

**Escola de Tecnologias e Arquitectura
Departamento de Arquitectura e Urbanismo
Mestrado Integrado em Arquitectura**

Hugo António Lopes Martins

Trabalho de projeto submetido como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitectura

**Há uma data na varanda desta sala
Arquitectura e Literatura: afinidades electivas**

Orientador:

Professor Doutor Bernardo Miranda, professor auxiliar, ISCTE-IUL

**Do Moinho ao Castelo
A ruína habitada**

Tutor:

Professor Doutor Pedro Pinto, professor auxiliar, ISCTE-IUL

Outubro, 2017

MANIFESTO:

ESTA DISSERTAÇÃO **NÃO** FOI ESCRITA AO ABRIGO DO
NOVO ACORDO ORTOGRÁFICO

ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa
Escola de Tecnologias e Arquitectura
Departamento de Arquitectura e Urbanismo
Mestrado Integrado em Arquitectura

Trabalho Teórico submetido como requisito parcial para obtenção
do grau de Mestre em Arquitectura

Orientador:
Professor Doutor Bernardo Miranda, Professor Auxiliar, ISCTE-IUL
Outubro de 2017

VERTENTE TEÓRICA

HÁ UMA DATA NA VARANDA DESTA SALA.

ARQUITECTURA E LITERATURA: AFINIDADES ELECTIVAS.

RESUMO

Palavras-Chave A presente dissertação pretende colocar em paralelo ou em confronto directo a Arquitectura e a Literatura. O título, *Há uma data na varanda desta sala*, remete ao caso de estudo concreto, sendo a primeira frase do livro *A Sibila*, de Agustina Bessa Luís.

Arquitectura

Literatura

Agustina Bessa-Luís A importância da linguagem é fulcral nestas duas artes, sendo-o claramente desde sempre na literatura e tendo vindo, ao longo do tempo, a atingir proporções maiores na arquitectura. A contextualização espacial do imaginário descrito revela a presença constante da arquitectura na literatura. No entanto, este estudo evidencia a importância da arquitectura na escrita não só como fundo de acção mas também como algo mutável, alterando ao longo dos tempos de narração.

Ruralidade

Urbanidade

São utilizados como base dois romances da autora, ambos com ligações distintas à esfera rural e à urbana. Propõe-se uma leitura analítica dos espaços descritos face às temáticas principais da teoria da arquitectura da época em estudo, a fim de delinear os contornos dos dois temas colocados lado a lado. São abordados documentos de interesse para a historiografia portuguesa, como o Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa, mas também de importância global, como as obras teóricas realizadas por elementos do Team 10, compreendendo a dimensão da ideia literária aplicada sob um ponto de vista antropológico, ou seja, estendido a toda a sociedade.

Identidade Local

Para complementar a leitura conjugada das duas artes, contextualizam-se filosoficamente expressões de competência arquitectónica, sejam provenientes do habitar ou do construir, compreendendo a dimensão da linguagem utilizada, de modo a entender o que a palavra edifica ou, por outro lado, derruba.

ABSTRACT

The present dissertation intends to put in parallel or in direct confrontation Architecture and Literature. The title, *Há uma data na veranda desta sala*, refers to the specific case study, for this is the first sentence of the book *A Sibila*, by Agustina Bessa Luís.

The importance of language is central to these two arts, which has always been clear in literature and has, over time, reached higher proportions in architecture. The spatial contextualization of the described imaginary reveals the constant presence of architecture in literature. However, this study highlights the importance of architecture in writing not only as a background for action but also as something changeable, altering throughout the times of narration.

Two novels of the author are used as basis, with different connections to the rural and urban sphere. An analytical reading of the spaces described is presented, in comparison with the main themes of the architectural theory at the time in study, thus outlining the contours of the two main topics. Documents of interest to Portuguese historiography, as the *Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa*, but also of global importance, as the theoretic works carried out by Team 10 elements, are discussed, comprising the dimension of the literary idea applied from an anthropological point of view, i.e. extended to the whole society.

To complement the combined reading of the two arts, expressions of architectural competence are philosophically contextualized, whether they come from dwelling or building, understanding the dimension of the language used, in order to understand what the word builds or, on the other hand, un-builds.

Keywords

Architecture

Literature

Agustina Bessa-Luís

Rurality

Urbanity

Local Identity

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais pela força, incentivo e estabilidade que me proporcionam, parte íntegra do meu ser e estar no mundo.

Às minhas irmãs por me mostrarem que o caminho nem sempre é fácil mas que, no final, conquistamos aquilo que merecemos.

Ao “grupo 1”, porque nem sempre os nomes precisam de aparecer, mas a base mantém-se forte. Pelos tempos de preocupação, trabalho e dedicação, mas também pelos tempos em que apenas um café chega.

Ao Professor Pedro Pinto, pela determinação e confiança, pelo carácter e pela orientação e por acreditar quando, por vezes, nem eu consigo.

Ao Professor Bernardo Miranda, pela confiança e apoio que sempre demonstrou ter, bem como pela sua incansável consciência crítica.

Ao João, porque sem ti já não sei como seria.

Ao Rui, porque estive sempre disposto e presente, mesmo quando o trabalho mais importante é invisível.

À Bruna, por tudo, por nada. Não há adjetivos.

Ao Mies, por arranjar sempre maneira de me distrair. Faz parte.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	12
1. AGUSTINA: DOIS ROMANCES	34
1.1. A SIBILA	36
1.1.1. Contexto geográfico/arquitectónico	36
1.1.2. A aldeia e as suas relações	40
1.2. O MOSTEIRO	45
1.2.1. Contexto geográfico/arquitectónico	45
1.2.2. Economia rural e urbana	52
2. A CASA COMO CIDADE	62
2.1. A casa de Agustina	64
2.2. Lugares de memória	89
3. A CIDADE COMO CASA	108
3.1. Cidade, a palavra enferma	112
3.2. Viver em comunidade: o lugar público	125
4. PROFETISA DA ARQUITECTURA	138
4.1. Passado e história	141
4.2. Agustina e a arquitectura (moderna e pós-moderna)	144
COMENTÁRIO FINAL	166
BIBLIOGRAFIA	173
ÍNDICE DE FIGURAS	178

INTRODUÇÃO

Introdução ao tema

Sor Rata de Callejón, uma das personagens do filme “Negros Hábitos” (1983) do cineasta Pedro Almodóvar (1949) é descrita como uma personagem sem imaginação, apesar de ter uma volumosa produção literária, assinada com o pseudónimo de Concha Torres. Confrontada com a descoberta do seu segredo, Sor Rata mostra-se sincera e rejeita a ideia de inventar diferentes realidades, muito pelo contrário: a fórmula do seu sucesso seria precisamente as histórias de vida das irmãs que passavam pelo convento. A realidade é interessante demais para ser necessário inventar.

A escritora Agustina Bessa-Luís (1922) talvez pudesse concordar. Como detalha a própria em documentário¹, as histórias são nada mais que isso, histórias, relatadas por conhecidos, vizinhos, velhas memórias de aldeões. Seria, porém, redutor imaginar que um escritor é apenas isto. Nem sempre é verdade; Agustina é também a mais precisa cirurgiã da palavra portuguesa, artista que consegue, em diversos exemplos, resumir as suas obras em poucos parágrafos e, quando o leitor pensa que tudo está a descoberto, é surpreendido pela mesma história mais que uma vez, sentindo intensamente o que é relatado sem se aperceber de que se fala do mesmo vezes sem conta.

¹ NASCI Adulta e Morrerei Criança. Direcção: António José de Almeida. Produção: Panavideo. Autoria: ANABELA ALMEIDA. Documentário, 57'06". Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/agustina-bessa-luis-nasci-adulta-e...-morrerei-crianca/>. Acesso em Outubro de 2016.

O imaginário de Agustina parte do espaço simples para uma atmosfera geral, para maiores campos, globalidades espaciais, quer em questões sociais, quer em questões territoriais. A facilidade com que reúne diversas realidades na mesma história é exacerbante, de tal modo que constrói diferentes contrapontos que convergem numa recriação a um tempo realista e contraditório da natureza humana, da imaginação e da memória.

Além das histórias de outros, Agustina conta também a sua – ou melhor, as suas. É evidente a presença dos percursos pessoais da autora nos seus romances, nos seus contos, nas suas histórias. Nesta presença tudo se revela, as paisagens desenham-se detalhadas ao pormenor das cumeeiras mais longínquas, as aldeias ganham sistemas de ligação entre elas, as cidades apresentam-se como aglutinadoras de vida, enquanto a narrativa se gera em torno de viagens, visitas e visibilidades.

Os nós destes percursos são apresentados como casas, lares, espaços de vida contínua mas também de morte, decrepitude, tempo. É este o duplo sentido da narrativa de Agustina que se torna fulcral estudar, o percurso entre a construção e a ruína, seja da vida ou da casa. O espaço surge como aglutinador de acontecimentos que conflui na sucessão de lugares gerados para abrigar os desterrados e aventureiros do lucro – os subúrbios citadinos, onde algumas das personagens da autora se apresentam. As cidades apresentam-se como espaços de decadência, onde são abalados os sonhos de superar a vida da aldeia, da província, do campo, espaços iniciais da criação. Está extremamente presente este conceito na obra mais conceituada da autora, *A Sibila* (1954), onde João, irmão da protagonista Quina, se separa do núcleo familiar para procurar fortuna perto da cidade do Porto. Visitado pelos irmãos, estes reconhecem-no como uma pequena representação daquilo que estaria

na aldeia a um ponto ridiculamente redutor, uma caricatura de um passado vivido no campo.

É nesta obra que se encontram também os argumentos fulcrais do presente ensaio, contrapondo-a ao romance *O Mosteiro* (1980). O primeiro é parte da história de Agustina, de como herdou ela a propriedade de sua tia a que chama casa da Vessada, personagem singular na história da literatura portuguesa – sendo a autora pioneira do rompimento com a literatura portuguesa neo-realista². É também esta a primeira autora que coloca assertivamente a personagem feminina em meios tradicionalmente masculinos, não fazendo, no entanto, parecer que de uma guerra de sexos se trata, como muitos autores viriam a fazer, mas retratando simplesmente a mulher como parte comum nas vidas de todos, compondo a vida geral, desacreditando uma literatura até então feita pelo e para o género masculino. Em *A Sibila*, além do mais, trata-se de vivenciar o espaço privado das várias casas para se chegar a uma leitura de comunidade e vivência geral, entendendo-se que tudo forma parte de uma grande continuidade, nada é lançado ao acaso e as sortes sucedem-se pelas vontades (vejamos, por exemplo, o caso em que a casa da Vessada arde e é reconstruída, passando a ser de novo vivenciada pela força de quem necessita daquele espaço ou lugar em específico). É também aqui que se cruza esta obra com *O Mosteiro*, romance que retrata as mesmas questões de um ponto de vista mais atípico, colocando no centro, como o próprio título o sugere, um edifício religioso que, curiosamente, se transforma de ruína de um mosteiro num asilo psiquiátrico. A história complexifica-se neste ponto, procurando entender como convive uma aldeia inteira com esses novos vizinhos, num dos monumentos mais marcantes dessa aldeia.

² Cf., entre outros: LOURENÇO, Eduardo (1963). *Agustina Bessa Luís ou o Neo-Romantismo*. Colóquio Letras, Lisboa, n. 26. pp. 49-52.

Entende-se nesta escolha delicada que se tratam dois assuntos convergentes – a ruína permeia ambas as obras, assim como a aldeia, o rural, a cidade e a memória do que eram as coisas – mas também totalmente divergentes. No primeiro, enfrenta-se um processo de industrialização enquanto no segundo surge a televisão e tudo o que esta envolve; no primeiro retrata-se um edifício do foro mais privado possível (uma habitação) e no segundo concentra-se a narrativa em torno de um mosteiro. Estas ambiguidades permitem encontrar nos seus interstícios pontos de choque de uma visão dilacerante de Agustina e do que a rodeia, visto ser ela, em ambos, o centro do enredo (Germa em *A Sibila* e Belche em *O Mosteiro*, como se comprovará). E é nestes confrontos que surge o interesse deste ensaio, trazer à luz o que via a autora, colocar o passado na folha, criando ferramentas para criticar o presente e, quem sabe, o futuro pois Agustina, retratada pela sua colega de profissão, Maria Velho da Costa (1938), será “a que não terá contemporâneos”³; aqui se reafirmará que, qual Zaratustra⁴, Agustina perdurará e talvez seja ainda cedo, muito cedo até que surja o seu presente.

A elaboração deste estudo, tanto teórico como prático, simboliza o culminar de uma etapa de longos anos. Não se poderia deixar de demarcar um cunho pessoal ao trabalho realizado, de modo a que se entendam desejos, decisões, personalidade, juntando duas das maiores paixões, sendo elas a literatura e a arquitectura, que, na prática, permitem ter uma base de trabalho pois é a ler que se aprende a teoria do fazer.

³ COSTA, Maria Velho da (2014). *Maria Agustina, a trãnsfuga*. In Colóquio Letras, Lisboa, n. 187. p. 78.

⁴ Metáfora que simboliza a aproximação da autora a vários temas. Para a aproximação a Zaratustra, herói nietzschiano, cf. BESSA-LUÍS, Agustina (1950). *Os Super Homens*. Ed. de autor/Livraria Portugalíia.

Contextualização cultural

Há um momento essencial da história da arquitectura abordado em grande parte dos trabalhos teóricos actuais e que define a geração actual: a “terceira vaga do modernismo”, como refere o arquitecto Josep Maria Montaner (1954)⁵. Esta vaga é assumida teoricamente pelos arquitectos do grupo Team 10⁶, os quais “rejeitam o formalismo e o maneirismo do estilo internacional e reivindicam um novo olhar em direcção aos monumentos, à história, à realidade, ao usuário e à arquitectura vernácula”⁷. Estas perspectivas têm importância ainda no contexto contemporâneo.

Em Portugal, estas questões começam a ser problematizadas através de pequenos grupos que começam a surgir, sensivelmente, a partir de meados dos anos 40. Se, na maioria dos países europeus, a Segunda Guerra Mundial fez o modernismo entrar em crise, em Portugal, o mesmo período corresponde a uma entrada dos valores modernistas que, até certo ponto, vêm já tingidos de certas incertezas críticas. A acção de arquitectos como Francisco Keil do Amaral (1910-1975) e Carlos Ramos (1897-1969), mas também de grupos como o ODAM e o Sindicato dos Arquitectos (a partir da eleição de Keil do Amaral para a direcção em 1948) abre novas possibilidades à arquitectura portuguesa, colocando em confronto directo os valores

Figura 01.

⁵ Cf. Montaner, Josep Maria (2013). *A Modernidade Superada. Ensaios sobre Arquitectura Contemporânea*. Editorial Gustavo Gili. p. 16-17.

⁶ Os criadores do Team 10, fundado em 1954 no CIAM de Aix-en-Provence, foram Jacob B. Bakema, George Candilis, Aldo van Eyck, Alison e Peter Smithson, Gutman, John Voelker, William Howell e Shadrach Woods. Cf. HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Editorial Nerea, 1994. p. 291.

⁷ HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Op-cit, pp. 16-17.

modernistas com a herança das tradições do passado, nomeadamente a 'casa portuguesa', conforme esta é definida, primeiro pelo arquitecto Raul Lino (1879-1974), depois por Fernando Távora (1923-2005)⁸.

O segundo destes ensaios, "O Problema da Casa Portuguesa", de Fernando Távora⁹, é editado em 1945 e abre um complexo debate sobre a arquitectura de autor, confrontando-a com a eventual necessidade de um regresso às origens, usando o passado para pensar o presente e projectar o futuro, conciliando sítio e contexto com as lições dadas pela modernidade. Dois anos depois, com o mesmo título, Távora redige para os Cadernos de Arquitectura, a pedido do arquitecto Nuno Teotónio Pereira (1922-2016), uma das obras mais citadas a nível nacional. Alterando um pouco o seu discurso, considera que "a arquitectura portuguesa estava perdendo o que hoje convencionalmente se chama carácter"¹⁰ e que "tudo há que refazer, começando pelo princípio"¹¹, acusando os arquitectos de interpretar o passado de forma leviana e responsabilizando-os pela estagnação cultural portuguesa. No final, e apesar do seu apreço pela arquitectura moderna, mostra-se preocupado com 'o Homem e a Terra' e aponta para o estudo da 'casa popular', dizendo que esta "fornecer-nos-á grandes lições, quando devidamente estudada"¹².

Figura 02.

⁸ Cf. TOSTÕES, Ana (1997). «Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50». FAUP Edições. pp. 26-30.

⁹ Cf. TÁVORA, Fernando (1945 [1947]). O Problema da Casa Portuguesa. Cadernos de Arquitectura, nº1.

¹⁰ TÁVORA, Fernando (1947 [1993]). O Problema da Casa. In TRIGUEIROS, Luiz (1993). Fernando Távora. Ed. Blau, Lisboa. p. 11.

¹¹ TÁVORA, Fernando (1947 [1993]). O Problema da Casa. In TRIGUEIROS, Luiz (1993). Fernando Távora. Op-cit. p. 12.

¹² TÁVORA, Fernando (1947 [1993]). O Problema da Casa. In TRIGUEIROS, Luiz (1993). Fernando Távora. Op-cit. p. 12.

Apesar de ser novidade a nível nacional, esta obra debruça-se sobre temas já abordados num artigo do arquitecto Giuseppe Pagano (1896-1945) de 1935, que propunha a análise e uso da arquitectura vernácula, afirmando que este “grande repositório de energia que sempre existiu como mero pano de fundo, pode dar-nos a alegria de descobrir expressões de honestidade, clareza, lógica e longevidade”¹³. Este artigo resultara numa exposição na Trienal de Milão de 1936, intitulada “Architettura Rurale Italiana”.

O mesmo tema surgira ainda num artigo do arquitecto Lucio Costa (1902-1998), “Documentação Necessária” de 1937, afirmando o autor que se deveria relevar o “mestre-de-obra portuguesa”¹⁴, sendo que “é nas suas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais, a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor”, revelando “uma saúde plástica perfeita”¹⁵. Estas declarações são paralelas à exposição “Brazil Builds”¹⁶, cujo catálogo foi uma intensa fonte de reflexão para os arquitectos portugueses de então, sobretudo nomes acima citados: Keil do Amaral e Fernando Távora¹⁷.

Figura 03.

¹³ Giuseppe Pagano citado por SABATINO, M. (2010). *Documenting Rural Architecture by Giuseppe Pagano*, In: JAE 63 (2).

¹⁴ COSTA, Lúcio (1933 [1995]). *Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes. pp. 457-462.

¹⁵ COSTA, Lúcio (1933 [1995]). *Registro de uma Vivência*. Op-cit. p. 457.

¹⁶ GOODWIN, Philip (1943). *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942*. New York: The Museum of Modern Art.

¹⁷ Mais sobre o assunto em PEREIRA, Nuno Teotónio (1996). *Escritos*. Porto: FAUP Publicações, p. 303 e FERRÃO, Bernardo (1993). *Tradição e Modernidade na Obra de Fernando Távora 1947/1987*. In: TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, p. 24.

Se é entre as décadas de 30 e 40 que estas questões começam a ser debatidas, há no entanto que salvaguardar a posição atípica de Raúl Lino, que pode considerar-se o original pensador do problema da casa portuguesa. Sobre o livro «Casas Portuguesas»¹⁸ (1933), diz o arquitecto Nelson Mota (1973):

*“Pela sua convergência com os princípios nacionalistas e a abordagem populista da ditadura do «Estado Novo», a obra e o discurso de Raul Lino tornaram-se instrumentais para o regime difundir o seu projeto pastoral de criar uma sociedade com as virtudes das comunidades rurais. Assim, suportado na obra de Lino ganha visibilidade o movimento da Casa Portuguesa.”*¹⁹

Só depois do impulso original dado por Lino, e da reedição do ensaio de Távora em 1947, surge o ensaio de Francisco Keil do Amaral, “Uma Iniciativa Necessária”. Estes dois manifestos insurgem-se contra as premissas de Lino, cujo objectivo “era, através de um trabalho de campo, apresentar uma contraproposta à ideia de um regionalismo baseado essencialmente em elementos pitorescos, sem espessura e sem uma verdadeira identidade”²⁰.

Estes temas convergem no 1º Congresso Nacional de Arquitectura, em 1948, com conclusões que “contribuíram para sedimentar a ideia de que era necessário um estudo da arquitectura vernácula portuguesa”²¹, e assim dando o mote para “Inquérito

¹⁸ LINO, Raul (1933). *Casas Portuguesas. Alguns apontamentos sobre o architectar de casas simples*. Lisboa: Ed. Valentim de Carvalho.

¹⁹ MOTA, Nelson (2012). *Quando o mito da Intocável Virgem Branca se desfez. A arquitetura vernácula e a emergência de um outro Moderno em Portugal*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, n. 145.02, Vitruvius, jun. 2012 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.145/4382>>. Consultado no dia 16 de Dezembro de 2016.

²⁰ MOTA, Nelson (2012). *Quando o mito da Intocável Virgem Branca se desfez*. Op-cit.

²¹ MOTA, Nelson (2012). *Quando o mito da Intocável Virgem Branca se desfez*. Op-cit.

Figura 04.

à *Arquitectura Regional em Portugal*” em 1955 (após vários anos sem obter financiamento), da qual resultou o livro “*Arquitectura Popular em Portugal*”²², com primeira edição datada de 1961.

Figura 05.

Paralela a estes acontecimentos na esfera da arquitectura encontra-se Agustina Bessa-Luís. Em datas não tão longínquas e em campos diferentes, tratou de temas muito semelhantes aos enumerados por Fernando Távora e Francisco Keil do Amaral. Se em 1945 e em 1947 Távora e Keil do Amaral, respectivamente, tratam o tema do vernáculo, Agustina publica o seu primeiro romance²³ no mesmo ano do primeiro Congresso Nacional de Arquitectura. “Mundo Fechado”²⁴ apresenta como tema a comunidade rural e as transições entre a cidade e o campo. Depois da publicação em 1950 de “Os Super Homens”, em 1953 Agustina concorre ao Prémio Delfim de Guimarães com o manuscrito (que viria a ser editado no ano seguinte) de “A Sibila”, romance imediatamente aclamado pelo público e pela crítica, justamente na era de ouro dos manifestos sobre a casa – e a identidade – portuguesa, incluindo o processo do “Inquérito à Arquitectura Regional em Portugal”.

Hoje temos instrumentos para assertar o valor dessa simultaneidade. O antropólogo Franz Boas (1858-1942), na introdução a “Padrões de Cultura”, da sua colega de profissão Ruth Benedict (1887-1948), aponta para esse tema, afirmando que “o ocuparmo-nos de culturas vivas criou um mais forte interesse pela totalidade de cada cultura”, acrescentando que “nenhuma feição cultural é compreensível quando separada do conjunto de que faz parte”, concluindo que “devemos compreender o indivíduo como um ser que vive na sua cultura; e a cultura, como vivida pelos seus

²² Cf. AAVV (1961 [2004]). *Arquitectura popular em Portugal*, 4ª edição, Ordem dos Arquitectos, Lisboa.

²³ Dada a extensão do texto, “Mundo Fechado” pode ser considerado uma novela e não um romance.

²⁴ BESSA-LUÍS, Agustina (1948 [2004]). *Mundo Fechado*. Ed. Guimarães, Lisboa.

indivíduos”²⁵. Essa compreensão da globalidade é o tema que Benedict aborda no livro, onde a autora afirma o seguinte:

*“Se o que nos interessa são os processos de cultura, a única forma de podermos conhecer o significado do pormenor de comportamento escolhido é vê-lo contra o fundo de motivos e emoções e valores institucionalizados nessa cultura. Segundo o que hoje se pensa, o que é primordial é estudar a cultura viva, conhecer os seus hábitos de pensamento e as funções das suas instituições, e tal conhecimento não pode resultar de dissecções post-mortem e de posteriores reconstituições.”*²⁶

Esta abordagem tem como novidade o afastamento de uma visão meramente funcional da cultura pois, como indica a própria Benedict, “a necessidade de estudos funcionais de cultura foi posta reiteradamente em evidência por Malinowski”, acrescentando de seguida que “este autor, porém, nas suas generalizações etnológicas contenta-se com pôr em relevo que as feições particulares têm um contexto vivente na cultura de que fazem parte – que funcionam”²⁷. Antropólogo pioneiro do funcionalismo e do trabalho de campo, Bronisław Malinowski (1884-1942) formulara um esquema teórico de compreensão de culturas essencialmente nos livros “Argonauts of the Western Pacific” (1922) e “A Scientific Theory of Culture” (1944), o que o torna mais contemporâneo do modernismo do que propriamente da sua dissolução. Preocupado com os esquemas funcionais das culturas, Malinowski não as estuda como

²⁵ BOAS, Franz. Introdução a BENEDICT, Ruth (1934 [s/d]). *Padrões de Cultura*. Ed. Livros do Brasil, Lisboa. Pp. 8-9.

²⁶ BENEDICT, Ruth (1934 [s/d]). *Padrões de Cultura*. Op-cit. p.63.

²⁷ BENEDICT, Ruth (1934 [s/d]). *Padrões de Cultura*. Op-cit. p.63.

globalidades culturais, mas através de elementos seccionados de uma totalidade, como descreve seguidamente Benedict:

*“Devem estudar-se as propriedades-de-conjunto e as tendências-de-conjunto como suplementares dos simples mecanismos de associação com que a psicologia se tem dado por satisfeita desde Locke. O todo determina as suas partes, e não só a sua relação, mas também a sua verdadeira natureza.”*²⁸

Esta estratégia de Benedict é de extrema utilidade para avaliar a cultura portuguesa dos anos 30, 40 e 50, procurando verificar se o pensamento produzido numa época é semelhante em várias disciplinas. Neste sentido, torna-se claro por que a arquitectura vai frequentemente buscar a outras plataformas parte da sua história, como é o caso do cinema e da fotografia. A literatura, porém, é ainda um ramo por explorar: é difícil encontrar autores que lidem ao mesmo tempo com ambas as questões, acabando sempre por recorrer a uma das disciplinas, não aprofundando a outra²⁹. Nos estudos em que a literatura e a arquitectura são temas abordados é secundarizada a importância do espaço em si, os seus avanços e retrocessos, a sua evolução ou a estagnação do mesmo³⁰.

Pela sua importância literária e a sua vasta produção, Agustina foi, desde o seu primeiro romance em 1948, tema dos mais variados estudos, assegurados por vários académicos, alguns dos quais extremamente reputados no mundo das letras.

²⁸ BENEDICT, Ruth (1934 [s/d]). *Padrões de Cultura*. Op-cit. p.65.

²⁹ Cf. CASTRO, José Coutinho e (1985). *Günter Grass e a Cidade*. Livros Horizonte, Lisboa.

³⁰ Cf. CASTRO, José Coutinho e (1985). *Günter Grass e a Cidade*. Op-cit.

É reforçado o estudo do lugar da autora no contexto da história da literatura portuguesa (mais especificamente, a história da literatura moderna e contemporânea), contando com vastos ensaios neste ramo, sendo talvez o de maior impacto o do filósofo Eduardo Lourenço (1923) já aqui referido³¹. Ao nível de estudos sobre a sua obra em concreto, podem compactar-se alguns dos temas mais importantes retratados. Em termos das dimensões psicológicas dos personagens, a investigadora Laura Fernanda Bulger é, talvez, dos autores que mais trabalha, assinando já três monografias sobre a obra de Agustina (*A Sibila, uma superação inconclusa* de 1990, *As máscaras da memória* de 1998 e *O Ângulo Crítico do Entendimento Moderno* de 2007), além de pequenos ensaios, divulgação da obra agustiniana e um infindável número de artigos em revistas prestigiadas como a *Colóquio/Letras*. Outra temática-chave que Bulger aborda são as situações sociais referidas por Agustina, o que nos sugere um novo tema de trabalho sobre a obra agustiniana: os momentos específicos da história portuguesa que são abordados ao longo de todos os seus escritos.

É defendida a teoria da escrita faseada de Agustina Bessa-Luís, principalmente pelo escritor Álvaro Manuel Machado (1940), o qual distingue na autora uma fase que se liga à escrita restrita de memórias e uma nova em que começa a misturar estas ferramentas com fases da História. Em palavras do autor:

“ (...) nas mais recentes obras de Agustina, particularmente nessa obra-prima que é O Mosteiro, o seu imaginário tende para um acesso ao todo cósmico que, partindo do elemento histórico, isto é, da acumulação de factos que a nível do próprio quotidiano constroem aquilo a

³¹ Cf. Nota 2.

Figura 06.

*que se chama história, consagra a História mítica, vivida isoladamente, individualizada e resultante do jogo predominantemente irónico da escrita, uma escrita que obstinadamente tenta sobrepor-se à tirania do fluir temporal.*³²

Acrescente-se que é também sobre esta premissa que recai a escolha dos dois casos de estudo deste trabalho, abordando uma obra de cada fase agustiniana.

Fora do campo literário Agustina Bessa-Luís é pouco discutida, havendo, no entanto, uma grande exceção que, como já referido, corresponde à introdução de uma ruptura de paradigma literário: a mulher. O ponto de vista feminista foi largamente estudado por todos os críticos agustinianos e por todas as formas possíveis, tanto a maneira da escritora representar a mulher nos seus livros, como a forma de posicionamento entre Agustina e as restantes escritoras³³. É, portanto, possível afirmar que todos estes estudos são voltados para uma leitura de Agustina Bessa-Luís como escritora, estudando os seus livros tal como eles são: peças literárias. O presente ensaio propõe no entanto uma outra abordagem: Agustina será vista como uma observadora cuja literatura se expande para lá do seu próprio domínio, dando conta de várias dimensões – não necessariamente fictícias – da experiência humana.

Haverá ainda várias temáticas da obra da autora a serem aprofundadas, salientando-se duas de maior importância. A primeira percorre grande parte da obra de Agustina: a questão política. São vários os romances da autora que se debruçam

³² MACHADO, Álvaro Manuel (1983). *Agustina Bessa Luís: O Imaginário Total*. Publicações Dom Quixote, Lisboa. P. 133.

³³ Entre vários autores que debateram o tema destaca-se Alda Maria Lentina, não por razões estritamente qualitativas mas por razões de originalidade, com uma leitura queer de Agustina. Cf. LENTINA, Alda Maria (2016). *Agustina Bessa-Luís et la con-fusion de genres* [Em Linha]. [Consult. 5 Jan. 2017]. Disponível em WWW: <https://www.academia.edu/26343974/Agustina_Bessa-Lu%C3%ADs_et_la_con-fusion_des_genres_>

sobre graves crises e mudanças políticas paradigmáticas (exemplificando, pode-se falar de *As Fúrias*, de 1977, que se encaixa no político *25 de abril*, *Os Meninos de Ouro*, de 1983, que retrata Sá Carneiro, *O Comum dos Mortais*, de 1998, que conta a história do Cardeal Cerejeira e de Oliveira Salazar, entre outros). A segunda é menos polémica mas tem importância em parte da obra da autora: a sua ligação com as artes plásticas. Exemplos importantes são as monografias biográficas, sobre Albrecht Dürer (*O Apocalipse*, 1986), Paula Rego (*As Meninas*, 2001), Martha Telles (*Martha Telles: O Castelo Onde Irás e Não Voltarás*, 1986), e com o apogeu em Vieira da Silva, de que resultou o livro *Longos Dias Têm Cem Anos*, de 1982. A importância deste tema foi assinalada num debate realizado pelo ciclo “Foz Literária” em 2015³⁴. Isto demonstra que a pluridisciplinaridade de Agustina está longe de ser estudada em pleno, ao contrário do que sucede com diversos autores estrangeiros e até mesmo lusófonos (por exemplo, José Saramago).

Não se pretende afirmar que este é o estudo vital na obra agustiniana; porventura, poderá ser um dos que falta fazer e que, muito possivelmente, desvendará novas conclusões para que no futuro se compilem análises espaciais na obra literária portuguesa. O que importa abordar é o paralelismo histórico entre o romance agustiniano, grande parte dele real (como comprovado adiante), e as temáticas arquitectónicas contemporâneas ao mesmo. Pretende-se demonstrar que a arquitectura pode beneficiar desta leitura paralela, num momento em que a concorrência do espaço construído com a identidade ganha relevo. Agustina é, como se verá, um caso notável para o começo dessa investigação.

³⁴ Cf. CÍRCULO LITERÁRIO AGUSTINA BESSA-LUÍS. «Vieira da Silva: Os olhares de Agustina e Sophia» [Em linha]. [Consult. 10 Nov. 2016]. Disponível em WWW: <<http://www.clabl.pt/pt/noticias/noticias/vieira-da-silva-os-olhares-de-ag/>>

Para reforçar a pertinência do momento deste estudo, é urgente compreender que, após quarenta anos de escrita frenética – um livro por ano até 2007, data em que passou por complicações de saúde³⁵ -, Agustina (ou melhor, a família) enfrenta um caso sem paralelos: a editora que a colocava nas livrarias do país há mais de seis décadas, a Guimarães/Babel, retirou os seus livros de venda, por razões pouco perceptíveis (entre elas um *fee* a pagar à escritora que, supostamente, “tornou-se incomportável”³⁶). Apesar de já ter encontrado nova editora³⁷ (aparece destacada nas publicações da editora Relógio d’Água), esteve seis meses sem encontrar espaço na literatura portuguesa. Neste estudo demonstra-se que, longe de ter perdido a relevância, Agustina é uma autora capaz de abrir novas perspectivas sobre problemas actuais, como se os tivesse pressentido desde o primeiro dos seus livros.

Estrutura e metodologia do trabalho

Esta dissertação divide-se em quatro grandes capítulos: *Agustina: Dois Romances*, *A Casa como Cidade*, *A Cidade como Casa* e *Profetisa da arquitectura*. Estes termos parecem ser os mais adequados para dar a entender um pouco da obra geral de Agustina, enquadrar o seu trabalho nas formas urbanas, demonstrar a importância da arquitectura na sua obra e procurar um entendimento da sua obra literária com o ofício do arquitecto.

³⁵ Cf REIS, Patrícia (2017). *Agustina Bessa-Luís merecia melhor* [Em linha]. [Consult. 23 Mar. 2017]. Disponível em WWW: <<http://24.sapo.pt/opiniaio/artigos/agustina-bessa-luis-merecia-melhor>>

³⁶ Cf. ALVES, Marco (2017). *Agustina já não vende e a editora diz que situação está “incomportável”* [Em linha]. [Consult. 22 Mar. 2017]. Disponível em WWW: <<http://www.sabado.pt/gps/palco-plateia/livros/detalhe/agustina-ja-nao-vende-e-a-editora-diz-que-situacao-esta-incomportavel>>

³⁷ Cf. ANDRADE, Sérgio C. (2017). *Agustina vai ser editada pela Relógio D’Água* [Em linha]. [Consult. 28 Abr. 2017]. Disponível em WWW: <<https://www.publico.pt/2017/04/27/culturaipilon/noticia/agustina-vai-ser-editada-pela-relogio-dagua-1770270>>

A metodologia utilizada para a realização deste trabalho baseia-se maioritariamente na pesquisa bibliográfica, parte dela para estabilizar o Estado da Arte, parte para escolher os casos de estudo e obter métodos de corroborar ou discordar de conceitos e argumentar sobre eles.

Além das obras e de alguns ensaios, conferências e apontamentos de Agustina Bessa-Luís, onde figuram os casos de estudo *A Sibila* e *O Mosteiro*, destacam-se ainda uma série de nomes provenientes da esfera literária, como Eduardo Lourenço, Maria Alzira Seixo (1941), Maria do Carmo Mendes, Silvina Rodrigues Lopes, Paula Morão (1951), Maria Velho da Costa, Inês Pedrosa (1962), Laura Fernanda Bulger e Álvaro Manuel Machado, todos eles leitores agustinianos. Na esfera arquitectónica, encontram-se nomes como Josep Maria Montaner, o etnólogo e antropólogo Marc Augé (1935), Fernando Távora, Juhani Pallasmaa (1936), Iñaki Ábalos (1956), Carlos Martí Arís, o escritor Alain de Botton (1969), entre outros.

Agustina: Dois Romances

Este capítulo pretende contextualizar Agustina no espaço e no tempo, realizando uma resumida biografia da autora e selecionando os dois casos de estudo, *A Sibila* e *O Mosteiro*, estudando-os mais a fundo na sua caracterização espaciotemporal e económico-social. É extremamente importante colocar estas obras em paralelo pois tratarão temas que se intersectam e que contarão como se desenrolava um Portugal rural no século XX.

A Casa como Cidade

Neste capítulo contemplam-se os casos de estudo para chegar a um entendimento sobre a tipologia da casa de Agustina, permitindo integrar esse tipo de habitação num contexto arquitectónico mais vasto. Para tal, são evidenciados argumentos baseados em pesquisa filosófica que justificam a veracidade desse enquadramento, interligando as múltiplas disciplinas.

A Cidade como Casa

Neste capítulo analisa-se a estrutura urbana mais densificada presente nos casos de estudo, compreendendo os benefícios ou as inconveniências que a mesma causa ao longo dos romances. Realçam-se as habitações e os lugares públicos para um melhor entendimento do funcionamento das esferas privada e pública na metrópole agustiniana de modo a verificar o seu emprego no contexto arquitectónico da altura.

Profetisa da arquitectura

No capítulo final articulam-se as temáticas abordadas nos capítulos anteriores com informações cruzadas provenientes da História da arquitectura. Trata-se da verificação da empregabilidade das temáticas agustinianas ao mundo arquitectónico e de perceber quais delas se aplicam, aplicaram ou poderão vir a aplicar.



Figura 01. Elementos fundadores do Team 10.

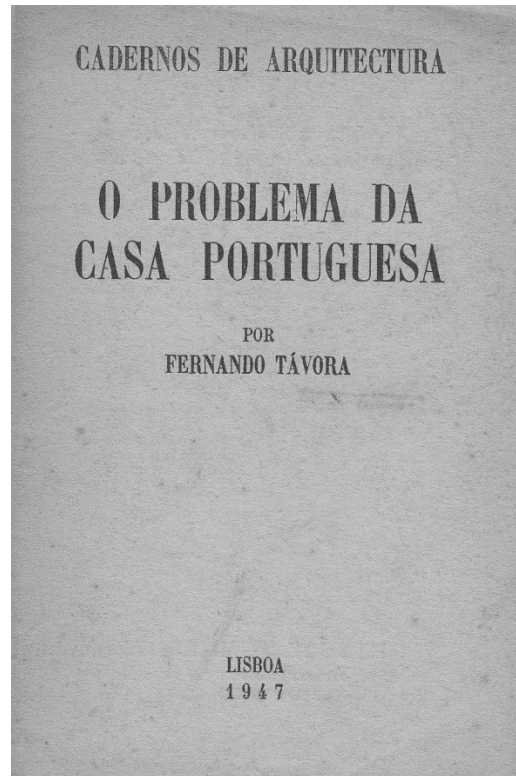


Figura 02. Capa de *Cadernos de Arquitectura*, nº1.



Figura 03. Capa de *Brazil Builds*.



Figura 04. Capa do IAPP.



Figura 05. Agustina Bessa-Luís.

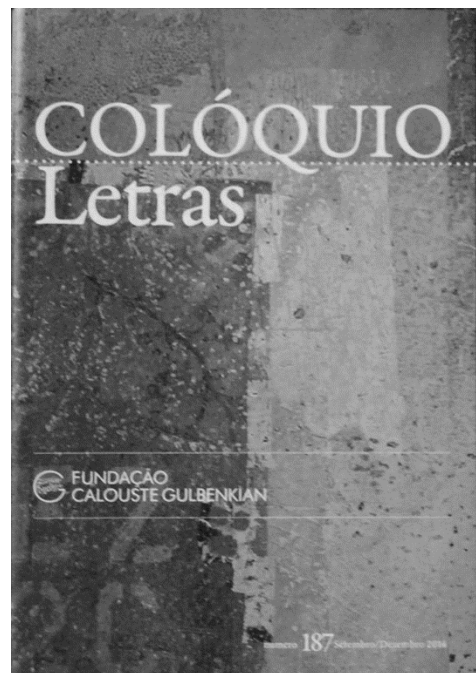


Figura 06. Capa da *Colóquio Letras*, nº187.

1. AGUSTINA: DOIS ROMANCES

“Devo dizer que nasci na região de Amarante e que sou um produto da região, como o vinho verde, que não embriaga mas alegre.”

“Esta é a minha história que a memória abreviou, quando não é que a modéstia a repreende.”

Agustina Bessa-Luís, *O Livro de Agustina*

Agustina Bessa-Luís nasceu a 15 de Outubro de 1922, em Vila-Meã, Amarante. Apesar das várias mudanças de residência, por condicionalidades da vida do pai, a infância e a adolescência de Agustina ficam marcadas pela proximidade com as regiões do Douro. Ainda na sua juventude escreve dois inéditos, *Ídolo de Barro* e *Deuses de Barro*, com o pseudónimo de Maria Ordoñes. O primeiro não foi publicado; quanto ao segundo, o manuscrito desapareceu, apesar de existir ainda o datiloscrito.³⁸

³⁸ Para uma biografia mais pormenorizada da autora, Cf. CÍRCULO LITERÁRIO AGUSTINA BESSA-LUÍS. *Biografia* [Em linha]. [Consult. 10 Nov. 2016]. Disponível em WWW: <<http://www.clabl.pt/pt/agustina/biografia/>>

Em 1945 casa com Alberto Luís, no Porto, que estudava Direito em Coimbra e Agustina muda-se, acompanhando-o, antes de fixarem residência no Porto (cinco anos após o casamento). Neste período Agustina publica o primeiro romance (ao qual se poderá chamar novela pelo número de páginas), *Mundo Fechado*, de 1948, pelo qual foi aclamada por diversos críticos, inclusive Aquilino Ribeiro e Teixeira de Pascoaes. Tal reconhecimento não teve o romance seguinte, *Os Super Homens*, de 1950³⁹. Seguiram-se *Contos Impopulares* (1951-1953) e *A Sibila* (1954) que, ainda em manuscrito, um ano antes de ser publicado, arrecadou o prémio Delfim de Guimarães, seguindo-se o prémio Eça de Queiroz. Aqui começa a fase mais produtiva de Agustina, com publicações anuais e prémios sucessivos, bem como diversas adaptações para cinema (principalmente pelas mãos de Manoel de Oliveira), algumas para teatro (entre as quais *As Fúrias*, romance de 1977, encenado e adaptado por Filipe La Féria em 1995) e até mesmo um programa de televisão (*Ela por Ela*, em 2006, em conjunto com Maria João Seixas e realização de Fernando Lopes).⁴⁰

A sua produção cessa em 2006, tendo-se agravado o seu estado de saúde após a publicação de *A Ronda da Noite*.

Este capítulo aborda o estudo espacial de dois dos romances mais importantes da autora: *A Sibila* e *O Mosteiro*. O título, *Dois Romances*, alude tanto ao facto de serem duas as peças estudadas como também às diferentes épocas de escrita dos mesmos, revelando a crescente maturidade da escritora, encorpando a experiência de vida, mas mantendo a filosofia da sua origem: a palavra. Nestes casos, o romance.

³⁹ A crítica negativa ao livro por parte de Jaime Brasil originou uma acesa troca de correspondência com Agustina, culminando na sua publicação em dois opúsculos. Cf. BESSA-LUÍS, Agustina (1950). *Dissecação a um Ex Crítico de Arte*. Ed. da autora, Porto; BESSA-LUÍS, Agustina (1950). *Os Super-Homens e "Os Orelhas Compridas" – a propósito do diálogo Bessa-Luís – Jaime Brasil*. ed. da autora, Porto.

⁴⁰ Cf. nota 39.

1.1. A SIBILA⁴¹

Figura 07.

1.1.1. Contexto geográfico/arquitectónico

Figura 08.

“ – Há uma data na varanda desta sala – disse Germana – que lembra a época em que a casa se reconstruiu. Um incêndio, por alturas de 1870, reduziu a cinzas toda a estrutura primitiva. Mas a quinta é exactamente a mesma, com a mesma vassada, o mesmo montado, aforados à Coroa há mais de dois séculos e que têm permanecido na sucessão directa da mesma família de lavradores.” (p.7)

É a partir deste parágrafo, o primeiro do livro mais estudado de Agustina Bessa-Luís, que se entende a forte ligação da autora com o espaço que envolve as suas personagens. Na primeira frase, evidencia-se o tempo através do espaço e a contextualização de ambos na história. É também aqui que se entende uma das características fortes da escrita da autora, a mistura de tempos, onde tão rápido se apresenta no presente da história como se encontra nos inícios das relações genealógicas dos personagens, em diferentes espaços tanto geográficos como históricos. Após contextualizar o espaço-base d’*A Sibila*, Agustina relata a história dos pais de Quina (ou Joaquina Augusta) e de Estina (ou Justina), começando pelo encontro entre os dois, Maria da Encarnação e Francisco Teixeira, ela do Freixo, ele dono da

⁴¹ Cf. BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Guimarães Editores, Lisboa. – Para todas as citações, excepto onde indicado o contrário.

casa da Vessada. Após o casamento, o casal muda-se para a casa da Vessada, tendo sido o ponto alto desta união a reconstrução da habitação, uma vez que “a casa tinha totalmente ardido” (p.18). Como reconhecido na primeira citação, foi reconstruída na mesma quinta, com as mesmas relações que tivera a anterior.

A relação de vizinhança mais evidenciada é com Narcisa Soqueira. A proximidade entre os terrenos é notória, visto que a voz da vizinha “soava ao lado, muito distinta, apenas separada pelo muro de pedra desligada, das cortes” (p.30), fazendo com que a aldeia se parecesse “fundida num só lar” (p.30). Esta tão próxima vizinha dá o mote para a leitura espacial do romance. Após visitar vários locais do país, por intermédio do seu filho primogénito rico que estava de visita (trabalhava no Brasil), revela-lhe o seguinte:

“– Tu que queres de mim? – disse ela, de repente, um pouco sem propósito. – Precisava de dez vidas ainda para conhecer isso tudo tão bem como conheço a minha freguesia. Aprender muitas coisas não importa, porque, ao fim e ao cabo, em toda a parte há sete cores e sete ventos, e o homem é só um.” (p.37)

A importância desta frase para uma leitura geográfica do romance é fundamental: alicerça as personagens a Amarante (salvo raras exceções que serão assinaladas de seguida) e prende a população a uma sabedoria localizada mas de mestria.

Figura 09.

A história continua a desenrolar-se na casa da Vessada e na envolvente da mesma, mudando apenas o foco para Quina⁴². Esta, de tão enraizada na sua cultura e no seu espaço, raramente se desloca geograficamente mas, quando tal sucede, merece certamente a atenção do leitor pois é aí que se encontram leituras comparativas de espaços diferentes. Sua irmã Estina havia já casado e, por ocasião do desaparecimento de sua filha, pediu à sibila⁴³, Quina, que se deslocasse a sua casa em Morouços e rezasse pelo bem-estar da sua primogénita. Destaca-se, nesta curta estadia, o facto de Quina, enquanto dormia, pensar que estava em sua casa, percebendo seguidamente que “não estava na casa da Vessada, e sim em Morouços, naquele sobrado que gingava sobre as lojas onde se arrumavam as arcas do cercal, a giesta para vassouras, as rasas e os selamins encaixados uns nos outros” (p.117). Note-se que, por altura desta visita, Quina se fazia apresentar com Germa (ou Germana), sua sobrinha, filha de Abel. Como se pôde notar no primeiro parágrafo do romance, esta acabará por se tornar a personagem em foco, tendo seu pai, por intermédio da mesma, ido visitar o irmão, João, para discutir assuntos familiares que envolviam as propriedades da Vessada. Esta visita merece destaque por ser a única vez que o romance se desloca espacialmente aos subúrbios do Porto, mostrando que a vida nestes locais poucas semelhanças tem com a vida no campo:

⁴² Há, antes da mudança de personagem, uma breve passagem pela zona de Borba mas que, por falta de importância na totalidade da história, não necessita de especial destaque neste estudo.

⁴³ Quina é retratada como sibila pela sua fervorosa reza, algo que adoptou após ter estado de cama durante um ano. Como a recuperação foi repentina, ficou esta acreditada pelos populares como miraculosa. Cf. BESSA-LUÍS, Agustina. «A Sibila». Guimarães Editores, 1954. Pp. 44-52.

“ – Tens um bonito quintal, vejo-o daqui – comentou, por cortesia, Abel, chegado à varanda traseira, donde se avistava uma sucessão de bairros miseráveis entre murecos derruídos onde trapos secavam, muito destacada a cor de laranja, a cor de salmão das baetas. Uma faixa de terreno, com um ericado de estacas de feijoeiro, via-se em baixo. Era exíguo e pobre (...) E foram outra vez os oitenta e quatro degraus percorridos com um passo arrastado e cauteloso, e aqueles patamares, com as portas abertas para interiores vazios onde flutuava um odor de poeira e de sementes que secam sobre papéis, nos peitoris, por detrás das vidraças sem cortinas.” (p.150)

Após este episódio, e devido a uma doença, Quina é obrigada a deslocar-se à cidade do Porto, onde permanece em casa de seu irmão Abel e de sua sobrinha Germa. Vivendo toda a sua vida na província e poucas vezes saindo da sua freguesia, Quina mantinha altas expectativas quanto ao estilo de vida de seu irmão, algo que não durou muito tempo, reconhecendo que o mesmo vivia em estado de “pobreza”, resultado de “contínuas mudanças de domicílio, a instabilidade, o espírito de aventura material e de constante expectativa no futuro”, dando à habitação “um carácter desagregado e sem harmonia” (p.194).

De regresso à província, Quina “chegara ao escurecer, e, ainda que descesse do comboio num apeadeiro vizinho, teve que atravessar um largo trecho da bouça, antes de entrar no pequeno vale onde se situava a quinta” (p. 199), demonstrando assim o distanciamento dos transportes aos seus terrenos, mesmo que, no seu próprio quarto, se ouvissem os ruídos destes sítios distantes, como “o silvo dos comboios, o seu matraquear sobre a ponte além do monte fronteiro” que, associados à

sua sabedoria popular, “diziam-lhe as horas, denunciavam-lhe a direcção do vento e o tempo provável para amanhã” (p. 203).

Apesar da história de Joaquina Augusta terminar, o romance acompanha ainda os seus bens e os destinatários dos mesmos, sendo que o mais valioso – a casa da Vessada – tem mais enfoque. Custódio, jovem acolhido por Quina, verdadeiro apaixonado pela casa da Vessada, não a quer deixar, apesar dos avisos de Germa para que o faça. Tal é visível quando Estina designa uma habitação para ele se mudar mas este não se acomoda e, “dois dias depois, entrando [na casa da Vessada] pela porta do quinteiro, galgou a pequena cancela e, uma vez na varanda, instalou-se, arrombando a fechadura no seu antigo quarto” (p. 241). Mas esta deixara de lhe pertencer. Talvez seja por essa razão que, pouco tempo depois, este se suicida perto da propriedade. O romance finaliza da mesma maneira que começa, estando Germa “sentada na sala da casa da Vessada, balançando-se na *rocking-chair*, que fazia chiar as tábuas do sobrado. Apoiado no parapeito da pequenita janela, cujos vidros eram já para sempre azuis, encontrava-se Bernardo Sanches, actual proprietário do Folgozinho” (p. 245), os dois novos proprietários da família por descendência, seja ela directa ou indirecta.

Figura 10.

1.1.2. A aldeia e as relações

Há uma forte presença do sentido de propriedade ao longo do romance. Inicialmente, quando Agustina apresenta Maria e Francisco Teixeira, colocando de imediato os seus bens em escrito, discriminando que o último possuía “casa de lavoura e bens ao luar de sobejo interesse” (p. 10) e que Maria teria um “acréscimo vantajoso dum dote de dois moinhos e algumas ramadas” e ainda uma educação “na sujeição

e no trabalho, descendia duma tribo de gente prudente e casta”, tendo sido apreciada por Francisco como “um achado raro e se decidira sem hesitação a adquiri-la com todas as garantias legais” (p. 12).

O incêndio de 1870 destruiu toda a casa, sendo que o fogo “apenas poupou os caldeiros de ferro que, esbraseados, tinham rolado sobre os charcos do quinteiro” e a casa em si ficara com as “paredes calcinadas, junto das quais a grande meda de palha centeia se consumira, ficando apenas a armação de ferro onde a velha pintura escamara, derretendo em gotas vermelhas sobre as lajes” (p. 18).

As mulheres da casa faziam todo o trabalho, mesmo desde tenra idade. São descritos durante todo o romance os trabalhos que Quina fazia desde menina, em que já “corria da adega à horta, acamava a roupa no cortiço da barela, vedava com bosta húmida a porta do forno, carregava o linho que demolhava nas presas ou corava no limiar do pomar” (p. 22), ajudando assim Maria na lida de casa e na sustentação familiar. Nem os infortúnios deixados por Francisco Teixeira – morrera e “deixara pesadas dívidas e uma questão no tribunal” (p. 41) –, fizeram com que as mulheres esmorecessem da luta diária. Foi, aliás, perante esta questão, que Quina recebeu o seu condão de sibila, rezando para que a bênção caísse sobre as posses familiares (cf. p.43).

O importante a extrair deste parágrafo é algo que fica subentendido: neste momento, a idade de Quina rondava os quinze anos, o que leva a crer que a percepção da economia familiar era um bem enraizado mesmo nas crianças da família, consciencializando-se desde muito cedo das suas próprias responsabilidades para com os pais e os terrenos.

A economia na casa da Vessada foi aumentando devido ao grande controlo financeiro por parte das mulheres que a governavam. Os filhos de Maria e Francisco Teixeira, Abel e João, eram o oposto disto, “mostravam um gosto de mandria, de frívolos costumes, de prazeres”, enquanto se viam as mulheres “com toda a responsabilidade, o que não era novo para elas” (p. 52). Abel foi o primeiro a aventurar-se, “partiu para a cidade e daí, numa sucessão de colocações ou simplesmente como emigrante, correu mundo”. De seguida foi Estina, que casou e “foi viver em Morouços, sítio não distante” (p. 54), o que significa que, aos poucos, “a casa da Vessada ficou entregue nas mãos de Quina, e ela foi considerada senhora absoluta dentro daquele pequeno reino de campos, moinhos, bandos de galinhas minorcas” (p.55), entre outras posses. Teria Quina, por esta altura, pouco mais de trinta anos, via-se a cargo de todas as posses familiares e, pouco tempo depois, João “anunciou que ia casar” (p. 59), fazendo desta s verdadeira negociante empreendedora da família. Eram raros os negócios que perdia: sempre que visse uma margem de lucro, envolvia-se até ter o que seria seu por direito. Excepção feita ao casamento.

Apesar dos vários pretendentes que Quina obtivera (pelas suas qualidades de proprietária), tendo, aos quarenta anos, mais pretendentes que quando era jovem, ela não tencionava casar-se. Um dos seus pretendentes era o filho mais novo de Narcisa Soqueira, Augusto. Apesar de todos os terrenos terem sido “a grande cobiça dos ascendentes de Francisco Teixeira, e, agora, dos seus continuadores”, Quina não se casaria com Augusto, achando-o “cada vez mais pingão mais asqueroso e mais solto de língua” (p. 83). Mas tal não faria Quina abdicar do lucro visto que, “mais tarde, ela comprou uma pequena granja e começou a divulgar-se a sua fama de riqueza” (p. 88), o que despoletou na família (especialmente em Abel) uma espécie de ciúme comedido da dona da Vessada.

Maria morrera aos noventa e quatro anos, em altura de primavera, deixando Quina sozinha na icónica casa. Germana teria por volta de dez anos de idade na ocasião. Desde então, Germa observou a sua tia “engrossar o primitivo património, fazendo-a incontestavelmente rica”, criando um escândalo com Abel, seu pai, que suspeitava “que o dinheiro existente na casa da Vessada quando falecera a mãe fora subtraído em proveito dos negócios pessoais de Quina”. João, pela sua parte, “que vivia na cidade uma existência de pobre, engavetado num prédio de andares e tendo por horizonte as varandas” (p. 122), ficara “muito arrependido em abstracto pela venda da sua parte, na qual via agora os caboucos duma fortuna” (p. 123).

Mas toda a luta de vida de Quina não iria ser destroçada pelas guerras dentro da família. Se alguém se encarregaria disso, seria ela, tendo ficado muito perto de o fazer. Tudo remonta a um dos seus criados, que engravidou uma prostituta (não resistindo esta ao trabalho de parto), ganhou algum dinheiro com os serviços à casa da Vessada e fugiu, deixando o filho, Custódio, a cargo de Quina, que o manteve em sua casa. Esta situação não agradava à família: Abel fez questão de enviar Germa à Vessada, avisando a filha que Quina “está velha e tem uma fortuna” (p. 142). Após esta voltar da Vessada, Abel foi procurar João para contar, não sem alguma invenção, os planos da irmã de ambos:

“Os Moinhos eram o único legado de Maria, a fatia que lhe coubera da ração dos irmãos todos e dos quais só um, José do Folgozinho, fizera grande fortuna. Eram um símbolo, pois rendiam pouco, e os últimos moleiros, aquela hedionda mulher que chocalhava o seu ouro no bolso do avental e o sobrinho Tibúrcio, não pagavam nunca.” (p. 156)

Apesar de serem apenas boatos, prenunciavam o final de Quina: a sua riqueza não iria aumentar mais, apenas afundaria, até ao dia em que efectivamente morreria e deixaria os bens nas mãos dos descendentes.

Figura 11.

Esta mesma questão faz com que seja necessário rever o primeiro parágrafo do romance onde se encontra explicado que a casa (e o terreno a esta anexo) se mantém na sucessão directa da família há mais de duzentos anos. Apesar de todo o amor que Quina nutria por Custódio, não poderia trair tão elevado conceito de herança familiar:

“A casa da Vessada, com os seus campos, as suas presas e o seu montado, e que tinham sido pertença de mais de dez gerações dum mesmo ramo, caberia ao mais nefasto inimigo da sua propriedade, se ele fosse o competente herdeiro e o continuador.” (p. 224)

O que se passou foi bastante leal à regra. Após a morte de Quina, Germa tornou-se legítima proprietária de tudo o que havia em nome de Quina até à data da morte de sua mãe Maria; o que conquistou após essa data (tanto propriedades como dinheiro) deixou em nome de Custódio, que possuía “um rendimento invejável para uma posição de campónio; podia considerar-se mesmo riqueza, mas o rapaz mostrou-se muito indiferente com aquilo” (p. 239) pois, o que realmente queria era a casa da Vessada, tendo ainda invadido o terreno por diversas vezes antes de se suicidar, deixando para trás as suas propriedades, ficando por fim a Vessada entregada definitivamente à dona, Germana.

1.2. O MOSTEIRO⁴⁴

Figura 12.

1.2.1. Contexto geográfico/arquitectónico

“A massa escorialesca estendia-se nos campos baixos e secretos como uma grande fábrica abandonada. O silêncio, sobretudo, que emanava dela, parecia provir do seu esgotamento íntimo, das suas corrupções esquecidas, dos seus ritos desvirtuados. Nesse tempo, por altura de 1935, não havia ainda qualquer projecto em curso para refazer o mosteiro. O abade Cândido interessava-se unicamente pelo restauro da igreja romana cujos rebocos estalados mostravam pinturas aguadas, como a Virgem do Leite, de dedos afuselados tocando o mamilo preto.” (p. 7)

Tal como n’*A Sibila*, o primeiro parágrafo d’*O Mosteiro* é essencial para compreender o tempo em que se insere a obra e o espaço que mais é cuidado durante a história, sendo este tratado de forma secundária – é tratado como uma memória, grande parte das vezes, olhando para o passado da obra para perceber o que fora e acentuar as transformações que sofreu.

O terreno em que se implanta este mosteiro é descrito de forma sucinta numa passagem em que a personagem principal do romance, Belchior (ou

Figura 13.

⁴⁴ Cf. BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Guimarães Editores, Lisboa. – Para todas as citações, excepto onde indicado o contrário.

Figura 14.

Belche), “atravessando a vessada profunda por cima do espinhaço de pedra dum caminho secular” (p. 9), se volta para observar o mosteiro, na altura “já despido de brumas, ao sol da manhã de Outubro, guardava uma sentenciosa face sem glória, as janelas rebentadas e ramos de amieiro a ferir-lhe o velho reboco cinzento”. A quinta tem as mesmas características do mosteiro, já que “para encurtar a viagem, toda a gente da freguesia preferia devassar a quinta maltratada em que se erguia o mosteiro com as suas varandas como prateleiras a que faltassem o anteparo e os objectos aí contidos” (p. 10).

No entanto, o romance desloca-se geograficamente para o extremo oposto de Amarante, de Travanca para Covas do Douro, local que Belche visita de forma pouco regular, sendo que, “se não fosse pelos seus amigos, criadores de galgos e filhos de fidalgos degenerados, ignorantes e de coração despreocupado, como já iam desaparecendo da face da terra, Belchior não suportaria «a casa das manas»”, dado que “as terras eram improdutivas e a casa um pardieiro sagrado” (p. 11). O caso de Belche sucede ao de seu pai, Salvador, que “fora o único filho que tomara a decisão perigosa de cortar com a província”, assumindo que necessitava de prosperidade, algo aniquilado naquele “vale fundo e húmido, habitado por uma tribo extraordinariamente aparentada pelo dialecto e por uma certa insídia profética que escondia a avidez de mandar” (p. 25), onde apenas se destacavam “os *fidalgos*, quase sempre proprietários médios, com a fortuna comprometida pelo mau rendimento das terras e as querelas nos tribunais; e havia os negociantes, mestres serradores e o seu pessoal, ou a gente de pequenos mesteres entre os quais se contavam as bordadeiras de crivo, domésticas com hábitos medievais, sentadas nas soleiras e dando pontos rápidos” (p. 26).

Belchior não se queda pela «casa das manas», nome que alterará para viveiro, fazendo incursões pelo Porto e arredores, percorrendo a linha do Douro numa dessas visitas, a propósito de uma operação de sua mãe. Neste trajecto podia notar-se nas bordas da linha férrea “a mediocridade dos arrabaldes, com hortas, pequenas indústrias e ruas cortadas por cabos de alta tensão” (p. 55), sendo importante referir que “era o tempo da guerra e havia nos cafés e nas imediações das barreiras um comércio febril” (p. 56). Este acontecimento alterou também o vale, as suas gentes e as suas rotinas:

“O vale modificava-se. Tornava-se mais ruidoso, passavam automóveis nos barrancos, embora quebrando os semi-eixos e deixando nas silvas laivos de tinta. Já não se viam mulheres com colete de linho, espiolhando-se nas varandas.” (pp. 64-65)

Nestas fases de alteração de costumes havia espaço para progressões económicas e para um conseqüente progresso das províncias:

“«Comprado por fora» era o mercado negro. Um assunto sempre empolgante era esse dos abastecimentos em tempo de guerra. Fabricava-se sabão em casa com gorduras de vaca e de carneiro; proibira-se a circulação do azeite duma província para a outra e surgiam de vez em quando campanhas alimentares como: «crie coelhos nas varandas» - o que desencadeava na pequena burguesia urbana uma vocação pastoril, eivada de escrúpulos no

dia de coelho à caçadora. Havia batatais em flor nos canteiros municipais. E essas emergências rudimentares punham uma nota pueril no povo entregue à sonsa promiscuidade dos ideais da paz.” (p. 74-75)

O que sucede com estes acontecimentos é a emigração, satirizada no romance como “uma horda de pioneiros [que] se precipitou, com a coragem da debandada sem capitão, na civilização da grande Europa” (p. 103), sublinhando porém que, do vale, ninguém emigrara, sendo que “mais furtivamente se emancipavam da lavoura para se empregarem nas fábricas da periferia” (p. 103). A consequência final destes actos é a desertificação, levando à destruição por parte do tempo ou, como referido no livro, “as casas gradas foram abandonadas e espreitava-as a ruína” (p. 103).

É, entretanto, nesta fase que o mosteiro é reerguido, passando o foco da história para Travanca. Surge também a parte mais inusitada de todo o romance:

“Concluídas as obras do mosteiro, restava dar-lhe uma aplicação conveniente, e durante alguns anos arrastou-se o caso. Ora o achavam próprio para uma escola agrícola, com a sua parte de terras muradas, ora viam ali um recinto ideal para uma colónia penal. Por fim, foi decidido conceder o mosteiro ao Ministério da Saúde, que instalou no grande edifício restaurado um asilo de doidos. O facto foi primeiro mal recebido, mas, como todo o pessoal auxiliar foi recrutado nas aldeias próximas, e porque os doentes não eram perigosos e até prestavam serviços aos lavradores mais carecidos de mão

de obra, acabaram por habituar-se à ideia um pouco humilhante de ver o mosteiro de certa maneira degradado.” (p. 115)

Surge entretanto o tema do êxodo rural. As aldeias eram completamente despovoadas, com a emigração a elevar constantemente, até que a prosperidade fez com que a terra da qual partiram se tornasse “lugar de recreio, com forte desleixo da parte agrícola e a degradação da lavoura” (p. 121). Se a província se encontrava desleixada, a cidade não lhe ficava atrás. Salvador, pai de Belche, encontrava-se no seu escritório em Mompilher, lugar com traseiras sórdidas, com a beleza mórbida dos detritos” (p. 134). Havia uma luta para tentar terminar com estes espaços no Porto mas, “embora se organizassem os serviços das metrópoles, bombeiros, lixeiros, polícias, assistentes sociais, haveria sempre esses lugares, pátios, alcovas, escadas, corredores, denegridos de peste que secou ali e fez ninho, o encanto da morte *vieux capitaine*, com dragonas de pústulas, com medalhas de escarros, desprezo da vida como jogo e não como decadência. Nesses albóios, janelinhas de sentinas onde floriria às vezes um raquíptico craveiro, ou manjerico alimentado com sal para crescer depressa e depois morrer, aparecia um rosto” (p. 135), tornando-se assim a situação incontornável, necessitando de uma intervenção de força.

O romance segue de novo para o mosteiro, com Belchior a visitar o recinto do mesmo e a imaginar esses mesmos locais nove séculos atrás, criticando o que se fazia naquela altura, logo após o 25 de Abril:

“Enquanto se dirigia para o mosteiro, Belche pensava que D. Múnia, a mulher de Gascão, podia bem reconhecer os lugares da era de 1008. Bouças

iluminadas pelo corte branco das saibreiras (...). Caminhos abertos pela patada do boi amarelo (...). E os terrenos ocupados por casas, algumas ainda colmadas, outras pintadas dum rosa estridente ou verde aberto, ao gosto dos novos pequenos burgueses. À face da estrada nacional haviam muitas mansions, com azulejo a meio corpo e varandas como prateleiras que vão receber a sua mercadoria. Mas no vale só se construíam as moradias de Verão de algum pacato doutor que ama literalmente o típico (...). Ou então eram as casas extraordinárias dos mestres de obras, com escadas como cascatas congeladas e um arranjo sinistro de vasos de cimento. Havia as que tinham piscina e um bar dentro duma vasilha de cinco almudes; coisas sintomáticas duma civilização subtraída ao barroco pela porta das traseiras. A velha burguesia rural estava decapitada; tinha procurado uma retirada fruste na cidade, educando os filhos e trazendo mantimentos da aldeia com uma singela actividade formigueira. No fundo, ficavam sempre ligados à sua horta e ao seu pomar, e olhavam com desconfiança os produtos de super-mercado. Com o 25 de Abril, no risco de as velhas mansões arruinadas serem ocupadas, aquela gente um pouco exaurida de expedientes, e desinteressante à força de cair no anonimato sem ilusão, voltou. Tentaram ainda granjear as terras e reconstruir as casas. Mas era tarde. Escasseava a mão-de-obra e, a que havia, tornava-se fabulosamente cara.” (pp. 175-176)

A situação só piorava quando estes migrantes voltavam à província. É mesmo assinalado o “mesquinho” regresso dos que “tinham ido viver na cidade e vinham ocupar de novo as moradas rurais, com medo de expropriações selvagens” (p. 189) pelo modo em que as casas se mostravam arruinadas. Mesmo assim, era

possível encontrar exceções, raras e assinaladas nas caminhadas de Belchior, desta feita ao rio Odres, onde encontrava “velhos artesanatos, como a serração hidráulica” ou “a série de moinhos que ainda aí funcionavam”. Apesar de saberem que esse tipo de negócios fora ultrapassado, mantinham-se em actividade, dando o lucro simplesmente “ora para substituir um telhado abatido, ora uma serra quebrada.” (p. 226). Quando voltou a entrar no mosteiro de Travanca reparou que “das altas varandas descobria-se o vale de S. Salvador todo picado de telhados novos. Distinguiam-se mal as velhas mansões com torreão, entre acácias pretas” (p. 231). Mais tarde, em memórias do mesmo, dá a entender como foi mudado o enquadramento do monumento, acrescentando o pormenor da mudança de local do cemitério:

“Quando conheci a mata do senhor da Costa julguei-me afortunado. Foi no tempo em que o mosteiro foi elevado à categoria de monumento nacional e tinham começado as obras de restauro. Apareciam muitas ossadas, e a gente de S. Salvador mostrava-se reservada quanto àquela devassa dos lugares sagrados. O cemitério foi mudado para deixar mais amplo o terreiro em volta da igreja, e as suas sepulturas repartidas por outro campo, acima da torre.”
(p. 288)

1.2.2. Economia rural e urbana

Este romance inicia-se com a explicação sucinta da pobreza do solo do vale de São Salvador, onde se encontra o viveiro (ou «casa das manas» como já referido). Desde muito cedo se menciona que “as terras eram improdutivas e a casa um pardi-eiro sagrado em Covas do Douro” (p. 11), o que leva a imaginar um outro tipo de economia que não a agrícola.

Salvador, um dos filhos da casa, fora o único a procurar fortuna no Brasil, voltando depois para a cidade do Porto e permanecendo no tecido urbano, cortando os laços existentes com a província. Mas é o filho deste, Belchior, que volta à mesma e surpreende-se com os ritos comerciais praticados pela família Teixeira:

“Uma coisa que Belchior notou foi aquele ceremonial do encontro com os negociantes de vinho e de cereal, que nunca eram recebidos dentro de casa, mas no pátio, à entrada da cozinha (...). Por exemplo, isso de impedir a entrada dos negociantes vinha do tempo em que eles eram judeus ou mouros e não podiam, por lei, franquear o umbral duma casa cristã.” (p. 31)

Enquanto a cidade vivia o frenesi da guerra, a província, mais especificamente a família Teixeira, tentava sustentar-se com negócios mais refinados. As irmãs Teixeira, a trabalhar em sociedade, tinham “bordadeiras a soldo por todo o vale e forneciam-lhes riscos e panos de linho que se convertiam em rodapés e toalhas de chá, do agrado duma clientela inglesa que lhes chegava através da colónia do Porto” que, apesar de ser um negócio ainda em expansão, dava um “lucro já bastante considerável” (p. 68). As vantagens do negócio eram inúmeras, sem contar com a que

mais agradava às Teixeira, onde “aquele trato com os retalhistas da cidade” lhes permitia “viajar constantemente na carreira do Porto” (p. 73), onde se podia então observar tanto a cidade como todo o comércio criado durante os tempos de guerra: o sabão caseiro com gorduras do gado, as campanhas alimentares, as batatas plantadas nos canteiros, entre outros.

O certo é que toda a produção da casa dos Teixeira decaía na presença dos homens de família. Quando Salvador voltou à casa revolucionou o funcionamento da mesma. Os trabalhadores “rejeitavam comida e soldada; despediam-se, destruíam ferramentas, deixavam o gado sem mantimento e aliciavam os podadores para fazer o seu ofício de maneira malvada”, havendo ainda o relato de deixarem “azedar o leite depois de mungido e outras vezes as vacas bramiam nas cortes porque lho não tiravam” (p. 81). Esta situação coincidiu com a vaga de emigração que sucedeu na cidade e em algumas aldeias; os provincianos do vale de São Salvador, no entanto, não iriam para tão longe, empregando-se em fábricas da periferia, dando “uma soma razoável de camionistas e metalúrgicos, extremamente renitentes a noções mais progressivas” (p. 103), mantendo-se ainda assim alguns no vale, como toda a família Teixeira.

Após instaurado o asilo psiquiátrico no mosteiro, a população das aldeias próximas ganhou um novo fôlego nas produções. O pessoal do asilo fora recrutado nessas aldeias e “os doentes não eram perigosos e até prestavam serviços aos lavradores mais carecidos de mão de obra”, ficando mesmo assim a ideia de que o mosteiro ficara “de certa maneira degradado” (p. 115). Um desses doentes era Pataco, que “teve entrada na casa da Teixeira e executava lá serviços leves, como depenar frangos e lavar as pias” (pp. 118-119), ajudando assim as atarefadas irmãs com a lida da casa.

Estas ajudas foram repercutidas de diversas maneiras, o que deixou a população com mais tempo para outros afazeres. Após ter surgido o prosperar dos emigrantes e de as aldeias se tornarem locais de recreio para os mesmos, surge também, para os que não abandonaram a terra, a acumulação salarial, “trabalhando nas fábricas e produzindo o seu próprio sustento a partir da casa e dos seus recursos”, mantendo ainda um certo grau de proprietários, visto que “as mulheres recusavam-se a servir, apesar das grandes soldadas que podiam ganhar”, continuando num “regime híbrido de pobreza imediata e aforro formigueiro, desconhecendo voluntariamente a tentação, gozando uma afectividade familiar e de vizinhança, completamente estranhas à ambição inibitória do seu pequeno prazer da vida comunitária” (p. 169).

Para lá das peripécias económicas, o vale continuava bastante pacato, sendo as únicas novas construções nada mais que casas de férias de doutores ou habitações dos construtores – que primavam pelo exagero, sendo mais ou menos sofisticadas, com ou sem piscina e bar. Mas, em sùmula, “a velha burguesia rural estava decapitada” (p. 175), tentando uma saída alternativa na cidade, apesar de, no fundo, ficarem “sempre ligados à sua horta e ao seu pomar”, desconfiando sempre dos “produtos de super-mercado” (p. 176). Por esta altura, havia uma linguagem geral em todas as aldeias, a monetária. Um dos funcionários mais desprezados da Igreja, sendo visto a “trabalhar de serrador, e ajudar a compor os telhados, recusando-se a receber dinheiro por enterros e baptizados, quase todos se humanizaram”, ensinava a lição que “o dinheiro, sobretudo, era o grande produtor da sensibilidade”, numa altura em que “já ninguém acumulava; pelo menos as casas de lavoura, outrora ainda levantadas com grandeza, onde não entrava chuva nem meirinho, mostravam-se todas arruinadas” (p. 189).

Como já foi referido, a família Teixeira tornara-se bastante inventiva na maneira como ganhava dinheiro e Belchior não escapou a esse padrão. Nas suas caminhadas pelo vale de São Salvador, encontrando velhos artífices e devidos artesanatos, “deu-lhe a ideia de escrever sobre essas coisas” (p. 226), tendo começado “a escrever livros inspirados nessas velhas reservas artesanais, tratados como uma função vegetativa ou a produção hipnótica dum espírito profundamente abalado”, tendo como ponto principal “a serração hidráulica, bela construção em dois níveis sobre a torrente pedregosa do Odres” (p. 227), tendo, como ponto conclusivo da sua história, voltado ao objectivo inicial: escrever a sua obra sebástica, visitando o mosteiro para o conseguir fazer, apercebendo-se por fim que “tinha sucesso, amava aquela terra imóvel e agachada em volta do seu convento” (p. 231).

Figura 15.



Figura 07. Capa de *A Sibila*.



Figura 08. Fachada traseira de casa retratada em *A Sibila*.



Figura 09. Quinta do Paço, vizinha da casa da Vessada, habitação de Narcisa Soqueira em *A Sibila*.



Figura 10. Imagem do quinteiro da casa da Vessada.



Figura 11. Terrenos pertencentes à casa da Vessada.



Figura 12. Capa de *O Mosteiro*.



Figura 13. Terreno parcial do Mosteiro de Travanca.



Figura 14. Arco de entrada do Mosteiro de Travanca, vendo as janelas e varandas.



Figura 15. Envolve do Mosteiro de Travanca.

2. A CASA COMO CIDADE

*“Tree is leaf and leaf is tree.
City is house and house is
city.”*

*“A tree is a tree because it is
also a large leaf.
A leaf is a leaf because it is
also a small tree.
A house is a house because it
is also a small city.”*

Aldo van Eyck, *The Child, the
City and the Artist*

Em 1962, o arquitecto Aldo van Eyck (1918-1999) coloca uma questão primordial para descodificar a sociedade da época, mas que se estende até à contemporaneidade: “If it were true to say that cities are meant for citizens, would it be true to say that they are meant also for children?”⁴⁵ A resposta é negativa pois, não reconhecendo a criança como cidadão por direito a sociedade nunca pode ter sido desenhada para todos. Há uma falta do sentido de “casa” na cidade, uma falta de humanização da mesma. Para van Eyck, a cidade e a casa, como partes vivenciadas, estão entrelaçadas.

⁴⁵ EYCK, Aldo van (1962 [2006]). *The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm*. Amsterdão: Sun. P. 18.

Para justificar este ponto, demonstra a analogia da árvore, apesar de a reconhecer imperfeita: não é possível desmaterializar uma estrutura uma como a árvore em pequenos componentes (folhas, galhos, ramos, tronco, etc.) de forma ascendente de complexidade, como pode ser realizado na cidade (casas, ruas, quarteirões, centro, etc.)⁴⁶. Consegue, no entanto, justificar o uso das dicotomias casa-cidade e folha-árvore, defendendo deste modo que tanto casa como cidade deverão ser humanizadas, encontrando uma justa medida⁴⁷ para que seja possível categorizar a arquitectura como uma sucessão ilimitada de regressos: “When I speak of house or city as a bunch of places, I also imply that you cannot leave a real place without entering another – if it’s a real ‘bunch’. Departure must mean entry.”⁴⁸

Figura 16.

A solução passa por providenciar, “from house to city scale, a bunch of real places for real people and real things”⁴⁹, fazendo com que o homem possa estar onde realmente quer: “at home no matter where he is”⁵⁰. A casa como cidade, então, é o desafio que se segue. Como pode uma folha determinar o sentido de uma árvore?

Figura 17.

“A house therefore should be a bunch of places – a city a bunch of places no less. Make a configuration of places at each stage of multiplication, i.e.

⁴⁶ EYCK, Aldo van (1962 [2006]). *The child, the city and the artist*. Op-cit .p. 101.

⁴⁷ EYCK, Aldo van (1962 [2006]). *The child, the city and the artist*. Op-cit .pp. 90-93.

⁴⁸ EYCK, Aldo van (1962 [2006]). *The child, the city and the artist*. Op-cit .p. 56.

⁴⁹ EYCK, Aldo van (1962 [2006]). *The child, the city and the artist*. Op-cit .p. 55.

⁵⁰ EYCK, Aldo van (1962 [2006]). *The child, the city and the artist*. Op-cit .p. 63.

provide the right kind of places for each configurative stage and urban environment will again become liveable. The city is the counterform of society's reciprocally individual and collective reality."⁵¹

2.1. A CASA DE AGUSTINA

Perante a ideia proposta por van Eyck de intercâmbio entre o grande e o pequeno, o geral e o particular, a literatura pode ser um excelente instrumento de análise, na medida em que nos permite, à partida, aceder a um relato não só de como os lugares são, mas também de como ele é experienciado subjectivamente. Esta ideia é ainda mais importante se se tiver em conta que o arquitecto Juhani Pallasmaa referir que “o mundo existencial possui dois focos simultâneos: o corpo e a casa”⁵². A nossa casa é “o refúgio do corpo, da memória e da identidade. Estamos em constante diálogo e interação com nosso entorno, de modo que é impossível desvencilhar a imagem do eu de seu contexto espacial e situacional”⁵³. Isto significa que a imagem de casa, do lar, se corresponde com o corpo, o metabolismo, os órgãos, sendo “uma correspondência de mão dupla; a casa é uma metáfora do corpo e o corpo é uma metáfora da casa”⁵⁴ e “experimentar um lugar, um espaço ou uma casa é um diálogo, uma espécie de troca; eu me posiciono no espaço e o espaço se acomoda em mim”⁵⁵.

⁵¹ EYCK, Aldo van (1962 [2006]). *The child, the city and the artist*. Op-cit .p. 61.

⁵² PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona. P. 98.

⁵³ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. P. 98.

⁵⁴ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. P. 98.

⁵⁵ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. P. 98.

Esta possibilidade de experiência do espaço não se perde na literatura de ficção, particularmente se tivermos em conta a noção que dela apresenta a própria Agustina, quando comenta a personagem-pessoa de Quina:

“Para começar, é uma figura de ficção porque permite que se imagine e se crie o tempo em que ela se move. E, por outro lado, é uma pessoa real. Viveu e morreu nos lugares que ainda hoje podem ser visitados, cerca de Vila Meã, onde a autora, ela própria, nasceu (...). A Sibila foi sepultada no cemitério de Travanca (...). Eu procedi à transladação da Sibila numa tarde de chuva, com três coveiros que pareciam escapados do drama de Hamlet. Igualmente filosofantes (...). Não deixeis que inventem mais do que eu inventei. Aqui a autora sou eu. Mas há sempre quem se iluda julgando-se autor também. E porque não? A Sibila é de todos; o que se ama, merece repartir-se em mil versões que são uma verdade só: a da memória que se fez comum.”⁵⁶

Note-se que, logo após explicar que os locais são visitáveis (tornando-se assim reais no sentido não-imaginário), Agustina elucida que a Sibila, não o livro mas sua tia, na verdade, existiu. Quanto à casa, permanece mutada pelos seus donos mas com a mesma marca geográfica. A maneira de habitar poderá não ser a mesma mas o que fica marcado é a experiência heideggeriana de a pensar, como proposto mais à frente.

⁵⁶ BESSA-LUÍS, Agustina (2013). *Caderno de Significados*. Guimarães Editores, Lisboa. Pp. 31-32.

Em certo sentido, os espaços e as histórias vivem para lá dos seus intervenientes directos, daí que a sua memória se faça comum. Este poderá ser o ‘sentido’ da casa e da cidade, conforme defendido por van Eyck.

Observando o diálogo entre Narcisa Soqueira e seu filho mais velho, no romance *A Sibila*, retiram-se bases essenciais para iniciar a discussão da casa agustiniana. A vizinha de Quina dirige-se ao filho, perguntando-lhe: “- Tu que queres de mim? (...) Precisava de dez vidas ainda para conhecer isso tudo tão bem como conheço a minha freguesia”⁵⁷. Esta afirmação permite discutir a importância de conhecer uma área em específico de forma íntegra, contrapondo-a ao conhecimento diverso – mas superficial – de várias zonas.

Figura 18.

Em 1962, no seu *Da Organização do Espaço*, Távora também se debruça sobre esta questão, indicando que existe uma tensão entre o anonimato dos espaços e o seu potencial identitário. Pelas palavras do autor, ao longo do território nacional, e em pleno anonimato, distribuem-se espaços produzidos pelos nossos antepassados que possuem um “conjunto de qualidades que a obra recente não possui”, acrescentando ainda que não se encontravam em tais obras “arquitectos lidos, viajados, conhecendo o passado e o presente da sua arte, formados com cursos universitários, etc., etc.”; havia, sim, uma cultura bastante enraizada e com “um sentido comum de pensamento e de acção, uma tradição que evoluía lentamente mas com segurança e, traduzindo estes e outros factores, os espaços eram organizados com coesão, com sentido das realidades, em regime de inteira e total colaboração”, não deixando este de reforçar que não será possível “voltar ao que já foi” nem que deverá ser negada ao arquitecto qualquer hipótese de viajar ou estudar, acrescentando ainda mais à responsabilidade deste, afirmando que “haverá que procurar-se o essencial desse

⁵⁷ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. P. 37.

passado que recordamos com saudade e tal essencial chama-se unidade, coesão, equilíbrio, integração”⁵⁸. Com isto, Távora apela a uma “troca de conceitos, um dar e receber que não destrua mas valorize, tendo como intenção criar uma sociedade unitária, embora diversificada, uma mas não uniforme, em que o indivíduo seja tão livre como integrado numa comunidade de interesses”, referindo que “a organização do espaço é sempre obra comum de participação e só poderá possuir significado quando essa participação se transforme em activa colaboração”, tornando-se necessária “uma cultura comum ou, pelo menos, bases culturais comuns”⁵⁹.

Se a personagem de Agustina se concentra no conhecimento profundo da sua freguesia – se é nela que se sente integrada – Távora poderia acrescentar que essa integração é possível devido às próprias características dos lugares e à sua lógica de crescimento – lento mas seguro – que, a acreditar em Távora, não se verifica na construção mais recente. Assim, no cruzamento de ambos os autores, não é só a falta de tempo (em Agustina) que impede o conhecimento aprofundado de novos lugares, mas também (em Távora) a falta de qualidade de alguns desses outros lugares, particularmente os que tenham recebido grandes intervenções recentes.

Apesar de ser um dos pioneiros da arquitectura portuguesa na sua época, pode notar-se que este discurso já tinha sido abordado três décadas antes pelos arquitectos da denominada terceira vaga do modernismo⁶⁰. Quem o afirma é Montaner, sublinhando que estes arquitectos “recorreram às figurações populares e às arquitecturas vernáculas, tentando aprender com os detalhes técnicos tradicionais”,

⁵⁸ TÁVORA, Fernando (1962 [2008]). *Da Organização do Espaço*. FAUP Publicações, Porto. P. 67.

⁵⁹ TÁVORA, Fernando (1962 [2008]). *Da Organização do Espaço*. Op-cit. p. 68.

⁶⁰ Refere-se aqui a obra estudada previamente e não os seus primeiros escritos, referidos na nota introdutória.

tendo como finalidade “ganhar um «carácter» expressivo e um «senso comum» construtivo”⁶¹.

Também no campo da filosofia se encontram preocupações com este tema. O filósofo Martin Heidegger (1889-1976), em 1951, lança os seus textos *Building Dwelling Thinking (Bauen Whonen Denken)* e *Poetically Man Dwells (Dichterisch Wohnet der Mensch)*, provenientes de conferências que realiza durante esse ano⁶². Estas palestras destinavam-se aos arquitectos que iriam reconstruir as cidades alemãs após a Segunda Guerra Mundial, defendendo um retorno às origens⁶³. Em *Building Dwelling Thinking*, Heidegger começa por perguntar o seguinte:

*“residential buildings do indeed provide shelter; today’s houses may even be well planned, easy to keep, attractively cheap, open to air, light and sun, but – do the houses in themselves hold any guarantee that dwelling occurs in them?”*⁶⁴

Esta questão levanta imensas dúvidas visto que, tal como afirma o autor, “dwelling would in any case be the end that presides over all building”⁶⁵. É então que Heidegger responde à questão: “to build is in itself already to dwell”⁶⁶, apontando para

⁶¹ MONTANER, Josep Maria (2013). *A Modernidade Superada. Ensaios sobre Arquitectura Contemporânea*. Op-cit. P. 34.

⁶² Heidegger aborda inclusivé o tema duas décadas mais cedo, em 1934, com o texto *Why Do I Stay in the Provinces*; devido à menor importância deste para o estudo, resolve-se não o citar neste capítulo.

⁶³ Cf. ÁBALOS, Iñaki (2008). *A Boa-vida*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona. p. 46.

⁶⁴ HEIDEGGER, Martin (1971). *Poetry, Language, Thought*. Harper & Row, 1971. p. 144.

⁶⁵ HEIDEGGER, Martin (1971). *Poetry, Language, Thought*. Op-cit. p. 144.

⁶⁶ HEIDEGGER, Martin (1971). *Poetry, Language, Thought*. Op-cit. p. 144.

a origem etimológica das palavras para justificar essa mesma resposta, afirmando que a linguagem é o verdadeiro mestre do Homem. Heidegger acredita que o ser-se humano significa, automaticamente, habitar, no sentido lato do termo.

A conclusão de Heidegger é que habitar é cuidar, preservar, sublinha ainda que “saving the earth does not master the earth and does not subjugate it, which is merely one step from spoliation”⁶⁷. O filósofo, com este ponto de vista, critica todas as ideologias dos arquitectos modernos e deixa um forte aviso referente à suposta inescapabilidade da Terra⁶⁸.

Para justificar os seus argumentos, Heidegger incentiva o leitor a imaginar uma coisa construída, ligada ao habitar, dando o exemplo de uma ponte. A ponte é vista pelo filósofo como um criador de lugares, de vizinhanças, uma construção que “gathers to itself in *its own way* earth and sky, divinities and mortals”⁶⁹, algo a que o autor chama de *fourfold* (quaternidade). Esta questão de uniões é fulcral, sendo aí que acredita encontrar o verdadeiro construir:

*“This is why building, by virtue of constructing locations, is a founding and joining of spaces. Because building produces locations, the joining of the spaces of these locations necessarily brings with it space, as spatium and as extensio, into the thingly structure of buildings.”*⁷⁰

⁶⁷ HEIDEGGER, Martin (1971). *Poetry, Language, Thought*. Op-cit.p. 148.

⁶⁸ Cf. ÁBALOS, Iñaki (2008). *A Boa-vida*. Op-cit. pp. 46-47.

⁶⁹ HEIDEGGER, Martin (1971). *Poetry, Language, Thought*. Op-cit. p. 151.

⁷⁰ HEIDEGGER, Martin (1971). *Poetry, Language, Thought*. Op-cit. p. 156.

Heidegger deixa ainda algumas directrizes aos arquitectos: refere que “*only if we are capable of dwelling, only then we can build*”⁷¹, adverte também que os exemplos utilizados ao longo de toda a sua conferência “in no way means that we should or could go back to building such houses; rather it illustrates by a dwelling that *has been how it was able to build*”⁷², finalizando o seu raciocínio em tom profético:

*“The real plight of dwelling is indeed older than the world wars with their destruction, older also than the increase of the earth’s population and the condition of the industrial workers. The real dwelling plight lies in this, that mortals ever search anew for the nature of dwelling, that they must ever learn to dwell (...), as soon as man gives thought to his homelessness, it is a misery no longer.”*⁷³

Toda a sua pesquisa sobre o tema, abordada também em *Poetically Man Dwells*, origina uma sobreposição de valores pessoais que, para Heidegger, definem um ambiente possível de ser habitado, vivenciado. Tais estudos levaram Iñaki Ábalos⁷⁴ a erigir teoricamente a casa heideggeriana, profundamente inspirado em *Building Dwelling Thinking* e na cabana do filósofo – construção que o mesmo descreve em *Why Do I Stay in the Provinces?* – e a fazer um levantamento daquilo que seriam as questões-chave para uma boa arquitectura, ao que ele chama de casa existencial

Figura 19.

Figura 20.

⁷¹ HEIDEGGER, Martin (1971). *Poetry, Language, Thought*. Op-cit. p. 157.

⁷² HEIDEGGER, Martin (1971). *Poetry, Language, Thought*. Op-cit. p. 158.

⁷³ HEIDEGGER, Martin (1971). *Poetry, Language, Thought*. Op-cit. p. 159.

⁷⁴ Cf. ÁBALOS, Iñaki (2008). *A Boa-vida*. Op-cit. pp. 37-59.

– uma casa habitada por quem pensa em si mesmo, ou seja, habitada pelo pensamento em si. Uma casa voltada contra os tempos modernos que se viviam, contrapondo o lugar, a natureza e a memória ao espaço, técnica e tempo, chavões da época modernista. Vai de encontro ao modo em que se instala o ser humano no mundo: há uma nostalgia da palavra habitar inerente ao longo da obra heideggeriana, destacando Ábalos que é durante a longa noite invernal, tempestuosa e fria, que o verdadeiro significado da casa, seja como abrigo ou refúgio, aparece, uma construção voltada para a intimidade, relacionando-se com a natureza de modo a que se entenda plenamente a hierarquia da protecção que a casa define. Uma habitação que não tem objectos tecnicizados, automatizados, com materiais naturais, com um trabalho puramente artesanal – para contrastar com a era das máquinas de habitar, reforçando sempre um voltar a activar a memória e o lugar. Nas palavras de Ábalos:

“Heidegger, em sua muitas vezes obscura linguagem, soube explicar, aos arquitetos que quiseram ouvi-lo, quais eram os momentos-chave, de que forma deveriam ser retificados seus métodos e valores, porque não se deveria mais pensar a casa a partir de pressupostos cuja vigência havia se encerrado. Soube, definitivamente, explicar como a casa é a expressão de uma subjetividade que se constrói a si mesma através da problematização do significado do construir, a partir do enfrentamento dos fatos originais e fundamentais do habitar. Soube, definitivamente, devolver ao pensamento filosófico um papel crucial no desenvolvimento das ideias arquitetónicas.”⁷⁵

⁷⁵ ÁBALOS, Iñaki (2008). *A Boa-vida*. Op-cit. p. 59.

Pallasmaa vai de encontro à casa heideggeriana quando afirma que “a noção de lar se estende muito além de sua essência e seus limites físicos”⁷⁶, sendo que “além dos aspectos práticos de residir, o ato de habitar é também um ato simbólico que, imperceptivelmente, organiza todo o mundo do habitante”⁷⁷. O autor refere na monografia *Habitar* que independentemente das vezes que trocou de habitação, ainda recorda “vividamente a sensação de aconchego do lar que emanava ao retornar para casa depois de esquiar em um fim de tarde frio e escuro de inverno”⁷⁸, mesmo que a forma do edifício ou a sua distribuição estejam deturpadas. É a vivência da casa que permite chamar-lhe lar, não tanto a forma mas sim as relações, o habitar.

Figura 21.

A casa agustiniana, representada em *A Sibila*, é claramente um caso de uma casa heideggeriana. A primeira evidência forte desta afirmação é dada em 2008, pela investigadora Tatiana Alves Soares Caldas:

*“Conferindo ao tema do tempo um valor essencial, sua obra traça uma espécie de mosaico que, em última análise, apresenta uma reflexão sobre a condição humana, e as relações dos homens entre si – ou, por vezes, consigo mesmos – acabam por constituir a verdadeira matéria tratada. A abordagem de situações e questionamentos para os quais o homem até hoje busca respostas parece ser o eixo norteador da produção agustiniana.”*⁷⁹

⁷⁶ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. p. 8.

⁷⁷ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. p. 8.

⁷⁸ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. p. 22.

⁷⁹ CALDAS, Tatiana Alves Soares (2008). *Entre Penélope e Ariadne: O Vislumbre da Saída nas Mãos de uma Tecelã*. In «Meridianos Lusófonos: Prémio Camões (1989-2007)», org. Petar Petrov. Roma Editora, Lisboa. P. 316.

Estas relações dos homens consigo mesmos remetem de imediato à experiência de habitar, não um espaço em si mas a terra, o pensar que habita. Mas não é só aqui que se encontra esta semelhança. Bulger trabalha também sobre este tema, aludindo às funções utilitárias da habitação d’*A Sibila*, sublinhando ser uma casa “sem preocupações estéticas nem requintes burgueses e, por isso, a cozinha, que cheirava a urina pela proximidade das *cortes* de gado, era, tal como a sala, o centro vital da casa da Vessada”⁸⁰. Refere também que esta se torna um espaço eternizado pela sucessiva troca de gerações, algo que permite acentuar a monumentalidade patrimonial em que esta construção se torna, à medida que se vai interiorizando cada vez mais na envolvente e na natureza em si.

A abertura d’*A Sibila* deixa antever a postura existencialista da casa. Apesar de ter sido consumida por um incêndio, a habitação é reconstruída no mesmo local, aproveitando os materiais da póstuma, respondendo às exigências da época (nos finais do século XIX). O romance é bastante eficaz no seu confronto entre a crescente prosperidade de Quina e as ideias recorrentes de ruína, de demolição, de incêndio e de abandono. Agustina enfrenta ao longo de todo o livro o drama do ‘tempus fugit’ em que todo o esplendor está destinado ao declínio, uma característica acentuada pela já referida não-linearidade temporal do romance. Esta melancolia do declínio também tem surgido na teoria recente de arquitectura, por exemplo na obra de Pallasmaa, que afirma:

“Há uma estranha melancolia em uma casa abandonada ou em um edifício residencial demolido, uma melancolia que revela traços e cicatrizes de vidas

⁸⁰ BULGER, Laura Fernandes (1990). «A Sibila: Uma Superação Inconclusa». Guimarães Editores, Lisboa. p. 69.

Íntimas ao olhar público. Os restos das fundações ou da lareira de uma casa queimada ou em ruínas, semienterrada na relva que invade o espaço são comoventes em sua melancolia. A ternura da experiência resulta do fato de que não imaginamos a casa ausente, mas o lar, a vida e a fé de seus habitantes.”⁸¹

No romance de Agustina não há detalhes sobre como seria, ao certo, a organização da casa da Vessada antes do incêndio de 1870, apenas a compreensão que a traça antiga é aumentada. A descrição das dimensões humanizadas dos espaços permite automaticamente imaginar como é habitado o interior, sendo de forma temporária ou permanente⁸². Porém, não são só os materiais que compõem a casa: a memória dos que por lá passaram é mais resistente que as fortes fiadas de pedra das paredes. A própria Joaquina Augusta, ou Quina, “nascera nessa mesma casa da Vessada”⁸³. Esta memória, porém, deixa antever outro tipo de casa concomitante com a existencialista: a fenomenológica⁸⁴, mais especificamente, a bachelardiana. Pallasmaa também escreve sobre o tema, afirmando que, se van der Berg declarara que “poetas e pintores são fenomenologistas natos”⁸⁵ também o seriam “os romancistas, os fotógrafos e os diretores de cinema”⁸⁶.

⁸¹ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. p. 24.

⁸² Cf. BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. pp. 8-9.

⁸³ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 9.

⁸⁴ Cf. ÁBALOS, Iñaki (2008). *A Boa-vida*. Op-cit. pp. 85-108.

⁸⁵ VAN DEN BERG, Jan Hendrik apud. PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. p. 19.

⁸⁶ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. p. 19.

No imaginário de Ábalos, a casa bachelardiana provém de uma “forma de habitar que pertence plenamente ao século XX, aos seus maiores triunfos na construção do indivíduo livre e criativo, capaz de estabelecer um diálogo desinibido com as convenções”⁸⁷. Define esta habitação como uma vontade de “voltar a estabelecer «um contato ingênuo com o mundo» ”⁸⁸, uma tipologia que contém uma “maior intensidade do vínculo pessoal com o espaço como fenômeno do sentido – tanto emocional, quanto intelectual”⁸⁹. Esta casa de memórias, de “círculos rememorativos”, seria uma “imagem precisa desse momento privilegiado em que a casa, o mundo, e a própria subjetividade encontram sua síntese”⁹⁰, num tempo simultaneamente retro-activo e autobiográfico, em palavras do autor:

“Em Bachelard, tudo será ativação da lembrança, do sonho. A apresentação da casa fenomenológica requer, em Bachelard, esta técnica de devaneio que nos remete à infância e à casa natal, a esses momentos supremos, nos quais a relação entre o eu e o mundo ainda não foi deteriorada pela imposição de um modelo racional à nossa forma de visão. É a visão de menino (...). Assim, o sujeito que constitui e polariza a casa fenomenológica é um indivíduo cuja experiência do espaço provém tanto das lembranças e rememorações do passado, quando das experiências sensoriais do presente: o seu passado não é um passado transcendente, relacionado à linhagem, mas um passado imanente e individual, relacionado à infância e à dupla ação do segredo e da sua descoberta. O sujeito fenomenológico será o menino escondido em cada

⁸⁷ ÁBALOS, Iñaki (2008). *A Boa-vida*. Op-cit. p.92.

⁸⁸ ÁBALOS, Iñaki (2008). *A Boa-vida*. Op-cit. p. 93.

⁸⁹ ÁBALOS, Iñaki (2008). *A Boa-vida*. Op-cit. p. 94.

⁹⁰ ÁBALOS, Iñaki (2008). *A Boa-vida*. Op-cit. p.95.

*um de nós, desfrutando do prazer proporcionado por férias prolongadas nessa imaginária casa natal, em que a convivência com muitos facilita a multiplicação e, conseqüentemente, a dissolução das hierarquias familiares cotidianas.*⁹¹

Esta casa, comumente denominada pelo filósofo Gaston Bachelard (1884-1962) por “ente habitado”, funciona como uma união de justaposições, sem uma hierarquia ou uma funcionalidade definida que represente a habitação numa primeira leitura. Uma sucessão de espaços com diferentes luminosidades, odores e posições, sendo entendida, nas palavras de Ábalos, como “um «ser entreaberto» (...), um espaço de transição onde se regulariam os intercâmbios e se organizaria a complexidade labiríntica”⁹².

A materialidade deste tipo de casas é, geralmente, pouco abordado. Poderão ser empregues tanto materiais naturais como artificiais, algo visto por Ábalos como “um uso *ad hoc* e híbrido destes”⁹³, tendendo à “obtenção de uma congruência e de uma economia sensoriais – nos sentidos tátil e háptico –, mais do que técnica ou construtiva”⁹⁴. A máxima dimensão desta materialidade é repercutida nas cores, nas texturas, nas sonoridades do ambiente e na incorporação de elementos naturais, partindo assim na direcção de um projecto mais tátil e sensorial, despegando-se do pormenor técnico.

É de salientar, ainda, que esta casa se desenvolve a partir de uma concepção de intimidade, deixando para trás qualquer tipo de características domésticas, como

⁹¹ ÁBALOS, Iñaki (2008). *A Boa-vida*. Op-cit. pp.95-96.

⁹² ÁBALOS, Iñaki (2008). *A Boa-vida*. Op-cit. p. 99.

⁹³ ÁBALOS, Iñaki (2008). *A Boa-vida*. Op-cit. p.100.

⁹⁴ ÁBALOS, Iñaki (2008). *A Boa-vida*. Op-cit.

o conforto, a funcionalidade ou o luxo, tendendo o habitante a procurar o “bem-estar através de relações essencialmente afetivas com os objetos, recriando, através deles, um mundo miniaturizado”⁹⁵. A mesma lógica pode ser verificada na organização da casa da Vessada, bem como nas relações de vizinhança em que esta está inserida; mas também no mosteiro e na sua inusitada mudança de função, que apesar de tudo não se traduz numa descontinuidade na memória que a população tem do edifício. Estas ideias podem ser confirmadas através da explicação dada por Ábalos sobre a casa fenomenológica:

*“Não há um fim definido, uma casa que já conhecêssemos em seus valores arquetípicos, um processo que tivesse os procedimentos prefixados: o projeto fenomenológico é uma divagação da mente e dos sentidos, não conhece, nem deseja aproximar-se de imagem prévia alguma; ao contrário, busca, antes de tudo, evitá-la.”*⁹⁶

Há, no entanto, divergências a sublinhar entre Heidegger e Bachelard. O primeiro é visto por Pallasmaa, numa discórdia pela forma do ser humano se inserir no mundo:

“Opondo-se à visão de Martin Heidegger a respeito da ansiedade fundamental da experiência humana como resultado de sermos «lançados ao mundo»,

⁹⁵ ÁBALOS, Iñaki (2008). *A Boa-vida*. Op-cit. p. 101.

⁹⁶ ÁBALOS, Iñaki (2008). *A Boa-vida*. Op-cit. p. 106.

Bachelard argumenta que nascemos no «berço da casa» e que, portanto, nossa experiência existencial é mediada e estruturada pela arquitetura desde o princípio. Mesmo na ausência de uma casa concreta, as casas de nossa memória e imaginação estruturam nossas experiências. Não confrontamos o cosmos desprotegidos e sem mediação.”⁹⁷

Se para Heidegger é possível habitar o espaço apenas por existir nesse espaço, Bachelard afirma que “só habita com intensidade aquele que soube se encolher”⁹⁸. Mais acrescenta quando defende o seguinte:

“O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso.”⁹⁹

A mínima decoração, para Bachelard, será algo que complexifica a casa, defendendo a cabana como “a planta humana mais simples, aquela que não precisa de ramificações para subsistir”¹⁰⁰, o local onde “vamos à solidão extrema”¹⁰¹.

⁹⁷ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. pp. 90-91.

⁹⁸ BACHELARD, Gaston (1957 [2003]). *A Poética do Espaço*. Livraria Martins Fontes Editora, S. Paulo. p. 21.

⁹⁹ BACHELARD, Gaston (1957 [2003]). *A Poética do Espaço*. Op-cit. p. 26.

¹⁰⁰ BACHELARD, Gaston (1957 [2003]). *A Poética do Espaço*. Op-cit. p. 48.

¹⁰¹ BACHELARD, Gaston (1957 [2003]). *A Poética do Espaço*. Op-cit. p. 49.

Quando declara «remeter-se ao seu canto», pela construção de uma imagem mental imediata, é possível afirmar que é uma frase com conotação negativa; porém, para um fenomenólogo, que abomina quaisquer construções de imagens, isto significa apenas estar seguro, imóvel. Como diz Bachelard, constrói-se à volta do sujeito um quarto imaginário, transfigurando toda a envolvente próxima, em que “as sombras logo se tornam paredes, um móvel é uma barreira, uma tapeçaria é um teto”¹⁰². Nesta mutabilidade contínua a casa é vivenciada a todo o momento como um corpo que se altera, que vive, que envelhece: reconhece-se o percorrer da vida do próprio elemento construído.

Este local de vivências isoladas, íntimas, torna-se também vulnerável. Essa susceptibilidade cria, por vezes, ideias erradas daquilo que, na verdade, é frágil ou desprotegido. Bachelard defende que essa vulnerabilidade provém do ser pensante, onde se sucedem inúmeros acontecimentos: “o espaço íntimo perde toda clareza. O espaço exterior perde o seu vazio. O vazio, essa matéria da possibilidade de ser! Estamos banidos do reino da possibilidade. Nesse drama da geometria íntima, onde devemos habitar?”¹⁰³ Nesta sucessão de eventos, fica subentendido o sentimento de medo perante algo, onde se associa de imediato a sensação de perigo. E é neste momento em que Bachelard, criticando de novo a imagem, relativiza o ser desta. Em palavras do autor:

“O medo não vem do exterior. Nem tampouco é feito de velhas lembranças. Ele não tem passado. Também não tem fisiologia. Nada em comum com a filosofia de respiração suspensa. O medo é aqui o próprio ser. Então, para

¹⁰² BACHELARD, Gaston (1957 [2003]). *A Poética do Espaço*. Op-cit. p. 146.

¹⁰³ BACHELARD, Gaston (1957 [2003]). *A Poética do Espaço*. Op-cit. p. 221.

*onde fugir, onde se refugiar? Para que exterior poderíamos fugir? Em que asilo poderíamos refugiar-nos? O espaço é apenas um «horível exterior – interior».*¹⁰⁴

No fundo, a questão simplifica-se. As imagens, independentemente do seu carácter, não serão necessariamente artificiais, mas imaginadas, dado ser a imaginação uma das mais naturais faculdades humanas. O mesmo se passa na situação oposta, como mostra Bachelard:

*“A intimidade do quarto torna-se a nossa intimidade. E, correlativamente, o espaço íntimo se fez tão tranquilo, tão simples que nele se localiza, se centraliza toda a tranquilidade do quarto. O quarto é, em profundidade, o nosso quarto, o quarto está em nós. Já não o vemos. Ele já não nos limita, pois estamos no próprio fundo de seu repouso, no repouso que ele nos conferiu. E todos os quartos de outrora vêm encaixar-se neste quarto. Como tudo é simples!”*¹⁰⁵

Para finalizar, o filósofo justifica que a utilização de textos variados na sua obra mostra “que existem jogos de valores que fazem passar para um segundo plano tudo o que decorre das simples determinações do espaço. A oposição entre o exterior

¹⁰⁴ BACHELARD, Gaston (1957 [2003]). *A Poética do Espaço*. Op-cit.

¹⁰⁵ BACHELARD, Gaston (1957 [2003]). *A Poética do Espaço*. Op-cit. p. 228.

e o interior já não é medida por sua evidência geométrica”¹⁰⁶, há agora uma percepção de valores que nos permite admirar o espaço, evidenciar ou seleccionar o que realmente merece ser destacado.

É evidente o espaço bachelardiano em Agustina. A casa d’*A Sibila* é, ao mesmo tempo, uma representação de si mesma e uma casa figurativa da organização agrária do país, símbolo da opulência e da decadência da mesma. É notável esta característica quando, perto da morte de Quina, se decide a continuidade da casa na família:

*“A casa da Vessada, com os seus campos, as suas presas e o seu montado, e que tinham sido pertença de mais de dez gerações dum mesmo ramo, caberia ao mais nefasto inimigo da sua propriedade, se ele fosse o competente herdeiro e continuador.”*¹⁰⁷

A casa tem esta característica fulcral por ser um objecto biográfico, aglutinador de memórias de quem lá passou. É ainda mais evidenciada esta relação com o tempo devido a uma expressão utilizada pela investigadora Taise Teles Santana de Macedo, que relata este espaço como uma “velha casa fincada numa vessada”¹⁰⁸. A mesma autora evoca a imagem do fogo para resumir grande parte da casa, referindo

¹⁰⁶ BACHELARD, Gaston (1957 [2003]). *A Poética do Espaço*. Op-cit. p. 232.

¹⁰⁷ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 224.

¹⁰⁸ MACEDO, Taise Teles Santana de (2012). *Poética do Espaço em Agustina Bessa-Luís*. In «Anais do XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP)», São Luís, MA, de 11 a 16 de Setembro, org. Márcia Manir Miguel Freitosa, Renata Ribeiro Lima. São Luís: UFMA. P. 2739.

duas noções para esta imagem: uma negativa e outra positiva. Na noção negativa, “o fogo obscurece e queima, degenera e transforma tudo em cinzas”¹⁰⁹, sendo que, no ponto oposto, “as chamas do fogo purificam e iluminam”¹¹⁰, dando deste modo perspectivas de uma constante regeneração.

A autora sublinha ainda outro aspecto fundamental d’*A Sibila*, fazendo um paralelismo entre as personagens e os espaços, admitindo que fazem parte de um único ser:

*“«É possível ser sem estar?» Apropriando-se dessa indagação, acreditamos que em A Sibila o espaço alcança um grau de importância na dinâmica narrativa, visto que é na casa que as relações se estabelecem, podendo analisá-lo sob aspectos culturais, sociais, históricos e afetivos. As personagens existem porque ocupam um lugar na narrativa. Quina, por exemplo, é representada como a própria casa, dada a sua relevância no clã familiar.”*¹¹¹

A relação, como explica Macedo, entre a casa da Vessada e Quina, legítima herdeira, é chamada de topopatia, separada em topofilia (relação afectiva) e topofobia (relação negativa), algo a que Bachelard chamara também à atenção, acrescentando que a interacção personagem-espaço pode ser tão inerente ao ponto de se

¹⁰⁹ MACEDO, Taise Teles Santana de (2012). *Poética do Espaço em Agustina Bessa-Luís*. Op-cit. p. 2740.

¹¹⁰ MACEDO, Taise Teles Santana de (2012). *Poética do Espaço em Agustina Bessa-Luís*. Op-cit .

¹¹¹ MACEDO, Taise Teles Santana de (2012). *Poética do Espaço em Agustina Bessa-Luís*. Op-cit .

confundirem ambos, de se adivinharem os acontecimentos com as premonições dadas pela natureza¹¹². Numa situação em que Quina está perto de adoecer a envolvente da casa relata o acontecimento:

*“Os mochos piavam no monte, que era como um paredão onde quebravam todos os sons. Pelas portas de vidro, da varanda, viam-se as nuvens prateadas, como vagas, e a lua esverdeada, que parecia deslocar-se pelo firmamento velozmente, velozmente.”*¹¹³

Há também a premonição da morte de Quina:

*“A casa da Vessada, com a sua grande eira clara e nela o ovalado nas medidas, com as suas velhas varandas e pináculos de barro nas esquinas do telhado, estava escura, sem um pingo de luz a tremer para lá das vidraças salpicadas de azul. Pela primeira vez, Quina via aquela casa fechada e vazia, como amarrotada entre a treva e já feita ruína, recordação, passado.”*¹¹⁴

¹¹² MACEDO, Taise Teles Santana de (2012). *Poética do Espaço em Agustina Bessa-Luís*. Op-cit p. 2742.

¹¹³ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. pp. 43-44.

¹¹⁴ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. pp. 199-200.

É notória, em ambos os trechos, a noção de topofobia nestes casos. Relata-se, entre outros, um caso óbvio do oposto (topopatia), altura em que Quina se tornava senhora da Vessada:

*“A casa da Vessada prosperava sempre. (...) Era, no fim de contas, Quina que subia, que se emancipava, que, segundo o dizer respeitoso dos do lugar, «fazia casa». Nas rendas dos irmãos, ela subtraía habilmente a comissão devida às suas responsabilidades e fadigas na administração delas.”*¹¹⁵

Há algo que trespassa este romance: a noção de que tempo e espaço não podem ser decompostos. Nas passagens citadas, não há nenhuma distinção entre o que o espaço é e a forma como ele concorre para a experiência humana: pelo contrário, o espaço só é, na medida em que concorre na experiência humana. Mais ainda, é inerente ao fluir da história o próprio derivar da natureza, da terra. Carlos Martí Arís reflecte também sobre esta questão:

“El vínculo con la naturaleza siempre ha comportado para los humanos una relación con lo ancestral y lo oculto, una posibilidad de acceso a lo trascendente. La naturaleza, incluso hoy, es algo más que el espacio para el deporte, el ocio o el descanso. Es también un lugar para la contemplación, para el encuentro de cada uno de nosotros consigo mismo, un lugar que, aun siendo

¹¹⁵ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 87.

*público, debe ser más propicio a los solitarios que a las multitudes. La presencia de la arquitectura sigue siendo decisiva para la construcción de esos lugares.*¹¹⁶

Esta ideia de conexão ao transcendente e ao oculto é bem visível em ambos os exemplos em estudo. Em *A Sibila*, Quina é a profetisa, a adivinha, algo que transcende o humano, representado pelo fervor e pela frequência com que reza para determinados fins, enquanto n’*O Mosteiro* se eterniza o mito sebástico e a procura pela definição da personagem histórica portuguesa, ao mesmo tempo que o vale de São Salvador, nome apropriado ao rei em estudo – o encoberto –, se enquadra e se personifica nesse mesmo rei: um vale frequentemente enublado e parado no tempo, ficando alheio a diversos acontecimentos de maior importância da época.

Esta questão espaço-temporal, inexpugnável na obra agustiniana, com fortes vínculos à natureza, é ainda debatida por Bulger, introduzindo as vivências típicas da casa da Vessada:

“Para atenuar a monotonia das tarefas agrícolas e da luta diária com a terra, donde provém o sustento, o prosaico do quotidiano ritualiza-se em festins e celebrações, com aguardente e jeropiga, nas feiras; na ocasião em que se adicionam propriedades, festejada com vinho e talhadas de melancia; nos velórios, que interrompem a imutabilidade da existência; nas bodas, em que se comem galinhas desossadas, cabrito, arroz açafroado, pão-de-ló e aletria, decorada pelos arabescos de canela e camélias vermelhas; nas cerimónias do menino do fole; nos jogos; nos rituais pagãos da matança do porco. É

¹¹⁶ ARÍS, Carlos Martí (2007). *La cimbra y el arco*. Fundación Caja de Arquitectos. pp. 70-71.

nesta altura que os cheiros do chamosco e das vísceras quentes penetram o corpo e as roupas do aldeão, a casa, a Vessada, o beiral, o alambique, as pocilgas, as mangedouras, os estábulos, as estrumeiras, os lóðãos, a eira, o pomar, as medas, o monte, a bouça, o vale, as bermas, toda a aldeia «fundida num só lar», numa espécie de euforia colectiva.”¹¹⁷

Pode-se rever este exemplo nas palavras de Agustina:

“Ardia nas brasas o coração retalhado, pingando um suco sanguinolento; nas grandes vasilhas de barro, a carne despedaçada tomava um tom arroxeadado, de gangrena, mergulhada no vinho. Sobre a aldeia inteira parecia pairar o cheiro de entranhas quentes, ainda vivas, arrancadas a ponta de facão; vinha no vento, subia no fumo este fartum espesso, nauseante e que excitava nos nervos um entusiasmo, fatigando-os, provocando no organismo um estado febril, de arrepio e de inquietação.”¹¹⁸

Analisando o modo como a casa da Vessada se conjuga com diferentes vivências, percebe-se desde muito cedo o matriarcado iniciado pela mãe de Quina, Maria, quando o marido a deixava só na sua recente habitação, onde esta se via na obrigação de a conhecer explorando por si as dimensões da mesma, sendo estas físicas ou psicológicas.

¹¹⁷ BULGER, Laura Fernanda (1990). *A Sibila: Uma Superação Inconclusa*. Op-cit. p. 71.

¹¹⁸ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 144.

São, neste contexto, vários os exemplos da afinidade bachelardiana na escrita de Agustina Bessa-Luís. Germa “balançava-se activamente numa velha *rocking-chair* (...). Tal como Quina – pensou. E, absorta, pôs-se a murmurar um lento monólogo, olhando à sua frente o caixilho da porta que comunicava com a cozinha onde se via a pedra da lareira, arrumada e varrida de cinza”¹¹⁹, o relato da idade jovem de Quina, que “ficava sentada no degrau que comunicava a nova cozinha com os outros aposentos, e que era um pequeno caixote oscilante, posto ali para facilitar a subida das crianças”¹²⁰, a cama onde dormia “que era ninho de todos os irmão, na idade em que o calor e o sono são ainda como que a continuação do seio materno. Ouvia-se o fustigar do vento nas pequenas laranjeiras que Narcisa Soqueira recém-plantara de volta do seu terreiro”¹²¹ ou a maneira como a voz desta vizinha “soava ao lado, muito distinta, apenas separada pelo muro de pedra desligada, das cortes. E, naquele despertar estremunhado, a aldeia toda parecia fundida num só lar, os apelos e as pragas elevavam-se no ar limpo e gelado, com uma clareza rude e familiar; o rangido dos colchões de palha, o rapar dos socos nas soleiras, a água que se despeja de golpe nos charcos lamacentos dos quinteiros, distinguíam-se dum vizinho ao outro”¹²².

À medida que Quina e a irmã Estina foram crescendo percebe-se uma inquietação em Estina em repartir aqueles terrenos, sendo que “a propriedade dividida, desmantelada, era como um corpo que se destroça”¹²³, resolvendo esta casar-se, saindo de casa.

¹¹⁹ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 8.

¹²⁰ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. pp. 21-22.

¹²¹ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 27.

¹²² BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 30.

¹²³ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 54.

Por fim, quando se encontrava já com Custódio, são perceptíveis as diferenças da relação do espaço com os sujeitos. Quando Quina procurava por ele, a sucessão ritmada dos espaços demonstra uma certa tempestuosidade:

*“A voz de Quina, que o procurava, ouviu-se ao cimo do caminho ou ribanceira do pomar (...). Assomou ao limiar, e procurou Quina com a vista (...). Ela descia pelo carreiro abaixo, (...). Custódio estava sobre a escada de tábuas, (...). O vizinho Augusto, do outro lado da sebe, (...)”*¹²⁴

O fogo, já aqui debatido como figura claramente bachelardiana, tem uma conotação negativa em Agustina. Estando Quina “demasiado inquieta para se entregar à oração, (...) ouvia-se na cozinha o crepitar duma fogueira desastrada, que ameaçava pegar fogo às ripas da chaminé”¹²⁵ e, finalmente, três últimas premonições. A primeira, pela distância fatigante até aqui imperceptível, quando Quina chegara da cidade e “teve que atravessar um largo trecho da bouça, antes de entrar no pequeno vale onde se situava a quinta”¹²⁶, a segunda, pela primeira vez que Quina “via aquela casa fechada e vazia, como amarrotada entre a treva e já feita ruína, recordação, passado”¹²⁷ e a última, pelo ruído do “silvo dos comboios, o seu matraquear sobre a ponte além do monte fronteiro, diziam-lhe as horas, denunciavam-lhe a direcção do vento e o tempo provável para amanhã”¹²⁸, algo que não chegou a existir para Quina.

¹²⁴ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 175.

¹²⁵ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 176.

¹²⁶ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 199.

¹²⁷ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 200.

¹²⁸ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 203.

2.2. LUGARES DE MEMÓRIA

Se *A Sibila* é um romance escrito pela memória de Germa e, como já afirmado, esta memória representa tanto Quina (e, antes desta, Maria) como a casa da Vessada, então, é seguro afirmar que todo o espaço da casa e envolvente são denominados como lugares de memória. Esta definição foi introduzida pelo historiador Pierre Nora (1931)¹²⁹, definindo a existência destes locais pela residualidade em que se tornou o sentido de continuidade destes. Este conceito de memória é contraposto ao de história, sendo que o primeiro se fixa ao concreto (espaço, gesto, imagem, objecto), sendo um conhecimento absoluto, e o segundo se liga às continuidades temporais (evoluções e relações das coisas), sendo um relativo. Acrescenta-se que a memória, para o humano, é uma construção de lembranças que não armazenáveis (pela diversidade e quantidade) mas que, porventura, serão necessárias, algo que queda na percepção de passado, numa palavra, aquilo que não mais nos pertence. Quanto aos lugares de memória, seja qual for a sua utilidade, são já condenados a isso mesmo, a servir de memória dessa utilidade, são destroços que lembram a totalidade. Estes lugares, nos três sentidos da palavra (material, simbólico e funcional), nascem do querer preservar informação, arquivar, o que pode relativizar a questão; mas é precisamente pela ameaça de algo cair em esquecimento que é criado esse lugar que, em pouco tempo, se torna também ele história – a necessidade de memória é, no entanto, uma necessidade de história. São locais em que o tempo é parado,

¹²⁹ Cf. NORA, Pierre (1984). *Les Lieux de Mémoire*. Vol. 1 La République. Ed. Gallimard, Paris. Pp. XVIII-XLII.

onde o estado das coisas se fixa, onde se vive consoante as metamorfoses que estes nos deixam presenciar.

É nesta constante metamorfose dos lugares de memória que se enquadra grande parte d'O *Mosteiro*. Porém, é necessário rectificar como poderá este livro pertencer à categoria de uma casa agustiniana e, ao mesmo tempo, descodificar a obra como um romance até certo ponto autobiográfico. Machado lança a questão com um mero raciocínio matemático:

“Desde o início do romance, essa plenitude do imaginário enraíza-se no agregado familiar, simbolizado por um mosteiro situado num vale «sempre um pouco sobrevoado por nevoeiros», mosteiro que, como prolongamento da casa familiar, encerra em si toda a carga mitológica da infância do personagem central, Belchior Teixeira, ou antes, Belche. Estamos então «por alturas de 1935», Belche tem treze anos. E não é por acaso (nada é por acaso numa obra-prima como esta) que Agustina assinala a data: Belche pertence a essa geração de portugueses que atravessa a segunda guerra mundial em plena juventude, em plena iniciação aos ritos sociais e eróticos, em plena crise de adolescência (teria, portanto, dezassete anos no início da guerra). Como a própria Agustina, nascida em 1922.”¹³⁰

A jornalista Ana Margarida de Carvalho defende o mesmo ponto de vista, referindo ainda que “quando Agustina fala das suas personagens ficamos a conhecer

¹³⁰ MACHADO, Álvaro Manuel (1983). *Agustina Bessa Luís: O Imaginário Total*. Op-cit. pp. 150-151.

melhor Agustina do que as suas personagens”¹³¹. É, no entanto, Anamaria Filizola, professora catedrática e investigadora, quem encerra a questão, afirmando que não é a primeira vez que tal sucede:

*“A sócio-geografia nortenha, a temporalidade da história narrada, com marcas que a situam entre as décadas de 20 e 70 do século XX, alguns elementos da diegese e, claro, o distanciamento temporal desta leitura, permitem que se identifiquem traços biográficos de Agustina muito bem entrelaçados na urdida da ficção. Em outros romances isso também se verifica, e os exemplos clássicos são a Germa de A Sibila e a Maria de Os Incuráveis. Lembremos O Mosteiro, em que Belche teria a mesma idade de Agustina e se retira para a casa das tias para escrever uma biografia de D. Sebastião. Tal biografismo não é – nunca o é – primordial para a leitura do texto, a não ser pelo facto de «o recuo» perante os acontecimentos (...) ser igualmente a tomada de consciência das experiências vividas, um balanço da própria vida no tempo e no espaço e nas diversas esferas sociais.”*¹³²

A casa central d’O *Mosteiro* é denominada o viveiro. Esta é vista como um “espaço profundíssimo, no sentido bachelardiano do termo, nesse sentido em que o imaginário nele se concentra em absoluto desde a infância, e se concentra ao nível

¹³¹ CARVALHO, Ana Margarida de (2014). *O denso despenhar de realidades iludidas*. Colóquio Letras, Lisboa, n. 187. p. 79.

¹³² FILIZOLA, Anamaria (2014). *Jogos da cabra-cega*. Colóquio Letras, Lisboa, n. 187, 2014. P. 27.

de símbolos cósmicos, arquétipos, imagens obsessivas e premonitoras”¹³³, sendo constante a presença da água, sendo ela física ou não:

*“(...) a grande sala meio escura com os reposteiros de fustão amarelo que pareciam cascatas de água inquinada; (...) a sala parecia ter lagos escuros e vários, onde se passasse um drama invisível, onde alguém podia assassinar alguém sem que fosse reconhecido.”*¹³⁴

A casa estática, confrontada com a natureza mas, ao mesmo tempo, enraizada nesta, permite enquadrá-la nas categorias já descritas de casas, tanto a existencial como a fenomenológica:

“Neste domingo de Outubro (...), no tépido agasalho dos caminhos bordejados pelos lódãos carregados de uva preta e poeirenta, a casa das manas apresentava-se aparentemente parada no tempo, sem uma voz a varar as suas paredes dum azul pardacento. As janelas estavam fechadas e só a porta da cozinha parecia frequentável, com a vizinhança dos cães lobeiros, agachados como leões (...). Matilde limpou os sapatos na lâmina de ferro cravada na pedra, à entrada (...). A grande cozinha lajeada, reconduzida

¹³³ MACHADO, Álvaro Manuel (1983). *Agustina Bessa Luís: O Imaginário Total*. Op.cit. pp. 149-150.

¹³⁴ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op.cit. p. 89.

*duma antiga estrebaria (tinha agora argolas nos muros onde se suspendiam as toalhas), estava vazia.*¹³⁵

A opulência que se vivia no viveiro contrastava com a escassez que se sentia no país em altura de entre-guerras:

*“A mesa estava posta, uma mesa para dezoito pessoas, mas que parecia insignificante no meio do salão enorme directamente aberto para o terreiro. Uma escada de dois braços ligava-a a esse adro branco onde, nas noites de Verão, se faziam as esfolhadas. No meio da ceia apareciam visitas, sentavam-se e comiam sem mais formalidades. Dizia-se que os Teixeira não sabiam em quantas porções se podia dividir uma galinha.*¹³⁶

Havia, no entanto, ritos que eram inseparáveis da essência da habitação e também a manutenção da sua memória, como o “cerimonial do encontro com os negociantes de vinho e de cereal, que nunca eram recebidos dentro de casa, mas no pátio, à entrada da cozinha”¹³⁷ que advinha “do tempo em que eles eram judeus ou mouros e não podiam, por lei, franquear o umbral duma casa cristã”¹³⁸. Há uma sucessão de camadas, pelas habitadas, ao longo da casa, que funcionam não só perante os estranhos, mas também perante os próprios habitantes:

¹³⁵ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 12.

¹³⁶ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 18.

¹³⁷ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 31.

¹³⁸ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit.

“Em casa, além da mãe que se apagava nos seus murmúrios intermináveis (...). Para Assunta, no seu grande quarto encerrado onde os tacões faziam um ruído repicado, o dia começava mais tarde (...). Se chovia, aquele gotejar nas janelas dava (...) um sentimento de conforto secular, como se tudo o que é desastre e tristeza decorresse lá fora e, ali, houvesse só a história da família (...).”¹³⁹

Entretanto, a vivência habitacional alterou-se pois, “com a morte da mãe, que ocorreu em 1937, a casa tornou-se de repente imensa, como um orfanato abandonado”¹⁴⁰. Para atenuar esta perda, Josefina (amada de Belche) foi ocupar um lugar no viveiro; mesmo que por pouco tempo tenha sido, provocou em Belche sentimentos nostálgicos, atenuados pela já referida profundidade da habitação:

“Belche sorriu com alguma ternura àquela imagem antiga de Josefina ao pé da mesa no salão onde se comia nesse tempo e cujas tábuas rangiam de maneira lúgubre. Agora tomavam as refeições num aposento mais pequeno e que, apesar das portadas de vidro sobre o terreiro e o tanque, não tinha muita luz. Mesmo num dia de sol, a sala estava sempre mergulhada numa meia escuridão. Havia um abat-jour de seda vermelha sobre a mesa e que podia baixar ou subir por meio de um carreto. Os móveis estavam pintados

¹³⁹ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. pp. 73-74.

¹⁴⁰ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 76.

de preto e as paredes eram forradas de papel aveludado que fingia pano de Génova lavrado."¹⁴¹

A última estadia relatada de Belche no viveiro é a troca de quarto, mudando-se “para o quarto de tio Bento, o mais pobre de todos”¹⁴², pormenor importante pela simples descrição de ser esse espaço “«da primitiva», como dizia Aurora, referindo-se à casa dos Teixeira e à sua traça inicial. Casa pequena, com janelas quadradas e uma cozinha de terra calcada”¹⁴³, o que acentua ainda mais esta questão de metamorfoses, de peles habitadas.

Torna-se, no entanto, debatível ser o viveiro uma casa agustiniana. Apesar de ser a casa da avó paterna de Belche (consequentemente a de Agustina) não há um sentido de proximidade entre a personagem central e a casa de família:

“Se não fosse pelos seus amigos, criadores de galgos e filhos de fidalgos degenerados, ignorantes e de coração despreocupado, como já iam desaparecendo da face da terra, Belchior não suportaria «a casa das manas» (...). Que as terras eram improdutivas e a casa um pardieiro sagrado em Covas do Douro."¹⁴⁴

¹⁴¹ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 183.

¹⁴² BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 187.

¹⁴³ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 188.

¹⁴⁴ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 11.

Há ainda uma característica que o afasta deste conceito. Este lugar não pode ser de memória, não é nostálgico por si (é-o apenas quando associado a personagens) e não tem, até aqui, uma história associada que o transforme em tal. É aqui que surge o mosteiro e a sua relação com o viveiro. O primeiro parágrafo do romance, remetendo a 1935, revela não haver planos para uma reabilitação do edifício, concentrando-se os esforços do abade Cândido na igreja romana. O mosteiro, “despido de brumas, ao sol da manhã de Outubro, guardava uma sentenciosa face sem glória, as janelas rebentadas e ramos de amieiro a ferir-lhe o velho reboco cinzento”¹⁴⁵, tinha à sua volta uma quinta maltratada, trespassada pela população da freguesia para encurtar caminho, ficando à vista esse convento “com as suas varandas como prateleiras a que faltassem o anteparo e os objectos aí contidos”¹⁴⁶. Todas estas características do mosteiro enquadram-se na época de bonança do viveiro, referida previamente, onde se notava a opulência em que vivia a família Teixeira.

A partir deste momento, Belche interessou-se pelo mosteiro e pela sua história. Foi também devido a uma história familiar que tal sucedeu:

“Foi Matilde quem revelou a Belchior o possível parentesco com Frei Domingos Teixeira, eleito abade do mosteiro em 1578 (...). Essa data sinistra para o reino trouxe ao vale de S. Salvador a exortação propícia à sua prosperidade. Até aí, as rendas do convento beneditino eram devoradas pelos seus padroeiros (...). Mas, na alvorada do grande desastre de 1578, o vale respirou, liberto da expropriação dos usurpadores. A grande propriedade do mosteiro, com os seus muros caiados de branco, recebeu novas benfeitorias (...).

¹⁴⁵ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 10.

¹⁴⁶ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. .

Aquilo que foi para a nação uma catástrofe tão vasta que a tomariam por inaceitável, para o mosteiro e as terras foi uma libertação. O vale (...) adquiriu uma identidade muito própria. No mosteiro estabeleceu-se uma escola de humanidades, e ensinavam lá mestres de Vila do Conde e de Coimbra.”¹⁴⁷

O que se destaca aqui é a polaridade mosteiro – país; mais tarde, apareceu a polaridade mosteiro – família Teixeira:

“A lavoura, com os aforamentos feitos ao mosteiro e depois remidos, deu origem às casas agrícolas, como a dos Teixeira que eram, até aí, pequenos negociantes, alfaiates e penhoristas envergonhados. Nem pajens nem gente de armas, os Teixeira, depois de libertarem as terras, não exactamente cam-pesinos, mantiveram a curiosidade pela política, o gosto da intriga e da novidade, assim como o respeito pela fortuna.”¹⁴⁸

O mosteiro articula por isso a história familiar com uma história local mais alargada, tornando-se espaço de memória, uma casa, um sítio habitável, tanto pela memória como pelo simples habitar humano. Noémia, uma das mulheres do viveiro, é a primeira personagem a identificar essa qualidade:

¹⁴⁷ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. pp. 32-33.

¹⁴⁸ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 33.

“(...) dirigia-se ao mosteiro, sua guarida em tempo de perturbação. Já quando era criança e em casa sofria um desgosto (...), ela ia refugiar-se no mosteiro, que nesse tempo tinha um coro até metade da nave (...). Tudo estava arruinado (...). Mas os altares tinham sido desmontados para se observar a traça primitiva (...). Ela encostou-se a um dos pilares e ficou sobre a sua cabeça a gárgula rampante dum grifo, a cauda em dardo e as unhas curvas. Dantes, tudo isso estava coberto de cal e não se viam as figuras medonhas (...). E sentiu que a casa onde brincara e crescera, com seus jardins e moitas, se perdia numa distância para sempre irrecuperável.”¹⁴⁹

Apesar da súbita compreensão da irrecuperabilidade do mosteiro como Noémia o vivenciara, compreende-se uma certa revalorização do local, havendo sido feitos trabalhos para melhor entender o que fora o mosteiro – mesmo antes da família Teixeira.

Por alturas da visita de Noémia ao mosteiro pode-se verificar que o viveiro continuava produtivo, já que a “indústria dos bordados, que até aí fora um devaneio que Noémia considerava sua invenção e lhe dava pretexto para sair e correr o vale (...), desenvolveu-se mais”¹⁵⁰, confirmando o que acontecia até então.

Será, entretanto, pouca ou insuficiente informação que possa retratar o mosteiro como um local de habitação. Porém, nove anos antes da publicação d’*O Mosteiro*, era publicado um livro de contos, *A Brusca*, que inclui o conto *Casa Morta e Pia Baptismal*. Esta história relata um funeral a decorrer no mosteiro de Travanca: o da

¹⁴⁹ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. pp. 69-70.

¹⁵⁰ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 73.

própria Agustina. Se dúvidas haviam que Belche seria a própria, aqui são completamente esclarecidas:

“Acossada às vezes pela pérfida persuasão de negociar com os bens terrenos, leva-me a fantasia aos lugares do meu nascimento, onde tenho vinha e eira, casa morta e pia baptismal. Umas coisas pretendo transaccionar em proveito de compromissos e falências; outras parecem-me menos susceptíveis de calar nos interesses do mundo, e reservo-as para meu uso, cuidado e futuro indiviso. É o caso do mosteiro, na sua pedra macbethiana, com a torre de moiros vigias erguida como velha coroa perfilada no chão, como se fosse o primeiro dente dos filhos de Pirra.”¹⁵¹

Agustina fala do mosteiro como se fosse propriedade própria, relatando que, ao passar pela porta romana do mesmo, “é como se entrasse em casa minha, obscura, com o selado motivo da morte elevando-se ao longo do belo transepto, tocando as rosáceas onde se aninham os pássaros, transpirando dos muros onde jazem osadas roídas do salitre”¹⁵². No mosteiro, “na sobriedade da sua traça romana”¹⁵³, apesar dos ruídos de limpezas, “paira um silêncio de abandono, mais do que de religiosidade, e, no meio da pedra rugosa, aparece (...) o sacrário duma arca de aliança ali deposta por fugitivos ou guerreiros embriagados”¹⁵⁴. Este silêncio é abordado insistentemente, algo que “exaltava como um rebate, a sua escuridão comprimia a

¹⁵¹ BESSA-LUÍS, Agustina (1971). *A Brusca*. Editorial Verbo, Lisboa. p. 119.

¹⁵² BESSA-LUÍS, Agustina (1971). *A Brusca*. Op-cit. pp. 119-120.

¹⁵³ BESSA-LUÍS, Agustina (1971). *A Brusca*. Op-cit. p. 120.

¹⁵⁴ BESSA-LUÍS, Agustina (1971). *A Brusca*. Op-cit. p. 121.

alma”¹⁵⁵. A sua nave “toma um ar suspenso, como as salas de famílias extintas onde há objectos que não se transportam dali e que gostamos de contemplar no seu lugar. Há na pia baptismal um resíduo escuro de água que empoçou e foi absorvida”¹⁵⁶.

A temática da sala familiar prolonga-se e toma outras proporções:

“O mosteiro de Travanca é a minha sala de receber (...). Nas bancadas de pinho eles se sentarão (...). Sobre a pia baptismal há um frio inabitado, e os homens olham-na como a um velho berço abandonado (...). Como uma casa arrumada e algo triste, o mosteiro é a minha sala de receber (...). Algo me ensinaram, pouco aprenderam de mim. Excepto agora que o último encontro se cumpre na sombra desta casa romana, de mastros de pedra donde nos observam caras de desejo (...). Uma longa fila parte e ondula ao longo da nave obscura, sai pela porta lateral, circunda a torre mourisca, encosta-se aos muros sobre os quais cruces e grades sobem como ramos (...). Alguém deixa uma esmola numa caixa antes de sair do mosteiro (...)”¹⁵⁷

A visão nostálgica transforma-se numa percepção da situação, tanto da narradora como do objecto narrado – aumenta a área de visão, aumenta o conhecimento de que algo, seja o momento ou a vida, acabou:

“Vejo o terreiro fundo nesse vale de Travanca embebido de nevoeiros; e alguns loucos, com o seu uniforme de asilo – agora o mosteiro é um sanatório

¹⁵⁵ BESSA-LUÍS, Agustina (1971). *A Brusca*. Op-cit. p. 122.

¹⁵⁶ BESSA-LUÍS, Agustina (1971). *A Brusca*. Op-cit.

¹⁵⁷ BESSA-LUÍS, Agustina (1971). *A Brusca*. Op-cit. pp. 123-124.

*de doentes mentais -, vagueiam, ou antes, voltam do trabalho da quinta, com a timidez e a curiosidade peculiar dos doidos (...). O mosteiro ficou vazio; e, no resíduo húmido da pia baptismal, há como que o espelhar duma vida que mal partiu do seio dessa pedra sólida e muda.*¹⁵⁸

Há, neste breve conto, uma dimensão absoluta que tem vindo a ser, cada vez mais, debatido pelos teóricos de arquitectura. É, com efeito, em Pallasmaa que encontramos o seu expoente máximo. O arquitecto defende que a arquitectura é multissensorial:

*“Toda experiência comovente com a arquitetura é multissensorial; as características de espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos. A arquitetura reforça a experiência existencial, nossa sensação de pertencer ao mundo, e essa é essencialmente uma experiência de reforço da identidade pessoal.”*¹⁵⁹

Esta arquitectura multissensorial faz com que o ser humano interaja, conviva com os semelhantes, já que “nos acolhe como cidadãos, plenamente autorizados a participar de seu cotidiano (...) [e] evoca nosso sentimento de empatia e envolve nossas emoções”¹⁶⁰. Acrescenta ainda a ideia da existência de um “medo irracional

¹⁵⁸ BESSA-LUÍS, Agustina (1971). *A Brusca*. Op-cit. p. 125.

¹⁵⁹ PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele: a arquitetura e os sentidos*. Bookman, 2011. P. 39.

¹⁶⁰ PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Op-cit. p. 49.

em nossas cidades”¹⁶¹ que nasce da “falta de significado do entorno para nossa razão e de sua incompreensibilidade para nossos sentidos”¹⁶², reforçando que “estamos perdendo a causalidade primária em nossa experiência do mundo”¹⁶³.

Esta teoria da arquitectura multissensorial é, assim, apontada para as culturas tradicionais, visto acreditar o autor que esta “está intimamente vinculada ao conhecimento tátil do corpo, em vez de ser dominada pela visão e conceitualização”¹⁶⁴, afirmando que este sentido de importância histórica é “particularmente negligenciado na arquitectura da nossa época”¹⁶⁵ e não só, dado que é na era modernista que mais recai esta atribuição, com culpas redobradas de negligenciar tanto os sentidos como o vernáculo:

*“O fato de o vocabulário modernista em geral não ter conseguido penetrar na superfície do gosto e dos valores populares parece ser resultado da sua ênfase visual e intelectual injusta; a arquitetura modernista em geral tem abrigado o intelecto e os olhos, mas tem deixado desabrigados nossos corpos e demais sentidos, bem como nossa memória, imaginação e sonhos.”*¹⁶⁶

¹⁶¹ PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Op-cit. p. 35.

¹⁶² PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Op-cit.

¹⁶³ PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Op-cit.

¹⁶⁴ PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele*. Op-cit. p.25.

¹⁶⁵ PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele*. Op-cit.

¹⁶⁶ PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele*. Op-cit.p. 19.

E o mesmo se sucede com a cidade pós-modernista:

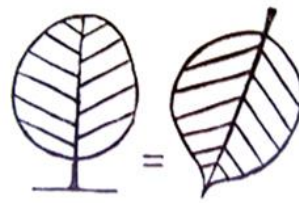
“A cidade visual nos coloca na situação de estrangeiros, espectadores voyeurísticos e visitantes passageiros, incapazes de participar.”¹⁶⁷

Com a mesma consciência de autores como Aldo van Eyck, Josep Maria Montaner, Fernando Távora, entre outros, Juhani Pallasmaa sai em defesa de uma cultura tradicional, de um olhar para o passado, algo tão presente nas obras de Agustina. Entretanto, não há uma especificidade quanto aos objectos que devem ser reinterpretados, podendo suceder o exercício contrário ao expectável – interpretar o que não deve ser interpretado, algo que, para Pierre Nora, sucede cada vez mais.

A casa de Agustina, bem como os seus lugares de memória, são por isso exemplos extraordinários de lugares como aqueles que são procurados pela filosofia e pela arquitectura ou, pelo menos, por uma determinada concepção de arquitectura, representada pelas teorias de Ábalos e Pallasmaa.

Ao levar o leitor pelos seus lugares, Agustina mostra-lhe o que nos acontece, enquanto seres humanos, quando habitamos (no sentido heideggeriano) esses lugares. O que muda em nós, a que fenómenos nos tornamos permeáveis, que memórias perdidas (nossas e colectivas) vimos a descobrir: tudo isto em Agustina é a realidade própria dos lugares – ou pelo menos dos espaços que merecem ser chamados de lugares.

¹⁶⁷ PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Op-cit. p. 48.



tree is
leaf and leaf
is tree - house is
city and city is house
- a tree is a tree but it
is also a huge leaf - a
leaf is a leaf, but it is
also a tiny tree - a city
is not a city unless it
is also a huge house -
a house is a house
only if it is also
a tiny city

Figura 16. Diagrama "tree-leaf", 1962, Aldo van Eyck.

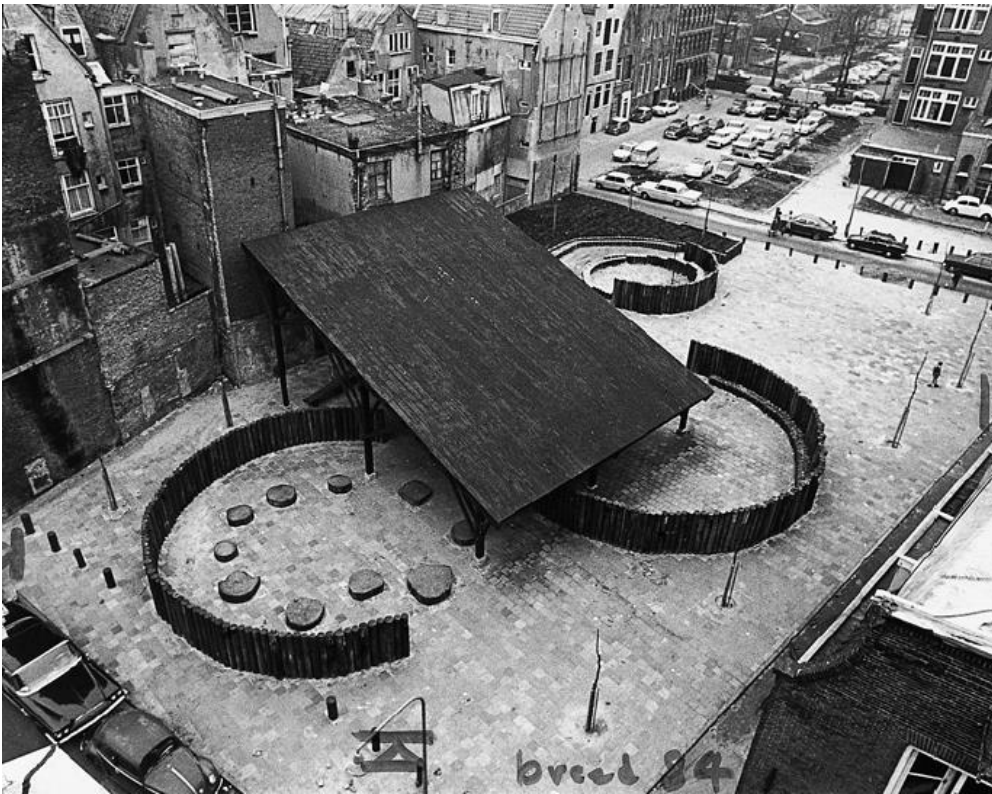


Figura 17. Nieuwmarkt Playground (1956), Aldo van Eyck.

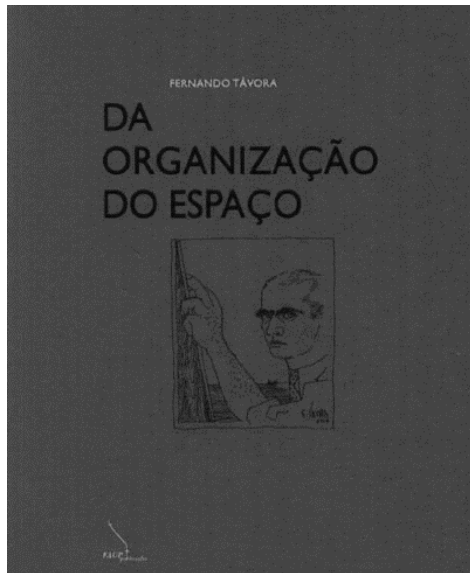


Figura 18. Capa de Da Organização do Espaço.



Figura 19. Cabana de Heidegger na Floresta Negra.

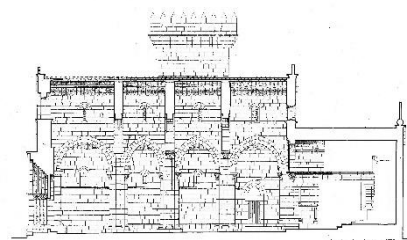
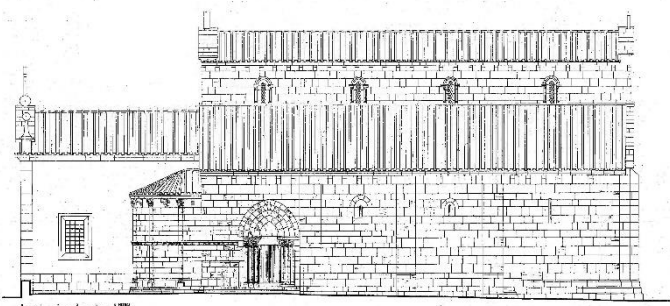
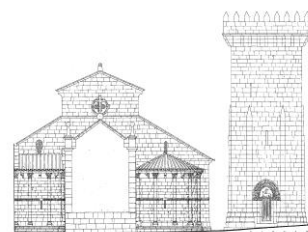
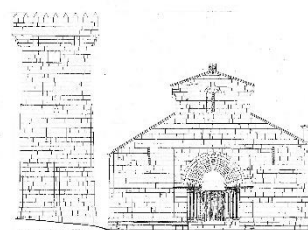
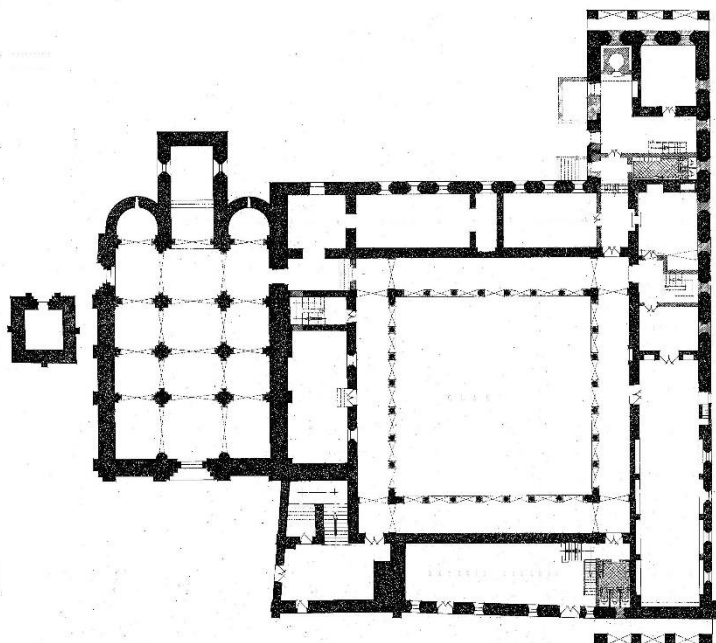


Figura 20. Heidegger à entrada da sua Cabana na Floresta Negra.



Figura 21. Casa da Vessada vista do terreno agrícola.

5.2 ESCALA 24 OU 27X



Figuras 22-26. Desenhos rigorosos da Igreja e do Mosteiro do Salvador de Travanca.

3. A CIDADE COMO CASA

“Já tivemos oportunidade de referir que a organização do espaço é sempre obra comum de participação e só poderá possuir significado quando essa participação se transforme em activa colaboração; ora a colaboração só poderá existir se existirem plataformas de pensamentos e de acção, se existir uma unidade de interesses, se existirem compreensão e respeito mútuos, se existir, numa palavra e num sentido amplo, uma cultura comum ou, pelo menos, bases culturais comuns.”

Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*

Ao longo dos dois romances, a cidade é apenas brevemente retratada ou mesmo secundarizada, em comparação com as vivências provincianas. À época da primeira edição de *A Sibila*, o grupo Team 10 também demonstrava um interesse em

estudar outras formas de agrupamento humano, para além das grandes cidades. O paradigma modernista é questionado, passando o pensamento a “evoluir do pretense sujeito universal até a diversidade de cada contexto e de cada sociedade; passar a agir em meio a diversidade de culturas, grupos sociais e visões”¹⁶⁸, articulando-se com a importância “da dicotomia sujeito-objecto, que vem sendo «desconstruída»”¹⁶⁹, com o “desenvolvimento de novas subjectividades e a potencialização da comunicação intersubjectiva frente ao dogmatismo do objectivo, do universal, do unitário”¹⁷⁰. Esta seria “a única maneira de ser moderno nas condições temporâneas”¹⁷¹, compatibilizando polos opostos, “o desenvolvimento de um pensamento conflituoso e coerente ao mesmo tempo, o ser dialético sem dogmatismo, isto é, sendo não dialético ao mesmo tempo, ser metódico e intuitivo”¹⁷². Há, então, um corte com o racionalismo, tradição que dominava, baseada na “omnipresença da arquitectura e no pouco respeito pelas circunstâncias ecológicas”¹⁷³. A mudança de paradigma viria a suceder apenas a partir da década de 1940¹⁷⁴, privilegiando uma valorização e respeito do lugar, persistindo nos “valores psicológicos da percepção do entorno”¹⁷⁵, altura em

¹⁶⁸ MONTANER, Josep Maria (2013). *A Modernidade Superada. Ensaios sobre Arquitectura Contemporânea*. Op-cit. p. 12.

¹⁶⁹ MONTANER, Josep Maria (2013). *A Modernidade Superada. Ensaios sobre Arquitectura Contemporânea*. Op-cit.

¹⁷⁰ MONTANER, Josep Maria (2013). *A Modernidade Superada. Ensaios sobre Arquitectura Contemporânea*. Op-cit.

¹⁷¹ MONTANER, Josep Maria (2013). *A Modernidade Superada. Ensaios sobre Arquitectura Contemporânea*. Op-cit.p. 23.

¹⁷² MONTANER, Josep Maria (2013). *A Modernidade Superada. Ensaios sobre Arquitectura Contemporânea*. Op-cit.pp. 24-25.

¹⁷³ MONTANER, Josep Maria (2013). *A Modernidade Superada. Ensaios sobre Arquitectura Contemporânea*. Op-cit.p. 36.

¹⁷⁴ Cf. MONTANER, Josep Maria (2013). *A Modernidade Superada. Ensaios sobre Arquitectura Contemporânea*. Op-cit.

¹⁷⁵ MONTANER, Josep Maria (2013). *A Modernidade Superada. Ensaios sobre Arquitectura Contemporânea*. Op-cit.

que a arquitectura era mais necessária que nunca (visto enquadrar-se no pós-guerra – 1945 a 1965¹⁷⁶).

Em Portugal, no entanto, o início do modernismo não se evidenciou, devido à “ausência de uma cultura arquitectónica actuando como crítica operativa”¹⁷⁷, havendo também uma forte resistência a este tipo de arquitectura por parte de vários arquitectos mais conservadores, como era o caso de Raul Lino¹⁷⁸. Na década de 1930 criaram-se algumas obras modernistas mas, com a entrada do regime salazarista (em 1933), a arquitectura retornou à sua base regionalista e historicista, uma arquitectura do Estado Novo¹⁷⁹, só contestada no pós-guerra, com o I Congresso Nacional de Arquitectura em 1948. Apesar da tardia data deste congresso, este já era discutido desde 1917, por ideia de João Piloto (1880-1956) apresentada à Sociedade dos Arquitectos Portugueses¹⁸⁰, sendo de novo abordada dois anos mais tarde pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957), altura em que recebe a sua primeira aprovação. O assunto arrastar-se-ia durante mais de vinte anos¹⁸¹ até que, em 1947, o músico, cineasta e arquitecto Cottinelli Telmo (1897-1948), por razões de realização de um Congresso Nacional de Engenheiros, retomou a questão, conseguindo fazer com que a discussão se prolongasse – com o apoio de Carlos Ramos

¹⁷⁶ Cf. MONTANER, Josep Maria (2013). *A Modernidade Superada. Ensaios sobre Arquitectura Contemporânea*. Op-cit., p. 137.

¹⁷⁷ TOSTÕES, Ana (2015). *A Idade Maior: Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*. FAUP Publicações, 2015. p. 267.

¹⁷⁸ Cf. TOSTÕES, Ana (2015). *A Idade Maior: Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*. Op-cit. pp. 269-273.

¹⁷⁹ Cf. TOSTÕES, Ana (2015). *A Idade Maior: Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*. Op-cit. pp. 277-281.

¹⁸⁰ Cf. RIBEIRO, Ana Isabel de Melo (2002). *Arquitectos Portugueses: 90 Anos de Vida Associativa 1863-1953*. FAUP Publicações, Porto. p. 237.

¹⁸¹ Cf. RIBEIRO, Ana Isabel de Melo (2002). *Arquitectos Portugueses: 90 Anos de Vida Associativa 1863-1953*. Op-cit. pp. 237-239.

que, anos antes, insistia também para que tal sucedesse – e se aceitasse a realização do evento¹⁸².

Deste modo os arquitectos que estavam no auge das suas carreiras conseguiram fazer pano de fundo a uma nova geração que se acabara de formar (nascidos na década de 1920, como Fernando Távora), com a geração anterior a apoiar (nascidos na década de 1910, como Keil do Amaral) e com olhos postos no futuro (nascidos na década de 30, como Álvaro Siza Vieira [1933])¹⁸³.

Apesar das suas diferenças, estes arquitectos têm em comum o facto de procurarem conciliar as ideias do modernismo internacional com a ‘casa portuguesa’ e, mais decisivamente ainda, com a experiência do «Inquérito». Assim, o seu pensamento sobre a cidade não deixa de estar ligado a uma reflexão sobre a realidade das províncias.

A partir do final dos anos 40, como vemos, também Agustina se preocupa com esta relação entre o urbano e o rural, questionando a articulação entre os processos de modernização e as características profundamente identitárias da província – conforme discutido nos capítulos precedentes. Significa isto que há uma afinidade ainda inexplorada entre as reflexões de Agustina e as dos arquitectos seus contemporâneos em relação a estes temas.

¹⁸² Cf. RIBEIRO, Ana Isabel de Melo (2002). *Arquitectos Portugueses: 90 Anos de Vida Associativa 1863-1953*. Op-cit. pp. 239-243.

¹⁸³ Cf. TOSTÕES, Ana (2015). *A Idade Maior*. Op-cit. pp. 285-291.

3.1. Cidade, a palavra enferma

É impossível deixar de conotar a cidade representada por Agustina Bessa-Luís como um polo de negatividade ao longo da obra, algo que atrai os provincianos mas que, ao mesmo tempo, os transforma, tanto de modo social como psicológico.

O primeiro sinal que surge desta negatividade n'*A Sibila* é quando o filho de Narcisa Soqueira volta do Brasil enriquecido e planeia mostrar a sua mãe o país inteiro – já que a miséria que ele achava da mesma lhe parecia desonrosa –, levando-a a vários sítios – Buçaco, Batalha, Lisboa – e transformando-lhe também a vestimenta. O que aconteceu já se previa: Narcisa chegou a perder-se, a ajudar as camareiras dos hotéis e a verificar que tudo o que via podia ser (e era, em certos casos) encontrado na sua freguesia, essa que tão bem conhecia, acabando por voltar à mesma¹⁸⁴.

Há mais duas passagens secundárias de cidadãos pela província, desta vez ligados à casa da Vessada. A primeira, quando acontece a visita de José, tio de Quina, juntamente com sua mulher e quatro filhas, personagens que “viviam no Porto, e as suas escapadas à província eram pouco frequentes”¹⁸⁵ mas, por doença da filha mais velha, decidiram demorar-se na província. As descrições das quatro raparigas e o fastio que estas provocavam tanto em Quina como em Estina permitem corroborar a desconfiança apresentada desde muito cedo pela vida citadina:

¹⁸⁴ Cf. BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. pp. 37-38.

¹⁸⁵ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 46.

“Quina recebia-as com uma deslumbrada frieza, via-as corricar com um farfalhar de foulard, apanhando a saia para descer o degrau da cozinha, exibindo uma alvura de baptista bordada, de laçarotes (...). Eram faceiras, gárgulas, cheias desses encantos fúteis, inocentes, que se desenvolvem com o bem-estar e a fortuna(...). Fretavam Estina, faziam-na demorar dias em Folgozinho, muito exuberantes de amizades (...). Estina sofria muito naquele ambiente em que se respirava um fartum de burguesia sólida, concretamente honesta, em que as meninas eram iniciadas nas lidas caseiras como um desporto, e faziam as camas protegidas com aventais de baptista rosa, com efeitos de romeira em renda valenciana. As comidas agoniavam-na, muito arrepiada de nojo pelas carnes abeberadas de molhos, pelos ovos fritos, cuja gema crua tremelicava como um abcesso mole, abominável. O contacto premente com os radicais problemas da vida moldara-a desde a infância, amadurecera-a depressa, tornara-a incapaz de folgar com aquelas cândidas raparigas a quem o conforto retardava, prolongando-lhes os tempos infantis.”¹⁸⁶

A segunda passagem refere-se a Abel, irmão de Quina. Numa altura em que pouco sabia dessa personagem, apareceu “próspero, um tanto combalido de doenças e transpirando dedicação pela família inteira”¹⁸⁷, de tal maneira que apresentava um “fervor súbito em remodelar a casa, erguer dependências novas, rasgar terraços, instituir novidades”¹⁸⁸, planos que não chegou a concretizar, deixando apenas “um

¹⁸⁶ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. pp. 46-47.

¹⁸⁷ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 61.

¹⁸⁸ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit.

projecto de portão”¹⁸⁹. Ficaram no ar apenas dois pilares de pedra, deixando a propriedade para sempre aberta, visível do caminho “o tanque rodeado por caixotes e túlipas e onde uma bica de água caía todo o ano com um rumor abafado e fresco, ao embater no musgo das bordas”¹⁹⁰.

Quando aparece Germa, há uma alteração na maneira como a província é observada. Por ser a própria visão de Agustina, é admitido que a sua educação “recebeu um tributo incalculável naquele convívio com os costumes do campo e da sua gente, especialmente com as mulheres da casa da Vessada”¹⁹¹. A mesma encontrava pontos ambíguos nesta vida provinciana mas o que realmente quedava era a aprendizagem de vida que a sua tia lhe inculcara:

“Vinda dum lar imponderável, de burguesia um tanto desenraizada e onde o dinheiro possuía todo esse prestígio obcecante, abjecto, mas positivo, que lhe emprestavam os que apenas dividem a vida em miséria e fartura, e tudo mais acham romance e habituada, por isso mesmo, a impor uma contradição de consciência, a preferir as coisas pobres e sem frenesi de avaliação, encontrava na casa da Vessada um ambiente um tanto árido de encantos, mas que lhe parecia digno de ser respirado. Passado algum tempo, aborrecia-se da vida remansosa, em que todos os dias tinham o mesmo ritmo, sem um inesperado, uma notícia, que viessem provocar uma emoção nova e alvoroçar a imaginação. Mas que admirável lastro, tão humano e tão vivo, restava

¹⁸⁹ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 62.

¹⁹⁰ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit.

¹⁹¹ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 102.

*no fundo da sua alma, mesmo quando ela esquecia, quando tudo ficava cal-
cado sob uma camada de acontecimentos mais vibrantes, e sepultado, ador-
mecido, nos recantos mais profundos da sua memória!”¹⁹²*

É quando Quina adquire a sua primeira propriedade que a cidade se revela verdadeiramente, com a descrição da vivência de João, seu irmão, que ter-se-ia arrependido de se ter desfeito da sua parte da casa da Vessada:

“João, que vivia na cidade uma existência de pobre, engavetado num prédio de andares e tendo por horizonte as varandas onde se arejavam tapetes velhos e as mulheres papagueavam com uma familiaridade mais obscena do que a própria licença, apoquentou-se, muito arrependido em abstracto pela venda da sua parte, na qual via agora os caboucos duma fortuna.”¹⁹³

Esta procura pela fortuna, visível nesta situação, é algo que persegue a família e que precede a tragédias como esta, de João. Esta casa engavetada era propriedade de sua mulher e, para se chegar à mesma, era necessário percorrer “oitenta e quatro degraus”¹⁹⁴, visto que “faziam residência apenas no último andar, e o cordel a que se prendia o fecho [da porta comum] não funcionava”¹⁹⁵. João percorreu este percurso para abrir a porta a seu irmão Abel e, encontrando-se na pequena entrada

¹⁹² BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit.

¹⁹³ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. pp. 122-123.

¹⁹⁴ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 149.

¹⁹⁵ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit.

do prédio, teve que se afastar para um lado do pequeno átrio “pavimentado com azulejos dum fosco cor-de-rosa, e esperou que o irmão entrasse, para o conduzir pela escada interminável, iluminada nos patamares pela claridade das habitações desertas, cujas paredes, pintadas com veios negros imitando mármore, brilhavam suavemente”¹⁹⁶. Chegados ao último andar, Abel pôde apreciar a sala, “mobilada com essa espécie de móveis que exprimem na sua solidez modesta e no imprescindível das suas atribuições, a honesta e grotesca resignação das falências burguesas”¹⁹⁷ e, finalmente apreciou a vista que o irmão tinha em sua casa: a faixa constrangedora de prédios inacabáveis que compunham os subúrbios da cidade do Porto:

*“ – Tens um bonito quintal, vejo-o daqui – comentou, por cortesia, Abel, chegado à varanda traseira, donde se avistava uma sucessão de bairros miseráveis entre murecos derruídos onde trapos secavam, muito destacada a cor de laranja, a cor de salmão das baetas. Uma faixa de terreno, com um ericado de estacas de feijoeiro, via-se em baixo. Era exíguo e pobre, mas à consciência de proprietário de João, muito sensível agora naquela existência de hortelão que sonha granjas e lameiros num canteiro, aquilo parecia grandioso. Germa chamara-lhe, uma vez, «o quadro das lanças», na certeza de que ele não entenderia.”*¹⁹⁸

¹⁹⁶ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit.

¹⁹⁷ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit.

¹⁹⁸ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit.

É inerente às descrições uma constante conotação com o mau-gosto das personagens, evidenciando uma desadequação entre o personagem e o espaço citadino em que este habita. Quanto à casa de João, revela-se a “estante de macacá-úba, que não perdera a antipática circunspecção de guarda-roupa para que fora talhada”¹⁹⁹, que era preenchida por “bibliografia ingénua e presumida, praticada com o sentimento preconcebido de explorar a emoção humana, conseguindo dela uma imoral e falsa e desprezível submissão”²⁰⁰, terminando a sua exploração por objectos *kitsch* observando, “sobre uma feia, pesada e quase luxuosa mesa de pé de galo (...), marcado com um canto de jornal, *O Bastardo da Rainha*, encadernado em papel de lustro salpicado de verde garrafa”²⁰¹.

À saída da casa, depois de “oitenta e quatro degraus percorridos com um passo arrastado e cauteloso, e aqueles patamares, com as portas abertas para interiores vazios onde flutuava um odor de poeira e de sementes que secam sobre papéis, nos peitoris, por detrás das vidraças sem cortinas”²⁰², percorreram o caminho que os separava até ao quintal onde Abel foi “indicando um a um os talhões de feijão verde cujas vagens rajadas de roxo se confundiam na folhagem áspera”²⁰³, pôde-se também verificar “um poço, com a sua parede circular, de cantaria”²⁰⁴ que se abria do extremo do quintal. Esse elemento parecia ser do agrado de seu irmão João, já que “atirou uma pedra para dentro, para demonstrar como era fundo”²⁰⁵.

¹⁹⁹ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 152.

²⁰⁰ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit.

²⁰¹ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit.

²⁰² BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 150.

²⁰³ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 151.

²⁰⁴ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit.

²⁰⁵ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit.

Nesta curta passagem pela casa de João materializa-se ideologicamente a ideia de subúrbios que Agustina faz transparecer. Estes espaços, característicos nas malhas urbanas, são também uma preocupação para Távora, que os vê como um problema da cidade, por arrasar “desde a paisagem natural até ao próprio homem que a cria”²⁰⁶, denominando-a uma “uma espécie de monstro que o homem gerou para seu serviço e utilidade mas que, por dominante que passou a ser, o domina agora nas suas garras”²⁰⁷. O exemplo prático demonstrado pelo arquitecto é a cidade norte-americana:

*“Impressiona, ao percorrer as cidades norte-americanas, porventura as mais típicas do homem ocidental contemporâneo, a descontinuidade do seu espaço organizado: zonas que crescem de um dia para o outro, zonas que de um dia para o outro morrem, vazios enormes e amorfos que, como golpes, dilaceram o espaço, gigantes ao lado de pigmeus, a indústria prejudicando a residência, sectores «ricos» e sectores «pobres», áreas onde o sol, o grande animador de formas, nunca penetra e, aqui e ali, tímidos espaços verdes ou até e apenas tímidas árvores que o asfalto e o ar poluído impedem, praticamente, de existir.”*²⁰⁸

A partir deste ponto, a cidade cria o “espectáculo dos subúrbios”²⁰⁹, onde o Homem busca melhores vivências, riqueza, felicidade enquanto o efeito da urbe é

²⁰⁶ TÁVORA, Fernando (1962 [2008]). *Da Organização do Espaço*. Op-cit. p. 35.

²⁰⁷ TÁVORA, Fernando (1962 [2008]). *Da Organização do Espaço*. Op-cit.

²⁰⁸ TÁVORA, Fernando (1962 [2008]). *Da Organização do Espaço*. Op-cit. p. 35.

²⁰⁹ TÁVORA, Fernando (1962 [2008]). *Da Organização do Espaço*. Op-cit. p. 36.

“anti-social e destrói todas as bases de uma vida social harmónica”²¹⁰. Apesar de considerar a habitação um grave problema do subúrbio, pelo empilhamento dos humanos em edifícios descomunais, velhas edificações ou em ilusórias moradias com jardim entre largos fluxos e grandes edifícios, Távora afirma que há algo pior: a cidade “provoca a rarefacção dos espaços rurais que, por menos evoluídos, não podem competir com o seu poder de sedução e se vêm assim perigosamente abandonados”²¹¹. Pode-se colmatar esta observação de Távora com a descrição que Agustina faz da casa de Abel – que seria, de facto, a casa da sua família – do ponto de vista de Quina. O sentimento que domina é o da vergonha por ter uma visão totalmente oposta ao que pensava:

*“Percorreu a casa, piso por piso, reconheceu, não sem um vago vexame, que era uma destas habitações de lojistas onde o que não é frontaria está tomado por uma lúgubre escada; e a instalação eléctrica era um enredo de fios que pendiam sobre o vão dos patamares e tinham o eterno provisório das coisas que servem sem satisfazer; e que, desde o pátio onde na pequena pia de cimento se amontoavam pelas dessa roupa cujo garrido esconde a sujidade, até ao quintal, aproveitado palmo a palmo com uma paciência de miséria, se respirava essa frustração de burguesia que, à custa de simular, faz da sua pobreza uma impertinência.”*²¹²

²¹⁰ TÁVORA, Fernando (1962 [2008]). *Da Organização do Espaço*. Op-cit.

²¹¹ TÁVORA, Fernando (1962 [2008]). *Da Organização do Espaço*. Op-cit.

²¹² BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 194.

Esta sensação é a mesma que Távora descreve nas cidades norte-americanas, marcadas por um tipo de habitação que vive na ilusão da casa-jardim e, por mais exemplos que se vejam, é este o estado da cidade do Porto, por volta de 1950. O número de elementos *kitsch* é elevado, completando o estado da casa em si:

*“Fora-lhe dado, mais uma vez conhecer o ambiente, a que as contínuas mudanças de domicílio, a instabilidade, o espírito de aventura material e de constante expectativa no futuro, davam um carácter desagregado e sem harmonia. Móveis ricos completados com trastes sem valor, objectos esporádicos cuja beleza se apagava entre as gastas mediocridades de coisas inúteis que não se renovavam; uma certa aura de conforto que parecia ser uma sugestão antiga que persistia mesmo nos invernos sem aquecimento, as roupas ruçadas, os requintes que se desleixavam sem admitir-lhes o fim.”*²¹³

A perspectiva da cidade n’O Mosteiro não se altera, pelo contrário, acentua-se em certos aspectos. É descrita a linha férrea perto da cidade do Porto, onde as bordas da linha “acusavam a mediocridade dos arrabaldes, com hortas, pequenas indústrias e ruas cortadas por cabos de alta tensão”²¹⁴ e também a gare “em que se repercutia a inspiração vitoriana do Palácio de Cristal abrigava toda a fauna marginal à guerra”²¹⁵, sendo intrínseco o facto de estar a decorrer a 2ª Guerra Mundial, havendo “nos cafés e nas imediações das barreiras um comércio febril”²¹⁶, um mercado

²¹³ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. pp. 194-195.

²¹⁴ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 55.

²¹⁵ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 56.

²¹⁶ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit.

paralelo chamado comumente de *comprado por fora*, onde cidade e província juntavam forças para abastecer locais necessitados – e também lucrar com isso²¹⁷.

Com o lucro vem a oportunidade, algo que não escapou à família Teixeira que, percebendo uma tendência citadina para a compra de bordados, criou uma pequena indústria destes, onde tinham “bordadeiras a soldo por todo o vale e forneciam-lhes riscos e panos de linho que se convertiam em rodapés e toalhas de chá, do agrado duma clientela inglesa que lhes chegava através da colónia do Porto”²¹⁸, o que se traduzia não só em valores monetários mas também em “viajar constantemente na carreira do Porto”²¹⁹ de modo a conhecer a cidade, sempre com um fim prático em vista. Agustina explica o que, para ela, significa ter um carácter citadino, aplicando esse exemplo a Belche:

*“Belche gostava das casas grandes que lhe permitissem perceber um rumor distante de vozes que a habitassem sem contudo se tornarem sonoras e intervirem directamente na fluência dos seus pensamentos. A sua índole era de tipo urbano; a cidade com o seu rio de gente desconhecida e, no entanto, idêntica, em sustos, promessas, e conflitos, era o seu meio. Nela, despersonalizava-se numa favorável gratidão pela indiferença dos outros. Toda a intimidade acabava por ser-lhe difícil, e restringia a sua acção.”*²²⁰

²¹⁷ Cf. BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. pp. 74-75.

²¹⁸ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 68.

²¹⁹ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 73.

²²⁰ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 132.

A última consequência de um crescimento desmedido da cidade do Porto dá-se quando Agustina volta uma última vez a enquadrar Salvador na história. A força com que caracteriza os espaços parasitas da cidade mostra que, independentemente dos esforços que poderiam estar a ser feitos para os combater, seriam sempre poucos, mantendo-se o estado de degradação nas chamadas traseiras:

“Salvador, encerrado cada vez mais em buracos, luras, cantos, a começar pelo seu escritório em Mompilher, com traseiras sórdidas, com a beleza mórbida dos detritos, do lixo batido pelo vento e as coisas que não atingem a inutilidade absoluta: colchões urinados dalgum velho paralítico conservando nas linhas verticais do pano desbotado uma certa fascinação geográfica de trópicos invertidos e divisas dos mares. Enquanto a sua bronquite o não deixava sair, Salvador permanecia ao lado dessa marquise arruinada que parecia ir cair com a primeira lufada; cair lentamente, como nos filmes au ralenti, ferros cruzados no ar e espalhando uma poeira de ferro podre (...). Embora se organizassem os serviços das metrópoles, bombeiros, lixeiros, polícias, assistentes sociais, haveria sempre esses lugares, pátios, alcovas, escadas, corredores, denegridos de peste que secou ali e fez ninho, o encanto da morte vieux capitaine, com dragonas de pústulas, com medalhas de escarros, desprezo da vida como jogo e não como decadência. Nesses albóios, janelinhas de sentinas onde floria às vezes um raquítico craveiro, ou manje-rico alimentado com sal para crescer depressa e depois morrer, aparecia um rosto (...)”²²¹

²²¹ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. pp. 134-135.

Existem dois fenómenos visíveis neste estudo da cidade em ambos os romances. O primeiro é a parcialidade com que o espaço é organizado, desrespeitando continuidades que se admitiam naturais. Távora também disserta sobre este assunto, empregando um exemplo trivial: aponta para “o caso de certo famoso queijo com buracos no qual, ainda que os buracos não alimentem, eles são indispensáveis para a total definição das suas características”²²²; com isto pode-se assegurar que “o espaço que se deixa é tão importante como o espaço que se preenche”²²³, o que não sucede, por exemplo, nem na ferrovia, nem na cidade com as suas traseiras. Arís vai de encontro a este pensamento. Refere uma “inversión topológica que convierte el campo en una parte más de las que integran la estructura metropolitana”²²⁴ e aponta para um uso desregulado dos elementos que revela serem os dinamizadores do território: “*ciudad, jardín, puente y campo arado*”²²⁵. Como Távora, aponta ao passado onde “los límites entre campo y ciudad son claros y precisos”²²⁶, afirmando que, mesmo apesar das alterações de escala, os temas permanecem, mudando as conexões e a sofisticação dos fenómenos e, por isso, “deben cambiar los procedimientos y las técnicas con los que es preciso afrontar estas cuestiones”²²⁷.

O segundo fenómeno é o surgimento dos espaços que o antropólogo Marc Augé chama de não-lugar. De facto, a definição que Augé coloca a estes lugares pode complicar o trabalho de selecção já que, para o autor, “se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se nem

²²² TÁVORA, Fernando (1962 [2008]). *Da Organização do Espaço*. Op-cit. p. 18.

²²³ TÁVORA, Fernando (1962 [2008]). *Da Organização do Espaço*. Op-cit.

²²⁴ ARÍS, Carlos Martí (2007). *La cimbra y el arco*. Op-cit. pp. 60-61.

²²⁵ ARÍS, Carlos Martí (2007). *La cimbra y el arco*. Op-cit. p. 83.

²²⁶ ARÍS, Carlos Martí (2007). *La cimbra y el arco*. Op-cit.

²²⁷ ARÍS, Carlos Martí (2007). *La cimbra y el arco*. Op-cit.

como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não lugar”²²⁸. Entretanto, a situação é clarificada quando o autor afirma que há uma plasticidade entre estes não-lugares e os lugares, que ambos se repelem e atraem:

*“Na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não-lugares, emaranham-se, interpenetram-se. A possibilidade do não-lugar nunca está ausente seja de que lugar for (...). Lugares e não-lugares opõem-se (ou chamam-se) como as palavras e as noções que permitem descrevê-los. Mas as palavras da moda (...) são as dos não-lugares.”*²²⁹

Esta definição conclui o segundo fenómeno e fundamenta vários aspectos estudados até agora. O não-lugar pode derivar, assim, de uma ansiedade de regressar às origens, como Távora defendia. Agustina exemplifica esta necessidade de voltar à terra natal, tanto com os irmãos de Quina em *A Sibila*, como com Belche (ou seja, ela própria) em *O Mosteiro*. A questão que se coloca de seguida é se nessas origens haverá a noção de lugar, mais especificamente, de lugar público.

²²⁸ AUGÉ, Marc (1992 [2006]). *Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. 90 Graus Editora, Lisboa. p. 67.

²²⁹ AUGÉ, Marc (1992 [2006]). *Não Lugares*. Op-cit. p. 90.

3.2. Viver em comunidade: o lugar público

Se para Augé a questão do lugar se revelou tão simples como fazer uma oposição com o não-lugar, o mesmo não se pode dizer que aconteça na esfera da arquitectura. o arquitecto Luiz Augusto dos Reis-Alves apresenta uma visão abrangente deste assunto²³⁰. Para o autor, desde o arquitecto Bruno Zevi (1918-2000) que se valoriza o vazio formulado entre quatro fachadas, clamando-o como o protagonista da arquitectura: o espaço. Para este, o vazio é sinónimo de espaço, provindo dele a arquitectura e não de dimensões dos elementos que encerram o espaço, pois é neste que o Homem vive. Por mais que prolongue as referências, Reis-Alves só encontra a definição de espaço na etimologia das palavras. A conclusão é clara e “entende-se como relação entre os dois conceitos que o *lugar* é o *espaço ocupado*, ou seja, *habitado*, uma vez que uma de suas definições sugere sentido de povoado, região e país”²³¹. O autor volta a Zevi para referenciar que este introduziu a definição da quarta dimensão e menciona que, para o geógrafo Yi-Fu Tuan (1930), há três formas de relação entre o tempo e o lugar²³². O geógrafo relaciona o crescer da criança com a lembrança de um tempo passado, conhecendo o espaço ao gatinhar, apoderando-se dele ao andar e questionando o que está à sua volta ao falar²³³; explica que o lugar pode derivar de uma pausa na corrente temporal da circulação, ou seja, uma pausa

²³⁰ Cf. REIS-ALVES, Luiz Augusto dos (2007). *O conceito de lugar. Arqutextos* [Em linha]. São Paulo, ano 08, n. 087.10, Vitruvius, ago. 2007 [Consult. 17 Mar. 2017]. Disponível em WWW: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/08.087/225>>.

²³¹ REIS-ALVES, Luiz Augusto dos (2007). *O conceito de lugar*. Op-cit. p.1.

²³² REIS-ALVES, Luiz Augusto dos (2007). *O conceito de lugar*. Op-cit. p.2.

²³³ Cf. TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. DIFEL, 1983. pp. 22-38.

para quaisquer fins, seja o repouso, a protecção ou o mais íntimo de todos, a procriação²³⁴; e remete, ainda, à afeição pelo lugar consoante o tempo de permanência, algo que considera anti moderno. Para tal, serve-se do exemplo da casa de férias que, ao longo dos anos, é sempre a mesma, não provocando sentimentos nostálgicos por outros lugares; e do local de trabalho, cuja vivência se assemelha à da morada pessoal, devido à correspondência dos tempos de permanência²³⁵.

Esta noção de deturpação temporal tem sido abordada também por Pallasmaa, acreditando o autor que “a arquitetura possui a capacidade de reestruturar e alterar nossa experiência temporal; pode diminuir, deter, acelerar ou inverter o fluxo do tempo experiencial”²³⁶, o que vai de encontro a Tuan e o percurso do ser pelo espaço. O mesmo acredita que, antes da modernidade, o tempo na arquitectura era “benevolmente lento”²³⁷ sendo que “a arquitetura parece ter-se tornado mais rápida, apressada e impaciente ao longo da modernidade”²³⁸, algo que “fragmentou a vida pública e o espaço”²³⁹.

No encadeamento questiona-se que tipo de lugar público se encontra nas províncias. Se a perspectiva com que se aborda o tema for unicamente a de encontrar um lugar de reunião que encerre as pessoas entre paredes – um edifício ou construção singular – são rapidamente identificáveis o cemitério n’*A Sibila*, o mosteiro e a igreja anexa ao mesmo n’*O Mosteiro*.

O cemitério torna-se um espaço de convívio quando Quina se encontra com a condessa Monteros. O carácter público deste lugar fúnebre é evidenciado quando

²³⁴ Cf. TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. Op-cit. pp. 151-164.

²³⁵ Cf. TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. Op-cit. pp. 198-219.

²³⁶ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. p. 117.

²³⁷ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. p. 116.

²³⁸ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit.

²³⁹ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. p. 117.

as mulheres manifestam vontades de falar em local mais privado (talvez pela presença de Maria, mãe de Quina, talvez pela sensação lúgubre que o lugar transmite)²⁴⁰. Apesar da curta distância da passagem, tanto temporal como fisicamente (no romance), queda a percepção de um lugar que se torna público, talvez até em demasia.

Figura 27.

O mosteiro e a igreja anexa ao mesmo constituem um lugar público, tanto em conjunto como em separado e, apesar de Agustina não penetrar o corpo da igreja, compreende-se a administração que esta tem sobre a ruína do mosteiro, até este ser remodelado. É identificável, desde o primeiro parágrafo do romance, que este convento é permeável, tanto no seu interior como nos terrenos envolventes – já que o romance começa por caracterizar a visita de Belche ao mosteiro e por explicar que a larga quinta é trespassada pela população para encurtar caminho²⁴¹. Quando se celebrou o fim das obras de restauro demonstrou-se o seu carácter público com um almoço às entidades oficiais envolvidas. A dimensão do espaço é perceptível nesta passagem, visto ter-se dado o banquete “num dos corredores do mosteiro”²⁴². Se esta comemoração se prolongou no tempo (as obras terminaram em 1939, o almoço foi dado em 1943), também o emprego do edifício demorou, arrastando-se alguns anos a situação até ser doado ao Ministério da Saúde para, finalmente, instalar ali o asilo psiquiátrico²⁴³. Com esta mudança, o carácter público do mosteiro foi-se perdendo, podendo Belche permanecer no seu interior ora por boas relações ora por fama que teria em certas alturas.

Figura 28.

²⁴⁰ Cf. BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op.cit. p. 69.

²⁴¹ Cf. BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op.cit. pp. 7-10.

²⁴² BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op.cit. p. 87.

²⁴³ Cf. BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op.cit. p.115.

Figura 29.

Este binómio mosteiro-igreja ganhou uma nova vida. Mesmo o cemitério, que era fronteiroço, foi mudado, deixando o largo mais amplo²⁴⁴. Isto sucede apenas no momento em que o mosteiro passou a ser propriedade privada. Esta regeneração altera por completo os edifícios mas também as suas relações com a envolvente limítrofe:

*“o mosteiro, com o seu belo flanco dum cinzento prata, ancorado na herdade agora toda embandeirada de milho verde, resistia a tudo. A bomba de neutrões tinha sido inventada em sua honra; ela podia deixar intacta a sua massa alta como um grande barco pronto a sair do estaleiro pelas comportas de pedra que se viam no limite da granja. Sem falar na igreja e no torreão sineiro onde o almuadem chamava à oração antes que ela fosse campanário de cristãos. Belche, mais uma vez, como quando seguia Matilde, atravessou o passadiço de pedra que parecia um estreito molhe sobre a vaga verde dos milhos novos.”*²⁴⁵

Dá-se conta, após contextualização dos raros lugares públicos presentes na província, que há um espaço, por vezes intersticial, por vezes intencional, que falta contabilizar. Apesar da sua pouca relevância em ambos os romances, é um lugar público que está anexo ideologicamente à história. Veja-se a passagem em que Maria começa a lida de casa de madrugada:

²⁴⁴ Cf. BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op.cit. p. 288.

²⁴⁵ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op.cit. p. 176.

“De madrugada, enquanto Maria ateava a fogueira no lar e chamava os criados que dormiam junto à velha cozinha, agora só utilizada para cozer o pão (...). A voz de Narcisa Soqueira soava ao lado, muito distinta, apenas separada pelo muro de pedra desligada, das cortes. E, naquele despertar estremunhado, a aldeia toda parecia fundida num só lar, os apelos e as pragas elevavam-se no ar limpo e gelado, com uma clareza rude e familiar; o rangido dos colchões de palha, o repar dos socos nas soleiras, a água que se despeja de golpe nos charcos lamacentos dos quinteiros, distinguam-se dum vizinho ao outro.”²⁴⁶

A aldeia fundida, não só como lar, mas também como lugar público, onde se convive, troca impressões e se ocupa o espaço de forma consciente; onde se cresce apreendendo o espaço, onde se para no fluxo do tempo e onde se repousa, se procria, se sente protegido. Para todos os sentidos, um lugar, mesmo que não recrie um espaço cerrado por quatro paredes – ele existe, sejam essas paredes muros de separação ou acidentes geográficos.

A ideia lançada da aldeia como lar está presente na obra de Agustina desde 1954 (1953, se for contabilizada a data do manuscrito inicial), algo semelhante ao que viria a ser debatido no CIAM X, em Dubrovnik, datado de 1956 (congresso, por curiosidade, com forte adesão portuguesa).

Figuras 30-33.

²⁴⁶ BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Op-cit. p. 30.

Figuras 34-36.

Os arquitectos Alison Smithson (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003), membros do Team 10, propõem que se pense os espaços do urbanismo não por referência aos modelos tradicionais (como aldeia e cidade), mas sim em termos de “cluster”²⁴⁷ – isto é, associações humanas. As ficções de Agustina também procuram este tipo de agrupamentos. O seu elogio da província em relação à cidade prende-se com o facto da cidade relegar as pessoas para “prédios engavetados” – muito próximos da definição de não lugar – enquanto a província enfatiza as relações de vizinhança, providenciando uma síntese entre o individual e o colectivo, como proposto por Van Eyck, também ele membro do Team 10.

Poder-se-á afirmar, então, que Agustina pressentia que a província voltaria a ser apreciada?

²⁴⁷ Cf. Smithson, Alison; SMITHSON, Peter (1967). *Urban Structuring – Studies of Alison & Peter Smithson*. Ed. Studio Vista Ltd., London. p. 33.



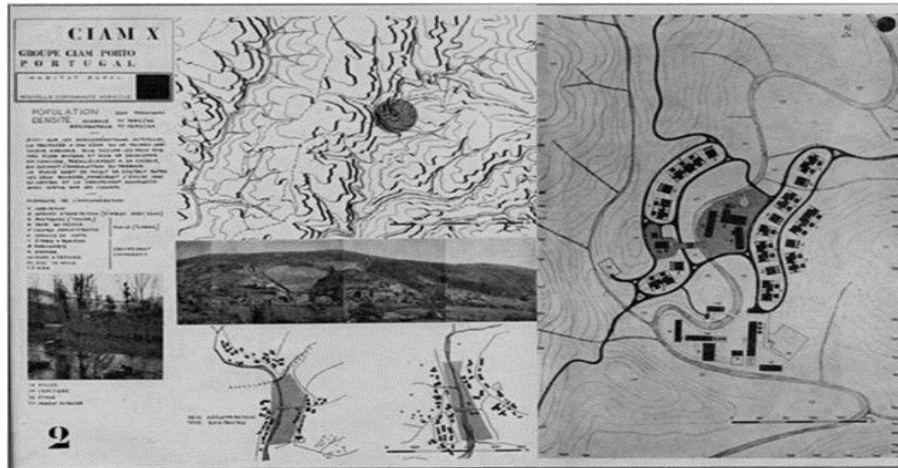
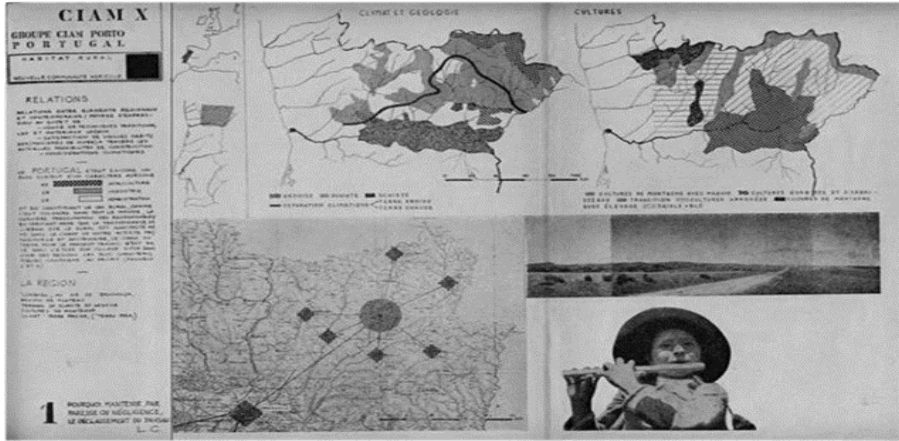
Figura 27. Enquadramento espacial do Cemitério de Travanca com o Mosteiro e Igreja do Salvador de Travanca.



Figura 28. Mosteiro e Igreja do Salvador de Travanca.



Figura 29. Largo do Mosteiro e Igreja do Salvador de Travanca.



Figuras 30-31. Participação portuguesa no CIAM X de 1956.

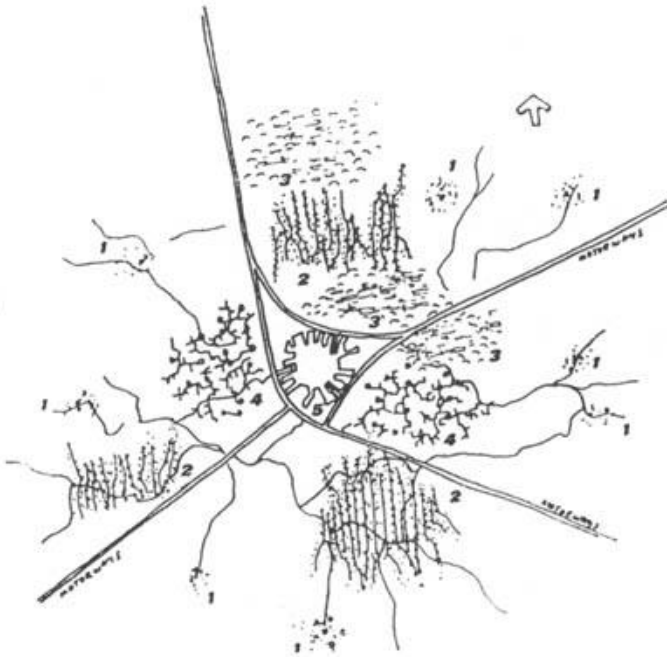


Figura 34. Cluster City Diagram (1955), Alison e Peter Smithson.

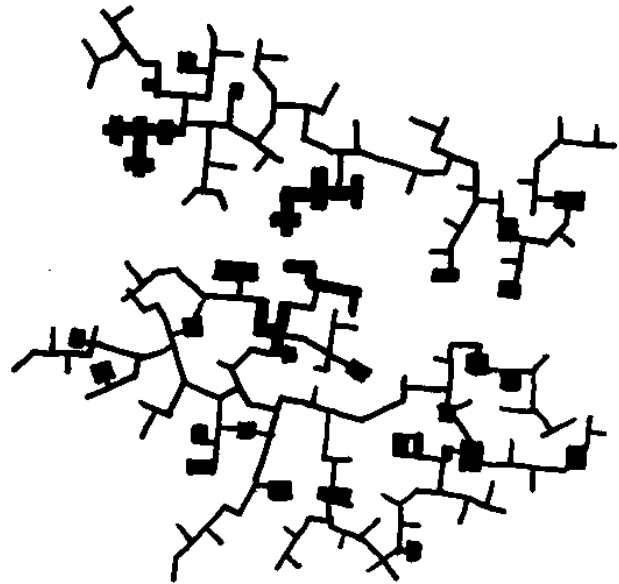


Figura 35. Cluster City (1952-1953), Alison e Peter Smithson.

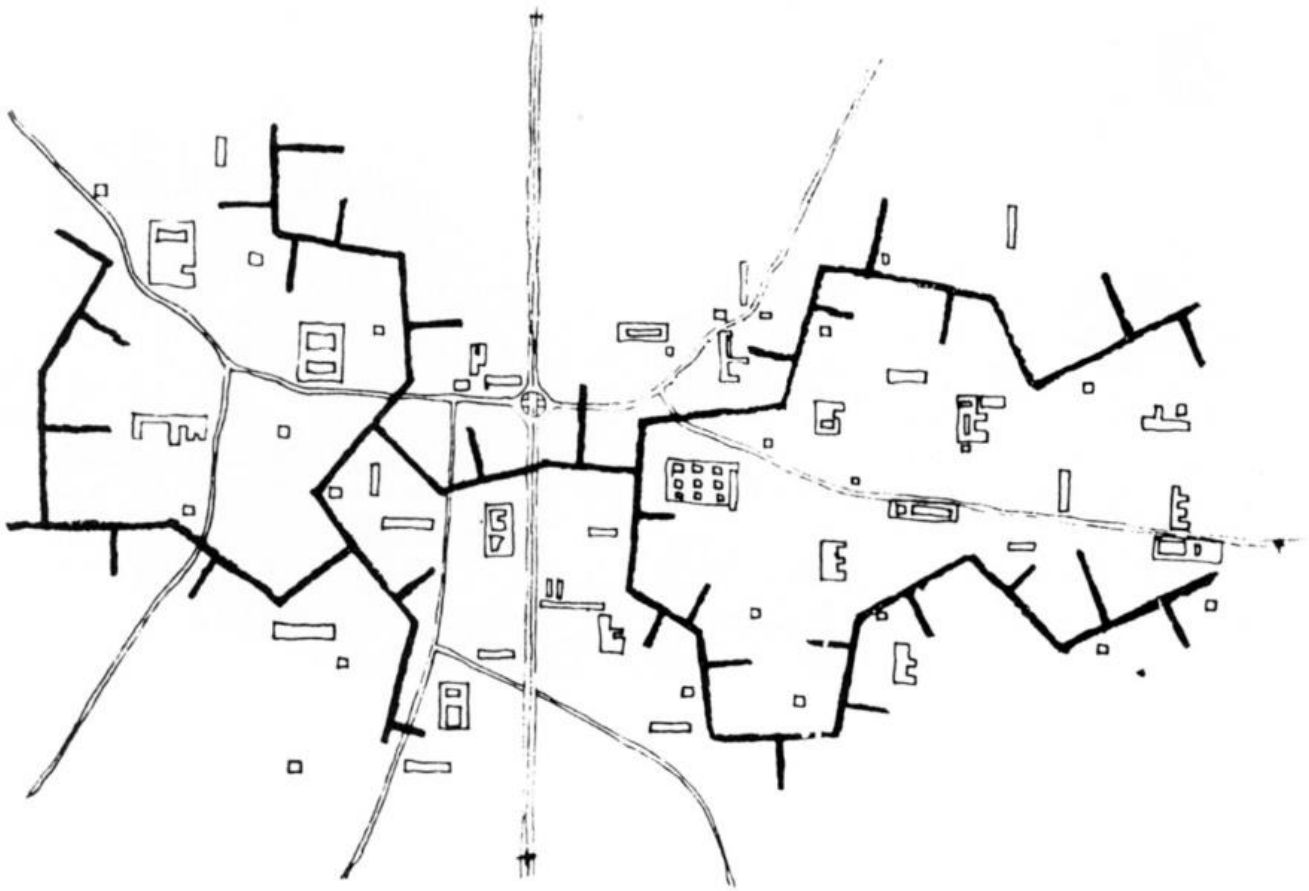


Figura 36. Golden Lane (1952), Alison e Peter Smithson.

4. PROFETISA DA ARQUITECTURA

“As cidades não são pátrias. É na província que se encontra o carácter e a mística duma nação, e os grandes escritores deixam-se amarrar ao espírito das terras nulas e sensatas a que extraem um brilho que a pedra polida da capital não tem.”

Agustina Bessa-Luís, *Dicionário Imperfeito*

“Não é fácil dizer como as coisas se passaram”²⁴⁸. É deste modo que Belche começa a sua obra sebástica, último capítulo d’*O Mosteiro*, conjugada paralelamente com uma história própria em que, repentinamente, a sua vida se mistura e adquire traços do rei encoberto, acontecendo o mesmo no sentido inverso. Agustina (como já referido, Belche é a personificação da autora) encontra falhas históricas nos escritos sobre o encoberto, exemplificando com “João Baptista Venturino, o cronista dessa viagem do Legado de Pio V, disse que o rei tinha vinte e oito anos quando só contava dezassete”²⁴⁹, o que permite, como afirma Bulger, “por em causa a chamada veracidade histórica”²⁵⁰ e, se o que sucede é um analisar minucioso das fontes históricas,

²⁴⁸ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 247.

²⁴⁹ BULGER, Laura Fernanda (1998). *As Máscaras da Memória. Estudos em torno da obra de Agustina*. Guimarães Editores, Lisboa. p. 164.

²⁵⁰ BULGER, Laura Fernanda (1998). Op-cit. p. 73.

é também verdade que não era fiel às mesmas, pois “era da própria evolução de José Bento que Belche copiava os traços do rei”²⁵¹.

A frase inicial demonstra que a “reinterpretação das figuras do passado, à luz do presente, assemelha-se a uma sobreposição contínua de rostos deformados”²⁵², devendo-se à “impossibilidade de recuperar o passado”²⁵³. Para dificultar a percepção histórica, é ainda visível que esta se criara por uma classe em inspiração para o fazer:

*“O que há de terrível na História, quer dizer, falseador, é que ela é feita com a pena da classe média, de baixa inspiração e, para mais, grosseiramente moralizante. Tudo são princesas virtuosas e devotas; ou então homens mesquinhos na sua estreita vida de impassível mando. Os seus apetites, que se vão buscar ao próprio rolar dos astros, e não ao simples testemunho humano, ficam reduzidos a parágrafo exemplar ou odioso na folha que se escreve. O sectarismo, o mecanismo político, a sensibilidade deformante do historiador coevo, bastam para produzir monstros e, com eles, satisfazer meio mundo de mórbidos e ignorantes.”*²⁵⁴

Neste romance, por intermédio de Belche, Agustina transmite um importante aforismo a ter em conta: a história necessita passar por uma fase de questionamento, quer a objectiva (que nos chega por escrito, oficializada) quer a transmitida por demonstração oral pois toda a reinterpretação histórica é necessariamente um trabalho ficcional. Nas palavras de Bulger:

²⁵¹ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 164.

²⁵² BULGER, Laura Fernanda (1998). *As Máscaras da Memória*. Op-cit. p. 74.

²⁵³ BULGER, Laura Fernanda (1998). *As Máscaras da Memória*. Op-cit.

²⁵⁴ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 252.

“Procura-se na História não um mero cenário para uma época, ou para o desenvolvimento da intriga, mas uma referência, um guia para a reinterpretação ficcionada dessa História, criando-se igualmente mundos corroboradores e de confrontação relativamente ao universo diegético que se vai construindo, numa tentativa de entender um presente difuso e perturbador.”²⁵⁵

No sentido em que não há, no relato histórico, uma verdadeira imparcialidade, então torna-se possível conceber o romance literário – ou pelo menos alguns romances literários – como pontos de referência, formas de dar conta de uma memória do passado. Ao mostrarem uma realidade que, dependendo dos autores, pode ser mais ou menos real e vivenciável ainda nos dias de hoje, estimulam a que se reveja a História. Pelo já demonstrado, é este o caso de Agustina que ao descrever o que a envolve intervém, com uma leitura espaciotemporal, em vários tipos de estudos históricos, entre eles o da arquitectura.

²⁵⁵ BULGER, Laura Fernanda (1998). *As Máscaras da Memória*. Op-cit. p. 76.

4.1. Passado e história

Na escrita de Agustina há um tipo de obsessão pelo passado, cunhando a sua produção com o memorialismo que transparece o anseio de restaurar a realidade desaparecida pela desfiguração histórica. Bulger argumenta que esta “evocação do passado não sugere um desejo de reviver uma vivência mais feliz, ou de regressar a um mundo melhor e mais justo”²⁵⁶, visto que o passado em Agustina geralmente se revela através “dum mundo grotesco e decadente, tão problemático como o presente”²⁵⁷. Isto é visível com a “insensibilidade de Belche”²⁵⁸, já que nesta obra “vivos e mortos co-existem, tal como a lucidez e a loucura, ou a realidade e a fantasia”²⁵⁹. Isto deve-se à chegada dos alienados ao mosteiro que, usando nomes de reis e outras personalidades envolvidas na História de Portugal, se conjugam numa trama que complexifica os valores temporais – que até ao aparecimento dos mesmo se mantêm coesos.

Comparativamente aos valores temporais, também as personagens se complexificam. Tanto n’O *Mosteiro* como n’A *Sibila*, as personagens que figuram uma representação de Agustina – Belche e Germa – tornam-se dúbias, como afirma Bulger:

“Germa e Belche são duas personagens que se caracterizam pela indefinição das suas configurações andróginas e pela incapacidade de acção, motivada pelo medo e pela insegurança. As «manifestações espirituais» em cada um

²⁵⁶ BULGER, Laura Fernanda (1998). *As Máscaras da Memória*. Op-cit. p. 15.

²⁵⁷ BULGER, Laura Fernanda (1998). *As Máscaras da Memória*. Op-cit. p. 16.

²⁵⁸ BULGER, Laura Fernanda (1998). *As Máscaras da Memória*. Op-cit. p.78.

²⁵⁹ BULGER, Laura Fernanda (1998). *As Máscaras da Memória*. Op-cit.

dos romances, ou, em termos joycianos, as epifanias, correspondem ao auto-reconhecimento da personagem que, em ambos os casos, é levado a cabo através de uma alteridade explícita. Contudo, são momentos que, em vez de esclarecerem o leitor, suscitam dúvidas no que diz respeito à capacidade artística dos protagonistas.”²⁶⁰

Poderá tornar-se injusto afirmar que são Belche e Germa quem origina momentos de dúvida. Ambos os romances suscitam dúvidas por si: é essa a sua finalidade. Ao misturar História, ficção e fragmentos vividos, a autora revela o seu percurso à medida que se descobre. Novamente, isto não significa necessariamente que o desencadear de ocorrências se torne menos real, pelo contrário: a descrição de acontecimentos que interferem com a veracidade dos sentimentos (ou emoções) da autora torna mais vívida a ocorrência que for presenciada; isto significa que o entorno objectivo dos acontecimentos dever-se-á mostrar o mais real possível. Para corroborar esta afirmação, surge o exemplo das obras de restauro do mosteiro. Apesar da investigadora Alda Maria Lentina afirmar que estas ocorreram em 1916²⁶¹, os investigadores Isabel Sereno e Paulo Dordio confirmam a data que Agustina lança: 1939 foi o ano em que se começou o restauro do mosteiro²⁶². Há, de facto, uma data assinalada em 1916 mas nada revela de obras: é a data em que o mosteiro de Travanca é declarado Monumento Nacional, a 27 de Janeiro²⁶³.

²⁶⁰ BULGER, Laura Fernanda (1998). *As Máscaras da Memória*. Op-cit. p. 99.

²⁶¹ LENTINA, Alda Maria (2011). *Agustina Bessa-Luís: A Pátria Sem Pai*. In Telhados de Vidro, Lisboa, n. 25, pp. 139-150.

²⁶² Cf. SERENO, Isabel; DORDIO, Paulo. *Mosteiro de Travanca*. Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana [Em linha]. Dez. 2009 [Consult. 31 Mar. 2017]. Disponível em WWW: <<https://portugalromanico.files.wordpress.com/2009/11/amarante-mosteiro-travanca.pdf>>

²⁶³ Em ROSAS, Lúcia; BOTELHO, Leonor; RESENDE, Nuno. «Rota do Românico: Vol. 2». Centro de Estudos do Românico e do Território, 2014. P. 274 encontra-se a seguinte cronologia do Mosteiro: Séculos XI-XII: fundação do Mosteiro de Travanca; / Século XIII: construção da Igreja;/ 1320: são taxados os rendimentos da Igreja e Mosteiro em 1800 libras para auxiliar as Cruzadas;/ Até cerca de 1492: período de

Poderiam também surgir dúvidas quanto à veracidade da existência da casa da Vessada, pano de fundo d'A *Sibila*. Há, no entanto, a data na varanda da sua sala. Como afirma Pallasmaa, “Edifícios e estruturas de épocas distintas enriquecem a experiência dos lugares, mas também reforçam nosso sentido de pertencimento, de raízes e de cidadania”²⁶⁴. Talvez tenha sido esta a forma que Agustina encontrou de colocar Amarante em destaque, mais especificamente, o trecho entre Vila Meã e Travanca, incluindo o afamado vale de São Salvador entre os dois.

Assim, para Agustina, as datas não são formas de situar objectivamente os lugares, mas, pelo contrário, formas de demonstrar as confluências do tempo. Através dos lugares, épocas diferentes abrem-se umas sobre as outras, confundindo-se e redefinindo-se. É esta abertura que permite aos seus habitantes a criação de ligações com os outros, com a memória e com a identidade. É esta abertura que torna os lugares habitáveis, no sentido de Heidegger.

Como vários arquitectos críticos do modernismo – incluindo alguns dos portugueses, como Távora – Agustina sabe que os lugares “engavetados” representam uma ausência de história e de memória que resulta em desumanização. Em Agustina, o tempo não é – não pode ser – compartimentado em passado, presente e futuro. A memória dos lugares é essencial, como vimos, não por saudosismo, mas

governo dos abades perpétuos;/ 1492-1565: período de governo dos abades comendatários;/ 1568: descrição do estado do Mosteiro segundo uma visitação ordenada pelo cardeal D. Henrique;/ 1572-1834: período de governo dos abades de eleição trienal;/ 1678, maio, 17: data que assinala a reedificação das dependências monásticas (segundo Francisco Craesbeeck);/ 1720, dezembro, 10: data do Breve pontifício que concede privilégios ao altar da Virgem do Rosário;/ 1716-1813: período de particular atividade construtiva, reconstrutiva e investimento artístico em património mobiliário, nomeadamente aos níveis de retábulos colaterais e laterais, coro, órgãos e sacristia;/ 1834: cessação da vida monástica e subsequente nacionalização dos bens fundiários da congregação;/ 1916, janeiro, 27: o Mosteiro de Travanca é declarado Monumento Nacional;/ 1939: publica-se o Boletim n.º 15 da DGMEN dedicado ao projeto de reconstituição da Igreja românica de Travanca;/ 2010: o Mosteiro de Travanca passa a integrar a Rota do Românico;/ 2013-2014: intervenção de conservação das coberturas, dos paramentos e dos vãos da Igreja e da torre.

²⁶⁴ PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Op-cit. p. 119.

porque oferece o “testemunho humano” que Agustina entende estar em falta da História. É através dos lugares que, então, se torna possível recuperar esse testemunho, ou pelo menos uma parte do seu substracto.

4.2. Agustina e a arquitectura (moderna e pós-moderna)

Entre finais de século XIX e início do século XX produziram-se as alterações propícias à consolidação urbana e ao êxodo rural. O surgimento da máquina a vapor consolidara a revolução industrial e o trabalho surgia na cidade, passando a estrutura urbana a ficar saturada, insalubre e monótona. O surgimento do automóvel veio a complicar a tarefa nas mãos dos arquitectos, tendo os mesmos que defender que a maneira do ser humano viver tem maior importância que o tráfego, não sendo viável reduzir o tempo de viagem se, no fim da mesma, se chega a uma habitação insatisfatória, apelando à planificação de outras necessidades humanas mais urgentes²⁶⁵.

Em 1928, surgem os CIAM (Congresso Internacional de Arquitectura Moderna) que haveriam de tornar-se o principal palco de discussão do modernismo. O arquitecto Leonardo Benevolo (1923-2017) resume a arquitectura moderna como “a investigação das maneiras possíveis de organizar o ambiente construído, desde os objectos de uso até à cidade e ao território”²⁶⁶, sendo precisamente esse ponto que o Team 10, já aqui referido, usa para alterar o rumo que a arquitectura tomava. Apesar de ter um forte impacto a nível mundial, o Team 10, que nunca teve a ambição

²⁶⁵ Cf. CROSBY, Theo (1965). *Architecture: City Sense*. Ed. Studio Vista, London. p. 41.

²⁶⁶ BENEVOLO, Leonardo (1984). *A Cidade e o Arquitecto*. Edições 70, 1984. p. 33.

de ser um segundo CIAM, não conseguiu eliminar por completo a mentalidade modernista que tinha vindo a ser posta em prática.

Em 1948 sai a primeira versão de *Le Modulor*, por Le Corbusier (1887-1965). O sistema de medidas que defende já vinha a ser aperfeiçoado como é visível na Unité d’Habitation de Marselha (1947-1952). Este sistema métrico torna-se falível, com várias críticas posteriores como, por exemplo, o escrito negligenciar as medidas de ambos os géneros, tanto o masculino como o feminino²⁶⁷. Em Portugal surgia o livro *O Problema das Casas Económicas*, pela mão do engenheiro António Faria. O arquitecto Ricardo Carvalho, no entanto, argumenta este livro e a sua construção, alegando que deixa muitas dúvidas quanto à sua estruturação geral:

*“Os exemplos apresentados não se socorrem das Casas Económicas. A perspectiva do autor do livro O Problema das Casas Económicas, valoriza as obras mais recentes e de maior conexão internacional. Apresenta os estudos de caso com texto, gráficos e desenhos, mas nunca inclui a situação urbana que lhes deu origem, à semelhança da publicação do Congresso Internacional de Arquitectura Moderna dedicado ao Existenzminimum, realizado em Frankfurt, em 1929.”*²⁶⁸

1948 é também, como já referido, o ano do 1º Congresso Nacional de Arquitectura; bem como da estreia literária de Agustina Bessa-Luís, com *Mundo Fechado*. O discurso ideológico da autora, como n’*A Sibila* e n’*O Mosteiro*, aponta para a ambivalência dos valores urbanos e rurais e vai ainda mais longe: assume que o ser

²⁶⁷ Cf. EVANS, Robin (1995). *The Projective Cast: Architecture and its Three Geometries*. MIT Press, Massachusetts.

²⁶⁸ CARVALHO, Ricardo (2016). *A Cidade Social – Impasse. Desenvolvimento. Fragmento*. Edições Tinta da China, 2016. p. 149.

urbano não compreende nem atinge a simplicidade; confronta uma esfera caótica, que idealiza conter em si os maiores problemas da sociedade da altura (pois julga ser a única que tem a capacidade de resposta para tais problemas) contra uma comunidade que cai em desuso, em ruína, mas em que o conhecimento e os valores passados pela tradição são elevados o suficiente para responder a questões de superior importância. Em palavras da autora:

“«Que coisa romanesca e tola!» - pensou outra vez. - «Ainda que ela me diga mil vezes «meu senhor» a cada pergunta minha, olhando-me com os seus olhos que pasmam tranquilamente, eu não poderei saber nada dessa rapariga. Que estranho mundo ela poderá ocultar-me para lá das suas palavras rotineiras, dos seus olhos que pasmam tranquilamente para mim?! Ou que estranho mundo eu represento e eu vivo para assombrar-se a cada gesto simples, a cada criatura simples que passa ao meu lado?! Ah, o belo mundo fechado dos simples! Eu, um exemplo de mediocridade, um homenzinho que gosta de futebol e dum copo de cerveja fresca, que suspeita às vezes e, si o génio e a originalidade, que vive tomando-se como pólo de todas as emoções, julgando-se a si mesmo a justa razão de todas as vitórias pessoais; eu, a mais rasteira vulgaridade da terra, o cidadão que critica generosamente à base do seu próprio egoísmo, que tem opiniões, que maldiz, sem a coragem par perdoar aos outros quando é desgraçado, sem a beleza de ser infeliz sem o pensar demasiado, - eu, eu, eu desconheço o mundo dos simples, e ele será talvez sempre fechado para mim!»²⁶⁹

²⁶⁹ BESSA-LUÍS, Agustina (1948 [2005]). *Mundo Fechado*. Guimarães Editores, Lisboa. pp. 117-118.

Apesar dos problemas apontados por arquitectos e não só à cidade moderna, não pode considerar-se que esta tenha sido abandonada enquanto ambição pela maioria dos arquitectos, incluindo em Portugal.

Em 1954 começava-se a construir o projecto que ficaria conhecido como o marco histórico do fim do modernismo, o Projecto Habitacional Pruitt-Igoe, em St. Louis, projectado por Minoru Yamasaki (1912-1986), obra que se concluiu dois anos depois. Apesar do seu sucesso imediato, bastaram duas décadas para que fosse demolido (uma implosão por duas fases, uma em 1972 e outra em 1976) devido ao reduzido número de habitantes. A meio do seu curto ciclo de vida tornara-se “a decrepit warehouse exclusively inhabited by poor, black residents”²⁷⁰, chegando a ser nomeado “a failure of architecture, a failure of policy, or a failure of society”. Além de um ambiente algo semelhante à descrição de Agustina do Porto em *A Sibila*, a este projecto somam-se outros problemas como sejam o crime, a densidade populacional e o estado lixoso dos edifícios levou à destruição do conjunto que já não servia os seus propósitos:

“Not even Pruitt-Igoe’s heartiest apologists would call it a success. Its 2,870 units reached a peak of 91% occupancy in 1957, a figure that would plummet below 35% by 1971, when just 600 people remained in the 17 of the complex’s buildings that were not yet boarded up. Reports proliferated of property crime, gang activity, drug dealing, prostitution and murder. Heaters, toilets, garbage incinerators and electricity all malfunctioned, and at one

²⁷⁰ MARSHALL, Colin (2015). *Pruitt-Igoe: the troubled high-rise that came to define urban America* [Em linha]. [Consult. 10 Mai. 2017]. Disponível em WWW: <<https://www.theguardian.com/cities/2015/apr/22/pruitt-igoe-high-rise-urban-america-history-cities>>

Figura 38.

Figura 39.

point the faulty plumbing let loose floods of raw sewage through the hallways.”²⁷¹

As influências deste projecto são claras. A monumentalidade do projecto, o choque de escalas com a envolvente, a dimensão construída, todos os padrões da modernidade. Ou em palavras do ensaísta Colin Marshall:

“Even today, when our eyes have supposedly grown accustomed to all manner of developments meant to shock us with their sheer incongruity, aerial photographs of the Pruitt-Igoe complex give you pause. There it stands, like a poor man’s, on 23 freshly cleared hectares of St Louis’s existing urban fabric, looking utterly alien to the miles of low-rise 19th and early 20th-century brick structures surrounding it.”²⁷²

O ano da primeira edição de *A Sibila* é também o ano da apresentação do manifesto de Doorn²⁷³, elaborado pelo Team 10. O documento insiste nas premissas já revistas, principalmente num regresso às origens. Em Portugal, foi um ano de variadíssimas produções, como a finalização da construção da casa Lino Gaspar (1953-1954) em Caxias com projecto de João Andresen (1920-1967), as quatro casas de Matosinhos de Álvaro Siza Vieira, o Edifício Parnaso, no Porto, de José Carlos Loureiro (1925), o Bloco da Av. Fontes Pereira de Melo, em Lisboa, de Franco Lima (1904-1970), o Edifício da Marcos Portugal, em Lisboa, de Francisco Conceição Silva (1922-1982), a Escola S. João de Brito, em Lisboa, de Palma de Melo (1922-2003),

²⁷¹ MARSHALL, Colin (2015). *Pruitt-Igoe*. Op-cit.

²⁷² MARSHALL, Colin (2015). *Pruitt-Igoe*. Op-cit.

²⁷³ Cf. HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi (1994). *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Op-cit. pp. 290-292.

a Pousada de S. Bartolomeu, em Bragança, de José Carlos Loureiro, o Pavilhão de Arquitectura da EBAP (1951-1954), no Porto, de Manuel Fernandes Sá e a Biblioteca Nacional, em Lisboa, de Pardal Monteiro²⁷⁴.

O estilo internacional começa a ser sistematicamente criticado neste ano, mas em Portugal afirmara-se. É também, neste ano, que *A Sibila* conquista a literatura portuguesa. Pela descrição da casa agustiniana, pela vivência da cidade, pela glorificação do rural, compreende-se que estas esferas não chegam a tocar-se, não tirando daqui proveito algum esta geração de arquitectos.

Sete anos após o surgimento deste romance surge ao público o resultado do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa: uma monografia dividida em dois volumes intitulada *Arquitectura Popular em Portugal*. Apesar de idealizado em 1949 por Keil do Amaral apenas obteve fundos em 1955, iniciando-se aí e finalizando em 1960, acabando de ser composto e posto à venda no ano seguinte. O sucesso imediato da publicação fez com que, actualmente, conte já com 4 edições publicadas. No prefácio à 3ª edição, Nuno Teotónio Pereira atribui esta fama ao elevado interesse que a questão patrimonial viria a ter no seio dos arquitectos²⁷⁵.

Porém, foram várias as razões que distanciaram o resultado do Inquérito da ideia nobre de Amaral que originou tal documento. O Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa viria, deste modo, a tomar proporções fora do expectável. Inicialmente há uma arbitrariedade na delimitação das seis zonas em estudo, sucedendo-se uma visão menos funcionalista e mais antropológica do espaço e das formas arquitectónicas. Segue-se a crença histórica de ser uma obra que representa a essência arquitectónica portuguesa quando, na verdade, se dedica a demonstrar que a pluralidade

²⁷⁴ Cf. TOSTÕES, Ana (1997). *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. Op-cit. pp. 256-347.

²⁷⁵ Cf. PEREIRA, Nuno Teotónio (1988). *Prefácio da 2ª Edição*. In: ASSOCIAÇÃO ARQUITECTOS PORTUGUESES org. «Arquitectura Popular em Portugal». Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa.

de tradições varia com os locais (esta noção surgiu apenas depois de 1974). Também a metodologia é criticada e, possivelmente, será a parte mais censurável do documento: é impossível a leitura de conjunto das regiões, das obras, dos volumes, o que obrigou a vários estudos para reelaborar os quadros²⁷⁶. Acresce o tema da biblioteca fotográfica para a publicação; esta foi assumida como um banco de cópia, onde se começaram a construir elementos tradicionais pelo seu potencial estético. A originalidade é também criticada, uma vez que têm vindo a ser estudados diversos documentos, não só Portugueses, que demonstram não ser pioneira esta monografia. O último aspecto, e muito mais actual, é a forma de perceber o Inquérito, numa altura em que o tema do vernáculo e do regional tem vindo a ser cada vez mais estudado em Portugal²⁷⁷, um tema que vem subindo de interesse nos meios académicos e profissionais.

Com todos os seus atributos e imperfeições, convém notar que o Inquérito surgiu treze anos depois de *Mundo Fechado* e sete anos depois de *A Sibila*, sendo que nesse ano de 1961 Agustina lança *O Manto*. E apesar do sucesso dos livros de Agustina, o destino do «Inquérito» permite afirmar que a sua visão sobre a ruralidade não foi aprofundada em todo o seu potencial, pelo menos no que aos arquitectos diz respeito, e incluindo aqueles que mais abundantemente se fizeram valer quer da sua participação no «Inquérito», quer das 'lições' nele contidas.

Em termos ideológicos, a arquitectura portuguesa estagnou. Se em 1959 surge o artigo do arquitecto Nuno Portas (1934) *Conceito de Casa em Pátio como*

²⁷⁶ Para uma pesquisa mas enraizada no assunto, Cf. MARAT-MENDES, Teresa; CABRITA, Maria Amélia. *Morfologia Urbana e Arquitectura em Portugal – Notas Sobre Uma Abordagem Tipo-Morfológica*. In OLIVEIRA, Vítor; MARAT-MENDES, Teresa; PINHO, Paulo (2015). *O Estudo da Forma Urbana em Portugal*. Universidade do Porto, Porto. Pp. 65-94.

²⁷⁷ Cf. MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra (2012). *O Inquérito à Arquitectura Regional: contributo para uma historiografia crítica do Movimento Moderno em Portugal*. In Actas IV Congresso de História da Arte Portuguesa – APHA, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 21-24 Novembro. pp. 379-387

Célula Social, em 1969, num colóquio intitulado *Política da Habitação*, o mesmo autor e o arquitecto Francisco Silva Dias (1930), que fez parte das equipas do inquérito, concebem uma comunicação (*Habitação Evolutiva*) que repete o que fora afirmado anteriormente²⁷⁸. Isto significa que, passado mais de uma década da criação do Team 10, em Portugal ainda se debatia a Carta de Atenas. É, também, neste intervalo temporal de uma década que surge o pós-modernismo.

Em 1966 surgem duas monografias que caracterizam esta corrente: *Complexidade e Contradição na Arquitectura*, do arquitecto Robert Venturi (1925), e *A Arquitectura da Cidade*, do colega de profissão Aldo Rossi (1931-1997). No primeiro defende-se a aceitação da contradição e a impossibilidade de atingir a síntese completa da realidade. No segundo segue-se uma leitura de como se erguem e transformam as cidades de um modo geral, defendendo que o que será esperado da arquitectura é a concepção de um ambiente mais propício à vida e o seu propósito estético. Ambas as monografias foram amplamente estudadas e, no caso de Venturi, desta feita em conjunto com a arquitecta Denise Scott Brown (1931), houve um novo lançamento: *Learning from Las Vegas*, em 1972. É aqui que surge a noção que rompe com a tradição modernista, alterando o elemento protagonista do espaço:

“Na verdade, as conclusões de Learning, se lidas literalmente, reconfiguram o entendimento da arquitectura e da prática do arquitecto. Se em Complexity, Venturi tinha posto em causa o espaço enquanto referência banalizada da vulgata moderna, em Learning, o espaço é um conceito inoperante e é substituído pela decoração ou pelo anúncio. A apologia do ícone e do lettering é consequência da constatação de que na realidade suburbana, o espaço é uma categoria fantasmagórica (...). E, com efeito, se em Complexity, Venturi

²⁷⁸ Cf. CARVALHO, Ricardo (2016). *A Cidade Social*. Op-cit. p. 159.

tinha usado a história para trazer de volta a arquitectura, em Learning, a apologia do «barraco decorado» (o decorated shed) nega as conquistas substanciais da arquitectura moderna, centradas no «protagonismo» do espaço.»²⁷⁹

Assistia-se, nas décadas de 1960 e 1970, à prosperidade económica e social do pós-guerra, com um *boom* demográfico e com a evolução da tecnologia dos transportes e das comunicações. O pós-modernismo veio a impor-se, lidando com questões com as quais o modernismo não conseguira defrontar. Evidenciam-se a globalização (aumento da diversidade da estrutura social, devido à evolução dos meios tecnológicos), a fragmentação (a discrepância, seja em escala, dimensão ou programática, entre os tecidos urbanos existentes e os novos, que fragmentam a malha urbana), a gentrificação (processo de recomposição social em bairros antigos, operando no mercado habitacional, reformulando tecidos antigos das cidades para os ornar mais apelativos a uma classe mais abastada mas movendo os seus habitantes – por vezes colocando preços que não são suportáveis pelos mesmos de modo a que eles não se consigam manter), as mobilidades (com a polarização da cidade alteram-se as distâncias a percorrer, evidenciando os transportes motorizados e, apesar de aproximar o cidadão do mundo, remete-o para um isolamento forçado dentro do seu veículo, aumentando a vulnerabilidade do peão) e o consumismo (o rotular do cidadão à categoria de consumista, de possível comprador, a busca da venda pelas indústrias e a busca das sensações pelo comprador, fazem com que cada vez mais centros de comércio existam, gerando um ciclo vicioso dos que lucram com as vendas e dos que compram).

²⁷⁹ FIGUEIRA, Jorge (2014). *A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa. Anos 1960-1980*. Caleidoscópio, Lisboa. p. 99.

O conjunto destes processos está intimamente ligado com a criação de novos ambientes, mas ao mesmo tempo com uma visão menos comprometida do património, que se degrada enquanto interesses comerciais e económicos se sobreponham à preservação da memória, particularmente nos centros históricos:

“A intenção de conservar o centro antigo faz parte de um projecto de desenvolvimento (...) e tem como complemento necessário a limitação do crescimento periférico. O centro é conservado, não por ser uma zona mais valorizada, mas porque a partir daí se pode começar a estabilizar a relação entre população e o ambiente.”²⁸⁰

A historiadora Françoise Choay (1925) reflecte sobre os mesmos temas. Para a autora, a “cruzada pelo consumo mercantil do património não é somente prejudicial aos visitantes”²⁸¹ mas também para os lugares, destruindo os “lugares classificados, tanto pela edificação das necessárias estruturas de recepção (hoteleiras e outras) como pela eliminação de actividades criativas ligadas à cultura local e à sua identidade”²⁸². A autora debruça-se sobre as questões patrimoniais e as suas origens. Em 1982 lança *A Alegoria do Património*, revisto e ampliado em 1996 e em 1999, monografia que revê o valor do património histórico ao longo dos tempos – destaque aqui para o natural desinteresse na era pós-modernista, com demolições significantes como o Hotel Imperial de Tóquio (1915), de F. L. Wright (1867-1959), em 1968, o

²⁸⁰ BENEVOLO, Leonardo (1984). *A Cidade e o Arquitecto*. Edições 70, Lisboa. p. 33.

²⁸¹ CHOAY, Françoise (2011). *As Questões do Património: Antologia para um Combate*. Edições 70, Lisboa. p. 48.

²⁸² CHOAY, Françoise (2011). *As Questões do Património: Antologia para um Combate*. Op-cit. p.48

Dispensário em Filadélfia (1954), de Louis Kahn (1901-1974), em 1973, entre outros²⁸³. Note-se ainda a referência ao tardio interesse, propositado ou não, pelo tema com o número de intervenientes nas conferências destinadas a debater a conservação de monumentos históricos:

*“A primeira Conferência Internacional para a Conservação dos Monumentos históricos, realizada em Atenas em 1931, reuniu apenas europeus. Na segunda, realizada em Veneza em 1964, participaram três países não europeus: a Tunísia, o México e o Perú. Quinze anos mais tarde, oitenta países pertencendo aos cinco continentes tinham assinado a Convenção do Património Mundial.”*²⁸⁴

Se for visto com atenção, percebe-se que os Estados Unidos da América, onde surgiu em grande medida o que hoje chamamos pós-modernismo, não se interessaram por estas questões de imediato; mesmo que nos finais do século XIX tenham protegido o seu património natural, este feito não se estendeu até ao património construído – esse é muito recente²⁸⁵.

Este tema, mesmo que descaracterizado na era pós-moderna, vem a ser debatido há séculos, não só pela via da arquitectura mas da arte em geral, assumindo desde o século XV uma importância central, com a definição de monumento²⁸⁶. Para Choay, “chamar-se-á monumento a qualquer artefacto edificado por uma comunidade de indivíduos para se recordarem, ou fazer recordar a outras gerações pessoas,

²⁸³ Cf. CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. Edições 70, 2016. p. 15.

²⁸⁴ CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. Op-cit. p. 14.

²⁸⁵ Cf CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. Op-cit.

²⁸⁶ Cf. CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. Op-cit. p. 221.

acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças”²⁸⁷, sendo que o conceito evoluiu e “ao prazer dispensado pela beleza do edifício, sucedeu a admiração ou o espanto que provocam a mestria técnica e uma versão moderna do colossal”²⁸⁸, denotando então a palavra monumento “o poder, a grandeza, a beleza: compete-lhe explicitamente afirmar grandes desígnios públicos, promover os estilos, dirigir-se à sensibilidade estética”²⁸⁹. O monumento histórico, em poucas palavras, é um elemento que comprova que tal acontecimento passado sucedeu. Se bem que há diferenças profundas: “o monumento é uma criação deliberada (...) ao passo que o monumento histórico não é desejado inicialmente”²⁹⁰ e “o monumento tem por finalidade fazer reviver no presente um passado engolido pelo tempo”²⁹¹ e “o monumento histórico mantém uma relação diferente com a memória viva e a duração”²⁹². Há uma diferença que se destaca de todas, a necessidade de recuperação:

*“No entanto, os monumentos estão permanentemente expostos às injúrias do tempo vivido. O esquecimento, a desafecção, o desuso, fazem esquecerlos e deixam-nos cair (...). Em contrapartida, e porque se insere num local imutável e definido no seio de um conjunto objectivado e congelado pelo saber, o monumento histórico exige, no âmbito da lógica desse saber, e pelo menos em teoria, uma conservação incondicional.”*²⁹³

²⁸⁷ CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. Op-cit. p. 17.

²⁸⁸ CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. Op-cit. p. 19.

²⁸⁹ CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. Op-cit. p.19

²⁹⁰ CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. Op-cit. p.25.

²⁹¹ CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. Op-cit. p.25

²⁹² CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. Op-cit. p.25

²⁹³ CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. Op-cit. pp. 25-26.

A valorização destes monumentos históricos dá-se de várias maneiras: a conservação e restauro, a encenação, a animação e a modernização, apontando todas a reintegrar o monumento, impedindo o estado museológico do mesmo, reutilizando-o e podendo inclusive ser utilizados de maneira negativa, tendo em vista a rentabilização e a entrega²⁹⁴. Importa olharmos para a questão do património durante a cultura modernista. O modernismo é um conceito utilizado no âmbito da arte. É o gosto pelas coisas modernas, contemporâneas e atuais em oposição ao antigo e ao tradicional. O termo é usado para se referir a um conjunto de movimentos, doutrinas e tendências (incluindo na literatura), em particular ao movimento de renovação artística que se desenvolveu entre o final do século XIX e o início do século XX. A base do modernismo residia na intenção de fraturar os estilos predominantes da época. A busca de uma nova estética, inspirada na natureza e com elementos da revolução industrial, marcou a mudança de paradigma. Assim, a questão do património talvez tenha sido sempre tão complexa porque a cultura modernista era de tal forma obcecada com o progresso e a tecnologia que nunca foi capaz de ter uma postura clara sobre o património histórico. E dado que o pós-moderno era um desenvolvimento sobre o modernismo, herdou essa mesma dificuldade. Todas estas técnicas eram conhecidas na época pós-modernista mas havia algo mais apelativo na altura, que movia a sociedade e se propagava no meio dos arquitectos: a cultura da imprensa, da imagem, da fotografia, da televisão, que prevalece até aos dias de hoje.

Pallasmaa aponta para o exercício de fotografar, pelas palavras da escritora e crítica de arte Susan Sontag (1933-2004), como um “voyeurismo crônico com o mundo, que uniformiza o significado de todos os acontecimentos”²⁹⁵, acrescentando ainda que a vinda da televisão alterou profundamente a vivência da casa:

²⁹⁴ Cf. CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. Op-cit. pp. 228-233.

²⁹⁵ SONTAG, Susan apud. PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Op-cit. p. 48.

“Nas casas contemporâneas, a função desempenhada pela lareira foi substituída pelo papel da televisão. Ambos parecem ser focos de reunião social e concentração individual. A diferença de qualidade entre eles, contudo, é decisiva. O fogo nos remonta às nossas memórias inconscientes, à arqueologia das imagens. Ele é uma imagem primordial e nos recorda da casualidade primária do mundo físico. As chamas estimulam devaneios meditativos e, ao mesmo tempo, reforçam nossa sensação de realidade. A televisão, por outro lado, nos aliena de tal sensação, conduzindo-nos para um mundo de sonhos que enfraquece nosso entendimento da realidade, de nós mesmos e da essência da coletividade. Em vez de fomentar a união, o televisor reforça o isolamento e a privacidade. As experiências mais chocantes do impacto negativo da televisão são as recentes guerras televisionadas, transmitidas em tempo real ao redor do globo como se fossem um entretenimento dramatizado. Uma análise do papel da televisão como instrumento estruturador do lar contemporâneos é, certamente, essencial para este projeto educacional, mas uma elaboração mais profunda a esse respeito terá de aguardar.”²⁹⁶

Choay também disserta sobre a fotografia. Para a autora é uma “forma de monumento adaptado ao individualismo da nossa época: o monumento da sociedade privada, que permite a cada um obter em segredo o regresso dos mortos, privados ou públicos, que fundam a sua identidade”²⁹⁷, mas não é só isso. A autora afirma que “a fotografia contribui, por outro lado, para a semantização do monumento-sinal”²⁹⁸,

²⁹⁶ PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Op-cit. pp. 34-35.

²⁹⁷ CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. Op-cit. p. 22.

²⁹⁸ CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. Op-cit. p. 22.

ou seja, “qualquer construção, independentemente do seu destino, pode ser promovida a monumento pelas novas técnicas de «comunicação»”²⁹⁹, o que baralha a natural selecção daquilo que se afirma como monumento e daquilo que não o é por direito, sendo esta ideia ainda mais válida nos dias de hoje. Esta teoria vai de encontro a algo já referido ao longo do ensaio: os lugares de memória, conceito lançado por Pierre Nora.

No entanto, é em Sontag que a crítica à imagem toma expressão e peso quando, em 1973, lança a primeira edição de *Ensaio Sobre Fotografia*. A monografia começa em tom crítico, afirmando que “a humanidade permanece irremediavelmente presa na Caverna de Platão, continuando a deleitar-se, como é seu velho hábito, com meras imagens da verdade”³⁰⁰ apontando que, após o surgimento da fotografia em 1839, “tudo parece ter sido fotografado”³⁰¹. Há uma analogia implícita na teoria de Sontag em que a máquina fotográfica dispara, qual arma, e atinge o troféu do fotógrafo, o voyeur perante as vítimas passivas sem domínio sobre a situação. Vai ainda mais longe:

“A câmara-armas não mata, e assim a agressiva metáfora parece ser completamente enganadora, tal como a fantasia masculina de possuir uma arma, uma faca ou uma ferramenta entre as pernas. Apesar disso existe qualquer coisa de predatório no ato de registar uma imagem. Fotografar pessoas é violá-las, vendo-as como elas nunca se veem, conhecendo-as como elas nunca se poderão conhecer; é transformá-las em objetos que podem ser possuídos simbolicamente. Assim como a câmara é uma sublimação da arma,

²⁹⁹ CHOAY, Françoise. *A Alegoria do Património*. Op-cit. p. 22.

³⁰⁰ SONTAG, Susan (1971 [2012]). *Ensaio Sobre Fotografia*. Quetzal Editores, Lisboa.

³⁰¹ SONTAG, Susan (1971 [2012]). *Ensaio Sobre Fotografia*. Op-cit.

*fotografar alguém é um assassinio sublimado, um assassinio suave, digno de uma época triste e assustada.*³⁰²

Sontag aponta para uma premonição escrita pelo filósofo Ludwig Feuerbach (1804-1872) em 1843, no prefácio à 2ª edição de *A Essência do Cristianismo*, onde se pode ler a crítica à “nossa era (...) [por] preferir a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser”³⁰³. Um século depois a autora afirma que “uma sociedade torna-se «moderna» quando uma das suas principais atividades é produzir e consumir imagens, quando as imagens (...) passam a ser indispensáveis para a saúde da economia, para a estabilidade da política e para a procura da felicidade privada”³⁰⁴, sendo possível afirmar que Feuerbach tivera, um século antes, o presságio do impacto da fotografia nos dias de hoje, algo que é impossível contrariar, principalmente no cidadão que está “confinado a espaços fechados, seja por escolha, por impossibilidade ou por coerção”³⁰⁵, já que as fotografias “podem ser usadas para elaborar um mundo substituto, regulado por imagens que exaltam, consolam ou atormentam”³⁰⁶. Em súpula, a fotografia “é um dos principais meios para produzir essa qualidade que, quando atribuída às coisas e às situações, desvanece essas distinções [belo, feio, bom, mau, útil, inútil...]: «o interessante»”³⁰⁷.

O estímulo ao consumo por parte de uma sociedade capitalista requer a imagem, o estímulo visual. No entanto, a fotografia é o ponto inicial mas também o final – há um consumo do real na fotografia, tornando-se a câmera “o antídoto e a doença,

³⁰² SONTAG, Susan (1971 [2012]). *Ensaio Sobre Fotografia*. Op-cit. p. 23.

³⁰³ FEUERBACH, Ludwig apud. SONTAG, Susan (1971 [2012]). *Ensaio Sobre Fotografia*. Op-cit. p. 149.

³⁰⁴ SONTAG, Susan (1971 [2012]). *Ensaio Sobre Fotografia*. Op-cit. p. 149-150.

³⁰⁵ SONTAG, Susan (1971 [2012]). *Ensaio Sobre Fotografia*. Op-cit. p. 158.

³⁰⁶ SONTAG, Susan (1971 [2012]). *Ensaio Sobre Fotografia*. Op-cit.

³⁰⁷ SONTAG, Susan (1971 [2012]). *Ensaio Sobre Fotografia*. Op-cit. p. 170.

um meio de apropriação da realidade e um meio de a tornar obsoleta”³⁰⁸ e, se no momento deste escrito Sontag afirmava que “a existir uma forma de melhor integrar o mundo das imagens no mundo real, ela passará necessariamente por uma ecologia, não só das coisas reais, mas também das imagens”³⁰⁹, na contemporaneidade essa reciclagem ter-se-á que suceder a um nível radical: uma purga da imagem.

Em 1971, Agustina lançava *A Brusca* e, em 1980, *O Mosteiro*. De pós-modernismo, nada ou quase nada se pode ver nas páginas da autora: mantém-se a tendência rural, mantém-se a negatividade perante a cidade; há, no entanto, adições inegáveis. A primeira é a construção repentina de habitação (os emigrantes, ao prosperar, construíam a sua casa de férias na aldeia), reparada por Belche em visita ao mosteiro:

*“Das altas varandas descobria-se o vale de S. Salvador todo picado de telhados novos. Distinguiam-se mal as velhas mansões com torreão, entre acácias pretas; e o palacete de Josefina parecia sumido numa faixa de nevoeiro, como se trouxesse à cinta um véu de paladino.”*³¹⁰

A segunda é representada como a razão do regresso de Belche ao mosteiro: a sua fama, como escritor, era crescente e “a televisão divulgara a sua imagem, e todo o povo de S. Salvador ficou bem impressionado com o seu ar fortemente conservador e amigável”³¹¹. Nascera o televisor em casa dos portugueses, a caixa mágica, que eliminava, como já referido, a lareira como centro social da casa, levando todas as atenções para a imagem. É visível a relação das personagens com essa

³⁰⁸ SONTAG, Susan (1971 [2012]). *Ensaio Sobre Fotografia*. Op-cit.p. 174.

³⁰⁹ SONTAG, Susan (1971 [2012]). *Ensaio Sobre Fotografia*. Op-cit.p. 175.

³¹⁰ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 231.

³¹¹ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 230.

caixa quando Pataco, um dos pacientes alienados do mosteiro, aparece na casa dos Teixeira para realizar tarefas que auxiliassem a família:

“Este Pataco teve entrada na casa da Teixeira e executava lá serviços leves, como depenar frangos e lavar as pias. Mas não era raro esquecer-se da ordem recebida, e postar-se atrás de Matilde, a ver televisão (...). Matilde sentia atrás dela a respiração ruidosa do rapaz, e uma ligeira náusea revolvía-lhe o estômago, como se houvesse um limite absurdo e aliciante no espaldar da sua cadeira (...)”³¹²

É ainda mais visível a referência da televisão na descrição sintetizada da habitação:

“Para além dessa porta estava a realidade da casa, a voz de Emília de Santo Amaro, tão positiva e cheia de delicado desabrimento. Estava a grande cozinha com as mísulas dos santos padroeiros e toalhetes de croché a cobri-las. Mas a sala da televisão tornara-se um tabernáculo com a arca de aliança lá dentro e duas asas cruzadas por cima, antenas que ligam hemisférios vazios e esplendorosos de mensagens e de convites.”³¹³

³¹² BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. pp. 118-119.

³¹³ BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Op-cit. p. 119.

Há um retrocesso dos elementos da arquitectura portuguesa perante a chegada da televisão, algo que aconteceu em 1957³¹⁴ (três anos após lançamento d'A *Sibila*) e é notável ao longo dos dois romances. O afastamento da lareira como elemento central faz com que se criem novas centralidades na habitação que, geralmente, se repetem ao longo do espaço, subtraindo a sua singularidade: as mesas em vez da mesa única, as televisões em vez da lareira, as portas em vez da porta, os corredores em vez do corredor. Pallasmaa, mais recentemente, repercute este problema e cita o pintor Maurice de Vlaminck (1876-1958): “O bem-estar que experimento, sentado diante do fogo, quando o mau tempo impera do lado de fora, é puramente animal. Um rato em seu esconderijo, um coelho em sua toca, uma vaca no estábulo, devem sentir o mesmo contentamento que eu sinto”³¹⁵. O que se sucede é claro e é Pallasmaa quem o afirma. Para o autor, “a arte da arquitetura vem-se tornando cada vez mais uma mera fabricação de imagens estetizadas que carecem de raízes em nossa experiência existencial”³¹⁶ e, se houvesse uma maior divulgação de Benedict e da sua monografia *Padrões de Cultura*, perceber-se-ia que a sociedade avança pelas mesmas premissas intelectuais que geram diferentes respostas; bastaria selecionar qual resposta mais indicada.

Agustina permite comprovar a adequação da sentença de Feuerbach, já indicada. O seu mundo é realmente tão problemático quanto o mundo moderno, mas há nele algo de que o mundo moderno carece: uma autenticidade das coisas e das relações entre elas, a inserção do indivíduo num mundo que, mesmo quando não lhe é favorável, é interpretável por ele.

³¹⁴ O primeiro canal aberto ao público português, a RTP (Rádio e Televisão de Portugal), surgiu a 7 de Março de 1957. Cf. RÁDIO E TELEVISÃO DE PORTUGAL. «A RTP: História» [Em linha]. [Consult. 10 Mai. 2017]. Disponível em WWW: <<http://media.rtp.pt/empresa/rtp/historia/>>

³¹⁵ VLAMINCK, Maurice de apud. PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. p. 31.

³¹⁶ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. p. 89.

Os debates da modernidade e da pós-modernidade saturam a experiência de vida até ao ponto em que esta perde o significado. Com Agustina, percebe-se que esse significado existe e pode ser encontrado, mas também que este está ameaçado constantemente por uma modernidade que privilegia a técnica sobre a humanidade, o monumento sobre a memória, a imagem sobre o que ela representa.

Seguindo uma corrente pessimista, dir-se-á que no futuro os livros de Agustina darão conta não de um mundo ameaçado, mas dum mundo extinto. Ou talvez, pelo contrário, haverá a capacidade de elaborar uma crítica cuidada da cidade contemporânea, que salve esse mundo mais autêntico da aniquilação. Se assim for, Agustina é indubitavelmente um bom ponto de partida.



Figura 37. Pormenor da data (1873) na varanda da sala da Casa da Vessada.



Figuras 38-39. Pruitt-Igoe, projecto de, Minoru Yamasaki, totalmente construído e em demolição.

COMENTÁRIO FINAL

“Um grande livro não pode ser medido pela desordem do seu rosto, mas sim pela grandeza dos seus aforismos.”

Agustina Bessa-Luís, *Conversações com Dmitri e Outras Fantasias*

“Eis como se termina um livro – deixando sempre alguma coisa por dizer.”

Agustina Bessa-Luís, *O Manto*

Em 1882, o filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) fazia uma profecia acerca do rumo que a arquitectura deveria seguir. Num livro de aforismos, *A Gaia Ciência*, o filósofo defende o espaço público que remeta ao cidadão, sem distrações, sem interferência de terceiros, apenas silêncio:

“Arquitectura para uso daqueles que procuram o conhecimento. – Será necessário reconhecer um dia – e penso que tal dia há-de chegar depressa – que aquilo que mais falta nas nossas cidades são «pensadouros» silenciosos e espaçosos, lugares amplos, com elevadas e compridas galerias para o mau tempo e o ar livre, onde o rumor das viaturas e os gritos dos comerciantes não penetrem e onde o tacto proíba mesmo aos padres rezar em voz alta:

edifícios e passeios que exprimiam pelo seu conjunto a sublimidade da meditação e do isolamento. Passou o tempo em que a Igreja possuía o monopólio desta meditação, em que a vida contemplativa devia começar necessariamente por ser vida religiosa: porque esta ideia ressalta de tudo o que ela construiu. Não vejo como poderíamos acomodar-nos nesses edifícios, mesmo se perdessem a sua finalidade religiosa. Casas de Deus, teatros de aparato, comércios sobrenaturais, falam uma linguagem excessivamente enfática e muito acanhada para que aí possamos, ímpios, meditar os nossos pensamentos pessoais. Somos nós que devemos traduzir a pedra e a planta para que nos possamos passear em nós próprios, quando formos a essas galerias e a esses jardins.”³¹⁷

Há uma dimensão poética nesta ideia de Nietzsche e uma questão que se torna implícita ao longo da sua escrita. Para quem é projectado o espaço? A ideia da escala humana está perdida, o habitar vai-se perdendo e, após mais de cem anos, os erros repetem-se, com entornos talvez mais graves que no passado. Nos dias de hoje, com uma cultura “secular, materialista e *quasi-rational*”³¹⁸, os edifícios continuam a ser convertidos “em estruturas puramente instrumentais, desprovidas de significado mental, para fins de utilidade e economia”³¹⁹, perpetuando o problema de que, no mundo “obscenamente materialista de hoje, a essência poética da arquitetura está sendo ameaçada simultaneamente por dois processos: a funcionalização e a

³¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich (1887 [2000]). *A Gaia Ciência*. Guimarães Editores, Lisboa. p. 176.

³¹⁸ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. p. 89.

³¹⁹ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. p.89.

estetização³²⁰, redobrando as preocupações da falta de uma visão social dos arquitectos, tornando a arquitectura “autorreferencial e autista”³²¹.

Esta falta de visão social é derivada de vários factores. Numa altura em que a contemporaneidade se encontra “precisamente em uma situação totalmente oposta à do período da arquitectura moderna, em que somente se pensava na execução de uma nova planta, pretensamente sempre reluzente”³²², evoluindo para a reactivação da herança arquitectónica e urbana, ainda falta percorrer um longo caminho para atingir a sabedoria tradicional, como afirma Pallasmaa:

*“Um dos motivos pelos quais as casas e as cidades contemporâneas são tão alienantes é que não possuem segredos; sua estrutura e seu conteúdo são percebidos em um único olhar. Compare os segredos labirínticos de uma velha aldeia medieval ou de uma casa antiga, segredos que estimulam nossa imaginação e a preenchem com expectativas e estímulos, com a vacuidade transparente da paisagem urbana e dos edifícios de apartamentos contemporâneos.”*³²³

Para atingir tal sabedoria é necessário redescobrir os termos tradicionais, aprender a analisar um entorno. Para Arís, “analisar equivale a redescibir”³²⁴ e só com este exercício de voltar a descrever que se aprenderá a essência das coisas. Logo, haverá que observar, imaginar e projectar sendo talvez “el único camino tran-

³²⁰ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. p.9.

³²¹ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. p. 15.

³²² MONTANER, Josep Maria (2013). *A Modernidade Superada*. Op-cit. p. 152.

³²³ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. p. 30-31.

³²⁴ ARÍS, Carlos Martí (2007). *La cimbra y el arco*. Op-cit. p. 87.

sitável para acercarnos a una interpretación de la ciudad que al mismo tiempo presuponga una ideia de transformación y de proyecto”³²⁵. Pallasmaa segue esta mesma ideia, afirmando que “se pudésemos aprender a interpretar os sinais latentes de nosso entorno e de nossa arquitetura certamente entenderíamos melhor nossa cultura fanaticamente materialista e a nós mesmos”³²⁶, algo que foi perdido com o passar do tempo.

Que não se entenda, no entanto, que esta solução será permanente: ambos os autores têm a percepção de que se está apenas a criar um caminho diferente. Para Arís, o papel da teoria nunca será a solução da arquitetura, mas sim o levantamento de outras questões:

“La misión de una teoría del proyecto no es hallar fórmulas que traten de resolver los problemas de una vez por todas, sino, más bien, ensanchar la práctica del proyecto y su campo problemático proporcionando al mismo tiempo instrumentos que permitan plantear esos problemas con mayor claridad e justeza, o sea, que permitan reconocer más ordenadamente la complejidad de lo real.”³²⁷

Neste contexto, percebe-se que a vertente da teoria de arquitetura trilha o seu caminho para o auxílio do projecto, exactamente o que o autor afirma com a metáfora do arco (projecto) e o cimbre (teoria). Há ainda um pormenor a acrescentar no que se prende à procura do lugar e à glorificação do humano enquanto ser que habita. Botton questiona a necessidade do lugar: “Nuestra querencia por un hogar

³²⁵ ARÍS, Carlos Martí (2007). *La cimbra y el arco*. Op-cit.

³²⁶ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. p. 71.

³²⁷ ARÍS, Carlos Martí (2007). *La cimbra y el arco*. Op-cit. p. 22.

es, a su vez, un reconocimiento del grado en que nuestra identidad no está autode-terminada. Necesitamos un hogar por cuestiones psicológicas tanto como físicas: para compensar nuestra vulnerabilidad.”³²⁸

E, por isto, ambas estão intimamente ligadas: é necessária a glorificação humana, do ser que constrói, pensa e habita. Pallasmaa cita o filósofo Ludwig Wittgenstein (1889-1951), tendo este afirmado que “a arquitetura glorifica e eterniza alguma coisa. Quando não há nada a glorificar, não há arquitectura”³²⁹; haverá, de novo, algo a louvar: o ser-se humano. Como diz Botton, “Sin venerar a ningún dios, la arquitectura doméstica puede, en la misma medida que una mezquita o una capilla, ayudarnos a conmemorar nuestro yo genuino.”³³⁰

É urgente ainda compreender esse lugar que louva, entender o sítio e as suas relações, algo que também ficou esquecido. Em Portugal, Távora é possivelmente o pioneiro deste discurso, quando afirma que o trabalho a executar é inexistente e necessário, apontando ao século XVIII como marco da desintegração do espaço português:

“Está por escrever a história da organização do espaço português e haverá que reconhecer que muito do trabalho de investigação necessário a tal síntese não está igualmente feito. Essa história, que iria desde a consideração do espaço natural do país ao modo como os portugueses o organizaram ao longo do tempo – e o organizaram com o seu urbanismo, com as suas actividades agrícolas, com a sua arquitectura, como seu mobiliário, com a sua pintura, etc., etc. – considerando todos os factores que incidem na organiza-

³²⁸ BOTTON, Alain de (2017). *La Arquitectura de la felicidad*. Lumen, Paris. p. 105.

³²⁹ WITTGENSTEIN, Ludwig apud. PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Op-cit. p. 8.

³³⁰ BOTTON, Alain de (2017). *La Arquitectura de la felicidad*. Op-cit. p. 119.

*ção do espaço e todos os que dela resultam, essa história, dizíamos, revelaria com certeza uma luta contínua e coerente, talvez sem grandes saltos, até aos fins do século XVIII, época em que o nosso espaço, sempre com grande capacidade integradora, começa a apresentar sinais de desintegração.*³³¹

E, por uma última vez, lança um novo apelo ao respeito pelo lugar, afirmando que o país “é dotado de belíssimos sítios naturais”³³² e que a herança de tradições é elevada mas que, “face aos crimes que vemos cometerem-se aqui e ali contra a nossa paisagem, não será difícil concluir que tal sentimento de equilíbrio abandonou os nossos contemporâneos”³³³, já que se deixou de compreender que, se “um mau edifício pode ainda ser suportável numa rua ou numa praça, na medida em que estas dominem sobre ele, um edifício mal relacionado com um sítio significa todo um extenso trecho de paisagem destruído, toda uma oportunidade perdida”³³⁴, dissipando-se assim o espaço organizado e as hipóteses deste suceder. Augé reforça a ideia da perda de espaço natural questionando até que ponto há uma consciência da presença do campo nos dias de hoje, especulando que “haverá portanto amanhã campo, talvez haja já hoje campo, apesar da contradição aparente dos termos, para uma etnologia da solidão”³³⁵.

Queda uma interrogação por responder, que se prende com a proveniência desse conhecimento, uma vez que a tradição será, necessariamente, repassada. Palasma diz-nos, sobre o assunto, que “naquela que talvez seja a mais famosa de

³³¹ TÁVORA, Fernando (1962 [2008]). *Da Organização do Espaço*. Op-cit. p. 47.

³³² TÁVORA, Fernando (1962 [2008]). *Da Organização do Espaço*. Op-cit. p. 59.

³³³ TÁVORA, Fernando (1962 [2008]). *Da Organização do Espaço*. Op-cit. p.59.

³³⁴ TÁVORA, Fernando (1962 [2008]). *Da Organização do Espaço*. Op-cit. p.59

³³⁵ AUGÉ, Marc (1992 [2006]). *Não Lugares*. Op-cit. p. 100.

suas conceitualizações, Henry James compara o escritor a um artesão que constrói uma ‘casa ficcional’ por meio de ‘mil janelas’³³⁶. A resposta formula-se quando Ábalos revela que o arquitecto Alejandro de la Sota (1913-1996), em conversa com o autor, “fez essa recomendação claríssima: para desfrutar da arquitetura, é preciso viajar com a imaginação, é preciso voar com a fantasia”³³⁷. É interessante perceber como tudo leva a crer que a literatura poderá vir a ser o próximo passo numa construção metodológica da teoria da arquitectura.

Este trabalho assume-se como proposta para um aprofundamento de pesquisa académica sobre o paralelismo entre a literatura e a arquitectura. É a busca de um método eficiente para reproduzir uma História – que nem sempre é ficção, como já comprovado – e compará-la a intervalos de tempo concorrentes na teoria da arquitectura, de modo a auxiliar uma compreensão global dos acontecimentos. Futuramente poder-se-ão realizar trabalhos com outros autores e obras dos mesmos – em concreto, é possível realizar tal feito com José Saramago e o *Memorial do Convento*, Lídia Jorge e *O Dia dos Prodígios*, Eça de Queiroz e *A Cidade e as Serras*, entre outros numa lista volumosa de escritores com uma grande capacidade de descrição, tanto dos valores ideológicos da época como da envolvente em que se encontram.

A falta de análise, como já referido, é o primeiro passo para a delapidação do espaço. Talvez seja aqui que Agustina se intromete. Na sua obra, haverá sempre uma data na varanda da sala e, se todas as salas tivessem a sua data, talvez não houvesse Agustina e, possivelmente, não existiria tanto conflito para encontrar uma verdadeira teoria e identidade da arquitectura.

³³⁶ PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Op-cit. p. 92.

³³⁷ ÁBALOS, Iñaki (2008). *A Boa-vida*. Op-cit. p. 1.

BIBLIOGRAFIA

Monografias, teses, artigos e periódicos

AAVV (1961 [2004]). *Arquitectura popular em Portugal*, 4ª edição, Ordem dos Arquitectos, Lisboa.

ÁBALOS, Iñaki (2008). *A Boa-vida*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

ARÍS, Carlos Martí (2007). *La cimbra y el arco*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona.

AUGÉ, Marc (1992 [2006]). *Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. 90 Graus Editora, Lisboa.

BACHELARD, Gaston (1957 [2003]). *A Poética do Espaço*. Livraria Martins Fontes Editora, S. Paulo.

BENEDICT, Ruth (1934 [s/d]). *Padrões de Cultura*. Ed. Livros do Brasil, Lisboa.

BENEVOLO, Leonardo (1984). *A Cidade e o Arquitecto*. Edições 70, Lisboa.

BESSA-LUÍS, Agustina (1948 [2004]). *Mundo Fechado*. Ed. Guimarães, Lisboa.

BESSA-LUÍS, Agustina (1950). *Os Super Homens*. Ed. de autor/Livraria Portugália, Porto.

BESSA-LUÍS, Agustina (1950). *Dissecação a um Ex Crítico de Arte*. Ed. da autora, Porto.

BESSA-LUÍS, Agustina (1950). *Os Super-Homens e “Os Orelhas Compridas” – a propósito do diálogo Bessa-Luís – Jaime Brasil*. ed. da autora, Porto.

BESSA-LUÍS, Agustina (1954). *A Sibila*. Guimarães Editores, Lisboa.

BESSA-LUÍS, Agustina (1971). *A Brusca*. Editorial Verbo, Lisboa.

BESSA-LUÍS, Agustina (1980). *O Mosteiro*. Guimarães Editores, Lisboa.

BOTTON, Alain de (2017). *La Architecture de la felicidad*. Lumen, Paris.

BULGER, Laura Fernanda (1990). «A Sibila: Uma Superação Inconclusa». Guimarães Editores, Lisboa.

BULGER, Laura Fernanda (1998). *As Máscaras da Memória. Estudos em torno da obra de Agustina*. Guimarães Editores, Lisboa.

CALDAS, Tatiana Alves Soares (2008). *Entre Penélope e Ariadne: O Vislumbre da Saída nas Mãos de uma Tecelã*. In «Meridianos Lusófonos: Prémio Camões (1989-2007)», org. Petar Petrov. Roma Editora, Lisboa.

CARVALHO, Ricardo (2016). *A Cidade Social – Impasse. Desenvolvimento. Fragmento*. Edições Tinta da China, Lisboa.

CASTRO, José Coutinho e (1985). *Günter Grass e a Cidade*. Livros Horizonte, Lisboa.

CHOAY, Françoise (2011). *As Questões do Património: Antologia para um Combate*. Edições 70, Lisboa.

CHOAY, Françoise (2016). *A Alegoria do Património*. Edições 70, Lisboa.

COSTA, Lúcio (1933 [1995]). *Registro de uma Vivência*. Empresa das Artes, São Paulo.

COSTA, Maria Velho da (2014). *Maria Agustina, a trãnsfuga*. In Colóquio Letras, Lisboa, n. 187.

CROSBY, Theo (1965). *Architecture: City Sense*. Ed. Studio Vista, London.

EVANS, Robin (1995). *The Projective Cast: Architecture and its Three Geometries*. MIT Press, Massachusetts.

EYCK, Aldo van (1962 [2006]). *The child, the city and the artist: an essay on architecture the in-between realm*. Sun, Amsterdão.

FIGUEIRA, Jorge (2014). *A Periferia Perfeita: Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa. Anos 1960-1980*. Caleidoscópico, Lisboa.

FILIZOLA, Anamaria (2014). *Jogos da cabra-cega*. Colóquio Letras, Lisboa, n. 187.

GOODWIN, Philip (1943). *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942*. The Museum of Modern Art, New York.

HEIDEGGER, Martin (1971). *Poetry, Language, Thought*. Harper & Row, New York.

HEREU, Pere; MONTANER, Josep Maria; OLIVERAS, Jordi (1994). *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Editorial Nerea, San Sebastián.

LENTINA, Alda Maria (2011). *Agustina Bessa-Luís: A Pátria Sem Pai*. In *Telhados de Vidro*, Lisboa, n. 25.

LINO, Raul (1933). *Casas Portuguesas. Alguns apontamentos sobre o architectar de casas simples*. Ed. Valentim de Carvalho, Lisboa.

LOURENÇO, Eduardo (1963). *Agustina Bessa Luís ou o Neo-Romantismo*. Colóquio Letras, Lisboa, n. 26.

MACEDO, Taise Teles Santana de (2012). *Poética do Espaço em Agustina Bessa-Luís*. In «Anais do XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP)», São Luís, MA, de 11 a 16 de Setembro, org. Márcia Manir Miguel Freitas, Renata Ribeiro Lima. UFMA, São Luís.

MACHADO, Álvaro Manuel (1983). *Agustina Bessa Luís: O Imaginário Total*. Publicações Dom Quixote, Lisboa.

MAIA, Maria Helena; CARDOSO, Alexandra (2012). *O Inquérito à Arquitectura Regional: contributo para uma historiografia crítica do Movimento Moderno em Portugal*. In *Actas IV Congresso de História da Arte Portuguesa – APHA*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 21-24 Novembro.

MARAT-MENDES, Teresa; CABRITA, Maria Amélia. *Morfologia Urbana e Arquitectura em Portugal – Notas Sobre Uma Abordagem Tipo-Morfológica*. In OLIVEIRA, Vítor; MARAT-MENDES, Teresa; PINHO, Paulo (2015). *O Estudo da Forma Urbana em Portugal*. Universidade do Porto, Porto.

MONTANER, Josep Maria (2013). *A Modernidade Superada. Ensaios sobre Arquitectura Contemporânea*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

NIETZSCHE, Friedrich (1887 [2000]). *A Gaia Ciência*. Guimarães Editores, Lisboa.

- NORA, Pierre (1984). *Les Lieux de Mémoire*. Vol. 1 La République. Ed. Gallimard, Paris. Pp. XVIII-XLII.
- PALLASMAA, Juhani (1996 [2011]). *Os Olhos da Pele: a arquitetura e os sentidos*. Bookman, Porto Alegre.
- PALLASMAA, Juhani (2016). *Habitar*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- PEREIRA, Nuno Teotónio (1988). *Prefácio da 2ª Edição*. In: AAVV. «Arquitectura Popular em Portugal». Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa.
- PEREIRA, Nuno Teotónio (1996). *Escritos*. Porto: FAUP Publicações,
- RIBEIRO, Ana Isabel de Melo (2002). *Arquitectos Portugueses: 90 Anos de Vida Associativa 1863-1953*. FAUP Publicações, Porto.
- SABATINO, M. (2010). *Documenting Rural Architecture by Giuseppe Pagano*, In: JAE 63 (2).
- SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter (1967). *Urban Structuring – Studies of Alison & Peter Smithson*. Ed. Studio Vista Ltd., London.
- SONTAG, Susan (1971 [2012]). *Ensaio Sobre Fotografia*. Quetzal Editores, Lisboa.
- TÁVORA, Fernando (1945 [1947]). *O Problema da Casa Portuguesa*. Cadernos de Arquitectura, nº1
- TÁVORA, Fernando (1947 [1993]). *O Problema da Casa*. In TRIGUEIROS, Luiz (1993). Fernando Távora. Ed. Blau, Lisboa.
- TÁVORA, Fernando (1962 [2008]). *Da Organização do Espaço*. FAUP Publicações, Porto.
- TOSTÕES, Ana (1997). *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. FAUP Edições.
- TOSTÕES, Ana (2015). *A Idade Maior: Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*. FAUP Publicações, 2015.
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, Lisboa.

TUAN, Yi-Fu (1983). *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. DIFEL, Algés.

Fontes electrónicas

ALVES, Marco (2017). *Agustina já não vende e a editora diz que situação está “incomportável”* [Em linha]. [Consult. 22 Mar. 2017]. Disponível em WWW: <<http://www.sabado.pt/gps/palco-plateia/livros/detalhe/agustina-ja-nao-vende-e-a-editora-diz-que-situacao-esta-incomportavel>>

ANDRADE, Sérgio C. (2017). *Agustina vai ser editada pela Relógio D'Água* [Em linha]. [Consult. 28 Abr. 2017]. Disponível em WWW: <<https://www.publico.pt/2017/04/27/culturaipsilon/noticia/agustina-vai-ser-editada-pela-relogio-dagua-1770270>>

CÍRCULO LITERÁRIO AGUSTINA BESSA-LUÍS. *Biografia* [Em linha]. [Consult. 10 Nov. 2016]. Disponível em WWW: <<http://www.clabl.pt/pt/agustina/biografia/>>

CÍRCULO LITERÁRIO AGUSTINA BESSA-LUÍS. «Vieira da Silva: Os olhares de Agustina e Sophia» [Em linha]. [Consult. 10 Nov. 2016]. Disponível em WWW: <<http://www.clabl.pt/pt/noticias/noticias/vieira-da-silva-os-olhares-de-ag/>>

LENTINA, Alda Maria (2016). *Agustina Bessa-Luís et la con-fusion de genres* [Em Linha]. [Consult. 5 Jan. 2017]. Disponível em WWW: <https://www.academia.edu/26343974/Agustina_Bessa-Lu%C3%ADs_et_la_con-fusion_des_genres_>

MARSHALL, Colin (2015). *Pruitt-Igoe: the troubled high-rise that came to define urban America* [Em linha]. [Consult. 10 Mai. 2017]. Disponível em WWW: <<https://www.theguardian.com/cities/2015/apr/22/pruitt-igoe-high-rise-urban-america-history-cities>>

MOTA, Nelson (2012). *Quando o mito da Intocável Virgem Branca se desfez. A arquitetura vernácula e a emergência de um outro Moderno em Portugal*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, n. 145.02, Vitruvius, jun. 2012 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.145/4382>>. Consultado no dia 16 de Dezembro de 2016.

NASCI Adulta e Morrerei Criança. Direcção: António José de Almeida. Produção: Panavideo. Autoria: ANABELA ALMEIDA. Documentário, 57'06". Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/agustina-bessa-luis-nasci-adulta-e...-morrerei-crianca/>. Acesso em Outubro de 2016.

RÁDIO E TELEVISÃO DE PORTUGAL. «A RTP: História» [Em linha]. [Consult. 10 Mai. 2017]. Disponível em WWW: <<http://media.rtp.pt/empresa/rtp/historia/>>.

REIS, Patrícia (2017). *Agustina Bessa-Luís merecia melhor* [Em linha]. [Consult. 23 Mar. 2017]. Disponível em WWW: <<http://24.sapo.pt/opiniao/artigos/agustina-bessa-luis-merecia-melhor>>

REIS-ALVES, Luiz Augusto dos (2007). *O conceito de lugar. Arqutextos* [Em linha]. São Paulo, ano 08, n. 087.10, Vitruvius, ago. 2007 [Consult. 17 Mar. 2017]. Disponível em WWW: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/225>>.

ROSAS, Lúcia; BOTELHO, Leonor; RESENDE, Nuno. «Rota do Românico: Vol. 2». Centro de Estudos do Românico e do Território, 2014. P. 274

SERENO, Isabel; DORDIO, Paulo. *Mosteiro de Travanca*. Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana [Em linha]. Dez. 2009 [Consult. 31 Mar. 2017]. Disponível em WWW: <https://portugalromamico.files.wordpress.com/2009/11/amarante-mosteiro-travanca.pdf>

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 01 - http://transculturalmodernism.org/files/mvo/2010-10-31/team_10_otterlo.jpg

Figura 02 – Fotografia do autor.

Figura 03 - <https://revistamdc.files.wordpress.com/2015/02/11-construc3a7ao-brasileira.jpg>

Figura 04 -
http://lh3.ggpht.com/_FkKgTDI7ngU/TXZ21eyvBEI/AAAAAAAAANsw/kbcHK0CBdCU/inq201_tumb%5B3%5D.jpg?imgmax=800

Figura 05 – Fotograma do documentário *Nasci Adulta e Morrerei Criança* (Anabela Almeida, 2016).

Figura 06-15 – Fotografia do autor.

Figura 16 – <https://i.pinimg.com/originals/9a/37/39/9a3739d81943f6607b2e64b4a012da4b.jpg>

Figura 17 - https://i0.wp.com/blog.yalebooks.com/wp-content/uploads/2015/01/Aldovaneck_Picture-17.png

Figura 18 – Fotografia do autor.

Figura 19 - <https://i.pinimg.com/736x/21/12/03/2112032ad5b3b982c877057da1924f42--wo-oden-cabins-simple-house.jpg>

Figura 20 - <https://i.pinimg.com/originals/b4/5a/39/b45a395047a8586e18737d4ca834c9e5.jpg>

Figura 21 – Fotografia do autor.

Figura 22-26 – <http://www.rotadoromanico.com/vPT/Monumentos/Monumentos/Paginas/MosteirodoSalvadordeTravanca.aspx?valor=/vPT/Monumentos/Monumentos/Paginas/MosteirodoSalvadordeTravanca.aspx&guid={6B688A15-3CDA-47D6-B627-54AB737A4F85}&monumento=Mosteiro%20do%20Salvador%20de%20Travanca&galeria=>

Figura 27 – Fotografia do autor.

Figura 28 – https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b2/Mosteiro%2C_Travanca_-_Portugal_-_panoramio.jpg/800px-Mosteiro%2C_Travanca_-_Portugal_-_panoramio.jpg

Figura 29 – Fotografia do autor.

Figuras 30-33 – <http://doportoenaoso.blogspot.pt/2010/08/o-porto-onde-eu-nasci-e-cresci2.html>

Figura 34 – http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/image.php/apresentacao-v1373-f452-original.jpg?width=800&height=800&image=/verbete_arquivo/imagens/apresentacao-v1373-f452-original.jpg

Figura 35 – <https://i.pinimg.com/564x/d1/97/7a/d1977ab16ee76cd9ae88845db9004ef0.jpg>

Figura 36 - <https://i.pinimg.com/originals/e0/ea/4d/e0ea4de5a9af22c4c9f01e9e9697de85.jpg>

Figura 37 – Fotografia do autor.

Figuras 38-39 – <https://thoughtcatalog.com/michael-koh/2014/05/the-st-louis-problem-pruitt-igoe-and-the-social-factors-that-led-to-its-eventual-destruction/>

VERTENTE PRÁTICA
DO MOINHO AO CASTELO.
A RUÍNA HABITADA.

ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa
Escola de Tecnologias e Arquitectura
Departamento de Arquitectura e Urbanismo
Mestrado Integrado em Arquitectura

Trabalho Prático submetido como requisito parcial para obtenção do
grau de Mestre em Arquitectura

Orientador:
Professor Doutor Pedro Pinto, Professor Auxiliar, ISCTE-IUL
Outubro de 2017

First impressions on Earth	189.
Estrutura fundiária. Estratégia geral de grupo	197.
Proposta individual. Do moinho ao castelo: a ruína habitada	221.

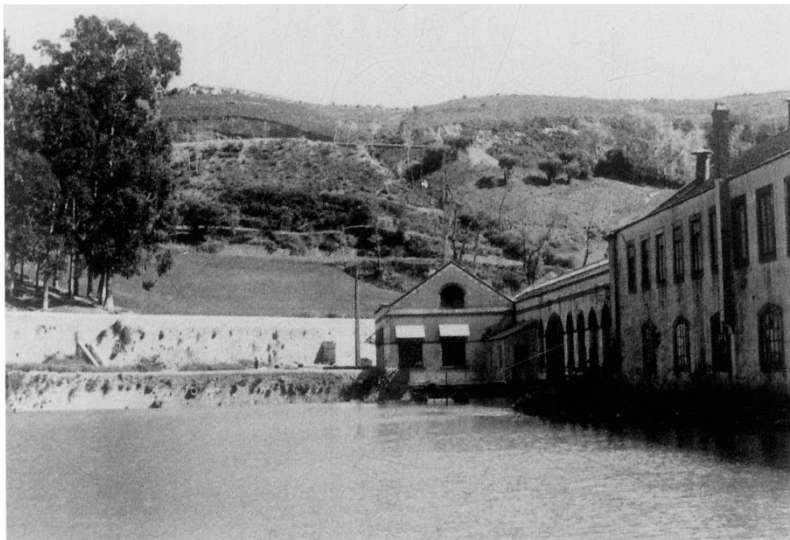
"Nasce nuns regatos ao pé da serra de Montejunto" e em Alenquer "...com os olhos de água, que recebe da fonte [nascente] Perenal, e de outros, que aí se incorporam, engrossa muito a sua corrente; e passando por dentro da Vila vai cortando na mesma direitura de Norte a Sul, algo tanto inclinado ao Sueste.

São as águas deste rio medicinais, porque os seus banhos curam os achaques, que procedem de intemperanças quentes, e os males cutâneos a que chamam do fígado.

Por ser este rio muito vizinho de Lisboa vai muita gente a ele tomar banhos no Estio, e ordinariamente costumam remediar as ditas queixas, ou seja porque a sua água lhes aproveite com a virtude natural, ou por milagre da Rainha Santa Isabel!...

Não tem casas determinadas para os banhos, mas costumam pela borda do rio fazer barracas em que os tomam."

- In Dicionario Geografico do P. Luiz Cardoso - 1747



First impressions on Earth

“Alenquer, a vila de contornos de caprichosa alvura e mística medieval,
amada de rainhas, infantes, príncipes e artistas.”

Moisés de Milne



Colinas de Alenquer: à esquerda, a colina do Castelo; à direita, a colina do moinho.

Quem visita Alenquer não percebe como lá entra, não percebe como de lá sai. A falta de elementos que se inculcam na memória é um dos vários problemas desta vila. Além disso, o rio, elemento central, não faz jus ao seu passado, assemelhando-se a uma vala seca a céu aberto. Quem visita Alenquer, não percebe o que é. À direita, ortofotomapa.



É fulcral fragmentar a barreira do local por si só. É urgente ligá-lo, re-matá-lo, quebrá-lo, continuá-lo. Se o trabalho sobre um território se der meramente sobre uma única ruptura não será possível compreender o território mais vasto, um concelho e o seu contexto noutros temas mais abrangentes.


À direita, esquema de projecto sobre ortofotomapa.



Estrutura fundiária. Estratégia geral de grupo.

Alemquer.

ALEMQUER

- 
1. Resumo histórico
 2. BASTA PUM BASTA
(um manifesto)
 3. Intervenção geral
 4. Intervenções específicas
 5. Conclusões

Um Manifesto

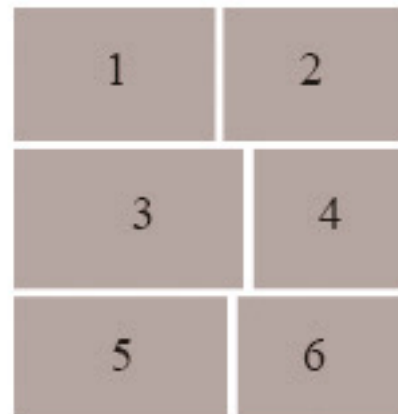
1. resumo histórico

1.

Os vestígios construtivos existentes no lugar que é hoje a vila de Alenquer permitem assertar a existência de habitações desde a Pré-História, no Castro da Ota e no Castro da Pedra do Ouro.

À ocupação romana, que inclui Alenquer no sistema defensivo dos vales interiores do Tejo, segue-se a ocupação árabe. A reconquista católica acontece apenas no século XII (ao lado), de onde datam os primeiros mapas que assinalam Alenquer.

A construção do Convento de S. Francisco (figura 1), ainda no século XII, na cota alta do território, determina o surgimento das primeiras edificações. Estas edificações vão crescendo, começando a descer na direcção da margem direita do rio. O Castelo de Alenquer (figura 2) terá sido construído na mesma altura. O século XIII assiste à construção de duas Igrejas, a de S. Pedro (figura 3) e a da Várzea (figura 4), que ajudam a consolidar a construção na cota baixa. A Rainha D. Isabel continua este trabalho de consolidação, ao mandar construir, em 1320 a Igreja do Espírito Santo (figura 5). É a mesma rainha quem manda construir, já na margem esquerda do rio, a Igreja de Triana (figura 6).



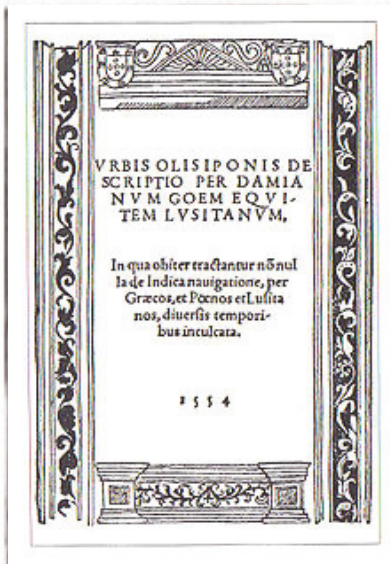


2.

Em 1501, na Quinta do Barreiro nasce Damião de Góis (figura 1), que haveria de tornar-se diplomata ao serviço da Corte Portuguesa na Flandres e na Holanda. Quando a Igreja da Várzea arde, é ele quem manda reconstruí-la. Góis mantém uma forte ligação a Alenquer. Na sua obra mais popular, a «Descrição da Cidade de Lisboa» de 1554 (figura 2), inclui uma passagem sobre Alenquer em que nos é possível confirmar o estado da construção à data: Na base de Alenquer pois a parte principal dela está situada no cume de um monete bastante alto - nasce um rio, derivado de vários veios de água subterrâneos, muito ameno e abundante em pescaria, flanqueado de arvoredo em ambas as margens, que produz sombras agradáveis, durante o sol do meio-dia e os fortes calores, às quais uma boa parte dos habitantes se acolhem.

Em 1527, é construída a Igreja da Misericórdia (figura 3). O primeiro atravessamento registado sobre o rio em 1571 - trata-se da Ponte do Espírito Santo. Dela, resta apenas um marco, hoje conservado num jardim próximo do lugar original (figura 4). Em 1623 conta-se ainda a construção do Oratório de Santa Catarina (figura 5). Em 1655, é construído um hospital, anexo à Igreja do Espírito Santo. Por outro lado, começam a registar-se habitações em volta da Igreja de Triana e, na margem oposta do rio, a demolição de troços do muro do castelo, também para construir habitações. Em 1730, a Igreja do Espírito Santo é reconstruída. Em 1755, o Terramoto de Lisboa destrói vários edifícios, incluindo a Igreja de S. Pedro e a Igreja da Misericórdia.





3.

A construção de edifícios industriais em Alenquer remonta ao início do século XIX. Em 1803 é construída a Fábrica de Papel (figura 1), que aproveita o leito do rio e ocupa o lugar que, hoje, é uma das entradas na zona central da vila.

Entre 1832 e 1855, alguns habitantes de Alenquer envolvem-se activamente na vida política do país e, em 1855, constitui-se o Concelho de Alenquer. Durante o processo, o marco da Ponte do Espírito Santo é vandalizado, escrevendo-se nele a divisa de Manuel Bernardo Costa Cabral, «Rainha e Carta».

A construção de edifícios industriais é retomada em 1870 com a Fábrica da Chemina (figura 2) onde se fabricavam lanifícios, a que se segue, em 1889, a construção da Fábrica da Romeira (figura 3).

Em 1890 são construídos os Paços do Concelho (figura 4), actual Palácio Municipal, com desenho revivalista ao estilo romântico. Em certo sentido, pode afirmar-se que Alenquer foi profundamente marcado pelas principais convulsões sociais, políticas e artísticas do século XIX, nomeadamente a parca industrialização de Portugal (que só tardiamente participa da Revolução Industrial) e a proliferação da arquitectura romântica (de que o Palácio Municipal é testemunho).

A partir do século XX, registam-se essencialmente reabilitações: Igreja da Várzea (1901), Igreja de S. Pedro (1941) e Convento de S. Francisco (1986).





2. um manifesto*

BASTA PUM BASTA

Uma geração que consente que as suas decisões sejam tomadas por quem não conhece a sua realidade é uma geração que nunca o foi. Os partidos políticos e as forças económicas têm desde há muito dominado o crescimento ou a estagnação das malhas urbanas, da vida das comunidades e do ambiente construído. Uma geração que nem deseja tomar para si estas decisões é uma geração de cegos. De meios-cegos.

Os partidos políticos e económico saberá gramática, matemática, saberá estratégia, saberá fazer ceias para cardeais, saberá tudo menos determinar o crescimento dos lugares ainda que tenham o poder de o fazer e o façam mesmo.

Morra o poder não democrático, morra! ←PIM!


O poder autocrático veste-se mal! O poder usa ceroulas de malha! O poder é apolítico! O poder é económico!

Morra o poder, morra! ←PIM!


Os habitantes precisam de tomar as rédias do seu próprio habitat! A população precisa de estruturas que possam crescer e mudar e estar prontas para quando tudo muda e quando tudo fica igual. A população precisa de dizer ao poder que a cidade é de todos e que o poder é só um autómato que deita para fora o que a gente já sabe que vai sair.

* Manifesto escrito com uma mão amiga de José de Almada-Negreiros, poeta d'Orpheu futurista e tudo.

A nossa arquitectura precisa de apelar às populações, não ao poder. O poder é o escárnio da consciência. As populações precisam de levar a sua consciência a sério e tomar posse do seu ambiente construído. As populações precisam de edifícios e cidades que façam mais do que figura. As populações precisam de edifícios e cidades que incitem à mudança, não à estagnação. As pessoas foram feitas para crescer. As sociedades foram feitas para crescer. As nossas cidades estão feitas para estagnar e manter o poder no poder.

Morra o poder, morra!  PIM!

Basta PUM basta! As populações precisam de condições para crescer e emancipar-se do poder. E os arquitectos precisam de deixar de ser contínuos do poder e trabalhar como partes de uma comunidade, que nunca deixam de ser. Os arquitectos precisam de começar a vestir-se bem e a não usar ceroulas de malha.

Morra o poder! Morra!  PIM!

grupo 1

responsáveis pela

estrutura fundiária

Afonso Carvalho | Hugo Lopes Martins | João Cunha Borges | Luís Santos

3. Intervenção geral

Alenquer é uma vila onde existe tudo. Tudo! As reminiscências da Idade Média, a antiga Judiaria, as igrejas renascentistas, a presença romântica do Paço Municipal, as primeiras construções modernas - principalmente em habitação, bem como as estruturas pós-modernas como seja o Tribunal. As épocas históricas deixaram marcas que, congregadas, são Alenquer.

Mas Alenquer tem falta de espaço público!

Alenquer é refém das suas encostas que em tempos lhe foram fortaleza!

Alenquer só tem crescido a cavalo do investimento privado, e o investimento privado sozinho a cavalo é um burro impotente.

Alenquer tem falta de conectividade. Andar a pé em Alenquer é um exercício de escalada!

É preciso refazer Alenquer!  PIM!

Alenquer precisa de espaços públicos, lugares de paragem, espaços que a comunidade possa usar ou não usar mas que estejam abertos a todos.

Alenquer precisa de revalorizar o seu património, integrando-o na malha urbana.

Alenquer precisa de edifícios qualificados que criem acontecimentos na vila e tragam pessoas de fora.

Alenquer precisa de estar na Área Metropolitana de Lisboa sem deixar de ser Alenquer.

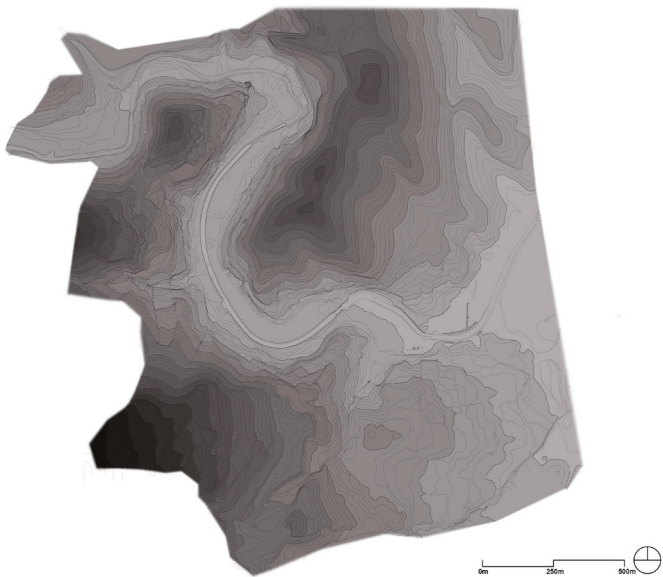
Alenquer precisa de se reencontrar com a sua origem, o rio. Alenquer precisa de um leito de rio que seja um leito de rio, e não uma vala a separar as duas margens em vez de as unir. Alenquer precisa que a EPAL não lhe leve toda a água.

Morte à EPAL!  PIM! Ou no mínimo um bocadinho menos de vida!

Alenquer precisa de ser uma vila dos seus habitantes, não uma vila onde se vai vivendo e onde a esperança do Aeroporto da Ota não seja a única forma de se começar a levantar betão!

Alenquer tem um rio que a atravessa e que pode unir as duas margens, ainda que de momento as separe. A partir do rio, as colinas foram sendo ocupadas com construções de vários tipos. Com o contracto celebrado com a EPAL, a maior parte do volume de água do rio não chega ao leito, pelo que este se encontra quase sempre vazio.

Assim, o nosso projecto para Alenquer começa por uma revalorização dupla do rio: por um lado, o leito volta a ser enchido, mas, por outro, o leito não chega a ser totalmente inundado, e é aproveitado como gerador de espaços de utilização pública. Dessa forma, o contrato com a EPAL pode ser apenas revisto (em vez de rejeitado) mas ganhar uma articulação mais pensada com o ambiente construído da vila.



hipsometria



espaços devolutos ou abandonados



património religioso existente



património industrial existente

No leito do rio são introduzidas plataformas cuja utilização é, à partida, sazonal. Durante o inverno, o caudal do rio e a pluviosidade juntar-se-ão para que o rio encha e as plataformas fiquem submersas. Durante os meses secos, o caudal terá tendência a diminuir e baixar, deixando as plataformas acessíveis e utilizáveis. Esta solução permite a criação de espaços de paragem ou permanência, necessariamente públicos, especialmente importantes para um território marcado de forma tão intensa por declives.

Alenquer passa a mudar de acordo com as estações do ano! O espaço público diminui por efeito da natureza quando os habitantes têm menos necessidade dele!

Os alenquerenses merecem procrastinar sem terem que se fechar em casa!  PIM!

esquema da reestruturação das pontes




Ao mesmo tempo, o leito do rio é entendido como matriz de leitura do território. A partir dele, e particularmente às cotas mais baixas, vão surgindo algumas das intervenções específicas. Todas elas procuram gerar espaço público, que possa articular-se com o percurso que ladeia ambas as margens do rio.

Todas as intervenções feitas nas imediações do rio pressupõem também programas públicos, de forma a aumentar potencialmente a afluência. São ocupados especialmente terrenos desqualificados ou sobrantes, que assim são chamados a reintegrar a estrutura urbana de Alenquer.

Esta é também uma forma de reconceptualizar o rio. Nesse sentido, algumas das suas pontes são reestruturadas, criando novas distribuições de percursos, que criam uma rede simultaneamente mais complexa mas mais adequada ao tipo de usos que o edificado já tem ou passa a ter no contexto desta intervenção.

Algumas das pontes são mantidas, enquanto outras são alteradas ou bipartidas. Desta forma, o rio passa a ser menos uma barreira e mais um elemento dotado de interesse enquanto caracterizador do lugar e agregador de espaços públicos disseminados.

O rio foi o princípio e não pode ser o fim de Alenquer!  PIM!



novos caminhos pedonais (incluindo pontes)

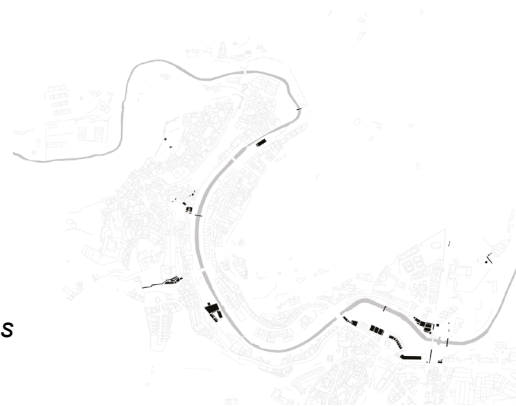


Outra componente importante desta intervenção é a utilização de estruturas que não se encontram de momento em uso. Uma parte significativa destas é reconvertida em silo de estacionamento. Assim, criam-se vários pequenos silos distribuídos pelo espaço, de forma a que os carros deixem de ser estacionados na via pública.

Por outro lado, foi necessário remover algumas estruturas que, além de uma utilização nula ou parca, apresentam mais desvantagens do que vantagens. Esta solução parece ter dupla vantagem: por um lado, liberta espaço público e, por outro, confere um novo uso a edifícios que o não têm, garantindo a sua manutenção.

Tratando-se de um programa que não exige intervenções especialmente invasivas no interior, no futuro qualquer dos edifícios usados para estacionamento pode ser utilizado para outro programa, deslocando-se o estacionamento para outros edifícios que entretanto tenham deixado de ser usados. Trata-se essencialmente de uma estratégia que assume o uso de cada edifício específico para estacionamento como provisório e adaptável.

esquema de demolições

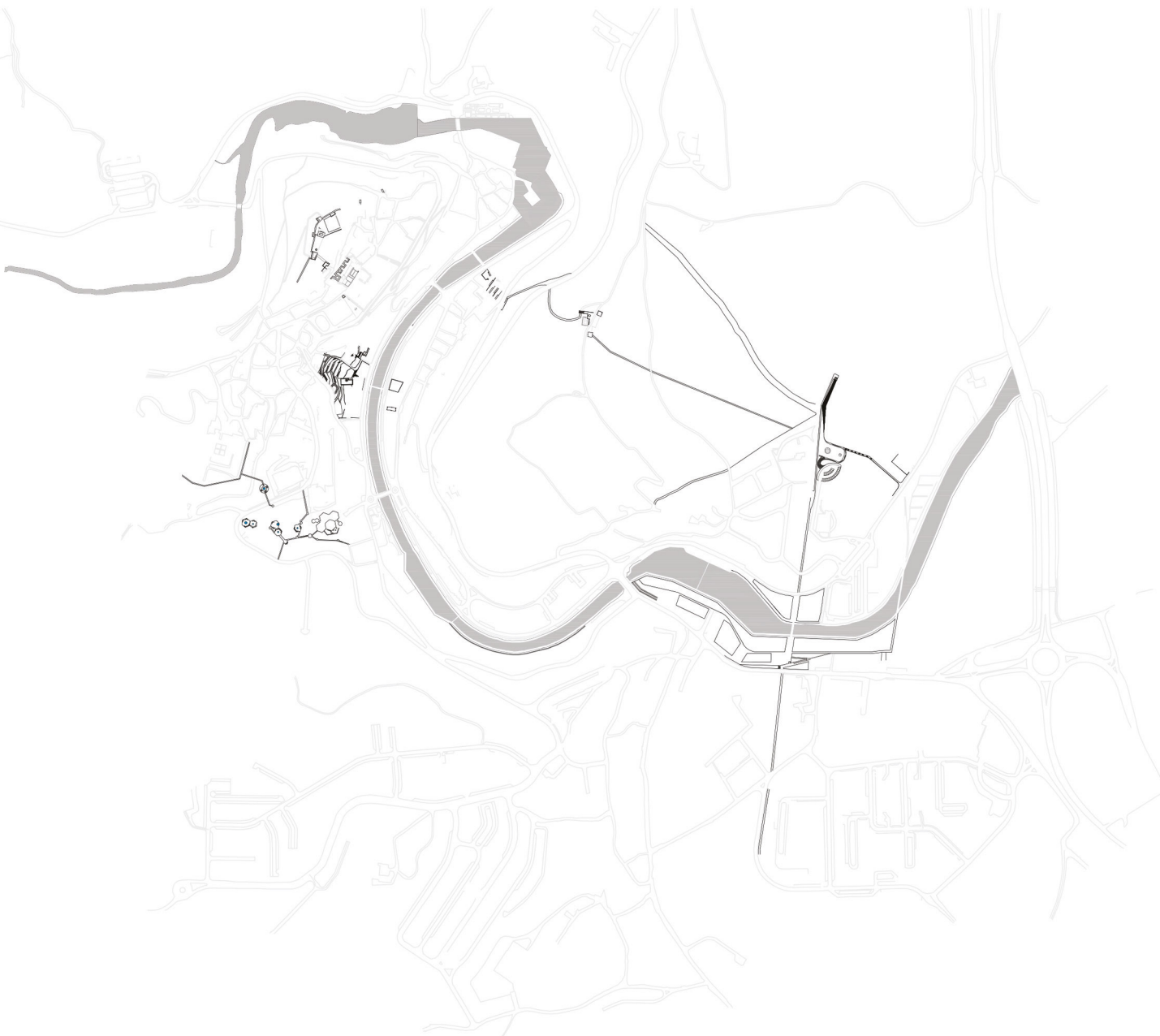


No contexto das intervenções, também se procurou que cada projeto específico fosse um motor de criação de novos caminhos, a maioria deles pedonal. Entendeu-se que uma reestruturação completa da rede viária seria importante, mas que não poderia ser feita sem intervenções de grande impacto sobre a massa edificada - uma boa parte da qual permanece em uso.

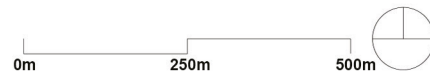
Assim sendo, procurou-se posicionar as intervenções individuais estrategicamente, fornecendo não apenas novos percursos, mas também novas razões para percorrê-los.

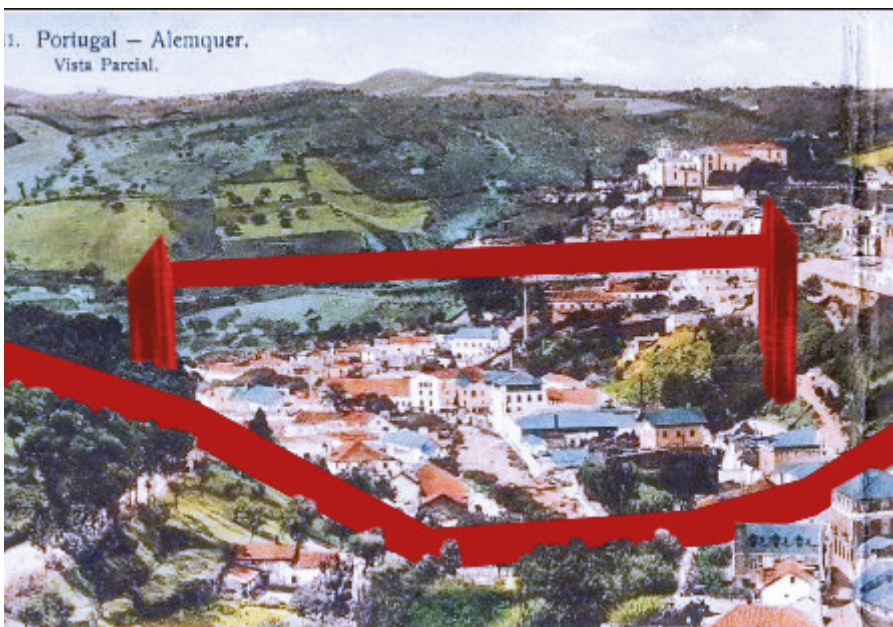
Nesse sentido, as intervenções específicas devem ser entendidas como elementos que procuram reforçar ou mesmo iniciar uma lógica de conectividade e circulação que procura lidar com a geomorfologia, por um lado, e com os pontos mais significativos da malha urbana, por outro.

Assim, verificam-se intervenções em zonas problemáticas - quer por estarem vazias, quer por se encontrarem em estado não qualificado - que exigem uma forma de integração no contexto da vila.



intervenções específicas (incluindo novos percursos pedonais)







4. intervenções específicas

1. A norte da vila de Alenquer surge um percurso que revela o passado. Foi a partir do castelo que se espalhou a urbe e é sobre a ruína deste que recai a depressão visível da encosta oeste, numa área que aos poucos se rege pela desertificação e a falta de cuidado.

A muralha do castelo é apenas uma sugestão, uma certeza apagada. É algo arruinado mas irrefutável, que nos mostra que outrora algo de imponente surgira nesse terreno, que o que está ferido foi outrora protegido e dignificado.

É a partir desta ruína que se cria a porta de Alenquer – porta esta que se estende a quem vem de Norte, pela Estrada Nacional 9. O verde reduz o impacto das diversas construções danificadas, engolindo os seus destroços lentamente até que se percam da memória de quem lembra a sua imponência.

Este exercício parte por contrabalançar a existência desta devastação com intervenções pontuais – no castelo de Alenquer, à volta da sua muralha, no quarteirão arruinado da Travessa do Castelo, das traseiras da Câmara Municipal de Alenquer (onde se encontram as Escadinhas do Município) até descer ao Rio Alenquer, alterando o posicionamento da segunda ponte mais a Norte, recolocando-a no remate urbano do Largo Rainha Santa Isabel onde, no seguimento, se criam programas de apoio à mesma (tanto do lado da Avenida dos Bombeiros Voluntários como no já falado Largo), trilhando depois até à Rota dos 5 Moinhos, utilizando precisamente a estrutura existente do moinho e da casa do moleiro anexa, ambas em estado deplorável, para colmatar este percurso com um ponto de miradouro para a vila e de união da vila que, para este mesmo lado, pouco desenvolveu, deixando que a mancha arbórea permanecesse como ponto de observação e nunca como ponto de lazer.

2. Tendo como base uma suposta valorização da frente ribeirinha dentro da vila de Alenquer, através da alteração do perfil do rio, é proposto o realojamento da Sociedade União Musical de Alenquer (SUMA), por esta se situar em leito de cheia e obstruir o passeio ribeirinho, junto ao Jardim Vaz Monteiro. Um novo edifício, situado mais a norte, no vale entre as Escadinhas da Mesquita e a Calçada Francisco Carmo, irá comportar para além das instalações da SUMA, uma Escola de Música, que articuladas com o Auditório Municipal Damião de Góis, situado nas vizinhanças deste novo local, procurará um rejuvenescimento cultural e social no centro da vila de Alenquer.

3. Sendo a Rua das Guerras um dos principais eixos de circulação em Alenquer, correndo paralela ao rio, é surpreendente a presença inconsequente da Travessa de S. Benedito, que começou a ser traçada perpendicularmente, em direcção a um terreno de grande declive, mas que permite um acesso directo à cota mais alta. Trata-se de um arruamento traçado para dar acesso a um bloco de apartamentos - entretanto quase abandonado e cuja demolição é aqui proposta - e a possibilidade de aproveitar a baixa densidade construtiva da área para criar a ligação à cota alta nunca foi aproveitada.

Assim, é na Travessa de S. Benedito que é implantado um novo edifício - um Centro de Documentação - que é também utilizado como origem de uma rede de pequenos parques, consistindo em plataformas pensadas como espaços de paragem ou permanência, articulados por um sistema livre de rampas pedonais, que permitam criar conexões estratégicas entre edifícios já existentes, e que possa crescer no sentido de vir a abranger também futuras alterações no território. Este sistema articula o Jardim de Infância com a Escola Primária, a cota baixa com a cota alta, o centro da vila com alguns núcelos residenciais toscamente ligados. Mais ainda, este sistema permite controlar a água resultante da precipitação no inverno, direccionando-a para lagos e espelhos de água distribuídos por alguns dos parques. Esta opção permite descarregar a água no leito do rio, criando uma segunda ligação (não percorrível, mas simbólica) entre a cota alta e a cota baixa.

4. Na zona do Parque da Romeira faz-se uma reconversão do seu espaço urbano enquanto uma das zonas ribeirinhas da proposta de grupo, valorizando mais os seus marcos patrimoniais, como a Fábrica da Romeira no seu enquadramento no alargamento do rio, a reconversão do espaço na zona da Igreja Matriz de Alenquer como um lugar mais enquadrado com o rio e a entrada da margem norte da vila de Alenquer e a reconversão da zona do Aqueduto Alviela como uma ligação directa entre Alenquer e Paredes. O Parque da Romeira também sofre grandes alterações nos seus limites com o rio alterado, sendo agora um espaço mais adjacente aos edifícios existentes e alargando o seu comprimento actual até a uma nova ponte proposta, esta fazendo uma ligação directa com o Alenquer Bar Café (ABC).

Entretanto, no sentido de revalorizar o rio em conjugação deste destaque patrimonial, faz-se uma mudança radical na imagem de Alenquer, alterando e questionando a implantação da Urbanização Horta d'el Rei enquanto barreira visual da vila; do rio e do parque, a eliminação de alguns edifícios prejudiciais em zonas-chave desta valorização (como os armazéns ao lado da Fábrica da Romeira e o edifício junto à Igreja Matriz de Alenquer), e da reconversão da ponte existente no parque onde passa o Aqueduto Alviela, reconvertendo não só no seu aspecto original antes da sua modificação, como também evidenciar a sua presença com a alteração do rio. Ao dar a continuidade desta revalorização do local e de evidenciar o troço do aqueduto enquanto passagem acessível de um lado ao outro das casas de água existente (sifão 29 do Aqueduto Alviela), e de completar a ligação proposta do projecto de grupo, faz-se um novo edificado adjacente ao troço visível do aqueduto com um programa complementar de um Centro Interpretativo do Vinho e da Vinha para evidenciar a historicidade que a região tem com o tema da vinicultura.



Conclusões

Alenquer apresenta uma situação a vários títulos complexa. Complexa, porque por um lado apresenta um manancial de oportunidades para a regeneração da malha urbana e da massa edificada, enquanto por outro lado, muitas das deficiências que se verificam a esses níveis são devidas quer a estratégias fragmentárias de construção, quer às dificuldades colocadas pelo próprio território.


O crescimento da vila enquanto entidade construída não é, de facto, fácil. Justamente por isso, Alenquer justifica a criação de uma estratégia geral que preveja uma implementação ao longo de todo o território ou, no mínimo, que agregue os pontos mais importantes da paisagem e do edificado, de forma a lançar uma estrutura urbana que possa ser continuada pela própria população.

Este tipo de intervenção de que Alenquer parece carecer não pode ser resolvido apenas de acordo com as oportunidades proporcionadas pelo poder económico ou pelas avaliações - necessariamente estratégicas e transversais - levadas a cabo pelo poder político.

Em certo sentido, Alenquer tem características que tornam premente a criação de estruturas construídas pensadas de forma geral e abrangente, que se desliguem pelo menos parcialmente do interesse privado ou do interesse económico.

Em nosso entender, estes só poderão crescer e singrar em Alenquer a partir do momento em que a própria estrutura urbana tenha viabilidade para proporcionar uma experiência de vida urbana mais alargada e menos condicionada pela geomorfologia.

O objectivo da intervenção geral, bem como das intervenções específicas, é fomentar estas mesmas condições. Assim, a definição de pontos de interesse (quer através dos pontos já existentes, quer através da criação de pontos novos) e a sua articulação por meio de vias pedonais são os pontos mais importantes e que, cremos, terão um impacto mais alargado na vida da vila.

É preciso tornar Alenquer mais circulável!  PIM!

Proposta individual. Do moinho ao castelo: a ruína habitada



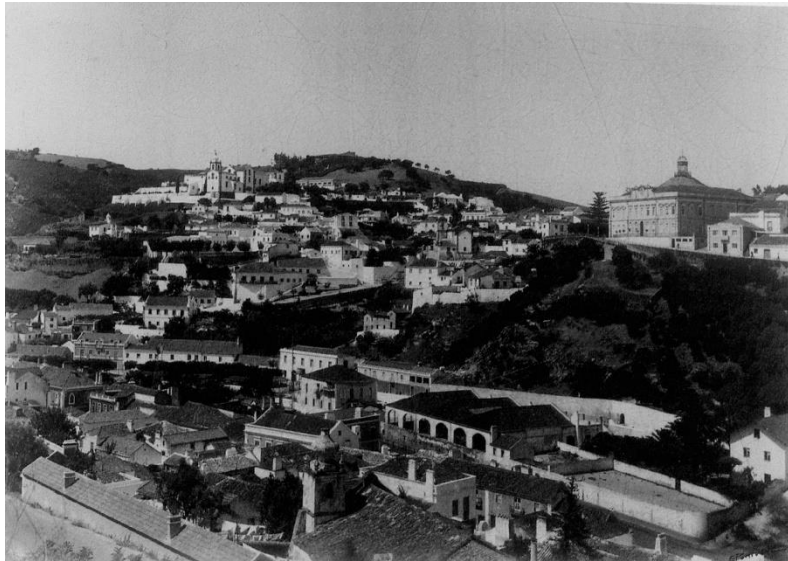
Vista de Alenquer nos anos 60.



Postal de Alenquer datado de 1906.

À chegada a Alenquer, um dos primeiros marcos a levantar a curiosidade do visitante é o Palácio Municipal, edifício de finais do século XIX e de inspiração neoclássica, criando uma imagem de correlação óbvia com o seu homónimo em Lisboa – apesar de construído cerca de três décadas depois. Este edifício comemorou no presente ano o 130º aniversário do início da sua construção (a 7 de Março), data que está representada na base do seu frontão triangular, assente na fachada principal, onde se lê claramente a inscrição «1887» junto às figuras do escultor João Machado. Essa fachada abre-se para a Praça Luís de Camões (substituta da antiga Praça da Vila) onde até ao ano de 1856 existiu o pelourinho – tendo sido substituído pelo jardim que se encontra nos dias de hoje, datado de 1894. Este edifício substituiu as velhas Casas da Câmara e da Jugada, acreditadas seiscentistas, com demolição datada de 1885.

Poder-se-ia falar dos tectos ornamentados, dos trabalhos em estuque, madeira ou mosaicos, mas é na cúpula, ou zimbório, que a imaginação vagueia. José Juvêncio da Silva, o autor do projecto, visualizou nesse elemento da edificação a oportunidade de iluminar naturalmente a escadaria – que esventra o edifício e lhe atribui hierarquia – e também as salas em redor; mas é no segundo uso deste elemento que se prende uma análise ao território: a possibilidade de visualizar, ao mesmo tempo que se é visto, a uma cota superior, obtendo uma vista panorâmica de toda a vila, atingindo elementos como a fábrica da Chemina, o convento de São Francisco e de Nossa Senhora da Conceição, a Casa da Torre, a Igreja e Arcada do Espírito Santo e também do Castelo de Alenquer – ou o que resta dele.



Vila Baixa e Vila Alta vistas da estrada Lisboa-Porto, 1941.

A sobreposição do palácio municipal ao tecido urbano que vinha a ser fabricado desde a Idade Média eliminou várias leituras territoriais que, evidentes outrora, se tornam complexas agora, como uma leitura formal do traçado da muralha do castelo – que passava precisamente no lote de implantação do edifício – ou mesmo a tipologia construtiva que se praticava nesse cabeço em específico. A base desta construção cria um novo palimpsesto de leitura de toda a vila, acrescenta um novo marco a uma plataforma centenária, altera a compreensão do que vinha a ser construído desde a malha medieval até à manta de retalhos criada pelas construções que a partir daí se espraiaram tanto à cota baixa, preenchendo as margens do rio, como à colina oposta.

Se do lado poente jaz a ruína do Castelo de Alenquer, do lado nascente encontram-se, no topo da colina, dois elementos de destaque: o marco geodésico, indicando o ponto de maior altitude na vila, e a ruína de um moinho de vento, acompanhado de uma subtil casa que se esconde na pendente do terreno, aguardando pela falência da argamassa que ainda segura as suas pedras que serviram de abrigo ao moleiro que ali trabalhara. Entre as duas colinas encontra-se o rio Alenquer que, apesar da reduzida dimensão actual, aparenta ser uma barreira maior que um benefício para a malha urbana e a população – visto a ligação destes elementos territoriais ser apenas visual – ou longínqua. No entanto, tal como no castelo, a falência dos cuidados com a construção estende-se ao moinho, peças históricas, quer como património, quer como lugares de memória. De certa forma, figuram um conto inacabado em que a questão que prevalece é qual delas é a ruína que vê, qual delas é a ruína que é vista.



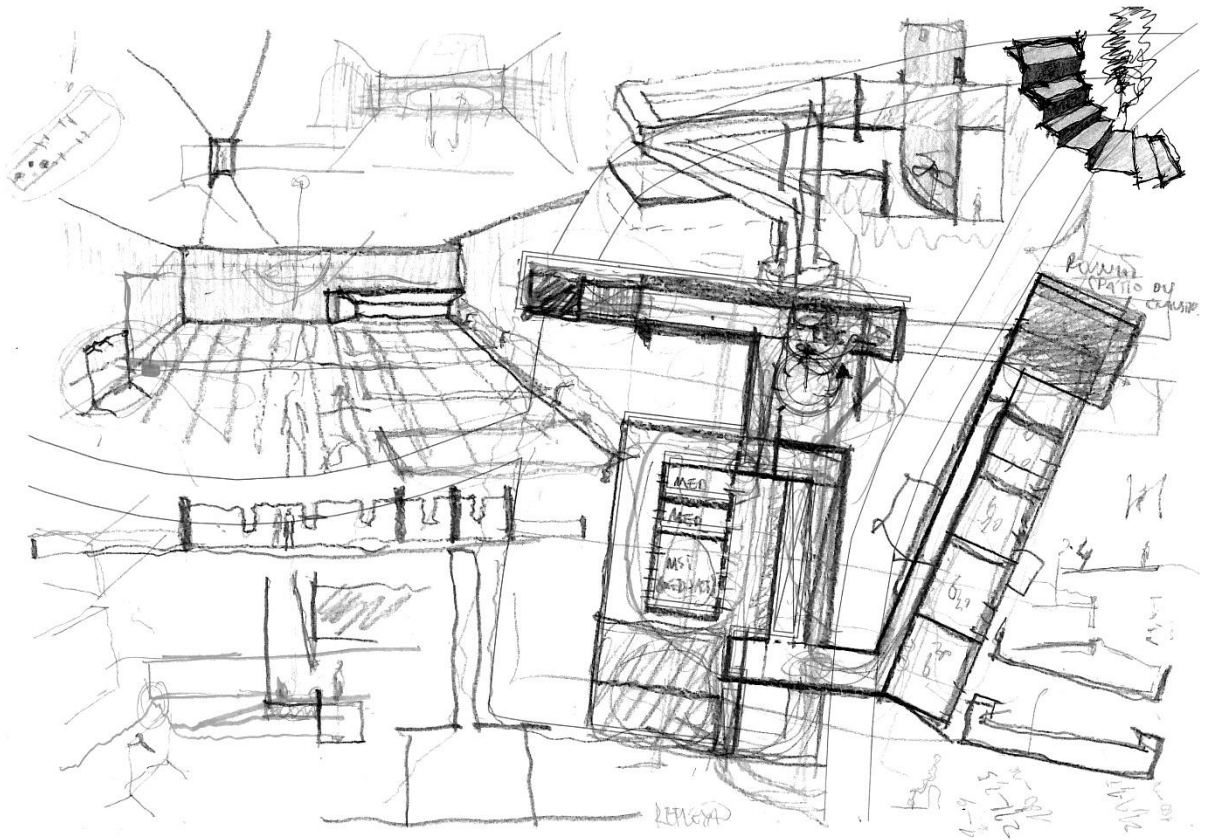
Ligação visual entre o Palácio Municipal e os moinhos, 1941.

É sobre esta ligação de elementos, em pontos opostos da vila, que se debruça este trabalho. Conectando estes três elementos, entendidos de forma arquitetónica ou até mesmo filosófica, obtém-se uma relação visual, uma ligação mental, que desenha toda a entrada norte na vila de Alenquer, contrariando ao mesmo tempo a tendência de esquecer o património construído, algo que transforma a generalidade dos locais em puros lugares de memória, perdendo-se na devastação eterna. Não é este, no entanto, um exercício que pretende reabilitar a ruína; é, sim, um (re)habitar a ruína, uma vivência com os espaços que tiveram outra vida, respeitando o facto de que essa não será novamente reactivada; é um exercício de potencializar a leitura de algo que estará já visível no espaço, exagerando qualidades e realçando contrastes, como que questionando à memória de cada elemento o que fora, o que é e o que será.



implantação





Casa de retiro espiritual.



Casa do moleiro, Rota dos 5 Moinhos, Alenquer.



Moinho e casa do moleiro, Rota dos 5 Moinhos, Alenquer.

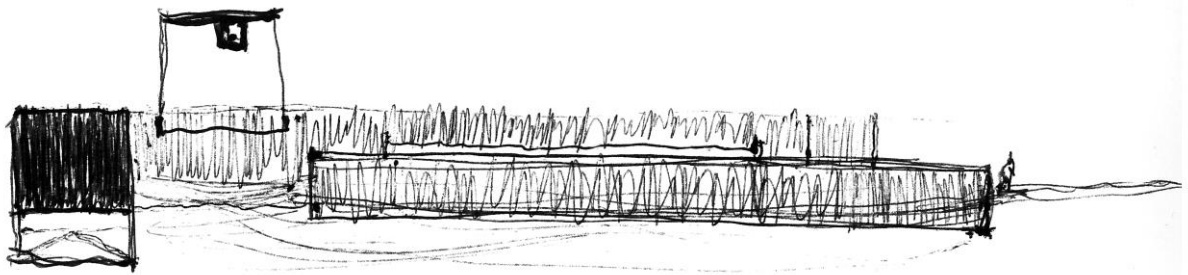
No topo da colina, observando toda a encosta onde se implanta a vila de Alenquer, permanece o moinho, em conjunto com a casa do moleiro, local calmo onde não chegam as vozes elevadas do mercado, o discutir e festejar dos cafés ou o barulho dos motores que passam pelas vias de circulação. A decadência funcional atingiu este espaço há bastante tempo, o moinho encontra-se desamparado e com fundações à vista, enquanto a casa se sustém apenas pela gravidade, tendo perdido qualquer junta argamassada que tivesse. O declínio do lugar, algo romântico e simultaneamente dramático, contempla o avanço, a estagnação e o retrocesso que possa haver em seu redor, a partir de um local cercado por uma grande mancha arbórea que não permite que tais alterações transponham o seu perímetro.

A proposta consiste em destacar a ruína do local, valorizando-a perante a funcionalidade que tivera e entendendo-a como um conjunto que integra já o imaginário do local, sem no entanto mimetizar o seu uso, partindo do desenho dos limites físicos das cicatrizes que o terreno demonstra para chegar às linhas gerais daquilo que contorna estes corpos. A casa é envolvida por um muro que a protege do exterior, que a encerra numa plataforma, qual pódio, não permitindo a sua devastação pelo exterior. Quanto ao moinho, e atendendo àquilo que é o seu estado actual, transforma-se em fosso, uma abertura de luz zenital para um novo espaço que se ergue sob as suas dependências. Este espaço consiste programaticamente num retiro espiritual, local onde só é possível chegar de modo pedonal, seja pelo percurso existente que vem de norte, pelo percurso criado que liga às vinhas do Centro de Interpretação do Vinho e da Vinha ou pelo trilho reactivado que cerca o terreno existente, percurso este que desemboca na Estrada Nacional 9, permitindo a travessia directa para a vila.



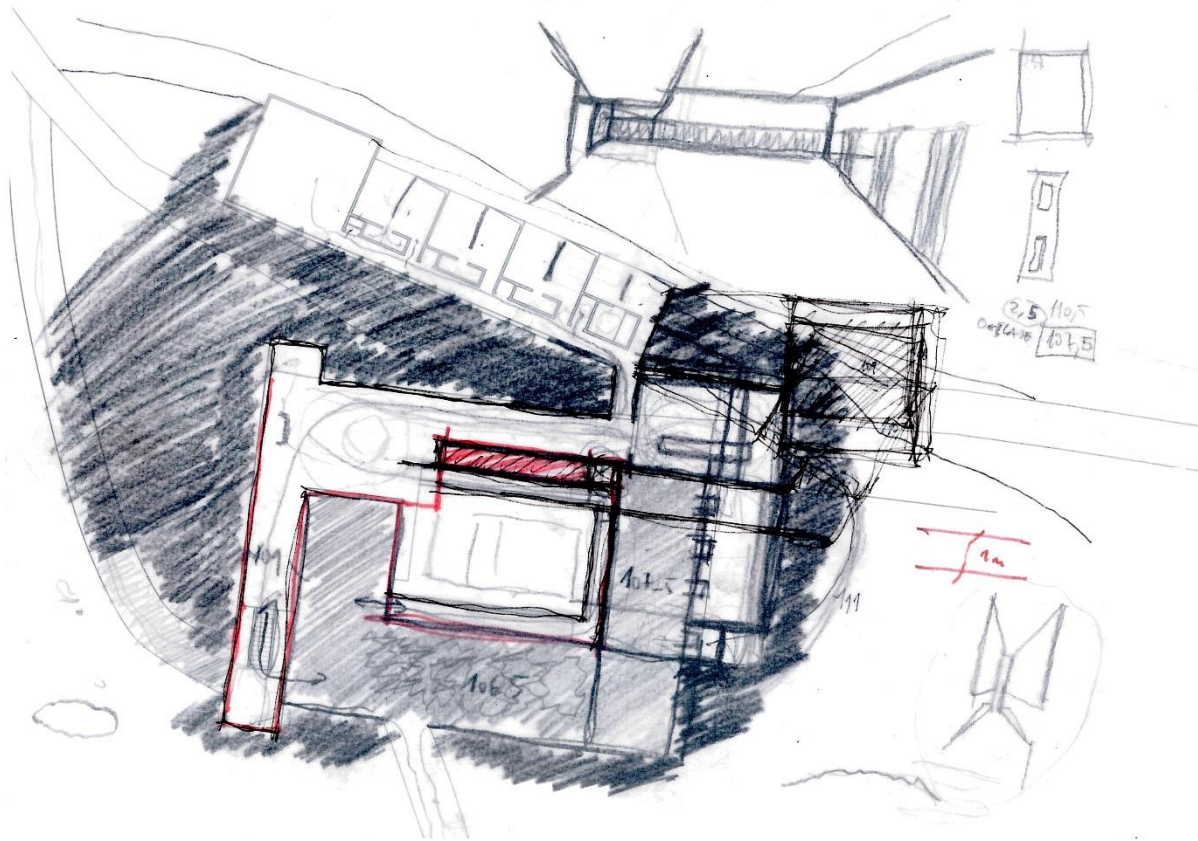
Moinho, Rota dos 5 Moinhos, Alenquer.

Quem sobe ao moinho por esse trilho depara-se com um elemento novo que, ao mesmo tempo que se aproxima do terreno pela sua tonalidade vermelho-terra, solta-se do mesmo na forma de uma consola, que é avistada de modo horizontal mas que permite sob ela permeabilidade. Percebe-se que é a entrada do edifício, apesar da sua dimensão reduzida, subjugada ao peso geracional das pré-existências. Subindo a escada, que não chega ao meio do edifício, depara-se com um corredor que leva até ao balcão de entrada ou que, em sentido inverso, mostra um pequeno pátio ajardinado, onde se pode avistar apenas o interior do corredor ou a circulação na escada, funcionando como um local de introspecção, recatado daquilo a que se pode chamar de recepção do edifício e afundado em relação à cota natural do moinho. Confere-se privacidade a este espaço protegendo-o dos olhares à cota mais alta com um sombreamento em madeira que parece penetrar a camada de betão que forma a parede delimitadora do espaço. As longas lâminas de madeira são intermediárias entre o limite superior da consola e um espaço de pé-direito à escala residencial, humanizada. Fica-se, assim, completamente suspenso do solo, num local onde o domínio visual alcança ora o edifício ora o céu.



Estudo de fachada.

No fim do corredor depara-se com o espaço distribuidor do projecto, compartimento amplo – apesar do seu pé-direito reduzido, uma constante projectual. São presenças fortes neste espaço os vãos que permitem observar a ruína da casa do moleiro (com acesso à mesma) e o espelho de água que ilumina o corredor de acesso aos espaços mais privados. Há, também, destaque para o pequeno reservatório de água – central ao espaço – que advém do perímetro do moinho, suspenso sobre este. Sendo um elemento aberto, a água que escorre no seu interior em dias chuvosos alimenta este reservatório – que posteriormente alimentará os outros espaços em que a água se encontra presente. Suspende-se o moinho apenas num pilar como elemento visível, introduzindo uma lógica de contradição entre o peso aparente dos dois elementos, uma aparente complexidade construtiva; é, porém, nas vigas, dispostas em quadrícula na base do moinho que descansa o maior peso do pilar. Vigas estas que desaparecem na espessura do tecto, fazendo prevalecer um espaço contínuo, fluído, com essa peculiaridade de mostrar apenas um prumo vertical de sustento de um elemento de elevado peso estrutural.



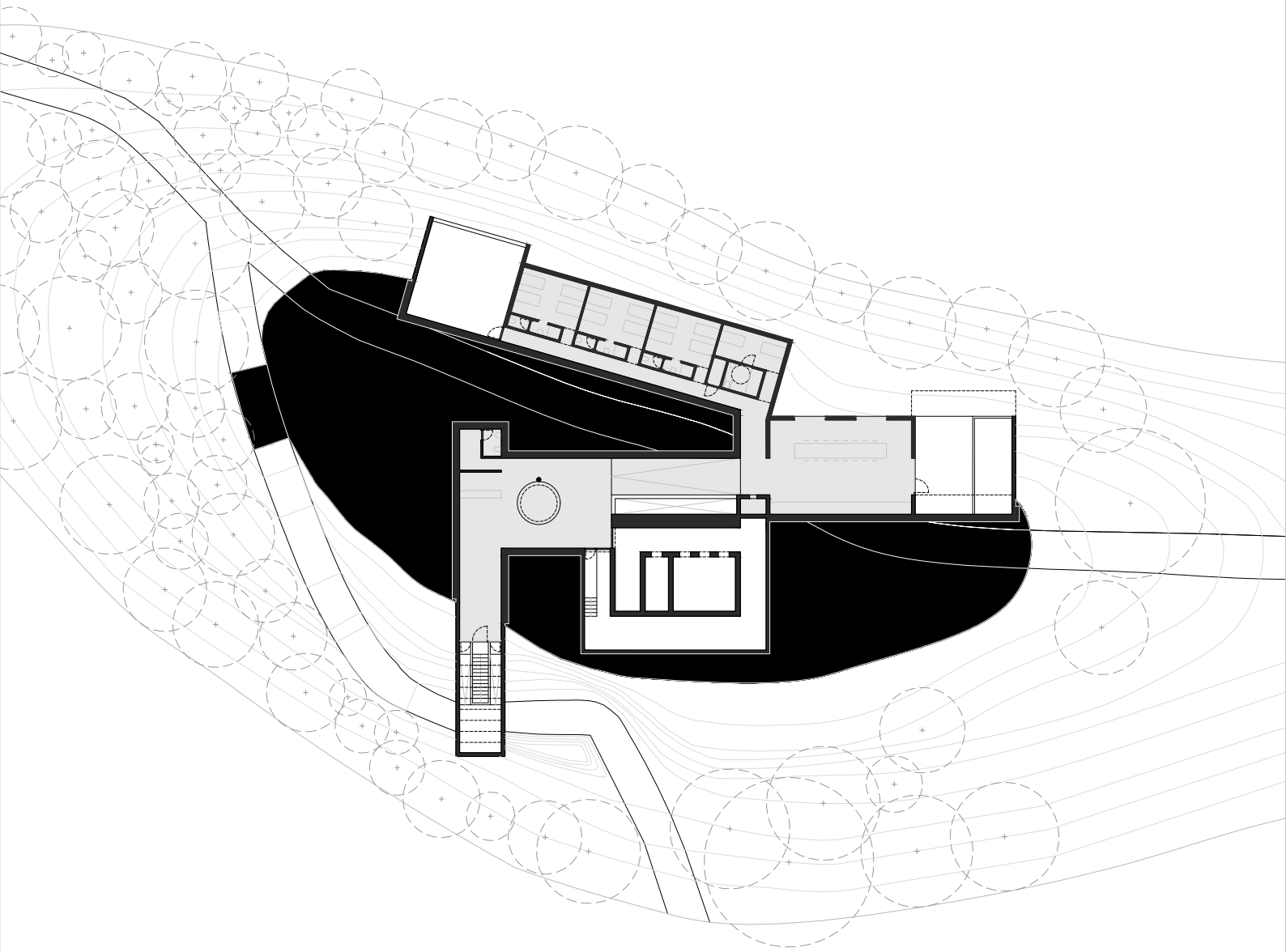
Estudo de planta.

Quando se transita neste espaço surgem dois percursos, o acesso à casa do moleiro e o acesso aos restantes espaços programáticos. No acesso à casa, subindo uma pequena escada, ganha-se o domínio visual para lá do muro que a separa do exterior, observando assim todo o vale de Alenquer. No entanto, aquilo que pode ser um espaço de convívio torna-se também no principal espaço de meditação, uma vez que a entrada ao espaço onde se encontra a casa não lhe dá acesso directo. Para aceder aos cubículos no interior da casa, terá que se contornar o volume da mesma. O interior da casa tem três compartimentos, dois similares em área (cada um com uma abertura de entrada) e um de maiores dimensões (com três aberturas). Introduce-se deste modo um cariz hierárquico de meditação conjunta e individual. Perfilando com estas aberturas de entrada que se encontram na parede a nascente, correspondem pequenas fendas na parede a poente, introduzindo uma vertente contemplativa à meditação. Rematando este espaço encontra-se um banco corrido que, afastando-se do volume da casa, assume o seu comprimento total e esconde nas costas o espelho de água na cota baixa.



Vista da casa do moleiro.

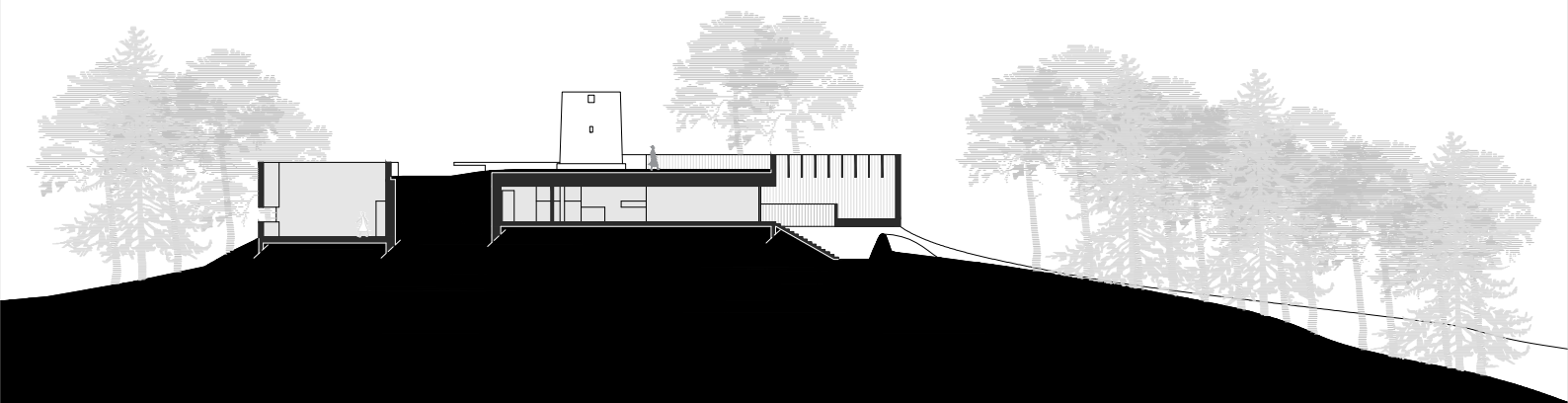
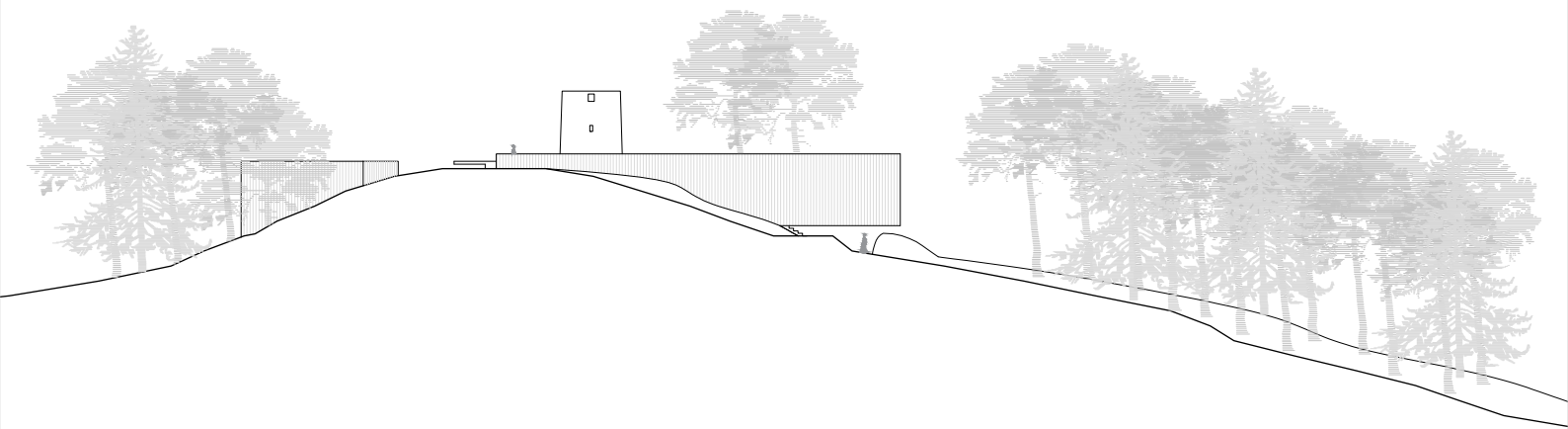
Este elemento vertical, que permite a entrada de luz zenital a uma cota mais baixa e que a espelha com os reflexos da água, introduz uma tonalidade etérea às paredes que delimitam um corredor rampeado com a dimensão exacta desse espelho de água. É essa rampa que permite o acesso aos espaços mais privados – os quartos – e à cozinha, algo que é perceptível desde o espaço de entrada segundo o eixo visual criado pelo corredor. Este elemento distributivo termina com um pequeno cubículo com uma abertura ao nível aproximado dos cotovelos onde está retida uma porção de água. Este espaço é a intersecção projectual entre os quartos e a cozinha, servindo o propósito ancestral de lavar as mãos, algo comum, geracional, a quem transita para espaços onde se preparam comidas.



planta à
cota 110.0



Quando se penetra o corredor dos quartos torna-se evidente o carácter do espaço. Pensado para acolher quem necessite de um espaço mais calmo e não para propósitos de efusividade, os espaços de dormida são separados do corredor de acesso apenas por uma cortina, revelando uma ausência, um despejo de entrada formal, simulando a ideia de casa-quarto. As camas não se elevam do chão, assim como os vãos que ocupam metade da parede mas que se quedam à altura média da cintura. Os quatro compartimentos de quartos, o primeiro com lugar para dois ocupantes (dando preferência a quem for portador de deficiência ou tiver menor facilidade de se mobilizar) e os restantes com capacidade para quatro pessoas cada, estendem-se ao longo de um corredor estreito que finaliza com uma abertura que dá a um espaço descoberto, inacessível pelo exterior, rematando este volume que se separa diagonalmente da linha longilínea que vai desde a entrada à cozinha. Este pátio, de secção quadrada, permite uma visibilidade para a mancha arbórea que se encontra a nascente por uma ausência horizontal de parede, que quebra a volumetria sólida do pátio. A sua funcionalidade passa por ser um espaço de convívio, com a hipótese de albergar actividades de qualquer tipo ou até mesmo um local de descanso exterior, onde poderão existir estruturas leves que permitam a permanência no espaço ao longo de todo o dia.



alçado norte
corte

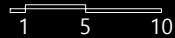
1 5 10

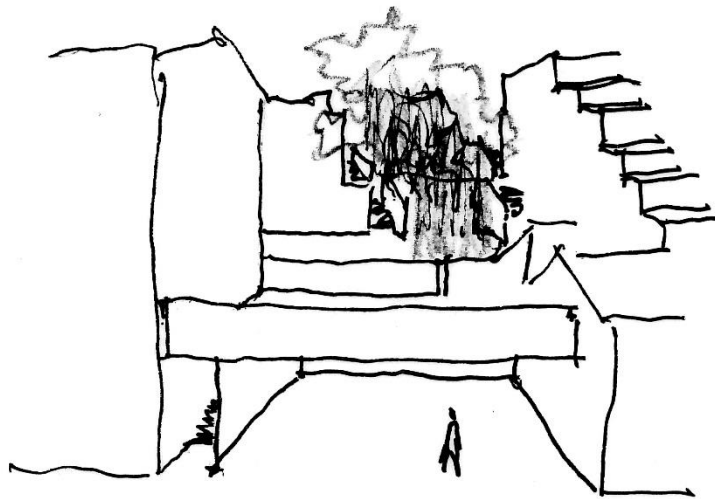
No cruzamento no fim da rampa que dá acesso aos quartos encontra-se também o acesso à cozinha, o limite longilíneo do projecto e que contém a entrada secundária do mesmo. Este espaço é iluminado por dois vãos a nascente que iluminam uma mesa artesanal de grandes dimensões, com a possibilidade de albergar todos os usuários do espaço. Ao meio de espaço encontra-se o prolongamento virtual do corredor, que vai ao encontro da porta de entrada e saída do espaço. A poente encontra-se o balcão de cozinha que, por não haver espaço de arrumos delimitado, perfaz a parede toda do espaço, de modo a solucionar a arrumação dos alimentos. Saindo da cozinha em direcção ao exterior surge o volume-antítese do pátio, um espaço exterior permeável, apenas com uma pequena fenda na cobertura que permite a entrada de luz zenital quando o sol não se encontra a nascente. Este espaço contém um tanque de elevadas dimensões, sítio onde se conclui o curso da água que permeia várias partes do projecto, que pode ser utilizado para a lavagem de roupas ou mesmo para banhos. Este espaço, intermédio às instalações e ao exterior, dá acesso à envolvente do moinho e aos percursos que a este vão dar.

No exterior, à cota do moinho, surge uma série de muros-limite, lâminas que saem da terra e que a contêm, delimitando várias zonas de miradouro para a vila ou para o horizonte arbóreo, áreas contemplativas que não permitem perceber ao certo o que se desenrola debaixo de terra, sendo quase impossível determinar ao certo as proporções volumétricas que o projecto obtém, não sendo permitido ao transeunte uma leitura fácil, seja pelos muros ou mesmo pelos elementos pré-existentes, sendo apenas resumida a sua existência ao longo do dia a elementos em ruína que se tornam elementares e protegidos na envolvente e a focos de luz, pequenos faróis ao longe, durante a noite.



corte





Praça, ponte e café.

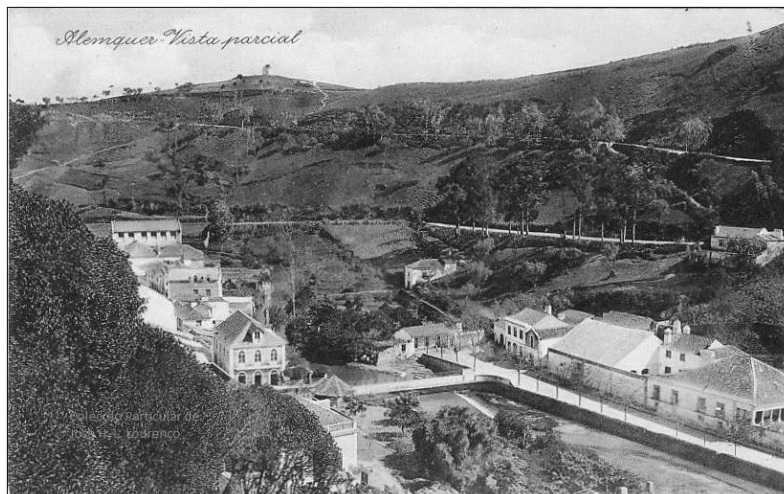


Vista do baldio da Rua Serpa Pinto.



Vista do baldio da Avenida Jaime Ferreira.

Descendo pelo trilho do acesso ao moinho encontra-se esquecida a continuidade desse percurso, que complementa o percurso entre os dois troços zigzagueantes da Estrada Nacional 9. Esse percurso, presente nas memórias fotográficas mais antigas e representado na planta da vila que remete a 1927, é reaproveitado no projecto, fazendo assim a ligação da cota alta (moinho) à cota intermédia (habitação de cariz social compreendida entre a Avenida Jaime Ferreira e a Rota Quintas de Alenquer, ou Estrada Nacional 9), onde se encontra um vazio urbano, aparentemente desde datas a que a cartografia e a fotografia não conseguem precisar. A transitoriedade deste espaço – necessariamente vertical – coloca-se no horizonte da desaparecida ponte do areal que permitira, no seu passado, o atravessamento das margens do rio neste troço específico de terreno.



Vista para a antiga Ponte do Areal.

Perpetua-se esta vontade no projecto, plataformizando este espaço para uma descida paralela ao rio, adjacente aos muros que são colocados. Estas plataformas criam uma série de jardins que acompanham a subida e descida de transeuntes, sendo colocadas à cota de habitações existentes – sem condições para acompanharem o terreno, requalificando o espaço anexo às mesmas, proporcionando-lhes condições para subsistirem no meio em que se encontram. No último dos patamares, que serve de miradouro, encontra-se um acesso pré existente, por escada, ao Largo Rainha Santa Isabel, e cria-se uma outra escada – de acesso ao lado oposto – e um elevador entre os dois acessos verticais anteriormente mencionados. Este elevador permite ora subir para essa plataforma final, ora descer para o percurso público ou até mesmo penetrar dentro do espaço comercial criado, um pequeno café.



implantação

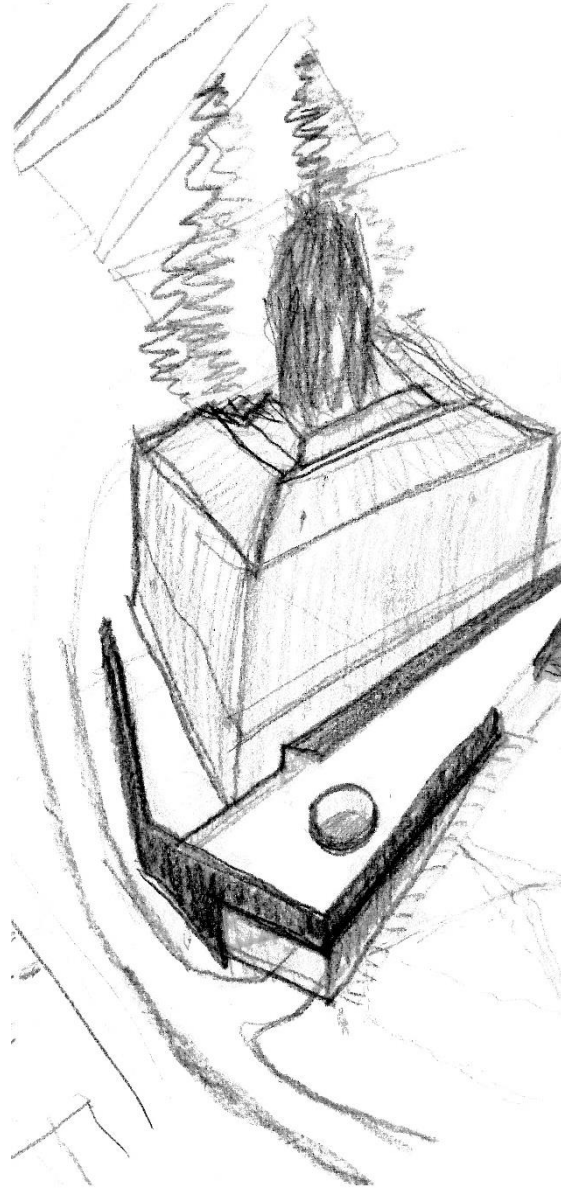


Apesar da abundância de cafés nesta zona em específico é necessário relocalizar aquele que fora demolido em proposta de grupo – com a demolição do edifício do Sporting de Alenquer. Projectam-se estas novas instalações não só como substitutas para tal, mas também para finalizar o percurso criado – do moinho ao rio. Passando o café, encontra-se a ponte, alinhada com este. Esta transição permite chegar do café a uma praça criada de um aproveitamento de um edifício devoluto na estreita linha de construções ribeirinhas, criando um percurso ao longo do rio que liga à reminiscência do que era o areal – agora praça aquática, derivando do projecto de grupo – e à Avenida dos Bombeiros Voluntários. Esta praça criada é uma das poucas zonas de espaço público da malha urbana da cota baixa da vila, pelo que é necessário ser um ponto com diversas convergências – o que sucede, devido à criação do percurso pedonal já falado, de ser o ponto de entrada a sul da Rua Serpa Pinto e de ser um ponto de chegada e de acesso à Calçada Damião de Goes, sem falar no acesso directo criado pela ponte a toda a malha da margem oposta. E será da conjugação desta praça e da praça aquática que se desenrolarão os percursos, já existentes, para a cota alta da margem poente da vila, lidos no projecto como elementos estruturais, com qualidades diversas, mas certamente funcionais, necessitando apenas deste impulso de criação de vazios para que se tornem mais propensos à subida, descida e estadia.



corte

1 5 10



Edificio de estacionamento.



Câmara Municipal de Alenquer vista da Estrada Nacional 1.



Câmara Municipal de Alenquer vista da Rua Renato Leitão Lourenço.

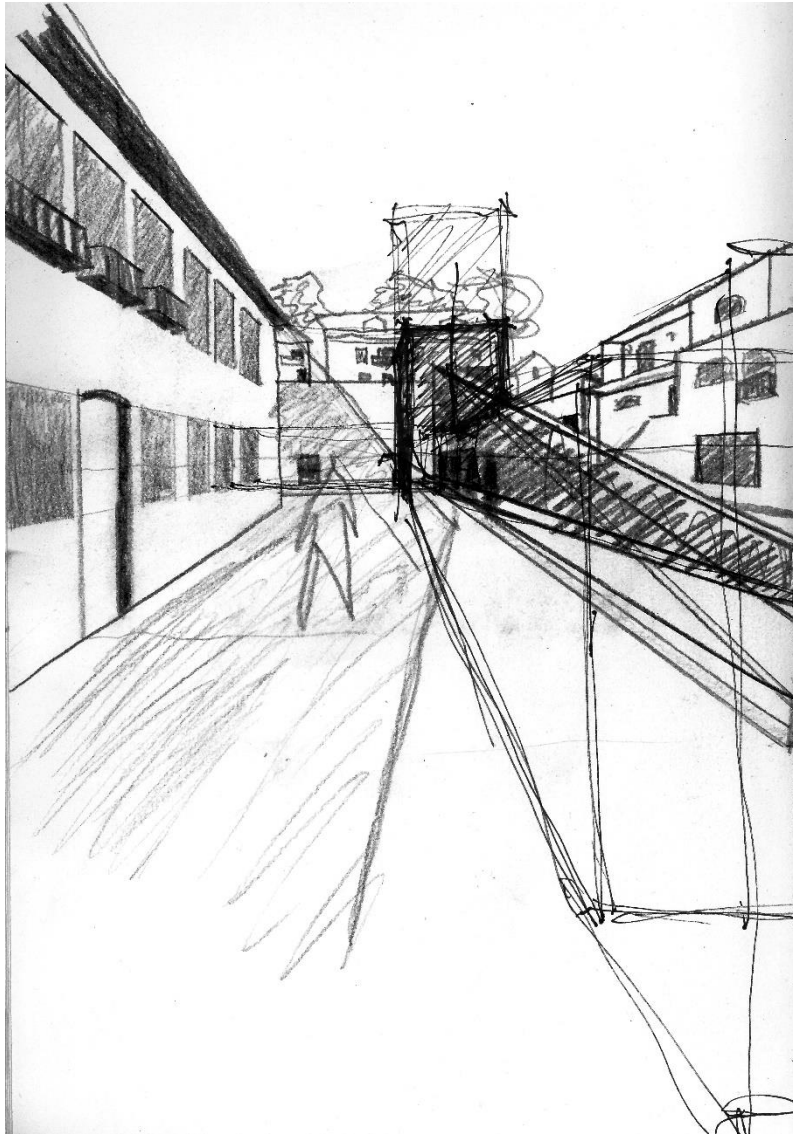
Na subida à Câmara Municipal de Alenquer já se sabe o que se espera: uma forte inclinação, uma rápida subida, o jardim na Praça Luís de Camões e, se for de transporte próprio, uma dificuldade iminente em estacionar perto do edifício. As traseiras do mesmo estão entupidas de carros, tal como as ruas anexas, e o mais certo é encontrar alguém a buzinar para que oiçam que estará o seu veículo travado por algum carro que estacionou abusivamente no espaço. É também sabido que, numa plataforma inferior do piso de acesso à Câmara Municipal de Alenquer são construídas as casas de banho públicas do local, algo com uso bastante reduzido por se encontrar a uma cota de pouca visibilidade pública e por razões óbvias de segurança. Entretanto, é esta pequena construção que revela soluções para outros problemas da zona: a falta de enquadramento urbano das Escadinhas do Município, proveniente desde a construção do palácio municipal, a elevada cota visual que se obtém nas traseiras da Câmara Municipal, o acesso vertical facilitado da Rua Matilde Milne Carmo ao palácio – ou mesmo à Rua Pêro de Alenquer – e, claro está, o estacionamento, o enquadramento urbano desse vazio presente nas traseiras da CMA e a utilização devida das casas de banho públicas.



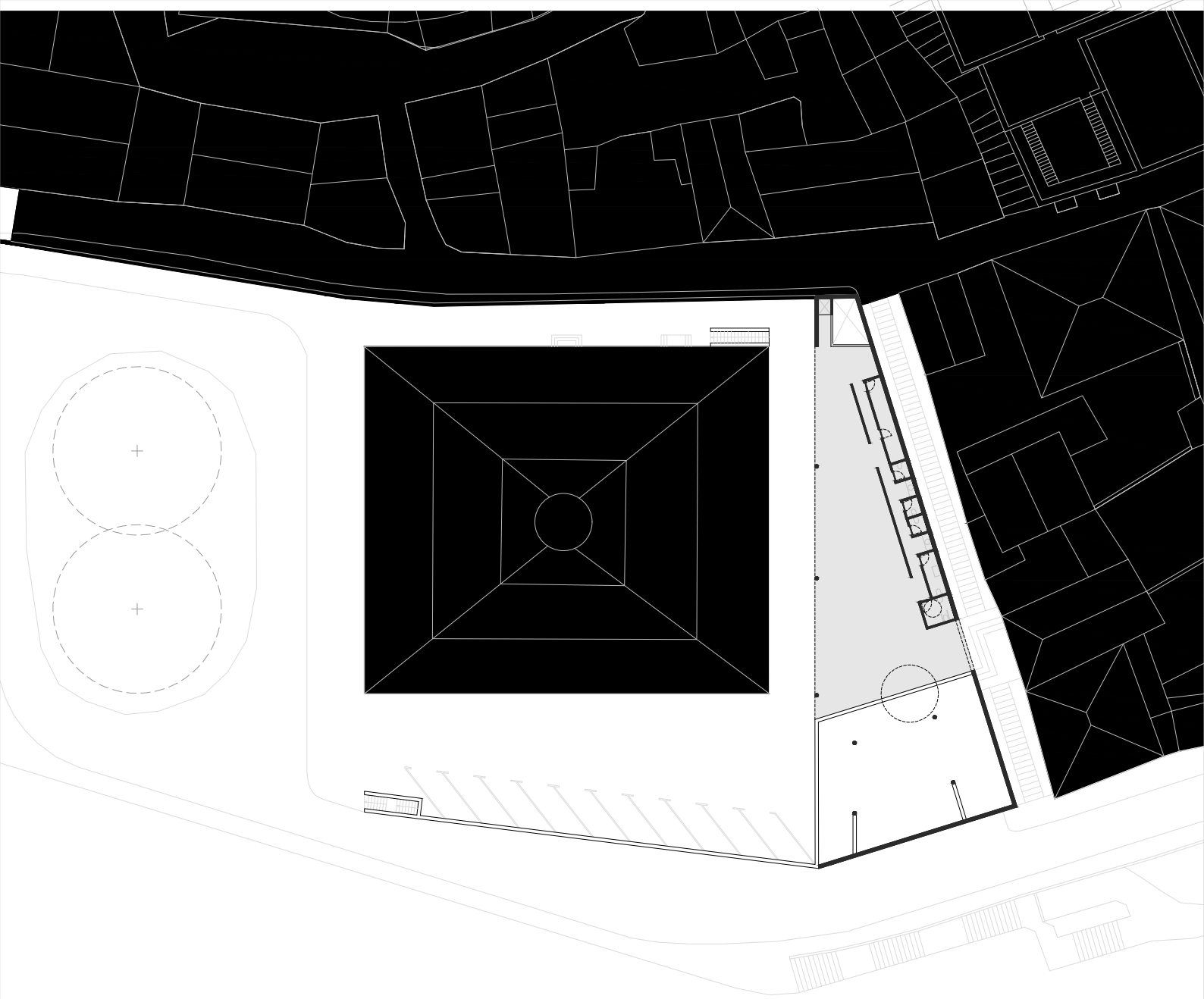
Câmara Municipal de Alenquer vista da Rua de Triana.

A proposta de projecto prende-se com remover o estacionamento, de forma parcial, da plataforma de implantação do palácio municipal, transportando-o para uma cota inferior, colocando-o precisamente abaixo do espaço em que se encontra actualmente. Esse estacionamento circunda as fachadas nordeste e sudeste do edifício da CMA, criando acessos pedonais em quatro pontos: duas escadas, uma que alinha com a fachada principal do palácio, outra que corre paralelamente à fachada noroeste e vai de encontro a uma pequena escada do edifício (sugerindo uma possível continuidade para o interior do palácio), um acesso inferior de nível que desemboca na Rua Pêro de Alenquer e um acesso vertical facilitado que liga às diversas cotas.

Há, porém, outro acesso que levanta questões históricas. Acredita-se que, nos tempos em que a cerca do castelo, a muralha, estava posicionada seria possível encontrar no prolongamento das Escadinhas do Município um postigo, zona esta que se encontra relativamente próxima do local onde todos os anos a CMA expõe o presépio de Alenquer, algo muito querido pelos habitantes. Pode, porventura, ser esse mesmo o motivo para tal e, numa leitura territorial, fará sentido reencontrar essa abertura. Projecta-se então um arco que vai de encontro às escadas que se espriam pela encosta de Alenquer e que ligam a vila alta à Avenida dos Bombeiros Voluntários e que liga, a um nível inferior, às Escadinhas do Município, saindo directamente no piso do estacionamento, podendo daí seleccionar uma das outras quatro saídas para o exterior. Tecnicamente, todos estes acessos permitem obter uma circulação de oxigénio pelo edifício, sendo possível não necessitar de técnicas complexas de extracção de fumos.



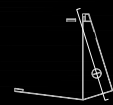
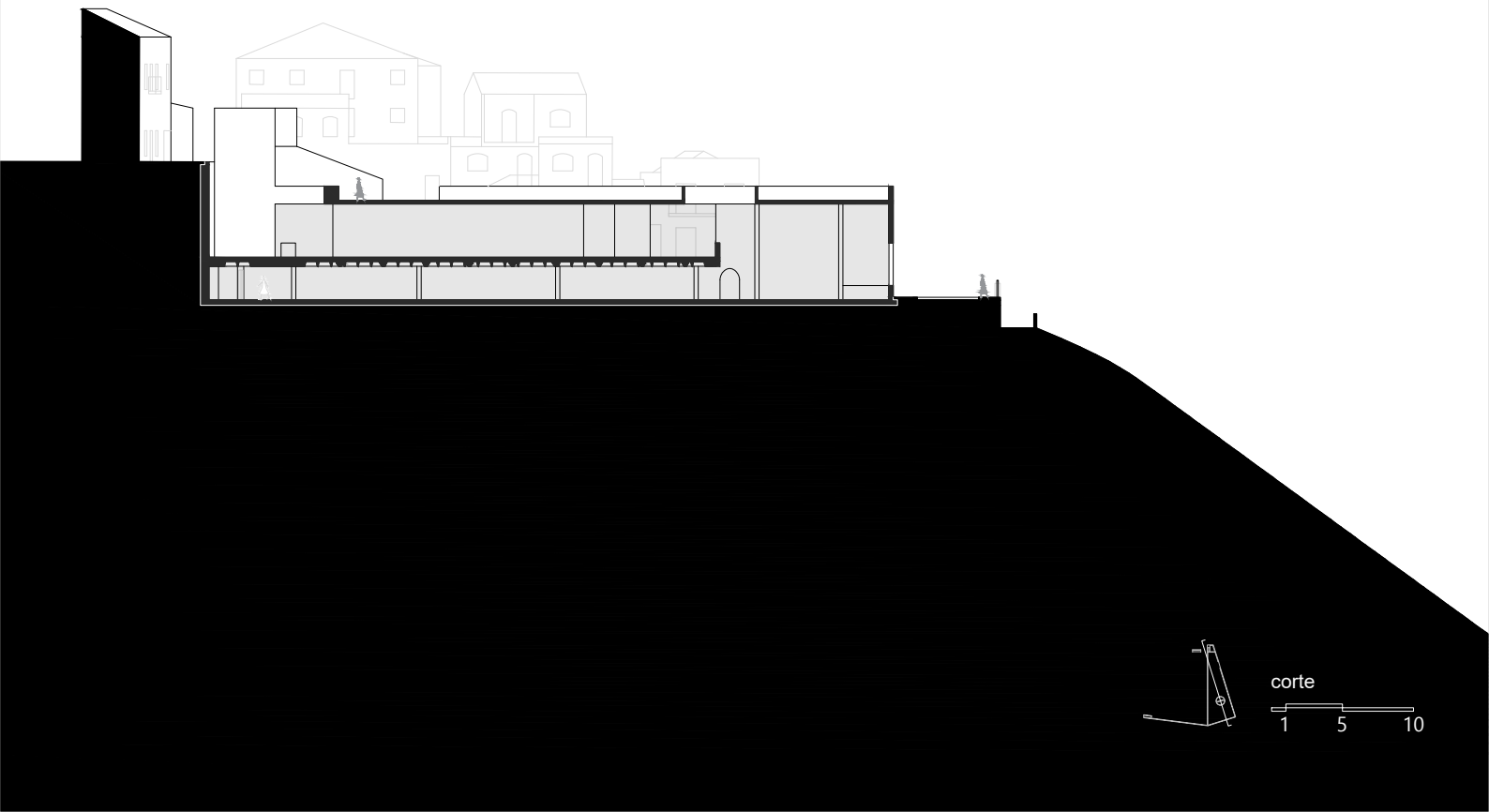
A plataforma do palácio municipal mantém-se, sofrendo ligeiras alterações problemáticas: na parte que prolonga a fachada sudeste do edifício mantêm-se os lugares de estacionamento, como acontece actualmente, enquanto nas traseiras do edifício se colocam as casas de banho públicas, anexadas a espaços técnicos que o palácio já aí tinha (escavados no muro de suporte das Escadinhãs do Município), sendo estes ampliados para melhor uso. Há ainda um duplo pé-direito que nasce no estacionamento, significando a continuidade visual do piso inferior a este, permitindo também a ventilação natural do edifício.



planta à
cota 70.2

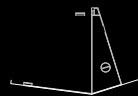
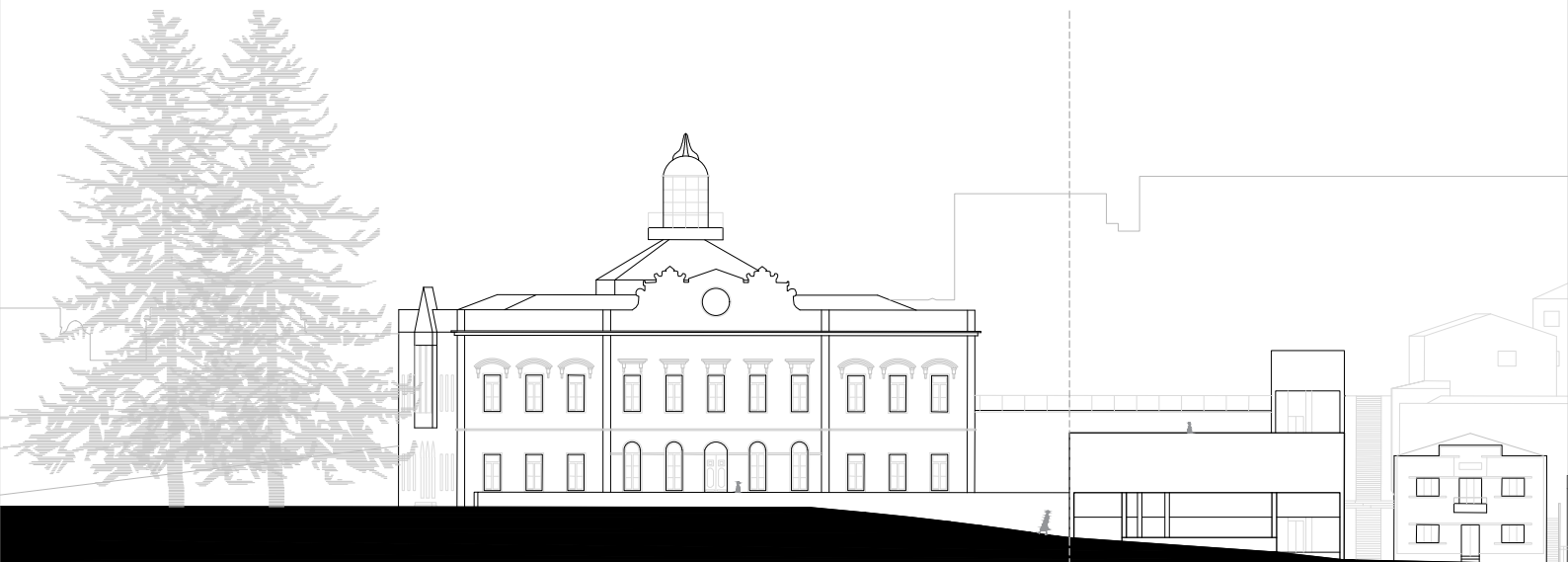


Existe, contudo, a necessidade de reduzir a escala do vazio visual do espaço visto tanto da Rua Matilde Milne Carmo como da Rua Pêro de Alenquer, ao mesmo tempo que se oferece uma plataforma onde se possam desenrolar actividades ao ar livre (ou até mesmo portar estruturas leves que adquiram funções programáticas públicas, como um pequeno quiosque). Esta plataforma surge como uma cota intermediária entre o plano em que se implanta o palácio municipal e a saída do acesso vertical na Rua Matilde Milne Carmo, onde se cria uma entrada pelas Escadinhas do Município e uma pelo acesso vertical. Compreende ainda uma abertura – controlada por um murete – de forma circular, iluminando assim pontualmente as zonas inferiores – a plataforma do palácio e o duplo pé-direito do estacionamento.



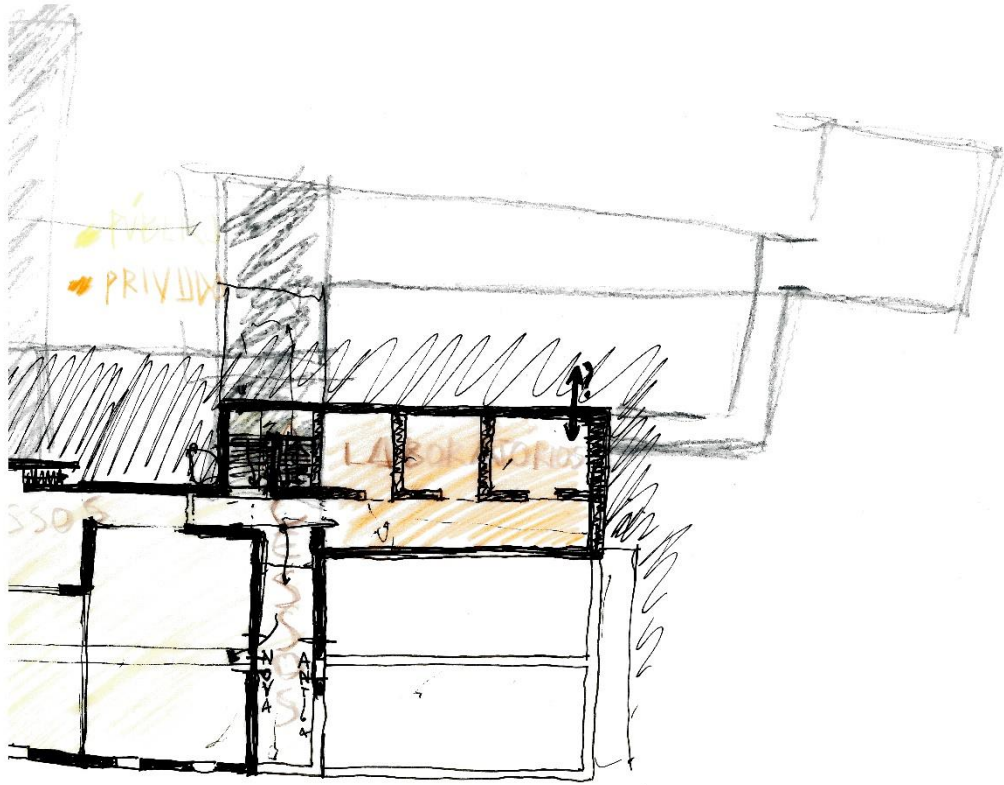
corte
1 5 10

A intervenção complementa esta sucessão de espaços já existentes, reatribuindo-lhes funções programáticas que, apesar de já presentes, não são controladas de um ponto de vista funcional e não dinamizam a potencialidade completa do local. É possível, deste modo, observar este edifício como um complemento do palácio municipal (mesmo por razões óbvias, como o estacionamento dos funcionários) mas também como uma extensão da vida pública, um novo ponto de vista sobre a vila e uma nova frente edificada onde, até hoje, só surgia uma traseira.



corte

1 5 10



Centro interpretativo.



Vista do interior do quarteirão. Estado da fachada sudeste.



Vista do interior do quarteirão. Estado da fachada sudoeste.

Ao longo da antiga Rua Direita de Alenquer, dividida agora entre a Rua Maria Milne Carmo e a Rua da Judiaria, surge uma aparente contradição na edificação: não há uma decisão aparente e imediata no que toca à habitabilidade das casas. Se por um lado se encontram bastantes habitações rebocadas, pintadas ou caiadas de branco, com as suas listas de embasamento coloridas – como é típico da região – a sobressaírem, como se avisassem que ali mora alguém, por outro são mais edifícios de aspecto arruinado ou desocupado que o que seria expectável.



Vista do exterior do quarteirão. Estado da fachada sudeste.

O caso mais agravado é mesmo o do quarteirão compreendido entre a Travessa do Castelo e o edifício da antiga cadeia. Uma das actuais entradas no terreno do castelo, esta travessa íngreme está em risco iminente de ficar enterrada em escombros da parede sul deste quarteirão; graves fendas estruturais são visíveis e a queda de fragmentos de pedra da estrutura de vários troços da parede é o comum de se presenciar nos dias que correm. No interior deste os problemas são semelhantes: tirando a estrutura da fachada virada para a Rua Maria Milne Carmo, todo o edifício desabou, sobrando poucas paredes para cair, como a parede arcada, no extremo nordeste do quarteirão, também por ser aquela que mais recentemente se construiu. Há, no entanto, uma base ainda sólida do quarteirão: os patamares que acompanham a subida do terreno, que contêm as terras e permitem a subida em quebras onde surgem escadas lajeadas de argamassa, lisas e gastas com o passar do tempo. Entretanto, no último destes patamares, é possível observar que a resistência física destes muros não aguentará por muito mais tempo caso não haja uma intervenção; há várias quebras do cunho do muro – que separa o terreno e a Rua Detrás da Misericórdia – e a queda de vários objectos no terreno desocupado desse patamar. A norte o terreno é confrontado com habitações (tendo estas utilizado o muro separador como posse própria) e com uma escada ziguezagueante que sobe desde o antigo Museu Hipólito Cabaço ao topo deste quarteirão, estrutura secundária não só pelo facto de pouco movimento existir ali mas também pela falta de abertura de um edifício de cariz público à mesma, algo que acontece desde o encerramento do Museu (que abriria em novo local). Acima do limite do quarteirão, a noroeste, queda apenas uma habitação, sem vizinhança, onde a última moradora desta destaca a falta de meios para poder sair do sítio (derivado à idade já avançada) e o desapego com que é olhada toda a encosta da parte mais alta da vila alta: com a chegada do Palácio Municipal de Alenquer, o olhar recai agora para a plataforma inferior, uma cota intermédia entre o que é na verdade a vila alta e a vila baixa.



Vista dos patamares: em primeiro plano, o Palácio Municipal; ao fundo, a Chemina.

Propõe-se reutilizar o quarteirão, introduzindo um programa específico ao local em questão e à proximidade que tem do castelo de Alenquer: o centro interpretativo da ruína do castelo. A fachada do quarteirão e os patamares interiores são mantidos, a parede que delimita o espaço é reconstruída (de destacar que, embora no mesmo local, esta não tem uma ligeira dobra como a existente, no sítio preciso da fenda visível) e do muro a norte apenas se abre um troço, onde se coloca um portão de ferro forjado para controlar a privacidade do jardim do patamar dessa entrada.

Quem percorre a Rua Maria Milne Carmo é convidado a entrar no edifício pelas aberturas pré-existentes mas, mal acabado de entrar, é recebido por um pano vermelho que se cola a todo o interior da fachada visível desse espaço e que, no exterior, refaz as varandas do piso superior de metade da fachada, assemelhando-se a dois pequenos cubos a serem expelidos do próprio edifício. Esta tela vermelha de aço corten separa o interior do exterior, a rua da entrada, colocado de modo a proporcionar um pátio circundado por uma escada contida por essa mesma tela. Este é também o elemento que separa duas intervenções específicas na totalidade do quarteirão: o início do museu (a parte do piso de entrada, que se cinge à recepção, a uma sala de exposições temporárias e à zona de cafetaria, e a parte do piso superior do edifício pré-existente, que contém a zona de laboratórios arqueológicos e o espaço dos funcionários em geral), correspondente ao edificado em ruína actualmente, que se vira para as construções próximas e vive em comunidade com as mesmas, e o corpo do percurso expositivo, lançado para a cota superior, tendo como entrada um bloco que se encosta à parede reconstruída, fazendo com que a implantação se assemelhe a um “U” que prende dentro dos seus braços o jardim que se encontra num dos patamares, valorizando esses espaços que não ruíram e prevalecem no tempo.



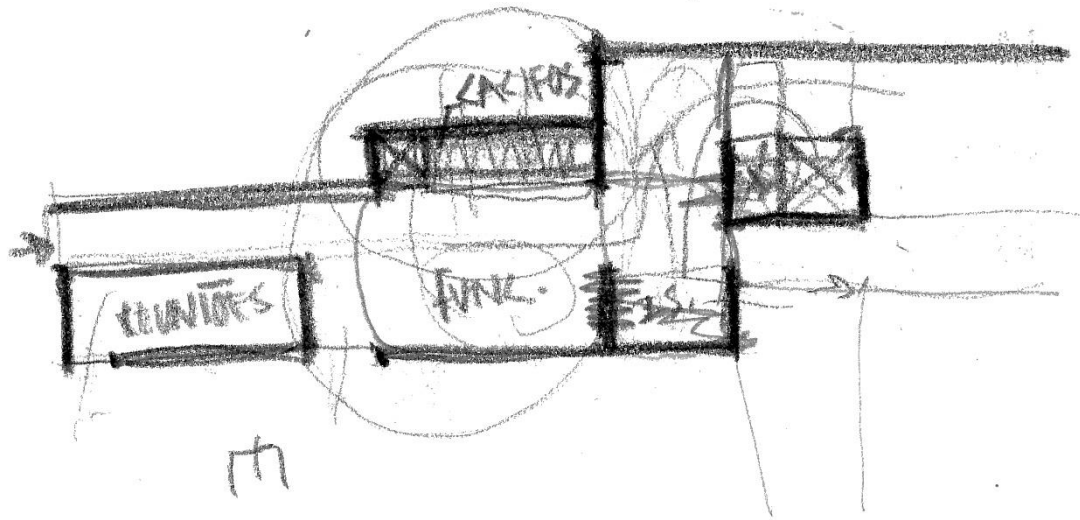
Vista do interior: a parede arcada.

Após passar a entrada de aço corten, no piso inferior, depara-se com um pano de vidro que faz a verdadeira separação do que é interior coberto e interior descoberto. Entra-se assim para a recepção, zona que permite a subida vertical (por elevador) a outros pisos e também um eixo que atravessa todo o piso inferior, criado pelo corredor de transição entre espaços. Passando por este chega-se ao primeiro espaço expositivo, destinado a exposições temporárias, que ocupa todo o espaço pré-existente do mesmo: isto corresponde a metade do edifício (a outra metade é o espaço que se acabou de passar). Este espaço tem um duplo pé-direito, ou seja, ocupa todo o espaço útil da antiga construção, permitindo que os quatro vãos que percorrem a sua parte da fachada se abram para este espaço e o iluminem. No seguimento aparecem as instalações sanitárias, ocupando uma zona onde prevalecia a separação – em terra – da construção pré-existente e a parede arcada de betão e, finalmente, surge a zona de cafeteria, que abre para o exterior por um pano de vidro, olhando para a parede arcada e o pátio, onde se encontra a esplanada. O interior é interrompido apenas por dois pilares que sustentam o peso da parede, estando estes em concordância com o ângulo do eixo visual criado entre este espaço e a recepção. Atrás do balcão, e percorrendo todo o piso até à recepção, estão as áreas técnicas de funcionários, incluindo uma entrada própria (visível do alçado principal, sendo a entrada mais a nordeste), as instalações sanitárias, área de armazenamento de materiais e um pátio que percorre o espaço verticalmente até à cota dos patamares.

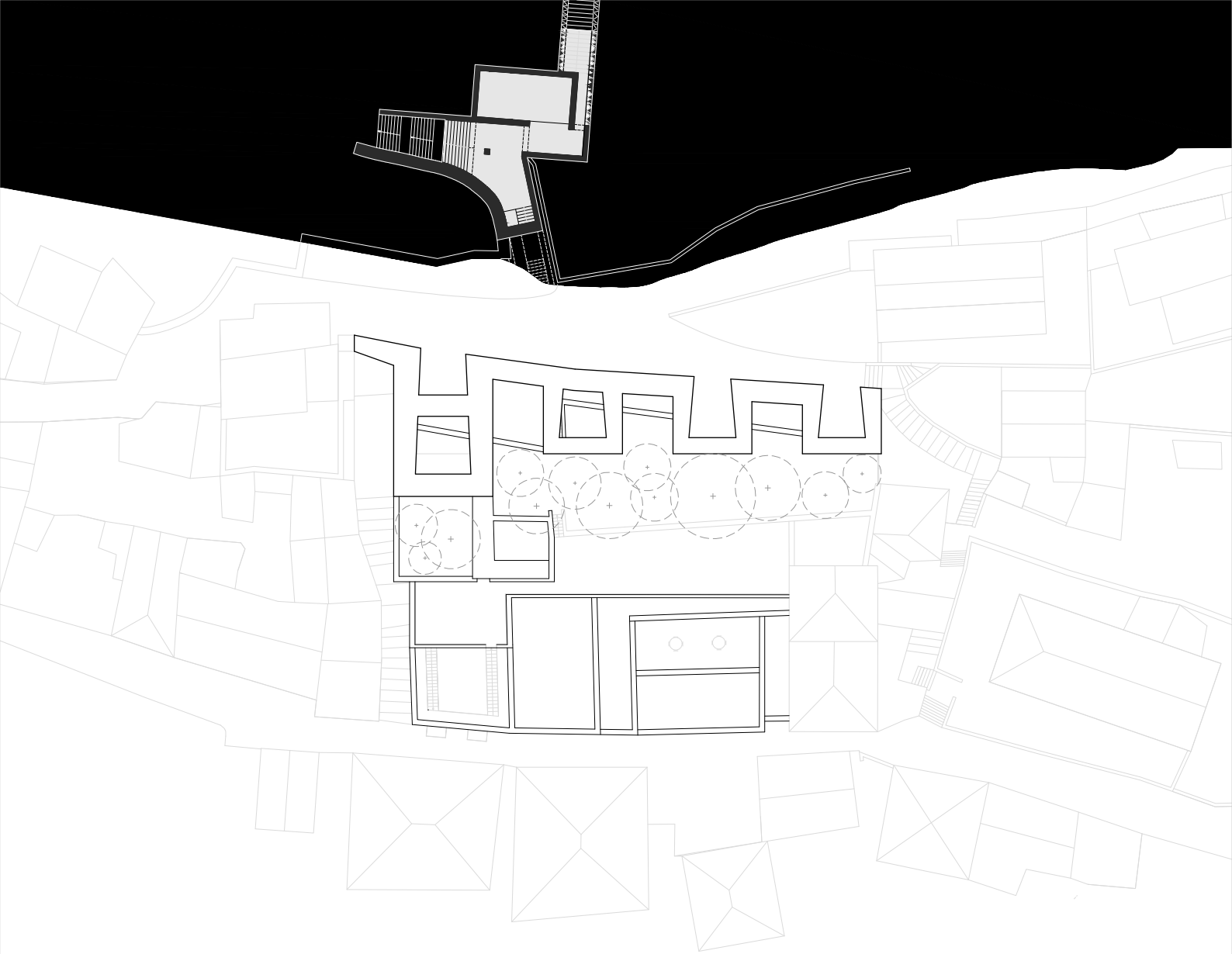


Travessa do Castelo.

Dentro do elevador, apenas os funcionários podem chegar ao primeiro piso, zona dos mesmos. Com entrada térrea voltada para a Travessa do Castelo, pode também ser acedido pela escadaria de aço corten existente no pátio de entrada. Quem segue pela travessa depara-se com a porta e, ao penetrá-la, encontra um breve corredor que interrompe na saída do elevador, espaço este que é delimitado também com a colocação de um pilar que, apesar da necessidade estrutural, procede também à limitação daquilo que são zonas de circulação e zonas de permanência, criando dois corredores virtuais, um que leva do elevador à sala de reuniões (com uma abertura para a zona de aço corten) ou à entrada pela escadaria e outro que transita até às instalações sanitárias, aos laboratórios e ao pátio privado deste piso. Entre estes corredores encontra-se delimitada a sala comum, com uma mesa e balcão para refeições e pausas, banhada de luz por um vão que abre para o pátio privado. Este percorre os laboratórios, separados apenas por uma parede de vidro, permitindo a entrada de luz, e finaliza na fachada principal, colocando-se acima das instalações sanitárias públicas do piso inferior. Na zona dos laboratórios, após penetrar a porta que os separa dos espaços mais comuns, depara-se com uma separação em quatro compartimentos: três deles utilizados como pequeno escritório único e um deles como arrumos dos mesmos.



Quando se sai do elevador do piso superior, o último percorrido por este, dá-se conta que se está no exterior, com visibilidade para um pequeno jardim, trespassado apenas por uma pequena pala que protege o transeunte das intempéries e delimita também a entrada no último reduto do quarteirão: o percurso expositivo. A esta pala vêm desembocar não só os visitantes que se deslocam de elevador, mas também aqueles que sobem pela escadaria da entrada em aço corten ou até quem deambula por todo esse patamar, vindo das escadas pré-existentes que darão ao jardim e à entrada pelo portão de ferro forjado a nordeste do terreno. Após atravessar esse pequeno jardim entra-se numa espécie de torre que demarca a entrada do percurso – apesar de, neste piso em específico, não existir exposição. Essa entrada é recortada pela dimensão da pala, que cria uma simulação de cheio-vazio ou de ausência de material quando esta toca a torre. Encontra-se assim um espaço de entrada, uma pequena recepção, que encaminha os visitantes pelo corredor ao elevador que levará ao piso superior, onde começa a exposição, ou às casas de banho públicas.



planta à
cota 95.2

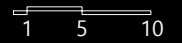


1 5 10

No piso superior, porém, percebe-se que se está no exterior – apesar de coberto – e que todo o percurso expositivo funcionará assim. Percebe-se também que há uma outra entrada para este espaço – que remata a Travessa do Castelo e a faz penetrar dentro do edifício. Apenas um vão é exibido nesta torre, um que permite perceber que o jardim que está densificado no patamar superior esconde atrás de si uma série de construções que se assemelham a pequenas torres, numa lógica similar à da muralha do castelo reabilitada no período do Estado Novo, mas completamente abertas, tanto ao exterior percorrível – com percursos a dois níveis, visto encrustarem-se entre dois patamares, deixando que ambos permeabilizem a exposição e permitindo o acesso vertical na última torre (a mais perto do portão de ferro forjado, do lado oposto à torre da entrada que contém o elevador) por uma escada que se encosta ao patamar que desfaz a cota do interior do percurso expositivo e por outra escada pré-existente – como ao céu, com aberturas zenitais ao longo do percurso.



corte



Há, no entanto, uma torre que revela uma continuidade, faz com que o percurso expositivo avance e extrapole o quarteirão. Apesar deste percurso não se denotar volumetricamente acima do quarteirão (fica completamente enterrado no terreno), aparece no vazio oferecido pela demolição da habitação acima do mesmo (a poente) a hipótese de desembocar no castelo, transitando assim da cota intermédia da vila alta (entrada principal do centro interpretativo) à cota alta da mesma. Passando por uma pequena porta encontra-se a escadaria que leva a esse vazio, acompanhado de um balcão expositivo que acompanha o transeunte durante todo o percurso, finalizando quando a escadaria acaba e se atinge uma cota estável, percebendo-se que este vazio se une a um muro agrícola pré-existente para construir uma escadaria de distribuição para o seu interior de quem se encontrava a uma cota ainda superior – a do castelo – antes de penetrar na verdadeira ausência da habitação, perpetuada por um espelho de água a céu aberto, permitindo a contemplação do vazio na integridade e a entrada de luz zenital para o subsolo.



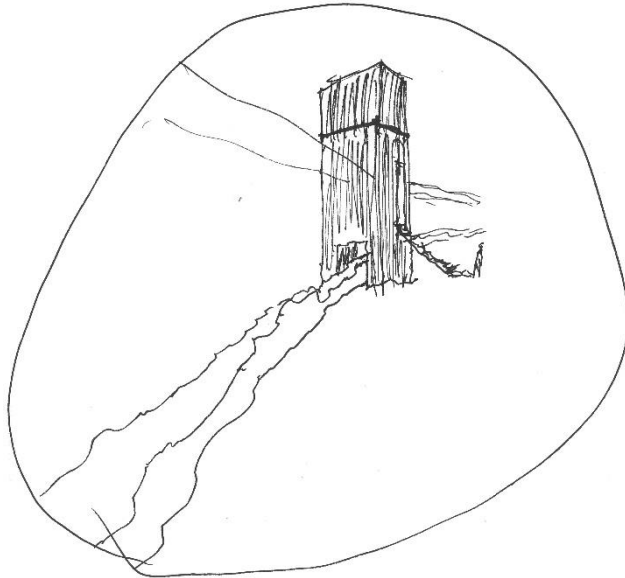
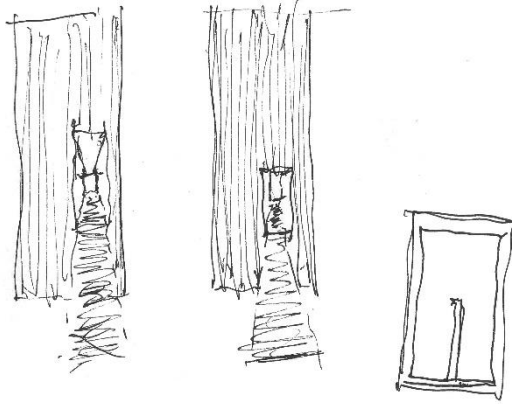
corte

1 5 10

Este percurso elaborado pela nova construção – as torres e o subterrâneo – vai de encontro ao choque de escalas que se observa na implantação: uma parte inicial, na cota baixa, onde o cariz é puramente residencial, não ultrapassando os dois pisos, e uma parte final, na cota alta, onde se encontram os muros agrícolas, assinalados em plantas centenárias e com elevada probabilidade de existirem desde os inícios primordiais da vila, aquando da construção do castelo. Apesar da barreira arbórea entre o percurso e a reutilização dos edifícios do quarteirão à cota baixa, é possível notar a continuidade projectual, tanto da Travessa do Castelo (onde surge a fachada da torre inicial a uma cota mais elevada) como de um ponto de vista mais longínquo. De resto, ao percorrer o espaço, percebe-se que o seu carácter é imutável: apesar das torres criarem espaços de estar nas suas cotas superiores (juntando-se à cota do terreno e fazendo pequenos pátios) há uma percepção generalizada que, naquele preciso momento, a vila de Alenquer acabou, nada mais há para cima, nada rivalizará com a memória do que ali estivera: o castelo de Alenquer, o último local de intervenção.



Interior do quarteirão: piso intermédio.



Muralha do castelo: as torres.



Acesso ao Trilho do Castelo e à ruína da Torre de Santiago.



Acesso ao Castelo e ao antigo percurso da Porta (ou Postigo) de Santiago.

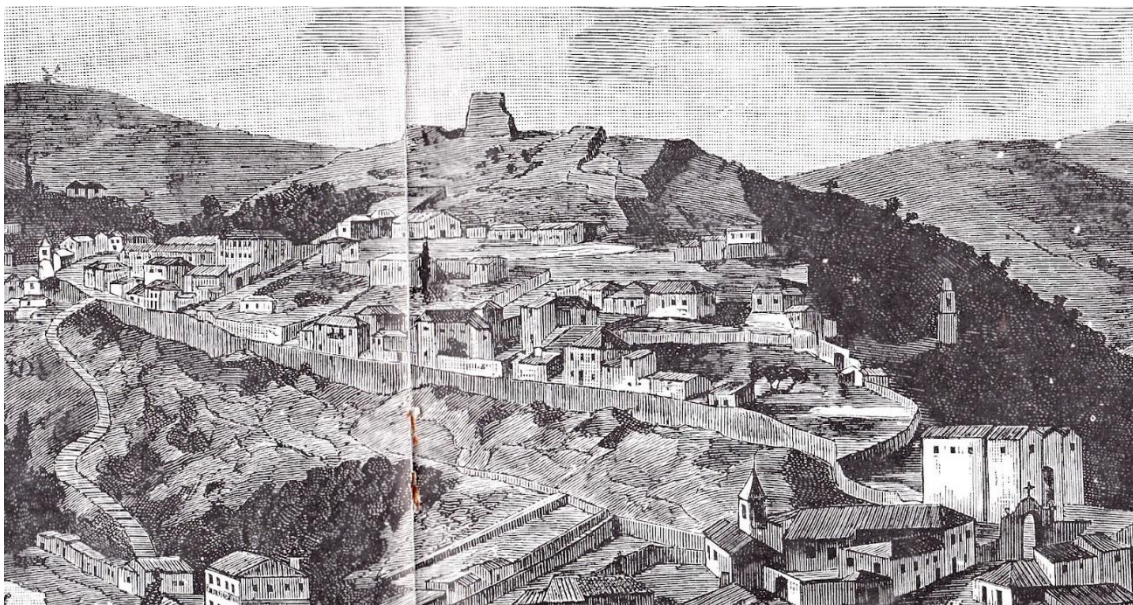
José Lourenço, no seu blog *Al Ain Keir*, faz um esclarecimento a quem procura o castelo de Alenquer:

“O Castelo de Alenquer é uma não evidência. Como assim? Porque durante séculos existiu, mas vicissitudes históricas várias (...) conduziram ao seu desaparecimento. Assim sendo, quem lhe quiser apanhar o rasto terá que procurar bem, até encontrar as últimas pedras que por aí sobraram. O visitante que sobe à vila alta pela Calçada Damião de Góis, ao chegar ao alto depara-se com o trecho amuralhado que abaixo reproduzimos e que os alenquerenses conhecem como Arco da Conceição. Então, julga ter encontrado o Castelo, mas... Puro engano e primeiro esclarecimento: Trata-se de uma reconstituição (mais ou menos correcta...), das muitas que ocorreram na primeira metade do século passado, tão ao gosto do Estado Novo salazarista que não concebia vila sem o seu castelo altaneiro.”



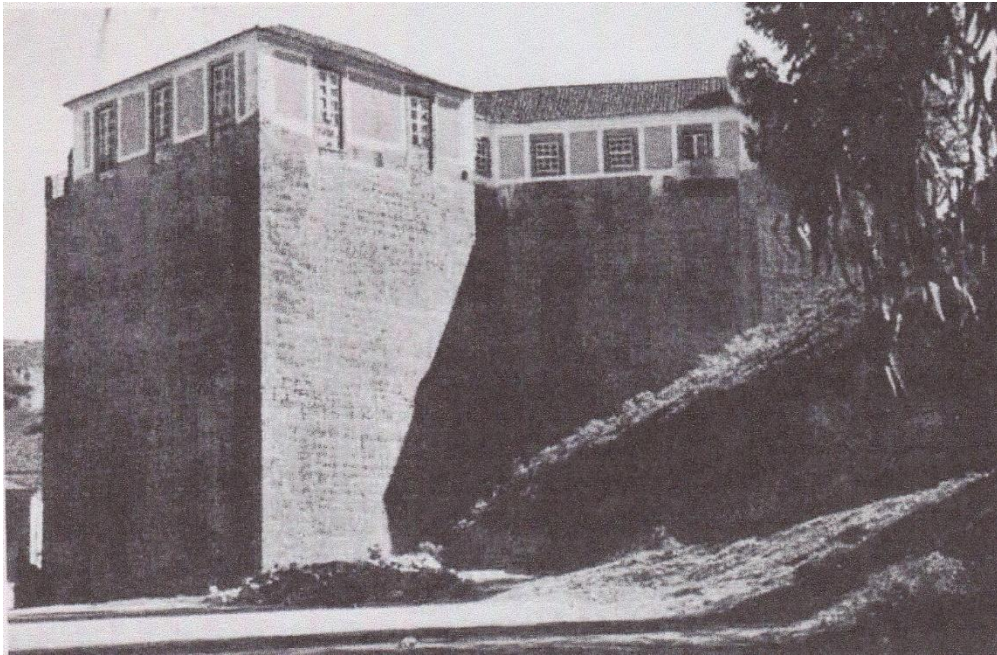
Obras de reconstituição da Mralha do Castelo.

A verdade é que, apesar de se entender que aquele troço de muralha em específico não é o castelo em si, a nomenclatura continua a ser empregue – desmesuradamente. Este facto cria um problema para uma reinterpretação da muralha do castelo; é impossível atribuir a ideia de muralha seguindo apenas o que se encontra ali restaurado – daria a ideia de que a verdade fora restituída, na íntegra, com a obra do Estado Novo. A questão que se segue é a seguinte: como se destaca uma muralha destruída, em que a pedra foi reutilizada para criar muros e casas, ao mesmo tempo que, em primeiro lugar, se lida com a presença desse troço já reabilitado e, em segundo lugar, não se mimetiza uma referência histórica como o muro divisor, a primeira segurança do castelo, que ali existira?



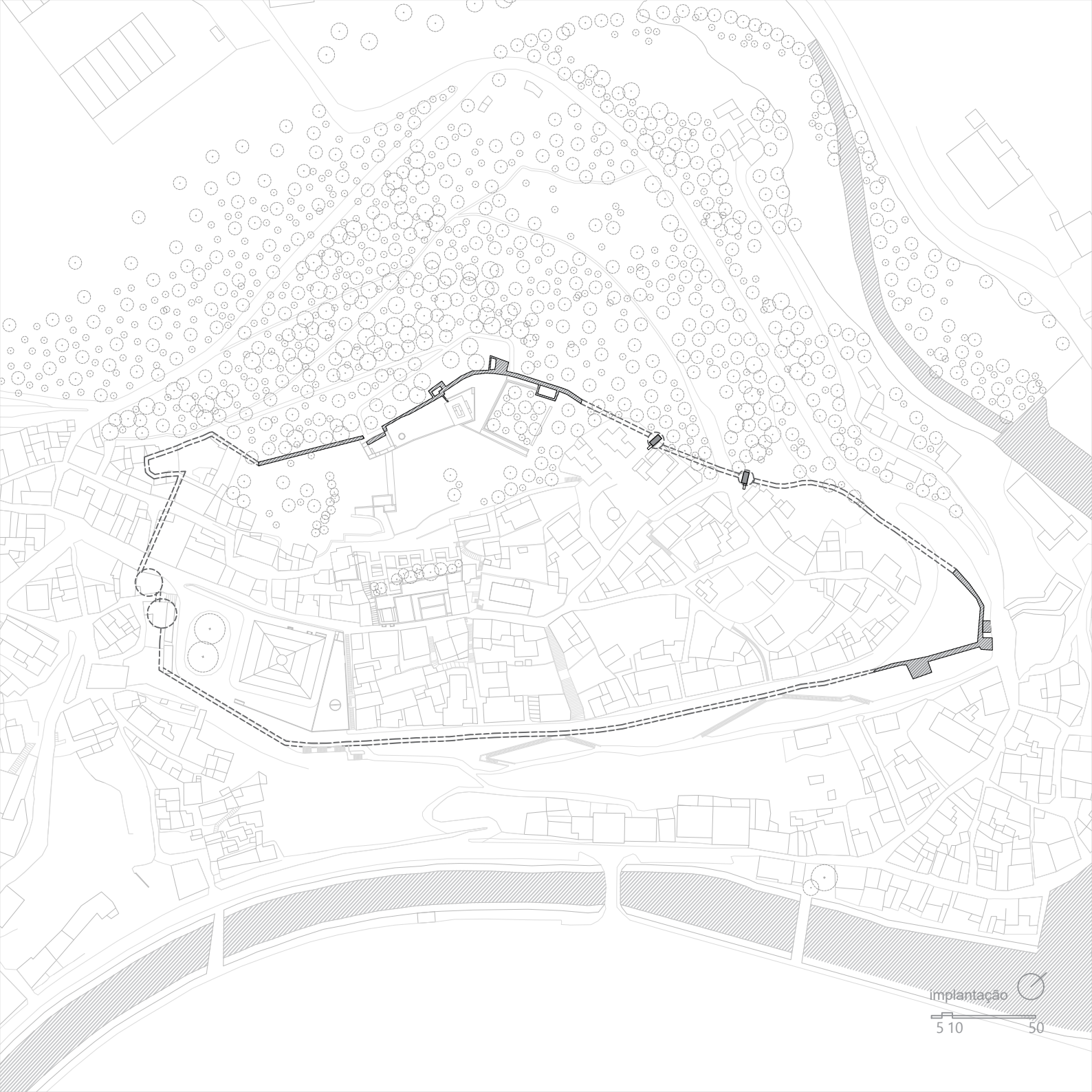
Gravura de Alenquer antes de 1870, de Cristino.

Para tal, a Torre da Couraça, elemento exterior à antiga cerca do castelo, fornece parte da solução conceptual. Dotada, no último século, de ameias e de uma construção no mínimo caricata (uma habitação contornava o topo da muralha, tendo ruído por completo, implodido para o interior dos muros de pedra), impõe-se no terreno, à cota baixa da vila, anunciando a sua pertença ao que fora um dia a fortificação exterior da traça primitiva da vila. Essa imponência seria estritamente funcional – servia a mesma de cisterna, colhendo águas (quem sabe, até peixe) do rio Alenquer. O que é necessário reter daqui é a simplicidade dos elementos e o porquê de serem construídos. Apesar de ser reconhecida a imponência desta torre e de uma anterior muralha, não passam ambos de elementos funcionais e, por vezes, é essa a maior beleza da arquitectura.



Torre da Couraça, ainda com habitação no topo.

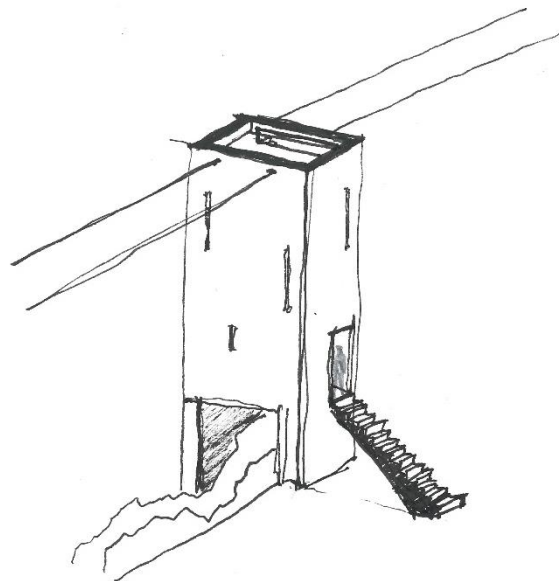
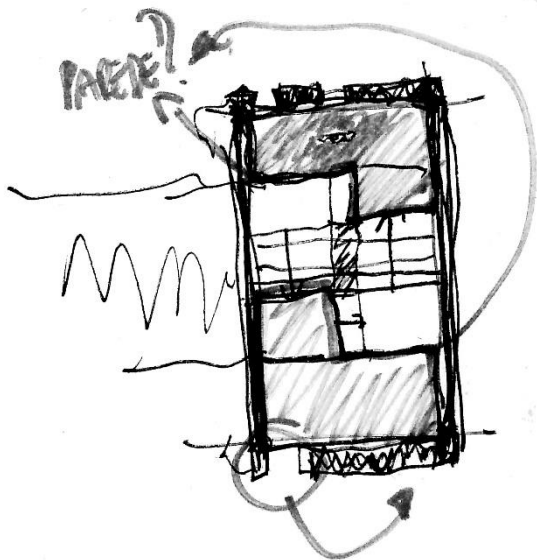
Após aprofundado estudo em busca do traçado exacto da muralha medieval há duas conclusões principais a reter. Em primeiro lugar, há um novo palimpsesto sob a memória da muralha, algo que não permite um trabalho em cima dos pontos precisos pelos quais passava. Um reaproveitamento da pedra ruída construiu bolsas, muros, bancos à volta de casas, ruas, jardins, algo que não seria considerado errado – não fossem estas intervenções para uso privado. Em segundo lugar, é impossível discernir racionalmente sobre a pertinência de não ligar essas novas construções – com pedras da muralha – àquilo que se pode chamar de novo limite da muralha.



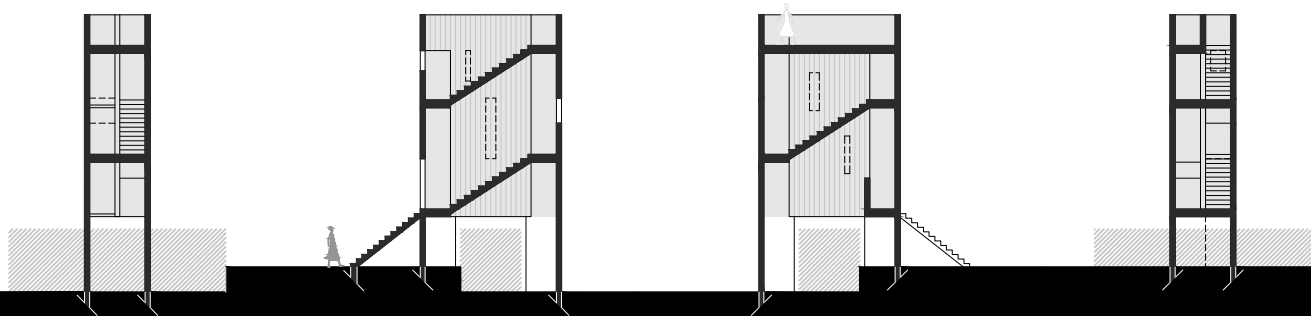
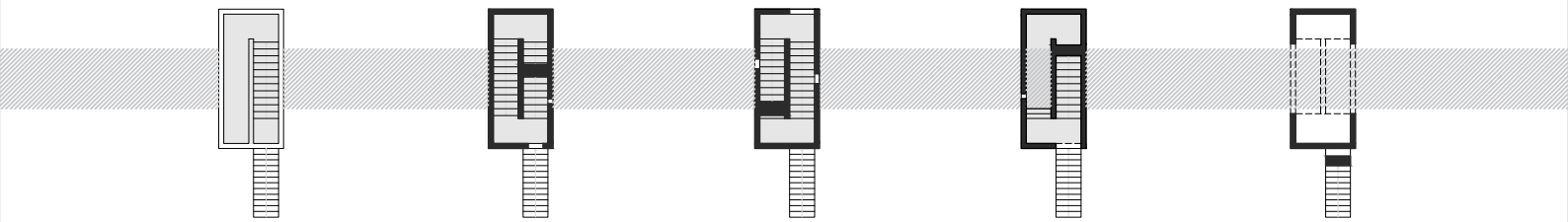
implantação



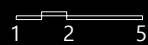
Na intersecção destas duas identidades obtém-se o primeiro local de intervenção, onde tudo indica que existisse uma torre. No cruzamento da Rua da Judiaria com a Travessa da Judiaria, onde se pode encontrar a entrada para o Trilho do Castelo e a torre caída da Igreja de Santiago, existe um vazio em terra-batida, aproximado de uma pequena habitação que se volta de costas para o local. Apesar da proximidade de uma torre (em solo privado) que aparenta ter sido derrubada quase integralmente, não é possível serem a mesma; aliás, a ideia da existência do elemento vertical é ainda mais plausível, visto essa pré-existência se encontrar a meio caminho entre o baldio e o troço de muralha reabilitada. Juntando a isto o facto de se acreditar ter sido o castelo de Alenquer pontuado em demasia por torres, o estudo ousa confirmar a presença desse elemento no local. Não é, no entanto, o único sítio. Subindo a Calçada do Castelo e indo na direcção do mesmo, aquando entrada na subida final, depara-se com um muro curvilíneo que nos guia para um portão de uma garagem. Ao lado deste portão há uma pequena escada que leva ao castelo. Por enquanto, detenha-se a atenção sobre o portão. O mais caricato neste elemento é que tem uma escada a guiar precisamente para o mesmo; então, para onde guiaria esta escada?



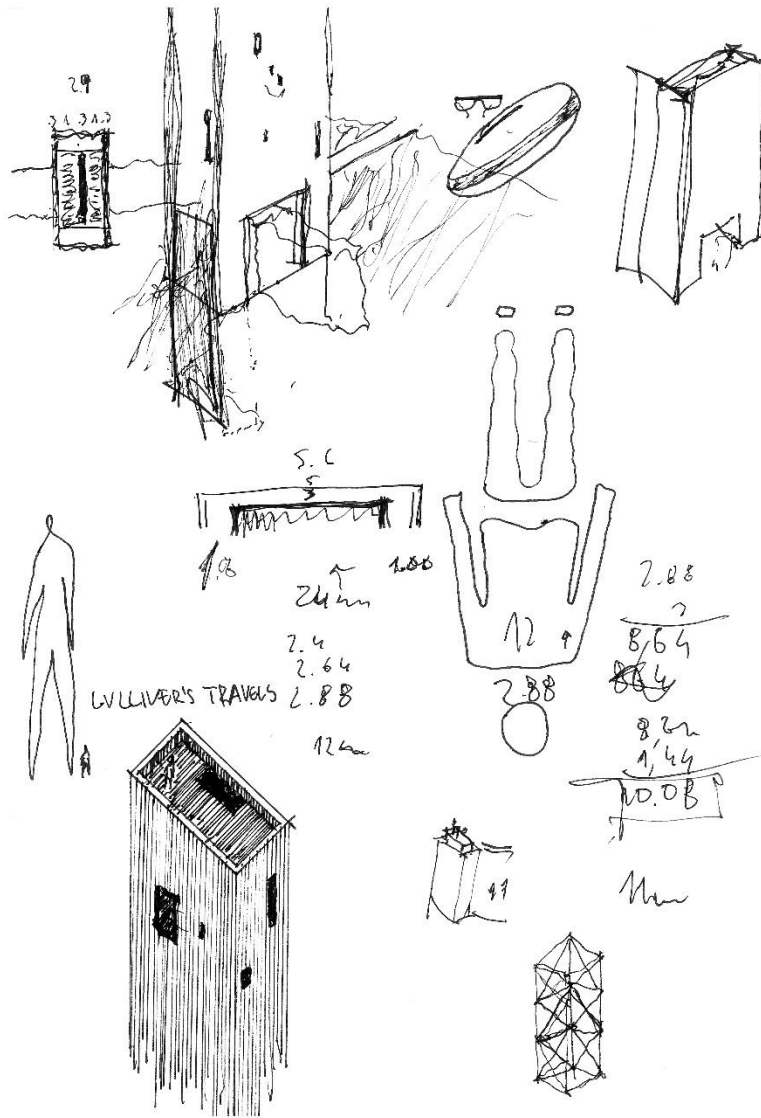
Se a atenção visual se detiver nas habitações (contemporâneas) acima da garagem percebe-se que um caminho foi encerrado em benefício das mesmas. Esta garagem – mais facilmente chamada de armazém – poderia, em caso de necessidade absoluta, ser construída sob as habitações ou no espaço sobrance entre elas, onde se encontra dimensão mais que suficiente para tal. Por isso, o importante a extrair daqui é a possibilidade de realocar a garagem (dentro do terreno das habitações) e a hipótese de reaver um percurso histórico. Mesmo assim, há um senão nesta premissa: este eixo não poderá ser percebido integralmente pois, ao que tudo indica, haveria neste local, no mínimo, duas torres, por ser o eixo que leva à já inexistente Igreja de Santiago, sobrando desta, como já referido, apenas a ruína da torre, completamente caída. Tal como sucede no troço reabilitado (a Porta da Conceição será o nome específico deste troço) e sucedia no final da Rua Direita na agora Praça Luís de Camões (fala-se da Rua de São Pedro, onde existiam duas torres com postigo central, faziam a entrada sul da muralha) haveria aqui também uma entrada semelhante. Urbanisticamente, esta rua (que liga à Rua Detrás da Misericórdia) e a Rua Pêro de Alenquer fariam as ruas que atravessavam rapidamente a traça medieval, enquanto a rua direita (agora Rua Maria Milne Carmo e Rua da Judiaria) seria mais tortuosa que qualquer uma das outras, tendo entre elas travessas e ruelas que facilitavam os acessos – um pouco à imagem do que se presencia hoje.



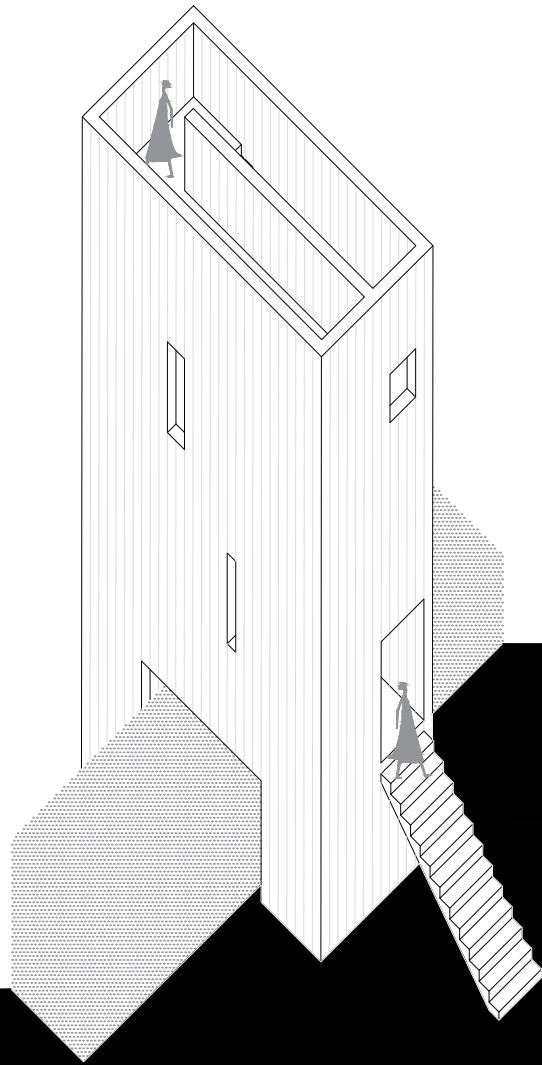
plantas
cortes

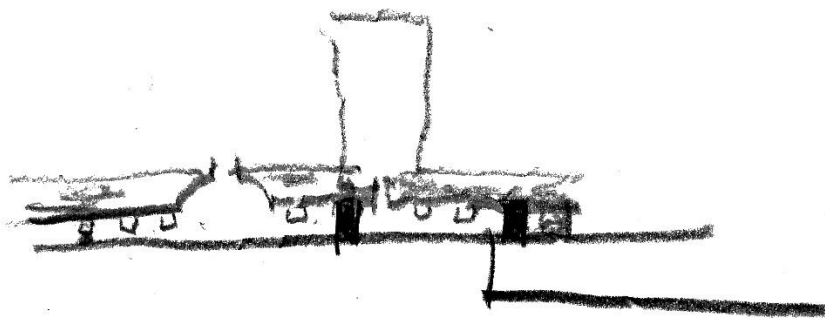


Para proceder à reutilização deste elemento perdido ter-se-á que alterar a percepção da dupla torre pois, com a construção de várias habitações (uma das quais com um pátio virado para o percurso) a delimitar a rua, perde-se o espaço par reaver um duplo elemento; e desistir, mesmo que apenas no tempo presente, da descida directa à plataforma da antiga Igreja pois, com o ruir da muralha e o passar do tempo, o deslize de terras sobre pedras e o natural decurso do tempo arruinou o percurso.



Para harmonizar estes dois locais, projecta-se uma torre-tipo que se enquadre nos dois locais e que seja adaptável para outros locais onde seja pertinente implantar outros elementos semelhantes – consoante novas descobertas de torres ao longo da muralha. Este objecto segue a simplicidade estrutural da muralha, mesmo introduzindo a mudança de materialidade: constrói-se este em betão armado, a pedra artificial que destaca aquilo que é histórico e aquilo que é uma interpretação dessa história. A altura máxima é dada por comparação à muralha reabilitada, ficando a torre-tipo com uma altura mínima de dez metros em relação ao solo, proporcionando uma dualidade a quem a percorre no seu interior: é possível, ao mesmo tempo, ver a vila de uma cota mais elevada, subindo os lances de escada até chegar ao patamar na cobertura, mas também ser visto, tanto de perto como de longe, criando assim uma hipótese de *skyline* que, ao mesmo tempo, integra o elemento do Estado Novo numa teia de prumos verticais até ao castelo, e a sensação de ter um caminho a percorrer, com o fim de chegar então à ruína do castelo.





Castelo: alcáçova.



Vista da entrada do Castelo a norte.



Ruína do Castelo – parede norte.

A noroeste, no topo da colina mais alta da margem esquerda da vila de Alenquer, jaz um segredo entre o pinhal silencioso, esquecido por aqueles que outrora se defendiam a partir dele. Trata-se do castelo de Alenquer, ou a ruína deste, que se encontra a céu aberto desde sempre, mas maltratado como nunca. Esta construção, em eterna rivalidade com o convento de S. Francisco (por se implantar de maneira parecida, no topo de uma colina, mas a sudoeste do castelo), tornou-se verdadeiramente portuguesa, em termos territoriais, em 1148, por mão de D. Afonso Henriques, que fez com que a vila extrapolasse o limite das muralhas e, a partir de uma eminência coroada pela Igreja e Convento de S. Francisco, conquistou o monte e cotas inferiores de Alenquer. O significado é visível: foi o povo que fez Alenquer, mas também é possível admitir o contrário. Nas palavras de Lourenço:

“Quando em 1580 a vila seguiu o partido de D. António, o Prior do Crato, aqui aclamado rei, ainda terá havido algum sobressalto guerreiro, mas, estando mais uma vez Alenquer do lado errado da História (mas certo na razão), o Castelo entrou definitivamente no esquecimento, «passando a ser utilizado como pedreira», como se pode ler na memória Histórica-Artística do IGESPAR que sobre ele se debruça. Que quer isso dizer? Que as suas pedras, como nesses tempos vulgarmente acontecia, passaram a ser retiradas pelos habitantes e utilizadas na edificação de habitações, levantamento de muros, construção de arruamentos e estradas.”



Pinhal do Castelo.

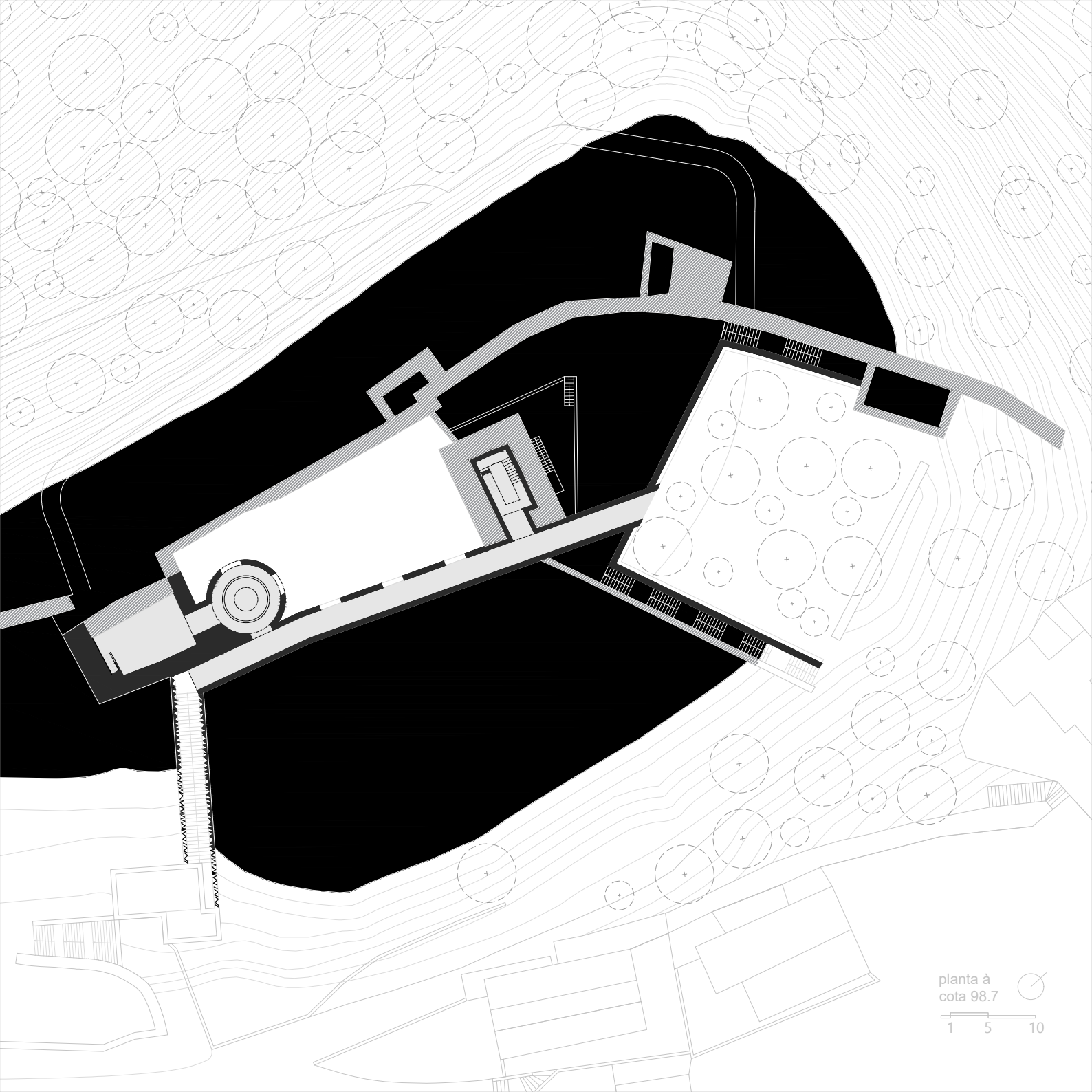
Aliando este facto com o terramoto de 1755 e a construção do Palácio Municipal, bem com a variante que liga Santa Catarina à Vila Alta e esta à Ponte da Barnabé, tem-se a visão do estado final da ruína do castelo.

Para concluir o estado actual do castelo, é inevitável falar do maior atentado ao mesmo: o reservatório de água, com data na fachada de 1923, tendo acima o nome da instituição que promoveu a sua construção: a CMA. É importante referir que, com base na dissertação de mestrado em Arqueologia de Márcio Beatriz, esta construção impedirá que se comprove historicamente, se algo for encontrado abaixo do nível da mesma, que algum achado arquitectónico se comprove medieval ou moderno – pela já falada reutilização de pedras e pelo desgaste sofrido no terreno com tal construção.



Reservatório de água sobre a alcáçova do Castelo.

A proposta para o local parte da ligação entre o percurso já criado no centro interpretativo (do vazio da casa) à praça onde actualmente está o parque de merendas (local onde se perde a integridade da leitura da muralha, a norte da implantação da alcáçova do castelo) por um percurso com dois momentos: o primeiro, da casa à alcáçova, um corredor de dimensões consideráveis a céu aberto, cercado por lâminas de aço corten que, ao mesmo tempo que implicam verticalidade e direcção do percurso, sustêm as terras contra elas, sendo possível observar nas pequenas fendas que criam em confronto directo entre elas um enrocamento de dimensões consideráveis (de modo a não existir acumulações de lixo graves na escada do percurso), que imprime um cariz orgânico à rigidez vertical das placas. O segundo momento atravessa toda a alcáçova até essa praça do parque das merendas, densificando o pinhal neste ponto final, criando acessos à cota alta por uma escada ligeira, facilitando as subidas e descidas. O delineamento da praça é dado por um banco à cota mais baixa da mesma, que separa o que é criado do que é natural, e também por um talude que se perpetua em linhas paralelas à muralha – de modo a não mover todas as terras que a amparam e a criar um efeito de encerramento do espaço (apesar da sua elevada permeabilidade, visto estar a ruína do castelo quase ao nível do solo). Se um dos percursos vai da cota da praça à cota do topo (da torre de menagem), outro parte da cota do topo para finalizar à cota de terra (actual) da torre que encerra o limite da muralha, sendo possível penetrar a mesma. Este elemento, mesmo que se acredite que a planta de Márcio Beatriz esteja correcta, não constitui elevado interesse neste trabalho, pelo que os vãos da mesma (uma porta e uma janela, acredita-se) se quedarão por delimitar e o seu interior continuará aterrado. Numa intervenção futura é facilmente ligada a cota desta com a cota da praça criada – esta é aterrada à cota em que é visível a olho nu a base das paredes da torre, indicando estas que até essa cota haveria, decerto, muralha.



planta à
cota 98.7

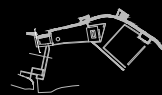
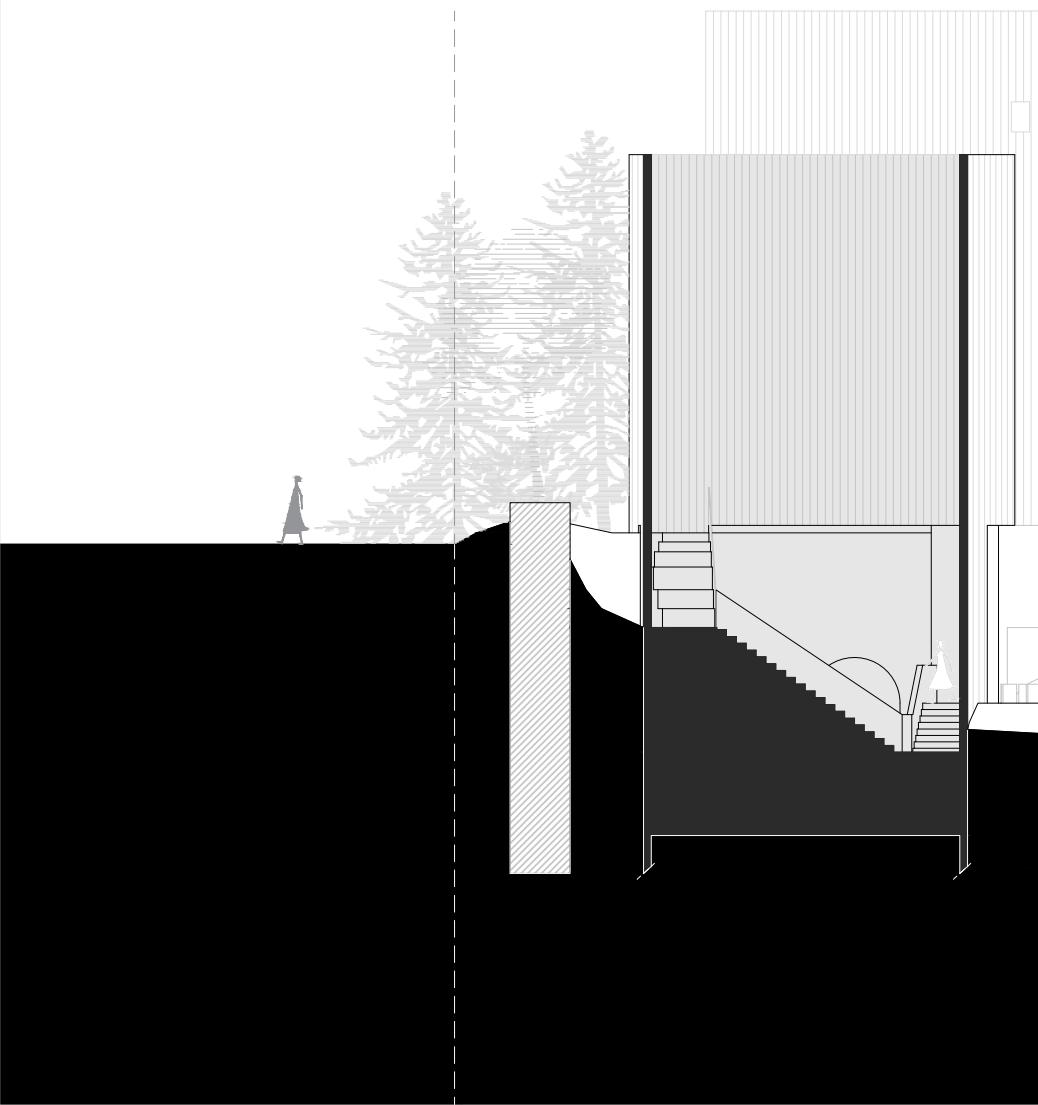


Chegando à cota superior depara-se com a ruína da torre de menagem, delineada na perfeição, tendo apenas a mesma questão que a praça: é possível reparar que a ruína está bastante aterrada. A proposta cria uma plataforma neste espaço, atingindo a cota segura em que é possível provar a existência de muralha. Surge então a reinterpretação da torre de menagem – torre alta que se integra na anterior, utilizando o espaço no interior da mesma para se implantar. Com um sistema de escadas no núcleo interior, permite a subida ao topo da mesma, adquirindo a função da antiga torre de menagem. Entretanto, para atingir a dimensão da pré-existente, a torre alarga (a precisa dimensão da muralha ruída é utilizada para delimitar o alargamento) e surge a casca que se agarra a pequenas varandas que acontecem ao longo da torre, abrindo espaço entre os patamares da escada para penetrar nas mesmas, com o propósito de observar as vistas que são delineadas nas paredes da casca. Este elemento vertical delimita o corpo de maior segurança da alcáçova do castelo, faltando delinear a torre que, por muitos, é acreditada como o espaço de entrada do castelo.

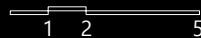


Ruína da torre de menagem.

Este elemento, por se acreditar ter estado implantado na zona do reservatório, carece de fontes seguras no terreno (tirando o troço que ainda está presente a oeste) para se comprovar o perímetro completo do mesmo. Decide-se reproduzir a estimativa arqueológica (de Márcio Beatriz), criando uma estrutura que apoia no terreno quando não encontra vestígios de muralha (ou os mesmos se encontram deturpados, devido à já referida construção do reservatório), fazendo um objecto que remate as diferentes cotas que ali se cruzam. Com entrada a Este, paralela à intersecção com o percurso em aço corten do vazio da casa, que remata o percurso natural que se prolonga pela cota baixa da plataforma murada a sul da alcáçova, e entrada a Oeste, onde ainda existe a reminiscência da parede estrutural da torre arruinada, constitui um aglomerado de acessos à cota que penetra dentro da alcáçova, coincidente com o percurso que vai da praça ao percurso e ao espaço projectado no local do reservatório.



corte

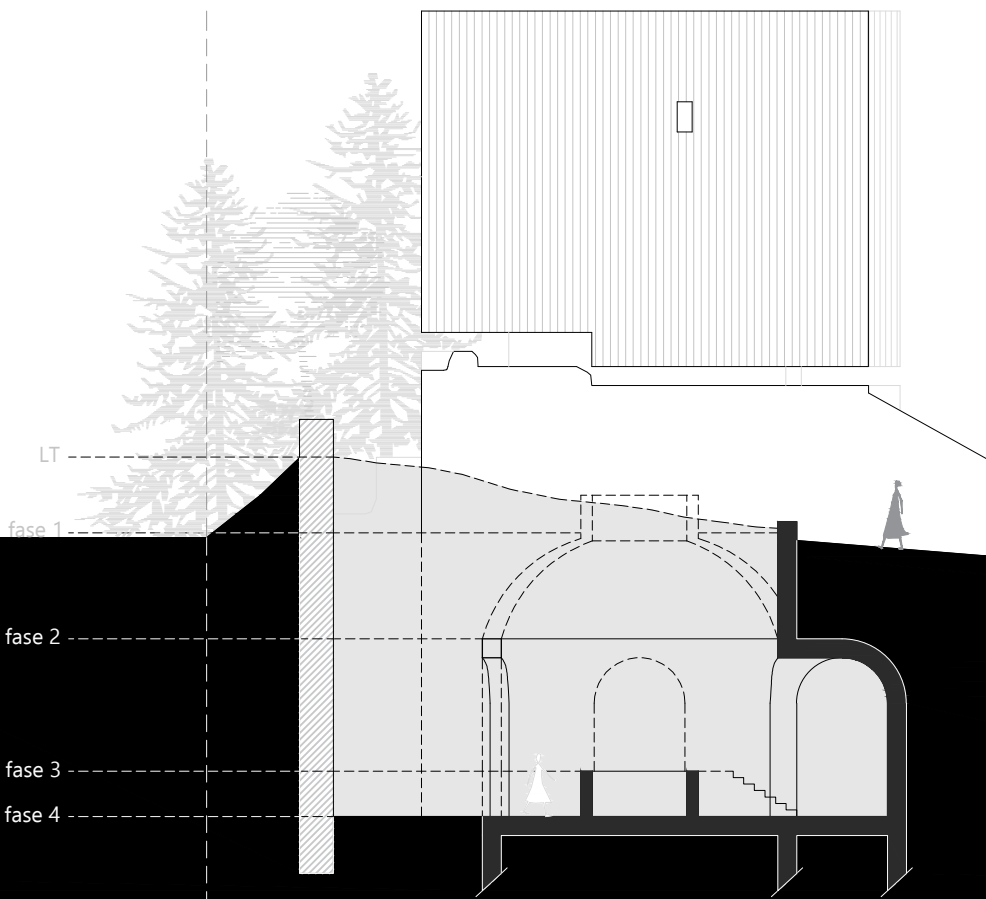


Com estes elementos verticais implantados, é possível observar a dimensão total da alcáçova. A curiosidade desta intervenção é que, mesmo sem se projectar qualquer objecto para esta zona intermédia, é com a escavação para construir a periferia que adquire as suas proporções finais. Ao construir a parede delimitadora do percurso entre a praça e o vazio da casa (parede a oeste), o elemento vertical que se insere dentro da ruína da torre de menagem e o espaço de entrada (no local do reservatório), é possível descobrir elementos da volumetria original do castelo. A cota do percurso permite já ter uma margem de segurança entre o espaço em que não existirá mais pavimento original (indo ao encontro do pavimento original da torre que se encontra abaixo da alcáçova, implantada na praça), o que permite afirmar que, independentemente do resultado, haverá pouca probabilidade de atingir a cota máxima de escavação (97,5m de altitude), denominada no projecto como Fase 4. Na eventualidade da margem de erro ser utilizada (note-se que seria uma escavação de aproximadamente doze metros de profundidade), esta Fase prevê a construção de um pátio circular, com um pequeno reservatório de água ao centro, readquirindo a memória do programa que lhe fora anexo anteriormente. Os acessos a este, todos em arco (a lembrar os postigos e portas da muralha), sucedem-se pela torre de entrada e pelo percurso casa-praça, que segue a lógica ortogonal destas aberturas e oferece também umas entradas para a alcáçova, no seguimento das primeiras. Estas têm a largura aproximada da muralha existente, perto de dois metros e meio, um pouco como em toda a intervenção nesta zona.



Vista da alcôva do castelo.

Entre a Fase 4 e a Fase 3 prevê-se que o terreno suba entre 12 a 120cm (97,62 a 98,7m de altitude). Nesta fase seria acrescentada uma escada ao espaço criado, de modo a subir para a cota a que se encontrassem, no caso de tal suceder, os pavimentos da alcáçova. Esta escada permitia colocar o visitante tanto ao nível do castelo como ao nível do reservatório de água criado.



LT

fase 1

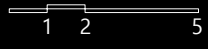
fase 2

fase 3

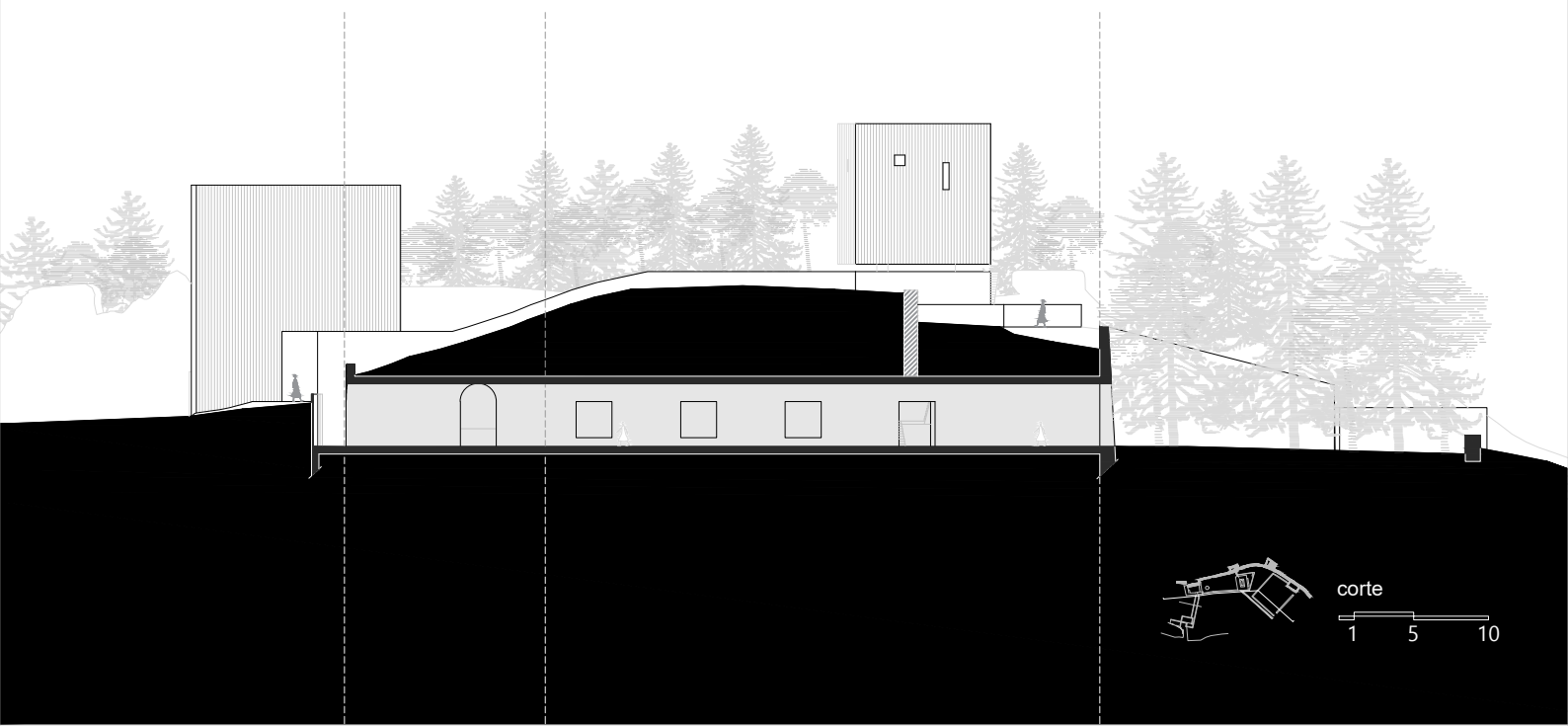
fase 4



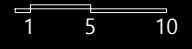
corte



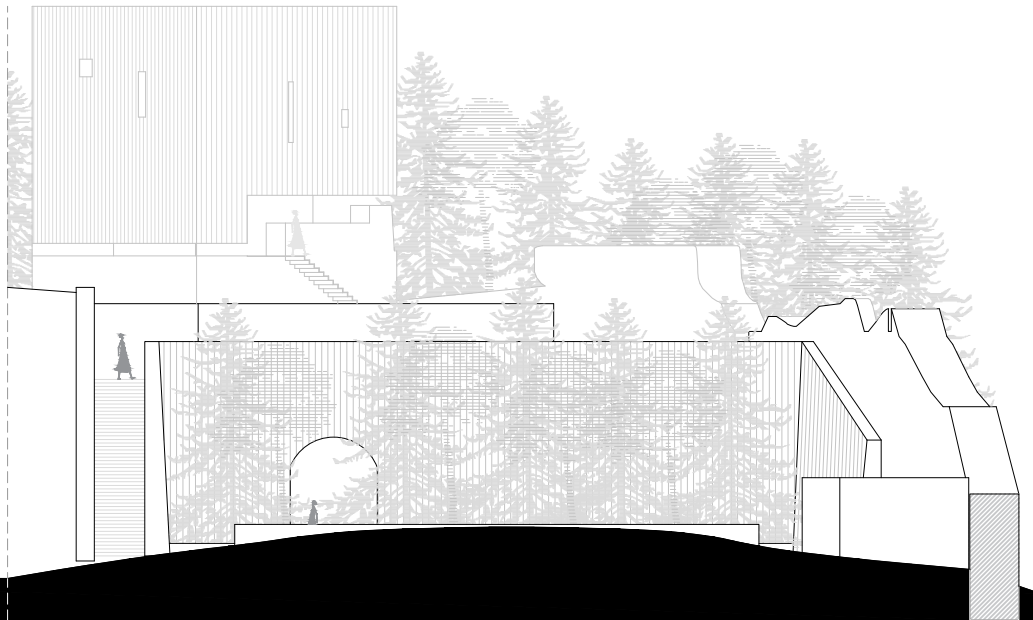
Entre a Fase 3 e a Fase 2 escavar-se-iam 3,5m (98,7 a 102,2m). o pátio circular atinge a cota do terreno no nível máximo e os acessos ao castelo deixar-se-iam de efectuar à cota baixa, ficando esta a criar uma ligação à torre de menagem e à praça para se efectuar a subida. O espaço do reservatório passaria a ser puramente expositivo, um espaço de ligação apenas visual, engolido pela altura em que se encontra (possivelmente) o castelo. Revela claramente, assim, ser um dos espaços de mais directa intervenção na alcáçova.



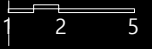
corte



Entre a Fase 3 e a Fase 4 ocorre uma diferença de 2,8m (102,2 a 105m), considerando-se a última fase de escavação (é possível observar que um muro que rodeia a ruína da torre de menagem e que fazia parte da alcáçova está a esta cota) antes do terreno natural. A diferença desta fase para a anterior é o surgimento de um espaço abobadado no pátio circular, revelando assim a altura de escavação da intervenção, dramatizando a escala da peça com a pequena entrada de luz que proporciona (dimensão parecida à do pequeno reservatório, alinhados ambos verticalmente).



alçado



Torna-se pertinente esta intervenção pela mínima saturação de construção e a maximizada experiência arqueológica, provando que uma intervenção contemporânea pode, ao mesmo tempo, revelar o passado de forma menos intrusiva possível. O castelo não voltará a ser tão imponente quanto no passado mas, se se oferecer ao público com todos os seus atributos ainda presente, se for um espaço que convide à permanência, se for um espaço que ligue, que se viva e que permita estar, ser e sentir, então já é uma vitória.



Vista da praça do pinhal do castelo.

“(...)aquela sala, de tecto baixo, onde pairava um cheiro de pragana e de maçã, se enchia duma expressão humana e calorosa, como quando alguém regressa e pousa o olhar nos antigos lugares onde viveu, e o seu coração derrama à sua volta uma vigilante evocação.(...) Era em Setembro, e a casa, temporariamente habitada expulsava o seu carácter de abandono e de ruína.”

Agustina Bessa-Luís, *A Sibila*

