

a.obra.nasce

revista.de.arquitectura.e.urbanismo.da.universidade.fernando.pessoa

n.º



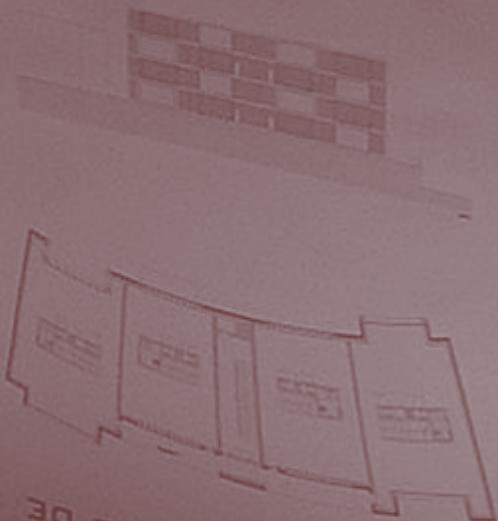
Il piano di sviluppo urbanistico di base, con le sue linee guida, è stato approvato dal Consiglio Comunale nel 1972. Esso ha stabilito le norme fondamentali per la crescita futura della città, tenendo conto delle esigenze di sviluppo economico, sociale e ambientale.

Il piano di sviluppo urbanistico di base, con le sue linee guida, è stato approvato dal Consiglio Comunale nel 1972. Esso ha stabilito le norme fondamentali per la crescita futura della città, tenendo conto delle esigenze di sviluppo economico, sociale e ambientale.

Il piano di sviluppo urbanistico di base, con le sue linee guida, è stato approvato dal Consiglio Comunale nel 1972. Esso ha stabilito le norme fondamentali per la crescita futura della città, tenendo conto delle esigenze di sviluppo economico, sociale e ambientale.

ARQUITECTURA

PROJECTO DE



Projecto de



do Orlado Arquitetónico



índice

6 editorial

- 8 porto, capital europeia da cultura 2001. os elementos de um projecto urbano. o caso da baixa portuense.
sara sucena - universidade fernando pessoa
- 30 espaços de habitar especialmente qualificados
pâteos interiores como elementos tipológicos em declínio de uso.
sua preservação, manutenção e desenvolvimeto; condicionantes impostas pelas normas e regulamentos e pelos planos hurbanísticos.
manuel correia fernandes - faculdade de arquitectura da universidade do porto
- 40 o pensamento e imaginário lusitano nas obras dos arquitectos portugueses do século xx
avelino oliveira - universidade fernando pessoa
- 58 portugal e o desenvolvimento ecologicamente sustentável
jacinto rodrigues - faculdade de arquitectura da universidade do porto
- 66 paradigmas teóricos do pós-modernismo
luís pinto de faria - universidade fernando pessoa
- 96 nicolau nasoni no contexto da arquitectura barroca
rui leandro maia - universidade fernando pessoa
- 124 um novo rumo para o planeamento
miguel branco treixeira - universidade fernando pessoa
- 130 urbanismo regulado em portugal medieval: a materialização de uma estratégia regulamentada entre o poder régio e o poder municipal
marta aguiar - universidade fernando pessoa
- 154 à volta da metodologia estruturalista: uma análise e uma proposta para a investigação em história da arte
ilídio silva - universidade fernando pessoa
- 172 sinais de urbanidade
luís filipe silva - universidade fernando pessoa

editorial

A Universidade Fernando Pessoa tem por lema “*nova et nove*”, isto é, “*ensinar coisas novas com método novos*” e constitui um projecto ambicioso cujos objectivos principais são:

- > *Ministrar e dinamizar o ensino superior em diversas áreas;*
- > *Apoiar e incentivar a pesquisa e investigação científica, fundamental e aplicada, nomeadamente pela criação de Centros de Investigação;*
- > *Fomentar o desenvolvimento do pensamento crítico e do espírito científico;*
- > *Ensinar o respeito pelo próximo, a conduta pela ética e o respeito pelos direitos humanos;*
- > *Organizar eventos de âmbito cultural e científico;*
- > *Estimular a relação universidade-empresa, de forma a perspectivar a vida activa;*
- > *Cooperação e intercâmbios com outras instituições, a nível nacional e internacional.*

A licenciatura em Arquitectura e Urbanismo foi incluída neste projecto em 1998, tendo vindo, desde então, a reforçar gradualmente a sua presença na história desta instituição.

Estruturado em cinco anos lectivos com não mais que quarenta alunos por ano, o curso explora a potencialidade de um ensino fortemente personalizado, com forte componente prática, e uma estrutura académica interdisciplinar propiciadora de um constante cruzamento e parceria entre as várias áreas de saber aqui leccionadas.

Sob uma estratégia pedagógica global, as especificidades da Arquitectura, do Urbanismo, da Engenharia Civil, do Ambiente, ou das Ciências Sociais, cruzam-se e informam-se reciprocamente, num processo dialéctico e pleno de ressonância da realidade que hoje as configuram.

A revista “**A Obra Nasce**” surge como mais uma etapa deste processo em movimento, enquanto reflexo material de investigações, de debates, de momentos lectivos ou questões, interiores ou não à instituição, mas fundamentais na promoção de um novo esforço reflexivo, continuado, sobre a contemporaneidade da Arquitectura e do Urbanismo.

Esta primeira edição, o número zero, representa um primeiro esforço do que esta publicação vai ser. Depois do sonho, a obra nasce.

porto, capital europeia da cultura 2001.
os elementos de um projecto urbano.
o caso da baixa portuense.

sara sucena

“Projecto Urbano” foi a expressão inventada em Barcelona¹, no início dos anos 80, para designar um Gabinete Municipal resultante da subdivisão do Departamento de Urbanismo - Serviço de Projectos Urbanos -, mas para denominar também uma forma de intervenção urbanística que a requalificação da cidade, sobretudo no âmbito da preparação para os Jogos Olímpicos de 1992, reflectiu. O interesse, o conhecimento de que foi alvo o processo dessa transformação e, particularmente, os resultados concretos dela decorrentes, tanto ao nível arquitectónico, como social ou económico, originaram que, desde então, muito se tenha escrito sobre a cidade (obviamente!), mas também sobre o conceito de intervenção (porque é disso que se trata) na tentativa de o definir, de objectivar os contornos de um tipo de instrumento urbanístico tão diferenciado, tão díspar na formalização, nos objectivos, nos agentes intervenientes. Para além de Barcelona outras cidades foram alvo de transformação através de operações de “projecto urbano”; Londres, Paris, Génova, Bilbao ou Lisboa (quer, por exemplo, através da reconstrução do Chiado, quer da Expo’98), são algumas das que Nuno Portas enumera e agrupa num esforço de, atendendo aos seus objectivos ou às ocasiões que as desencadeiam, estabelecer uma *tipologia de projecto urbano*².

Em termos muito genéricos, o conceito ressalta da constância de uma série de variáveis articuladas, as quais partindo de uma ideia inicial -*estratégia*- se consubstanciam num conjunto de procedimentos multidireccionais e pluridisciplinares -*processo*- que se configuram num objecto(s) concreto(s) -*projecto(s) ou acção(ões)*- visando um determinado fim -*efeito(s)*. Imbuído de um conjunto de características que o situam entre o Plano e o Projecto, o Projecto Urbano é um instrumento de escala intermédia que recupera o(s) conceito(s) associado(s) às suas primeiras gerações³ - dimensão, função e “arquitectura de autor” - mas que se actualiza na relação com o novo contexto através da sua fase programática. Esta, objectivando a estratégia, adquire um papel crucial e essencial, dela dependendo não apenas a avaliação de oportunidades mas o seu aproveitamento pela conformação de processos operacionalizantes das realizações pretendidas. Oscilando, exactamente, na adequação à realidade que o suporta, entre o que é para fazer no imediato - projecto - e o que se fará (por outros) mais tarde - plano -, o Projecto Urbano identifica-se frequentemente com o resultado físico do primeiro,

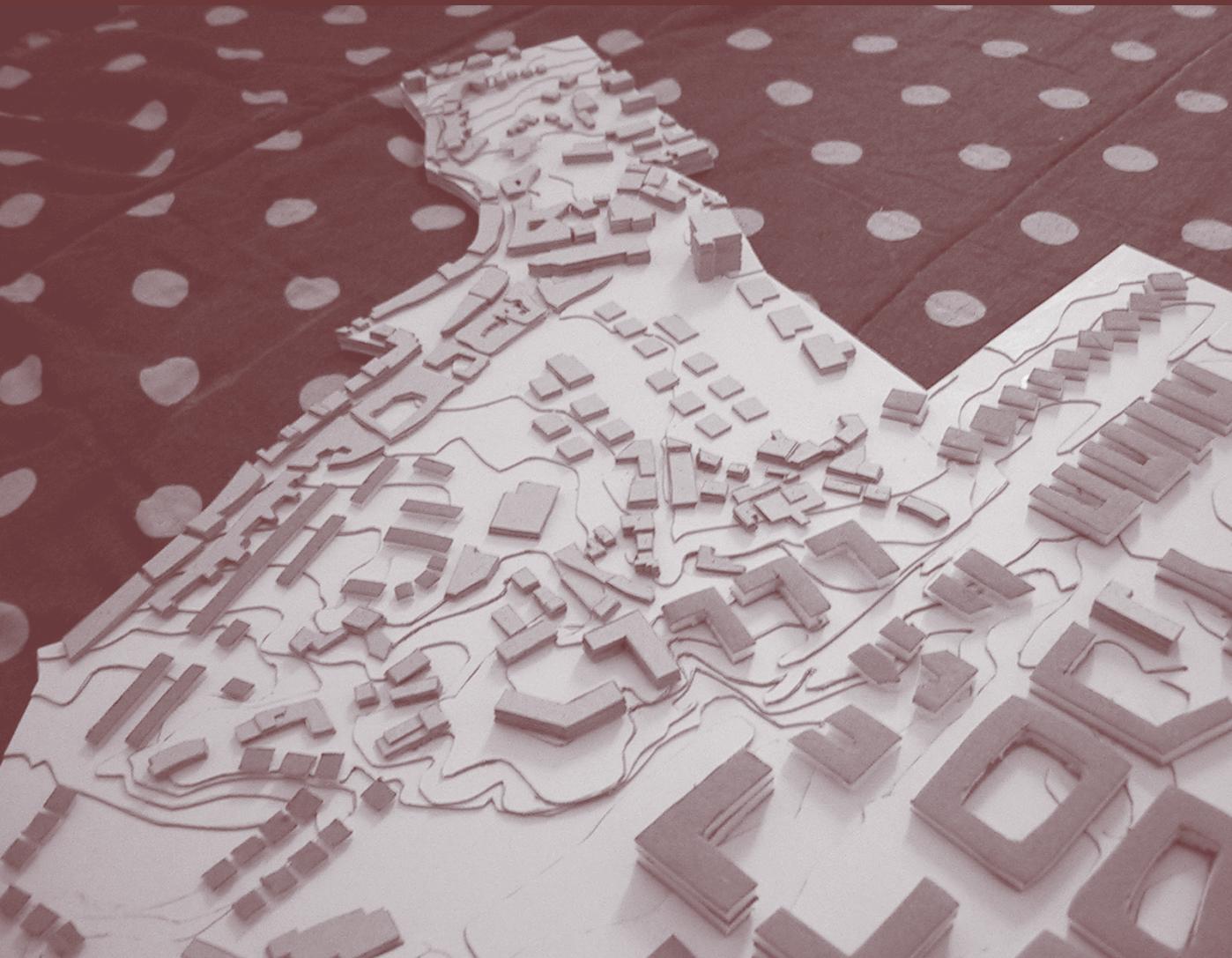
tanto mais quanto este apostar numa imagem de forte impacto visual. Contudo, é igualmente característica do Projecto Urbano a vontade de estabelecer relações e afectar, através dos seus efeitos, uma área mais vasta do que aquela que constitui o seu espaço de intervenção física ou projectual. Tendo também como inerente a assunção da complexidade do território, de que a sua área de projecto é apenas uma parte, a consciência da riqueza e diversidade do todo tornam-na um factor necessariamente integrante da estratégia de intervenção, da pluralidade e transdisciplinaridade do seu processo e da multiplicidade dos seus efeitos, aproximando-se, neste sentido, do Plano.

A um nível mais concreto, o Projecto Urbano surge como resposta a situações excepcionais, as denominadas *ocasiões* imprevistas ou *oportunidades*, envolvendo-se ele próprio de circunstâncias também excepcionais, nomeadamente quanto à viabilidade de execução de objectivos estabelecidos. Desencadeado, portanto, no âmbito de acontecimentos específicos, reúne desde logo interesses diversos (em situação normal eventualmente não manifestos ou incompatíveis) em prol de metas comuns, numa prossecução que se formaliza (nos direitos e deveres) em contratos, candidaturas ou parcerias entre instituições públicas e/ou agentes privados. Revestindo-se, assim, de condições de certeza ou segurança consideráveis, estas aumentam-se pela definição de áreas de acção territorialmente circunscritas e na sujeição a prazos de execução relativamente curtos e predeterminados. As condições de restrição impostas e assumidas pelos entes envolvidos variam na inversa proporção daquelas que se criam para a sua viabilidade, nomeadamente quanto aos recursos financeiros disponibilizados, aos mecanismos legais ou administrativos favorecidos, e à própria abertura a compromissos que motiva consensos (eventualmente) inesperados, não apenas entre aqueles directamente envolvidos e responsabilizáveis, mas também entre estes e a sociedade ou a população destinatária da Operação. É exactamente aqui, no confronto com estes agentes *passivos*, que o Projecto Urbano tem de mostrar capacidade para embandeirar efeitos de *qualidade*, efeitos *positivos* de “interesse público” que legitimem a sua validade no usufruto de condições únicas, nomeadamente quando há investimento de dinheiro público ou isenção perante o não cumprimento de procedimentos legalmente instituídos.

≡

É, de alguma forma um voto de confiança social que está em causa, um processo de troca assente num *negócio* que tem de ser, por isso mesmo, socialmente validado para que dele se possam extrair dividendos económicos (inclusivamente privados); e a contrapartida que motiva e justifica todos os esforços é, precisamente, a que resulta de um curto/médio prazo no fim do qual o compromisso cessa e a avaliação é feita. Nesta altura, as metas (ou parte delas) terão de ter sido atingidas, sendo julgadas publicamente tanto mais que, por todo o carácter de excepção que o configura, o Projecto Urbano adquire normalmente um acompanhamento e uma grande visibilidade mediática. É esta, de resto, que está correntemente subjacente a opções de ordem arquitectónica ou urbanística associadas ao Projecto Urbano, particularmente exploradas quando um dos efeitos pretendidos é o da competitividade (também) territorial, ao nível local, supra-local, nacional ou, inclusive, supra-nacional. Ainda assim, a característica da visibilidade da operação não pode ser subvertida pela sua aceitação como componente única ou dominante em detrimento das restantes, de menor impacto mediático mas mais significantes e determinantes na justificação do momento excepcional criado. É, além do mais, este aspecto que distancia o Projecto Urbano do Projecto, enquanto *objecto* de arquitectura que responde a critérios formais e funcionais, integrando-se, mais ou menos, na realidade física envolvente. Tal como referido anteriormente, o Projecto Urbano é, acima de tudo, um instrumento que se justifica na complexidade urbana, consciência sempre presente e que deverá ser evidente no conjunto das diversas acções ou projectos em que se concretiza. Quer isto dizer que a complexidade inerente à estratégia subjacente ao Projecto Urbano se desagrega ao ser convertida em acções ou projectos, os quais só podem surgir como resposta a questões simplificadas; no entanto, precisamente por isto, o Projecto Urbano não pode ser lido ou identificado por essas partes isoladamente, fazendo sentido apenas no seu conjunto de estreita interdependência.

A intervenção urbanística de que recentemente foi (e ainda é) alvo a cidade do Porto, associada à sua eleição como Capital Europeia da Cultura durante o ano de 2001, reveste-se das características que permitem identificá-la como Projecto Urbano. Na verdade, a estratégia subjacente à candidatura, como os objectivos que se propôs realizar e os meios de que se



revestiu para os atingir configuram-na em dimensões que articulam os aspectos de projecto físico com metas de requalificação social, económica e, claro, cultural. Esta pluridisciplinaridade terá, contudo, passado despercebida para a maioria das pessoas; ou terá, talvez, sido esquecida e diminuída na sua importância ao longo do processo. São precisamente esses aspectos que, aqui, se pretendem recordar e deixar à avaliação.

criação da *oportunidade*

Reunindo o interesse dos governos local e central, a candidatura do Porto a Capital Europeia da Cultura é elaborada pela Câmara Municipal sendo, em Abril de 1997 (em Luxemburgo), feita a sua apresentação oficial pelo, então, presidente da Câmara - Fernando Gomes - e pela vereadora do pelouro da cultura - Manuela de Melo⁴. Em Maio do ano seguinte a decisão pesa a favor da cidade do Porto, seleccionada para, em 2001, partilhar o título com Roterdão (Holanda). Surgia assim o enquadramento excepcional que permitia ao Porto avançar com a vontade adiada de se colocar no panorama internacional, na rota das cidades que “*vale a pena visitar*”⁵, carácter de certa forma instituído pela sua consagração como “cidade da cultura”. Antecipavam-se condições extraordinárias de desenvolvimento que, finalmente, conquistaram o sentido da realidade e conformaram a oportunidade única que *não se podia perder*.

corporização da ideia

“Gestão” e “financiamento” são as palavras-chave no momento em que a acção se torna a via de sentido sem retorno. E as opções virão através da pessoa que se escolhe como o rosto para personificar a Operação 2001: Artur Santos Silva, homem do Porto, identificado com a cultura, mas, sobretudo, gestor de referência no panorama nacional, ligado à presidência do Banco Português de Investimento (BPI), foi a opção considerada lógica e agregadora do suficiente consenso, o qual justificou não apenas o convite como a aprovação das condições que o mesmo impôs como condicionantes da sua aceitação. A “Porto 2001, SA” aparece, assim, como uma sociedade anónima de capitais públicos, financiada a 90% pelo Governo Central e a

10% pelo Governo Local, que concentra as decisões num reduzido corpo directivo composto por (cinco) membros, pública, cultural e politicamente credíveis, da confiança pessoal dos entes envolvidos. Em 31 de Dezembro de 1998 a Sociedade é formalmente constituída, tomando posse em finais de Janeiro de 1999 e devendo permanecer em funções até 30 de Junho de 2002.

A intervenção objectiva-se numa tripla dimensão - cultural, urbanística e económico-social - a qual constituirá uma das premissas basilares da Operação. Em torno desta estruturar-se-ão as acções subsequentes que a fase de elaboração do Programa objectivará em duas vertentes: a da renovação urbana e sua inerente interdisciplinaridade arquitectónica, social e económica; a da cultura associada ao espectáculo, na sua pluralidade temática e diversidade de públicos. Interessando-nos particularmente a primeira, a renovação urbana, desde logo esta se consubstancia num conjunto de intenções programáticas: a requalificação do espaço/edifícios públicos; a revitalização do comércio/serviços; a revitalização do parque habitacional; a reformulação da mobilidade⁶.

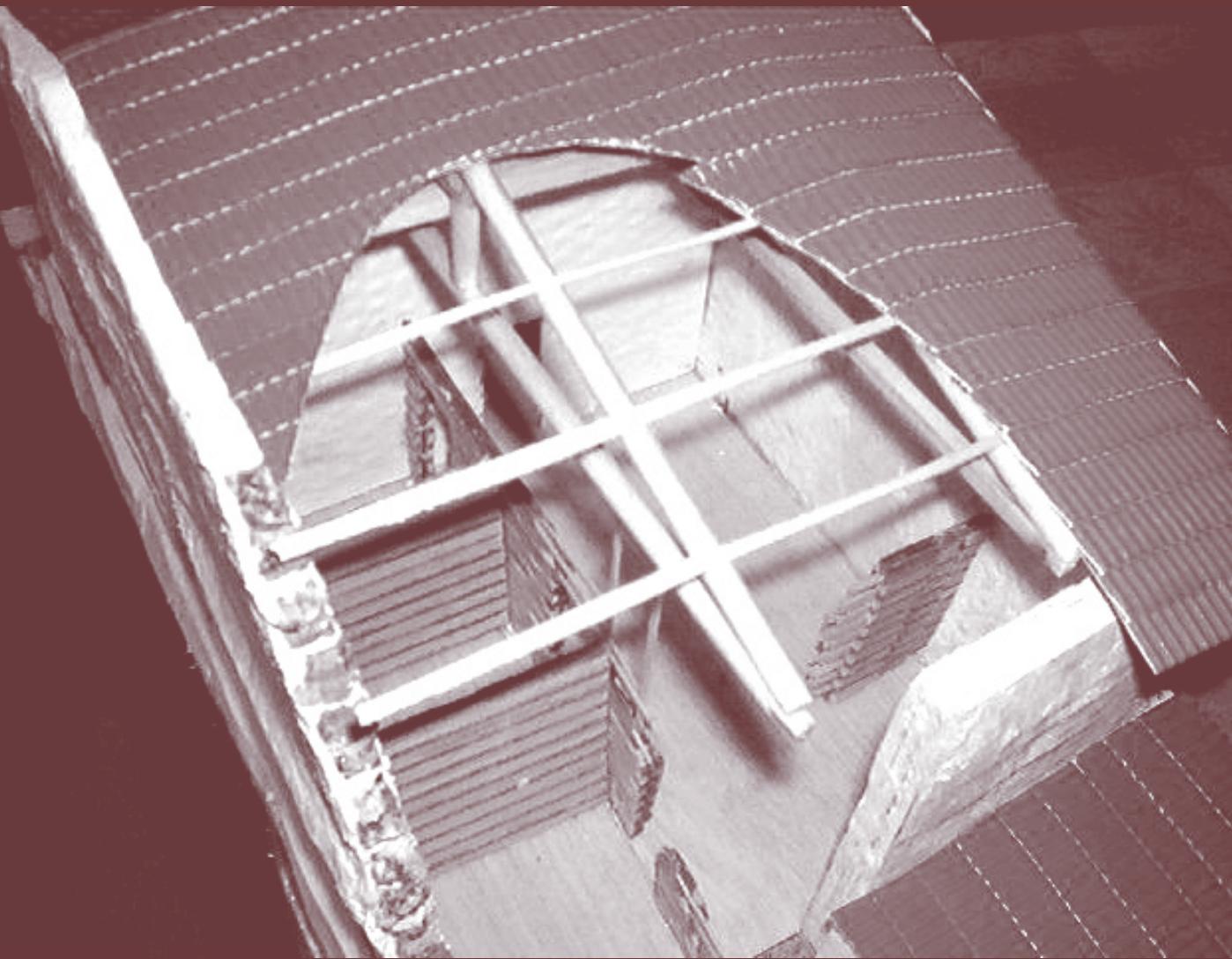
corporização da estratégia

No capítulo da renovação urbana, definidas as linhas gerais da estratégia em torno dos quatro objectivos supra referidos, a sua prossecução procurou a contribuição e o debate entre personalidades da cidade e especialistas de diversas formações com um profundo e diverso conhecimento da sua realidade, actual e do passado, da sua evolução e das suas dinâmicas (onde participaram, por exemplo, arquitectos como Fernando Távora ou Álvaro Siza), base para a definição de uma série de acções de âmbito sectorial.

O principal foco da estratégia de renovação ou revitalização urbana que se pretendia levar a cabo centrou-se na Baixa do Porto. No entanto, complementando o seu sentido como Projecto Urbano, interessa contextualizá-la na intervenção mais ampla em que se constituiu. Multiplicada em outras três áreas da cidade, pese embora o seu carácter mais pontual, as características de que se revestiu contribuem, numa relação de interdependência, para a prossecução de objectivos de escala maior, não já estritamente dirigidos à solução de

determinados problemas da cidade, mas orientados para o reforço ou descoberta das suas potencialidades. Neste sentido, foram individualizado(s) o(s) espaço(s) da intervenção que mais efectivamente conseguiriam reagir, induzindo *os tais efeitos* de qualidade à globalidade urbana, explorando diferentes temáticas:

- › a Baixa da cidade, área envolvente do Centro Histórico, durante grande parte do século XX considerada o centro direccional da cidade, detentora de um património arquitectónico de considerável interesse e valor pelo seu conjunto, mas também de um avançado estado de degradação física e humana. Pretende-se agir concretamente no aspecto da revitalização económica, social e habitacional e na reestruturação da mobilidade, factores da actual degradação entendidos como os determinantes do seu abandono;
- › a Boavista, o pólo direccional dos anos '80, marcado como centro de negócios e, mais recentemente, comercial, com alguns edifícios de arquitectura interessante, mas sem uma imagem forte e globalmente caracterizada. Propõe-se como complemento ao seu actual carácter a introdução da vertente cultural através de um equipamento - Casa da Música - há muito desejado como espaço de recepção para orquestras sinfónicas ou outros tipos de música com exigências acústicas elevadas. Reunidas, finalmente, as condições financeiras que lhe permitem concretizar-se, associa-se-lhe simultaneamente uma operação paradigmática de afirmação urbana pelo recurso (após concurso limitado), como projectista, a um arquitecto de renome e fama mundial: Rem Koolhaas;
- › os Caminhos do Romântico, uma área única entre os dois centros referidos anteriormente que preserva as qualidades de um ambiente rural dentro da cidade, ligando-se a uma imagem do Porto no início do século. É a recuperação desse espaço, escondido dos olhares e movimentos da normal vida urbana, que se propõe, incentivando a sua apropriação pelo cidadão, e a redescoberta do seu passado (memória) através da conformação dos *caminhos* e da sua infraestruturação básica, mas mantendo-lhe o ambiente, os traçados e os materiais.
- › o Parque da Cidade, no extremo poente da cidade, em frente ao mar, que se reinterpreta pela sua extensão nessa direcção através da reutilização de terrenos expectantes



e pela redefinição do traçado viário. Propõe-se uma nova relação da cidade com a água, complementada com alguns equipamentos e com a ampliação da intervenção ao tratamento do espaço público constituído pela avenida marginal. Mais uma vez se aposta no *marketing* urbano ligado a uma personalidade, aqui do urbanismo, internacional confiando o projecto ao arquitecto Manuel de Solà-Morales.

“a revitalização da baixa do porto”

A área identificada como a Baixa do Porto corresponde essencialmente à da expansão da urbe medieval *projectada* no final do século XVIII. Vulgarmente denominada “época dos Almadás”, em honra dos principais mentores das intervenções que então tiveram lugar, pai e filho (João de Almada e Francisco de Almada), essa época ficou marcada por um conjunto de transformações conformadoras de uma imagem, ainda hoje, evidente e característica de uma parte da cidade. Ao longo dos séculos seguintes, o papel da Baixa instituiu-se e reafirmou-se como centro direccional, tal como o clarificou a proposta de Barry Parker, em 1916, para a Avenida dos Aliados, e como o foram reconhecendo os Planos urbanísticos que, durante o século XX, se elaboraram para a cidade.

enquadramento da operação – o *processo*

O espaço da Baixa, eleito pela “Sociedade Porto 2001” como o mais representativo do seu Projecto, concentrou os principais investimentos, quer como palco de manifestações culturais, quer como palco de intervenções urbanísticas, quer ainda como alvo dos principais esforços de reconversão económica e social; e foi, também aqui, que mais evidentemente se expressaram as premissas programáticas do *projecto urbano* em que a operação se consubstanciou.

Ao nível, exactamente, dos pressupostos estruturadores da Operação, o mais basilar foi o de encarar o “espaço do problema” como contentor, paradoxalmente, da sua solução, ou seja, foi o de entender os dados do problema (evidente ou pressentido) como potencialidade a explorar, revertendo-os e convertendo-os em elementos da sua resolução. Pretendia-se, portanto, aproveitar a especificidade da Baixa, aquelas características que a individualizavam

como única relativamente a outras partes da cidade, mas igualmente que contribuíam para demarcar o Porto relativamente a outras cidades (em âmbitos e escalas diversas), para a definição de metas sectoriais concorrentes numa estratégia em que a *diferença* fosse suficientemente sustentada. Neste sentido, a avaliação destes “elementos de diferença” movia-se na constatação das suas contradições: um património edificado valioso de arquitectura monumental e civil, ecléctico numa diversidade fundamentada nos diferentes tempos de construção, testemunho dos *movimentos* da cidade, rico na sua plurifuncionalidade, mas reunindo igualmente os mais claros sinais de declínio e de degradação; um tecido desadequado das novas exigências decorrentes da vulgarização e dependência do transporte privado, da pouca fluidez que o trânsito e as ruas estreitas agudizam e tornam um caos, que manifesta o abandono a que foi votado pelas actividades comercial e habitacional que outrora o alimentavam e que, hoje, o recusam em favor de outras acessibilidades e comodidades.

A um nível mais concreto, a prossecução dos objectivos de revitalização da Baixa e a conquista das ambiciosas metas estabelecidas desdobraram-se numa série de acções que pretenderam cobrir as várias frentes estipuladas:

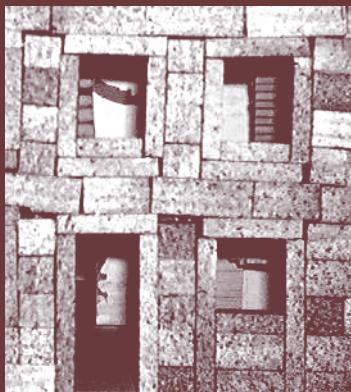
requalificação do espaço/edifícios públicos

Em Fevereiro de 1999 foi promovido, pela Sociedade, um concurso de ideias sob a denominação “*Porto 2001: regresso à Baixa. Consulta para a elaboração do Programa de Requalificação da Baixa Portuense*”. Com base na resposta por convite, foi solicitada a participação de dezasseis equipas de arquitectos portugueses⁷ sendo-lhes distribuídas, por grupos, uma das quatro “*áreas projecto*” (das cinco) em que a área central da cidade foi subdividida. Pretendia-se, mais do que a resposta a um conteúdo pré-definido, a leitura (de partes) da Baixa numa óptica propositiva enquanto espaço receptor e suporte de conceitos diferenciados de “requalificação”, de “cidade”, etc.; pretendia-se reflectir a coexistência de múltiplos conceitos de cidade numa mesma cidade, mas também a interdependência entre os múltiplos factores (sociais, económicos, culturais, políticos) que espelham a sua diversidade e fundamentam

9 (sendo-lhe inerentes) o entendimento do carácter urbano como um sistema. Como tradução agregadora dessas diversas perspectivas, o concurso deixava clara a sua pretensão através da expressão: *regresso à Baixa*, assumindo o desejo de um movimento centrípeto em oposição à tendência centrífuga que justificara o seu abandono gradual ao longo das últimas décadas.

Ressalta-se ainda destas intenções a ideia de não considerar o resultado do concurso como um fim em si mesmo (antes como meio), perpetuando a discussão sobre a intervenção no espaço urbano, a transferir para instâncias mais privadas e mais específicas. De facto, o que se pretendia não era a selecção da proposta que, sem mais, devesse ser aprofundada projectualmente e pormenorizada por um determinado arquitecto (e sua equipa), mas a escolha de um arquitecto que se assumisse como coordenador de uma linha de intervenção e que promovesse o seu desenvolvimento (também) por outras equipas de arquitectos. Conferia-se, assim, a uma figura responsável a capacidade de decisão e flexibilidade necessárias à articulação, em torno de um princípio estruturador, de um conjunto de propostas desenvolvidas, eventualmente, por gabinetes diferentes, as quais, no final, deveriam constituir-se e ser lidas como partes de uma unidade. Neste sentido, a solução eleita através do concurso admitia-se em aberto, receptiva a outras contribuições, aceitando a cidade como palco de negociações, de cedências, de diálogo, devendo o coordenador orientar mais do que decidir. Dominava a perspectiva da cidade como organismo que cresce e se sedimenta ao longo de anos numa articulação que deveria renunciar ao autismo das diversas intervenções e recusar a cidade (necessariamente homogénea) *de autor*. Refira-se, ainda a este propósito, que embora ao arquitecto coordenador fosse concedida total liberdade e autonomia na sub-contratação das equipas colaboradoras, se equacionou, no seio da “Porto 2001”, a possibilidade de introduzir nos trabalhos seleccionados outras linhas de diálogo, propondo a recuperação parcial de algumas das ideias de propostas concorrentes não distinguidas, mas entendidas como elementos urbanos enriquecedores e desejavelmente integráveis nas soluções vencedoras.

Na sequência desta iniciativa foi organizada pela “Porto 2001”, no ano seguinte⁹, uma exposição com os trabalhos apresentados a concurso, debates em cafés emblemáticos localizados nas “*subáreas de intervenção*”, como o Café Majestic ou o Café Piolho, e mostras



itinerantes de parte do material dessa exposição - maquetes - em vários centros comerciais da cidade e dos municípios vizinhos. Traduzia-se deste modo a procura do envolvimento de todos os habitantes, trabalhadores ou frequentadores do Porto e, em concreto, da sua Baixa, credibilizando e consensualizando a importância da Operação num âmbito mais vasto do que o da própria cidade.

revitalização do parque habitacional e revitalização do comércio/serviços

Em paralelo com a iniciativa do concurso para a requalificação urbanística da Baixa, a "Porto 2001, SA", encomendou a uma empresa especialista na matéria - Quaternaire Portugal - um conjunto de estudos circunscritos a esta área no sentido de conhecer os seus problemas concretos em dois dos sectores em que se pretendia intervir: habitação e comércio e serviços. Estes permitiriam, através das suas diversas componentes - levantamento, análise, diagnóstico e proposta - objectivar e equacionar as formas mais adequadas de intervenção, nomeadamente, quanto aos entes directamente envolvidos, fossem os agentes de transformação primária, como os destinatários da mesma e, através da sua apropriação, agentes de transformação subsequentes.

O "*Programa de Revitalização Urbana da Baixa Portuense*"⁹ e o "*Programa de Revitalização do Comércio e Serviços na Baixa Portuense*"¹⁰, constituem, portanto, as bases de um trabalho a desenvolver no futuro, assentes na ideia de que antes de agir numa determinada realidade e de lhe estabelecer medidas concretas é preciso conhecê-la, adequando aquelas, posteriormente, aos agentes que as vão assumir. Estes documentos (não publicados), apresentados à Sociedade no final de 1999 e, depois disso, sem sequência, procuram traduzir a complexidade das vertentes que os informam e que neles se reflectem, apurando os dados quer ao nível da opinião dos residentes ou dos comerciantes, quer ao nível das equipas técnicas (inquéritos presenciais, telefónicos e por correio, complementados com visitas aos espaços), cruzando impressões subjectivas e objectivas que, em muitas das situações, viriam a coincidir. Daquilo que em relação aos vários aspectos avaliados se formataram nas conclusões¹¹ mais significativas, teremos:

“Programa de Revitalização Urbana da Baixa Portuense” – como aspectos mais pertinentes concluir-se-á que a Baixa alberga um conjunto de imóveis em elevado estado de degradação, alguns dos quais em ruína, e que a sua grande maioria exige algum tipo de intervenção (ligeira, média, profunda ou global); que a sua população está envelhecida e não detém grande capacidade de investimento, constituindo-se maioritariamente como inquilina em troca de rendas baixas que não justificam, por parte dos proprietários, investimentos na manutenção dos imóveis. Em qualquer caso, é manifesto o grau de enraizamento dos residentes na área, os quais identificam vantagens em permanecer, particularmente pela sua centralidade e pelo acesso a bens de consumo diversificados. Contrariamente, questionando-se os *não residentes*, na tentativa de perceber a capacidade de atracção deste espaço perante potenciais habitantes, a Baixa não aparece como área privilegiada da sua escolha relativamente a outras partes da cidade, devido, sobretudo, aos níveis de insegurança e de poluição, à falta de estacionamento, à degradação física dos edifícios. Contudo, o mesmo estudo revela a existência de algumas *dinâmicas emergentes* de que se salientam: alguma expressividade dos valores relativos ao aumento de habitantes entre os 24-49 anos, o aumento do seu nível de rendimento e alguma tendência para diminuir o peso do mercado de arrendamento em favor do de propriedade, aspectos apontados como potencialidades a explorar na proposta do “Programa de Habitação para a Baixa Portuense” e a suportar com a criação de determinadas condições que o mesmo estudo sugere.

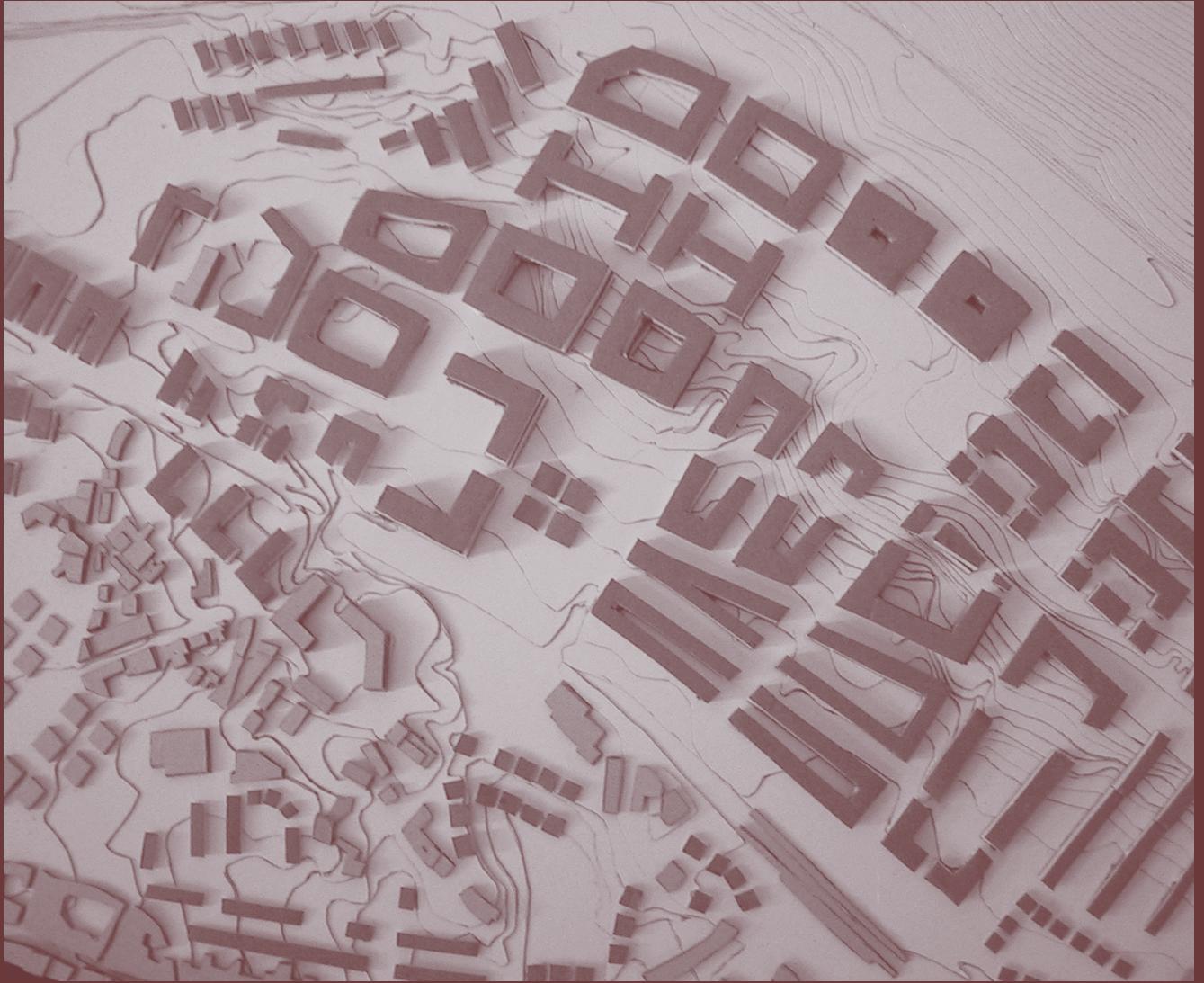
“Programa de Revitalização do Comércio e Serviços na Baixa Portuense” – releva, das análises efectuadas, a existência de uma situação específica com potencialidade, em si própria, para se constituir como factor de competitividade, seja pelo conjunto funcional diversificado aí presente, seja pela relação com o espaço urbano em que se insere. Contudo, o que igualmente se reconhece essencial neste diagnóstico é a estreita relação entre a actividade comercial, a residência e a mobilidade, a última das quais necessita de se fortalecer e articular segundo novos moldes. Por esta interdependência se extrai que a revitalização comercial passe pela da função habitacional e pela reformulação da mobilidade; se a primeira se assume como factor de suporte dos sectores de comércio mais expressivos essencialmente devido ao significado

do “*comércio de proximidade*”¹², a segunda manifesta-se como fundamento de competitividade no confronto com outras partes da cidade, ou cidades próximas, em função dos índices de acessibilidade e estacionamento. Conclui-se, portanto, que agindo de forma integrada sobre estes aspectos, atendendo nomeadamente às sinergias potenciais decorrentes do “Projecto Porto 2001” (promovidas pela Sociedade ou no âmbito da Operação), a tendência de recessão e abandono comercial e de serviços na Baixa, sintomaticamente traduzida na presença de 13% de espaços com utilização ou vocação comercial devolutos, reunirá condições de reversão. Em todo o caso, continuam a colocar-se questões de sobrevivência dependentes de acções privadas nomeadamente no que concerne à modernização dos espaços e da própria actividade. Neste sentido, refere-se a necessidade de recurso e usufruto de programas de financiamento vigentes, os quais deverão, contudo, alterar-se nas suas condições gerais para integrar a especificidade das actividades da Baixa do Porto.

reformulação da mobilidade

Global e abrangente no conceito que subentende a sua denominação, *mobilidade* contempla o vector do transporte automóvel particular e público/colectivo, mas também o peão. A mobilidade na Baixa, no que respeita ao veículo automóvel, indissociável da estrutura urbana radioconcêntrica, da sua situação geográfica central relativamente ao todo urbano, mas também das características topográficas que condicionaram fisicamente a configuração do seu tecido, reveste-se da especificidade que obriga a que a resolução do problema seja perspectivada na sua articulação com a globalidade do sistema urbano.

Uma elencagem sumária dos “*estudos em curso*”¹³ enumera os diversos componentes que a estruturam - Metro, Bus, Eléctrico, mas também percursos intermodais prioritariamente pedonais, apresentando ainda uma série de *condicionantes a respeitar* que envolvem, além da localização das paragens do Metro, um conjunto de obras ou projectos de que se salientam oito parques de estacionamento no interior da Baixa e nas suas imediações (que complementarão os existentes), apresentando-se igualmente referências de parametrização para o dimensionamento do espaço público.



Por outro lado, no relatório também já mencionado – *Programa de Revitalização do Comércio e Serviços na Baixa Portuense* –, faz-se referência à 1ª fase do estudo do “*Programa de Mobilidade para a Baixa do Porto*”¹⁴, que terá sido apresentada à Sociedade em Julho de 1999, e de onde se extrai o teor das primeiras propostas. Estas apontam, pese embora o carácter pouco concretizado ou definitivo das mesmas, para o incentivo das deslocações pedonais na Baixa apoiadas por serviços de “*navette (...) de custo tendencialmente zero para quem tenha optado por deixar o seu veículo automóvel particular num dos parques de estacionamento mais periféricos à zona central*”¹⁵. Esta ideia que assenta no princípio de frequência possibilitado por um trajecto circular, de sentido único e de curta extensão, o qual, no sentido E-W, venceria as mais elevadas diferenças de cota, traduz de resto a estratégia subjacente a este Programa. O sistema proposto aposta na interdependência de diversos meios e modos de transporte suportando-se “*(...) num conjunto de correspondências intermodais*”¹⁶ que articula o caminho-de-ferro, o metro, o eléctrico, autocarros urbanos/suburbanos/interurbanos e o automóvel privado, este através do estacionamento em parque. Perspectiva-se, neste sentido, para a área da Baixa o privilégio da deslocação pedonal devidamente suportado em infraestruturas e serviços de transporte diversos e complementares, funcionalmente integrados.

aspectos de uma avaliação

Para a generalidade da população o acontecimento “Porto, Capital Europeia da Cultura 2001” terá sido, no que à renovação urbana se refere, apenas e tão só, a reformulação do espaço público. Seguramente a sua face mais visível, este “*projecto de chão ou de grau zero*”¹⁷ seria apenas parte daquela que, como efeito final, deveria ter igualmente afectado a remodelação de muitos dos edifícios, públicos e privados, que lhe conformam os limites. E foi exactamente isto que ninguém viu (significativamente) ainda acontecer e que gerou em quem mais informadamente acompanhou o processo (sem fazer parte dele) o sentimento de que, independentemente de motivos mais ou menos justificados, uma oportunidade rara se perdeu ou foi, no mínimo, sub-aproveitada.

É certo que a ideia da Operação era mais vasta e ambiciosa do que a renovação dos espaços edificados e que esta não constituía mais do que um mote para uma renovação urbana em sentido lato, integradora de diversas vertentes multidisciplinares, diversamente traduzidas fisicamente no espaço urbano; é certo que a renovação urbana promovida pela “Porto 2001” não se pretendia esgotada nesse ano, sendo aquela entendida como um processo de médio/ longo prazo e este como uma das suas etapas, cujos recursos excepcionais permitiriam fazer em menos tempo o que em circunstâncias normais (meios financeiros, consenso de interesses, etc.) talvez nunca se fizesse. O que estivesse feito nessa 1ª fase deveria ser *apenas* suficientemente significativo e suficientemente liberto da inércia *natural* para se constituir como um motor indutor de efeitos positivos, que continuaria a produzir *dinamismo*, mesmo após a extinção da Sociedade.

notas

¹ BOHIGAS, Oriol - “Valorización de la periferia y recuperación del centro. Recuperación del frente marítimo”. In PASQUAL, Maragal i Mira (ed.) *Europa próxima. Europa, Regiones y ciudades*. Barcelona: Ediciones Universitat de Barcelona/Ediciones UPC, 1999, p. 200.

² PORTAS, Nuno - “L'emergenza del progetto urbano”. In *Urbanística*, n.110, 1998, p. 52.

³ Id., *ibid.* Nuno Portas situa a primeira e segunda geração do Projecto Urbano, respectivamente nos anos 60 e 70; no entanto, Solá-Morales, discorrendo sobre a mesma temática, identifica o termo com experiências do Movimento Moderno ainda nos anos 20. Em todo o caso, creio ser possível, para além da cronologia estabelecida, entender essas operações urbanas na partilha dos mesmos princípios conceptuais.

⁴ <http://www.alu.por.ulusiada.pt/21524791/introduo.htm> (31-05-2002).

⁵ LAGO, Teresa. In AAVV - *Porto 2001: regresso à Baixa. Consulta para a elaboração do Programa de Requalificação da Baixa Portuense*. Porto: FAUPpublicações, 2000, p. 9.

⁶ FERNANDES, Manuel Correia. In AAVV - *Porto 2001: regresso à Baixa. Consulta para a elaboração do Programa de Requalificação da Baixa Portuense*. Porto: FAUPpublicações, 2000, p. 32-42.

⁷ De acordo com a divisão da Baixa em “unidades de projecto”, os arquitectos convidados a participar no concurso promovido pela “Porto 2001, SA”, em Fevereiro de 1999, foram os seguintes (sendo os vencedores mencionados em primeiro lugar):

LESTE A - Batalha/Guindais

Adalberto Dias / Paulo Providência / N. Teotónio Pereira / Alcino Soutinho;

LESTE B - Praça D. João I/Santa Catarina

A. Alves Costa e Sérgio Fernandez / José Gigante / Pedro Ramalho / Manuel Salgado;

OESTE A - Restauração/Cordoaria

Camilo Cortesão / Fernando Távora / Paula Santos e Rui Ramos / Gonçalo Byrne;

OESTE B - Praça de Carlos Alberto/Rua do Almada

Virgínio Moutinho / Domingos Tavares / J. Carrilho da Graça / Bernardo Ferrão.

A estes quatro sectores acrescentar-se-á um quinto - ZONA CENTRAL: Praça da Liberdade e Avenida D. Afonso Henriques - com projecto a desenvolver pelo arquitecto Álvaro Siza.

⁸ Esta iniciativa que agregou a Exposição (patente no Rivoli Teatro Municipal), o lançamento de um livro e os debates públicos decorreu entre 15 de Junho e 12 de Julho de 2000.

⁹ Quatenaire Portugal – *Programa de Revitalização Urbana da Baixa Portuense. Relatório de Progresso*. Porto, Novembro de 1999.

¹⁰ Quatenaire Portugal – *Programa de Revitalização do Comércio e Serviços na Baixa Portuense. Estudo Prévio*. Porto, Novembro de 1999.

¹¹ Das várias conclusões extrapoladas ressaltam-se aquelas que, numa perspectiva pessoal, se entenderam como as mais relevantes na sua relação com as características de Projecto Urbano que aqui se pretendem evidenciar.

¹² “(...) o sector do comércio de proximidade é constituído por um conjunto de ramos comerciais e de serviços pessoais que se caracterizam pela prestação de um serviço que implica deslocações de pequena dimensão, frequentes e para aquisição de produtos de primeira necessidade ou uso corrente, normalmente em pequenas quantidades.” – *Programa de Revitalização do Comércio e Serviços na Baixa Portuense*, op. cit., p.46.

¹³ FERNANDES, Manuel Correia, op. cit., p.39.

¹⁴ *Programa de Revitalização do Comércio e Serviços na Baixa Portuense*, op. cit., p.13-16.





¹⁵ *Programa de Revitalização do Comércio e Serviços na Baixa Portuense*, op. cit., p.13.

¹⁶ *Programa de Revitalização do Comércio e Serviços na Baixa Portuense*, op. cit., p.14.

¹⁷ PORTAS, Nuno, op. cit., p.56

bibliografia

AAVV - *Porto 2001: regresso à Baixa. Consulta para a elaboração do Programa de Requalificação da Baixa Portuense*. Porto: FAUPpublicações, 2000.

BOHIGAS, Oriol - "Valorización de la periferia y recuperación del centro. Recuperación del frente marítimo". In PASQUAL, Maragal i Mira (ed.) *Europa próxima. Europa, Regiones y ciudades*. Barcelona: Ediciones Universitat de Barcelona/Ediciones UPC, 999, pp. 199-214.

PORTAS, Nuno - "L'emergenza del progetto urbano". In *Urbanística*, n.110, 1998, pp. 51-60.

Quatenaire Portugal - *Programa de Revitalização Urbana da Baixa Portuense. Relatório de Progresso*. Porto, Novembro de 1999 (trabalho não publicado; consultado e referenciado com permissão dos autores).

Quatenaire Portugal - *Programa de Revitalização do Comércio e Serviços na Baixa Portuense. Estudo Prévio*. Porto, Novembro de 1999 (trabalho não publicado; consultado e referenciado com permissão dos autores).

SOLÀ-MORALES, Manuel de - "Progetto Urbano". In *Lotus Quaderni Documents*, n.23, Milão: Electa, 1999, pp. 60-79.

**espaços de habitar
especialmente qualificados**
pátios interiores como elementos
tipológicos em declínio de uso.
sua preservação, manutenção e
desenvolvimento; condicionantes
impostas pelas normas e
regulamentos e pelos
planos urbanísticos.
manuel correia fernandes

Em 1987, participei, em Sevilha, no I Encontro de Arquitectos Iberoamericanos, integrando uma representação portuguesa organizada pela Associação dos Arquitectos Portugueses.

Apresentei, então um trabalho em que pretendia chamar a atenção para “espaços de habitar especialmente qualificados”, de entre os quais salientei os “pátios” como exemplo maior. O facto de se tratar dum acontecimento arquitectónico especialmente caro à cultura iberoamericana e particularmente bem utilizado na Andaluzia e sobretudo na cidade de Sevilha, onde o pátio sevilhano é uma das imagens de marca da arquitectura mediterrânica, foi a motivação próxima para o tratamento do tema, aproveitando, simultaneamente, a circunstância particularmente favorável que o Encontro, naturalmente, oferecia.

O tratamento dos pátios, ou de formas associadas ou desenvolvidas a partir desta tipologia espacial tão singular, tem sido uma das motivações mais fortes para a realização de alguns dos projectos que fui desenvolvendo desde que iniciei a minha vida de arquitecto, sempre que, para tal, se não apresentem obstáculos inultrapassáveis. Por serem casos de evidente protagonismo dessa forma tão especial de organizar e qualificar os espaços de habitar, devo citar, como exemplos dessa prática, as casas-pátio do Conjunto de Habitação Cooperativa de Aldoar, no Porto, a “praça maior” central do Conjunto habitacional do Ilhéu, também no Porto e os sucessivos pátios e espaços delimitados como pátios e praças dentro da Assembleia Regional dos Açores, na cidade da Horta.

Por considerar que a questão continua a ser actual, entendi que seria útil publicar o trabalho, desde então apenas disponível na documentação do referido Encontro. É o seguinte o texto então apresentado em comunicação acompanhada de imagens ilustrativas de algumas situações que nele são referidas mas que agora se não considera necessário incluir:

“Já nas terras caprichosamente cercadas por muros de vedação se adivinha um carácter francamente individualista que tem a sua expressão mais inequívoca na forma como nas casas resulta o ar aconchegado e interiorista dos seus pátios. O curioso é verificar-se que, entre duas solicitações opostas - a da comunidade, que o sentido altamente gregário destas populações acusa, e um certo separatismo não menos evidente no plano familiar - estas populações atingem um equilíbrio que só é destruído quando, por efeito e defeito da evolução da sua própria organização, a

casa familiar se pulveriza. Não há dúvida que ninguém pode ficar indiferente diante de certos pátios que, separados ou não por compartimentos posteriores, abrigam, como colmeias a transbordar, as vidas de várias famílias. Desmoronou-se um reduto de independência e, como nos lanços interrompidos de muralhas, a insegurança entra confrangedoramente com a sombra das batalhas perdidas.”... “O seu tecido urbano ressentir-se da presença dominadora da célula-habituação, agrupada em conjuntos que não desmerecem a escala do elemento-base.

O mesmo se dirá dos caminhos, dos largos, das bolsas e cotovelos dum conjunto arterial digno em tudo do ambiente destas paragens onde tudo ressuma amplitude e força.”

Tem mais de 40 anos este texto, retirado do Inquérito à “Arquitectura Popular em Portugal”, realizado e editado em 1961 pelo ex-Sindicato Nacional dos Arquitectos; refere-se a um dos temas mais caros à arquitectura de todos os tempos e de quase todos os povos. De entre todos os espaços de habitar, o pátio assume, na história dos assentamentos humanos, grande relevância e significado. Tanto a arquitectura erudita como a arquitectura popular nos dão magníficos exemplos desse misterioso espaço já que sempre desenvolveram com notável sentido este facto arquitectónico em edifícios e conjuntos urbanos nas mais variadas escalas e dimensões

Ao longo da história e em quase todas as civilizações, o conceito de pátio, nas suas múltiplas versões, esteve na base das mais ricas formulações arquitectónicas. Podemos, por isso, considerá-lo como um valor de carácter universal e uma permanência de singular importância na conformação dos espaços de habitar.

Em 1961, Portugal era ainda, de Norte a Sul, possuidor dum património natural e construído praticamente intocado. Razões de ordem vária - cultural, económica e política - criaram as condições necessárias à sobrevivência de formas e modos de vida ancestrais, indiferentes às transformações por que passavam, desde há quase dois séculos outros povos e outras nações.

Bem o demonstra a “Arquitectura Popular em Portugal” que nos deixa a noção clara dos valores contidos na espantosa multiplicidade de formas arquitectónicas e de organização espacial que caracterizavam este pequeno e velho país. Ainda bem que os arquitectos

portugueses nos deixaram, em tempo útil, este precioso testemunho; de então para cá, e como que por ironia, não terá sido, apenas, em terras de Miranda que os “últimos lanços de muralha” começaram a ruir por completo “deixando entrar a insegurança”. Por todo o lado, e uma a uma, todas as muralhas vão ruindo e deixando entrar, definitivamente, a insegurança, ao mesmo tempo que de lá de dentro vai saindo o que de mais profundo ali se abrigava: o espírito gregário e solidário, companheiro da tranquila intimidade que tão eficazmente ajudou a desenvolver durante séculos a estreita e sábia relação do homem com o seu habitat.

E tal como o pátio, também a rua e a praça, o lar e o vestíbulo, a casa e a alcova, são, entre outros, nas diferentes formas e significados que assumiram em todas as civilizações, conceitos traduzidos em espaços que teremos de considerar como “especialmente qualificados” para a constituição e desenvolvimento do habitat humano. Estão-lhe associados valores tão permanentes e correspondem-lhe formas e sistemas de vida de tal modo caracterizados que estes conceitos se transformam em sínteses quase perfeitas da própria natureza humana. É nos países de vizinhança mediterrânica que estes conceitos, privilegiadamente factores de “cidade”, se desenvolveram e ganharam importância decisiva na conformação dos aglomerados urbanos, caracterizando-lhes a imagem e servindo-lhes de referência.

Contudo, e ao contrário do que possa pensar-se, o conceito de pátio não é nem característico nem exclusivo apenas de determinadas áreas ou zonas ainda que, em alguns casos, possa assumir maior relevância do que noutros. Com efeito, e no que a Portugal se refere, este elemento que consideramos como um espaço de habitar “especialmente qualificado”, encontra-se em quase todo o território de forma permanente e insistente, quer nos meios rurais quer nas cidades e até, embora sob formas derivadas, nas grandes aglomerações urbanas de Lisboa e do Porto.

A este conceito estão ligadas interpretações muito variadas em cada uma das quais se vão acentuando ora aspectos de ordem predominantemente funcional, ora razões de ordem essencialmente simbólica e representativa, ora preocupações de índole política, religiosa ou outra. Tem, pois, motivações muito diferenciadas o recurso a esta forma de organização espacial mas é, também, esta verificação que nos leva a considerar que a esse espaço



conjunto habitacional do ilhéu (porto)

estão associados valores permanentes e essenciais à própria condição do homem como ser social.

No que a Portugal diz respeito, o Inquérito à “Arquitetura Popular em Portugal” é a demonstração cabal do que se afirma. Muita outra documentação se refere a este tema, dando-nos conta da sua importância e das variantes por que passa, de zona para zona e de local para local:

(...) “Aqui e ali, surge o largo familiar e enlatado, e mais adiante, no centro ou à cabeça do povoado, no local mais valorizado, a igreja com o seu adro, as suas árvores – prenúncio longínquo da praçazinha” – o pátio ou quinteiro do Minho, o eido, a quintã, o terreiro;”

(...) “O páteo serve de elemento de ligação a dependências que se foram justapondo por ocupação sucessiva ...; (...) uma complexa ordenação dos espaços representada pelo curral (...) o pátio ou paito de Trás-os-Montes, a cortinha, o cabanal;”

(...) “em pequenos pátios ou eidos que prolongam as lojas do rés-do-chão (...) o pátio carral das Beiras e, também, a quintã, o curral;”

(...) “... ao fundo do pátio, de amplas dimensões, o forno do pão (... à) esquerda desse pátio um alpendre. Quartelhas para os porcos e instalações para o gado mular...”; “... dois corpos de construção e dois muros fecham um pátio, que afecta a forma quadrada. As aberturas são raras e pequenas (...) o pátio alentejano, o quintal; (...) os pátios, tão característicos das casas algarvias, aparecem em quase toda a província com aspectos e tamanhos variados, cobertos total ou parcialmente pela parreira. Revestidos em ladrilho de tijoleira (...) é nele que se repousa das labutas diárias ou se procede à secagem do figo e da alfarroba (...) está geralmente adossado à fachada exposta a sul, fazendo-se por ele o acesso à habitação. (...) o pátio algarvio, como as açoteias, os terraços e os eirados.”

Em todas estas formas, no entanto, o mesmo estímulo que aponta para a importância da intimidade e simultaneamente para o espírito de comunidade. Espaços de ligação-transição que relacionam com notável equilíbrio o homem com as diferentes vertentes do seu viver, reforçam e colocam na justa medida o sentido do gregário.

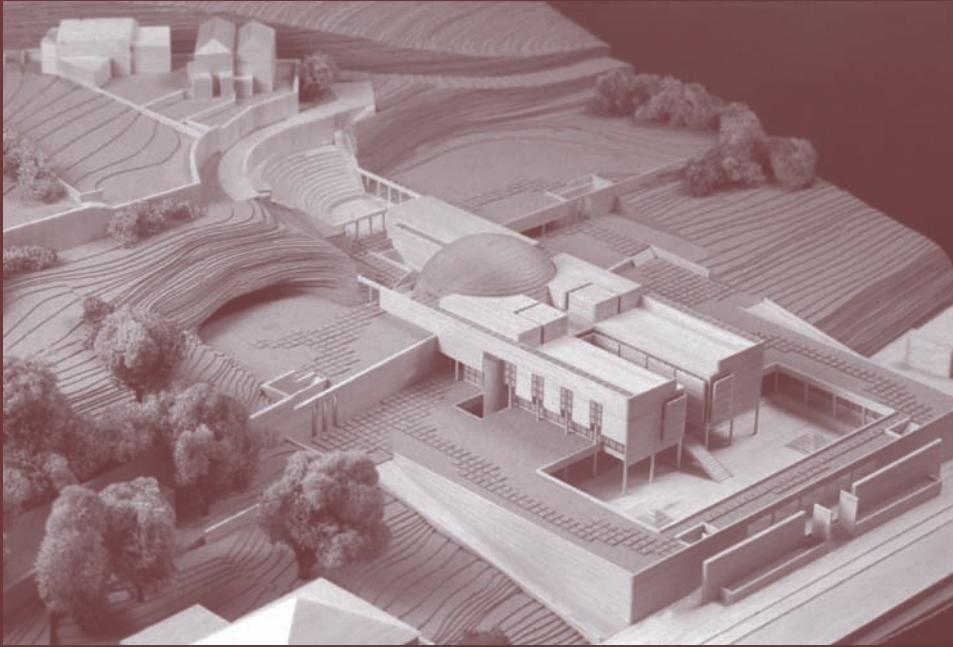


conjunto habitacional do aldoar (porto)

São os valores da solidariedade que se projectam naturalmente nestas estruturas construídas, conferindo-lhe maior ou menor complexidade consoante neles se concentram maiores ou menores exigências. Em todos os casos, no entanto, se torna imediatamente legível e perceptível a importância que o conceito de pátio assume na organização dos núcleos habitacionais, quer quanto às construções que com ele se relacionam quer quanto à forma como este conjunto se relaciona com o aglomerado em que se insere. Em não poucas circunstâncias, é esta forma de organização da estrutura construída que acaba por determinar decisivamente a expressão do caminho, da rua, da praça ou do aglomerado por inteiro. É por esta via que, numa visão integrada, se foram conformando os aglomerados populacionais cuja planificação não obedeceu, por certo, a mais de que à noção natural de agregado orgânico e funcional, integralmente ao serviço do colectivo e onde não era desprezado o indivíduo na sua natural apetência pela articulação dos dois níveis fundamentais em que se baseia o viver social: a intimidade e a comunidade.

São, precisamente estes, os valores que, nos nossos dias, parece estarem a ser postos definitivamente em causa. Todos sabemos e nem, sequer, seria preciso lembrá-lo: a rua foi – e está a ser – transformada em simples – ou complexa – via de trânsito mecânico, a praça foi – e está a ser – transformada em nó de circulação e parque de estacionamento, a casa foi – e está a ser – transformada em mínima “cápsula”, numa mais que grosseira deturpação da “máquina de habitar”!

De tudo isto e (talvez) como reserva de expiação, resta a quase patológica e falsa afeição pelas “ilhas de história” em que as partes mais antigas das cidades se vão também transformando. Todos quantos têm inegáveis responsabilidades na degradação a que fizeram chegar o nosso espaço de habitar, empreendem agora a hipócrita “cruzada da recuperação”! Apesar de tudo e, até, na falsa fé que é visível na maioria das operações ditas de recuperação e reabilitação, é ali que o homem ainda sente as referências da sua memória e a (difícil de perder) relação com a sua própria história, apesar de tudo, ainda não completamente apagada. Cabem, aqui, aos arquitectos, inegáveis responsabilidades.



assembleia regional dos açores



Com efeito, tem sido em poucas e isoladas propostas pontuais que os arquitectos têm assumido como base de trabalho os valores espaciais entendidos como essenciais à própria natureza humana. Em relação ao caso concreto de que aqui nos pretendemos ocupar, a adopção de princípios de organização de conjunto em torno ou a propósito de “espaços especialmente qualificados” como é tradicionalmente o caso do pátio, essas mesmas propostas são simples excepção, o que apenas confirma a regra com que a prática se lhe opõe. São, em geral, propostas que encaram essa hipótese apenas como nota de memória em que é demasiadamente evidente o seu carácter “culturalista” ou mesmo “elitista”, ou foram experiências combatidas ou, até, abruptamente interrompidas como foi, em Portugal, o caso das operações SAAL entre 1974 e 1976.

De facto, os velhos “planos de urbanização” entendidos como hipóteses de “desenho urbano” há muito que tendem mais a servir como instrumentos de controlo “policial” e domesticação política e administrativa da ocupação do território do que como instrumentos de apoio e incentivo à criatividade e ao desenvolvimento de formas naturais, através das quais fosse possível a resposta às exigências da solidariedade e da intimidade. É de todos conhecida a espantosa capacidade que esses planos têm demonstrado para servir de “álibi”, facilmente instrumentalizáveis por interesses que não têm em consideração o homem na sua totalidade e em todas as suas vertentes. Também aqui os arquitectos têm exercido com demasiada “eficácia” a sua missão, podendo ser facilmente responsabilizados e acusados de excesso de zelo na obtenção de objectivos que não são os seus enquanto detentores desse poder a que Louis Sullivan chamava o “poder de construir” que lhes foi (e é) conferido pela sociedade. E esse poder, em alguns momentos, tem sido bem utilizado, como o fizeram, por exemplo, Siza Vieira no Bairro da Malagueira, em Évora, Sérgio Fernandez no Bairro do Leal e Pedro Ramalho nas Antas, em intervenções SAAL, projectadas no Porto, entre 1974 e 1976.

O pátio é, por certo, um lugar de densa simbologia. Esse, como outros lugares “do nosso bem estar”, correm o risco de não mais existir. O declínio desta e outras “formas de habitar especialmente qualificadas”, arrasta consigo outros declínios e outras destruições a que os arquitectos têm obrigação de se opor. É necessário (e urgente) encontrar respostas.

o pensamento e imaginário lusitano nas obras dos arquitectos portugueses do século XX

avelino oliveira

Rafael Hitiodeu (o primeiro destes nomes é o de sua família) conhece bastante bem o latim e domina o grego com perfeição. O estudo da filosofia ao qual se devotou exclusivamente, fê-lo cultivar a língua de Atenas de preferência à de Roma. E, por isso, sobre assuntos de alguma importância, só vos citará passagens de Sêneca e de Cícero. Portugal é o seu país. Jovem ainda, abandonou seu cabedal aos irmãos; e, devorado pela paixão de correr mundo, amarrou-se à pessoa e à fortuna de Américo Vespúcio. Não deixou por um só instante este grande navegador, durante as três das quatro últimas viagens, cuja narrativa se lê hoje em todo o mundo. Porém, não voltou para a Europa com ele.

Américo, cedendo aos seus insistentes pedidos, lhe concedeu fazer parte dos VINTE E QUATRO ficaram nos confins da NOVA-CASTELA. Foi, então, conforme seu desejo, largado nessa margem; pois, o nosso homem não teme a morte em terra estrangeira; pouco se lhe dá a honra de apodrecer numa sepultura; e gosta de repetir este apotegma: O CADÁVER SEM SEPULTURA TEM O CÉU POR MORTALHA; HÁ POR TODA A PARTE CAMINHO PARA CHEGAR A DEUS.

in UTOPIA "de optimo statu reipublicae deque nova insula Utopia" de Thomas Morus

utopia

A busca de uma utopia de identidade portuguesa, concretamente no campo da arquitectura, mas também na percepção holística do significado de Utopia, transversal a todas as áreas do conhecimento e a todas as correntes de pensamento, apresenta-se como uma matéria aliciante mas somente tangível. Enquadrar a produção arquitectónica e investigar os seus vínculos ao imaginário de raiz portuguesa é uma tarefa da qual só nos podemos propor intersectar algumas pistas.

A representação espacial da utopia possui ao longo da história da arquitectura muitas caracterizações e designações. Percorrendo o tema deparamo-nos com a cadência nas principais referências desenhadas ou descritivas. Entre estas não será despiciente citar algumas das que destacamos, tais como; a Jerusalém Celeste presente em diversas iluminuras, por vezes com o templo de Salomão; a Cidade Ideal de Pierro de la Francesca; a Utopia de Morus; a cidade da Renascença dos tratadistas; a Christianópolis de Andreae, a Atlântida de Bacon, a Babilónia e Babel de Bruguel, os traçados e os visionários edifícios dos arquitectos neoclássicos franceses como Boullé e Ledoux; mais recentemente a “Cidade Jardim” de Morris, a “Cidade Industrial” de Garnier, a “Cidade Futurista” de Sant’Elia, a “Metropolis” presente no filme de Fritz Lang, a “Cidade dos 3 milhões” de Le Corbusier, a “Grande Cidade” de Hilberseimer, e a “Broadacre City” de Wright.

Interessa, por isso, restringir esta análise ao contexto sócio-cultural e geográfico de Portugal, quer como país, quer como potência colonial, e, considerando o termo *Utopia* como ponto de partida, podemos realizar um paralelismo e uma análise de mais dois aspectos complementares – O *Ideário* da arquitectura portuguesa ou nacional e, o *Nacionalismo*.

Pretende-se decifrar a “(...) versão mistificada do funcionamento e da realidade da Utopia” que Tafuri afirma observar consubstanciando-se em Mannheim e que, em nosso entender, explicita na plenitude o âmbito pretendido bem como a ambiguidade visível e invisível entre a utopia e o Ideário.¹

Interessa, também, esclarecer que o nosso entendimento da amplitude do termo *utopia* formula-se segundo a dicotomia de Rowe e Koetter² que assenta a definição de Utopia e da sua história em duas “tipologias” específicas, com cronologias distintas: A *utopia clássica*, da moralidade racional e dos princípios de justiça universais, herança da República de Platão e da obra de Morus, prevaletentes até ao século XIX; e a *Utopia da pós-Ilustração* com a concretização em projecções quiméricas, visionárias de um espaço futuro que se vê como real, alcançável, mas ainda não concretizado, emergida na arquitectura no último quartel do séc. XIX e consubstanciada no século XX.

Neste sentido, e com esta abrangência da terminologia utópica, obtemos o campo para a análise da utopia portuguesa, aceitando apurar indiferentemente a influência de alguns conceitos, que adjectivam o “Portugal” ou o “Portuguesismo” na arquitectura, nomeadamente, o Revivalismo³, o Saudosismo⁴, o Misticismo⁵ e o Regionalismo crítico⁶, entre tantos outros.

Deste modo, o contexto geográfico e cultural português, como nação periférica da Europa, com um império colonial em declínio, mas com território em mais dois continentes, África e Ásia, permite-nos observar a raiz da *utopia portuguesa*. A utopia, no lato âmbito do imaginário português, que deverá considerar a possibilidade de Portugal, com os seus séculos de história, revelar durante as primeiras décadas do século XX uma intensa busca da sua identidade. Este facto apresenta-se com visibilidade na literatura, no pensamento, mas também nas artes e na arquitectura.

Através da arquitectura conseguimos acompanhar o paralelismo do pensamento progressista, especialmente na Europa, mas também no mundo, e confirmar as bases do nosso imaginário português como proveniente do maior mito lusitano - O Sebastianismo - entoadado no universalismo português pela escrita de Pessoa na *Mensagem*⁷ e estampado no poema do Quinto Império.⁸

“(Pessoa) visiona o surgimento de Portugal como um Império (depois de Grécia, Roma, Cristandade e da Europa) não material, mas da cultura e do espírito. Para a regeneração de Portugal, para levantar o espírito da nação, Fernando Pessoa é consciente do papel da difusão

dos grandes mitos. Parte, então, do mito de D. Sebastião, que, desaparecido no nevoeiro, tal como o Rei Artur, haveria de regressar para que Portugal se cumprisse de novo”⁹.

o retrato lusitano

Incontornável, será procurar uma observação quer sincrónica, quer diacrónica da situação social e política em Portugal, atendendo concretamente à conturbada transição da monarquia para uma sociedade republicana e posteriormente a afirmação, auge e declínio do Estado Novo. Depreendemos, com ponderação, a probabilidade de que o afastamento português das vanguardas dos regimes conservadores europeus resida na necessidade de uma singularidade portuguesa, dentro de uma nação que se demorava enquanto força colonial, inter-continental, com vocação universal.

As correntes europeias, como a Italiana ou a alemã, que dentro do modernismo europeu eram mais propícias de influenciar Portugal, por força do contexto político, foram num primeiro momento bem recebidas. No entanto as razões dessa receptividade são um pouco mais complexas, como atenta Vieira Caldas: *“Os novos arquitectos, contra todas as expectativas da sua formação revivalista e eclética e do gosto nacionalista e pitoresco que se prolongava fora de tempo, souberam explorar ainda nesta década as possibilidades do betão armado, nos programas construtivos mais exigentes, dele retirando, imediatamente, as correspondentes ilações formais. O novo regime totalitário (...) deixou vir a si a nova arquitectura”*¹⁰. No entanto, continua Vieira Caldas *“(…) permanece como principal problema da alteração que se verificou no panorama da arquitectura que se fazia em Portugal o da origem das fontes e das motivações dos seus autores”*¹¹, concluindo que *“(…) A arquitectura modernista que se desenvolve no país nos anos 20 e 30 não corresponde a um movimento organizado, mas tem expressão claramente geracional.”*¹²

É sobre esta dedução que se confirma que o *portuguesismo* consiste, afinal, na recusa da massificação que invariavelmente o modernismo acarretaria. Os representantes do poder instituído perceberam, num segundo momento, que mereciam duvidar dos seus (neste caso da arquitectura Moderna) ideais de objectividade que debaixo da aparência racionalista escondem a substância da cidade moderna – uma perigosa noção social generalista, *“(…) tanto*



que nunca será possível uma explicação científica do movimento moderno, pois ele não especifica a plenitude do seu ideal utópico."¹³

Concretiza-se, pelos motivos expostos, uma mudança no Ideal da imagem do Poder português, sendo que o termo mudança não é inteiramente adequado pois Portugal nunca chegou a assumir com firmeza os ideais da arquitectura moderna tendo sido apenas permeável a uma espécie de moda que Caldas bem caracterizou como de "*influência geracional*". No entanto, Portugal vai assumir o distanciamento e negar o movimento moderno, justificado no conceito do nacionalismo, bem evidente no editorial da revista *A Arquitectura Portuguesa*¹⁴ onde se foca o nacionalismo: "*(...) Nacionalistas somos, na aspiração, na inteligência, na vontade, na palavra. Urge que o sejamos também na realização artística, mormente dentro da arquitectura, se queremos que o nosso nacionalismo tenha a força de que depende, no final de contas, o seu triunfo*"¹⁵

A inversão, ou retrocesso (relativamente ao moderno), na arquitectura portuguesa dos anos 30, poderá não ser mais do que a consciencialização de um Ideal utópico de raízes lusitanas, que cremos mitificado nas palavras de Fernando Pessoa: "*(...) Que em nosso sangue continua! / Deixa atrás Roma e a sua glória / E a Igreja sua!*

Depois transcende esse furor / E a todos chama ao mundo visto. / Hereges por um Deus maior / E um novo Cristo!

Vinde aqui todos os que sois, / Sabendo-o bem, sabendo-o mal, / Poetas, ou Santos ou Heróis / De Portugal."¹⁶

referências utópicas nas obras dos arquitectos portugueses do século xx

No contexto cronológico do século XX não é fácil encontrar as pistas sobre o papel que a utopia desempenharia na produção arquitectónica portuguesa; no entanto, na Europa, as correntes utopistas emergentes no final do séc. XIX e aclamadas no primeiro quartel do séc. XX traziam para o primeiro plano novos paradigmas e um novo entendimento do próprio conceito de utopia.¹⁷

Em Portugal observamos sempre estas ocorrências com um enorme distanciamento, predominando por via da formação dos arquitectos, especialmente desde a segunda metade do século XIX, a tradição clássica, dita parisiense, que se traduzia nas “incertezas estilísticas desta época”¹⁸ divididas entre a adopção das novas tecnologias e o “culto pela história e pela memória”.¹⁹

Sendo difícil encontrar ou detectar em qualquer arquitecto pequenos acervos de um imaginário que ultrapasse a pragmática razão da arquitectura possível, existem, no entanto, nomes como Cassiano Branco, Cotinelli Telmo, Pardal Monteiro ou Cristino da Silva, que se aproximam da fronteira da utopia, ou definindo melhor da eu-topia²⁰. Nesse âmbito destacamos como exemplos o Projecto para a Costa da Caparica, de Branco, a Exposição do Mundo Colonial, de Telmo, e o pouco divulgado projecto para a cidade de Nacala em Moçambique, de Cristino.

Em Lisboa, centro e capital do império colonial, encontramos a única cidade portuguesa que obteve, segundo a designação de Graça Dias, a atenção de alguns “futurólogos”²¹. Entre estes ensaístas visionários destacamos um engenheiro, um escritor e um jornalista²², autores das crónicas futuristas que apresentavam “cenários para Lisboa, miticamente projectados”²³ para o ano 2000. Sobre os peculiares escritos destes quase anónimos visionários, na linha do imaginário de Julio Verne, refere Tostões: “(...) seria em torno da recente Avenida da Liberdade, iluminada a luz eléctrica desde 1889, que as primeiras imagens visionárias do novo século seriam pensadas, como propostas utópicas de uma Lisboa do futuro atravessada por vigorosos e esbeltos viadutos de ferro (...) imagem fantástica de uma metrópole que alguns gostariam de ver moderna, civilizada, do lado do futuro. Em 1906, Fialho de Almeida imaginava um «monumental» viaduto metálico (...) e sugeriu a visão de uma ponte sobre o Tejo, tema a que o engenheiro Melo Matos, na sua Visão de Lisboa no ano 2000, contrapunha com um túnel para o Seixal”²⁴.

Se aceitarmos que existe sempre uma tendência antropocêntrica na identificação da “alma portuguesa”, observamos também a fascinante tendência para a universalidade portuguesa referida por Pessoa. Comparemos, como exemplos, uma das reportagens de Reinaldo Ferreira

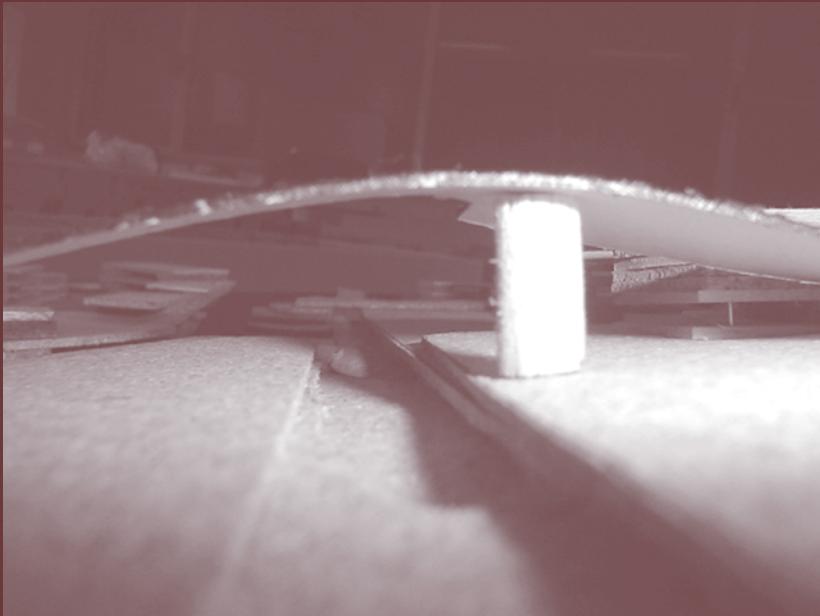
denominada “Sonho das Pontes Transoceânicas”²⁵, o desenho de Cassiano Branco do globo terrestre com um anel povoado de modernos automóveis e a conhecida ilustração “Salazar, rosto da Europa”.

Encontramos, nas duas imagens, uma característica comum: Portugal como um elemento central de um contexto mais abrangente, mundial no caso de Cassiano. Nas palavras de Ferreira, por outro lado, observamos, com evidência, que essa obra prodigiosa da técnica e do futuro, “A ponte transatlântica sairia de Lisboa e iria ligar-se ao continente americano em Boston: necessitava irradiar de uma respeitável altitude, do alto da Serra de Monsanto. (...) Um bom expresso atravessaria essa ponte em trinta e quatro horas.”²⁶ situa Portugal uma vez mais como o centro regenerador da velha Europa.

Por outro lado, apesar do florescente crescimento do modernismo em nações europeias com contextos sócio-políticos conservadores e ditatoriais, em Portugal o momento é efémero, como comprova o percurso regressivo dos arquitectos mais representativos da geração que se afirmava na década de 30, sendo sintomáticos os exemplos de Cristino da Silva, em Lisboa, ou de Rogério de Azevedo, no Porto, que através do edifício da garagem do jornal “O Comércio do Porto” (1928-1932) anunciava um percurso vanguardista nunca concretizado.²⁷

A Exposição do Mundo Português (1940) pretendeu ensaiar estes imaginários que progressivamente encontram os seus programas funcionais. O projecto para o Areeiro de Cristino da Silva revelou-se a melhor concretização no âmbito de um ideário simbólico que recupera os modelos habitacionais da aristocracia setecentista portuguesa e os projecta como imagem do Estado Novo.

A designação polémica de *Arquitectura de Regime* ou *Estado Novo*, serve, portanto, para definir um curto período, em que o regime português procurou encontrar uma gramática apropriada à representação do Estado Novo. As produções de arquitectura e obra pública afirmam-se entre a monumentalidade influenciada pela moderna arquitectura alemã e a inclusão de temas “regionais”, numa perspectiva historicista, ligada à idade de ouro portuguesa (Joanina), ou, por outro lado, numa relação saudosista e medieval que privilegia o que se entende ser uma raiz “ruralizante”. Depreende-se assim que o pensamento e imaginário



lusitano nas obras dos arquitectos portugueses do século XX, estava refém de uma paisagem situacionista mas era ela, por si mesma, um veículo das ideias que espartilhavam a produção arquitectónica, conforme assimilamos nas palavras de Neto: *“Salazar encetou a tarefa de, paulatinamente, compor a cartilha ideológico-mental do Estado Novo. Possuía já uma longa experiência de doutrinário ao serviço do catolicismo social (...). Não quer isto dizer que a ideologia salazarista seja uma réplica dos princípios do catolicismo social da Igreja. Se são nítidas as influências católicas no discurso de Salazar, este reflecte, também, aspectos do ideário integralista, da corrente tradicionalista portuguesa formada na oposição à causa liberal, no decurso do século passado e até o presidencialismo ou pessoalismo sidonista.”*²⁸

utopia, o ideário e o nacionalismo na arquitectura portuguesa

Fazendo um pequeno recuo temporal, diremos que o início do século é, simultaneamente, tempo de continuidade e emancipação. O gosto revivalista, fixado na adequação dos estilos históricos às novas necessidades programáticas, coloca questões como a funcionalidade, as tecnologias construtivas em desenvolvimento nesse período, assim como o dilema da “Casa Portuguesa”. O país oscila entre o gosto cosmopolita e francês de Ventura Terra e a busca de raízes nacionais que Raul Lino protagoniza.

A obra escrita de Raul Lino é um elemento chave para a compreensão da dinâmica discussão em torno duma tendência dominante, ou seja, a receptividade ao modernismo de influência europeia, de origem funcional e mecanicista e a apologia de um contexto “nacional” que a arquitectura propunha como uma equilibrada apropriação das novas tecnologias de ordem construtiva. Raul Lino segue prolongadamente, na sua obra *“A Casa Portuguesa”*, uma linha descritiva, pedagógica até, sobre as vantagens na adequação dos estilos históricos às novas construções, incidindo na arquitectura doméstica, conforme se lê nas suas palavras: *“(…) respeitando a época que atravessamos, respeitemos igualmente o país onde vivemos. Sejamos desassombadamente nós próprios. Se a força é virtude, façamo-nos fortes pela independência de imposições estranhas”*²⁹; e mais explica Lino, que a cultura de um povo *“(…) planteia-se também na linguagem plástica de que se faz uso”*³⁰. Assistimos também à sua violenta crítica sobre

uma linguagem mecanicista ou funcionalista aplicada à arquitectura, onde registamos as interrogações sobre o advir: *“(…) Que virá a ser a casa de amanhã? Se as condições da vida nos obrigarem a continuar no caminho da simplificação e do regime colectivo; se o ritmo do viver se for acelerando cada vez mais, como promete, se a nossa existência passar a decorrer no signo da instabilidade e inquietação, espécie de novo nomadismo estimulado pelo crescente apuro de especializações, pela maior facilidade e rapidez nos meios de transporte (...) enquanto que a habitação propriamente dita se limitará para cada indivíduo a simples quarto de hotel – quando muito a uma casota assente sobre rodas ou provida de asas para que mais facilmente possa ser transferida de lugar, de termo ou de país, conforme exigências ou apetite de ocasião.”*³¹

Devemos, portanto, assinalar os aspectos mais próximos de um determinado ideário que Lino revela nos seus textos. Assume, deste modo, e para que compreendamos a amplitude do seu pensamento, um papel determinante a análise da meticulosa descrição de aspectos construtivos das «casas actuais», bem como todas as ilustrações que realizou para acompanhar o texto, onde cada projecto de habitação unifamiliar possui um título direccionado para a localização geográfica do lugar onde se deveria implantar. E revela-se pertinente afirmar que Lino desenvolveu uma tentativa de sistematização, realizando uma uniformização de tendências que se direcciona para a construção de uma espécie de catálogo da boa arquitectura doméstica portuguesa.

Se partirmos desta ideia, em que o autor pretende transmitir modelos “exemplares”, próximos das suas regras construtivas e dos seus ditames de desenho, concluímos que não sendo esta obra³² um propósito de raiz utopista é sem dúvida uma aproximação a um ideário de identidade nacional.³³

À mesma linha de análise podemos agregar o projecto de “O Portugal dos Pequenitos” desenhado por um dos arquitectos que mais vezes explorou o imaginário cénico da arquitectura: Cassiano Branco. Observando este conjunto arquitectónico, constituído pela reprodução em miniaturas, ao jeito saudosista e revivalista lusitano, não podemos deixar de vincular a sua génese ao carácter simbólico, caricaturado que tantas vezes se estabelece na arquitectura.

No entanto, parece-nos evidente, neste exemplo, o paralelismo com o que Venturi designa “utopia simbólica americana” presente na Disney World.³⁴

Concluimos, com a parcimónia que qualquer conclusão deve merecer, que o pensamento de Neto é o retrato adequado à imagem presente na concepção das obras de arquitectura de encomenda estatal. Segundo esta autora, Portugal “(...) procurou afinal fazer convergir todos os tropismos do conservadorismo nacionalista numa frente de amplas atitudes, mundivisões e ideários que coincidissem na manutenção de um regime de imobilismo, de cariz cristão, saudosista da *pax ruris* medieval e renitente a tudo quanto representasse alguma forma de modernidade novecentista”³⁵. Complementarmente, acresce que a produção arquitectónica das obras públicas pretendia definir modelos e/ou tipologias linguísticas cujas características introduziriam uma vontade de definir um dicionário estilístico da identidade nacional. Esta ideia afirma-se novamente quando Neto afirma: “(...) há, no entanto, por parte do regime, a preocupação de definir claramente o tipo de nacionalismo que promove a nova ordem. Embora se admitam algumas identificações, procura-se isolar o Nacionalismo Português da Ditadura dos nacionalismos católico e integralista., (...) o regime sente necessidade de fracturar uma correspondência com o substracto nacionalista dos regimes totalitários europeus, apesar de não ser possível negar influências directas do fascismo italiano no aparelho ideológico do Estado Novo. (...) Erguia-se o edifício social e político de concepção piramidal, segundo a ordem natural das coisas, numa perspectiva filosófica tomista, com Deus na cúspide cósmica, depois o chefe ao leme da Polis e por fim na base o Pai à frente da Família. Na ordem terrena tudo convergia para o engrandecimento da nação, cuja tradição secular e gloriosa exigia uma continuidade no presente que garantisse o futuro”³⁶.

As fronteiras ténues que a utopia, o ideário e o nacionalismo vinculam à arquitectura portuguesa são a expugnável razão para concluir que a crítica e o estudo da história recente ainda revelam fragilidades que a investigação académica não aprofundou. O distanciamento crítico que hoje, com 29 anos de democracia, uma nova geração de arquitectos pode introduzir na interpretação da arquitectura das gerações antecessoras é um sinal de maturidade. Agora, sem os condicionalismos que a ruptura democrática inadvertidamente ajudou a mascarar de sombrio um conjunto completo de criadores, observamos que as quatro





primeiras décadas do século XX representam um tempo de arquiteturas com muito por decifrar.

Afinal, as quimeras de então, escondiam-se sob o dialecto das poderosas mensagens iconográficas identitárias que só nós, portugueses, sabemos traduzir, sendo sintomático que as referências ao espaço futuro sempre consideraram na sua linguagem a consciência do passado, não um passado qualquer, mas o enaltecido na história portuguesa - memória colectiva lusitana.

bibliografia

AA. VV. (1991), **"Cassiano Branco. Uma Obra para o Futuro"**, Lisboa, Ed. Asa.

"Arquitectura Portuguesa", n.38 de 1938.

BORSI, Franco (1997), **"Architecture et Utopie"**, Éditions Hazan, Paris.

CALDAS, João Vieira (1997), **"Cinco Entremeios sobre o Ambíguo Modernismo"**, in *Arquitectura do século XX - Portugal*, Catálogo de Exposição de Frankfurt.

DIAS, Graça, in AA.VV. (2001), **"Passado Lisboa Presente Lisboa Futuro"**, Parceria editores, Lisboa.

EATON, Ruth, (2002), **"Ideal Cities"**, London, ed. Thames and Hudson.

FERNANDEZ, Sérgio (1988), **"Percurso, Arquitectura Portuguesa: 1930-1974"**, Porto, FAUP publicações (2ª ed.).

FRAMPTON, Kenneth (1993), **"Modern Architecture - a critical history"**, ed. World of art, 3.ª ed., London.

GANDRA, Manuel J. (1997), **"Da face oculta do rosto da Europa: Prolegómenos a uma história mítica de Portugal"**, ed. Hugin, Lisboa.

GONÇALVES, José Fernando (2002), **"Ser ou não ser moderno"**, eld|arq, edições do departamento de arquitectura da FCTUC, Coimbra.

LINO, Raul (1990), **"Casas portuguesas"**, Lisboa, ed. Livros Cotovia, 1ª ed. 1933.

MORUS, Thomas, **"UTOPIA: de optimo statu reipublicae deque nova insula Utopia"**.

MUMFORD, Lewis (1941), **"The Story of utopias"**, ed. P.Smith, New York.

NETO, Maria João B. (2001), **"Memória, Propaganda e Poder - O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)"**, Faup publicações, Porto.

- PAIS da SILVA, Jorge Henriquel (1986), **“Reflexões em Torno de um Portuguesismo da Arte Portuguesa”**, in Páginas de História de Arte, Vol I, Lisboa, ed. Estampa.
- PESSOA, Fernando, Coleção Obra Completa, Ed. Círculo de Leitores.
- RIBEIRO, Irene (1994), **“Raul Lino – Pensador, Nacionalista da Arquitectura”**, Faup publicações, Porto.
- ROWE, Colin e KOETTER, Fred (1998), **“Ciudad Collage”**, ed. GG-reprints, Barcelona.
- RUDOLFO, João de Sousa (2002), **“Luís Cristino da Silva e a Arquitectura Moderna em Portugal”**, pub. D. Quixote, Lisboa.
- SILVA, Rafael Henriques, **“A «Casa Portuguesa» e os novos programas, 1900-1920”**, in Arquitectura do século XX - Portugal, Catálogo de Exposição de Frankfurt.
- TAFURI, Manfredo (1985), **“Projecto e Utopia – Arquitectura e desenvolvimento do capitalismo”**, Lisboa, ed. Presença.
- TOSTÕES, Ana (1995), **“Arquitectura portuguesa do século XX”**, in PEREIRA, Paulo (dir.), História da arte portuguesa, Círculo de Leitores, Vol. 3.
- TOSTÕES, Ana (1997), **“Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50”**, Faup publicações.

notas

¹ Referimo-nos, em particular, à distinção traçada por Mannheim entre “pensamento progressivo” e “pensamento conservador”. “A maior parte das integrações que pensamento progressivo admite face aos factos particulares – escreve Mannheim – emanam da utopia racional e conduzem a uma visão estrutural da totalidade que existe e há-de vir a existir». Também a própria ideologia se pode orientar para «objectos que são estranhos à realidade e transcendem a existência actual», mas nem por isso deixa de «contribuir para a consolidação da ordem existente. Uma tal orientação incongruente só se torna utópica quando tende a romper os laços da ordem existente». De facto, «em qualquer período histórico houve ideias que transcenderam a ordem existente, mas não se absolviam a função das utopias: constituíam, pelo contrário as ideologias mais ajustadas a esse período, na medida em que estavam harmoniosa e organicamente integradas na visão prevalecente da época e não sugeriam possibilidades revolucionárias». TAFURI (1985).

² Cfr. ROWE, Colin e KOETTER, Fred (1998).

³ Consideramos as inúmeras referências nas obras de Augusto França sobre a arquitectura portuguesa no século XX e a influência do período Joanino e um revivalismo Neo-barroco D.JoãoV celebrativo do apogeu colonial.

⁴nio Vieira como Sebastianismo. Serve tria inspirada em Teixeira de Pascoaes e que se transporta para os poetas reunidos em torno da revista *guia*eguindo as novas ticas europeias.

⁵ Fernando Pessoa auto-classifica-se como um “Nacionalista Místico”, e em carta de 1935, a Casais Monteiro, escreve: “Concordo absolutamente consigo em que não foi feliz a estreia, que de mim mesmo fiz, com um livro da natureza da *Mensagem*. Sou de facto, um *nacionalista místico*, um sebastianista racional. Consideramos a *Mensagem* uma obra identitária da nacionalidade no século XX.

⁶ Cfr. FRAMPTON, Kenneth.

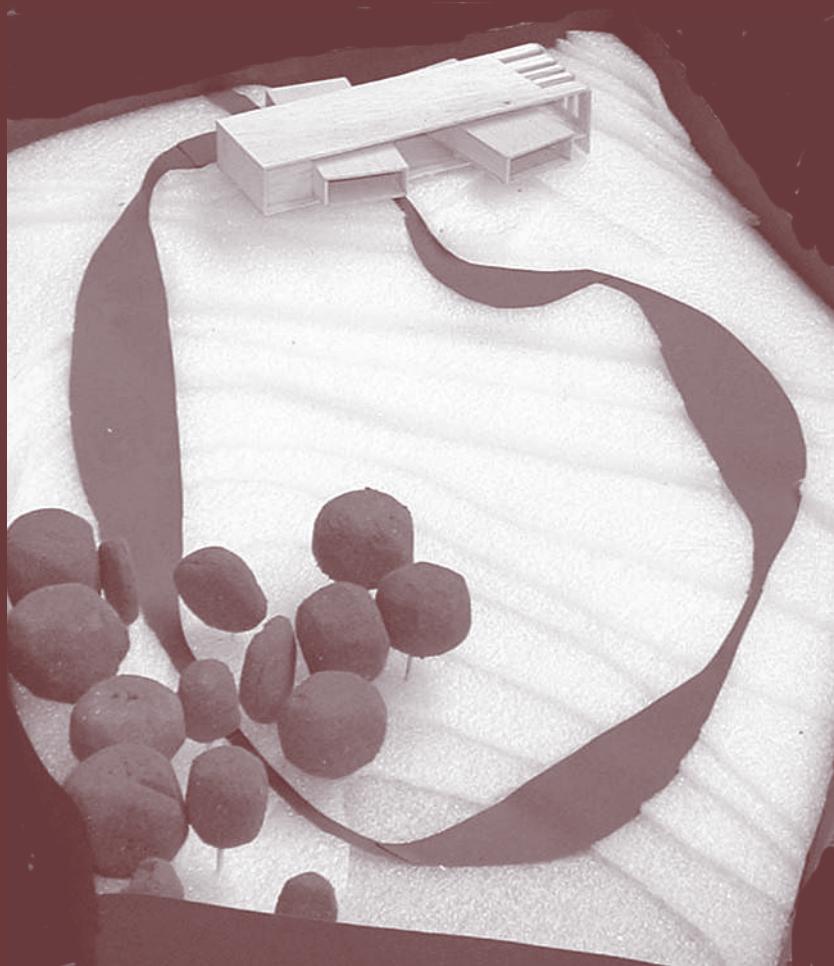
⁷ Pessoa exprime a concepção do patriotismo como um patamar inferior para a universalidade, demonstrando o desejo de servir, através da literatura, a humanidade inteira solicitando aos Portugueses que sejam “tudo de todas as maneiras”, em todos os credos, de modo que, na *Mensagem*, o Quinto Império pode simbolizar o anseio da totalidade.

⁸ A designação de Quinto Império surge com o Padre António Vieira na sua obra *Clavis Prophetarum* (Chave dos Profetas), que, em Português, lhe chama Quinto Império ou Império Consumado de Cristo. Deriva da exegese das visões do profeta Daniel. Uma estátua, vista em sonhos por Nabucodonosor, constituída por quatro metais, simbolizava quatro impérios ou reinos. Um novo império, ou reino, o quinto, estava prefigurado na mesma profecia por uma pedra gigantesca que se desprendia da montanha e reduzia a pó a estátua, avolumando-se de seguida até cobrir toda a Terra. É nesta pedra que Vieira vê Cristo e o seu Império, o quinto na ordem da sucessão, que está prestes a surgir graças ao anúncio do Evangelho a todos os povos. Trata-se, segundo as profecias, de um plano previsto desde toda a eternidade. Esse Quinto Império que se aproxima durará mil anos. Depois, será o fim do mundo e o reino da bem-aventurança para sempre, de que o Quinto Império foi apenas o limiar.

⁹ “Actividade Literária de Fernando Pessoa”, disponível na página digital da Universidade Fernando Pessoa, www.ufp.pt, consultada em Janeiro de 2003.

¹⁰ CALDAS, João Vieira (1997).

¹¹ Idem.



¹² Ibidem.

¹³ Cfr. ROWE, Colin e KOETTER, Fred (1998).

¹⁴ Editorial não assinado da única publicação especializada de arquitectura existente à época, cujo controlo era realizado pelos serviços de censura do Estado Novo.

¹⁵ Cfr. “Arquitectura Portuguesa”, n. 38 de 1938, p.9.

¹⁶ PESSOA, Fernando, “Quinto Império”.

¹⁷ Cfr. GONÇALVES, José Fernando (2002), pp.35 e 36.

¹⁸ Cfr. TOSTÕES, Ana (1995).

¹⁹ Cfr. SILVA, Rafael Henriques.

²⁰ “interprète comme «eu-topos», le terme signifie lieu heureux” in BORSI, Franco (1997).

²¹ Almeida e Reinaldo Ferreira, cronistas que no início do século desenvolveram um conjunto de escritos publicados nos jornais sob o tema da premonição da cidade de Lisboa no Futuro.

²² Almeida e o jornalista Reinaldo Ferreira, habitualmente conhecido por Repórter X.

²³ DIAS, Graça (2001).

²⁴ TOSTÕES, Ana (1995), p.511

²⁵ FERREIRA, Reinaldo (1926).

²⁶ Idem, p. 147

²⁷ Idem.

²⁸ NETO, Maria João B. (2001).

²⁹ LINO, Raul (1990), p.74.

³⁰ Idem.

³¹ Ibidem, p.10.

³² Referimo-nos ao livro de Raul Lino “A Casa Portuguesa”.

³³ ria, a humanidade inteira,ncia de todos os credos e de todas as filosofias, de modo que, na *Mensagem*rio pode simbolizar o anseio da totalidade.

³⁴ Cfr. ROWE, Colin e KOETTER (1998).

³⁵ NETO, Maria João B. (2001), p.133.

³⁶ Idem.

portugal e o desenvolvimento
ecologicamente sustentável
jacinto rodrigues

A organização do território desenvolveu-se essencialmente no séc. XX. A então União Soviética iniciou um processo nos anos 30 com a utilização dum plano quinquenal que pretendia reorganizar uma rede policêntrica de cidades e núcleos de produção. Esta problemática teve grande impacto. Porém, entre os “desurbanistas” e os “europeístas”, o “stalinismo” impôs essencialmente uma estrutura hierarquizada sem uma mudança do modelo urbano-industrial.

Na Inglaterra, o problema colocou-se também com a industrialização e o acréscimo da população urbana, mas não se realizaram mudanças estruturais.

Na Itália, os governos ensaiaram processos múltiplos para resolverem a disparidade norte-sul - a questão do Mezzogiorno!. Mas apenas sobressaíram medidas de gestão do mesmo modelo de crescimento.

Em França, a organização territorial desenvolveu-se com uma estratégia ainda mais explícita. A luta contra as disparidades regionais e o desejo de controlar o peso excessivo de Paris em relação ao resto do território, levou a uma série de medidas que colocou a França como um dos países europeus tecnicamente mais bem apetrechados com uma metodologia de organização do território.

Assim, a partir de 1950, através do Ministro da Reconstrução e do urbanismo, Claudius Petit, surge a necessidade do plano nacional da organização do território. E, em 1963, a DATAR, Delegation d’Aménagement du Territoire et Action Regionale, directamente ligada ao Primeiro Ministro e aos diversos ministérios, revelará uma política de coordenação na prossecução de vários objectivos, visando uma política consertada na constituição de grandes infra-estruturas e de metrópoles de equilíbrios. Mas foi apenas em 1997 que a lei Voynet, propôs uma melhor coordenação regional e promoveu a filosofia do “desenvolvimento durável” ou seja, pretendeu-se reorientar o crescimento económico de acordo com o desenvolvimento ecologicamente sustentado. Porém, nada de estruturante veio a realizar-se de modo significativo.

A Alemanha fez nos últimos anos alguns passos no sentido de fazer progredir o desenvolvimento de energias renováveis como alternativa à energia nuclear. Algumas

experiências, como o caso da nova organização territorial do Vale do Emscher, apontam para um outro modelo de desenvolvimento ecologicamente sustentado. Porém, mesmo com a presença dos Verdes, os passos não são ainda decisivos para a tal mudança de paradigma.

Em Portugal, o Estado Novo ensaiou algumas medidas que conduziram ao reforço da metrópole como a cabeça do império colonial.

A partir dos anos 60, o reforço das estruturas viárias, portuárias e a construção de barragens, aparecem ligadas ao crescimento e modernização. O complexo de Sines constitui um dispositivo virado para o aproveitamento energético resultante da exploração colonial. Depois do 25 de Abril, a “modernização” apenas consolidou o modelo urbano-industrial que era ainda bastante arcaico em relação ao capitalismo dominante.

Portugal, ao nível da comunidade europeia, apresenta-se assim como o País mais atrasado na organização territorial. Os governos têm funcionado predominantemente numa gestão de crises e sem projectos integrados numa nova organização territorial. E tem primado a ausência de uma visão assente no desenvolvimento ecologicamente sustentado, paradigma que exige prospectiva e meios políticos e eco-tecnológicos consequentes.

Queria dar aqui uma explicação prévia. Não basta falar de “sustentabilidade” como agora passou a ser comum entre os políticos portugueses. É preciso esclarecer os conteúdos.

Quando em 1987-88 Gro Harlem Brundtland coordenou o relatório “O Nosso Futuro Comum”, as Nações Unidas passaram a ter um texto de referência sobre o que poderia ser um paradigma capaz de alterar a noção de “crescimento económico”. O texto de Brundtland expressava uma estratégia de interesses inter-geracionais.

Tornava-se agora evidente, para um núcleo de cientistas, que o modelo civilizacional urbano-industrial era um modelo insustentável por gerar o esgotamento dos bens naturais, a contaminação do planeta e a exclusão social.

Mas, esta filosofia do desenvolvimento ecologicamente sustentável ou desenvolvimento durável, consolidou-se apenas em elites. Esta problemática não nasceu de uma forma repentina. Estava subjacente a muitas preocupações, desde há longa data:

Os fisiocratas do séc. XVIII propunham o aumento das riquezas sem a destruição dos “bens de fundo”.

Também o Marxismo se preocupou com o princípio do desenvolvimento económico a partir das próprias forças, desejando uma autonomia social em cada país.

As preocupações com a conservação da natureza estão também presentes na agricultura tradicional, no romantismo e no Clube de Roma.

Descortinaram-se preocupações que alertavam para os perigos que vieram a generalizar-se com a globalização neo-liberal.

Faltava, no entanto, uma perspectiva científica da ecologia que integrasse a economia e a sociedade na biosfera.

A ultrapassagem deste paradigma mecanicista, exige um novo pensamento – o pensamento ecologizado – como é defendido nomeadamente por Morin, Rosnay e Passet.

Isto pressupõe uma abordagem sistémica transdisciplinar, aceitação da complexidade no objecto de estudo.

Terá de haver uma opção ruptural em relação à tecnociência, tal como previram George Friedman, Jacques Ellul, Lewis Mumford e Ignacy Sachs, aprofundando uma reflexão sobre a técnica e desenvolvendo perspectivas para uma ecotécnica e um codesenvolvimento.

Assim, podemos dizer que o desenvolvimento sustentado pressupõe uma ecofilosofia que coloca exigências éticas à ciência. E isto é essencialmente compreensível com o compromisso inter-geracional subjacente à noção de desenvolvimento durável: “um desenvolvimento que responde às necessidades do presente sem comprometer a capacidade das gerações futuras responderem também às suas próprias necessidades” como refere o relatório de Brundtland.

Porém, a par das dificuldades de impor a filosofia do desenvolvimento, vai-se manter uma ambiguidade até aos nossos dias.

Quando em 1974, Ignacy Sachs, consultor das Nações Unidas, propôs a palavra codesenvolvimento, Henry Kissinger acabou por fazer retirar esse conceito, na Conferência de Cocoyoc, no México.



Passou então a generalizar-se, numa forma hegemónica, o conceito de “desenvolvimento sustentado”. Desta forma, retirou-se a carga epistemológica decisiva para a compreensão da preocupação ecológica. Veio assim substituir-se à preocupação ecológica apenas a cosmética duma forma de gestão financeira ou contabilística.

Por isso o vocábulo “sustentado” ficou completamente vazio da problemática ecológica, confundindo-se esta sustentabilidade com a expressão anteriormente difundida pelo economista liberal Rostow “Self Sustained Growth” (Entrevista a Ignacy Sachs na *Science, Nature, et Société*, vol. 2, n.3/1994).

Como será possível o desenvolvimento ecologicamente sustentável para Portugal?

Primeiramente impõe-se o alargamento da estratégia ao mais vasto sector de cidadãos. Trata-se de divulgar uma eco-filosofia, uma metodologia projectiva faseada no tempo com soluções integradas a nível das energias, das eco-técnicas e da reorganização do território.

A estratégia terá que ser baseada na mudança progressiva dos centros de energias fósseis em núcleos integrados de produção de energias renováveis, descentralizados.

A metropolização de duas grandes megapólis resultantes de um crescimento que domina e esgota os bens do interior, terá que dar lugar a uma metamorfose total do território. O centralismo hipertrofiado dos pólos urbanos do litoral têm que dar lugar, progressivamente, a uma malha policêntrica de cidades equilibradoras do território.

Actualmente, a desertificação dos centros das grandes cidades, resulta da inadequação dos antigos cascos ao tráfico.

A metapolização, isto é, o crescimento das zonas suburbanas, trouxe aumentos ao habitat periférico das metapólis. O seu crescimento fragmentado e caótico lembra as metástases dum cancro. Esses subúrbios não são pois soluções, mas indícios de uma crise ainda mais letal para a qualidade de vida.

Importaria desenvolver uma progressão das cidades-território, organismos policêntricos integrados num eco-sistema, no sentido dos vales dos grandes rios. A população terá que distribuir-se pela interioridade do território. A vida urbana terá também que resultar duma



ocupação de actividades agrícolas pois a agricultura urbana é possível se a cidade se integrar na natureza e a natureza se articular com a urbanidade.

Para isso, terão que ser integradas, sistemicamente, eco-técnicas, transportes ecológicos, energias limpas e renováveis.

E a contaminação deixará de existir se a paisagem antrópica for pensada como inserida nos ecossistemas. Esses ecossistemas terão capacidade de reciclagem dos lixos urbanos não tóxicos no ciclo trófico, no metabolismo circular das biocenoses no biótopo.

A noosfera, consciência científica e ética, constitui assim a organização deste funcionamento ecológico integrado, onde as forças regenerativas do planeta eliminem o mais possível o esgotamento dos bens naturais essenciais e se evitem as contaminações e as exclusões sociais.

paradigmas teóricos do pós-modernismo

Luís pinto de faria

Hoje, quarenta anos depois do Congresso (CIAM, 1928), descobrimos que aquelas propostas tornaram-se casas, bairros, subúrbios e cidades, manifestações palpáveis de um abuso perpetrado primeiro nos pobres e depois nos 'menos pobres': álibis culturais para a mais feroz especulação económica e a mais obtusa ineficiência política (...) nós temos o direito de perguntar porquê que a habitação deverá ser o mais barata possível (...) porquê que no lugar de fazermos todos os esforços para as reduzir aos níveis mínimos de áreas e materiais nós não procuramos fazê-las espaçosas, protegidas, isoladas, confortáveis, bem equipadas, ricas em oportunidades de privacidade, comunicação, convívio e criatividade. De facto ninguém pode ficar satisfeito com a resposta que apela à necessidade de contenção dos custos pois todos sabemos quanto gastamos em guerras, construção de mísseis e em sistemas antibalísticos (...).

Após a Segunda Guerra Mundial, o desapontamento generalizado com a máquina, com a tecnologia ou com o saber doutrinário, desencadeou um clima cultural no qual se reordenaram pontos de vista éticos e estéticos, aliados a uma nova concepção do indivíduo e da sociedade.

Como faz notar Kate Nesbitt², se por um lado se começava a constatar a limitação dos princípios da visão modernista, de forte vertente pragmático-social e de objectivos vincadamente utópicos, por outro, notava-se já a tendência de apropriação dessa estética modernista, agora despida da sua função social, pelas grandes empresas comerciais como um símbolo de vanguardismo e prosperidade comercial.

Havia então a necessidade de "(...) uma restauração qualitativa da capacidade criativa de um movimento que ao longo dos anos se tornou comprometido quer pragmática quer formalmente (...)”³.

Os zonamentos, a especialização ou a mecanização da arquitectura, tão enaltecidas na Carta de Atenas de 1933, perdiam qualquer sentido após a experiência do Holocausto.

Na reunião dos C.I.A.M., de 1947, em Bridgwater, esta reacção é já evidente na comunicação de Aldo Van Eyck, ao encetar a crítica ao mecanicismo e funcionalismo da arquitectura, promovendo por oposição uma arquitectura *que satisfaça as necessidades humanas de tipo emocional*.

Jacob Bakema, no mesmo congresso, afirmou que a intenção fundamental da arquitectura deveria ser a de *estimular o crescimento espiritual do homem*.

Como refere Ignasi de Solà-Morales⁴, os novos termos da linguagem do Existencialismo, como «humanismo», «emoção», «crescimento espiritual», «autentico» e «válido», aparecem então na cena da arquitectura.

Em 1959, quando do último congresso dos C.I.A.M., em Oterloo, a batalha teórica entre Van Eyck, Sert, Giancarlo de Carlo, Ernesto N. Rogers e o casal Smithson com homens como Giedion, Gropius e Le Corbusier tornava claro o afastamento da nova geração em relação às premissas racionalistas, bem como evidenciava a divisão de duas arquitecturas opostas, apesar de ambas referencialmente metafóricas - a *mecanicista* e a *organicista*.

Combatia-se então a civilização técnica, a habitação em quantidade, sem «identidade» ou «expressão».

Como reclamava Robert Venturi, procurava-se “(...) uma arquitectura complexa e contraditória baseada na riqueza e ambiguidade da experiência”. Procurava-se a “(...) riqueza de significado de uma arquitectura que materializasse a difícil unidade da inclusão em vez da fácil unidade da exclusão. Mais não é menos.”⁵

Na sequência de muitas outras obras de reacção ao Modernismo como *A cidade não é uma árvore* de Christopher Alexander (1965), *Intentions in Architecture* de Christian Norberg-Schulz (1965), *L'Architettura della Città* de Aldo Rossi (1966) bem como de uma crescente popularidade da Semiótica⁶, dois anos antes de François Lyotard publicar aquela que seria uma das principais referências da filosofia pós-moderna, *A condição Pós-Moderna*, Charles Jencks, no seu livro *The Language of Postmodern Architecture*⁷, apontava já como principal crítica ao movimento moderno a incapacidade dos seus arquitectos para comunicarem.

Segundo ele, a arquitectura poderia ser interpretada como uma linguagem não verbal devendo, pois, constituir-se como um sistema linguístico.

Combatia-se assim a abstracção do movimento moderno pela sua aparente incapacidade para procurar uma mensagem simbólica, tornando-se lugar comum, nos anos 70 e 80, a conotação da arquitectura do Movimento Moderno com a inexpressividade, descontextualização e ausência total de referências.

A ideia de que cada edifício é *portador de significado* conduziu a que, desde então, se tenha prestado uma grande atenção à dimensão simbólica da arquitectura, divulgando-se a grande escala o estudo, por analogia à Linguística, do modo como comunica, das suas referências e da contextualização do seu discurso.

“Desde a perspectiva pós-moderna, a sensibilidade ao contexto e a assimilação de elementos da envolvente, configuram o direito a um edifício de existir”⁸.

Apesar da sua relação com a Linguística, esta postura contextualista reflecte também uma forte relação com a Filosofia, nomeadamente com a influência do conceito de *genius loci*, tema do livro de Christian Norberg-Schulz, no qual se defende que cada lugar representa um carácter

específico de acordo com a sua situação geográfica e histórica, sendo que uma das metas da arquitectura seria pois revelar o espírito do lugar evidenciando características escondidas desse mesmo lugar⁹.

A crescente transdisciplinariedade da arquitectura desempenha assim no pós-modernismo um papel fundamental no desenvolvimento da forma de pensar e fazer arquitectura.

De facto, como refere Kate Nesbitt¹⁰, o pós-modernismo tem-se caracterizado pela presença de determinados «paradigmas teóricos» ou «alicerces ideológicos» que, apesar de importados de outras disciplinas, têm sido preponderantes na estruturação do debate arquitectónico internacional, tornando-se a sua percepção indispensável à compreensão do contexto disciplinar actual.

De entre os referidos pelo autor, três são apontados com especial destaque: a *fenomenologia*, a *estética do sublime* e as *teorias Linguísticas* (semiótica, estruturalismo, pós-estruturalismo e desconstrução).

1. a fenomenologia

A Teoria da arquitectura tem frequentemente entrado em considerações filosóficas sobre a interacção do corpo com a sua envolvente, explorando de um modo mais ou menos humanista a ideia de que as sensações visuais, tácteis, olfactivas e cinestésicas são de facto incontornáveis no estudo da percepção e concepção arquitectónica.

No período pós-moderno, a relação quer corporal quer do inconsciente com a arquitectura tornou-se novamente objecto de estudo através da fenomenologia, mais concretamente a partir da fenomenologia Husserliana de uma “investigação sistemática da consciência e dos seus objectos”¹¹.

Nos finais dos anos 60, inícios de 70, as traduções para Inglês dos trabalhos de Martin Heidegger e de Gaston Bachelard¹² contribuíram um pouco mais para a mudança de direcção da arquitectura, fundando-se os alicerces para a estética emergente do sublime.

A Teoria de Heidegger (1889-1976), discípulo de Edmund Husserl, em parte pelas relações políticas que manteve durante a II Guerra Mundial, não tiveram grande aceitação



no meio cultural de então. No entanto, é hoje inegável a sua influência no pensamento actual.

Christian Norberg-Schulz interpreta o conceito de *Habitar* de Heidegger, de *estar em paz num local protegido*, acrescentando que “hoje (...) começa-se a compreender que a verdadeira liberdade pressupõe a pertença e que habitar significa pertencer a um lugar concreto”.¹³

Norberg-Schulz é hoje frequentemente citado, sendo considerado como o principal proponente de uma fenomenologia da arquitectura, isto é, de uma preocupação com a *concretização de uma espaço existencial* através da criação de *lugares*.

O objectivo existencial do edificar (a arquitectura), é transformar um «sítio» num «lugar», ou seja, descobrir os significados potencialmente presentes no ambiente dado à priori. A compreensão da vocação do lugar permite “proteger-se a terra e tornarmo-nos parte de uma totalidade compreensiva”¹⁴.

Assim, a fenomenologia, mais do que requerer uma especial atenção ao modo como aborda a materialização e o detalhe na arquitectura, leva ainda à renovação do interesse pela sensualidade dos materiais, pela luz, cor, o simbólico e o táctil. O espaço de habitar não é um espaço geométrico mas sim existencial, resultado da percepção fenomenológica dos lugares e de uma construção a partir dessa experiência.

“Tanto para os arquitectos como para os pensadores do Existencialismo, não é só o habitar que é uma actividade fundamental – fundante – mas também o acto de o repensar não tecnicamente mas sim a partir da experiência vivida do indivíduo”¹⁵.

2. a estética do sublime

*“Tal como a Fenomenologia, a estética é um paradigma filosófico que lida com a produção e recepção de uma obra de arte.”*¹⁶

Uma polémica modernista, reclamando por uma estética da tabula rasa (de abstracção) e pela aplicação de princípios científicos no desenho, suplantou a retórica precedente, acentuando a racionalidade e a função e marginalizando a beleza e o sublime enquanto temas arquitectónicos subjectivos.

Assim, durante grande parte do século XX, qualquer menção no sublime ou na beleza da arquitectura, era imediatamente reprimida por teóricos e designers ansiosos por se distanciarem de um passado recente.

O renascimento do interesse pelo sublime é em parte explicável pelo recente interesse no conhecimento da arquitectura através da fenomenologia. O paradigma fenomenológico sustenta um tema fundamental da estética: o efeito que a obra arquitectónica tem no utente. No caso do sublime essa experiência é mais do domínio espiritual do que de uma consciência racional.

Estas definições emergentes de sublime (como o misterioso e o grotesco) dão forma a um discurso pós-moderno que ultrapassa o formalismo da arquitectura, reflectindo-se actualmente no discurso de autores com práticas tão distintas como Álvaro Siza e Peter Eisenman.

3. as teorias linguísticas e a crise da significação na arquitectura

Os anos 60 foram claramente anos de transição. Factores como as novas descobertas e conquistas sobre o espaço sideral, o enraizamento da cultura do anti-guerra e do «drugs, sex and rock and roll», bem como os primeiros passos da «revolução da informação», coexistiram por um lado com as suas próprias contradições internas, que ainda hoje persistem, e por outro com as muitas e manifestas resistências exteriores.

As manifestações estudantis reclamando direitos cívicos, liberdade e protecção do Ambiente, foram acompanhadas pela multiplicação dos conflitos militares locais espoletados por razões económicas, étnicas ou de fundamentalistas religiosos; A crescente industrialização do mundo ocidental, as tecnologias, bem como o enraizamento de uma sociedade de alto consumo, contracenaram com um agravamento permanente no desfasamento entre os países desenvolvidos e subdesenvolvidos, entre as cidades e os meios rurais. Os meios de comunicação multiplicaram-se e aperfeiçoaram-se e o direito à informação deixou de ser um monopólio de elites.

Os mitos do mundo moderno, bem como as herméticas e incontornáveis ideologias que os sustentavam, quer a nível político, quer do pensamento em geral, começavam, então, a

ceder face ao desencantamento galopante de uma sociedade cada vez mais informada e inconformada.

Esta gradual viragem cultural, social, política e económica, influenciou inevitavelmente a forma de fazer e entender a arquitectura¹⁷; Se tradicionalmente o discurso, bem como a crítica arquitectónica se baseava em princípios puramente formalistas e ideológicos, caindo num debate superficial de estilos, adequação ou funcionalidade, em detrimento de qualquer preocupação de carácter semântico, a crítica pós-moderna apostou, por oposição, fundamentalmente, na comunicação, isto é, no modo como se faz a criação e recepção de significados na arquitectura.

Uma lógica de proposições e classes, de verdadeiros e falsos, de testabilidades e refutabilidades, parecia, então, incapaz de corresponder a todo um contexto cultural de incertezas, instabilidade e transição;

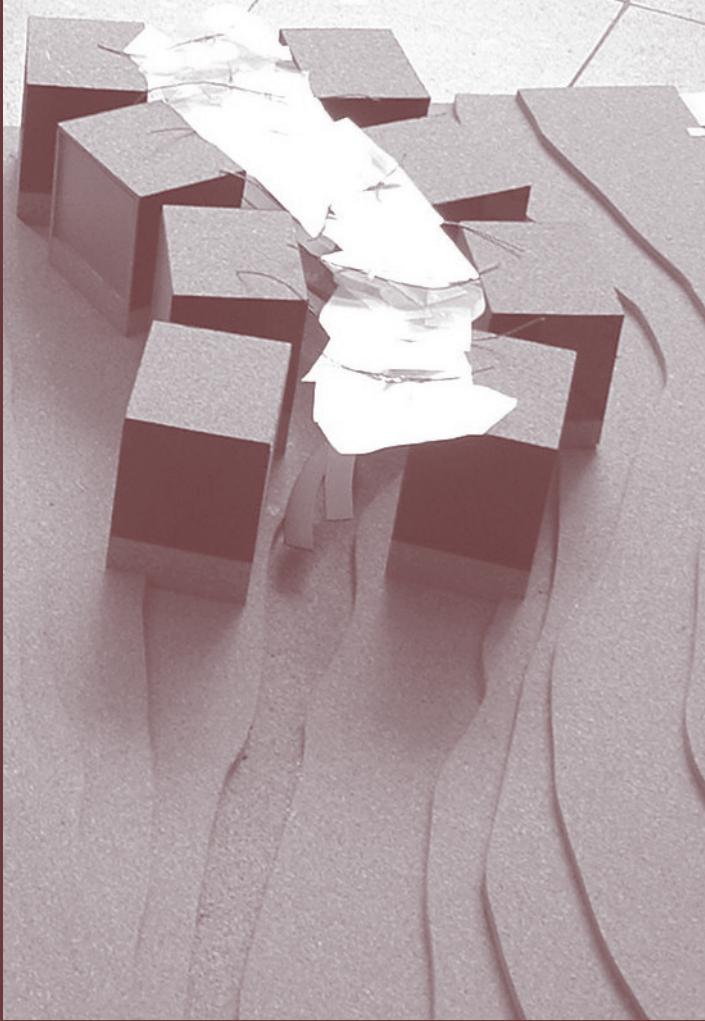
A beleza da «ideia» que se comunica parece agora suplantiar na arquitectura a beleza do «funcional», do «testado» e do «ideológico».

Assim, em parte pela filosofia, e também por influência do pensamento estruturalista dominante da elite dos teóricos da arquitectura, como Aldo Rossi em *L'Architettura della Città* (1966) ou Robert Venturi em *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), iniciava-se então uma cruzada a favor da significação da arquitectura, promovendo-se conscientemente a arquitectura como um diálogo com o passado, mantendo paralelamente um código moderno e paródico, e exibindo criticamente um interesse pela memória e pelos códigos de comunicação.

Este crescente interesse na significação e simbolismo na arquitectura levou os arquitectos a estudar, via analogia linguística, um aspecto que, como já se referiu, se tornou fundamental no conceito pós-moderno: a forma como se dá a significação na arquitectura¹⁸.

Tal como a fenomenologia, as teorias linguísticas, pareciam então alternativas viáveis à crise de significação da arquitectura.

Esta alteração de interesses no criticismo cultural do pós-modernismo provocou a reestruturação do pensamento dos paradigmas linguísticos. Semiótica, estruturalismo e, em



particular, o pós-estruturalismo (incluindo a desconstrução) reorganizaram muitas disciplinas, incluindo a literatura, a antropologia, a sociologia, a filosofia e a arquitectura¹⁹.

Interessará agora perceber até que ponto e de que modo a tradição da analogia linguística na concepção e interpretação da arquitectura se tem mantido até hoje tão presente no desenvolvimento da disciplina.

3.1. a nova linguística

Enquanto até aos finais do século XIX a linguística era tratada por um ponto de vista historicista, as teorias do linguista Suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), publicadas após a sua morte e elaboradas com base nas aulas por ele leccionadas²⁰, assumem uma Linguística de carácter vincadamente sincrónico: assumindo que toda a linguagem constitui um sistema, dedica-se a estudar, num dado momento do tempo, o funcionamento dos elementos que constituem esse sistema.

Esta noção de «sistema» ou «estrutura»²¹ reafirma-se na ideia, então definida, de que *a Linguagem é um sistema de termos interdependentes no qual o valor de cada termo resulta da presença simultânea dos outros*, destacando assim, face à complexidade que é inculcida a qualquer sistema de significação, por um lado a necessidade do estudo rigoroso de como o significado é carregado na linguagem e por outro a preponderância da sintaxe nesse processo de significação.

Desta noção de sistema, Saussure define a semiótica como a ciência que estuda diferentes sistemas de signos, sendo que a Linguagem verbal é apenas um dos muitos sistemas semióticos.

Assim, a «semiologia» de Saussure ou «semiótica», como foi denominada pelo filósofo americano Charles Sanders Peirce's (1839-1914), faz o estudo da linguagem segundo um ponto de vista científico, como um sistema de signos com uma dimensão estrutural (sintáctica) e uma de significado (semântica). As relações estruturais (sintácticas) relacionam os signos e os seus componentes (significante/significado); As relações semânticas têm a ver com a significação, ou seja, a relação entre os signos e o objecto que denotam.

Uma sistematização com base neste processo foi levada a cabo por outra figura preponderante no desenvolvimento inicial da semiótica: Charles William Morris (1901-1979).

3.2. a análise semiológica – o método de morris

Charles Morris, um dos primeiros discípulos de Peirce e Saussure e um dos principais impulsionadores de uma forma de raciocínio baseada na estrutura de pensamento da nova linguística – lógica Linguística –, sugeriu a estruturação da semiótica segundo os três níveis semióticos então por ele enunciados²²:

o Pragmático – lida com as origens, usos (por que os usa), e efeitos dos signos no comportamento (de quem os interpreta);

o Semântico – lida com a significação dos signos, isto é, com a maneira como eles “carregam” significados próprios;

o Sintáctico – lida com a combinação de signos (como, que palavras ordenadas para formar uma frase) sem se ter em atenção a específica significação de cada signo ou os comportamentos que possam provocar;²³

As teorias de Morris, pelas preocupações pragmático-funcionais que apontam, bem como pelo conceito de interiorização da significação ao objecto, mostram-se ainda claramente comprometidas com os princípios semânticos do início do século. No entanto, constituem já uma charneira entre uma lógica algébrica, aritmética e não-empirista, e outra demarcadamente voltada para o plano da expressão, onde o material se funde com o imaterial e a significação passa apenas a fazer sentido na presença descodificadora do sujeito.

A aplicação desta divisão da semiologia na arquitectura, quando confrontada com a semiótica de teóricos recentes como Roland Barthes, Umberto Eco ou Geoffrey Broadbent, evidencia o carácter de transição desta teoria, bem como sublinha, conforme visado por Charles Morris, a interpenetração de cada uma das partes nas restantes.

Segundo Morris, o nível pragmático para além de abordar as referências dos signos e o seu uso, lida ainda com a maneira como a arquitectura, enquanto sistema de signos, afecta quem, na prática, utiliza os edifícios.

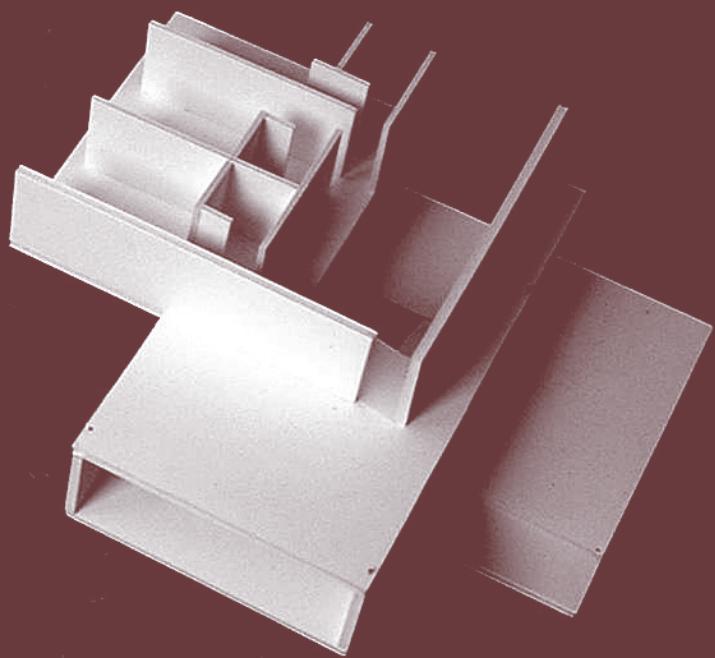
Por vezes, neste tipo de análise semiótica, tende-se a limitar a arquitectura a um assunto meramente visual, contradizendo claramente a natureza complexa desta arte. A este nível a arquitectura é provavelmente o mais complexo sistema de signos, uma vez que lida com uma multiplicidade de sentidos que vão desde a visão, tacto, cheiro e audição, até outros menos mediáticos como o equilíbrio e a cinestesia, produzidos no sujeito a partir da experiência da obra.

Assim parece claro que qualquer edifício está constantemente a emitir mensagens, visuais, acústicas, térmicas, etc., que podem ser recebidas por cada sentido e decodificadas de acordo com a experiência pessoal do observador. Num meio tão subjectivo, como é que se pode observar arquitectura de um ponto de vista pragmático?

Psicanalistas e antropólogos procuraram já estabelecer condições ideais de conforto, iluminação, barulho, etc., ideais para determinados grupos de pessoas e para determinado tipo de actividades. A forma de análise deste tipo de questões tende ao chamado inquérito, caindo numa análise de características semânticas do tipo – *o que as coisas significam para as pessoas*. Este tipo de pesquisa, se por um lado nos permite saber, para um determinado grupo e sob determinadas condições, o que significam, ou pelos menos o que eles dizem significar, determinados espaços ou edifícios, por outro fica muito aquém de nos dar uma imagem global dessa significação ou mesmo, se é que, de facto, poderia interessar um arquétipo de uma forma ou de um conceito de habitabilidade ideal.

Umberto Eco, sobre esta dualidade expressão/função, defendeu no artigo *Function and Sign: Semiotics of Architecture*²⁴ que os signos arquitectónicos, «morfemas», comunicam possíveis funções através de um sistema de convenções e de códigos. Estas funções dividem-se em «funções primárias» – a arquitectura enquanto objecto funcional – e «funções secundárias» – a arquitectura enquanto objecto simbólico – sendo que os signos denotam as funções primárias e conotam funções secundárias.

Assim, e particularmente no universo arquitectónico, uma análise de cariz supostamente pragmático implica, simultaneamente, uma análise séria do processo de significação da realidade em estudo.



O nível semântico, claramente interligado com o pragmático, *lida com a significação dos signos*, sendo que «signo», segundo a definição de Saussure, é uma entidade dupla, composta pelo «significante» (suporte) e o «significado» (conceito), enquanto que «significação» é definida por uma relação interna do signo que permite ligar o «significante» ao «significado».

Ogden e Richards desenvolveram este conceito de Saussure, tomando-lhe o *significado* a que chamaram «símbolo», e o *significante*, a que chamaram «referência», e juntaram um terceiro elemento a que chamaram «referente» e que se pode identificar como o objecto, físico ou não, que se está a tratar – *a coisa*.

As teorias de L. Hjelmslev, às quais Emilio Garroni se refere como as mais completas e mais ricas de indicações²⁵, designam o signo como estruturado em dois planos gerais, um de *conteúdo*, e um de *expressão* sendo que estes são interdependentes entre si, isto é, o plano de conteúdo supõe o plano de expressão e vice-versa. Por sua vez, cada um destes subdivide-se em *forma* e *substância*.

Roland Barthes, à imagem de Saussure, defendeu a relação entre o significado e o significante como arbitrária²⁶ pois, a título de exemplo, não há uma relação fixa entre a palavra gato e o animal a que a palavra se refere na língua Portuguesa, pois noutras línguas outras palavras lhe serão associadas. O «simbolismo», teoria geral sobre as significações, já não se concebe, pelo menos em linha geral, como correspondência exacta entre significantes e significados.²⁷

Geoffrey Broadbent, dentro deste tema e num desafio ao funcionalismo moderno enquanto determinante da forma, defende que os objectos arquitectónicos não tem significado próprio, embora os possam adquirir através de convenções culturais, sendo que essas convenções, ao contrário das que assistem a Linguagem, não estão, à partida, implícitas na arquitectura.

Deste ponto de vista, a «sintaxe» ganha um valor renovado no acto comunicativo pois ao lidar com a estrutura dos sistema de signos, isto é, com o modo como as palavras se agrupam para formar um frase, abre, em sistemas como a arquitectura, um infinito número de níveis de significação.

Neste princípio, Noam Chomsky contribuiu, nos anos 50, de uma forma decisiva quando sugeriu que cada um de nós, pela concepção que faz do mundo, tem uma capacidade inata de

fundamentar e produzir frases. Esses conceitos, estrutura profunda, através da aplicação de *regras geradoras* organizam-se para formar a *estrutura de superfície* através da qual transmitimos as nossas ideias.

Se é um facto que Chomsky não chegou a explicar claramente o seu conceito de «estrutura profunda», descreveu no entanto de forma explícita o conceito de «regras geradoras», isto é, um conjunto de regras fixas que, à semelhança das de um computador, quando aplicadas com as informações correctas geram automaticamente a solução 'correcta'.²⁸

No entanto, se na linguagem literária o sujeito individual pode usar mas não modificar o sistema dessa mesma linguagem²⁹, na arquitectura, pelo contrário, para além de o poder fazer livremente³⁰, poderá aí concentrar a essência do seu discurso, levantando-se inevitavelmente a questão de até que ponto a arquitectura é convencional como a linguagem, e até que ponto as pessoas exteriores à arquitectura entendem a forma como essas convenções constroem significado.

Este facto, aliado à já referida arbitrariedade da relação entre significado e significante irá conduzir, como adiante se verá, a uma reformulação destas teorias.

Mas, se as regras sintácticas são importantes para analisar as estruturas geradoras da concepção da arquitectura, o divórcio do universo semântico parece, no entanto, condenado ao fracasso uma vez que qualquer que seja a estrutura sintáctica há sempre implicações semânticas.

3.3. os anos 70

*“No princípio do meu trabalho pensava que as analogias linguísticas eram úteis. Pensava que como arquitecto tinha necessidade de saber. Se necessitava saber, necessitava entender, ser capaz de decodificar (...). Já não creio que o conhecimento seja mais importante que a experimentação.”*³¹

A *Linguística* e o *Estruturalismo* estão assim, como se viu, intimamente relacionados; Como refere Gilles Deleuze, é à linguística que se deve a origem do estruturalismo pois as coisas “só têm estrutura por possuírem um discurso silencioso que é a linguagem dos signos”³².

O Estruturalismo, através do estudo da semiologia, ofereceu um outro modelo de entendimento e elaboração da Arquitectura, procurando ultrapassar as limitações das interpretações

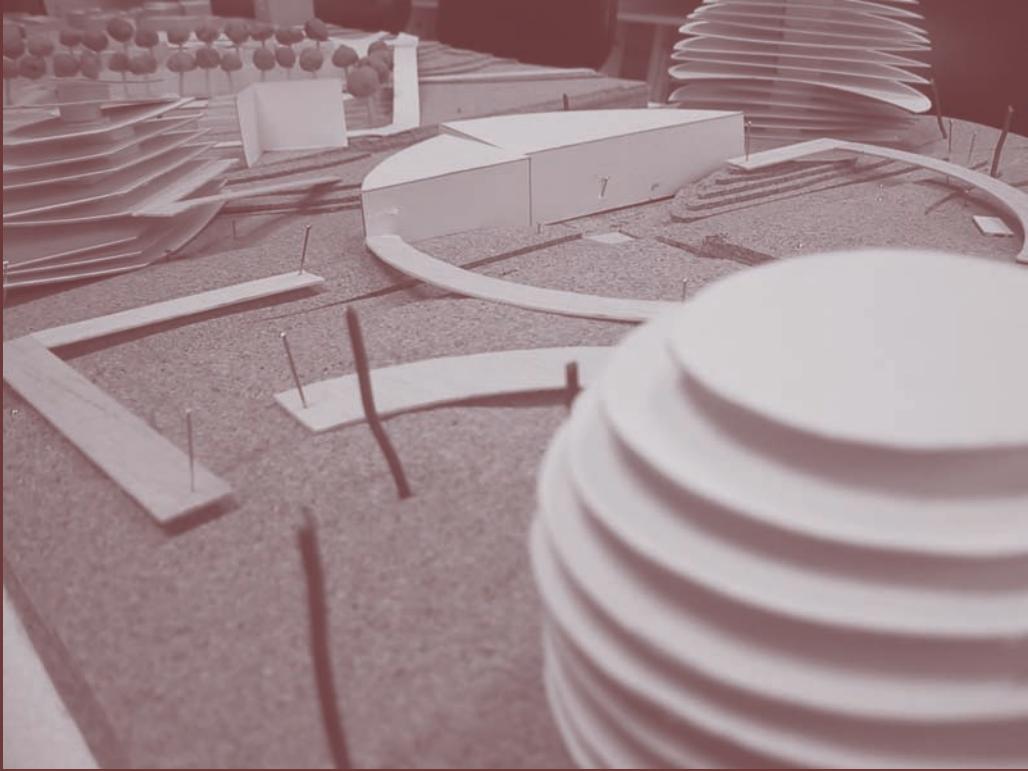
66 *ad hoc* através do enraizamento das suas análises em sistemas universais. Isto é, como Foucault observou, uma procura de estabelecer, entre elementos que possam ter sido separados ao longo dos tempos, um conjunto de relações que os justapõem, os colocam em oposição ou os interligam de forma a criar uma espécie de forma ³³.

No entanto, a abrupta transformação no contexto sócio-cultural que marcou toda esta época, levou a que, logo nos inícios dos anos 70, homens como Jacques Derrida, Michel Foucault ou mesmo Roland Barthes, repensassem todo este processo, e concluíssem que encontrar um significado definitivo, interior à linguagem, é impossível pois ele é infundado, indeterminado e ilusório.

Isto é, a visão estruturalista de uma linguagem objectiva (como um objecto independente do sujeito humano) dá lugar a um entendimento da linguagem como um discurso de um sujeito ou indivíduo. Como refere Eagleton, "(...) é do conhecimento do pós-estruturalismo o inter-relacionamento dos papéis do orador e da sua audiência, bem como a importância do papel do diálogo na comunicação linguística."³⁴

Assim, se a Semiótica e o Estruturalismo preocuparam-se fundamentalmente com o modo como a linguagem comunica enquanto sistema fechado, defendendo que, pelos princípios de Chomsky, a *representação* não é mais do que uma *estrutura de superfície* através da qual transmitimos as nossas ideias, o *Pós-Estruturalismo* procura demonstrar, pelo contrário, que a ideia não é reflectida mas sim constituída, (produzida e sustentada), pela sua representação, isto é, o papel do *autor* perde a sua preponderância em favor do do *leitor*, que a partir das sensações e associações que faz da estrutura, enquanto sistema linguístico, passa a ter um papel activo na produção do significado.

Desta corrente Pós-Estruturalista, representada na arquitectura por arquitectos como Daniel Libeskind, Frank Gehry e Coop Himmelblau ou Peter Eisenman, Tschumi e Rem Koolhaas, dever-se-á destacar uma das suas mais importantes manifestações - a *Desconstrução*.



34. o fenómeno da desconstrução

*“A Desconstrução não é demolição nem dissimulação. As suas fracturas não levam ao colapso das estruturas. Pelo contrário elas são intrínsecas à estrutura. Elas não podem ser removida sem a destruir; elas são de facto a estrutura.”*³⁵

A Desconstrução (lançada enquanto tendência arquitectónica na exposição realizada no MoMA de Nova York em 1988), surge como uma manifestação filosófica e linguística que se interroga sobre as origens do Pensamento; Isto é, pelas palavras de Derrida, analisa e questiona conceitos normalmente tidos como naturais e evidentes como se eles não tivessem sido também um dia institucionalizados. Derrida acrescenta que é por esses conceitos serem tidos como garantidos que se tornam castradores do pensamento³⁶.

Como refere Tschumi, o objectivo da arquitectura é agora o de criar “(...) condições para desagregar os mais tradicionais e regressivos aspectos da nossa sociedade e simultaneamente reorganizar esses elementos de uma forma mais libertadora”³⁷.

O objectivo não será, pois, abandonar o passado mas, pelo contrário, sujeitá-lo a uma operação “cirúrgica”³⁸ que ponha a descoberto tudo o que até aqui foi reprimido.

Tomando o exemplo da obra de Peter Eisenman, um dos principais representantes deste movimento na arquitectura, pode-se constatar o carácter vincadamente conceptualista das suas obras, nomeadamente no modo como a expressão e a espontaneidade da arquitectura dão lugar a uma justificação metodológica, quase obsessiva, para qualquer gesto.

Trata-se de uma arquitectura que apesar de também celebrar nas suas formas a primazia da estrutura e do sistema sobre o sujeito e a história, acrescenta-lhe ainda uma recusa frontal à tradição, ignora frontalmente os signos e significados já estabelecidos e aceites pela sociedade e promove uma negação da topografia, ou seja do *topos*, do *lugar*, do *contexto*.³⁹

A história, a cidade e o lugar, quando são tidos em consideração, são-no de um modo selectivo, mais como pretextos fragmentados e arbitrários do que propriamente como um contexto real a interpretar.

Esta posição, mais do que representar uma rotura com o humanismo e o contextualismo ambiental defendidos por personalidades como Fernando Távora, José Antonio Coderch, o

casal Smithson ou Oriol Bohigas, subverte ainda claramente o modelo linguístico, negando-lhe o papel de sujeito e de autor e concentrando-se, em contrapartida, no papel da *teoria* e da *ideia*, que assumem, então, uma força tiranizadora sobre o projecto⁴⁰.

Sobre o poder que a teoria exerce sobre a arquitectura de Peter Eisenman, podem-se tirar algumas conclusões a partir das suas próprias palavras:

*“Eu não considero Bernard Tschumi um desconstrutivista (...). Eu acredito que a desconstrução não seja obrigatoriamente visível. Trata-se de construir ideias não construíveis. Uma multinacional qualquer não irá construir Desconstrução da mesma forma que não poderão construir qualquer outra ideologia.”*⁴¹

Dentro deste princípio, Peter Eisenman defende que a arquitectura deve ser entendida como um discurso independente, intemporal, arbitrária e rejeitadora de qualquer significado ou valor vindo de um mundo que não seja interior à *arquitectura em si*, isto é, deveria ser «not-classical»⁴².

Assim, se parecia já claro que a significação da arquitectura não se produzia no edifício em si mas sim na sua relação com o sujeito que a experimenta, seria então de considerar também, em prol da ambicionada pureza conceptual, que a cultura *a priori* desse sujeito influenciaria inevitavelmente a sua percepção da arquitectura, comprometendo à partida essa desejada liberdade conceptual.

Do seu ponto de vista, a arquitectura deveria então ser entendida como um «texto» (em oposição ao conceito da arquitectura como «uma imagem»), concebida para uma leitura mais ao nível da «indicação» do que do «sentido» ou da «expressão»; Isto é, o «leitor» deixaria de ser um sujeito activo para passar a ser apenas «observador» passivo⁴³.

Tomando o exemplo utilizado pelo próprio autor, para se conseguir *escrever um pilar*, tem de se separar a sua *condição substantiva de pilar* da sua *função de pilar*. Isto é, separar o seu valor enquanto *Ícone* da sua *instrumentalidade*⁴⁴.

Isto é o oposto do conceito de «linguagem» das Teorias Linguísticas⁴⁵.

No entanto, apesar do desconstrutivismo, surgir como uma suposta rotura com os modelos já institucionalizados, na prática tal não se verifica. No fundo o “(...) desconstrutivismo não é mais do que um inverso maneirista das noções pós-modernas de lugar, identidade

e significado; um reverso que apesar de conceber as ditas noções sob outro enfoque, as reconhece igualmente fundamentais.”⁴⁶

A decomposição, distorção e complexidade da desconstrução, reagem claramente à ordem estruturalista, contrariando qualquer presença de modelos ou continuidade dos conceitos arquitectónicos até aí institucionalizados. No entanto, paradoxalmente, o seu carácter conceptual, bem como a sua fundação em sistemas geradores de carácter mais ou menos contínuo, ou de referências mais ou menos contextualizadas conduz inevitavelmente à formulação de outros modelos ainda que não institucionalizados.

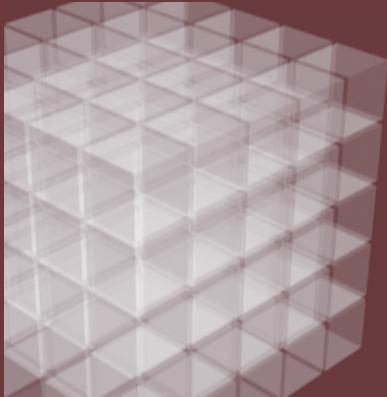
Por tudo isto, o desconstrutivismo, ao contrário do Pós-modernismo ⁴⁷ cujo carácter populista era capaz de atrair o cidadão comum, foi um movimento “para entendidos” ⁴⁸, ou como refere Josep Maria Montagner, foi um movimento para “apenas aqueles que dispõem das difíceis chaves para o entender”⁴⁹. A sua popularidade no meio académico resultou mais de todo um trabalho de *merchandising* personalizado, no qual os meios de comunicação desempenharam um papel fundamental, do que propriamente da resolução de quaisquer problemas práticos que a arquitectura tem vindo inevitavelmente a tentar integrar e resolver.

A confiança no domínio da sintaxe formal na elaboração de formas arquitectónicas, bem como o jogo da forma pela forma como ponto de partida e objectivo, parece, hoje, esgotar-se num vazio cada vez mais alienado da verdadeira realidade com que a arquitectura actualmente se debate.

3.5. a crise do modelo linguístico

O percurso das teorias linguísticas durante o período pós-moderno não deixa assim de ser curioso: partindo do interesse estruturalista na forma como o significado é criado pelas relações entre os signos e componentes dos signos chegamos, no pensamento pós-estruturalista e desconstrutivista, à conclusão que determinar um sentido definitivo é impossível.

Como conclui Peter Eisenman, um edifício não é um fenómeno linguístico pelo que não é necessário o descodificar para o experimentar⁵⁰.



Como modelo a novos sistemas de geração de forma, as Teorias Linguísticas, sob a forma da Semiótica, Estruturalismo e em particular do Pós-estruturalismo, apesar de, desde há muito, virem a estruturar os grandes debates da Arquitectura contemporânea, tendem hoje, fundamentalmente a partir do fenómeno da Desconstrução, a esgotarem-se num vazio provisional marcado por discursos personalizados, autistas e claramente desactualizados face à crescente abrangência e complexidade disciplinar da arquitectura.

Como refere Hans Ibelings, no seu recente livro *Supermodernismo - Arquitectura en la era de la globalización*, o desaparecimento da tendência compulsiva de construir tudo em termos simbólicos não só libertará o arquitecto da difícil tarefa de "(...) continuar a produzir arquitectura profunda como permite aos arquitectos, críticos e historiadores (...) que as coisas se aceitem agora fenomenologicamente pelo que elas são."⁵¹ Isto é, que a arquitectura se confronte com o *nosso mundo*, o *verdadeiro* e o *mais duro*; Aquele que dizemos não querer.

De facto, as questões fundamentais da arquitectura parecem relacionar-se hoje muito mais com a problematização das relações sociais do homem, bem como com as suas inter-relações com o seu ambiente (construído ou não), do que propriamente com a exclusividade de qualquer modelo filosófico, linguístico ou matemático, por muito inspiradores que estes possam ser.

Após um momento de constatação, aprendizagem e sensibilização de fenómenos tão mediáticos como a *globalização*, a *revolução da informação*, a *crise ambiental* ou a *crise social*, assistimos hoje a uma transição para um segundo estado: *o da reacção*.

Após toda uma tradição de *análise de dados* estamos hoje num momento de *sínteses* e de *síntomas*. Estamos hoje num momento em que a arquitectura, para além de reflectir a realidade terá o dever social de a interpretar, integrar e sobre ela agir.

O modo operativo como a arquitectura se materializa, isto é, a opção dos materiais, das referências formais, ou mesmo dos modos de geração ou organização dos espaços arquitectónicos, parecem hoje, individualmente, já não desempenhar um papel fundamental no debate arquitectónico.

Estamos numa era plural em que os preconceitos, apesar de continuarem a persistir, tendem a não se manifestar.

A pesquisa e aplicação da alta tecnologia na arquitectura não é mais sinónimo de snobismo ou tecnocracia, desempenhando actualmente um papel de relevo assumido nas obras de arquitectos amplamente divulgados e academicamente aceites.

Também com uma forte vertente científico-tecnológica, o Desconstrutivismo lançou no universo arquitectónico uma nova ideia de espaço dinâmico e não ortogonal, toda uma Filosofia de questionamento e interrogação sobre a realidade e o institucionalizado, bem como toda uma nova metodologia de representação que, afastando-se dos canones institucionalizados das plantas, cortes e alçados, se lançou na exploração de novas técnicas como a simulação e manipulação de formas tridimensionais por computador, sobreposição de desenhos, maquetas, etc.

Mesmo o «funcionalismo», termo repudiado durante décadas, parece ser hoje encarado de outro ponto de vista. A procura de integrar na arquitectura a problematização de questões tão pragmáticas como a da contenção de energia ou da reciclabilidade são cada vez mais uma constante na prática arquitectónica internacional, sendo disso exemplo a *Cidade Internacional* (1995), em Lyon, ou o *Centro Cultural de JM Tijiabou* (1998) de Renzo Piano, o *Centro de Exposições* em Hannover de Thomas Herzog (1996), o próprio Pavilhão Multi-usos em Lisboa⁵², bem como muitas outras obras de arquitectos como Richard Rogers, Norman Foster, Nicholas Grimshaw, Michael Hopkins, entre outros.

O que hoje se sente em transição no panorama arquitectónico internacional parece, assim, não se limitar a uma nova moda ou a um novo movimento académico divulgado por alguns para apenas alguns.

Trata-se, como refere Charles Jencks, *da emergência de um novo paradigma* que rompendo por entre as várias disciplinas está já a alterar o nosso ponto de vista quer do Universo quer da Humanidade, influenciando inevitavelmente o modo de se pensar e fazer arquitectura.⁵³

¹ Excerto do ensaio “Legitimizing Architecture”, elaborado por De Carlo (1968) onde são revistas as consequências da Declaração do CIAM de 1928. Cit in FRAMPTON, Kenneth, “Modern Architecture - a critical history”, Thames and Hudson, London, 1992, p.278.

² Cfr. NESBITT, Kate, “Introduction”, in AA VV., *Theorizing a new agenda for architecture An anthology of architectural theory 1965-1995*, ed. Kate Nesbitt, Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1996, p.22.

³ FRAMPTON, Kenneth, “Place-form and Cultural Identity”, in AA VV., *Design after Modernism: Beyond the Object*, Thames and Hudson, Nova Iorque, 1988, pp.51-52.

⁴ SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias.Topografía de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p.47.

⁵ Cfr. VENTURI, Robert, *Complejidade y Contradicción en Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978 (trad. de *Complexity and Contradition in Architecture*, MoMA, Nova Iorque, 1966).

⁶ O estudo da linguagem e dos signos estava cada vez mais a ser aplicado em áreas exteriores à linguística, destacando-se autores como Roland Barthes, Umberto Eco e Aj Greimas.

Note-se ainda que, a título de exemplo, Charles Jencks estudou literatura Inglesa e Arquitectura em Harvard tendo sido um dos primeiros a aplicar a Semiologia à arquitectura, nomeadamente no texto “Semiology and Architecture” de 1969.

⁷ Cfr. JENCKS, Charles, *The Language of Postmodern Architecture*, Academy Editions, Londres, 1977.

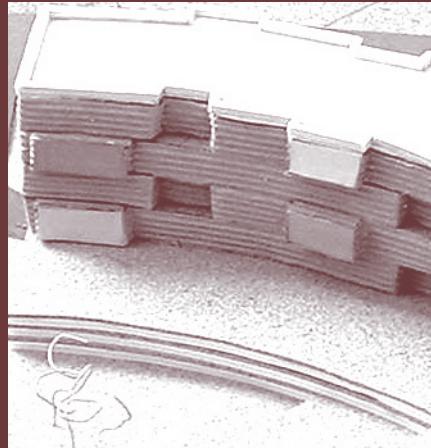
⁸ IBELINGS, Hans, *Supermodernismo - Arquitectura na era da globalização*, Editorial Gustavo Gili, 1998, p.18 (Trad. de *Supermodernism - Architecture in the Age of Globalization*, NAI Publishers, Rotterdam, 1998).

⁹ Cfr. NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci*, 2.ª Ed., Electa, Milão, 1986 (1.ª Ed.: *Genius Loci - Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milão, 1979).

¹⁰ NESBITT, Kate, 1996, op. cit., p.28.

¹¹ FLEW, Antony, *A Dictionary of Philosophy*, St. Martin's Press, 1984, p.157.

¹² BACHELARD, Gaston, *The Poetics of Space*, Beacon Press, 1969 e HEIDEGGER MARTIN, *Building Dwelling Thinking*, Harper&Row, 1971.



61¹³ NORBERG-SCHULZ, Christian, op. cit., p.22.

¹⁴ Idem, p.23.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ NESBITT, Kate, op. cit., p.30.

¹⁷ Note-se também que os arquitectos Europeus enfrentavam sérias dificuldades em implementar na prática os seus projectos sociais o que parece ter também influenciado o claro incremento verificado na actividade teórica da época, reflectindo-se em novas exposições e publicações. Veja-se por exemplo a criação das revistas Lotus (1963) e A+U (1971) bem como os inúmeros textos teóricos publicados nesta época como sejam a título de exemplo "Intentions in Architecture" (Norberg-Schuz, 1965), "Notes on the Synthesis of form" (Christopher Alexander, 1964), "Territory of Architecture" (Gregotti, 1966), "The poetics of space" (Gaston Bachelard, 1969), "L'Architettura della Città" (Aldo Rossi, 1966), "A Cidade como Arquitectura" (Portas, 1969) ou mesmo a tradução para inglês das lições sobre semiologia de Saussure, em 1959, que, sem dúvida, provocou um re-despertar de interesse sobre a obra.

¹⁸ Durante os anos 60, a influência das teorias Linguísticas no modo de pensar e fazer arquitectura espelhava-se já com alguma afirmação nos muitos artigos que a revista portuguesa "arquitectura", principal "voz" da classe dos arquitectos de então, dedicava ao tema, destacando-se entre outros "Uma cidade não é uma árvore" de Christopher Alexander (Jan. 67) "Método de Projectar em arquitectura" de Geoffrey Broadbent (Maio 68) e "Semiologia e Urbanística" de Roland Barthes (Dez. 68).

¹⁹ Cfr. NESBITT, Kate, op. cit., p.32.

²⁰ Cfr., SAUSSURE, Ferdinand de, Curso de Linguística Geral, D.Quixote, Lisboa, 1971 (Trad. de Course in General Linguistics, McGraw-Hill, Nova Iorque, 1966).

²¹ A palavra "estrutura" passou a ser frequentemente empregue no lugar de "sistema" a partir do 1.º Congresso Internacional dos Linguístas (Haia, 1928), in Dicionário das Grandes Filosofias, edições 70, Lisboa, 1982, p.117.

²² AA VV., Foundations of the Theory of Signs, International Encyclopedia of Unified Science, vol. 2, Chicago University Press, 1938.

²³ E, conseqüentemente, ignorando o efeito dessas combinações no sujeito que as interpreta.

²⁴ ECO, Umberto, "Function and Sign: The Semiotics of Architecture", in AA VV., Rethinking Architecture - A reader in cultural theory, ed. Neil Leach, Routledge, Londres, 1997, p.182 (publicação original em 1973).

²⁵ GARRONI, Emilio, Projecto de Semiótica, Edições 70, pag. 156 (Trad. de Progetto di Semiotica, Laterza et Figli, 1972).

²⁶ Isto é, "(...) a associação do som com a sua representação depende da habituação do colectivo que a interpreta." - BARTHES, Roland, Elements of Semiology, Hill and Wang, 1968.

²⁷ Cfr. BARTHES, Roland, Semiologia e Urbanística, Arquitectura n.105/106, Dez. 68.

²⁸ Este princípio reflecte-se no método de Peter Eisenman que, já nos anos 60, investigava este processo de regras geradoras na composição de formas arquitectónicas - ex. casa II.

²⁹ Cfr. AGREST, Diana e GANDELSONAS, Mario, "Semiotics and Architecture", in AA VV., Theorizing a new agenda of architecture, Princeton Architectural Press, Nova York, 1996, pp. 112-121 (publicação original em 1973).

³⁰ Quer no acto de criação, quer de interpretação.

³¹ EISENMAN, Peter, "Una conversación con Peter Eisenman", in El Croquis, n.83, 1997, p.19.

³² DELEUZE, Gilles, cit in, AA VV., Dicionário das Ciências Sociais, Publicações Dom Quixote, 4.ª Edição, 1978, p.149.

³³ Cfr., FOUCAULT, Michel, "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", in AA VV., Rethinking Architecture - A reader in cultural theory, Routledge, Londres, 1997, pp.350-356.

³⁴ EAGLETON, Terry, cit in AA VV., Theorizing a New Agenda for Architecture - An anthology of architectural theory 1965-1995, ed. Nesbitt, Kate, Princeton Architectural Press, 1996, p.34.

³⁵ WIGLEY, Mark, "Desconstrutivist Architecture", in cat. Desconstrutivist Architecture, MoMA, Nova Iorque, 1988, trad. livre.

³⁶ Cfr. DERRIDA, Jacques, "Architecture where Desire can live", in Domus n.671, Abril 1986.

³⁷ TSCHUMI, Bernard, "Six Concepts", in Architecture and Disjunction, MIT Press, Cambridge, 1995, p.260, cit in AA VV., Theorizing a New Agenda for Architecture - An anthology of architectural theory 1965-1995, ed. Nesbitt, Kate, Princeton Architectural Press, 1996, p.36. Note-se a convergência desta posição com a de Derrida: "A Desconstrução analisa e questiona conceitos aceites currentemente como evidentes e naturais, como se eles não tivessem sido institucionalizados num preciso momento (...). Por serem

tomados como garantidos eles reprimem o pensamento.” - DERRIDA, Jacques, “Architecture Where Desire Can Live”, *Domus* n.671, Abril de 1986, p.18, cit in, AA VV., *Theorizing a New Agenda for Architecture - An anthology of architectural theory 1965-1995*, ed. Nesbitt, Kate, Princeton Architectural Press, 1996, p.36.

³⁸ No sentido que: “(...) não suprimir o passado mas ver o que lhe está dentro (...) ser mais um cirurgião nos termos de Tafuri do que um mágico. Não reprimir mas cirurgicamente abrir o clássico, o moderno, e descobrir o que está reprimido. Eu acredito que esse é um valor da Desconstrução. É sobre multivalências.” - EISENMAN, Peter, “Dialogues with Peter Eisenman”, in *The New Moderns*, *Architectural Design*, n.87, Academy Group Ltd, 1990, p.211, tradução livre.

³⁹ A esta negação do “lugar”, Peter Eisenman chama “atopia”. Vide MONTAGNER, Josep Maria, *Después del Movimiento Moderno - arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993, p.232.

⁴⁰ JENCKS, Charles, “Dialogues with Peter Eisenman”, in *The New Moderns*, *Architectural Design*, n.87, Academy Group Ltd., 1990, p.225.

⁴¹ *Idem*, p.221.

⁴² *Ibidem*.

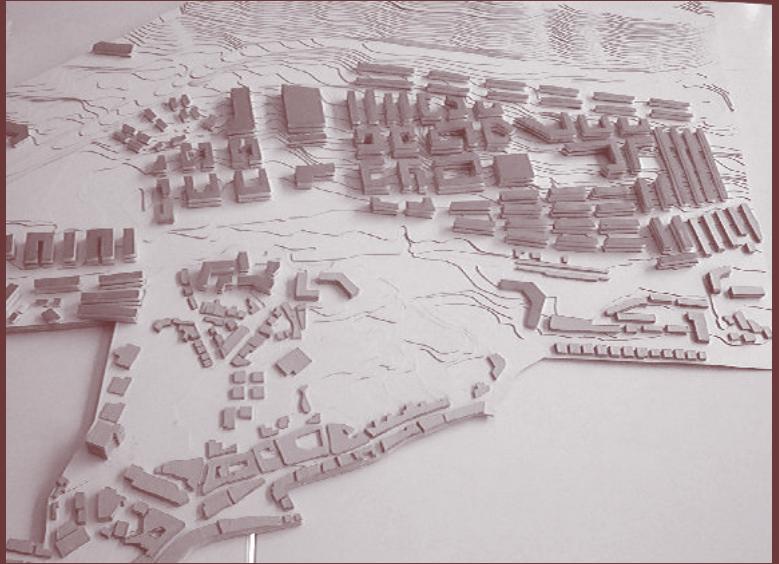
⁴³ Cfr. EISENMAN, Peter, “The End of the Classical: the End of the Beginning”, in AA VV., *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Londres, 1997, pp. 282-284.

⁴⁴ EISENMAN, Peter, “Una conversación con peter Eisenman”, in *El Croquis*, n. 83, 1997, p.19.

⁴⁵ Vide *Ibidem*.

⁴⁶ IBELINGS, Hans, *op. cit.*, p.25.

⁴⁷ Entenda-se aqui o conceito de Pós-modernismo não no seu âmbito mais lato mas sim nos moldes em que Charles Jencks o descreve: “A arquitetura Pós-Moderna é duplamente codificada - a combinação de técnicas e métodos modernos com qualquer coisa mais (normalmente edifícios tradicionais) de modo a permitir à arquitetura que comunique tanto com o público como com uma minoria preocupada, normalmente outros arquitectos. Desde que os arquitectos querem re-cozer a cidade fragmentada, sem serem tradicionais, e comunicar através das classes, eles adoptam uma linguagem híbrida - destacando a arquitetura como uma linguagem em si.” - JENCKS, Charles, “The Volcano and the Tablet”, in AA VV.,



Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture, ed. Jencks, Charles e Kropf, Karl, Academy Editions, Londres, 1997, p.10.

⁴⁸ IBELINGS, Hans, op. cit., p.25.

⁴⁹ MONTAGNER, Josep Maria, Después del Movimiento Moderno - arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, Editorial Gustavo Gili, 1993, p.245.

⁵⁰ EISENMAN, Peter, op. cit., 1997, p.19.

⁵¹ IBELINGS, Hans, op. cit., p.25.

⁵² Note-se que, para além do cuidado na escolha dos materiais empregues na construção do edifício, as águas do Tejo são aproveitadas para o pré-arrefecimento do ar, enquanto que a energia solar é utilizada para o seu aquecimento.

⁵³ Na sua opinião trata-se da emergência do “novo paradigma da complexidade” - JENCKS, Charles, The Architecture of The Jumping Universe, Academy Editions, Londres, 1997, p.185.

nicolau nasoni no contexto
da arquitectura barroca

rui leandro maia

introdução

1. Ao fazermos um estudo exaustivo de qualquer comunidade não podemos ficar alheios a dois factores fundamentais: os de ordem cultural, que identificam e distinguem determinado conjunto de pessoas que habitam ou, de algum modo, se encontram ligadas pelos mesmos valores a um espaço comum; e os de ordem civilizacional, que materializam os primeiros. Nesta perspectiva, o passado assume uma importância relevante, na medida em que o binómio cultura/civilização só pode ser analisado pelo tempo longo.

Apercebemo-nos de tudo isto através dos testemunhos, quer psíquicos, quer físicos, que a História nos vai legando. Destes, as obras de arte, concretamente as de arquitectura, são as que a todo o passo ressaltam aos nossos olhos e podem ser analisadas. Talvez por este motivo, e também porque nem sempre podemos inscrever na totalidade um edifício neste ou naquele período artístico, havendo, como tal, que fazer as devidas distinções estilísticas, nos tivéssemos interessado pelo estudo da arquitectura de Nicolau Nasoni, que em si confunde, a par com as tendências pessoais do artista, aspectos característicos de períodos artísticos diferentes.

Procuramos, sem qualquer preocupação de fazermos uma descrição exaustiva de cada monumento, analisar os aspectos barrocos da sua arquitectura.

2. Iniciamos este estudo tentando, com uma “Abordagem geral do estilo barroco e sua introdução em Portugal até à chegada de Nicolau Nasoni ao Porto (conexões e diferenças com os períodos precedentes)”, fornecer uma visão de conjunto do período artístico tratado, não só na sua componente arquitectónica, como também nas outras artes, e, simultaneamente, tentamos estabelecer algumas distinções e analogias entre a arquitectura barroca e aquela que a precedeu, sobretudo no caso português.

Na sequência desta abordagem prosseguimos analisando as “Influências artísticas na arquitectura de Nicolau Nasoni”, com apoio sobretudo nos trabalhos daquele que foi até ao momento o seu maior estudioso, Robert Chester Smith. Todos os edifícios ou obras que aqui

apontamos como sendo da autoria de Nicolau Nasoni têm como base as suas certezas, hipóteses ou conclusões.

Na “Análise arquitectónica do estilo barroco nasoniano, segundo os princípios expostos por Bruno Zévi no seu livro *Saber ver a arquitectura*”, procuramos ver Nicolau Nasoni como criador de espaços tipicamente barrocos, sobretudo na Igreja dos Clérigos, apontando, ao mesmo tempo, os aspectos em que ele se mostrou um arquitecto convencionalmente português.

A finalizar temos a “Conclusão: Nicolau Nasoni, arquitecto barroco?”, em que descrevemos, na sequência daquilo que já tínhamos afluído ao tratarmos das influências sofridas pelo artista, alguns aspectos em que a sua arquitectura se mostra barroca.

Com este trabalho, desejamos contribuir para um melhor conhecimento da arquitectura de Nicolau Nasoni, nomeadamente através dos seus edifícios portuenses, numa das vertentes estilísticas que mais a caracterizam: o barroco.

1. abordagem geral do estilo barroco e da sua introdução em Portugal até à chegada de Nicolau Nasoni ao Porto – conexões e diferenças com os períodos precedentes

A Itália esteve durante séculos na vanguarda dos maiores movimentos culturais e artísticos europeus. Terra mãe de filósofos, poetas, teóricos, tradadistas e grandes artistas, foi aí também que o estilo barroco deu os primeiros passos, quando, em 1568, o arquitecto Jacopo Borozzi, o Vignola, desenhou para a cidade de Roma a célebre igreja de Il Gesu.

Este estilo encontra as suas raízes no maneirismo e nos ditames da Igreja Católica. “La contre-réforme, faute de pouvoir compter sur la simple évidence de la présence divine, recourt systématiquement aux prestiges de la représentation.”¹ O templo de Vignola, arquitecto que havia colaborado com o mestre Miguel Ângelo, preludia a nova era.

O seu arranjo interior corresponde às preocupações apologéticas da ordem neste período da Contra-Reforma. Na sua enorme nave retoma-se a concepção de Miguel Ângelo, de uma parte central dominante, mas pela primeira vez, com uma redução das naves laterais, que são

apenas quatro capelas abrindo-se para a central, ligadas entre si por estreitas passagens. Logo à entrada da igreja, surpreende-nos, em primeiro lugar, o predomínio da parte central da abóbada e a penumbra que vela as capelas laterais; em seguida a grande nave e o espectáculo surpreendente da alta cúpula banhada de luz.²

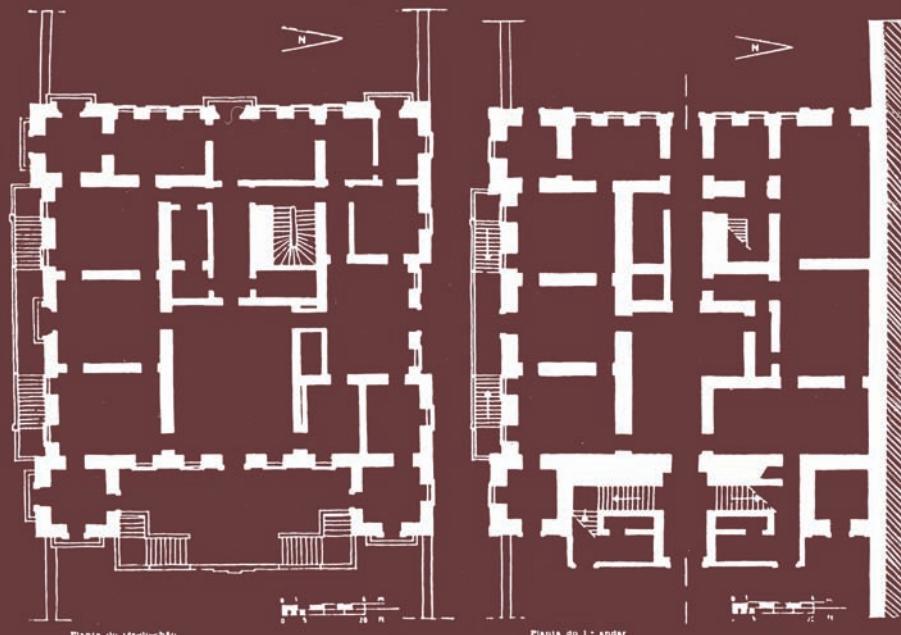
Tais concepções serão mais tarde retomadas e desenvolvidas em pleno período barroco.

A revitalização espiritual da Igreja, assinalada no Concílio de Trento (1545-1563), conduziu à recuperação da fé na Europa Católica, com a fundação da ordem jesuítica como pioneira eclesiástica.

Engrandecer as forças espirituais coincide com a necessidade de aumentar o número de igrejas e de um novo caminho pictural a comunicar às pessoas.

Na representação artística pretende-se agora dramatizar, tal como se havia feito na Idade-Média com frescos e cenas descritivas.

Alguns historiadores de arte descrevem todo este movimento como produto da vontade eclesiástica. Porém, o barroco não nasce subitamente com as decisões tomadas na cidade imperial de Trento, muito embora elas viessem a dar os seus frutos (por exemplo, o culto das imagens), nem desprendido de conceitos e formas de representação precedentes. “O maneirismo estava latente no período anterior na mesma extensão em que estavam latentes as inúmeras tendências barrocas na arte do século XVI...”³. Nasce na sequência da renascença italiana, não como um desenvolvimento lógico do estilo clássico mas sim numa atitude oposta. O suíço H. Wolfflin, fundamentando o seu estudo em monumentos italianos e alemães, demonstrou que o barroco se constituiu como estilo autónomo⁴. A arte do renascimento depende da clareza inequívoca e das formas racionais, em que cada uma das partes é articulável na relação com o todo; ela “era sobretudo equilíbrio, medida, sobriedade, racionalismo, lógica”.⁵ Com o barroco pesa mais o elemento emocional; perfis aguçados ficam manchados, as atitudes das formas tornam-se mais sensíveis, é sugerido um sentimento de agitação e o impacto emocional da obra de arte é intenso e imediato. Ele “foi movimento, ânsia de novidade, amor pelo infinito e pelo não finito, pelos contrastes e pela audaciosa mistura de todas as artes”.⁶



Planta do 2º andar

Planta do 1º andar

PORTO — Pulcristo de Freixo

Planta 1

No século XVII estes efeitos foram ganhos por técnicas como o ilusionismo realista, culminante na “trompe l’oeil” - numa tentativa de representar o infinito, confundindo-se arquitectura com pintura -, através de uma iluminação dramática, profundamente sombreada ou com uma perspectiva esforçada. Isto é óbvio nas telas de Caravaggio (1573-1610) e de Rubens (1577 - 1640), para só citar dois grandes nomes da pintura barroca, com estreitas similaridades de intenção na escultura e na arquitectura de Bernini (1598-1680).

Do ponto de vista histórico, barroco é um termo descritivo convincente para o período da arte europeia desde o início do século XVII até ao começo do século XVIII. Contudo, em sentido restrito, muita da arte produzida nesta época teve pouca ou nenhuma relação com o verdadeiro barroco, realidade, aliás, evidente para o caso português se nos cingirmos a um estudo cronológico. Para que possamos compreender esta nova edílica afigura-se indispensável uma análise, ainda que sumária, da obra dos arquitectos italianos que estão no cerne da sua criação e que mais a caracterizam: Gian Lorenzo Bernini e Francesco Castelli, o Borromini. Deles saiu uma nova linguagem que influenciou, *grosso-modo*, toda a Europa e regiões a ela ligadas.

Assistimos a um abandono do plano simétrico e da caixa renascentista tripartida. Os elementos estruturais (tambor, cúpula, lanterna, uniões) homogeneízam-se e desenvolve-se o edifício de planta centrada.

A pequena igreja de Sant’Andrea al Quirinale (Roma), do religioso Bernini, é de planta elíptica ladeada por capelinhas. No seu exterior é visível um vivo dinamismo proveniente da fachada, pelo contraste do pórtico semicircular com as pilastras rectais e lisas. Porém, o protótipo dos edifícios de planta elíptica é San Carlo alle Quattro Fontane, de Borromini, que os romanos chamam carinhosamente de San Carlino. O arquitecto, sem se preocupar em definir um projecto, tenta encontrar um traçado, um movimento. Consegue-o aqui plenamente. Sant’Ivo alla Sapienza, de planta em forma de estrela com seis pontas, e Santa Agnese, com a frontaria côncava, são dois exemplos desta sua movimentada edílica. Escreveu Bruno Zévi:

Com Borromini culmina a interpenetração de elementos espaciais, que se repercute no continuum das estruturas. É a sua inequívoca opção desde San Carlino alle Quattro Fontane [...].

*Dois pares de elipses sobrepostas e numa configuração que forma uma tortuosa união mural, indecifrável desde um único ponto de vista e capaz de assimilar um constante movimento neste pequeno, e apesar disso ilimitado, espaço.[...]. O génio de Borromini faz o milagre: dinamiza de uma forma emocionante um organismo colocado no centro.*⁷

O singularismo precoce do barroco italiano finda, como refere com certa razão M. Wackernagel, com a morte de Bernini, em 1680. Iria ainda, neste final do século XVII e por grande parte do seguinte, irromper noutros países.

Como fez notar Albert Einstein, um acontecimento localiza-se no tempo e no espaço. Enquanto movimento pluralista é assim que teremos de analisar o barroco. Ele tomou características locais, em toda a Europa e para lá do Atlântico, em terras que portugueses e espanhóis haviam já desbravado. Não surgiu simultaneamente por todos os países do velho continente, muito menos em Portugal. Apesar disto, estudiosos houve que, à semelhança do significado etimológico da palavra barroco (termo de origem portuguesa que designa pérola de forma irregular), viram no aparecimento do novo estilo uma criação portuguesa.

Eugénio d'Ors, na sua obra *Lo barroco*⁸ chega ao ponto de considerar o manuelino - estilo nacional por excelência - como um "arquétipo do barroco", sobretudo no que respeita a representações espectaculares. Ao falarmos de arquitectura, consideramos hoje esta tese ultrapassada.

Representações como a famosa janela do Convento de Cristo, em Tomar, mais não são do que simples expressões plásticas integradas numa massa de pedra, de espaço interior tripartido. O barroco vinha ainda longe.

Não obstante as dificuldades inerentes ao movimento da restauração (1640), ele foi entrando em Portugal a par com as correntes maneiristas, procurando-se por esta via criar uma diferenciação relativamente a Espanha.

Encontramos a Norte e Sul do Tejo edificações de cariz popular que o exemplificam. O plano centralizado vai-se instalando progressivamente ao longo do século XVII. A capela de Nossa Senhora da Encarnação, em Santa Maria da Feira, é um dos muitos edifícios deste tipo espalhados por todo o país.

No século XVII, a cidade do Porto, ainda de feição medieval, encontra-se fechada às novas correntes artísticas, e assim continuará até à chegada de Nicolau Nasoni. A Igreja de S. Bento (1602-1707), de Diogo Marques, a de São Lourenço ou dos Grilos, de Baltasar Álvares, inaugurada em 1622, ou a dos Congregados, iniciada em 1675, são exemplos da corrente maneirista persistente. Tudo é tradicional nelas, excepto algumas fachadas que apresentam já uma certa riqueza decorativa.

Nas décadas de 60-70 do século XVII, enquanto Portugal ia firmando na Europa a sua posição de independência face à Espanha, progredia-se na adopção do novo estilo.

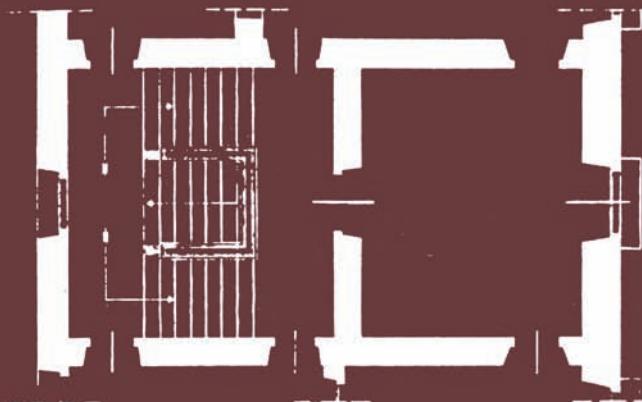
Alguém pediu ao monge teatino italiano Guarino Guarini (1624-1683), arquitecto, matemático e tratadista, que desenhasse uma igreja ao gosto barroco para a cidade de Lisboa: a Divina Providência.

Guarino Guarini, o mais fiel seguidor do grande mestre da arquitectura barroca italiana, Borromini, foi o autor do traçado do Palácio Carignano, em Turim. Como ninguém, sabe expressar aqui a ideia de movimento.

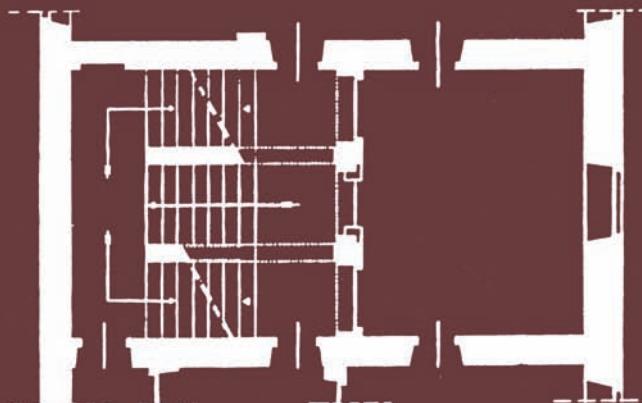
Este monumento, de fachada ondulada, onde a parte central sobressai pela sua saliência convexa, apesar de ter a frontaria construída em tijolo, é um dos exemplares mais significativos do barroco clássico italiano.

O monge foi também autor do risco da Igreja de São Lourenço, em Turim, onde particularmente se destacam dois atributos essenciais da arquitectura barroca: a procura das formas complicadas, aqui protagonizadas na maravilhosa cúpula da igreja, e a importância dada aos efeitos de luz, que a mesma cúpula cria.

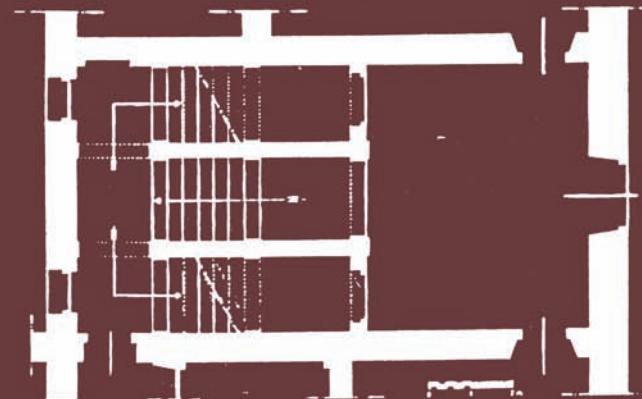
Do projecto da Divina Providência ficou-nos a planta.⁹ Portugal não estava ainda preparado para tais empreendimentos, assaz complexos, que de uma só vez vinham bruscamente cortar com a tradição arquitectónica nacional. Porém, algo se havia já feito. João Nunes Tinoco, ainda apegado a concepções tardo-classicistas, terá sido o primeiro implantador dos novos elementos plásticos no país. Ele criou, em 1661, pela primeira vez, no sacrário da Igreja de Santa Justa, em Lisboa, as colunas torsas que Bernini utilizara no monumental baldaquino da Basílica de São Pedro, em Roma. As colunas que o arquitecto-escultor italiano



Planta do
2.º andar



Planta do
1.º andar



Planta ao nível
do ré-dó-chão

PORTO — Casa do Dr. Domingos Barbosa
(Casa-Museu de Guerra Junqueiro)

concebeu foram pioneiras de uma enorme série que doravante se espalharam por todo o mundo.

João Nunes Tinoco trabalhou, entre outros sítios, em São Vicente de Lisboa, onde teve como aprendiz João Antunes (1645-1712). Foi este novato da arquitectura que, aquando do desabamento da Igreja de Santa Engrácia de Lisboa, em 1681, concorreu para a sua reedificação, ganhando. O novo projecto é, verdadeiramente, o marco inicial das grandes construções barrocas em Portugal. Lançada a primeira pedra em 1682, Santa Engrácia preludia já o discurso edílico joanino, muito embora a sua feitura tenha sido obra de confraria.

A igreja, de grandes dimensões para o gosto português, traz algo de novo ao ambiente arquitectónico: as quatro fachadas exteriores, parecendo um pano de cerimónia, são onduladas, formando os alçados um jogo alternado de paredes côncavas e convexas. O edifício demonstra, na realidade, que o barroco internacional estava a entrar em Portugal, expressando a ideia de movimento e os efeitos contrastantes do claro-escuro. É nele feita, em definitivo, a passagem do maneirismo para o novo estilo, podendo-se, por isso, apelidar João Antunes de “inventor” do barroco português.

É também da sua autoria, entre outras obras, a graciosa Igreja do Bom Jesus da Cruz, em Barcelos (1704). De planta de cruz grega, de braços exteriores arredondados, dando ao edifício uma forma quase circular, onde é visível a unidade do barroco enquanto estilo à escala nacional.

A obra de João Antunes ultrapassa [...] a funcionalidade estrita, a simplicidade decorativa e as formas ruralizantes que, por deficiente entendimento, haviam resultado ambíguas e frustes. Ela abre, de facto, um período novo da arquitectura nacional, sistematizando ideias já latentes e apontando rumos que em grande parte serão desenvolvidos no reinado joanino, quando do grande florescimento do barroco pleno.¹⁰

E, efectivamente, o “barroco pleno” estava prestes a florescer. A 1 de Janeiro de 1707, com apenas 17 anos, sobe ao trono aquele que a história apelidou de “Magnânimo”. Pode considerar-se a sua governação um prolongamento político e cultural do reinado de seu pai, D. Pedro II.

Porém, à semelhança do que já havia acontecido na época áurea dos descobrimentos com D. Manuel I, D. João V podia agora, mercê da favorável conjuntura económica (os rendimentos do ouro e dos diamantes do Brasil), enriquecer o reino com pintura, escultura e arquitectura. Foi o que aconteceu.

Afluíram, então, ao nosso país inúmeros artistas estrangeiros, sobretudo italianos. Refiramos alguns dos mais importantes ligados à arquitectura: o alemão romanizado João Frederico Ludovice, ourives-arquitecto responsável, entre outras realizações, pelo risco do conjunto Palácio-Convento-Igreja de Mafra, cujas obras principais decorreram entre 1717-1730, e onde trabalharam também os estrangeiros Filipe Juvara e António Canevari. Este último esteve ainda ligado ao grandioso Aqueduto das Águas Livres (Lisboa), ao lado dos portugueses Custódio Vieira e Manuel da Maia, e dirigiu as obras do Palácio da Mitra em Santo António do Tojal.

A vinda desta plêiade de arquitectos estrangeiros (muitos havia ainda para citar) não esteve somente a cargo do monarca. Grandes senhores e instituições religiosas também os chamaram, na intenção de construírem ao gosto europeu.

L'histoire de l'architecture, au XVIII^e siècle est [...] résultante d'une double impulsion: l'évolution du langage architectural, puis la volonté des monarques (et des gens fortunés - nobles ou roturiens - qui les imitent avec des moindres moyens). La vie des formes est inséparable ici de l'histoire des intentions formulées par les patrons; et ces intentions, ces goûts, à leur tour, ne se séparent pas du contexte social, politique et psychique de l'époque.¹¹

Mercê da actividade comercial, a cidade do Porto vinha alargando a sua área desde o século XVI, o que levou a uma expansão habitacional extra-muros e, numa fase mais avançada, a uma ligação de filhos de comerciantes com a nobreza territorial, fundindo-se, por esta via, duas riquezas que contribuíram para o engrandecimento da urbe. No século XVIII, a nova fonte de riqueza - o comércio de vinho do Porto - conquistou o mercado inglês (1703 - Tratado de Methuen), permitindo um desenvolvimento significativo da cidade, não só pela dinâmica comercial que lhe deu, mas também pela crescente fixação de pessoas no espaço urbano.¹²

Dom Jerónimo de Távora é um destes homens endinheirados, ligado ao clero, de que nos fala Jean Starovinski (v. nota 11). Foi Deão da Sé do Porto no período da sua vacância (1717 -1741). Ao que parece - por intermédio de seu irmão Dom Roque de Távora, na altura vice-chanceler da Ordem de Malta - esteve directamente ligado à vinda de Nicolau Nasoni para a Cidade Invicta, em 1725.

De acordo com a biografia de Ettore Romagnole¹³, Nicolau Nasoni nasceu a 2 de Junho de 1691, em São João de Valdarno de Cima, próximo de Florença. Com 22 anos, o artista encontrava-se a trabalhar em Siena, onde foi aluno de Giuseppe Nisini - mestre em pintura religiosa e decorativa.

De Siena passou a Roma. Apesar de não existirem aqui vestígios da sua obra, sabe-se, porém, que apreendeu uma série de concepções que mais tarde aplicará no nosso país.

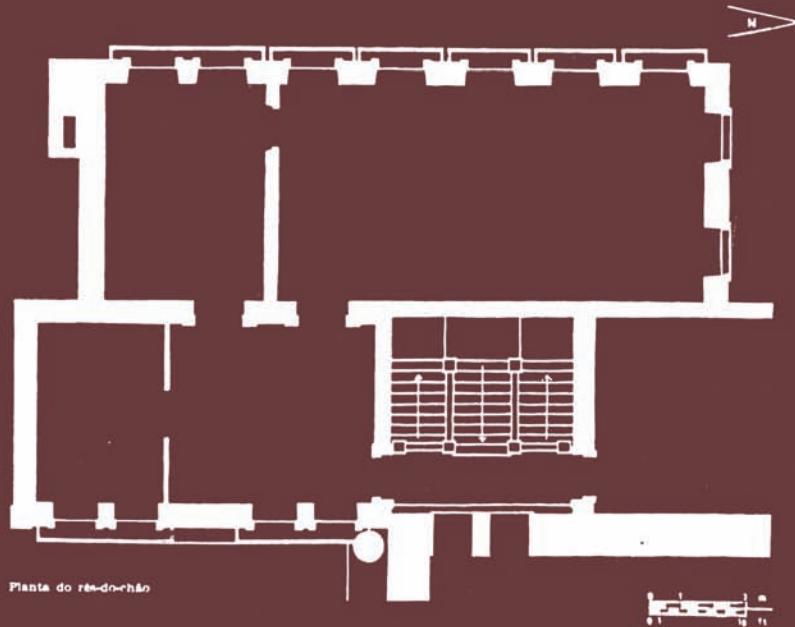
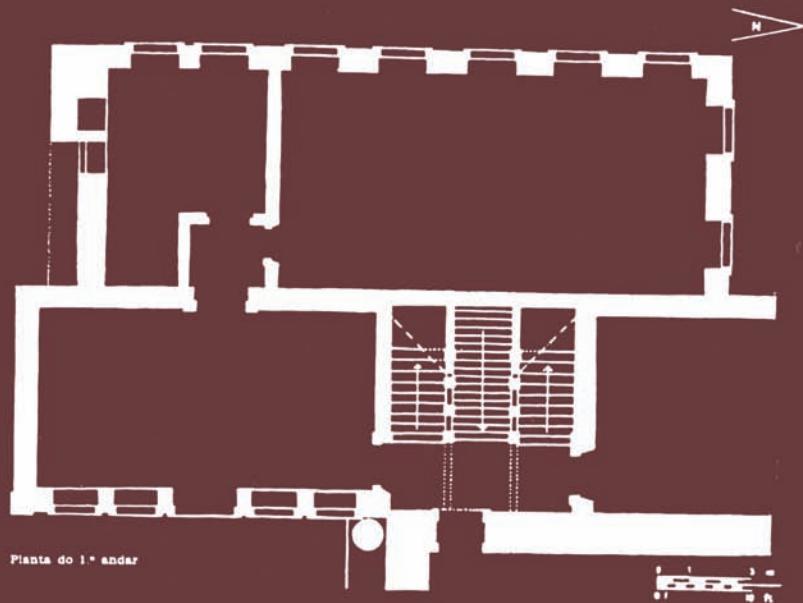
Da Roma dos Papas passou à ilha de Malta, onde foi solicitado como pintor decorador pelo Grão-Mestre da Ordem de Malta, o português Dom António Manuel Vilhena. E, pelo menos desde Novembro de 1725, instala-se em Portugal, onde virá a morrer a 30 de Agosto de 1773.

2. influências artísticas na arquitectura de nicolau nasoni

A validade da obra de arte não está só na originalidade de quem a cria, ela atinge também o cume da grandiosidade com aquele que desenvolve conceitos primários e os adapta de acordo com o meio e possibilidades existentes. Sem dúvida, esta asserção define perfeitamente a obra do nosso artista.

Nicolau Nasoni, ainda imbuído do espírito universalista que norteou o homem da renascença, desenvolveu a sua actividade em diversos campos: pintura, escultura, arquitectura, desenho de ourivesaria, torêutica, talha e mobiliário.

Depois de ter adquirido uma série de conhecimentos e toda uma aprendizagem em Siena - onde desenvolveu os dotes de pintor com a ajuda do seu mestre Giuseppe Nisini -, de ter contactado com os valores artísticos de Roma e, finalmente, de ter trabalhado como pintor em Malta no palácio do Grão-Mestre, soube criar, a par com as influências sofridas, um estilo *sui-generis* adaptado ao gosto do Norte de Portugal.



PORTO — Casa do Despacho da Venerável Ordem Terceira de S. Francisco

Nos seus edifícios notamos essencialmente a influência de dois mestres italianos: o fiorentino Bernardo Buontalenti e o lombardo Francesco Borromini. A este propósito refere Robert Smith:

Do estilo do primeiro vieram, além de tudo, três motivos de suprema importância para a arquitectura setecentista do Norte. Estes são: 1) as grandes cartelas barrocas de superfície convexa e côncava, que afectivamente lançaram o jogo de curvas que se ia manter como elemento constante no ornato da arquitectura regional até à véspera do século XIX; 2) os jarros e fogaréus de forma opulenta e teatral, onde também predominam exóticas curvas; 3) o frontão de forma invertida. Este, talvez mais do que qualquer outro ornamento, associa-se com a arte de Nasoni, alcançando a mais larga distribuição [...]. Aliada a este elemento, no ornato de frontões, é a dupla voluta, que Nasoni, constantemente preocupado com o capitel jónico como elemento decorativo, empregou no princípio da sua carreira, no chafariz da Sé e numa das janelas laterais da igreja dos Clérigos. O motivo veio-lhe não de Buontalenti, mas sim do alto barroco mais plástico de Borromini e junto com as cimalthas de perfil ondulante ou bojudo e os arcos de feitiço especial com que Nasoni coroou a capela de Fafões e criou o ritmo das fachadas de Matosinhos e Mateus.¹⁴

Ainda que um pouco extensa, esta citação sintetiza em grande parte as influências ornamentais sofridas por Nasoni. Foram numa primeira fase aplicadas na pintura decorativa, onde se denotam também influências de Pietro da Cortona transmitidas por via de Giuseppe Nasoni, das quais as pinturas da Sé de Lamego, exímio exemplo do iluminismo arquitectónico português, são as mais importantes.

Para estudarmos a arquitectura de Nasoni será, portanto, necessário fazer uma análise das suas outras actividades, na medida em que estas se repercutem nos seus monumentos, onde o artista soube ser acima de tudo um decorador .

As portadas da capela-mor da Sé do Porto, uma das primeiras obras de Nasoni, são encimadas com o motivo de frontão invertido, à semelhança de muitos outros edifícios seiscentistas da Toscânia e do que havia feito, cerca de 1580, Bernardo Buontalenti na Porta delle Supplicine, do Palácio dos Ofícios de Florença. Este motivo, reflecte-o Nasoni em muitos dos seus edifícios, como por exemplo: na galilé da Sé do Porto, no Palácio de

S. João Novo, na Igreja de Bom Jesus de Bouças (Matosinhos), no Palácio do Freixo, no Solar de Mateus.

Analogamente, existe entre os dois artistas o gosto pela aplicação de efeitos bizarros, pitorescos e realistas, extremamente explorados por Nasoni na arquitectura civil com o uso de elementos heráldicos, segundo uma tradição italiana. Em todas as suas casas portuenses, Nasoni empregou elementos heráldicos. Na Casa do Dr. Domingos Barbosa, o actual Museu Guerra Junqueiro, são visíveis os motivos do brasão dos Barbosas de Albuquerque: um par de leões rampantes com duas flores-de-lis.

Do barroquismo precoce dos florentinos, dos quais Bernardo Buontalenti representa a transição, rompendo com a estaticidade dos edifícios, através de “uma verdadeira dramatização e primeira fantasia de detalhe, numa espécie de liberdade formal que combina a obstinação com a energia”¹⁵, Nasoni trouxe também na mente o feitio de muitas das suas jarras, bacias, peanhas e balaústres - motivos que estarão presentes em praticamente todos os seus edifícios. Contudo, e apesar de ter introduzido no Porto elementos da ordem vigente - o barroco -, dos quais, para além dos ornamentos, destacamos a escadaria de lanços, tanto interior como exterior, permitindo abranger visualmente toda a unidade espacial, Nasoni não se despreendeu, pelo menos numa primeira fase da sua carreira em Portugal, de certos princípios que estiveram subjacentes à arte maneirista. Provam-no a galilé da Sé do Porto e as portas do claustro do mesmo edifício. Sobre a primeira obra, escreveu Robert Smith:

A fachada teatral evocando cenografia e o paladianismo do arco de triunfo do arcebispo de Siena, de 1715,¹⁶ é uma grande composição italiana, baseada no motivo de um arco alternando com aberturas menores, tornado famoso pelos livros de Serlio e Palladio, muito empregado na arquitectura do sul de Portugal nos séculos XVI e XVII. É de especial interesse por ser a última grandiosa expressão do tema no País e por ter sido executada precisamente no momento em que em Roma um desenho semelhante de Ferdinando Galilei ganhou o concurso para a nova fachada de S. João de Latrão. É de interesse também a ligação que tem com a ilha de Malta, pois ali existem duas igrejas que possuem alpendres com este motivo, ambos do começo do século XVIII, tendo

sido o de Santa Catarina de Itália, em Valeta, acrescentado em 1713. Era portanto uma novidade quando da permanência de Nasoni em Malta, que podia ter ficado na sua memória.¹⁷

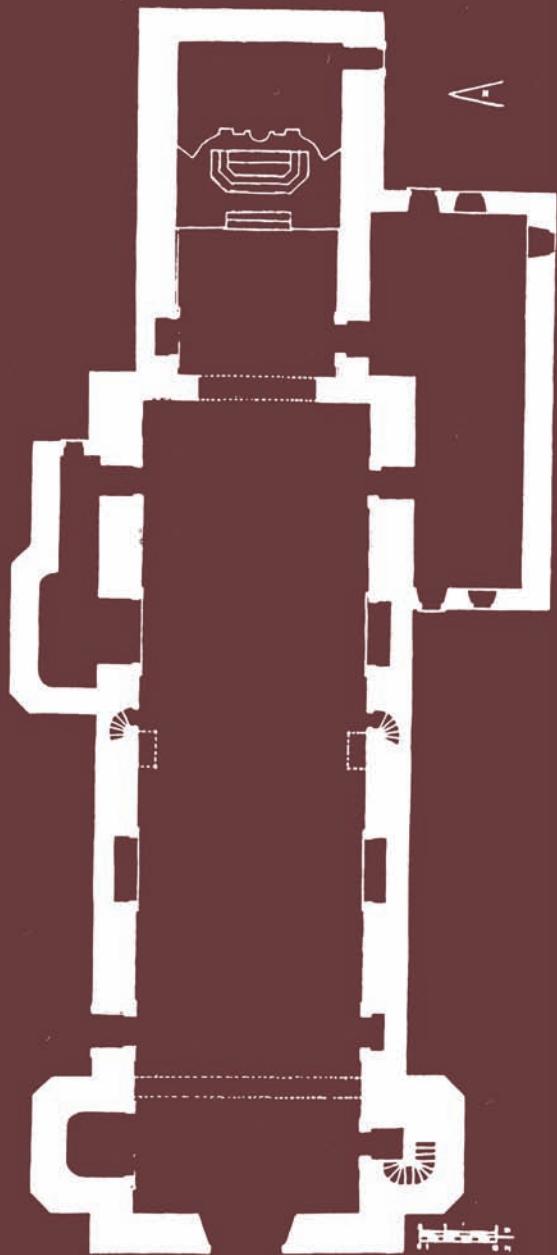
No que diz respeito às oito portas do claustro da Sé do Porto, como também na maioria das de Nasoni, elas são maneiristas, isto é, são focos de decoração e artifício, mas nunca focos dinâmicos e dramáticos como acontece na arquitectura barroca. Sobre as aberturas lineares expôs o arquitecto a plástica decorativa com, por exemplo, duplas volutas, jarras ou conchas finais. Ainda no que concerne à assimilação de motivos de decoração arquitectónica, há a referir o emprego do disco oval de forma convexa, aplicado, por exemplo, na Torre dos Clérigos, os frisos verticais, os florões e volutas folheadas, tudo da decoração típica dos palácios e igrejas maltesas.

No que refere ao desenho de plantas, Nasoni sofreu influências que resultaram, em conjunto com a tradição nacional - sobretudo nortenha -, num estilo único. Uma vez mais, Robert Smith nos elucida:

Não devemos olvidar certas composições que lhe vieram da velha arquitectura tradicional toscana, tais como as torres angulares das casas de campo [sistema aplicado na Casa do Dr. Domingos Barbosa] e aparte superior, de tronco recuado, da Torre dos Clérigos, que nos sugere os famosos Campanili de Siena e Florença.¹⁸

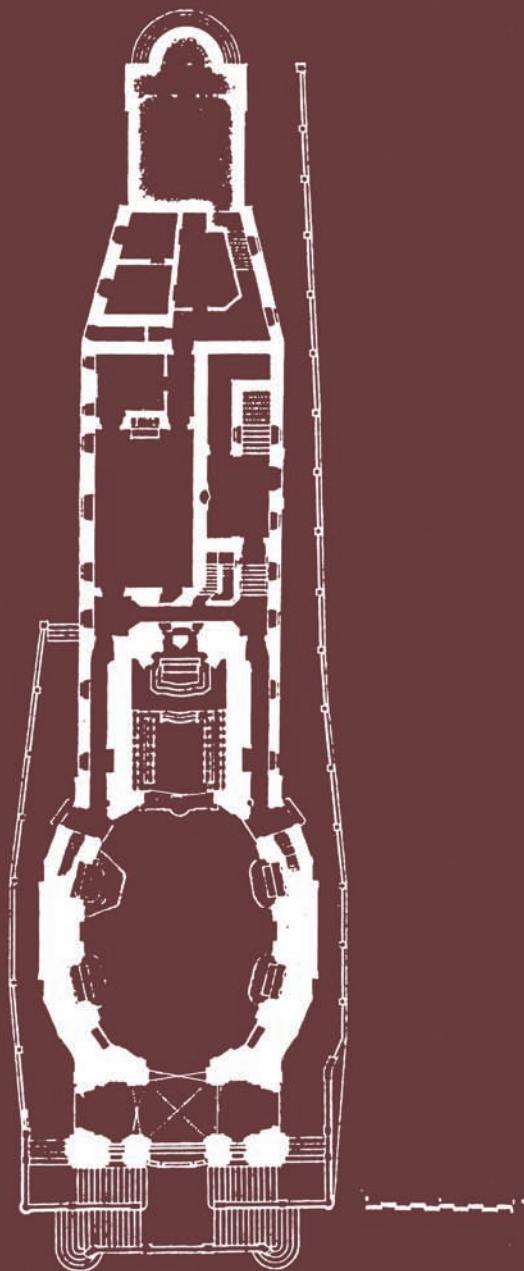
O Palácio de Barberini de Roma, edificado na década de 1630, da autoria de Bernini, constituiu um veículo de difusão de um novo tipo de edifício civil que se espalharia Europa fora e que com Nasoni iria ter os seus pontos altos no Solar de Mateus, de planta em U, e no Palácio do Freixo. Genericamente, deste tipo de casas consta uma passagem térrea abobadada e uma escadaria exterior de lanços (v. Plantas 1 e 5). A estes dois elementos, o nosso arquitecto, numa feliz simbiose, juntou nalgumas edificações a tradição portuguesa que remonta ao período medieval. a torre, que nos aparece, por exemplo, nas quintas do Chantre e de Ramalde.

Tirando a contribuição dada pelo século XVII, isto é, a planta em U, e as escadarias barrocas que apresentam por vezes um acentuado dinamismo - dois elementos utilizados por Nasoni -, a arquitectura civil mantém-se, neste século XVIII, conservadora. Há a referir um maior



VILA NOVA DE GAIA — Igreja de Santa Marinha

Planta 4



PORTO — Igreja dos Clérigos

Planta 6

emprego na decoração que se destaca sobretudo no “andar nobre”, visível, por exemplo, no Paço Episcopal. Diz-nos Carlos de Azevedo:

Dum processo de assimilação saiu a nossa arquitectura (civil) barroca, que, além de influenciada por artistas estrangeiros - que, por vezes, não foram tanto os introdutores dum novo estilo como os estimuladores do génio nacional português -, mergulha também as suas raízes no carácter do povo e em tradições autóctones.¹⁹

Ao gosto edílico nortenho, onde o granito e a cal branca imperam, soube Nasoni, tanto na arquitectura civil como na religiosa, juntar os seus ornatos e elementos estruturais, criando, como já foi referido, um estilo *sui-generis* com grande influência, sobretudo na obra de dois arquitectos: José de Figueiredo Seixas, seu contemporâneo, e o bracarense André Soares.

Para a Torre dos Clérigos, componente da igreja e do hospital, colocada à cabeceira destes edifícios, como era já uso nas igrejas minhotas, pretendeu Nasoni autonomia e independência - conseguida, em parte, pela situação geográfica que ocupa. Ainda que vinculada ao conjunto pelo alinhamento em perspectiva, a Torre é, por si só, um monumento autónomo bem representativo do ideário barroco, sobretudo da Península Ibérica, onde ela ocupa lugar de destaque (V. Planta 6). Refira-se, por exemplo, La Torre Nueva de Contini, em Saragoça, cujas analogias com a Torre de Nasoni são enormes.²⁰ Para que a ruptura entre os lados dos quadrados da Torre dos Clérigos não fosse tão abrupta, as diagonais são esquinas arredondas, um procedimento herdado de Borromini. A articulação com o canto seguinte realiza-se mediante as ditas esquinas côncavas, parecendo enormes colunas.

Em termos espaciais, Nasoni recebeu de Borromini a influência barroca mais importante e aquela que ao nosso estudo mais diz respeito: a planta elíptica, ensaiada na Igreja dos Clérigos.

3. análise arquitectónica do estilo barroco nasoniano, segundo os princípios expostos por bruno zévi em “saber ver a arquitectura”

É frequente nos manuais de história de arte ou na descrição de algum monumento estabelecer-se a confusão entre arquitectura ou espaço interior e ornamentação arquitectónica.

Nos trabalhos publicados sobre Nicolau Nasoni raramente esta distinção é feita. Vamos, pois, procurar descrever em separado o que é arquitectura e o que é ornamentação na obra arquitectónica de Nicolau Nasoni.

Foi a revolução cubista, operada ao longo do primeiro quartel do nosso século, que com a descoberta da quarta dimensão, onde o Homem é o protagonista. em grande parte definiu aquilo que hoje entendemos por arquitectura. Descobriu-se que o estudo de um edifício não se esgota na sua largura, comprimento e altura; para que o possamos entender temos que percorrer visualmente todo o seu espaço e analisá-lo sob um número de ângulos infinitos, percurso ao qual está inerente o factor tempo, isto é, a quarta dimensão, criada pela presença do Homem num espaço tridimensional. É, portanto, passando as paredes exteriores de edifício que nos assenhoreamos da sua arquitectura. Bruno Zévi elucida-nos a este respeito:

[...] as quatro fachadas de uma casa, de uma igreja, ou de um palácio. por mais belas que sejam. constituem apenas a caixa dentro da qual está contida a jóia arquitectónica. [...]. Em todos os edifícios o continente é a caixa mural, o conteúdo o espaço interior.

Frequentes vezes. um condiciona a outra (pensemos numa catedral gótica francesa. ou na maior parte dos edifícios autenticamente modernos), mas essa regra tem numerosas excepções no que diz respeito ao passado, particularmente na arquitectura barroca.²¹

São do mesmo arquitecto as palavras que se seguem:

Se podemos encontrar na arquitectura as contribuições das outras artes, é o espaço interior, o espaço que nos rodeia e nos inclui. que dá o lá na apreciação sobre um edifício, o que constitui o sim ou não de todas as sentenças estéticas sobre a arquitectura. Todo o resto é importante. ou melhor, pode sê-lo, mas é função da concepção espacial. Todas as vezes que, na história e na crítica, se perde de vista esta hierarquia de valores, gera-se a confusão e acentua-se a presente desorientação em matéria de arquitectura.²²

O espaço interior barroco foge às formas simétricas fechadas, recorrendo, entre outros tipos, à planta elíptica, “forma que melhor traduz os seus propósitos de envolvimento”²³, para expressar mobilidade, inquietação, sentido de unidade.

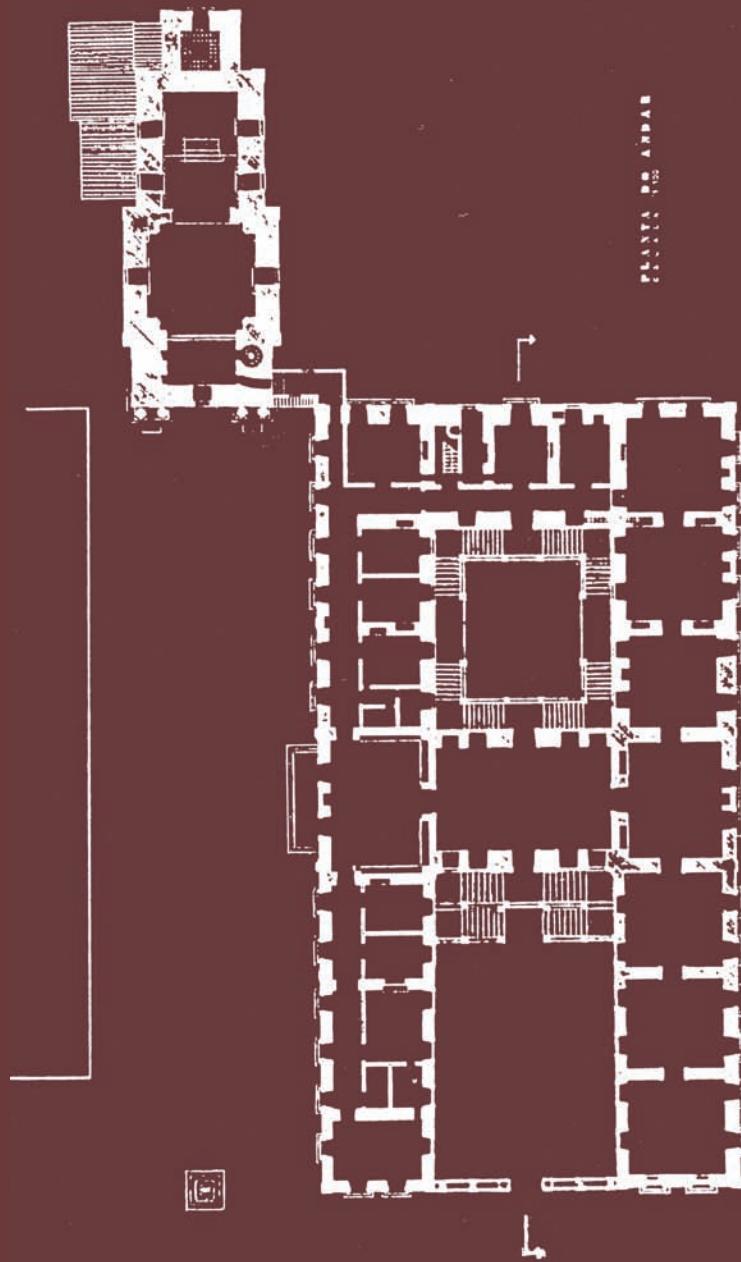
Como já foi referido no capítulo I, Francesco Borromini utilizou, como ninguém - admire-se, por exemplo, São Carlo alle Quattro Fontane -, este tipo de planta. No Porto, como já havia feito João Frederico Ludovice numa das salas do Convento de Mafra, Nasoni introduziu, ao traçar a Igreja dos Clérigos, a planta elíptica, prejudicada, no entanto, pelo alongamento rectangular da capela-mor e pela supressão do lanternim ou zimbório, que diminuiu a entrada de luz na igreja (v. planta 6).

Como fez notar o Dr. Xavier Coutinho²⁴, a Igreja dos Clérigos é um oval inscrito entre dois rectângulos: o da capela-mor, onde sobressai o altar, surgido por uma imposição da Irmandade, que exigia espaço suficiente para os clérigos ficarem sentados dentro do presbitério; e o grandioso rectângulo da fachada principal, que a quem o contempla de frente sugere tratar-se de uma igreja de planta convencional. Estes dois corpos contrastam vivamente com o sentido de unidade e envolvimento criado pela nave, cuja forma elíptica se repete na abóbada da igreja. A capela-mor está rodeada por dois corredores laterais que dão entrada na nave.

Apesar da actual inexistência do zimbório, a grande janela central da fachada e as janelas superiores das fachadas laterais criam efeitos notáveis de iluminação natural, que contrasta com a sombra criada pelo rectângulo da capela-mor.

“No panorama da obra de Nasoni destaca-se justamente a Igreja dos Clérigos, onde o domínio espacial resulta da planta e alçados e não de engenhosos artificios decorativos”.²⁵ Só aqui, tendo em conta somente a concepção de espaço interior do edifício, o poderemos considerar um arquitecto barroco. À excepção desta igreja, em todas as outras plantas que Nasoni fez para edifícios religiosos a concepção de espaço interior traduz-se num rectângulo pela adopção do tradicional “continente” ou “caixa mural” rectangular, mantendo-se as formas simetricamente fechadas características dos períodos arquitectónicos precedentes em Portugal (v. planta 4). Mas se este tipo de planta é bem ao gosto português, Nasoni viu-se também obrigado a adoptá-la pela resistência da matéria prima empregue: o granito.

“Não esqueçamos que o carácter que o granito deu ao barroco como já dera ao românico - explica a maneira um pouco inesperada, l como os monumentos neo-clássicos de Whitehead e Karr se harmonizam com a arte que os precedeu. Com eles o ambiente expressivo do



Solar de Matcus — Planta do andar

Porto não mudou.”²⁶ A arquitectura civil não foi excepção a esta regra. Contudo, apesar de todos os seus edifícios apresentarem uma configuração rectangular, Nasoni dotou-os de dois elementos espaciais tipicamente barrocos: o átrio ou sala ampla e a escadaria aberta de lanços. Esta planta, ensaiada pela primeira vez no Palácio de S. João Novo, foi novidade em Portugal (v. planta 8). A escadaria fechada nos ângulos das casas, onde apenas se abrangem visualmente as suas partes sucessivas à medida que a percorremos, foi aqui substituída por uma escadaria central aberta que conduz aos andares superiores e se divide em dois ou mais lanços. A fórmula, em que a sala ampla antecede sempre a escadaria, repete-se na Casa Museu Guerra Junqueiro, na Casa do Despacho da Ordem Terceira de S. Francisco e, com grandiosidade, no Paço Episcopal (v. plantas 2, 3 e 7).

Se Nicolau Nasoni passou por diversas fases ao longo da sua carreira - tendo sido um artista maneirista “in extremis”, barroco e, tardiamente, neogótico (Quintas de Ramalde e Bonjóia) -, em termos arquitectónicos, isto é, de definição de espaços interiores, apesar de se ver condicionado pelo gosto nacional, pela matéria prima e, por vezes, pelos escassos recursos financeiros, ele soube criar espaços tipicamente barrocos ao empregar a planta elíptica, as salas amplas, as escadarias de lanços e as grandes janelas.

4. conclusão: nicolau nasoni, arquitecto barroco?

A arquitectura nasoniana, de feição italianizante, está longe de causar o impacto emocional das edificações italianas deste período artístico, não só porque os elementos que a caracterizam não tendem a criar em cada edifício a homogeneidade típica do barroco, mas também porque a matéria prima usada, o granito, e a tradição arquitectónica portuguesa - onde domina a caixa simetricamente fechada, bem mais ao gosto da arquitectura renascentista - o impediu.

Não vemos nos riscos do toscano fachadas à maneira de Borromini ou de Guarino Guarini, onde as curvaturas se alternam em convexas e côncavas.²⁷ A espacialidade dos edifícios de Nicolau Nasoni, exceptuando o caso já analisado da Igreja dos Clérigos, não é ortodoxamente barroca. Então, porquê designar ou incluir a maior parte das suas obras no estilo barroco? Porque nelas encontramos elementos característicos da arquitectura barroca.

Tal como Bernini fez para Sant'Andrea, no Quirinal, em Roma, também Nasoni utilizou a dupla coluna na entrada principal da Igreja dos Clérigos. À semelhança do mesmo mestre italiano, empregou nas suas escadarias, por exemplo na da Galilé da Sé do Porto, balaustradas idênticas às do Palácio Barberini, em Roma.

Ao gosto barroco, como fez Borromini, por exemplo, no Oratório dos Filippini, em Roma, utilizou na Igreja dos Clérigos o frontão quebrado (como que cortado e continuado mais acima). O uso de pesadas cornijas repartidas na Galilé da Sé do Porto, no Solar de Mateus e na Igreja do Bom Jesus de Bouças, é característico da arquitectura barroca, nomeadamente da borrominesca.

Às janelas e portas rectangulares, Nasoni, à maneira barroca, encimou-as de aberturas ovais (por exemplo, na Igreja dos Clérigos ou no Palácio de S. João Novo). Frequentemente usou o arco abatido (por exemplo, nas salas de entrada do Palácio de S. João Novo e no Paço Episcopal).

Por se tratar de uma conclusão, e atendendo às relações que o nosso artista tem com o estilo barroco, cabe aqui uma breve reflexão sobre a importância exercida pelo Concílio de Trento na determinação arquitectónica dos edifícios, nomeadamente nos de Nasoni.

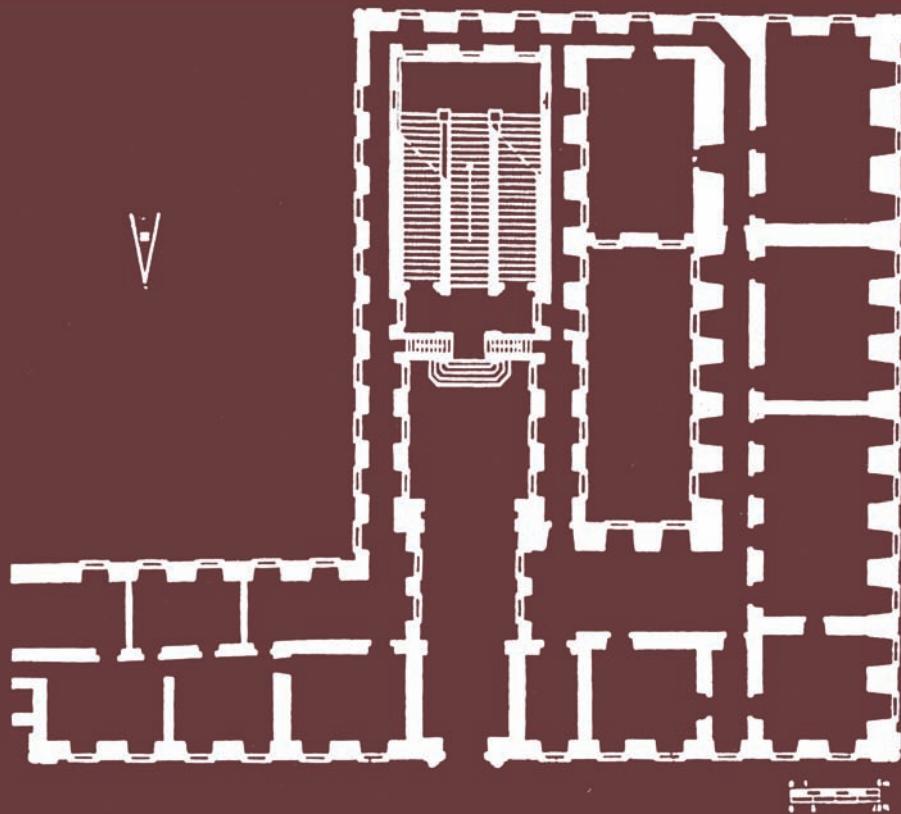
Por volta de 1572, S. Carlos Borromeu começou a aplicar a doutrina do decreto tridentino, exigindo dos representantes eclesiásticos e dos arquitectos o cumprimento dos requisitos estabelecidos pelo Concílio. Portugal prontamente acatou os novos preceitos do catolicismo, vindo eles, certamente, a influenciar a construção das edificações religiosas.

Ordenava a nova doutrina que as igrejas fossem construídas de modo a dominarem em pequena altura o sítio da sua implantação. Terá a construção da Igreja dos Clérigos, situada num alto, algo a ver com esta ordenação? Pensamos que sim.

Mandava a doutrina que as fachadas fossem decoradas de imagens, com ordenamentos sérios e decentes. Ou por imposição da Irmandade dos Clérigos, o que é mais provável, ou por vontade do arquitecto, na fachada superior da Igreja dos Clérigos, ricamente decorada, são visíveis os tais santos colocados sobre nichos: as estátuas de S. Pedro e de S. Filipe Néri, próximas da tríplice coroa papal e da cruz de três braços.

Finalizando este modesto contributo para o estudo da arquitectura de Nicolau Nasoni, consideramos, em consonância com a opinião de muitos estudiosos citados no índice bibliográfico, que a maior parte dos seus edifícios - religiosos e civis - se enquadram no estilo barroco, período artístico em que é estreita a harmonia entre a arquitectura, a pintura e a escultura, acima de tudo por estarem carregados de ornamentação escultórica. Pela sua exuberância decorativa destacam-se, na arquitectura \. religiosa, as igrejas dos Clérigos e da Misericórdia, e, na arquitectura civil, \., fachada do Solar de Mateus e o Palácio do Freixo.

Nos seus edifícios, Nasoni combina as linhas rectas com as semicirculares. Nas paredes das fachadas são visíveis em repetição uma série de motivos ornamentais e simbólicos: grinaldas, festões pendurados, volutas, jarrões, fogaréus, pináculos, etc. Em suma, a sua arquitectura está tinta de ornamentação. Nela denota-se a visão frontal e a tendência para o desenvolvimento escultórico de um único plano, a fachada, o que difere enormemente da obra dos arquitectos estrangeiros classicamente barrocos, onde a homogeneidade arquitectónica é bem visível (por exemplo, na Igreja de S. Lourenço, em Turim, de Guarino Guarini, o efeito contrastante entre as partes iluminadas e as partes quase na escuridão sente-se em todo o espaço. A cúpula não é um elemento arquitectónico à margem do resto da construção). Neste aspecto, Nicolau Nasoni não criou nos seus edifícios religiosos, tal como os arquitectos nacionais, o sentido de espacialidade envolvente, em que cada uma das partes do edifício se integra no todo. Ao entrarmos numa igreja da sua autoria, talvez pela sua disposição quadrangular, imediatamente nos fixamos sobre o altar-mor, onde domina o retábulo de talha dourada. Revelou-se um seguidor da planta arquitectónica ao gosto português, destacando-se, no entanto, de qualquer outro arquitecto nacional deste período pela cenografia barroca que empregou em quase todas as suas obras. Na criação de efeitos teatrais, ao saber traduzir do papel para o granito expressões típicas de um período que requereu a espectacularidade, ele foi verdadeiramente, mais do que qualquer arquitecto nacional ou estrangeiro, um artista barroco.



PORTO — Paço Episcopal — Planta do rés-do-chão

Planta 7

¹ Jean Starovinski, *L'invention de la liberté (1700-1789)*, Genève, Éditions D'Art Albert Skira, 1964, p. 17 Trad.. "A contra-reforma, incapaz de se afirmar com a simples presença divina, recorre sistematicamente aos prestígios da representação."

² Martin Wackernagel, *Renascimento e Barroco*, Lisboa, Editorial Verbo, 1969, pp. 144-147.

³ John Shearman, *O Maneirismo*, São Paulo, Editora Cultix, 1978, p. 22

⁴ H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'Histoire de l'art*, Paris, s/e, 1952

⁵ Flavio Conti, *Como reconhecer a arte barroca*, Lisboa, Edições 70, 1986, p. 4

⁶ *Ibidem*

⁷ Bruno Zévi, *A linguagem da arquitectura moderna*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984, pp. 204 e 210

⁸ Eugénio D'Ors, *Ou Baroque*, Paris, s./e., 1966

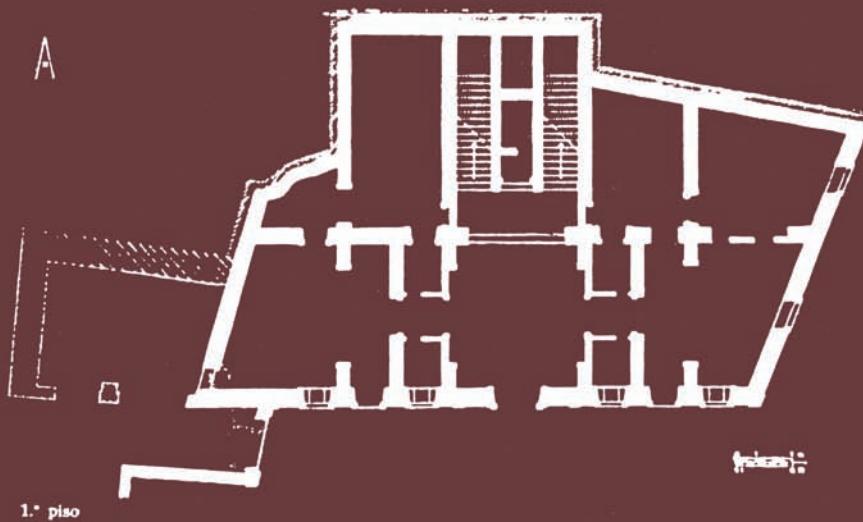
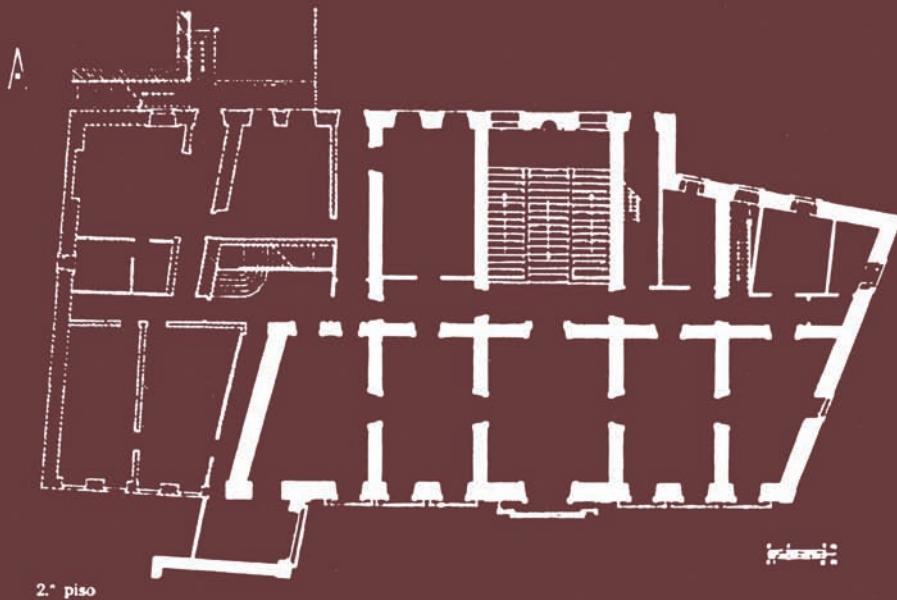
⁹ A construção da igreja da Divina Providência foi realizada em três meses, no ano de 1653, vindo a ser destruída em 1689, por ameaçar ruína, ser pequena e irregular.

¹⁰ José Fernandes Pereira, "Resistências e aceitação do espaço barroco a arquitectura religiosa e civil", in *História de Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, vol. 8, p. 50.

¹¹ Jean Starovinski, *op cit*, p. 13. Trad "A história da arquitectura, no século XVIII, é resultante de uma dupla impulsão: a evolução da linguagem arquitectural, depois a vontade dos monarcas (e das gentes endinheiradas - nobres e plebeus - que os imitam com menores posses) A vida das formas é aqui inseparável da história das intenções formuladas pelos patronos; e essas intenções, esses gostos, em seu proveito, não se separam do contexto social, político e psíquico da época."

¹² V António Cruz, *Uma cidade em evolução (o Porto nos primórdios de Setecentos)*, Porto, Faculdade de Letras, 1974

¹³ Ettore Romagnoli escreveu uma biografia cronológica di bell'artista senensi dai século XII a tutto il XVIII, divisa in XII volumi!, datada de 1835, que se encontra manuscrita na biblioteca municipal de Siena.



PORTO — Palácio de S. João Novo

- ¹⁴ Robert Chester Smith, Nicolau Nasoni - Arquitecto do Porto, Lisboa, Livros Horizonte, 1966, p 179
- ¹⁵ John Shearman, O Maneirismo, São Paulo, Editora Cultix, 1978, p 190
- ¹⁶ Nasoni fez os ornatos do percurso e um arco triunfal para uma procissão
- ¹⁷ Robert Chester Smith, op cit, p 70 sg
- ¹⁸ Idem, p 56
- ¹⁹ Carlos de Azevedo, Solares Portugueses, Lisboa, Livros Horizonte, 1969, p 66
- ²⁰ Cf Alfonso Rodriguez Cebaballos, La Torre Nueva, de G B Contini, en Zaragoza, y la Torre de São Pedro dos Clérigos, N. Nasoni, en Oporto, Braga, separata da revista Bracara Augusta, vol XXVII, fasc 63, 1974.
- ²¹ Bruno Zévi, Saber ver a Arquitectura, Lisboa, Editora Arcádia, 1966, pp 23-24
- ²² Idem, p 37.
- ²³ José Fernandes Pereira, Arquitectura barroca em Portugal, Lisboa, Livraria Bertrand, Biblioteca Breve, vol 103, 1986, p. 108.
- ²⁴ Bernardo Xavier Coutinho, A Igreja e a Irmandade dos Clérigos, in Documentos e memórias para a história do Porto, Porto, n. 36, 1965, p 87.
- ²⁵ José Fernandes Pereira, op. cit., p. 108.
- ²⁶ Reinaldo dos Santos, O Porto barroco, separata do vol. XXI dos Documentos e memórias para a história do Porto, Porto, 1952, p. 10.
- ²⁷ Da autoria deste arquitecto analisem-se as plantas e fotografias dos edifícios citados no capítulo I e faça-se uma comparação com a arquitectura de Nicolau Nasoni.

um novo rumo para o
planeamento
miguel branco-teixeira

Num momento em que Portugal necessita de ser capaz de gerir melhor os recursos disponíveis, a descentralização constitui um factor decisivo para atingir melhores e mais eficientes níveis de satisfação das necessidades colectivas. Agora, certamente, num quadro mais exigente, que não assenta exclusivamente numa perspectiva de crescimento económico, mas fundamentalmente do desenvolvimento sustentável.

O desenvolvimento do País depende, inexoravelmente, e cada vez mais, do desenvolvimento estratégico das suas regiões, as quais têm que, simultaneamente, responder a solicitações internas e externas, num território progressivamente global.

O robustecimento da estrutura do planeamento e desenvolvimento do território está, em grande medida, na criação e implementação de políticas de qualificação das cidades. Com efeito, reconhece-se hoje que as políticas de desenvolvimento regional são, em boa parte, políticas urbanas, pelo que colocar esta dimensão na agenda política deve ser, desde já, uma prioridade.

Neste sentido, importa não só promover e aperfeiçoar as actividades tradicionais de cada região, mas também desenvolver e modernizar as actividades terciárias superiores.

Paralelamente, é necessário potenciar as condições que permitam o florescimento daquilo que pode ser considerado como o “sector quaternário da actividade económica”, ou seja, entre outras, a investigação, a inovação científica e tecnológica, e as funções de direcção e comando (Graham e Marvin, 2001). Só assim poderemos estar perante um processo de desenvolvimento auto-sustentado.

A sustentabilidade é, também, actualmente razão de ser para um escrutínio credível das decisões políticas implicando mais concertação entre as partes interessadas e maior transparência no debate público.

Na realidade, os factos têm vindo a confirmar a necessidade da legitimação social das intervenções espaciais, e a sua importância e acuidade na actividade do planeamento. Procura-se, desta forma, que o desafio que constitui a legitimação social do planeamento confira aos cidadãos direitos, mas também deveres, responsabilizando-os pelas suas opções estratégicas, bem como pela sua concretização e gestão.

Assim, surge como princípio essencial valorizar particularmente a função que o planeamento deve ter enquanto acção comunicativa de articulação e orientação, permitindo a resolução de alguns dos atritos latentes (Healey et al (ed.), 1995).

Sustenta-se que para o sucesso desta estratégia política devem participar conjuntamente três intervenientes, comunidade, empresários e instituições, conciliando o melhor possível os seus objectivos de forma a se obterem os efeitos pretendidos.

Um passo importante no sentido da sustentabilidade antes referida representa a descentralização e a desconcentração de competências, recursos e meios (Ascher, 1995), e foi dado através da decisão do actual Governo de colocar em Aveiro, o Gabinete de Estudos e Planeamento (GEP), órgão recentemente criado com competências vastas previstas na lei.

Este gabinete constitui o serviço de apoio do Ministério das Cidades, Ordenamento do Território e Ambiente (MCOTA) em matéria de desenvolvimento regional, planeamento e programação nos domínios das políticas da cidade, ordenamento do território e ambiente, cabendo-lhe designadamente colaborar, em articulação com as novas Comissões de Coordenação e Desenvolvimento Regional (CCDR's), na concepção, acompanhamento e avaliação dos planos nacionais e regionais de desenvolvimento.

Em termos práticos, são competências do GEP (que decorrem do Decreto-Lei n.97/2003 de 7 de Maio):

- a) Apoiar o MCOTA na concepção, acompanhamento e avaliação das medidas de política de desenvolvimento regional, de cidades, de ordenamento do território e de ambiente;
- b) Colaborar, em articulação com as comissões de coordenação e desenvolvimento regional e demais organismos do MCOTA, na concepção, acompanhamento e avaliação dos planos nacionais e regionais de desenvolvimento;
- c) Analisar prospectivamente, acompanhar e avaliar o impacte das medidas, dos planos e dos programas em matéria de políticas de desenvolvimento regional, cidades, ordenamento do território e ambiente;

- d) Assegurar a recolha, tratamento e análise da informação estatística relativa ao ordenamento do território, ambiente e recursos naturais e elaborar os relatórios sobre o estado do ambiente e do ordenamento do território;
- e) Preparar, em articulação com as comissões de coordenação e desenvolvimento regional e demais organismos do MCOTA, o plano anual de actividades, programas anuais e plurianuais do MCOTA, as Grandes Opções do Plano, bem como os respectivos relatórios de actividades;
- f) Apoiar tecnicamente a concepção de iniciativas legislativas no âmbito das atribuições a cargo do MCOTA;
- g) Manter um sistema de acompanhamento permanente da execução material e financeira dos programas e projectos de investimento dos serviços e entidades tutelados pelo MCOTA;
- h) Coordenar e acompanhar a preparação de programas e projectos dos serviços e entidades tutelados pelo MCOTA passíveis de financiamento externo ou por fundos comunitários;
- i) Promover os estudos económicos necessários à definição de instrumentos de política de desenvolvimento regional, cidades, ordenamento do território e ambiente, bem como proceder à avaliação dos impactes da sua aplicação;
- j) Desenvolver indicadores e estabelecer os planos para a sua produção em matéria de desenvolvimento regional, cidades, ordenamento do território e ambiente;
- k) Assegurar, em colaboração com as entidades competentes, o acompanhamento das questões relacionadas com o desenvolvimento regional, cidades, ordenamento do território e ambiente, aos níveis nacional e internacional.

Atendendo aos objectivos que consubstanciam a implementação do GER, podem estar criadas as condições para uma nova fase no estudo, na prospectiva e na intervenção territorial em Portugal.



Neste sentido, abrem-se às Universidades e aos Centros de Investigação em Planeamento, Urbanismo e Arquitectura novas oportunidades para participar e apoiar o processo de desenvolvimento do território nacional.

Saibam estas entidades, e entre elas a Universidade Fernando Pessoa, trazer para o âmbito público os trabalhos de investigação que têm produzido internamente.

Este é um grande desafio mas, também, uma enorme oportunidade.

bibliografia

Ascher, François (1995) - "Metapolis: Acerca do futuro da cidade", Celta (1998), Oeiras.

Decreto-Lei n.97/2003 de 7 de Maio.

Graham, S. e Marvin, S. (2001) - Splintering Urbanism, Routledge, London.

Healey et al (ed.) (1995) - Managing Cities: The New Urban Context, Wiley, Chichester.

urbanismo regulado
em portugal medieval:
a materialização de uma
estratégia regulamentada
entre o poder régio
e o poder municipal
marta marques de aguiar

Artigo reformulado a partir de uma comunicação apresentada em Berlim
2000 (publicada em actas): Fifth International Conference on Urban History,
Berlin (30.08. - 02.09.2000). Title: King and City in Medieval Portugal:
Regulated Urbanism, Representation of a Structured Policy

a política urbana régia para o entre minho e lima medieval

Ao longo da idade média desenvolveu-se em Portugal uma inovadora, e talvez até percursora, política urbana. Protagonizada pelo poder régio, esta política fundamentou-se na *regulamentação* dos poderes (políticos, administrativos, jurídicos e militares) entre o rei e os municípios e teve como principal instrumento a concessão de cartas de foral. Com raízes nas acções povoadoras promovidas pelos reis cristãos na península ibérica desde os primeiros momentos da reconquista, esta estratégia culminou nos reinados de D. Afonso III e de D. Dinis (1248 - 1325)¹.

Esta política urbana régia promoveu a regulamentação da autonomia municipal, aliou-se com o poder municipal², e teve como expressão mais relevante a construção de vilas *tendencialmente regulares*³.

As vilas de Viana e de Caminha, localizadas na foz dos rios Minho e Lima no noroeste de Portugal, integram-se neste momento nodal da história urbana portuguesa⁴. Em 1258 e em 1284 D. Afonso III e D. Dinis concedem as respectivas cartas de foral. O poder régio e os governos municipais desenvolveram a construção destas duas vilas fortificadas de estrutura tendencialmente regular. A *praxis* desenvolvida e os *espaços* construídos são representativos de uma política urbana fundamentada no intervencionismo régio articulado com o poder municipal.

Em meados de duzentos a região do Entre Minho e Lima era um território cujo forte povoamento se encontrava pulverizado entre as inúmeras serras e linhas de água que recortam o território. Estes pequenos aglomerados eram polarizados pelas diferentes estruturas senhoriais e clericais que dominavam a região e constituíam-se em torno de castelos, mosteiros, sedes diocesanas e paroquiais. Esta era, portanto, uma região em que o domínio régio se encontrava particularmente fragilizado⁵ e em que escasseavam os aglomerados urbanos⁶.

A vila urbana era um espaço de *excepção*. Neste território eminentemente feudal, em contraponto ao sul concelhio⁷, os aglomerados urbanos representavam espaços de

dependência régia e, conseqüentemente, de *autonomia* relativamente aos poderes dominantes. De facto os vilãos (os habitantes da vila) acediam ao seu próprio governo através do *concelho* cujo espaço de actuação era definido pelo monarca⁸. É também na vila que, à medida que os castelos perdem o seu papel estruturador do território⁹, se concentram progressivamente as estruturas do poder político, jurídico e eclesiástico¹⁰.

A vila era sempre um espaço fortificado¹¹. Especialmente, a muralha, o castelo e as torres destacavam-se no perfil da paisagem¹² e indicavam a existência de um interior e de um exterior¹³. Destacava-se também pelas suas potencialidades defensivas pois albergava o conjunto da população vilã e era, geralmente, uma obra defensiva dotada das mais recentes inovações tecnológicas¹⁴. De facto, a construção de cercas foi um fenómeno paralelo à introdução do princípio da defesa activa nas fortificações. A importância comercial das vilas exigia a escolha de lugares acessíveis, que obrigavam à implementação das tecnologias mais eficazes¹⁵.

De facto, as vilas urbanas representavam nesta região predominantemente feudal e rural, espaços de emergência mercantil¹⁶ e, na faixa costeira, de renascimento das actividades marítimas¹⁷. A vila régia era portanto um espaço de excepção e de fascínio¹⁸ para as populações do entre Minho e Lima medieval.

Para D. Afonso III e D. Dinis as vilas seriam um instrumento de domínio do território particularmente vantajoso. De facto, o domínio do território através do desenvolvimento dos aglomerados urbanos era um processo testado pela monarquia portuguesa ao longo da reconquista que se revelara eficaz. Definida a fronteira sul em 1248 encontravam-se reunidas as condições para a implementação sistemática desta política de centralização e de domínio régio do território. De facto, com o fim da ameaça islâmica, a monarquia ganha independência relativamente aos nobres e ao clero. Além desta herança, a longa estadia de D. Afonso na Borgonha (e o provável conhecimento dos processos de construção das bastides¹⁹), o contacto com a civilização urbana almohada²⁰, além das fundações promovidas nos vizinhos reinos de Castela e Leão, seriam testemunhos por demais evidentes das vantagens das estruturas urbanas a nível de povoamento, domínio militar, incremento económico e de melhoria do sistema fiscal.

O instrumento privilegiado da política de reorganização e domínio do território promovida por D. Afonso III e por D. Dinis foi portanto a fundação e desenvolvimento de aglomerados urbanos ²¹ e é indissociável da centralização e renovação do sistema defensivo ²². A conjugação destes dois processos culminou no amplo movimento de construção de cercas góticas ²³.

A monarquia desenvolveu uma política de urbanização dotada de conjunto de instrumentos de regulamentação de poderes – cartas de foral, cartas de feira, etc. –, de uma classe de funcionários régios (“juizes de fora”, “meirinhos” e “corregedores”) e concelhios (vereadores ou “homens bons”) e de uma instância para a articulação com o poder concelhio, as *cortes*. Os instrumentos privilegiados desta política eram as cartas de foral e de aforamento (um contrato elaborado pelo monarca que regulamentava a distribuição dos poderes entre ele mesmo e os povoadores de um núcleo urbano existente ou a criar de novo). Através destes contratos, o poder régio aumentava as suas rendas ²⁴, optimizava a sua cobrança, fidelizava as populações e promovia a atracção de novos povoadores.

Conclui-se portanto que em meados do século XIII o entre Minho e Lima reunia as condições necessárias para desenvolver uma política de articulação entre os interesses da coroa de domínio territorial, de centralização e incremento económico, e as aspirações locais a uma autonomia municipal e a uma protecção régia ²⁵.

a fundação e a construção das vilas de viana e de caminha: a representação dos poderes régio e municipal.

a política régia urbana: conceito, objectivos e programa

A representação do poder nas estruturas urbanas é indissociável dos conceitos, objectivos e programas subjacentes, representativos dos interesses dos dois agentes de fundação – rei e município.

O conceito de vila urbana consistia, especialmente, num aglomerado densamente ocupado delimitado por uma fortificação – a cerca – indissociável do um espaço agrícola e

florestal envolvente – o termo²⁶. O núcleo muralhado albergava as sedes do poder religioso – a igreja –, político e jurídico – paços do concelho – e anexava, junto às suas portas, o espaço para as trocas comerciais – a feira²⁷.

Fundamentados neste conceito de vila urbana D. Afonso III e D. Dinis desenvolveram estratégias urbanas regionais de urbanização adequadas às especificidades locais.

Ao longo da raia noroeste – da foz do rio Lima até ao limite português do rio Minho – estes monarcas promoveram o desenvolvimento de uma rede urbana constituída por seis vilas através da concessão de cartas de foral²⁸ e de outros incentivos. O principal objectivo deste processo era o reforço do domínio régio do território e, em particular, das zonas de fronteira. Através da outorga de cartas de foral às seis vilas, D. Afonso III e D. Dinis fidelizaram os seus habitantes granjeando pólos de domínio régio num território eminentemente feudal e senhorial. Para fortalecer a fronteira os monarcas concederam incentivos à fixação de povoadores através de cartas de feira e de foral. Através destas concessões o monarca regulamentava as principais obrigações estratégico-militares²⁹ da rede de vilas régias de fronteira. A construção desta rede urbana revela claramente uma estratégia com objectivos precisos ao nível da implantação e da articulação entre os aglomerados e com um programa concreto ao nível da área e do número de povoadores. Viana, Caminha, Valença, Melgaço e Monção definiam uma sequência de aglomerados distantes entre si entre 12 a 24Km. Destas seis vilas Afonso III e D. Dinis fundam de novo, reenquadrando as infra-estruturas e as populações preexistentes, os aglomerados mais próximos da costa (Viana e Caminha na foz dos rios e Cerveira 12Km a montante). As outras três haviam sido promovidas pelos primeiros monarcas da dinastia borgonhesa como aglomerados de defesa da fronteira em contraponto aos aglomerados da vizinha Galiza. Melgaço havia recebido foral em 1138 e implantava-se entre a cota 180 e 190, enquanto que Valença e Monção (então Contrasta), com forais datados de 1217 e 1261, localizavam-se mais próximos do rio, abaixo da cota 50³⁰.

Afonso III e D. Dinis incentivam o crescimento destas vilas estrategicamente implantadas através de novas concessões foralengas e o fomento de feiras locais. Relativamente a Contrasta, implantada em oposição a Tui e bem articulada com o rio, D. Afonso III

revela um empenhamento significativo particularmente evidente na mudança do nome para Monção.

O núcleo medieval das vilas de Viana, Caminha, Valença, Monção e Melgaço tinham uma área que oscilava entre os 2,3 e os 2,5 hectares. Já Vila Nova (de Cerveira), fundada em 1321 adaptando uma fortaleza roqueira, não teria mais do que 1,2 hectares. D. Afonso III e D. Dinis desenvolveram esta rede de núcleos urbanos segundo uma estratégia ao nível da área e do número de povoadores. De facto, D. Afonso III prevê 350 moradores para Melgaço e D. Dinis determina a fundação de Vila Nova com 100 povoadores. Uma aproximação ao loteamento destes núcleos medievais indica um número médio de 280 / 300 lotes com cerca de 4 a 6 metros de frente para uma área de 2,5 hectares, sugerindo assim uma estratégia concertada entre área, n.º de povoadores e tipo de ocupação.

D. Afonso III e D. Dinis promoveram portanto uma rede urbana com características constantes fundamentadas no reenquadramento das potencialidades locais e na sistematização de uma *praxis* testada desde os primeiros monarcas borgonheses. Particularmente inovadora foi a fundação de aglomerados próximo da orla costeira a uma cota baixa. Ao nível do tipo de ocupação (dimensão, número de povoadores e estrutura) D. Afonso III e D. Dinis sistematizaram uma *praxis* anteriormente testada enquadrando-a numa política nacional e numa estratégia urbana regional.

objectivos e programa específicos da fundação de viana e de caminha

O povoamento das novas vilas de Viana e de Caminha era um objectivo fundamental da política de domínio territorial do monarca. As cartas de foral concedidas a Viana e a Caminha, respectivamente em 1258 e em 1284, dirigem-se explicitamente aos povoadores presentes assim como aos futuros³¹. Para a atracção de novos moradores o monarca concedia privilégios e implementava medidas de incremento económico. A acção de povoamento das novas vilas foi, antes de mais, uma intervenção régia de reenquadramento e fomento da economia local.

O objectivo das duas vilas é claramente explicitado nas respectivas cartas de foral. Viana e Caminha tinham para os monarcas uma inquestionável importância na estratégia

militar e económica da região. De facto, se o corpo central destes textos corresponde ao foral de Salamanca que se caracteriza por incluir diversas cláusulas relativas ao carácter militar, a ambos textos foram acrescentadas cláusulas específicas relativas ao incremento das actividades marítimo-comerciais em emergência nos aglomerados pré existentes³².

Em Viana, o monarca isenta o concelho do pagamento das rendas “da terra de S. Martinho”, à excepção da dízima de portagem das mercadorias entradas pela foz do rio, em troca de 1100 maravedis velhos anuais³³. Em Caminha o monarca reserva igualmente para si a “dízima de todas as coisas que entrarem pela foz do rio Minho” além de metade do peixe³⁴.

O empenhamento régio no desenvolvimento comercial de Viana e de Caminha confirma-se com a concessão de cartas de feira, respectivamente, em 1286 e em 1291³⁵. A viabilidade económica dependia também, e sobretudo, de seu sustento agrícola e do recurso às imprescindíveis fontes de madeira (as florestas). Neste sentido, o monarca não só define os limites da área dos termos nas cartas de foral como desenvolve acções para o seu alargamento. Em Caminha, o complexo processo de compra, venda, permuta e expropriação de terrenos para constituir o termo foi protagonizado por um funcionário régio com o apoio de um morador local. Em Viana a documentação revela que este processo foi iniciado antes da concessão foralenga prolongando-se até 1269³⁶. O processo de demarcação era protagonizado pelo rei mas articulado com o emergente município.

Conclui-se assim que o programa das novas vilas de Viana e de Caminha era eminentemente político. Consistia na regulamentação dos direitos e dos deveres do monarca e do município através do fomento de aglomerados dimensionados de modo a garantir o povoamento, a eficácia militar e o incremento económico. Este *programa de fundação* revela um evidente protagonismo da coroa em articulação com o embrionário municipalismo.

a fundação de viana e de caminha: a materialização de uma política urbana - o sítio, a fortificação e a igreja.

As fundações de Viana e de Caminha revelam uma estratégia política régia e a existência de um programa urbano. Este intervencionismo régio era coordenado com o emergente poder



a construção de caminha medieval

municipal e foi implementado segundo uma *praxis* e conceitos espaciais concretos: a escolha do sítio, a articulação com as pré existências, a execução dos elementos prioritários - de fundação - e a relação entre a muralha, os equipamentos e os arruamentos.

o sítio

O elemento de referência da nova vila de Viana terá sido o *penedo*, um afloramento granítico localizado 150 metros a poente da pré existente igreja de S. Salvador do Átrio³⁷. O novo sítio localizava-se, portanto, mais próximo da foz do rio Lima, abrangendo certamente o cais do anteriormente denominado lugar de Átrio. O novo centro estaria articulado com a capela de S. Salvador através do caminho que se prolongava para poente até á Igreja da Meadela e para nascente até à estrada de Ponte de Lima.

Para a vila de Caminha foi escolhido um istmo triangular delimitado a norte, nascente e sudoeste pelos rios Coura e Minho. Uma localização arrojada pois a diminuição da pirataria e a consequente ocupação costeira eram ainda processos recentes. (O acesso terrestre fazia-se ainda reduzidamente pela estrada paralela à costa que seguia até Viana. Mais utilizada era certamente o caminho que subia para sudeste até ao antigo povoado de Caminha, junto à igreja de Vilarelho.)

A ocupação (pioneira) de espaços expostos às vias marítimas e particularmente marcantes na paisagem revela não só a determinação da intervenção dos monarcas, mas também a vontade de as dotar de um *novo significado* imbuído de modernidade. Mas os novos sítios eram também espaços articulados com a realidade pré existente e sobretudo, com os *elementos agregadores* das populações: a rede viária e fluvial e as igrejas paroquiais³⁸.

a fortificação

A cerca de Viana foi quase totalmente demolida mas o seu traçado³⁹ persiste na forma e no cadastro do núcleo medieval. Dada a ausência documental coeva relativa ao processo de construção⁴⁰ e à configuração medieval, a reconstituição da cerca tem como ponto de partida a estratégia de D. Afonso III na fundação da vila nova. Os dois documentos mais relevantes

da fundação da nova vila medieval – a carta de foral de 1258/1262 e a carta ao povoador de 1265⁴¹ – não referem estruturas ou obrigações militares⁴². Dado que a construção de uma construção militar era indissociável do acto de fazer vila, esta omissão revela sobretudo que a localização da vila realenga não era militarmente muito exposta. Certo é o arrastamento do processo de construção (que se encontrava ainda em finalização em 1374)⁴³. As obras então em curso revelam a existência de um muro, em que se destacava uma torre junto à praça e ao curral. O sítio escolhido, o “lugar de Átrio junto à foz do Lima”⁴⁴, aonde se encontra o núcleo ovalado medieval, constituía uma área relativamente plana em que se destacava um penedo. Este afloramento granítico implantava-se a cerca de 200 metros a poente da antiga igreja paroquial de S. Salvador de Átrio, ou seja, mais próximo da barra. A estratégia de D. Afonso III de criar uma vila nova régia teve portanto como instrumento primordial o deslocamento do “centro” agregador das populações. O penedo além de ser adaptado em elemento fundacional e novo centro, também representava em si mesmo uma estrutura defensiva. A evolução urbana da vila confirma a importância agregadora do Penedo.

Dada a ausência documental relativa ao processo de construção e mesmo ao tipo de estruturas militares existentes nos séculos XIV e XV, procura-se a reconstituição da cerca que envolvia a vila tal com é referida no numeramento de 1527⁴⁵ e subentendida em diversos documentos quatrocentistas⁴⁶.

A perspectiva de Viana a partir do Monte de Santa Luzia evidencia o núcleo medieval com um perímetro ovalado perfeitamente identificável. A muralha, apesar de praticamente inexistente, encontra-se portanto marcada no tecido urbano. Limites cadastrais, estrutura de alguns lotes edificados e a estrutura viária são os elementos que permitem supor o seu traçado. A muralha vianense tinha 2 a 2,5 metros de espessura e definia um perímetro ovalado que abrangia uma área de 2,5 ha. Na centúria de trezentos os elementos de maior destaque eram o penedo e a torre além das quatro portas que articulavam os dois eixos N/S e E/O.

Entre o penedo e a cerca oval temos um hiato de 200 anos. A meio deste período temos no entanto a referência de 1374 que pressupõe a existência de uma cerca senão acabada pelo menos estruturada. O período entre 1258-1262 e 1374 é razoável para construção de uma cerca

militarmente pouco urgente e que poderá ter tido alterações de traçado, conforme indicado por Ferreira de Almeida.

Conclui-se assim que se a construção da totalidade da muralha não terá sido portanto uma prioridade régia nem municipal, certamente determinada pela reduzida exposição da vila à entrada da barra⁴⁷. No entanto, o primeiro elemento deste empreendimento - o Penedo - terá sido certamente fundamental para “marcar” o sítio da nova vila. Na fundação vianense o poder régio definiu o sítio para a sua vila nova através da demarcação do ‘*centro*’ da vila com uma *estrutura militar*. Era “no lugar que chamam o penedo que he a praça principal da vila” que se reuniam, em 1383, os vereadores da vila⁴⁸. O *lugar do penedo* representava não só o espaço do rei mas também o órgão representativo da autonomia municipal - o concelho.

Na actual vila de Caminha o núcleo medieval destaca-se pela sua forma oval perfeitamente delineada e pela torre do Relógio. São portanto as persistências da cerca medieval - construídas ou apenas vincadas no cadastro - que identificam a vila dionisina.

Ao contrário da fundação vianense, a estrutura militar era uma construção fundamental para a fundação de uma nova vila no istmo entre o Coura e o Minho - uma área particularmente exposta à pirataria e às dificuldades fronteiriças. De facto, e apesar da ausência de qualquer referência documental, segundo uma epígrafe⁴⁹ as obras da cerca estariam já em curso quando da outorga foralenga em 1284. As acções de construção da vila foram provavelmente iniciadas por D. Afonso III e culminaram com D. Dinis.

A ausência documental relativa ao processo de construção e à morfologia da muralha da nova vila reforça a importância de uma reconstituição aproximada dos muros referidos nos censos de 1513 e de 1527 e representados por Duarte Darmas cerca de 1509. A cerca medieval de Caminha tinha cerca de 2,5 m de espessura, 9 de altura e circundava a vila num perímetro oval com área de 2,5 hectares. Do lado poente encostava ao rio Minho e a norte e a nascente com as praias do rio Coura. O muro tinha treze torres das quais apenas três incluíam portas sendo as restantes adossadas. A principal entrada localizava-se na torre mais a sul, designada por Duarte Darmas por *t1*, seguindo-se a entrada sob a torre nascente (*t5*). Sobre o rio Minho encontrava-se a terceira entrada de menor importância dado que era particularmente



aproximação ao loteamento de caminha

exposta às cheias e à pirataria. As duas principais torres articulavam dois eixos em cruz estruturadores da vila. As restantes torres não tinham qualquer relação com os arruamentos. A torre principal (*t1*) seria também o lugar de reunião do concelho.

Assim, também em Caminha, a *fortificação* e a *torre principal* representavam a determinação da *intervenção régia* – confirmada pela epígrafe que atribui a obra a D. Afonso III – e simbolizavam os *limites da autonomia municipal* e o poder local – o concelho.

a construção da igreja

A construção de uma nova igreja era certamente um processo muito dispendioso além de que exigia uma forte intervenção para transferir o significado de um espaço tão representativo para as populações locais como era então a paróquia. Assim, num primeiro momento, D. Afonso III e D. Dinis privilegiam a manutenção da ecclesia pré existente, apropriando-se, se necessário, do seu padroado e adiando a construção de uma nova igreja.

Em Viana, a igreja da paróquia de S. Salvador de Átrio manteve-se como principal até à abertura da nova Matriz em 1528 (junto ao penedo).

Em Caminha, a igreja de Santa Maria da freguesia de Vilarelho, depois denominada de igreja velha, será a principal até à construção da igreja matriz iniciada em 1428⁵⁰. O lugar para escolhido para este edifício foi o espaço livre delimitado pelos dois eixos estruturante do aglomerado e pela muralha

A igreja paroquial simbolizava os laços agregadores dos povoadores locais. Ao *reenquadrar as igrejas paroquiais* nas novas fundações, a nível de uso e de propriedade, o monarca prolonga e garante a permanência da unidade social. Promove, no entanto, o deslocamento do centro político e cívico, que se confirmará, mais tarde, com a construção de uma novo polo religioso.

articulação entre sítio, fortificação, igreja e arruamento, praça e loteamento

As estruturas de Viana e de Caminha revelam a implementação de um processo organizado num curto espaço de tempo e podem ser descritas como “*straight, parallel and perpendicular*”⁵¹.

O esquema formal baseia-se em três ruas paralelas cortadas, num extremo, por uma rua perpendicular. A rua central e a sua perpendicular eram os eixos principais da vila e correspondiam a secções de estradas inter municipais.

arruamento

Paralelamente à definição do novo centro, marcado pelo início da fortificação (muro e torre de menagem), à manutenção do uso da antiga igreja paroquial, desenvolvia-se o arruamento da nova vila. O processo de arruamento de vilas novas medievais portuguesas não se encontra documentado⁵². A análise morfológica dos arruamentos regulares de Viana e de Caminha, implementados segundo um programa concreto e num curto espaço de tempo, é portanto um contributo fundamental para o estudo desta *praxis*.

Em Viana a implementação do esquema referido foi adaptado à curvatura do terreno e à necessidade de reinstalar uma população em desenvolvimento. Assim os dois quarteirões definidos pelas três ruas paralelas foram divididos longitudinalmente por duas vielas de 2 / 2,5 metros e número de lotes “costas com costas” foi duplicado. A rua Grande - o eixo central paralelo ao rio, secção da estrada para Ponte de Lima - tinha uma largura que variava entre 3,5 e 4 varas. As duas ruas que limitam os quarteirões a norte e a sul - a rua do Tourinho e a rua do Cais - variavam entre as 3 e as 3,5 varas de largura. As duas travessas - a travessa do Hospital Velho e a travessa Cega - oscilavam entre 2 e 2,5 varas de largura. O inquérito real da população vianense desenvolvido em 1517⁵³ revela que a rua que ligava directamente à Matriz, a rua do Tourinho, era a mais densamente povoada seguindo-se a rua Grande. O eixo

perpendicular, a rua da Praça, destacava-se pela importância da articulação entre a beira-rio, o campo da feira e a estrada de Caminha. No entanto foi omitida do referido inquérito pois sendo definida pelos topos dos quarteirões não tinham moradores próprios.

Em Caminha o esquema foi implementado mais “rigorosamente” do que em Viana. O eixo principal – a rua do Meio – articulava os dois acessos terrestres (sul / nascente) e a rua perpendicular ligava à principal entrada fluvial, a norte. Das três ruas principais, rectilíneas e paralelas entre si, destacava-se a rua do Meio com 3 a 4,5 varas de largura enquanto que as laterais – a rua do Vau e a da Ribeira – variavam entre 3 a 3,5 varas. O inquérito da população de 1513⁵⁴ revela que esta era a rua mais densamente povoada do núcleo intramuros.

Conclui-se assim que o modelo de arruamento de Viana e de Caminha é semelhante sendo, no entanto, aplicado com mais regularidade na foz do Minho. *O modelo adapta-se não só às situações particulares do terreno mas também às diferentes necessidades de povoamento.* De facto, a subdivisão dos quarteirões em Viana estará certamente relacionada com a necessidade de povoamento ser mais premente. Conjugam-se também com a construção de diferentes fortificações, agentes diversos e tempos de construção variáveis.

um alargamento da rede viária: a praça

Neste esquema urbano a “praça” obedecia também a princípios constantes. Tangente ao cruzamento dos dois eixos principais, a praça era antes de mais um *alargamento viário* delimitado também pela muralha. A construção das igrejas matriz, tanto em Viana com em Caminha, confirma no entanto a “*centralidade*” das respectivas praças ao nível da vivência (e não da geometria).

Em Viana a praça do penedo era delimitada a Sul e a Poente pela rua Grande e pela rua da Praça. O pano de fachada a norte e a nascentes destas duas ruas era a fortificação em que se destacavam as portas da vila, o penedo, a torre de menagem e, a partir do século XV a igreja Matriz.



vista de viana (séc. xvii)

Em Caminha a praça era delimitada a nascente e a sul pelas ruas do Meio e pela rua das portas do mar. A poente e a norte era enquadrada pela muralha e por três das suas torres. Em 1428 parte desta fortificação foi demolida para a construção da igreja Matriz.

loteamento

Quando os agentes de fundação definiam a estrutura de uma vila tinham uma ideia aproximada da área necessária para cada lote. Uma reconstituição aproximada dos cadastros das vilas em finais do século XV e início do século XVI, permite não só o “tipo” de lote utilizado assim como as suas diferenças ao nível da proporção e da regularidade dos lotes e, assim, supor os respectivos processos de loteamento.

Em Viana do fim do século XV os lotes apresentam dimensões muito próximas numa média de 4,5 varas de largura e 6,5 varas de profundidade⁵⁵. Havia claramente um lote tipo de reduzidas dimensões (34m²) cuja área de construção seria geralmente complementada por um 2º piso.

Em Caminha a reconstituição aproximada do cadastro de 1513 apresenta lotes de larguras variáveis, entre os 4 e os 7 metros mas com predomínio de lotes largos. Os comprimentos correspondiam a aproximadamente metade do quarteirão⁵⁶. A utilização de um “lote tipo” não foi certamente uma questão primordial.

Conclui-se assim que, à forte intervenção de arruamento da vila de Caminha contrapõem-se a lentidão e a dificuldade de ocupação do seu espaço⁵⁷, e, conseqüentemente, do seu loteamento. Pelo contrário, o rápido crescimento de Viana, impulsionado pelos vários aglomerados pré existentes, exigiu uma maior economia e regularidade na repartição dos terrenos. Nesta fase de loteamento prevalecia, certamente, a acção municipal que reflectia na forma de repartição dos lotes, as perspectivas de desenvolvimento económico e demográfico.

conclusão

Para D. Afonso III e D. Dinis as vilas urbanas eram além de uma importante fonte de recursos económicos, instrumentos de domínio das populações e do território. A estrutura régia

- funcionários, regulamentação e outros instrumentos necessários à implementação de um poder central forte - estava ainda em formação. Estes dois monarcas desenvolveram então uma original *praxis urbana regulamentada com os poderes e com as estruturas municipais*.

Esta prática urbana desenvolveu-se segundo uma política urbana nacional concretizada segundo programas e objectivos regionais. O esquema urbano implementado obedecia a princípios constantes e genéricos e, por isso, adaptáveis às diferenças territoriais. A prática urbana era portanto indissociável deste *plano baseado na justaposição dos elementos fundamentais da vila urbana*. Construção da fortificação, edificação da igreja e arruação da vila, eram três processos paralelos que correspondiam a *três espaços articulados mas sempre justapostos*. Este era certamente o meio mais eficaz de produzir um *aglomerado coeso* com um mínimo de agentes régios, com agentes locais e recorrendo apenas à coordenação das acções políticas e construtivas (ultrapassando por isso, projecto e desenho) e evitando também, os complexos problemas decorrentes da coordenação dos diferentes tempos de concretização de cada uma das partes.

Esta *Praxis* e este *Plano* - ou *princípios de plano* - constituíam a *resposta pragmática e eficaz para a fundação e execução de vilas urbanas fortificadas mais ou menos regulares por uma monarquia coordenada com os municípios*.

Os núcleos medievais de Viana e de Caminha representam, ainda hoje, a *praxis* e os princípios urbanos desta original política urbana fundamentada na regulamentação do intervencionismo régio e da autonomia municipal: nas permanências dos cadastros, das fortificações, das Igrejas, dos 'centros' situados nos extremos dos núcleos e, particularmente, dos ainda existentes arruamentos tendencialmente regulares.

notas

¹ José Mattoso - "1096-1325": José Mattoso (dir.), História de Portugal: A Monarquia Feudal, Lisboa, Editorial Estampa, 1997, p.120-136.

² José Mattoso (dir.), ob. cit., 1997, p.238.

- ³ Mário Barroca, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, Porto, Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995, Volume I, p.374; Jorge Gaspar, "Morfologia Urbana de padrão geométrico na Idade Média": Finisterra, *Revista Portuguesa de Geografia*, Centro de Estudos Geográficos da universidade de Lisboa, 1969, n.8, vol./ano IV, p.198-215.
- ⁴ Walter Rossa, "O Urbanismo Português Regulado e as primeiras Cidades coloniais portuguesas": IV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, Rio de Janeiro: F.A.U.U.F.R.J., 1996, p.9.
- ⁵ Esta estrutura territorial, exaustivamente inquirida por funcionários régios em 1258, reflectia ainda o processo de reconquista dos reis cristãos, em que o apoio do clero e da nobreza era retribuído pela concessão de terras. Ver: Iria Gonçalves, "O Entre Cávado e Minho, cenário de expansão senhorial do século XIII": *Finisterra, Revista da Faculdade de Letras*, 1978, n.2, p.406.
- ⁶ José Mattoso, ob. cit., 1997, p.145-147; Amélia Aguiar Andrade, *Vilas, poder e fronteira: A formação de uma rede urbana no Entre Minho e Lima medieval*, Lisboa: Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da universidade Nova de Lisboa, 1994, p.94.
- ⁷ José Mattoso - ob. cit., 1997, p.169.
- ⁸ Izquierdo Benito, Ricardo, "Las ciudades medievales: espacios fortificados": *La Fortaleza Medieval: Realidad y Símbolo*, Actas XV Asamblea General de la Sociedad Española de Estudios Medievales, Madrid, 1998, p.114.
- ⁹ Mário Barroca - ob. cit., 1995, p.379.
- ¹⁰ José Mattoso - ob. cit., 1997, p.123, 173, 174.
- ¹¹ Amélia Aguiar Andrade - *Um percurso através da paisagem urbana medieval: Povos e Culturas*. Lisboa, Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, n.2, 1987, p.61, nota 33.
- ¹² Lewis Mumford, *La cultura de las ciudades*, 2ª ed., 1959, p.72; Jacques LeGoff, *La civilización de l'Occident médiéval*, Paris, 1964.
- ¹³ Mumford refere-se ao espaço interior como o «mundo das definições nítidas» (t.a.) e ao espaço exterior «o que não podia ser reconhecido, medido e classificado» (t.a.) (Lewis Mumford - ob. cit., 1959, p.72).
- ¹⁴ Mário Barroca, ob. cit., 1998, p.25.
- ¹⁵ Mário Barroca, ob. Cit., 1998, p.25.
- ¹⁶ Henri Pirenne, *As cidades da Idade Média*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1989, p.110.



vista de viana (séc. xvii)

- ¹⁷ Alberto Sampaio, "As póvoas marítimas": Estudos Históricos e Económicos, Lisboa, Editorial Vega, Volume II, 1979, p.9-100.
- ¹⁸ Jacques LeGoff, "The town as an agent of civilization": The Fontaine Economic History of Europe, London, 1981, p.78-79.
- ¹⁹ Carlos A. F. de Almeida, "Murallas românicas e Cercas góticas de algumas cidades do centro e norte de Portugal. A sua lição para a dinâmica urbana de então": Cidades e História, Ciclo de Conferências promovido pelo Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p.137-141.
- ²⁰ Carlos A. F. de Almeida, "Castelos e cercas medievais: séculos X a XIII": Portugal no Mundo: História das Fortificações Portuguesas no Mundo, Dir. Rafael Moreira, Publicações Alfa, Lisboa, 1989, p.51.
- ²¹ Carlos Alberto Ferreira de Almeida, ob. cit., 1988, p.137; Mário Barroca, ob. cit., 1995, p.379.
- ²² Mário Barroca, ob. cit., 1995, p.369.
- ²³ Carlos Alberto Ferreira de Almeida, ob. cit., 1989, p.137.
- ²⁴ Sobre as cartas de foral como meio para aumentar as rendas ou para oficializar as existentes, ver José Mattoso, ob. Cit., 1997, Vol.2, p.134.
- ²⁵ Amélia Aguiar Andrade, "A estratégia afonsina na fronteira Noroeste": Congresso Histórico de Guimarães, A política portuguesa e as suas relações exteriores, Guimarães, Universidade do Minho, 1997, vol.2, p.81-93.
- ²⁶ Amélia Aguiar Andrade, ob. cit., 1987, p.60, nota 17.
- ²⁷ Sobre o conceito de vila medieval nos reinos cristãos da península ver A. H. de Oliveira Marques, "Introdução à história da cidade medieval portuguesa": Novos Ensaios de História Medieval Portuguesa, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p.37-39.
- ²⁸ Sobre a concessão de cartas de foral a Viana, Caminha, Vila Nova de Cerveira, Valença, Melgaço e Monção, ver Amélia Aguiar Andrade, ob. cit., 1994, p.344, 345.
- ²⁹ Sobre as características das cartas de foral de Viana and Caminha ver Amélia Aguiar Andrade, ob. cit., 1994, p.232.
- ³⁰ Amélia Aguiar Andrade, ob.cit., 1994, p.232.
- ³¹ Veja-se na carta de foral de Viana: «...aos povoadores de Viana assi aos que agora são como os que adiante pello tempo nella viverem» (transcrição de Manuel A. F. Moreira , Os forais de Viana, Viana,

Câmara Municipal de Viana do Castelo, 1986, p.109-110). E na carta de foral de Caminha: «...à população de Caminha assim como aos presentes como aos que hão-de vir» (transcrição de Raimundo Serra de Carvalho, Forais de Caminha. Caminha, Câmara Municipal de Caminha, 1984, p.87).

³² Amélia Aguiar Andrade, ob. cit., 1994, p.252-254, 271-273; Raimundo Serra de Carvalho, ob. cit., 1984, p.87.

³³ Manuel A. F. Moreira, ob. cit., 1986, p.109, 110.

³⁴ Serra de carvalho, ob. cit., 1984, p.87.

³⁵ Virgínia Rau, Feiras medievais portuguesas (subsídios para o seu estudo), Lisboa, Editorial Presença, 1982.

³⁶ Sobre os processos de constituição e demarcação dos termos ver Amélia Aguiar Andrade, ob. cit. 1994.

³⁷ Alberto Antunes de Abreu, Evolução Arquitectónica da Área envolvente da Igreja de S.Bento, Viana do Castelo, Câmara Municipal de Viana do Castelo, 1989.

³⁸ Sobre a importância das paróquias na região ver P. Avelino Jesus da Costa, “A Comarca Eclesiástica de Valença do Minho (Antecedentes da Diocese de Viana do Castelo)”, Colóquio Luso Galaico, I vol., 1981, p.82.

³⁹ A forma assimétrica e alongada para poente da cerca de Viana, além do longo período de construção, têm levado a pôr a hipótese de construção de duas cercas medievais sucessivas (ver Carlos Alberto Ferreira de Almeida, ob. cit., 1987, p.149). Dada a total impossibilidade de desenvolver esta hipótese, pela ausência documental, procura-se aqui reconstituir a muralha que existia (persistia) em meados do século XV.

⁴⁰ Vários autores têm referido a data de 1263 (cinco anos depois da primeira concessão foralenga) no entanto sem fundamento documental coevo.

⁴¹ Destaque-se que em 1258 D. Afonso III faz uma importante indicação espacial, a especificação do lugar da nova vila “no lugar de Átrio” e que na carta ao povoador em 1265 a efectivação do povoamento não passou pelo reforço da capacidade de defensiva do núcleo.

⁴² Tal como em praticamente todas as instruções régias relativamente ao “modo” de fazer a cidade, as indicações sobre a muralha que nos chegam são não só escassas mas também genéricas. Parece claro

que também aqui se aplica a interpretação de que estes processos eram definidos por normas genéricas e por isso flexíveis que eram do conhecimento geral, ou pelo menos, dos agentes régios e municipais.

⁴³ O primeiro documento conhecido referindo a muralha de Viana: «que mandandes a dous mesteirais, sem suspeitta, q vissem quanto era o q valia a vossa torre, com praça e curral da Antonio Afonso Botelho, cavaleiro, vosso vassalo, q tem em Viana, a qual for a feitada serca do muro da dita villa» (Manuel Fernandes Moreira, ob. cit., 1986, p.106).

⁴⁴ Manuel Fernandes Moreira, ob. cit., 1986, p.236.

⁴⁵ Anselmo Braamcamp Freire, Arquivo Histórico Português, 1904.

⁴⁶ Destacam-se o Testamento da Instituição de João Paes, 1468, o Tombo dos bens da Gafaria, 1498, do Arquivo Distrital de Viana do Castelo.

⁴⁷ A construção da roqueta promovida por D. Manuel no início do século XVI, cerca de 1km a poente da vila, e as várias autorizações para construção de edifícios encostados aos muros, confirmam que a defesa da barra era a principal questão militar.

⁴⁸ Dias Arnaut, A crise de sucesão de D. Fernando, 1962, p.461, 462.

⁴⁹ Inscrição datada de 1260 (Mário Barroca, ob. cit., 1995, p.366).

⁵⁰ M^o Alfreda Cruz, “Caminha, evolução e estrutura duma antiga vila portuária”: Finisterra, Revista Portuguesa de Geografia, Lisboa: Centro de Estudos Geográficos, vol.II, 1967, p.83.

⁵¹ Os três atributos definidos por Friedman para qualificar as vilas novas florentinas do século XIV (David Friedman, Florentine New Towns: Urban design in the late middle ages, MIT, 1988, p.53).

⁵² A título de excepção refira-se a “abertura de ruas boas e largas” para a nova vila do nordeste, Miranda.

⁵³ António Matos Reis, Viana em 1517. Urbanismo, demografia, sociedade: Estudos Regionais, Revista de cultura do Alto Minho, n.15, 1994, p.7-68.

⁵⁴ António Oliveira, A poluição de Caminha e Valença em 1513, Bracara Augusta, Revista cultural da Câmara Municipal de Braga, vol.XXX, n.69 (81), 1976, p.125-165.

⁵⁵ Documentos utilizados para esta reconstituição: Testamento de Diogo Viana de 1468, A.D.V.C.; Testamento de João Pais de 1468, A.D.V.C.; Tombo da Misericórdia de 1498, A.D.V.C.

⁵⁶ Os lotes voltados para a rua dos Meios excederem 10 a 20% esse limite

⁵⁷ De facto as queixas relativamente ao “despovoamento” da vila são várias ao longo da centúria de 400.

à volta da metodologia
estruturalista: uma análise e
uma proposta para a
investigação em história da arte

ilídio jorge silva

1. *prolegomena*

Quando lemos uma explanação sobre as metodologias contemporâneas de investigação em história da arte, aparece-nos um rol de instrumentos metodológicos, aglomerados em territórios mais ou menos estanques, e colocando questões totalmente diferentes, na aparência, à história das manifestações artísticas da humanidade.

Na realidade, parece-me que o cerne da história da arte sempre foi o significado da obra de arte como produto da acção do homem: se é preciso estabelecer uma barreira fundamental no percurso daquela a partir do momento em que, após a revolução científica/positivista dos sécs. XVIII/XIX, se afastou da interrogação dos fins da arte (a *essência*) e passou a concentrar-se nos meios (os modos e as circunstâncias da *existência* da arte) - abandonando a Filosofia da Arte em direcção à Crítica¹ - e experimentando, nos últimos 150 anos, pelo menos, diversos paradigmas de inteligibilização da obra de arte, é bastante evidente que a formulação da arte como forma de expressão sempre foi consensual².

Depreender daí que, com o surgimento da semiótica como ciência de corpo inteiro, na sua definição actual de estudo dos *signos* em relação a *códigos*, e portanto da relação *significado/significante*³ (depois dum longa tradição “*avant la lettre*”, iniciada de forma rigorosa pelo menos na Grécia antiga), havia uma certa inevitabilidade da sua aplicação ao estudo do fenómeno artístico não vai um grande passo. Juntemos a isto o desenvolvimento da psicologia, relacionando a percepção com a conceptualização (e a percepção *como* conceptualização), em especial com a psicologia da forma (*Gestalttheorie*⁴), e da teoria da empatia (*Einfühlung*) postulando uma relação de envolvimento e identificação entre o indivíduo e o objecto artístico (opondo-se portanto à contingência óptica dum *pura visualidade*⁵) e verificaremos que o aparato científico (e já não para-filosófico) está presente para que aquilo que era virtual - a identificação da história da arte com a análise linguística e literária - se tornasse um corpo teórico - na medida em que provava que a metáfora linguística da expressão artística era um facto (cujo sucesso se verifica até num levantamento rápido das denominações e formulações

aproximativas usadas por grande parte dos textos exemplares das várias correntes da historiografia artística da contemporaneidade).

É preciso precisar, no entanto, que o estruturalismo, como corrente interpretativa da história da arte, é uma realidade histórica em si, constituída por um corpo de doutrina com sujeitos e resultados específicos (evolução que prossegue, acompanhando a evolução das ciências e teorias que lhe estão na base⁶), em que a prossecução daquilo que pude enunciar tão universalmente, se revelou através de sucessos e lacunas e numa negociação com outras visões, no contexto das correntes metodológicas do último século e meio.

Partamos da subdivisão que Argan e Fagiolo⁷ fazem delas para fazer uma análise sucinta.

Se há no positivismo um afã de deslocar a inteligibilidade da arte do *individualismo* vasariano e do idealismo, predominantemente hegeliano, para a leitura do significado, a relação mecanicista directa do conceito determinista que propugna para a história traíem uma conceptualização da arte que ainda é uma filosofia da arte, mesmo se positiva (Taine, chamando à sua obra máxima, em 1881, "*Philosophie de l'Art*", di-lo involuntariamente - apesar de este ser um idealismo ao qual se suprimiu a teleologia⁸); assim, a doutrina da Escola de Viena é a primeira verdadeiramente moderna da historiografia da arte. Integrando as conquistas de cientificidade do positivismo, mas reintroduzindo a dimensão intrinsecamente formal e objectiva da arte na sua interpretação, a teoria Fiedleriana da pura visualidade tocou a essência do fenómeno artístico (e autores como Wölfflin e Riegl serão citados como percussores essenciais por autores tão díspares como Cesare Brandi⁹ e Arnold Hauser¹⁰), mas o processo de abstracção que advém da afirmação ostensiva da forma e dos seus mecanismos *ópticos* como constituindo essa essência, arrastou uma eliminação virtual do indivíduo (chegando, em Wölfflin, ao conceito da "história anónima"¹¹), e das forças sociológicas e culturais (de que o princípio da *Kunstwollen* Riegleriano é mais uma acentuação que uma atenuação¹²). A corrente sociológica de Hauser e a metodologia iconológica de Warburg/Panofsky/Wittkower, são colmatações laterais das estreitezas de delimitação da perspectiva formalista, tal como o estruturalismo era a sua superação em termos de instrumentos metodológicos, ao deitar mão aos recursos científicos entretanto desenvolvidos, que já referimos.

Uma boa maneira de aquilatarmos as possibilidades e deficiências, assim como de precisarmos a caracterização da metodologia estruturalista em matéria de arte será analisá-la comentando um dos seus produtos mais exemplares: “*Architecture in the age of Reason*” de Emil Kaufman¹³, a reavaliação englobante da arquitectura do período revolucionário dos sécs. XVIII/ XIX; Não o fazemos por acaso ou por uma preferência subjectiva - Kaufman, um dos “três grandes” desta corrente, em conjunto com Cesare Brandi e Rudolf Arnheim, é provavelmente o mais “historiador” dessa tríade, assim como Brandi é sobretudo um “analista” e Arnheim um “teórico”.

2. o método estruturalista: uma análise a propósito de “architecture in the age of reason”

2.1. sucessos: os pressupostos e as bases teóricas

Os suportes teóricos que fundamentam a formulação do processo artístico na história, tal como Emil Kaufman os vê, são caracterizados, antes de mais nada, por serem sempre implícitos e não explícitos. Duma forma absolutamente confiante, Kaufman recorre a uma dupla subtileza: omitir a parafernália das sustentações e dos predecessores, elidindo o peso da apologética teórica a que tantos autores recorrem, apresentando antes - e nem sequer a destacando como pré-substanciação - um conjunto coerente de conceitos simples que ele faz surgir no percurso através do objecto de estudo, e, nos universos teóricos a que faz referência, através da escolha e manuseamento desses conceitos base que utiliza, seleccionando cuidadosamente aqueles a que alude e a que nível de consensualidade o faz, produzindo uma variação altamente consciente do *kreitón logos* Protágórico¹⁴. Há portanto um processo circular de eliminação de campos de turbulência, produzindo uma estrutura esquemática de “linhas de guia” altamente operativa.

Como referência a corpos teóricos, surgiria em primeiro lugar o universo da *Gestalttheorie*, que surge nas definições basilares de *sistema* (“relação *Gestalt*/ideal”) e *composição*¹⁵, que são conceitos que nesta formulação se reportam à psicologia da forma (assim como *configuração*,



que Kaufman utiliza no mesmo ponto, e como sinónimo de *Gestalt*), tal como são definidos, e cuja utilização aqui é indissociável do conceito de *pensamento visual* e da relação gestáltica das partes com o todo^{16 17}.

Em segundo lugar, é possível detectar conceitos que pressupõem, senão a aplicação, pelos menos a homologia semiótica de base: não só a já referida definição de sistema (a dita “relação *Gestalt*/ideal” pode ser lida como aquela que existe entre *configuração/código*, mesmo que estritamente numa dimensão de conteúdo formal¹⁸) assim como a sua dimensão significativa, em que Kaufman insiste especificamente¹⁹.

Por outro lado, há ainda traços do *Einthülung* na correlação entre *sistemas* (que são códigos, ao contrário dos *estilos*, que são repertórios formais) e “atitudes mentais gerais de uma época determinada”, embora Kaufman se mantenha deliberada e claramente exterior à correlação directa entre referente artístico e significação geral - conceptual e não apenas formal - entre empatia e semiose (quedando-se portanto numa *Weltanschauung* de raiz Wölffliniana²⁰); a sua prudência em relação à análise literária (e literal) da arquitectura é evidente ainda no distanciamento cuidadoso que exhibe ao referir as correntes da *Architecture Parlante* setecentistas²¹.

2.2. sucessos: o paradigma

É fundamental utilizar a noção de *paradigma* (como concatenação teórica específica) para falar da definição metodológica de Kaufman. Pretendendo claramente analisar um período histórico na arte e descrevendo-se como integrando a continuidade da historiografia (dentro do processo de reabilitações sucessivas de períodos ignorados)²², não recusando o que o precede, nem a ele se colocando em contraposição, o *paradigma teórico* de Kaufman é essencialmente orientado pelo pragmatismo, formulando uma estruturação operativa da relação descrição/narração (paradoxo básico da historicidade que todo o historiador tem de negociar²³), complementada pela mecânica da *Gestalttheorie* e de uma linguística estruturalista limitada à sua dimensão *gramática*, aplicada à forma. Como disse no ponto anterior, definem-se os suportes de uma análise crítica, mas elidem-se todas as considerações ideológicas/filosóficas

²⁴, a favor de uma preponderância (pelo menos aparente) dos factos, tal como se recusa toda a categoria que não seja dialéctica, instrumental (incluindo a periodização clássica, crendo ele na continuidade absoluta da evolução histórica e da inexistência de momentos monolíticos ²⁵).

2.3. sucessos: o método e o raciocínio histórico: os *conceitos operativos*

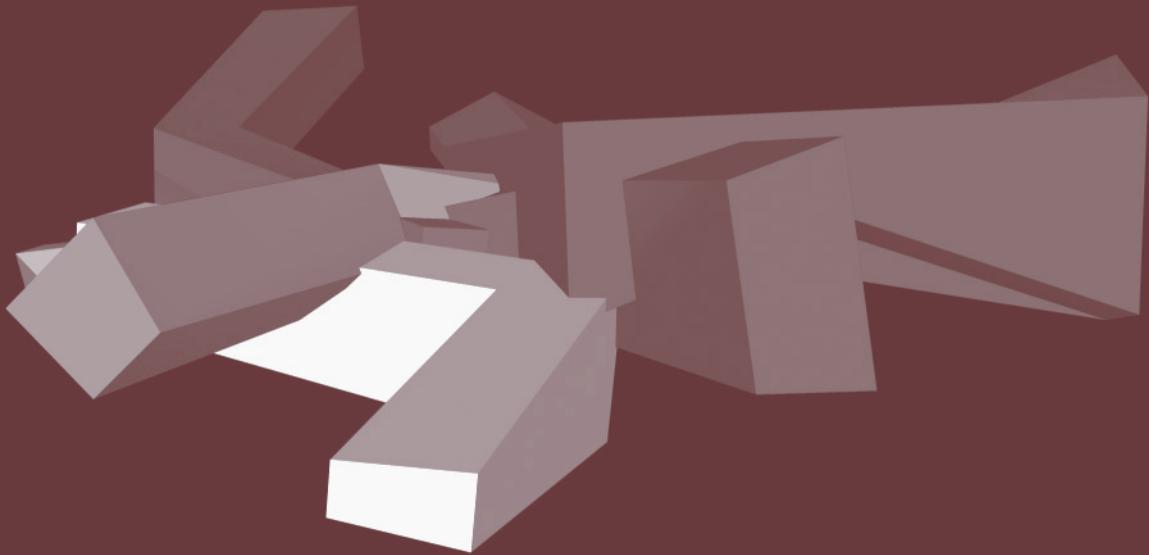
Emil Kaufman, fiel ao seu desejo máximo de objectividade, postula o raciocínio do investigador como forçosamente indutivo ²⁶, mas a verdade é que me parece verificável que ele é o primeiro a quebrar esse dogma. Karl Popper, primeiro, e Feyerabend mais recentemente, já tinham determinado a falência do método indutivo, pela necessidade de pressupor sempre a adopção de um *pré-conceito* para a inteligibilização da informação, que é sujeitado depois a uma verificação ²⁷; no elogio que o nosso autor faz de Wölfflin como tendo utilizado o “único método «válido» indutivo” ²⁸, deduzindo a impossibilidade de inexistência de uma “etapa preliminar”, está apenas a falar do que se chamaria em epistemologia o *contexto de descoberta*, que é a base de escolha dum hipótese, mas uma actividade complexa e basicamente não racional ²⁹. Não que não haja um ciclo dedutivo/indutivo, mas essa indução verifica-se sobre factos lidos sob um ângulo. Isto é, ironicamente, precisamente visível na forma de apresentação da obra em análise (que Kaufman há de ter especialmente cuidado em fazer homóloga do seu processo de raciocínio, até porque também critica o divórcio equivalente que teria encontrado em Wölfflin): em “*Architecture in the Age of Reason*”, à quinta página, o autor já enumerou pela primeira vez um conjunto de *conceitos operativos* da estruturação da relação das partes com o todo - o seu objecto - que chama primeiramente “tendências” e depois “princípios” (a “unificação”, “centralização”, “concatenação” e “gradação” barrocas ³⁰); ao fazê-lo, já pressupõe que a evolução da arquitectura é uma sucessão de modos de conceber a relação entre o todo e as partes e que elas são do domínio da conceptualização formal. Assim, as observações que faz até chegar à definição de *sistema* como o “problema básico da arquitectura” ³¹, são já orientadas por uma hipótese, que é verificada e complementada por esta definição, sendo, a partir daí, todo o desenvolvimento da exposição/raciocínio uma repetição deste ciclo.

Verifica-se ainda que, no seu *paradigma de análise* (princípios teóricos organizados em corpo, anteriores à acção), como nos *conceitos operativos* (entidades de classificação e descrição, como desmontagem funcional do paradigma, à volta dos quais se estrutura a argumentação), a procura de simplificação do modelo de explicação (que levou à elipse do primeiro e à sumaridade dos segundos), se produziu, na sua coerência a toda a prova (derivada em parte dessa mesma elementaridade), uma brilhante construção de inteligibilidade, dentro de um período, ao reformular as questões que se punham à história da arquitectura entre o séc. XVIII e XIX (como disse Goff, a propósito da sessão inaugural de Lucien FÉbvre no *Collège de France*, em 1933, o facto histórico só existe no interior de uma história-problema³²), se incorreu também numa clara abstracção radical de alguns dos termos intervenientes numa dimensão completa da historicidade, voltando-se portanto ao problema sempre apontado ao estruturalismo na análise artística histórica³³.

24. problemas: agentes e os sujeitos

A supressão do indivíduo não pode ocorrer numa metodologia estruturalista³⁴, e não ocorre totalmente em Kaufman, que vislumbra o indivíduo (até atrás dos seus pré-conceitos normativos de que falei) tanto como emissor/codificador dum mensagem como seu receptor e interprete (e a sua suposta indutividade circula à volta da verificação da consciência desses indivíduos nas obras e testemunhos), mas a procura de cientificidade do processo semiótico na relação significado/significante, deixa de fora, ou parece fazê-lo, todos aqueles que não estão directamente envolvidos na produção dos signos artísticos ou da sua interpretação. Sobrepor, à psicologia profunda e individual do sujeito, a psicologia universal da percepção, é uma redução forçada, e, em última instância, desnecessária, porque primária, uma vez que, tal como toda a percepção é “pensamento”, toda a actividade cerebral é uma forma de representação (como produtora de e expressa por *símbolos*³⁵), assim como a construção social da relação entre indivíduos é instituída por uma criação e comércio de signos, que abstraem, da experiência imediata, matéria intermutável³⁶.

A dimensão histórica dos indivíduos poderá ser dita como uma variação dos modos de produção sígnica.



2.5. problemas: a cultura

São sobretudo os conteúdos culturais não arquitectónicos e não artísticos que Kaufman afasta, na sua reabilitação da arquitectura dos “revolucionários” iluministas, tão desejoso de demonstrar que os sistemas formais têm uma lógica autonomizável própria, como de evitar as armadilhas deterministas (e talvez as ressonâncias culturalistas Warburguanas). Tal não pode, no entanto, ser defendido senão como medida programática, e o estruturalismo não pode recusar como dados/mensagens da linguagem artística os *campos de significação* dos corpos teóricos/culturais de cada época³⁷; bastar-nos-á ler Panofsky³⁸ para ver que é evidentemente uma semiose que está implícita na iconologia e tipologia como codificações – recusá-las seria recusar uma grande parte da dimensão semântica da arte (mesmo se resumirmo-nos a ela seja o erro simétrico de empobrecermos a relação gramática dos signos, tornando-a uma casuística).

2.6. problemas: as mentalidades e os valores

Finalmente, são as mentalidades, como *representação* das relações entre os indivíduos e a cultura (como regulando as representações e os juízos dos indivíduos em sociedade³⁹), que estão também ausentes em Kaufman e em grande parte dos estudos de história da arte sob uma óptica estruturalista. Como disse Fébvre, cada época, de uma mesma civilização, é caracterizada por um conjunto de utensílios mentais, que ele define como o estado da língua, em léxico e sintaxe, ferramentas e linguagem científica, e “*apoio sensível do pensamento*”⁴⁰: a historicidade define-se precisamente aí, e entronca directamente no juízo estético, sendo este tipo de valor que identifica a história da arte⁴¹.

Nada mais legítimo que o problema que Argan coloca ao método estruturalista, partindo da identificação fundamental de Brandi da significação na arquitectura (em que aquela, ao responder a necessidades, objectivando-as, as *significa*⁴²): de que esse sistema de sinais pode não ter valor estético e/ou funcionar a nível estético e não estético – para os que não possuam o código para lhe decifrar esse significado – o que deslocaria a questão para um âmbito sociológico⁴³. No entanto, não só não cremos que o “âmbito sociológico” não seja uma

codificação de mecanismos passíveis de *traduções* formais (*i.e.* uma semiose), como a questão do valor estético nos parece ser do campo do juízo crítico (que o mesmo Argan identifica e justifica, noutra local, como necessário à história da arte ⁴⁴), que é reformulado em cada época e portanto não intrínseco ao objecto, assim como, por outro lado, concordo com a visão de J. Von Schlosser, com precedentes em Benedetto Croce ⁴⁵, de que há uma história da execução dos objectos, pelas tradições e convenções artísticas, codificadas e transmissíveis, e uma história das obras e dos artistas – embora me fique por aí, não anuindo à postulada estanqueidade entre artes e ofícios que faz derivar daí, até porque todos se entre-informam e passeiam no campo uns dos outros – em última instância o que interessa na produção formal humana é ser forma de expressão, e não sequer ser um esforço de afirmação estética, porque pode sê-lo ou não, independentemente mesmo de tal ser consciente e intencional ao indivíduo produtor.

Uma terceira dificuldade surge da sucessão no tempo dos sistemas expressivos, de que a redundância periódica da mensagem, que é então substituída por outra, de idêntico grau de significação mas princípios diferentes (que parece ser o ponto de vista de Kaufman), não é resposta suficiente ⁴⁶, mas, mais uma vez, o problema recoloca-se com possibilidades de solução se virmos a história na sua totalidade como um *sistema aberto* ⁴⁷ no qual os novos elementos da experiência humana são integrados nos códigos, tal como as hierarquias de valores, ao alterar-se, correspondem a novas articulações de estruturas de convencionalidade com afinidades representativas (códigos) – a afirmação da inexistência de descontinuidades por Kaufman aponta na realidade para precisamente isto, e é então apenas a sua elipse das dimensões de mentalidade que torna débil a justificação desse processo.

3. uma proposta metodológica de raiz estruturalista para o estudo da história da arquitectura

Não pretendo afirmar que encontrei alguma solução definitiva para os problemas que esta metodologia apresenta, na sua difícil relação com a historicidade, mas proponho, segundo as críticas que fiz nas análises que vim fazendo neste texto (e seguro das virtudes que encontro

na formulação teórica de base e na sua aplicação historiográfica), alguns princípios que me parecem aplicáveis a uma exploração experimental, numa tentativa de as obviar.

3.1. a arquitectura como linguagem e a oportunidade duma análise estruturalista: questões científicas

Considerando como chave substancial para a identificação de uma linguagem arquitectónica, a questão da *essencialidade* da conformação do espaço na definição de arquitectura, o que o tornaria o objecto material dessa linguagem, comecemos por defini-lo:

O espaço, tal como é percebido ⁴⁸, pode ser definido como uma forma não material constituída pelo campo de tensão de formas materiais ⁴⁹ (podendo esse campo ser polarizado à volta de uma só forma ou existir entre formas) possuindo ele próprio forças resultantes; caracteriza-se pela qualidade dessa tensão, que varia segundo os atributos com valor espacial ⁵⁰ dessas formas. Sendo o espaço também uma forma e dotado de um campo de tensões/forças, interage com qualquer outro espaço com o qual esteja em presença (havendo sempre a considerar, nesse caso, a função da fronteira/limite/filtro dessa relação; na inexistência absoluta desse elemento, estamos em presença de um só espaço e não de uma interacção ⁵¹).

Assim, são os espaços individuais que me parecem naturalmente concebíveis como signos, constituindo uma unidade mínima significativa (sendo portanto o equivalente de um *lexema*, uma “palavra” sem flexões ⁵²), um elemento discreto ⁵³, que os tornam também unidades combináveis, num eixo da selecção (dentro das várias hipóteses de espaços), ao qual corresponderá um eixo de combinações (de vários espaços entre si), que em conjunto têm as características de uma linguagem ⁵⁴.

Por outro lado, a análise estruturalista experimenta-se particularmente bem sobre essas unidades espaciais, já que, ao tornar o objecto/signo um elemento discreto, se pode alargar a procura de padrões de regularidade codificados nas obras arquitectónicas como um todo e estabelecer formas propositivas de interpretação, identificadas que ficam as distinções ⁵⁵ de *língua* (as leis que permitem as articulações elementares de signos - no caso as arquitectónicas, nas suas assepções de tectónica e programática, que lhe estão na génese ⁵⁶), *fala* (acto



concreto de utilização das regras da língua - cada uma das realizações edificadas na sua variação real) e *discurso* (convenção mediadora, entre a *língua* e a *fala*, que estabelece as formas de articulação dos *campos de significado*⁵⁷).

A análise do discurso, contextualizada na individualidade dos exemplos (de *fala*) é o objectivo do estudo num *paradigma de significação*⁵⁸, e essa contextualização retira-o da especulação literária/teórica, devolvendo-o ao campo da história da arte. A (existência da) *língua* - o estabelecimento de que as formalizações são significantes e que a sua expressão desses conteúdos se faz por estruturas formais, intrínsecas, *gestálticas* - é um pressuposto. Os campos de significado organizam a experiência, tendo em vista a expressão, em códigos parcelares segundo o tipo de assunto, não sendo sempre totalmente coerentes entre si, e variando na construção de uma identidade segundo uma específica articulação (tal como as estruturas conceptuais de carisma da ordem/regra/período estilístico/etc, entretecem em cada época relações não totalmente lineares, de sobreposição, simbiose, oposição, hierarquização, etc, sem deixarem de coabitar nas realizações artísticas).

3.2. a complexidade do signo artístico arquitectónico

Ao dizermos que um espaço individual é uma unidade mínima significante, está implícito que ele constitui em si mesmo uma ordem espacial elementar, e que, dentro da linguagem arquitectónica, definida como dizendo respeito à espacialidade⁵⁹ e, necessariamente, à sua conformação, já na delimitação e modelação do espaço existe uma individualidade significante; usando a terminologia de Kaufman, poderemos falar do ideal/*gestalt* espacial de cada época, como, por exemplo, os espaços isotrópicos Renascentistas⁶⁰, os sincopados e simbolicamente subdivididos espaços Maneirista⁶¹, ou os espaços como tensão entre diversidades integradas do Barroco⁶²).

Qualquer espaço, como signo arquitectónico tipologizável, é ainda um signo composto (formado por signos mais simples⁶³) e complexo (porque sujeito a figuras de retórica, de estilo, etc⁶⁴), visto que, sobre uma teia de códigos/estruturas parcelares (contíguos mas não contínuos), cuja articulação é fortemente singularizada pelos contextos de origem (geograficamente,

temporalmente, economicamente, socialmente, culturalmente, etc), se produz, a cada vez que espaços funcional/simbolicamente análogos se realizam, um novo registo de significação, em que entram em funcionamento processos de dialectização, neologismo, metalinguicização, etc, em que os padrões de regularidade geral estão grandemente dependentes da forma de cada discurso específico.

Assim, dentro dessa unidade arquitectónica, existem sub-signos, entidades significantes que pertencem a linguagens formais/artísticas diferentes (mas com concatenações de campos de significados homologas), que relevam da construção, desenho, escultura, pintura, etc, e que são elementos *conformadores* da arquitectura, mas não têm existência independente dentro daquela linguagem (não constituem entidades espaciais, embora qualifiquem - *adjectivem* - a espacialidade) - janelas, portas, mísulas, cornijas, escadas, etc. - e a que poderíamos chamar *morfemas*⁶⁵, no que diz respeito à arquitectura. Dentro dos seus universos linguísticos específicos, eles também se reportam a vários códigos, que igualmente relacionam estruturas de forma a estruturas de conteúdo, e representam, como conceitos, *temas* sujeitos a *flexões e desinências* (ambiente estilístico, personalidade do autor, características de execução), que são igualmente importantes uma vez que informam sobre os conteúdos arquitectónicos.

3.3. conceitos operativos e estratégias de indagação

Finalmente, creio serem, ainda, evidentes as vantagens e a necessidade da adopção de conceitos que sejam noções organizadoras dos dados, como estruturantes da observação e forma de a tornar funcional (operativa) e ao mesmo tempo inteligibilizante.

Gostaria, sobre o sucesso inegável do *modus operandi* de Kaufman, de capitalizar créditos para uma proposta renovada, mas, tal como tenho vindo a tentar explicar, acredito ter de diferir num elemento fulcral, que é a distância que vai, em termos de conceito operativo central, entre o *sistema* e o *código*. Preferimos o segundo porque o sistema é uma construção lógica, funcional, esquemática, que se organiza para permitir a significação, mas tem em vista um código, que é a única formação que associa semanticamente valores de sistemas diferentes⁶⁶; cada sistema é uma dimensão apenas das relações que o signo suporta (no caso do sistema em Kaufman,

uma dimensão *sintáctica*, “gramatical”). O código será então uma organização de conteúdos/ formas que podemos considerar completa, nas dimensões *semântica*, *sintáctica* e *pragmática*, três dimensões que não podem ser separadas senão analiticamente, porque têm uma existência interdependente.

As relações pragmática e semântica têm uma proximidade problemática, tendendo para sistemas matriciais afins (tipologias e simbologias, respectivamente, que podem ser muitas vezes simbióticos), embora a primeira seja sobretudo uma dimensão em formação, de que se pode acabar por retirar um sistema semântico, e a segunda um sistema que pode ser apropriado de diferentes modos pragmáticos. A relação sintáctica por sua vez é uma morfologia combinatória estabelecida por uma dimensão lógica, mas que não deixa de ter consequências semânticas – as relações formais esquemáticas de “sucessão”, “articulação” ou “remate” têm significados (“caminho”, “síntese”, “fim”, por exemplo) por mais latos e não específicos que sejam.

Além disso há um segundo nível de complexidade que é preciso considerar, que é o de o discurso ser estruturado pela articulação de não um, mas vários códigos simultâneos, correspondentes a outros tantos campos de significados.

Como poderemos então definir algumas estratégias de indagação ao objecto de estudo?

Em primeiro lugar reintegrando o estudo do contexto não estritamente formal/artístico/arquitectónico como um pré-requisito da determinação de códigos correctos para a decifração mais rigorosa dos signos, aí onde residia uma das principais objecções à metodologia estruturalista⁶⁷; introduzindo no inquérito ao objecto/obra de arte/arquitectura, para além da descrição quantitativa do levantamento, uma descrição por categorias interpretativas: das variações (tipos de flexões e desinências) dos elementos (*morfemas*) intervenientes na conformação do espaço base (*lexema*⁶⁸), das mesmas variações quando consideradas sobre os *lexemas* que produzem os *enunciados* (“frases” arquitectónicas); concluir, do estudo desses dados, hipóteses de classificação de dispositivos formais que caracterizem uma identidade artística.



- ¹ Leia-se Giulio Carlo Argan, *Guia de História da Arte*, “Teoria da Arte/8”, Lisboa, Estampa, 1992 (com Maurizio Fagiolo), pp. 90-91.
- ² Pelo menos já é assim expressa (e em termos de relação entre significado/significante) em Vitruvio, *De Architectura libri decem*, livro I, cap. I (*Les dix livres d'architecture de Vitruve - corrigés et traduits en 1684 par Claude Perrault*, Bruxelas, Pierre Mardaga éditeur, 1979, p. 3).
- ³ Veja-se Umberto Eco, *O Signo*, 2ªed., Lisboa, editorial Presença, 1981, p. 74.
- ⁴ Surgida no início do séc. XX, pelos estudos de Wertheimer, Köhler, Koffka, etc (veja-se Paul Guillaume, *La psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1937, pp. 5-7)
- ⁵ *Reine sichtbarkeit*, na designação original.
- ⁶ Fernando Tudela, em *Hacia una Semiotica de la Arquitectura* (Sevilha, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, s.d.. p.17-18) caracteriza a evolução dessa relação linguística/arquitetura nas suas várias fases: uso metafórico dos conceitos, tentativa de aplicação rigorosa, crítica da fase anterior, descoberta de novas formas de aplicação.
- ⁷ Argan e Fagiolo, o.c., pp. 34-41 e pp. 87-102.
- ⁸ Jacques Le Goff, “História” (in AAVV., *Enciclopédia Einaudi*, vol. “I - Memória/História”, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p. 174,175).
- ⁹ Cesare Brandi, *Struttura e Architettura*, Torino, Giulio Einaudi, 1975, pp.34-35.
- ¹⁰ Veja-se todo o cap. IV do seu *Philosophie der kunstgeschichte*, Munique, Verlag, 1958 (*Teorias da Arte*, Lisboa, editorial Presença, 1988), pp. 107-242.
- ¹¹ *Idem*, *Ibidem*.
- ¹² Otto Pächt, na sua apresentação à obra de Alois Riegl *Historische grammatik der bildenden künste*, Viena, 1899 (*Grammaire Historique des Arts Plastiques: Volonté artistique et vision du monde*, Paris, Klincksieck, 1978) distingue claramente a diferença entre *Kunstwollen* e *Kunstwillen* (*apetência* artística e *vontade* artística, respectivamente), o segundo termo é que corresponderia ao livre arbítrio real que costumam fazer derivar da expressão de Riegl - *Kunstwollen* é um compromisso subtil, acentuando a predisposição de um período (p. XVI).

- ¹³ Lido na edição espanhola (*La Arquitectura de la Ilustracion*, Barcelona, editorial Gustavo Gili, 1974), a que se referem todas as indicações de paginação.
- ¹⁴ Gilbert Romeyer-Dherbey, *Os sofistas*, “Biblioteca básica de Filosofia/31”, Lisboa, edições 70, 1986, pp. 26-30.
- ¹⁵ Kaufman, o.c., pp. 11, 97.
- ¹⁶ Veja-se a relação entre composição e *Gestalttheorie* *Temas de composição*, 1ª e 2ª parte, Porto (texto dactilografado; resenha teórica para os 2º e 3º anos da cadeira de Estudos de Composição, do curso de pintura da E.S.B.A.P., actualizada anualmente), 1996 , p. 72.
- ¹⁷ Kaufman, o.c., p.97.
- ¹⁸ Sobre as relações sistema/código veja-se Eco, o.c., p. 76.
- ¹⁹ Kaufman, o.c., p. 98.
- ²⁰ Veja-se Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche grunbegriffe*, Munique, 1915 (*Principes fondamentaux de l’Histoire de l’Art*, Paris, Gallimard, 1966 , p. 77).
- ²¹ Kaufman, o.c., pp. 122, 163, 166, 174, 183, 187, 199.
- ²² Kaufman, o.c., p. XXIX.
- ²³ Goff, o.c., ponto 1.3., pp. 169-178.
- ²⁴ Kaufman, o.c., p. XXX, 103.
- ²⁵ Kaufman, o.c., pp. 95-98, 160.
- ²⁶ Kaufman, o.c., pp. 196-197.
- ²⁷ Tudela, o.c., pp. 12-13.
- ²⁸ Kaufman, o.c., pp. 196-197.
- ²⁹ Tudela, o.c., pp. 12-13.
- ³⁰ Kaufman, o.c., p. 5.
- ³¹ Kaufman, o.c., p. 11.
- ³² Goff, o.c., p. 167.
- ³³ Argan, o.c., pp. 40-41.
- ³⁴ Mesmo nas recentes correntes que querem substituir o paradigma da intenção (do sujeito de comunicar) pelo da significação (ou pura interpretação) na análise semiótica da arquitectura (para uma

crítica a essa tendência, leia-se Tomás Llorens, no prólogo ao livro de J. P. Bonta, *Sistemas de significacion en Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 13-16).

³⁵ Arnold Hauser, o.c., p. 47.

³⁶ Veja-se Eco, o.c., p. 97, e Erwin Panofsky, *Meaning in the visual arts*, s.l., Doubleday, 1955 (s.l., Penguin books, 1983), p. 27.

³⁷ A cultura é um sistema de signos (Eco, o.c., p. 169-170).

³⁸ Panofsky, o.c., *passim*.

³⁹ Veja-se Roger Chartier, *El mundo como representacion: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992. p. 23.

⁴⁰ Chartier, o.c., pp. 19-20.

⁴¹ Argan, o.c., p. 14.

⁴² Brandi, o.c., p. 37.

⁴³ Argan, o.c., pp. 40-41.

⁴⁴ *Idem*, pp. 18-19.

⁴⁵ Otto Pächt, o.c. , pp. XXIII-XXIV. Ou seja, se há coisas que orbitam directamente à volta de tradições expressivas (de linguagem) e há outras que as transcendem gerando significados estéticos, não há terrenos estanques, nem definições de principio que as separem; inclusive, no tempo, um objecto pode ser sucessivamente considerado banal e uma obra prima.

⁴⁶ Uma vez que a mensagem estética é legível e fruível mesmo sem a componente “novidade” da informação transmitida (veja-se Argan, o.c., p. 40).

⁴⁷ Veja-se entrada “sistema” in José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofia*, s.l., Círculo de Leitores, 1989, pp. 288-289.

⁴⁸ A questão de como o espaço é, é fenomenologicamente irrelevante (veja-se José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofia*, s.l., Círculo de Leitores, 1989 pp.122-123).

⁴⁹ Leia-se Rudolf Arnheim, quando afirma que “*Fisicamente o espaço é definido pela extensão de corpos materiais ou campos em presença uns dos outros (...). Para além disso são as influências mútuas de coisas materiais que determinam o espaço entre elas*”; ou “*Deixando de lado a energia que o habita o espaço não se pode dizer*

como existente fisicamente”, e que, psicologicamente “...a experiência [do espaço] é gerada só através da intervalação de objectos” (*A dinâmica da Forma Arquitectónica*, Lisboa, Editorial Presença, 1987, p. 10).

⁵⁰ Subsignos de outras classes de linguagem (escultórica, construtiva, funcional, etc), que têm uma presença significativa na conformação do espaço e dele constituindo *morfemas*; assim, uma fechadura não é um morfema arquitectónico de uma sala (uma vez que à partida a sua mudança não altera significativamente a qualidade espacial daquela), mas uma porta (ainda mais como sendo uma entidade participante da fronteira espacial duma sala) é-o. O caso muda no entanto de figura se falarmos da porta como signo construtivo (óptica na qual a fechadura é um morfema importante, contribuindo para o seu significado de *encerramento*) ou se colocarmos o caso de a fechadura assumir proporções “*Lewis Carrollianas*” (ou se o buraco da fechadura for intencionalmente estudado como uma forma de abordagem de um espaço, como no célebre caso do portão do priorado da Ordem de Malta, no Aventino, em Roma, com mão de Piranesi), impondo-se ao espaço; da mesma forma um padrão decorativo pode ser um atributo relativamente irrelevante (acentuando elementos volumétricos e/ou construtivos que teriam uma força própria suficiente) ou introduzir tensões que alterem a percepção do espaço.

⁵¹ Na intervenção Berniniana sobre a *sala Ducale* do Vaticano (1656), a extensa eliminação da parede não produz uma continuidade simples: os troços remanescentes de parede e padieira indicam virtualmente o corte e os panejamentos que os anjos sustêm cristalizam a elisão/presença do limite e a ligação dos dois espaços como uma revelação de algo que estava fechado (Rudolf Wittkower, Bernini. The sculptor of the roman baroque, 4ª ed., Londres, Phaidon, 1997, p. 277).

⁵² Eco, o.c., pp. 69-70.

⁵³ Sobre o problema da continuidade do signo arquitectónico leia-se Tudela, o.c., pp. 97-98.

⁵⁴ Eco, o.c., pp. 70-71.

⁵⁵ *Idem*, pp. 86-89.

⁵⁶ Resolvendo a objecção de Brandi (o.c., pp. 41-42).

⁵⁷ Conceito inspirado nos desenvolvimentos, em sociologia, da teoria da análise de discurso, que identificou uma unidade analítica de base, os “repertórios interpretativos” (“*interpretative repertoires*”), que são conjuntos conexos de formas de expressão e raciocínio organizados à volta de temas específicos

pelos indivíduos(veja-se o livro de Jonathan Potter e Margaret Wetherell, *Discourse and social psychology - beyond attitude and behaviour*, Londres, Sage, 1989).

⁵⁸ Segundo a classificação de Llorens (o.c., pp.13-16) que é aquele em que a interpretação dos conteúdos substitui a procura dum mensagem definida comunicada (*paradigma de intenção*).

⁵⁹ Aliás um dos modelos de superação do problema da continuidade do signo arquitectónico sugerido por Tudela, o.c., pp. 99-100.

⁶⁰ A Praça ducal de Vigevano.

⁶¹ O pátio dos Uffizi, em Florença.

⁶² A praça de S. Pedro em Roma.

⁶³ Eco, o.c., p. 29.

⁶⁴ *Idem*, p. 35.

⁶⁵ *Idem*, pp.69-70.

⁶⁶ *Idem*, p.76.

⁶⁷ Argan, o.c., p. 40.

⁶⁸ Eco, o.c., pp.69-70.

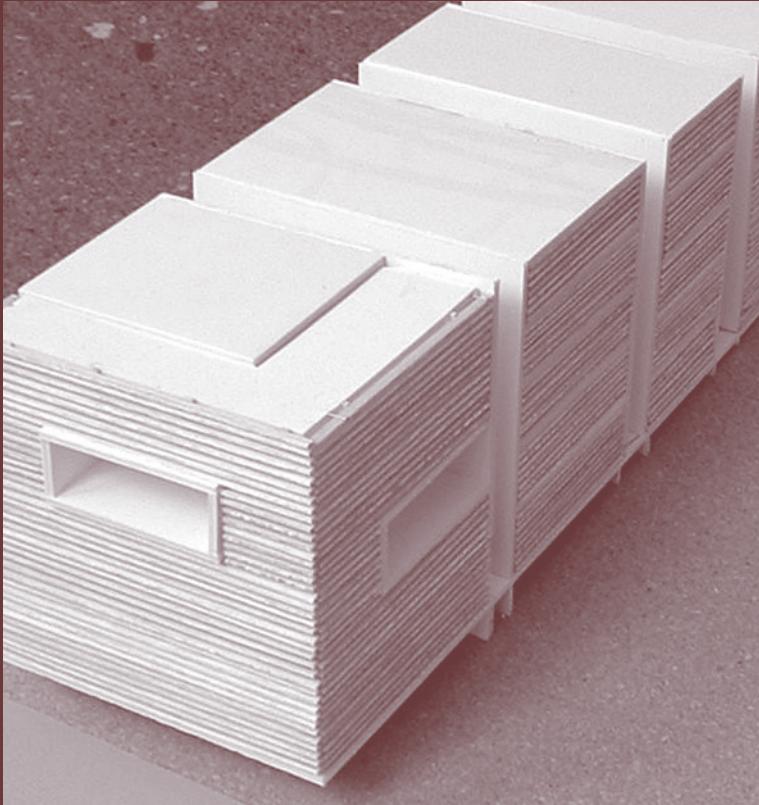
sinais de urbanidade

luís silva

Este texto não faz uso de bibliografia nem de referências datadas; entendo-o como um mero devaneio do espírito cujas fontes utilizadas são exclusivamente as da memória, misturadas com fragmentos retirados de artigos de jornal, folhetos de exposições, conversas e palavras soltas, anúncios publicitários, entre outros, cuja origem pertence ao mundo das actividades diárias e que se misturam como se misturam óleos numa tela, que por sua vez se misturam a si próprios, criam tonalidades, secam e racham. É mais um daqueles inícios intensos e dramáticos de quem escreve para os outros sem esquecer, contudo, que não está só nesta inquietude. Não se sabe o que vai acontecer. Será, no entanto, um momento para pensar arquitectura através de palavras, correndo o risco de derivar em vez de sintetizar, de dispersar em vez de aprofundar. Mas este é também o risco e a condição da vontade de compreender e conhecer.

Fecho os olhos e vejo o arquitecto como um técnico munido de uma arte, que, tal como o músico de jazz, improvisa e sente o pulsar, mantém ou alterna ritmos e intensidades, conciliando a análise e a paixão com o rigor da concretização e do desenho. Tal como nos ready-made, imita as caixas de Marcel Duchamp na procura intuitiva, na capacidade de surpreender e emocionar, de mexer numa atmosfera algo turva e distorcida desde o silêncio à ironia, com o fim de nada. Reconhece a desmistificação que Andy Warhol materializou com as latas de sopa Campbell no sentido da industrialização da arte e a humanização dos mitos, confrontando-nos com a ideia de que não existe nada que possa durar mais do que dias, do que horas, com a certeza de que as coisas que se fazem hoje são para ser consumidas e, ou então, para se desintegrarem. E concorda com John Cage que nos anos 50, então professor de música, atacava as opiniões preconcebidas acerca da função e do sentido da arte ao perguntar aos seus alunos se o som de um camião numa escola de música seria mais musical do que o ruído de um camião que passa na rua, sustentando que não existia uma diferença essencial entre o ruído e a música.

Serão sinais como estes, cortantes e dramáticos, que, projectados e planificados, criarão as geometrias necessárias para que possamos pensar e projectar uma nova e estimulante realidade? Como se constrói o espaço do meu tempo?



Colocando de lado as dúvidas, reconhece-se que é na ausência de conceitos doutrinários que a arquitectura tem ressurgido como instrumento político onde o protagonismo dos arquitectos e da sua obra começa a ser notícia frequente e a entrar de novo no vocabulário e no discurso das pessoas; e tal acontece paralelamente a outros assuntos, outrora de segundo plano, como o mundo da moda, das notícias, da música, dos homens de sucesso, da violência global, ou do lazer.

Hoje é colocada ao arquitecto, como uma realidade estimulante, a problemática do encontro da cidade consolidada com o “descaracterizado” espaço envolvente “periférico”, dois cenários em crise de relação nos seus limites, progressivamente próximos e difusos, obrigando-o a reflectir de modo mais alargado as noções de território e de cidade.

Já estão testadas com sucesso as soluções apoiadas na capacidade positivamente transformadora do projecto, na relação da arquitectura com as decisões de grandes processos de transformação da envolvente e no modo de encontrar e accionar métodos de aproximação em tudo o que se refere a especificações técnicas, processos de concentração de esforços e de integração dos diversos saberes complementares. Contudo volto a interrogar-me, se os planos, os traçados, os conjuntos de códigos e linguagens, que de maneira mais ou menos harmónica são susceptíveis de serem utilizados e trabalhados como invólucro para as actividades humanas, não deverão ser também apoiados em conceitos ideológicos transversais à arquitectura e sobretudo compreensíveis, mesmo que de modo subliminar, pelos habitantes desse territórios?

Volto de novo à procura dos tais sinais e revejo que a noção de cidade e dos seus dramas me é bastante grata; consigo sempre imaginar um anónimo num minúsculo apartamento algures num 10º piso, sob a luz de um candeeiro, em plena meditação a escrever sobre a volatilidade da vida enquanto, lá fora, o mundo treme frenético. Ou seguir a intensa sequência de imagens de um Harrison Ford a percorrer as ruas de Ridley Scott em “Blade Runner” e ao mesmo tempo partilhar da afirmação de Wim Wenders: *“Isto é também o que eu espero de uma cidade: que constantemente me sacuda. Por definição, qualquer tipo de planificação urbanística tem a*

tendência para uma certa homogeneidade. A cidade é o contrário. A cidade quer definir-se por meio de contradições, quer estalar.”

A imagem da cidade foi sempre colocada, do ponto de vista artístico, como o expoente máximo da civilização, ou o culminar constante de uma realização globalizante. Ainda assim, a revolução nos meios de comunicação e o avanço alucinante da informática estão a ultrapassar essa capacidade que a cidade tinha de se actualizar. Formalmente, parece que se tapam buracos e cozem malhas; e por isso falo de novo no poder simbólico do sinais dispersos, como ferramenta de análise e reflexão para os criadores adormecidos. Muitas soluções de transformação de carácter construtivo estão já ao nosso alcance; é apenas necessário convencer, com novos interesses, os agentes e intervenientes sociais.

Na história da humanidade, a noção de tempo histórico teve sempre diferentes acelerações e hoje fazem-se previsões de rápidas mudanças que provocam, forçosamente, alterações nas mentalidades; por norma, sempre o último, o mais lento e o mais complexo dos factores sociais a mudar. Acreditemos.



ando
P
E
S
S
O
A





ISSN 1645-8729



9 771 645 872000

nomem.sonha