

A ARQUITECTURA DE JOSE BAGANHA

Javier Cenicacelaya

Quem te sagrou criou-te português

Do mar e nós em ti nos deu sinal

Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez.

Senhor, falta cumprir-se Portugal

O Infante

Fernando Pessoa (1)

Nos dias de hoje, obras como as do jovem arquitecto José Baganha representam um sopro de ar fresco, uma esperança e uma lição do “bem-fazer” português. Baganha parece satisfazer esse mandato solicitado pelo poeta para “cumprir-se Portugal”.

Ao longo do século passado deu-se uma constante confrontação entre a perseverança de um afã de criar uma “arquitectura portuguesa” e a ânsia de imitar as formas que chegavam do exterior. Portugal soube, desde a década de 70, seguir o seu próprio caminho, valorizando a continuidade com a tradição sem renunciar ao novo.

A nova sensibilidade, emergente na Europa e no mundo, em defesa de um meio ambiente equilibrado, colocou na mesa a necessidade de cuidar da nossa envolvente, do nosso meio, das nossas paisagens rurais ou urbanas. Portugal como tantos outros lugares da Europa, viu esfumar-se grande parte do seu riquíssimo património construído, no campo e nas cidades. Neste sentido, perante esta nova sensibilidade e este crescente interesse pela arquitectura tradicional por parte de sectores da população cada vez maiores, a obra de Baganha constitui uma verdadeira lição.

De seguida, de modo muito geral, percorrerei alguns dos episódios mais importantes da arquitectura do século XX em Portugal, a fim de colocar no seu contexto a obra de José Baganha.

A RICA TRADIÇÃO ECLÉCTICA PORTUGUESA

A passagem do século XIX para o século XX é testemunho da pujança da arquitectura ecléctica em Portugal. Em Lisboa e marcando o início da importante Av. da Liberdade, o Mestre José Luís Monteiro (2) autor da Estação do Rossio (1886-87) e do adjacente Hotel Avenida Palace (1890), deixou-nos (com estes edifícios) a prova de um domínio e de um controlo fora de questão; a estação ferroviária trazia o comboio ao coração da capital apresentando-se como um Palácio de gosto neo-manuelino. Ao seu lado, José Luís Monteiro (3) construiu o Hotel já citado mas, no entanto, com um estilo mais ao gosto francês do momento, um estilo clássico, como em muitas das residências de luxo que encontramos nos boulevards parisienses.

Como é sabido, José Luís Monteiro é uma das grandes figuras da arquitectura portuguesa; no entanto, o grau mais elevado de perfeição, de domínio do ofício, de maestria, em suma, de uma figura como a de Monteiro, não constituía caso único; Ventura Terra (4) revela-nos idêntico domínio das linguagens, um eclectismo de excelente lavra, como poderemos comprovar no seu edifício

da Assembleia Nacional sobre o velho convento de São Bento (1896 -1938); mais tarde, em 1906, Terra realizará o expressivo e monumental Banco de Lisboa & Açores, não hesitando em inserir a sua expressiva e plástica fachada entre os sossegados e modestos edifícios pombalinos de fachadas planas (5).

Fazendo parte deste eclectismo dominante deparamos com os historicismos de evocação do passado português, como já tínhamos visto na Estação do Rossio. O neo-manuelino, ou aquelas linguagens que incluíam elementos manuelinos, pretendiam recordar de um modo romântico as construções do glorioso passado do país.

Em qualquer caso, creio que deve assinalar-se a excelente qualidade de execução das obras deste período; a excelente qualidade construtiva da arquitectura portuguesa; o que implica, logicamente, a existência de escolas e oficinas onde podiam aprender e adquirir essa maestria os canteiros, carpinteiros, serralheiros, etc.

Este artesanato português persistirá ao longo de muitos anos e constituirá uma das chaves para explicar a qualidade construtiva e de acabamentos na arquitectura em Portugal.

POR UMA ARQUITECTURA PORTUGUESA

A profusão ecléctica produziu em Portugal a sensação de um autêntico abandono do que é nosso, ou dito de outro modo, o “seguidismo” das linguagens ou estilos competindo com o gosto estrangeiro, geraram o anseio de reclamar uma arquitectura portuguesa, uma arquitectura própria.

Impunha-se um olhar até ao interior do país, até ao interior da alma portuguesa.

A reivindicação da fuga para o interior da própria casa não era algo exclusivamente português, porque nos finais do século XIX se verificou em Portugal, como em Espanha e noutros países europeus, a demanda de uma arquitectura propriamente nacional, uma arquitectura que respondesse às tradições e à cultura do país, das suas regiões.

Veja-se como exemplo o de um país tão periférico das correntes do centro da Europa e das grandes potências culturais como é o caso da Suécia. Ali, em 1909, o arquitecto Ragnar Ostberg dizia, na *Architectural Record*:

The cosmopolitan character of the 19th century brought to Sweden, perhaps in a greater degree than to other civilised nations, a mixture of historic styles, from Greek to the Renaissance or the Middle Ages and the Baroque, all based rather upon academic knowledge than upon the true artistic feeling for architecture. In our country, as in many other lands, the excessive amount of foreign material has prevented the development of a uniform type of architecture. It has been recognized during the last decade that this universal spirit in an art like architecture, which is influenced by climatic and local conditions, presents a distinct danger for the building art. For this reason the problem of the day with Swedish architecture is to develop a national architecture based upon the study of national edifices. (6)

E o mesmo podia afirmar-se de Espanha, em situação periférica nos finais do século XIX. O pessimismo originado pela perda, em 1898, das últimas colónias de Cuba e das Filipinas tinha dado origem à conhecida Geração de 98, que reclamava a valorização do genuinamente espanhol.

Arquitectos como Domenech y Montaner (7) reivindicam de modo decidido um interesse pela arquitectura tradicional. Surgiram os estilos regionais pela mão de destacadas figuras. (8)

Portanto, algo similar ocorreu em Portugal, onde desde 1890 ou 1895 se inicia (em determinados círculos lisboetas) o desejo por uma arquitectura própria. O turbilhão ecléctico da segunda metade do século XIX tinha colocado o estilo neo-manuelino como o mais genuinamente representativo do passado português.

No entanto, e tal como nos conta José Luís Quintino (9), foi Ramalho Ortigão quem deu

o mote do que deveria ser a arquitectura portuguesa nas conhecidas “Conferências do Casino” em 1871. Ramalho Ortigão elegeu como expressão exemplar da arquitectura portuguesa a casa dos Condes de Arnoso, de 1871; nesta não havia alusões ao neo-manuelino; trata-se de uma arquitectura de aspecto sólido, construção maciça com uma volumetria clara e cobertura inclinada com telhas tradicionais; com alpendres e com paredes pintadas; definitivamente uma casa distanciada da retórica decorativista do neo-manuelino.

As indicações de Ramalho Ortigão tiveram importantes seguidores; todavia, foi sem dúvida Raul Lino o mais significativo de entre os seus contemporâneos na hora de marcar o rumo para a arquitectura portuguesa, ou mais exactamente para a arquitectura da moradia unifamiliar, da casa, em Portugal.

Para Lino o neo-manuelino não era a expressão mais genuinamente portuguesa; porque era composto de elementos díspares, de gótico, mudéjar, renascimento e naturalismo. “mais do que no gótico, encontra o feitio português na arte românica – com a sua materialidade robusta – tanto parentesco que é ao ritmo deste estilo, após um distanciamento de três séculos, que parte da arquitectura manuelina se vem ainda inconscientemente basear” .(10)

A CASA PORTUGUESA

Raul Lino foi um personagem determinante no cenário da mudança de século em Portugal; e mais ainda, a sua sombra, a sua influência estender-se-á, de facto, durante todo o século XX.

Tinha feito os seus estudos em Inglaterra e na Alemanha, quando chegou a Lisboa com 18 anos, em 1897. A aprendizagem em Hanover com o arquitecto Albrecht Haupt fez com que se familiarizasse com as ideias de Ruskin, e com as do movimento Arts and Crafts de Morris; o seu apreço pelos valores tradicionais, por aquilo que é próprio do seu país e pela natureza como fonte de toda a inspiração, faziam com que se sentisse comodamente nessa afinidade com os citados ingleses.

A sua proposta para o Pavilhão de Portugal na Exposição Mundial de Paris, de 1900, é bem prova do interesse de Raul Lino, nesses anos, por uma arquitectura que recupera determinados aspectos da arquitectura vernácula portuguesa, como a construção de paredes maciças com fenestração escassa, coberturas inclinadas de telha tradicional, e chaminés largas e estreitas; tudo leva a crer que a indicação de Ramalho Ortigão relativa à casa dos Condes de Arnoso não passou despercebida para Lino, se bem que deva dizer-se que na proposta para esta exposição surgem janelas mudéjares, ou o alto volume cónico, como no Palácio Real de Sintra, paradigma este da expressão da alma portuguesa para os românticos lusitanos.

Anos mais tarde, na sua proposta do Pavilhão de Portugal para a Exposição de Paris de 1931, Lino aparecerá com uma linguagem arquitectónica mais pessoal, mais ecléctica, mas mais decorada, como uma “maneira” própria.

Em 1918 Lino publica *A Nossa Casa*, com um subtítulo *Apontamentos sobre o bom gosto na construção de casas simples*. Para Lino era muito importante educar o gosto, num momento em que as raízes clássicas se estavam a abandonar em detrimento de soluções de gosto duvidoso. Esse afan na busca do bom gosto guiará toda a sua vida e toda a sua carreira profissional.

Porém, a obra mais conhecida de Raul Lino é a que constitui o livro *Casas Portuguesas*, publicado em 1933, com o subtítulo *Alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples*.

Este texto será muito controverso; os arquitectos interessados na muito incipiente arquitectura modernista portuguesa desde finais dos anos 20 (de inspiração Art Deco),

viram na aparição desta obra um retrocesso, ou um desejo de oposição às ideias da nova arquitectura que chegavam da Europa; porque de facto, o que Lino propunha era uma crítica frontal à ideia de casa proclamada por Le Corbusier.

O livro de Lino exerceu, no entanto, uma influência notável na arquitectura da moradia unifamiliar entre os arquitectos da segunda metade dos anos 30 e, imediatamente depois, na década do apogeu máximo da arquitectura do Estado Novo, na época do Salazarismo. O livro é um compêndio de senso comum. Lino enuncia as questões mais importantes a ter em conta na hora de projectar uma casa, desde as mais técnicas, às mais funcionais, até chegar às de representação, às fachadas e às de bom “gosto”. Neste sentido, o livro possui uma extraordinária vigência, por estar concebido com enorme clareza e sentido prático.

Lino fala de epígrafes tão relevantes como a economia no capítulo I; entre a economia e a beleza no capítulo II; a beleza no III, e acrescenta várias reflexões em jeito de apêndices, como a que se refere à casa e a paisagem; começa esta última epígrafe dizendo:

Para se chegar a apreender o sentido do portuguesismo na arquitectura, é preciso ser-se dotado de gosto, como sucede em geral com todos os estrangeiros que vêm até cá para estudar o nosso país; é necessário o amor das nossas coisas, porque de aí nascerá a compreensão profunda da nossa índole; é indispensável percorrer o país, de olhos abertos e coração enternecido com a mão ágil prestes a tomar mil apontamentos comovidamente. E a chama do sentimento indefinível das coisas inexplicáveis acabará por baixar sobre o artista enamorado (...).(11)

Este interesse por um olhar ao mundo vernáculo português, à história de Portugal e, inclusivamente, a um mundo ideal por vezes simplesmente imaginado, este amor pela tradição, foi partilhado por outros importantes arquitectos como os irmãos Rebello de Andrade, autores do Pavilhão de Portugal tanto para a Exposição do Rio de Janeiro de 1922, como para a de Sevilha de 1929; ou por arquitectos como Cristino da Silva, Porfírio Pardal Monteiro e outros .(12)

A CASA PORTUGUESA NA ARQUITECTURA DO ESTADO NOVO

No início da década de 40, a arquitectura do Estado Novo chega ao seu momento de máximo esplendor. O golpe de estado de 1928, tal como outros feitos cronológicos da história de Portugal, como a proclamação da República em 1910, ou os anos posteriores à Primeira Guerra Mundial, não coincidiram com momentos específicos de mudança no campo da arquitectura ou das artes em geral; isto não quer dizer que a nova situação que se vivia em cada momento não tenha produzido determinadas tendências ou “maneirismos” no mundo da arte e da arquitectura.

Com a arquitectura do Estado Novo sucedeu de igual forma, no que diz respeito à sua afirmação, pois foi só nas décadas de 40 e 50 que logrou chegar ao seu máximo esplendor.

O regime Salazarista estava determinado a projectar uma imagem de Portugal associada ao mundo rural; assim acreditava que se expressavam uma série de valores considerados como próprios desse mundo rural de que aliás provinha Salazar.

A honestidade, o trabalho, o respeito pela ordem, o apreço pelo permanente, a harmonia social, etc, eram valores que se associavam ao mundo rural e que convinha exportar como imagem de Portugal.

Por isso não nos surpreende que nas exposições de Paris de 1937 ou da Feira Mundial de Nova York de 1939, a arquitectura do Pavilhão de Portugal recorra a formas tradicionais, se bem que claramente monumentalizadas e exibindo os símbolos da Nação Portuguesa de modo ostensível e expressivo, por intermédio da presença proeminente e exagerada de determinados símbolos de identidade como o escudo nacional.

Já em 1935, no bairro de São Bento, se tinha “recriado” um tramo da Lisboa “antiga”, de certo modo como se fizera no Pueblo Español de Barcelona, e com outros exemplos na Europa recorrendo, para a dita recriação, à arquitectura popular.

A Exposição do Mundo Português de 1940 foi uma espécie de síntese das experiências das décadas anteriores e constituiu a consagração da linha que buscava uma arquitectura genuinamente portuguesa.

De tal modo que, como já referi, a arquitectura do Estado Novo se tenha firmemente consolidado na década de 40 e, tendo em conta os valores do mundo rural que esta tratava de projectar, não podemos estranhar que se afigurasse com particular interesse a arquitectos como Raul Lino.

A política de criação das “Pousadas Regionais” ou a “Campanha do Bom Gosto” promovidas por António Ferro a partir da Secretaria de Propaganda Nacional, ou a política de obras públicas do ministro Duarte Pacheco entre 1932 e 1943, ilustram com clareza essa consolidação. Há que referir que juntamente com a influência de Lino, em termos formais ou de elementos da arquitectura, foi determinante o exemplo espanhol da criação dos Paradores Nacionales.(13)

A “Casa Portuguesa” revelou-se finalmente incapaz de poder abordar os programas mais amplos e complexos das “Pousadas”; porém, não há dúvida que a influência formal da “Casa Portuguesa” foi determinante na imagem das ditas “Pousadas” e, inclusivamente, foi determinante na imagem das moradias unifamiliares da arquitectura do Estado Novo.

É, assim, inegável que, com este livro, Raul Lino e Portugal acrescentaram uma contribuição muito importante à teoria europeia sobre a casa, sobre o conforto, sobre o modo de habitar e sobre o gosto; e inclusivamente podemos afirmar que o livro de Lino constituirá o texto mais relevante sobre arquitectura doméstica (sobre a arquitectura da casa) do século XX em Portugal.

Sobre a relevância deste texto tão conhecido não vou alongar-me mais; porque é evidente que foi extraordinário; uma prova desta influência reside na notável animosidade que o livro produziu nos círculos de arquitectos mais simpatizantes da arquitectura modernista.

E isto apesar do Estado Novo levar a cabo uma arquitectura da casa unifamiliar que não se ajustava necessariamente às indicações, às sugestões ou aos exemplos edificados de Raul Lino.

Eram moradias unifamiliares onde o arquitecto se recreava com uma série de elementos de distração; existia construção de paredes maciças, bem como terraços porticados (alpendres e pérgolas) ou coberturas de telha tradicional, no entanto predominava a ideia de chamar a atenção para a originalidade, de fazer-se notar. E neste sentido, de traços mais chamativos (e de pior composição) ou de cores mais fortes, nesses anos do Estado Novo, também a arquitectura da moradia unifamiliar se faz eco de algumas das características próprias dos edifícios de maior envergadura e de carácter público desse período. A arquitectura do Estado Novo é inconfundível por fazer uso desses elementos (torreões rematados com cataventos ou esferas armilares; poderosos e super-expressivos portais barroquizantes; emolduramentos de vergas com secções poderosas; fachadas de cores pastel ou brancas, etc.).

Encontramos muitos destes elementos acomodados à moradia familiar, e quem sabe se por isso, por força desta situação, se pode explicar a oposição daqueles que desejavam para Portugal uma arquitectura em sintonia com os exemplos da arquitectura modernista europeia, das quais fazia eco, em finais dos anos 40, a revista Arquitectura.

Foi esta revista que acolheu o manifesto Não de João Correia Rebelo contra o “estilo nacional” com o artigo “Arquitectura ou Mascarada”. (14)

ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE

Já desde finais dos anos 50, ao longo dos anos 60 e já bem entrados os de 70, Portugal assiste a um forte ressurgir da arquitectura modernista, alinhando com o que se vinha a realizar noutros países europeus. A relação com o Brasil, que constituía um dos mais brilhantes centros da arquitectura modernista, bem como os vínculos com outros países europeus, constituíram um dos grandes motores para essa “abertura” ao exterior. O papel de Carlos Manuel Ramos (1897-1969) foi, neste aspecto e juntamente com o de outros, muito relevante.

Nos finais dos anos 50, primeiros anos dos de 60, cabe destacar a figura de Fernando Távora (1923-2005). Tanto na sua prática profissional, como também na sua actividade docente, revelou uma particular sensibilidade para a herança histórica da arquitectura portuguesa, para a importância do lugar, da envolvente física. Sem renunciar às técnicas e às causas modernas, Távora experimentou, na sua arquitectura, um equilíbrio entre a modernidade e a tradição. Foi tão crítico dos historicismos como dos formalismos que imitavam a nova arquitectura chegada do exterior.

Este sentido tão amplo do seu criticismo foi muito importante. Porque este favoreceu – como o tempo se encarregou de demonstrar – o ressurgimento, em muito poucos anos, de uma arquitectura portuguesa autêntica, poderosa e bela, tanto no domínio da casa unifamiliar, como no da arquitectura em geral.

Favoreceu, para dizê-lo em termos mais amplos, a emergência de uma nova sensibilidade para a arquitectura, menos dependente das modas estrangeiras ou dos historicistas das décadas anteriores; uma arquitectura mais conforme com as características do país, com o lugar, a paisagem, as técnicas disponíveis, etc.

Fernando Távora situa-se assim como que na charneira entre os que apostaram numa modernidade decididamente aberta ao exterior e aqueles que, em parte sensibilizados por determinados avatares históricos, como veremos, optaram por um trabalho de introspecção dos valores que o país oferecia.

Contudo, cabe também dizer que o trabalho de Távora, digno de elogio, não esteve isento de determinadas contradições; estas foram, no entanto, pouco significativas no conjunto do seu pensamento, tendo em conta o momento histórico que Portugal estava prestes a enfrentar. (15)

Ana Tostões afirma sobre Távora: Fernando Távora sem recusar a modernidade ou as contribuições de vanguarda, buscava a autenticidade na continuidade de uma tradição, equacionando o desejado compromisso da história com a vanguarda. (16)

Muitos são aqueles que consideram Álvaro Siza o herdeiro do testemunho e dos ensinamentos de Távora. Ao chegar à figura de Siza, situamo-nos num momento muito próximo da actualidade e de enorme interesse na arquitectura de Portugal. Como muito bem assinalou Ana Tostões, Siza recupera o tema das vanguardas históricas relançando de um modo inédito o uso de materiais tradicionais no desejo de conciliar o intelectual com o sensual e sensorial. A preocupação com o contexto, conduz a um método de projectar que revaloriza as potencialidades da morfologia existente: Casas de Matosinhos 1954; Casa de Chá de Boa Nova, 1958-1964; Piscina da Quinta da Conceição, 1956. (17)

Os agentes da mudança da arquitectura portuguesa contemporâneos a Álvaro Siza e aos da geração seguinte, entre os quais cabe destacar especialmente Eduardo Souto de Moura, são muito conhecidos.

A POSTMODERNIDADE

Referi-me já à importância de Carlos Ramos no estabelecimento de múltiplas relações com arquitectos de diferentes países tendo em vista uma abertura da arquitectura portuguesa desde finais dos anos 50.

Esta abertura continuou nos anos seguintes. Desempenhou aqui um papel relevante o crítico Nuno Portas. Fortaleceram-se as relações com Espanha, com a Catalunha e, em especial, com a Itália.

A arquitectura que se produziu em Portugal foi apresentada em múltiplos lugares da Europa e do mundo; de tal modo que nos anos 80, Álvaro Siza, entre outros, era já um dos arquitectos mais conhecidos no âmbito internacional.

O desenvolvimento da arquitectura em Portugal terá sido, grosso modo, bastante semelhante, cronologicamente falando, ao de Espanha, encontrando-se ambos os países ibéricos atrasados, em termos de desenvolvimento económico e tecnológico, umas três décadas em relação à Itália.

No entanto, com a postmodernidade chegaram novas ideias que desdramatizaram consideravelmente o sentido obrigatório para uma arquitectura de linguagem modernista. A história voltou a ser reconsiderada, a cidade histórica valorizada e a arquitectura contextual (contexto nos termos mais amplos) voltou a ser tida em conta.

Foram vários os artífices de tal mudança e entre eles cabe destacar, pela sua contribuição teórica, Robert Venturi e Aldo Rossi; e também Colin Rowe e Léon Krier.

Todos eles realizaram uma crítica monumental a muitos dos tabus e convencionalismos meramente estilísticos (e artificialmente ideológicos) então vigentes.

Uma crítica que, no caso de Rossi, Rowe e Krier se estendeu às teses das vanguardas modernistas sobre urbanismo, que tão devastadores resultados tinham deixado depois de quatro décadas.

Portugal não foi alheio a estas mudanças e a elas deve muito da sua atitude de olhar para o português.

Entre os valores que a postmodernidade recuperou, o mais importante (e que alguns consideravam a pior herança da postmodernidade), é a questão da “identidade”, assim, em termos gerais.

Termos gerais que, para os finais deste texto, balizarei cingindo-o à identidade desde a arquitectura própria de cada lugar, quer dizer, desde a arquitectura vernácula, ou arquitectura popular.

Então, em finais dos anos 60 e especialmente ao longo dos anos 70, volta a adquirir novo impulso o interesse por este tipo de arquitectura; já em 1955 se tinha iniciado o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa que vinha sendo reclamada desde os anos 40.

Este trabalho culminou em 1960 e parte do mesmo foi publicado como *Arquitectura Popular em Portugal*, em 1961;

Num primeiro tempo, este Inquérito surgiu como uma iniciativa por parte dos arquitectos mais “modernos” para contrapor, ao regime salazarista, a autêntica arquitectura, própria do país, por ocasião àquele que o Estado Novo entendia como “arquitectura portuguesa”; e, há que dizê-lo, que se estas foram as suas intenções (tal como nos comenta Keil de Amaral no prefácio à segunda edição, já em 1979 e extinto o regime), este vasto projecto e a sua publicação (subvencionada pelo Estado Novo) foram no entanto apresentados ao regime num sentido radicalmente contrário ao descrito por Keil de Amaral, quer dizer, foram apresentados como uma importante contribuição para a expressão de uma “arquitectura nacional”. (18)

Em 1979, quase vinte anos mais tarde, publica-se a segunda edição, a que sucederam uma terceira (1987) e uma quarta edição em 2003. (19)

Em qualquer caso, a reimpressão deste livro para a segunda edição acontece num momento em que a arquitectura tradicional, a arquitectura vernácula ou popular, assim como a cidade tradicional e o património herdado do passado voltam a ser reconsiderados (20). Se bem que, e há que dizê-lo, reconsiderados no discurso académico da arquitectura e não na prática dos arquitectos que ensinavam nas escolas de arquitectura.

Como digo, o mundo académico recorreu à evocação da arquitectura popular nos discursos teóricos e, no que aos edifícios diz respeito, fá-lo fugindo de qualquer literaridade do vernáculo; e isto, no meu entender, perante o enorme peso da arquitectura modernista, ou da linguagem modernista, é revelador do enorme peso do estilo modernista como “compromisso obrigatório com o tempo presente”; quer dizer, uma espécie de diktat do Zeitgeist.

É tão escasso o interesse demonstrado pelos arquitectos professores pelo ensino da arquitectura popular, que as novas gerações de arquitectos saídas das escolas de arquitectura se sentirão como que órfãs na hora de projectar ou realizar uma casa em termos de arquitectura tradicional.

Nada lhes é ensinado no que diz respeito a prestar um serviço cada vez mais solicitado pelo público.

Esta inexperiência tem dado origem à gigantesca plêiade de “horrores” arquitectónicos que se situam estilisticamente entre algo parecido com o moderno e algo que recorda o tradicional.

E devido a este desinteresse das escolas, nada se faz nas universidades para evitar o desaparecimento de um riquíssimo património de arquitectura vernacular em muito pouco tempo.

Por isto resulta como muito revelador e por sua vez muito dramático, que o prólogo da terceira edição da Arquitectura Popular em Portugal, reconheça este livro como uma espécie de Certidão Notarial do que foi a arquitectura do país, já praticamente desaparecida. Uma Certidão Notarial ou uma Certidão de Óbito.

Diz-se assim:

“Esta profunda mutação – bastaram dez anos para mudar a face da terra – torna o material recolhido no Inquérito, do qual a edição em livro reproduz apenas uma parte, um documentário de valor inestimável. Com excepção de bolsas de estagnação que o processo deixou marginalizadas – e que se encontram quase só no Alentejo –, hoje apenas subsistem elementos avulsos que sobreviveram fisicamente à derrocada do mundo que os produziu.”

UMA NOVA SENSIBILIDADE

Podemos afirmar que a Postmodernidade abriu as portas para que a “diversidade” ou as “diversidades” se pudessem considerar legítimas no universo humano (e no universo cultural do Ocidente), até então dominado pela unilateralidade ou pela unicidade do “moderno” como categoria a existir única, exclusiva e exclusivista; a Modernidade (e o moderno) tinham adquirido (consciente ou inconscientemente) o estatuto de uma autêntica ontologia. E isto explicaria as atitudes miseravelmente sectárias da crítica, contrária a qualquer opção não conforme com os princípios enunciados pela modernidade.

No campo da arquitectura poderíamos traçar um cenário análogo ao que aliás descrevi, em termos muito gerais, para o pensamento do Ocidente.

Antes da Postmodernidade não podia aceitar-se nenhuma opção arquitectónica que não estivesse de acordo com o que se consideravam os meios, as formas de fazer e as linguagens “modernas”.

Uma posição tão redutora (exclusiva e exclusivista) era exercida com pulso firme – quiçá expressão de profundos complexos de insegurança – em muitas, muitíssimas escolas de arquitectura.

A Postmodernidade derrubou todo este estado de coisas e tamanha libertação desse auto-imposto “compromisso histórico com a modernidade”, dessa obrigação com o nosso “tempo” não tardaria em produzir uma descomunal avalanche de imagens, opções e

tendências, competindo todas vorazmente pela sua sobrevivência e supremacia no grande mercado do mundo em que se converteu o nosso planeta nas últimas três ou quatro décadas.

Juntamente com esta avalanche de imagens, e sua correspondente desordem, o reclamar da “identidade” (em diferentes escalas) afigurou-se como um dos valores da postmodernidade.

Desde a escala mais pequena, em termos físicos, do bairro ou da freguesia, até maiores escalas territoriais ou culturais. Deixando à margem os possíveis aspectos de uma “identidade” entendida como separação do “outro” e como possível origem de confrontações, a identidade à escala planetária faz com que nos sintamos todos como habitantes de um mesmo lugar: o planeta Terra. E, nesta escala planetária, surgiu uma nova sensibilidade, acima de qualquer particularidade ou regionalismo, acima de qualquer ideologia, raça ou crença religiosa; refiro-me à necessidade de preservar o meio-ambiente e o património do nosso planeta tal como o recebemos, para o transmitirmos às gerações vindouras.

O cuidado com o meio ambiente é um assunto que a todos diz respeito, porque todos somos habitantes do mesmo lugar. Evitar o aquecimento da atmosfera ou a contaminação das águas; reduzir a desflorestação nas regiões tropicais ou a emissão dos gases; erradicar a energia nuclear do planeta, as armas de destruição massiva, etc... São todos compromissos à escala planetária, como é bem sabido.

Mas esta nova sensibilidade manifestou-se também, de modo muito patente, a uma escala mais pequena em termos físicos.

Quiçá a vertigem do planetário, a impossibilidade de actuar a uma escala tão abarcável, ou melhor ainda, de entender uma escala tão imensa, aproximou-nos do nosso universo mais vizinho, mais próximo, aquele em que nos é possível levar a cabo a nossa pequena contribuição para o compromisso da preservação do meio ambiente ou, dito de outra forma, da criação e permanência de um desenvolvimento sustentável.

No âmbito desta nova sensibilidade, a arquitectura de cada lugar voltou, uma vez mais, a ser estudada, considerada e valorizada.

E isto porque na óptica do desenvolvimento sustentável a arquitectura vernácula, a arquitectura popular demonstrou ser, até ao presente, a mais equilibrada, a melhor adaptada ao meio em que se integra.

Essa adequação, esse equilíbrio com o meio é facilmente compreensível a partir da experiência de séculos de empirismo na adaptação a esse mesmo meio.

A uniformização da casa, quer dizer, a mesma casa para diferentes contextos (entendido o contexto nos seus termos mais amplos) seja Marrocos ou a Noruega, por exemplo, baseando-se na capacidade da tecnologia actual para criar o clima e o conforto adequados dentro da casa, é um perfeito disparate.

Quiçá seja possível, ou melhor dizendo, é possível; mas a questão seria não tanto se é possível mas sim se tem realmente sentido. E por isso mesmo, por não fazer sentido, é que constitui um disparate.

E sem sentido pelo desperdício e dissipação de energia que resulta de equipar um modelo de casa concebido para um ambiente frio, num meio quente ou vice-versa.

Em qualquer caso, a nova sensibilidade surgida perante a degradação do meio ambiente produziu, como digo, um interesse crescente por parte do grande público pela arquitectura própria de cada lugar.

Outra questão é se as escolas de arquitectura estão a preparar os seus estudantes para enfrentar essa encomenda crescente de uma arquitectura entroncada com a tradição vernacular, com a arquitectura popular.

Quando percorremos Portugal, Espanha ou Itália, podemos apreciar até que ponto extremo a paisagem foi invadida por casas que querem ser, que querem competir, que querem recordar ou evocar a arquitectura vernacular e, no entanto, o autor dessa casa

não soube resolver determinadas questões (e que são sensíveis, se atendermos aos precedentes, ao já realizado) porque não se ensinam nas escolas de arquitectura.

Nas escolas de arquitectura “copiar é um delito”; e todo o discurso da imitação é um delito. Não poderemos então deixar de compreender que tantas casas, aos milhares, àscentenas de milhares, tenham inundado as nossas paisagens, como “objectos” que não sabemos bem o que são, ou o que querem ser e que, quando querem ser tradicionais (ou modernas), apresentam deformações tais que testemunham bem essa máxima axiomática de tantas escolas: “copiar é um delito”.

Mas como é que se realiza a aprendizagem humana de qualquer habilidade senão copiando? Como terá sido possível que se fixasse no mundo académico tamanha aberração como a que proclama “copiar é um delito”?

E é quando este discurso da imitação é liquidado e copiar se considera um delito que se continua a copiar, mas copiando mal. E tudo em nome da liberdade de criação e num interminável culto ao objecto desenhado.

Considero extraordinariamente ilustrativo o seguinte texto de Colin Rowe a respeito da importância de copiar, quer dizer, do valor do precedente, daquilo que já existe antes da nossa criação ou, se quisermos, do valor do que aprendemos, do que conhecemos, do que vimos, quer dizer, do valor da memória.

Se não existisse um precedente, o mundo teria de ser inventado a cada segundo.

Mas o precedente é o ingrediente que articula o discurso da memória da cultura e também da civilização à escala planetária. O valor do precedente é inegável.

A IMPORTÂNCIA DO PRECEDENTE

De seguida transcrevo um texto brilhante de Colin Rowe sobre a importância do precedente. Nele, o autor considera completamente perverso impedir o aluno de copiar ou, como refere, considera perverso pedir-lhe que seja criativo e impedido ao mesmo tempo de copiar. Este texto responde a um exercício solicitado por Walter Gropius aos seus alunos; neste exercício, Gropius pede aos alunos que sejam criativos, mas “nada de copiar!!”; esta proposta de Walter Gropius é considerada por Colin Rowe como sem sentido e como subtilmente perversa.

O texto de Rowe é o seguinte:

"Em primeiro lugar gostaria de estipular que eu realmente não entendo como é que o tema «O uso do precedente e o papel da invenção na arquitectura, hoje» pode efectivamente conduzir a uma discussão proveitosa.

Não consigo nunca começar sequer por entender como é possível atacar ou questionar o uso do precedente. De facto, não sou capaz de compreender como pode alguém começar a agir (para já não dizer «a pensar») sem recorrer ao precedente. Até porque, e num nível mais banal, um beijo pode ser instintivo e um aperto de mão continuar a ser produto de uma convenção, de um hábito ou de uma tradição; e na minha leitura, todas estas palavras, e seja qual for o seu significado, estão relacionadas – de um modo difuso, sem dúvida – com as noções de paradigma, de modelo e, portanto, de precedente.

Este meu prejuízo inicial é de tal forma importante para mim que de seguida continuarei utilizando a antiga estratégia de uma série de perguntas retóricas.

Como é que, desde logo, é possível alguém conceber qualquer sociedade, qualquer civilização ou qualquer cultura sem considerar o precedente?

Acaso não são os signos da linguagem e da matemática a prova evidente de «fábulas» de conveniência e, portanto, da demonstração do imperativo do precedente?

Mais ainda, no culto romântico da interminável novidade, qualquer um se perderia ao tentar descobrir como conduzir um discurso (ao contrário de um grunhido).

Não é o precedente e não são as suas conotações que constituem o cimento primeiro da sociedade? Não é o seu reconhecimento a garantia última de um governo legítimo, da liberdade legal, de uma prosperidade decente e de uma interrelação educada?

E apesar de muito dolorosamente óbvias e horrivelmente banais que estas proposições implícitas possam parecer, eu creio que constituem lugar comum a observar forçosamente por qualquer um que opere numa sociedade razoavelmente estruturada (nem selvagem, nem sujeita a entusiasmos revolucionários demasiado calorosos). Eu não creio – não posso crer – que estas regras básicas ou lugares comuns estejam disponíveis para o estudante de arquitectura médio. Porque este, ou esta, terão sido educados num meio muito mais expansivo, com fronteiras e limitações, no mínimo, frágeis.

Nos tempos em que se entendia que toda a arte era uma questão de imitação, quer da realidade externa quer de alguma abstracção mais metafísica, o papel do precedente era realmente debatido; e, escusado será dizer, Aristóteles produz o argumento de forma muito simples:

«O instinto de imitação está implantado no homem desde a infância; uma das diferenças entre este e os outros animais é que o homem é a mais imitativa das criaturas vivas e, através da imitação, aprende as suas primeiras lições; e o prazer sentido nas coisas imitadas não é menos universal».

Colin Rowe alonga-se exemplificando a relevância da memória mediante uma alusão a um poema de Wordsworth, para voltar a referir-se ao exercício proposto por Walter Gropius aos seus alunos.

"Mas se Wordsworth se estende sobre Aristóteles e começa a relacionar a mimesis com a adoração infantil (a criança é o pai do homem), teremos que voltar a Walter Gropius para aperceber o todo, o rumo completo deste desvio pelo jardim de infância. Inadvertidamente, Wordsworth descreve o estudante de arquitectura tal qual o concebemos; mas o impulsivo Walter segue especificando um «beau ideal» para a espécie:

«A criatividade na criança em crescimento deve ser despertada através do trabalho com todo o tipo de materiais, em conjugação com o treino do desenho livre... Mas, e isto é importante, nada de copiar! nada de inibir o desejo de actuar, de representar! nada de tutela artística!»

Isto é fornecer indicações para uma história condensada da doutrina da mimesis e do seu declínio; e isto é também realçar a ideia que fazemos acerca do uso do precedente. Porque mesmo com a melhor boa vontade do mundo, não é fácil entender a distinção de Gropius entre «copiar» e «desejo de actuar»:

«Tereis de actuar, de representar, mas nada de copiar, e isso é o que vocês têm que fazer ». Mas pode existir preceito mais perverso e inibidor?

Não é claro que qualquer forma de actuação é inerentemente «copiar»? E que está relacionada com fantasias de batalhas ou de cenas domésticas?

E, sem estes modelos, sejam de batalha ou de construção, é certamente muito difícil imaginar como qualquer jogo, do xadrez à arquitectura, poderia sobreviver. Não, todo o jogo é essencialmente a celebração do precedente.

E agora, o que dizer da segunda parte do tema: «o papel da invenção na arquitectura, hoje»?

Bom, pensemos no advogado com a sua completa biblioteca de livros encadernados a couro azul, por trás. Esta contém o inventário de casos que tratam da matéria específica do caso que ele terá de advogar. Simplesmente, para pronunciar uma inovação legal, para discriminar o novo, o nosso jurista é obrigado a consultar o antigo e o existente; e é só por intermédio de referência a estes que a inovação genuína pode ser proclamada.

Não são o precedente e a inovação as duas faces da mesma moeda? Eu penso que um tema melhor poderia ter sido: «como o novo invade o velho e como o velho invade o novo».

Atentamente,
Colin Rowe. (21)

Este é um ilustrativo texto de Rowe. Pareceu-me muito pertinente recordar as suas observações, tendo em conta o talento e o brilhantismo do seu autor, sem dúvida uma das figuras mais lúcidas da crítica arquitectónica do século XX.

DE REGRESSO A PORTUGAL

Para além do que já referi até agora, gostaria de sublinhar uma circunstância que considero muito importante na hora de entender a atitude daqueles discípulos de Távora (sendo Siza o mais conhecido) e, genericamente, a atitude dos arquitectos e do povo português; refiro-me à atitude de procura dos valores próprios do país, a que anteriormente me referi na separação “Entre a Tradição e a Modernidade”.

Essa circunstância não é senão a que resulta do trauma nacional que decorre das guerras coloniais e da perda do vasto império português.

Portugal viveu isolado o horrível trauma das sangrentas guerras coloniais; creio que o povo português se sentiu incompreendido pelos seus vizinhos europeus e teve que enfrentar essa mudança, como digo, em absoluta solidão.

Junto a este trauma, junto com as perdas humanas, vieram as materiais e sobretudo a sensação de uma amputação no organismo lusitano. Portugal perdia parte do seu corpo e resignava-se mutilado.

O país que, recostado no ocidente da Península Ibérica, sempre tinha olhado para o mar, para o trasfego dos barcos que partiam ou chegavam às suas costas, parecia ficar sem motivações, sem razão para continuar a olhar para o horizonte. Nesse horizonte, mais além do Atlântico, mais além do Índico, nos mais remotos confins do mundo, residia o olhar de Portugal. E nesse horizonte havia deixado a sua história, a sua vida, a sua vocação e a sua alma.

Agora Portugal, aninhado no ocidente da Península Ibérica, lambia em solidão as suas terríveis feridas. E nada o conseguia consolar.

Alheado de Espanha mais do que poderia ter imaginado, do mesmo modo que Espanha o havia estado de Portugal, parecia que agora o mais próximo companheiro de viagem deveria ser, quiçá, o vizinho em cujas costas Portugal tinha construído um império e vivido de modo independente durante vários séculos.

A perda do império coincide com a implantação de um regime democrático em Portugal e, pouco depois, com as profundas transformações solicitadas para a adesão à União Europeia.

Pois bem, esse trauma da perda do império foi, sem margem para dúvidas, uma das razões que o povo (e os arquitectos, evidentemente) tiveram para explorar aquilo que é seu ou próprio, os valores do país. Uma das razões para se perguntar pelo destino de Portugal, pelo seu papel, o seu novo papel no concerto do mundo.

Portugal, que deixou uma profunda marca na cultura do ocidente e em muitos lugares do mundo, perdida já a sua posição imperial e de potência internacional, está agora convocado para novos empenhos. A sua experiência centenária, a sua competência, o seu sentido prático e tantas outras virtudes que caracterizam este país, habilitam-no a jogar um papel determinante na definição do futuro europeu; fundamentalmente no sul do Velho Continente, desde o Atlântico até ao Próximo Oriente e no Norte de África. Um papel em conjunto com os seus vizinhos: Espanha, França, Itália e Grécia.

Juntamente com Espanha, como parte da Ibéria, está convocado a desempenhar o papel de ponte com os países do seu antigo império, principalmente com a América.

Em qualquer caso, Eduardo Lourenço reflecte esta situação no seu livro *O Labirinto da Saudade*, em 1978, quando afirma:

“Sempre no nosso horizonte de portugueses se perfilou como solução desesperada para obstáculos inexpugnáveis a fuga para céus mais propícios”, para propor uma atitude diferente ante as coisas afirmando“. Chegou a hora de fugirmos para dentro de casa, de nos barricarmos todos dentro dela, de construir uma constância o país habitável a todos, sem esperar de um eterno lá-fora ou lá longe a solução que como no apólogo célebre está encerrada no nosso exíguo quintal”. (22)

O ARQUITECTO JOSÉ BAGANHA

Quando estas mudanças (guerras coloniais, revolução de Abril de 1974 com o estabelecimento da democracia, surgimento das ideias postmodernas, etc...) sacudiam Portugal, desde finais dos 60 e durante a década dos 70, José Baganha era um adolescente prestes a iniciar os seus estudos de arquitectura.

Baganha nasce no seio de uma família acomodada, em Coimbra, em 1960. O seu pai é um prestigiado pneumologista e Catedrático da Universidade de Coimbra. A sua educação é muito cuidada; viajando desde criança com os seus pais, terá ocasião de conhecer em profundidade Portugal e também outros países da Europa, em particular Espanha e França. Interessou-se desde sempre pela história e pelas tradições do seu país.

Por outro lado está atento aos acontecimentos que sacodem o país e que causam uma mescla de preocupação e de esperança, ainda que predomine a incerteza.

Em 1978, com 18 anos, ingressa na Escola Superior de Belas Artes do Porto, Departamento de Arquitectura, que se afigura, do ponto de vista europeu, como uma escola de extraordinária originalidade e vitalidade. Permanece ali dois anos, até 1980, ano em que se muda para a Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

Do Porto guarda uma forte recordação do seu professor Fernando Távora. Baganha vê em Távora não só uma pessoa de vastíssimos conhecimentos, de cultura invulgar, mas também um homem de talento aberto, humanista, sensível e acessível.

Esta mescla de sabedoria e humildade, e de interesse por tantos campos do saber, estava em sintonia com o que José Baganha tinha aprendido desde a infância na sua casa e nos ambientes que os seus pais frequentavam.

No Porto contou com professores muito conhecidos em Portugal, entre os quais Álvaro Siza.

As ideias de Léon Krier, tão amplamente expostas nesses anos, constituíram uma forte influência em José Baganha; assim como a obra tanto construída como escrita de Robert Venturi, Demetri Porphyrios, Maurice Culot, Philippe Rothier e outros; em 1984 conclui a licenciatura em arquitectura e decide consolidar os seus conhecimentos de construção. Para tal, começa a trabalhar na empresa ENGIL, onde permanece três anos, durante os quais fiscaliza obras e entra em contacto directo com o “pôr em pé” os edifícios.

Com 27 anos, Baganha tem a oportunidade de, na empresa de construção TURCOPOL, participar de modo mais directo em certas decisões que vão mais além do “pôr em pé” das obras e que se centram em propostas de pré-fabricação, de soluções de casas prefabricadas para solucionarem o problema mais candente nesses tempos, em Lisboa e em muitas cidades portuguesas e que era o dos bairros de barracas.

Em 1993 estabelece o seu próprio estúdio de arquitectura em Lisboa; nos primeiros anos, até 2000, partilhando-o com o arquitecto José Cornélio da Silva e, desde então, a sós, com a sua equipa.

VISITANDO CINCO CASAS

Descreverei de seguida um percurso por cinco casas de José Baganha.

- CASA NAS SESMARIAS

Salvaterra de Magos, Ribatejo

Esta é uma das primeiras obras de José Baganha. Situa-se em pleno Ribatejo. A casa ocupa uma parcela de terreno ampla; está organizada com base em dois volumes em “L”. O mais alto contém a entrada; outro volume coloca-se em paralelo ao mais alto da casa para alojar a garagem e alguns arrumos.

Estes volumes mais altos estão unidos por um muro paralelo ao da extrema onde se situa a entrada principal a partir da rua. De modo que entre os dois volumes altos (o de habitação, da casa e o da garagem) e esse muro que os une, forma-se um “U” em planta que configura um recinto aberto para o bosque posterior.

Este recinto – como um pátio – imprime à casa um aspecto senhorial; para chegar ao mesmo foi preciso atravessar a porta que se abre no muro que une os dois volumes; a dita porta situa-se no final de um eixo ladeado por laranjeiras perfeitamente alinhadas, configurando um formoso jardim que antecede o conjunto da casa. Portanto, a casa com o seu conjunto de volumes situa-se ao fundo de uma perspectiva desde o acesso da rua. Uma vez nesse recinto, o acesso à moradia realiza-se através de uma entrada em alpendre pouco profundo, coberto por um arco.

O volume mais alto contém, no seu piso térreo, os compartimentos de uso diurno: vestíbulo, cozinha, sala de jantar e salas de estar; as salas de jantar e de estar têm vistas para a parte posterior da fachada de acesso.

Nessa parte posterior e graças à disposição em “L” da planta, gerou-se um espaço bastante íntimo, em cujo centro se colocou uma piscina; esta intimidade acentua-se com a presença do pavilhão-pérgola, que permite criar, nas costas do volume mais alto, um recinto praticamente em “U”. Este pavilhão é um excelente apoio para as actividades ao ar livre, um agradável caramanchão com vistas para a piscina.

Do piso elevado, dos quartos, pode aceder-se ao jardim e à piscina graças à escada que se adossou à fachada posterior.

O volume mais baixo dispõe de uma parte porticada, o que permite protecção em dias de muito sol; além disso, imprime uma certa cadência à fachada e confere-lhe maior força expressiva pelo contraste de luz e sombra.

Este volume aloja parte da sala de estar, porque a outra parte da sala, de duplo pé direito, se situa no volume alto.

A casa apresenta um aspecto de volumes imponentes, com movimento escasso. No entanto, o jogo obtido na disposição dos volumes entre si e na sua implantação em relação ao acesso, gera uma aparência de edifício com acrescentos, sem realmente ser de todo assim.

Produz-se a sensação de estar perante uma herdade agrícola de carácter um tanto senhorial, ainda que discreta, ou melhor, serena. Baganha reconhece essa filiação na herdade ribatejana.

A construção é mural, de tijolo, com reboco e pintura. As coberturas têm pendentes e estão acabadas com telhas cerâmicas tradicionais; as guarnições dos vãos são de pedra. Também os pavimentos da cozinha e das casas de banho são de pedra Azulino de Cascais, bujardada com pico grosso. Nos restantes compartimentos é de mosaicos de tijoleira cerâmica tradicional (de barro cozido); todos os materiais colocados a revestir pavimentos foram encerados e apresentam um aspecto de grande efeito.

A cozinha é uma parte muito atractiva da casa; longe de parecer um laboratório ultra tecnológico, com resplandecentes electrodomésticos de última geração, com tampos de

aço inoxidável, etc..., encontramos-nos num compartimento realmente acolhedor e doméstico, delineado também tradicionalmente: é um espaço amplo e bem iluminado e o seu mobiliário foi concebido e construído expressamente para este compartimento; os proprietários acrescentaram alguns móveis que acentuam esse carácter formoso de compartimento íntimo, acolhedor e doméstico, como o grande aparador inglês de dois corpos, de madeira de acaju, com a parte superior, em vitrina, alojando diversas peças de faiança, de temática floral, todo ele muito cuidado.

Na realidade, tanto os materiais da construção como a própria construção, foram objecto de uma atenção muito especial por parte do arquitecto. O conjunto, pintado em tons muito suaves, aparece diluído numa paisagem de árvores; uma vez no pátio interior, nesse recinto em forma de “U”, o ambiente é de absoluta serenidade, só perturbada pelo vaivém dos vários cães da família.

- MONTE DA CASA ALTA

Melides, Grândola, Alentejo Litoral

Existe uma importante distância entre a casa anteriormente visitada e esta de Melides. Uma distância não só física, mas também conceptual e, inclusivamente, de maturidade, na obra de José Baganha.

Esta casa situa-se ao sul de Lisboa, no Alentejo Litoral, próxima da costa, num lugar de ares silvestres, onde a actividade de pastoreio é muito patente. A viagem até à casa, por estrada serpenteante e estreita, entre os bosques de azinheiras que protegem as ovelhas, é realmente muito formosa. Depois de passar pelo “centro” do povoado representado pela escola de arquitectura do Estado Novo, a casa aparece a um par de quilómetros. Apesar de não estarmos muito longe de Lisboa, tem-se a impressão de estar num lugar um tanto remoto, afastado e, desde logo, muito tranquilo.

A casa aparece como um edifício com acrescentos ou ampliações, numa composição em planta seguindo um eixo virtual de nordeste a sudoeste. A casa tem um corpo mais importante, de dois pisos,

onde se situa a cozinha, no piso térreo

e os quartos, no piso elevado.

Para nordeste, um corpo de um só piso contém a sala de estar que se prolonga até à fachada posterior, até à horta, numa zona porticada preparada também como local de refeições e de estar ao ar livre.

Outro corpo, também de um só piso, adossa-se ao outro extremo do volume de dois pisos.

O resultado é um edifício que, como anteriormente assinalava, apresenta uma disposição alargada, ajustando-se à topografia do terreno, em ligeira pendente. Ao fundo, para oeste, não muito longe, vê-se o mar.

A distância conceptual é evidente, em relação à casa anteriormente visitada; claro que aquela se situa no Ribatejo e esta no Alentejo.

Ali, no Ribatejo, a “herdade” realmente desempenha o seu papel de enraizamento no lugar, porque a casa está ocupada todo o ano, é a residência habitual dos proprietários; a vizinhança é muito residencial, com multiplicidade de villas utilizadas igualmente como residência permanente; Lisboa não está tão longe, ao fim e ao cabo.

Aqui em Melides, a casa é um refúgio de fim-de-semana, de períodos de férias. Neste sentido, não requer tantos compartimentos, nem tantos espaços como a anterior. A envolvente é absolutamente rural e a distância a Lisboa (superior à anterior) parece psicologicamente muito importante; temos a impressão de estar bastante isolados.

A construção participa de uma série de constantes que vimos na casa das Sesmarias: construção mural, coberturas inclinadas com telha tradicional, presença de pórticos, paredes pintadas de branco ou em tons muito claros, etc..

Todavia, aqui a aproximação à arquitectura vernácula é indissimulada. As paredes rebocaram-se à colher, de forma a apresentar um acabamento mais imperfeito que na Casa das Sesmarias; as aberturas de vãos não seguem uma disposição rigorosa e ordenada, antes se abrem de um modo mais “fortuito”, procurando um ar pitoresco.

A estrutura de madeira da cobertura é visível do interior; a cobertura aparece sobre as paredes de modo directo, sem a intermediação de uma cornija; o parapeito da escada exterior é um murete singelo sem capeamento de remate. As chaminés são altas e estreitas e lembram as da arquitectura popular.

Em suma, a fachada exterior adquire toda ela, pela cor e pela textura das paredes e muros, um ar de continuidade que não vimos nas Sesmarias. Aqui, a fachada é um “contínuo”, uma pele, pontuada por vãos que se abrem recortando-se sobre essa pele, sem rodeios, sem particulares ênfases decorativos.

Tudo é directo e singelo em Melides. Baganha parece ter apanhado a “atmosfera vernácula” nesta casa; e essa atmosfera transmite-se a todos e a cada um dos compartimentos, que se enchem de conforto a partir da singeleza com que foram abordados os espaços. Isto é muito visível na parte porticada para a horta, onde a família passa largas horas nos dias de férias.

A cozinha volta a afigurar-se como um espaço para estar e para viver, mais do que um espaço cheio de aparatos “tecnológicos” para cozinhar. É uma cozinha tradicional e o mobiliário acentua esse carácter. Mas se me refiro a este aspecto da cozinha, à sua aparência doméstica, ao seu carácter tradicional, faço-o porque a sensação de harmonia, de beleza e sobretudo de naturalidade deste espaço resulta proverbial na arquitectura de José Baganha.

Visitaremos agora a Casa do Monte do Carújo, no Alvito.

- CASA DO MONTE DO CARÚJO

Alvito, Baixo Alentejo

Adentrando-nos no Alentejo chegamos à bela Alvito, protegida pelo imponente castelo de finais do século XV. Alvito é uma pequena povoação tipicamente alentejana; muito cuidada e agradável, com espaços urbanos muito formosos, como a praça principal ou o grande recinto para feiras junto ao castelo; está rodeado de terrenos agrícolas e de arvoredos e pastos para o gado. Nos arrabaldes desta povoação encontramos a casa que vamos visitar.

A casa organiza-se com uma planta em “U”, colocando no seio desse “U” um pórtico aberto, ou livre, ao modo de um baldaquino; é uma estrutura de madeira sob a qual se pode estar ao ar livre. É por este espaço que se acede à casa.

Esta disposição, que à primeira vista pode parecer surpreendente, resulta ao fim e ao cabo muito funcional, já que é nesse espaço protegido pelos seus três lados e pela sua parte alta (graças ao baldaquino), onde se desenvolve parte da actividade e onde aliás se dá um estreito contacto com a sala de estar.

Parece que esta disposição resulta um tanto ao quanto como uma imposição que decorre da preexistência de algumas fundações, mas em qualquer caso o resultado é estupendo.

Se me detenho a descrever este troço, que como digo pode parecer surpreendente, faço-o porque quando nos aproximamos da casa, vemos dois corpos quase idênticos no que diz respeito à disposição, que encerram esse espaço entre eles, onde se situa o baldaquino. Os corpos não são de dimensão igual, mas têm o mesmo (ou quase o mesmo) tratamento, com duas janelas no eixo da fachada, na frente.

Por outras palavras resulta absolutamente opaca ou imperceptível a função ou o uso dos compartimentos por trás dessas janelas que se afiguram tão similares. Onde está a sala de estar? E ... onde estão os quartos?

Olhando com atenção, observamos que as janelas do corpo que encontramos à nossa direita estão mais altas que as do corpo da esquerda; parece que a casa ao adaptar-se à topografia, necessitou de alguns degraus, interiormente, entre um e outro corpo.

Se continuarmos a observar as diferenças apercebemo-nos da presença de uma grande chaminé justaposta ao corpo da esquerda e veremos que este corpo é mais largo.

Em qualquer caso e mesmo que já estejamos em condições de imaginar ou de “ler” a organização do interior da casa a partir do exterior, quero realçar que apesar da singeleza do esquema utilizado (uma planta em “U”), esta casa resulta muito “opaca” no que respeita à distribuição dos usos, ou dos diversos compartimentos.

Creio que podemos afirmar (com um certo risco) que na arquitectura vernácula que se apresenta com sucessivos acrescentos, ou com diversos volumes justapostos, não resulta tão directa a leitura ou a percepção de usos interiores, o que quer dizer que tal “opacidade” existe; e se isto pode ocorrer em termos gerais, no caso da casa que nos ocupa essa ambiguidade inicial é mais o resultado da disposição em “U” e da colocação desse baldaquino ou pérgula entre os dois corpos do “U” que se adiantam, do que o resultado de uma casa com sucessivos acrescentos (que aqui de resto não existem).

Superada esta surpresa inicial perante o modo como a casa se apresenta, encontramos com a amplíssima sala-comum que exhibe a estrutura de madeira da cobertura. As janelas que se abrem na área de refeições enquadram vistas muito atractivas da paisagem alentejana.

A cozinha, de tamanho diminuto, mas aberta num dos seus lados para a sala-comum, é uma autêntica jóia; um espaço onde cada uma das partes que o configuram foi cuidadosamente escolhida pelos proprietários: a velha pia de pedra que faz de banca, os móveis, os utensílios de cozinha, os azulejos e até os electrodomésticos antigos, de desenho elegante, tudo, absolutamente tudo, revela a existência de uma paixão capaz de gerar um espaço tão mágico, um autêntico sancta sanctorum para estes amantes (e peritos) da boa cozinha tradicional.

Para chegar ao corpo que inclui os quartos é preciso percorrer um corredor que se situa no elemento de união dos dois braços do “U”.

O corredor está abobadado em forma de berço, abóbada esta construída com tijoleira rústica; isto é um troço um tanto misterioso e ao mesmo tempo muito belo, pelo “primitivismo” com que se executou a abóbada, pela obscuridade rematada no final da passagem; dá a sensação de que estamos penetrando num espaço que nos está vedado; os quartos afiguram-se assim “afastados” por essa mediação do misterioso e formoso corredor.

Os quartos são compartimentos muito bem iluminados e foram mobilados com cuidado e requinte pelos proprietários. Toda a casa apresenta a discreta elegância de quem sabe apreciar a beleza. Não posso deixar de referir a sensibilidade requintada dos proprietários em todos e em cada um dos detalhes da decoração; sem pretensões e com absoluta naturalidade. Tudo no Monte do Carújo resulta harmonioso. A casa com a paisagem, a arquitectura com a decoração, as cores com a luz.

Antes de abandonar esta casa detemo-nos no exterior, junto à grande chaminé, que está preparada para cozinhar com grelha ao ar livre, com a pequena fegadera de antiguidade inimaginável, recuperada de uma construção velhíssima da Estremadura espanhola pelos donos desta casa, viajantes infatigáveis dos lugares e das coisas mais formosas.

Baganha prosseguiu, com esta casa, a sua busca de uma arquitectura capaz de integrar-se na paisagem e de manter determinados rasgos tradicionais sem renunciar ao conforto.

A casa vai-se perdendo no horizonte à medida que nos afastamos; dirigimo-nos agora para os mais remotos confins do Alentejo, já raiando a fronteira com Espanha, para ver a quarta casa desta viagem pela arquitectura de José Baganha.

- MONTE DA HERDADE DO REGO

Vila Boim, Elvas. Alentejo

Chegados à aldeia de Vila Boim encontramos-nos já muito perto da casa que vamos visitar. É preciso percorrer uns caminhos cheios de pedras e que só os veículos todo-o-terreno conseguem passar, para chegar à propriedade em que esta casa se situa.

Pelo caminho encontramos trabalhadores agrícolas a varejar as oliveiras que contrastam, na sua serena verdura, com o tom avermelhado vivo da terra. Por um dado momento, rodeia-nos uma paisagem de colinas completamente cobertas de oliveiras plantadas segundo alinhamentos perfeitos. Não vemos mais nada senão esta paisagem e o céu sobre as nossas cabeças. A sensação de estarmos num lugar remoto é muito viva e muito intensa; é realmente intensa.

Repentinamente o caminho melhora, chegamos à propriedade onde os donos repararam este acesso. Seguimos até ao interior da propriedade e passamos curvas e ângulos do caminho onde vimos formosos cavalos a pastar. Subitamente, de trás de uma curva, aparece um planalto com uma casa branca ao fundo. É a casa. Por trás dela abre-se um vastíssimo horizonte.

Repentinamente o caminho por entre aquelas colinas, de vistas curtas e paisagens muito contidas (e que em nada faziam adivinhar esta “aparição”), esse caminho abriu-se para uma paisagem de vistas infinitas.

Uma paisagem onde uma extensíssima planura verde se esfuma nos confins do horizonte fundindo-se numa neblina que cobre já as terras de Espanha.

É realmente espectacular a vista aos pés da casa. Em primeiro plano os vinhedos que os donos plantaram com diferentes tipos de vinhas, gerando rectângulos de diferentes matizes de verde: uns mais violáceos, outros mais amarelados... As vinhas cobrem uma área grande (uns 50 hectares) dessa paisagem tão serena; os donos cuidam dos vinhedos com um cuidado indescritível, para produzir um dos mais afamados vinhos de Portugal.

Depois, as oliveiras e, mais longe, outras propriedades que ordenam o território; ao longe adivinham-se grandes casas de campo, brancas e a paisagem estende-se até se perder no horizonte.

Estamos perante um desses primorosos lugares que a mim me recordam aqueles que a ordem beneditina sabia escolher para fixar os seus mosteiros; isolados, recônditos, férteis e, sobretudo, de uma beleza enternecedora, sublime.

Pois bem, dominando essa paisagem encontra-se a casa. É a maior das da nossa viagem por cinco casas e também de todas as construídas por Baganha.

Os proprietários passam aqui muito tempo e é quase uma moradia para todo o ano, apesar de possuírem a sua residência em Lisboa.

Baganha consolidou uma edificação existente, restaurando-a e realizando uma nova construção, como que ao modo de uma ampliação. Para tal seguiu as técnicas tradicionais utilizadas na casa existente e redobrou esforços para que toda a construção possuísse os mais altos níveis de conforto.

A casa desenvolveu-se num só piso, à excepção de um corpo central (que já existia) de dois pisos. Baganha acrescentou uma adega, construída com inspiração nos tipos similares da região: magníficas abóbadas de tijolo dão a impressão de encontrarmos uma adega cuja intemporalidade é evidente, como se tivesse estado sempre ali; só o estado

tão novo das suas paredes e dessas abóbadas nos revela que a construção não pode ser muito antiga.

A casa é muito ampla e por isso cumpre o programa solicitado pelos proprietários com generosidade e conforto. Acede-se à casa por uma porta muito discreta que nos coloca junto a um corredor em jeito de espinha que percorre a casa, com quebras subtis em quase todo o seu comprimento.

A cozinha situa-se perto da entrada; uma vez mais estamos perante uma cozinha de gosto tradicional; é muito ampla e temos imediatamente a sensação de nos encontrarmos numa casa importante, uma casa de campo importante, uma autêntica “Manor house” da aristocracia ou da nobreza rural portuguesa.

A sala de jantar é igualmente ampla, como o são as duas salas de estar que se situam uma após a outra.

Baganha, ao colocar essa espinha ou corredor ao longo da casa, seguiu duas coisas muito importantes, fundamentais diria eu.

Por um lado, quase todos os compartimentos podem dispor de janelas e desfrutar da visão da formosíssima paisagem de larguíssimas vistas a que antes me referi. A cozinha, as salas, o quarto principal e um outro quarto (de uma filha) abrem-se para essa paisagem. Os outros três quartos (dois dos filhos) abrem-se na fachada principal.

Por outro lado, o corredor, que vai variando subtilmente a sua altura e a sua largura e que apresenta, de quando em vez, pequenas saletas, gera uma vista larga no interior da casa. Uma vista que está iluminada sequencialmente pelos clarões de luz que entram pelas janelas dessas saletas; uma sequência de sombras e luzes que nos faz sentir que “dominamos” a totalidade da casa, ao poder apreender toda a longitude desse corredor.

O corpo central, no seu piso elevado, contém o escritório do dono da casa e dispõe de um terraço anexo. Uma escada ampla liga o piso da casa com a adega.

A construção segue as mesmas linhas, no que respeita a técnica e materiais utilizados, que as duas casas descritas anteriormente: Monte da Casa Alta e Monte do Carujo. Aqui cuidou-se muito da construção. A aparência casual, ou a singeleza de determinados elementos, não equivalem a debilidades na execução. A construção é rigorosa e sólida. A casa transborda conforto interior; uma vez mais os proprietários são pessoas muito conscientes do lugar que habitam. Viajantes dos vários cantos do mundo, anglo-portugueses cosmopolitas muito habituados às coisas singelas. Baganha integrou a casa na paisagem e prosseguiu com esta casa a sua apaixonada e apaixonante viagem em busca da beleza, da arquitectura nobre e da sua integração com a natureza.

A visita ao Monte da Herdade do Rego resultou inolvidável. A casa de volumes brancos recortados contra essas vistas que se abrem numa das paisagens mais belas do Alentejo português até às terras e aos céus de Espanha, é simplesmente memorável, inolvidável. Ficará para sempre na minha retina.

Abandonamos o Alentejo e voltamos a Lisboa. A última casa situa-se em Sintra.

- CASA NA QUINTA DA BELOURA

Sintra

Chegamos a uma casa que se situa num lote de uma urbanização que segue o modelo da Cidade Jardim. Todas as casas da vizinhança são casas de tamanho importante.

A urbanização está feita com uma certa qualidade de acabamentos e a sua situação é considerada como muito importante, nessa área estratégica próxima de Sintra.

A primeira coisa que chama fortemente a atenção é a primorosa qualidade de execução. A casa tem muito trabalho de cantaria, de granito, cuja execução é simplesmente perfeita. Esta casa remete-nos para alguns precedentes na região. Trata-se de um bloco compacto de dois pisos na parte dianteira e de três pisos na traseira, com uma planta em “L” que se

abre para a rua. No ângulo interno desse “L”, um volume de um piso, abobadado, marca-nos a entrada, num rasgo de inquestionável tradição árabe.

Apesar da inclusão de uma janela que nos recorda a janela paladiana, os vãos são simples rectângulos emoldurados de granito.

Existem várias janelas rematadas com um arco que não arranca das ombreiras da janela, querendo evocar as janelas mudéjares que, em tantas casas da vizinhança de Sintra, recordam o Palácio Real dessa localidade.

A casa é bastante ampla, como o são os compartimentos de generosas dimensões.

O piso térreo inclui os compartimentos de usos mais diurnos, como a cozinha, a sala de jantar e o salão de pé-direito duplo, com saída para um amplo terraço com pérgola orientado a sudoeste.

O piso elevado inclui os quartos.

Uma cave com um acesso desde o interior da casa, contém a garagem e uma sala ampla, ao nível do solo na sua parte posterior. Nessa parte posterior situa-se um jardim que rodeia a piscina enquadrada pelo alpendre colocado paralelamente à casa.

Num dos lados da casa, ao nível térreo, Baganha criou um pequeno jardim com caldeiras de granito que contêm oliveiras; é um jardim ao jeito de uma pequena praça ou de sala que serve de prelúdio à descida, por uma escada de amplitude generosa, até ao jardim posterior e à piscina.

Surpreende ver neste edifício como Baganha soube criar tantos e tão diversos ambientes numa casa que ao fim e ao cabo não é de grandes dimensões. E isto surpreende tendo em conta a importante volumetria da casa, já que caberia pensar-se que a presença da casa, do seu volume, poderia impedir essa “fragmentação” em diversos ambientes.

Já o acesso, ao colocar-se em “dobra” do “L”, separa o espaço da entrada do lateral esquerdo onde Baganha colocou o jardim seco com as caldeiras de granito das oliveiras. Essa “praceta” lateral é um mundo em si mesmo. Também o é o terraço que se abre em frente do salão; e também a escada, ampla e cómoda que desce parcimoniosa, encaixada entre dois muros, para o jardim, ou os dois espaços (o jardim com piscina e área aberta) que o alpendre divide na parte posterior.

A casa, como já referi, remete-se para precedentes da zona; e a construção mostra de modo muito evidente, em várias partes da casa, formas tradicionais de construir; é o caso do alpendre do jardim, coberto com estrutura de madeira e, inclusivamente, o da pérgola.

Baganha volta a um ambiente suburbano, de casa de periferia da cidade, neste sentido distanciou-se das casas alentejanas que se fundiam com a paisagem, porque aqui a paisagem está definida por todas as casas da vizinhança, o que é o mesmo que dizer que não é uma paisagem de natureza pura; por outras palavras, esta casa não se encontra inserida em plena natureza, como o estavam as anteriormente vistas no Alentejo.

Baganha tentou desenvolver a maior riqueza espacial possível, tanto interior como exteriormente, dentro das limitações de um programa convencional para uma família acomodada e dentro, aliás, dos limites impostos pela extrema da parcela.

Visitámos cinco casas que nos revelam o modo de fazer de Baganha, a sua excelente arte, na sua articulação e na sua composição e a excelente execução de todos os detalhes; em conjunto com essa constante muito sua de cuidar extremamente a construção.

A isto haveria que juntar a sensibilidade com a paisagem e com a implantação na topografia do lugar e na cultura (os costumes e modos) da região. As casas adaptam-se ao terreno, os jardins e os pórticos anexos à casa resolvem a passagem entre o interior da casa, entre os espaços interiores e o exterior e a paisagem. As vistas, curtas ou largas e as orientações são tidas em conta.

De modo que tudo isto contribui para o êxito da operação.

O MORADOR DA CASA

Para um arquitecto se lançar na realização de uma casa como moradia unifamiliar deverá ter em conta que irá estabelecer uma forte relação com o destinatário, com o morador da casa.

É uma prestação em que deveremos conhecer com exactidão as necessidades do cliente, as suas possibilidades económicas, as suas ilusões, os seus sonhos, gostos e manias.

Ao fim e ao cabo tudo se resume a uma aventura apaixonante que se pretende termine com um final feliz e isto não só no que diz respeito à conclusão do trabalho, ou melhor, à conclusão da obra, mas também no sentido em que a relação entre o arquitecto e o cliente não acabe deteriorada, pelo contrário, saia fortalecida.

Construir uma moradia constitui, para qualquer um, uma aventura em que entre muitos outros factores a incerteza está sempre presente. Uma incerteza acerca do resultado final, no sentido de se ter desenvolvido o programa desejado, não o tendo reduzido, ou no da escolha de determinados materiais, cores, texturas, etc. São tantas e tantas as dúvidas que assaltam o cliente.

É evidente que o papel de orientação do arquitecto é fundamental; como também o é o do construtor e dos seus diferentes subempreiteiros ou artífices.

De tudo isto é facilmente dedutível a conveniência de gerar uma atmosfera de confiança entre os três factores da obra: o proprietário, o arquitecto e o construtor.

Parece que Baganha terá sido capaz de gerar tal atmosfera, a julgar pela satisfação que manifestam os moradores das suas casas pelo trabalho realizado.

Todos estão muito orgulhosos das suas casas; todos se sentem identificados com elas e, por isso, com a maneira de fazer do arquitecto.

Aliás, posso afirmar que os interiores das cinco casas visitadas foram mobilados muito de acordo com o próprio carácter da casa. As três moradias do Alentejo possuem uma decoração interior de elegância discreta e serena e de um refinado bom gosto; não há nada estridente, nem pretencioso, nem vulgar. Impera o bom-tom, a harmonia com a própria casa. E verificando isto, e o orgulho dos moradores pela casa, podemos vislumbrar a boa atmosfera que permitiu levar a casa a bom porto.

As duas casas mais “suburbanas”, pensadas como residência permanente e não de fins-de-semana, apresentam decorações interiores diferentes das casas alentejanas.

Aqui revelam essa ideia de casa mais estável, pensada para ser vivida de um modo permanente, onde nos voltamos para uma natureza mais doméstica, mais confinada e circunscrita pelo jardim.

A Casa de Salvaterra de Magos foi mobilada requintadamente pelo seu proprietário, um apaixonado bibliófilo. Os móveis, os quadros, esculturas e outros objectos, a biblioteca e as vitrinas com peças de colecção, fazem desta casa um lugar muito belo.

E a casa da Quinta da Beloura foi mobilada com móveis mais contemporâneos e outros que relembram o mobiliário império.

Estamos na presença de proprietários de muito bom gosto. Parece cumprir-se aquele desejo de Raul Lino e de tantos outros na história do séc. XX português de considerar o bom gosto como condição à partida para a realização da casa portuguesa.

Tudo isto faz com que a visita a estas cinco estupendas casas seja muito afectuosa.

Mas a obra de Baganha, como testemunha este livro, não se cinge só a estas casas.

Baganha levou a cabo edifícios de habitação e de escritórios e comércio no centro das cidades, aos quais me referirei de seguida, de modo breve.

PROJECTOS URBANOS

Concluiu-se recentemente o edifício de apartamentos junto ao Museu de Arte Antiga, empreendimento conhecido como “As Janelas Verdes”, no centro urbano de Lisboa (2003-2005).

O edifício é de planta trapezoidal e remata um quarteirão. Possui três fachadas à face da rua, encerrando um pátio interior.

É necessário assinalar o nível de respeito pelas tipologias arquitectónicas presentes no bairro em que este novo edifício se insere. Todos os elementos de composição das fachadas, as suas aberturas, a serralharia das varandas, a carpintaria utilizada, o tipo de trapeiras, as cornijas, as cores, etc., todos nos soam familiares.

Baganha cuidou o ritmo da fenestração que surge uniforme e ordenado e cuidou todos e cada um dos detalhes procurando fundir o edifício nesta paisagem lisboeta, na paisagem urbana.

Baganha é muito consciente do contexto em que intervém. Quer com a sua obra contribuir para a manutenção ou melhoria do contexto urbano, como sucede com este caso de “As Janelas Verdes”.

Outros exemplos abordam problemas diferentes e vou referir-me a dois muito distantes entre si.

Um é um edifício emblemático e representativo construído em Maputo, Moçambique, conhecido como “Millennium Park”. Trata-se de um dos edifícios mais importantes desta cidade africana. Aqui, Baganha fugiu da criação de um objecto em que primam a excentricidade, o chamativo e, inclusivamente, o não reconhecível. Quer dizer que uma vez mais renunciou às modas imperantes para este tipo de edifícios representativos nas cidades jovens.

O edifício apresenta uma composição equilibrada, uma fachada harmoniosa e elegante.

Os dezassete pisos de altura apresentam-se como um bloco de proporções cuidadas e presença serena.

Um outro exemplo diz respeito à reabilitação de um edifício inserido numa banda de outros edifícios, na Figueira da Foz. O espaço entre edifícios vizinhos é tão somente de três metros; estamos perante uma parcela muito estreita e bastante profunda. Baganha desenvolveu o programa desta casa nos três níveis existentes. O último piso dispõe de iluminação zenital.

A fachada apresenta uma discrição notável, procurando passar despercebida e foi recuperada mantendo o seu carácter original. Da mesma forma que nas “Janelas Verdes” no centro de Lisboa, aqui, na Figueira da Foz, Baganha dedicou-se a introduzir ou a recuperar a ordem, a compor e sobretudo a procurar um resultado harmonioso, discreto, elegante e que produza a sensação de sempre ter estado ali, o que equivale a dizer que produza a impressão de ser uma parte consubstancial da cidade existente, apesar do seu pequeno tamanho.

Baganha está muito interessado nas questões urbanas. Na sua prática profissional pôde pôr em prática as suas ideias em relação à cidade. É membro fundador do C.E.U. (Council for European Urbanism), assim como um árduo defensor dos princípios da Carta de Estocolmo redigida pelos membros do C.E.U. em 2003.

Baganha é um defensor da cidade, compacta, de usos mistos e com um tratamento da edificação fiel a determinadas ordens (ou códigos), capazes de garantir um crescimento homogéneo e harmonioso da cidade.

Neste sentido tem-se oposto ao sistemático culto do “objecto” arquitectónico; este culto que promove que cada edifício seja concebido como se nada existisse em seu redor, como um mero objecto.

A DOCÊNCIA E A PRÁTICA

Não queria concluir este texto sobre a obra de José Baganha sem fazer uma referência ao seu trabalho como docente. Ensina “Reabilitação urbana” e “construção”, fazendo especial ênfase na importância do projecto como veículo de transmissão de informação para obra e na sua boa apresentação.

O ensino da reabilitação, assim como o da construção, obriga a cultivar um talento prático e observador. Isto mesmo trata de transmitir aos seus alunos.

Em alguma ocasião José Baganha me terá referido a sua experiência de confrontar os alunos com edifícios específicos dos quais teriam de analisar a resolução de determinados elementos da sua construção; analisar o porquê da solução adoptada, a lógica ou a inexistência de lógica de determinada solução, ou a obrigação de apresentar uma alternativa por parte do aluno.

Baganha sabe bem que muitas formas, ao longo da história, devem a sua configuração e o seu aspecto a uma razão construtiva que lhes deu origem; e sabe que desaparecida a razão construtiva a forma persiste apesar de não possuir já uma razão de ser de origem construtiva.

O ensino, o contacto com os alunos para um arquitecto que pratica a profissão, que projecta e que constrói, faz com que a disciplina que ensina seja contemplada dentro de um amplo espectro de interesses. Assim, Baganha vê na construção um interesse operativo para o projecto e nisso a acção sobre a cidade; e a história ou a tradição ou os costumes estão sempre presentes com as suas soluções provadas e demonstradas mil e uma vezes; e estão também as novas tecnologias e os novos materiais. Em suma, o ensino transforma-se numa transmissão para os alunos de uma forma de estar, de olhar a arquitectura. De tal modo que pela construção se filtra, a partir do professor, todo o talento humanista e técnico que o aluno deve ir construindo. E o professor, graças ao constante trato com os jovens, sempre desejosos de aprender coisas novas, sempre inquisitivos, ao ter que expor, dialogar e responder às mais diversas questões, permanece ágil, como o atleta que exercita os seus músculos de forma constante.

Creio que o labor pedagógico em José Baganha também o obriga a ele, pessoalmente, a colocar as suas obras nos mais altos níveis de coerência; porque onde está o docente, estão sempre os seus alunos por trás, por trás do arquitecto que exerce a profissão. Porque os seus actos parecem ser observados (e de facto são) pelos seus alunos, porque em última instância se há-de constituir como exemplo.

Para fechar este texto tenho de manifestar o grande interesse que despertou em mim o conhecimento directo da obra de José Baganha. Os edifícios vistos no seu contexto, tanto as casas de campo como outras na cidade revelam o talento do arquitecto na sua busca do equilíbrio e da harmonia com o meio. Revelam-nos uma obra muito bem construída, muito bem composta e muito sensível aos ventos que hoje percorrem o mundo anunciando uma nova sensibilidade;

uma atmosfera, uma inquietude, em prol da criação de um meio ambiente harmonioso, de um desenvolvimento sustentável. Baganha revelou-se como uma importante figura no seio desta nova situação. Com a sua obra demonstra-nos para além da sua competência, o ar fresco, a esperança e o optimismo que este novo Portugal lança ao resto da Europa.

Javier Cenicacelaya

Bilbao, Novembro 2005

NOTAS

1 Fernando Pessoa, Mensagem, Ed. Ática, 11ª ed., Lisboa.

2 José Luís Monteiro, 1848-1942, Luís Trigueiros, Editorial Blau, Lisboa, 2004.

3 “Independentemente do seu ensino clássico, decorrente da conservadora École des Beaux-Arts parisiense, ter tido exíguos seguidores, José Luís Monteiro tornou-se reconhecidamente o motor de arranque da renovação e promoção arquitectónica que se atrasava em Portugal”, em “Master Monteiro” por João Alves da Cunha, em José Luís Monteiro, 1848-1942, p. 7.

4 Ventura Terra (1866-1919) recebe educação completa em Paris, e confirma na sua obra um gosto em sintonia com o da capital francesa, e mais ainda, cultiva um gosto empolado, afectado, entendendo que este manifesta determinados valores cosmopolitas, como sucede com o seu famoso Banco Lisboa & Açores, de 1906, inserido no tecido pombalino da Baixa.

5 Diz José Augusto França a este respeito :

“O primeiro melhor edifício de gosto eclético de Lisboa nasceu assim, como anúncio de um desejado enriquecimento, ao menos bancário, da capital”.

José-Augusto França, História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo, Editorial Presença, Lisboa, 2004, p. 174.

6 “O carácter cosmopolita do séc. XIX trouxe à Suécia, quem sabe em maior grau que noutras nações civilizadas, uma mescla de estilos históricos, desde o da Grécia Antiga ao Renascimento ou à Idade Média e ao Barroco, todos baseados mais num conhecimento académico do que no autêntico sentimento artístico da arquitectura. No nosso país, como noutros lugares, a excessiva quantidade de material estrangeiro impediu o desenvolvimento de um tipo uniforme de arquitectura. Reconheceu-se na última década que este espírito universal numa arte como a arquitectura, que esta influenciada por condições climáticas e locais, apresenta um claro perigo para a arte de construir. Por esta razão, o problema presente no que diz respeito a arquitectura sueca consiste em desenvolver uma arquitetura nacional baseada no estudo dos edifícios nacionais”.

Ragnar Ostberg, “Contemporary Swedish Architecture”, Architectural Record, vol. XXV, nº 3, March 1909, p. 166-177.

7 É muito conhecido o seu artigo “En busca de una arquitectura nacional” de 1878, que foi publicado na revista La Renaixença. A revista recolhia as inquietudes de um movimento que, capitaneado por intelectuais e burgueses, buscava uma expressão própria e característica da cultura catalã e também, logicamente, da arquitectura catalã. Este movimento deu origem ao Noucentisme e ao Modernisme na Cataluña. O segundo tão conhecido a nível internacional pela figura singular de Antonio Gaudí.

Se bem que o Modernismo catalão tenha considerado interessante a arquitectura regional do passado, acabaria por converter-se num estilo próprio com a pretensão de elevar o debate cultural catalão a um nível digno do debate europeu do momento.

Esta desejada equiparação com a Europa explicaria os excessos decorativos, as atitudes ecléticas, o afecto pelo artesanato que ocorriam nesses anos em movimentos de outros países, com diferentes graus de intensidade de certos factores – a decoração, o cromatismo, etc. – entre outros, sobre os arquitectos.

8 Leonardo Rucabado foi o criador do denominado estilo montañés. A influência da casa inglesa, o interesse despertado na Europa pelo chalet suíço, e a presença da arquitectura vernácula basca, criaram uma síntese harmoniosa neste estilo regional, o “neovasco”.

Arquitectos como Anibal Alvarez defendiam no seu discurso de entrada na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, em 1910, que aqueles estilos que pareciam mais próprios de Espanha, como o plateresco, ou o barroco, deviam ser estudados; e por isso os arquitectos deviam tomar em consideração a análise da arquitectura do passado de cada região.

Vicente Lamperez y Romea e Leonardo Rucabado foram também decisivos na hora de reclamar os estilos mais espanhóis do passado para adaptação às necessidades do presente.

Leopoldo Torres Balbás inclinava-se, porém, não tanto por uma reinterpretação de obras e estilos significativos do passado, mas mais por um olhar directo

à arquitectura popular. Como ele, Teodoro de Anasagasti, ou Fernando García Mercadal valorizaram a arquitectura vernácula até à chegada da Guerra Civil (1936-1939).

9 José Luís Quintino, “Raul Lino, 1879-1974”, em Raul Lino, Luís Trigueiros e Claudio Sat, Ed. Blau, Lisboa, 2003, p. 16.

10 Op. cit. p. 17.

11 Raul Lino, Casas Portuguesas, Herdeiros de Raul Lino e Edições Cotovia, Lisboa, 1992, p. 113.

12 Os citados irmãos Carlos (1887-1971) e Guilherme Rebelo de Andrade (1891-1969), Luís Cristino da Silva (1896-1976), e Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957), não foram os únicos; mas tão somente alguns dos nomes que mantiveram o seu interesse pela arquitectura historicista até às décadas de apogeu da arquitectura do Estado Novo.

Houve outros mais que, ao contrário de Lino, evoluíram para posições mais próximas do gosto das vanguardas europeias; entre estes figuram especialmente Carlos Ramos (1897-1969), Jorge Segurado (1898-1990) e o mais jovem e brilhante arquitecto Keil do Amaral (1910-1975).

13 Em 1928 criou-se em Espanha a “Junta de Paradores y Hosterías del Reino”, como génese dos Paradores Nacionales, cujo desenvolvimento terá lugar após a Guerra Civil.

14 Arquitectura, nº 49, Outubro 1953, p. 22.

15 Refiro-me ao edifício para Mercado em Vila da Feira (1953-1959), com Alvaro Siza, Fernando Lanhas e Alberto Neves.

O edifício tem um esquema claro, marcada horizontalidade criando um pátio, com uma fragmentação volumétrica, adaptando-se à topografia; tudo nele se distancia da “ortodoxia” moderna; e porém a escala é discutível tendo em conta o contexto

em que se insere; a escala em termos compositivos (relação dos vãos, palas de cobertura, dimensões de paramentos, etc., com os existentes no lugar).

Não consegue integrar-se na paisagem, apesar de revelar essa intenção. No meu entender isto deve-se ao receio de “mimetizar” tipologias de mercado já existentes próprias do mundo rural.

16 Ana Tostões, “Arquitectura Moderna Portuguesa: Os Três Modos”, em Arquitectura Moderna Portuguesa, por Ana Tostões e Sandra Vaz Costa, Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR), Lisboa, 2004, p. 139.

17 Ana Tostões, op. cit, p. 142.

18 Assim o atesta o Decreto-Lei nº 40.349, que facilitou a subvenção para a publicação do Inquérito:

“À intensa actividade desenvolvida na reconstrução material do nosso País tem o Governo feito corresponder preocupações e esforços no sentido de valorização da arquitectura portuguesa, estimulando-a na afirmação do seu vigor e da sua personalidade e apoiando-a no propósito de encontrar um rumo próprio para o seu engrandecimento.

Integra-se nesta orientação o reconhecimento do carácter evolutivo das soluções arquitectónicas, que tendem naturalmente a adaptar-se à sua época, acompanhando o aperfeiçoamento das técnicas construtivas e a própria evolução dos ideais estéticos.

Mas reconhece-se ao mesmo tempo, que as novas soluções não deverão deixar de apoiar-se nas tradições da arquitectura nacional, resultantes do condicionalismo peculiar do clima, dos materiais de construção, dos costumes, das condições de vida e dos anseios espirituais da grei, de todos os factores específicos, em suma, que, reflectindo-se naturalmente nas nossas realizações arquitectónicas em épocas sucessivas, lhes conferiram cunho próprio e criaram um sentido para a expressão “arquitectura nacional”.

Perante a evolução dos factores que lhes deram origem, algumas dessas tradições construtivas não manterão já integralmente o seu valor, podendo mesmo constituir meros documentos da história da nossa arquitectura, muitas, porém, continuam perfeitamente ajustadas ao ambiente nacional e contêm em si uma lição viva de evidenciar valor prático para o desejado aportuguesamento da arquitectura moderna do nosso País”.

19 Arquitectura Popular em Portugal, II vols. , Ed. Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2004.

20 É na raiz deste renovado interesse pelo passado que têm lugar diversas exposições daqueles arquitectos ignorados ou muito detestados nas décadas precedentes. Assim se entende por exemplo a exposição retrospectiva da obra de Raul Lino na Fundação Calouste Gulbenkian em 1974, entre outras.

21 Publicado na The Harvard Architecture Review, Cambridge, Mass., 1986:

22 Eduardo Lourenço, O Labirinto da Saudade, Lisboa, Dom Quixote, 1992 (1ª ed. 1978), p. 47.