da vila urbana rodeada por distâncias regulamentares por todos os lados. Ao invés, encosta-se às extremas do lote, ora geminando com outras casas, ora geminando-se com muros de propriedades circunvizinhas. Abre, pontualmente, um pátio de iluminação no tardoz e trabalha a sua presença urbana, afastada o mais possível da rua, a partir das consequências do seu próprio 'raumplan'. No final, a casa é uma composição paradoxalmente simétrica e assimétrica ao mesmo tempo, designadamente, nos seus elementos de maior altura. Simétricos formalmente, e na sua aparente legibilidade urbana, estes elementos são distintos, quer no propósito (do lado direito do alçado, um volume corresponde a um compartimento interior da casa ao passo que 'o outro', aparentemente simétrico, não corresponde a um espaço apropriável), quer na solução arquitectónica (um é um volume, o outro uma parede isenta, um aparato que funciona enquanto pano de fundo da composição). Trata-se de um exercício compositivo de grande sofisticação volumétrica que, dado o carácter lógico da solução alcançada (sobretudo nas suas coordenadas urbanas, isto é, implantação, volumetria, ocupação do lote, escalas, etc.), poderia ser repetido em toda aquela frente urbana.



Fig. 01. Roberto Collovà (Siza, 1986).

Enquanto arquitectura da cidade, a casa Maria Margarida é, na sua vocação repetível, arquitectura da cidade barroca, embora as regras de que necessita para poder existir, sejam outras – que não as vigentes –, que o autor recriou a partir de modelos da sua própria obra e, sobretudo, a partir da ideia, mais ou menos reconstruída pela História, da cidade romana com as suas domus e as suas villas, implantadas e separadas, entre si e do que as rodeia, por muros e paredes que limitam o espaço. Uma arquitectura que reclama uma determinada ideia de cidade sem a qual não consegue existir, só pode, quanto a nós, explicar-se pelo carácter barroco da sua ideologia.

Barroca é também a inesperada escada que ascende ao único programa da casa, no piso superior. Neste dispositivo, tudo é, ao mesmo tempo, estranho e natural. À entrada, o corpo é obrigado a contornar o obstáculo gerado pelo lance principal da escada que se insinua no átrio pela sua expressiva forma em curva ascensional. Este movimento do corpo sob a escada é indispensável à fruição da casa e, simultaneamente, aquela é indispensável para aceder ao quarto no piso superior. O corpo comporta-se, literalmente, como uma coluna torsa animada por força anímica vital. A suite a que a escada conduz está integralmente voltada para os muros cenográficos que dão escala à parte norte da casa, no piso superior. São muros simplesmente, sem produzirem espaço interior habitável, enfatizados, porém, nos desenhos de Siza, por sombras ‘impossíveis’ vindas do quadrante norte. Este ‘erro’ de representação, difícil de perceber sem bússola, é-nos revelado quando confrontamos os desenhos com a fotografia da casa em *Profissão Poética*.

Acresce que a casa está implantada num terreno com vista para o mar, inalienável, e que o par quarto/quarto-de-banho, no piso superior, prescinde ‘abertamente’ dessa vista, voltando-se para a sua própria composição volumétrico-parietal. Esta solução é tão complexa, paradoxal e contraditória que só uma mente barroca a poderia ter desejado e construído, cremos.

3.2 Bonjour Tristesse



Fig. 02: Álvaro Siza fonds, Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal, Gift of Álvaro Siza (Siza, 1980-1984).

Se observarmos, agora, o assim chamado 'Bonjour Tristesse' – um caso de 'esquina', muito mais conhecido, que Siza projectou para o bairro de Kreuzberg, em Berlim – logo compreendemos que se trata de um exemplo com características de uma e outra condições da cidade barroca, na medida em que o edifício é, ao mesmo tempo, corrente e de excepção. Corrente, no sentido em que se inscreve numa 'correnteza' de outros edifícios análogos, todos, em geral mistos, quanto ao uso, com comércio no piso térreo e habitação nos pisos superiores. De excepção, na medida em que um 'edifício de esquina' é, por natureza, de todos os pontos de vista, incluindo o morfológico, um momento em que a especificidade da situação – o contexto – sugere e suscita uma solução especial. Em termos arquitectónicos a esquina é o momento da 'dobra', sendo que esta operação de dobragem arquitectónica tem, naturalmente, relação com a ideia de 'dobra' deleuziana, produzindo uma situação rara em que pensamento e acção convergem por caminhos bastante distintos, embora, em ambos os casos, a palavra portuguesa 'construção', em toda a sua ambiguidade barroca, nos ofereça uma assertividade notável: construção no sentido do pensar (filosófico) e construção no sentido do alicerçar (arquitectónico).

Neste caso, porém, para darmos a ver o quão barroca é a obra de Siza, teremos que convocar o processo de projecto-e-obra subjacente à 'reconstrução crítica' de Kreuzberg. Siza é chamado a projectar um edifício de raiz num terreno urbano 'expectante' cujo destino tinha permanecido 'indeterminado', desde a sua 'destruição total', durante a segunda grande guerra.

*

(A semelhança com o icónico projecto de Frank Gehry para Praga, na República Checa – o assim chamado ‘edifício dançante’ ou Ginger e Fred –, é tão evidente, e, ao mesmo tempo, tão perturbadora, que não podemos deixar de o referir enquanto contrário ao que temos vindo a evidenciar como presença contemporânea da ideia de barroco. Alguns dirão, certamente, que esta obra de Gehry é que é barroca. A nossa perspectiva vai, de facto, na direcção oposta, como diria Thomas Bernhard.)

*



Fig. 03: Terreno antes do projecto para o edifício Bonjour Tristesse, Bairro de Kreuzberg, Berlim in www.archdaily.com.br, Imagem de © Flickr user Hen's March.

Regressando a Berlim, é importante explicar que, provisoriamente, aquela esquina de Kreuzberg – à semelhança de outras próximas que, assim, permaneceram até hoje – tinha sido ocupada, provisoriamente, com áreas comerciais alojadas em edificações ligeiras de um único piso. Sabe-se, também, que Siza, empenhado nos processos de reconstrução da cidade, ainda iniciou o desenho integral de uma solução de projecto propondo um edifício que, sob ‘pilotis técnicos’ (digamos assim), salvasse as áreas comerciais pré-existent sem demolições. A solução que visava conservar sem perturbações esta pré-existência, mostrou-se, porém, demasiado complexa e o projecto teve que se reinventar estrategicamente. As zonas comerciais, na sua diversidade morfológica habitual, foram, em alternativa, reconstruídas de raiz e integradas no novo desenho da fachada que, no entanto, as assinala permitindo-lhes expressão individual ‘de excepção’. A nosso ver, trata-se da “retombée” de Sarduy aplicada a um edifício de Siza, isto é, de uma “casualidade acrónica, isomorfia não contígua, ou consequência de algo que ainda não surgiu, parecido com algo que ainda não existe” (Sarduy, 1974: 9).



Fig. 04: Siza baroque research projecto (unknown photographer).

Há um segundo detalhe que, pelas razões que o explicam, merece ser analisado: o enigmático pilar ‘de esquina’ que toca e não toca no chão, como se sabe. De acordo com os relatos feitos, além do mais pelo próprio autor, em diversas ocasiões públicas, o pilar era necessário para afirmar a esquina do edifício no piso térreo (não por razões estruturais), contrapondo-se, assim, à curva expressionista do seu volume superior. O problema surgiu, porém, com o licenciamento, dado que, de acordo com as regras, o pilar não poderia implantar-se naquele ponto ‘balançado’ do edifício, exterior ao limite da sua propriedade. Siza, barroco (?), decide então construir o pilar (e não a pala que ‘sustenta’, como teria sido óbvio), ele próprio, ‘em balanço’, o que gera uma insólita situação urbana em que um pilar é interrompido na base, antes do natural encontro gravítico com o solo, permanecendo, assim, sem lhe tocar, a cerca de 50cm do passeio público que circunda o Bonjour Tristesse. Esta solução é, por demais evidente, barroca, remetendo para soluções igualmente audaciosas, complexas e contraditórias, como as que Bernini desenhou para Sant’Andrea al Quirinale, nomeadamente para o portal de entrada, encimado por um entablamento clássico curvo que contraria toda a lógica estática do menor vão

possível para uma arquitrave. Para dificultar ainda mais o comportamento estrutural deste dispositivo, abre, ainda, um grande vão 'termal', em correspondência com o arco do entablamento, no ponto onde este elemento poderia vir buscar suporte adicional, e coloca-lhe, por fim, um elemento de estatuária aumentando o seu peso próprio: mais difícil parecia ser impossível.

Para um arquitecto barroco a dificuldade é um desafio que o projecto deve criar ao seu autor. No caso de Berlim, também Siza parece ter enveredado por este caminho ao conceber um pilar que, em vez de sustentar a cobertura, é, ele próprio, um peso adicional para a cobertura que se sustenta por outra via. É como se o pilar, em vez de ajudar à estrutura, implicasse um seu maior esforço ou, morfologicamente, é como se o pilar, em vez de sustentar, como é a sua vocação, passasse ele próprio a ser sustentado pela cobertura que seria suposta sustentar. O final da história é ainda mais requintado: quando observado com atenção, nas fotografias e no local, o pilar tem afinal um elemento metálico que o conduz à terra. No entanto, não é, como se poderia pensar, um auxílio estrutural para descarregar o seu peso. Trata-se, também de acordo com relatos do próprio Siza, de um elemento para que aquele obstáculo possa ser identificado no espaço público pelos invisuais. Trata-se, assim, de uma espécie de artefacto no qual a morfologia e a morfogénese reconduzem ao ponto de partida, criando, enquanto construção intelectual e desenhada – um pilar de esquina – uma espécie de 'coluna torsa de Siza'.

Há, ainda, um terceiro aspecto do Bonjour Tristesse que, talvez, uma analogia com um significativo edifício barroco no Porto, ajude a esclarecer. Referimo-nos ao conjunto dos Clérigos, em particular, ao corpo intermédio, designado a 'casa da Irmandade'. Em geral, foi dada maior importância aos elementos de excepção deste conjunto de arquitectura religiosa, da autoria do italiano radicado no Porto Nicolau Nasoni, dada a tendência geral para hipervalorizar a dimensão mais icónica e expressiva da arquitectura barroca. No entanto, é no corpo que liga estas duas peças simbólicas, de um barroco consuetudinário, que intuimos a solução desenhada por Siza para a platibanda e para a cornija do Bonjour Tristesse. Nesta obra, esse elemento clássico, e até classicizante, é interrompido, inesperadamente, ao interceptar as primeiras quatro janelas áticas que encimam e rematam o edifício. Com este efeito, Siza comunica-nos algo deste género: aqui deveria surgir uma cornija clássica, porém, a modernidade do edifício (seja nos pés-direitos mais curtos, seja na dispensa do ornamento inútil, como diria Loos), obriga-me a deixá-lo a traço interrompido e, no limite, a apagá-lo da composição. Se observarmos, com atenção, a cornija que encima o conjunto dos clérigos somos surpreendidos por uma solução barroca (cronológica e ideologicamente) que, com facilidade, podemos vincular à solução desenhada por Siza para Berlim. No Porto, a cornija-platibanda (uma complexa e enfática sobreposição de toros, escocias, faixas e filetes) sofre uma interrupção sincopada pelos vãos áticos conferindo uma maior fragmentação à composição que, naquele corpo, corria o risco de se tornar demasiado enfática. Em ambos os casos, Clérigos no Porto, e Bonjour Tristesse em Berlim, Nasoni e Siza, ou Siza e Nasoni (é, neste caso, indiferente), foram barrocos na contextualização procurada nos seus desenhos de fachada.



Fig. 05: Giovanni Chiaramonte (Siza, 1986).

3.3 Dom

Por fim, detenhamo-nos no projecto para a Sede da Companhia Dom, em Colónia, Alemanha. Neste caso, o objectivo do concurso exigia um edifício, senão icónico, com certa monumentalidade. A proposta de Siza responde, a nosso ver, com uma alternativa barroca. O projecto prevê, ao mesmo tempo, um edifício baixo e compacto (a regra) e um edifício isolado, cilíndrico e autónomo (a excepção). Embora relacionados, por via da sua posição relativa, o edifício isolado, cilíndrico, inclina-se para um dos lados (como em Pizza, sendo que, aqui, tal ocorreu pelo assentamento do terreno). Nesse movimento, obriga-se a um exercício de redesenho da habitual relação entre circulações verticais e pisos (neste caso, além de elevadores e escadas, prevêem-se rampas que sobem e descem, continuamente, produzindo espaços helicoidais) à custa de uma engenhosa solução cuja representação clássica – em plantas, cortes e alçados – traz pela primeira vez, para as mesas do atelier de Siza, um conjunto de variáveis, apenas determináveis recorrendo a um inovador (à época) programa de cálculo matemático, associado a impressões digitais de curvas. No seu conjunto, desenhos geométricos produzidos por CAD e cálculos matemáticos realizados por software, foram intitulados no atelier, como se pode ler nos documentos à guarda do Centro Canadiano de Arquitectura – a ‘Bíblia’.

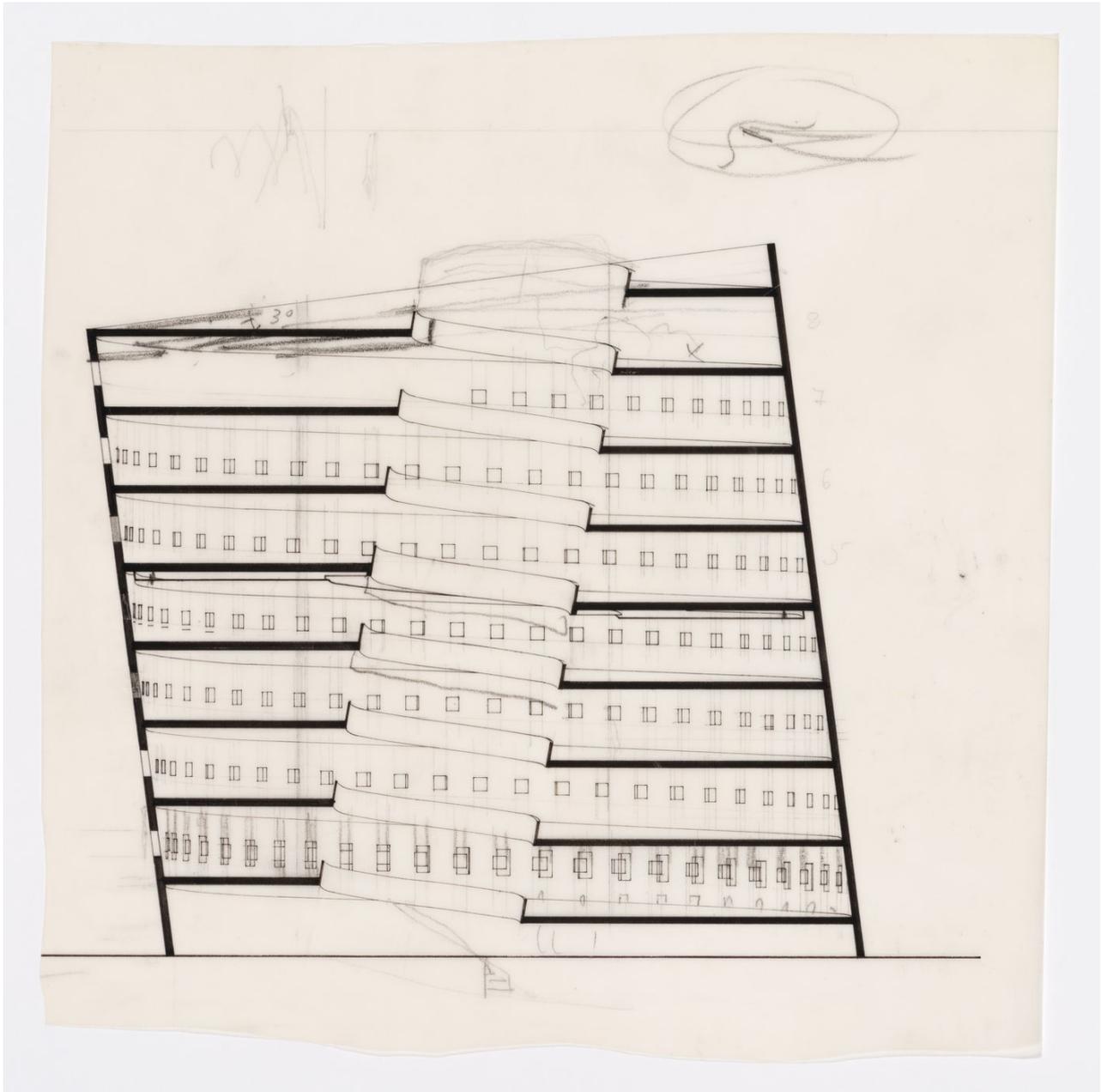


Fig. 06: DOM (Álvaro Siza fonds, CCA).

Este edifício (que não saiu do papel) é, a nosso ver, a todos os níveis, profundamente barroco: enquanto desenho deliberado de uma arquitectura de excepção, enquanto excepção no conjunto da composição para a sede da fábrica Dom, enquanto exercício de desenho ancorado nas virtualidades e dificuldades da forma curva em planta, enquanto criação de espaço de escritórios dinâmico (arriscamo-nos a pensar, até, talvez, em demasia), se considerarmos que os 'donut' surgidos em planta em cada piso teriam, depois, de ser divididos em subáreas, desenvolvidas em semiplanos horizontais, separadas por "painéis radiais amovíveis envidraçados". O espaço contínuo resultante, apesar das semelhanças com o Guggenheim de Nova Iorque, de Wright (que Siza admite enquanto referência), seria surpreendentemente caleidoscópico.

Na verdade, a solução engendrada por Siza parece-nos, mais uma vez, profundamente barroca, conclusão compatível com o carácter ao mesmo tempo elementar, abstracto e burilado da forma exterior do edifício. Por isso, se tivermos razão, este projecto é de um barroco particular no qual o gosto pela complexidade do espaço e da solução arquitectónica é inversamente proporcional ao excesso de recursos formais e ornamentais. É,

assim, talvez, de um barroco granítico, característica que muitos arquitectos que visitam o Porto reconhecem, imediatamente, enquanto decorrência do material à disposição para manipular. O barroco granítico do Porto exige do cinzel uma maior abstracção do ornato, ao passo que o travertino de Roma oferece ao canteiro um material macio para que este se perca em detalhes. No Porto, parafraseando Loos, a pedra talhada barroca (referimo-nos aqui ao barroco cronológico) parece querer dizer-nos que 'quem pode resolver a grande planta não pensa em aperfeiçoar as modinaturas' (Cf. Loos, 2017: 35).

4. Barroco sem retórica

A concluir, não podemos deixar de convocar um edifício de Siza no Brasil. O Museu Iberê Camargo, um edifício declaradamente icónico (aliás, como quase toda a arquitectura de Oscar Niemeyer, quase sempre adjectivada de barroca), não é, porém, suficiente para, isoladamente, explicar a nossa ideia de barroco. Pelo contrário, põe a nu, como uma perspectiva exageradamente centrada na dimensão icónica da arquitectura dificulta a compreensão de todos os matizes de que se reveste o projecto barroco para a disciplina. A perspectiva que fomos desvelando mostra-nos como o barroco, enquanto ideia, foi capaz de gerar na 'profissão poética' dos arquitectos um projecto para o quotidiano e o festivo, para o habitual e o eventual, para a regra e a excepção, residindo aqui, precisamente, a sua maior qualidade substantiva. Por isso, o que propomos obriga, de certo modo, a preferir a utilização da palavra barroco enquanto adjectivo qualificativo a favor de uma sua utilização alternativa, sem tempo, de que a arquitectura de Siza constituiria um extraordinário testemunho.

Será a altura, a terminar, de regressar ao princípio. Siza-estudante, como se sabe (e esta 'petite histoire' foi contada por si e por outros, um sem número de vezes), adquiriu, por recomendação de Carlos Ramos (Director da Escola de Belas Artes do Porto), três números de uma importante revista de arquitectura à época – a *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Um deles era dedicado a Alvar Aalto. Siza conta-nos como essa revista em particular (e não os outros números) o marcou para sempre. Conta-se, porém, igualmente, que quando Siza mostrou a sua revista preferida ao seus colegas, Aalto não teria causado grande impressão que o consideraram 'demasiado barroco!'⁵

Nesse momento Histórico (hoje sabemos que é assim), Siza preferiu a difícil posição de Descartes que afirmava, sem qualquer arrogância, 'não se deixar impressionar pelo juízo de uma cidade inteira laborando em erro' (Cf. Tunhas, 2006: 291).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELEUZE, Gilles. (2012). *A Dobra, Leibniz e o Barroco*. São Paulo, Papyrus.
- LOOS, Adolf. (2017). *Escritos 2*. Madrid: El Croquis.
- POPPER, Karl. (1996). *O Mito do Contexto*. Lisboa: Edições 70.
- ROSSI, Aldo. (1977). *Para uma Arquitectura de Tendência*. Barcelona: GG.
- SARDUY, Severo. (1974). *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SIZA, Álvaro. *Professione Poetica*. Milano: Electa.
- TUNHAS, Paulo. (2006). Fernando Gil e a Controvérsia in *Revista Portuguesa da História do Livro e da Edição*, ano X, n.º 19, 285-310. Lisboa: Távola Redonda.

⁵ Jornal de notícias, Notícia da adjudicação do projecto da FAUP a Álvaro Siza Porto, 06.04.1987.