

FERNANDO TÁVORA – DO PROBLEMA DA CASA PORTUGUESA, À CASA DE FÉRIAS DE OFIR

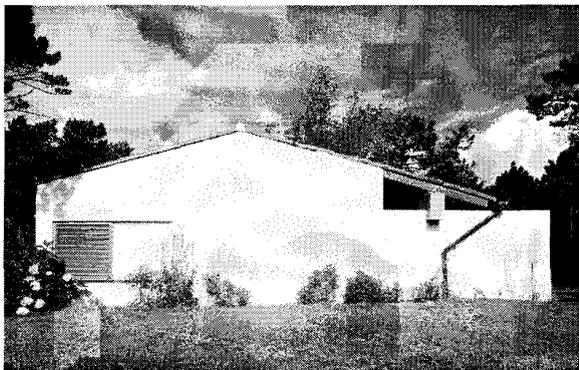
Paulo TORMENTA

Que seja assim o arquitecto – homem entre os homens – organizador do espaço – criador de felicidade.¹

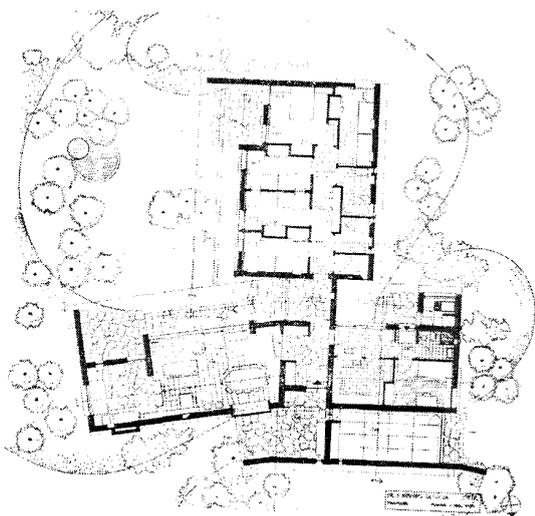
1 A FORMAÇÃO E O PROBLEMA DA CASA PORTUGUESA

Fernando Távora nasceu na cidade do Porto em 1923 e graduou-se e arquitectura no ano de 1952 na Escola Superior de Belas Artes da mesma cidade. Sendo oriundo de uma família da antiga nobreza do norte de Portugal, Fernando Luís Cardoso de Menezes de Távora, dividiu a sua infância e juventude entre os solares familiares do Minho e da Bairrada; e as praias da Foz.² Na cultura arquitectónica portuguesa contemporânea apresenta-se como o mais conhecido precursor de uma nova atitude, num período de reformulação genealógica da disciplina, que tem início nos conturbados anos 50.

Paulo Tormenta es arquitecto.



Casa de Férias de Ofir, Vista exterior



Casa de Férias de Ofir, planta

- 1 Távora, Fernando. *Da Organização do Espaço*, Porto: Publicações FAUP, (4ª edição), 1999.
- 2 Ferrão, Bernardo José. «Tradição e Modernidade na Obra de Fernando Távora 1947/1987», in *Fernando Távora*, Lisboa, Editorial Blau, 1993.
- 3 Entrevista a Victor Neves in *Arq./a* nº8 de Julho/Agosto de 2001, pág. 18
- 4 Bernard Rudofsky é autor do livro *Arquitectura sem Arquitecto*, tendo desenhado a Casa João Arnstein, enquanto esteve exilado no Brasil.
- 5 CODA – Concurso para Obtenção do Diploma de Arquitecto
- 6 Távora, Fernando. «O Problema da Casa Portuguesa» (1947) in *Fernando Távora*.

O Estado do Novo de Oliveira Salazar começava nesta época, as grandes obras de infraestruturas e os arquitectos tinham, pela mão do Ministro Duarte Pacheco, uma espécie de «protagonismo envenenado» na representação do estado pelas obras públicas, cuja meditação passava pela temática da procura de uma identidade nacional, que na maior parte dos casos se traduzia na colagem de elementos do passado nas novas construções, de maneira autista em relação à verdade regionalista e vernácula que mais tarde, viria a ser colocada pelo «Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa».

Exista nestos anos na Escola do Porto a influência de Carlos Ramos, um arquitecto de Lisboa, que viria a ter um grande protagonismo, pela colocação de uma nova metodologia de maior amplitude, motivação que seguramente lhe chegara, pelo contacto que teve na capital com os artistas do primeiro modernismo português do grupo do Orpheu, do café a Brasileira, ou do Bristol Clube.

A escola do Porto havia iniciado uma transformação de abertura culta que possibilitava uma discussão mais abrangente, Carlos Ramos, como refere Távora numa entrevista «foi, realmente um homem destinado ao sucesso e que, além disso, se apaixonou pela Escola e se dedicou a uma série de assistentes que conduziu».³ Com Ramos, Távora experimentou Gropius e o purismo racionalista, ainda que não se pusesse de parte a formação académica instituída de Beaux-Arts. A orientação do ensino era contudo pouco clara. A prática pedagógica baseava-se em trabalhos de grandes composições, ainda um pouco deslocados da realidade, sendo o moderno visto como um estilo que se podia, ou não, utilizar.

Nos últimos anos do seu curso, aparece já a referência de Le Corbusier e também a influência da arquitectura brasileira moderna, que começava a chegar em edições a Portugal, nomeadamente o livro *Brazil*

Builds, que testemunha uma exposição no MoMA em Nova Iorque em plena Guerra (1942); o resultado foi deslumbramento com o trabalho de Lucio Costa, Oscar Neimeyer e também de Bernard Rudofsky,⁴ que depois de ter sido editor da revista *Domus* (1937-38) e ter trabalhado com Gio Ponti, se estabeleceu no Brasil entre 1938 e 41, tendo feito parte também da exposição.

Provavelmente pela proximidade cultural entre Portugal e Brasil, a exposição realizada no MoMA, teria um efeito muito intenso nos arquitectos portugueses, posto que seria reeditada por duas vezes em Lisboa, a primeira em 1948 no Instituto Superior Técnico e a segunda na Sociedade Nacional de Belas Artes em 1953. A arquitectura brasileira, não rejeitando a Carta de Atenas, constituía-se como uma alternativa de base organicista, e dialogante com o território, é provavelmente neste quadro que Távora desenvolve a seu CODA,⁵ apresentando uma casa sobre o mar (1952), onde podemos intuir a inspiração brasileira, quer pelas cores, quer pelo lado fundacional que inspira este projecto.

A Távora cabia-lhe pois a difícil tarefa de encontrar uma plataforma de entendimento entre a história e tradição que lhe vinha pela via familiar, entre a conceptualização academizante ainda reinante e entre o movimento moderno. Viviam-se pois uns anos de conflito ideológico.

Na cultura portuguesa desta época existia o tema da «Casa Portuguesa», quase sempre presente na discussão arquitectónica, questionava-se se deveria existir uma estética de casa portuguesa que resumisse o carácter nacionalista, implícito ao regime do Estado Novo de Salazar. Os mais ortodoxos apoiavam-se nos livros que Raul Lino havia realizado, *A Nossa Casa* (1919) e *Casas Portuguesas* (1929), esbarrando com o internacionalismo patente no movimento moderno.

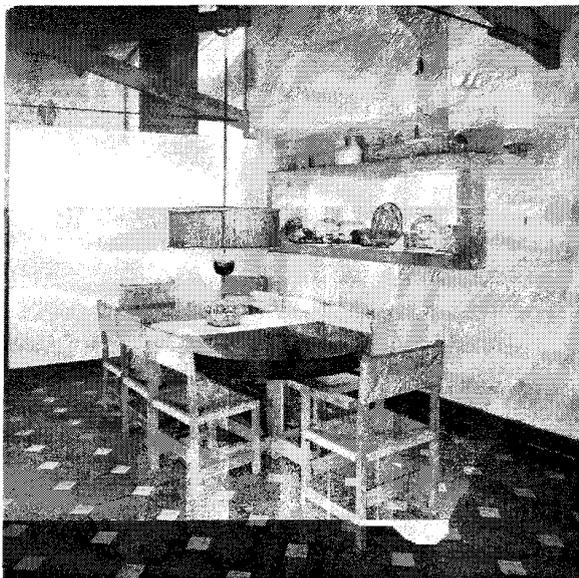
Em 1947, Távora escreve o ensaio *O Problema da Casa Portuguesa*, explicando de modo muito claro qual o

caminho que deveria seguir a arquitectura na sua relação com o passado e com o vernáculo. Távora neste texto rejeita a ideia de uma «Casa Portuguesa» elaborada pela colagem de um determinado número de motivos decorativos, afirmando que deste modo surgiria um novo tipo de falso academismo. Para Távora o problema fundamental era como interpretar a história, que para alguns era uma espécie de prisão de onde jamais se libertariam airoso e produtivamente. Como elaborar uma arquitectura atenta ao homem na sua época, seria o valor inequívoco, que o arquitecto deve perseguir.

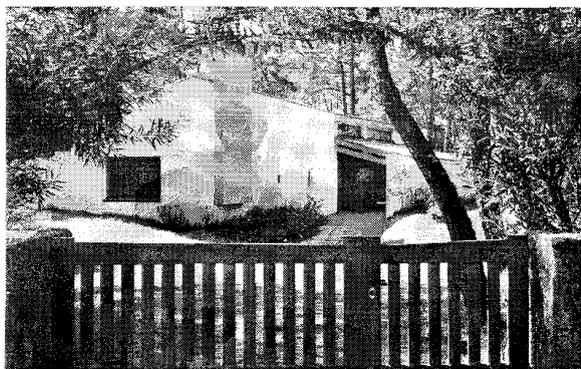
É indispensável que na história das nossas casas antigas ou populares se determinem as condições que as criaram e desenvolveram, fossem elas condições da terra, fossem elas condições do homem, e se estudem os modos como os materiais se empregaram e satisfizeram as necessidades de cada momento. A casa popular fornecer-nos-á grandes lições quando devidamente estudada, pois ela é a mais funcional e a menos fantasiosa, numa palavra, aquela que está mais de acordo com as novas intenções. Hoje estuda-se pelo seu «pitoresco» e estiliza-se em exposições para nacionais e estrangeiros: nada há a esperar desta atitude que conduz ao beco sem saída da mais completa negação a que poderia ter-se chegado.⁶

O primeiro congresso do Sindicato Nacional dos Arquitectos (SNA), de 1948, onde Távora esteve presente, apesar de se ter realizado com o propósito de debater a «Arquitectura no Plano Nacional» e o «Problema Português da Habitação», foi o tema da casa portuguesa, aquele que mais interesse suscitou.

No congresso veio a aprovar-se a já antiga Carta de Atenas, que depois de prolongada controvérsia, se assumiu que os seus princípios apenas deveriam ser



Casa de Férias de Ofir, Vista interior



Casa de Férias de Ofir, Vista exterior

aplicados de acordo com as realidades nacionais. Foram também condenados certos regionalismos formais, manifestando-se preferência pelas modernas técnicas de modo a não serem falseadas as funções de determinados materiais. Condenada foi ainda a cópia ou imitação das formas arquitectónicas do passado, que privavam a arquitectura moderna da sua dignidade e da expressão adequada à sua época, rejeitando-se deste modo a ideia da estereotipada da «Casa Portuguesa».

O Bloco de Habitações na Avenida do Brasil, na Foz do Douro (1952-54) ilustra bem os pressupostos de uma arquitectura de afirmação moderna, onde o desenho do edifício se reveste de um racionalismo tipológico, que se assume como uma entidade algo abstracta na relação com as pré-existências. A planta desenvolvida longitudinalmente introduz a modernidade numa estrutura urbana do século XIX.

Também se pode referenciar a Unidade Residencial de Ramalde, no Porto (1952-60), onde uma série de pequenas unidades habitacionais se dispõem integradas numa área arborizada. As plantas, de grande racionalismo, repetem-se com variações, na concepção do plano e a escala das construções devolve aos utilizadores uma dimensão tangível.

Neste projecto, Távora refere o plano do Alvalade, em Lisboa, de Faria da Costa: «o supra-sumo na altura», que contava com os interessantes projectos do Bairro das Estacas de Ruy d'Authoguia e Formozinho Sanchez e a Avenida do Brasil de Jorge Segurado, que constituem alguns dos melhores exemplos da arquitectura moderna em Portugal.

2 O «INQUÉRITO À ARQUITECTURA POPULAR PORTUGUESA»

Apesar da neutralidade portuguesa em relação à Segunda Grande Guerra, as influências internacionais iam chegando enquanto a Europa procurava a todo custo reconstruir-se no pós-guerra. Bruno Zevi, com a sua *História da Arquitectura Moderna*, publicada pela primeira vez em Itália no ano de 1950, lançava as bases de uma cultura arquitectónica, que assentava nas questões da organicidade e na recuperação de Frank Lloyd Wright, arrajando a necessidade de voltar a considerar os valores humanos como ponto de partida da reflexão disciplinar.

A afirmação dos valores ancestrais da condição humana, cuja cultura internacional vinha assumindo em parte para colmatar o lado traumático da Guerra, provocaria também em Távora a necessidade de encarar uma espécie de terceira via, na interpretação do caminho por onde deveria seguir a meditação arquitectónica. O que se pretendia seria uma proposta não estritamente moderna, nem tão pouco fundamentalista em relação ao passado, atenta sim aos valores topológicos e sensíveis à paisagem. A importância de Alvar Aalto, estava já patente, nos valores da incorporação artesanal e na possibilidade para uma meditação regionalista, que se fazia sentir também em Itália, por exemplo, pela via de Gradella e na Catalunha pela via de Coderch.

Os arquitectos mais cultos sentiam uma vontade de produzir uma arquitectura que tivesse uma aportação mais próxima da realidade topológica do país, tentando ultrapassar de uma vez por todas as questões nacionalistas.

O propósito de uma arquitectura sem tempo e aparentemente anónima, ilustraria o desejo de Távora e outros arquitectos portugueses durante os anos 50. A meio da década e sob a orientação de Keil do Amaral,

propõe-se no SNA a elaboração de um inventário de testemunhos autênticos de tradições populares em todo o país.

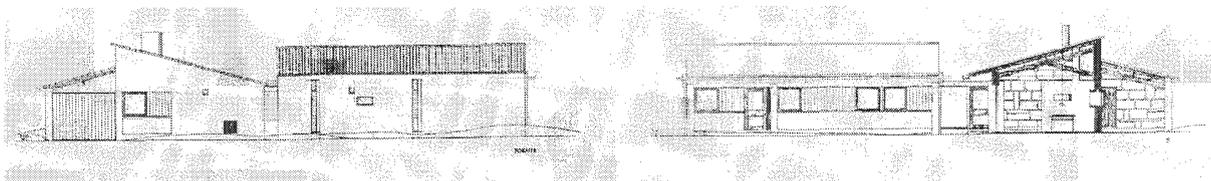
A este inventário chamar-se-ia *Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa*, e tinha como objectivo de descortinar e conhecer os usos e as construções que caracterizavam Portugal de Norte a Sul. Seria este o documento que tornaria legítima a expressão de uma arquitectura anónima, mas culta, comprometida com o lugar, mas consciente de modernidade, sem ceder ao populismo. O Inquérito foi iniciado em 1955 e publicado em 1961.

O país foi dividido em regiões, distribuindo-se por várias equipas todo território nacional. Fernando Távora, orientou juntamente com Octávio Filgueiras, a equipa encarregue do Inquérito na Região Norte. A bagagem cultural destes dois elementos, promoveria uma leitura mais antropológica e menos funcionalista que as restantes equipas envolvidas em outras regiões. Estava presente não apenas uma atenção pelo património edificado, mas também pelos valores da paisagem.

O *Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa* pretendia provar e constatar no local a variedade das situações, e a sua harmonia com a paisagem, com as técnicas, com a economia e com história de cada região. No caso concreto de Portugal a morfologia arquitectónica traduzia-se numa panóplia de situações que iam variando, ao longo do território, quer pela geografia, quer pelo clima, quer pela história.

O carácter científico do inquérito, desvendava de uma vez por todas no terreno, o que havia já expressado Távora no seu escrito de 1947 (*O Problema da Casa Portuguesa*),

(...) as formas tradicionais de toda a arte de edificar não representam capricho decorativo ou manifestação barroca. De início, e aí com o seu verdadeiro sentido, as formas arquitectónicas



Casa de Férias de Ofir, alzado y corte



Fernado Távora junto al receptaculo de agua

resultam das condições impostas ao material pela função que é obrigado a desempenhar e ainda de um espírito próprio daquele que age sobre o mesmo material.⁷

Sobressaía assim deste estudo uma atenção especial para a problemática do lugar e um espírito atento à especificidade das intervenções arquitectónicas que deveriam ser atentas às lógicas implícitas de cada região e de cada topologia. O lema era «não ser tradicionalista e não ignorar as raízes», procurava-se uma ténue verdade que estabelecesse o equilíbrio entre uma proposta moderna, consentânea com o seu tempo e com as necessidades do homem, sendo que ao mesmo tempo deveria ser dialogante com a realidade do lugar onde se implanta.

Este Inquérito, ao qual nem os etnólogos, nem os geógrafos, se tinham abalanchado, contava com uma motivação vital por parte dos arquitectos, que não dispendo de à partida de um conhecimento especializado nessas áreas, se atreveram a estudar e interpretar, a arquitectura enquanto território, abrindo assim um pressuposto de que as formas não são uma entidade externa aplicável à arquitectura, mas que existem sim na lógica dos lugares. Nuno Portas refere o Inquérito como uma curiosa coincidência de equívocos e fingimentos, deste modo:

7 Idem.

8 Portas, Nuno. «A evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma Interpretação» in *História da Arquitectura Moderna de Bruno Zevi*, edição portuguesa, II volume, 1973

9 Siza, Álvaro. Fernando Távora, in *Catálogo da Exposição Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho*, Museu Nacional Soares dos Reis, 1987, p.186

*para o ministério que o apoiava tratava-se de fomentar o «desejado aportunamento», para Keil e os seu colaboradores tratava-se de armadilhar um documentário explosivo que mostrasse à evidencia que em vez do estilo genuinamente português pregado por Lino e os sequazes, havia afinal tantas «tradições» quantas regiões. E, de caminho, ver-se-ia que o bom povo português sempre fora naturalmente «racionalista» isto é, sempre dera as formas que o clima, a economia, as técnicas ou o programa funcional pediam. Entretanto e sempre que possível o documentário fotográfico seleccionaria as imagens mais próximas do «gosto moderno».*⁸

Távora e Filgueiras, expressaram nos seus textos e no enquadramento fotográfico o entendimento dos aglomerados e sua relação com a paisagem, evitando a catalogação e investindo no sentido de colocar o território numa plataforma de herança inabalável de carácter cultural. No território estavam as marcas e os signos ancestrais dos homens sobre a terra e esta tradução explicitava uma determinada sensibilidade que viria a ser determinante na construção de uma identidade arquitectónica, que poderia fazer frente às intervenções especulativas e ao desmembramento cultural que se adivinhava com o início dos anos sessenta.

3 TÁVORA E SUA RELAÇÃO COM OS CIAM E TEAM X

Em paralelo com a situação mais localista de análise da vocação da arquitectura portuguesa, as participações de Távora em Hoddesdon, Aix-en-Provence, Dubrovnik e Otterlo, permitiram-lhe tratar de perto com personalidades internacionais como os Smithson, Van Eyck, Rogers, Tange, ou Coderch, responsáveis pela

renovação conceptual da arquitectura, bem como pela substituição das teorias que alimentavam os postulados «heróicos» do Movimento Moderno.

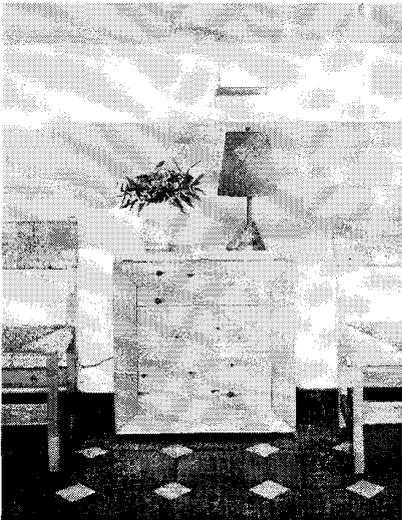
Para Fernando Távora, parece porém, não ter existido ruptura entre a antiga geração liderada por Le Corbusier e Gropius, e a dos então jovens constituintes do Team X. Provavelmente a particularidade periférica de Portugal, permitir-lhe-ia realizar uma leitura mais distante, onde seria possível descortinar uma certa continuidade que está bem patente nos comentários que profere sobre Hoddesdon (1951), onde vê confirmadas as suas preocupações com uma arquitectura moderna capaz de se identificar com os valores formais e espaciais da tradição. A este propósito relatará, mais tarde, que aquele era o congresso do «Le Corbusier de Chandigarh, da arquitectura indú, desse grande espaço cheio de manifestações espontâneas; e era o CIAM onde, quando Tange apresentou os seus edifícios, Rogers afirmou serem intensamente japoneses».

De entre as dúvidas e equívocos levantados em Otterlo, Távora, tal como refere Siza «acompanha o pensamento de Coderch e das casas catalãs e não o de Candilis das novas cidades; do Van Eyck rebelde e dos novos italianos e não o de Bakema, da triunfante reconstrução»,⁹ exaltando pois, o sentido vernáculo e intemporal das construções populares. Sendo esta a questão central que valeria a pena debater na arquitectura portuguesa, ou seja a memória do território enquanto património, e a questão do lugar.

O Mercado da Vila da Feira, realizado em 1954, terá servido a Van Eyck, no congresso de Otterlo, para sugerir que as noções correntes de espaço e tempo, fossem substituídas pelos conceitos mais vitais de lugar e ocasião. Este projecto, composto num quadrado de 50x50, assume-se como um acontecimento na paisagem, proporcionando o encontro entre pessoas. É antes de tudo um lugar de reunião, constituído por uma



Casa de Férias de Ofir, Vista exterior



Casa de Férias de Ofir, Vista interior

serie de abrigos que relacionam diferentes níveis, sugerindo percursos e uma multiplicidade de situações. Para Nuno Portas, o mercado da Vila da Feira é uma obra fundamental na transição da cultura arquitectónica europeia:

tensão que vem da dialéctica entre integração e ruptura, entre espaço interno (que é exterior e semiexterior) e sítio; entre percurso e pausa; entre tecnologia nova e construção comum; estando sempre estes termos —e outros— assumidos como opostos mas resolvidos em forma simples. Obra que transcende o panorama português para se classificar entre as obras primas da arquitectura europeia dos anos 50.¹⁰

Tal como podemos concluir, desde os nossos dias, as questões levantadas pelo Mercado da Feira seriam aquelas que viriam a constituir-se como catalisadoras de toda uma atitude urbana assente numa reflexão profunda dos valores genealógicos da arquitectura.

Esta reflexão é aliás próxima dos ideais filosóficos, que viriam a marcar a década seguinte, ou seja, o olhar a arquitectura sob a égide da arqueologia, ou uma leitura a partir da epísteme do fragmento, são premissas que podemos intuir em, por exemplo, «As Palavras e as Coisas» de Foulcaut, editado em 1966. Reconstituo e estruturando criticamente a história, com o objectivo de encontrar uma terceira via segura e culta, distinta do materialismo marxista e do pensamento burguês.

10 Portas, Nuno. Prefácio à edição de 1981 in *Fernando Távora - Da Organização do Espaço*, Oporto, FAUP, 1981

4 A CASA DE FÉRIAS DE OFIR

A casa de Férias de Ofir, projectada no final dos anos 50, pode citar-se como um exemplo paradigmático de toda a consciência desenvolvida à volta do processo de renovação. Temas como a topografia, a metáfora corporalidade e a etnologia estão presentes no projecto, que representa todo um «composto», anunciando-se como uma sumula dos conjecturas desses anos.

Esta pequena construção, também apresentada no congresso do Team X de 1959, representará a síntese de toda o debate da década de 50, inaugurando uma nova etapa na construção de uma identidade da arquitectura nacional. O seu programa e a sua escala eram fundamentais para se entender através da materialidade da arquitectura, uma possível direcção para o fim da polémica sobre a «casa portuguesa», abrindo espaço para uma intelectualização sobre o sentido poético dos lugares, revalorização artesanal e a humanização da arquitectura.

A resposta ao programa de uma segunda habitação, promoveu neste caso, uma aproximação à memória da primeira casa, a «cabana», que de algum modo tem sido nos últimos três séculos um interessante meio de debate sobre a origem do habitar, pensemos em Laugier no século XVIII, Semper no século XIX ou mesmo Le Corbusier no século XX.

A extrapolação que propomos efectuar para a cultura tectónica, enunciada por Gottfried Semper em «Os Quatro Elementos da Arquitectura», permite-nos ensaiar uma interessante leitura da Casa de férias de Ofir: Em primeiro lugar a eleição de um lugar de implantação para a criação de um recinto fundacional, depois a importância do elemento fogo, sobre uma enorme pedra, caracterizado pela lareira, que se revela no exterior através de um volume pintado, a única introdução policromática do conjunto. Os elementos

estruturais da cobertura soltam-se com extrema leveza e recebem as telhas, por fim os muros que se revelam no interior com uma textura aparente, são revestidos no exterior por uma membrana ou pele.

No meio de um pinhal, estes muros protegem o habitar dos ventos predominantes, «no Verão sopra ali o enervante vento Norte e no Inverno o castigador Sudoeste». Tal como em Coderch esta é também uma arquitectura de muros, estudada a partir da planta, rigorosa mas rude no acabamento.

Os muros que caracterizam a construção, não são mais que a reinterpretação do arquétipo Semperiano de um «tecido», que podemos ler nas juntas aparentes, dos elementos pétreos dispostos em fiadas, as quais nos propõe uma textura, não fundacional mas tectónica, sendo posteriormente toda a casa revestida por uma membrana de reboco pintado a branco que juntamente com a delicadeza dos elementos cerâmicos da cobertura, criam uma espécie de manto que evolue toda o habitar.

A distinção entre todos os elementos construtivos está sempre muito presente, as construções em madeira revelam a sua qualidade tensil, o betão é deixado à vista, evita-se o artifício e a casa revela-se como um protótipo despido construído segundo uma composição por núcleos (quartos, sala e serviços), reveladora de uma proposta que assenta em valores universais, quer de ordem funcional ou linguagem de projecto. Os núcleos pelo modo como se dispõem no terreno criam e indiciam espaços, contendo o território, no caso das salas e quartos propõe-nos Távora a observação de um pequeno receptáculo, em forma de concha, para receber as águas da chuva

Em Ofir leva-se igualmente ao extremo o sentido primeiro da arquitectura, tal como refere Deleuze em «O que É a Filosofia», planos, panos de parede, panos de janela... A arquitectura é um composto de situações independentes que constituem um todo, que no caos



Fernando Távora en Otterlo, 1959, com Coderch, Korsmo, Bakema, Gardella, Rogers, Wogensky, Tange, Magistretti, Sekler, Erckine, Candillis y los portugueses Lousã y Viana de Lima



Fernando Távora por Alvaro Siza

- 11 Entrevista de Fernando Agrasar a Fernando Távora, in *Fernando Távora*, Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho.
- 12 Idem
- 13 Solà-Morales, Ignasi de, "Arquitectura Débil" in *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995

encontram um sentido: «A arte luta efectivamente com o caos, mas para fazer surgir nele uma visão que o ilumina por um instante, uma sensação».

Neste projecto propõe-se um recomeçar, está patente um afecto, uma atitude «humilde». Suprime-se o supérfluo em toda a construção, promovendo antes uma madura ingenuidade, pura e evidente. Os materiais são os mais banais, as técnicas são as de sempre, as intenções são o simular do abrigo, com a nobreza da memória de uma arquitectura do passado, espessa, sedutora e clássica.

Clássica, provavelmente, como George Kubler definiu em 1972, ao encontrar um hiato no maneirismo português entre os séculos XVI e XVII, ao qual designou de «Arquitectura Chã», correspondente à atitude experimental dos arquitectos formados na teoria do renascimento, que se atreveram a desrespeitar os seus preceitos a fim de obterem uma construção útil e económica, em que as primeiras manifestações que surgiram associadas à arquitectura militar ou ligadas aos movimentos religiosos de reforma, se opunham ao declínio da vida monástica. Princípios sóbrios, formas arquitectónicas austeras, exteriores friamente racionais, requinte de proporções, clareza, ordem e simplicidade, foram os paradigmas desta arquitectura portuguesa entre «as especiarias» das índias e os «diamantes» do Brasil.

A moderação de Távora em Ofir, ainda que tenha servido para discussão em Oterlo, não rompe com Le Corbusier, antes o incorpora, elegendo provavelmente Romchamp pela delicadeza da luz que penetra nas grossas paredes de pedra; e Chandigar, como anteriormente referimos ainda com a memória de Hoddesdon, em que a cidade não tem torres e se adapta à naturalidade indú. É sobretudo a última fase de Le Corbusier que mais está presente, não mais o inventor da máquina de habitar, mas o arquitecto atento à mudança dos tempos.

Como referia Fernando Távora: «Suponho que os meus génios neste mundo, ou os meus génios noutros mundos, não sei quantos génios se tem, mas neste mundo os meus génios artistas são Le Corbusier na arquitectura e Picasso na pintura e na escultura, e o Fernando Pessoa que um poeta português de quem sou colecionador (...)».¹¹

A partir do entendimento amplo da história, Távora promove o tranquilo juízo sobre os autores pilares da modernidade, construindo sobre estes os alicerces de uma possível nova proposta humanizada ou como diria Paulo Varela Gomes longe de formalismos, mas simultaneamente inteligente na compreensão do sentido das formas na sedimentação do território.¹²

A consciência da escala dignifica e pressupõe a desejável independência da atitude de Fernando Távora, em particular na casa de Ofir, das experiências regionalistas americanas de Neutra, Schindler ou Breuer. Para além dos princípios mais pragmáticos de estética, ou lógica, elege-se sobretudo a ética, questão aliás pertinente na época. Ou seja, como preservar as ténues verdades da disciplina da arquitectura, numa tão conturbada situação histórica; como atribuir protagonismo à produção artesanal, num período de pujança da economia de mercado própria de uma «Sociedade de Espectáculo»; como relançar, com base num edifício de extrema contenção formal e económica, as bases de uma arquitectura de forte identidade com o lugar? Ou ainda a noção de que é a partir da preservação do meio ambiente que se valoriza toda uma herança cultural.

Depois de Fernando Távora, Alvaro Siza iniciará no decurso dos anos sessenta as experiências da Casa de Chá da Boa Nova em Leça (1963) e uma série de casas também na proximidade do Porto, como a Casa Rocha Ribeiro na Maia (1960-62) ou a Casa Ferreira da Costa em Matosinhos (1962), experimentando e evoluindo já sobre as bases enunciadas pelo seu mestre, inaugurando

provavelmente o percurso de uma «arquitectura débil», que preteriria a ideia monumental, pela dignidade da delicadeza do acontecimento. Tudo isto expresso numa década que viu falecer Le Corbusier, Walter Gropius e Mies Van der Rohe.

*En la arquitectura débil (...), La idea de monumento es aquella que podemos encontrar en un objeto arquitectónico que, en que la realidad produce un vestigio, como el aleteo, de la música de la campana que queda después de sonar; como un residuo, en recuerdo. Esta noción de monumento está ligada al gusto de la poesía, después de haberla leído, al sabor de la música después de haberla oído, al recuerdo de la arquitectura después de haberla visto.*¹³



