Os conceitos "modernos" da arquitectura tradicional japonesa

Não se pode dizer que movimento moderno em arquitectura foi fortemente influenciada pelos conceitos japoneses. Pode-se sim dizer que algumas manifestações da cultura tradicional japonesa e os conceitos ocidentais do século XX se tocam em certos aspectos, mas cada uma partindo de premissas diferentes e variadas.

O uso dos materiais sem tratamento, valorizando a sua natureza, a textura e a cor, foi uma situação quase imposta no Japão, e não um gosto inerente pela simplicidade. Foi consequência de uma extrema pobreza das classes mais baixas, que tinham de construir o mais económico possível, e o rígido controlo do governo feudal que não permitia as pessoas comuns usarem a cor e decorações, que estavam destinadas às classes mais nobres. A cultura do chá acabou por desenvolver uma filosofia e uma estética baseada na simplicidade e na sobriedade, que privilegiava esta circunstância. A casa japonesa revelou-se como um exemplo que consegue realçar as potencialidades, tanto físicas como estéticas, de cada material, mostrando um grande conhecimento dos artesãos e carpinteiros nipónicos.

Esta tendência em deixar os materiais "como eles são" verifica-se também na arquitectura moderna. É o conceito do "uso honesto" do material, isto é, o material em si próprio é belo e por isso não deve ser escondido através de pinturas ou outros elementos. É o que se nota nas obras de Wright ou nas de Loos, o arquitecto tem de ser dotado de conhecimento sobre os materiais e conseguir escolher o mais adequado para a função determinada e assumir a sua escolha deixando-a visível. Num contexto de ecletismo, a nova arquitectura pretendia simplificar as formas e deixar o que considerava supérfluo na ideia de uma casa moderna,

como as “imitações” feitas de modo a que um material parecesse outro, num processo de eliminação de toda a ornamentação para a clarificação da ideia de reduzir ao essencial. Por se estar a viver uma época de industrialização, da produção em série, a “economia de espaço, matéria, tempo e dinheiro” era muito valorizada, principalmente na construção das casas para a classe média. Já não fazia sentido o tempo e o material preciso para a “colagem” de ornamentos, pois o valor estético podia ser procurado explorando as potencialidades de cada material.

Mas esta situação muitas vezes compromete a arquitectura ocidental, na medida em que o sistema estrutural adoptado se torna a forma de expressão do edifício, pela utilização de partes prefabricadas, resultado da industrialização, e a sua consequente distinção entre o que é estrutural e o que não é, como também acontece nas casas tradicionais japonesas. De facto, nas casas nipónicas a estrutura é deixada à vista, conjugando com os planos opacos ou translúcidos dos painéis não estruturais, mas nada tem a ver com o princípio de mostrar a verdade e a força da estrutura. A casa japonesa usa os elementos construtivos como formas de decoração, “a Forma (no sentido da cor, forma e textura), um elemento mediador da decoração, é derivada da construção”.

A função da casa tradicional japonesa é servir e albergar a vida doméstica e, ao mesmo tempo, ser um meio para transmitir os valores filosóficos, religiosos e espirituais da época e de quem a habita. Ela é intermediária não só para reflectir mas formar os hábitos de habitar e produzir os princípios morais, ou seja, tem a missão de “ ensinar a arte de viver, criar os valores da vida”. Wright disse que a casa tinha de ser mais espiritual, assim como Gropius reconheceu que na casa ocidental faltava esta vertente, incentivando os europeus a aprender

a “lição de intensificação espiritual das mentes orientais que buscam novos horizontes no mundo interior”.

“Na casa japonesa, os elos espirituais entre o Homem e a sua casa são feitos aparentemente por uma técnica humanizada que relacionam de forma consistente ambas as necessidades mental e emocional do Homem. A concepção do desenho parte do esqueleto do edifício e não meramente da pele como jogo cosmético. Os requisitos espiritual e prático da vida são coordenados por uma aproximação artística que representa um dos mais valiosos contributos para a filosofia universal da arquitectura.”

A simplicidade obtida na casa japonesa é, sem dúvida, o resultado da técnica e das condições socio-económicas da época, mas ela é, antes de mais, a qualidade “eleita” que reúne a capacidade de expressar todas as necessidades que o habitante tem. Na casa tradicional japonesa a forma segue a função, ou diria antes, como escreveu Wright, “a forma e a função são uno”. Uma função que vai para além dos requisitos construtivos ou utilitários, que inclui os sociais, filosóficos e religiosos.

A função não deve ser limitada ao aspecto prático, à economia ou à geometria, porque ela também contém os valores morais, sendo a forma o meio transmissor e executivo da função agregada.

Outra característica muito presente na arquitectura doméstica japonesa é a coordenação modular, isto é, através do uso do módulo, obter unidade entre o todo e as partes que o constituem.

“A coordenação modular usada nesta época é a mais sublime que se conhece, ainda mais que a dos egípcios e até mesmo mais do que a dos gregos. Os quartos são cobertos por várias

esteiras estandardizadas, o tatami; todas as partes do edifício foram dimensionadas horizontal e verticalmente por múltiplas colunas finas que variam com o tamanho dos espaços e do respectivo vão."

A arquitectura moderna também aplica um método modular como instrumento no acto de projectar, para facilitar o uso dos elementos estandardizados e produzidos em série. Muitas vezes este método é interpretado como uma limitação à livre criação.

No Japão, os carpinteiros mestres alcançaram, ao longo dos anos, um grande domínio desta grelha modular. Através do uso do módulo, os carpinteiros conseguiram dominar as duas diferentes fases do mesmo processo criativo, o desenho e a construção. "A "substância" da arquitectura é o espaço", ou como disse Loos, "o arquitecto deve pensar no espaço". Este método permitia que, durante o processo, o carpinteiro transformasse/movesse uma parte de acordo com a sua sensibilidade, sem perder a relação com as outras partes e o todo.

Na arquitectura moderna, frequentemente havia diferença entre a concepção e a realização. Loos privilegiava a experiência física/sensorial em relação a construção mental, o que o levava muitas vezes a modificar o projecto na execução, a marcar com a sua mão a altura a que queria a janela ou painéis de madeira. Um aspecto que elogiou Gropius no Palácio Imperial Katsura foi esta integração do desenho/projecto e execução, uma ideia que já tinha expresso na Bauhaus cujo intuito se debruçava na formação de profissionais com capacidades criativas e experiência prática.

A coordenação modular é indispensável para a flexibilidade espacial da casa japonesa. Como é possível retirar os painéis que fecham os compartimentos, a presença de um módulo, derivado da escala humana, articula os diversos espaços criados, sem nunca perder o

domínio das relações de proporção entre as partes e o todo. Assim, apesar da franca continuidade espacial, há uma clara distinção de todas as partes e elas relacionam-se harmoniosamente entre si e com o espectador.

Pensar na casa japonesa é pensar no edifício e nos espaços exteriores. O lar japonês vive do exterior, a sua filosofia depende dele. O jardim é um espaço arquitectónico, um espaço tridimensional controlado e dependente do espaço interior. O exterior é visível do interior, como pode ser totalmente encerrado.

O sistema estrutural adoptado e o clima japonês permitiram esta comunicação entre o interior e o exterior muito antes que no mundo ocidental. No ocidente, devido ao clima e pela ideia generalizada de que a casa devia ser uma caixa que encerrasse de toda a agressão externa, só através dos avanços industriais que tornaram possível abrir mais a casa ao exterior e fazer desta uma característica fundamental para a boa vivência interior.

O facto dos conceitos espaciais se aproximarem frequentemente resulta também numa aproximação das características estilísticas, isto é, ao se pretender que o espaço possua um certo carácter, também presente numa outra cultura, este espaço vai possuir características equiparáveis aos da outra cultura, permitindo que as duas absorvam para si os pontos positivos de uma e da outra.

A aproximação dos conceitos é um fenómeno difícil de explicar, pois além de muitas vezes ocorrer devido a difusão de ideias pelos viajantes e conhecedores de outras culturas, existe também um tempo comum nas várias culturas, onde em vários lugares se assiste a transformações semelhantes, sem aparentes ligações entre si. Como por exemplo, as

transformações das habitações no século XVIII, com as mudanças na sociedade e nas grandes cidades, que se pode ver "tanto em Cantão, como em Paris ou em Londres".

Ocidente e Oriente

O processo de ocidentalização

Com a restauração Meiji, o Japão renunciou ao próprio isolamento abrindo-se às influências ocidentais. Este facto trouxe consigo diversas consequências. Uma delas foi certamente a introdução da arquitectura ocidental no âmbito do vasto desenho de modernização e ocidentalização seguido pelo novo governo.

Depois da abertura ao Ocidente, o Japão rapidamente se industrializou importando técnicas e instrumentos (o "ballon framing" e a "jig saw").

JOSHUA CONDERS (1852-1920)

A difusão inicial foi galvanizada pelos "aventureiros da arquitectura" ocidentais como o arquitecto inglês Joshua Conders (no ano de 1874 fundou o Instituto de Arquitectura da Universidade de Tóquio, e nas suas obras prevalecem, até 1920, influências anglo-saxónicas) considerado o melhor arquitecto da época Meiji pela sua tentativa de adaptar o repertório ocidental às condições japonesas através da construção de edifícios para políticos japoneses. Também viajantes japoneses no ocidente participaram desta difusão da arquitectura como o arquitecto Kingo Tatsumo notabilizado por ter trabalhado em Londres com William Burges e talvez o primiro a ter estudado no estrangeiro.

No “Meiji Mura”, um museu ao ar livre perto de Nagoya, podem-se visitar muitos edifícios do século XIX e do início do século XX, que foram transportados para este local em alternativa à sua definitiva demolição.
Manfredo Tafuri fala de uma verdadeira revolução industrial que tem lugar no Japão, no fim da era Meiji, alimentada pelo nascimento do capitalismo; a burguesia que, em ascensão, consegue suplantar a aristocracia tradicional no concelho imperial, dará ocasião aos arquitectos japoneses para aplicar as novas tecnologias cuidadosamente estudadas. Em 1895 termina a construção de uma loja de vendas que constitui a primeira experiência japonesa no campo das estruturas de aço e em 1912, em Tóquio, a sede de uma companhia de seguros é o primeiro edifício em cimento armado.
Até ao fim do século XIX faltava no Japão não só o termo mas também o conceito de “arquitectura”: os projectos distinguiam-se entre “zoka” – construção de casas – e “fushin” – termo popular que designava as doações para a fundação dos templos. Cumpriam-se notáveis esforços para tornar popular o novo termo “kenchiku”, conotado como correspondendo ao nosso termo “arquitectura”. Mas não se obteve o efeito esperado: com “kenchiku” vieram sempre a designar-se as técnicas específicas da engenharia em detrimento dos valores estéticos da arquitectura.

Isso mostra - comenta Benévolo – que o conceito japonês que difere daquele ocidental, não só na sua extensão como também no seu enquadramento mental. Os europeus seguem uma concepção renascentista, pensando num valor abstracto e geral, que cobre apenas o aspecto da actividade construtiva, enquanto os japoneses, tal comos homens da Idade Média, pensam

em uma actividade concreta e particular, cujos diversos aspectos são percebidos de forma global e unificada.

Charles Severati explica, muito claramente, que a reabertura comercial do país testemunhou uma importação de edifícios manufacturados completamente incompreensíveis para uma sociedade na qual não existem categorias conceptuais específicas, que são porém fundamentais no Ocidente: não o conceito de *moderno* (mas sim o de *novo*), não a do espaço (e, em vez o de "MA", o espaço-tempo), nem aquele abstracto do espaço no sentido ilusório ou tridimensional. Quando são construídos os primeiros edifícios da era Meiji (1868-1912) - correspondente à urgência de novos tipos de prédios imposta pelas actividades terciária, comercial, industrial, diplomática e de serviços completamente desconhecidas de toda a sociedade japonesa - eles têm sobre a população da capital o impacto de "objectos misteriosos provenientes de outras galáxias."

As influências ocidentais vêm perturbar não só os aspectos tecnológicos e funcionais tradicionais, como também os seus métodos de avaliação: Tafuri refere-se a um grupo de estudiosos japoneses da Universidade Imperial que, em 1887, é o organizador de uma revisão crítica da história da arquitectura nacional segundo metodologias europeias.

No mesmo ano, os Professores C. Ito e T. Sekino fundaram o Instituto de História da Arquitectura, que tem a tarefa de estudar comparativamente as características da arquitectura oriental e ocidental.

A introdução de novas técnicas construtivas estimulou igualmente o interesse pelo conteúdo destas técnicas: após o primeiro momento de aceitação ingénua, entendeu-se que a revolução dos métodos tradicionais de construção não poderia continuar separada do significado ideal sobre esta renovação da construção. Isso significa indagar o próprio passado, mas - explica Tafuri - a renovação dos estudos críticos não andava a par e passo com uma análoga metodologia operativa. O Japão não percebia o valor das experiências de renovação europeias do início do século: os movimentos que causavam revolução na arte moderna não foram nem mesmo postos em consideração no Japão - não existem traços de influência da Arte Nouveau ou do Werkbundìf.

Em 1910, numa conferência no Instituto de Cultura Japonesa, discutiu-se afincadamente a questão do "estilo", a nova visão da profissão de Arquitecto e havia uma posição unânime contra a reprodução passiva dos selos ocidentais: o estabelecimento de uma moderna arquitectura japonesa estava então tomando forma. Tafuri informa que, infelizmente na prática não se fez mais do que inserir elementos de linguagem pertencentes à tradição oriental sobre os organismos e tecnologias importadas. Em 1910 esta afirmação de autonomia estética, que culminou num depreciável nacionalismo revelou um notável complexo de inferioridade e o conhecimento de que a aceitação única da estética tradicional estava definitivamente fora de moda. Foram os escritores e não os arquitectos, os primeiros a apoderar-se da nova dimensão que as experiências de vanguarda europeia começavam a introduzir.

O racionalismo foi defendido por um grupo de intelectuais que descobriu o valor das novas propostas de vida nas habitações líquidas dando origem à moda de uma casa moderna (bunka tafufaj).
Em Fevereiro de 1920, Sutemi Horiguchi fundou o primeiro movimento de vanguarda japonesa sob o nome de Bunri Kencku-Ha-Kai (literalmente: Grupo de Arquitectos da Separação) destinado a exercer um papel fundamental na exponencial evolução do moderno no Japão.

Severati viu no desenvolvimento arquitectónico dos anos 20 a possibilidade para a crítica de intervir sobre os projectos utilizando e adicionando ferramentas que lhe pertencem. Sustenta ainda a maior ênfase que caracteriza a fase contemporânea, não advém do estilo, mas do impacto que as tecnologias ocidentais têm sobre a casa da cidade. Uma consequência será o fim do *"doublé IMng*" (não mais a permanência à noite em casa - um estilo de vida japonês que irá compensar a vida ocidental passada de manhã nos escritórios). Desaparecerão "shoji" e "fusuma", "tatami", "zabuton" e "hibachi" (portas corrediças transparentes e opacas, painéis de junco prensado, colchões e braseiras portáteis para cozinhar). No início dos anos 20, do interior com Bunri-ha e do exterior com a chegada dos futuristas e a publicação de Bruno Taut e Erich Mendelsohn, inicia-se a fase de transformação da arquitectura que dará conta das analogias entre o Oriente e o Ocidente: para além da qualidade das culturas e dentro do corpo das realidades metropolitanas recém-nascidas.

A essência da tradição

A harmonização entre a tradição e a essência na utilização dessa tradição em reabilitações. Na arquitectura de Távora como, não generalizando, na cultura japonesa que claramente tem tendência a extinguir-se, o vinculo com a tradição tem uma importância fundamental. Exemplo da reabilitação da casa de Guimarães e obras do kengo kuma e outros japoneses. Tem uma compreensão nítida sobre os significados de "global" e "local" e uma posição mental equilibrada para compreender e assimilar com proveito as diferenças, similitudes e interacções contemporâneas entre Ocidente e Oriente.

Dada a grande herança tradicional Japonesa que o Japão ancestral conseguiu que chegasse aos nossos dias, muitos projectos contemporâneos têm por base desenvolverem um projecto baseado na sua identidade e herança artística, nem tudo acontece assim neste Japão actual onde muitas influências vêm de fora. A parte que interessa abordar aqui e perceber é a que vai ao encontro da essência da tradição, o cuidado de manter e preservar a história, tal como defendera Távora em todos os seus anos de profissão. Foi este aspecto mais tradicional que fascinou Távora ao chegar ao belo país apelidado de sol-nascente. Uma percepção sensível do lugar, gerando estruturas que interagem com a cidade existente mas que têm ante tudo a intenção de afirmar os vínculos da arquitectura com o meio natural onde se alçará.

A subtil sensibilidade oriental impregna os modos de fazer e pensar expressando-se numa simples e delicada veneração por aquilo que é agradável aos sentidos e ao intelecto de uma maneira que busca aprofundar nas raízes milenares de suas tradições e, respeitosamente, manter sua essência viva e intacta. A sobrevivência deste sentimento

sobrepõe-se como um compreensível paradoxo dentro do cenário urbano e quotidiano de uma cidade japonesa, onde os costumes arraigadíssimos, nos que se fundamenta a própria identidade cultural deste país se tem permeabilizado para conviver com a patente influência de aspectos de Ocidente. A sobrevivência da tradição constitui um eixo psicologicamente estabilizador.

Introdução

"As palavras dos arquitectos são as obras"
arq. Álvaro Siza.

Entre o fim dos anos 40 e início dos anos 50 assiste-se à eclosão simultanea, em diferentes partes do mundo, de uma resposta às ideias e princípios propostos pelo movimento moderno.

Às formas universais e padronizadas do Estilo Internacional, que propunham a verdade formal objectiva e absoluta, prescindindo dos dados contextuais, opunham-se alguns movimentos culturais que procuravam, pelo contrário, vincular ao lugar as novas expressões arquitectónicas.

A Arquitectura escandinava daqueles anos, por exemplo, definida pelos críticos como um "novo empirismo", alimentava-se de dados fornecidos pelo lugar e pelo clima, bem como da necessidade material e psicológica dos futuros utilizadores. "Para um arquitecto como Alvar Aalto, os constrangimentos e as limitações de cada projecto foram o tema central em torno do qual construiu todo o projecto 1.".

Em Itália, Ernesto N. Rogers, na sua " Experiência da arquitectura", declarou uma posição "mais responsavelmente crítica" que "Conduzia o trabalho do arquitecto no confronto das pré-existentes e das tradicionais" graças ao qual "o trabalho de

design/desenho torna-se cada vez menos genérico, interpreta os valores essenciais da personalidade dos ambientes físicos e culturais nos quais a obra se determina 2.".

No México, Luis Barragán, depois de, entre 1936 e 1940, ter produzido uma arquitectura intimamente ligada às doutrinas do movimento moderno, procura nos anos seguintes resolver o debate entre uma Arquitectura impessoal e padronizada e aquela que privilegia materiais e costumes locais, adequado ao clima e contexto, juntamente com o trabalho de José Antonio Coderch em Espanha na decisão de abandonar a estética da máquina.

Em Portugal Fernando Távora, com grande admiração pela obra de Le Corbusier, aborda desde os anos 50 o tema da Arquitectura racionalista declinada geograficamente num percurso cultural muito perto da experiência empírica escandinava.

Fernando Távora, o desenho do espaço entre a tradição e a razão

A clareza dos sinais expressivos, o rigor formal e a adesão ao lugar representam aspectos prevalecentes da sua arquitectura e que representarão o carácter paradigmático da Faculdade de Arquitectura do Porto, que dirigiu durante mais de quarenta anos.

Távora participa no "Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa", de 1951, que procurou esclarecer as relações entre formas populares e as formas eruditas de construir. A influência desta longa investigação está presente na sua Arquitectura que tem as suas raízes na tradição construtiva e formal do seu próprio país mas sem cair na imitação estilística ou no mimetismo que o regime ditatorial, no poder até 1974, tentava impor.

Este estudo foi idealizado para verificar o carácter sincrético do trabalho de Távora fundado nas culturas aparentemente distantes. Aquelas derivadas da adesão aos princípios do movimento moderno e. em especial. às teorias de Le Corbusier quando se afirma uma Arquitectura universalmente válida, independentemente da realidade local.

Uma abordagem empírica à transformação do ambiente está intimamente ligada aos dados fornecidos pelo *locus,* às exigências dos utilizadores, ao clima, que se traduz numa arquitectura fortemente influenciada pelas circunstâncias específicas.

O relatório, finalmente, com a tradição, num período histórico e num contexto político onde esta foi, muitas vezes, usada como propaganda para legitimar a identidade nacional. Távora vai procurar os valores essenciais "de coerência, de gravidade, de economia, e grande inventividade, funcionamento, beleza 3.", tendo em vista a formulação de uma Arquitectura que teve expressão peculiar da cultura portuguesa.

1. Montaner, Josep Maria, *Dopo il movimento moderno – le architettura della seconda metà del novecento*, Bari, Laterza, 1996.

2. Rogers N., Enersto, *Esperienza della architettura*, Milano, Giulio Einaudi Editore, 1988.

3. *Arquitectura Popular em Portugal*, 1ª ed. 1961 do Sindicato Nacional dos Arquitectos, 3ªed. 1988, da Associação dos Arquitectos portugueses, com Alfredo de Mata Antunes, António Pinto de Freitas, Arnaldo Araújo, Artur Pires Martins, Carlos Carvallhos Dias, Celestino de Castro, Fernando torres, Francisco Keil Amaral, Francesco da Silva Dias, Frederico George, João José Malato, José Muertas Lobo, Nuno Teotónio Pereira, Octávio L. Felgueiras, Rui Pimentel, vol. I-II-III, Porto, Ideia original de Francisco Keil de Amaral.

Notas biográficas sobre o Arquitecto Fernando Távora

Fernando Távora nasceu no Porto em 25 Agosto de 1923. Formou-se em Arquitectura, em 1952, na Escola Superior de Belas Artes, na época dirigida por Carlos Ramos, que vimos ser uma figura decisiva na evolução da Arquitectura moderna portuguesa.

O seu trabalho profissional e teórico, do qual este estudo se ocupa, tomou lugar e realizou-se principalmente nesta cidade, apesar de ter intervindo em várias zonas de Portugal.

Até 1993 deu aulas na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, da qual se tornou director, sendo também professor na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, instituição da qual recebeu o grau de doutor honoris causa.

Foi arquitecto da Câmara Municipal do Porto, consultor da Câmara Municipal da cidade de Gaia, assessor do Gabinete da comissão técnica de planificação da região norte de Portugal e consultor do gabinete técnico local da Câmara Municipal da cidade de Guimarães.

As suas obras têm sido objecto de inúmeras publicações e exibidas em numerosas exposições, incluindo: Smithsonian Institution, Washington, onze arquitectos de Porto, Lisboa, Europália Clermont-Ferrand, 1991, Bruxelas, Trienal de Milão e Bienal de Veneza.

Foi membro da Organização dos arquitectos modernos Português (ODAM) e participou, representando o país, em muitas conferências internacionais de Arquitectura moderna (CIAM): hoddesdon, Aix-en-Provance, Dubrovnik e Otterlo.

A crítica arquitectónica contemporânea ocupou-se muitas vezes do trabalho do Távora, tanto pela sua qualidade formal como pela contribuição que a sua Arquitectura deu ao processo de reformulação e revisão do estilo internacional.

A sua investigação arquitectónica, desde as suas primeiras experiências teórica, são baseadas numa profunda adesão às teorias do movimento moderno em particular as de Le Corbusier. Adesão acrítica, mas não é destinada a contexto dizendo através dos ensinamentos da Arquitectura popular.

A herança cultural (património cultural) do movimento moderno

Ao internacionalismo difuso do progresso tecnológico no século XIX, os movimentos culturais dos diversos Estados responderam com uma reafirmação do mito das suas originais identidades nacionais, para justificar ou reforçar os motivos dos seus limites geográficos, da tradição unitária e da língua. Muitos regimes de direita na Europa procuraram nas tradições rurais, com espírito meramente de imitação, os valores da arquitectura nacional.

É também contra esta cultura nacionalista e historicista que o internacionalismo e o ## vanguardismo contrapõem a racionalidade da técnica e da produtividade "ao serviço da comunidade para exprimir uma arquitectura sem fronteiras e sem diferenças de classe." 1

Somente quando esses representantes do *avant-garde*, que fugiam da Europa por causa da chegada ao poder dos regimes que combateram ideologicamente,, foram para a América é que deram maior importância ao sítio, à cultura local e à tradição.

A crise do Estilo Internacional

A institucionalização do "Estilo Internacional", constituída na construção da exposição homónima de Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, em 1932, tinha codificado o carácter paradigmático da arquitectura produzida pela "primeira geração" protagonista do Movimento Moderno: o carácter de permanência baseado na ideia do edifício como massa subentendia a ideia de arquitectura como justaposição consciente de planos e superfícies; a geometria ordena a composição arquitectónica através do superamento da simetria axial das

Beaux-Art (Belas Artes); a decoração é ultrapassada e substituída pela tecnologia construtiva de onde derivará a expressividade do detalhe arquitectónico.

Não é intenção deste estudo analisar as razões que desafiaram a ortodoxia do Movimento Moderno, mas ler criticamente a atitude da geração nos confrontos com os ensinamentos dos seus mestres. Não é crível considerar que houvesse surgido, antes de 1945, inicialmente por Alfred Roth (Die Neue Architektur) e depois por Luis Sert, Fernand Léger e Sigfried Giedion, uma tentativa de análise crítica: os mestres tinham primeiro teorizado e depois realizado através de uma linguagem formal universal e globalmente reprodutível, sem ligações com o passado. O estilo internacional aparecia justificado num determinado período histórico de transformação geral das artes em direcção a sistemas de representação que respondem à grande transformação social-cultural que começou com a revolução industrial.

Pensa-se sobre essa ultrapassagem do código de representação perspéctico que, após quatro séculos, será posta em causa pela introdução da quarta dimensão da pintura cubista.

O vanguardismo e as novas formas de representação
Da perspectiva do cubismo.

Na Idade Média, paralelamente com alguns estudos sobre a *perspectiva*, considerada como um ramo da óptica aplicada, concentra-se o esforço de muitos pintores franceses, italianos e flamengos em busca de uma nova forma espacial baseada nas regras empíricas que permitem repartir, em termos de enquadramento, os personagens e os objectos percebidos na realidade. Este movimento vai afirmar-se mais claramente no contexto do brilhante renascimento artístico que teve o seu berço na Itália no século XV.

Tendo recebido uma sólida formação científica e técnica, bem como artística, os principais pintores, escultores e arquitectos do século XV esforçam-se para criar uma base racional de representações da natureza e do mundo à sua volta. Depois de Brunelleschi, que parece ter as bases dessa perspectiva geométrica, chamada artificial, Ghiberti, Donatello e Masaccio esforçam-se para implementar concretamente esta teoria formulada pela primeira vez em 1443 no Tratado de pintura de Leon Battista Alberti, publicado em Nuremberga, em 1511.

O novo método é baseado num processo de construção, chamada construção legítima, com base nas leis da geometria euclidiana e no uso de dois desenhos preparatórios, um vertical e outro horizontal.

Graças à perspectiva existia uma regra universal e matematicamente fundada, graças à qual o mundo podia ser representado, uma vez fixada a posição do quadro, a distância entre o desenhador e a altura do ponto de vista.

Pode falar-se de uma elevação da arte a "ciência" e, ainda mais, uma transição de um espaço psico-fisiológico a um espaço matemático. A impressão subjectiva foi racionalizada ao ponto de poder servir como uma base para a construção de um mundo empírico firmemente estabelecido, e, num sentido completamente moderno, infinito.

Foi feito, como afirma Panofsky "a objectivação da subjectividade" 2.

Mas a conquista da perspectiva não é nada mais do que uma expressão concreta do que tinha sido descoberto pela filosofia teórica e filosofia da natureza. No mesmo ano em que ocorreu a elaboração gradual da perspectiva central verdadeira e própria, com o seu espaço infinitamente extenso e organizado à volta de um ponto de vista escolhido a gosto, era também implementando o pensamento abstracto que actuava definitivamente na ruptura com a visão aristotélica do mundo, dando a ideia de um universo construído à volta do centro da Terra, ou seja, à volta de um centro absoluto e estritamente limitado pela esfera extrema celestial, e, assim, desenvolver o conceito de um infinito prefigurado não só em Deus, mas realizado de facto numa realidade empírica.

A obra de Filippo Brunelleschi mostra claramente a ligação entre a evolução das técnicas artísticas e o movimento geral das ideias no Renascimento.

Ao resolver o problema da construção da cúpula da Catedral de Florença, inventou não apenas novos dispositivos técnicos, mas introduziu um novo conceito de # estética do espaço.

Para Brunelleschi o espaço já não é o cubo de ar das superfícies fechadas de outro tempo;

ele tem uma qualidade homogénea e está em toda parte; é tanto contentor e conteúdo, envolve e é envolvido. A cúpula de S. Maria del Fiore não é concebida como um sistema fechado de planos e superfícies que determinam uma forma interna: está relacionada com todo o universo, as suas superfícies são a intersecção de planos que se prolongam na atmosfera.

Duas ideias básicas orientam o pensamento de Brubelleschi: a primeira é que as coisas materiais e o espaço invisível são susceptíveis de ser submetidas a uma mesma unidade de medida e que podem, para reentrar na mesma coisa distantes entre si; a outra é que, prolongando-se cada forma no espaço, nenhuma superfície é realmente fechada e, consequentemente, a geometria é a ciência das intersecções.

Também a luz, nos quatrocentos, tem significados e qualidades diferentes daqueles que tinha na Idade Média. Essa ainda é considerada uma substância invisível, mas já podendo ser medida e modulada pelo artista.

Esta nova concepção de luz inspirou não só a ideia de um novo funcionalismo arquitectónicomas também um novo sistema de representação do espaço. A luz, com os seus novos significados, orienta o desenho da cúpula, que se torna o centro de uma vasta rede de relacionamentos imaginários, cuja chave é a geometria. Ao contrário do tratamento dos blocos e da sabedoria do cortador, a arquitectura é agora baseada na proporcionalidade das linhas determinadas pelo encontro dos planos.

A proporção e número substituem a materialidade de blocos de pedra.

A Idade Média havia concebido o edifício como um escudo, a Renascença concebe-o como a materialização de um sistema aberto, envolvido e envolvente ao mesmo tempo de planos e linhas.

Usando os resultados de várias disciplinas, tais como a matemática topológica, a psicologia genética, a antropologia, a etnografia, a história da ciência e do teatro, com vista a recolher completamente o significado nem mimético nem simbólico, mas semântico das formas espaciais, a Francastel 3 considera paralelamente o espaço perspéctico renascentista, o espaço - cheio de anotações sensíveis - do impressionismo, e o espaço polivalente da arte contemporânea, com o objetivo de descobrir em cada um deles a expressão histórica e socialmente condicionada de uma diferente civilização.

Os seus estudos visam demonstrar que a descoberta fundamental do '400 não é assim o uso da perspectiva linear (no sentido de um período de tempo limitado e universal de Alberti), mas o princípio de ordenamento de um espaço convencional.

O objectivo dos artistas da época foi criar uma representação mental em que se combinam elementos pitorescos e elementos intelectuais. O culto do número não é a única forma de inspiração para os artistas do Renascimento, foi necessário ter em conta os elementos emocionais e sentimentais. Eles tinham a intenção de apresentar um conjunto de representações quer morais, ou atributivas de valores morais, quer objectivas. O novo sistema de representação do espaço é simbólico e mítico, não menos do que matemático.

Daí resulta que o espaço do Renascimento é não só um sistema eficaz de representação da visão, mas sobretudo um sistema que está em conformidade com um certo grau de conhecimento. Tem de ser compreendido à luz dos costumes sociais, económicos,

científicos e políticos da época. De facto, se admitirmos que o espaço não é uma realidade em si, permanente e externa ao homem, deve-se admitir que, na representação de forma espacial, o homem carrega ao mesmo tempo os valores positivos e valores imaginários.

Estes são os valores que pertencem ao mundo mítico onde se encontram as convicções não racionais que exprimem, em algum modo, as #inspirações de uma colectividade e que são um estímulo para a acção. O conceito de espaço expresso pela arte, artes visuais e arquitectura não é o de uma moldura vazia determinada por uma rede de linhas geométricas ideais; implica a presença de objectos e de imagens. A geometria forneceu plataformas não para a compreensão abstracta de uma realidade teórica, mas para a implementação de um novo material imaginativo.

O espaço do Renascimento é feito de todos os acessórios imaginados pelos artistas a fim de concretizar um juízo prático (condicionamento do comportamento humano) e simbólico do mundo. O novo espaço plástico do Renascimento não é apenas forma, tem uma matéria que corresponde a uma soma de representações e sensações dotadas de condições positivas da existência, transformadas, por sua vez, pelo progresso da tecnologia. Os pioneiros do Renascimento não descobriram e aplicaram uma lei comum e uma constante da natureza e do espírito humano, levaram a sua arte para o conhecimento matemático da época e, por esta razão, não é possível falar do espaço da Renascença, no sentido puramente físico do termo.

Cada idade, cada homem, trazem dentro de si a possibilidade, não de perceber um mundo eternamente construído, mas de formar sistemas com base num certo inventário, limitado, de acções e do conhecimento comum num determinado momento a grupos mais ou

menos numerosos. Cada espaço tem um significado ao mesmo tempo individual e social, ou seria incomunicável. E, ao mesmo tempo, uma estrutura e um inventário provisório de formas e relações simbólicas para entender o que constitui o desenvolvimento da experiência do século quinze novo do espaço e do seu valor de unidade, e o estudo objectivo das várias artes. Eles fornecem-nos o equilíbrio dos sistemas positivos e anedótica imaginativa e para a qual os homens foram inspirados para comunicar seus sentimentos, as suas aspirações.

Em cada período artístico, através da estrutura geométrica do espaço – que é identificada com as coordenadas euclidianas de '400 ou com as relações topológicas elementares existentes na arte de hoje – são reflectidos esses padrões e categorias de pensamento. Os graus de conhecimento fundamental que caracterizam a vida de uma sociedade em uma determinada época.

No palco geométrico, cada civilização insere todo o material imaginário, anedóctico, fantástico, histórico e realista, inspirado pelos ideais e hábitos dos homens do seu tempo.

Neste sentido, pode-se afirmar que a perspectiva d a Renascença foi a base da arte europeia, não um método de representação opticamente passivo da realidade, mas um sistema convencional que combina extratos arbitrários da realidade com outros ditados por tradições, necessidades rituais e sociais.

Em vez de reflectir passivamente uma realidade espacial ela, de vez em quando, cria uma, original e historicamente condicionada, que é tanto um espelho e guia da vida # social. Perspectiva e espaço estão coincidem como criações históricas, nas quais o homem projecta e se expressa a si mesmo e à sua vida em sociedade.

Por outras palavras, existem muitos espaços, tantos quantos as épocas e grupos sociais, e esta "ideia" que cada idade tem do espaço irá incorporar os ideais, mitos, técnicas e conhecimentos científicos, em suma, todas as mediações e as estruturas culturais com as quais o homem se realiza no mundo.

O espaço do Renascimento, a dado momento, deixará de existir porque não satisfaz mais as noções e os costumes das pessoas e um novo espaço lentamente substitui o antigo. As descobertas dos artistas da escola de Paris, no final do século XIX, tornaram-se o ponto de partida para uma linguagem plástica correspondente # às necessidades da sociedade contemporânea.

No nosso século, o primeiro esforço no sentido de uma nova expressão comum # do espaço foi o cubismo, que teve como principais preocupações as dimensões do espaço: tentou, por vezes, introduzir a famosa quarta dimensão através do movimento - deslocando partes dos objectos nas suas relações mútuas – e queria, outras vezes, trazer de volta ao espaço as formas curvas que excluíam as dimensões # tradicionais.

O Renascimento tinha rejeitado a interpretação medieval do mundo e tinha-a # substituído por uma interpretação baseada na pessoa humana como medida e figura de cada realidade; o universo era considerado a ampliação infinita do cubo cénico ao centro qual se move o actor humano. A partir deste momento a representação do espaço deixa de ser uma descrição pictórica e decorativa para tornar-se o registo de gestos ou acções primárias, bem como sensações sobre o nível de consciência em função do acordo entre os diferentes sentidos. Passa-se do homem pensado ao pensar do homem. A representação espacial moderna é uma representação psico-física e já não óptica no sentido euclidiano do termo.

Renascimento e idade contemporânea, da qual o cubismo é forçado a exprimir a nova concepção do espaço, compartilham o mesmo espírito projectado para o futuro.

O homem continua a criar o espaço imaginário no qual os artistas lançaram uma interpretação fascinante das suas crenças e dos seus hábitos. O espaço plástico # não pode deixar de ser transformado em relação à nossa saída coletciva para o mundo exterior, não pode parar por um tempo, é o reflexo da nossa concepção matemática das leis físicas da matéria e da ordem dos valores sentimentais que queremos ver triunfar. Ele sempre será, como em '400, mito e geometria, forma e conteúdo, e ainda existirão na sociedade humana mitos e geometrias diferentes daqueles que temos criado.

O último CIAM e o Team 10.

O Team 10 formado no final dos anos 50, encarna a vontade de superar a nível crítico das ideias ortodoxas do Movimento Moderno que encara a tradição de forma "estranha". O contraste de base entre aqueles que a crítica indica como "a terceira geração" e os Mestres, está na renúncia do universalismo dos precedentes CIAM a favor de uma aproximação mais empírica da arquitectura, "analisando todos os fenómenos sem definir grandes teorias e sem produzir grandes protótipos". Uma arquitectura que finaliza com os problemas caso a caso que provem de um modo de pensar e não de um estilo imposto.

A teoria do Team 10 terá tido ênfase no último CIAM em 1959 em Otterlo. Távora é um dos participantes no congresso no qual, entre contrastes sempre mais profundos com soluções de contextos nacionais, algumas linhas directrizes, que todos pareciam aderir: a atenção ao contexto, a atitude humanista do arquitecto e a redefinição da estrutura urbana.

Parecia particularmente eficaz naquele tempo a contribuição do holandês Aldo van Eyck.

Este, no seu processo de revisão formal e teórica dos conceitos do Movimento Moderno, retirava a experiência daquela geração uma insuficiencia para identificar as necessidades do homem, voltando a sua atenção para o estudo da antropologia num momento, os anos 50, em que esta última assumia um papel determinante no âmbito da cultura europeia.

A superação da abstracção alienante do estilo internacional, podia obter-se, segundo Van Eyck, através da procura dos fundamentos comuns expressos da cultura popular. Dos valores da arquitectura popular, Van Eyck e toda a sua terceira geração procuravam uma fonte de legitimação e inspiração para a sua arquitectura consciente que, para produzir uma arquitectura moderna – que pretendia fazer ligação estreitamente ligada com o tempo – não era suficiente refazer uma crítica ao novo universo formal, produto da vanguarda, mas era necessário construir um background cultural fundamentado nos valores da tradição.

A arquitectura da terceira geração.

A vontade de continuar com os conceitos expressos no Movimento Moderno e o impulso contra uma necessária renovação move a "terceira geração".

A renovação que eles procuravam incidia nas suas raízes, como já visto, na recuperação daqueles valores que o Mestre tinha abandonado, na sua legitima operação de "ruptura" com o passado: antes do movimento moderno, de facto, o problema da inserção da nova arquitectura nas preexistências ambientais era resolvida com a imitação estilística.

Foi no entanto inevitável para um momento carregado de valores inovadores, assumir uma atitude violenta contra as pré-existências. Uma atenção às características peculiares do local, à personalidade do ambiente físico e cultural, à psicologia dos indivíduos faz com que o projecto perca a sua característica genérica e vai enraizá-lo a um contexto particular caracterizado com os dados sugeridos das diversas circunstâncias.

Neste contexto, parece natural ter-se mantido vivo o interesse pela arquitectura popular fosse pelo carácter de necessidade que este exprime na ligação entre conteúdo e forma, fosse pela bagagem de valor que gerações que mestres anónimos foram transferindo espontaneamente sem o conhecimento das culturas acreditadas pelas classes dominantes.

A nova arquitectura, ao serviço da sociedade que o Movimento Moderno propunha, deve agora confrontar-se com as raízes do indivíduo considerado "não só na sua presença no espaço, mas na sua histórica continuidade temporal".

A tradição é, para Roger, "o contínuo fluir da experiência de uma geração na experiência das gerações sucessivas, no âmbito de uma cultura particular, a sucessão comum de opiniões,

sentimentos, e de factos que um determinado grupo social deriva e de onde cada indivíduo reconduz o seu próprio pensamento e a própria acção.

É portadora de valores que adquirem diversos significados de cidade para cidade e cada problema, arquitectónico ou não, que se confronta com a tradição terá uma resposta diversa em relação correspondente à situação específica e circunscrita àquela realidade espacial.
"Imergindo-se nos dados sugeridos por diferentes circunstâncias, o design torna-se cada vez menos genérico, interpreta os valores essenciais da personalidade e dos ambientes físicos e culturais nos quais a obra é determinada, tendo em contas o carácter psicológico do indivíduo. Encaixa-se no ambiente pré-existênte" ... "Com a energia máxima de tudo aquilo que nos rodeia, promoveremos o processo criativo das nossas obras, que além de não prejudicar as actuais, reforçada pela construção de uma ponte entre o passado e o futuro: o futuro depende parte de nós, como nós dependemos em parte do passado: tradição é este perpétuo fluxo e ser moderno, é sentir conscientemente para participar, como elementos activos, nesse processo quem não sente deste modo não é um artista "moderna" totalmente responsável, mas que poderia simplesmente ser definida com a qualificação de "contemporâneo"; significa que pertenceu à nossa época só em ordem cronológica mas sem ter entendido e expressado o mais profundo conteúdo "8.

A simplicidade e essencialidade da arquitectura popular devem ser resgatadas, através de uma operação cultural que procura e em seguida transformados, os valores intrínsecos da tradição vernácula construtiva, relacionadas ao funcionamento dos edifícios e

à sua estreita correlação com os factores geográficos, climáticos, bem como as condições económicas e sociais.

A visão mecanicista da arquitetura assume uma abordagem baseada no social, numa relação dialética com o contexto, na natureza, na expressividade das formas orgânicas, bem como na estrutura dos materiais e nas formas tradicionais.

O trabalho da Coderch, em Espanha, de Barragán no México e de Távora, em Portugal, movimentam-se nesta direção: a busca de uma arquitectura que supere a adesão acrítica de modo e de cultura da imagem.

Não o fazem para condenar o movimento moderno, mas apenas para colocar dúvidas à sua inteira adesão sem consideração pela cultura local.

Reconhecem uma matriz comum de associação à arquitetura espontânea construída ao longo das margens do Mediterrâneo, legado da dominação romana. Sentem nesta arquitectura a origem, a fonte da qual haurir para reprocessar racionalmente as formas arquetípicas para a arquitetura deles.

Nestas construções espontâneas já está também presente a relação dialética com o contexto. Trata-se de adaptar cada caso concreto às formas elementares da construção à topografia do terreno.

Devido a esta dupla valência tipológica e topológica da arquitetura espontânea mediterrânea, no seu delicado equilíbrio formal e no uso adequado de materiais, alguns arquitectos da "terceira geração" sentem que podem legitimar o seu processo de revisão formal do movimento moderno.

A desconfiança dos desenvolvimentos inevitavelmente positivos da cidade da

máquina e a universalidade da linguagem moderna interessa naqueles anos o mesmo Le Corbusier,que projecta, desde 1935, uma série de construções residenciais e que expressa o seu refundado interesse nos confrontos da arquitetura vernacular.

Nestes projectos, desde a casa de fim-de-semana em Paris de 1935 até à casa Jaoul de 1952, Le Corbusier irá desenvolver uma arquitectura baseada consideravelmente na força expressiva de um único elemento arquitectónico mediterrânico.

Este processo pessoal de auto-revisão teve o "pico" em 1950 com a criação da Capela de Ronchamp, na qual o mestre suíço projecta volumes imaculados, de purismo racionalista e que conferem ao edifício uma grande força expressiva que lhe permite moldar o corpo que delimita a capela através da justaposição de membranas espessas côncavas e convexas.

Alvar Aalto e o neo-empirismo nórdico

No virar dos anos 40 é imposta na Europa a arquitectura de Aalto que guia na Finlândia a corrente neo-empirista, empenhada na superação do racionalismo modernista. Aalto não produz escritos teóricos nem princípios metodológicos: "a verificação crítica da ideologia e do código funcionalista é calado nas suas obras" 10.

O mestre escandinavo procura na arquitectura popular um sistema “a priori” onde encontrar valores directamente relacionados com o seu tempo. O estudo da arquitectura popular no leste da Karelia, na fronteira com a Rússia, traz-lhe o conhecimento de um mundo pouco influenciado por factores externos, que contem a possibilidade ou a capacidade de desenvolver-se pelas suas forças, de acordo com as condições do local. Na Karelia, Aalto vai encontrar tipologias de construção imaculadas, cujo grande valor reside na sua capacidade de se harmonizarem com a natureza, "intuição feliz para o desfrutamento da topografia do local, para o estudo de ângulos visuais e para o desenvolvimento de todos as características possíveis do sítio. "11.

A casa Kareliana, construída para se adaptar às peculiaridades do lugar, expande-se, a partir de um núcleo central, quase como uma entidade biológica. Um elemento chave desta capacidade de expansão aparentemente ilimitada é, para Aalto, a particularidade do telhado inclinado. A falta de uma inclinação constante desata a construção rígida normalmente imposta pela ângulo único, colocando-o (o ângulo) em relação com o padrão topográfico do lugar, adaptando-o, de tempos a tempos, às diferentes inclinações do terreno.

Esta capacidade de confronto com a natureza irá influenciar fortemente a produção arquitectónica de Aalto e constituirá o tema dominante da corrente neo-empirista. A superação do esquema racionalista concretiza-se no momento em que as limitações e as dificuldades da escolha do lugar se tornam os elementos de que se alimenta o processo de Design. O funcionalismo dos Mestres é aumentado e mediado ao ter-se em conta também a psicologia do usuário, as suas necessidades dentro do espaço construído, a dureza do clima e todos os aspectos peculiares do local.

Várias razões têm feito dos países nórdicos um caso especial no panorama europeu: a passagem gradual da produção artesanal para a industrial que tinha permitido não perder completamente e abruptamente o nível qualitativo expresso da mesma produção artesanal; a presença de uma cultura local onde não há um claro contraste entre rural e urbano; a severidade do frio que implicava uma maior atenção para as necessidades do homem no interior de sua casa, para além das funcionais; as suas necessidades psicológicas.

Para efeitos do presente estudo é inevitável notar as semelhanças entre os pressupostos subjacentes que ligam as produções arquitectónicas portuguesa e nórdica naqueles anos.

O regime ditatorial que deixou, até finais dos anos 70, Portugal fora do contexto europeu, teve como efeito uma industrialização menos traumática do que em outros países mais desenvolvidos, impondo um recurso quase constante à produção artesanal. A mesma "cultura de pormenor", característica da arquitectura portuguesa contemporânea, deriva da necessidade concreta de desenhar tudo o que não é objecto de produção industrial. A

necessidade de projectar luminárias, maçanetas e janelas, por exemplo, impõe uma maior atenção aos detalhes, melhorando a qualidade final.

A síntese entre tecnologia e conhecimento tradicional é um dos pontos fortes da arquitectura portuguesa, assim como da escandinava, desses anos.

Na obra de Aalto, "como muitos desses arquitectos escandinavos, a referência ao classicismo ou a métodos tradicionais é baseada num fundamento sólido de modernidade que dá às suas propostas um carácter progressista e humanista que se distingue das reacções neo–tradicionalistas" 12

1. "*Nei nostri cieli privi di idee*" de Vittorio Gregotti, in Casabella 630-630, Janeiro-Fevereiro 1996, Electa, Milão

2. Panofsky, Erwin, "A prespectiva como forma simbólica" e outros escritos, (acura) de Guido D. Neri, Feltrinelli, Milano, 1961

3. Francastel. P., "*O espaço figurativo do Renascimento ao cubismo*", Enaudi, Torino, 1980, 1ªed. 1957

4. Montaner, Josep Maria, "*Depois do movimento moderno – a arquitectura da segunda metade de novecentos*", Bari, Laterza, 1996

5. Rogers N., Ernesto, "*Esperiência da arquitectura*", Milão, Giulio Einaudi Editore, 1988, 325 pp.

6. Idem

7. Idem

8. Idem

9. Zevi, Bruno, "História da arquitectura moderna", Turim, Einaudi, 1975

10. Idem

11. *"Alvar Aalto, Ideia de arquitectura"*, Saggiscelti 1921-1956, Bolonha, Zanichelli, 1987

12. Montaner, Josep Maria, *"Depois do movimento moderno – a arquitectura da segunda metade de novecentos",* Bari, Laterza, 1996

A Arquitectura Moderna em Portugal

No século XIX tinha sido produzida em Portugal uma Arquitectura ao serviço do modo estilístico, longe de coerência expressa no período pombalino onde o urbanismo e arquitectura se dirigiam mutuamente.

No final dos anos 80 está vivo o conflito, que continuará no próximo século, gerado pela vontade de uma arte e uma Arquitectura Portuguesa que seguisse, ao mesmo tempo, o processo de desenvolvimento e o progresso na Europa, embora permanecendo uma expressão de uma arte nacional não sujeita a movimentos interferências externos.

O português moderno

Os anos trinta do século XX correspondem à consolidação da ditadura fascista de Salazar. Era natural, portanto, que o regime, naqueles anos em busca de uma linguagem de representação e comunicação legível e eficaz, encontrasse na relação entre fascismo e futurismo na Itália, uma referência cultural e política precisa. Neste sentido, o poder político virou-se menos frequentemente com a produção arquitectónica academicamente, preferindo as novas gerações "para afirmar o mito da própria actualidade"1. Esta situação não deixou de gerar conflitos para a sua ambiguidade fundamental: a pesquisa para ser utilizada por um regime conservador-nacionalista, para ser representada arquitetonicamente por aqueles que seguiu directamente o desenvolvimento de ideias revolucionárias e progressistas do movimento moderno.

As primeiras obras modernistas representativas do poder político são encontradas sobretudo na capital, Lisboa, obras, entre outros, pelos arquitectos Carlos Ramos, Cottinelli Telmo e Cassino Branco. No norte, e em particular no Porto, a distância da capital gera um ambiente cultural menos sujeito às pressões auto-representativas do regime: encontramos, de facto, uma série de edifícios em consonância com tendências modernistas europeias e que constituem, "para as novas técnicas de construção, as concepções estruturais e volumétricas e a organização espacial, um conjunto coerente" ... com ... "Qualidades próprias, não sendo, no entanto, meras unidades imobiliárias de modelos europeus" 2.

São de assinalar a garagem do Comercio de Rogério de Azevedo, do Coliseu do Porto de Cassiano Branco e a farmácia *Vitalia* de Manuel Marques.

Nos anos 40 a Arquitectura Portuguesa é dividida entre as expressões do estilo de regime, monumental e celebrativa, e a tentativa de uma nova geração de arquitectos de combinar as novas tendências do estilo internacional com a Arquitectura popular local com o objectivo de recuperar uma Arquitectura perto de suas raízes.

A exposição de 1941 "moderna arquitectura alemã", organizado pelos órgãos oficiais do partido, tendeu sempre a abordar mais a criação de uma nova linguagem arquitectónica ao serviço da ideologia, e contra "o ridículo e antipático iper-geometrismo das caixas (scatole) standartizadas"3 , mostrando as obras de Albert Speer encomendadas por Hitler para transformar em edifícios a ideologia do nacional-socialista alemão.

A exposição de 1942 em Roma também foi seguida com grande interesse no que se refere à recuperação de um certo classicismo, como expressa do Palácio da Civita di Guerrini. A cultura arquitectónica portuguesa expressava-se ora através da imposição linguística e histórica do regime, ora através das tendências que, apoiando as formas de arte mais novas e de vanguarda, abordou o estudo e o desenvolvimento de uma determinada cultura vernácula que degenerar em seguida em "obras de carácter nacionalista e celebrativa de um "glorioso" passado da história de Portugal"4: A recuperação da tradição estilística foi feita com a imitação estilística, por meio da reintrodução dos elementos daquilo que o partido denominava estilo regional: calhas, arcos, ferro forjado, alguns elementos em pedra.

Houve também aqueles que se uniram com a ideologia da classe dominante e aqueles que tentaram uma solução compromissória na formulação de uma Arquitectura que oscilasse entre a língua oficial, "modernismo" na pesquisa de raízes verdadeiras da Arquitectura Popular Portuguesa.

Neste sentido se movimentam, entre outros, Viana de Lima, Januário Godinho e Keil do Amaral.

Francisco Keil do Amaral e o “racionalismo leve”

Figura eminente da Arquitetura Paisagística Portuguesa da época, Keil pública em 1942 "a arquitectura e a vida” 5.

Este é um estágio onde se lê criticamente a mensagem modernista, a dialéctica gerada pelo movimento moderno universal, formal e com o particularismo que procuravam, nos diferentes países, ou melhor, diferenciar-se da aprovação do estilo internacional. Keil também analisa muito criticamente a tentativa de recuperar, por parte do Estado, parte do aspecto pitoresco e decorativo de um suposto e fácil regionalismo arquitectónico.

No ano seguinte, publica "a moderna arquitectura holandesa" 6 onde define a arquitectura de Dudock De Klerk como a verdadeira expressão regional, resultado de todos os factores que regulam a vida de uma determinada região num dado momento e nunca o simples revestimento decorativo com padrões típicos de característica que são. E acrescenta: "é nos Países Baixos, uma arquitectura racional sem dureza, sem aridez" 7, referindo-se a uma arquitectura moderna tornada genuína pela caracterização regional.

A partir dessas considerações vai nascer a ideia de uma grande investigação sob a forma de inquérito, sobre Arquitectura Popular em diferentes regiões de Portugal, para lançar os alicerces para um "regionalismo honesto e saudável"8. Tendo igualmente em vista um processo de modernização da Arquitectura Portuguesa que abandone as preocupações estilísticas e recupere os valores expressivos de espaço e luz, como os protagonistas da arquitectura, "para reformular mais claramente o conceito de passado, envolvendo em que mais claramente o conceito de passado, envolvendo nos mais exigentes do património” 9.

O processo de avaliação processa-se em duas direcções principais: por um lado existe uma aderência aos princípios do movimento moderno sem, no entanto, operar fracturas com os valores da tradição; por outro lado, começa-se a pensar a arquitectura através da redescoberta do "valor da memória, a ideia de cidade e o papel dos utilizadores no processo de busca de identidade que tende a superar o mito modernista" 10.

O Estilo Internacional enquanto protesto contra o regime

Depois do segundo conflito mundial, Portugal passa ao lado do processo de reconstrução e de relançamento da industrialização europeia, permanecendo no isolamento cultural e político impostos pela ditadura.

O estilo do regime continua a impor-se em Lisboa, enquanto que, no Porto, expressões híbridas – compromissos entre o internacionalismo e o Estado Novo – se alternam com soluções inovadoras, em especial no contexto da construção habitacional.

Este é o caso, entre outros, do bloco de casas de Carvalhosa, de Armenio Losa, construído em 1945, que se move em linha com as conquistas do movimento moderno que confere ao edifício o valor de objecto autónomo, assinalando simultaneamente um contexto homogéneo. As considerações em termos funcionais, assim como as preocupações com a uma exposição correcta ao sol dos vários ambientes distribuem/moldam os espaços interiores. A fachada sobre a estrada é pontuada por grandes aberturas envidraçadas nas laterais que marcam ainda mais a vontade de isolar o edifício do contexto, enquanto que o parâmetro

central constitui um elemento de ligação do edifício com o terreno. Ao centro a entrada é indicada por um duplo portal de entrada revestido em pedra.

Em 1940, a figura de Carlos Ramos na Escola de Belas Artes no Porto tinha dado um novo impulso ao ensino. A escola foi transformada num vibrante centro de debate cultural que seguia a evolução da arquitectura no mundo. Para os jovens estudantes "é dada a possibilidade de novas experiências que seguirão, naturalmente, os modelos do movimento moderno"11. Os jovens arquitectos, a terminarem os estudos, sentem a necessidade de continuar a estar unidos no mundo profissional [académico?], fundando, em 1947, a organização dos arquitectos modernos, que segue e debate as ideias do CIAM.

Esta nova consciência dos arquitectos do Porto irá distingui-los cada vez mais dos colegas da capital, particularmente npo que diz respeito à "mais ousada iniciativa, mais coragem na luta contra certos preconceitos e, acima de tudo, uma maior compreensão das soluções arquitectónicas" 12 do seu tempo.

Sob a forte influência de Le Corbusier e da arquitectura produzida no Brasil por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, são produzidos naqueles anos vários edifícios que compõem alguns elementos da linguagem moderna: o uso do concreto armado, "pilotis", soleil, paredes curvas que contrastam com a ortogonalidade das plantas.

Além disso, desde 1948, a revista Arquitectura começaria a publicar a Carta de Atenas, que denuncia uma mudança de tendências em relação à publicação precedente: organizações não governamentais.

"O interesse nos aspectos sociais que se ligam à actividade como arquitecto, mas sem os fundamentos sociológicos que só mais tarde serão preocupação de alguns, começa a ganhar

força em Portugal. A luta por uma nova arquitectura não se limita apenas às questões de ordem estética, em primeiro lugar está ligada à concepção da organização social radicalmente diferente das disposições em vigor, uma luta de base eminentemente política. Muitos, se não todos os arquitectos da nova geração estiveram inseridos nos movimentos de oposição ao regime". 13

No contexto das influências europeias, mais precisamente entre os anos '40 e '50, bem como a iminente presença de Le Corbusier chegam de Itália na obra de Aalto.

A corrente italiana neo-realista era seguida em Portugal com grande atenção: a observação das condições de vida das classes sociais mais pobres e a vontade de mudar para melhor induziu alguns jovens arquitectos italianos a teorizar e a experimentar soluções arquitectónicas e urbanísticas, bem como sistemas de construção, ligados à tradição e, por isto, presumivelmente, mais compreensíveis para os seus destinatários. Alguns exemplos são o bairro de La Martella, em Roma, de Quaroni, que procura as suas raízes na arquitectura popular e o bairro Tiburtino, também em Roma, de Quaroni, Ridolfi e Aymonino pela sua orgânica distribuição planimétrica.

O Município de Sainatsalo Alta representou, por outro lado, nos anos 50, o modelo prático de autenticidade e de raízes que podiam formar a base da arquitectura moderna, assim como a defendeu Keil do Amaral nos seus escritos. Neste caso, as raízes foram encontradas através da utilização de técnicas construtivas locais e adaptando o edifício à escala e ao movimento dos espaços naturais do seu país.

1. Fernadez, Sergio, Percurso: Arquitectura Portuguesa 1930-1974, Edições do Curso de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 1998, 1ªEdição 1985

2. Idem

3. Idem

4. Tostões, Ana, *A cidade dos anos ciquenta*, (revista?) nº59 – Lisboa, Ed. Compositores

5. Amaral, Francisco Keil do, *A arquitectura e a vida*, Lisboa, Edições Cosmos, 1942

6. Amaral, Francisco Keil do, *"A Arquitectura Moderna Holandesa*", Lisboa, Seara Nova

7. Idem

8. Idem

9. Idem

10. Tostões, Ana, *op. cit*

11. Fernadez, Sergio, *op. cit*

12. Idem

13. Idem

A OBRA DE FERNANDO Távora

Percurso do Arquitecto Fernando Távora

Os anos de formação e a descoberta do moderno

Távora completa o seu curso de Arquitectura nos anos 40, num período de grande transformação cultural que se reflecte na produção arquitectónica.

A Faculdade de Arquitectura do Porto, dirigida por Carlos Ramos, abre-se aos ensinamentos modernos. No entanto, a simultaneidade de eventos impede uma leitura crítica e madura, e o Moderno é visto naqueles anos como um novo estilo, como alternativa ao Neo-classicismo ainda dominante nos meios académicos. A orientação política do governo da época também tende a condicionar e a dirigir a nova arquitectura para posições próximas das produções do regime alemão e italiano.

Entre todas as contradições e incoerências dos anos de transição, Távora forma-se entre o estudo dos templos românicos, a experiência de Speer e Piacentini e as primeiras obras racionalistas brasileiras de estilo corbusiano.

Este é o momento certo para aqueles que queriam se comprometer-se decididamente com o novo caminho moderno de grande isolamento cultural, que impulsiona Távora e outros arquitectos a criar uma organização que debatesse os problemas da Arquitectura Moderna.

A Organização dos arquitectos modernos difundia imagens e teorias do Movimento Moderno, mas havia uma grande dificuldade em concretizar-se com edifícios construídos e isto, paradoxalmente, gerou um atraso adicional na sua divulgação em Portugal.

As participações no CIAM (Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna) foram determinantes para Távora. Participou cinquenta e uma vezes, primeiro como espectador e depois como representante do seu país.

Logo na primeira participação, em Hoddson, onde se encontravam as principais personagens do Movimento Moderno: Le Corbusier, Gropius, Giedion, etc., revelar-se-ia uma posição teórica moderna, diferente da aprendida na escola: o tema da conferência foi o "coração", intenso não apenas como o centro urbano mas igualmente como o centro da cidade, por exemplo, ou o centro da casa "o problema da necessidade de centro em qualquer nível de organização, arquitectura e urbanismo. Portanto uma visão muito ampla, arquitectónica, urbanística e humana, da necessidade do "coração" como um elemento de vida espontânea ou organizada, individual ou colectiva" 1 .

Le Corbusier mostrará naquela ocasião o seu projecto de Bogotá e os seus projectos para Chandigar. Távora vislumbra em alguns aspectos formais deste último "um certo sabor indiano" 2, que é absolutamente "incompreensível num arquitecto que invocava uma Arquitectura internacional" 3: um Le Corbusier mais "humano" que falava da lareira como um elemento de reunião da casa e fazia referência aos valores da actividade espontânea.

No nono CIAM, em Aix-en-Provence, Távora e um grupo de arquitectos do Porto apresentam um projecto para uma aldeia da região de Bragança. Trata-se de um trabalho extremamente referenciado e regionalizado que suscita, inesperadamente, um grande interesse nos autores presentes.

Fu Aldo van Eyck, arquitecto holandês, nasceu em 1918, em Driebergen, e morreu em 1999. Estudou em Inglaterra e em Zurique, na Suíça. Um dos fundadores do grupo " Team 10"

que, dentro dos CIAM – o local de discussão onde se delineava a teoria do chamado Movimento Moderno, reivindica uma nova postura da arquitectura moderna, rejeitando o funcionalismo estrito, procurando uma maior relação com a história, as arquitecturas regionais e os elementos simbólicos. Um dos mais vibrantes membros do "Team 10", que acolheu com grande entusiasmo o projecto apresentado pelo arquitecto Távora e o grupo de arquitectos do Porto, por este se encontrar em linha, obviamente, com o processo de revisão crítica de que ele próprio era defensor e com os princípios e as teorias internacionalistas do Movimento Moderno.

Debate da contribuição teórica sobre Tradição - Modernidade

Nestes anos Távora publica uma série de artigos abordando com decisão o problema de um uso consciente e coerente do moderno e da tradição na arquitectura. Os artigos apareceram na revista "Semanário Económico" e podem considerar-se, por um lado, como uma divisão interessante na situação da Arquitectura Portuguesa e, em particular, portuense, à época; por outro lado, constituem a matriz teórica do pensamento arquitectónico de Távora, que veremos, mais tarde, ser traduzida em algumas das suas obras.

Artigos apareceram na revista "Semanário Económico"

O problema da casa portuguesa4

Arquitectura e arqueologia

Advertia-se, no final do século XIX e no princípio do século XX, que a arquitectura Portuguesa estava a perder aquilo que é hoje convencionalmente chamado "carácter"; o aspecto talvez decadente que se manifestou entre nós era apenas um reflexo do que estava acontecendo na Europa neste terrível período, talvez incerto e definitivamente criativo e destrutivo. Ao mesmo tempo, algumas soluções das quais tiramos actualmente proveito foram consagradas. O problema apresentava-se aos arquitectos e, sobretudo, aos estetas, como muito grave; de facto, assistíamos ao desaparecimento de formas antigas e consagradas, com movimentos que eram, se não para resolver, pelo menos para diminuir a crise que se difundia de forma opressiva.

O romantismo, ainda latente nestes espíritos, determinou que se fossem procurar no passado as lições para a resolução dos seus problemas, e eles ali estavam armados de história e de uma falsa interpretação da Arquitectura antiga para resolver questões bem presentes e bem vivas. O estudo muito superficial da nossa Arquitectura passada e, na prática, o uso sem sentido e sem nenhuma lógica de algumas formas desta mesma Arquitectura, criaram um resultado grave na construção arquitectónica, problema que se revela na junção de elementos arquitectónicos sem sentido. Um grande mal era curado com um mal ainda maior e das louváveis intenções dos reformadores nasceu uma triste realidade.

A "Casa Popular Portuguesa" (*), que na Arquitectura civil é filha desta orientação arqueológica, não introduz em Portugal qualquer coisa de novo; pelo contrário, veio atrasar o possível desenvolvimento da nossa Arquitectura. Embora o que viesse de fora do país estabelecesse as bases daquilo a que chamamos Arquitectura Moderna, na verdade não era a única Arquitectura que podemos fazer com sinceridade. Os arquitectos portuenses orientavam as suas actividades no inglório desenho para criar uma arquitectura de carácter local e independente, mas totalmente incompatível com o pensamento, o sentimento e a vontade do mundo que os rodeava. Pode-se dizer que foi uma Arquitectura de arqueólogos e não de arquitectos. Os grandes problemas, certamente mais por culpa da época do que dos homens, não foram estudados e não se esperava outra situação, não surgiam soluções satisfatórias, na verdade, se houvesse um princípio do caos, este foi tragicamente aumentado com outro "estilo" que será muito difícil banir da nossa Arquitectura.

Qualquer estilo nasce do povo e da terra com a espontaneidade e a vida de uma flor; o povo e a terra estão presentes no estilo que criamos com a ingenuidade e a inconsciência que

caracterizam todas as acções verdadeiramente essenciais, sejam elas de um homem ou de uma comunidade, de uma vida ou de muitas gerações. De facto, a reacção dos criadores da "Casa Popular Portuguesa" era ausente de qualquer sentido de vida e de verdade.

(*) NOTA:
Acreditamos que não é necessário definir o que se entende por "Casa Popular portuguesa"; infelizmente, qualquer leitor liga a estas palavras um tipo de casa, com determinadas características próprias, um certo maneirismo de formas melífluo, uma grande quantidade de detalhes desnecessários, de que resulta um pitoresco excessivo, uma completa ausência de dignidade e de noção da realidade do nosso mundo.

Falsa Arquitectura 5

Através de um estranho raciocínio estabelece-se que a nossa Arquitectura "tradicional" era caracterizada por um certo número de motivos decorativos cuja aplicação teria sido suficiente para produzir as casas portuguesas.

Nasce aqui uma nova forma de academismo, numa tentativa de fixar regras imutáveis. Estes homens, que tanto acreditaram e se envolveram com a história, foram incapazes dela colherem qualquer fruto; de facto, a história aplica-se na medida em que pode resolver os problemas do presente e na medida em que é uma ajuda e não uma obsessão.

A Arquitectura não pode nem deve submeter-se a motivos, em particular, sejam estes mais ou menos curiosos. Os autores destas "Casas à Portuguesa" esqueceram-se e ainda se esquecem de que as formas tradicionais de toda a arte de construir não representam um capricho decorativo ou uma manifestação barroca.

Desde o princípio e a partir daí (com o seu verdadeiro significado) as formas arquitectónicas são o resultado das condições impostas ao material para uma função da qual se pode desfrutar. Daí resulta que em toda a boa Arquitectura prevalece uma lógica dominante, uma profunda razão em todas as suas partes, uma íntima e constante força que unifica e detém em conjunto todas as formas, fazendo com que cada construção seja um corpo vivo, corpo de alma e linguagem próprias. No entanto, nada disso resultou no movimento da "Casa Portuguesa" que, podemos dizê-lo sem medo, defendeu a mentira arquitectónica que caracteriza as más obras e os maus artistas.

Se a sociedade e os homens condenam a mentira, é paradoxal - mas significativo - que se esteja a proteger um conceito de Arquitectura que é falso, que não corresponde a nenhuma realidade portuguesa e, como tal, que se deveria banir inteiramente, da mesma forma que é necessário eliminar da sociedade todos os elementos que, sendo falsos, constituem o prejuízo. Podemos dizer que há uma ética na Arquitectura e, se o homem é a unidade de escala de medida, devemos exigir a mesma qualidade que exigimos de um homem verdadeiro, resultando na conclusão de que proteger o actual conceito de "Casa Portuguesa", resulta na legalização da falsidade e na aceitação da sociedade que assim procede.

Para uma Arquitectura Portuguesa de Hoje 6

Referimo-nos ao perigo que o passado constitui para a solução dos problemas em causa, principalmente no que se refere ao modo em que se faz uso deste mesmo passado. As casas de hoje deveriam nascer de nós e, deste modo, deveriam representar as nossas necessidades, mas, na verdade, resultam das nossas condições e de toda uma série de circunstâncias em que vivemos, no tempo e no espaço. Neste sentido, o problema exige soluções reais e presentes, soluções que certamente nos levam a resultados muito diferentes do que os alcançados até agora dentro da Arquitectura Portuguesa. Abrem-se diante de nós horizontes vastíssimos, campos férteis de possibilidade; na verdade, tudo deve ser reconstruído a partir do início. É tão grande o feito a realizar que, na verdade, podemos perguntar se a consciência do seu âmbito não resulta evidentemente numa vontade de desistir.

Todos podemos colaborar e é errado pensar que compete apenas aos arquitectos responsáveis a resolução do caso, ou ainda que o problema é meramente estético ou formal. A Arquitectura tem algo de todos porque representa todos e isso será perfeitamente grande, forte e vivo na medida em que todos podem novamente reconhecer-se nela como um espelho denunciador da sua própria qualidade e dos seus próprios defeitos. A colaboração vai ser tão ampla quanto possível porque o resultado vai agradar a todos; ela exige um trabalho sério, conciso, bem orientado e realista, cujos estudos são provavelmente reorganizados em três ordens:

(a) no ambiente social;

(b) sobre a arquitectura moderna existente;

(c) sobre a arquitectura e as possibilidades de construção moderna no mundo.

(a)No estudo do ambiente português, deveremos referir dois elementos fundamentais – o Homem e a Terra – no presente e na sua evolução histórica, que se influenciam reciprocamente, condicionando toda a Arquitectura que se pretende construir dentro da realidade portuguesa. Estes são os factores decisivos para o estudo de todas as manifestações e possibilidades arquitectónicas e aqueles que podem interessar directamente à Arquitectura.

Variando as condições é diferente o contexto do português, os homens de hoje não são iguais àqueles de ontem, é diferente não só o ambiente de que esses se servem para se movimentarem ou viverem, como também as suas ideias sociais, políticas ou económicas. Sendo tão fortes ou graves estas variações, por que não devem ser outras, muitas outras, as soluções encontradas para os portugueses de hoje?

(b)O estudo da Arquitectura Portuguesa ou da construção em Portugal ainda não foi feito. Alguns arqueólogos têm escrito e tratado já das nossas casas; porém, destes que já conhecemos, ninguém deu um sentido actual no seu estudo, resultando elementos colaborantes para a nova Arquitectura. O passado é uma prisão da qual poucos sabem livrar-se airosa e produtivamente; vale muito, mas é necessário não vê-lo por aquilo que é, mas sim em função de nós mesmos.

É indispensável que na história das nossas casas antigas ou populares, por um lado, se determinem as condições que as geraram e desenvolveram, fossem estas as condições da Terra ou do homem, e, por outro, se estude os modos pelos quais foram utilizados os materiais e como estes colmataram as necessidades do momento. A casa popular dá-nos grandes lições, quando devidamente estudada; na verdade, é menos funcional e menos imaginativa; numa palavra, é aquela que vai mais de acordo com as novas intenções. Actualmente, é estudada pelo seu carácter pitoresco, "estilizada" em exposições para portugueses e estrangeiros: não há nada a esperar nesta atitude que leva ao beco sem saída, na mais completa negação ao que se pode conseguir.

(c) Somos homens definitivamente decadentes numa época talvez trágica ou triste, onde nem tudo é decadência e ruína, não nos alimentando apenas de restos deixados dos tempos passados. A Arquitectura contemporânea não é decadência e ruína, não se alimenta exclusivamente de restos deixados dos tempos passados. Na Arquitectura contemporânea não é difícil discernir já uma promissora robustez: ergue-se um novo carácter de novas condições e, porque estas condições afectam-nos, é nesta que deve ser inserida a nossa "Arquitectura Portuguesa", sem receio de que possa perder o seu "carácter". A individualidade não desaparece como fumaça e, se a possuímos, não perdemos nada em estudar a Arquitectura Portuguesa. Não é justo nem razoável que nos fechemos numa ignorância rodeada das obras de grandes mestres de hoje, dos novos processos de construção, bem como de toda uma Arquitectura que surge cheia de vitalidade e força.

Percorrem-se as nossas cidades, visitam-se os nossos campos, vilas e aldeias, procurando por todo o lado uma nova expressão na nossa Arquitectura e a conclusão é sempre igual, é sempre a mesma: hoje, em Portugal, não se faz Arquitectura e, pior ainda, entre nós nem sequer se pretende fazer Arquitectura.

A situação só admite uma de duas alternativas: ir em frente ou estagnar no caos em que nos encontramos. Face a este problema, "decidimos" optar pela primeira solução, com a firme esperança de que esta é a única possível para aqueles que nasceram para acrescentar alguma coisa ao passado, algo do presente e algumas das possibilidades do futuro; para aqueles para quem viver significa criar algo novo, não com o único desejo de querer ser diferente, mas que não tolera qualquer paragem ou estagnação, que resulta no sofrimento de que a posteridade não nos perdoará.

Seria imprudente pensar, e este foi um dos erros dos criadores da "Casa Popular portuguesa", que a nova Arquitectura será construída em poucos anos e todos os problemas serão resolvidos de um dia para o outro. É impossível, para os homens de hoje, poder ver o resultado completo dos seus esforços; mas as grandes obras e os grandes feitos não pertencem a indivíduos, mas a uma comunidade constituída não só pelos contemporâneos mas também por aqueles que virão. É com este espírito que ficaremos felizes ao saber que as gerações futuras irão perceber as soluções que temos sonhado e pelas quais se trabalha, sem terem entretanto a recompensa da sua plena realização. (Porto 1947)

A lição das constantes

Távora expande e esclarece algumas das considerações feitas em artigos anteriores em escritos posteriores, entre os quais parece relevante aqui mencionar o de 1952, intitulado "Arquitectura e Urbanismo - a lição das constantes" 7.

Salienta-se o papel da história, manifestação da actividade humana, como uma ferramenta para alimentar a actividade do presente em particular na evolução da Arquitectura e da Urbanística que reconhece três constantes: a permanente modernidade, o esforço colaborativo entre homens que a Arquitectura tem sempre traduzido, e a sua importância como elemento condicionante da vida do homem.

A modernidade é dada pela realização exacta entre a obra construída e o que nos rodeia. A modernidade de um edifício pode ser medida através de relações que mantém com o contexto, significando este último não só o espaço físico mas todas as manifestações da vida: social, psicológica, ambiental, cultural, etc. O êxito da integração da obra construída com estas manifestações de vida traduzir-se-á na modernidade permanente do objecto arquitectónico. É o que acontece com a grande Arquitectura de todos os tempos que, segundo Távora, constitui uma expressão perfeita das circunstâncias e do contexto em que foi gerada. Os aspectos formais são a expressão e tradução destas sínteses, mas são precisamente estas, na sua diversidade, que permitem a dedução da constante que se chama modernidade. Távora menciona, por exemplo, a Praça de S. Marco em Veneza como perfeita expressão da "diversidade formal e qualidade permanente" 8. A sua construção durou vários séculos e cada um dos edifícios que a compõem é uma expressão do estilo expresso por cada período

histórico. Isto "significa evolução, diversidade, variedade" 9. No entanto, cada um desses edifícios pode definir-se como moderno porque na diversidade formal tem uma coerente atitude comum que preside à concepção da praça.

Parece existir aqui um vislumbre daquilo a que Távora se refere como "modernidade constante que preside o Conjunto" 10, uma visão fundamental tipológica do organismo arquitectónico tomado como exemplo. Muito próximo da posição de Távora, parece, na verdade, a definição de Martì Aris do conceito de *tipo*, quando afirma que "um tipo arquitectónico é uma declaração que descreve uma estrutura formal". E acrescenta como um corolário: "o tipo refere-se à estrutura formal: tratar-se-á, na verdade, dos aspectos fisionómicos da Arquitectura, aspectos que não rivalizam; falamos de tipos desde que reconhecemos a existência de "semelhanças estruturais" entre objectos arquitectónicos, além das suas diferenças ao nível mais aparente e superficial",... "História e tipologia.....(falta referência)..... permanência" 11.

Em relação à segunda constante, não é suficiente, segundo Távora, construir casas ou cidades, mas "é necessário haver a garantia do seu interesse por aqueles a quem estas obras se destinam. Desta forma, os utilizadores colaboram, não na criação deste mesmoo edifício, mas na sua existência". Sendo fruto da colaboração da obra arquitectónica são portanto resumidos: " tradução plástica do espaço, organizado para os quais se realiza, traduz-se em caracteristicas diversas, variadas e mutáveis" 12.

Diante de e comum a toda a verdade, constante, que sem um espírito de cooperação, no sentido descrito, de esforço colectivo, estas obras não poderiam ter sido realizadas.

A terceira constante que Távora expõe é definida por acções, positivas ou negativas, que o ambiente, a realidade que nos rodeia, exerce sobre o homem. Daí resulta que as condições da vida social dependem da qualidade do espaço construído. A Arquitectura e o Urbanismo são, portanto, fenómenos condicionantes da vida humana, que, por sua vez, os condiciona. O homem constrói um espaço tendo em conta as relações que se estabelecerão entre este e o ambiente circundante. Mas o edifício será construído e, ao mesmo tempo, à sua volta, também uma parte do contexto, do ambiente em que os homens viverão.

O resumo do que Távora escreveu nessa ocasião (1952 - a lição das constantes) vai ao encontro da "teoria da sinestesia" 13.

Tal teoria, baseada na premissa de que existem cinco sentidos com qualidade e energias específicas, estuda a acção conjunta e contemporânea que os sentidos exercem sobre o homem. É possível que a realidade descrita através dos sentidos exerça uma determinada acção para modelar uma certa sensibilidade humana. Daqui se conclui que o impacto emocional, que resulta de uma qualquer percepção, é fruto não só da história individual, mas também de uma série de factores imprevisíveis, como a socialização, a educação e até a convenção social. Existe uma relação recíproca entre a capacidade humana de modificar ou determinar a realidade. A realidade é construída no cérebro.

A Arquitectura Popular em Portugal 14

Desde que os homens foram capazes de romper o isolamento que os continha em pequenas áreas, as melhorias técnicas e inovações formais da Arquitectura foram sendo espalhadas sobre a superfície da terra, acompanhando a expansão territorial de alguns povos, as doutrinas religiosas e o intercâmbio económico e cultural.

Com a formação do Império Romano, difundiram-se na bacia do Mediterrâneo e em vastas regiões na Europa os edifícios típicos, os processos de construção e concepções plásticas greco-romanos. Mais tarde, o Cristianismo trouxe mais uma maneira particular de construir, o estilo românico.

E quando os "mestres de obra" franceses aperfeiçoaram o sistema das abóbadas ogivais e a partir destas criaram um novo estilo, este não se limitou, na sua área de utilização, à França: irradiou por toda a cristandade, ignorando fronteiras, distinções étnicas e políticas. A partir do século XV, tornou-se a forma da arquitectura renascentista em quase toda a Europa. Com as descobertas, as conquistas, a colonização e a intensificação das trocas comerciais chegou a terras americanas e indianas um estilo comum - o Barroco.

Um fenómeno semelhante aconteceu com a expansão do Islamismo, do Budismo e da cultura Arménia. Mais recentemente, de um século para cá aos nossos dias, o o Neo-renascimento e, depois deste, o actual modo de construir chegou a todos os continentes, a quase todos os cantos da Terra.

No entanto, a par da renovação e da expansão que estas formas eruditas conheciam, existiam outras - a Arquitectura popular - que sobreviveram através dos séculos, de forma mais constante e localizada.

Esta dualidade de tendências não teve certamente um carácter imóvel e estagnante. São reconhecíveis as influências mútuas, mesmo que não haja dúvida nenhuma que um certo antagonismo de raiz impediu, ou pelo menos dificultou, uma fusão mais completa entre eles. Se olharmos para alguns aspectos das formas populares e das formas eruditas da construção, destaca-se claramente esse antagonismo.

A estreita relação do acto de urbanizar com as condições do local assume uma verdadeira importância para melhorar o cuidado de construção e sofisticação formal com o meio envolvente. Se retirarmos as raízes que se ligam fortemente à terra e aos seus problemas, desvalorizando-as, o acto de urbanizar (construir) perde a sua força e a sua autenticidade.

Por outro lado, mostra um certo grau de imunidade às inquietações espirituais (imateriais) que obrigam as formas eruditas da Arquitectura a frequentes inovações. É o hábito dos mesmos gestos de semear, plantar, tratar e recolher, geração após geração, tudo isto é impresso na vida dos homens rurais nas suas ideias e nas suas iniciativas: uma tendência acentuada para a estabilidade - que é fatal noutros ambientes, com outras actividades - que a Arquitectura popular reflecte com precisão.

Nas formas eruditas da Arquitectura, à atitude humilde de cooperação com a Natureza e à aceitação quase fatalista dos seus imperativos, opõe-se ao desejo de dominá-la, com o auxílio da técnica, num trajecto constante de aperfeiçoamento. No utilitarismo,

contrastam-se as preocupações estéticas com as estilísticas - a rusticidade, a erudição e o refinamento urbano – face às preocupações de origem económica, social e de outra natureza e tende-se a renovar a arquitectura de uma forma cada vez mais generalizada e internacionalizada. Existem também, em geral, no património arquitectónico dos povos, obras de diferentes raízes, mas que até um certo ponto se completam e se influenciam. Os grandes estilos eruditos adquiriram frequentemente, aqui e ali, manifestações locais, resultado de uma adaptação às condições particulares das diferentes regiões.

Portugal é carente de uniformidade no campo da Arquitectura. Não há, em geral, uma "Arquitectura Portuguesa" ou uma "casa portuguesa", entre uma pequena aldeia e um "monte" alentejano existe uma maior profundidade de diferenças do que por exemplo naquelas encontradas nas construções tradicionais japonesas. Entre as casas de xisto e as de montes alentejanos são insignificantes os traços comuns. Não haverá, apesar de tudo, nesta diversidade de formas, uma qualquer coisa comum especificamente Portuguesa? Pensamos que sim, que às vezes há certas constantes de subtil distinção, mas reais. Não dizemos a respeito de uma unidade de tipos, configuração ou elementos arquitectónicos, mas sim a respeito duma qualquer coisa do carácter do nosso povo, revelada em edifícios, que constantemente parecem "domesticar" as extravagâncias plásticas do Barroco e torná-lo, entre nós, humilde na sua exuberância.

A Arquitectura popular oferece recursos valiosos para o estudo da génese arquitectónica. O claro funcionamento dos edifícios rurais e a sua estreita relação com os factores geográficos, climáticos, bem como as condições económicas e sociais são de resoluções simples, directas e sem interposições nem preocupações estilísticas. Estas

aprendizagens são preciosas para o acto de projectar actualmente e em qualquer época. A forma clara e directa destas expressões arquitectónicas, ou a sua forte intuição, iluminam certos fenómenos fundamentais da Arquitectura, por vezes difíceis de aprender nos edifícios eruditos, mas que mais tarde também aí se distinguem, se já estamos preparados para compreendê-los e apreciá-los. Entre nós, dada a falta de estudos e publicações sobre o assunto, é justo supor que uma investigação desta natureza pode assumir uma importância excepcional. Mas acreditamos que não seja impertinência insistir nos objectivos que ela pode realmente ajudar a alcançar. Tem sido também reconhecido que para projectar um edifício, destinado a uma determinada região do país, deve-se copiar ou estilizar os elementos arquitectónicos mais interessantes na região, a fim de o edifício estar integrado no meio ambiente da região, sendo esta uma maneira fundamental de conceber o problema da integração em ambientes pré-existentes e, consequentemente, a sua própria arquitectura. Integrar e participar, são coisas mais sérias e profundas, que, para alguns, são apenas modos de vestir, quer pessoas quer edifícios.

Do estudo da Arquitectura popular portuguesa podem e devem extrair-se lições de coerência, de seriedade, de economia, de inteligência, de funcionamento, de beleza, entre outras, que podem contribuir muito para a formação de um arquitecto nos nossos dias. A Arquitectura Popular em Portugal é uma grande operação de pesquisa do património arquitectónico espontâneo de Portugal. Nasceu, a partir do desejo de satisfazer diferentes necessidades contemporâneas e complementares.

Por um lado, sem negá-lo, as teorias do movimento moderno professavam uma Arquitectura universalmente viável, enraizando as construções num determinado contexto

que simultaneamente a caracterizava. O estudo da capacidade de adaptação ao terreno, da rugosidade, da natureza, das técnicas de construção ao longo do tempo e em relação às áreas diferentes do país, em seguida para os diferentes climas que eram sujeitos, deu instruções precisas sobre o modo de resolver os problemas individuais, referentes às relações entre as novas construções e o contexto. O aspecto formal e a disposição planimétrica das casas, sóbria e racional, em linha com as simples mas precisas soluções construtivas, destinadas a satisfazer necessidades práticas, estão, assim, em plena consonância com a atitude de ruptura e superação do Movimento Moderno face à cultura Beaux Arts oitocentista (século XIX).

Por outro lado, o grupo dos jovens arquitectos que participaram nesta operação procuravam dar respostas concretas à Arquitectura académica na tentativa de fortalecer a sua identidade nacional. A grande procura está consubstanciada no levantamento do terreno e na representação fundamentada e ordenada do património vernacular português. Neste inquérito participa, entre outros, o jovem Fernando Távora. Não se trata de levantamento exclusivamente métrico: algumas construções da amostra são registadas e representadas métrica e graficamente, mas a ideia básica de toda a pesquisa é identificar as relações entre construção e ambiente. A natureza do sistema – população e construção – vem considerada como um todo indissociável cujos componentes são continuamente e mutuamente influenciados.

Como resultado, existe um quadro de leitura extremamente variado e enraizado em áreas específicas do país: um certo número de tipologias de edifícios presentes em todo o território tornar-se-á "influente regionalmente" em várias regiões do país em função dos usos e costumes locais, do clima, da influência da forma erudita citadina sobre o povo do campo.

Da mesma forma estas influências irão revelar-se de uma especificidade ainda maior na posse e na transformação do solo sobre o qual elas imperam, constituindo, caso por caso, um exemplo de relação dialéctica, e não mimética, entre as formas do construído e as formas da natureza.

Todo o território Português está dividido em 6 áreas homogéneas, no presente estudo não se abordará o estudo aprofundado destas áreas mas futuramente seria de maior interesse concretizar uma análise territorial, não deixando nenhum item para segundo plano, da orografia à posição recíproca das cadeias montanhosas, das características geológicas do solo aos tipos de cultivo nas diferentes áreas, seria interessante os elementos de análise não serem avaliados individualmente, mas relatados nas suas relações mútuas. Cada característica deveria ser avaliada também em relação à sua distribuição no território que seria analisado, também com especial atenção à presença do oceano e à sua capacidade de gerar diversas mutações que vão influenciar o clima, a vegetação e as vicissitudes da população.

A investigação histórica coloca depois em evidência a presença de populações pré-históricas e de sucessivas civilizações diferentes: dos celtas aos fenícios, aos cartagineses, até ao domínio romano que transplantou "sobre a cidade fundada segundo os modelos latinos Latinos ... o regime agrário da Casa, as técnicas e as formas construtivas da tradição mediterrânica".

Uma fase posterior de análise identifica os diferentes sistemas de a população do território que se divide em diferentes sub-sistemas urbanos: na zona 1, no norte do país, são identificados tais sistemas de assentamento humano: concentrada na área montanhosa; concentrada em zona plana; espalhada; no litoral.

Nem todas as áreas são divididas com o mesmo critério, revelando, mesmo neste caso, assentamentos da população específica.

Dentro de cada uma dessas áreas são ainda individuadas tipologias de construção constantes a menos de variantes locais da mesma tipologia, como já descrito: torre, palácio senhorial, complexo agrícola, casa de trabalho, casa de trabalho com escada integrada, casa de celeiro, celeiro, igreja, capelas, santuários, etc ...

Estes "tipos" são então analisados individualmente, nas suas expressões mais completas ou exaustivas, revelando as suas qualidades liquidação de assentamento, relações métricas, as disposições funcionais dos vários ambientes, as técnicas de construção, a qualidade plástica e formal numa referência contínua entre as diversas características, que serve para trazer à luz a relação mútua de causa / efeito, relacionamento em que o trecho a seguir é exemplificativo:

"...a casa do fazendeiro, construída como um organismo unifamiliar e auto-suficiente, consiste da habitação e dos anexos, erguido de acordo com as necessidades. A maneira de expressar arquitectonicamente ocorre, como muitos outras manifestações populares, através da obediência a regras atávicas, cujo espírito foi por muito tempo o domínio dos actos reflexivos e apropriação de novas fórmulas impostas pela evolução contínua do povo... Protegerem-se da chuva no sudoeste e oferecerem ao sol as fachadas mais vivas e abertas, deixando ao lado da

estrada pública o pátio coberto ou a fachada da casa destruída pelo tempo, onde existem as pequenas janelas dos quartos e o largo portão de acesso...O pátio cercado pelo conjunto composto por esses corpos, é uma autêntica sala real ao ar livre.

A partir desta acede-se a tudo e a esta dão todas as portas... A continuidade dos telhados... vem a concluir a cobertura de folhagem das pérgulas circundantes, abraçando o conjunto e dar-lhe um ar recolhido, imerso na paisagem. Esta impressão é reforçada a partir do uso de sobrepor a residência sobre qualquer acidente do terreno. Encostas ou colinas são invariavelmente usadas para configurar, a meia altura do lado das lojas, a cozinha, uma divisão chave para o funcionamento da residência. "15

A espessura das paredes permite o isolamento, a segurança e a intimidade naquela parte da casa onde se localizam a cozinha e o quarto, enquanto "na varanda, pelo contrário, as actividades participam na vida exterior, na paisagem, no sol na área aberta... Por isso, neste lado da casa há grandes aberturas, pilares e lintéis que suportam a parede reduzida ao menor peso possível, e vêm para ajudar este ponto fraco (do edifício) o uso de pedras grandes, talhadas regularmente, com juntas quadradas.

O telhado assimétrico, com o cume em eixo com os quartos (abaixo), deixando cair os beirais na varanda, rodeia e liga toda a unidade do conjunto dando-lhe uma unidade volumétrica." 16 Numerosos exemplos de habitações - casas - são comunicadas e avaliadas tanto na sua complexidade quer nas unidades individuais de que são compostas: celeiro, estábulos, pátio, etc. ... Em particular, destaca-se um tipo de celeiro-silo, que, na sua integralidade assume a fisionomia de um órgão autónomo. O espigueiro é, de facto, um contentor - depósito de orelhas?!, colocado geralmente na proximidade da casa. Representa o

bem económico de toda a família e o seu aspecto de um grande caixão de pedra parece traduzir simbolicamente este seu aspecto peculiar. Está localizado num local bem ventilado e é composto por uma estrutura principal em pedra sobre a qual repousa um telhado inclinado. As paredes são de pedra ou em madeira e apresentam resgas finas que deixam passar o ar, mas que impedem a entrada de aves ou roedores. Por esta mesma razão, os espigueiros não são construídos directamente sobre o terreno: robustas colunas de granito com grandes capitéis sustentam-no, conferindo-lhe um carácter ainda mais sagrado. Intimamente relacionado com as casas dos camponeses, temos as capelas, espalhadas um pouco por todo o território. Partilham a mesma linguagem formal e composicional: a arquitectura ortogonal que contrasta com a natureza que os rodeia, as paredes caiadas de branco, as colunas que sustentação o alpendre ou o nártex, os bancos humildes e o telhado inclinado.

1. Entrevista com o Arquitecto Fernando Távora por Mário Cardoso, in Arquitectura nº123, Setembro-Outubro 1971
2. Idem
3. idem
4. O problema da casa portuguesa, Cadernos de Arquitectura nº1, Organização e edição de Manuel João Leal, 1947, também em Fernado Távora, editado por Luiz Trigueiros, Lisboa, Ed. Blau, 1993
5. Falsa arquitectura, Semanário (Aleo??), 10 de Novembro 1945, em Cadernos da arquitectura, Série I, nº1, Lisboa, 1947, também em Fernado Távora, editado por Luiz Trigueiros, Lisboa, Ed. Blau, 1993
6. Para uma arquitectura de hoje, Semanário (Aleo??), 10 de Novembro 1945, em Cadernos da arquitectura, Série I, nº1, Lisboa, 1947, também em Fernado Távora, editado por Luiz Trigueiros, Lisboa, Ed. Blau, 1993
7. Arquitectura e Urbanismo, a lição das costantes, na Lusíada, revista ilustrada de cultura, volume 1, nº2, Novembro 1952
8. Idem
9. Idem
10. Idem
11. Martì Aris, Carlos, *A Variação da identidade*, o tipo em arquitectura, Città Studi, Milano, 1994, 1ªed. 1990
12. Arquitectura e Urbanismo, a lição das constantes, op. cit.
13. Sgrosso, Anna, O espaço representativo da arquitectura, Nápoles, Massimo, 1969
14. Arquitectura Popular em Portugal, 1ªed. 1961 do Sindicato Nacional dos Arquitectos, 3ªed. 1988, da Associação dos Arquitectos portugueses, com Alfredo de Mata Antunes, António Pinto de Freitas, Arnaldo Araújo, Artur Pires Martins, Carlos Carvallhos Dias, Celestino de Castro, Fernando torres, Francisco Keil Amaral, Francesco da Silva Dias, Frederico George, João José Malato, José Muertas Lobo, Nuno Teotónio Pereira, Octávio L. Felgueiras, Rui Pimentel, vol. I-II-III, Porto, Ideia original de Francisco Keil de Amaral.
15. Idem
16. Idem

A expressão concreta do pensamento teórico

Para Távora, não foi imediato traduzir em arquitectura construída aquela que hoje pode ser considerada uma nova teoria arquitectónica, a "terceira via", que se situa a meio entre a evolução da arquitectura moderna e a capacidade de identificar-se com a tradição. O desejo expresso nos seus escritos permaneceu latente nas suas primeiras obras construídas, firmemente orientadas no quadro do racionalismo modernista. A arquitectura "como um acto extremamente Português" 1 aparece nestes anos meramente como uma intenção ainda incipientemente expressa.

O seu projecto de final de curso, uma pequena construção próxima do mar perto da foz do rio Douro, é um projecto "moderno" e racionalista, influenciado por Le Corbusier, onde existem alguns elementos que o caracterizam em termos da relação com o contexto.

Trata-se, fundamentalmente, de um paralelepípedo posto em correspondência com a linha de costa sobre o mar. O problema de enraizamento no local, num contexto como este em particular, está aqui resolvido ao destacar completamente o edifício do solo, sustendo-o com um sistema estrutural que o suspende, fazendo-o "pairar" sobre o mar. O pequeno terraço, único elemento emergente da fachada principal, tem a função de enfatizar a abstracção do contexto. A entrada da habitação é conseguida usando uma pequena escada, cujo eixo de torção contorna o "obstáculo" constituído por um dos pilares. O pequeno volume de entrada, que termina na mesma escada, é a representação moderna, tão querida para Le Corbusier, de uma arquitectura de "adição", típica da arquitectura espontânea no Mediterrâneo, onde a estrutura global dos edifícios é geralmente o resultado de uma

agregação, em torno de um núcleo principal, de muitos volumes secundários, nascidos a partir da evolução das necessidades funcionais da casa. O aspecto interior desta "Casa sobre o mar" reflecte, no seu rigor formal, o purismo do Movimento Moderno de Le Corbusier e o que professavam os movimentos racionalistas.

Frempton elenca algumas referências da "Casa sobre o mar" de Távora e compara-as ao projecto racionalista de Giuseppe Terragni "Lake House" ("Casa sobre o Lago") de 1934, "a nível de pormenor para o modernismo declinado regionalmente da maneira de projectar dos anos 50 de Marcel Breuer na New England" 2.

Távora, no seu ingénuo mas precocemente habilidoso trabalho de fim de curso, expressa o empenho e a responsabilidade de resolver a problemática com a tradição, compromisso que o acompanhou durante todo o seu percurso profissional. Abordarei, mais à frente, a paixão que Távora ganhou, na viagem de 1960, pela arquitectura tradicional japonesa, por esta maximizar o respeito pela tradição; foi esta viagem e o ponto enunciado que o fizeram ficar desgostoso com o "mundo americano". Excepções constituídas pelas visitas às incríveis obras de Frank L. Wright atenuaram a desilusão da viagem americana.

Escreve um dos textos mais belos do seu diário na visita à *Taliesin East* de F.L.W ""..... ESCREVER PASSAGEM do diário... onde se emociona...".

Foi esse mesmo apreço pelo construído, respeitando a história e tradição cultural nas suas reabilitações e alterações na arquitectura tradicional japonesa, que fascinou Távora neste país de tradições milenares.

Não esquecendo esta "problemática", Távora concilia, na "Casa sobre o mar", de uma forma harmoniosa, a tradição com o pensamento modernista corrente. Aplaudido pela sua

resolução, Távora opta por um revestimento das fachadas em azulejos, uns ladrilhos azuis de cerâmica, numa típica produção de artesanato português, demonstrando academicamente a sua habilidade arquitectónica. Na casa de férias de Ofir repetir-se-á a disposição funcional da planta do projecto citado no parágrafo anterior.

Num projecto mais maduro e brilhantemente enraizado no contexto, numa relação dialéctica entre o meio envolvente e o meio construído, vive o bloco de habitação erigido em 1952-1954, um projecto com a intenção de reconstruir um lote para habitações típicas portuguesas, expressão recorrente da construção residencial portuense do século XIX. A área de um tamanho padrão de 7,70 metros de largura por 22,00 metros de comprimento é reconstruída, preservando elementos típicos do século XIX, reinterpretando-os: a escala, o pátio, o esquema funcional, espaço público no rés-do-chão e espaço privado para os andares superiores.

Uma nota metodológica

As obras, que de seguida abordarei, foram escolhidas como sendo as expressões mais concretas do arquitecto Távora na materialização da sensibilidade encontrada no Japão ancestral, recordações concretizadas em esquiços e fotografias. Para tal, foram utilizadas metodologias diferentes mas complementares: visitas às obras, *in loco*, consulta do diário de 1960 do arquitecto Távora, espólio do arquitecto, nomeadamente desenhos rigorosos dos processos de diferentes obras, escritos de e sobre o arquitecto, diversas entrevistas feitas no Japão, Roma e em Portugal, releitura do percurso da viagem de Távora, *in situ*, depois de sete décadas, percorrendo os mesmos caminhos e uns quantos quilómetros mais da viagem ao Japão descrita no seu diário de 1960. Contando com a elaboração de material gráfico, esboços por mim delineados nos mesmos locais onde Távora, 70 anos antes, desenhou no seu diário, e bibliografia dos diferentes itens abordados que vai desde o Japão milenar à arquitectura popular portuguesa.

...

(recíproca possível influência entre a forma erudita do Estilo Internacional, International Style, e a forma popular da arquitectura regional portuguesa. (e a nossa arquitectura regional portuguesa). – *se tiver tempo*)

Foram elaboradas análises de projectos – quadros de síntese - com o objectivo de "representar" graficamente o que foi expresso em palavras, completando o texto visualmente. Penso que seja o caso de exprimir algumas considerações sobre o significado e sobre o papel das medidas e da representação que guiaram a elaboração do presente estudo.

A representação, ciência auxiliada pela imagem, apoia as metodologias usadas no estudo e interpretação dos projectos construídos. Estas três operações fundamentais, perceber, ver e representar já nos permitem detectar a dupla valência da importância do levantamento arquitectónico: cultural e científico.

O valor cultural colocado em relevo como elemento de mediação entre o operador e o construído, em particular a arquitectura construída, permite tornar explícitos os valores subjacentes do objecto arquitectónico. Valores que aparecem como testemunhas de uma cultura específica constituem uma representação da expressão social.

Podemos dizer que o levantamento do construído, mediante o conhecimento dos princípios da geometria que regulam a geometria da forma, que futuramente se tornam uma estrutura espacial, permite a representação do "narrar" da experiência humana.

O levantamento dos artigos analisados foi articulado em duas fases fundamentais: a analítica e a histórica-crítica.

O levantamento analítico foi confirmado pela fiscalização do ambiente físico, pela aquisição dos dados dos objectos da inspecção em causa e pela produção de gráficos documentativos com base nos valores histórico-críticos. A operação de inspecção descrita também permitiu estabelecer uma relação directa com a realidade material da arquitectura: mesmo que o levantamento "manual" esteja agora desactualizado, substituído pelos mais fiáveis procedimentos fotogramétricos, o conhecimento "táctil" da corporalidade do artefacto permanece essencial para a sua compreensão.

O levantamento crítico tem exigido que o operador se coloque numa atitude reflexiva em relação à realidade física.

Os conhecimentos provenientes do levantamento analítico fazem com que o operador possa alcançar uma síntese abstracta do objecto observado: o fim do inquérito não é aquele de "medir" a distância que muitas vezes existe entre objecto concreto e objecto desenhado, numa tentativa de verificar a correspondência entre projecto e obra realizada.

Do que foi descrito aqui pode ser dito que a operação de levantamento envolve três operações básicas do intelecto humano: perceber, ver e representar.

Perceber

Perceber e ver são funções que regem o acto de desenhar.

Os órgãos dos sentidos representam o elemento de mediação entre a realidade que nos rodeia e o nosso cérebro que é responsável pela percepção. Perceber significa intuir qualidades emergentes que tomam, por um lado, os modos em que se apresenta um certo contexto e, por outro lado, representa-las num determinado lugar e num determinado tempo. Escusado será dizer, portanto, que a qualidade, a sensibilidade e a capacidade perceptiva do sujeito assume um papel predominante na representação.

Existe uma dependência mútua entre a acção do homem, transformando a realidade que o circunda, e a capacidade de alterar a realidade, com base na teoria da sinestesia.

Ver

A percepção dá vida à visão através da formação de "conceitos". Esses são determinados por uma experiência directa e imediata da realidade e fornecem dados para um processo de abstracção e generalização trabalhadas no cérebro. A percepção processa os dados fornecidos pela experiência sensorial, criando a representação mental em que são evidentes os elementos que generalizam a forma na sua essência caracterizadora. A visão é, portanto, uma **interpretação**, não uma leitura do modo existente. Esta interpretação, no entanto, conta com perda de dados resultantes da passagem de três a duas dimensões da imagem real para a retina. Aqui é que o cérebro funciona pela reconstrução da imagem de pressupostos baseados em experiências passadas: a memória. Procede-se, deste modo, automatizando o processo perceptivo-visual, estandardizando-o. É portanto claro que paradoxos e emoções contrastantes se realcem através do processo que o cérebro tende a automatizar. E pode, por conseguinte, melhorar as nossas capacidades visuais e perceptivas ligando estas passagens (etapas) intermédias, elaborando diversamente as informações que lhe permitem ver de forma correcta. Intuição primitiva, saturação, incubação, iluminação e verificação são as fases de qualquer processo criativo.

Representar

O conhecimento é baseado na capacidade da mente humana para traduzir em signos e símbolos o que os sentidos oferecem como objecto de experiência. Representar significa então ligar, relacionar esses sinais com base em símbolos espaciais e temporais. O significado lógico de representar materializa-se, em última análise, na construção de um esquema simbólico idealmente capaz de fixar um conteúdo. Sinais e símbolos não representam certamente o espaço observado, mas a articulação destes mesmos sinais e símbolos constituirá um esquema dentro do qual será possível compreender a ideia do espaço. Quanto mais se desenvolve a faculdade de se identificar sinais e símbolos representativos, mais se desenvolve e se qualifica o esquema e, portanto, o significado do espaço que esse denúncia.

O sujeito, na sua função exploratória, coloca a existência de espaço e tenta assimilar um conceito. A formulação do conceito do espaço não é imediata, ou melhor, não é única e imediata, mas deriva de um processo lógico construtivo por fases. Desta forma, pode-se dividir: o espaço da experiência sensitiva, o espaço intuitivo-objectivo e o espaço geométrico-matemático da relação. Os diferentes estádios ou fases que provocam a formação conceptual são caracterizados por uma crescente mudança de significado, do concreto para o abstracto. Nisto consiste a formação do sentido do espaço.

A representação das categorias abstractas, através das quais o pensamento arquitectónico tem a possibilidade de se exprimir, parece serem mantidas juntas através das mesmas regras que regem a música, a pintura, a poesia. Esse mesmo pensamento correlaciona as formas compreendidas (percepção), hierarquizando-as; coloca-as segundo

uma certa distância, ritmando-as; caracteriza-as com dimensões precisas entre as suas partes, medindo-as; inseridas finalmente num contexto de referências entre unidades métricas e dimensões reais, proporcionalmente. Este processo intelectual que por sucessivas elaborações mentais passa de uma realidade concreta a um conceito abstracto constituindo a formação da sensação de espaço.

Como no espaço da existência humana a arquitectura tem o papel de entidade física, quantificável, dimensionável e psicológica, devido às complexas repercussões relacionais, a representação da arquitectura é portanto a representação de uma representação humana. Por este motivo, não pode ser considerada como um instrumento de comunicação objectivo, mas deve ser portadora e intérprete de conteúdo. Por conseguinte, deve ser realizada através de um código geométrico que pode exprimir um momento não só a quantidade, mas sobretudo a complexidade e diversidade dos valores e das relações que a arquitectura representa e traz consigo.

A linguagem geométrica, depois do período da ambiguidade das experiências cubistas, representa hoje novamente o instrumento necessário para a interpretação do espaço arquitectónico: a sua divisão em diferentes áreas, cada uma das quais se ocupa de determinadas propriedades, fornece uma infinidade de representações codificadas, cada uma das quais será mais apropriada para expressar a qualidade volumétrica, relacional, subjectiva ou objectiva do espaço arquitectónico que é representado.

O Pavilhão de Ténis

Em 1956, Távora ficou encarregue de transformar uma área verde, chamada Quinta da Conceição, num parque urbano. Para este projecto numa escala urbana fez parte a construção do pequeno pavilhão de ténis, apoio ao campo com balneários, espaço elevado de visionamento dos campos nas proximidades (uma espécie de bancada sem assentos). Todo o parque apresenta uma topografia com tendência inclinada, em declive, em correspondência com a diferença de cota onde se destaca esta pequena construção.

A diferença altimétrica é marcada pela construção de um muro de contenção em pedra local para delimitar os campos de ténis e, perpendicularmente ao muro, é construído o edifício que, na sua extremidade oposta, recupera a diferença de cota do terreno. Como tal, parte do aterro é esvaziado para a construção do balneário e da administração do campo. O piso superior é obtido através da construção de uma sala ao ar livre, protegida por um telhado de madeira e um telhado inclinado. O piso é separado do contexto integrado através de uma sucessão de planos e/ou linhas paralelas e perpendiculares entre si que criam uma continuidade perfeita entre o interior e o exterior.

Os excelentes resultados espaciais obtidos traduzem, de maneira, exemplar os ensinamentos do primeiro movimento moderno, observando-se especialmente semelhanças com as representações do espaço *De Stijl* e raciocínios de Mies; o sistema de terraço-cobertura faz lembrar as "saliências de protecção, terraços e muros baixos" do mito da pradaria de Wright.

A decomposição-recomposição de elementos estabelecidos tem como objectivo satisfazer duas visões opostas de projectar. Por um lado, “representa” os valores da cultura universal e da civilização da máquina, colocando em jogo os possíveis produtos finais, como um kit, reunidos sob estritas regras geométricas/construtivas. Por outro lado, este trabalho parece ser o resultado de um estudo profundo de características da arquitectura popular, onde cada pedaço de construção preserva e integra o próprio reconhecimento livre de elementos decorativos, ordenados de acordo com as regras básicas e necessárias de construção. Nesta representação contemporânea de conceitos contraditórios (aparentemente antitéticos) que criam a tensão de composição deste projecto, convergem diversas influências. A este respeito, Frampton vai dizer que “o regionalismo crítico tende à criação paradoxal, de uma “cultura mundial” numa base regional, quase como se fosse essa a premissa para chegar a uma forma adequada da prática contemporânea”. 3

Não pode também permanecer desapercebido outro elemento fundamental da contextualização constituído pela relação que se desenvolve entre o pavilhão e a pequena capela que está situada ao lado deste último. Em primeiro lugar, a relação geométrica: os dois edifícios são construtivamente “representados” na mesma pequena escala e têm uma estrutura compositiva ortogonal semelhante. O pavilhão, na sua construção acima do solo, tem igualmente analogias cromáticas com os três elementos que compõem a capela, uma das típicas construções analisadas no livro/inquérito "Arquitectura popular em Portugal": a cal (argamassa) branca vem representada pelo gesso que reveste as paredes; o betão armado à vista toma o lugar da pedra de que reproduz a rugosidade do corte com a marca da cofragem

de madeira. O tecto, cuja estrutura principal é composta das “populares” treliças de madeira, apresenta o mesmo revestimento em telhas e azulejos.

A casa de férias em Ofir

A casa de férias em Ofir está localizada na costa norte da cidade do Porto. Foi encomendada a Távora em 1957 e traduz também a pesquisa processual teórica, reflexo da sua investigação teórica nos primeiros anos de formação. É composta por três núcleos funcionais separados (dormir, estar, cozinhar), unidos por um caminho-galeria que se relaciona com as entradas da casa.

Esta distribuição funcional é enfatizada pelo chão de pedra e, espacialmente, graças ao uso de superfícies verticais, proporciona uma continuidade espacial entre o interior e o exterior da casa.

Um dos três "braços" do que o corpo é composto é ligeiramente inclinado para o norte, em derrogação da ortogonalidade estrita de toda a casa, para acomodar a ligeira inclinação do terreno e "para proteger melhor o pátio em que ao abrir as zonas íntimas da casa pelos ventos de noroeste." 4

Um trajecto ordenado regra, a aparente discricionária colocação das diversas partes do que o corpo arquitectónico é composto: toda a planimetria da casa é inscrita num quadrado-matriz de composição em que as subdivisões e decomposições geométricas regulam toda a distribuição planimétrica, incluindo o fora do eixo (off-eixo) do terceiro braço.

São expressas nesta casa o carácter paradigmático da arquitectura do Távora entre a tradição e a razão, entre empirismo e o modernismo e como Siza disse: " ... as causas, nesta naturalidade, um verdadeiro sobressaltado inovador; poucas pessoas eram sensível, no momento, para o facto de haver utilizado uma estrutura espacial e nórdico moderno". 5

O reconhecimento das partes construtivas, a montagem de volumes puros, o rigor formal, o uso de materiais locais vai fundamentar a base ideológica das gerações sucessivas de arquitectos portuenses que a crítica denominará como expoentes da Escola do Porto.

"Não existe nenhuma tranquilidade" - referirá Siza, comentando esta casa - "sob uma máscara de desprendimento, agitam-se os grandes temas (questões) da nossa transformação". 6

A inflexão topográfica

A comparação das duas obras que fizeram parte de alguns objectos de análise põe imediatamente em ênfase a sua caracterização em relação ao local em que se inserem. A uma maior complexidade topográfica corresponde, de facto, uma maior articulação planimétrica.

O Pavilhão de ténis baseia-se numa planta gerada por uma simples geometria, composta por uma combinação de dois quadrados. A linha de variação altimétrica do terreno "guia" este projecto através da composição de um espaço onde a interpenetração entre o exterior e o interior é sublinhada por superfícies de alvenaria vertical:

Quase todos os pontos como na parte traseira, baixo para permitir a visualização dos campos na parte da frente, alto em dois lados curtos do rectângulo de planta, mas com bastante visão sobre os campos do lado dianteiro (da frente), alta em dois lados curtos do rectângulo de planta, mas suficientemente curto para não fechar completamente o espaço interior.

Ainda um quadrado actua (se funde) como uma média (matriz) geométrica da casa de Ofir, caiu desta vez em um terreno quase plano, com excepção de uma ligeira inclinação, tal como assinalado pela rotação de um dos três braços, que é composta a planta, que "flexiona" ("contrai-se") a ortogonalidade de base rígida.

O quadrado gerador, que circunscreve toda a construção, regra (composta) por meio de submatrizes o inteiro andamento (tendência) planimétrica, (análises planimétrica detalhadas com todo o desenvolvimento) incluindo o mesmo fora de eixo (off-eixo) do terceiro braço. Devido à extrema complexidade topográfica da falésia (penhasco), onde se ergue o

restaurante - Boa Nova desarticula a rígida disposição da planta que se desenvolve sem nenhum esquema geométrico *a priori*. Invertendo a situação dos dois casos anteriores, as paredes se "dobram" segundo os padrões livres imposto pelo contexto específico, adaptando-se à natureza do local (lugar).

O grande telhado inclinado

Os esquemas das três obras analisadas são exemplares do conceito de "modernidade portuguêsa" sendo Távora a figura central.

Na verdade, revelam grandes coberturas inclinadas que, fruto das coberturas de celeiros e das inúmeras construções rurais que povoam as terras altas das regiões do interior de Portugal, chegam a cobrir as modernas plantas de Távora sem criar qualquer ruptura com o passado, nem contradição com o presente.

Em confirmação, de quanto suportada pode bastar uma atenta comparação visual entre estes exemplos e aqueles da arquitectura rural de Portugal; para suportar este argumento pode ser útil verificar que, no pavilhão de ténis, a inclinação do telhado é a única excepção às rígidas ortogonais da construção, bem como ao mesmo tempo que sugere a inclinação orográfica no terreno em que existe.

Essa denúncia subtil da vontade para a construção se adaptar ao local, tendo assim maior extensão (corpo) a cobertura da casa de Ofir. Nela, o telhado, inclinado em direção ao pátio interno, com a linha de borda (crista, culmo) constante, confere ao ambiente a mesma área de recolha dos pátios das casas de trabalho rural.

O processo de reformulação da utilização da cobertura do tecto de grandes águas inclinadas, alcança na Boa-Nova a sua mais refinada conclusão.
Propõe-se, na realidade, o tipo de cobertura de ângulo de inclinação variável encontrada por Aalto na arquitectura espontânea da Carelia.

A cobertura do restaurante é uma mistura perfeita, a síntese de equilibro do passado arquitectónico português e do presente internacional, em que são contempladas, contemporaneamente, a vontade de denúncia da orografia acidentada do sitio, a retomada dos topos arquitectónicos locais, a modernidade estrutural e a especificação formal.

1. Portas, Nuno, Arquitecto Fernando Távora; 12 anos de actividade profissional, na Arquitectura nº71, Julho 1961
2. Frampton, Kenneth, En busca de una linea lacónica, Notas sobre la Escuela de Oporto, in A & V, nº47, 1996, Tradução do: In search of a laconic; A Note of the school of Porto, 1989.
3. Frampton, Kenneth, op. cit
4. Fernando Távora, editado por Luiz Trigueiros, com artigos de Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza Vieira, Bernardo Ferrão e Eduardo Souto de Moura, com grafismos de Ana Maria Chova, Lisboa, Ed. Blau, 1993, bilingue
5. Siza, Álvaro, Fernando Távora na Arquitectura, Pintura, Escultura e Desenho, Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, Janeiro-Fevereiro 1987
6. Idem

Outros relativos a esta parte:

A Escola do Porto, de Giacomo Borella, Clup, Milão, 1991

Arquitectura Popular em Portugal

A oportunidade da Viagem - Fundação Calouste Gulbenkian, a Bolsa e o Diário

O arquitecto Fernando Távora a 27 de Abril de 1959, faz um pedido de Bolsa à Fundação Calouste Gulbenkian por ocasião dum anúncio para atribuição de "Bolsas De Estudo – Ensinos Secundário, Técnico Superior: Ciências, Letras E Artes" feito no dia 19 de Março de 1959 no "Primeiro de Janeiro". Este pedido de Bolsa tem como objectivo o "Estudo dos Métodos do ensino de Arquitectura e Urbanismo nas Universidades e Instituições" 58 americanas. A referida Bolsa de estudos é lhe concedida a 17 de Setembro pelo período de quatro meses nos Estados Unidos da América do Norte.

Terá sido de grande valor o parecer do arquitecto Carlos Ramos: " Dentre todas, seja-me permitido pôr à cabeça a pretensão do Arquitecto Fernando Távora, profissional de superior e raro nível, desde sempre solicitado para o sector do ensino onde desempenha na Escola Superior de Belas Artes do Porto, com as provas mais relevantes, funções de assistente há cerca de 10 anos, dos quais oito na situação de voluntário não remunerado, e, só há dois anos, no quadro recentemente criado. Com manifestas aptidões para o ensino, torna-se forçoso o apuramento de virtudes e sacerdócio tão pouco frequentes entre nós, e constitui, quanto a mim, o problema nº1 o mais sólido esclarecimento dos responsáveis pela formação dos nossos futuros profissionais." 60

Com o intuito de incluir na sua viagem uma deslocação ao Japão por ter recebido um convite para participar na World Design Conference (WoDeCo) como membro dos CIAM

(Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna), que se iria realizar em Tokyo de 11 a 16 de Maio de 1960, Távora solicita a 18 de Novembro ao Instituto da Alta Cultura e a 26 de Novembro à Fundação Calouste Gulbenkian, a equiparação a bolseiro, pelo período de cinco meses e meio. Neste sentido, fundamenta a referida deslocação ao entregar documentos referentes ao programa do Congresso e uma carta do arquitecto Carlos Ramos, onde é salienta a importância desta experiência para o arquitecto Fernando Távora e, principalmente, para Portugal pela importância da Conferência (WoDeCo) e pelo crescente valor da arquitectura japonesa contemporânea. 62

Na carta que Carlos Ramos escreve para a Fundação Calouste de Gulbenkian, corroborando o pedido de Távora para a ida ao Japão, envia como anexo elementos elucidativos sobre este evento, referindo ainda, a sua maior importância. "É na realidade importante o modo como a arquitectura japonesa contemporânea se tem firmado e imposto a
todo o mundo de hoje, a ponto de serem atribuídos aos arquitectos japoneses os prémios de maior significado e relevo nas competições internacionais que têm tido lugar nos anos mais recentes. Haja em vista o prémio Pan-Pacífico de Arquitectura, criado pelo Instituto dos arquitectos Americanos, ganho no ano de 1958 por Kenzo Tange, Professor de Arquitectura na Universidade de Tóquio e um dos organizadores daquela próxima Conferência. O tema Central das reuniões, de que V. Ex.ª tem um programa detalhado, "Qual a contribuição que os
arquitectos podem dar ao ambiente humano no mundo de amanhã" toca, na verdade todo o teclado da mais conveniente e actual formação dos profissionais da arquitectura, sendo inútil
referir o interesse inexcedível das discussões a que dará lugar."
287

Entre os documentos que entregou para a sua candidatura à Bolsa constavam, entre outros, o Boletim de Inscrição 65 e o Curriculum Vitae 66. Estes dois elementos, permitem perceber qual a situação profissional em que se encontrava o arquitecto em 1960 e também, qual terá sido o projecto inicial de Távora para esta viagem.

Em 13 de Janeiro de 1960, a Fundação Calouste Gulbenkian confirma definitivamente a atribuição da bolsa de estudos, a primeira atribuída com estes moldes, nos Estado Unidos da América. Por esse motivo a Fundação atribuiu a Távora uma Bolsa no valor de 82.985,50,Escudos, valor negociado com ajuda do próprio Távora em função das necessidades de estadia e deslocações. Para além do dinheiro disponibilizado, foram impostas algumas condições 67 quanto ao rigor da estruturação da viagem, assim houve uma exigência, por parte de ambas as instituições, relativas ao cumprimento do programa estabelecido e à elaboração de relatórios periódicos e finais sobre a viagem.

Neste sentido, como Távora opta por escrever um Diário de Viagem extraordinariamente completo, onde escreve diariamente todas as informações que julga relevantes ou remete para outros elementos, tais como os desenhos, os mapas, as fotografias ou publicações, neste sentido, compra livros e publicações, adquire uma máquina fotográfica "Contina Matic" 68 faz desenhos com anotações mais ou menos pormenorizadas e adquire informação vária sobre as cidades, edifícios, museus, universidades e instituições por onde vai passando.

A opção de escrever um Diário de Viagem parece, ter sido uma opção prática talvez distante da ideia romântica do Grand Tour dos sécs. XVII e XVIII. Aliás, Távora nunca refere outros arquitectos no contexto dos diários de viagem embora se possam estabelecer comparações a vários níveis, como é o caso de Le Corbusier sobretudo se compararmos o registo em texto (revelação da verdade – descrição de Taliesin) e nas fotografias (pirâmides no México - volumetria, e contrastes de luz e sombras); ou com Viollet-le-Duc, no rigor de alguns desenhos (desenho de templos no Japão).

A viagem de Távora começa por ser absolutamente virada para o presente, para a realidade do ensino americano, para a arquitectura, para o urbanismo e para o design. Era também uma viagem direccionada para o futuro, pretendia-se, pela experiência, analisar a informação adquirida. Mas, paradoxalmente, Távora lentamente vai "abraçando" cada vez mais o passado, no final da viagem (pela leitura do Diário) quase esquecemos que o propósito era a contemporaneidade.

É inevitável que, a certa altura, a análise das viagens de um arquitecto se direccione para as consequências na sua actividade profissional enquanto arquitecto, pois esse é, naturalmente, o motivo principal destas análises. Na obra de Távora o pavilhão de Ténis contém elementos da arquitectura Portuguesa mas também, *sugere a influência* da arquitectura Japonesa, que o plano para a Quinta da Conceição contém em si a mesma lógica de relações que Távora identifica e valoriza nos jardins de um templo em Kyoto 73, no meticuloso trabalho de junção do construído e do natural. Na recuperação da casa da rua Nova em Guimarães, deixando à vista, de forma seleccionada, a estrutura arqueológica de uma das paredes, parece estar, conscientemente a usar um motivo japonês, uma vez que aí

muitas janelas eram feitas como negativos das paredes, deixando a argamassa a limitar o contorno do vão que era fechado por um engradado desenhado de madeira e bambu. Alguns anos mais tarde, no convento de Santa Marinha da Costa, Távora repete este motivo. Talvez estas se jam, para Távora, janelas para o passado... 74

O Diário de Távora é um texto que nos transporta e nos coloca na década de sessenta, onde estão inscritas muito mais que a paixão pela arquitectura, que as novas realidades observadas, que a comparação com a realidade portuguesa; estão também, pela grande curiosidade do Homem, Távora, o impacto da cultura para o bem e para o mal, estão bem descritos neste texto, os modos de vida, as relações humanas, a situação económica, social e as questões urbanas, também as experiências mais pessoais, se sentem no seu Diário de Viagem de 1960, cerca de 400 páginas, o objectivo deste estudo é a incidência nas páginas escritas desde o pousar do avião em Tóquio até o seu levantar, os escritos em território do sol nascente.

Nesta viagem, o japão é incluído na Bolsa da Fundação pela importância da comparência do arquitecto Távora na Conferência (WoDeCo) e pelo crescente valor da arquitectura japonesa contemporânea. 62 Carlos Ramos chega mesmo a referenciar na carta de recomendação a obra do arquitecto Kenzo Tange, incluindo informação escrita e ilustrada sobre o arquitecto japonês.

Se é possível admitir que esta viagem contribui para o crescimento e formação de Távora como arquitecto e professor, nela se podem perceber, em muitas situações, um contributo para a definição da sua individualidade. Muitas vezes o confronto com realidades tão diversas e opostas levou-o a reflectir, elogiar, criticar e finalmente a tomar partidos. Estas

observações, mais pessoais, ganham por vezes a forma de desabafos, de afirmações entusiasmadas, outras vezes são críticas severas; contudo, no final, ajudam a perceber e a construir um perfil, *em parte* já conhecido, de Fernando Távora.

A Viagem na Arquitectura

Para quê as viagens?

"Tal como o arquitecto procura, através da linha, desenhar o tão essencial espaço de habitação, eu acredito que a viagem é, assim, o nosso traço." 1

A Viagem é um período propício de novas experiências, de encontros inesperados, de conhecer novas culturas, mas sobretudo é um tempo em que estamos mais disponíveis. Disponíveis em todos os sentidos, no aspecto de termos mais tempo para reflectir sobre nós e sobre as coisas que nos rodeiam, como para observar e reflectir. Inerente a esta parte de crescimento pessoal, está o factor físico, a vivência dos espaços, o tema da viagem no campo da Arquitectura parece de evidente importância nos dias que correm, é na viagem de estudo, onde podemos medir, sentir, experimentar o espaço, ter a experiência directa, física com aquilo que vemos primeiramente em livros ou publicações, torna-se essencial à prática arquitectónica. *O que os olhos vêm e o coração sente*, só se torna efectivamente relevante, se esses olhos vêem in situ, e se esse coração sente através do percurso do corpo no espaço. Aquilo que nos transforma, ou que transforma a nossa forma de ver as coisas é precisamente o estar perante elas, percorrê-las, observá-las e torná-las parte da nossa experiência emotiva e racional, em contacto e discurso directo.

Em arquitectura trabalhamos com materiais (esfera física) e com conceitos (plano imaterial). A viagem significa não só o trajecto, o percurso pelas coisas físicas, mas é acompanhada por uma comunhão com o nosso intelecto, pois no contacto com uma nova realidade, um novo lugar, um novo edifício, activa-se um mecanismo intelectual que busca

referências passadas e activa a memória, desencadeando paralelamente uma revolução no pensamento sobre o futuro.

São os lugares vividos que ficam na memória e no momento certo se reflectirá nas nossas escolhas. As viagens são estímulos de pensamento. De certa forma, um desbloquear de determinados mitos ou preconceitos que todos temos, é no confronto com o que nos é estranho que nos questionamos e evoluímos, consideramos novas soluções para determinados problemas. Em termos de vivência do espaço, tratamento deste, tratamento de luz, que se absorve das viagens, como conceitos totalmente diferentes do nosso quotidiano, tudo isto faz com que o viajante "abra" a mente, alargando o panorama de possibilidades. Treina-se o pensamento de formas diferentes.

A meu ver é por este desbloquear de pensamento que as viagens são substanciais na prática arquitectónica. Essenciais enquanto gasolina (móbil) de criatividade e evolução.

Para muitos, a descoberta do sentido e importância da viagem começou com Fernando Távora na Teoria e História da Arquitectura da ESBAP (anos 80) onde, através da narração das suas viagens, introduzia os alunos numa perspectiva disciplinar que usa a história como uma ferramenta para o projecto. Ficaram célebres as aulas sobre as viagens à Grécia, Itália, EUA ou Japão – e nelas as sandálias de viajante com que palmilhou o percurso de acesso à Acrópole, mais tarde integradas simbolicamente nas exposições retrospectivas da sua obra, como sinal do caminho de aprendizagem que a disciplina impõe ao arquitecto. Para todos, a experiência da viagem ficou assim indissociável do conhecimento, da prática arquitectónica e da vida.

O sentido do lugar, do espaço e da matéria descobertos no contacto com as obras por que nos deixamos apaixonar, passaram a constituir um legado de conhecimento de infinitos recursos.

A Viagem entendida num sentido amplo, que tanto pode ser na nossa rua, como no nosso bairro, como até uma viagem interior. A Viagem como tempo propício de novas experiências, de encontros inesperados, de locais desconhecidos, mas sobretudo, um tempo em que nós estamos mais disponíveis. Disponíveis em todos os sentidos, tanto no aspecto de termos mais tempo para reflectir sobre nós e sobre as coisas que nos rodeiam, como para observar e experimentar maneiras de registo. (REPETIDO)

A viagem é uma prova de vida em ciclo fechado, que levamos ensinamentos connosco. O viajar, quer para arquitectos quer para outras profissões, nomeadamente no campo artístico torna-se quase uma obrigação e muitas vezes uma obsessão.

Lembramo-nos dos mestres da renascença, dos desenhos de Piranesi e de Viollet-le-Duc. Também as Viagens de Le Corbusier com os seus textos e esquiços, bem como os relatos e desenhos do próprio Távora.

É importante a análise desses relatos nas vertentes mais científicas ou mais pessoais.

São conhecidos os trabalhos de Giuliano Gresleri **3** sobre as viagens de Le corbusier bem como o trabalho de investigação de Claes Caldenby aobre as viagens de Asplund e acerca dos desenhos de viagens de Kahn. O elemento fulcral deste tipo de investigação, centra-se no manuscrito. Este documento não "manobrado" é uma fonte de conhecimento "em bruto", fornecendo uma fonte de conhecimentos inestimáveis e verdadeiros, do autor. O Diário de Távora é um diário pessoal.

A investigação sobre as viagens dos arquitectos, no segmento das obras consultadas, tem três objectivos que, não raras vezes, se apresentam contraditórias: Projecto, verdade e conhecimento histórico.

a) Viagem – Projecto

Os registos de viagem estão normalmente relacionados com a realização arquitectónica e com a personalidade do arquitecto. Como Agustina Bessa-Luís refere no seu Breviário: "O que vimos alimentou em nós o espírito de vida. As nossas obras, durante muito tempo, serão marcadas pelas paisagens e os gostos de Estado para Estado", **6**

O estudo das viagens justifica-se pelo relacionamento entre o acto do projecto e as informações colhidas nas próprias, nas diversas vertentes: lugares, linguagens, espaços, formas, história e diversos conhecimentos adquiridos.

Nas viagens de Le Corbusier **7** , das viagens mais estudadas de arquitectos, são muito focadas as influências daí retiradas. Para Giulliano Gresleri existe um Le Corbusier antes da viagem ao Oriente e outro depois, provocando uma viragem na sua obra.

Távora parece ligado a um método empírico na sua produção: quer sejam textos ou obras. No caso do diário de 1960 não aparece um momento de ruptura, mas tudo é aceite na sequência tranquila da experiência. Embora não seja o caso desta tese, seria natural que este trabalho, eventualmente em fase posterior de doutoramento, evoluísse para analisar as influências entre a observação realizada e a arquitectura produzida.

b) Viagem – Verdade

A análise das viagens, revelada através do seu diário, exprime a sua verdade.

O arquitecto, longe do ruído profissional, tem o seu momento de interioridade e isolamento.

A análise dos esquiços e textos revela o seu íntimo e os seus interesses. É o que Agustina Bessa-Luís no Breviário do Brasil diz: "Não vale apena andar de bloco na mão e lápis afiado se o coração não vê o que lhe pertence em qualquer lugar do mundo." 11

A viagem permite ao arquitecto confrontar as suas convicções com o novo, o diferente, o mais belo ou menos belo. É o momento do crescimento em diversas direcções. Na procura da verdade e do limite. A viagem é para isso também uma forma de melhor conhecimento do seu mundo. Goethe no diário de viagem a Itália diz: "não faço esta bela viagem para me iludir, mas para me conhecer melhor através dos objectos que comtemplo" **13**

A forma como Távora descreve Taliesin na viagem de 1960 é reveladora da sua emoção e princípios em que acredita "pude sentir em tudo uma riqueza de formas, um à vontade, que nunca encontrara na arquitectura contemporânea" **15**

c) Viagem – conhecimento histórico

A viagem inclui ainda um conhecimento alargado da história da arquitectura.

Os textos que se lhe referem são muitas vezes realizados sem que o historiador tenha conhecimento directo dos locais em estudo, baseando-se frequentemente em interpretações de outros textos e desenhos.

A viagem permite a aproximação a uma realidade e contrapor à imagem dos lugares imaginados, completá-la ou substitui-la.

Em Diário de 1960, Távora mostra-se desiludido com a realidade construída de Washington. A realidade apresenta-se-lhe desorganizada e desqualificada: "Washington é uma bela cidade a duas dimensões, isto é na planta. A sua terceira dimensão porém, é o caos. Dir-se-ia que tudo foi bombardeado e que a cidade foi construída em estado de emergência" **19**

Este problema exige que o arquitecto adquira durante a viagem elementos actuais como mapas, desenhos, livros, fotografias e registar no Diário essa nova realidade.

Esta situação é denunciada dois anos mais tarde: "Quando a história da arte, por exemplo e tal como é geralmente ensinada, nos descreve formas sem as enquadrar na sua circunstância, comete, e a nosso ver, dois erros graves: em primeiro lugar deixa-nos supor que as formas são livres e aparecem um pouco por acaso (a circunstância é tão fundamental para a definição da forma como a água é indispensável para a vida do peixe) e, em segundo lugar, porque não nos fornece elementos para a sua melhor compreensão, dá-nos apenas um conhecimento vago delas e não nos aproxima da sua verdadeira realidade."**20**

Este trabalho não pretende descobrir o verdadeiro Távora, mas contribuir para a construção e compreensão da sua personalidade. O objectivo do trabalho será reconstruir não só o percurso do arquitecto Távora no estrangeiro, mas também tentar perceber que motivações o levaram a planear "Grand Tour" numa viagem solitária de 5 meses nos Estados Unidos e Japão em 1960.

Será importante descobrir o que o levou a estabelecer tal destino e itinerários, na tentativa de encontrar aí, pistas para o entendimento do homem e do arquitecto. Procurar-se-á perceber qual o contexto arquitectónico, cultural e eventualmente, político em Portugal em 1960, uma vez que esta realidade, poderá contribuir para a compreensão da razão da viagem. Viajar parece ser, para o arquitecto Távora, mais do que um simples prazer. Esta e outras viagens poderão constituir matéria essencial, para o seu conhecimento e para o conhecimento da sua arquitectura.21

A viagem na arquitectura portuguesa no século XX

Viajantes e viagem

A viagem na arquitectura foi importante no pensamento e realização arquitectónica respeitante ao desenvolvimento e maturação de um projecto próprio de modernidade. De facto a experiência adquirida mostrou uma aproximação dos sentidos à própria construção. O trânsito de ideias e culturas, com início na idade média, teve grande influência nos projectos de arquitectura provocando uma nova metodologia mais abrangente e simultaneamente mais sintetizada.Existem diferentes visões de arquitectura no passado e no presente, já que aqui a necessidade tem um valor acrescentado na resolução dos vários problemas que surgem na busca de soluções.

Nas primeiras décadas do século XX surgiram grandes alterações nas viagens de arquitectura provocando a contaminação de diferentes ideias e o aparecimento de novos modelos arquitectónicos. Esta modernidade teve também a influência da revolução industrial que alterou a visão e concretização da obra. É de recordar que o próprio Le Corbusier num dos Grand Tour procurou o início da viagem no oriente, na ânsia de encontrar zonas sem a contaminação dos maus efeitos da Industrialização, de modo a realizar a síntese entre artesão e modernidade.

Uma viagem em dois tempos

A actual viagem de arquitectura mantém a ideia original de analisar nas formas passadas e actuais, os princípios perenes da concepção visual e da construção. Foi Fernando Tavóra que nos anos 80 chamou a atenção para a importância e o sentido da viagem, onde através das suas narrações influenciava os alunos, teoria e história da arquitectura da ESBAP, numa perspectiva disciplinar que se serve da história como auxílio para o projecto.

São recordadas com entusiasmo pelos alunos viagens à Grécia, Itália, Estados Unidos da América e Japão, como indicação do caminho de aprendizagem que a disciplina impõe ao arquitecto. O seu entusiasmo, ensinamento e vivência levou os alunos a viverem a descoberta de novas oportunidades e conhecimentos no contacto com as obras apaixonantes e percursoras de novos recursos e alternativas.

Também de assinalar os reencontros com a obra de Le Corbusier que se tem realizado periodicamente e que são um manancial de conhecimentos e caminhos a percorrer.

Arquitectura e Viagem: João Lobo Antunes fala do destino que marcou a sua vida

"Come with me to New York".

"Nova Iorque deve ser a cidade onde existem mais pessoas a morar sozinhas ou com gatos", é a cidade onde se vive, ao mesmo tempo, com "o máximo de privacidade e de solidão". São só duas pinceladas de um quadro de recordações pintado ontem à noite pelo neurocirurgião João Lobo Antunes

Longa viagem de memórias a Nova Iorque, onde Lobo Antunes disse continuar a habitar, e a ser habitado por ela. Como num filme de Woody Allen.

Le Corbusier, diário de viagem

Foi na sua viagem, durante seis meses e denominada "Voyage d'Orient", na qual percorreu alguns dos países da bacia mediterrânica, sobretudo Turquia, Grécia e Itália, entre 1910 e 1911, que decidiu definitivamente ser arquitecto e de Charles-Édouard Jeanneret passou a Le Corbusier, nome que adoptou e pelo qual ficou conhecido. Nesta viagem usou sempre o mesmo tipo de caderno, em número de seis, com capa preta, uns com folhas lisas e outros com folhas quadriculadas, e de formato 18x11 centímetros. Conhecem-se mais setenta e três cadernos de vários formatos, executados entre 1914 e 1964, não se tendo a certeza se correspondem à sua totalidade.

Os materiais usados eram os mais simples e práticos. A grafite, a caneta, os lápis de cor de cores diversas e por vezes, a aguarela. Além deste material mínimo transportava habitualmente um par de binóculos para poder observar detalhes remotos e uma máquina fotográfica que usou, ao longo da sua vida, como instrumento precioso que lhe permitia fazer rapidamente uma síntese do que estava a analisar. O seu modo de trabalhar fazia parte dum método preciso que aprendeu e praticou na escola de artes-e-ofícios na sua terra natal, La Chaux-de-Fonds, na Suiça, e que ao longo dos anos foi aperfeiçoando.

O uso do lápis de cor justifica-se quando é necessário realçar algum espaço, indicar um percurso ou transmitir alguma ideia suplementar. A escrita é usada profusamente, por vezes em páginas inteiras, e serve para chamar a atenção para partes essenciais do motivo analisado, para o seu modo de construção, para a cor, o material, as dimensões; faz, por vezes, a comparação, também por escrito e por desenho, com outros objectos já vistos e documentados anteriormente. Usa o caderno tanto na posição horizontal como na vertical,

conforme o motivo representado, por vezes uma página de uma maneira e a página seguinte de outra.

Os seus desenhos eram, assim, constantemente utilizados e reutilizados, mesmo passados vários anos, constituindo a sua imaginação e alimentando o seu processo criativo.

"Arquitectura, Natureza e Amor", um texto do Gonçalo M. Tavares

O título é bastante sugestivo, Arquitectura, Natureza e Amor, são palavras de peso.

Juntar estas três palavras é por si só um extra-peso ao que, acredito, sentimos de cada palavra isoladamente. Mas, é esta ténue linha possível de unificação das três palavras que suscita a vontade de querer aprofundar e partilhar nesta dissertação este texto.

Porque a tradição ensina-nos que a cultura não é estática. E a arquitectura é um muito bom exemplo da constante transição, progressão, retrocesso.

"Se a cultura é a natureza já medida, encaixotada (ou de uma outra forma: se a cultura é parte da floresta que transformamos em vaso), a arquitectura é o expoente máximo do acto de medir, de controlar. A arquitectura é um medir não apenas quantitativo, mas um medir qualitativo. Digamos: um medir que se preocupa com a componente estética: o resultado da medição não deve apenas ser certo, exacto – verdadeiro – mas também confortável, agradável aos olhos – belo, portanto." continua: *"Materiais concretos surgem no mundo humano apoiados/começados pela fita métrica (o humano infiltrado na natureza: tentativa de dominar, através da ordem do número, o animalesco que rodeia a cultura) enquanto os materiais do pressentimento surgem no mundo humano apoiados pelo instinto (instinto: esquecimento súbito, e com consequências, da racionalidade – o animalesco infiltrado no humano), mais adiante: "A arquitectura deverá*

ser, entre outras coisas, uma ciência moral. Ciência moral mas não moralista. Isto é: não uma ciência que tenha como objectivo aumentar a moral do espaço, não: defender a arquitectura como ciência moral é defender a arquitectura como uma ciência que se preocupa com a relação entre as distâncias, tamanhos, cores, não apenas numa relação de verdade ou beleza, mas ainda, e, por último, numa relação de justiça. A arquitectura procura o verdadeiro, o belo e o justo – tese clássica. Isto é: ao número não basta ser exacto, terá de ser também belo e justo. Quantidades belas e quantidades morais. Atribuir adjectivos fortes a não--qualidades como são as quantidades: eis a dificuldade do arquitecto e de qualquer artista ou escritor."

"Leveza não é ausência de peso, mas, sim, presença de leveza. Unidades de Leveza? Precisamos pensar nelas, encontrar-lhes um bom nome.", denuncia o autor.

E questiona:*"Que cidade para esta floresta? Com que cultura responder a esta natureza? Que medições (exactas, belas e justas) fazer? Em suma: que arquitectura?"*

" O que importa não é a verdade, a beleza ou a justiça de cada coisa olhada isoladamente; o que importa é o que resulta da relação entre as coisas, da ligação entre as coisas. A excitação individual não é classificável até assistirmos aos seus efeitos; a excitação (desejo de ligação) resulta na ligação erótica – a ligação erótica consumada entre casa e espaço (floresta-cidade, natureza-cultura) e só aí podemos julgar o trabalho do arquitecto. O que poderá fazer então o arquitecto? De um modo simples: medir o espaço; tirar o medo ao espaço de modo que a resultante seja o edifício sobre o qual os homens e as mulheres digam, entre si, alto: lá dentro curvo-me apenas por amor. Se tal suceder eis que o arquitecto não fez apenas arquitectura, fez/ construiu um fragmento do discurso amoroso."

E para cada um de nós, potenciadores deste grito que considerações gritar?

Seremos capazes de tecer um sentimento partilhado e escutar o seu eco? Escrevam-nos.

"O animal não se esquece que é humano: mede, quantifica: procura a verdade.

O humano não se esquece que é animal: pressente, entusiasma-se, exalta-se: procura o belo."

Tal como o arquitecto procura, através da linha, desenhar o tão essencial espaço de habitação, eu acredito que a viagem é, assim, o nosso traço. Existe uma viga mestre, um telhado, que por norma não vai cair. Refiro-me à terra/cidade natal. Contudo, falta erguer paredes, criar jogos de luz, de espaço e não espaço.

Vamos de um lugar para o outro, passamos por não lugares, atravessamos o Pacífico, traçamos um rumo. Mais de mil milhas curvilíneas, moldam-nos um espaço/abrigo. As estradas eram de terra no Laos, as casas, não mais que bambu. A história de Lijiang, património mundial da UNESCO, está marcada nas pedras seculares do chão das ruas, e os telhados, acabam com cada telha ornamentada por um selo. O mundo é redondo, as casas quadradas, é pequeno e a nossa casa ainda o é mais. Aqui passa, quem sabe, um nativo/habitante de cada cultura.

Se eu já passei: Rússia, Dinamarca, Espanha, Açores, Alasca, Havai, Japão, Laos e mais alguns como Marrocos, imaginem o traço; a luz, cor e forma. O Hermitage, em São Petersburgo; São quadros colossais, triunfais exércitos russos, retratos a óleo. Pedro, o Grande, o Czar com dois metros de altura e as conquistas sangrentas. Uma perspectiva; Como vês o mundo? Da janela do teu quarto? Do Atlas? Dos livros? Quantas imagens do mundo têm em tua casa? Couberam todas? Afinal ele era grande? De que tamanho? Um círculo em torno da terra? Para onde vais? Faz uma casa, a tua casa.

A Viagem para o Arquitecto Fernando Távora

"Resolvi sair da aldeia e avançar pelo campo. Tomei uma estrada poeirenta onde passava de vez em quando um carro. Então chorei como uma criança… Taliesin não me saia (nem me sairá) dos olhos; até a cor do pó da estrada me lembrava Taliesin. Avancei pela estrada não sei até onde. Não podia pensar concretamente. Qualquer coisa se apoderara de mim. Sentei-me algures. Descansei".31 **ANEXO1**

Lê-se no diário de Viagem de Fernando Távora a paixão de conhecer novos lugares o fascínio por tudo o que visitava e que hoje nos transporta nos seus escritos.

A viagem assim interpretada mostra-nos uma relação causa - efeito, na vida e obra do arquitecto.

Távora parece usar um método empírico em tudo o que produz, textos e obras. No caso do Diário de 1960, não se sente, à partida, esse momento de ruptura ou transformação, tudo é aceite na sequência, mais ou menos, tranquila da experiência. Távora refere, mais tarde, numa entrevista, que o pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição, embora tenha sido projectado antes desta viagem aos Estados Unidos e Japão, só depois foi executado, e que alguns pormenores podem ter sido afinados na fase de obra como reflexo do que tinha visto. Ou seja não parece haver uma transformação radical face ao projecto, apenas uma integração natural de informação nova num processo de desenho que não estava, ainda, terminado.

"Não vale a pena andar de bloco na mão e lápis afiado se o coração não vê o que lhe pertence em qualquer lugar do mundo." 11.

As aulas do Professor Arquitecto Fernando Távora. eram concebidas como uma *viagem* pelos seus interesses, pelos seus temas de ensino.

Fernando Távora e o Oriente

O Arquitecto Fernando Távora, influenciado pela arquitectura nipónica...

Em 1960, Távora dá a volta ao mundo com uma bolsa da Gulbenkian. Mas é a estadia no Japão que lhe ficou mais na memória, contando histórias e falando desta cultura nas suas aulas no Porto.

No Japão, para além da entusiasta descoberta do banho japonês – regista a 20 de Maio no seu caderno de viagem "abaixo o duche, viva o Japão!" 11 - terá encontrado também ele alguma "inspiração japonesa".

O Pavilhão de Ténis, que foi desenhado em 1958, estava a ser construído nessa altura.

Nele, Távora debate-se entre a realidade e o sonho, o local e o internacional, o modelo e a história.

"O problema que se colocava era o de marcar o parque com um edifício (…)"12, aparecendo como um volume que se abre para o jardim, uma espécie de pequeno miradouro. Não será então o Pavilhão de Ténis uma espécie de "elemento ornamental do jardim" (uma das definições de "casa de chá" 13)?

Já foi dito que a casa de chá não é um espaço para habitar, mas antes para ser usufruído pontualmente. As qualidades Zen da sala para a cerimónia do chá traduzem-se num "vazio", tanto material como conceptual.

Por isso podemos dizer que se trata de um espaço "em branco", de uma tela limpa para a experimentação. Não necessita de responder às exigências da vida quotidiana e isto é o que as distingue de qualquer outro tipo de espaço habitável.

Trata-se de um caso especial de arquitectura.

Michael Freeman afirma: "não conheço outra categoria de espaço noutra cultura que, por um lado, está definida formalmente, e por outro, seja 'não funcional' nos termos habituais. Quiçá "não utilitária" seria a definição mais exacta." 14

Se a isto juntarmos um comentário de Fernando Távora acerca do Pavilhão de Ténis, "o elogio máximo que se lhe pode fazer é o de que *não serve para nada* ", 15 poderemos dizer que aqui se aproxima da descrição da casa de chá?

Quando voltei a visitar este edifício, tendo ainda muito frescos os princípios conceptuais da arquitectura que estudei, tentei procurar algumas semelhanças com a arquitectura tradicional ninponica. A leitura do espaço foi um tanto "romantizada" por aquilo que tinha aprendido: parecia um excerto de um *engawa*, que surgia por entre as árvores… A sua dimensão reduzida e vazio permanente terá permitido maior atenção ao detalhe, assim como numa *chashitsu*…

K. Frampton encontrará, por sua vez, no pavilhão "*delicately oriental if not outright japanese allusions, that emanate from the wooden handrail and from the exposed timber trusswork of the roof*". 16

Távora confirma: "fui ao Japão depois de fazer o projecto do pavilhão, mas antes da sua execução. Há alguns detalhes que resultaram da viagem (…) É possível também que haja no projecto alguma distante influência oriental, porque também a há na arquitectura tradicional portuguesa a partir do século XVI".

Fernando Távora, cuja "lição fundamental decorre simplesmente da sua capacidade única de distinguir o essencial do supérfluo ou circunstancial" 17, está sem dúvida próximo de alguns dos princípios da arquitectura tradicional japonesa.

A marca da viagem

A viagem de Távora é feita contra o tempo, ou seja, em direcção ao oriente e ao passado. *A oriente Távora encontra o Japão* que, é um dos maiores *pontos altos desta viagem*. O Japão é história mas é também contemporaneidade e é equilíbrio entre presente e passado. Távora caminha para o passado onde encontra, ainda, coerência e harmonia. Vê-se reflectido no cuidado e atenção dada aos pormenores no Japão, na preocupação com a organização do espaço construído comum nos japoneses e nos gregos; vê-se identificado nos significados dos rituais da sociedade japonesa e nas suas consequências na arquitectura e no desenho que acompanham esse modo de vida, no respeito, compreensão e integração da natureza e seus elementos, como a água e a terra, na vida quotidiana e consequentemente na arquitectura japonesas.

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

amável ou desagradável – cumpre. | No mundo americano as pessoas não podem propriamente apelidar-se de desagradáveis ou mal-educadas, apenas cumprem como máquinas." (…)

"Mas tudo o que há de humano, criador e espontâneo nas relações está em via de desaparecimento, creio). | Ora o Japão… apesar de produzir automóveis, viajar em jactos, beber coca-cola, dançar o mambo, etc. etc., isto é apesar de ser vítima forçosa da civilização contemporânea tem paralelamente – ainda e por quanto tempo – mil e uma pequenas/grandes qualidades dos homens do passado. | País das caixinhas e embrulhos ((?) para tudo primorosamente embrulhado), de janelas requintadas, de fitas e bandeiras, de cerimónias (do chá às flores, do tokonoma aos festivais) e de vénias, de graça e subtileza nas mulheres (requintadas nas Kaikan e nas Geishas), de kimonos e guarda-sóis, de mãos que sabem tocar nas coisas como nunca vi, de interesse e curiosidade extraordinários, de jardins de 0,50m2 ou de grandes parques, de templetes ou de grandes conjuntos monumentais, de peixinhos vermelhos, de caixas futon em número infinito, de passeios e entradas sempre molhados para receber melhor, país onde o banho é qualquer coisa, de belíssimas e boas comidas (um prato de peixe cru é uma obra de arte com as cores e formas escolhidas), de grandes festivais com sedas, armas e (?), etc. etc., o Japão é, porventura único no mundo. | Creio que em tempo nenhum, a inteligência, a beleza e as boas maneiras penetram, como no Japão, tão densamente em todas as camadas da população. | Se o país tiver juízo – isto é se se livrar do (jogo?) americano e não cair em mãos dessas, - se continuar a ser Japão – está-lhe ainda destinado um extraordinário futuro." 360

Desenho, "portas (pré-fabricadas?), o carpinteiro do antigo Japão e do futuro. Rua em Kyoto. A casa é característica. 22 de Maio de 1960, Arquivivo do Arquitecto F.T.

A viagem de 1960 contribui também para acentuar a necessidade da experiência e da prática na capacidade de evolução e determinar, que a perfeição só se atinge pela acumulação da experiência teórica e prática .

A comparação sistemática com Portugal é um dos temas que está, também, presente ao longo dos escritos de Távora no Japão, por exemplo quando se refere ao *artesanato japonês.*

A organização do espaço é um dos temas que sobressai no texto de Távora, particularmente a análise das relações volumétricas – na observação dos *templos Japoneses.*
A relação dos volumes e dos espaços intersticiais por eles criados, é muitas vezes descrita e reflecte o seu modo de ver a arquitectura. Este cuidado, com a organização do espaço, será também o reflexo do seu próprio modo de fazer arquitectura.

Nos templos japoneses, excepcionalmente, produz desenhos com algum detalhe – encaixes de elementos de madeira, modulação definida pelos tatamis e materiais diferenciados que compõem o desenho dum jardim japonês. A questão dos materiais é sempre importante, presente na descrição da leveza das portas de correr de Katsura.

A integração das artes era um dos temas recorrentes em 1960, Távora olha para muitos dos edifícios tendo como filtro esta problemática – identificando, em todos, se estão ou não integradas a arquitectura, escultura e pintura. A dualidade funcionalismo organicismo, da arquitectura moderna e contemporânea, é outro assunto recorrente no texto. Está muito presente a crítica à máquina. A perenidade ou "eternidade" da arquitectura de que

fala Távora insistentemente é um valor que considera inerente à boa arquitectura e, por isso que serve de instrumento de medida da qualidade para o que vai observando.

O encanto com o que é original e genuíno, do que é afinal específico de uma civilização. A História de cada país, cidade ou lugar, faz parte dessa especificidade e é olhada como instrumento para actuar no presente e pensar no futuro.

No seu discurso arquitectónico há palavras que representam não só o que valoriza relativamente ao que vai vendo, mas aquilo que acredita ser o caminho no trabalho do arquitecto, e que serve de directriz, ao seu próprio trabalho. Tranquilidade, naturalidade, eternidade, belo, (perfeitamente) ligado, integridade, sábia, riqueza, liberdade, (são um) todo, conjunto, valor; são estas, as chaves da boa arquitectura. Estas *características* um pouco abstractas, identificadas por Távora não constituem aquilo a que vulgarmente se chama um *estilo*. Talvez por isso a sua arquitectura, tão impregnada destas mesmas qualidades, seja tão difícil de *catalogar*.

A máquina fotográfica é usada para captar promenores: templos e jardins japoneses, num detalhe dos pavimentos, a aproximação ao objecto nunca acontece nas grandes cidades como Tóquio. O desenho é usado sobretudo quando pretende *conhecer melhor* o objecto em causa, principalmente na tranquilidade que o Japão oferecia junto dos seus templos e belos jardins.

Nuno Portas numa entrevista disse que não se recordava que o arquitecto Távora tivesse realizado uma viagem aos EUA com o intuito de estudar os métodos de ensino da arquitectura e urbanismo. O Arquitecto Nuno Portas só se lembrava de Távora referir esta

viagem no contexto da obra de Frank Lloyd Wright, *ou pela ida ao Japão*. Portas comentou que "*provavelmente a ida ao Japão teria abafado o resto da viagem*".

É revelador que esta viagem tenha ficado conhecida sobretudo pelas obras de Wright, pela ida ao Japão e à Grécia.

O Japão e a WoDeCo

Sozinho fará uma pequena escala de avião, em Honolulu onde encontrará o arquitecto e seu amigo German Samper com o qual viajará para Tokyo. Como já foi dito a viagem para o Japão tinha como propósito assistir à "World Design Conference" (WoDeCo) que se ia realizar entre os dias 11 e 16 de Maio de 1960, mas este país irá oferecer muito mais ao jovem arquitecto. Da estadia no Japão, de 11 a 28 de Maio, resultarão duas aproximações muito diferentes ou mesmo opostas ao país. Por um lado os dias passados na WoDeCo em que assiste a discussões viradas para as questões do presente e projecções para o futuro do Design, em que o Japão é palco da apresentação das ideologias e metodologias de vanguarda. Por outro lado a experiência do Japão tradicionalista com os seus jardins, templos, cerimónias do chá e outros rituais. Távora sente-se dividido entre a obrigação de assistir à conferência a que se tinha proposto e a vontade de explorar os lugares e a cultura japonesa que tanto o atrairá.

As folhas que Távora dedica no Diário a esta Conferência são manifestamente reduzidas. Por outro lado, o Japão real fora da conferência era um atractivo maior, facto que terá de algum modo desmotivado o interesse neste encontro.

Sobre a participação de Kamakura escreve: " Considerações / aspectos tradicionais da cultura Japonesa nas suas relações com a forma." | Responsabilidade do "designer" japonês em face do seu passado."1

Sobre a participação do arquitecto Yamasaki apontou em síntese o facto das diferentes filosofias (inerente a cada povo) serem as principais geradoras de regionalismos.

Esta escolha de tema demonstra bem que Távora estava mais interessado nas questões locais que nas pretensas soluções universais para métodos e formas.

São sublinhados os efeitos do desenvolvimento tecnológico no design de produção ou de resposta local/regional.

Este interesse não pode ser desassociado, por exemplo, da publicação, pouco tempo depois desta viagem, do "Inquérito à arquitectura Popular" no qual tinha participado e onde a questão do regionalismo era o mote e a condicionante, de base, de todo o levantamento e investigação.

Sobre o último seminário, com o tema "Philosophy", Távora descreve, sobretudo a participação de Kenzo Tange, que chama a atenção para o aumento do fosso entre a tecnologia e o homem, entre a velocidade da máquina e o "passo humano".2

"Dum modo geral toda a gente insiste na mesma ideia: a necessidade de criar uma ponte entre o homem e a tecnologia em matéria de formas (o problema existe, claro, em todos os outros campos, social, económico, político, religioso, etc.), mas aqui é naturalmente acentuado o aspecto do design. Dado que o mundo não poderá marchar para trás – há que evitar o caos actual e tentar de novo a ordem e a harmonia que algumas antigas e felizes civilizações conheceram."3

Távora estava mais interessado no Japão do que, ouvir teorizar sobre as mesmas questões que não serão novidade para um jovem, mas experiente e viajado, arquitecto. (…)"neste caso a assistência à Conferência é dramática porque me impede todo o contacto com o Japão e eu confesso estar mais interessado na paisagem física e humana do que nas considerações, por mais extraordinárias que sejam, de todos os tipos que aqui estão reunidos."

Távora chega à cidade precisamente no dia 11 e dirige-se com German Samper para o "Sankei Kaikan" o espaço destinado à WoDeCo. Na chegada ao local da conferência cruza-se com "os Smithson, o Kahn, o Paul Rudolph, o amigo Tange e a mulher, (...) e outros tipos mais ou menos importantes." 4

O primeiro contacto com a cidade de Tóquio é feito num passeio de carro com um amigo japonês (Toshihiko Ota?) e respectiva mulher. Távora classifica a cidade de desastrosa. "Ao que levou o progresso, a máquina, a democracia, o dinheiro, e todas as (coisas?) modernas…"5

A arquitectura corrente parece-lhe de má qualidade, o tráfego intenso e construído sem ordem e sem "enquadramento". Apenas muito pontualmente encontra algo que admira. "Restos de beleza em torno do palácio do Imperador e, seguramente, muita beleza lá dentro"6 Os pequenos restaurantes onde Távora jantará, são também excepções a que chama o "Céu". São pequenas construções tradicionais com madeiras, bambus, tatami no pavimento e portas de correr, onde impera a "tranquilidade", a "paz" e a "beleza".7

A segunda vez que Távora percorre Tóquio, fá-lo acompanhando uma excursão organizada por "ZAKO" o "young architects group" da universidade de Waseda, no âmbito da WoDeCo. "O passeio destina-se a ver "Contemporary Architecture"."8

A "excursão" é realizada sem grande entusiasmo por parte de Távora. Talvez porque algumas das obras que visitou já conhecia por fotografia ou, arriscaria dizer, porque a grande parte das obras eram ainda na linha racionalista e outras, mais recentes, como a Tokyo Opera House (conhecida actualmente como Tokyo Metropolitan Festival Hall), ou o National Western Museum eram já mais próximas da corrente brutalistas. Muito betão, pilotis, grandes massas e grandes vãos. Como este Diário tem demonstrado, não era com esta arquitectura que Távora mais se identificava.