

Manuel Graça Dias e Egas José Vieira com a **arq./a**

«Há que encontrar modos diferentes de expressão»



O atelier CONTEMPORÂNEA tem desenvolvido uma actividade original no contexto da arquitectura portuguesa. Alia um olhar descomplexado sobre a realidade, não estritamente arquitectónica, com uma confiança nas potencialidades da intuição e expressão subjectiva. O que denominam de «método poético» parte exactamente desse cruzamento do real com a criatividade individual e colectiva, como forma de enfrentar a falta de urbanidade contemporânea. As suas obras mais recentes revelam uma vontade mais declaradamente formal, acentuada pela defesa do cumprimento intransigente do programa, não abdicando da já habitual atenção ao lugar e à cidade vivida. Se Manuel Vicente, em meados da década de noventa, referia que a CONTEMPORÂNEA esperava uma «realização integral» que tardava em concretizar-se, com estas obras recentes dissipam-se definitivamente quaisquer dúvidas que ainda pudessem existir.



Sede da Ordem dos Arquitectos,
Banhos de São Paulo, Lisboa, 1991-94

arq./a: Parece-nos que detêm uma posição singular no meio disciplinar nacional, que se fundamenta mais numa visão abrangente e não especializada da realidade do que na assimilação de um modelo especificamente disciplinar. O Alves Costa tinha referido essa “ausência de modelo” que nos parece determinante. Qual a importância da percepção da “vida moderna” na definição do vosso projecto arquitectónico?

Manuel Graça Dias: Com certeza que a vida contemporânea influencia todas as nossas acções, mas não será nenhum exclusivo nosso, e muito menos dos arquitectos.

arq./a: De alguma maneira a Contemporânea necessitou de olhar primeiro, antes de encontrar os fundamentos do seu programa. Por isso as propostas têm sido diferentes ao longo do tempo.

MGD: É-nos confortável pensar que cada projecto, sendo sempre diferente, deverá requerer respostas também diferentes. Como a vida é muito curta e rápida não vale a pena repetir fórmulas ou sucessos. Nesse sentido encaramos cada projecto como um projecto novo.

A questão de não haver modelo, cruzada com o facto de toda a contemporaneidade nos poder influenciar, significa que qualquer modelo, também poderá estar presente, parcial ou integralmente. Modelos antigos a que nos reportaremos, tipologias, memórias. É impossível dizer que não se tem um modelo. Pode dizer-se, de maneira metafórica, que não é reconhecível imediatamente um modelo estrito e que, provavelmente, trabalhamos com tantas coisas misturadas que acaba por ser difícil reconhecer um único e determinado modelo.

Egas José Vieira: Mais do que não ter modelo, sobretudo, tentamos não ter preconceitos. Tentamos fugir às imagens que resultam sempre ou àquelas de que o “público” gosta. Tentamos ir à essência das coisas, ao problema, e tentamos resolvê-lo, independentemente da forma.

arq./a: Esta necessidade prévia de leitura do real é rara e característica tanto da análise de Las Vegas de Venturi e Scott Brown como da abordagem de Manhattan de Rem Koolhaas. Se a influência de *Learning from Las Vegas* (1972) é assumida, patente por exemplo no interesse pelo fenómeno da casa do emigrante e da construção clandestina, não parecem ter sido influenciados pelas teses de *Delirious New York* (1978)?

MGD: Venturi teve esse papel importante de desbloquear determinado tipo de olhar. Interessa-nos mais Venturi como teórico do que como arquitecto. Ele abriu um espaço que estava muito dominado por preconceitos “eruditos”. Os arquitectos tinham disponibilidade para olhar para a arquitectura vernácula rural, mas estavam indisponíveis para o vernáculo contemporâneo urbano. O que aprendemos com o Venturi foi que a produção humana é imensa no campo da arquitectura e que pode ser tão interessante olharmos para a contemporaneidade mais popular como para o passado. Estas abordagens inovadoras, feitas à margem do sistema cultural, jogam com os

signos de uma maneira diferente e acabam por encontrar respostas novas. Trata-se de perceber que uma maior disponibilidade para manusear determinados elementos nos pode levar a respostas que introduzem maior diferença. Em relação a Rem Koolhaas não tenho tanta certeza que o seu olhar seja tão inocente. O olhar de Venturi também não seria necessariamente inocente. Há sempre uma ponta de cinismo no que cada um de nós diz e faz. Mas em Koolhaas esse cinismo estaria mais presente. Parece-me mais a procura de um caminho para uma imagem de marca do que propriamente uma pesquisa arquitectónica verdadeiramente sentida ou espontânea. No *Delirious New York*, Koolhaas é provavelmente autêntico, mas, a partir daí, pareceu-me sempre um pouco superficial; posso estar enganado, claro!

arq./a: Uma das questões muito debatidas no anterior projecto editorial do JA, dirigido pelo Manuel Graça Dias, foi o Pós-moderno. Mas nos vossos textos e entrevistas encontramos, por um lado, uma ideia de superação do moderno, por outro, uma ideia de continuidade do moderno. O que continua e o que é superado?

MGD: Alexandre Alves Costa, no texto que escreveu para um livro sobre o nosso trabalho que está agora em preparação, tem uma frase muito interessante: diz que andamos “muito empenhados em não deitar fora o bebé com a água do banho”. Gostamos desta frase porque ela reconhece à modernidade uma série de avanços, mas também uma certa perversidade que terá conduzido o pensamento arquitectónico para uma espécie de beco-sem-saída. Foi preciso sair - e a história do pós-modernismo está relacionada com essa procura de novos temas e saídas para as regras rígidas modernas. Mas como o projecto da modernidade, também o pós-modernismo terá trazido coisas muito interessantes. É, então, optimista pensar-se que seria um bom objectivo extrair o melhor dos dois mundos. Não temos uma moral “moderna”. Vivemos uma época que nos permite experimentar uma grande variedade de coisas; também não temos uma espécie de cartilha de proibições em relação às experiências que vão sendo tentadas. Portanto, em cada momento procuramos, com elementos que nasceram agarrados a estas duas situações ideológicas ou estéticas, trabalhar com algum à vontade. Uso muito frequentemente o termo modernidade, nos meus textos porque acho que esta nem sequer foi, a todos os níveis, cumprida. O que não nos impede de rever criticamente muito do que foi experimentado e que sabemos que não resultou. A arquitectura não pode estar presa a ditames ideológicos. Não acreditamos que uma pessoa com uma mensagem progressista seja, necessariamente, bom arquitecto. E, do mesmo modo que não nos parece interessante que o projecto moderno tenha que ficar agarrado eternamente à ideologia, também não nos parece que o pós-moderno tenha que manifestar essa “leveza” de aceitar tudo o que é produzido pela sociedade de consumo. O mesmo posicionamento que nos levará a desconfiar de uma arquitectura



exclusivamente ideológica também nos leva a desconfiar de uma arquitectura des-ideologizada, asséptica em relação ao mundo envolvente.

arq./a: Mas, Le Corbusier falava de “arquitectura ou revolução”, do papel fundamental de transformação das sociedades. Continuam a assumir esse papel performativo da arquitectura nas sociedades?

MGD: Temos consciência que isso não passa totalmente por nós, mas sim pelo papel de transformação da própria arquitectura. A boa arquitectura não se esgota no programa que lhe é dado. Nesse sentido, não acreditamos que seja necessário que todos os edifícios que construímos tenham um destino eticamente irrepreensível. Não se esgotando no programa que é dado, fica muito reduzido o problema da ideologia. A posição de Corbusier é completamente reformista. A sua proclamação pode ser lida de várias maneiras mas, no limite, não é uma frase muito feliz. De outros modos, Salazar também o disse. Qualquer sistema autoritário arranja uns escapes para que a pressão não seja demasiada. Não me parece plausível a interpretação revolucionária de Corbusier, até porque, do ponto de vista social é um discurso com algumas fragilidades. E o que parece interessante, é vermos que Corbusier é um dos arquitectos mais importantes porque na sua área específica revolucionou *realmente*. Tudo o resto, as tentativas de teorização, os documentos que saíram para a imprensa, não são para levar totalmente a sério.

EJV: Se virmos o discurso do ponto de vista da arquitectura e não propriamente do ponto de vista social, Corbusier teve a grande virtude de saber explorar um material (o betão) que pôde trazer para a arquitectura um modo totalmente novo. Hoje não existe nada que se possa transformar daquela maneira. O mais importante de Corbusier terá sido a planta livre, as estratégias arquitectónicas que foram sendo obtidas pelo uso descomplexado daquele material.

MGD: Há momentos em que o discurso coincide com as descobertas ou com as experiências.

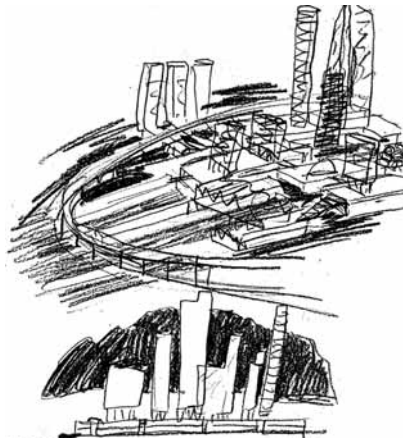
EJV: Há uma grande lição a tirar e que me deixa ainda mais baralhado, passados todos estes anos de experiências em arquitectura. Hoje em dia, a maioria da população continua a aspirar ao mesmo tipo de espaços conformistas que durante muitos anos os arquitectos combateram. Há que tirar algumas lições. Há qualquer coisa que não está a funcionar bem. Há uma autocritica que os arquitectos têm que fazer; falhámos bastante. Os modelos que propuséramos a essas pessoas foram rejeitados.

arq./a: No “depoimento” feito paralelamente à “mesa-redonda” sobre a exposição *Depois do Modernismo*, Manuel Tainha interroga-se se o pós-modernismo não seria “uma tentativa desesperada de criar factos culturais de combate ao medo da solidão, ao enorme sentimento de orfandade” do fim do modernismo, referindo-o como “produto dilecto, carismático, desse niilismo da década de 70”. Sentem hoje que existia na altura uma negatividade de fundo por trás do optimismo patente no debate do pós-modernismo, relacionada com a emergência da sociedade de consumo e o consequente fim do programa revolucionário moderno?

MGD: Não vejo nenhuma negatividade. O que talvez tenha escapado a Tainha, nessa altura, foi o facto de as coisas terem que mudar; não se poderia continuar a recorrer ao mesmo modelo, ao mesmo edifício ideológico e estético sob o qual o resto do século XX tinha vivido. Hoje o problema já nem se coloca. Todos questionamos e reflectimos sobre a pós-modernidade porque todos sentimos que muita coisa nos saiu debaixo dos pés, que todas as referências rígidas que enquadraram o mundo onde foi possível a reflexão moderna, desapareceram e que outro tipo de reflexão é necessária. Desde a queda do muro, às crises petrolíferas e à questão da mundialização que estão a ser introduzidos várias séries de cortes e que se dá uma mudança de paradigma. Na própria configuração das cidades em Portugal, só agora estamos a sentir “na pele” o que os franceses sentiram nos anos 70 e 80. O excessivo alastramento da cidade, os conflitos provocados pela ausência de racionalidade nos transportes, tudo isso são situações que fazem com que a reflexão tenha de ser outra.

arq./a: De alguma forma foi nessa altura que se acentuou essa separação histórica entre o Porto e Lisboa. Não serão essas novas condições da sociedade de consumo, que estavam a emergir, que fizeram com que existisse uma posição ideológica de resistência às mudanças, no caso da escola do Porto, e uma situação, em Lisboa, em que essas mudanças estavam a ocorrer independentemente da vontade dos arquitectos, mas que os arquitectos queriam agarrar e perceber?

MGD: Não sendo completamente verdade, penso que o facto do motor económico estar sediado em Lisboa poderá explicar algumas coisas. Tudo demorou muito tempo a mudar e o país, nos anos 80, era Lisboa e permaneceu Lisboa. Esta situação foi ainda mais lenta fora da capital. Também estará relacionado com o facto das duas cidades serem distintas. Existe em todas as cidades da Europa esse tipo de rivalidades: há sempre a capital que recebe os maiores investimentos públicos e as outras que



Reconversão Urbana
do Estaleiro da Margueira,
Cacilhas, 1999

reagem por não serem tão beneficiadas. Criam-se sentimentos de bairrismo que envolvem toda a população, inclusive os arquitectos. Depois do 25 de Abril o Porto cresceu de outra maneira. Existiam poucos arquitectos em 1974, cerca de 1000. Supondo que 500 estivessem em Lisboa e 250 no Porto, podemos imaginar ser plausível encontrar no Porto um grupo, mais pequeno de cerca de 20 ou 30 pessoas, por exemplo, com grandes facilidades de comunicação, e agregados na antiga Escola de Belas Artes. O 25 de Abril apanha-os num processo de tentativa de modernização da Escola. A esse núcleo some-se ainda o papel aglutinador do maior vulto português da modernidade, Siza Vieira. Terá sido fácil uma certa animosidade contra a capital e suas estruturas de poder. Estavam criadas as condições para que nascesse uma espécie de isolamento que durou até aos anos 90. Isso hoje está completamente ultrapassado porque esse sentimento de “Escola”, como tal se desagregou bastante.

arq./a: No célebre encontro dos arquitectos de 69 existe uma certa tensão por causa da forma como os grandes ateliers respondiam ao mercado. Havia uma série de tensões que se viveriam em Lisboa que no Porto não se viveriam da mesma forma? As condições produtivas, o tipo de encomenda, não estariam por trás dessa distinção?

MGD: Não tenho conhecimentos que cheguem tão atrás. As coisas no Porto tinham outro espaço geográfico para acontecer. Nunca terá havido grandes ateliers no Porto, embora tenhamos o exemplo do grupo ARS, o primeiro atelier português de produção mais ou menos comercial. Nos anos 60 aparece Conceição Silva, em Lisboa, e ainda aquele tipo de empresas um pouco anónimas com uma série de arquitectos e engenheiros ao seu serviço, com projectos não autorais. No caso de Conceição Silva a perspectiva autoral ainda permanecia.

arq./a: Mas que apesar de tudo sofreu vários ataques na altura por essa nova visão da forma dos arquitectos se juntarem para trabalhar num atelier quase empresa.

MGD: Isso é compreensível e ainda hoje faz muito sentido. Ainda hoje vemos com bastante desconfiança um crescimento muito grande desse tipo de estruturas. Apesar da pré-fabricação e, sobretudo, da informatização, todos sabemos que a produção arquitectónica de qualidade deverá continuar ligada a um certo “artesanato”. Cada projecto é único e não é susceptível de ser *taylorizado*. É sempre de desconfiar das grandes estruturas porque sabemos que estas perdem muito facilmente o pé. Se perguntar a Siza Vieira

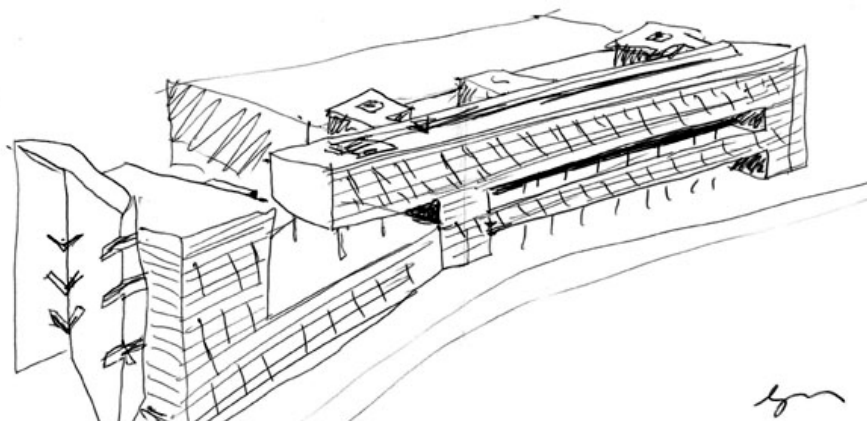
quantas pessoas tem ao seu serviço, ficará admirado, serão, quanto muito, 20 ou 30. É a estrutura máxima que se pode ter. Quando se chega a Herzog ou a Koolhaas, com 100 pessoas em Nova Iorque mais 100 em Amesterdão, tudo isto leva a pensar que aquilo que vemos são apenas duas ou três “coisas” feitas ao longo do ano e não todas as outras que não serão divulgadas. Alguma coisa tem de pagar aquele tipo de produção. Ou então descobriram a pólvora e deveriam divulgar essa “sabedoria”. Nós não nos imaginamos a trabalhar dessa maneira. Nesse sentido, essa “guerra”, antes do 25 de Abril, ao atelier Conceição Silva é feita por parte dos chamados “ateliers de vão de escada”, termo de Keil do Amaral, por uma resistência de gente estimável, que percebe que aquele caminho poderá introduzir factores de “produtividade” (palavra desgrazadamente agora tão em voga) que irão perturbar o tempo e a reflexão necessários para cada projecto. O risco é fazer uma arquitectura competente mas muito pouco inspirada e que acrescenta muito pouco ao mundo que temos. Se por um lado estamos disponíveis e achamos que as coisas, para poderem ser partilhadas por todos, têm que ser respondidas com alguma eficácia, não podemos fechar totalmente a porta aos processos industriais. Isso não significa que os processos venham a ser mais rápidos porque há outros tempos que queremos continuar a preservar – a reflexão, a discussão, a crítica, a análise, porque a arquitectura não é o resultado de uma equação matemática. Em arquitectura não têm cabimento os discursos recentes da economia competitiva. Nem os concursos de honorários e de prazos.

arq./a: Não acreditam que ao nível da estrutura de trabalho de um atelier, hoje as condições de mercado exijam transformações?

MGD: Recusamos uma encomenda que nos exija mudar o nosso tempo de reflexão e a maneira como abordamos os problemas, porque isso não será fazer arquitectura. Com certeza que também nos sujeitamos a prazos. Mas, como arquitectos empenhados, temos que combater esta ideia e preservar a nossa maneira de estar, e isto não tem nada a ver com a utilização de meios informáticos.

EJV: O computador não tem nada a ver com o processo criativo, é um método de produção. Uma coisa é o processo criativo, outra coisa é a forma como se produz a comunicação.

arq./a: A questão que colocavam do trabalho artesanal parece-nos muito interessante. Parece-nos que as obras vivem dessa assumption de que existe um mercado, mas ao mesmo tempo continuam a defender, tanto



Edifício Politécnico da Universidade Egas Moniz,
Monte da Caparica, 1996-99

nos processos criativos como nos construtivos, um certo gosto por essa “artesanalidade”...

MGD: Artesanal, no sentido mais nobre do termo. Tentamos ser críticos em relação às coisas e não usar tudo o que mercado propõe, mas também não defendemos uma construção à maneira do século XIX. O artesanato é mais a montante, na altura da produção do objecto. Artesanato, no sentido em que há muita experimentação.

arq./a: Se os vossos trabalhos passaram por diversas estratégias projectuais, existe uma ideia que sempre acompanhou a produção da Contemporânea, a “Poética”. Falam com frequência de “vontade plástica”, e de “mais valias poéticas” como resposta à “desurbanidade que assusta”. Como poderiam definir essa noção de “poética”?

MGD: Cada enunciado sugere o modo de abordagem. Esse gosto pelo método poético não será exclusivo nosso.

arq./a: Não nos parece que na situação generalizada dos ateliers ditos de autor exista essa riqueza de não ter medo de saltar para a frente e de explorar ...

MGD: Há uma história que gosto sempre de contar aos alunos, o desafio de desenhar no deserto. Todos nós teremos dificuldade em desenhar no deserto ou as crianças em fazer um “desenho livre”. O arquitecto é a antítese disto. Não podemos chegar ao arquitecto e dizer: “Faça o que quiser!”. Mas onde? “Onde quiser!”. Mas de que tamanho? “Do tamanho que quiser!”. Mas para quê? “Para o que quiser!”. Isto não existe! Aceitamos os diversos constrangimentos e tentamos a partir deles descobrir qual é o tema que está subjacente e como podemos avançar para aquele projecto. Depois há sempre coisas que nos são sugestivas, como o programa, o sítio, a cidade ou uma qualquer vontade que lemos no cliente, que nos pareceu relevante. Isso são os pontos de partida, que tentamos usar com a maior das veracidades. Há que saber ler esses dados que recebemos cada vez que fazemos um projecto. A diferença entre os arquitectos residirá aí, na capacidade de leitura que cada um foi treinando, e na ênfase que se decide dar a determinados pontos do discurso programático que recebemos. Aí está a originalidade. Avançando por aí poderá haver um certo à vontade para não nos inibirmos de experimentar coisas totalmente novas.

arq./a: Voltando à questão da poética. Como projecto global que acompanhou sempre a prática da Contemporânea, não estará a “poética” relacionada de certa forma com o efémero, uma vez que vive do efeito

do “imprevisto” e da “estranheza”. Qual pode ser o alcance crítico de uma prática dita “poética”?

MGD: A poética, como a vemos, não se esgota na capacidade de surpresa. A poética poderá ter essa capacidade de surpreender mas tem mais capacidade de sugerir do que de afirmar. De introduzir um discurso – e isto é verdade para todas as categorias artísticas - com muitas capacidades de leitura. Um discurso multi-direccionado que tem a capacidade de surpresa, porque é um discurso que é pensado para admitir uma série de cruzamentos. As pessoas ao depararem com um universo que foi pensado de uma maneira multi-direccional, apropriam-se dele de modos, por vezes, inesperados para os autores. Isso apazigua-nos no sentido de acharmos que toda a arquitectura tem que transportar essa qualidade. Ter a potencialidade de se ir adaptando a diferentes maneiras de estar e de querer. Não sabemos se conseguimos chegar aí, mas o objectivo é esse. Quando falamos de método poético falamos de um método que não é redutível à racionalidade pura, embora tenha de ser balizado por opções de carácter racional. Não partilhamos da ideia que uma coisa surpreendente tenha que ser efémera. O espaço é sempre surpreendente porque é sempre diferente, vivendo das coisas que fazem o espaço: a luz, as sombras, as transparências, a proporção. E tem ainda que possibilitar muitas maneiras diferentes de ser vivido e experimentado. Isso não tem a ver com o programa. Ultrapassa-o completamente.

arq./a: Ficamos surpreendidos quando lemos numa entrevista recente o Manuel Graça Dias insurgir-se tão violentamente “contra esta moda dos programas, da possibilidade dos arquitectos interferirem nos programas”...

MGD: Insurjo-me contra a recepção que essa temática acaba por ter nas pessoas, sobretudo nos estudantes, que julgam que os arquitectos teriam (ou que seria desejável que tivessem) capacidade de interferir.

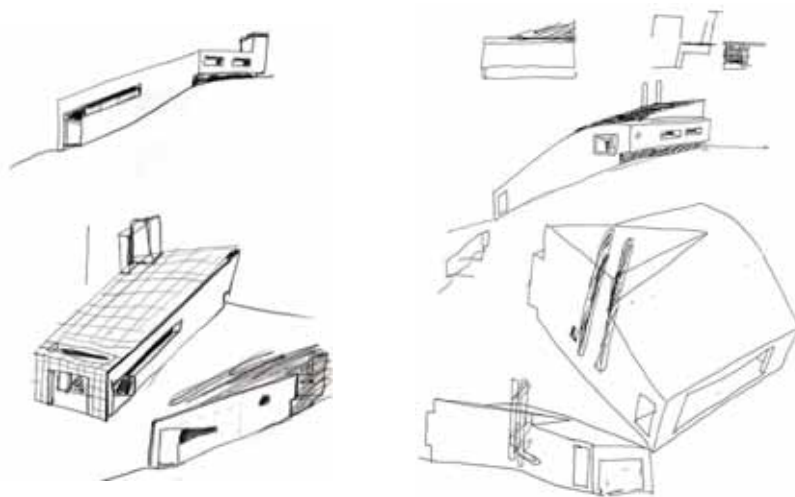
EJV: Fico chocado ao ver, em algumas escolas e cursos, no 2º e 3º ano, pedirem-se projectos em que o programa deverá ser feito pelo estudante. Não faz sentido nem deve ser especialmente didáctico que um aluno passe um ano a estudar um programa que ainda por cima será sempre falível, como a experiência nos mostra.

MGD: Com certeza que a arquitectura passará por uma aguda capacidade crítica em relação ao que nos pedem mas, ao mesmo tempo, também teremos que saber aceitar o mundo em que vivemos.

arq./a: Os programas não podem ser discutidos entre arquitectos e cliente?



Casa do Guarda, Nafarros,
1995-96



EJV: É evidente, até porque temos de interpretar o programa que nos é pedido e, só depois, eventualmente, sugerir alterações ou alternativas.

MGD: Depois de fixada uma coisa razoável, cabe-nos a nós reinterpretar, sem nunca deixar de cumprir o que nos é solicitado. A nossa função é mais interessante se perdermos tempo na articulação dos dados do programa em vez de o imaginarmos. Isso prende-se com o facto de acreditarmos, tirando casos específicos, que uma boa arquitectura pode vir a ter, durante a sua vida, muitas utilizações. O que tentamos fazer são “coisas” mais significantes e é, provavelmente, na articulação dessas fases programáticas que pode estar uma tentativa de fugir à banalidade. A grande arte do arquitecto é essa. Cumprindo o que as pessoas precisam, temos um pretexto para uma revisão crítica sobre aquilo que achamos estar mal. Não é criando braços de ferro com os clientes. A zona de fricção relativamente ao programa reside aí. Esta zona de suposta modernidade ou avanço, que parece estar subjacente na hipótese de interferir, não passa, na maior parte dos casos, de uma falsa pista. O conforto das pessoas e a qualidade do espaço é que será o mais importante e não o facto de, supostamente, se alterarem programas. Esse tipo de pretensões é autoritário, absurdo e irrealista.

arq./a: Mas pode haver uma zona de tensão que pode ser produtiva...

EJV: É provável que sim. Nenhuma afirmação é completamente taxativa.

arq./a: Acreditamos que tanto o edifício do Teatro de Almada como dos Anfiteatros da Universidade Egas Moniz trazem uma alteração relevante na produção do atelier Contemporânea. É como se anteriormente nas diversas intervenções existisse um certo limite auto imposto ao trabalho da forma. Ou era a estrutura existente nos Banhos de São Paulo, ou era relação da função a uma forma lógica nos Auditórios da Ajuda, ou um gesto tornado percurso em torno da Torre da Expo. Portanto, parece-nos que existia uma contenção nessa vontade de forma, que finalmente agora se revela numa acentuação da expressão criativa. Mas no Teatro Azul justificam a obra principalmente através da integração inteligente no lugar e da distribuição lógica do programa. Não existe uma dimensão propriamente escultórica no jogo intrincado de volumes acentuado pelo revestimento unitário?

MGD: Não é uma justificação. Foi um dado de programa que elegemos, uma vontade inicial que tentámos cumprir. Usar este pretexto, testar a sua capacidade enquanto equipamento, para regenerar urbanamente um sítio tão pouco investido. Os Anfiteatros da Universidade Egas Moniz aparecem mais com a vontade de, naquele vazio, gerar significado à volta. Mas mesmo neste caso o edifício não está sozinho e, portanto, prepara o terreno para os

outros acompanhantes. É legítima essa reflexão que estão a fazer, e é interessantíssima, mas, também, muito do resultado se prende à própria tipologia do objecto. São, tanto num caso como noutro, edifícios que requerem salas escuras e volumosas, fechadas. Esse tipo de volumetrias por não terem “olhos” e uma necessidade de relação com o exterior tão imediata, precisavam de algum contraponto de expressão. Gostamos de referir isso a caixa de palco do teatro de Almada foi voluntariamente alterada na sua expectável forma cúbica, as escadas laterais têm uma ligeira inflexão para criar uma dobra de sombra, o elevador foi inserido numa das pontas para criar outra; dos quatro vértices da caixa, só um é que é vértice puro. Foi propositado, porque sabíamos que um volume daqueles, daquela dimensão, seria extraordinariamente pesado, duro, no meio de uma cidade e não haveria depois pastilha azul que o safasse! Estudámos bastante a hipótese de fazer inflectir aquela matéria no sentido de criar dobras de sombra, expressão, desenho. Este é um dos temas. Outros foram desenvolvidos noutras partes do edifício, como também nos Anfiteatros. Mas é uma maneira de ultrapassar a falta de elementos, para criar uma volumetria mais aceitável. Tanto nos Anfiteatros como no Teatro existem janelas, a maior parte escondidas, são janelas que aparecem de modos menos previsíveis. Isto deve-se ao facto de não gostarmos especialmente do tipo de alumínio que os orçamentos envolvidos requerem, bem como ao facto do programa não ser repetitivo. Há que encontrar modos diferentes de expressão. A realidade envolvente, nestes dois casos, era bastante banal e desinteressante: havia que trabalhar estas janelas para que os pontos de vista valessem alguma coisa. Podemos olhar para tudo, mas temos que olhar com outro olhar. E a arquitectura pode salvar um pouco essa realidade. No Teatro, onde este tema é talvez mais explorado, todas as janelas têm um propósito de iluminar, ventilar mas, também, sobretudo, dar a ver de modos menos vulgares, uma realidade banal ou excessivamente “realista”.

arq./a: Essa vontade de forma transparece muito claramente nos desenhos e nas maquetas, no trabalho sobre a matéria. Cremos que tem origem na casa de Nafarros...

MGD: É uma constante nesses três projectos, uma certa exuberância plástica que depois é acalmada ou apaziguada com o revestimento unitário.

EJV: Com programas e propósitos diferentes, seguimos, nestes projectos, uma aproximação idêntica.

arq./a: Estas obras lembram-nos as obras do Construtivismo. O facto da situação russa, ao nível da industrialização, estar na época muito atrasada,



Museu da Oliveira e do Azeite, Mirandela, 2004-



FERNANDO E SÉRGIO GUERRA

levou à vontade de uma exploração expressiva da forma com muitos poucos meios. Vemos um pouco isso em geral na situação portuguesa e muito em particular na vossa obra recente...

MGD: Naturalmente que trabalhar com algumas dificuldades económicas nos poderá levar por caminhos que outros já tentaram, noutros contextos. Caminhos possíveis para garantir expressão nas coisas que fazemos com orçamentos limitados, com grande austeridade. Mas há mais coisas que ultrapassam essa "maldição". No Teatro há vontade de dialogar com a envolvente. Essa agressividade dulcificada pelo azul é uma tentativa de criar diálogo significativo com a cidade à volta, muito ocasional. O que valorizamos mais no Teatro é a afirmação urbana que tenta ser. Em relação aos Anfiteatros, talvez já estivéssemos mais disponíveis para uma especulação desse género: um objecto que por ser barato se vai socorrer de uma série de artifícios para poder marcar presença. Aí entrou, certamente, o método poético, a intuição que interveio depois de uma rígida racionalização do problema e que foi intuindo a capacidade de se poder melhorar e criar mais ou menos impacto. Um trabalho que vamos assumindo naturalmente, depois do lançamento do tema que deve orientar aquele projecto específico.

arq./a: Como é que funciona o trabalho em equipa? Como é que se realiza na prática essa intercepção das do confronto com o sítio, das decisões programáticas com o trabalho formal?

MGD: Desde que se tenha um sentido apurado do todo é possível ocuparmo-nos de uma só parte de cada vez. Os Anfiteatros partem de um concurso de Plano de Pormenor que previa que vários edifícios viessem a ser construídos ao longo do tempo. A nossa opção foi fasear a proposta global com projectos assumidamente autónomos. Cada unidade seria um edifício diferente que estaria articulado com as outras partes.

EJV: Quando tivémos que projectar o específico edifício dos Anfiteatros partimos do desenho do Plano Pormenor que previa uma série de volumetrias curvas. A grande opção já estava definida previamente: uma caixa racional, dentro, rodeada por uma volumetria mais acidentada que iria definindo as circulações e os espaços de estar. A certa altura tínhamos o projecto muito semelhante ao que ficou, mas em redondos, com umas formas moles que faziam sentido no Plano Pormenor e em relação aos futuros vizinhos (edifício de Serviços e Reitoria) mas que, enquanto edifício isolado, não nos agradavam. Como sabem, os computadores, às vezes, "quebram" os redondos. Antes de fazer o *regen* o desenho estava todo quebrado e achámo-lo muito mais sugestivo. A partir daí o projecto ganhou expressão "própria" e sobretudo uma relação mais coerente com o resto do *campus*.

arq./a: É curioso porque numa entrevista recente insurgiram-se em relação à questão do aleatório...

MGD: É preciso ter alguma distância. O que se relatou não foi um processo aleatório. Digamos que a sugestão do desenho inicial é que nos levou a perceber que seria mais frutuoso explorar o facetado que as formas curvas, sendo que, ainda por cima, do ponto de vista estrutural e construtivo tudo ficava mais facilitado. O aleatório é outra coisa. O aleatório é o "vale-tudo", o "tanto-faz", o não comprometimento, é o contrário do desejo, da vontade, da arquitectura, finalmente. A capacidade de nos deixarmos impregnar por coisas que não estávamos à espera é um princípio justo e interessante e que pode ajudar a encontrar coisas que já procurávamos antes. Mas não imaginamos que tudo possa ser resolvido assim. ■

