

João Filipe Pedrosa Fonseca

TÍTULO

Habitar o ângulo de reflexão.

GRUPO DE TRABALHO

Camila Mairos Lutas, João Fonseca, Jorge da Silva, Henrique Gama, Márcio Boer Bonifácio

ORIENTADOR

Paulo Tormenta Pinto | Prof. Auxiliar do ISCTE-IUL

CO-ORIENTADORA

Ana Vaz Milheiro | Prof. Auxiliar do ISCTE-IUL

As imagens que compõem a parte I são da autoria do grupo de trabalho. As restantes são de autoria individual, exceto indicação contrária.

Este trabalho foi redigido ao abrigo no novo Acordo Ortográfico.

Departamento de Arquitetura e Urbanismo



Lisboa, Outubro 2013

habitar o
ângulo de
reflexão

AGRADECIMENTOS

Este trabalho também é resultado de um percurso que não seria possível sem a colaboração e apoio de várias pessoas às quais gostaria de agradecer e reconhecer, em particular:

Aos Professores Paulo Tormento Pinto e José Luís Saldanha, pelo otimismo e orientação ao longo do ano e principalmente por defenderem sempre os interesses dos alunos.

À Professora Ana Vaz Milheiro, pela sua disponibilidade, otimismo e palavras de encorajamento. Pelas viagens. Por me mostrar que se pode “falar” com os edifícios.

Ao arquiteto Manuel Graça Dias, pela disponibilidade, gentileza e prontidão que teve em partilhar os seus conhecimentos; pela lição.

Aos artistas plásticos Carlos Nogueira e Samuel Rama, pelo contributo fundamental para este trabalho

Ao arquiteto e professor Pedro Viana Botelho, pelas lições e momentos de boa disposição. Por me ensinar a olhar a cidade.

A todos os meus colegas membros do NAU e outros órgãos associativos do ISCTE, pela cooperação e dedicação.

À Inês Viegas, ao Francisco Mendes, ao Luís Coroado, ao Pedro Gaspar, à Sara Ribeiro e ao Tomás Amaral, pela ajuda e amizade.

À Alice Espada e ao professor Vasco Rato, por tudo. Pela amizade.

Ao meu grupo de trabalho e amigos, Camila Lutas, Henrique Gama, Jorge Silva, e Márcio Bonifácio. Pelo longo percurso de um ano repleto de debates, tertúlias e risos; pelo incondicional apoio e compreensão em todos os momentos.

Ao Samuel Dias, pelos cinco anos de cumplicidade e amizade. Pelas nossas longas conversas e debates sobre Arquitetura e, com os demais assuntos em que nos identificamos. Por acreditares sempre em mim.

À Nena, pela constante presença. Por me revelares quem sou.

Por último, à minha família, pelo Amor incondicional.

Ao meu irmão Pedro Fonseca, por toda ajuda nos últimos três anos, pela paciência, pela cumplicidade, pela grande amizade. Mano, este trabalho também é teu!

Ao meu Pai, pelo gosto da arte de construir, sem o qual nunca teria seguido este percurso.

À minha querida Mãe, pelo conforto que me dás. Por me fazeres sentir especial.

Para a família que mais Amo...

ÍNDICE

PREÂMBULO	11
P A R T E I PROJETO DE GRUPO	
I.1 DESEJO	17
I.2 FUNDAMENTAÇÃO	37
I.3 RESOLUÇÃO DOS NÓS	55
I.4 “ARTILHARIA N.º 1”	89
I.5 INTERFACE	101
I.6 PROPOSTA À ESCALA DA CIDADE	133
P A R T E II PROJETO INDIVIDUAL	
II.1 ANÁLISE / ESTRATÉGIA	145
II.2 INTERVENÇÃO	
II.2.1 Proposta Urbana	168
II.2.2 Habitações	211
II.3 INTERVENÇÃO ARTÍSTICA	225
P A R T E III VERTENTE TEÓRICA	
RESUMO/ABSTRACT	237
INTRODUÇÃO	239
III.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DAS CORRENTES ARTÍSTICAS	
III.1.1 O romper com as Belas-Artes no contexto europeu	244
III.1.2 Alguns protagonistas em um breve contexto nacional	247
III.2 EXPOSIÇÕES EM PORTUGAL	
III.2.1 A Arquitetura nas Exposições Gerais de Artes Plásticas	253
III.2.2 Outras exposições nacionais de arquitetura	256
III.3 AS (O)POSIÇÕES ENTRE ARTISTAS	
III.3.1 O Lugar do Artista	260
III.3.2 A integração das Artes Plásticas	264

III.4 ARQUITETURA É ARTE!	
III.4.1 Uma questão de Liberdade	271
III.4.2 Uma liberdade do funcionalismo	275
III.4.3 Ornamento ou Arte Aplicada	278
III.5 (RE)INTEGRAR AS ARTES	
III.5.1 Arquitetos e Artistas Portugueses - Cooperação ou Coautoria	283
CONCLUSÃO	309
BIBLIOGRAFIA	313

PARTE IV WORKSHOPS

IV.1 CUBO	319
IV.2 BAFATÁ GUINÉ-BISSAU	353

ANEXOS

A. ENTREVISTAS	
A.1 Carlos Nogueira	387
A.2 Manuel Graça Dias	395
A.3 Pedro Viana Botelho	405
A.4 Samuel Rama	412
B. BIOGRAFIA - Pedro Fonseca	423
C. ENUNCIADOS	427

AS BELAS-ARTES

UM ACORDO ENTRE ARQUITETURA E ARTES PLÁSTICAS

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura

Orientadora:
Doutora Ana Vaz Milheiro, Professora Auxiliar, ISCTE-IUL.

ABSTRACT

During the twentieth century in Portugal a strong influence of Arts in Architecture descended from the intercourses created within the Fine Arts, the schools and society. During this period, students of painting, sculpture, design and architecture intersected in their daily life. In the other hand, the Arts was an environment of sharing common to them. Reason that would lead architects in the years sequent to the 1950s, following arts in parallel with architecture or to call artists for their collaboration works. The aim is to understand how teaching Beaux -Arts balanced several generations of Portuguese artists and architects of the twentieth century , where the component resulting from the cooperation between these, unequivocally contributed to the enrichment of Portuguese architecture throughout the twentieth century.

In the current context, architecture has tended to liberate itself from the other arts, of course with some exceptions. Using direct sources of articles or query, it is possible to identify positions and opinions of artists and architects on cooperation between the fine arts and architecture or even a possible co-authorship.

“The Fine Arts: An agreement between the Architecture and Fine Arts” recognizes and establishes the fields of action to the questions of freedom and functionality between the two arts, and also establishes an understanding between ornament and decoration.

This work also brings together a number of qualifying works made by Portuguese authors in which the work of the contiguous visual arts with architecture is evident. Thus creates a succinct compilation demonstration and cooperation between the two arts. In parallel, a practical exercise was made seeking to understand and find new limits of cooperation between architects and artists.

KEY WORDS: Fine Arts, Arts, Architecture

RESUMO

A forte influência por parte das Artes na Arquitetura em Portugal, durante o século XX, descende das relações criadas no seio das Belas-Artes, escolas e sociedade. Durante este período, os alunos das áreas da pintura, escultura, design e arquitetura cruzavam-se no quotidiano e prosperavam num ambiente de partilha do que lhes era comum: as Artes. Motivo que levariam arquitetos, nos anos seguintes à década de 1950, a seguir percursos nas artes paralelos à arquitetura ou a convocar para as suas obras a colaboração de artistas plásticos, nomeadamente da pintura e escultura. Pretende-se assim entender como o ensino nas Beaux-Arts pendulou a formação de algumas gerações de artistas plásticos e arquitetos portugueses do século XX, onde a componente resultante da cooperação entre estes contribuiu inequivocamente para um enriquecimento da arquitetura portuguesa ao longo do século XX.

No contexto atual, a Arquitetura tem vindo tendencialmente a libertar-se das restantes artes, naturalmente com algumas exceções. Com recurso a fontes directas ou consulta de artigos, identificam-se posições e opiniões de artistas plásticos e arquitetos sobre a cooperação entre as Artes Plásticas e a Arquitectura, ou até mesmo de uma possível coautoria.

“As Belas Artes: Um acordo entre a Arquitetura e as Artes Plásticas” reconhece e estabelece os campos de acção à questão da liberdade e do funcionalismo entre ambas as Artes, e de um entendimento entre o ornamento e a decoração.

Reune também um número qualificável de obras realizadas por autores portugueses, em que o trabalho contíguo das artes plásticas com a arquitetura seja evidente, criando assim uma sucinta compilação demonstrativa da cooperação entre as duas Artes. Paralelamente, através de um exercício prático procura entender e encontrar novos limites de cooperação ou coautoria entre arquitetos e artistas plásticos

Palavras-chave: Belas-Artes; Artes Plásticas; Arquitectura.

INTRODUÇÃO

A arte – que principalmente alimenta e desenvolve o sentido estético – foi e será sempre, nas civilizações avançadas, a alavanca mais potente, capaz de fazer avançar ou recuar um povo inteiro.

Paulino Montez (MONTEZ, 1929. p.51)

A forte influência por parte das Artes na Arquitetura em Portugal, durante o século XX, descende das relações criadas no seio das Belas-Artes, tanto em Lisboa como no Porto. Durante este período, os alunos das áreas da pintura, escultura, design e arquitetura cruzavam-se no quotidiano e prosperavam num ambiente de partilha do que lhes era comum: as Artes. Como escreveria Pancho Guedes “O território da escultura fica entre os da pintura e da arquitetura; A arquitetura, a escultura e a pintura são uma única linguagem com um alfabeto infundável.” (GUEDES, 2007, p.74)

Mas o intercâmbio não cessava na Escola de Belas Artes. A procura de espaços para a troca e partilha entre as diversas áreas das artes, por parte dos artistas, elevar-se-ia até à Sociedade Nacional de Belas Artes. Foram estas relações criadas no seio das Belas-Artes, Escola e Sociedade que levaram alguns arquitetos, nos anos seguintes à década de 1950, a seguir percursos nas artes paralelos à arquitetura ou a convocar para as suas obras a colaboração de artistas plásticos, nomeadamente da pintura e escultura.

No contexto atual a Arquitectura tem vindo tendencialmente a libertar-se das restantes artes, naturalmente com algumas exceções. Pretende-se entender como o ensino nas Beaux-Arts pendulou a formação de algumas gerações de artistas plásticos e arquitetos portugueses do século XX, onde a componente resultante da cooperação entre estes contribuiu inequivocamente para um enriquecimento da arquitetura portuguesa ao longo do século XX.

A primeira parte do presente trabalho é composta por uma breve contextualização das correntes artísticas internacionais e, no panorama nacional, focam-se as Belas-Artes (Sociedade e Escola – Lisboa), centrando a pesquisa nas exposições e na contribuição (de artigos e obras) de alguns autores nacionais. São muitas as condicionantes a ter em consideração – as correntes, os movimentos, as vanguardas, contextualizações políticas e sociais – para realizar um trabalho fiel à História. Há publicações com estes conteúdos que são fundamentais para a concretização deste trabalho. De modo algum é ambição do mesmo elaborar um conteúdo demonstrativo de toda a História das Artes Plásticas e Arquitetura, nem sequer a nível nacional.

A segunda parte, recorrendo a fontes mais directas (artigos e entrevistas), identificam-se posições e opiniões de artistas e arquitetos sobre o tema de cooperação entre as Artes Plásticas e a Arquitectura. Procurar-se-á também reunir um número qualificável de obras realizadas por autores portugueses, em que o trabalho contínuo das artes plásticas com a arquitetura seja evidente, criando assim uma sucinta compilação demonstrativa da cooperação entre as duas Artes.

A origem deste trabalho teórico – As Belas-Artes: Um acordo entre a Arquitectura e as Artes Plásticas – advém da percepção de acontecimentos na Arquitectura, adquiridos no contexto do Laboratório de Cultura Arquitetónica, inserido na disciplina de PFA e que tinha como tema: Mundos Ficcionalizados; Seis cidades africanas – planos urbanos entre 1940 e 1974. A análise de planos e projetos de arquitetos portugueses para os territórios ultramarinos (ex-colónias), em conjunto com a leitura e análise dos livros dos arquitetos Francisco Castro Rodrigues, *Um Cesto de Cerejas, Conversas, Memórias, uma vida* (organização e introdução de Eduarda Dionísio, Lisboa: Casa da Achada, 2009) e Pancho Guedes, *Manifestos Ensaios Falas Publicações* (Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007), revelar-me-ia um novo conjunto de obras/projetos concretizados entre arquitetos e artistas plásticos, ou arquitetos com uma capacidade de trabalhar “plasticamente” os edifícios quase que de um modo inesgotável.

Paralelamente ao acima descrito, o convívio com artistas plásticos – o meu irmão Pedro Fonseca e alguns colegas formados no seio das Artes – foi a chave, como de uma lucidez se tratasse, para escolha deste trabalho.

No complemento desta pesquisa (inserida na vertente teórica do Projecto Final de Arquitectura), procurei trabalhar com um artista plástico no projecto individual (componente prática), tratando-se de uma cooperação desde da fase inicial do projecto e não da “simples encomenda”.

III.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DAS CORRENTES ARTÍSTICAS

III.1.1 O romper com as Belas-Artes no contexto europeu

Na segunda metade do século XIX surgiu em Inglaterra o movimento Arts & Crafts (Artes e Ofícios), influenciado pelas ideias do romântico John Ruskin (1819 – 1900) e liderado pelo socialista e medievalista William Morris (1834 – 1896). O Movimento defendia o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa e pregava o fim da distinção entre o artesão e o artista. Durou relativamente pouco tempo, mas influenciou o movimento francês *art nouveau*, considerado uma das raízes do modernismo no design gráfico, desenho industrial e arquitetura. (MALDONADO, 2009)

Morris foi pintor (papéis de parede, tecidos padronizados e livros) e escritor. Deixou Oxford e a pintura para envergar pela arquitetura, mas rapidamente se viu cada vez mais atraído pelas artes decorativas. Teve o desejo, não realizado, de criar objetos belos a preços acessíveis (ou gratuitamente) para as pessoas comuns. No seu romance utópico *Notícias de Lugar Nenhum*¹, todos trabalham apenas pelo prazer e os objetos belamente produzidos são oferecidos àqueles que simplesmente os apreciam. (MACKAIL, 1901) Recusou a manufatura industrial barata de artes decorativas e da arquitetura e favoreceu um retorno ao artesanato, elevando os artesãos à condição de artistas.

Henry Van de Velde (1863 – 1957), arquiteto, *designer* e pintor belga, foi um dos aliados do movimento *art nouveau*. Tal como Morris, em 1892 abandonou a pintura e direcionou a sua arte para a decoração e arquitetura. O gosto decorativo estaria acima da funcionalidade, desde que não a prejudicasse; se um objecto fosse para ser útil, deveria transmitir a sua funcionalidade, mas igualmente seduzir o utilizador com as suas formas, fazendo a decoração e a construção parte de um todo. Para Van de Velde, o artista deveria ser um criador livre e espontâneo e não sujeito às exigências do comercialismo nem de uma produção em série.

Van de Velde muda-se para Weimar em 1902 como consultor da Escola Grão-Ducal de Artes e Ofícios, posteriormente fundando e tornando-se director da Escola de Artes Aplicadas em Weimer².

No final da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918), Walter Gropius (1883–1969) sucedeu a Van de Velde e foi nomeado diretor da Escola de Artes Aplicadas e da Academia de Belas Artes da Saxónia. Cada uma das instituições representava uma visão das artes; a primeira (Artes Aplicadas e Atividades Artesanais) era considerada de nível inferior e a segunda (Belas-Artes) de nível superior.

Gropius, com o apoio de colegas arquitetos e de um grupo de artistas da vanguarda, foi unificar essas duas áreas, dando origem à *Staatliches-Bauhaus* (casa estatal da construção ou casa construída), conhecida por Bauhaus, escola alemã de *design*, artes plásticas e arquitetura, que funcionou entre 1919 e 1933 ficando célebre como uma das maiores e mais importantes expressões do Modernismo.

1 Notícias de lugar Nenhum – Ou uma época de Tranquilidade. Romance utópico do inglês William Morris, artista plástico, poeta, romancista e jornalista inglês do século XIX que propõe uma visão imaginária da Inglaterra no ano de 2102, após uma revolução socialista. O autor descreve com realismo uma sociedade justa e livre na qual máquinas permitem que os homens se libertem do trabalho tedioso e se dediquem a uma atividade livre, criadora e, sobretudo, prazerosa.

2Disponível na internet em <http://www.dw.de/pioneiro-da-bauhaus-o-arquiteto-henry-van-de-velde/g-17015665> [Consult. 25 Jun 2013]

O Movimento *Arts & Crafts* foi uma importante influência para o surgimento da Bauhaus que, tal como os ingleses no século XIX, também acreditava que o ensino e a produção do design deveria ser estruturado em pequenas comunidades de artesãos-artistas, sob a orientação de mestres. De forma ampla, a Bauhaus herda a reação gerada no movimento de Morris contra a produtividade anônima dos objetos da revolução industrial.

Não se considerava que as duas atividades (Artes Aplicadas e Atividades Artesanais, bem como Belas-Artes) pudessem estar plenamente relacionadas e as tentativas anteriormente realizadas no sentido de as integrar (como o *art nouveau* e o movimento *Arts & Crafts*) haviam em certa forma fracassado. Gropius unificou as duas visões com a fundação da *Bauhaus*, com uma proposta e um método de ensino revolucionários, que procuraram enfrentar o problema das Artes Aplicadas com as Belas-Artes, representando assim um rompimento com as tradicionais escolas de Belas-Artes (não na sua totalidade), culminando numa noção da escola de arte unificada e representando uma continuação de uma evolução e não uma rutura com a tradição. (WICK, 1989, p.70-71)

Sob o conceito reforma das escolas de arte acadêmicas agruparam-se aqui todas as tendências anti-acadêmicas que, nos primeiros trinta anos deste século (XX), objectivaram uma renovação teórica e prática da formação artística. (WICK, 1989, p.71)

As escolas de artes e ofícios não tinham o objetivo de afastar definitivamente formação de artistas “livres” com um exclusivismo de criadores de arte “aplicada”, mas sim de união de ambas as esferas, incluindo a Faculdade de Arquitetura e as escolas técnicas superiores das academias de construção. A *Bauhaus* foi das escolas que mais se aproximou deste objetivo. Contudo, ao lado dela deverão citar-se outras escolas – num período temporal paralelo ou anterior – que também foram mais ou menos bem sucedidas nas reformas das escolas de arte: a Escola Obirst-Debschitz em Munique, a Escola de Belas Artes de Frankfurt, a Academia de Arte e Artesanato de Breslau, a Escola Reiman de Berlim, as Escolas Nacionais Unificadas de Arte e Artesanato em Berlim, a Escola Folkwang em Essen, a Escola Itten em Berlim e a Escola Weg de Dresden.

Neste contexto, será necessário referir a exposição “Reforma das Escolas de Belas-Artes 1900-1933”, organizada em 1977 pelo arquivo da *Bauhaus* em Berlim. (WICK, 1989, p.71)

Suprimir ou reestruturar as academias de belas-artes deve ser, portanto, um dos primeiros objectivos dos programas de reforma. Praticamente ninguém ousará afirmar que as academias de belas-artes... apresentaram bons trabalhos nos últimos cinquenta anos. (WICK, 1989, p.71)

A arte situa-se além de todo e qualquer método; em si ela não é ensinável; o artesanato, ao contrário, sim. (GROPIUS in WICK, 1989, p.73)

Em primeiro lugar cumpre agrupar todos os ramos de actividade das artes plásticas em uma actividade pedagógica comum e manter em estreita relação as diferentes áreas através de um curso elementar comum... Assim, A futura escola superior de arte poderia aspirar a um amalgamento interno e a uma terpenetração espiritual das três áreas principais: arquitectura, arte livre e técnica de construção/engenharia. (BEHRENS in WICK, 1989, p.74)

A reforma das escolas de Belas-Artes poder-se-á classificar como o separador entre as Beaux Arts e o Moderno, a fissura entre a arte como a conhecemos hoje e a arte à época medieval e renascentista. Nunca mais nenhum estilo foi “neo...”. No limite surgiram os “pós...”, ou seja, até à contemporaneidade não existiu nenhum regresso ao passado, contudo, ainda só estamos no início do século XXI (apenas passou um século).

No contexto internacional, a década de 1960, as neo-vanguardas, o *Op Art*, o *Pop Art*, A Arte Conceptual e o Minimalismo vieram transformar o panorama das relações da arte com o público, o estatuto do artista e o conceito de obra de arte. (QUINTAS, 2009, p.173)

III.1.2 Alguns protagonistas em um breve contexto nacional

A forte influência das artes na Arquitetura descendeu de uma relação do ensino na Escola de Belas Artes - falamos de Lisboa - reformulada em 1911 e que agregou o curso de Arquitetura até 1974 (ano em que foi suspenso; em 1979 separou-se definitivamente e foi integrado na Universidade Técnica de Lisboa). Durante este período, os alunos das áreas da pintura, escultura, design e arquitetura cruzavam-se no dia-a-dia e cresciam num ambiente de partilha do que lhes era comum: as artes em geral.³ Como escreveria Pancho Guedes “O território da escultura fica entre os da pintura e da arquitectura. A arquitectura, a escultura e a pintura são uma única linguagem com um alfabeto infundável.” (GUEDES, p.74)

A partilha não cessou na Escola de Belas Artes. A procura de espaços para a troca e partilha entre as diversas áreas das artes por parte dos artistas conduziu-nos à Sociedade Nacional de Belas Artes, fundada em 1860 como Sociedade Promotora de Belas Artes, alterando depois os seus estatutos em 1901 para a presente denominação. Mas a sua história não findou aqui. A Sociedade, ao longo de vários anos, sofreu várias alterações no seu seio, ora pela vontade de “estilos” contemporâneos, ora devido a questões políticas e ações partidárias. Francisco Castro Rodrigues, membro da Sociedade desde 1944 e tornado sócio efectivo em 1951, conta-nos o sucedido entre esses anos de 40 e 50. (RODRIGUES, 2009, p.173-199)

O Secretariado Nacional de Informação (SNI)⁴ tinha ocupado um espaço na cultura, na pintura e nas artes, convidando os artistas que não se opunham ao regime do Estado Novo (implementado desde de 1933), suportando os custos das exposições. Aliado ao cenário político, a Sociedade tinha sido tomada por um grupo de pessoas que dali tentou fazer o seu próprio negócio, situação que leva à decadência da Sociedade. É em 1945, com a fundação do MUD (Movimento de Unidade Democrática), que uma Comissão [dos Escritores, Jornalistas e Artistas], composta em grande parte por jovens acabados de sair da Escola de Belas Artes e com fortes ligação ao PCP (Partido Comunista Português), que se recupera e prestigia a Sociedade. Esta Comissão, com a necessidade de um espaço para promover os jovens artistas, leva-os a criar uma lista para assumir a direcção em 1946, encabeçada por António Conceição Silva (1869-1958)⁵, o fundador e sócio nº 1 da SNBA. Logo nesse mesmo ano, dá-se a 1ª Exposição Geral de Artes Plásticas, que viriam a percorrer um período de dez anos, promovidas pela SNBA. (RODRIGUES, 2009, p.173-199)

Resistindo ao Movimento Moderno, o Regime promovia o estilo do “Português Suave”. E é nas EGAP ou no 1º Congresso Nacional de Arquitetura (1948), organizado pelo Sindicato Nacional dos Arquitetos,

³ Referenciado por Pedro Viana Botelho na entrevista realizada a 4 de Setembro de 2013.

⁴ Organismo público responsável pela propaganda política, informação pública, comunicação social, turismo e ação cultural, durante o regime do Estado Novo em Portugal.

⁵ António Conceição Silva (1869-1958). Pintor. Fundador da SNBA em 1901. Maçon (iniciado na Loja Liberdade em 1897, nome simbólico: Grão Vasco). Expôs em três EGAPs. A sua casa e atelier eram na Rua da Escola Politécnica, em frente ao Palácio Palmela, onde funciona hoje a Procuradoria Geral da República. (RODRIGUES, 2009, p.61).



Mario Novais em -<http://www.flickr.com/photos/bibliarte/57151453339/> (Consult. 07 Jun. 2013)

eventos realizados na SNBA, que se encontrava a imposição ao rumo que a Arquitetura nacional deveria tomar. Depreende-se então *a razão por que são escassas as obras representativas do Movimento Moderno em Portugal que, curiosamente, se apresentam mais significativas em Angola e Moçambique, longe do Terreiro do Paço e próximo da pujança que o Movimento ganhou no Brasil ou no México.* (DIAS, 1985)

Os meados do século XX trouxeram o Neo-realismo (inspirado no Muralismo Mexicano) e o Surrealismo, assim como a Abstração trazida por Nadir Afonso (1920) ou Fernando Lanhas (1923-2012) ^{6,7}

A nova figuração ligada ao Pop dominou as obras de alguns artistas nas décadas de 1960 e 1970. A abstração terá prosseguido nestas décadas com Ângelo de Sousa (1938-2011) ou Jorge Pinheiro (1931) e o Op Art de Eduardo Nery (1938) e de Artur Rosa (1926) que, de certo modo, dominou mais tarde a arte pública.

Os anos de 1980, trouxeram a arte concetual e alguns artistas a intervir no espaço, como Pedro Croft (1957), Pedro Cabrita Reis (1956) ou Pedro Proença (1962), com algumas intervenções em arquitetura.

Durante o século XX, a arquitetura portuguesa, principalmente em edifícios públicos, recebeu contribuições por parte dos artistas plásticos, em certa parte por imposição.

Nesse tempo houve um período em que houve uma lei importante que obrigava as obras públicas, que normalmente eram edifícios tais como Palácio da Justiça, Aeroportos, Estações Marítimas, Estações de Comboio, escolas, enfim, tudo o que era obra pública, a terem uma percentagem do orçamento para as artes plásticas. ⁸

⁶Nadir Afonso (Chaves, 1920) diplomou-se em Arquitectura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto. Em 1946, estuda pintura na École des Beaux-Arts em Paris. Até 1948 e em 1951 foi colaborador do arquitecto Le Corbusier e serviu-se algum tempo do atelier Fernand Léger. De 1952 a 1954, trabalhou no Brasil com o arquitecto Oscar Niemeyer. Em 1965 abandona definitivamente a arquitectura; consciente da sua inadaptação social, refugia-se pouco a pouco num grande isolamento e acentua o rumo da sua vida exclusivamente dedicado à criação da sua obra.

⁷Fernando Resende da Silva Magalhães Lanhas (Porto, 1923-2012) termina os estudos em 1947 na Escola de Belas Artes do Porto, no Curso Superior de Arquitectura. Começou a pintar quadros figurativos, que rapidamente se transformaram em obras abstratas. Na sua faceta de arquitecto prestou grande atenção ao desenho e tem preferência pelas formas simples e funcionais, deixando transparecer influências da Bauhaus. Apesar de não ser considerado um pintor, é tido como um dos pioneiros da abstração geométrica em Portugal.

QUINTAS, Maria Alexandra Salgado Ai - Transfigurações do espaço arquitectónico através da pintura na arquitectura portuguesa entre os anos sessenta e noventa do século XX. Lisboa: FA, 2009. Tese de doutoramento. p.173.

⁸Entrevista a Pedro Viana Botelho a 4 de Setembro de 2013.

III.2 EXPOSIÇÕES EM PORTUGAL



Fonte: <http://www.flickr.com/photos/bibliarte/5715145339/> [Consult. 07 Jun. 2013]

III.2.1 A Arquitetura nas Exposições Gerais de Artes Plásticas

As Exposições Gerais de Artes Plásticas (EGAP) na Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) perfizeram um total de dez (exposições anuais) entre os anos de 1946 e 1956 (excetuando 1952, em que esteve encerrada pela PIDE)⁹. O seu encerramento e, conseqüentemente, a sua reabertura no ano seguinte, sob a visão da comissão de censura, testemunharam que as EGAP defendiam o que era inconcebível para o regime: o Movimento Moderno.¹⁰

Os parágrafos seguintes são uma síntese do lugar da Arquitetura face às EGAP, tendo como referência as publicações da Arquitetura: *Revista de Arte e Construção*. Pelos motivos descritos no capítulo anterior, as publicações à época foram suscetíveis à falta de liberdade de expressão imposta pelo Estado Novo ou a ações controladas pela PIDE. Como consequência, haverá decerto ausência de algum conteúdo mais rigoroso face aos acontecimentos. Muitos fatos com veracidade são relatados na primeira pessoa pelo arquiteto Francisco Castro Rodrigues em um Cesto de Cerejas, tal como na 2ª EGAP (onde foram apreendidos alguns trabalhos) e, por consequência, as seguintes ou os motivos que levaram ao encerramento do que viria a ser a 7ª EGAP. (RODRIGUES, 2009, p.173-199)

1ª EGAP (1946)

Era prática comum os arquitetos exporem os seus trabalhos nos salões da SNBA mas, durante algum tempo, o mesmo não sucedeu. Uma das razões apontadas foi a ausência de trabalho, razão pela qual os arquitetos não teriam material para expor. Mas, na primeira metade do mês de Julho do ano de 1946, um terço do espaço expositivo da I Exposição Geral de Artes Plásticas foi reservado para a Arquitetura.

Uma plêiade grande de architectos lá levou os seus trabalhos, mostrando o que tinham realizado. Lá estavam maquetas, desenhos e fotografias atestando o labor artístico da arte de construir.

Não se fizeram distinções entre escolas, apresentaram-se bons trabalhos. Em que clássicos e modernistas porfiaram a apresentação dos seus trabalhos. (COSTA, 1946, p.1)

A Exposição, no sector da arquitetura, apresentou desde pequenas casas de fim-de-semana a grandiosos imóveis de rendimento com trabalhos de grande valor, tal como nos outros sectores das Artes (pintores e escultores).

⁹Policia Internacional e de Defesa do Estado laborou em Portugal entre 1945 e 1969.

¹⁰Durante o século XX, sensivelmente todos os grandes acontecimentos, movimentos ou correntes (sociais, culturais, artísticas e etc.), com relevância para a História (Nacional), terão pontos relacionados com o Estado Novo (1933 - 1974), e as EGAP não foram excepção. Organizadas anonimamente pela Subcomissão dos Artistas Plásticos da Comissão dos Jornalistas, Escritores e Artistas do Movimento de Unidade Democrática (M.U.D.); criado para reorganizar a oposição contra o regime Salazarista.

2ª EGAP (1947)

Em relação à 2ª Exposição, durante o processo de pesquisa para o presente trabalho, não foram encontrados documentos ou testemunhos com conteúdos significantes para o presente trabalho.

3ª EGAP (1948)

A variedade de interesses revelados na terceira exposição geral de artes plásticas não é um sintoma de desacordo, antes uma declaração de que a arte do nosso tempo procura todos os meios para alcançar mais do que o emprego de certas convenções fáceis e sempre as mesmas. Se alguns expositores chocaram ainda um público habituado à lisonja visual dos rodriguinhos plásticos, tanto melhor. Acreditamos que uma exposição só vale a pena quando é um desafio à sensibilidade e à inteligência. (COSTA, 1948, p.36)

No mesmo ano, decorreu o 1º Congresso Nacional de Arquitetura.

4ª EGAP (1949)

Continua a ser a única exposição em que arquitetos apresentaram os seus trabalhos paralelamente com os seus «irmãos» artistas plásticos (pintores e escultores), unindo-se numa “afirmação de independência perante os problemas da arte e da vida.” (SIMOES, 1949, p.18)

5ª EGAP (1950) (SIMOES, 1950, p.18)

Dos artistas plásticos que participaram nesta exposição destacam-se Mário Dionísio, Querubim Lapa e Júlio Pomar, num regresso ao olhar sobre as artes decorativas, bem como João Abel Manta e Lagoa Henriques.

Do lado dos arquitetos, realçam-se nomes como Alberto José Pessoa, Artur Pires Martins, Bento de Almeida, Cândido Palma de Melo, Celestino Castro, Francisco Castro Rodrigues, Francisco Conceição Silva, Francisco keil Amaral, Hernâni Guimarães Gandra, João Simões, Joaquim Ferreira, Jorge Ferreira Chaves, José Bastos, José Huertas Lobo, Manuel Coutinho Raposo, Manuel Gomes da Costa e Victor Palla.

Ficou marcada por vontades e desejos de artistas, rica em tendências e conceções de pintura, escultura, arquitetura, artes decorativas e fotografia.

Até à data, foi a única exposição onde os arquitetos atuaram ao lado dos seus homólogos colegas, os artistas plásticos.

O aparecimento de projectos de arquitetura na I Exposição e a continuidade verificada até esta V, veio demonstrar que os arquitectos, da mesma maneira que os pintores, os escultores, os desenhistas e ceramistas, acreditam ser possível por meio destas exposições uma educação do público adentro dos seus princípios, que apresentam como o caminho para a solução dos problemas da arquitetura num sentido mais coerente com a vida e técnicas modernas. (PALMA, 1950, p.22)

Está ainda documentado que esta edição da EGAP reuniu um número de projetos de arquitetura inferior às edições anteriores. A falta de oportunidade ou de entusiasmo por parte dos participantes, face às primeiras edições, são referidas como possíveis causas.

...nem todos os trabalhos expostos correspondessem plenamente aos desejos expressos, alguns houve que pela sua concepção se colocaram num campo mais definido de novas feições arquitectónicas; demonstração clara de que creem ser esse o caminho, embora muito diferente daquele que pretende como solução para as obras do nosso tempo o emprego fácil do chamado «estilo português». (PALMA, 1950, p.22)

6ª EGAP (1951) (SIMOES, 1951, p.22)

Realizada no ano que antecedeu o encerramento da EGAP na SNBA.

7ª EGAP (1953) (SIMOES, 1953, p.18)

Reaberta a EGAP na SNBA onze meses depois. Neste mesmo ano, até a revista *Arquitetura: Arte e Construção* passou a ser visada pela comissão de censura. Como consequência, a informação posteriormente a esta não seria totalmente representativa da realidade.

III.2.2 Outras exposições nacionais de arquitetura

Mais uma vez foi o futuro da arquitetura que se debateu. E a 1ª Exposição Nacional de Arquitetura (1986) focou-se em dois desafios: revelar uma vez mais o trabalho dos arquitetos sem o crivo de seleção (política ou estilo), mas antes com a revelação da necessidade de proteção da profissão e a confrontação real da profissão com a atualidade do país à época.

Até ao ano de 1974, o perfil da profissão do Arquiteto foi maioritariamente delineado por habitações particulares (privilegiadas) e encomendas por parte do Estado, evoluindo desde a obra monumental ao bairro social, até à encomenda para a criação dos serviços estatais. Nos finais do Marcelismo¹¹, surgiram novos clientes: os promotores imobiliários, o turismo e a especulação fundiária.

Os Arquitetos liberais e as ações coletivas deixaram as suas marcas na História, nas malhas urbanas, na obra. De 1974 a 1986 triplicou o número de profissionais a exercer em Portugal e cinco vezes mais na província, local onde as encomendas compensavam em certa parte a paralisação dos grandes empreendimentos públicos ou privados das grandes cidades. Em 1986, o Arquiteto estava muito mais presente e em mais lugares, face aos dez anos anteriores.

Com cerca de quatrocentos projetos e conduzida a cerca de trinta localidades, a 1ª Exposição Nacional de Arquitectura (ENA) foi também uma campanha de divulgação para a necessidade da contratação e exigência do Arquiteto por parte da sociedade, por forma a evitar a concorrência dos não arquitetos.¹²

“O Tempo da Arquitectura” foi o título para a 2ª Exposição Nacional de Arquitetura, realizada em 1989. O debate sobre a arquitetura na 1ª e 2ª Exposições, em termos da composição arquitetónica (movimentos e correntes), não terá incidido com tanta relevância, como por exemplo a exposição Depois do Modernismo em 1983 ou no mesmo ano *11 Arquitectos do Porto*, quase como uma contra-exposição à exposição que se tinha realizado em Lisboa.

Em alguns períodos da história da Arte Ocidental, arquitetos e artistas cruzaram processos e ideias e criaram intercâmbios, de tal forma que há períodos/correntes das artes que se chegaram a confundir (ou fundir).

Nos últimos anos do século XX e início do século XXI, a Arquitetura voltou a procurar nas artes alguma profundidade e algum vigor que tinha perdido. As artes, por outro lado, aproximaram-se cada vez mais das matérias da arquitetura, procurando novas formas de exposição e intervenção. Exemplo disso é a Exposição Contaminantes/Comunicantes: Dez artistas/Dez arquitectos, organizada pela Secção Regional do Sul da Ordem dos Arquitectos, com o objectivo de agitar um pouco o meio cultural lisboeta e cultura arquitetónica em Portugal, ambicionando um relançamento de novas colaborações entre artistas e arquitetos – entre as artes e a arquitetura. (CRINER, 2000, p.2)

¹¹Período do Estado Novo (1968 - 1974) chefiado por Marcelo Caetano, sucessor de António Oliveira Salazar.

¹²1ª Exposição Nacional de Arquitectura 1975 - 1985. Sociedade Nacional de Belas Artes, Fevereiro 1986. p.5.

III.3 AS (O)POSIÇÕES ENTRE ARTISTAS

III.3.1. O Lugar do Artista

Nos anos de 1940, múltiplas tendências separaram os artistas dentro de cada ofício e, quanto mais se tentavam aproximar, mais se dissipavam. Num desejo contrário a essa tendência, Victor Palla¹³ (1922-2006) publicou em 1948 na *Arquitectura: Revista de Arte e Construção* - revista que viria a dirigir a partir de 1952 - o artigo *O lugar do Artista Plástico*. (TOSTOES, 2006, p.92-93)

Se múltiplas tendências diferentíssimas separam hoje os artistas dentro de cada ofício, separação que se torna ainda mais nítida quando se confrontam obras de géneros plásticos diversos, como conseguir na obra arquitetónica, em que escultores e pintores serão chamados a colaborar, aquela unidade indispensável à verdadeira obra de arte? (PALLA, 1948, p.7)

Desde que é o Arquitecto quem deve ter a última palavra sobre o projecto realizado, não se seguirá que deveria ser ele próprio a criar a pintura, a escultura e outras obras complementares?

Victor Palla escreve: Na boca de um escultor, a resposta surpreende: Sim, se o arquitecto pudesse fazê-lo. (PALLA, 1948, p.7)

Palla responde à questão (citada pelo próprio sobre um escultor americano ¹⁴) com um grau tão elevado de certeza quanto de ambiguidade. A interrogação de aparência simples contrasta com a complexidade da resposta. É uma solução assertiva e isenta de contestação, mas não de contradição.

Entenda-se que o escultor não coloca em causa as aptidões de um Arquitecto como escultor ou pintor, mas sim a própria complexidade do exercício da arquitetura. Uma construção ou um plano de carácter funcional para o Homem, uma arquitetura, tem de dar resposta às diversas questões colocadas por ela própria, tais como utilitárias, programáticas, económicas, regulamentares, técnicas, entre outras. Enfim, uma equação de extrema complexidade. Deliberadamente, um arquiteto também será um técnico - no contexto terá de ser um excelente matemático ou físico - e, para resolver tal grau de complexidade, terá de ser um bom técnico. Mas não deverá sintetizar a resolução resolvendo apenas os problemas que lhe são apresentados ou limitar-se à resolução técnica e utilitária, caso contrário a sua obra acabará por fracassar. Terá de elevar uma filosofia por si praticada, algo que defenda em prol de servir, de melhorar, de estimular. Um aluno que se limite ao que o seu mestre lhe ensina ficará na angústia de nunca ter descoberto nada por si próprio e o antagonico será um ignorante.

Houve arquitetos que se classificaram como artistas e artistas como arquitetos, em que as suas pluralidades da actividade se refletiram nas suas obras, mas a obra de arte completa é uma meta que só foi atingida por alguns mestres da arquitetura, uns actualmente reconhecidos pelo seu devido mérito

¹³Victor Manuel Palla e Carmo (Lisboa, 1922 - 2006), caracterizado pela pluralidade das artes ao longo de todo o seu percurso. Arquitecto, fotógrafo, pintor, designer, escritor e editor português. A pintura e o desenho são as actividades que o acompanham durante mais tempo, mais transversais a toda a sua carreira. Associou-se às EGAP e à oposição do rumo que era imposto pelo Regime à Arquitectura nacional, aderindo também ao Estilo Internacional. Como arquitecto, projectou obras arquitectónicas inovadoras em parceria com o arquitecto Joaquim Bento d' Almeida.

¹⁴o nome do escultor americano não é referenciado no artigo de Victor Palla.

e outros que permanecem e permanecerão esquecidos ou que serão menos amados.

Recordemos no entanto homens como Le Corbusier, obras como o Pavilhão Suíço de Max Bill na Trienal de 1936 e palavras como as de Miguel Ângelo. (PALLA, 1948, p.7)

As palavras de Miguel Ângelo nos inícios do século XVI ou as de Victor Palla nos anos de 1948, embora distantes no tempo, são muito próximas na mensagem, mas nos tempos contemporâneos podem ter ficado desajustadas. Se até ao início do século XX o artista plástico adornava os espaços ou planos selecionados pelo Arquiteto, que posteriormente contemplava a arte realizada pelo artista, o Movimento Moderno e algumas novas escolas direcionadas para as Artes vieram alterar esse panorama. É no início do século XX que surge a discussão da integração das artes plásticas na obra de arquitetura e não falamos de colagem ou ornamento, mas de uma cooperação mútua entre artistas e Arquitetos.

Victor Palla, no seu artigo, não descredibiliza os artistas plásticos, antes pelo contrário, chama-os de irmãos e tem o desejo de os convocar como colaboradores, que pensam a obra como o Arquiteto e ao lado dele.

...que procuram a forma não por ela própria ou por imitação de preconceitos, mas como parte de um conjunto único governado por uma única maneira de ver partilhada pelos seus realizadores. (PALLA, 1948, p.7)

O assunto de deixar o “plano” ou um “espaço” para o artista decorar ou ornamentar, apresentava-se como um tratamento superficial, motivo que incomodava os arquitetos modernos que o denominavam de “decoração”. Este tipo de ação pode rapidamente esgotar-se numa questão de “gosto”, dependendo também da qualidade artística da “obra de arte”.

Deixar que a estrutura dite o ornato, que a imaginação se agarre à obra. Da goteira nasceu a gárgula. Do próprio contraforte se fez ornamento. (PALLA, 1948, p.16)

A arquitectura segue a natureza e o homem: obedece às leis naturais, às formas do terreno, à medida dos gestos, à gravidade, à técnica do operário; recusa qualquer arte que não tenha as mesmas leis; é uma consequência das formas sugeridas pela função e pela matéria; e a forma não é bela por si, mas pelas marcas da luta que a criou a partir da necessidade e do material. (PALLA, 1948, p.16)

Expressão de um local, de uma época; nenhum de nós admite que tal expressão possa ser arbitrária; e esta nossa moderna cultura ocidental não conseguiu criar entre os artistas a homogeneidade que

tornaria espontâneo e natural o acordo entre os vários colaboradores da obra plástica. Penso no templo grego. Penso nas catedrais góticas. O acordo nasceu nestes casos de valores que se ligavam não só plástica como filosoficamente. É um acordo, inconsciente e íntimo, na maneira de comunicar pela arte a filosofia das coisas; a coerência plástica não passa do resultado desse acordo e aí dela e de nós se a procuramos pela força. Pode perguntar-se qual o aspecto concreto que tal sentir comum apresentará no nosso tempo e se há obras que já o definam. Sou dos que acreditam que sim. (PALLA, 1948, p.16)

Frederico Henrique George (1915-1994) – arquiteto, pintor, professor na ESBAL em 1958 e com participação em 1940 na Exposição do Mundo Português na qualidade de pintor - não ficou indiferente ao artigo de Victor Palla, contribuindo também com artigo em resposta.

Victor Palla cita Miguel Ângelo: “Falta qualquer coisa ao artista, quer escultor quer pintor, que não tenha praticado arquitectura” (PALLA, 1948, p.7). Em jeito de resposta, Frederico George cita Le Corbusier: “Falta qualquer coisa ao artista plástico que sendo arquitecto não tinha praticado pintura ou escultura” (GEORGE, 1948, p.23) . Uma ambiguidade, portanto. O ensino da Arquitectura sempre teve várias componentes práticas das artes. Atualmente, na maioria das escolas nacionais, incide apenas na vertente de desenho, mas no passado, nas escolas de Belas-Artes, disciplinas como a escultura e a pintura também faziam parte do plano de estudo. Mas terão sido estes os elementos suficientes que poderiam conferir ao arquiteto um sentido plástico de pintor e escultor e integrá-lo na sua obra?

Em certo ponto a arquitectura torna-se escultura e a escultura torna-se arquitectura; encontram-se. Temos de descobrir em que ponto isso se dá. Por exemplo: Uma parede é um elemento de arquitectura. As dimensões daquela parede são também um elemento de escultura... A escultura não mais será «colada» à arquitectura, mas um próprio desenvolvimento da arquitectura – o que podereis de chamar uma função emocional tal como coisas mecanicamente funcional – acentuar, pontuar, dar dimensão ao espaço. Quando se põe uma escultura dentro dum dado espaço, ela delimita-o e dá-lhe uma dimensão. Esculturas modeladas na parede não dão realmente qualidade ao edifício. Não são mais do que mera ilustração. Há uma grande necessidade, nos novos projectos, de serem executados tendo em conta a escultura e a arquitectura. O que nos rodeia pode-nos fazer sentir melhor, mais felizes. Isto é o que penso acerca do que será o papel da escultura. ¹⁵

65 Anos após a publicação do artigo de Frederico George, afirma-se que foi um profeta no que incumbia ao percurso da escultura. O seu pensamento, à época, sobre o futuro da mesma, é hoje um facto adquirido.

A escultura era definida por um conjunto de superfícies que se definem a partir do exterior mas, principalmente a partir de 1923, com a Merzbau de Kurt Schwitters e o espaço Proun de El Lissitzky , a escultura também passou a ser definida por um conjunto de superfícies que são exteriores e interiores. A escultura passou a ser penetrada; passou a ser também o ambiente. ¹⁶

III.3.2. A integração das Artes Plásticas

Leopoldo C. Almeida (1898-1975) foi um escultor português que publicou na revista *Arquitectura* um artigo relevante sobre a integração das artes plásticas na arquitetura. E foi da perspectiva de artista (escultor), que escreveu em 1968 o artigo *Sobre a integração das Artes Plásticas* (ALMEIDA, 1968, p.4-5).

O autor descreveu um reacender do interesse pelo conceito da integração das artes plásticas e da colaboração de artistas de diversas formações, num período de tempo em que parecia que cada disciplina das artes tinha fixado os seus limites estabelecidos.

Inexplicavelmente talvez não seja o termo mais adequado; sinais há de interesse da parte dos arquitectos, por exemplo, pelas propostas plásticas que têm sido feitas ultimamente por parte de escultores e pintores, propostas de grande interesse para o destino e função social da arte e que, se outras virtudes não tiverem, servirão pelo menos para abrirem à criação artística perspectivas fascinantes e liberdades insuspeitas. (ALMEIDA, 1968, p.5)

Tal afirmação leva a crer que já havia convites dirigidos a artistas plásticos para colaborarem em equipas de arquitetura e até de planeamento urbano, situação que exigiria um olhar diferente sobre as metodologias de cooperação anteriormente aplicadas.

A integração da arte, nos finais anos 1960, resumia-se e compreendia-se como uma síntese física dos seus diversos meios de expressão, na ambivalência de volumes, superfícies, texturas e cores. Os criadores das obras integradas, artistas e arquitetos, identificavam-se nas intenções a que se propunham para um fundo estético e ideológico comum. A integração das artes ganha novo sentido, torna-se sinónimo de criação coletiva de uma obra, em que a pintura ou a escultura se inserem harmoniosamente, sem conflito, na arquitetura e no meio urbano.

O entendimento (fundamentalmente intuitivo) entre artistas, tem-se deteriorado progressivamente dando lugar a uma ignorância recíproca dos caminhos que se vão percorrendo, senão mesmo, em certos casos a formas abertas de antagonismo e de desconfiança. Assim, não é de estranhar que a ideia de criação colectiva constitua, em muitos casos, sério obstáculo à livre expressão individual. (ALMEIDA, 1968, p.5)

O que ocasionalmente foi aclamado de criação coletiva foi, por vezes, a integração da pintura e/ou da escultura na arquitetura, um “objeto que integra outro”; a integração por si só já seria um benefício face à aplicação. A colaboração de um pintor ou de um escultor estava confinada a um âmbito e método de

criação restritos, em parte definidos pelo próprio arquiteto, o que por vezes tenderia para um acréscimo de qualidade estética da obra. Mas a arte como uma forma de expressão é condicionada pelo que envolve o artista; este torna-se num observador do seu mundo envolvente, passado e contemporâneo, tornando-o parte da História. Pelo lado da “arte como um veículo de conteúdos sociais e históricos” (PALLA, 1948, p.16), debater-se-ia sobre o rumo a tomar em relação a uma evocação de liberdade para as artes, quer pela pesquisa plástica, quer pelo sentido social.

Leopoldo Almeida, face aos resultados apresentados nas décadas anteriores a 1970, no contexto da integração das artes, adotou dois possíveis rumos para arte e apresentou duas alternativas para obra colectiva:

...ou terão de aceitar a pesquisa livre da expressividade sem qualquer garantia de controle da sua eficácia prática (no campo social) ou terão de a condenar, voltando-se decididamente para caminhos mais seguros e experimentados. (...)

Dois alternativas se oferecem: continuar a praticar a fórmula de integração das artes plásticas tentando realizar apressadamente sínteses problemáticas ou abandonar-se as esperanças de fazer obra colectiva recriadora de uma situação histórica perdida, admitindo-se um período de experimentalismo e pesquisa. (ALMEIDA, 1968, p.5)

Parte-se do princípio que a segunda alternativa não foi a seguida, não terá sido uma «moda» que passou. As artes integradas na arquitetura continuaram a ser um assunto debatido e preponderante, facto comprovado pelas publicações da época e pelas práticas experimentadas. Existiu o desejo de, ao longo das últimas décadas, se resolverem as problemáticas geradas na época, exigindo-se uma lucidez permanente às «tendências» e às formas novas que foram surgindo e de um conhecimento profundo das intenções das expressões artísticas e das manifestações contemporâneas.

Houve também a necessidade de descentralizar, identificando os trabalhos individualizáveis (a identificação dos autores) e articulá-los numa exigência máxima de obra coletiva e coerente. Paralelamente, as apreensões não deveriam incidir apenas na questão física da integração das artes, mas centrarem-se também na qualidade da interpretação que o espetador ou utilizador retirará da obra.

A decifração é a própria obra: esta torna-se auto-significante; a sua leitura conduz não para fora dela mas para a sua compreensão interna, para a sua condição de objecto expressivo-significante. (ALMEIDA, 1968, p.4)

Sugere-se então uma nova forma de compreensão e apreciação da arte, com a exigência de uma maior participação mais inteligente por parte do espectador/utilizador. E, de facto, este passo terá sido dado, sujeitando o enigma do objeto artístico à compreensão do sujeito que se confronta com o mesmo, através da sua participação ativa perante o objeto que lhe é proposto.

Este tipo de discurso nos anos de 1960 seria consentido e até assertivo. Herbert Marcuse e Theodor Adorno foram os primeiros a defender a liberação da Arte em relação ao museu. (DORNBURG, 2002, p.9) Os discursos teóricos e culturais da época, a questão do lugar apropriado da Arte, procuravam uma fórmula para um contato mais direto com todo o público.

A compreensão referida ao objeto só será solucionada pelo espectador através da sua participação ativa e do seu grau emocional e de imaginação, capazes de decifrar múltiplas leituras e significados do que lhe é proposto. E, para que a leitura possa ser feita ao objeto, existirá a necessidade de uma coerência técnica, expressiva e de análise às linguagens artísticas nos seus elementos constitutivos (cor, textura, volume) e à articulação entre os mesmos. (ALMEIDA, 1968, p.5)

Este posicionamento adota claramente, face ao objeto, uma convergência com o pensamento estruturalista – corrente de pensamento nas ciências humanas que se inspirou no modelo da linguística e que apreende a realidade social como um conjunto formal de relações – que vigorava à época.

Ao longo do artigo de Leopoldo Almeida, denota-se que o mesmo não terá ficado à margem das correntes da sua época. É implícito um pensamento estruturalista, mas já com espaço para outras correntes mais tardias.

Assim, um entendimento (desejável) entre artistas só será possível se a actividade crítica se tornar extensível a campos de pesquisa situados para além da análise sectorial das linguagens: ao campo filosófico (do sentido e programa de vida) e às implicações de comportamento (ética) decorrentes da própria actividade de criação e da própria substância do objecto que se cria, a um tempo obra directa do homem, crítica e prolongamento do seu ser e elemento constitutivo, proponente, com poder de modificação da sua vida.

Deste modo, a reflexão sobre as linguagens artísticas enriquecer-se-ão ao constituir-se como investigação anexa a uma investigação geral apoiada sobre dois polos metodológicos: pensamento existencial (ou compreensão do homem na sua dimensão essencial e vivencial) e materialismo dialéctico (ou compreensão do homem na sua dimensão social e histórica). (ALMEIDA, 1968, p.4)

*Eu costumo dar este exemplo, que até tem um lado arquitetónico. Imagina que estás dentro de uma construção e o teu trabalho é levantar o teto. Tens continuamente que fazer isto, mas por baixo de ti estão a cair os sedimentos do tempo. Se olhares só para os sedimentos do tempo, levavas com o teto em cima, ou seja, estás em cima dos sedimentos do tempo, mas o objetivo é levantar o teto. Isto é comum aos arquitetos e aos artistas; as fases e o ponto de partida para este trabalho é que são diferentes.*¹⁷

¹⁷Entrevista a Samuel Rama a 19 de Setembro de 2013.

III.4 ARQUITETURA É ARTE!

Vamos julgar!? O título é afirmativo, para aqueles que o aceitam; é doloso, para quem o repugna; é inquisitivo, mas só para quem se libertar de preconceitos.

São inúmeros os artistas, críticos e historiadores que já debateram a definição de Arte, aliás, a própria tradução da palavra «arte» nos dicionários das línguas oficiais dão-lhe significados/conceitos diferentes. Por isso, além do sentido há a sua definição.

Atualmente existe uma quantidade significativa de bibliografia disponível que leva a questão à exaustão, depura-a, teoriza-a e não é só de agora. Sócrates (469 a.C.-399 a.C.) terá sido o primeiro filósofo a formular uma teoria sobre a arte e arquitetura.

Talvez acrescentasse qualidade ao presente trabalho, mas teorizar sobre Arte não é para já o objectivo, nem reeditar uma nova compilação de bibliografias sobre a mesma. Como diria o artista plástico Carlos Nogueira (1947), é igualmente importante deixarmos “um espaço para novos espaços”, não explicar tudo, deixar para outros explorar e descobrir coisas novas.

*Muitos autores procuram fazer uma aproximação à definição de arte e procuram até criar relações com aspetos do pensamento. Há até quem ache que a arte tem a ver com a sexualidade, ou com a psicologia. Aos meus alunos, quando me perguntam o que é arte, aquilo que eu costumo dizer é o seguinte: “perguntaram uma vez a Jean Cocteau o que era a poesia. O homem de teatro e de poesia pensou, pensou e disse: “não sei o que é, sei que é fundamental.”*¹⁸

Deixo aqui espaço para a reflexão. Mas ainda existem as questões: o que é um arquiteto ou um artista? Quais podem ser as suas contribuições para a sociedade actual? Quais são os seus campos de ação, as suas áreas de intervenção? Quais são os seus limites?

Libertamo-nos agora das práticas e experiências do passado, não descurando contudo a História. Num conjunto de quatro entrevistas (a dois artistas plásticos e a dois arquitetos), procuraram-se possíveis respostas às questões, pois a prática é a confirmação da teoria. Certamente não findará o debate; talvez suscite ainda mais questões. Seria suficiente.

III.4.1 Uma questão de Liberdade

A *Liberdade* ou o direito à Liberdade, que todos reclamam, todos a querem. Conceito utópico. Será sempre questionável se realmente um indivíduo tem a liberdade que diz ter, pelo menos na sociedade em que vivemos agora.

Várias e longas também são as dissertações sobre este tema, sobretudo no campo da Filosofia (Sartre, Descartes, Kant, Marx e outros). À semelhança da “Arte”, que não fique o conceito “Liberdade” totalmente esclarecido; cada um terá o seu.

Mas há a liberdade dos arquitetos e dos artistas plásticos – não como indivíduos, mas na sua actividade profissional –, provavelmente também com conceitos diferentes. Há diversos autores, historiadores, artistas ou arquitetos que já contribuíram para esta analogia no campo das artes. Uns encerraram o assunto, outros ainda o deixam em aberto. Mas devemos e podemos continuar a refletir. A História mostra-nos sucessivos avanços e recuos.

Carlos Nogueira, com uma vasta obra produzida e décadas de produção, é convicto das suas certezas, ou assim nos dá a entender, quando diz: “só faço o que quero”. Sabe-se que se erra, mas quando se sabe que erra, é o mesmo que fazer bem, pelo menos nas artes plásticas.

Há regras para compor e possibilidades de descobirmos que há novas maneiras de compor, que é isso que é fascinante em arte. Eu passo a vida a fazer coisas erradas nos meus trabalhos que são o mais certinhos possível, medidos e rigorosos. É essa perturbação que lhes dá uma alma nova e uma alma própria e é essa característica de que só eu é que posso fazer e só eu é que sinto daquela maneira; só eu é que conheço aqueles princípios.

*Um arquiteto é um técnico e um artista plástico serve-se da técnica para fazer uma obra de arte. No momento em que uma obra tem mais técnica do que arte, do que criação, é uma obra técnica e não uma obra de arte.*¹⁹

arquiteto e crítico de arquitectura Manuel Graça Dias (1953), diz que esta é uma questão resolvida para ele e, na sua convicção, faz referência a dois autores. Louis Kahn (1901-1974) e Henri Ceriani (1936):

*A painter can paint square wheels on a cannon to express the futility of war. A sculptor can carve the same square wheels. But an architect must use round wheels. Though painting and sculpture play a beautiful role in the realm of architecture, just as architecture plays a beautiful role in the realms of painting and sculpture, they do not have the same discipline. One may say that architecture is the thoughtful making of spaces. It is not the filling of areas proscribed by a client. It is the creating of spaces that evoke a feeling of appropriate use.*²⁰(KAHN, 1992)

¹⁹Entrevista a Carlos Nogueira a 2 de Setembro de 2013.

²⁰BOMB MAGAZINE [em linha]. Brooklyn: BOMB Magazine. [consult. 12 Out. 2013] Disponível na internet:<URL:http://bombsite.com/issues/40/articles/1548>.

Depois há outra frase, do Arquiteto Henri Ciriani, uma espécie de síntese: “o artista plástico é aquele que só sabe fazer daquela maneira; o arquiteto é aquele que tem de conseguir fazer sempre de maneiras diferentes”. Isto é, o artista tem um programa próprio, tem que o resolver e não é sensível a nenhuma pressão exterior. Os problemas das artes plásticas são problemas de forma, de equilíbrio, de força, de equilíbrios de massas, problemas que os próprios artistas estão a criar e a resolver. ²¹

Contrariamente aos arquitetos, os artistas plásticos não têm obrigatoriamente que dar respostas às questões ou soluções aos problemas. São livres de executar, à exceção de quando aceitam as “regras” (um tema, um local, os materiais a usar), mas são raros os casos de sucesso quando as acatam na totalidade. Ou seja, tanto nas artes plásticas como na arquitetura há uma necessidade de resposta a algo. Os tipos de resposta serão divergentes, porque as questões e os problemas levantados também o são.

...Os problemas que o arquiteto tem para resolver são-lhe impostos pelos outros: o chamado programa, um local, uma legislação, um PDM que passa por ali e que impede que aquilo seja mais alto ou mais baixo, limitações variadas. E, para além dessas limitações, terá as que ele próprio entender introduzir. Vai ao local e vê, monta a resposta com as restrições todas que existem e tenta resolver um problema que responda àquilo que o cliente levantou e a outros problemas que ele próprio detectou e que o cliente nem sequer se tinha apercebido existirem.

O arquiteto não faz sempre a mesma coisa; o arquitecto tem que se adequar à problemática de cada situação. E isso é o que distingue a arquitetura das artes. O artista só pode fazer de determinada maneira e o arquiteto tem que saber fazer de várias maneiras, pois cada problema é um problema diferente.

problemas que o arquiteto tem para resolver são impostos por alguém; o chamado programa. Tem um local, uma legislação, um PDM que passa por ali. Tem limitações variadas e, além dessas limitações, tem as que ele próprio quer introduzir. O arquiteto monta a sua resposta com as restrições todas que existem e tenta resolver um problema que responda aquilo que o cliente levantou e problemas que o cliente nem sequer se tinha apercebido que existiam...

Portanto, o arquiteto não faz sempre a mesma coisa. O arquiteto tem que se adequar à problemática de cada situação. E isso é o que distingue a arquitetura das artes: o artista só pode fazer de determinada maneira e o arquiteto tem que saber fazer de várias maneiras, pois cada problema é um problema. ²²

Não se condene ainda a liberdade de um arquitecto. Talvez possamos dizer que é condicionada pelo facto de os problemas não serem definidos por si, mas pode atribuir graus de considerações diferentes.

²¹Entrevista a Manuel Graça Dias a 4 de Setembro de 2013.

²²Entrevista a Manuel Graça Dias a 4 de Setembro de 2013.

O artista Samuel Rama refere que “O arquiteto tem uma série de condicionantes que tem que observar para produzir arquitetura. Sem estas condicionantes, não chega a ser arquitetura”²³. É provável e contrário ao que se possa imaginar; talvez os arquitetos só consigam trabalhar com limitações, desejando-as e encontrando-as e aí há uma quota de liberdade. A questão da liberdade total aterroriza qualquer arquiteto, até o mestre Álvaro Siza Vieira (1933).

Gostaria de construir no deserto do Sahara.

Provavelmente ao abrir fundações, alguma coisa iria aparecer, adiando a prova da Grande Liberdade; cacos, uma moeda de ouro, o turbante de um nómada, desenhos indecifráveis gravados em rocha.

Nesta Terra não há desertos. E se houvesse?

*Provavelmente estaria condenado a construir um barco carregado de Memórias próximas ou distantes até à inconsciência: invenções.*²⁴

Mas também há arquitetos que já exprimiram/defenderam a situação oposta, como é o caso de Pancho Guedes (1925), em que reclama para a sua arquitetura um desejo de liberdade relativamente às tendências racionalistas do modernismo – “Clamo para os Arquitetos os direitos e liberdade que os pintores e poetas há tanto tempo têm.” (GUEDES, 2007, p.12) Claramente uma provocação, um combate contra o excessivo funcionalismo, porque a obra (arquitetura) de Pancho certamente não descuidará as questões da própria Arquitetura. Atualmente é uma das referências da Arquitetura Portuguesa, mas nem sempre foi assim. Os arquitetos modernos, na sua maioria, não compatuam com a sua obra, não querem, não conseguem, não está no seu ADN. Mas as gerações de arquitetos formados pós década de 1970, no Pós-Moderno²⁵, aceitam.

Graça Dias, que ainda se cruzou com Pancho na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, onde eram os dois docentes de projecto, retira boas referências da sua obra, mas não partilha da ideia de Pancho, principalmente em contexto pedagógico.

*Em Pancho Guedes, apesar da sua arquitetura não ser normativa e de conseguir trabalhar o espaço de maneiras diferentes, interessantes, cheio de expressão, o discurso é sempre um pouco “perigoso”, especialmente quando dava aulas. Os alunos fascinavam-se muito com o que ele dizia mas a leitura que depois faziam redundava, quase sempre, em disparates autênticos e não creio que Pancho Guedes os conduzisse de forma a que percebessem completamente as fronteiras das suas “provocações” poéticas.*²⁶

²³Entrevista a Samuel Rama a 19 de Setembro de 2013.

²⁴Cit. por VIEIRA, Álvaro Siza.; MUÑOZ, Carlos – Álvaro Siza: escritos. Barcelona: Edicions UPC, 1994. p.41.

²⁵Não que sejam Pós-Modernistas, a referência é cronológica

²⁶Entrevista a Manuel Graça Dias a 4 de Setembro de 2013

Oscar Niemeyer (1907-2012) refere que muitos arquitetos usam soluções baseadas em planos simples, concisos e que apontam para volumes geométricos puros e que os submetem do mesmo modo às variadas complexidades de programas, tornando edifícios públicos e privados (escolas, teatros, museus, habitações, etc.) todos com uma aparência idêntica.

Nos seus projetos procura um modelo mais livre e criativo, não se prende simplesmente à técnica e função: (...) *a arquitetura não é mera engenharia mas uma exteriorização da mente, da imaginação e da poesia.* (NIEMEYER, 2010, p.420)

A arquitetura tem de encontrar eco imediato no mundo, enquanto a arte não tem em geral este aspeto finalístico para ser simples. Não dependente de uma justificação; não tem de resolver os problemas imediatos do mundo. E acho que é aqui que se encontra a diferença entre os bons e maus arquitetos. É que a boa arquitetura, na realidade, além de responder aos problemas, antecipa também aqueles que ainda não existem e propõe-nos fruir, sentir, pensar e perceber o espaço do mesmo modo que a arte... ²⁷

III.4.2. Uma liberdade do funcionalismo

Sobre a questão da função, surge a célebre frase de Louis Sullivan (1856-1924) “A Forma segue a função” (BOMBARDA, 2006, p.137) - princípio modernista associado à arquitetura e design do início do século XX, adoptado da antiguidade clássica (Sócrates: a forma é inseparável da função) -. Então, o que tem função condiciona a forma? A Arquitetura tem as duas. Estará sentenciada a liberdade em detrimento da função? E as artes plásticas?

Se um arquiteto fizer, para um centro de paraplégicos, portas para as casas de banho com setenta centímetros, é um mau técnico. Se um escultor fizer uma construção com um buraco de setenta centímetros, em que as pessoas mais gordas do mundo lá queiram entrar e não entram, ele é um escultor e não um arquiteto. ²⁸

As artes plásticas não são funcionais, excluindo algumas práticas mais contemporâneas em que esta ideia de funcionalidade é defendida; no geral as artes plásticas não são para usar. Não têm como constrangimento uma resposta às limitações do mundo e, como partem sem este constrangimento, permitem fazer coisas que um arquiteto muito dificilmente poderia fazer. ²⁹

Os arquitetos têm que fazer uma coisa que tem de responder a um programa utilitário, a um programa que tem de ser útil, que tem obrigatoriedades úteis; as artes plásticas não. ³⁰

Eu prefiro combater a ideia de função “no terreno”. Sou completamente contra a ideia de que o funcionalismo possa guiar as nossas ações, ainda que não possamos perder de vista a adequação das coisas. Uma porta tem que abrir, tem que fechar e, portanto, tem que ser leve. E acho que é nesta zona que temos de refletir e pensar para podermos estar completamente libertos desse espartilho da “funcionalidade” que gera sempre respostas tão medíocres. É uma explicação fácil que foi muito depressa absorvida e utilizada até à exaustão. Qualquer coisa a que as pessoas não estejam habituadas leva logo com um “isso não é funcional!” E a vida continua, com toda a gente contente porque não ter muito mais em que pensar. ³¹

²⁸Entrevista a Carlos Nogueira a 2 de Setembro de 2013.

²⁹Entrevista a Samuel Rama a 19 de Setembro de 2013.

³⁰Entrevista a Pedro Viana Botelho a 4 de Setembro de 2013.

³¹Entrevista a Manuel Graça Dias a 4 de Setembro de 2013.

O conjunto de citações acima transcritas revela uma unanimidade entre artistas plásticos e arquitetos (no conjunto das entrevistas realizadas). A arquitetura nunca se libertará da função, caso contrário deixará de se chamar Arquitetura e passará a ter um outro nome qualquer.

Mas, como refere Graça Dias, o seu combate ao funcionalismo não é contra a função, mas sim da sua exclusividade. A função não é um problema isolado na Arquitetura. Mas a função condiciona a forma? Dependerá do grau de importância que o arquiteto atribuirá à função. No caso de arquitetos como Pancho Guedes, Oscar Niemeyer, Herzog (n. 1950) & de Meuron (n. 1950), Zaha Hadid (n. 1950), Santiago Calatrava (n. 1951), Luis Barragán (1902-1988), certamente o problema não termina na função; a forma terá um peso preponderante na resolução da arquitetura.

Oscar Niemeyer é detentor de uma arquitetura com um grande grau artístico, não o tivesse a crítica apelidado de escultor de edifícios ³². Nos seus discursos, pelo menos nos últimos, reconhece-se uma paixão pela liberdade do desenho e pela curva. (NIEMEYER, 1998)

Sou a favor de uma quase total liberdade plástica, uma liberdade que não é escrava das razões de determinada técnica ou de funcionalismo, mas que faz apelo à imaginação, a coisas que são novas e bonitas, capazes de suscitar a surpresa e a emoção pela sua novidade e pela sua criatividade... Nos meios urbanos, por exemplo, sou pelo contrário, a favor das suas restrições ou, pelo menos, pela preservação da unidade e da harmonia do plano geral (...) (NIEMEYER, 2010, p.419)

Se a Arquitetura é Arte!? Já não parece significativo responder à questão. Mas em parte entenda-se que as artes plásticas e a arquitetura gozam de conceitos de liberdade diferentes, tal como as próprias palavras em si. E além da questão da função e da utilidade, certamente também há outros pontos em que são divergentes. O texto do arquiteto Lúcio Costa (1902-1998), publicado em 1995, talvez clarifique a questão.

Arquitetura é antes de mais nada construção, mas construção concebida com o propósito primordial de ordenar e organizar o espaço para determinada finalidade e visando determinada intenção. E nesse processo fundamental de ordenar e expressar-se ela se revela igualmente e não deve se confundir com arte plástica, porquanto nos inumeráveis problemas com que se defronta o arquiteto, desde a germinação do projeto, até a conclusão efetiva da obra, há sempre, para cada caso específico, certa margem final de opção entre os limites - máximo e mínimo - determinados pelo cálculo, preconizados pela técnica, condicionados pelo meio, reclamados pela função ou impostos pelo programa, - cabendo então ao sentimento individual do arquiteto, no que ele tem de artista, portanto, escolher na escala dos valores contidos entre dois valores extremos, a forma plástica apropriada a cada pormenor em função da unidade última da obra idealizada.

A intenção plástica que semelhante escolha subentende é precisamente o que distingue a arquitetura da simples construção.

Por outro lado, a arquitetura depende ainda, necessariamente, da época da sua ocorrência, do meio físico e social a que pertence, da técnica decorrente dos materiais empregados e, finalmente, dos objetivos e dos recursos financeiros disponíveis para a realização da obra, ou seja, do programa proposto.

*Pode-se então definir arquitetura como construção concebida com a intenção de ordenar e organizar plasticamente o espaço, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa.*³³

³³Cit. por COSTA, Lúcio. - Considerações sobre arte contemporânea. In: COSTA, Lúcio - Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p.608.

III.4.3. Ornamento ou Arte Aplicada

Até ao século XIX, o ornamento foi considerado como uma produção natural da época, que ajudaria a reconhecer o seu estilo. Porém, no romper do séc. XX, é visto pelos arquitetos do movimento moderno como um elemento de decoração prejudicial à economia, que já não é pago ao preço devido. O ornamento deixa de ser o estilo.

Com a publicação do artigo Ornamento é Crime de Adolf Loos (1870-1933) houve uma rejeição ao ornamento no início do século XX, acompanhado pelo Movimento Moderno. De acordo com as convicções de Loos, a sociedade da época não deveria compadecer-se com atitudes ingénuas ou primitivas de apego ao ornamento. Este teria sempre conotações ligadas à mentalidade dos povos primitivos ou a infantilidade.

A decoração, num sentido alargado do termo, terá continuado através da escolha de materiais e das cores. O movimento Art & Crafts viria também a propor uma legitimidade à decoração, visto que a produção industrial colocava alguns problemas à forma como deveria ser encarado o ornamento. (QUINTAS, 2009, p.20)

O homem moderno que venera o ornamento, vendo aí o sinal do poder criativo das épocas passadas, reconhecerá imediatamente o carácter atormentado, trabalhoso e doentio do ordenamento moderno. Hoje em dia nenhum ordenamento pode ser criado por um homem moderno no estado actual da nossa cultura. (LOOS, 2010, p.84)

O Pavilhão de Barcelona (1929) ou a Casa Farnsworth (1947) de Mies van der Rohe (1886-1969), são obras que marcam uma atitude de rejeição do elemento decorativo, considerando apenas os materiais com as suas propriedades, quer cromáticas, quer texturais ou com os elementos estruturais, bastante depurados na sua forma. (QUINTAS, 2009, p.24)

No século XXI, alguns arquitetos consideraram a superfície exterior do objeto arquitetónico como se de uma “pele” se tratasse, susceptível à introdução de imagens impressas ou serigrafadas, desde o vidro ao betão. É o caso dos arquitetos Herzog & de De Meuron que, nas suas intervenções, tiram partido da repetição da imagem, o que remete para o período do Pop Art. Numa analogia com a epiderme, tratar-se-ia de um acabamento através dos materiais na sua superfície, como se de uma tatuagem se tratasse.

Ruskin definiu a arquitetura enquanto arte ligada à decoração, mas há aspectos da decoração que criticou, como os fingimentos ou as pinturas em que se simula a textura de um material diferente daquele que serve de suporte. (QUINTAS, 2009, p.24)

A arquitectura é a arte de decorar os edifícios construídos pelo homem, qualquer que seja a função a que se destinam, de modo a que o seu aspecto contribua para a saúde, a força e o prazer do espírito. E necessário observar com cuidado que o mal consiste sempre na vontade de enganar e o difícil é determinar onde começa e onde acaba a mentira. (RUSKIN, 2009, p.25)

A percepção de um espaço, para além de outros factores, pode ser subvertida ou reforçada pela presença da cor e textura na forma arquitetónica.

O espaço é em parte a matéria-prima – ou o principal protagonista (ZEVI, 1977) -, da arquitetura. E a leitura do espaço é condicionada pela percepção que temos dos efeitos ao nível do campo visual das superfícies que lhe servem de limites.

III.5 (RE)INTEGRAR AS ARTES

III.5.1. Arquitetos e Artistas Portugueses – Cooperação ou Coautoria

Há diversas obras, autênticas montras de arte, tanto em território nacional como nas ex-colónias – ou ex-provincias ultramarinas após 1951³⁴ -, que são uma mostra de “arte pública”: os painéis de azulejos na Av. Infante Santo da autoria de Júlio Pomar, Alice Jorge, Sá Nogueira, Carlos Botelho e Maria Keil; o Bloco das Águas Livres em Lisboa de Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral com intervenções de Almada Negreiros, Manuel Cargaleiro, Jorge Vieira, José Escada e Frederico George; o Bloco “Casa Sol” no Lobito de Francisco Castro Rodrigues, com intervenção azulejar do pintor Manuel Ribeiro de Pavia.

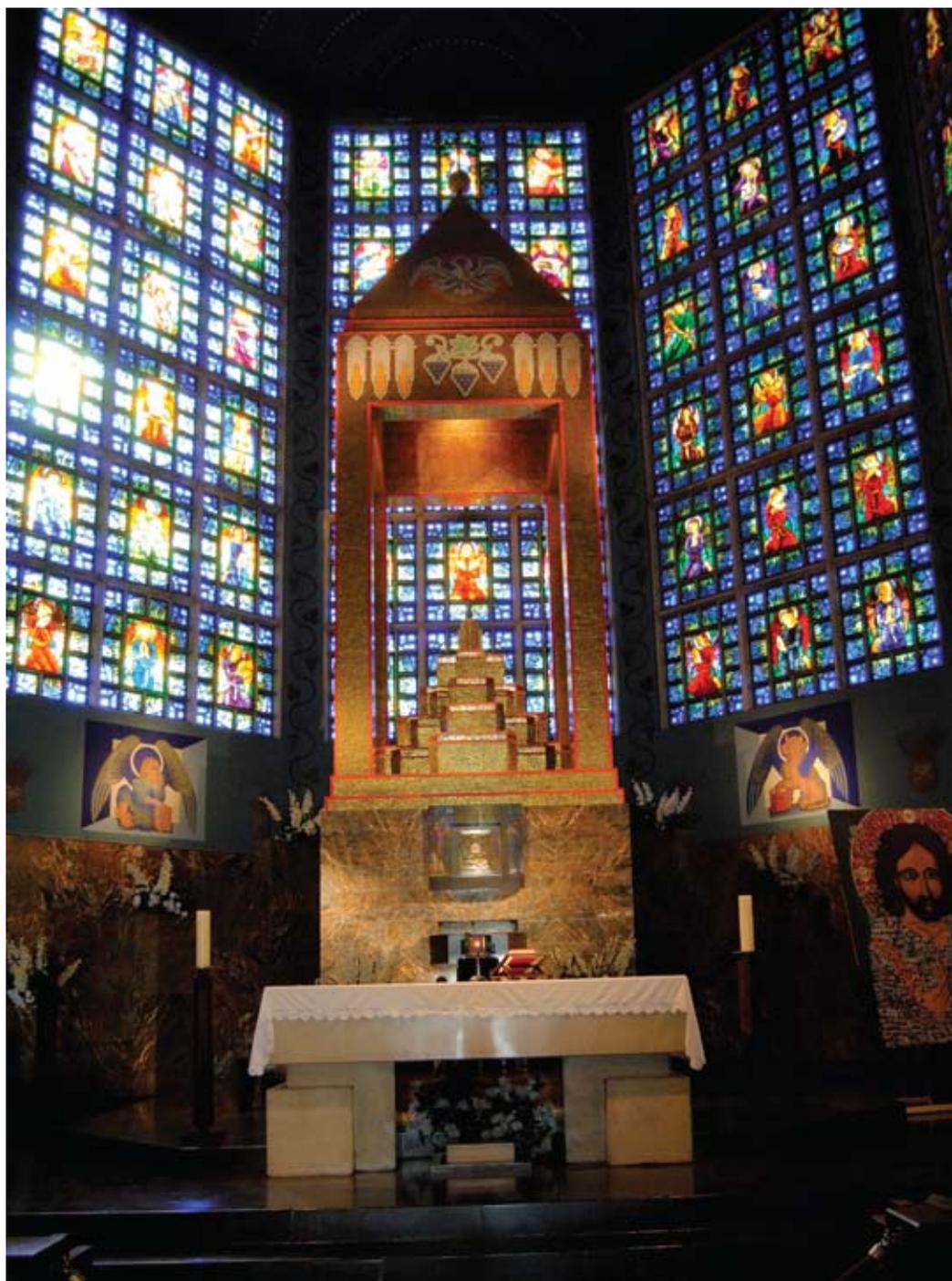
Nos últimos anos do século XX e início do século XXI, a Arquitetura volta a procurar nas artes alguma profundidade e algum vigor que tinha perdido. As artes, por sua vez, cada vez mais se aproximam das matérias da arquitetura, procurando novas formas de exposição e intervenção. Exemplo disso é a já referida Exposição Contaminantes/Comunicantes: Dez artistas/Dez arquitetos. (CRINER, 2000, p.2)

Boa arquitectura deve reflectir a vida da época. E isto exige conhecimento íntimo das questões biológicas, sociais, técnica e artísticas. (GROPIOUS, 1989, p.27)

Num conjunto de obras realizadas por autores portugueses (arquitetos e artistas), pretende-se agora criar, por ordem cronológica, uma sucinta compilação demonstrativa da cooperação entre Artes, em que o trabalho contíguo das artes plásticas com a arquitetura seja evidente, seja ela de cooperação – como defende o arquiteto Manuel Graça Dias – ou de coautoria como prefere referir o artista Carlos Nogueira. Não

Seria uma mais valia introduzir neste conjunto as estações do Metropolitano de Lisboa, mas tornar-se-ia impossível fazer uma seleção qualitativa reduzida das estações a incluir.

³⁴Provincia ultramarina é uma divisão administrativa criada pelo Estado Novo Português e atribuído por este às colónias portuguesas, como forma política de evitar que Portugal nos fóruns internacionais fosse considerado uma potência colonial. As colónias portuguesas passaram a ter esta designação no ano de 1951, abolindo assim o conceito de “Império Colonial Português”.



Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima

Lisboa, 1934-1938

ARQUITETURA: Porfírio Pardal Monteiro

ARTES PLÁSTICAS: Almada Negreiros, Francisco Franco, Leopoldo de Almeida e Lino António

A Igreja de Nossa Senhora de Fátima integra-se no período modernista da década de 1920-1930, ainda com algumas referências que remetem ao estilo neogótico. É a primeira igreja moderna de Lisboa a romper com a tradicional arquitetura religiosa que perpetuava o modelo oitocentista. O edifício em pedra e betão é uma obra exemplarmente integrada, onde todas as artes se conjugam: esculturas de Francisco Franco e Leopoldo de Almeida, pinturas de Francisco Franco e, em principal destaque, os vitrais de excelência atribuídos a Almada Negreiros, o baptistério e a capela-mor. Foi Prémio Valmor em 1938.³⁵

³⁵ Disponível na internet em «<http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/igreja-de-nossa-senhora-do-rosario-de-fatima>»



Museu de Arte Popular

Lisboa, 1938-1940

ARQUITETURA: António Maria Veloso Reis Camelo e João Simões; (adaptação) Jorge Segurado

ARTES PLÁSTICAS: D. Tomaz de Mello (Tom), Fred Kradolfer, Carlos Botelho, Bernardo Marques, Emérico Nunes, José Rocha, Estrela Faria, Paulo Ferreira e Eduardo Anahory e os escultores Barata Feyo e Henrique Moreira

O edifício do Museu de Arte Popular em Belém resulta da adaptação de alguns dos antigos Pavilhões da Vida Popular, integrados no conjunto construído para a Exposição do Mundo Português de 1940. Na altura, o Pavilhão recebeu decoração de carácter efémero, ainda que assinada por alguns grandes nomes do panorama artístico nacional.

Após a exposição e por decisão de António Ferro, director do SNI, foi aí instalado o MAP, inaugurado em 1948. O projeto agrega a arquitetura, a escultura e a pintura num programa global modernista de boa qualidade, que se apresenta sobretudo como um dos últimos testemunhos da Exposição de 1940, bem como da ideologia que presidiu à sua criação. Sob a coordenação do Secretariado da Propaganda Nacional, o conjunto de pavilhões da Exposição refletia a visão, do Estado Novo, de uma ruralidade mítica e muito folclórica, imbuída de um forte historicismo paternalista, mas igualmente o interesse que desde o início da centúria se fazia sentir na Europa pelo tema do campo, da aldeia e das tradições populares.

O conjunto sofreu diversas intervenções ao longo das décadas, incluindo a demolição de uma parte.

36



Fonte: <http://www.business traveller.com/files/News-images/Four-Seasons/Four-Seasons-Lisbon-3.jpg> [Consult: 07 Jun. 2013]

Hotel Ritz

Lisboa, 1952-1959

ARQUITETURA: Porfírio Pardal Monteiro

ARTES PLÁSTICAS: Almada Negreiros, Lino António, Sarah Afonso, Pedro Leitão, Calvet da Costa, António <Duarte, João Farinha, Lagoa Henriques, Joaquim Correia, Martins Correia, Jorge Vieira, Barata Feyo, Carlos Botelho, António Soares, Luís Filipe, Querubim Lapa, Hein Sempke, Maria Schimnelpfennig, Jorge Barradas, Fred Kradolfer, Louro de Almeida, Rolando Sá Nogueira, Bartolomeu Cid e Hansi Stael

Da autoria de Pardal Monteiro, é um excelente exemplo da Arquitetura Modernista Portuguesa. Com uma conceção centrada na ideia de luxo e monumentalidade, em parte proporcionada pela sua altura considerável, destaca-se no perfil da cidade de Lisboa. Para o interior do edifício, de carácter acolhedor e agradável, houve um grande contributo das artes plásticas.

Em consonância com Pardal Monteiro, o hotel integrou diversas obras de arte em diferentes campos como a pintura, a escultura, a tapeçaria, o baixo-relevo, a cerâmica, as diferentes artes aplicadas (a marqueterie, a laca, o mosaico, a gravação em cobre), o azulejo, entre outros. O exterior do edifício também contempla esculturas e baixos-relevos.

Com uma lista tão extensa de artistas, o trabalho em coautoria está certamente fora de questão mas mesmo a cooperação terá sido muito difícil. *A diversidade de obras de arte, as variedades de encomendas e a forma como foram integradas foi muito contestada. Centrando o debate no facto de o hotel se revestir de uma certa contradição - por um lado era moderno, por outro era excessivamente decorado - reconhece-se aqui um esforço de conciliação e compromisso entre a arquitetura e a decoração do hotel. Porém, o facto de os responsáveis pela decoração não terem acompanhado a arquitetura ou, melhor, não terem sabido “completá-la e enriquecê-la” mas antes “contrariá-la ou ignorar os seus objectivos”, fez com que o conjunto se apresentasse pouco coerente.* (MADEIRA, 2009)

O resultado final desta obra verifica uma sobreposição das obras de arte sobre o espaço arquitetónico mas sem uma forte ligação entre eles. A grande quantidade de obras incluídas (cerca de 600 peças de arte) e o estilo adotado na decoração dos quartos pouco ou nada tem que ver com o estilo sóbrio e moderno adotado pelo arquiteto. Talvez fique aqui o registo de um caso de insucesso, ou não, se consideramos o Hotel Ritz como um museu de arte.



Bloco das Águas Livres

Lisboa, 1953-1956

ARQUITETURA: Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu da Costa Cabral

ARTES PLÁSTICAS: Almada Negreiros, Jorge Vieira, Manuel Cargaleiro, José Escada e Frederico George

De inspiração corbusiana, surge em pleno período do Estado Novo. O promotor, a Companhia de Seguros Fidelidade, adquire o terreno e investe na construção de um edifício destinado a arrendamento a uma classe alta onde as habitações, baseadas nos princípios de espaço funcional, se articulam com uma zona de escritórios, comércio e ateliers. Numa localização privilegiada, quer pela exposição solar, quer pela centralidade, o edifício não perdeu, com o passar dos anos, o seu carácter marcante na cidade de Lisboa. Inserido num interior de quarteirão e a nascente orientada para a praça das águas livres, o edifício apresenta-se isolado dos seus vizinhos, o que acentua o seu carácter independente de edifício modernista.

O estudo da cor do edifício é feito por Frederico George e o desenho de exteriores é da autoria do arquiteto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles.

Por todo o edifício, principalmente nas áreas de circulação comuns, podem contemplar-se obras de arte de Almada Negreiros, Jorge Vieira, Manuel Cargaleiro e José Escada, na sua maioria como revestimento, em baixos-relevos, pinturas e mosaicos, mas em perfeita harmonia com a arquitetura. (PEREIRA, 1959, p.3-22)

Não foi Prémio Valmor porque utilizou materiais ainda não homologados pelo Laboratório Nacional de Engenharia Civil, mas foi classificado em 2012 como monumento de interesse público.³⁷



Edifício da Reitoria da Universidade de Lisboa

Lisboa, 1959-1961

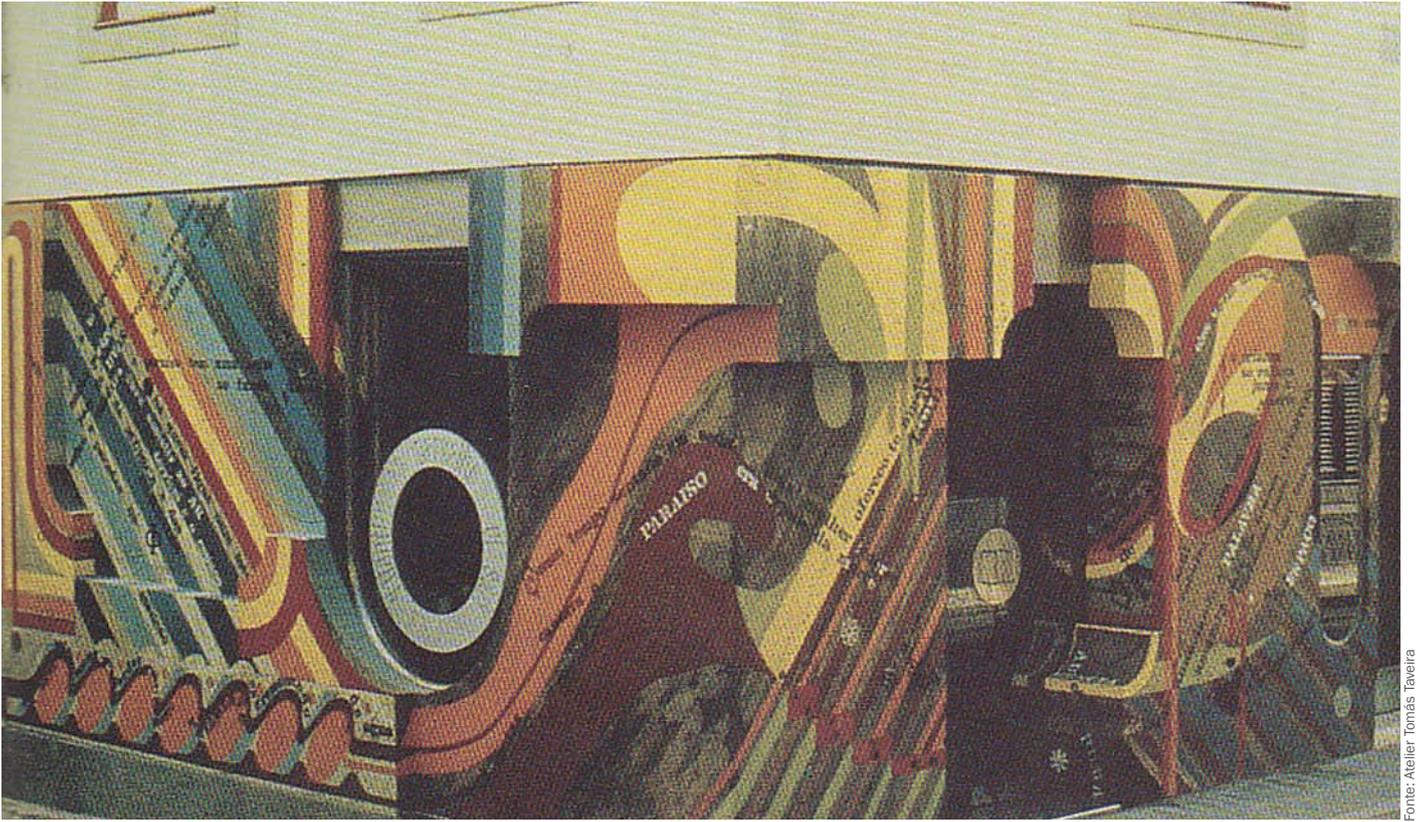
ARQUITETURA: António Pardal Monteiro, Carlos Manuel Homem de Sá e Porfírio Pardal Monteiro

ARTES PLÁSTICAS: António Lino Pedras, Fred Kradolfer, José de Almada Negreiros, José Farinha, Daciano da Costa, Rogério Ribeiro, Francisco Vasconcelos e Lino António

Inaugurado em Dezembro de 1961, completa o conjunto idealizado por Porfírio Pardal Monteiro e terminado pelo seu sobrinho, António Pardal Monteiro. Está harmoniosamente inserido no conjunto, com as coberturas em terraço e os pórticos com colunatas. Porém, destaca-se pela sua volumetria, que evidencia a Aula Magna, a maior sala do país na altura da inauguração. Denota a pretensão de monumentalização e a influência classicista, predominando a intenção programática de transmissão de um espírito de grandiosidade e austeridade, conforme à sua função de sede da Universidade.

Para completar essa imponência, integraram-se obras de arte da autoria de variados artistas, incidindo os temas na glorificação da Universidade de Lisboa e na apologia do Saber. De referenciar os exemplos de gravura incisa (Almada Negreiros), azulejaria na fachada principal (António Lino), vitral (Lino António), pintura mural (Daciano da Costa 'Ad Lucem'), tapeçaria mural da Manufatura de Portalegre (Rogério Ribeiro) e cerâmica (Querubim Lapa). A decoração de interiores foi concebida por Daciano Costa, incluindo mobiliário.³⁸

³⁸ Disponível na internet em «http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7780» [Consult. 5 Set 2013]



Fonte: Ateller Tomás Taveira

Loja Valentim de Carvalho

Cascais, 1966

ARQUITETURA: Tomás Taveira

ARTES PLÁSTICAS: Sá Nogueira, Herberto Helder (Poeta)

Considerada de um ponto de vista geral de referências e sugestões, a obra apresenta incidências de uma herança surrealista, pela inspiração libertária, certo entusiasmo na transgressão dos nexos orgânicos e a abolição, no plano concreto, do maniqueísmo espiritual que concebe a vida como divórcio entre o que é o interior e o que é exterior, entre o inconsciente e o consciente, o sonho e a vigília, o silêncio e a voz.

Decorre do tipo de intervenção de cada um dos autores, que trabalharam em conjunto mas seguindo um impulso pessoal, que a obra tem a ver com o espírito e a maneira de um «cadáver esquisito». Há um diálogo em que apenas se dão respostas ou se fazem perguntas. É sempre uma surpresa a inevitável coincidência, a níveis subitamente descobertos, do que se diz com o que se ouve. Porque todo o «cadáver esquisito» é coerente. (TAVEIRA, Tomás em SUMMAVIELLE, Elísio, 1994)



Porta Sul e Torre Cracking da Expo'98

Lisboa, 1994-1997

ARQUITETURA: Manuel Graça Dias e Egas José Vieira

ARTES PLÁSTICAS: Pedro Calapez

Na porta Sul era preciso pavimentar a praça e, uma vez que esse pavimento iria ter uma enorme visibilidade quando se subisse lá acima à torre era bonito que fosse um trabalho de um artista. Mas foi o Pedro Calapez que veio com a ideia de que seria interessante que só quando se subisse lá acima houvesse uma leitura completa do desenho do chão da praça. Nós achámos maravilhoso. Depois fez o que quis dentro da regra que ele próprio tinha criado. Nós estabelecemos o limite, dissemos que tinha de ser uma “bola” de determinado tamanho e que queríamos que essa “bola” entrasse para dentro da arcada de um edifício que estava, entretanto, em construção. Aquele território era muito novo, estava tudo a ser feito de raiz e nós queríamos forçar um pouco algumas sobreposições, algumas marcas, por isso é que se vê um “bico” sem desenho no sítio onde esteve o edifício-porta. O Calapez aderiu bastante bem à nossa formulação, mas foi ele quem decidiu que em baixo não se lia e que só a partir do alto o desenho se revelaria figurativo.³⁹

³⁹ Entrevista a Manuel Graça Dias a 4 de Setembro de 2013.



Edifício Burgo

Porto, 1991-2007

ARQUITETURA: Eduardo Souto de Moura

ARTES PLÁSTICAS: Ângelo de Sousa

O edifício localizado na Av. Boavista, construído à imagem do edifício Seagram em Nova Iorque de Mies Van der Rohe, é constituído por uma praça que apoia um edifício construído em altura. O arquiteto refere que ainda no processo de concepção do mesmo, sempre que olhava para a praça, achava que faltava ali algo, como de um agrafo se tratasse, entenderia que uma escultura seria fundamental para a constituição da praça.

Segundo o artistas, as cores da escultura (verde e vermelho) foram escolhidas pelo seu índice de reflexão à luz semelhante e de contraste ao edifício, permitindo um olhar com três leituras diferentes, só para a escultura, só para o edifício, ou para o conjunto.

Este é um exemplo demonstrativo do receio por vezes que os arquitetos têm à cor, pelo menos neste caso, como refere Souto de Moura na mesma conversa: “Quando ensaiamos a maquete e se discutiu na maquete as cores de vermelho e verde, tive um ataque de medo. Porque os arquitetos têm sempre medo da cor... os arquitetos não sabem de cor!”⁴⁰

⁴⁰ Entrevista a Manuel Graça Dias a 4 de Setembro de 2013.



Fonte: http://www.contemporanea.com.pt/casanova_02.html [Consult. 07 Jun. 2013]

Pizzeria Casanova

Lisboa, 1998-2000

ARQUITETURA: Manuel Graça Dias e Egas José Vieira

ARTES PLÁSTICAS: Pedro Cabrita Reis

Tínhamos aquela parede, à esquerda, pintada de amarelo e tudo o resto, quer o tecto, em “costelas” de gesso, quer a parede do lado direito onde ele se rematava, pintado de branco. Estávamos um bocado irritados com aquilo porque não funcionava bem, resultava um pouco “desenxabido”... Pedro Cabrita Reis tinha acabado de fazer uma exposição, em Serralves em que apresentara uma série de peças com umas cores muito fortes. Disse-lhe que gostava que viesse ver um problema que tínhamos, que gostaria que fizesse uma intervenção qualquer e que estava a pensar numas coisas coloridas como as de Serralves. Chegamos lá e ele olhou para a parede e disse-me: colocam aqui sete espelhos ovais que irão refletir o amarelo da outra parede e um bocado do rio, as pessoas em movimento, que irão dar a isto um ar de café “europeu”. Seguidamente definimos, logo ali, a proporção dos espelhos. O desenho foi feito numa caixa de cartão e Cabrita Reis, muito “a olho”, lá me foi dizendo como os haveríamos de desenhar. Eu fixei aquelas proporções e marcamos os sítios certos para os espelhos ficarem relacionados com as mesas. Quem lá vai nem se apercebe que houve ali uma intervenção de um artista porque todo aquele jogo aparece integrado na arquitetura.⁴¹

⁴¹ Entrevista a Manuel Graça Dias a 4 de Setembro de 2013.



Fonte: -http://www.contemporanea.com.pt/casanova_02.html (Consult. 07 Jun. 2013)

Teatro Azul

Almada, 1998-2004

ARQUITETURA: Manuel Graça Dias e Egas José Vieira

ARTES PLÁSTICAS: José Aurélio, Pedro Calapez e Cristina ???

No Teatro Azul, em Almada, convencemos a Câmara a contratar Pedro Calapez para pensar a “cortina de corte”. Para não ser muito caro, deveria vir a ser impressa a laser em tela, como esses outdoors de publicidade. Pedro Calapez começou a trabalhar e fez uma série de desenhos. Já tinha ido visitar a sala, que estava quase pronta e esses desenhos refletiam muito o tom da sala, vermelhos escuros, cinzentos, castanhos. Dissemos-lhe que achávamos o desenho impecável, mas que a cortina de corte tinha que precisamente “cortar” com o ambiente da sala e que, se o “vegetalismo” do desenho nos parecia apropriado para introduzir esse “corte” com a geometria regrada do espaço, já o cromatismo quase mimético que propunha não nos parecia estar de acordo com o pretendido. Calapez aceitou o desafio e apresentou-nos uma proposta com outras cores, completamente contrastantes com o ambiente da sala, a que aderimos logo. Também há situações de trabalho que passam por estas fases de pergunta/resposta até se chegar a algum resultado.

Realmente tem de haver uma afinidade, uma cumplicidade qualquer entre o arquitecto e o artista, de maneira a que depois o conjugar os dois trabalhos possa ser feito sem grandes inibições.⁴²

⁴²Entrevista a Manuel Graça Dias a 4 de Setembro de 2013.



Fonte: -<http://www.ataconsult.com/portofilo/315611/92/pavilhao-de-portugal-na-bienal-de-veneza> - [Consult. 07 Jun. 2013]

Bienal de Veneza –Cá Fora: Arquitetura Desassossegada

Bienal Veneza, 2008

ARQUITETURA: Eduardo Souto de Moura

ARTES PLÁSTICAS: Ângelo de Sousa

O resultado da obra é para mim um objecto poderoso que é inqualificável. Não é um edifício, não é uma instalação, não é uma construção/escultura. É mais do que emblemático. Eu ousou dizer que o que Souto Moura e Ângelo de Sousa fizeram mostra a maneira como se pode ultrapassar a lógica daquela antinomia [dentro/fora] para toda a arquitectura. GIL, José.⁴³

⁴³Arquitetura: Souto Moura e Ângelo de Sousa reflectem sobre "dentro e fora" em jogos de espelhos na Bienal de Veneza in FONTE LUSA em 2008-09-02.

III.8 CONCLUSÃO

Como referido na introdução deste trabalho, não se abordou até à exaustão os momentos da História em que as Artes Plásticas e a Arquitectura, em registo de cooperação, se cruzaram. A pesquisa realizada, mas por vezes não referenciada, ao longo deste trabalho revelou que este foi um assunto já debatido ao longo dos tempos, principalmente no decorrer do século XX, pelos agentes em questão. Para abordar todas as tendências e correntes deste mesmo século, seria necessário mais tempo e dedicação ao assunto.

De salientar também que quando este trabalho teórico começou a ser desenvolvido, havia a noção de que num passado, sensivelmente até meados do século XX, teria havido um apogeu de obras produzidas com valor significativo relativo ao trabalho de artistas plásticos na Arquitectura. Mas que em parte, poderiam ter derivado apenas de tendências e correntes artísticas. E confirma-se, mas não constitui a verdade absoluta; se é que as há. Os artigos e documentos consultados revelaram que o assunto era um debate constante e que não cessava na obra construída, ia mais além, desde de publicações até às exposições.

Para facilitar o entendimento desta conclusão, repetem-se duas frases referenciadas no desenvolvimento do trabalho apresentado. “Falta qualquer coisa ao artista, quer escultor quer pintor, que não tenha praticado arquitectura” e “Falta qualquer coisa ao artista plástico que sendo arquitecto não tinha praticado pintura ou escultura”, de Miguel Ângelo e Le Corbusier respetivamente, ambas citadas por arquitetos. É uma ambiguidade, mas que se concordar com as afirmações, na medida em que a posição do arquiteto requer um contato com as matérias das Artes Plásticas e que os artistas plásticos devem contactar com as matérias e problemáticas da arquitetura, esta relação de proximidade e até direta, deverá colocar a Arquitetura ao mesmo nível das Artes Plásticas, ou seja, da Arte.

Mas o assunto não se esgota na classificação da Arquitetura, reconhece-se e estabelece-se os campos de acção à questão da liberdade e do funcionalismo entre ambas as Artes, e de um entendimento entre o ornamento e a decoração.

A Arquitetura acima de tudo, tem de funcionar para o seu propósito, tem de dar uma resposta às questões que o exercício da mesma levanta, contrariamente às Artes Plásticas, que se “limitam” a responder às questões que elas próprias entendem responder. É neste ponto em que ambas as Artes divergem, as Artes Plásticas usufruem de uma “liberdade” total contrariamente à Arquitetura.

Um retorno ao passado, à realidade daquilo que vinculava a convivência entre as duas gerações de arquitetos e artistas plásticos, até meados da década de 1970, já não é possível – considerando um contexto atual de formação em massas –, mas ressaltam as vantagens e os frutos dessa convivência enquanto fonte de estudo. Mas certamente não será um episódio com um fim na História da Arquitectura, é perceptível uma continuidade de aproximação por parte dos artistas plásticos às matérias da Arquitectura e de arquitetos recetivos ao descomprometimento da função das Artes Plásticas.

Em alguns períodos da história da Arte Ocidental, arquitetos e artistas cruzaram processos e ideias, e criaram intercâmbios de tal forma que há períodos/correntes das artes que se chegam a confundir (ou fundir).

Além da cooperação entre arquitetos e artistas plásticos na Arquitectura, um dos fatores que motivou a realização deste trabalho, era compreender a possível coautoria entre os mesmos. Na medida em que se tornaria essencial e fundamental a participação do artista plástico no trabalho do arquiteto, acrescentando valor artístico à obra construída, e afirmando definitivamente a Arquitectura como uma forma de Arte.

O desassossego em relação à dúvida se a Arquitectura é Arte mantém-se, mas em jeito de conclusão não é relevante. O registo de uma boa Arquitectura não passa pela qualidade da obra artística, como refere o arquitecto Manuel Graça Dias.

O arquiteto monta as coisas o melhor que sabe; está preocupado com o conforto das pessoas, com o seu bem-estar, com a beleza do espaço e só depois, no fim, poderá ser aquele trabalho específico, considerado um objeto artístico.

Conseguir que aquele espaço tenha uma universalidade tal que, no dia em que esse programa seja deitado fora, o espaço possa ficar e ser utilizado de outra maneira qualquer. É nessa área que o arquiteto tem que mostrar a sua capacidade artística.

Em relação à coautoria em projecto entre arquitetos e artistas plásticos, ela é possível e em alguns casos a obra até poderá adquirir um valor acrescentado, designadamente artístico, mas não é certamente significativo de uma “boa arquitectura”.

Para além da pesquisa realizada entorno da temática, era um dos propositos admitidos para este trabalho – vertente teórica – aliar o trabalho de projeto – vertente prática. Mas, devido a ser um trabalho sujeito a classificação individual, o verdadeiro conceito de coautoria teve de ser colocado de parte, mas não foi impeditivo de uma cooperação no projecto com um artista plástico. Portanto, não podemos afirmar que há um conjunto de obra total, mas o processo foi conduzido de forma a que se

estabelecesse um diálogo contínuo entre as intervenções, arquitectónicas e artísticas.

Como reflexão a todo o processo poder-se-á concluir que, na acção de um campo possível, as idéias discutidas entre os autores conduziram de uma forma coerente e sensível as questões que cada projeto colocava (arquitectónico e artístico). Observando o resultado final obtido, não se coloca a retórica do que é que desenhou o quê, ou quais são os seus limites. As intervenções artísticas ou a intervenção arquitectónica tornaram-se cúmplices e contaminantes no seu desenho e ambas desenharam aquele lugar.

Se é fundamental a participação do artista plástico? Sim. Talvez do mesmo modo que os engenheiros nas especialidades – não se está a relativizar a actividade do artistas plástico a técnicos –, mas há também a necessidade de coautores como os políticos, a população e os técnicos, onde o arquiteto é o elo de uma longa cadeia.

Fica o registo de que a Arquitetura não deve findar a sua cooperação com as Artes Plásticas e continuar em busca de novos campos de acção comuns.

BIBLIOGRAFIA

MONOGRAFIAS

ANDRADE, Pedro. Arte Pública e Cidadania: novas leituras da cidade criativa. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2010.

COSTA, Lúcio. Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

CRINER, Leopoldo. Contaminantes/Comunicantes: 10 artistas/10 arquitectos. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 2000.

DIAS, Ana Silva. 2ª Exposição Nacional de Arquitectura – Anos 80. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1989

DIAS, Francisco da Silva. 10 anos de artes plásticas e arquitectura em Portugal 1974 - 1984. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.

DORNBURG, Julia Schulz. Arte e Arquitectura: novas afinidades. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

FERNANDES, José Manuel. Arquitectos do século XX: Da Tradição à Modernidade. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2006.

GUEDES, Amâncio. Pancho Guedes: Manifestos, Ensaios, Falas e Publicações. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2007.

GROPIOUS, Walter. Bauhaus: Nova Arquitectura. São Paulo: Editora Perspectiva.

MACKAIL, John W. The life of William Morris. London, New York: Longmans, Green, 1901.

MAGALHÃES, Ana. Moderno Tropical: Arquitectura em Angola e Moçambique 1948-1975. Lisboa: Tinta da China, 2009.

MALDONADO, Tomás. Design Industrial. Trad. José Espadeiro Martins. Reimp. Lisboa: Editora 70, 2009.

MONTEZ, Paulino. As Belas Artes nas festas públicas em Portugal. Lisboa: SNBA, 1929.

MURO, Carles. Álvaro Siza: escrits. Barcelona: Edicions UPC, 1994.

NIEMEYER, Oscar. As Curvas do Tempo: as memórias de Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

RODRIGUES, Francisco Castro; DIONÍSIO, Eduarda – Um Cesto de Cerejas. Lisboa: Casa da Achada, 2009.

RODRIGUES, Jacinto. A arte e a Arquitectura de Rudolf Steiner, Companhia Editora do Minho, 1990

ROSMANINHI, Nuno. O Poder da Arte, Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006

SANTIAGO, Miguel. Pancho Guedes – Metamorfoses espaciais, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007

URSPRUNG, PHILIP (editor). Herzog & de Meuron – Natural History. Lars Muller Publishers, 2002.

WANG, Wilfried. Herzog & de Meuron, Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

WICK, Reiner – Pedagogia da Bauhaus. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZEVI, Bruno – Saber ver a Arquitectura. 2.ª ed. Lisboa: Arcádia, 1977.

PARTES MONOGRAFIAS

BOMBARDA, Miguel – A função e a forma em Arquitectura. Em: PITA, João. Pereira, Ana, coord. – Miguel Bombarda e as singularidades de uma época. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

LOOS, Adolf – Ornamento é crime (1908). Em: RODRIGUES, José Manuel – Teoria e Crítica de Arquitectura: século XX. Lisboa: Ordem dos Arquitectos e Caleidoscópio, 2010.

NIEMEYER, Oscar. - Forma e função na arquitectura. Em: RODRIGUES, José Manuel, ed. Lit. – Teoria e crítica de arquitectura: século XX. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Caleidoscópio, 2010.

TESES, DISSERTAÇÕES E OUTRAS PROVAS ACADÉMICAS

QUINTAS, Maria Alexandra Salgado Ai - Transfigurações do espaço arquitectónico através da pintura na arquitectura portuguesa entre os anos sessenta e noventa do século XX. Lisboa: FA, 2009. Tese de doutoramento.

RUSKIN, John. – Las Siete Lámparas de la Arquitectura. In QUINTAS, Maria Alexandra Salgado Ai – Transfigurações do espaço arquitectónico através da pintura na arquitectura portuguesa entre os anos sessenta e noventa do século XX. Lisboa: FA, 2009. Tese de doutoramento.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

ALMEIDA, Leopoldo C. – Sobre a integração das Artes Plásticas. Arquitectura: revista de arte e construção. nº 101 (1968)

COSTA, F. Pereira da – A Arquitectura na Exposição Geral de Artes Plásticas. Arquitectura: revista de arte e construção. 2ª série, nº 6 (1946)

GEORGE, Frederico – Responde ao artigo de Victor Palla. Arquitectura: revista de arte e construção. 2ª série, nº 27 (1948)

PALLA, Victor – Lugar do Artista Plástico. Arquitectura: revista de arte e construção. 2ª série, nº 25 (1948).

NOGUCHI, Isamu. Architectural Forum. 1948.

PEREIRA, Nuno; CABRAL, Bartolomeu – Bloco das Águas Livres. Arquitectura. Lisboa: Rui Mendes Paula. N.º 65 (1959)

SIMÕES, João – A IV Exposição Geral de Artes Plásticas. *Arquitectura: revista de arte e construção*. 2ª série, nº 30 (1949)

TOSTÕES, Ana - Homenagem a Victor Palla : um criador multifacetado. *Arquitectura e Vida*. nº 72 (2006)

ACTA CONGRESSO

MADEIRA da SILVA, Teresa (2009). *As Artes Plásticas na Configuração da Arquitetura. Três Edifícios Modernistas Lisboetas*. 8º Seminário Docomomo Brasil - Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes. Rio de Janeiro. (ISBN 978-85-88027-11-4 cad. Resumos; ISBN 978-85-88027-12-1 CD-ROM).

INTERNET

«http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=I8JPvChspEc» Consult. em 17 Jun 2013.

«<http://www.rtp.pt/play/p996/e100335/pedro-cabrita-reis>» Consult. em 17 Jun 2013.

«<http://www.dw.de/pioneiro-da-bauhaus-o-arquiteto-henry-van-de-velde/g-17015665>» Consult. em 25 Jun 2013.

«<http://www.torrebelem.pt/pt/index.php?s=white&pid=241>» Consult. em 4 Set 2013.

«<http://www.publico.pt/cultura/noticia/o-predio-que-simboliza-a-vida-moderna-lisboeta-foi-classificado-1559041#/0>» Consult. em 4 Set 2013.

«http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7780» Consult. em 5 Set 2013.

«<http://www.cm-lisboa.pt/equipamentos/equipamento/info/igreja-de-nossa-senhora-do-rosario-de-fatima>» Consult. em 22 Set 2013-10-29.

BOMB MAGAZINE [em linha]. Brooklyn: BOMB Magazine. [consult. 12 Out. 2013] Disponível na internet: <http://bombsite.com/issues/40/articles/1548>

Arquitectura: Souto Moura e Ângelo de Sousa reflectem sobre “dentro e fora” em jogos de espelhos na Bienal de Veneza in FONTE LUSA em 2008-09-02.

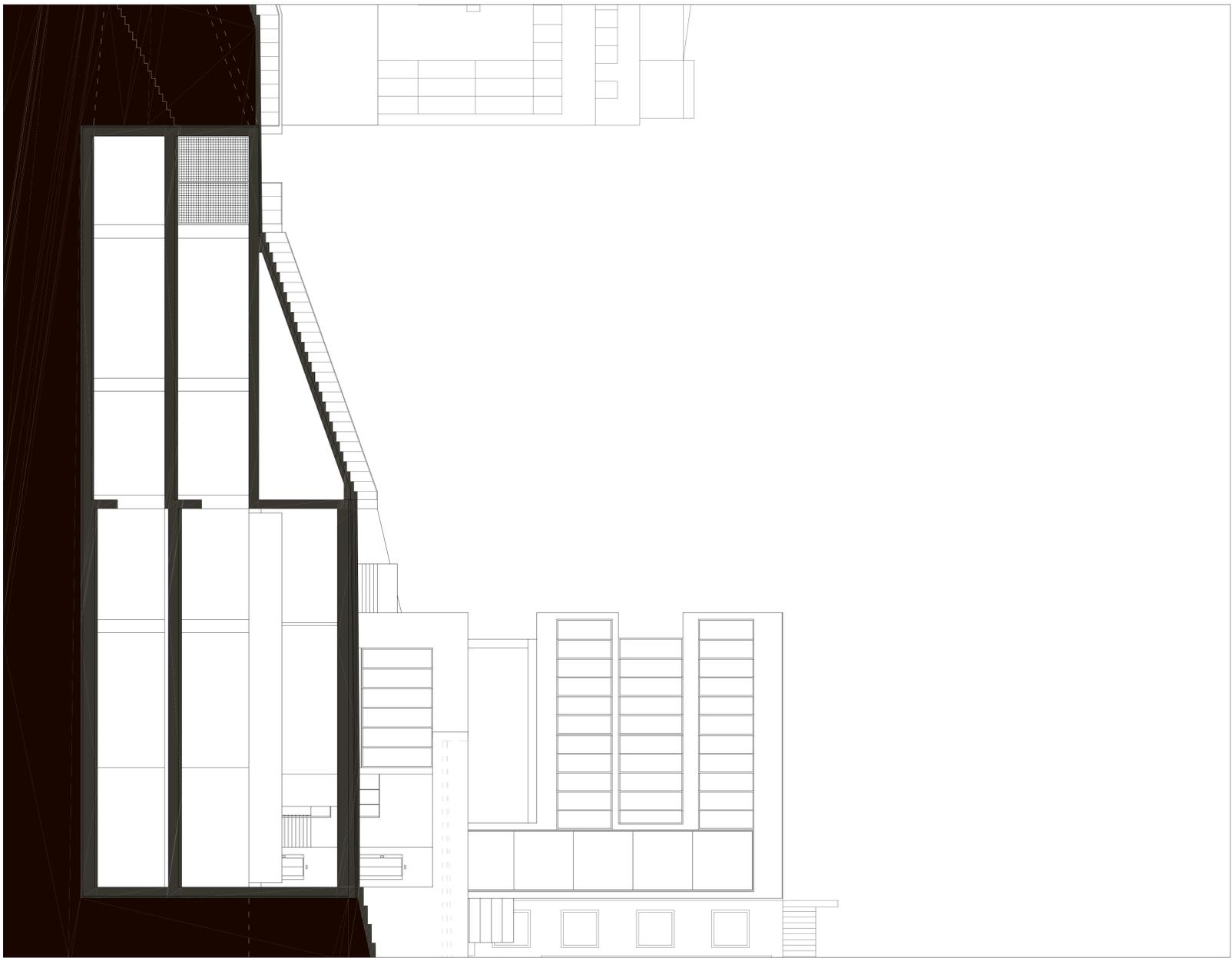
FONTES DIRECTAS

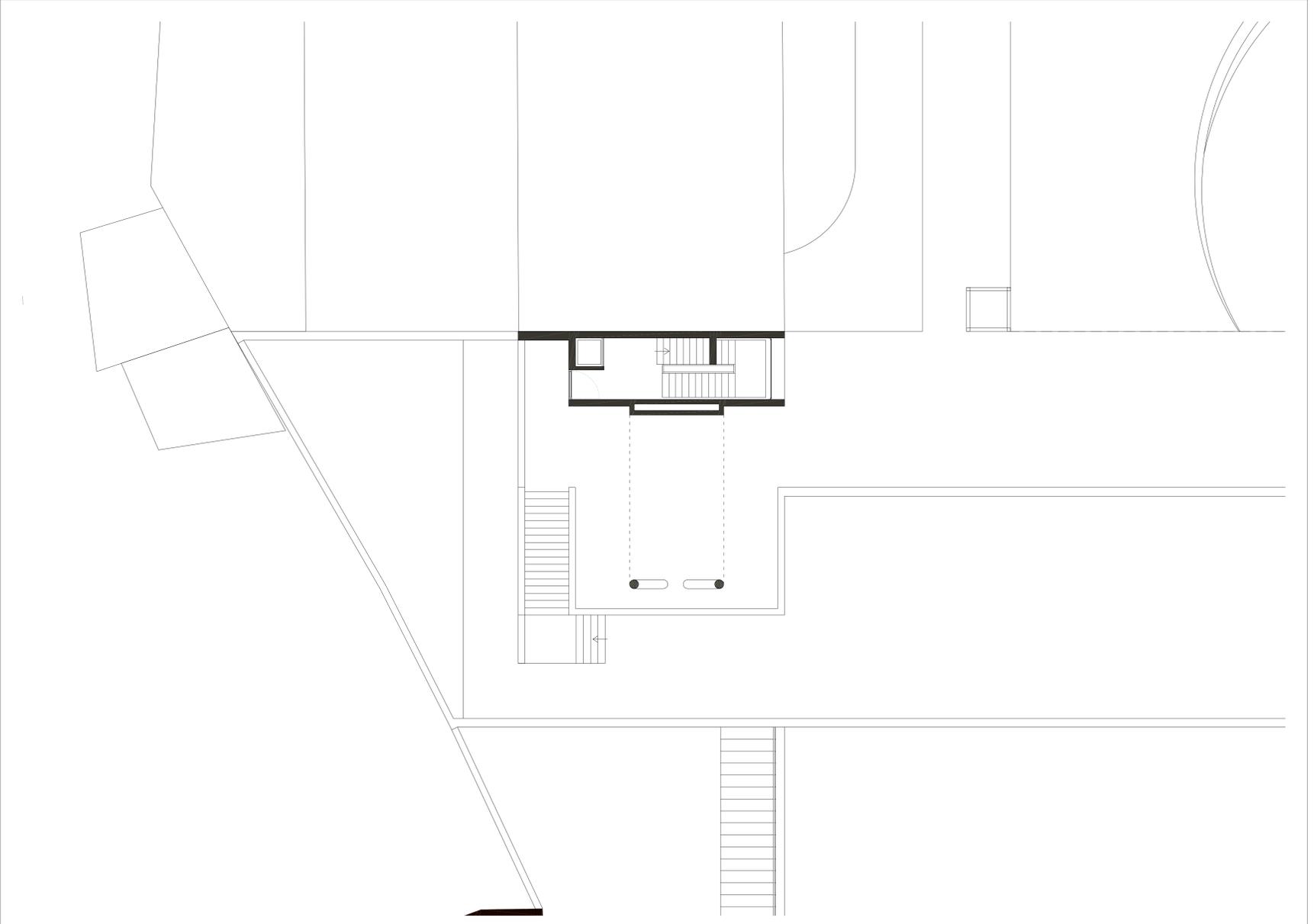
Botelho, Pedro Viana. Entrevista registada por João Fonseca, Lisboa, 4 de setembro de 2013.

Dias, Manuel Graça. Entrevista registada por João Fonseca, Lisboa, 4 de setembro de 2013.

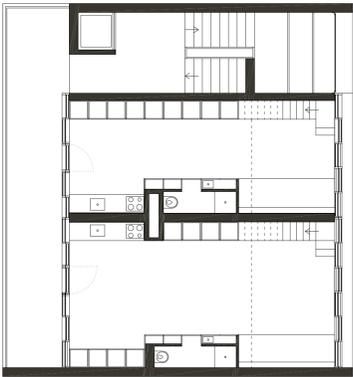
Nogueira, Carlos. Entrevista registada por João Fonseca, Oeiras, 2 de setembro de 2013.

Rama, Samuel. Entrevista registada por João Fonseca, Lisboa, 19 de setembro de 2013.





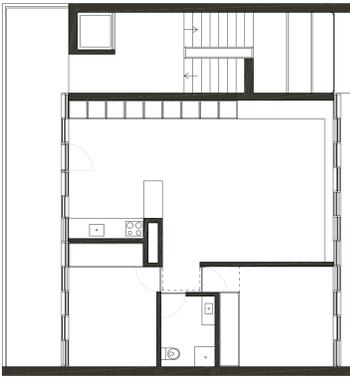
Piso 1

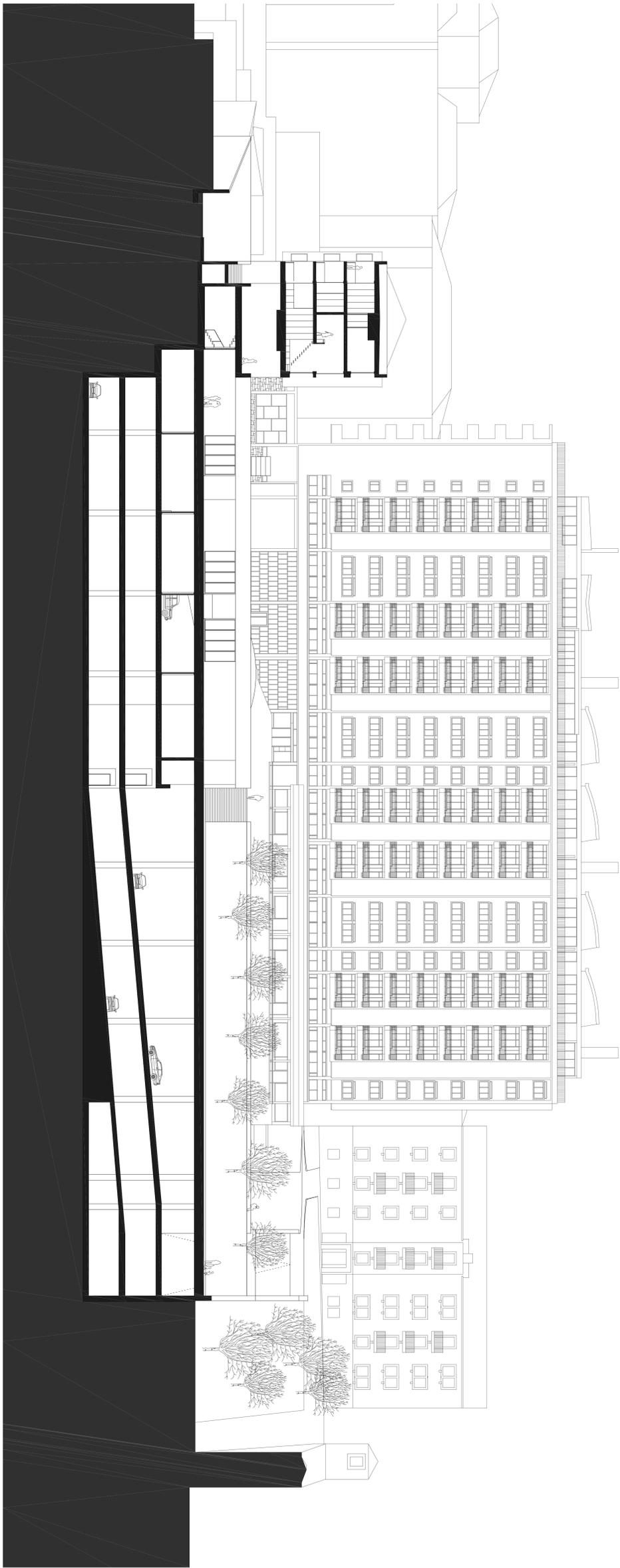


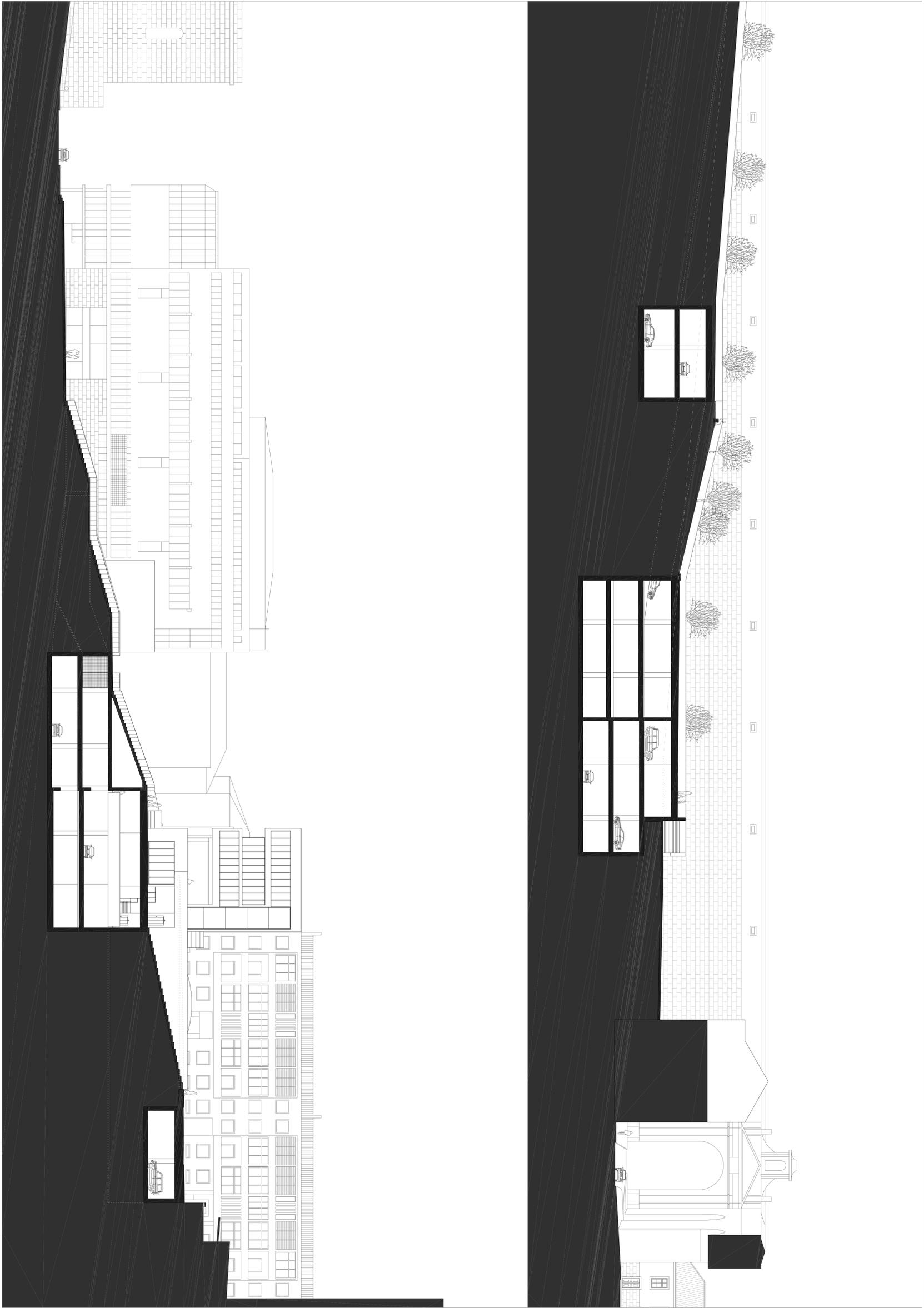
Piso 2

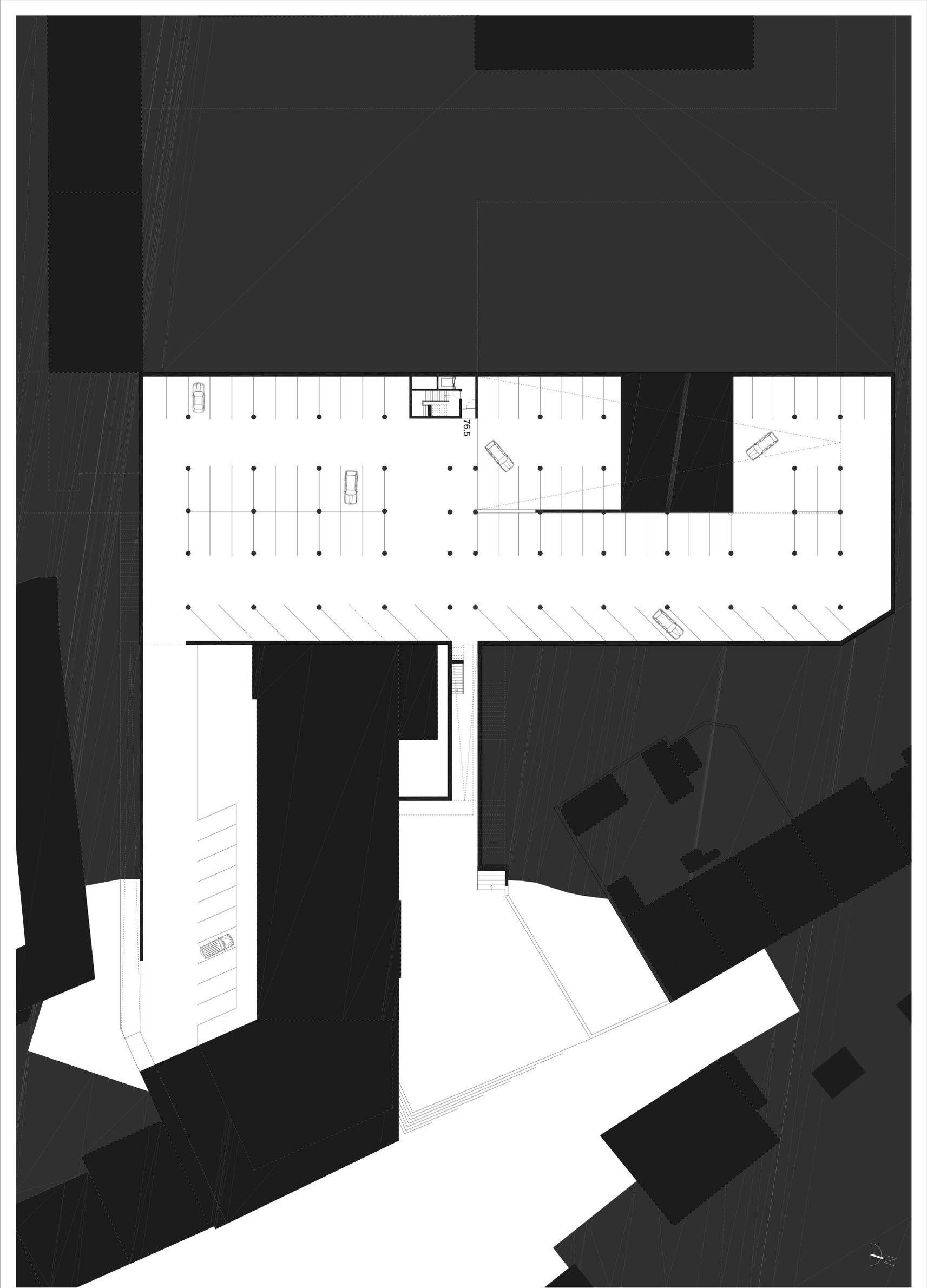


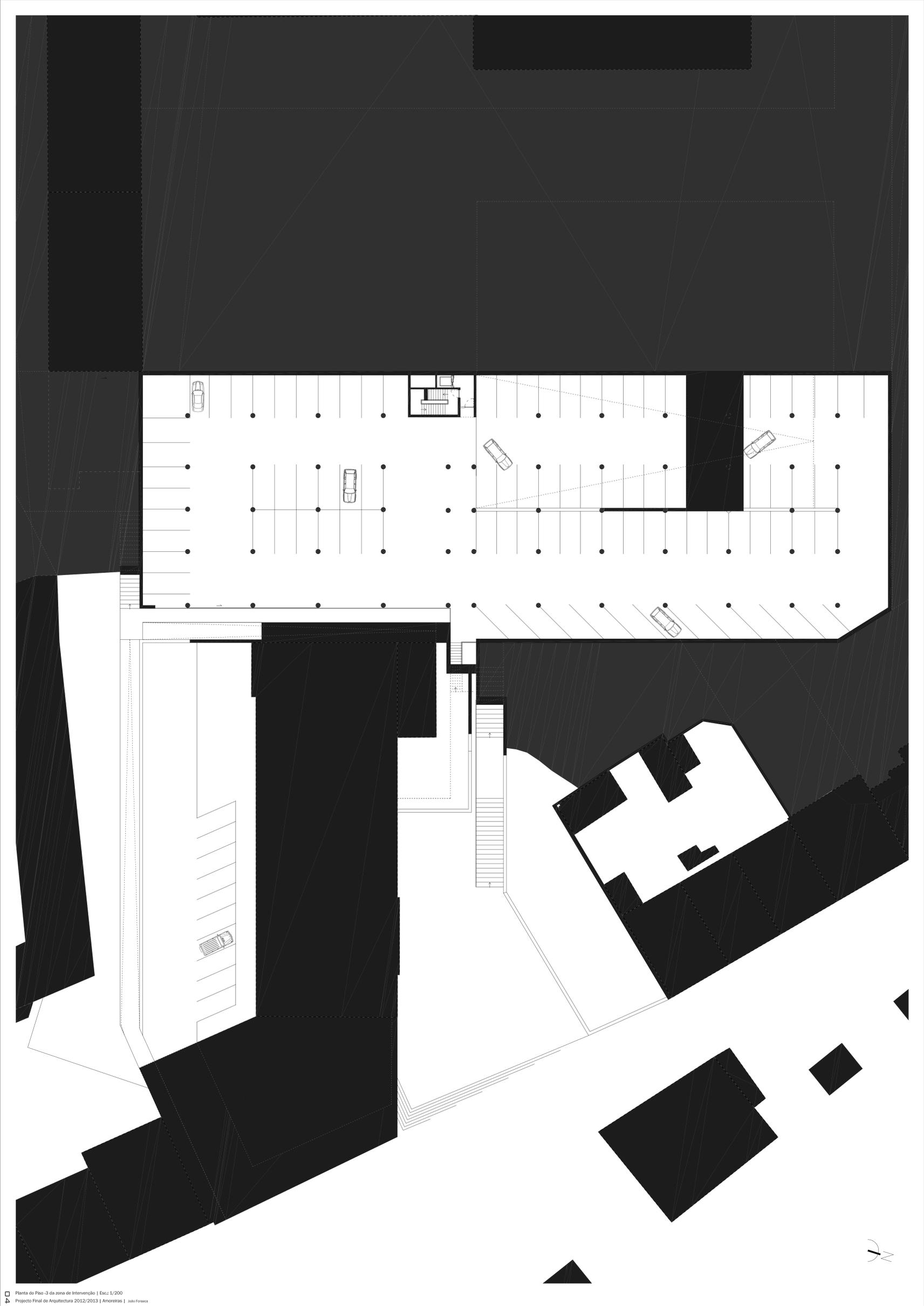
Piso 3

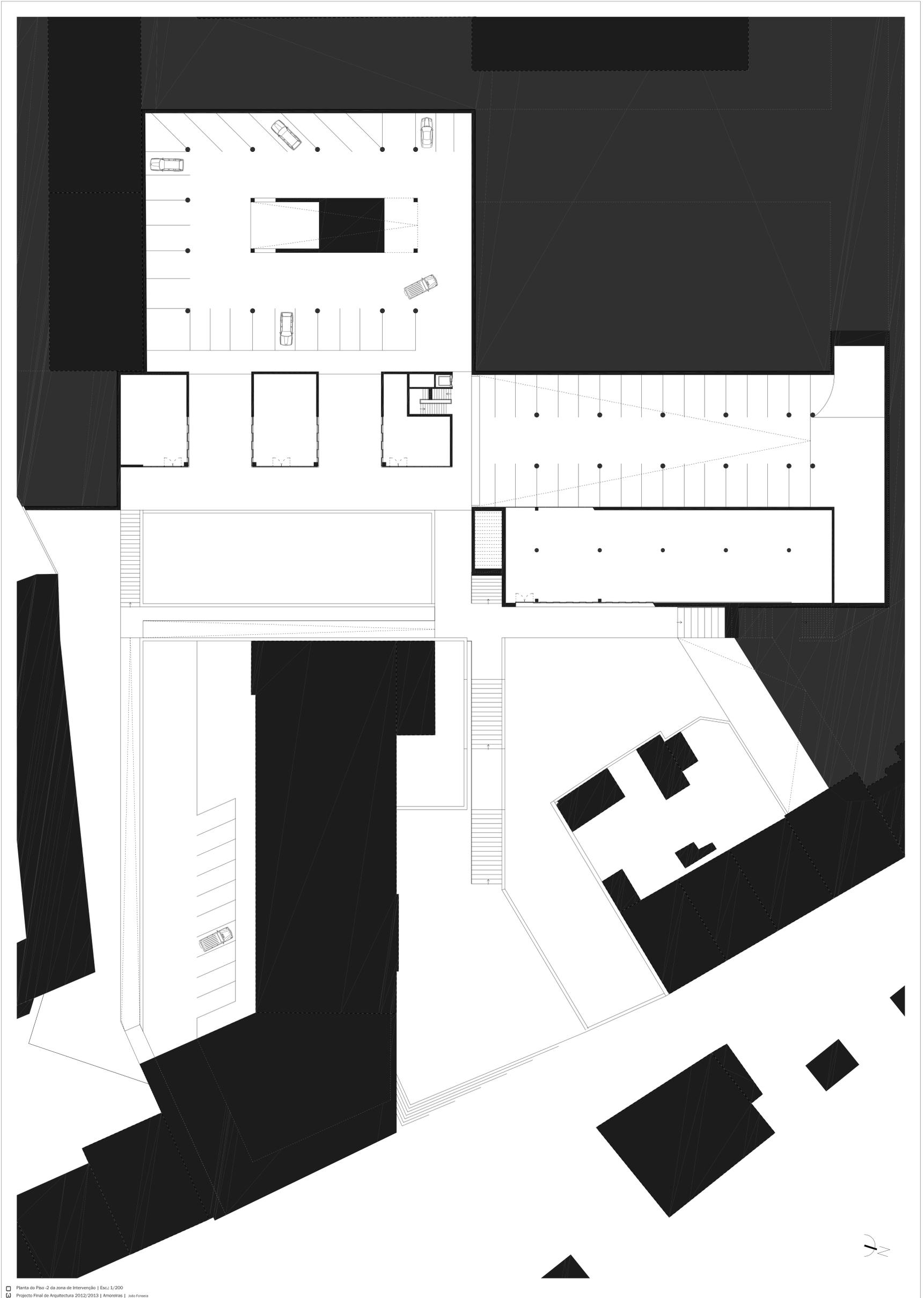


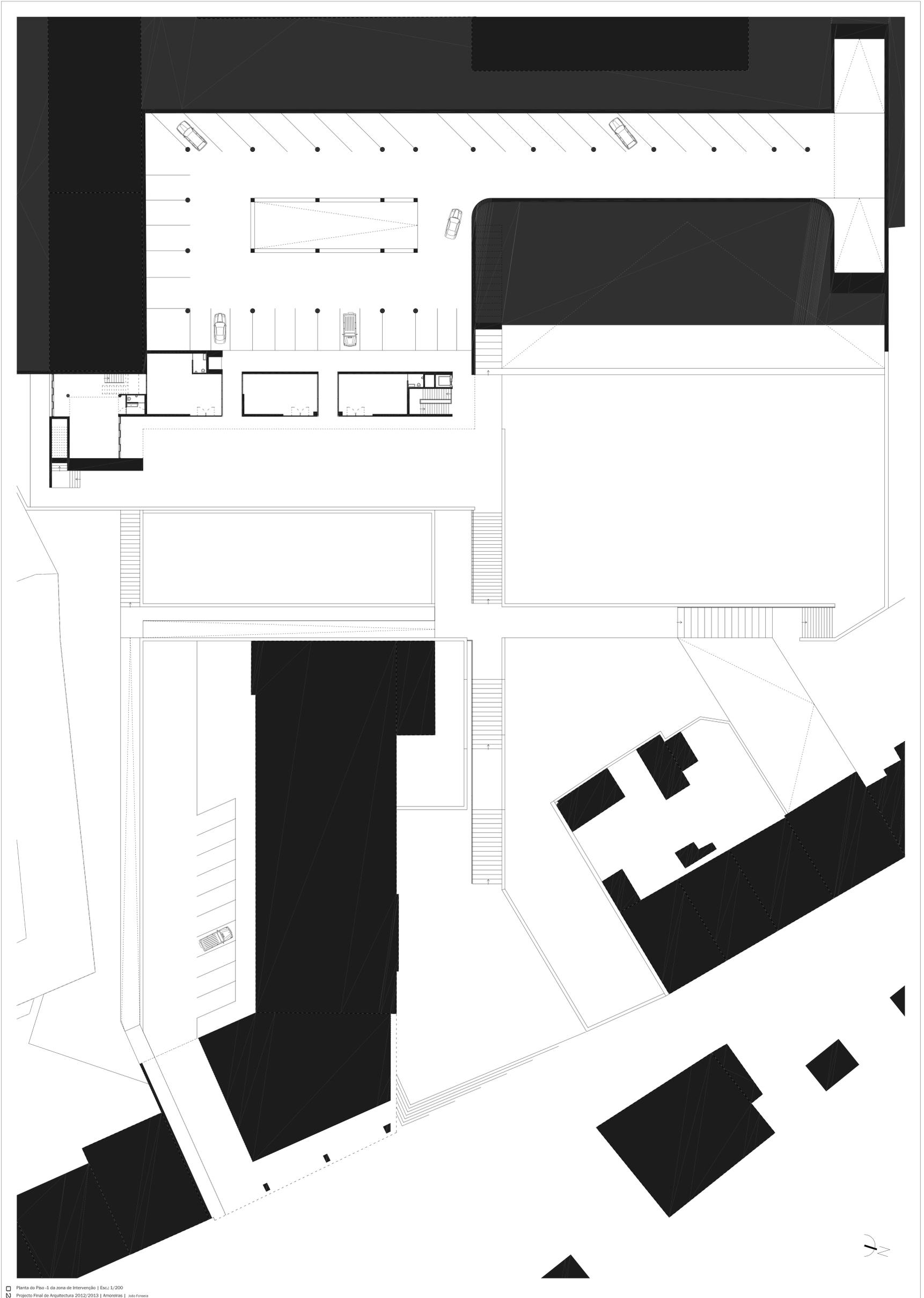


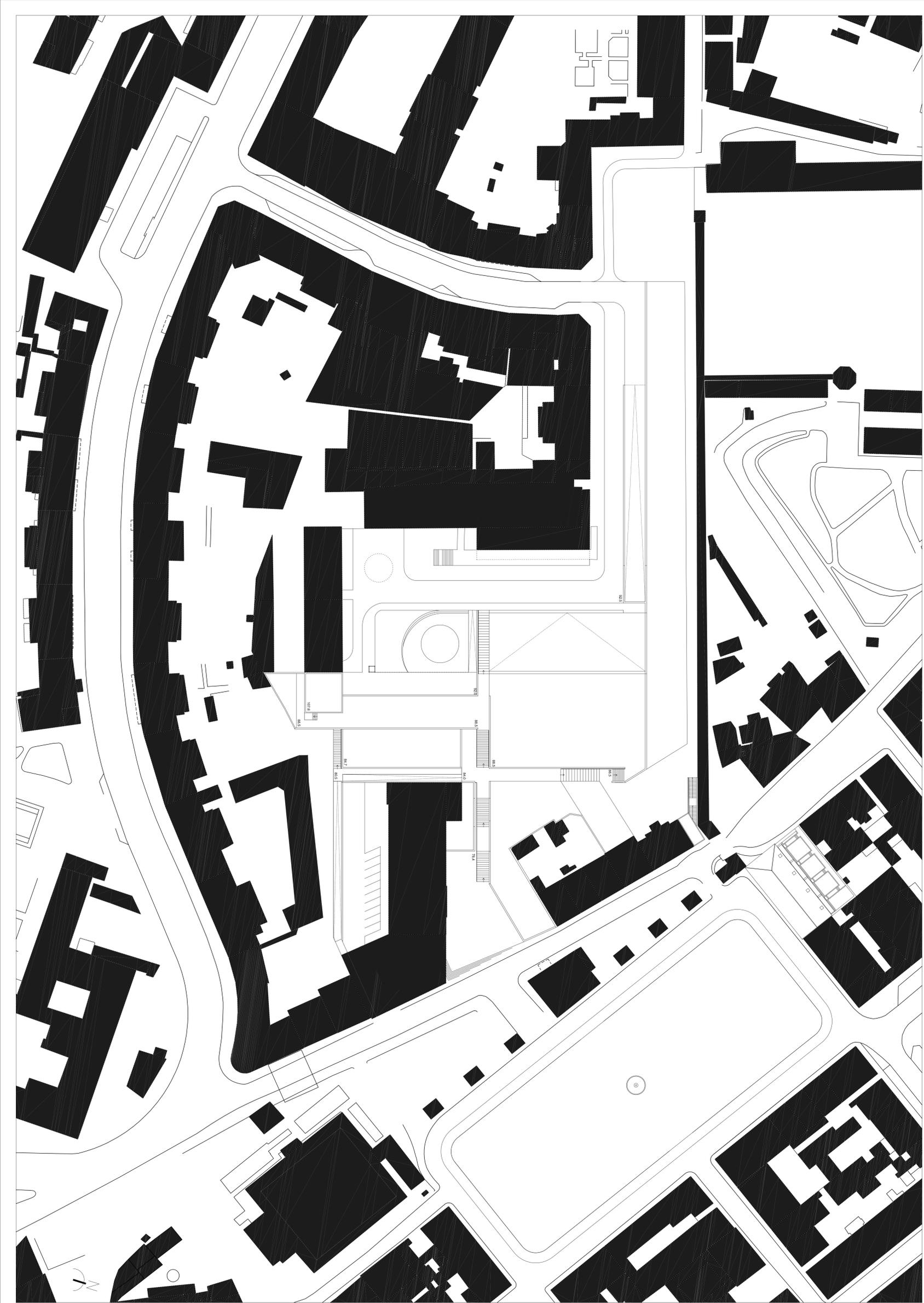












ANEXO A. ENTREVISTAS

CARLOS NOGUEIRA

MANUEL GRAÇA DIAS

PEDRO VIANA BOTELHO

SAMUEL RAMA

Habitação de Carlos Nogueira, Oeiras, 2 de Setembro de 2013.

Do seu trabalho - vasto, conhecido, reconhecido e criticado - eu já havia ouvido falar, talvez até antes de ingressar no curso de arquitetura. Mas é já no final do mesmo, aquando de uma visita orientada para a primeira exposição antológica de Carlos Nogueira, intitulada O lugar das coisas, no Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Gulbenkian, que conheço o Carlos (como ele me pediu para ser tratado) pessoalmente. Nesse dia senti-me inteligente, tal foi a forma como consegui apreender o que me disse. Tudo aquilo fazia sentido... Aquela conversa marcou-me! Tinha diante de mim um artista plástico que eu conseguia compreender e que falava dos mesmos assuntos que eu: do lugar, do amor, das coisas...

Agendámos esta conversa para o dia 2 de Setembro de 2013. O local: na casa do Carlos! Para além de disponível, recebeu-me em sua casa. Fiquei feliz! Muito feliz!

Durante a conversa - para a qual tinha preparado alguns assuntos que queria debater sobre o meu trabalho teórico (dissertação) - há um encanto que cresce com o interesse que suscitou em mim tudo o que ali estava: antigos trabalhos seus, livros, cartas e esquiços de conhecidos arquitetos e de outros artistas plásticos. Repentinamente senti-me como uma criança numa loja de doces!

Transcrevo a seguinte entrevista (conversa) com o Carlos mas não na sua totalidade, pois tem tanto de extenso como de interessante mas talvez especialmente para mim. Fica o registo do que considero pertinente para o trabalho teórico que apresento. A transcrição da conversa denotará por vezes saltos abruptos que não são uma desculpa. E não surgem do facto de se mudar rapidamente de assunto; advêm de alguns cortes à conversa; ou não...

João Fonseca Em Portugal, não tanto como eu esperava, são poucas as situações de coautoria entre arquitetos e artistas plásticos, e um dos meus objectivos é entender o porquê das reduzidas colaborações entre estes e, nas poucas situações que existem, no que é que se transforma a própria arquitetura.

A propósito, tenho uma curiosidade sobre aquele seu trabalho com o arquiteto Manuel Aires Mateus. Não se localiza em Portugal, certo?

Carlos Nogueira Não. Localiza-se na Bélgica e não foi feito. Esta história do Manuel Aires Mateus foi um convite para um trabalho na Bélgica, trabalho esse que era um concurso em que ficámos em primeiro lugar. Mas houve uma questão financeira, em que o primeiro lugar ficava muito mais caro que o segundo lugar e como o segundo lugar era do arquiteto da terra, eles atribuíram-nos o segundo lugar.

JF Enquanto artista plástico, poderá dizer-se que tem uma relação muito próxima com a arquitetura? Já trabalhou com diversos arquitetos e alguns exemplos desses trabalhos vêm no Catálogo da Exposição da Gulbenkian da sua última exposição O lugar das coisas...

CN Sim. Vou dar-te exemplos. Eu tenho trabalho muito mais próximo de arquitetura do que se pode pensar; eu sou coautor de peças de arquitectura, nomeadamente com o arquiteto Ueli Krauss numa peça que fiz para a Suíça, com o Miguel Nery, numa casa que fiz para os Açores. Com o José Manuel Fernandes tenho várias coisas. Por exemplo esta ampliação é do José Manuel Fernandes, mas todo este interior, toda esta definição, tudo isto - aquele corrimão, aquela abertura ali em cima, estas escadas, a divisão deste espaço - isto é tudo

meu.

Esta é uma peça que foi feita para o Centro Cultural de Belém, em que a implantação está absolutamente conjugada geometricamente com o espaço do lugar. A integração das minhas peças tem muito a ver com o lugar, tem sempre a ver com o lugar. Esta peça foi feita para a capela de Sines e foi absolutamente integrada no espaço onde foi profanado um túmulo.

Este aqui é uma ampliação, porque antes aquilo era uma estalagem. Simplesmente é um centro de paralisia cerebral. Havia um conjunto de pais que já estavam muito velhos e cujos filhos passavam cá o dia mas não tinham espaço onde dormir. Então esses pais juntaram-se e propuseram acrescentar cinco quartos, que são esta zona em cima. Estes cinco quartos foram um problema que levantou julgamentos e tribunal, porque sete famílias das imediações não estavam de acordo que se mexesse naquilo. A alteração, desde que qualificada, a arquitectura, tem que estar disponível para ser mexida, com respeito.

Eles iam fazer nesta fachada um painel com formas geométricas com vidro colorido, e eu simplesmente disse: “se fizerem isso eu impugno” e, quinze dias depois, vieram pedir-me para ser eu a fazer. E fiz esta peça, com base em quadrados de trinta centímetros, uns mais elevados que outros, seguindo uma determinada modelação e um ritmo, em que estes cutelos não são integráveis em padrão, são nitidamente pintura de uma forma no espaço.

O João Luís Carrilho da Graça foi à exposição e disse que adorou. O Manuel Aires Mateus foi e só disse que havia uma coisa mal; aquele edifício não merecia a minha exposição.

JF Todos esses desenhos que tem catalogados e que acabou de mostrar, são estudos para peças tridimensionais ou pensa neles só enquanto desenhos?

CN No meu caso tudo se mistura com tudo. Por exemplo este desenho foi aproveitado, fazia parte de uma performance. Há muitas coisas de que eu tenho fotografias, há outras de que tenho descrições e o último desafio que tenho é fazer a explicação da performance para um gravador, para eles transcreverem e ficarem com a descrição da performance.

JF Existem três questões que gostaria de falar consigo. Voltarmos à escultura que tinha com o Manuel Aires Mateus, a construção elíptica com o Ueli Krauss e a linha de Luz que fez para um espaço do José Adrião em Alcoutim. O que estes trabalhos têm em comum é que o Carlos foi sempre convidado pelo arquiteto.

CN A capela de Berna é com o mesmo arquiteto que fiz a construção elíptica e gostava mesmo de falar-te da capela. Mas a história da construção elíptica foi assim. Recebo um telefonema do Ueli Krauss a dizer que tenho um espaço junto a uma gasoilneira e uma espécie de restaurante - é quase um canto de um quarteirão - onde é preciso fazer uma construção que seja uma casa de serventia dos clientes da gasoilneira, onde se vendam coisas. Eu pura e simplesmente desenhei uma construção que é uma elipse, onde há uma relação numérica entre os focos, numa organização dos números. Decidi que metade da face da elipse era forrada a azulejo de dez centímetros e a outra metade era tudo vidro. Entretanto surgiram percalços, como a perda de energia pelo vidro, que não era aceite pelo Plano Director Municipal da terra. Por isso, uma parte tem vidro até baixo e uma outra parte revestida a tijolo e azulejo. Portanto, desvirtuou completamente o meu projecto, mas a peça é bonita e interessante.

JF Pois, porque o arquiteto Manuel Aires Mateus até diz: “a obra de Carlos Nogueira parece radicar numa geometria organizativa própria, mais analítica que descritiva e na escolha dos seus temas adivinha-se uma motivação numerológica e nos seus métodos operações aritméticas”.

CN A história da Capela foi das coisas que mais gosto me deu. O Krauss desenhou a capela de raiz e diz-me que tem um lugar para uma janela, que quer que seja um vitral e não sabe como há-de desenhar a cruz. Então eu desenhei o vitral e a cruz. A cruz é toda em encaixe, toda em madeira, sem cola nem pregos, A cruz tem a particularidade de ter um braço maior que outro. Eu desenho toscamente e vou a um arquiteto amigo que faz os desenhos rigorosos.

No vitral, eu recusei fazer o que me pediram. Fiz uma coisa completamente diferente, porque não me interessa fazer o que já está feito. Eu quis fazer uma coisa que fosse absolutamente inovadora. Com o auxílio do Ueli, na procura de fábricas de vidro, chegámos a uma que se prontificava a fazer aquilo que eu queria e fiz a Peça de Londres.

O vitral é uma caixa em aço inox com divisões, onde os vidros são presos com parafusos. E eu fiz uma proposta, em que foi possível ir adaptando à técnica. Percebi que eles tinham dois fornos horizontais muito grandes e eu, que trabalho com os números, dividi em três partes. E foram feitos os vidros, sendo que foram serrados e baralhados para haver um espaço de três centímetros que permitisse deixar entrar a luz de um lago que existe na parte exterior, ou seja, durante o dia, em determinadas horas, vem luz por estas linhas que desenha riscos na parede, que vão mudando e depois acabam.

Eu gosto muito desta intervenção em que as pré-existências não são “matadas”. Tecnicamente, era feita uma cama de areia, que era nivelada pondo uma barra de aço de um lado e do outro, pondo areia e, pegando numa talocha, puxando a sobra toda para uma ponta. Depois dessa areia estar nivelada, foi posto um vidro em cima e pintado com uma espécie de cal, que é uma emulsão de água e vidro em pó para aumentar a aderência. Depois foram postos, à volta dos vidros, barrinhas de barro fratário para quando o vidro derretesse e não escorresse até aos limites do forno. Foi feito um vidro de cada vez. Quando se definiu o retângulo, eu tinha pedido previamente pó de vidro incolor, pó de vidro leitoso, pó de vidro com todas as características que lá vi, que tinham a ver com o branco, ou leitoso, ou cinzento. Calcei umas luvas - tinha as caixas dos vidros devidamente identificados - e comecei a espalhar como se fosse um creme num bolo. Foi ao forno a cozer e, quando saiu, foram estas coisas diferentes, com diferentes espessuras.

JF Pode comentar um dos textos que tem na sua página da internet, que diz o seguinte: “interessa-me a luz, a geometria do tempo e a irreversibilidade do pensamento. Trabalho sobre a métrica e o elementar de um património existente, natural ou construído, que tanto pode ser uma linha de água, uma muralha em demolição, até o vento, com todo o espaço que caracterizam ou os contem, como mediador intervenho e dou a ver um ângulo que se ajusta, um mundo que se alarga, a cidade.”

CN Todas as coisas que eu faço são em grande parte o resultado do lugar a que se destinam e em que eu vou respeitar aquilo que eu acho que tem qualidade e aquilo que me é interessante. Aproveito tudo. Eu não deito nada fora. O que não é significativo, eu esqueço-me que existe. Eu quero que a minha obra, quando esteja pronta, pareça que pertence aquele sítio e pertence porque já pertencia.

A minha exposição apareceu em Londres porque eu participei na Trienal de Arquitetura de Milão. Participei porque, de acordo com os critérios da trienal, o conjunto de arquitetos deve convidar uma outra arte. Nesse ano escolheram-me como escultor. Eu fiz umas peças

de escultura que ficaram à guarda do ministério da cultura e que desapareceram, mas existem imagens. Depois, por iniciativa do governo português e por proposta do arquiteto comissário, que era o José Manuel Fernandes, a exposição viajou. Foi a Nova Iorque, foi a Tóquio, entre outros sítios e, quando chegou a Londres, uma senhora chamada Jill Adler disse-me: “eu quero uma peça nova para aqui”. Então chamaram-me a Londres e o meu trabalho era ir ver o lugar e fazer a peça. Eu namorei o lugar, tirei dezenas de fotografias em máquinas descartáveis e vim para Lisboa pensar. E concebi uma peça com determinadas características, sempre sujeitas aos números.

Agora a peça está localizada aqui. Isto são edifícios dos Smithsons. O limite da peça é o prolongamento desta linha; o limite da peça, aqui, é o prolongamento desta linha. Esta peça vai dar ao meio daquela escada, uma tangente, portanto está subordinada a isto tudo, ao lugar. Foi o lugar que marcou isto.

JF Se me dizem que a arquitetura é uma forma de arte e a arte é um manifesto cultural de um país, então a arquitetura também o pode ser? Porque é que para uns a arquitetura é arte e para outros não? O que é que acontece a uma obra que tem arquitetura, que é feita por um arquiteto e já por si pode ser uma peça de arte quando se convoca o artista plástico, ou o pintor ou o escultor? O que é que a obra pode adquirir com isso? Ganha poesia?

CN Vou responder-te deixando a resposta no ar. É claro que muitos autores procuram fazer uma aproximação à definição de arte e procuram até criar relações com aspetos do pensamento. Há até quem ache que a arte tem a ver com a sexualidade, ou com a psicologia. Aos meus alunos, quando me perguntam o que é arte, aquilo que eu costumo dizer é o seguinte: “perguntaram uma vez a Jean Cocteau o que era a poesia. O homem de teatro e de poesia pensou, pensou e disse: “não sei o que é, sei que é fundamental.””.

É útil procurar ganhar caminho para chegar às coisas, mas não queiras explicar tudo. Procura explicar o mais possível, mas reserva um espaço onde é assim porque é assim, porque eu gosto ou porque eu quero. Nem todos têm o estatuto para poder dizer isso, mas é desejável que tenham, desde que sejam suficientemente lúcidos, esclarecidos e tenham aprofundado os assuntos. Porque senão, em contrapartida, tu vês o senhor dizer que “o que é aquela porcaria que está ali na parede que dizem que é uma obra de arte e até o meu filho fazia?”. Este homem é um ignorante, porque é como o ovo de Colombo; depois de ele o por direito, já toda a gente o põe. Procura, mas dá sempre um espaço para novos espaços.

JF Há pouco dizia que arquitetura não é arte. É uma interpretação sua, é a sua opinião, ou está só a citar?

CN Eu estou só a citar.

JF Então, o que é para si a arquitetura? E o que é a arte?

CN Não respondo. Em relação à arquitetura deixo o espaço para refletires. Em relação à arte, digo-te o que disse há pouco.

JF Onde nos leva a poesia, ou a ausência dela, numa obra?

CN Eu não sou poeta. Gosto muito das palavras, trabalho com elas, penso que tenho uma propriedade de linguagem e gosto de as articular com uma cadência, um ritmo, um fluxo de ideias que me seja interessante. Portanto, não sendo poeta, não faço poesia. Não me meto por esses campos, o que não quer dizer que não haja quem ache que é eminentemente poética. Mas os nomes não me interessam. Desejando ardentemente que bons autores escrevam sobre o meu trabalho - com o maior respeito por eles e alguns eu adoro - eu, de um modo geral, consigo ler o artigo que eles escrevem uma vez. Quase sempre concluo que não perceberam nada do que eu fiz e continuo a fazer coisas.

JF Mas a sua obra tem poesia?

CN Dizem que sim, dizem que sim.

JF Sendo a poesia uma das propriedades que dizem haver na sua obra, quando olha para a arquitetura consegue ver poesia na própria arquitetura?

CN Nunca penso nesses termos. Quando olho para a arquitetura não penso em poesia; penso em clareza, clarividência, composição; penso em luz, em matérias, mas não penso em poesia.

JF E de que modo um artista plástico pode ser transformador de um espaço na utilização de uma obra que já concebeu e que poderá não ter sido pensada para aquele local?

CN Se eu pegar num casaco de cachemira antiga que está em muito bom estado e te oferecer, tu não vais deitar fora. Vais a um alfaiate, e vais dizer: “ajuste isto ao meu corpo”. E ele passa a ser teu e a caber no teu corpo.

Portanto, essas adaptações fazem-se. A minha peça que estive e foi feita para este espaço em Londres, mais tarde acabou por ser comprada pela Universidade de Brighton, para a praça principal da Universidade. E então chamaram-me e fui duas vezes a Brighton: uma vez para estudar o sítio e outra vez com uma equipa que eles me forneceram para montar a peça. A peça saiu do centro de Londres e foi para a Universidade de Brighton, para um novo sítio, onde eu, depois de procurar, arranjei maneira de por as coisas. Ou seja, tu estás a por a tua mesa porque vais receber amigos. Se calhar tens poucas pessoas para uma mesa tão grande quanto a que tens. Tu vais estudar a maneira de por os pratos para que a mesa fique equilibrada, interessante, para que seja apelativa, para que seja convidativa e não tenha um numa ponta e outro noutra ponta e mal consigam conversar. Portanto, se calhar pões só uma zona de toalha na zona que vais usar, ou se pões a toalha na zona toda, do outro lado pões uma imensa jarra cheia de flores. Arranjas maneira de compores.

Há regras para compor e possibilidades de descobirmos que há novas maneiras de compor. Isso é que é fascinante em arte. É fazer como deve ser e acrescentar coisas que não devem ser assim mas que a gente gosta assim, que a gente faz assim, introduzindo o erro no sistema, que é a característica do meu trabalho. Eu passo a vida a fazer coisas erradas nos meus trabalhos, que são o mais certo possível, medidos e rigorosos. É essa perturbação que lhes dá uma alma nova e uma alma própria e é essa característica de que só eu é que posso fazer, só eu é que sinto daquela maneira e só eu é que conheço aqueles princípios.

JF Na sua opinião, onde ficaria melhor a peça? No sítio para onde a concebeu ou para onde, as circunstâncias a levaram?

CN Não, convinha-me que a peça não morresse, portanto eu fui dar-lhe vida noutra sítio, com outras características. Havia uma terceira hipótese, para não gastar dinheiro. No caso de a peça não ter sido vendida, eu oferecia a um construtor para fazer os ladrilhos do quintal de alguém. A minha próxima exposição chama-se “tudo acaba, porque tudo acaba”.

JF O Carlos trabalhou, aqui em sua casa, com o José Manuel Fernandes. Temos um arquiteto e um artista plástico. É claro que aqui o seu gosto é obrigatório.

CN Imperou. Nem eu deixava que fosse de outra maneira.

JF Sabendo que o seu gosto se ia sobrepor ao do arquiteto, para além de ser assim que trabalha, era uma obra para si enquanto cliente. Qual a necessidade de ter um arquiteto a trabalhar consigo? Meramente legislativa?

CN Sim, eu não posso assinar um projecto; a minha formação é escultura. A Câmara de Oeiras foi tão mesquinha que, quando soube que eu não era arquitecto, mesmo depois da casa ter sido premiada, não colocou o meu nome na placa. Mas eu tenho um documento em que me inscrevi enquanto coautor.

JF Então, o que é que separa um artista plástico de um arquitecto nesta questão da composição?

CN Um arquitecto é um técnico e um artista plástico serve-se da técnica para fazer uma obra de arte. No momento em que uma obra tem mais técnica do que arte, do que criação, é uma obra técnica e não uma obra de arte. O arquitecto é um técnico. Se um arquitecto fizer, para um centro de paraplégicos, portas para as casas de banho com setenta centímetros, é um mau técnico. Se um escultor fizer uma construção com um buraco de setenta centímetros, em que as pessoas mais gordas do mundo lá queiram entrar e não entram, ele é um escultor e não um arquitecto.

JF Mas a arquitetura não é só o interior...

CN Não, aliás tenho soberba aversão àqueles que se chamam de arquitectos de interiores. Se tu reparares, este trabalho de interior não é arquitetura de interior nem é decoração. Aquelas estantes são desenhadas por mim.

JF Vê o artista plástico também como uma catapulta de tornar “melhor” o que é o espaço público?

CN Há uma ilha na Madeira, que fica mesmo em frente ao Pico, que tem uma marginal com dois quilómetros e meio. Houve um concurso internacional para uma intervenção de requalificação nessa área, já que muitas das casas que dão para a marginal mostram

as traseiras e não as partes da frente. No concurso ficaram só sete grupos. Um dos grupos é do Carrilho da Graça, outro dos grupos é um grupo a que pertence o José Manuel Fernandes. Convidaram-me para intervir na requalificação dessa marginal e não só porque era um programa muito complexo e muito amplo. E eu sou o artista plástico convidado para arranjar maneira de tapar aquelas casas sem fazer um muro à frente que os impedisse de ver o mar. É para resolver aquela parte tão feia. Eu arranjei uma solução.

JF Quem diz que aquela parte é feia? É de senso comum?

CN Imagina casas feitas sem projeto prévio, pelos próprios donos, autoconstrução com janelas e marquises de todo o tipo, que dá para uma marginal em que de um lado tem esse aspecto e do outro tem um belíssimo mar. Não é muito difícil imaginar que não seja muito interessante.

JF O Siza escreveu um texto para si em que diz assim: “sou dos que persistem em encontrar nos territórios da arquitectura e das outras artes, nomeadamente escultura mas também pintura ou a música, uma relação original e indestrutível.” Falava há pouco do arquiteto como técnico. Não será desmoralizar uma pessoa como o arquiteto Siza dizer que ele é um técnico?

CN Se tu fores a um Hospital, a Santa Maria por exemplo, e quiseres conhecer o corpo clínico de cirurgia, tu vais conhecer brilhantes cirurgiões e vais conhecer uma cirurgiã que estava a fazer uma especialidade e foi obrigada a desistir. Depois foi para cirurgia e no fim repararam que ela não sabia nada, mas deram-lhe o curso. Deram-lhe a especialidade com o conhecimento de causa. Digo-te que essa cirurgiã frequentemente sai da sala de operações e diz ao ajudante para concluir a operação. Entre essa e o brilhante cirurgião há uma infinidade de gente, com valores e qualidades diferentes, sem por em dúvida sequer os desejos de todos serem excelentes profissionais. O mesmo acontece com os arquitetos. Tu vês aí arquitetos que “só ao tiro”, mas também vês “sizas” e vês outros. E mais. Vês outros muito bons que não tiveram a sorte de serem conhecidos, porque não é só o que é conhecido que é bom. Há muitas coisas que tu não conheces e não tens acesso e são muito boas.

JF Como é que o Carlos vê aqueles arquitetos como o Miguel Arruda, que primeiro se forma em escultura no ano 68 e só nos anos 90 é que se torna um arquitecto?

CN Acho que é perfeitamente possível.

JF O Carlos via-se a formar em arquitetura?

CN Não, se eu fosse arquitecto já tinha morto um construtor ou alguém numa Câmara, ou mesmo um proprietário, porque não tenho paciência para aturar essa gente. Um arquiteto tem de ter fígados para aguentar e eu não tenho. Eu só faço o que quero.

JF Mas é possível um arquiteto, formado em escultura, fazer um projecto de arquitectura e essa sua obra ser uma obra de arte? Um arquitecto que faz uma porta de setenta é um mau técnico. Um escultor faz um buraco de setenta onde uma pessoa gorda não entra e é escultura. É possível ter essas duas coisas?

CN Tudo é possível. O Siza Vieira é um homem com um conhecimento, com uma sensibilidade, com uma dedicação, com um trabalho, com um esforço e teve a sorte de ter a divulgação que tem. Há outros com a mesma qualidade.

Existe no Porto um arquiteto chamado José Paulo dos Santos que é premiado internacionalmente, é doutorado pela Architectural Associations onde é professor, é convidado e dá aulas em Itália. Não se dá com os arquitetos e, quando me comprou uma série de obras de arte, disseram-me: “prepara-te porque ele vai comprar as obras porque gostou, mas não vai falar contigo”. A única vez que fui jantar a casa dele foi ele que fez o jantar; não foi a mulher. Acabou de ter uma encomenda do governo francês para um trabalho que bateu todos os concursos e ninguém conhece José Paulo dos Santos. É um individuo que, se estivesse aqui, ali sentado, quando vocês chegaram tinha dito boa tarde e quando saíssem diria boa tarde.

JF O Carlos falava há pouco no desenho que um leigo comum diz. “Isto até o meu filho fazia”. Vê que a sociedade, no futuro, tenha tendência a mudar essa mentalidade?

CN Eu já estou quase como o meu avô. Eu censurava o meu avô porque ele às tantas dizia: “eu já não sei o que é que isto vai ser”. E eu sempre disse “avô estás um velho; isto vai ser cada vez melhor”. Hoje já não te digo nada. A maior parte da arte pública é uma porcaria, não presta para nada; é para deitar fora. Noventa por cento das coisas que se fazem para aí e a que se chama arte, não é arte, nem são artistas os que as fazem. São uns fazedores de coisas e a história e o tempo o dirão, em alguns casos com injustiça porque o tempo também esquece algumas pessoas fundamentais. De arte pública não quero falar porque a maioria da arte pública não presta para nada. Vila Nova da Barquinha é um exemplo de arte com qualidade para grandes espaços exteriores. Se tu me perguntares se a cultura tem futuro, eu vou dizer-te que a cultura é das poucas saídas que nos dão alguma luz ao fundo do túnel para que se viva melhor. Concluo dizendo-te que, a propósito da poesia, eu apropriei-me e digo: “ não sei o que é arte, sei que é fundamental, e acrescento que ninguém morre por não ter convivido com uma obra de arte, mas garanto que viverá melhor se tiver vivido com tal obra”.

JF Enquanto frequentava o curso de arquitetura na ESBAL, havia um cruzamento de disciplinas com os outros cursos? Por exemplo, as aulas de pintura eram no mesmo horário dos outros cursos, ou seja, na mesma “turma” dos alunos do curso de Pintura ou de Escultura? Ou no seu tempo já não era assim?

MGD Não era ao mesmo tempo. O edifício era o mesmo, os professores eram os mesmos, mas, dado o número de alunos, os cursos estavam separados. Isto é, nós tínhamos aulas de Desenho de Estátua com o Professor Lagoa Henriques, o regente da cadeira, que era auxiliado por mais três assistentes, pelo menos. Éramos cerca de 120 alunos em Arquitetura. Quando entrámos, estávamos todos juntos nessas aulas. Lembro-me que havia várias salas agregadas e que em cada sala estava um assistente. Também eram comuns os professores de Geometria Descritiva e de História da Arte. Há uma história com uma certa graça. O curso nunca mais começava e eu, que vinha de Moçambique e tinha chegado em Setembro, quando me fui inscrever fiquei muito “escandalizado” porque nem sequer me sabiam dizer quando é que começavam as aulas. Entretanto, apercebi-me que no curso de Pintura e Escultura já tinham começado as aulas e reparei que três das cadeiras eram as mesmas, a contar com Desenho. Passei a ir às aulas de História da Arte e de Geometria Descritiva até, finalmente em outubro, o curso de arquitetura arrancar. Isto só para dizer que haviam algumas cadeiras e professores comuns, mas em horários distintos. A mistura dava-se porque estávamos todos no mesmo edifício, tínhamos intervalos para o almoço à mesma hora e acabávamos por nos cruzar. Mas em 1970 não haviam cruzamentos na mesma aula. Isso terá sido, talvez, num período muito anterior em que seriam muito menos alunos.

JF Já não havia um cruzamento dos cursos nas salas de aulas, mas haveria certamente um contacto fora delas, pelo facto de frequentarem todos as Belas Artes. Consegue descrever o ambiente, as relações, as vivências?

MGD Havia pessoas que não se misturavam muito. Eu tinha uma certa curiosidade pelas artes plásticas e pelo respectivo curso. Houve esse pormenor de ter começado um mês antes e já conheceria os colegas que por lá andavam. Lembro-me que continuei a dar-me com alguns, mas as verdadeiras amizades foram-se fazendo dentro do curso de Arquitectura. Encontrávamo-nos sobretudo na hora de almoço, no pátio. Havia um bar pequeno que não fornecia refeições. Quando íamos almoçar, apanhávamos o elétrico e íamos à Faculdade de Ciências. Aí também nos misturávamos todos: Pintura, Escultura e Arquitectura (teríamos mais afinidades entre nós que com o “pessoal” de Ciências). Tive também muitas oportunidades de conviver com pessoas de Pintura aí. Quando o tempo estava bom, vínhamos para fora. Lá dentro estava muito calor. Pegávamos nuns caixotes e sentávamo-nos ao ar livre. Lembro-me muito bem de estar com pessoal de Pintura, mas nunca cheguei a fazer grandes amizades com ninguém dessa área na época. Em todo o caso, seria então mais fácil surgirem essas amizades. Hoje, os cursos estão completamente separados.

Mais tarde, talvez já depois do 25 de Abril, lembro-me muito bem de ir ver exposições que os alunos de 5º ano de Pintura faziam com os trabalhos finais expostos nas salas. Isso “corria” pela Escola.

JF E os de arquitetura também expunham os seus trabalhos?

MGD Nós não. Que me lembre, nunca fazíamos exposições. Mas os de Pintura, sim. Lembro-me de ir ver uma coisa que foi muito escandalosa na altura. Toda a gente falava daquilo: “Carlos Nogueira, o artista plástico, apresentava um enorme “nu”, uma pintura representando-o a ele e à namorada, em tamanho natural...”.

JF Essa curiosidade por parte dos alunos de arquitetura, ou pelo menos sua, de ir ver os trabalhos dos pintores e dos escultores também se propagava pelas outras Faculdades de Lisboa, ou seja, fora do círculo de Belas Artes?

MGD Havia uma certa viagem entre Escolas por causa das cantinas. Lembro-me de ir muitas vezes almoçar ao [Instituto Superior] Técnico, para variar, ou talvez porque o Técnico fosse interessante. Antes do 25 de Abril havia uma rádio dos estudantes que passava uma série de notícias não censuradas, o que tornava a cantina num ambiente interessante, estimulante. Ia também muitas vezes à cantina clássica, da Cidade Universitária, à cantina “velha” (porque entretanto abriu uma outra). E aí também aconteceram muitas coisas. Havia umas bancas onde se vendia material “subversivo”, livros, coisas que não eram permitidas em lado nenhum. Lembro-me muito bem de ver Durão Barroso a fazer um discurso no alto da escadaria da cantina - ele é mais novo que eu, era um miúdo na altura, mas muito assertivo -. Gostei imenso do que disse. Havia esse ambiente, mais livre que o das Faculdades.

A Escola [ESBAL] tinha muita gente de Lisboa que tinha uma vida mais “caseira”, porque moravam com os pais. E havia alguns de fora, claro e o facto da Escola de Belas Artes ser no Chiado era muito interessante do ponto de vista urbano, da vivência que se podia ter, do modo de se chegar, dos sítios em volta. Mas levava a que poucos saíssem daquele ambiente. Eu tinha uma particularidade. Quando voltei para Lisboa (nasci em Lisboa mas aos sete anos fui para Moçambique e estive lá até aos 17), voltei sozinho para estudar. Os meus amigos de Liceu tinham ficado todos lá e quando cheguei a Lisboa consegui, durante um ano, ficar a viver numa residência pertencente à Universidade Clássica, na Avenida de Berna. Tinha, por assim dizer, uma vida dupla. De dia ia às aulas nas Belas Artes, almoçávamos juntos; à noite ia com os companheiros da Residência, gente de Medicina, de Direito, de Letras, de Farmácia... Geralmente por volta das oito da noite aparecia alguém a desafiar para o jantar e lá íamos a pé até à cantina da Cidade Universitária. Jantávamos, voltávamos para casa e uns iam estudar, outros ver televisão ou jogar xadrez ou damas. Íamos muito ali ao pé, ao cinema, a uma sala que tinha aberto havia pouco tempo, um cinema muito pequeno para os padrões da época e hoje ridiculamente grande, com os seus 444 lugares. Outras vezes ia com aqueles grupos para o “Ricardo”, uma cervejaria no Campo Pequeno que fechava tarde. Falávamos de cinema, de política, muitas conversas divertidas mas que paravam sempre à porta das artes e da arquitectura. A partir daí só eu é que saberia minimamente, mais por intuição, o que dizer. Foi uma época interessante, um enorme leque de discussões com os colegas de Filosofia ou de Direito a levantarem questões que davam muitas conversas.

JF Durante o seu percurso académico, apreende que este convívio fora da ESBAL serve para um maior crescimento e aprofundamento em relação à Arquitetura ou é uma noção que só passa a ter mais tarde?

MGD Talvez só mais tarde tenha tomado consciência de que essa vivência me abriu mais depressa outras perspetivas.

JF E quando estava na ESBAL, dava aulas em Alcanena ao mesmo tempo?

MGD Sim e não. Alcanena foi um episódio de um ano. Eu comecei a dar aulas em 1973, na Escola [de Ciclo Preparatório] Marquesa de Alorna, no Bairro Azul. Entrei por acaso. Eu queria trabalhar. Muitos dos meus colegas trabalhavam em arquitetura, o que era fácil na altura. Iam bater às portas dos ateliers e acabavam por ficar como colaboradores e desenhadores. Eu não tinha grande gosto pelo desenho de arquitetura “rigoroso”, mas gostava bastante do desenho enquanto “expressão” plástica e achava que poderia dar aulas já que tinha as habilitações mínimas, o 3º ano do curso de Arquitetura. Depois veio o 25 de abril e fiquei nessa Escola mais dois anos. Foi-me sendo renovado o contrato e só em 1976-1977 é que fui colocado fora de Lisboa e fui parar a Alcanena. Era uma “seca” porque fica a 100km de Lisboa. Não havia autoestradas, tinha que se ir de comboio até Santarém e depois apanhar uma camioneta. Ficava lá durante a semana, começava a dar as aulas à segunda e na sexta vinha-me embora. Foi nesse ano, no verão, que acabei o curso. Tinha um horário de 22h mas cheio de “furos” e, como tinha muito tempo livre, para além do Projecto final, desenhava, fazia desenhos do que via, ali, em Alcanena. Mais tarde, resolvi pegar nesses desenhos e fazer uma espécie de trabalho teórico, que era suposto entregar com o Projecto. Fiz um trabalho a partir dos desenhos, que eu entendia como uma espécie de leitura de uma arquitetura “menor” e popular, não no sentido regionalista ou ruralista do termo, mas mais no sentido de descoberta de uma certa arquitetura popular “urbana”. Não se tratava só de desenhar coisas “interessantes”; não era só desenhar a casinha “modesta”, bonita, só com duas janelas e uma porta a meio. Não. Era mais que isso. Era o acrescento para trás, era a marquise para a frente, mais o soco marcado com azulejos partidos. Tudo isso era desenhado - no fundo uma espécie de reflexão através do desenho - sobre um vocabulário popular diferente daquele que os arquitetos dos anos de 1950 tinham andado a captar no Inquérito [à Arquitectura popular em Portugal].

Haveria uma sensibilidade (um pouco difusa) de que as coisas tinham mudado e que era preciso vê-las e olhar para elas de outros modos. Aí residirá alguma relação com Alcanena, porque quando falo destes temas faço sempre referência a esse período em que dispus de tempo para ver, desenhar, tentar descobrir e explicar; observar, realmente.

JF Simultaneamente a esse período em que entregou o Projecto final, o conjunto de desenhos da parte teórica recebeu crítica bastante positiva, em certa parte até mais do que o próprio projecto (da casa G). O arquiteto alguma vez se questionou, durante esse período, seguir um percurso pela pintura em vez da arquitetura?

MGD Não, nessa altura não havia dúvidas nenhuma porque eu já tinha tido aulas com o arquiteto Manuel Vicente e já tinha pacificado a minha relação com a Arquitetura. Quando era miúdo gostava muito das artes plásticas e tinha a veleidade de querer ser “pintor”. A má receção familiar a essa minha pretensão levou-me para a Arquitetura, mas a ideia ficou-me sempre “atravessada”. Após o 25 de Abril, quando a Escola fechou, eu já dava aulas. Tinha a vida mais ou menos estabilizada do ponto de vista da subsistência, não precisava de recorrer aos pais e tinha tempo livre. Em 1975-1976, o curso de Pintura e Escultura reabriu (o de Arquitetura permanecia fechado) e eu inscrevi-me e ainda frequentei o primeiro ano.

Um dia, o Professor Lagoa Henriques confrontou-me; disse-me que os artistas não deviam estar na Escola e eu, que já não estava a achar

graça nenhuma àquilo, desisti. Ainda me inscrevi no que considerava uma “segunda” paixão; o curso da Escola de Cinema. Fui admitido e frequentei-o também um bom bocado. Mas, quando o curso de Arquitetura reabriu, eu preferi acabá-lo. Ainda que tivesse na altura uma certa relutância – a memória que eu trazia de trás era muito pouco entusiasmante –, foi aí que tive a sorte de ter como Professor o Arquiteto Manuel Vicente. Foi quando deixei de ter dúvidas.

Portanto, quando me pergunta se esses desenhos que fazia em Alcanena tinham qualidades artísticas, direi que não, que tinham, talvez, qualidades de ilustração. Com certeza que tinham expressão, mas eram ilustrações, ou eram reflexões desenhadas sobre hipóteses que a arquitetura poderia adquirir a partir de imagens que eu colecionava. Mais tarde, vim a usar a fotografia com o mesmo objetivo, quando fui para Macau. O trabalho que fiz nessa altura [Macau Glória: A glória do vulgar / The glory of trivia, com Manuel Vicente e Helena Rezende, Macau: ICM, 1992 (Orig. 1978)], já foi mais de fotografia e de desenho, ou da fotografia a transformar-se em desenho, mas sempre a partir da observação do real e de uma tentativa de descodificar o que estava a ver, ou o real, as coisas que me pareciam relevantes: observar o real e transmiti-lo aos outros.

JF Regressando à Escola, tem ideia de como foi o processo de transição das Belas Artes para a Ajuda?

MGD Quando acabei o curso em 1977, a Escola ainda se chamava Superior de Belas Artes. Quando para lá entrei em 1985 a dar aulas, já se chamava “Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa”, mas ainda funcionava no Convento de São Francisco. Só passou para as instalações da Ajuda em 1992 e, como tal, ainda estive uns bons anos no edifício da antiga Escola de Belas Artes.

JF Nesse processo de separação das escolas, em relação ao lugar - quando os alunos de arquitetura deixam de estar no centro da cidade e vão para a periferia –, eliminar esse contacto com as matérias que um arquiteto deve ter, nomeadamente as artes, não visitarem uma exposição (ex.: artes plásticas) ... Poderá assumir-se que existiu esse rompimento com as artes e que nos aproximámos mais das ciências sociais, da antropologia, da psicologia, da sociologia e, mais recentemente, com este “encantamento” de novos softwares de desenho ou métodos de conceção?

MGD Será mais complexo do que isso, provavelmente, mas uma das novas situações com que somos confrontados é a de estarmos perante um ensino de massas. Por um lado é bom. O acesso é mais democratizado do que era há 40 anos atrás, numa época em que seria bastante mais difícil para a maior parte das pessoas ingressar no ensino superior. O ensino de hoje está mais democratizado e isso, por um lado, é ótimo. Por outro, parecendo contraditório, trabalha com uma maior homogeneização entre os alunos, por se tratar de um ensino de massas, com muita gente, alguns pouco motivados ou dotados para a compreensão da disciplina. Há uma falta de curiosidade, um lado menos urbano, pouca predisposição para a cidade. Muita gente que vem dos subúrbios e não se quer “chatear”. É chegar à Escola, cumprir a rotina e voltar para casa ao fim do dia, de automóvel. O curso tem que estimular o conhecimento e o gosto da/pela cidade. Se não forem estimulados, obrigados, os alunos têm medo de ir para a cidade, têm medo de andar a pé, medo de ir aos bairros pobres, medo de circular na cidade histórica, medo de ser “violados”, assaltados, medo disto e daquilo. Faz parte do curso, meter as pessoas na cidade a desenhar, a fotografar, a olhar e analisar, a discutir, a observar, a comparar. Do ponto de vista do ensino, é o que procuro que aconteça. Talvez exista hoje um certo repúdio pela vida na cidade. Os jornalistas adoram fazer conversas sobre as maravilhas da vida no campo e,

no geral, o ideal parece ser ter uma “vivenda” não se sabe onde e passar lá a semana toda com o cão. Há esse universo, esse discurso de gente que acha que detesta a cidade. Compete ao curso de Arquitetura arredar esses fantasmas, confrontar os candidatos a arquitetos com coisas mais fortes e mais estimulantes. Não é só pelo facto das pessoas viverem longe do centro ou longe da Escola, nem por hoje existir muito acesso à informação, porque o acesso à informação, se não for crítico e corrigido, também não é nada.

Uma das coisas que caracterizava a nossa geração seria a vontade de viajar. Mas hoje viaja-se com mais facilidade e há muito mais gente a viajar para ver arquitetura, pessoas que gostam de confrontar o conhecimento com o real. Há muitos alunos que fazem viagens, provavelmente motivados pelo ambiente que têm nas Faculdades e pelo estímulo que vão dando uns aos outros. Eu não quero arranjar um bode expiatório para a situação contemporânea. A situação contemporânea será o resultado de muitos factores, não terá só que ver com facilidade de informação ou com alunos a viver na periferia.

JF Se um arquiteto fosse um vendedor de mercado e supondo que a Arquitetura era vendida como um produto do mesmo, ao peso. Que tipo de pesos utilizaria para medir a arquitectura, em que uns pesam a técnica e outros a arte?

MGD Também já tenho isso resolvido há muito tempo. Há aquela “história” clássica do Arquiteto Louis Kahn: “o escultor pode fazer um canhão com as rodas quadradas, para exprimir a futilidade da guerra; o arquiteto tem que as fazer redondas...”. Depois há outra frase, do Arquiteto Henri Ciriani, uma espécie de síntese: “o artista plástico é aquele que só sabe fazer daquela maneira; o arquiteto é aquele que tem de conseguir fazer sempre de maneiras diferentes”. Isto é, o artista tem um programa próprio, tem que o resolver e não é sensível a nenhuma pressão exterior. Os problemas das artes plásticas são problemas de forma, de equilíbrio, de força, de equilíbrios de massas, problemas que os próprios artistas estão a criar e a resolver.

Do meu ponto de vista, a abordagem do arquiteto é mais interessante, mais colectiva e mais complexa. Os problemas que o arquiteto tem para resolver são-lhe impostos pelos outros: o chamado programa, um local, uma legislação, um PDM que passa por ali e que impede que aquilo seja mais alto ou mais baixo, limitações variadas. E, para além dessas limitações, terá as que ele próprio entender introduzir. Vai ao local e vê, monta a resposta com as restrições todas que existem e tenta resolver um problema que responda àquilo que o cliente levantou e a outros problemas que ele próprio detectou e que o cliente nem sequer se tinha apercebido existirem.

O arquiteto não faz sempre a mesma coisa; o arquitecto tem que se adequar à problemática de cada situação. E isso é o que distingue a arquitetura das artes. O artista só pode fazer de determinada maneira e o arquiteto tem que saber fazer de várias maneiras, pois cada problema é um problema diferente. Isto não é de modo algum limitativo, ao contrário do que se possa imaginar. Quando se ouve dizer “Mas que horror! Como é que conseguem trabalhar com tantas limitações?”, nós respondemos que não saberíamos projetar sem limitações, sem restrições, ao contrário dos artistas plásticos para quem qualquer limitação já é um problema.

Para nós, a ausência de “limitações” é que constituiria um problema. As diversas limitações não são, de modo algum, uma condicionante. Arquitetos diferentes, perante o mesmo tipo de problema, podem aparecer com soluções diferentes, igualmente interessantes. O espaço tem qualidades que ultrapassam o uso imediato. Trata-se quase sempre, apenas, de uma questão de escala: uma sala para 1000 pessoas não pode ter 20 m² nem 2,70m de pé direito e uma sala para um casalinho também não pode ter 1000 m². Mas tirando a escala das coisas, é preciso sempre dar-lhes proporção e é preciso sempre dar-lhes a mais correta entrada de luz, localizar as janelas, garantir-lhes a expressão certa. Como vou surpreender as pessoas? Mas sem ser uma coisa avassaladora, não andamos a fazer concursos de surpresas;

o espaço tem que ser sereno e, ao mesmo tempo, surpreendente e confortável, para que depois qualquer coisa possa acontecer lá dentro, dentro daquela “escala”.

O que se procura e a grande arte é essa, é dar uma resposta ao programa que foi pedido e, em simultâneo, dar resposta a “coisas” que ninguém sabia que o exigiam, coisas que passaram a fazer o maior dos sentidos a partir daquele momento. Conseguir que aquele espaço tenha uma universalidade tal que, no dia em que esse programa seja deitado fora, o espaço possa ficar e ser utilizado de outra maneira qualquer. É nessa área que o arquiteto tem que mostrar a sua capacidade artística. Não tenho nada que fazer algo parecido com os artistas. Aliás os artistas é que fazem coisas “parecidas” com arquitetura: fazem “muros” no meio da relva, de alguma maneira influenciados por alguma coisa que viram que teria outro significado e da qual trazem uma parte para ali. E enfim, tentam surpreender, do ponto de vista das emoções, através de situações de descontextualização. Analisam uma peça, colocam uma parte no meio de um jardim e aquilo passa a ser olhado de outra maneira. Mas o arquiteto não tem que fazer esses trabalhos de artista; não é isso que faz. O arquiteto monta as coisas o melhor que sabe; está preocupado com o conforto das pessoas, com o seu bem-estar, com a beleza do espaço e só depois, no fim, poderá ser aquele trabalho específico, considerado um objeto artístico.

JF Assim como um artista plástico, que faz uma determinada obra para suscitar emoções, independentemente de que cânones sejam, acha que um arquiteto pode fazer o mesmo? A obra construída também pode criar emoções?

MGD Sim, já todos sentimos emoção face a determinadas obras, já todos nos comovemos com certas arquiteturas, mas não por mimetizarem obras de arte. É porque dentro da sua lógica, seja construtiva, de conformação do espaço, da utilidade que pretendem ter, respondem a todos esses factores e, depois, são ainda surpreendentes ao nível da plasticidade, ao nível da novidade no manuseamento dos materiais, ao nível do conforto, causando-nos uma agradável e desarmante perplexidade. Eu não me queria vir embora da Capela de La Tourette, de Le Corbusier. Aquele espaço é surpreendente, é muito alto e tem uns canhões de luz de cores marcadas. Sentei-me num canto e não queria sair dali; estive ali tão bem!

Mas Le Corbusier não se pôs a fazer uma “coisa artística” para piscar o olho; não estava a fazer nenhuma instalação artística. As coisas têm de ser adequadas ao que se espera delas e podem surpreender-nos realmente pela forma como estão montadas.

Todos os recursos de que os artistas dispõem também nos são “autorizados”, também podemos descontextualizar e podemos fazer variar as escalas. Robert Venturi fala-nos muito disso em Complexidade e Contradição [VENTURI, Robert - Complexity and contradiction in architecture. New York: MOMA, 1966]. Grandes arquitetos que admiramos utilizaram mecanismos desses. Miguel Ângelo muda a escala dos elementos, faz uma coisa inesperadamente grande, como não se está à espera de ver e depois introduz uma porta muito mais pequena, ao lado. Em todo o caso, nós, arquitetos, deveremos estar a trabalhar sempre dentro de um horizonte de adequação. A porta é muito pequenina porque tem os 2,10m normativos, mas está ao lado de uma que tem 5,90m; mas cada uma delas tem uma determinada razão de ser; nenhuma é arbitrária.

Uma das características de uma casa que fizemos no Penedo foram as portas interiores. Quisemos que as portas tivessem um tamanho na proporção dos compartimentos a que conduziam. Tratava-se de uma sala relativamente grande, com uns cubículos anexos onde se dormiria e as portas para entrar nesses cubículos são mais pequenas do que o costume, como se fossem entradas para umas celas de monges. Com essa decisão, os compartimentos ganharam outro tipo de vida. O próprio modo de mudarmos de espaço, na transição da

sala para essas “celas”, por se tratar de um vão baixo, relaciona-nos de um modo diferente com o ato de entrar.

JF Sensivelmente até aos anos de 1980 são diversificados os edifícios públicos com artes plásticas aplicadas/integradas, na sua grande maioria por uma suposta colagem ou de necessidade de referência do artista autor. E nos últimos anos verifica-se uma mudança de paradigma. Produziram-se obras em que não se percebe onde começa e termina o trabalho do arquiteto comparativamente com o do artista.

Na sua obra: as duas habitações coletivas que projectou no mesmo ano, uma para a Costa da Caparica e outra para Guimarães; na primeira trabalha com o Pedro Calapez e na segunda não convoca nenhum artista. O que o leva a convocar um artista plástico? Uma vontade própria, a necessidade ou apenas uma exigência, por vezes até por parte do cliente?

MGD Cada caso tem sempre uma história diferente. E, regra geral, os clientes são pouco recetivos a trabalhos artísticos, especialmente se se tratar de privados. Não me interessa especialmente essa ideia de “trabalhar com o artista”. Talvez me interessasse noutra contexto, numa situação em que realmente estivéssemos a trabalhar em conjunto. O que nos costuma acontecer é por vezes sentirmos, num qualquer momento, ser necessária a imaginação de um artista e, dentro do possível, confrontamo-lo com isso. No caso daquela pequena praça nas traseiras do edifício da Costa da Caparica, convencemos o promotor a introduzir uma “mais-valia artística” e que esta devia estar ligada ao pavimento.

JF Foi mais ou menos como o que antecedeu na porta Sul para a Expo’98?

MGD Sim, sim. Mas, em todo o caso, a Porta Sul era mais livre, digamos assim.

JF Mais livre para o artista?

MGD Sim, para o Pedro Calapez; mas o princípio era o mesmo. Na porta Sul era preciso pavimentar a praça e, uma vez que esse pavimento iria ter uma enorme visibilidade quando se subisse lá acima à torre era bonito que fosse um trabalho de um artista. Mas foi o Pedro Calapez que veio com a ideia de que seria interessante que só quando se subisse lá acima houvesse uma leitura completa do desenho do chão da praça. Nós achámos maravilhoso. Depois fez o que quis dentro da regra que ele próprio tinha criado. Nós estabelecemos o limite, dissemos que tinha de ser uma “bola” de determinado tamanho e que queríamos que essa “bola” entrasse para dentro da arcada de um edifício que estava, entretanto, em construção. Aquele território era muito novo, estava tudo a ser feito de raiz e nós queríamos forçar um pouco algumas sobreposições, algumas marcas, por isso é que se vê um “bico” sem desenho no sítio onde esteve o edifício-porta. O Calapez aderiu bastante bem à nossa formulação, mas foi ele quem decidiu que em baixo não se lia e que só a partir do alto o desenho se revelaria figurativo. Quando chegámos à Costa de Caparica foi praticamente a mesma coisa. Explicámos e mostrámos que ali o edifício fazia um “L”, que aquela praça ia ter umas esplanadas, que seria pavimentada em calçada portuguesa e que nos parecia o sítio ideal para ele fazer um desenho. O Pedro Calapez desenhou uma “árvore” meio abstrata que parece estar de frente para qualquer dos dois lados do “L” e a partir dos quais poderá ser observada. Foi ele quem o propôs. Mais uma vez, achámos uma maravilha.

Tem sido sempre um bocado assim. Quando fizemos o cinema Monumental, a dada altura, surgiram uns nichos. Pedimos a Pedro Cabrita Reis que pensasse numas esculturas para ali. E ele inventou as “Três Graças”. Em relação às salas, queríamos que tivessem a intervenção

de um artista e sugerimos que fosse Ana Vidigal e Pedro Proença. Deram-nos luz verde para pedir um orçamento e, depois de aprovado, cada um fez o que quis. Pedro Proença fez uma série de telas que juntas completam um friso e Ana Vidigal fez uma instalação com latas das bobines dos filmes. Eles é que decidiram, ainda que nós os condicionássemos minimamente, dizendo qual o sítio que considerávamos mais pobre, a precisar dessa vibração suplementar. Mas temos muitas coisas onde gostaríamos que os artistas tivessem intervindo, não chegando a haver oportunidade.

Nos pátios do Bloco de Aulas do Instituto de Agronomia, falámos com Pedro Cabrita Reis e ele foi lá ver e perceber o projeto. E sugeriu que na arquitetura forrássemos um dos dois pátios com pedra escura e o outro com pedra clara. Assim fizémos. Forrámos um a Azulino de Cascais e outro a Lioz. Na parede voltada para o interior dos pátios, Pedro Cabrita Reis colocaria três gárgulas recuperadas de demolições, um pouco “surrealisticamente” voltadas para dentro. Infelizmente, nunca se chegou a concluir esta intervenção que, para além dessa marcação dos ambientes cromáticos dos pátios, consistiria, sobretudo, na colocação das gárgulas.

Há uma intervenção de Pedro Cabrita Reis, muito boa também, na pizzaria Casanova. Tínhamos aquela parede, à esquerda, pintada de amarelo e tudo o resto, quer o tecto, em “costelas” de gesso, quer a parede do lado direito onde ele se rematava, pintado de branco. Estávamos um bocado irritados com aquilo porque não funcionava bem, resultava um pouco “desenxabido”... Pedro Cabrita Reis tinha acabado de fazer uma exposição, em Serralves em que apresentara uma série de peças com umas cores muito fortes. Disse-lhe que gostava que viesse ver um problema que tínhamos, que gostaria que fizesse uma intervenção qualquer e que estava a pensar numas coisas coloridas como as de Serralves. Chegamos lá e ele olhou para a parede e disse-me: colocam aqui sete espelhos ovais que irão refletir o amarelo da outra parede e um bocado do rio, as pessoas em movimento, que irão dar a isto um ar de café “europeu”. Seguidamente definimos, logo ali, a proporção dos espelhos. O desenho foi feito numa caixa de cartão e Cabrita Reis, muito “a olho”, lá me foi dizendo como os haveríamos de desenhar. Eu fixei aquelas proporções e marcamos os sítios certos para os espelhos ficarem relacionados com as mesas. Quem lá vai nem se apercebe que houve ali uma intervenção de um artista porque todo aquele jogo aparece integrado na arquitetura.

No Teatro Azul, em Almada, convencemos a Câmara a contratar Pedro Calapez para pensar a “cortina de corte”. Para não ser muito caro, deveria vir a ser impressa a laser em tela, como esses outdoors de publicidade. Pedro Calapez começou a trabalhar e fez uma série de desenhos. Já tinha ido visitar a sala, que estava quase pronta e esses desenhos refletiam muito o tom da sala, vermelhos escuros, cinzentos, castanhos. Dissemos-lhe que achávamos o desenho impecável, mas que a cortina de corte tinha que precisamente “cortar” com o ambiente da sala e que, se o “vegetalismo” do desenho nos parecia apropriado para introduzir esse “corte” com a geometria regrada do espaço, já o cromatismo quase mimético que propunha não nos parecia estar de acordo com o pretendido. Calapez aceitou o desafio e apresentou-nos uma proposta com outras cores, completamente contrastantes com o ambiente da sala, a que aderimos logo. Também há situações de trabalho que passam por estas fases de pergunta/resposta até se chegar a algum resultado.

Portanto, temos variadíssimas experiências com artistas plásticos, umas vezes mais dirigidas por nós, outras resultantes de um diálogo que estabelecemos de parte a parte, mas nunca o “comprar uma peça” para pôr na parede. Por outro lado, também nada disto tem a ver com a promiscuidade do artista vir “trabalhar” connosco para nos dizer quais as cores que devemos usar nesta ou naquela parede.

JF Um arquitecto, quando convoca um artista plástico para trabalhar consigo, tem de conhecer sempre o seu trabalho (do artista)? Ou será um bocado como aconteceu nas estações do Metro de Lisboa, em que havia o arquiteto e o promotor é que nomeava o artista? E

quando assim o é, como se gere este processo difícil?

MGD Só temos uma experiência desse género. Também no Teatro de Almada, houve uma exigência da Câmara. Além de contratar Pedro Calapez, também quiseram encomendar ao escultor José Aurélio uma peça específica. E pronto, lá andámos nós com o artista a escolher o melhor sítio para colocar a escultura, que já estava feita. Acho até que está muito bem colocada, mas aquilo podia ter corrido mal. Podia ter sido uma peça com a qual nem nos identificássemos, para a qual não se achasse o sítio certo. Mas acabou por parecer ter sido feita para ali. Mas acho péssima essa maneira de lidar com o tema da arte. Tem que haver uma afinidade, uma cumplicidade prévia qualquer entre o arquiteto e o artista, de maneira a que, depois, o conjugar dos dois trabalhos possa ser feito sem grandes inibições.

JF Em relação à afirmação de Pancho Guedes: “Clamo para os Arquitectos os direitos e liberdade que os pintores e poetas há tanto tempo têm.”

MGD Eu gosto bastante de Pancho Guedes, mas não compartilho muito essa ideia. Como já disse, não acho que o arquiteto tenha menos espaço de invenção ou criação que os artistas.

Em Pancho Guedes, apesar da sua arquitetura não ser normativa e de conseguir trabalhar o espaço de maneiras diferentes, interessantes, cheio de expressão, o discurso é sempre um pouco “perigoso”, especialmente quando dava aulas. Os alunos fascinavam-se muito com o que ele dizia mas a leitura que depois faziam redundava, quase sempre, em disparates autênticos e não creio que Pancho Guedes os conduzisse de forma a que percebessem completamente as fronteiras das suas “provocações” poéticas.

Na época em que terá proferido essa frase, contudo, foi como que uma pedrada contra a burocracia que se instalava contra um excessivo funcionalismo. Eu prefiro combater a ideia de função “no terreno”. Sou completamente contra a ideia de que o funcionalismo possa guiar as nossas ações, ainda que não possamos perder de vista a adequação das coisas. Uma porta tem que abrir, tem que fechar e, portanto, tem que ser leve. Um “vão de porta” é um buraco numa parede, que nos permite passar de um lado para o outro entre os espaços que a parede separa; a “porta” é um plano feito num material ligeiro, leve, que encerra esse “buraco” rasgado na parede. Convém que uma “porta” não seja um disparate, que não seja torta, que não seja materializada em pedra como se vê agora; um fétiche completamente disparatado. Uma porta é, realmente, um plano mais leve, que deverá abrir e fechar com facilidade. Não considero que isto constitua um limite, nem considero que seja uma minudência funcionalista. As coisas têm de ser úteis; como tal, não podem criar problemas ou embaraços.

Mas entre uma obediência “funcionalista” estrita e o disparate completo, vai um espaço muito grande. A arquitetura tem que ser adequada ao uso mas liberta da ideia de funcionalismo para responder a tudo o que se vier a pedir dela no futuro e isso é que é importante e se deve reter. Prefiro desmistificar a ideia de que as coisas sejam “funcionais”, explicar às pessoas e aos alunos que tudo requer uma aprendizagem e que nós aprendemos sempre a usar as coisas. Aprendemos a usar a faca e o garfo aqui, ou a usar os pauzinhos se vivermos no Oriente e uma coisa não é mais funcional do que a outra; nós é que nos adaptamos. Também nos adaptamos aos espaços; eles não podem é ser inconvenientes.

E acho que é nesta zona que temos de refletir e pensar para podermos estar completamente libertos desse espartilho da “funcionalidade” que gera sempre respostas tão medíocres. É uma explicação fácil que foi muito depressa absorvida e utilizada até à exaustão. Qualquer

coisa a que as pessoas não estejam habituadas leva logo com um “isso não é funcional”! E a vida continua, com toda a gente contente porque não ter muito mais em que pensar.

JF E quando os projetos já funcionam respondendo mas a questão da função, no final ainda se alteram alguns componentes. Isso pode mudar a percepção das coisas...

MGD Podemos dar respostas utilitaristas. Abri aqui janelas para o Sr. poder poupar na conta da EDP. Provavelmente é o que as pessoas gostam mais de ouvir. A ideia da “sustentabilidade”; abrir janelas porque entra luz do Sul. Claro que esse tema também me preocupa; eu sei que um dos objectivos das janelas é não necessitarmos de luz artificial durante o dia, mas a verdadeira questão é “como é que essas janelas deverão ser?”

ENTREVISTA A PEDRO VIANA BOTELHO | Arquiteto (n. Lisboa, 1948)

Sala B302, Edifício 2, ISCTE-IUL, 4 de Setembro de 2013.

João Fonseca Professor, concluiu o seu tempo na ESBAL, Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa em 1973, certo?

Pedro Botelho Sim, eu concluí em 1971, mas só acabei em 1973 quando fiz a última cadeira, vai fazer 40 anos, em Outubro.

JF O professor ainda fez parte de um processo na ESBAL, em que tinha algumas aulas com colegas que estavam a tirar o curso de Pintura?

PB No primeiro ano, nós tínhamos aulas comuns de Desenho, de História de Arte e aulas comuns de Estética. Já História da Arquitetura Portuguesa era só connosco.

Nós já não tínhamos uma intrusão tão grande como na reforma anterior, como no tempo do meu pai, por exemplo, em que os arquitetos também faziam escultura, também trabalhavam em barro. Nós ainda tínhamos um regime de escola única com algumas cadeiras comuns, tais como Geometria Descritiva, História de Arte, Desenho, Estética, mas tínhamos uma espécie de sucedâneo menor do que aquilo que tinha sido anteriormente. Mas relativamente à questão das três artes...

JF Pintura, Escultura e Arquitetura?

PB Sim. Havia ainda o velho regime, isto é, o arquiteto é que é a pessoa importante, a quem é encomendada a obra e é o arquiteto que chama os outros artistas. E por isso é que a cadeira do último ano, chamada Conjugação das Três Artes, era uma cadeira de arquitetura, na qual nós chamávamos os pintores e os escultores.

JF Para participarem nos vossos projetos?

PB Não. Para fazerem “a parte deles” na nossa obra. Nesse tempo houve um período em que houve uma lei importante que obrigava as obras públicas, que normalmente eram edifícios tais como Palácio da Justiça, Aeroportos, Estações Marítimas, Estações de Comboio, escolas, enfim, tudo o que era obra pública, a terem uma percentagem do orçamento para as artes plásticas.

E, normalmente, consequência das amizades criadas nas escolas, cada arquiteto chamava os seus artistas preferidos, os seus amigos de escola, fossem pintores ou escultores ou lá o que fossem. O meu pai (Rafael Botelho), quando fez a Câmara de Aljustrel já em 1970, chamou o Jorge Vieira e o Sá Nogueira, que eram o escultor e o pintor amigos dele, das almoçaradas, das festas e das brincadeiras de escola.

Isso já não era bem assim no nosso tempo, ou não era tanto assim, porque já tinha havido uma outra reforma. O ensino tinha sido reformado em 58 - eu não sei exactamente a que corresponde o antigo e o novo - e já havia menos relações próximas e de camaradagem. Claro que também incluía o facto de a escola ser muito maior do que era antes, porque no tempo dos antigos as turmas tinham doze pessoas, ou

seja, doze arquitetos, doze pintores, três ou quatro escultores e isso era uma coisa muito pequenina, onde as pessoas tinham relações muito próximas. Isto em Lisboa - no Porto creio que não seria muito diferente - mas no meu tempo não; a minha turma de arquitetura tinha quarenta pessoas, mas havia anos com cem alunos.

JF De arquitetura?

PB Sim, já havia assim umas coisas grandes, começou a haver umas coisas maiores. E os escultores e os pintores eram muito menos.

Mas essa ideia muito “clássica” de que a arquitetura chamava a si as outras artes na obra integral não corresponde obrigatoriamente àquilo que a gente entende por coautoria. Coautoria é uma participação com igual peso de todas as partes e isso não era bem assim. A arquitetura deixava uns sítios, combinavam-se uns lugares onde a arquitetura abria um espaço na parede ou deixava um sítio para meter lá o Dom João V com uma espada na mão. E, claro, neste processo havia coisas que funcionavam melhor e outras menos bem.

JF Através da sua experiência como professor aqui no ISCTE sente que nestes últimos anos há uma separação entre as Artes e a Arquitetura? Em que atualmente há uma fase em que a arquitetura se aproxima mais das ciências sociais, da antropologia, da psicologia, das novas tecnologias e que se afasta cada vez mais das Artes, comprometendo em certa parte um lado mais artístico que uma obra possa ter?

PB O que compromete o lado artístico não é isso. Eu acho que não é. Eu penso que a arquitetura tem sempre à partida um programa utilitário e as artes não têm. Mas se a arquitetura for olhada como a disciplina que dá significado aos lugares em que os homens vivem, que dá significado aos espaços habitados ou habitáveis - isto é muito genérico, nem significa sequer interior e exterior - se a arquitetura for vista como eu penso que deve ser, como uma forma de dar significado aos espaços habitáveis e, em primeiro lugar, aos coletivos, aqueles em que estão todos, em que a comunidade é toda, não aos espaços privados, eu acho que a arquitetura é sobretudo uma disciplina que deve dar significado aos espaços de todos e depois é que lá vêm as casinhas e essas coisas todas; se quiserem, é uma coisa que eu acho que é um assunto diferente.

Aí a arquitetura está no mesmo pé que qualquer disciplina que queira dar significado à vida, em termos de acção, sobre a plasticidade do espaço, ou dos lugares, ou da paisagem, ou do que for; está no mesmo pé que a filosofia ou a história, ou as ciências quaisquer que elas sejam. A astronomia, por exemplo: a astronomia ajuda imenso a perceber o significado das coisas, portanto, não são só as artes. O que acontece com as artes plásticas é que estas, porque não têm uma obrigatoriedade de utilidade, têm capacidade de investigar com muito mais liberdade coisas que a arquitetura não tem. Podemos usar um termo estúpido, que é, podem pensar os maiores disparates, podem pensar as coisas mais disparatadas, as conexões mais inesperadas e nesse campo têm vindo a trabalhar o Land art, o Art specific e uma data de coisas, que na segunda metade ou último quartel do século XX são sempre a principal questão das artes, que é: Quem somos? O que somos? Porque somos? E onde estamos? E nesse particular, a paisagem construída, não construída, arquitetónica, artística, pintada, com cor, a preto e branco, a fotografia, as questões visuais dos lugares, as questões perceptivas e sensoriais dos lugares são decisivas nessa procura de quem somos, onde estamos e porquê, neste fluir do tempo. Portanto, as artes plásticas, de alguma maneira, têm alguma

dianteira sobre isso, pelo simples facto de a arquitetura estar muito obrigada a fazer um serviço obrigatório.

JF Serviço obrigatório de programa, uma questão funcional, em que o programa da própria arquitetura tem que funcionar...

PB Os arquitetos têm que fazer uma coisa que tem de responder a um programa utilitário, a um programa que tem de ser útil, que tem obrigatoriamente úteis; as artes plásticas não.

JF Os arquitetos que foram formados na ESBAL e provavelmente também no Porto, tinham uma maior facilidade de contacto com esse campo, uma vez que já tinham passado por cursos de pintura ou escultura. Mais tarde até viriam a fazer trabalhos nesses campos, se é que não eram mesmo formados nesses cursos e, posteriormente, é que se formariam em arquitetura. Estavam sempre próximos destas matérias, enquanto que nós, nos dias contemporâneos, fomos-nos afastando. Por exemplo o meu percurso, excetuando as cadeiras de desenho no primeiro e segundo ano, pouco ou nada tive ligado à arte, enquanto que os artistas plásticos, como o professor dizia, no último quartel do século XX, estudaram e aproximaram-se de áreas e matérias com as quais o arquiteto trabalha, tais como o espaço, a materialidade, o lugar, a memória e até a própria história. Perguntaria eu: estarão os artistas plásticos a sentir-se mais à vontade a trabalhar com as matérias da arquitetura do que os arquitetos a trabalhar com as matérias dos artistas plásticos?

PB Estão, eu acho que estão. Eu acho que, de facto, os arquitetos perderam ao serem isolados numa faculdade de arquitectura. Mas perderam mais coisas porque, por exemplo, nós tínhamos aulas com engenheiros, com médicos, com tipos da matemática e da física, nós tínhamos aulas na faculdade de ciências, cinco cadeiras nos primeiros anos: matemática, física, química, sociologia e geometria descritiva, mas não são as cadeiras que importam; importa que nós éramos formados em dois lugares. Havia ciências exactas e alunos de medicina que iam fazer química, física e essas cadeiras connosco e com outros, com engenheiros; havia uma mistura. As escolas tinham um grande intercâmbio, para já, ao nível dos programas e dos lugares onde as aulas eram dadas e isto sem esquecer a escola de Belas Artes, onde a pintura e a escultura estavam misturadas. Os alunos mais interessados, por causa das associações de estudantes, cruzavam as várias escolas. Não havia associação em arquitectura; era proibida. Nós tínhamos uma coisa proibida, mas nós estávamos frequentemente em económicas ou na Faculdade de Ciências, ou no Técnico, ou em Medicina. Por exemplo estes quatro sítios, Medicina, Faculdade de Ciências, Técnico e Económicas. Agronomia não; estava na Ajuda, Agronomia estava longe de tudo. Nós fizemos uma luta brutal para não ir parar à Ajuda. Nós ganhámos a primeira etapa; nós conseguimos que a escola não mudasse no nosso tempo.

JF Ainda antes de 1979, correto?

PB Claro. Nós fizemos uma guerra completa. Em 1969 nós fizemos uma guerra brutal e ganhámos o primeiro round; não saímos dali tão cedo. A Ordem dos Arquitectos, na altura sindicato, deu um enorme apoio a isso, mas a razão principal desta questão é que, além do mais, apesar de Medicina estar na Cidade Universitária e o Técnico estar na Alameda, a Faculdade de Ciências e Economia estava no centro antigo, a Faculdade de Ciências ainda estava na Politécnica e Economia estava lá em cima, naquela coisa que o Byrne agora arranjou. Portanto, uma das coisas que eu também acho que é grave é que os arquitetos foram postos fora da cidade. Foram postos no

arrabalde. Nem sequer vivem na cidade. Uma das coisas terríveis aqui desta escola, ISCTE, é que a maior parte dos alunos que vem de fora não passam aqui da 2ª circular, entre Alvalade e o Bairro de Santos. Não descem sequer ao Saldanha ou Marquês de Pombal; nem sabem o que se passa lá em baixo. Mas, portanto, isto para dizer que não são só as artes, são as outras disciplinas. A Arquitetura isolou-se e ficou a perder.

JF Na altura, a única maneira que os alunos tinham de contactar com arquitetura internacional era através do que chegava por revistas, por publicações. Não havia internet, não sei se seria uma coisa muito divulgada por meios de televisão, não havia uma biblioteca, como nós temos agora, em que todos os dias chegam publicações novas com arquitetura e mais arquitetura. Como foi a sua experiência pessoal de aproximação à arquitetura?

PB Eu nasci no meio da arquitetura, mas a arquitetura de aproximação consciente começa com a Revista Arquitectura, a revista portuguesa, na altura em que o Portas a dirige. Não é o período anterior em que quem a dirigia era o Pessoa. É já no período em que a direção é do Portas e do Carlos Duarte e aquilo que o Portas fez, no fundo, foi o combate ao modernismo.

Eu nasço para a arquitetura consciente a partir da Revista Arquitetura, com o “combate” ao Modernismo e com a publicação das obras do atelier, fundamentalmente a partir da moradia da Praia das Maçãs. E, portanto, para mim a arquitetura da família era a do Keil e a arquitetura dos interessantes era a do Portas ou do Croft. Por exemplo aqueles edifícios de Olivais do Croft... havia a espécie de arquitetura mais racionalista e essa mais expressionista, mais orgânica se quiseres, essa oposição simplista de Corbusier\Frank Lloyd Wright não importa. Depois aparece uma coisa que é aquela a que eu acabei por me aproximar, que é uma revisitação do Moderno, que não é um Pós-moderno de frontões mas é um pós-moderno modernista.

Não estou a falar de um pós-moderno estilo tendência italiano ou do Siza, ou a descoberta do Barragán. E as revistas do meu tempo ou são italianas ou inglesas; as revistas inglesas tratam dos sistemas construtivos, de sistemas operativos e ainda antes dos computadores já têm grelhas e quadros e as revistas italianas têm os princípios do Aldo Rossi, do Gallaratese, do Aymonino e dessa gente. Portanto, a minha formação faz-se na biblioteca do meu pai, no atelier do Nuno, entre os clássicos Corbusier, Bauhaus, Mies e as releituras catalãs/italianas ou os brutalismos Ingleses.

E de facto a gente ia à procura das coisas. A minha formação foi feita a viajar, a ir ver; a pouca formação que eu tenho foi feita a ir ver. A minha formação tem três pilares: uma é a minha casa, a casa do Keil, o atelier do Nuno Teotónio; a escola em parte; depois, as viagens a Itália; eu viajo por Itália toda, mais ou menos cuidadosamente, num triângulo entre Milão, Roma e Veneza; não vou abaixo de Roma mas visito o Palladio quase todo.

JF E o terceiro pilar, que é...?

PB São os Ingleses. O interesse pela cultura americana já é uma coisa mais tardia, até talvez apenas com a ida das filhas para estudar lá.

todas as estações, são convocadas as artes plásticas?

PB Não. Ele a certa altura decide que a Maria Keil vai trabalhar e fazer com ele aquilo que os outros não tinham tratado. Tu agora não consegues ver nada; está tudo demolido. Não sei se há alguma estação intata. Das grandes estações, como o Marquês de Pombal, que ele e a mulher fizeram, não ficou nenhuma.

A intervenção artística ou a artiscidade... O que acontece ali é que os orçamentos são muito pequenos, não há dinheiro para nada. Só há dinheiro para fazer a obra e, como as artes plásticas não entram no programa, eles resolvem introduzir os azulejos.

Os azulejos foram introduzidos em Lisboa na sua forma “moderna”, com os quatro painéis da Infante Santo. A Infante Santo é uma operação urbano-arquitetónica integral.

JF Está a falar do Sá Nogueira?

PB Estou a falar do Sá Nogueira, do Pomar, do meu avô (Carlos Botelho) e da Maria Keil. Esses quatro painéis são encomendados pelo Pessoa, que era o chefe de projecto, projecto esse que foi feito para a Câmara, à imagem do que se tinha feito noutros sítios.

O Keil faz aquelas estações em que o pavimento é uma espécie de uma betonilha antiderrapante e resolvem usar o azulejo e, para o usarem, resolvem dar-lhe uma volta e começar a usá-lo de uma outra maneira.

Há um prédio no Vale do Pereiro com os azulejos do Almada. O azulejo não tinha desaparecido. Eles usaram-no muito bem e as estações eram muito interessantes. O Metro deu cabo de tudo; rebentou com tudo.

O problema é que estas artes são sempre introduzidas. Essa relação Arquitetura–Arte é sempre introduzida à forma antiga, isto é, há um edifício e nesse edifício há pintura, seja ela feita em azulejo ou na parede e há escultura e, na forma nova, não se consegue distinguir isso. Não é pintura, escultura e arquitetura, individualmente; tens um objeto como um todo.

A forma antiga é uma forma muito concreta, em que tu consegues perceber que há bonecos na parede ou que há objetos que são de escultura num edifício que é arquitetura, que é uma construção e a forma interessante e nova é que não percebes. Tu tens valorizações com luz e não sabes se foi o arquiteto, se foi o pintor ou o escultor; tem que se saber.

JF Quanto à sua situação no Cais do Sodré, poderá dizer-se que se aproxima mais dessa “forma nova”, em que não sabemos se foi o artista plástico ou o arquiteto que escolheu aquelas características e aquela proporção?

PB A minha situação no Cais do Sodré é mais próxima da forma nova. Não, isso sabemos que não foi do artista plástico nem do arquitecto; foi a linha de caminho-de-ferro é que pediu aquela proporção, portanto há uma coisa que é determinada pela linha de caminho-de-ferro.

JF Mas podemos interpretar que foi o arquiteto ou o artista plástico a definirem essa mesma proporção?

PB O que acontece ali é que o que tu vives, enquanto espaço e significado, é um edifício. Os azulejos dos coelhos podem ser vistos

como próximos da forma antiga; são identificados como painéis representativos e decorativos e até podem ser vistos nesse sentido, mas também conseguem ser vistos como uma parede com um revestimento. Não é bem a mesma coisa que a parede de pedra, mas pode ser visto com a mesma distância, porque é tão repetido, tão contínuo, tão significativo no todo e não no objecto.

Mas no fim tens paredes, chão e tetos. A fonte, aquela fonte redonda que devia ter água a correr, é um objeto arquitetónico, é uma escultura, é um patamar de uma escada. O que é aquilo?

JF Não lhe sei responder, mas é um desenho do António da Costa. Não foi o professor que encomendou?

PB O António da Costa fez um bonequinho. Ele está doente quando lhe encomendam a estação. Não, os artistas plásticos no Metro são contratados pelo Metro como os arquitetos e entendem-se ou não se entendem. A primeira artista que estava para ir para ali era a Paula Rego e eu fiquei assustadíssimo. Depois era para ir o Siza, mas também não foi. Na estação do Rato há um painel de azulejos da Vieira da Silva e um painel de azulejos do Arpad que são uns quadros nas paredes; isso é tudo o que a gente não quer que aconteça outra vez.

JF No sentido de ser entendido como uma decoração?

PB É como se fosse um quadro pendurado na parede; não é um elemento próprio; não faz parte da coisa. É uma coisa aposta; é o mesmo que pegares num quadro do Rafael e pendurares ali. É ótimo. Tens ali um quadro do Picasso mas estás no Renascimento; ou estás no século XIX, para não ir mais longe. Podes atapeitar uma sala com quadros, como fazem os ricos, do chão ao teto e o que é que é isso? É uma sala com quadros. É arquitetura? São artes? Não, é uma caixa com quadros dentro.

JF Então o professor nunca foi confrontado com a situação em que teve que decidir com que artista plástico iria trabalhar? Nunca tomou a decisão de “vou pedir a este artista plástico para me ajudar?”

PB Não e se tivesse de tomar essa decisão não iria ter com nenhum desses; iria ter com jovens que eu conheço, que se entretêm a fazer sítios. A fazer sítios...

JF Sente que há necessidade do arquiteto conhecer o trabalho e o próprio artista plástico antes de começarem a trabalhar?

PB Não. Mas eu escolheria as minhas filhas!

JF Talvez como o arquitecto Keil do Amaral escolheu a Maria Keil?

PB Ele já tinha trabalhado com ela numa obra muito importante, que foi a Colónia de Férias da UEP em Palmela, na encosta que está virada a norte. É um edifício todo virado a norte e que tem um painel de meninos a jogar à macaca e com uns papagaios na mão, obra da

Maria.

JF Semelhante ao que ela depois fez?

PB Não, nada semelhante. O que ela depois faz é azulejo à moda antiga, que é azulejo abstrato repetido; não é um painel figurativo como ali.

JF Mas ela, na operação do Infante Santo, também não utiliza os azulejos de forma abstrata.

PB Ela, na Infante Santo, ensaia no fundo, fora a figura do pescador e do barco, o que depois vai usar; ensaia a forma abstrata repetida. Só que ensaia a forma abstracta repetida mutante; aquilo muda; não é sempre a mesma coisa; não é o azulejo de carimbo, é um carimbo que muda.

Sabes o que é que o Salazar disse quando viu que a estação do Marquês de Pombal tinha uns intervalos que não tinham umas flores? “Ah, não tiveram dinheiro para os azulejos todos tiveram de comprar estes para rematar”.

João Fonseca Samuel, na tua opinião, em que é que a arquitetura difere das artes plásticas para não ser tratada por arte? Ou a arquitectura pode realmente ser uma forma de arte?

Samuel Rama A arquitetura tem uma componente artística. Quando olhas para as formulações arquitetónicas ao longo da história, percebes que tem uma componente artística bastante forte e bastante marcada em muitos aspetos: no modo de construção de edifícios, nas soluções, na inclusão ou não de outros artistas e outras obras de arte. Aquilo que arquitetura tem de diferente em relação às artes plásticas em geral é que, regra geral, precisa de ser funcional. A arquitetura tem de encontrar eco imediato no mundo, enquanto a arte não tem em geral este aspeto finalístico para ser simples. Não dependente de uma justificação; não tem de resolver os problemas imediatos do mundo. E acho que é aqui que se encontra a diferença entre os bons e maus arquitetos. É que a boa arquitetura, na realidade, além de responder aos problemas, antecipa também aqueles que ainda não existem e propõe-nos fruir, sentir, pensar e perceber o espaço do mesmo modo que a arte, ou seja, quando estamos perante ou no interior de uma arquitetura ou conjunto de arquiteturas excepcionais, temos a sensação de que estamos imersos numa experiência que nos cria um sobressalto na sucessão ordinária e extraordinariamente uniforme dos dias, do tempo. A Arte também é suposto criar em nós um sobressalto, interromper a voragem dos dias e fazer-nos deter. Quando a arquitetura e a arte fazem isso, ambas são arte e ambas criam “o devir”, que é uma espécie de antecipação que nunca confirma o presente, o aqui e o agora, aquilo que sabemos de nós e dos outros, do espaço, etc... Em vez disso, lança pontes para a frente, para um mundo dos possíveis e, nesse sentido, a boa arte e a boa arquitetura apontam mais para o homem que há-de vir do que para o homem do presente, propõem uma experiência de liberdade enquadrada pelo humanismo mais esclarecido.

As artes plásticas não são funcionais, excluindo algumas práticas mais contemporâneas em que esta ideia de funcionalidade é defendida; no geral as artes plásticas não são para usar. Não têm como constrangimento uma resposta às limitações do mundo e, como partem sem este constrangimento, permitem fazer coisas que um arquiteto muito dificilmente poderia fazer.

Um artista plástico recebe os sinais do mundo, interpreta-os, reelabora-os e expressa-os, de uma outra forma diferente dos sinais que recebeu. Por isso é que ele está em devir, está em permanente construção. Um bom arquiteto também faz isso. O arquiteto tem uma série de condicionantes que tem que observar para produzir arquitetura, mas arquitectura sem estas condicionantes não chega a ser arquitetura. Então o arquiteto coloca a tónica do processo criativo muito mais na conceção e nos desenhos enquanto esquiço, do que depois, durante a execução e conclusão do edifício ou outra tarefa que tem em mãos.

Quando as artes plásticas lidam com o constrangimento do aqui e agora, com os problemas do tempo presente e desejam ser políticas ou panfletárias, reduzem tendencialmente o seu poder de acção. Ultimamente, isto nota-se muito, por exemplo, na Bienal de Veneza. O que se encontra ali é uma coisa curiosa, uma grande diversidade de abordagens e depois há uma tentativa de junção ou de colagem do “aqui e agora” no contexto das artes plásticas, ou seja, como se as artes plásticas tivessem que responder politicamente às circunstâncias do mundo atual. Isso é uma preocupação. Por exemplo, na arte política encontras uma confirmação dos problemas que são a actualidade. Então e o que é que se encontra na maioria destas propostas que as faz sobreviver para além do seu tempo? Ou seja, o que é que tu

encontras que seja qualquer coisa que não responda ao imediato do “aqui e do agora”? Essa é que é a questão. Depois, duvido muito que seja o contexto da Bienal de Veneza o mais profícuo para veicular essa mensagem política.

Na minha opinião, as artes plásticas têm que ter o objetivo de corresponder àquilo que o Paul Éluard dizia: “o duro desejo de durar”. Elas têm de ter esta coisa que eu acho que toda a criação, mais ou menos informada tem: a de querer ultrapassar-se a si própria, aperfeiçoar-se e ir mais além. A proposta deverá contribuir para o aperfeiçoamento do contexto cultural. Eu acho que, nesse limite, a arte e a arquitetura não têm muita diferença. No início é que encontram a maior distinção. Por exemplo, o caderno de encargos do arquiteto não tem equivalência com o conjunto de preocupações do artista plástico. Como diz o Graça Dias, o artista plástico não parte desta limitação, principalmente hoje em dia. Na renascença existia um conjunto de encomendas num determinado lugar, mas hoje já não é bem assim. Depende dos projectos. Na produção autoral do artista, ele é livre de escolher os assuntos que trata e como os trata.

JF Não sei se nas artes plásticas também é assim mas, para os arquitetos, uma obra perdurará no tempo, ou seja, atualmente continua a ser considerada uma “boa obra do passado” quando a observamos e se consegue compreender o contexto em que surgiu. Por exemplo, a Sagrada Família de Gaudi em Barcelona está ainda a ser construída. Mas continua a fazer sentido porque foi desenhada no contexto e à corrente da sua época e consegue manter-se transversal no tempo, porque corresponde a um período em que havia um conjunto de factores que a caracteriza.

SR As obras perduram no tempo por razões muito diversas e às vezes algumas muito inesperadas. É difícil prever como é que as comunidades vão assimilar as obras arquitetónicas. Eu costumo dar este exemplo, que até tem um lado arquitectónico. Imagina que estás dentro de uma construção e o teu trabalho é levantar o teto. Tens continuamente que fazer isto, mas por baixo de ti estão a cair os sedimentos do tempo. Se olhares só para os sedimentos do tempo, levas com o teto em cima, ou seja, estás em cima dos sedimentos do tempo mas o objetivo é levantar o teto. Isto é comum aos arquitetos e aos artistas; as fases e o ponto de partida para este trabalho é que são diferentes.

JF Numa entrevista tua sobre o Land Art de Cascais de 2011, referes-te muitas vezes à palavra arquitetura, que as tuas intervenções têm um carácter arquitetónico. Que relações são essas que o teu trabalho tem com a Arquitetura? E tinhas também duas instalações, que estavam num edifício pré-existente, que outrora teve uma função e que hoje já não a tem. O que é que fica, quando o edifício perde esta função?

SR A palavra arquitetura era transversal nos títulos das peças e haviam dois tipos de estratégia. Na primeira visita olhei para a quinta e pensei como é que ela está situada, como é que ela é vista pela Autarquia de Cascais, como é que as pessoas circulam dentro dela, como é que eu poderia fazer uma intervenção num espaço aberto com um mínimo de meios possíveis mas, ao mesmo tempo, operativa. Primeiro porque seria muito difícil de realizar devido ao orçamento e, depois, porque tenho algum recato em relação à ideia de ocupar com construções muito grandes um determinado lugar. Agrada-me muito mais a ideia de ocupar de modo efémero e depois alguém que venha a seguir, eventualmente, pode decidir ou não construir alguma coisa aí. Depois situei três pontos: um era o forno da cal; imediatamente me interessou porque tinha um buraco negro e haviam as marcas do fogo; o armazém da cal porque se relacionava com o forno e também

porque criava um circuito e, um terceiro lugar, que originava uma relação interessante.

Outros artistas que tinham estado lá no âmbito deste programa fizeram sempre peças naquele lugar e eu percebi porquê. Aquele era o lugar que tinha o ponto de vista mais pictórico para a quinta. Era naquele lugar que entendias a paisagem enquanto janela; era afável, com uma certa ideia de beleza, pitoresco, mas a questão é que aquilo era falso. Sobes dois metros acima e tens acesso ao subúrbio todo. Então neste lugar, ao nível do chão, descobres esta vista pictórica, com paisagem enquanto janela e sobes a plataforma e vês o subúrbio, o avanço de várias construções. No fundo, tens acesso àquilo que são as duas dimensões de como entender a paisagem, ou seja, a paisagem enquanto vista; estás do lado de fora, o que te permite fazer tudo. Sendo que estás do lado de fora, tudo aquilo que fizeres sobre a paisagem não te afetará. É esta a ideia que se tem, por exemplo, perante toda a estrutura que condicionou o aparecimento da perspetiva renascentista; tens uma janela, o mundo está para além da janela e estás no teu lugar seguro.

Quando sobes, deixas de ter isto porque já não consegues ter uma adesão fácil, porque tens acesso aos dois lados, um mais pictórico e outro que é o lado real. O paralelepípedo vazado tinha este lado circular: situar-te num certo nível de realidade e seres levado a outro nível de realidade. Portanto, nesta peça a construção em si pouco conta; aquilo que mais importa aí é a experiência, a experiência do espectador.

De alguma maneira, as outras peças também têm um pouco disso. Consistiam em sulcos abertos no chão. Nestes lugares havia a preocupação de não deixar nada permanente, porque a minha ideia principal era ativar qualquer coisa que já existe ali e, neste caso, era a presença de uma ausência. Saber que já existiu algo ali e que foi retirado... esse mistério... isto é escultura. A minha preocupação era criar alguma coisa que fosse efémera e que acentuasse esta ideia de presença enquanto ausência. Basicamente, consistia num sulco com uma esfera que rodava por ação dos espetadores. A esfera, à medida que ia rolando, ia ganhando massa e ficando cada vez mais enforme; o sulco ia abrindo cada vez mais, mas nunca muito, porque a esfera aumentava e diminuía consoante os agentes atmosféricos, retirando daí um lado arcaico que me interessava. Depois, tudo desaparece e surgem novamente as paredes com as marcas do que se passou. No fundo, a arquitetura neste último caso é arquitetura que já lá existe; no outro caso (paralelepípedo vazado), é uma arquitetura construída, uma estrutura pontual.

Eu encontro nos objetos essas ideias, mas o que me interessa não são os objetos em si; são as ideias por detrás deles. Eu costumo fazer no primeiro ano, com os meus alunos, um exercício que consiste em tentar encontrar no mundo, num edificado, num aterro, nas periferias, nos objetos abandonados, motivos e lugares para pensar escultura. Onde é que eu, no quotidiano, posso encontrar escultura. Com isto, tenho obtido resultados interessantes. Os objetos quando se encontram no mundo não são só aquilo que eles são enquanto entidade física; nós podemos extrair conclusões mais profundas sobre eles, conseguimos perceber que tipo de forças é que eles agenciam, o que é que eles estão a fazer, que equilíbrios e desequilíbrios é que promovem, quer dizer, toda a imagem ordinária esconde uma segunda via, uma segunda imagem, todo o familiar pode passar ao estranho, etc.. Tento ter um olhar abstrato em relação a um objeto que é concreto e esse olhar abstrato faz como que eu dê densidade ao objeto inicial.

JF Como nos trabalhos de fotografia que realizaste nas minas de São Domingos?

SR As Minas de São Domingos... o que me interessou neste lugar não são as minas naquele lugar específico; é aquilo que elas têm. A história daquele lugar é muito engraçada porque foram os ingleses que foram fazer a exploração do cobre. O que os ingleses fizeram

foi chegar e devastar completamente o território: pegar na terra e queimá-la, extrair o minério, deixar as escórias, etc.. Neste momento é um depósito de cianeto e de todo o tipo de metais pesados, onde não nasce uma única planta ou árvore. Há um território parecido com este em Espanha no mesmo alinhamento, que são as minas de Huelva em Rio Tinto, onde tens uma área 8 ou 10 vezes maior que nas de São Domingos; acontece o mesmo em ambos os sítios. Para mim, aquele lugar é um índice de uma determinada forma de pensamento, pragmatismo do ganho: chegar, usar e abusar e, depois, o que fazer com isto? Eu vejo as Minas de São Domingos como uma escultura. Aqui se repete a ideia da presença enquanto ausência; podemos ler neste terreno essa marca da ausência nas construções pré-existentes, nas acumulações de escória. Aceitei essas várias layers e considerei-as como esculturas, fotografando-as e não faço distinção nenhuma entre as imagens realizadas a partir de peças que foram criadas por mim e as pré-existentes.

Na exposição intitulada “MAGMA”, apresentada em 2008 na Galeria 111 em Lisboa, temos a expressão de como esse fundamento estético – e, dentro deste, também ético e político – baseado no choque entre duas escalas temporais antagónicas – tempo do instante/tempo geológico – toma a dianteira logo no modo de conceção da peça.

Constituída por uma intervenção de carácter escultórico e uma série de fotografias, “MAGMA” apresenta uma estratégia dupla que concorre para a mesma ideia. “MAGMA” propõe-se explorar questões já anteriormente sondadas, tais como o questionamento da paisagem, da temporalidade e a ligação com a terra. Os meios utilizados exprimem quer a apresentação concreta da terra através de uma instalação de carácter escultórico, quer a prospeção que o regime de imagem da terra levanta através da fotografia que incorpora o desenho.

Na primeira, 5 árvores de cipreste, recolhidas após terem sido abatidas para darem lugar a uma auto-estrada, conheceram agora no espaço da galeria a sua condição horizontal, isto é, a negação da sua condição de árvore e de floresta. Agora, a floresta transforma-se em terra numa instalação de carácter escultórico onde não há trabalho criador de formas, nem de desbaste, nem equilíbrio de massas e, portanto, não se assume como um trabalho de escultura no sentido convencional. O estado mineral informe, descrito por Marguerite Yourcenar como o último estádio de uma escultura... é aqui mesmo o seu início. O pó da argila vermelha foi fixado, ao longo de vários meses, nestas árvores que sucumbiram à gravidade. À afirmativa verticalidade dos ciprestes, um dos símbolos da melancolia, sucede-se a gravidade terrestre. As árvores que antes exibiam a sua verticalidade na paisagem real, uma vez cortadas para darem lugar a mais uma auto-estrada, convertem-se em terra, numa massa informe, não narrativa ou numa espécie de índice da morte da paisagem.

A intervenção escultórica pretendeu ser literal, mostrando simplesmente a brutalidade das várias árvores caídas no chão pela gravidade, impregnação da terra vermelha e massa de barro que as faz ceder. Aquilo que me interessou foi mostrar a presença bruta da matéria no espaço do cubo branco da galeria que serve como “frame” para este deliberado arcaísmo.

Mais uma vez, o tempo transforma-se em espaço. Uma vez recolhidas as árvores de cipreste, estas foram submetidas a um processo laborioso de impregnação total de pó de argila, sedimentado em todos os seus ramos até ficarem perfeitamente monocromáticos, de uma cor vermelho-terra. Esta coloração sépia, ou vermelho-terra, evoca inevitavelmente imagens fundamentais, como o nascer e o morrer, sangue, terra. Algo que o antropólogo André Leroi-Gourhan tinha já constatado ao reparar que, durante inúmeras escavações a grutas pré-históricas dominadas cromaticamente pela cor sépia, muitos dos seus colaboradores pensavam, perante esta atmosfera, em coisas que tinham que ver com sangue, comer, morrer, nascer etc..

Nesta instalação, as árvores, embora em alguns casos cortadas a meio, são trazidas para dentro da galeria exibindo a sua escala real. Essa escala 1/1 criou um confronto com o espaço arquitetónico da galeria, pois as árvores ocuparam imediatamente uma boa parte do espaço de exposição disponível. As várias árvores cobertas de pó foram também carregadas de argila fresca disposta informalmente,

ocupando as zonas ocas entre os ramos, como se qualquer árvore deixasse de poder ter leveza e fosse massa, peso, gravidade. A sua apresentação foi feita de um modo deliberadamente caótico, assistemático e informal. Não procura construir nenhuma narrativa, nenhum nível de interpretação; apenas se apresenta com a sua presença bruta e concreta. Trata-se de um entendimento paisagístico assente na ideia de fragmentação e pulverização no espaço. O espetador é impelido a vaguear com o olhar pelo detalhe. É nesse ponto, onde a macro-escala se transforma na micro-escala, que a paisagem se evidencia como fundo onde se operam os movimentos na consciência.

A esta presença bruta da matéria junta-se o seu duplo: o fazer imagem da terra. Um conjunto de 14 fotografias, intituladas genericamente “Sem Título” (série MAGMA), também de 2008, resultantes da digitalização de calótipos em papel, apresenta também um modo paisagístico construído a partir de tomadas de vista de lugares abandonados como minas, aterros, estaleiros etc., lugares que perderam a sua função. Neles, são operadas duas estratégias distintas, mas que fazem parte do mesmo trabalho: os pontos de vista das fotografias são ora orientados para determinadas construções pré-existente nesses lugares, nomeando-as pela fotografia como esculturas, ora para construções simples que realizei nesses lugares, como massas paralelepípedicas que, neste contexto, são também entendidas como escultura materializada através do meio fotográfico.

Nestes lugares, ou não-lugares, lê-se primeiro a inspiração e depois o desprezo ou a indiferença. A terra emerge com uma força nunca antes vista em minas, aterros mais ou menos clandestinos, estaleiros deteriorados... São marcas de uma terra gasta... O que fazer da terra exaurida? Quando tudo se reduz ao absoluto da terra, é preciso escavá-la, confrontá-la com o céu, abrir crateras ou construir massas escultóricas; no fundo, evidenciar a sua identidade plástica que também é, a um nível mais profundo, ética e política.

As imagens fotográficas apresentam esculturas anónimas onde o desenho, já incorporado na lógica de criação da imagem, escava o espaço, empilha, agrega, opera continuidades e descontinuidades, marca alternadamente um fragmento, uma proximidade, luz e sombra, denuncia ravinas, cavernas, estruturas ambíguas, fissuras. Através do desenho inscrito directamente sobre o calótipo, a paisagem aparece segundo uma nova ordem proto-escultórica e o olhar é transportado para dentro da matéria microscópica da paisagem e da fotografia.

Para realizar as fotografias da série “MAGMA” passei a usar uma máquina fotográfica de grande formato, analógica, de inícios do século XX e o processo de impressão arcaico, o método da calotopia, o mesmo usado por Fox Talbot. Ocorre assim uma arqueologia do meio fotográfico de modo a aproximar deliberadamente fotografia e desenho, mas também escultura, questão que foi já aprofundada. Em simultâneo e paradoxalmente, usei os novos meios de digitalização e impressão ampliando ainda mais o carácter fragmentário e fugidio da imagem, explorando não o seu carácter solidificado, acabado e bem definido, mas as suas gretas, imperfeições ou fissuras.

Este carácter espectral e fugidio interessa-me mais, porque está de acordo com uma certa urgência, que é a de combater as imagens sólidas. Hoje em dia tens tantas imagens porque o mundo já se nos dá todo imaginado; é um pouco o que, se calhar, se pode estar a passar com alguns programas de edição e de desenho de arquitetura. Eles já nos dão linhas orientadoras para podermos desenhar o mundo. Eu acho que é preciso fissurar isso; acho que é preciso introduzir arcaísmo, introduzir qualquer coisa que possa de novo resgatar a pertinência da imagem. A imagem publicitária é altamente acabada. Essas imagens não me interessam. Isto pode ser feito com um excesso de realismo, como pode ser feito com um extraordinário precário.

JF A partir da década de 1990 há um crescimento exponencial de arquitetos, associado talvez ao aumento substancial de investimento no sector imobiliário, que levou a um desenvolvimento desenfreado das cidades e que, por consequência, maioritariamente

mal planeado. Havia e há uma ideia – pelo menos desde o pós Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), em que os artistas plásticos saem do museu e da galeria e vêm para o espaço público – de utilizar a arte pública como regenerador de espaços amorfos que aconteciam na cidade. No entanto e à semelhança da arquitetura, também fez surgir situações desastrosas. Podes comentar um pouco deste conceito de “arte pública”?

SR O Herman Broch tem uma expressão que eu acho que qualifica o tempo que nós vivemos, que é “um apocalipse alegre”. Referia-se a Viena de 1900. Agora foi-se o “alegre” e ficou o “apocalipse”. É uma forma simplista mas, em parte, parece encontrar eco na atualidade. Não tenho problemas com o excesso de formação dos arquitetos - que pode ser boa ou má - e o fato de haver muitos formados em arquitectura. Não acho que seja mau ensino. O problema é o que se faz depois de acordo com o contexto e, de facto, na ordem do pragmatismo do ganho, muita coisa foi construída - e mal construída - pela parte do arquiteto mas, sobretudo, pela parte do engenheiro civil e do seu conluio com construtores e câmaras municipais, tanto que a grande maioria das edificações que existe no país é feita por engenheiros civis, sem “nenhum tipo de restrição.” Existe uma série de legislação que foi feita para limitar abusos que muitas vezes não é cumprida, principalmente por engenheiros; mais do que por arquitetos. De qualquer forma, há uma responsabilidade dos arquitetos na produção de má arquitetura e má ocupação de um território. Os artistas plásticos também fizeram a mesma coisa. Muitos artistas plásticos fizeram obras que nem são propriamente arte pública - falando na escultura - porque é a principal tipologia de arte pública.

A escultura vem da estatuária, que é essencialmente evocativa e celebrativa. No entanto, essa componente evocativa perdeu-se e há um ponto nodal fundamental de mudança que se deveu a Rodin que, ao escrever sobre aquilo que os outros fizeram, adquire consciência crítica; ele vai refletir sobre aquilo que os outros escultores fizeram (Fidias, Miguel Ângelo, etc.). No fundo, ele cria um contexto em que a escultura começa a falar sobre si própria, das suas técnicas e das suas estratégias para elaborar um corpo. Isso aí corresponde ao período da escultura em sentido estrito e num período muito curto porque, quando nós entramos em meados do séc. XX, temos um texto da Rosalind Krauss, que é “Sculpture in the Expanded Field” e que nos dá conta da abertura da escultura a outros conceitos que não eram escultura, ou seja, à paisagem e à arquitetura. Acho que é neste contexto que depois surgem coisas que estavam fora da escultura. Rosalind Krauss diz que a escultura sempre foi definida por ser não-paisagem e não-arquitetura. Posto isso, a partir de meados do século XX a escultura passou a abrir-se para a paisagem e para a arquitetura. De alguma maneira, as novas formas de arte pública passaram a instaurar-se nos lugares da cidade e da paisagem. E aqui há encontros e há desencontros, há coisas boas e há coisas más, mas o importante é reter isto: da mesma maneira que a arquitetura também se quis aproximar de certas práticas criativas, da auscultação do espaço, da paisagem, da história do quotidiano das pessoas, também houve este movimento das artes plásticas em direção à arquitetura. A questão é que, quando tens muita quantidade de gente a produzir e condições para produção, tens sempre coisas boas e tens sempre muita coisa má.

No que se refere à escultura em sentido estrito, podemos referir o caso das esculturas existentes aqui nos jardins da Gulbenkian. Tens espalhado pelo jardim algumas esculturas. A tipologia destas é modernista, ou seja, o objeto está fechado em si próprio, o que significa escultura em sentido estrito, pois falam de si próprias, do equilíbrio de massas, da figura, da modelação etc.. Podes encontrar a mesma tipologia de escultura, por exemplo, na Vila da Barquinha porque, neste caso, ainda existe a ideia de peça fechada em seu reduto, com exceção da peça do Rui Chafes, José Pedro Croft e especialmente a do Carlos Nogueira; as restantes, em graus diferentes, retomam um pouco a lógica modernista, no entanto é um caso a assinalar. Outro caso a assinalar é em Santo Tirso, liderado por Alberto Carneiro. Este foi convidando uma série de artistas a inscreverem neste espaço diversas esculturas. Também se encontram peças cujo funcionamento se

esgota na ideia de peça mas, em alguns casos, a abertura para o espaço e a relação com o espaço é mais eficaz.

Digamos que a diferença entre as artes plásticas e a arquitectura é que as primeiras ainda produzem para uma elite restrita e os lugares de apresentação dos trabalhos são, na sua grande maioria, o espaço da galeria e museu. Já o arquiteto não tem muita opção. Produz maioritariamente para fora, para o mundo do dia-a-dia. Em ambos os casos ocorre produção de duvidosa qualidade mas, no caso da má arquitectura, o dano pode ser de maior intensidade, precisamente porque se inscreve no espaço público, enquanto que a arte se inscreve maioritariamente no espaço privado do colecionador, do acervo, etc...

Quando se lida com o espaço público, artistas e arquitetos devem procurar o aperfeiçoamento, a investigação. Eu acho que os artistas plásticos - e provavelmente com os arquitetos também se passa a mesma coisa - têm uma necessidade muito grande de ver coisas e de absorver tudo o que lhes aparece à frente, principalmente no início, quando se está a começar e talvez menos no fim. Mas absorver tudo isto e depois expurgar torna-se útil, porque nos vai orientando no sentido do aperfeiçoamento, apesar de irmos sempre cometendo erros. Os arquitetos estão a ganhar muito quando se formam equipas de trabalho pluridisciplinares; é uma forma de não fazer proliferar muito estes erros.

Por exemplo o caso em Montemor Velho, com Miguel Figueira... o que lá está é o resultado de um grupo técnico local, que englobava arquitetos paisagistas, penso que um antropólogo, arquitetos, etc.. Nestes grupos podem existir também artistas plásticos; isto minimiza os estragos, porque nós passamos de um momento em que as várias áreas estavam separadas para um momento em que as várias áreas começam a misturar-se umas com as outras e é útil haver uma contribuição entre elas. No entanto, este procedimento holístico ainda não é, nem nunca será, pleno. Nós temos de trabalhar por tentativas e, nestas tentativas, podem surgir obras extraordinárias. Aqui, o que é importante é que não se perca a ideia de que é importante funcionar por tentativas.

JF A aproximação e o afastamento da arquitectura em relação às outras artes, pelo menos em Portugal, foi alternando ao longo dos anos e essas relações refletem-se nas obras que encontramos, onde o arquiteto realmente convoca o artista plástico para trabalhar, mas simplesmente deixa um espaço para o artista intervir, o que nos levou a uma espécie de “arte por colagem” ou decoração. Atualmente surgem trabalhos em que não nos apercebemos onde começa ou onde termina o trabalho do artista. A arquitetura poderá estar outra vez mais receptiva a receber as outras artes? Os arquitetos na sua formação foram-se distanciando das artes plásticas e, para colmatar esta ausência, sentem a necessidade da presença de um artista. E parece-me que os artistas plásticos cada vez se aproximam mais das matérias dos arquitetos. Estamos a falar da escala, do espaço, da forma, da luz, da sombra. Caminhamos num bom sentido, em que os arquitectos aceitam e os artistas procuram?

SR Eu concordo. Os artistas estão a aproximar-se das questões da arquitectura. Os arquitetos também se aproximam de questões das artes mas eu acho que, enquanto uns e outros fazem isso, às vezes é com um desconhecimento total dos fundamentos que governam o trabalho de uns e o trabalho de outros. Cada um, na realidade, “faz como pode”. Eu acho que uma boa maneira de resolver este problema é, justamente, criar estes grupos. Nestes grupos, o artista é logo obrigado a fazer uma coisa essencial: suspender o seu ego. Os artistas têm a imagem do autor muito presente. Eu acho que os arquitetos já não têm este problema, provavelmente porque partem de uma base diferente dos artistas. Eles já têm um problema concreto que têm de resolver - têm de o resolver poeticamente - mas partem de uma base diferente. E, portanto, de uma maneira que eu acho interessante e para evitar o problema que “cada um faz o que pode por si”, seria bom criar estes grupos no campo de arquitetura e arte. A convergência destes grupos gera ganhos e perdas para ambos os lados. No fundo,

depois temos uma obra de autoria coletiva. Desta forma, aquilo que os artistas plásticos propõem vai muitas vezes de encontro àquilo que os arquitetos têm em mente e uma coisa funde-se com a outra, perdendo-se a noção de onde termina uma coisa e onde começa a outra. Como tu disseste, em certas obras modernistas isto percebia-se. Havia um painel, um baixo-relevo que adornava a arquitetura mas, no fundo, aquele baixo-relevo poderia lá estar ou não; até poderia estar a prejudicar, lembrando aquele célebre texto do “Ornamento é crime” de Adolf Loos, onde aquilo até pode ser uma excrescência do edifício.

É necessário evitar estas ocorrências. Não beneficiam nem os interesses da arte nem os interesses da arquitetura. Não beneficiam os interesses da arte porque esta, pelo menos desde o final do séc. XIX, tem bem presente a ideia de que “Eu não sou imune ao espaço, eu sou afetado pelo espaço” e, como sou afetado pelo espaço, tenho que propor alguma coisa que o enriqueça, que lhe dê sentido e não posso propor alguma coisa que seja simplesmente visto; tem de ser mais do que isso; tem de ser operante; não pode ser só contemplativo.

JF Quando chegar ao ponto em que seja possível esta cooperação de arquitetos e de artistas, que valor ou dimensão pode ser acrescido a uma obra que, por si só, possa já ser uma obra de arte? Por exemplo, o que é que se acrescenta à arquitetura do Souto Moura quando trabalha com o Ângelo de Sousa na Bienal de Veneza? Que dimensão pode atingir um projeto quando estas duas possíveis formas de arte se associam?

SR Penso que a percentagem do pragmatismo do pensamento plástico de um artista plástico seja substancialmente maior, ou pelo menos mais livre do que a percentagem de pensamento livre de um arquiteto. Eu acho que, o que acontece aí, é que há um potenciar de ambos. Há um potenciar do não finalístico, é uma ideia, é uma coisa que existe no contexto da arte e dificilmente terá existência num contexto de resposta a um problema gerado no ceio da cidade, embora eu ache que, talvez, em alguns momentos a cidade ganhe muito em ser pontuada por estes acontecimentos.

Os arquitetos que tu falaste são arquitetos artistas; são arquitetos que são tão famosos quanto os artistas plásticos. Normalmente são conhecidos e reconhecidos pelas obras individuais, embora tenham obra que vai para além da obra individual. Siza, por exemplo, no caso do Museu de Serralves está completamente inserido num jardim e consegue uma relação interessante com a cidade, etc.. Portanto, são realmente edifícios de exceção, feitos por pessoas de exceção, com uma formação e um saber incríveis, que se confundem muito com as artes plásticas.

Em relação ao tempo atual, o que acho que falta é que essa finura de tratamento em relação à obra individual comece a passar para o campo do urbanismo, para a forma como isto deve ser visto num todo e com a contribuição de outros. Não tenho muitas respostas para isso. Como já disse, vamos fazendo por tentativas; umas resultam, outras não. Agora é importante ter como fasquia a ideia de que tem de resultar.

Um dos problemas que qualquer pessoa pode identificar nas cidades é que, nos últimos anos, houve uma extraordinária uniformização. O Gonçalo Ribeiro Teles fala nisso, que é uma coisa que tens, por exemplo, nos traçados antigos das cidades. Há sempre a ideia de que a cidade não é monótona, ela abre para o rio, ela abre para a floresta, abre para o jardim, abre para uma praça; os arruamentos, a disposição dos edifícios, no fundo, orientam quem circula, na cidade, para estes pontos. Quando tens este atual pragmatismo do ganho de muita construção, isto deixa de ser critério porque, antes, construir uma casa significava um trabalho lento; com o pragmatismo do ganho, perdeu-se e ficámos com paredes contínuas de edifícios que tapam completamente campos de visão e que, em muitos casos, aumentaram

as amplitudes térmicas das cidades; falta a circulação do ar. Esta coisa que nós temos inédita do corredor verde, sugerida por Gonçalo Ribeiro Teles, na realidade é uma coisa que poderia existir na grande maioria das cidades.

A mobilidade vai modificar-se, as pessoas andam cada vez mais a pé porque necessitam disso. A escassez dos meios energéticos vai ser uma questão que nos obrigará a repensar muito as cidades. E, se nós queremos pensar a cidade como um lugar para o homem viver, vamos ter que ir por aí porque, de outro modo, estaremos a condenar as cidades a um lugar vazio, o que se nota principalmente desde o séc. XIX. A cidade não cria hipóteses de comunidade. Portanto, esta coisa de se abrir ao espaço faz sentido para que a cidade se relacione com o campo, ou com outros diversos espaços; faz sentido que a cidade tenha centro.

Estes alastramentos urbanos que encontramos aqui ao lado de Lisboa não têm mesmo centro, nem qualquer outro lugar de encontro. Temos um território que era utilizado principalmente para a agricultura e que foi ocupado por edifícios, muralhas de prédios contínuas, mal construídos e que, ao fim de oito anos, estão completamente cadavéricos. Isto tem consequências nefastas para as pessoas que vivem nestes lugares. A vida neste tipo de lugares não pode ter qualidade. Não tenho dúvidas de que muitas coisas deverão ter que ir abaixo e que outras deverão ter que ser melhoradas.

JF Há mais algum registo que me queiras deixar sobre esta matéria das artes plásticas e da arquitetura ou algum exemplo de obras que tenhas conhecido que sejam relevantes?

SR Há pouco falavas desta emoção que sentes quando se entra numa obra do Siza que tu comparaste, por exemplo, a uma escultura. A escultura era definida por um conjunto de superfícies que se definem a partir do exterior mas, principalmente a partir de 1923, com a Merzbau de Kurt Schwitters e o espaço Proun de El Lissitzky, a escultura também passou a ser definida por um conjunto de superfícies que são exteriores e interiores. A escultura passou a ser penetrada; passou a ser também o ambiente.

É curioso que este acontecimento se tenha vindo a tornar a prática das artes, a prática da instalação, muito afim à prática da arquitetura. Acho que a arquitetura é muito poderosa, é de alguma forma total e acho que a escultura e as artes plásticas também o quiseram e querem ser. Talvez por isso os artistas tenham este fascínio pela arquitetura. Isto acontece porque a arquitetura, muitas vezes, foi competente a fazer isso. Nós entramos em algumas catedrais - no Panteão de Roma por exemplo - e somos capazes de sentir isso; é um poder avassalador, é esmagador e este poder só pode ter sido feito por um arquiteto com uma consciência plástica muito grande; não é só o resultado de uma resposta a um problema.