

"A obra arquitectónica corrente é, neste trabalho, ela e o seu programa, ela e a cidade em que se insere, ela e a série de que faz parte.
(...) trata-se de aprofundar o conhecimento arquitectónico e urbanístico sobre a cidade e sobre alguns dos tipos de edificação destinada a habitação que caracterizam a sua forma urbana, reconhecendo-se que a informação assim recolhida serve como material operativo de projecto. Isto é, como material eventualmente utilizável num projecto concreto."

Francisco Barata Fernandes (1950-2018), arquitecto e Professor Catedrático da FAUP. Exerceu de forma intensa e consequente o cruzamento entre docência, investigação e prática profissional de arquitectura. Foi Presidente dos Conselhos Pedagógico, Directivo, Representantes e Científico da FAUP. Co-fundou o Grupo de Investigação 'Património da Arquitectura, da Cidade e do Território' (PACT-CEAU). Foi docente convidado em diversas escolas internacionais, nomeadamente em Itália e Brasil. Tem escritos em publicações da especialidade e um conjunto significativo de projectos de diversas escalas, como são exemplo a Cooperativa de Massarelos no Porto, a conservação e recuperação do Castelo de Santa Maria da Feira, a Reabilitação do Pátio de S. Miguel em Évora ou o estudo urbanístico para a Praça da Corujeira no Porto.

Apoio

FUNDAÇÃO
MARQUES
DA SILVA

Porto.

Transformação e Permanência na Habitação Portuguesa
As formas da casa na forma da cidade
Francisco Barata Fernandes

Transformação e Permanência
na Habitação Portuguesa
As formas da casa na forma da cidade

Francisco Barata Fernandes

FAUP publicações

FAUP publicações

Transformação e Permanência
na Habitação Portuense
As formas da casa na forma da cidade

Francisco Barata Fernandes

Direcção editorial . Manuel Mendes
Projecto gráfico . Teresa Seródio
Impressão e acabamentos . Gráfica Maiadouro
1.ª edição do autor policopiada . 1996
2.ª edição . 1999
3.ª edição . 2023
Coordenação . João Pedro Xavier e Filipa Guerreiro com o apoio de Rodrigo Coelho
Revisão técnica . Teresa Godinho
Comunicação . Carolina Medeiros

Depósito legal n.º 527 909/24
ISBN . 978-972-9483-38-7 (cartonado) e 978-972-9483-37-0 (brochado) (2.ª edição)
978-989-8527-55-4 (cartonado) e 978-989-8527-56-1 (brochado) (3.ª edição)
© Francisco Barata Fernandes . 1999
© Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
Rua do Gólgota, 215 . 4150-351 Porto

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida por processo mecânico, electrónico ou outro sem autorização escrita do editor.

A reprodução das imagens foi condicionada pela qualidade dos originais disponibilizados.

A tradução do prefácio da 2.ª edição é da responsabilidade do autor.

A tradução do prefácio da 3.ª edição é de Alexandra Castro e Nicola Natali.

Apoio

FUNDAÇÃO
MARQUES
DA SILVA

Porto.



Prefácios

Olhares Cruzados

Percebe-se que a investigação desenvolvida por Francisco Barata não é a de um historiador de arquitectura. Percebemo-lo pelo modo com que interroga a cidade através daquela linha subtil que liga os espaços do habitar à sua estrutura urbana e pelas perguntas que daí decorrem. Percebe-se que por trás disto tudo está aquela necessidade obsessiva de dar respostas, de organizar formas que nascem de um amontoado confuso de problemas que aguardam uma ordem. Perguntas de uma cultura arquitectónica que procura as razões do projecto num princípio de transformação formal que pressupõe uma contínua mutação das ordens compositivas. Trata-se de questões que um projectista moderno se coloca, consciente da necessidade de interrogar a história mas, ao mesmo tempo, convicto que o projecto, pela sua natureza, modifica a história porque uma nova peça é acrescentada ou sobreposta ao que existe: é uma contínua e lenta manipulação de um esquema comprovado que é posto em causa por súbitos impulsos inventivos ou necessidades inesperadas. É como se a análise e a investigação dos fenómenos urbanos nos devolvessem princípios sólidos e verdades objectivas e que tudo isto, no acto de projecto, se tornasse, apenas, num campo de partida aberto a hipóteses experimentais inesperadas. Um território de aparentes certezas que no seu rigor preserva em si o paradoxo da liberdade criativa.

Este estudo, em nada óbvio, procura aquele húmus que alimenta os processos de projecto e lhes confere uma aparente legitimidade. Mas, sobretudo, uma vez identificado o tema, a casa burguesa no Porto, o trabalho centra-se naquelas forças que deformam e moldam, de modo totalmente original, as infinitas ocorrências de variações possíveis: o lugar, a memória, o mercado, a família, os costumes e a sociedade. A ênfase é colocada no processo, na transformação, naquele percurso pelo qual aspectos sociais, locais, topográficos e, em geral, ambientais levam a que as formas nunca sejam repetidas exactamente iguais. Não se trata do estudo de um objecto em si, nem da pertença a uma classe de fenómenos conhecidos, como frequentemente ocorre nas ciências naturais, mas sim da sua transformação na evolução histórica. E é precisamente aqui que a análise se propõe como a primeira etapa para o projecto, onde este não é apenas o resultado final do percurso, mas torna-se ele próprio um instrumento para compreender as razões da organização espacial.

Alexandra & Uíala
Com Maria e Rui Soares Paulo?

A dificuldade não está tanto em regressar à origem das fontes antigas que geraram aquelas formas urbanas, ou em compreender, numa estratificação complexa, a “razão prática” da qual provêm, mas, antes em compreender como aquelas formas sobreviveram para lá das razões que as originaram. Formas que perderam a relação com o seu significado, ao ponto de parecerem fenómenos completamente novos e originais. Por isso, muitas vezes nos aparecem como que desvitalizadas, como se fossem o resultado da simples criatividade individual.

Um campo difícil, uma vez que frequentemente as formas reaparecem, em várias épocas e diferentes contextos, variando pouco em linguagem e estrutura. É como um processo que vive em virtude do seu auto-alimentar-se, sustentado pelo costume e por aquela inércia humana que não encontra qualquer razão válida para mudar. Por isso, a história não é apenas reconstituir o curso das coisas, mas também compreender em que modo estas se movem segundo traçados imprevisíveis, onde, ao grande movimento das correntes submersas, se associa o movimento mais caótico e aleatório das ondas de superfície. E nós, muitas vezes, vivemos apenas estas últimas.

Talvez tudo isto decorra, em parte, da preciosa influência de Fernando Távora que, em consonância com as críticas do Team Ten e do grupo de Casabella em torno de Ernesto Nathan Rogers, estabeleceu as premissas para uma reflexão completamente nova, no projecto de arquitectura, sobre a sua história e sobre a sua paisagem. Conceitos como lugar e contexto, certamente devedores da investigação sobre o espaço rural, encontram uma declinação original na estrutura urbana que, em paralelo, olha com novos olhos para a arquitectura menor, que muitas vezes tem a força de subverter aquela arquitectura genérica que torna as cidades europeias numa imagem igual a si mesma. Surge um carácter que, embora decorrente de outras experiências, encontra aqui um seu lugar específico feito de pequenas variações de linguagem que se exprimem num léxico que é compreendido e absorvido felizmente por esta cultura urbana. Em particular, Francisco Barata investiga uma realidade que lhe é familiar, porque é aquela da cidade em que viveu e se formou. A memória assiste-o em muitas ocasiões, dado que não é a de um investigador que reconstrói os factos através das páginas abstractas da história, mas a de quem vivenciou os acontecimentos desde a sua infância. E por isso soube ler as transformações que ocorreram ao longo do tempo e que, em nome da modernidade, abandonaram os modelos antigos por já não serem capazes de se adaptar aos novos costumes. Daí uma nova arquitectura que absorve aquela história mas não a repete, reinterpreta-a, mas sempre apoiando-se “sobre aqueles ombros” sólidos feitos de experiências que transmitem uma linfa vital porque são originais e espontâneas.

Francisco Barata está nesta senda. Ele formou-se, do ponto de vista cultural e científico, numa realidade que, tendo tido de renunciar às suas colónias

e ao seu sonho de grandeza, aceitou, contra sua vontade, confrontar-se com o seu próprio território, com uma realidade marginal, feita de pequenas coisas, mas solidamente associadas a valores humanos um pouco esquecidos. Aparentemente, o país voltou-se para si mesmo, fechou-se na procura das razões das coisas na sua terra, até se propor, timidamente, como um modo original e completamente novo para repensar a modernidade num caminho já traçado.

Também a Faculdade de Arquitectura se apresenta como uma coisa pequena em comparação com as maiores faculdades europeias. Esta aparece como que contida numa modesta quinta senhorial voltada para o Douro, e imersa no verde, com pequenas salas e com poucos grandes mestres. Depois, um pequeno edifício, o pavilhão Carlos Ramos, é acrescentado, no espaço livre do verde: uma oficina-laboratório que rapidamente se enche de maquetas de trabalho. Próximo, mas ainda autónoma, uma pequena construção de um piso com uma livraria e espaço para aqueles poucos estudantes que cheios de curiosidade devoram as poucas revistas internacionais. Um mundo pouco maior que um escritório profissional, mas com uma vitalidade e uma tensão para a investigação em arquitectura que surpreendem o visitante externo vindo das grandes universidades de massa europeias. Ou, pelo menos, esta foi a minha sensação na primeira vez que visitei a escola. Neste pequeno mundo, os conhecimentos são transmitidos como numa oficina artesanal, trabalhando em conjunto, não só estudantes e professores, mas também cruzando diferentes disciplinas do projecto, numa atitude empírica levemente velada de academia. É o escritório profissional de cada um dos mestres-arquitectos que se projecta na didáctica do fazer com uma curiosa atenção tanto aos modelos clássicos, como àqueles escandinavos e centro-europeus.

Entretanto, a universidade explode e um número incrível de estudantes quer participar no renascimento do país. A profissão é prestigiada e os seus resultados começam a ser conhecidos através das exposições internacionais. Mas isto, ao mesmo tempo, coloca em crise um modelo educativo cuja inquestionável qualidade revela as dificuldades objectivas e os seus próprios limites no momento em que é necessário dialogar com a complexidade social do habitar e com o grande número de estudantes que, com entusiasmo, querem envolver-se na reconstrução do país. Com a sua expansão numérica, surge a necessidade de experimentar métodos didácticos mais adequados a um ensino que deve preparar uma nova e diferente geração de arquitectos. Nesse contexto é totalmente natural que se vá à procura de teorias que parecem dar uma ordem e uma certeza às dúvidas e à insegurança de quem manipula as formas. É aqui que se insere o trabalho de Francisco Barata que procura respostas a um desassossego que surge da incerteza de um método empírico.

A criatividade individual e a sensibilidade formada na prática das artes visuais (com excelentes cursos de desenho) devem ser suportadas por elementos

objectivos, transmissíveis e comparáveis, como acontece nas ciências naturais. Surgem novas questões sobre a possibilidade de conjugar uma teoria da arquitectura com a liberdade inventiva e a sensibilidade individual.

É compatível uma atitude rigorosa e comparável, que se apoia em pressupostos científicos mensuráveis, com uma imaginação que constrói relações e correspondências com um mundo que é aquele das memórias individuais (a autobiografia)? Enfim, podemos imaginar o arquitecto como aquela figura renascentista na qual o mito do cientista convive com o mito do artista? Podemos pensar que, também no processo criativo, a invenção faça uso de um território de conhecimento feito de certezas reconhecidas e partilhadas? Talvez devamos reflectir sobre o facto de que a criatividade nasce simultaneamente de uma precisa e rigorosa análise que avalia com atenção todas as informações provenientes das várias direcções (economia, regulamentação, técnica, etc.) e de uma explosão final (blow up) que coloca tudo novamente em questão. Um processo não linear, feito de rupturas, de repentinas intuições, de relações procuradas e de hipóteses abandonadas. De folhas amassadas deitadas fora. Edgar Allan Poe fala de “complexas e hesitantes cruezas do pensamento, as verdadeiras intenções apenas alcançadas no último momento, os inúmeros vislumbres de ideias que recusaram revelar-se plenamente, as fantasias extremamente elaboradas que foram descartadas em desespero como imprestáveis”¹ (“Filosofia da Composição”, 1846). O Joker, que está em nós, baralha todas as cartas e, depois de ter montado os fragmentos, recompõe-nos numa nova ordem inesperada ou numa nova narrativa que é a forma da felicidade do projecto.

De repente, depois da revolução dos cravos, surgem, com as primeiras propostas das brigadas SAAL, arquitecturas frescas e originais que, embora representem respostas coerentes com o compromisso social, não desistem, ao mesmo tempo, de experimentar soluções formais essenciais, mas de grande impacto emocional. É como se entre o Movimento Moderno e a recuperação académica da história se tivesse apresentado uma nova solução (a terceira via? a de Fernando Távora?) que conjuga numa única forma o standard e a poesia. É como se o racionalismo europeu, temperado relativamente ao conceito do lugar, tivesse encontrado aquela resposta que a abstracção purista tinha procurado em vão nalgumas culturas exóticas ou nos princípios constituintes da forma (ponto, linha e superfície). Há muito tempo que o compromisso social, a necessidade e a sobriedade não eram conjugados com a beleza.

Afloram, ao longe, reflexos de uma arquitectura que se interroga sobre o significado da tradição construtiva popular e aqueles processos que parecem ser simplesmente o resultado de uma adaptação aos diferentes fenómenos ambientais e históricos. Emerge o ponto central pelo qual as múltiplas combinações formais

aparecem como resultado do diálogo directo entre homem e lugar-ambiente. Na espontaneidade da tradição ecoam os princípios da evolução ou da modificação das espécies e estes convidam-nos a regressar às razões das coisas e às suas diferenças. Mas o que torna original este percurso é que as respostas não foram procuradas na arquitectura áulica, mas sim naquela cultura rural impregnada de espontaneidade e necessidade. Quando o projecto é legitimado pela ligação com a envolvente, física e cultural, surge, então, uma relação muito difícil de controlar que facilmente pode degenerar em processos de imitação de antigos mitos rurais imbuídos de pitoresco, ou em interpretações parciais e subjectivas que, na sua especificidade, se afastam daquele rigor disciplinar que não renuncia a captar a sua essência. A qual é, de facto, feita de formas originais e espontâneas, mas sobretudo é feita de combinações onde o tempo ritmou os volumes e a matéria, como se o solo e a luz fossem os artífices silenciosos da sua beleza. Entre todas, penso que arquitecturas como as dos “espigueiros” sejam expressão de um mundo que nas formas rurais revive a epopeia dos colonos que trazem consigo a memória dos antigos templos abandonados. Uma relação com a arquitectura que vai além do acontecimento espontâneo das culturas rurais e faz surgir, também nas realidades mais marginais e pobres, um simples armazém para o milho, uma ideia poderosa e abstracta da sacralidade de uma construção que guarda o que de mais precioso um agricultor possui. Um mundo no qual os deuses que vagueiam sem templos estão à procura de uma nova casa, mesmo que pequena, mas perfeita. Descobre-se, assim, que aquela paisagem rural não restitui apenas um léxico agrícola, mas uma mescla rica de linguagens que se movem livres no tempo em que as formas imediatas da necessidade convivem com as formas da memória.

Talvez se possa perceber, nas experiências contemporâneas da arquitectura portuguesa, de onde vêm aquelas formas essenciais e plásticas, aqueles espaços luminosos que, de imediato, comunicam uma nova ideia do habitar? Como é possível que nasçam simplesmente de uma nova reflexão sobre o lugar que não é apenas físico mas também cultural, dado que é lido e interpretado pelo observador. Esse lugar é a envolvente, o ar e o sol, a topografia e os materiais, e os muitos outros fenómenos da paisagem e do ambiente que precipitam e se misturam nesse espaço. Por isso é um conceito difícil, porque é uma mistura do que se vê e do que se pensa. Muitos projectistas transformaram-no em próprio instrumento ideológico, como justificação para qualquer tipo de proposta. Mas esta disponibilidade para várias interpretações, até contraditórias, é, na realidade, a força vital que abre múltiplas e livres associações.

Parafraseando Italo Calvino, aquele conceito torna-se num funil no qual chove de tudo um pouco, um conjunto de experiências e influências que se combinam de forma original até gerar uma extraordinária mescla de imaginação e rigor. Para se compreender esta realidade, que é uma “linha de sombra”, que não

é simplesmente luminosa ou obscura, é necessário saber ler através das múltiplas incrustações e das camadas que se sucederam no tempo até encontrar aquele tema simples à volta do qual se condensou uma variedade de formas e de matérias. E este ensaio pretende investigar exactamente isto para descobrir o que está por trás de um dos traços mais significativos da cidade do Porto e da sua arquitectura. Folheando algumas destas camadas descobrem-se algumas razões da sua beleza.

Deves ler este livro², dizia-me Francisco Barata, porque aqui podes perceber muitas coisas da minha terra. Na epopeia de Mafra, há um pouco da história do meu país, dizia, porque José Saramago, a história, reescreve-a partindo de tantas pequenas-grandes coisas. Talvez sejam estas pequenas coisas que fazem grande o país. Não foi difícil perceber o espírito que guiou a construção do convento, pois através dessa aventura podem ler-se as histórias de todas as cidades. Em cada cidade há sempre uma enorme pedra, uma grande arquitrave que suporta toda a construção urbana. Mas isso é possível em virtude da sua natureza de monumento que emerge de um tecido feito de muitas pequenas coisas, como de uma espécie de padrão difuso que acolhe e alimenta uma quotidianidade simples. A construção desta paisagem urbana, assim como da rural, aparece como um imenso depósito de fadigas humanas que emergem apenas graças a uma memória que subverte as hierarquias com as quais a história tradicional é feita. É como se, por um instante, não olhássemos para a grande obra monumental em si, mas antes para tudo aquilo que gravita à sua volta e a torna possível.

Naqueles monumentos, que estão aqui, mas também poderiam estar ali, porque o seu princípio reside na ambição e no orgulho que não têm lugar, reflecte-se o peso daquela pedra enorme e o sofrimento de centenas de homens e bois e carros de bois que maldizem cada pequena subida. Uma fadiga que só o desígnio e a imposição de uma obra única e irrepitível pode justificar. Por isso é monumento. É o rei que decide que aquela massa, que poderia ser feita de muitas pedras mais pequenas, facilmente transportáveis (assim pensam os que a transportam), deve transmitir na sua unicidade, e na forma mais simples e imediata, o princípio de uma coisa que mais ninguém poderia ter feito. Única, nunca antes vista como é próprio de um verdadeiro monumento que é, sim, grande, mas também completamente invulgar naquela sua hibridização entre palácio e convento, como apenas Filipe II sonhara com o Escorial. Mas, talvez o projecto fosse ainda mais ambicioso porque o rei D. João V, juntamente com os conventos e a sua complexidade espacial e funcional, ambicionava confrontar-se directamente com o palácio de Versalhes. E isto teria deixado claro a toda a Europa que o poder absoluto reinava também em Portugal.

O monumento é, portanto, uma obra única e irrepitível e aparece com maior evidência quanto mais a construção sobressai de um tecido uniforme, feito de objectos que parecem espelhar-se uns nos outros e parecem variantes de um único

tema. A originalidade desta investigação é que esta não se refere ao acontecimento único e excepcional, mas ao que é comum: aquela casa burguesa tão frequente na cidade do Porto que acabou por marcar um dos traços mais significativos da cidade.

De onde vêm estas formas? Qual é a sua origem? Vieram do mar, de longe, mas não é fácil perceber de onde, uma vez que os seus traços chegam já deformados e alterados mesmo antes de se estabelecerem. Depois cada um dá o seu contributo: os carpinteiros da cidade, a pedra granítica das pedreiras próximas, o dono da loja³ e a sua família, os novos ofícios e as profissões liberais, a topografia que dialoga com o rio, os conhecimentos técnicos, etc. O estudo procura perceber, no extenso padrão da cidade do Porto, de que modo e por que vias as variações tipológicas são declinadas num esquema que organiza a vida e o trabalho quotidiano, deixando pequenos graus de liberdade individual. Como numa reprodução de Andy Warhol, assistimos a um tipo urbano que se reproduz aparentemente igual a si mesmo, mas na realidade sempre diferente, a ponto de ser susceptível a múltiplos jogos compositivos. E portanto, no respeito pelo indivíduo, como exigido pela ideologia liberal, há a sensação de uma grande liberdade compositiva.

Nisto tudo mantém-se constante a partição do solo que, como num tecido medieval, apresenta edifícios que se apertam entre si para que cada um se possa voltar para a rua, com a oficina artesanal e a pequena porta de acesso que serve a habitação superior. Casas que se apertam um pouco entre si para caberem todas. Nas traseiras, a habitação volta-se para um espaço doméstico exterior com jardins, hortas, mas também com espaços para pequenos animais domésticos. Em muitos casos, a construção estende-se, num processo de compressão, tanto em profundidade, com a introdução de divisões cegas ou voltadas para pequenos saguões, como em altura, com uma caixa de escadas central iluminada de cima por lanternins que espreitam dos telhados como grandes chaminés que proporcionam uma ventilação saudável e, ao mesmo tempo, captam a luz para iluminar os compartimentos interiores. Uma tipologia comum que nos recorda como, historicamente, a cidade foi uma unidade de casa e trabalho que os modernos processos de zonamento eliminaram, em nome de uma eficiente subdivisão funcional.

Este tecido conectivo é lido nas suas características espaciais específicas e nas linguagens que as representam, não como um fenómeno por si só, mas como um processo que soube encontrar, no lugar e no tempo, as razões da sua identidade. A modificação é o elemento distintivo mais relevante de uma realidade urbana que absorve e transforma modelos em constante evolução. A mutação, por sua natureza, pressupõe um núcleo de referência estável que permanece constante e em relação ao qual é possível medir a distância e a variação. Este ponto fixo é uma estrutura unitária, comum a vários fenómenos, que mantém e reproduz o seu carácter

mesmo em formas aparentemente distantes entre si. O que torna esta investigação estimulante é a coexistência e o cruzamento, tanto das características comuns a um determinado fenómeno, como das características que o tornam completamente diferente e original: como muitas vezes acontece, nessa unidade convive a diversidade e a multiplicidade. O objecto de estudo, a casa do Porto, é, pela sua natureza, o resultado de múltiplas forças que no tempo gravaram, na hipotética matriz, modalidades e características totalmente particulares.

A procura das qualidades comuns e da essência que reúne os aspectos mais distantes entre si revela como a história e o tempo, em vez de separar e dividir as coisas, as unem numa narrativa cativante que põe em relação e faz dialogar as diferentes partes da cidade, as pequenas e as grandes, as novas e as antigas, as locais e as estrangeiras.

A grande pedra de Mafra, arrastada com dificuldade por centenas de homens, torna-se testemunho da existência silenciosa de um mundo feito de heroísmo. Uma epopeia quotidiana, um mundo diferente e menor no qual emerge uma mulher. Com aquele nome um pouco nórdico, com o cabelo louro, e com aquela magia feiticeira que a envolve, lembra-nos as contaminações físicas e culturais que fizeram coexistir, nesta terra extrema, romanos e visigodos, árabes e anglo-saxónicos, oceano e mediterrâneo, norte e sul, rebelião e inquisição. Influências que ainda se lêem na pedra de granito que ainda hoje aparece nos pórticos urbanos e nas vinhas do interior ao longo do Douro. Hoje, presenças silenciosas de uma tecnologia que desenhou uma paisagem na qual o artifício sustenta a vitalidade da natureza.

Blimunda é o lado diferente, misterioso e fascinante daquela parte do povo que nunca aceitou adaptar a sua sobrevivência a códigos predefinidos e a cânones impostos a partir do exterior. Reagiu sempre, aceitando muitas influências que vieram do exterior, mas sempre as transformou e reinventou numa nova e fantasiosa mistura. Esta parece evidente tanto nos centros urbanos mais significativos, como no simples mundo rural que, não dispondo de nenhuma regra artificial, a não ser a razão das coisas e a sua economia, exprime-se livremente num amplo espectro de possibilidades. Blimunda é a multiplicidade e a pluralidade que se movem numa incrível mistura entre linguagem áulica e linguagem popular. Do plano narrativo da história, o tema desloca-se para a estrutura urbana onde o peso do monumento se confronta com a leveza de homens que procuram a fuga na fábula, enquanto o palácio urbano, para sobreviver, estabelece um novo diálogo com o tecido fresco e espontâneo que o rodeia.

É aqui que refinadas analogias colocam em relação dois mundos, fazendo emergir não uma síntese, nem uma média de várias experiências, mas sim a invenção de uma nova estrutura que é um prelúdio (e aqui está o novo contributo

teórico) para outros futuros processos de transformação. Em síntese, nasce um tipo novo que se manifesta com um carácter específico, do qual reconhecemos apenas algumas ascendências.

Juntamente com os grandes acontecimentos históricos abre-se espaço também para uma história menor com uma sua especificidade e uma sua linguagem e também uma sua epopeia fantástica que pede para ser narrada. As marcas desta história, mesmo que descurada e considerada menor, afirmam-se perante a atenção da cultura arquitectónica que nelas vê a possibilidade de superar uma matriz social abstracta para se aproximar daquele sentido de comunidade (Adriano Olivetti) que alguns investigadores descobrirão ser ainda vital nas realidades rurais e marginais. O pequeno, o rural, o espontâneo são olhados pela primeira vez como um território rico de valores e de formas inusitadas. Na verdade, também o iluminismo havia revalorizado a arquitectura espontânea, mas estava à procura de uma era hipotética da qual tudo teria tido origem (a cabana do indígena).

No jogo de diferenças, afirma-se a ideia de que nenhum monumento pode existir sem a laboriosidade de centenas de homens, nem sem o contraponto do espaço doméstico que o torna único. Surge um aspecto teórico muito importante pelo qual um objecto, mesmo tratando-se de um monumento, vive em virtude do contexto urbano que o suporta. A quotidianidade e a domesticidade adquirem a forma de uma placa regular da qual emerge a excepção, como um volume maciço e dominante, que durante anos representou naturalmente o objecto de estudo de eleição da história da arquitectura da cidade.

Esta investigação, ao direccionar o olhar para além do monumento, descobre praças com mercados, vielas e jardins, espaços sagrados e profanos que assinalam modos de habitar e viver a cidade aparentemente pouco significantes. Estas camadas, banais e recorrentes, tornam-se nova matéria de estudo, porque nelas ferve a linfa quotidiana feita de relações, de trocas, de manifestações políticas e religiosas, de pequenas ambições sociais e de feiras que se tornam festas colectivas.

É revalorizada a quotidianidade, a troca, o traçado, o habitar e o trabalhar como motores de uma ordem urbana. O novo objecto de estudo delimita um novo campo de investigação ao qual aplicar uma pesquisa empírica (feita de contínuas verificações) que está na base de algumas reflexões teóricas. Aquelas pequenas construções que se estendem por todo o tecido urbano marcam o seu carácter até se tornarem no elemento distintivo da comunidade urbana. Nessa, a "civitas" (Isidoro de Sevilha), como conceito de uma comunidade activa e mercantil, conjuga-se muito bem com a realidade física feita de casas e ruas e praças que não representam um simples somatório, mas um conjunto que adequa a sua forma aos acidentes do lugar, às suas contínuas modificações e às delicadas relações de troca

quotidiana, permanecendo, no entanto, sempre ela própria. A peculiaridade desta investigação é a de ter identificado a razão das formas num conjunto de processos que cruzam a sua estrutura com as exigências culturais, sociais e económicas que não podem surgir do nada. Nalguma coisa é necessário apoiar-se, alguém terá certamente olhado nalguma direcção para procurar uma resposta aos seus problemas. Alguém subiu aos ombros de algum gigante para olhar além do seu próprio horizonte (Francis Bacon). De onde vem esta arquitectura, e porque responde tão bem ao seu papel? De que modo foi recebida e modificada?

Afinal, o que estava a fazer aquele senhor inglês, que se percebia bem ser um homem culto, com um dos “Quatro Livros da Arquitectura” na mão, a passear curioso pelas ruas do Porto? O que procurava quando media a dimensão dos lotes das novas urbanizações e parava a falar com os comerciantes da zona? Ele sabia que anteriormente existia, de qualquer modo, uma cidade e que essa tinha sido construída e reconstruída com inúmeros enxertos e camadas sobre preexistências anteriores (romanos, árabes, portugueses, etc.). O que vimos no imenso estaleiro de Mafra, ou, se preferirem, no desenho da grande cidade, faz-nos perceber que, na realidade, na estrutura urbana convivem mais histórias. Ou melhor, duas ideias de história: a do palácio-convento que nasce das obsessões de um rei que quer competir com os reinos europeus, e a de um povo que o constrói elevando enormes pedras arrastadas de pedreiras distantes mas que depois vive em pequenas casas brancas. Essa enorme pedra deve ser transportada e mantida intacta até dominar toda a composição. Mas quem a transporta pensa que poderia ser constituída por muitas pedras mais pequenas e fáceis de transportar, tal como são todas aquelas das construções normais. Em tudo isto, há a consciência que embora a história seja feita pelos grandes monumentos, os dos livros de arquitectura, que exibem aos súbditos o seu valor absoluto e a sua perfeição formal, na realidade, a cidade também é feita de muitas pequenas construções que são o habitar difuso e cheio de vitalidade. Contudo, os dois modelos estão ligados entre si, uma vez que os princípios que suportam a arquitectura maior sustentam, também, a arquitectura menor, mas com menos ênfase e riqueza formal: são, por assim dizer, como que desvitalizados e comprimidos numa espécie de simulacro que apenas vagamente recorda os cânones dos quais provêm. Uma domesticidade familiar que, juntamente com a loja⁴, se torna na chave de leitura de alguns dos aspectos significativos da reafirmação de uma nova burguesia que deseja reorganizar e reordenar a antiga estrutura medieval. Por isso, a cidade volta o olhar para a Inglaterra georgiana e ali encontra a resposta que procurava.

Assim, se por um lado o palladianismo culto e aristocrático de Inigo Jones estabeleceu as bases para o renascimento da arquitectura inglesa, segundo os modelos clássicos que se distanciavam da ênfase gótica norte-europeia, por outro lado, a recomposição combinatória de John Wood torna-se na resposta mais eficaz

às questões colocadas por uma classe média emergente. As novas personagens, em parte proprietários de terreno, em parte operadores imobiliários e em parte utentes, não querem renunciar ao diálogo com a classicidade, mas ao mesmo tempo, o investimento económico obriga-os a repensar a organização espacial e dimensional. Muitas casas, com uma estrutura urbana gótica e uma linguagem arquitectónica clássica, são montadas uma ao lado da outra, gerando assim um novo tipo urbano, numa hibridização que responde de forma excelente à nova sociedade empreendedora.

No “Crescent” de Bath, a linguagem desenvolve-se numa estrutura retórica que, como uma sinédoque, apresenta a parte (a unidade habitacional) como o todo, que é o conjunto urbano. Ou, se quisermos, o desenho geral é conseguido através de um processo repetitivo de um módulo sempre igual a si mesmo. Um somatório que se torna, ele próprio, um tema original. É uma passagem intelectualmente muito refinada, dado que a matriz, que é uma vila ou um elemento rural isolado (a “Rotonda”, para Palladio, é um actor no meio das colinas), é recontextualizada num contexto urbano e, como se se tratasse do módulo de uma unidade construtiva, é adicionada num esquema que pode continuar até ao infinito e adquirir qualquer forma agregativa. No Porto, a agregação não é o resultado de semelhante concentração de capitais, mas é uma justaposição espontânea de construções levemente marcadas por pequenos desvios formais. O novo contexto urbano absorve e manipula a matriz inicial, até transformá-la numa proposta mais modesta, mas mais adequada a uma pequena propriedade. Estamos muito longe da potência e da unidade compositiva do “Crescent”, de uma classe social que quer colocar a sua residência num palácio urbano onde a coralidade do conjunto absorve, mas não anula, a individualidade das partes.

Este trabalho sobre a habitação do Porto procura identificar que forças e de que modo essas reinterpretaram o modelo georgiano e como este se modificou no tempo com a expansão urbana. A hipótese subentendida pressupõe a existência de uma relação biunívoca entre os tipos construtivos (aqui casa e loja⁵) e a forma da cidade (aqui a rua mercado, etc.). Dois fenómenos que interagem entre si, de modo a transmitir as suas diferentes propriedades e caracteres nas várias escalas. O estudo prossegue com método muito rigoroso, até à leitura dos detalhes construtivos, à organização espacial, à relação com a topografia e à estreita dependência do espaço urbano. Exemplar é a leitura e decomposição analítica do objecto arquitectónico. Os vãos, que são legíveis na fachada pelo ritmo das portas-janelas verticais, produzem um efeito tão intenso que faz a composição parecer como que feita de pilares apenas interrompidos pelas marcações de piso horizontais. A sua largura, mas também a sua altura, estão relacionadas com os recursos do operador que avalia cuidadosamente, tanto a remuneração económica, como a dimensão do

núcleo familiar. Nalgumas fachadas, o ritmo das portas-janelas é mais amplo e mais airoso, de modo que a relação da frente com a rua em baixo, ou a parte posterior, desenhada com os jardins, se torna no sinal de um bem-estar alcançado. Muitas vezes, novas funções terciárias são acrescentadas às actividades comerciais no piso térreo, mas deixando sempre livre um pequeno vestíbulo lateral que leva às escadas localizadas no centro, ou que se estendem ao longo da profundidade, segundo o tipo gótico. A partir daí acede-se àquela divisão empoeirada no primeiro piso, da qual o “escritor” observava a vida urbana em baixo, ou acede-se ao salão nobre, todo revestido em madeira de qualidade. Não faltavam os hábeis carpinteiros numa cidade de mar, nem faltava a refinada madeira proveniente das colónias, que ainda hoje transparece nos preciosos detalhes construtivos em madeira maciça.

Fica clara a descontextualização do tipo da casa-templo que, pensado por Palladio como uma mónade no espaço, se torna aqui fenómeno urbano graças à sua simples justaposição e repetição, que, embora proveniente de uma paisagem rural, se adapta perfeitamente a uma paisagem urbana. Permanece uma unidade funcional e linguística (uma casa que é um pequeno templo) que, ao colocar-se no tecido urbano, exprime o desejo de uma classe média, económica e socialmente em ascensão, de se apropriar de valores pertencentes a uma classe social superior. E a sacralidade do templo é um óptimo pretexto. Do grande ao pequeno: num processo de analogias que procedem da nobreza do lugar à domesticidade da família, que está a assumir um papel significativo, tanto no plano ético como no económico. Os novos valores burgueses estão a substituir-se às antigas aspirações ideais aristocráticas. E este é um dos motores fundamentais para a mudança da “forma urbis” na qual aparece a figura do cidadão. A extensão do modelo clássico à escala urbana, pela sua natureza, desencadeia uma transformação e uma reinterpretação do esquema originário que deve encontrar uma nova razão, adaptando-se ao novo tecido urbano. A pequena unidade imobiliária agrega-se até recompor, num único desenho, a imagem clássica: aqui, a individualidade é absorvida por uma construção unitária que será o protótipo das casas em banda ou “terraced houses”. À margem, é de notar que será o esquema da casa georgiana no século XVIII a introduzir a tipologia do “corredor”. A tripartição: embasamento/coluna/entablamento estende-se a todo o edifício como se fosse um *unicum*. Como num tecido, a matriz (o tipo?) repete, justapondo uma imagem à outra, um tema que gera uma sequência de variações adequadas a múltiplas sequências formais e funcionais.

A tipologia unifamiliar do alojamento é modificada para receber compartimentos servidos por corredores (até então as divisões eram de passagem), pequenas escadas assimétricas, profundidades de construção não excessivas que permitem a dupla frente, para a rua e o jardim, etc. Quando este esquema é reformulado no século XVIII na realidade do Porto, reemerge o carácter individual

da casa-alojamento como resultado de uma economia mercantil de pequena dimensão e distribuída no tecido urbano. Uma reinterpretação original dos modelos casa-loja⁶ de origem gótica que opera em volumes profundos e frentes urbanas estreitas, de modo que cada loja⁷ possa funcionar em relação à rua-mercado. Muitas vezes a grande profundidade obriga a trabalhar com compartimentos cegos ou voltados para pequenos saguões, enquanto o vão central das escadas é iluminado e ventilado por típicos lanternins que são um dos elementos distintivos da arquitectura georgiana no Porto. Lembrar-se-á deles também Álvaro Siza que, em algumas das suas bibliotecas e museus, transforma o tecto numa fonte de luz. Parece uma mescla feliz entre cultura nórdica densa e compacta e cultura mediterrânica, na qual a luz filtrada e modelada pelo artifício adquire a sua magia pela fragmentação da luz solar.

Também o famoso vinho do Porto é uma mescla. Os ingleses, quando começaram a importar o vinho, perceberam que era de difícil conservação. Acrescentaram, assim, o destilado que permitiu obter uma estrutura mais forte e resistente e ao mesmo tempo mais doce. Dentro havia o sol, e isto agradou muito aos ingleses que o adoptaram como seu companheiro de jogo.

A relação comercial entre Porto e Inglaterra envolve uma ampla troca de mercadorias, mas, com essas, surge também uma troca de ideias, de modos de pensar a sociedade (liberal) e, por fim, de modos de pensar a cultura, o espaço e a cidade.

A arquitectura georgiana (1714-1830) estende os princípios clássicos do projecto das grandes fábricas aristocráticas a uma classe média que pede construções mais pequenas e modestas. Contudo, esta não quer renunciar a um princípio de ordem e de hierarquia, mesmo num conjunto que acolhe uma multidão de famílias (e de indivíduos). Ao não querer ser anulada numa ordem anónima, essa introduz uma relação totalmente nova com a cidade, com a consciência de que o novo habitar requer também uma nova morfologia urbana, como é o caso do “Crescents”. Parece que aqui é alcançada aquela unidade do múltiplo que acolhe e une as diferentes individualidades sem contradição. Um sonho que parece dar corpo aos princípios do liberalismo e do empirismo de modo absolutamente congruente.

Os habitantes do Porto aceitam que também a sua cidade seja modelada de acordo com as influências externas e experimentam com sucesso novas modalidades de habitar. Parece que esse modelo funcione e que interprete muito bem os desejos da classe comercial e produtiva.

São aceites e reinterpretados modos de viver e de trocar que têm origem no antigo loteamento de matriz medieval, no qual a unidade casa-trabalho corresponde de forma excelente à relação casa-loja⁸, como pretendido pela classe média emergente.

A linguagem clássica, com o seu léxico feito de colunas e ritmos decorativos, aqui perde a sua nobreza e contrai-se ao essencial, simplificando

partições e ordens compositivas. Nasce uma arquitectura sóbria que encontra as suas razões num contexto económico de modesta e rigorosa dignidade (a arquitectura milanesa com a sua matriz iluminista de “razoabilidade” percebe bem o sentido desta transformação). Um mundo doméstico que através das influências georgianas, iluministas e liberais, exprime os seus valores, conjugando habilmente o pragmatismo do empirismo inglês, o mar do norte, com a sensualidade e o sonho da branca casa mediterrânica. Pode compreender-se porque na arquitectura contemporânea portuguesa, juntamente com as próprias raízes culturais, permaneça um olhar constante voltado para a experiência nórdica e centro europeia.

A nova classe emergente, constituída por comerciantes, industriais e profissionais, identifica-se, sem dificuldade, nos modelos georgianos, sobretudo pela sua capacidade de adaptação, pelo efeito urbano do seu alinhamento, por uma linguagem essencial e sóbria que não renuncia, no entanto, à beleza, pela flexibilidade compositiva. A transição de escala, do grande ao pequeno, dos modelos aristocráticos aos da pequena e média burguesia, induz, naturalmente, a uma mudança de linguagem e a um léxico mais simples que manipula materiais e tecnologias mais económicas e facilmente transmissíveis. Percebemo-lo pelos esquemas repetidos, ensaiados nos aspectos tipológicos e construtivos que não só aparecem com muita frequência na cidade histórica, como também fazem parte de uma literatura difundida, para uso de técnicos e operadores imobiliários. A tecnologia é simples e adequa-se, sem dificuldade, a uma realidade que dispõe de meios modestos e que é legível sobretudo na largura e, portanto, na dimensão das vigas, além da altura contida (3-4 pisos). Arquitecturas em que as linguagens misturam a tradicional classicidade com a modulação e repetição da nova produção em série.

O classicismo palladiano, depois de um extenso percurso a norte, reaparece, por assim, dizer, como que desvitalizado da sua potência evocadora. Esse é readaptado às novas necessidades sociais, depois de ter sido “depurado” e “simplificado” por um atento gestor. De resto, o próprio Palladio não hesitava, na falta de recursos, em utilizar colunas feitas de tijolos rebocados, etc.

Na redução do aparato decorativo, ou na transgressão dos cânones clássicos de eutímia e proporção, os nossos comerciantes vêem, acima de tudo, uma resposta aos problemas de natureza económica e técnica. São precisamente estes aspectos, como a regularidade do casario alinhado ao longo da via, a repetitividade e simplicidade construtiva, ou a tipologia urbana da casa em banda (largura livre que pelo somatório produz continuidade) que representaram algumas das razões pelas quais o modelo se afirmou, com as necessárias variações, numa realidade física e cultural completamente diferente.

Francisco Barata percorre este mundo de formas cristalizadas em tipos codificados até descobrir as suas raízes inglesas e daí ao classicismo e à partição

gótica, até identificar dentro desta mescla alguns caracteres que permanecem constantes e que contribuem para fazer do Porto exactamente a cidade que é. Como é possível habitar na encosta rochosa da cidade que se volta a sul sem imaginar a força atractiva do rio em baixo, ou a do sol em frente, ou o papel técnico que a topografia impõe, etc.?

O compromisso cívico e ético de Francisco Barata, conjugado com a sua responsabilidade estética e cultural, impõem-lhe o dever de ser arquitecto e não apenas historiador. E portanto, a tarefa de se interrogar se ainda faz sentido seguir esse caminho, repropor esses esquemas, ou então se o quadro cultural e metodológico que daí emerge não indica, pelo contrário, um caminho, conceptualmente análogo, que aponta soluções diferentes e contemporâneas que se referenciam noutras experiências. Certamente, já não ligadas aos comércios ingleses, mas sim às relações económicas e sociais que o país foi procurando nesses anos com outras culturas.

No entanto, ele tem plena consciência que a sua viagem pela história não esgota todos os aspectos daquela arquitectura e que permanecem muitas vertentes inexploradas (o duplo círculo do classicismo de norte e de sul) nas quais o cruzamento entre função e valores formais produz espacialidades não inesperadas ou estruturas inacabadas.

A rigorosa leitura analítica dos factos urbanos, a investigação sobre a casa burguesa, sobre as suas razões e as suas transformações, torna-se no pressuposto científico que sustenta o conceito de contexto. Como na evolução da espécie, também neste trabalho percebemos como um determinado tipo nasce de uma série de adaptações que modificaram o seu aspecto formal e, em última análise, também o próprio papel funcional. Isto, inevitavelmente, reflecte-se no modo de interpretar um lugar e um contexto e, portanto, no próprio projecto.

Reaparece, entrelinhas, a “terceira via entre tradição e modernidade” de Fernando Távora que, a partir do estudo da casa portuguesa e da sua relação pessoal com as tendências dos CIAM e o grupo “Team Ten”, elabora uma reflexão sobre a arquitectura vernacular que levará a relacionar os lugares com as formas com as quais estes dialogam. É uma história que começa a construir uma relação biunívoca (pelo menos no tempo) entre a cultura portuguesa e a italiana. Ambas vivem um percurso comum que nasce do sonho nacionalista de poder fazer remontar a complexidade da arquitectura a uma única matriz. Seria como dizer, “a cada povo a sua própria casa”. Um sonho desfeito numa terra feita de muitas partes e de muitas histórias. Giuseppe Pagano (“Architettura rurale italiana”, 1936) e Fernando Távora (“O problema da casa portuguesa”, 1947) consideram o estudo da casa rural (comum às duas investigações) como uma oportunidade para compreender aquela pureza da arquitectura que nasce das coisas simples da vida: as funções basilares,

a natureza do lugar, os elementos naturais e o trabalho do homem. E, através de tudo isto, descobrir aquele incrível mundo de formas fantásticas e as suas infinitas declinações. Contudo, por trás da criação destes mundos extraordinários permanece um motor constante, uma vitalidade insuspeita que manipula e reinventa continuamente combinações de espaços e matérias. Mesmo que a Arte Povera estivesse a surgir naqueles anos e ainda não tivesse sido reconhecida como tal, estava a afirmar-se uma revisão das formas e das matérias consideradas pouco dignas que abriam novas perspectivas. Sobretudo, ganhava forma o princípio de que cada matéria em si tinha um valor importante e que a questão dizia respeito a como inserir na nossa vida uma nova estética. A reflexão sobre a cultura rural revela a simples constatação de que o motor que gera novas formas e linguagens está dentro daquele processo de transformação das funções sociais que dá forma a um mundo até então desconhecido. Estas pesquisas lêem, em muitos pequenos detalhes e nos simples materiais locais, aquelas modalidades construtivas e aquelas formas espontâneas que aderem às suas paisagens rurais, tornando-se, assim, num produto totalmente natural. Há uma insistência obsessiva no vínculo que une a criação de novas formas aos caracteres físicos e culturais do lugar, à topografia, às condições de trabalho; por outras palavras, à cultura material que gera, quase naturalmente, o espaço adequado à própria existência. Assim, para Fernando Távora, “de início, e aí com o seu verdadeiro sentido, as formas arquitectónicas resultam das condições impostas ao material pela função que é obrigado a desempenhar e ainda de um espírito próprio daquele que age sobre o mesmo material.”⁹

Há também a consciência de que estes espaços e estas linguagens são também o resultado de um contínuo processo de transformação, cuja metamorfose nunca esquece a própria génese, que muitas vezes permanece subjacente, sobretudo aquele “espírito” e aquelas ideias que são as motivações de quem produziu essas novas formas.

O estudo das formas rurais, tal como aparecem nos diferentes contextos, encontra as suas razões nos programas construtivos e funcionais, mesmo que, muitas vezes, tendamos a ler ingenuamente uma espécie de existência autónoma que nasce como produto de uma “fantasia artística”, que “persegue fins estéticos não sujeitos às leis da utilidade, da técnica e da economia” (Giuseppe Pagano). Muitas vezes, tendemos a esquecer que por trás de cada estrutura formal há uma razão que a gerou, que pode ser uma razão de necessidade, ou então um jogo, mas sempre um ponto ao qual regressar.

Ressoam os ecos de Adolf Behne, um arquitecto expressionista alemão, que defendia que “regressar ao propósito é sempre um acto revolucionário, [...] significa recusar a tirania de muitas formas [...] com o intuito de criar formas renovadas, vitais, vivas”.

O estudo das “razões práticas do fenómeno construtivo” levou Pagano a considerar o estudo da casa rural como um campo de investigação que vai além da questão do “como”, típica da arquitectura académica, para se perguntar, antes, o “porquê”. Em detrimento do estudo das formas aúlicas dos templos e das igrejas, ele privilegia o estudo de uma arquitectura espontânea, na qual, por trás da simplicidade dos meios, por trás da falta de recursos e da utilização dos materiais locais, aparece uma racionalidade, uma pureza e uma funcionalidade que considera estar na base dos princípios da arquitectura moderna.

De modo totalmente análogo, Fernando Távora desenvolve algumas reflexões na tentativa de ligar as pesquisas e as linguagens do moderno às funções e aos materiais da arquitectura histórica menor, considerada como uma rica e espontânea jazida de formas originais, entendidas como o produto do espírito verdadeiro de quem manipula o próprio material.

Esta atitude, em certo sentido, é o resultado de uma marginalidade do país que, no período entre as duas guerras, não aceitou a internacionalização da linguagem nas suas formas mais radicais, privilegiando, antes, a procura de uma modernidade temperada pelo seu contexto histórico e cultural específico. Surge daí uma linguagem “híbrida”, uma identidade plural, que, embora atenta às novas instâncias do Movimento Moderno, olha também para as experiências orgânicas da arquitectura nórdica, sem esquecer a tradição lusitana e as influências árabes (a sua própria história). Nesta amálgama, insere-se a “terceira via” de Fernando Távora, como um enxerto na tradição da arquitectura portuguesa de um princípio de inovação linguística e tecnológica: uma hipótese distante tanto da retórica académica da continuidade histórica e do regionalismo, como do extremismo modernista e das suas pretensões científicas. Provavelmente, o pensamento de Fernando Távora foi influenciado por alguns conceitos elaborados por Nathan Rogers no pós-guerra e em controvérsia com o rigorismo abstracto do CIAM. O conceito de “preexistência ambiental” e a relação com a tradição não são, certamente, a “terceira via”, no entanto, reagem de modo análogo, ao introduzir o conceito de lugar e de contexto em defesa de uma profunda relação entre a arquitectura e a sua envolvente.

Algo que não aceita a ideia de ruptura entre o antes e o depois, mas sim a de uma espécie de continuidade histórica. É a procura de algo específico que possa enraizar as formas no lugar, do qual ganham vitalidade ou com o qual estabelecem relação. O grupo “Casabella” parte das observações de T. S. Eliot (“Tradição e Talento Individual”, 1917) em relação à história ou, mais em geral, ao que os pais (património) deixaram aos filhos. Um legado precioso, nem sempre fácil de suportar, que não se refere unicamente aos factos materiais, mas também aos princípios e às ideias que constituem uma ordem que não pode ser ignorada, mas também não pode ser repetida (sob pena de tragédia).

Há a consciência de que cada projecto, necessariamente, se confronta com uma ordem existente, que é o produto de um pensamento e de uma cultura, e que, ao mesmo tempo, não só modifica o existente, o que é natural, como também é fortemente influenciado por ele. Cada projecto confronta-se com o tempo que o antecede e com o lugar que se manifesta naquele momento em toda a sua complexidade física e cultural (é uma paisagem).

A cidade e o território com os quais estabelecer relação são dados: pode-se aceitá-los ou recusá-los, mas não se pode negar que estes sejam a base sobre a qual tecer o novo texto. Aparentemente, parece uma coisa evidente, mas, num olhar mais atento, a relação com a história é bastante complexa e equívoca, como demonstraram algumas experiências pós-modernistas.

Na experiência milanesa não se fala genericamente de história, mas sim de “preexistências ambientais” que são uma amálgama dos produtos do homem e dos aspectos físicos e naturais de um lugar. Hoje, a tudo isto chamaríamos paisagem artificial e natural. É uma espécie de palimpsesto, uma terra sobre a qual foram depositados muitos textos que não nos aparecem com clareza e é por isso que devemos “raspar”, fazer emergir fragmentos de verdade com os quais nos devemos confrontar para poder depositar, também nós, o nosso texto.

Só mais tarde surgirá o conceito de contexto (de “context”), como aquela envolvente feita de espaços e matéria, que será o incubador de novas propostas que, inevitavelmente, modificarão o próprio lugar do qual extraem a sua razão.

Assim, para T. S. Eliot, “os monumentos existentes formam uma ordem ideal, a qual é modificada pela introdução da nova, da verdadeiramente nova, obra de arte. A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para que ela persista após o acréscimo da novidade, deve a sua *totalidade* ser alterada, embora ligeiramente”.¹⁰ Daí aquela constante atenção do projecto moderno à transformação dos contextos urbanos que, muitos anos depois, reaparecerá como política generalizada para a recuperação dos aglomerados históricos em muitas cidades italianas, primeiro, e europeias, depois. E é aqui que, na Faculdade de Arquitectura de Milão, no início dos anos 70, depois da revolução dos cravos e das primeiras experiências SAAL, aparecem dois jovens investigadores portugueses, Francisco e Madalena. Apresentam-se como arquitectos interessados em perceber com que instrumentos interpretar, mas também interagir com a cidade existente. Não são historiadores, nem restauradores, nem urbanistas, mas simplesmente arquitectos que vêem a possibilidade de experimentar no seu país uma estratégia sobre o património existente com o objectivo de salvaguardar tanto a cidade histórica, com os seus valores estéticos, como os habitantes, com os seus valores sociais. Questionam-se sobre como seja possível que materiais e espaços possam responder positivamente às novas exigências, garantindo uma elevada qualidade de vida sem entrar em conflito

com os requisitos da contemporaneidade. O projectista não vê na cidade histórica um simples cúmulo de ruínas, mas sim materiais e espaços para um seu novo projecto, para descobrir que o espaço histórico dispõe daquela incrível flexibilidade capaz de absorver as mutações históricas.

Têm curiosidade, sobretudo, pelo modo como uma cidade é lida, através de taxinomias de tipos e de módulos construtivos repetidos, como se de células autonomamente reproduzidas se tratasse. Porque essas classificações, construídas explicitamente em função de estratégias de intervenção, procuram organizar os tipos espaciais em poucos esquemas de modo a favorecer uma intervenção generalizada e economicamente contida.

Querem compreender em que consiste a “política dos centros históricos” e que caminho a cultura urbana italiana está a seguir para dar uma nova linfa a todo o sector e não apenas às emergências monumentais. Novos paradigmas se afirmam com vista à salvaguarda de um todo e não só de uma parte. O problema diz respeito não apenas ao abandono por parte da classe média, à procura de modelos residenciais mais ligados à mobilidade privada, mas também à expulsão das camadas sociais mais vulneráveis para bairros dormitórios das novas expansões urbanas. Os centros históricos sofrem de um abandono que corre o risco de reproduzir na Europa os destinos das “downtowns” americanas. Para evitar o perigo de identificar tipos arquitectónicos específicos que marcam o carácter das cidades, a ponto de se tornarem num facto fixo e imutável, o fenómeno urbano é lido através do processo de transformação e adaptação aos diferentes ritmos culturais e funcionais da história. O princípio da permanência é, assim, conjugado com o da transformação, como se de uma estrutura primordial se tratasse, da qual derivaram múltiplas variantes. O resultado é uma arquitectura que nasce de um contínuo processo de adaptação cultural, económica e social. E não, portanto, a descoberta de um esquema tipologicamente definido ao qual recorrer no acto propositivo do projecto.

Esta investigação representa o modo de pensar de projectistas que escavam na história, não para recolher palavras e frases a usar nos novos projectos, nem para procurar soluções preestabelecidas (ideologias), válidas em qualquer tempo e lugar, nem para legitimar a proposta projectual, mas, pelo contrário, para fazer emergir aquele núcleo fértil que fecunda as novas estruturas formais num processo criativo livre. É apenas um ponto de partida, um pretexto necessário, mas que, uma vez descoberto, permanece subjacente, como uma presença que foi removida e que reflecte um seu antigo influxo: que deve ser superado e reinventado. No seu ensaio “Opus architectonicum”, Francesco Borromini introduz o seu trabalho lembrando que: “quem segue outros nunca lhes vai à frente. E eu, certamente, não me teria dedicado a esta profissão com o fim de ser apenas copista”¹¹. Ele reivindica

a necessidade e o valor de uma atitude experimental no projecto arquitectónico que vá além dos ensinamentos da história, mesmo permanecendo na sua senda. Não se trata da invenção abstracta e pura, mas de um processo criativo que deriva e transforma uma estrutura existente, e que por ela é influenciado.

É a partir daqui que Francisco Barata procura os antigos e subtis fios que ligam uma arquitectura a antecedentes históricos, não para os copiar, mas para se inserir naquele senda que, vinda de longe, se foi aos poucos transformando até se tornar, aqui no Porto, numa experiência urbana vital e original. Ao ponto em que a antiga matriz parece ter desaparecido (é preciso escavar a fundo para a descobrir, é preciso raspar) e estar oculta dentro das novas formas que a topografia torna fragmentadas e singulares e que a economia limpa de qualquer marca redundante de tempos passados.

Emerge um novo paradigma urbano no qual se sobrepõem duas leituras de cidade que, como em Walter Benjamin, convivem, porque nascem de dois pontos de vista diferentes, mas complementares. O “olhar diacrónico”, que se desenvolve no tempo, é sustentado pela memória histórica que recorda o diferente carácter dos lugares observados, e os acontecimentos que ali se passaram muito tempo antes, e as pessoas que os frequentaram: enfim, aquele conjunto de relações humanas e de ocorrências que dão sentido àquele espaço como é recordado. Depois, há o “olhar sincrónico” que é próprio do viajante que o observa de forma descontextualizada, como se o visse pela primeira vez.

O carácter da cidade é percebido tal como hoje aparece na sua fisicidade e nas suas sequências e caracteres espaciais: é a leitura do contexto que faz emergir o sentido do lugar, através de uma interpretação e descrição da organização espacial nos seus aspectos físicos. Apenas alguns detalhes ainda visíveis podem contar fragmentos de história, mas essa transparece apenas em virtude do que as formas abstractamente sugerem.

São duas modalidades de interpretar a realidade que aguarda uma proposta projectual que destas obtém a sua legitimidade. Porquê aquelas formas? De onde derivam e como se modificaram? Tempo e espaço cruzam-se num vínculo indissolúvel, no qual memória e função, história e programa, tornam-se nos paradigmas de uma nova urbanidade, a qual assume em si tanto a memória do que foi, como o desejo de uma verdadeira modificação.

O renovado interesse pela história gera uma nova reflexão sobre as relações que ocorrem entre as formas do habitar e a organização urbana. A pesquisa é aplicada a novos campos de estudo e a atenção foca-se no estudo rigoroso dos tipos, das tecnologias construtivas e das suas implicações na ordem urbana. Isto comporta um juízo tanto estético como social sobre o valor das cidades existentes e, em particular, sobre os centros históricos. Às tendências dos anos 60 para o

“espaço aberto”, segue-se a reconsideração das qualidades da cidade histórica e da sua capacidade em se adaptar às novas exigências: uma flexibilidade que é inerente aos seus processos de transformação. Ao mesmo tempo, tornam-se claros os limites do espaço histórico, pelo que nem todas as funções urbanas modernas podem ser absorvidas. Para sobreviver, a cidade histórica é sustentada por uma coroa de instituições de grande escala (supermercados, universidades, estádios, aeroportos, etc.) que são complementares ao seu relançamento. Instituições novas e antigas aprendem a conviver e a apoiar-se mutuamente.

Penso que algumas premissas deste ensaio nasçam de uma viagem em Itália que Francisco e Madalena fizeram, no início dos anos 80, para compreender em que consistia a política dos centros históricos em Itália e que instrumentos teóricos estariam por trás do modo de ler e classificar os fenómenos urbanos. O encontro com eles foi bastante estimulante e curioso. Dois olhares cruzam-se. A cultura milanesa olha maravilhada para os primeiros projectos das brigadas SAAL, intrigada por aquelas linguagens plásticas e aquela sensibilidade, então desconhecida, com que eram manipulados os espaços luminosos de matriz mediterrânica, com as suas combinações de experiências nórdicas, mas, em todo o caso, muito atentos aos valores éticos e sociais. Abre-se um mundo totalmente novo que põe em causa antigas e novas certezas e, através de uma espécie de realismo mágico, paralelo às histórias de Saramago, aparece-nos o valor de uma pesquisa de aspectos formais que restituem à arquitectura o sentido de uma obra de arte.

O conceito de lugar e de contexto suscitava curiosidade na cultura milanesa, por aquela sua analogia com as “preexistências ambientais”, mas sobretudo pelas suas directas repercursões projectuais. O olhar cruzado dos investigadores portugueses, explorando o tema da recuperação dos centros históricos italianos, inevitavelmente, depara-se com as teorias que reconhecem no projecto de arquitectura uma ligação estrutural com a forma da cidade. Tais hipóteses, que tinham sido matéria de estudo bastante fértil na escola veneziana e milanesa, identificaram uma espécie de núcleo constante que permanece para além das diversidades formais. É denominado tipo, com base nas pesquisas iluministas, que, diferentemente dos modelos standard do Movimento Moderno, representa uma estrutura profunda comum a vários aspectos formais.

No seu dicionário de arquitectura (1832), Quatremère de Quincy define o tipo como um instrumento fundamental para a livre actividade inventiva, porque não é um elemento a copiar, mas sim uma ideia que serve de regra, um princípio elementar, uma espécie de núcleo à volta do qual se desenvolveram múltiplas formas. Reconhecer um tipo é, no fundo, um procurar “as origens e a causa primitiva”.

Estas reflexões, que são hoje um património talvez demasiado abusado relativamente às questões tipológicas, na realidade, nunca foram aprofundadas ao

ponto de fazer emergir aquele simples aspecto metodológico que vai à procura da ideia ou da origem que está por trás das coisas.

Foi este aspecto que permitiu a Francisco Barata identificar na cultura georgiana inglesa aquele princípio do qual derivou o modelo da casa burguesa do Porto, para lá das evidentes diferenças linguísticas e culturais, certamente influenciadas pelo lugar físico e pelo período histórico.

Quando Fernando Távora (“O problema da casa portuguesa”, 1947) afirma que “em toda a boa arquitectura [existe] uma lógica dominante, uma profunda razão em todas as suas partes, uma íntima e constante força que unifica e prende entre si todas as formas, fazendo de cada edifício um corpo vivo, um organismo com alma e linguagem próprias”¹², retoma, talvez involuntariamente, alguns temas que, naqueles anos, Saverio Muratori (“Studi per un’operante storia urbana di Venezia”, 1959) estava a desenvolver em suporte do conceito de tipo que define como “uma estrutura interna e ordem intrínseca que liga os elementos em unidades”, o tipo é uma “forma formante” que vive e muda permanecendo ela mesma; princípio gerador de um processo, “nexo energético dinâmico” que sustenta a construção e “que explica o estar de uma parte em relação à outra num todo orgânico”. O que é comum às duas reflexões teóricas é o facto de considerarem o núcleo fundador de um projecto como uma “força” interna que unifica e se torna no carácter dominante... Ambas falam de uma força interna que desempenha o papel de unir coisas dentro da sua razão comum.

Para se compreender melhor o conceito de tipo, como força unificadora ou princípio comum a vários objectos, talvez seja útil reflectir sobre algumas observações de Robert Musil que, no seu livro “O homem sem qualidades”, à pergunta sobre o que seja o amor, a personagem Ulrich responde que há infinitos temas com os quais declinar aquele conceito. Para clarificar tudo isto, recorre a um exemplo, o do garfo: “Talvez nos sirva uma analogia, com a palavra ‘garfo’: fala-se de garfos de carne, de peixe, de trinchar, de bicicleta, na agricultura, nas máquinas e outros domínios. E todos têm algo em comum, o ‘ser garfo’. O carácter distintivo das mais diversas coisas que têm este nome é o terem forma de garfo. Se partirmos delas, concluímos que todas pertencem ao mesmo conceito; se partirmos da impressão inicial, constatamos que ela é preenchida pela diversidade de garfos existentes.” E acrescenta, “o que é comum é então uma forma ou uma configuração, e as diferenças existem nas várias configurações assumidas, mas também nos objectos que têm essa forma, nos seus materiais, funções, etc.”¹³

Dentro do mesmo conceito, o amor, desdobram-se infinitas formas de amor (pelas mulheres, pelo tabaco, pela arte, pela caça, etc.). Mas todas são reconduzíveis a uma matriz comum, a um aspecto essencial que alimenta todos os sentimentos emocionais que, neste caso, é “a totalidade plena da vida”.¹⁴ Assim

acontece com o conceito de “forquidade”¹⁵, pelo qual “garfos de carne, de peixe, de trinchar, de bicicleta, na agricultura, nas máquinas e outros domínios” têm em comum o “ser garfo” que é o carácter distintivo da forma bifurcada. Estes exemplos têm em comum uma estrutura profunda que, no entanto, se manifesta de múltiplas formas: os aspectos que assumem são totalmente diferentes, pois dependem do seu uso, da matéria, do contexto, etc. A procura do que liga as coisas, num olhar mais atento, não é apenas um princípio que diz respeito à construção de uma taxinomia, mas também, e sobretudo, uma modalidade do acto projectual pela qual a forma da arquitectura nasce de um diálogo entre o lugar físico dado e o lugar mental do projectista, de modo que ambos contêm aquele núcleo comum, aquela assonância que “corre de um para o outro”, mesmo que sejam mundos que podem entrar em contradição. Por outras palavras, o projecto vai à procura do que une, num único tema, diferentes realidades.

A arquitectura da cidade do Porto não é a arquitectura georgiana do Royal Crescent de Bath pela simples razão que opera num contexto diferente, em termos de topografia, de encomenda, de cultura, de recursos económicos, mas, ao mesmo tempo, há algo que une as duas experiências: uma classe média emergente que nos dois contextos exprime dois diferentes níveis sociais e profissionais, mas ambos com a ambição de mostrar um estatuto social no qual o indivíduo exprime compacidade e agregação.

A originalidade do trabalho de Francisco Barata está precisamente nisto: no ter aceiteado que princípios de permanência (o lugar, os costumes, a história, ...) possam conviver com modificações que nascem de novas relações histórico-económicas. Mas, ao mesmo tempo, isto complica a investigação, porque desvelar o “backstage” significa coser todos os fios e os influxos que concorreram para definir o aspecto final, e esses são múltiplos, e não podem ser simplificados apenas com a relação com a cultura inglesa. No entanto, é significativo identificar um núcleo temático primário em torno do qual gravitam forças (economia, tecnologia, cultura, etc.).

Talvez esteja na história das cidades a própria ideia de que existe um núcleo forte e invariante, em torno do qual, como num magnete, precipitam uma multitude de formas e de espaços que se conjugam em múltiplas combinações como se fossem satélites.

A reflexão teórica sobre as habitações do Porto não se limita a uma simples análise de processos de transformação urbana mas, e isto não é pouco, apresenta experimentações projectuais nas quais transparece um elevado nível de originalidade e coerência. A investigação torna-se também num laboratório experimental que tem a coragem de verificar, ao vivo, o valor de algumas premissas.

Em muitos exemplos de reabilitações do autor, como nalgumas quintas, aparece de forma significativa a influência de Fernando Távora, pelo modo de

conceber o espaço, por alguns detalhes (há também um pouco de Carlo Scarpa), e pela maneira de fazer conviver, num diálogo refinado, o novo com o antigo: uma coralidade matérica cujo tema é orquestrado pelo granito.

No projecto de habitação social, a cooperativa de Massarelos no Porto (1995), condensam-se os aspectos mais significativos da relação teoria-projecto que considero ser um dos contributos mais originais e importantes da experiência portuense. Se, nos projectos das quintas rurais, entra em contacto com uma matéria e com um processo construtivo que são figuras de grande relevo, aqui, ele abre um diálogo fascinante que põe em relação uma nova ideia de habitação com aquele núcleo duro que é a história, feita daquela pedra e daquela madeira, que são os dois actores que desempenham não só um papel tecnológico, mas também um papel estético (visual e táctil), que é o elemento distintivo da paisagem rural. Se um artista como Joseph Beuys representou a Toscana através da Pietra Serena embebida em azeite (Olistone '84), talvez o granito embebido em vinho, ou envolto pelos sarmentos da videira, pudesse ser a narrativa natural desta terra feita mediante uma instalação "art in nature".

Mas na cooperativa, que é uma intervenção urbana e que assenta naquelas escarpas graníticas que descem para o rio, o projecto deve confrontar-se, antes de mais, com a topografia e, em segundo lugar, com um edifício colectivo. Por isso, o realismo paisagístico e matérico do interior rural, aqui, dá lugar a um procedimento mais abstracto que requer o repensar dos modelos tradicionais a partir de uma diferente sensibilidade. Não se trata da habitação de uma burguesia comercial, mas da casa comum para várias famílias que deve experimentar outras estratégias agregativas e, portanto, necessita de se voltar para outras experiências históricas e contemporâneas.

Talvez a chave de leitura mais significativa da interpretação do tipo georgiano, entendido na sua permanência, mas também na sua transformação linguística, apareça no projecto de Távora para uma habitação na Foz, no Porto, no qual, numa planta algo incerta entre tradição e nova linguagem, reemergem alguns esquemas permanentes e reconhecíveis. Mantém-se constante o nó de distribuição com um corpo estreito voltado para a rua e a escada central com saguão interior. A fachada, no entanto, exprime de modo firme uma linguagem moderna, jogada no vazio das lógias que enfatizam o ritmo horizontal, em oposição às sequências verticais das tradicionais janelas abertas sobre a rua. Aqui, torna-se evidente a capacidade de uma partição urbana (gótica?) em se adequar às novas exigências funcionais e representativas. Quem vive naquela casa quis marcar o seu desejo de pertencer à modernidade, mas dentro daquela cidade. Em todo o caso, trata-se, no entanto, de uma casa única insinuada numa cortina contínua, como um fragmento histórico reintepertado.

De outra natureza é o projecto de Barata que não traduz aquela tradição, mas manipula-a, a ponto de estender, numa ampla linha urbana, o que antes era somatório de unidades distintas. Desaparece o proprietário individual com a sua unidade construtiva para dar lugar a um único cliente colectivo. Na Bouça, Álvaro Siza, talvez influenciado pela arquitectura holandesa e centro-europeia, torna ainda legível o ritmo que cadencia as unidades individuais, marcadas pela sucessão das escadas e das partições verticais.

O projecto de Massarelos assume um aspecto significativo que antecipa a extraordinária leitura da forma da cidade e das suas permanências em relação a uma radical transformação social. Em primeiro, porque a cidade histórica torna-se num terreno experimental capaz de acolher classes sociais que anteriormente eram expulsas para o exterior e, em segundo, porque esta nova estratégia impõe uma revisão significativa do habitar dentro da cidade histórica da qual acolhe o carácter colectivo, a ordem topográfica e a estrutura urbana existente.

Aflora a ideia que habitar não é apenas o alojamento, mas também aquele contexto físico e de relações sociais que não podem ser erradicadas da vida quotidiana sob pena de um triste isolamento. A relação com o lugar-contexto estimula uma extraordinária mescla que induz uma reflexão entre novo e antigo que põe à prova a validade de uma teoria das preexistências. Como adequar-se a um carácter histórico consolidado e, ao mesmo tempo, como introduzir, sem violência, as legítimas expectativas de um novo uso social da cidade?

Nasce um objecto arquitectónico que entra com determinação na estrutura urbana, confirmando uma ordem tão bem articulada que é como se tivesse sempre existido. O projecto urbano da cooperativa habitacional entra em contacto com a cidade existente, deixa-se fascinar por ela, adequa-se à sua ordem, mas também modifica o seu ritmo. Insinua-se no tecido urbano exprimindo todo o carácter original da nova arquitectura mas, com isso, transforma o contexto que o acolhe num contínuo reenvio como num jogo de espelhos.

Começam, lentamente, a surgir questões que mais tarde se tornarão no tema original da investigação: como interpretar algumas permanências que hoje são um dos caracteres da cidade. Copiá-las seria pueril e estéril, enquanto permanecer indiferente seria apenas um acto de violência. A reflexão teórica, no entanto, colocou à disposição do projectista o conceito de transformação como aquele princípio que permite interpretar um fenómeno como resultado de um percurso que é possível prosseguir e re-organizar. A inovação torna-se numa modalidade que opera e prossegue um traçado identificado, mudando e manipulando tudo aquilo que provém de uma nova razão.

Como verdadeiro arquitecto, Francisco Barata intui, através do projecto, a existência de relações que intercorrem entre aquele habitar e a forma da cidade

contemporânea que tinha tido a oportunidade de ler noutras contextos históricos. É ao proceder sobre um terreno incerto, traiçoeiro e cheio de armadilhas, que requer contínuas verificações, que o projecto (não apenas a análise) faz emergir fragmentos teóricos que, pouco a pouco, se acrescentam aos conhecimentos anteriores até constituir um corpo teórico suficientemente sólido. Algumas intuições teóricas ganham forma e manifestam-se com lucidez apenas no acto da simulação projectual, no qual as verificações são comparáveis e controláveis.

Este é um legado do empirismo inglês que chega a formular bases teóricas através da experiência projectual, através do fazer e não simplesmente através de reflexões de natureza académico-especulativa. Mas é também um dos elementos distintivos mais significativos da cultura projectual portuguesa que nunca renunciou ao confronto quando este ocorria em propostas concretas. Não só, mas acontece frequentemente que o projecto interprete o espaço (sincrónico) de modo tão evidente, ao ponto de reconduzir as razões encontradas para uma história reconstruída, partindo, não das origens, mas dos vestígios existentes, como num percurso às arrecuas: não como reflexão abstracta, mas como resposta a perguntas.

O projecto de Massarelos é uma interpretação da cidade, na medida em que capta o nexa com a topografia no duplice aspecto de alinhamento ao longo das curvas de nível, e de diferente articulação do mesmo tema quando se dispõe contra o andamento da topografia nos remates finais. A construção mantém aquela unidade e aquela compacidade linguística produzida por um corpo único alinhado e, ao contrário, fragmenta-se em vários volumes dispostos em escala, quando na mesma área se percorre a estrada que desce até ao rio. Ao mesmo tempo, torna-se claro que, tendo de dar uma resposta a um grupo social economicamente débil, a hipótese mais imediata é a de um único volume unitário que, em toda a sua extensão, olha para o rio que é a sua verdadeira paisagem e o foco de orientação. Vimos que a diferente encomenda e o diferente período histórico impedem a reproposição de antigos modelos de influência inglesa, pelo que o projectista é induzido a apoiar-se nalgumas pesquisas sociais do Movimento Moderno e nas experiências do SAAL, enxertando-as no contexto físico e cultural específico. Como é natural, o projectista regressa a múltiplas experiências no campo da habitação social que transparecem em alguns detalhes que, antes de mais, remetem para a original investigação da chamada “escola do Porto”.

Aparecem subtis citações no remate final dos blocos de habitação desenhado com dois telhados de duas águas como que a marcar uma maior individualidade, ou no ritmo da fachada a jusante ritmada pelo vazio das escadas, ou naquela espécie de corte sob as escadas como memória dos pátios ingleses da casa georgiana, ou no ritmo quase obsessivo das portas-janelas que olham para baixo em direcção ao rio, diferentes das janelas “quadradas” voltadas para o interior urbano.

Obrigado a confrontar-se com a história, Francisco Barata aceita o desafio mas volve-o a seu favor. Dado o tema e o lugar, era fácil cair na armadilha do vernacular. Certamente, conhecia bem a experiência do neo-realismo italiano do pós-guerra, de Mario Ridolfi e Ludovico Quaroni, e a sua tentativa de suavizar o impacto da imigração do campo para as metrópoles industriais com modelos habitacionais de “strapaese”, que nas dimensões e nas linguagens repropõem estruturas espaciais e detalhes construtivos derivados da arquitectura rural dos pequenos burgos (um tema bastante difundido em Itália).

Ao recusar operar com uma arquitectura pseudo-popular, que transfere para a cidade linguagens e modalidades que derivam do mundo rural, um expediente fácil quando se discute espaços para imigrantes de áreas pobres, resta-lhe o desafio de interpretar o novo, não através do antigo, mas através da sua reelaboração abstracta. Ele tem consciência de operar num tecido urbano que tem uma sua história, e como tal, realiza uma operação mais sofisticada recorrendo a uma linguagem que não se exprime através das formas tradicionais da cultura popular, mas opera através das suas estruturas simples e atentas à natureza do lugar. Reelabora a linguagem popular, não repondo aspectos formais, mas antes repondo relações, conexões, analogias em formas que exprimem espontaneidade e simplicidade dentro de um objecto arquitectónico complexo. Como numa razão fantástica, o jogo combinatório das diferentes partes (fachada, embasamento, ritmo das aberturas, remate com o céu, etc.) produz aquele acto libertador da invenção poética que o torna parte da história do mundo georgiano-portuense, no momento exacto em que dele se liberta e o nega. Nasce uma arquitectura abstracta, precisamente por aquele seu conteúdo social, expresso através de uma forte adesão ao lugar e à topografia, que se deve exprimir com caracteres de modernidade, como elemento distintivo do resgate social. É como se os cooperados tivessem pedido um salto, uma ruptura, uma representação da sua vontade de se integrar na cidade.

Francisco Barata reinventa um pedaço do Porto e fá-lo com a consciência de que não se trata de um pedaço de história, mas de um pedaço de arquitectura que dialoga eficazmente com a história. O projecto encontra o seu campo de aplicação num território incerto que se move entre o espaço doméstico e o urbano, o íntimo da família e o público do cidadão. Este insere-se naquela zona cinzenta, entre certeza e dúvida, que se torna no campo de uma fértil investigação que oscila entre a contínua aceitação e a negação dos modelos de referência. Ou melhor, entre a contínua procura de uma legítima paternidade e o desejo de transgressão e inovação. É como se toda a história com árabes e ingleses, comerciantes e marinheiros, agricultores e carpinteiros convivisse num único fresco, no qual é quase impossível distinguir as raízes com exactidão, mas no qual é possível, pelo contrário, regressar às razões originais que

produziram aqueles espaços. E algumas destas razões ainda têm um significado próprio e reemergem no espaço contemporâneo.

O projecto é entretecido com imagens e formas que se emaranham e precipitam no local a ponto de orientar a vida dos homens, adequando-se às suas necessidades, sem, no entanto, a condicionar demasiado. Neste sentido, não há contradição na linguagem híbrida que mistura o tecido popular com uma linguagem mais abstracta, uma vez que esta última é, na realidade, uma reelaboração essencial da primeira. As duas frentes urbanas não só falam de um modo diferente de captar a paisagem, como também de representar as duas linguagens: aquela a montante mais abstracta, com um muro branco recortado por aberturas regulares, termina com uma linha de coroamento nítida contra o céu, enquanto a frente a jusante, aquela voltada ao rio, é marcada por um telhado de águas salientes com varandas floridas, portas-janelas, vitalidade exterior, talvez com a roupa, e atenção à paisagem fluvial, com uma representação mais próxima do gosto popular, mais realística. Curiosa é também aquela tipologia habitacional constituída por um quarto com casa de banho perto da entrada que lembra o espaço reservado, na casa burguesa dos anos 30, à empregada vinda do campo. Na realidade, aquele quarto, que será alugado a uma pessoa externa à família, é um recurso económico essencial para pagar o empréstimo ao banco. Uma estratégia social e económica que justifica a grande dimensão do alojamento, que tem uma forte relação com a casa tradicional e com o elevado número de compartimentos que muitas vezes produzem condições extremas, como os espaços cegos ou ventilados apenas por um saguão.

Assim, realismo e abstracção convivem numa única experiência, um pouco como acontece nas personagens populares de José Saramago, que utilizam uma linguagem falada e espontânea que não é a forma real do diálogo, mas antes uma sua reelaboração, na qual da forma popular permanecem os ritmos, as pausas, as analogias, as acelerações, as contaminações, etc., ou seja, permanecem os modos, não as palavras em si.

Assim, a expressão move-se no correr fluído da casual relação humana e da espontaneidade popular. A extraordinária invenção consiste no repropor um mundo não através das suas próprias formas directas mas, pelo contrário, através dos princípios e dos modos que necessariamente são desorientações e mudanças de significado. A arquitectura que daí resulta é o produto de formas que nascem da simplicidade e da razão económica, do costume e das novas necessidades, da sinceridade construtiva e de uma linguagem essencial e determinada.

O termo “razoabilidade”, utilizado para o modo de projectar de Francisco Barata, coloca-o em relação, através da lição de Fernando Távora, com a arquitectura milanesa que, do iluminismo, chega a Nathan Rogers e Franco Albini. Não se trata apenas de um movimento circular que reúne o aspecto classicista da

arquitectura georgiana com as raízes da Milão racionalista, mas sobretudo um modo de pensar a racionalidade como uma atitude rigorosa e comedida que perde o seu carácter absoluto para se temperar no sentimento, ou, se se preferir, quando as emoções encontram uma ordem que as orienta, até se tornarem numa narrativa que alimenta a cidade.

Vimos que no projecto de Massarelos não é reproduzida a aparente casualidade e espontaneidade da arquitectura rural tradicional, nem as variações individuais da arquitectura urbana georgiana do Porto, mas sim uma composição que, na sua plasticidade, no seu alinhamento urbano, nos seus diferentes alçados a jusante e a montante, na sua dimensão escalar, decompõe e recompõe os mecanismos mais refinados para nos restituir o verdadeiro sentido da construção da cidade: um diálogo entre antigo e moderno, rico de estímulos, mas apenas possível se as duas realidades mantiverem a própria identidade, uma vez que falam entre si a partir de pontos de vista diferentes. É assim que o Joker, depois do rigor interpretativo e propositivo, explode livremente.

Milão, 01/06/2020

Prof. Arq. Remo Dorigati

Anteriormente Professor Catedrático “Progettazione architettonica e urbana”
Politécnico de Milão

¹ Nota do Tradutor [N.T.]: Poe, Edgar Allan. "A Filosofia da Composição." In *Obra Poética Completa*. Traduzido por Margarida Vale de Gato, 276. Lisboa: Tinta da China, 2009.

² N.T.: O autor refere-se à obra literária de José Saramago *O Memorial do Convento*, de 1982.

³ N.T.: No texto original "bottegaio".

⁴ N.T.: No texto original "bottega".

⁵ N.T.: No texto original "bottega".

⁶ N.T.: No texto original "casa-bottega".

⁷ N.T.: No texto original "bottega".

⁸ N.T.: No texto original "casa-bottega".

⁹ N.T.: Távora, Fernando. "O problema da casa portuguesa." In *Cadernos de Arquitectura n.º 1*. Editado por Manuel João Leal, 8. Lisboa: Editorial Organizações, 1947.

¹⁰ N.T.: Eliot, T. S. "A tradição e o talento individual." In *Ensaio de Doutrina Crítica*. Traduzido por Fernando de Mello Moser, 23. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

¹¹ N.T.: No texto original "chi segue altri non gli va mai inanzi. Ed io per certo non mi sarei posto a questa professione col fine d'esser solo copista".

¹² N.T.: Távora, Fernando. "O problema da casa portuguesa." In *Cadernos de Arquitectura n.º 1*. Editado por Manuel João Leal, 8. Lisboa: Editorial Organizações, 1947.

¹³ N.T.: Musil, Robert. *O homem sem qualidades*. Traduzido por João Barrento, 340. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2009.

No texto original, Remo Dorigati cita este excerto da obra de Musil na sua tradução em italiano que julgamos ser importante aqui reproduzir: "Forse sarà utile far presente la parola "forchetta" e i suoi derivati. Vi sono forchette per mangiare, forconi per il letame, forcelle della bicicletta e dello stomaco, forcine dei capelli, e a tutti questi termini è comune "l'esser forcuto". Il carattere distintivo è la forma biforcata, negli oggetti svariatiissimi che ne traggono il nome. Se si parte da essi ci si rende conto che risalgono tutti allo stesso concetto; se si parte dall'impressione iniziale di "forcuto", ci si rende conto che tale impressione è sostenuta e completata dalle impressioni prodotte dai vari oggetti forcuti" [...] "quel che è comune è dunque una forma o una struttura, e le differenze stanno innanzi tutto nelle diverse fogge che possono assumere; poi, per gli oggetti così conformati, nella loro materia, nel loro uso, e via discorrendo".

¹⁴ N.T.: Musil, Robert. *O homem sem qualidades*. Traduzido por João Barrento, 341. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2009.

¹⁵ N.T.: "Forcuidade" é uma transposição directa para o português do termo "forcuità" empregue por Dorigati no texto original e que não existe na língua italiana.

A Viagem da Arquitectura

Construir formas reencontrando para a arquitectura uma identidade perdida; ligá-la às culturas, às regiões, aos lugares, aos seus traços antigos; reconstruir raízes que a homologação tende a apagar; e, com as raízes, devolver às formas uma nova legitimidade e um novo reconhecimento colectivo; tudo isto parece ter constituído o anseio de muitas arquitecturas nos últimos decénios. Um anseio que decorria da crise da modernidade e das suas ilusões, mas que partia do pressuposto que as formas se perpetuassem por descendências lineares, por sucessões ideais, a partir de um núcleo autêntico, de uma antiga identificação.

Pelo contrário, é verdade que a arquitectura se constrói também através de redes de analogias, de relações distantes que sempre ligaram as cidades e os edifícios entre si. Estas relações foram esquecidas. E foi esquecido que as cidades não nascem só da singularidade dos lugares e da densidade da terra, mas também de misturas e cruzamentos, repetições e memórias, trocas e ecos, relações analógicas e formas imitativas. O estudo de Francisco Barata possui um carácter original, uma forte particularidade: ao estudar uma cidade partindo do seu interior, descobre de um modo inédito afinidades e parentescos; descobre como nela ecoa uma história mais ampla e mais longínqua; descobre como a história das cidades é feita de relações não lineares.

Já há muitos anos, Francisco Barata passou um longo período de estudo em Itália. Visitou e estudou as cidades. A viagem a Itália era na tradição europeia uma viagem de educação, uma passagem imprescindível para a formação do intelectual e do arquitecto. O seu significado era o de remontar às fontes do mundo clássico, o de atingir as suas experiências mais densas e mais ricas. O seu resultado era o "Diário de viagem" e, juntamente, os desenhos, os levantamentos, as reconstruções ideais. Depois a viagem mudou o seu sentido e os seus destinos, mas não o seu possível papel na construção da arquitectura. Le Corbusier e Louis Kahn, de maneiras diferentes, renovaram em muitos aspectos a sua experiência e a sua imaginação, estabelecendo novas conexões entre mundos observados e idealizados.

Da viagem de Barata impressiona-me o facto de ter subvertido o resultado tradicional. Isto é, se teve oportunidade em diversas ocasiões de escrever sobre a Itália, sobre as suas arquitecturas, sobre os seus livros, penso que ele aprendeu,