



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Mariana de Oliveira Couto

BARTOLOMEU COSTA CABRAL
ARQUITETO DA CONTINUIDADE

VOLUME 2

Tese no âmbito do Programa de Doutoramento em Arquitetura orientada pelo Professor Doutor João Paulo Mendes de Seíça da Providência Santarém e apresentada ao Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências Tecnologia da Universidade de Coimbra.

Outubro de 2019



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Mariana de Oliveira Couto

BARTOLOMEU COSTA CABRAL
ARQUITETO DA CONTINUIDADE

VOLUME 2

Tese no âmbito do Programa de Doutoramento em Arquitetura orientada pelo
Professor Doutor João Paulo Mendes de Seíça da Providência Santarém e
apresentada ao Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências Tecnologia
da Universidade de Coimbra.

Outubro de 2019

ÍNDICE

VOLUME II – ANEXOS

I. CRONOLOGIA BIOGRÁFICA.....	7
II. LISTA DE OBRAS.....	11
III. CONVERSAS E ENTREVISTAS	19
Primeiras Entrevistas a Bartolomeu Costa Cabral (de 24 de janeiro a 15 de fevereiro de 2013).....	19
Entrevista a António Costa Cabral (24 de janeiro de 2013)	49
Visita Guiada por Bartolomeu Costa Cabral à UBI (5 de março de 2013).....	57
Conversa com Bartolomeu Costa Cabral, Nuno Teotónio Pereira e Irene Buarque (16 de abril de 2013)	69
Entrevista a Bartolomeu Costa Cabral (10 de janeiro de 2014)	83
Entrevista a Bartolomeu Costa Cabral (30 de maio de 2014).....	97
Entrevista a Bartolomeu Costa Cabral (4 de julho de 2014).....	103
Entrevista a João Gomes (17 de outubro de 2015)	111
Entrevista a José Marini Bragança (20 de outubro de 2015)	119
Conversa com Bartolomeu Costa Cabral e Manuel Alzina de Menezes (12 de novembro de 2015)	123
Conversa com Bartolomeu Costa Cabral e Mário Crespo (14 de novembro de 2015)	135
Entrevista a Gonçalo Byrne (abril de 2016).....	143
Entrevista a Bartolomeu Costa Cabral (28 de outubro de 2017).....	151
Entrevista a Bartolomeu Costa Cabral (24 de abril de 2018).....	159
Entrevista a Bartolomeu Costa Cabral (30 de abril de 2018).....	171
Entrevista a Bartolomeu Costa Cabral (16 de maio de 2018).....	179
IV. TEXTOS NÃO PUBLICADOS	187
<i>Sobre Arquitetura/Urbanismo/Percurso Profissional</i>	<i>187</i>
Regulamentação das Habitações de Características mais Económicas (1961).....	187
Aspects de L'habitation Sociale en France (1962)	191
L'équipement (s.d. – 1962?)	204
Actividade Docente (s.d. – 1968?).....	205
Saal: Bairro do Pego Longo, Concelho de Sintra (3 de março de 2006)	206
Aula Sobre Urbanismo (s.d. – 2015?).....	209
Arquitectura: Passado, Presente, Futuro (março de 2015)	214
A Magia da Arquitectura (maio de 2015).....	218
Casa de Taipá (maio de 2015)	219
Doutoramento Honoris Causa pela Universidade Lusíada (junho de 2016)	220
Teresa Beirão (julho de 2016).....	224
Nuno Portas (2017)	225
A Ética das Coisas e a Prática da Arquitectura (maio de 2017)	227
Reflexões sobre o Património (outubro de 2018)	229
A Exposição a Ética das Coisas: o Humanismo na Arquitectura (setembro de 2019).....	231
<i>Outros.....</i>	<i>235</i>
Poema (s.d. – 2015?)	235
Compaixão (10 de julho de 2016?)	236
Perdoar a Nós Próprios (maio de 2017)	237

I. CRONOLOGIA BIOGRÁFICA

1929

Bartolomeu Maria de Albuquerque da Costa Cabral nasce em Lisboa. É o terceiro filho de António de Alcântara Bernardo de Carvalho e Vasconcellos da Costa Cabral, quarto Conde de Tomar, e de Maria Teresa de Sousa Botelho e Vasconcellos de Albuquerque.

1937

Frequenta o colégio interno em Coimbra.

1940

Faz a quarta classe numa escola oficial de Mangualde.

1941

Frequenta o Liceu Pedro Nunes, em Lisboa (-1947).

1947

Faz a aprendizagem para o exame de desenho, durante três meses, no atelier de Frederico George. Tem como colegas Daniel Santa-Rita e Tomaz de Figueiredo e conhece os escultores Jorge Vieira e Rocha.

Entra na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL). Entre os 25 colegas, destaca António Freitas Leal, António Pinto de Freitas, João Almeida, José Pedro Martins Barata e Manuel Bagulho.

1950

Frequenta a tropa e conhece Sena da Silva e Pedro Cid.

1952

Conhece, pela mão do Eng. Ernesto Borges, Nuno Teotónio Pereira, Manuel Alzina de Menezes, Raul Chorão Ramalho, Manuel Tainha e Rafael Botelho. Começa, ainda estudante, a trabalhar no Atelier Nuno Teotónio Pereira.

1953

Durante a realização do projeto para Bloco das Águas Livres vai, com Nuno Teotónio Pereira, fins-de-semana de Primavera, “passear pelo país”. Numa das viagens, conhece as pousadas da Hidroelétrica do Cávado, de Januário Godinho.

1954

Faz parte da comissão organizadora da Cooperativa de Construção e Habitação.

Inicia o trabalho no GEU (1954-1959).

1957

Termina o curso na ESBAL (obtenção do diploma).

Participa, com Nuno Teotónio Pereira, na exposição “O Cooperativismo Habitacional no Mundo”, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa, 30 de março a 7 de abril, promovida pela Associação dos Inquilinos Lisbonenses.

1958

Forma sociedade com Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, que dura até 1962.

Viaja com Nuno Teotónio Pereira até Angola, no âmbito do projeto para a Companhia de Celulose do Ultramar Português.

1959

Entra para o Gabinete da Federação das Caixas de Previdência (-1968).

1960

Integra a Direção do SNA (-1965).

1961

Participa no 1º Encontro Mediterrâneo, Barcelona, onde conhece Duccio Alfredo Turin.

Encontro da UIA em Londres.

1962

Estagia, durante seis meses, no Centre Scientifique et Technique du Bâtiment, em Paris.

Estagia no atelier de Candilis, Josic e Woods e visita, com o atelier, o edifício Toulouse-Le-Mirail e a Unitè d'Habitation de Marselha. [Com Candilis, vai à reunião de Royaumont?]

Em agosto, vai à Holanda, a Roterdão e visita a fábrica Van Nelle de Van der Vlugt e o Bowcentrum (Roterdão).

Em setembro, regressa a Portugal, de comboio, na companhia de Pancho Guedes.

É atribuído o 2º Prémio Nacional de Arquitectura da Fundação Calouste Gulbenkian ao Bloco das Águas Livres.

O atelier de Nuno Teotónio Pereira muda para o N.º 25 da R. da Alegria.

1964

Vai, durante seis meses, para a Madeira, no âmbito da Federação das Caixas de Previdência, onde trabalha com Rui Góes Ferreira.

1965

Responde a um anúncio no Architects' Journal e estagia, durante dois meses, no Greater London Council.

Encontro da UIA em Paris.

1966

Encontro da Comissão de Planeamento Urbano da UIA, no Royal Institute of British Architects (RIBA), de 23 a 27 de maio.

1967

Entra para o atelier de Conceição Silva e Maurício de Vasconcellos.

Estagia, durante seis meses, no LNEC.

Participa no Encontro da UIA em Praga.

1968

Ingressa no GPA (1969-1996).

Leciona na ESBAL (1968-1970).

1969

Dinamiza, com Fernando Távora e Nuno Portas, o II Encontro de Estudo da SPUIA (6 de março).

Costa Cabral, Nuno Portas e Francisco Silva Dias escrevem a Carta ao Diretor da ESBAL (Joaquim Correia) sobre "a grave crise em que se debatia a vida escolar".

Entra para o Conselho Disciplinar do Sindicato Nacional dos Arquitetos.

Integra o Conselho Disciplinar do SNA (1969-1971).

1972

Encontro da UIA em Varna.

1973

Funda o próprio atelier - primeiro, na Rua do Barão, n.5, 5º esquerdo, e, depois, no Largo do Carmo, n.15, 3º (atelier do Eng. Ferreira Crespo), antes de se estabelecer definitivamente, possivelmente em março de 1974, no terceiro andar do N.º 25 da Rua da Alegria.

1974

Nuno Teotónio Pereira regressa ao atelier no N.º 25 da Rua da Alegria.

1975

Vence o 1º Prémio do Concurso do Fundo de Fomento de Habitação pelo Plano Integrado de Almada.

Encontro da UIA em Madrid.

1977

Entra para a Direção da Secção Portuguesa da União Internacional dos Arquitetos – SPUIA (-1987). Durante quatro anos é delegado à Comissão de Urbanismo da UIA.

1981

Participa no encontro UIA em Varsóvia (abril): "Arquitectura, Homem, Ambiente"

Exposição SPUIA (setembro/outubro): "Arquitectura de Gunnar Asplund", promovida por Bartolomeu Costa Cabral.

1985

Vence o Prémio Raul Lino pela Agência da Caixa Geral de Depósitos em Sintra.

Obtém o segundo prémio no concurso limitado para o estudo de recuperação da zona costeira entre a Boca do Inferno e o miradouro da Guia.

1987

Encontro da UIA em Brighton.

1990

Viaja até Helsínquia.

1994

Viaja até Israel.

1997

Obtém Menção Honrosa no Prémio Eugénio dos Santos, com Nuno Teotónio Pereira, pela recuperação do Teatro Taborda.

2003

Entra como docente para o ISCTE.

Viagem (ISCTE) a França e à Suíça: visita Ronchamp, La Tourette, Avignon, um Mosteiro [de Montserrat?] perto de Barcelona, o Museu de Arte Contemporânea de Norman Foster em Nîmes.

2004

Viaja até à Alemanha (ISCTE).

Participa na IV Bienal Ibero-Americana de Arquitectura e Urbanismo com o edifício de habitação económica do Pego Longo. Viaja para Lima, Peru.

2005

Viaja até à Holanda (ISCTE).

2008

Faz parte do júri no Prémio IHRU 2008 de Construção e Reabilitação como representante da OA.

2011

É homenageado pela OA no Bloco das Águas Livres (4 de junho).

Leciona na Universidade Católica Portuguesa, a convite do Professor Costa Lobo, a unidade curricular “A Arte em Urbanismo”, no curso de Pós-graduação em Urbanismo.

2012

O Bloco das Águas Livres é classificado, pela Portaria 370/2012 de 13 de agosto Monumento de Interesse Público.

Obtém Menção Honrosa no Prémio Valmor (2008) pela Casa na Travessa da Oliveira.

II. LISTA DE OBRAS¹

1948-1949	Casa de férias em Colares
1952-1957	Edifício para a Companhia de Seguros Fidelidade/Bloco das Águas Livres (Atelier NTP, com Nuno Teotónio Pereira)
1954	Edifício para a Cooperativa de Construção e Habitação (CCH, com Nuno Teotónio Pereira)
1954-1958	Caixa de Previdência do Pessoal da Soda Póvoa (Atelier NTP)
1955	CODA-Pousada para a Praia do Vau
1956-1957	Conjunto Habitacional para a Associação de Inquilinos Lisbonenses (AIL, Atelier NTP)
1956-1957	Farmácia das Águas Livres
1957	Estudo Base de Urbanização do Vale Escuro (GEU)
1958-1960	Fábrica da Companhia de Celulose do Ultramar Português (Complexo Fabril e Residencial, Atelier NTP)
1958-1963	Manuel Godinho de Almeida - Estudo de Aproveitamento de terreno na zona da Lapa (Atelier NTP)
1959	Moradias em Caxias-Laveiras (FCP-HE)
1959-1964	Moradia na Alameda das Linhas de Torres, 152 (Margarida Norton de Matos)
[1959-1968]	Fogos no Tramagal (FCP-HE, com Vasco Croft de Moura)
1959-1972	Grupo Escolar e Balneário do Castelo
[1960]	Bairro da Chamusca (FCP-HE, com Vasco Croft de Moura)
1960-1968	Prévio na Avenida da Liberdade, 227 (Atelier NTP, com Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas)
1960 [-1986]	600 Fogos em Olivais Sul - Célula C (com Nuno Portas)
[1961]	12 Fogos em Campo Maior (FCP-HE)
[1961]	20 Fogos em Muge (FCP-HE)
1961-1963	Conjunto de 7 Moradias em Mafra (Atelier NTP)
1962-1968	300 Fogos em Olivais Sul (de Nuno Teotónio Pereira)
1963	100 Fogos na Covilhã - Bairro da Estação (FCP-HE)
1964	Abrigo Infantil de Nossa Senhora da Conceição (colaboração em projeto de Rui Goes Ferreira)

¹ Esta lista resulta do cruzamento das informações obtidas através de fontes bibliográficas, documentos que se encontram no atelier e noutros arquivos, entrevistas realizadas ao autor e dados fornecidos por outros investigadores.

- 1964 Ampliação dos Escritórios Wagons-Lits/Cook (colaboração em projeto de Rui Goes Ferreira)
- 1964 Bairro da Ajuda, Funchal (com Rui Goes Ferreira)
- 1964 Conjunto Habitacional para o Grémio de Industriais de Bordados da Madeira (GIBIM, com Rui Goes Ferreira)
- 1964-1966 Ampliação na Rua Augusto Santos, 2 (Atelier NTP, com Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas)
- 1965-1966 Rua de São Félix, R.D.G., Grupo de Habitações, Ericeira
- [1965-1967] Adaptação do piso semi-enterrado dos lotes 186 e 187 a sede e convívio da Fundação Cardeal Cerejeira
- 1966 Anteprojecto para a Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (com Manuel Tainha)
- 1967 Plano de Ordenamento Urbano e turístico do sector IV no Algarve (Atelier Conceição Silva e Maurício de Vasconcellos)
- 1967 Concurso para a Câmara Municipal de Amsterdão (com Manuel Tainha)
- [1967-1968] Urbanização Savelos (Quinta dos Ingleses, Atelier Conceição Silva e Maurício de Vasconcellos)
- 1968-1975 Fábrica de Plásticos Ruy d'Orey, Meleças
- [1968-1997] C.M.L. Sapadores (GPA)
- 1969 Proposta de Urbanização para a Falagueira-Amadora (GPA)
- 1969 Plano de Urbanização para a Zona do Liceu da Amadora (GPA)
- 1969-1983 C.O.M.O.I.N., Rua do Borja (GPA)
- 1970 Unidade de Ordenamento (UNOR) - I, Plano Diretor de Lisboa (GPA)
- 1970-1975 Plano de Urbanização da Brandoa-Falagueira (GPA)
- 1970-1976 Sede da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses / Sociedade Portuguesa de Autores (GPA)
- [1971] Estudo de Recuperação do Bairro de Auto-construção de Porto Salvo (GPA)
- 1972-1974 Sociedade das Silveiras - Quinta do Belo Jardim
- 1973 Conjunto de Moradias na Damaia (GPA)
- 1973-1974 Edifício da Fase I do Instituto Politécnico da Covilhã (GPA)
- 1973-1975 Casa na Cotovia (Moradia Armando Pais), Sesimbra
- 1973-1975 (e 1984) Casa na Rua da Verónica, Lisboa
- 1973-1984 Edifício EPUL no Martim Moniz
- 1974-1978 Casa do Dr. Jaime Castelo Branco, Rua do Barão, 35, 2º dto., Lisboa (Alterações)

1974-1979	Edifício da Fase II do Instituto Politécnico da Covilhã (GPA)
1974-1982	Pinhal das Freiras
1975-1976	Edifício da Fase III do Instituto Politécnico da Covilhã (GPA)
1975-1989	Edifício da Fase IV do Instituto Politécnico da Covilhã (GPA)
1976	Proposta para o Grupo Escolar do Largo do Leão
1976	Proposta para o Palácio Pimenta, Lisboa
1976-1985	Agência da Caixa Geral de Depósitos em Sintra
1976-2010	Reabilitação do Paço de Melo
1976-2017	Bairro do Pego Longo
1977-1985	Plano Integrado de Almada (GPA)
1977-1989	Centro da Terceira Idade da Fundação Cardeal Cerejeira / Fundação Cardeal Cerejeira – Ampliação dos Serviços Sociais
1978	Centro de Reprografia do Instituto Politécnico da Covilhã
1978-1980	Centro Social do Comando da Guarda Fiscal (Estudo, GPA)
1978-1980	Moradia na Guia (José M. da Costa Cabral)
1978-1983	Pátio D. Fradique
1978-1992	Proposta de loteamento da Quinta dos Condes, Mangualde
1978-1993	Galeria 111, Campo Grande, Lisboa
1979	André Lansoy – Moradia na Guia
1979	Casa na Quinta da Marinha, Cascais
1979	Sofia Sousa Tavares, remodelação de IS
1979-1980	Cooperativa de Habitação Económica “O Nosso Lar”
1980	Casa do Dr. Trigueiros de Aragão
1980	Edifício Comercial na Rua de Santa Marta (com Nuno Teotónio Pereira)
[1980]	Moradias no Algarve
1980	Proposta para o Country Club do Guincho
1980	Proposta para o Plano de Pormenor da Amadora (GPA)
1980-1996	Recuperação do Teatro Taborda
1981	Concurso para a Elaboração do Plano Director da Amadora (GPA)
1981-1985	Sede do Banco Nacional Ultramarino, Campo Maior
1981-1986	Alteração/ampliação de edifícios de habitação e escritórios na Rua da Boavista, n.º 45 a 49, em Lisboa (Máquinas de Precisão SARL)
1982-1986	Apoio Cristão Internacional

1982-1987	Posto de Câmbio do Banco Nacional Ultramarino, Caia
1982-1995	Escola Superior Agrária de Bragança, Instituto Politécnico de Bragança (GPA)
1982-1997	Universidade do Minho, Núcleo de Guimarães
1982-1998	Agência do Banco Nacional Ultramarino / Caixa Geral de Depósitos, Belmonte
1982-2003	Loteamento no Pinhal do Rochel, Mangualde
1983	Concurso para a Assembleia Regional dos Açores (com Nuno Teotónio Pereira), Horta
1983	Coociclo, Concurso para o Restelo
1983	Moradia no Monte de St. Estêvão
1984-1985	Arranjo de sótão, Caparica
1984-1986	Concurso para o Novo edifício da Câmara Municipal de Sintra
1984-1990	Centro Social da Abrunheira
1984-1994	Ampliação de Moradia no Linhó
1984-1994	Plano de Recuperação da Zona Costeira Entre a Boca do Inferno e o Miradouro da Guia
1986	Alteração de Cave em Olivais Sul
1986	Casa em Paço d'Arcos
1986	Concurso para a Fundação Aga-Khan
1986	Concurso para Telheiras
1986-1987	Estalagem em Mangualde, Casa de Azurara
1987	Concurso para o Mercado de Rio de Mouro
1987-1989	Igreja e Centro Paroquial de Arroios (tia Rita)
1987-1991	Edifício da Fase V da Universidade da Beira Interior, Covilhã (GPA)
1987-1993	Escola Superior de Tecnologia de Tomar (ESTT)
1987-1993	Mútua dos Pescadores – Anexo
1988	Concurso para o Centro Cultural de Belém
1988	UBI – Quinta da Malufa (GPA)
1988-1994	Prédio em Alfama
1988-2000	Escola Superior Agrária de Santarém, Instituto Politécnico de Santarém (GPA e Atelier BCC)
1989	Concurso Público de Plano de Pormenor para a Universidade de Coimbra – Pólo II
1989-1991	Proposta para o Centro Profissional de Artes Gráficas
1990	Casa da Ana Maria, Arrábida
1990	Casa Bernardo Leitão, Rua Arco Carvalhão, 113, r/c
1990-1993	Bloco de Habitação Económica do Pego Longo (Belas)

1990-2000	Instituto Superior de Agronomia da Universidade Técnica de Lisboa
1990-2001	Residências de Estudantes da ESTT
1991	Restaurante Bingo Amoreiras
1991	Concurso de Ideias para a Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Bragança
1991	Moradia Humberto Cardoso
1991-1993	Sede da Liga de Protecção da Natureza
1991-1995	Centro de Informática da Universidade da Beira Interior, Covilhã (GPA)
1992-1999	Estalagem da Areia Branca (Rocha Praia), Lourinhã
1993	Concurso para o Mosteiro de Santa Maria das Júnias
[1993]	Concurso para edifício de laboratórios no Campo Grande, Lisboa
1993-2002	Serviços Centrais do Instituto Politécnico de Bragança (GPA e Atelier BCC)
1994	Concurso para o Bloco Sul da Universidade Nova de Lisboa
1994	Concurso para a Ampliação da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa
1994-2002	Bloco Pedagógico do Instituto Politécnico de Bragança
1995	Concurso Público para a Residência da Embaixada de Portugal em Brasília
1995	Estudo para edifício de habitação colectiva
1995-1996	Concurso para Residências de Estudantes do Instituto Superior Técnico - RESIDEXPO
1995-1997	Piscina e atelier Paula Rêgo / Moradia Vila Crisfal, Estoril
1995-2000	Escola de Engenharia da Universidade Católica, Sintra
1995-2002	Projeto Integrado do Castelo/Recuperação da Zona histórica C12
1996	Concurso de Remodelação do Cine-Teatro de Estarreja
1996	Concurso para o Palácio da Justiça de Loures
1996	Condomínio da Rua de Santiago
1996-2003	Biblioteca do Instituto Politécnico de Bragança / Centro Desportivo de Algoz
1996-2003	Zona Desportiva do Instituto Politécnico de Bragança
1996-2007	Apartamento na Graça, Escadinhas do Monte n. 92 (Casa Manã)
1996 [-2008]	Plano de Urbanização de Grândola
1997	Estudo para a Quinta da Achadinha, Odemira
1997	Plano de Pormenor de Dornes
1997	Porto de Recreio de Albufeira
1997-1999	Remodelação dos Balneários Públicos e Novo Acesso à Escola do Castelo
1997-1999	Universidade do Minho – Ampliação

1997-2002	Estação Metropolitana de Quinta das Conchas
1997-2004	UBI – Auto-Silo
1998-1999	Concurso para os Edifícios Ciência no Tagus Park
1998-2001	UBI – Biblioteca Central
1999	Centro Cultural de Vila Flor, Guimarães (Concurso)
1999	Maria Bernardino, Av. Estados Unidos da América, 118
1999-2001	UBI – Faculdade de Medicina (Concurso)
1999-2005	UBI – Museu de Lanifícios
2000-2001	Remodelação de Moradia no Restelo / ACAP
2000-2005	Capela São Sebastião, Boidobra
2001	Casa da Portela 62, 63 e 64
2002	Ampliação de Moradia Unifamiliar em Santana da Carnota
2002	Loja AGA-CookShop, Parque das Nações
2002-2003	UBI: Gabinetes de Docentes
2002-2011	Casa na Travessa da Oliveira
2003	Concurso para a Escola Alemã, Lisboa
2003	UBI: Proposta para a Reitoria
2003-2009	Casa na Rua do Patrocínio (Dr. Zózimo)
2004	Casa Pinheiro, Covilhã
[2004]	Coberto para a Escola do Castelo
2004-2006	UBI: Remodelação das I.S.
2004-2008	Casa Herdade Delgado (Casa em Taipa)
2004-2009	Casa na Rua Ribeiro Sanches
2005	Bloco das Águas Livres – Projeto de Remodelação da Sala de Condomínio
2005	Concurso para o Arquivo da Bauhaus (com Marini Bragança)
2005	Concurso para Recuperação e Reabilitação do Convento da Saudação/Castelo de Montemor-o-Novo
2005	Moradia Unifamiliar na Rua de Santo António, Estoril
2005	Restaurante Japonês Sushicafé (Centro Comercial Amoreiras)
2005-2006	Arranjo de cozinha em apartamento no Campo dos Mártires da Pátria, 124, Lisboa
2005-2012	Casa em Algés
2006	Concurso para a Ópera de Cracóvia
2006	Maison 1 bis Rue Molitor 75016, Paris (Programa Base)

2006-	Aldeia da Solidariedade, Albufeira
2007	Loja “Companhia das Cozinhas”, Centro Comercial Jumbo Alfragide
2007	Pavilhão Industrial – Ampliação
2007	Unidade Escolar em Tavira, Creche e Pré-escola
2007-2008	Roda Hidráulica e Apoio para o Museu dos Lanifícios, Covilhã
2008	Estudo de viabilidade para terreno em Messejana, Aljustrel
2009	Reconstrução e Ampliação de Moradia na R. Dr. Aquiles Gonçalves, Melo
2009-2012	Patronato de Santo António, Lar de Idosos, Beja
2009-2013	Edifício de Habitação na Rua das Amoreiras, 56-62
2010	Apartamento na Av. Frei Miguel Contreiras
2010	Concurso para a Escola Secundária da Quinta do Peru
2010	Estudos para Padaria Tribeca
[2010]	Remodelação do Teatro-Cine da Covilhã
2010-2011	Ampliação de Moradia no Bairro do Caramão da Ajuda, Lisboa
2010-2012	Parque de estacionamento da Av. Frei Miguel Contreiras
2011	Apartamento em Lisboa
2011	Habitação na R. de S. Caetano, n.º 14, Melo
[2011]	Remodelação de Cozinha na R. Carlos Seixas, n.º 12, Lisboa
2011-2012	Restaurante Tartine
2011-2014	Edifício de Habitação em Marvão
2012	Casa em Janas, Sintra
2012	Concurso para o Colégio Mirario (com Marini Bragança)
2013	Concurso para a Aldeia do Médico, Ordem dos Arquitetos
2013	Remodelação de Apartamento na Rua das Amoreiras, 66
2013-2014	Remodelação de Águas Furtadas na Rua Nova de S. Mamede, Lisboa
2013-2014	Estudo para Esplanada do Tartine
2014	Casa da Serra, Tomar
2014	Cruz para a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Lisboa
2014	Reabilitação de moradia em Matacães
2014	Reconstrução de Prédio na R. do Cruzeiro, Ajuda, Lisboa
2014-2017	Loja Tartine no Mercado da Ribeira
2015	Concurso para a Igreja de São João Baptista, Coimbra

2015-2016	Habitação na Fonte da Senhora, Alcochete
2016	Corrimão para escadaria exterior do Bloco das Águas Livres
2017	Remodelação de Habitação na Quinta da Calçada, Azeitão
2017	Remodelação de moradia em Birre, Cascais
[2017-2018]	Apoio de piscina, Tomar
2018	Escadas para Exterior de Capela no Peru
	Ampliação de Andar no Largo do Chão do Loureiro, Lisboa
	Reparação e Pintura de Fachada na Rua da Saudade, n.º 8, Lisboa
	UBI: Loja da Entrada
	Concurso para a Câmara Municipal de Coruche
	Catarina Costa Cabral, Av. Infante Santo
	“Paulinha”
	Rua do Carrasco

III. CONVERSAS E ENTREVISTAS

PRIMEIRAS ENTREVISTAS A BARTOLOMEU COSTA CABRAL

COMPILAÇÃO DAS PRIMEIRAS ENTREVISTAS, ENTRE 24 DE JANEIRO E 15 DE FEVEREIRO DE 2013

Que mais recorda da infância?

Eu acho que foi boa. Lembro-me que passava muito tempo sozinho, apesar de tudo. Não tenho nada de especial a assinalar. Sempre me senti amparado pela minha família, pela minha mãe, sobretudo. Tinha uma relação muito ligada à minha mãe. Uma das recordações que eu tenho é de nunca ter sido abandonado. Eu era o mais velho dos rapazes, o rapaz a seguir a mim tinha menos quatro anos, o Fernando, que já morreu, e a minha irmã mais próxima era a Paula. Lembro-me de passar um período de oito anos, na primeira classe, num colégio interno em Coimbra. O meu pai tinha ido para o Brasil, a minha mãe foi lá ter com ele e esteve lá seis meses. Eu nasci em Lisboa. Vivemos sempre em Lisboa, com exceção do ano em que passámos em Mangualde, para a casa que era da minha mãe e que agora é do meu irmão e que é uma pousada. Íamos também a casa da minha avó, que era o Palácio de Mateus, íamos passar os Verões lá. Também tive ligações com a minha avó bastante grandes, a mãe da minha mãe. Com a família do meu pai é que não tive ligações porque eles zangaram-se, estavam zangados com o meu avô. A minha avó tinha ido para a Itália, por isso estava a família desfeita do lado do meu pai. Portanto, a família do meu pai ficou no meu pai. Não me lembro do meu avô. A minha avó vim a conhecê-la mais tarde, quando ela veio para Portugal. Com quem tive mais relações foi com o meu tio e a irmã da minha mãe, que é freira e de quem eu não gostava nada quando era miúdo. Mas depois da minha mãe morrer queria que eu lhe fizesse um projeto, uma propriedade para a paróquia [de Arroios, em Vila Real]. Cheguei a fazer, está lá construído. Então fiquei a conhecê-la melhor, ia visitá-la todos os Domingos. Tenho boas recordações de infância. Era uma família sempre calorosa. As minhas irmãs estavam no colégio, mas depois vinham de férias. Havia sempre muita gente à mesa. Sobretudo, lembro-me dos Verões. Nas férias, a minha mãe alugava uma casa na praia das Maçãs e nós íamos três meses para lá, para tratar da nossa saúde. Íamos com a criada que nos servia, ia toda a gente. Não tínhamos muito dinheiro, mas ia dando para essas coisas. Tenho recordações da vida de família. Muita ligação com a minha mãe.

Quando é ela que sugeriu que fosse para arquitetura?

Nós tínhamos conversas. Quando estava no colégio em Coimbra, tinha oito ou nove anos, fazia umas cópias de umas gravuras, assim com desenhos. Achavam que eu tinha muito jeito para

desenhar, eu fazia as sombrinhas dos telhados, aquelas coisas; a minha mãe achava que eu tinha sensibilidade de artista, embora não pintasse. Lá em casa nunca houve ligação à escrita, à música ou à pintura. A minha madrinha pintava flores, coisas assim; a minha mãe lia muito, mas não havia grandes bibliotecas lá em casa. O meu pai era pouco presente. O meu pai fazia muito bem a fotografia. Tenho muitas recordações do trabalho dele como fotógrafo. Ele tinha um laboratório em casa para revelar as fotografias a preto e branco. Ele tinha sempre Laicas, era apaixonado pelas Laicas. Ainda tenho a Laica dele. Quando ia revelar, queria que a gente assistisse, queria conversar. Hoje, sei como era o processo de imprimir, revelar, ampliar... era um cubículo pequeníssimo, cheio de calor, de Verão, mas ele queria que estivéssemos ali a ver e eu divertia-me de estar lá. Nós conversávamos em casa. Falava-se às refeições, não só das coisinhas de todos os dias, mas assuntos variados. A minha mãe não era propriamente uma intelectual, nunca estudou nem tirou nenhum curso, mas lia muito, era inteligente, era esperta, interessava-se e tinha essa curiosidade. Transmitiram-me vários valores, a minha mãe e o meu pai. De retidão, honestidade, interesse, de liberdade. A minha mãe era um espírito bastante livre. E não era muito convencional. Nós dávamo-nos um bocado com as pessoas do nosso meio, mas não éramos fanáticos dessas relações. O meu pai, de todo. Dava mais atenção aos seus amigos de escritório do que às chamadas pessoas tituladas. De maneira que o snobismo não entrava muito lá em casa. Havia uma certa simplicidade de vida. E outro valor é que se comia muito bem! A minha mãe fazia uma comida ótima, embora bifes fossem só de vez em quando, não havia dinheiro. Morangos, também não. Não havia grande riqueza e abundância porque éramos muitos. Habituei-me a repartir espaços, a dormir num quarto único em beliche com o meu irmão, eu por cima e ele por baixo. Andávamos à pancadaria até vir o meu pai dar uma chapada em cada um. (risos) Tinha uma mesa de trabalho no quarto e quando vinha da escola, do Liceu Pedro Nunes, a coisa mais divertida que eu tinha para fazer era estudar, fazer os trabalhos de casa, eu gostava de desenhar os mapas da geografia em papel vegetal. Forrávamos os cadernos todos, os livros, colávamos etiquetas... sempre me interessou estudar, aprender. Eu tenho a noção que ia caminhando para a claridade, ia caminhando para a luz, conhecia mais coisas, o meu horizonte alargava-se. Eu era bom aluno. Eu tive a sorte de ser bom aluno, de ser razoavelmente inteligente, de fixar as coisas e tal. A maior parte das vezes estava no Quadro de Honra. Nunca dei grandes problemas aos meus pais, nunca me foram bater. Também nunca fui puxado. Naquela altura, não havia drogas, não existia, nunca fui confrontado com isso. Quando muito, talvez um bocado de vinho, mas o meu pai tinha tal horror às pessoas alcoólicas que também nunca me deu para aí. Não sei, nunca me deu para excessos. No liceu, andava era sempre colado aos colegas mais inteligentes, aos melhores da turma, para ver se apanhava alguma coisa da inteligência deles. É verdade! A convivência com eles era o que me interessava mais. Depois tive várias doenças de crescimento. Tive uma primeira infeção de tuberculose, num inverno em Mangualde. Depois, tive outra doença de crescimento: aos 14 anos, eu dei um grande pulo e tinha uma doença dos ossos que não permitia fazer grandes esforços físicos. Jogar futebol, por exemplo. Tive sempre os joelhos fracos. Ainda hoje tenho uma deformação óssea, com dores. Depois, fez-me bem fazer

ginástica no Liceu. Foi bom, fortaleceu-me. Eu gostava de fazer exercício físico, mas jogar futebol não podia. Depois, estive dois anos com uma furunculose muito grande. Tinha 16 ou 17 anos. Também nunca fui muito ousado, nem de grandes bulhas. Lembro-me de estar em Mangualde, na 4ª classe, na escola oficial, e de haver lá uns matarruanos da província; havia um muito alto que já tinha 14 ou 15 anos, eu tinha só 11 anos. Não sei porquê, eu embirrei com ele, ele embirrou comigo, e depois havia uma tradição no colégio: se dois alunos tinham alguma bulha, havia um sítio especial lá no fundo do campo para jogarem ao soco. E eu lá fui, com as pernas a tremer. Tinha de ir, não podia deixar de ir. É claro que era muito mais alto e muito mais forte do que eu. Estrebuchámos, ele deu-me uma chapada, eu caí ao chão, ficou o assunto resolvido. (risos) Ficou a honra salva. E adorei estar no liceu. Aprender coisas, foi a coisa mais feliz que me podia acontecer. Gostava dos professores, das aulas, dos colegas, adorei o liceu. Agora, acham que é uma chatice, aproveitam muito mal uma época fantástica da vida das pessoas. Também me liguei à mocidade portuguesa, na altura. A minha mãe levava muito em gosto, essa coisa da mocidade portuguesa. A minha mãe era relativamente a favor do Salazar, porque no tempo da 1ª República, dia sim, dia não, não se podia sair à rua porque havia uma revolução e tiros na rua, não era uma coisa nada cómoda. E depois, quando veio o Salazar, ficou tudo calminho, já não havia nada dessas coisas. Ela achava que quem ia ganhar a guerra eram os alemães. Os meus pais eram germanófilos, achavam que a ordem era boa para o mundo. Estavam redondamente enganados, mas pronto... então achavam que era melhor eu aprender alemão em vez de inglês, não só porque era mais difícil, como se os alemães ganhassem a guerra, dava mais jeito saber alemão do que inglês. De maneira que eu não aprendi inglês, aprendi alemão. Éramos quatro na sala de aula a escolher alemão. Era a professora Dulce. É uma língua muito difícil, sei uma palavra ou outra, mas não sei alemão. Na mocidade portuguesa, eu gostava dos acampamentos. Não me fazia impressão as formações, a ginástica... os valores eram os valores de um certo aprumo. Quais eram os meus colegas que não gostavam da mocidade portuguesa? Eram aqueles que, ao Sábado, gostavam de se levantar ao meio-dia e de não fazer as coisas. Eu gostava. Não doutrinavam muito a favor do Salazar, eram mais uma espécie de escuteiros, da minha experiência. Ainda fiz o curso de comandante de castelo. Não sei porquê, gostava daquilo. Achei que era uma postura com um certo valor ético. Curioso, não é? Era o que eu sentia, um certo aprumo. Depois, fui para as Belas-Artes e também gostei imenso. Sempre fui um bocadinho... nunca me meti a fundo nas coisas políticas dos estudantes. Eu sentia que havia uma certa demagogia naquela atitude política. A atitude revolucionária não estava no meu feitio. Não gostava que eles escrevessem nas paredes, achava que era uma atitude muito feia. Nunca embarquei naqueles slogans do admirável mundo novo, dos “PCs”, nunca liguei muito a isso. Quando fui para a escola, já criticava completamente o governo que tínhamos, já não era nada das direitas, achava que era importante a liberdade das pessoas. Mas é por isso que a minha atitude era mais moderada na política, relativamente à do Nuno Teotónio e à do Nuno Portas. O Nuno Teotónio criou o MES e o Nuno Portas andava atrás. E então, quando alugámos este atelier, para não

darmos nas vistas em relação à PIDE, fizemos o contrato só no meu nome, senão era natural que estivesse no nome dos três.

De que se recorda, da ESBAL?

O que me lembro? Éramos 25, em primeiro lugar. Era uma coisa vetusta, e tal, mas havia já a ideia de que era uma coisa do Estado Novo, do Governo. Não era, mas os alunos mais mexidos eram perseguidos, e estávamos todos imbuídos, não sei porquê, da arquitetura moderna... mas estávamos, não havia dúvida. Portanto, achávamos que os professores eram bota-de-elástico, que boa era a Escola do Porto, que era mais aberta, do Carlos Ramos, e esta era um bocado escondida. O principal professor do primeiro ano era o Cunha, chamávamos-lhe o “Cunha Bruto”. Fazíamos desenho arquitectónico em papel colado em prancheta, colorido com aguada de café e tinta-da-china. Ficavam sempre umas borradas, a certa altura, e era um pavor, porque ele era muito exigente. Depois, os professores de Geometria Descritiva: era o Piloto, havia o sobrinho e o tio. O sobrinho dava Modelação, o tio dava Geometria Descritiva. Depois, o desenho de vista era aquele escultor, Leopoldo de Almeida, que era professor de desenho. Tínhamos modelação em barro, tínhamos de desenho de estátua e, depois, no segundo ano, tínhamos desenho de modelo. Eu gostava dos desenhos que fazia e gostava muito da Escola, do sítio, um bocado boémio. Foi quando apareceu a primeira exposição de surrealismo [1949], portanto o contacto com as artes foi muito giro. Até tive uma pequena cena com o Cristino da Silva. Ele tinha começado por ser modernista e depois abandonou a linguagem modernista para fazer português suave, beiradinhos, e nós achávamos que isso tinha sido uma grande traição aos ideais, porque o movimento moderno, além de ter sido um movimento estético da arquitetura, estava imbuído de valores universais de justiça, ligados ao socialismo. Portanto, era uma traição a um progresso, digamos, das pessoas. Ele deu-me um tema, no terceiro ano – porque nós só tínhamos projetos no terceiro ano, não é como agora que têm logo no primeiro; eu acho que só se devia fazer projetos de arquitetura mais tarde e, ao princípio, ter desenho, talvez atelier de arquitetura, sei lá que matérias irão inventar, mas propriamente fazer projeto é uma coisa para mais maturação, no primeiro ano uma pessoa não tem mesmo lastro para fazer projetos, acho eu, nem que seja uma coisa muito simples, porque tem que cair logo no concreto, fazer logo a interpretação, está-se logo em cima do projeto – mas, então, ele tinha-me dado um tema, no terceiro ano, que era um museu regional para por bilhas, essas coisas. E pouco mais ele disse sobre o museu regional. Então, eu fiz uma casinha, não tinha a mais pequena ideia de áreas, nem nada, mas a culpa também era dele. Eu fiz um alçado que parecia uma casinha com uma porta ao meio e duas janelas, com telhado, com beiradinho. E era uma coisa inacreditável. Podia ter telhado, mas ter algum tratamento qualquer, mais interessante, não. Era uma coisa perfeitamente execrável. No princípio do ano, ele punha-se à frente dumas mesas, ele estava em pé, os alunos estavam à volta de uma mesa, e os alunos iam apresentando os esboços que eram comentados em conjunto. Por acaso, é um bom sistema, não era individual, como agora se fazia no ISCTE. E eu apresentei o meu esboço. Ele olhou para aquilo e disse: “o que é isso?” Ele não fez mais nada, agarrou

naquele papel, amachucou-o e deitou-o para o chão. Eu fiquei encarnado até às orelhas, e ele disse: “faça-me outra coisa”. Daí a oito dias, já tinha aquilo engatilhado. Fiz uma coisa com uma rampa, uns telhados: “muito interessante”. De maneira que isso curou-me de estar a brincar com coisas sérias. Foi uma lição muito grande. Depois, discutia com ele. Ele tinha um certo rigor. Não sei se se lembra do Tainha dizer, na minha homenagem, que eu tinha um rigor matemático. Talvez fosse, não sei, por exemplo, traçados reguladores, geométricos – nunca fiz nenhum, porque ficavam sempre as portas fora do sítio, portanto não dava. De maneira que não se pode dizer que eu tivesse uma arquitetura muito geométrica, com muitos cânones. Mas ele achava que eu tinha um espírito muito racional, o professor, pouco artista. Então mandava-me para o Técnico, dizia-me que eu devia ir para o Técnico, porque ali, na escola de Belas-Artes, era preciso ser-se mais artista. E discutia comigo. A certa altura, deu uma gare de caminho-de-ferro, e eu fiz uma coisa muito copiada da gare de Roma, aquela que parece um camelo, assim com uma grande consola: “Vocês têm a mania que são arquitetos modernos, mas passam é a vida a copiar as coisas e a não fazer nada de jeito!” [dizia Cristino da Silva]. Nessa gare, os pilares eram metálicos, no cais, para ser mais leve, já não me lembro bem; e ele discutia que um pilar de ferro não podia ser bonito, por definição. Um pilar de ferro é industrial, não é bonito. Um pilar de pedra sim, agora de ferro, não. E ele discutia connosco. Não sei porque é que um pilar de ferro não há-de ser bonito. Tínhamos assim essas escaramuças. Tínhamos boas notas e gostava do meu trabalho. Ele sabia ver certas qualidades dos alunos. Gostei imenso da Escola. Foi uma abertura muito grande para a vida, para tudo. É muito importante. Já o liceu foi, à medida que fui avançando. Eu senti muito o desenvolvimento e a maturação ao longo do liceu e ao longo da escola. Depois, comecei a ler também os filósofos, era tudo bastante completo. Apanhava vários campos. Tive professores que foram muito importantes: o professor de matemática, nomeadamente. É curioso, até me aconteceu uma coisa no primeiro ano. Só me lembro desta história: eu estava no recreio a brincar, entre duas aulas, e apareceu um professor, que eu vim a saber que era o professor de matemática, passou-me a mão pela cabeça e disse-me: “Tu é que és o Costa Cabral?” Porque no primeiro ano tinha tido sempre 20 em todos os pontos – coisa que nunca mais fiz, porque depois errava as contas. Eu nunca fui um génio a matemática, mas acho que no primeiro ano fui. De maneira que eu acho que tive uma vida com bastantes coisas. Tive sempre muita sorte. Muita sorte da família que tive, muita sorte no liceu, muita sorte com os colegas, com os trabalhos e na vida profissional também. As coisas corriam-me bem. É a sensação que eu tenho. É que correu bem. Tive outra coisa penosa de saúde: essas coisas de saúde são importantes para o nosso processo, não é? Tive de usar aparelho nos dentes, que nessa altura quase não se usava, quase, porque os meus dentes estavam assim, para a frente. Eu fechava a boca e ficava com os dentes de fora. E tive de tirar os dois caninos para poder meter os dentes para dentro. Mas, nessa altura, os aparelhos eram complicadíssimos, tive de por vários aparelhos, várias coisas que me deram cabo dos dentes e me fizeram doer horrores. Não podia comer nada na rua, porque ficava tudo na boca, depois tinha de lavar. Tive vários tormentos físicos, mas acho que nunca pesaram muito, não sei porquê. A sensação que eu tenho é que aceitava as coisas.

Sobre o que foi o CODA?

Eu estava a fazer a tese quando fui apresentado ao atelier do Nuno. Era uma pousada para o Algarve. Era um projeto verídico, mas ele depois não chegou a fazer nada e até nem me queria pagar: “Então, estás a fazer a tese” ... nem me queria dar nada. Foi o mesmo cliente que, depois, me pediu para fazer a casa do meu irmão, ali na Rua da Verónica, o Paulo Bensliman. Quando o Salazar fez as Pousadas de Portugal, ele tomou conta da pousada do Alentejo, ali ao pé de Santiago, onde há aquelas ruínas, aquela cidade ali ao pé do Cercal, Santiago do Cacém. Ele tinha uma pousada lá. A pousada para um terreno que ele tinha na praia do Vau, no Algarve. Eu tenho para aí ainda os desenhos, sou capaz de ter os desenhos ainda.

Depois fez o Estudo Base de Urbanização do Vale Escuro no GEU.

Lembro-me. Era com quem?

Com José Aleixo Sommer Ribeiro, Francisco Caldeira Cabral e Gonçalo Ribeiro Telles.

Não sabia que o Francisco Caldeira Cabral tinha trabalhado com o Gonçalo. Foi um trabalho que fiz quando eu entrei para lá. Também fiz um estudo sobre as escolas de Lisboa. Isso foi importante, porque no final, quando saí, em 59, o Diretor do Gabinete, o José Guimarães Lobato, engenheiro, quis-me dar um presente e deu-me a Escola do Castelo para fazer, porque ele tinha influência na Câmara. Fiz o projeto na Rua da Alegria 61, que era o anterior atelier com o Nuno Teotónio, quando ele estava a fazer a Igreja do Sagrado Coração, julgo eu. Eu tinha lá um gabinetezinho pequenino, parecido com este, onde eu fiz a Escola praticamente sozinho. Foi o meu primeiro trabalho individual. Foi em 60. E a Escola só foi construída em 70. Esses trabalhos que eu fiz aí no gabinete eu lembro-me, foi o trabalho das escolas, esse do vale escuro... eu estava lá como desenhador! Portanto, quando entrei para o gabinete, ainda não era arquitecto.

Em 1958 faz sociedade com NTP e NP e viaja com NTP até Angola, perto de Huambo, no âmbito do projeto para a Companhia de Celulose do Ultramar Português.

Não é só do Nuno Teotónio, mas também do António Freitas Leal.

Também é coautor?

Sim. Aquilo era grande, então o Nuno Teotónio geria o trabalho. Eu fiz a parte administrativa e habitacional e o António Freitas Leal ocupou-se mais da parte fabril. Eu fiz habitação e administração. Estão lá construídos, a habitação, de resto...

Os edifícios não foram destruídos?

Não. A fábrica foi, está inoperacional. Uma prima minha, que vim a conhecer mais tarde, que habitou nessas casas, adorava a casa! E era uma barraca com cobertura de fibrocimento e estrutura de madeira na cobertura, mas diz que era muito confortável e que teve um desgosto de

se vir embora por causa da casa. É giro, não é? Eu não vi a casa feita. Tenho fotografias más, mas acho que ainda estão lá, com pessoas a habitar.

Não acompanhou a obra?

Não voltei lá, só fui para conhecer o sítio. Foi a minha ida a África com o Nuno Teotónio. Fomos ver o terreno, era no Alto de Catumbela, ao pé do Huambo, na Nova Lisboa e entretanto eu já tinha apanhado uma gripe. Não era nada de especial, simplesmente estava com imensa febre e percorri o terreno assim, com muita febre. E o Nuno Teotónio, todo despachado, diz assim: “Então estás com muita febre e estás doente, agora voltas para Nova Lisboa e, quando estiveres bom, vens ter comigo”. Ele tinha uma boleia de um padre ali, foi diretamente para o Lobito e deixou-me ali sozinho. E eu fui para Nova Lisboa. Depois, fui para o hotel, entrei no quarto sozinho, chateado que nem um peru. Estava tão chateado que, no dia seguinte, já estava bom! Fui tomar o avião... aquilo era outra época... ah! Essa época era muito mais divertida! Nem me lembro de ter problemas com passaportes, nem de vistos, era português... O avião era uma espécie de autocarro, era só comprar o bilhete e ir. Então fui para o Lobito, ter com ele. Encontrámos um arquitecto que morava lá há muito tempo, muito pequenino, o Luiz Amaral. Tinha feito lá coisas... e pronto, tudo isso são enriquecimentos. E o Nuno Teotónio, pode pôr aí, que durante os anos em que trabalhei com ele nas Águas Livres, cerca de quatro anos, por altura da Primavera, íamos fazer uma semana de férias a conhecer o país. Com pouco dinheiro. Não íamos aos restaurantes, comprávamos pão, queijo e azeitonas, ficávamos em pensões, nada de hotéis. Uma vez fomos a um restaurante comer um bife à café! Devo ao Nuno também essas viagens pelo país em que íamos ver o Alentejo, o Algarve, o gótico alentejano, as barragens. Fomos também ao norte, ao Minho, ver as barragens do Cávado, do Januário Godinho, que são muito giras! E uma vez fomos até Espanha, Santiago de Compostela e àquelas rias que há ali em cima, entre Vigo e... muito giro. Era muito enriquecedor trabalhar com o Nuno. Ele confessou-me no outro dia que a paixão inicial dele era Geografia. Ele sabia o nome das serras, o nome dos rios, essas coisas todas. Chegávamos aos sítios ao pôr-do-sol, encontrávamos um pinhal com vistas para fazer o nosso picnic... É assim que se vai formando a vida de uma pessoa. Era muito engraçado, porque nessa altura o país não estava tão uniformizado como hoje. Por exemplo, as feiras não tinham roupa, tinham só roupa tradicional... tinham palhas, tinham barros, tinham as coisas que se usavam... e diferentes, e havia sempre um pão bom nas tabernas... era tudo atrasado! Havia uma característica de cada terra diferente das outras. Hoje vais a qualquer sítio tem a Zara, tem isto, tem aquilo... dantes não...

Já em 1959, ingressou no Gabinete da Federação das Caixas de Previdência e, em 1960, integrou a Direção do Sindicato.

Andei muito por lá, e pela UIA. Fui Presidente da UIA durante 15 anos, o que é um disparate, uma vergonha, mas ninguém queria, eu ia ficando. Sabe como funcionava a UIA? Tinha secções

nacionais, tinha um mínimo de organização. A certa altura, a secção portuguesa estava morta, completamente, então eu tomei conta daquilo, propus-me, e depois fui ficando.

Porque é que quis ficar?

Porque gostava muito dos contactos internacionais, era uma abertura. Tinha curiosidade de saber o que se fazia lá fora, isto era um ambiente um bocado fechado no tempo do Salazar. Havia revistas que não entravam cá. E conhecer como era o movimento dos CIAM, ligado com o Corbusier, tudo isso, para mim, era um fascínio, conhecer essas coisas. Eu gostava muito de alguns congressos a que fui, e de conhecer os arquitetos ingleses, os Smithsons, conheci o Van Eyck, conheci vários arquitetos de lá... o Bakema... conheci a filha do Bakema em Paris. Mas isso foi quando estive em Paris, em 62, quando estive seis meses em Paris para estudar a habitação social francesa, os conjuntos. Conheci um arquitecto muito bom lá, de que eu gostei muito, o Bossart, Paul Bossart. Ele não é nada conhecido, não é nenhuma estrela. Mas nas arquiteturas da habitação social francesa, do HLM, usava-se uma pré-fabricação muito estandardizada e os projetos eram todos bastante feiosos. A habitação social mais antiga, dos anos 20-30, é mais bonita. Esta, dos anos 60, é caixotes, caixotes, caixotes, não tem graça nenhuma. E o Bossard usava uns painéis pré-fabricados de cimento que eram postos por cima, como uma espécie de carapaça da estrutura. Os outros todos eram também com painéis pré-fabricado de betão, mas os dele tinham forma, tinham feitios, não eram só placas direitas. Além disso, tinham uma textura, tinham pedras encrustadas. Portanto era betão com painéis de pedra grandes, encrustadas e gordas, com uma escala diferente. E com uns engates e juntas abertas grandes em que não entrava água. Além disso, os blocos da HLM eram em “barra de sabão”, como se costuma dizer, todos muito altos e com os topos fechados. Nos edifícios do Bossard, a planta era inspirada no Corbusier, no bloco de Marselha e, portanto, tem blocos com uma maior profundidade. Os da HLM têm para aí onze, doze metros, não têm mais; os dele eram maiores, tinham também as escadas no meio, ou qualquer coisa assim, mas ele arranjava umas plantas com profundidade maior. Resultado: estes topos também tinham janelas. Os edifícios não eram cegos aqui, tinham fachadas, também como estas...e faziam umas praças. Sei que tinha umas pedras metidas no meio e dava um efeito muito diferente, umas casas com ar muito mais aprazível, não tinham um ar frio. Os HLMs, tinham uns espaços muitos grandes, no meio, e tudo isto não tinha vida nenhuma. Tudo isto eram corredores enormes e barracas ao alto, no fundo. Uma das coisas que eles faziam, depois, era meter equipamento e preencher e tratar os espaços livres. Porque eles tinham rebentado com a rua de convívio, eram conjuntos em que 80% do terreno era livre, estas barras só ocupavam 20% da construção. Um tecido destes tradicionais anda por 50% a parte de construção e a parte livre. De maneira que isto é um grande desperdício de terreno, prédios muito altos para ter luz, mas com grandes espaços vazios e, portanto, cá em baixo, era um ermo. Havia assaltos, todo o género de coisas. Também foi interessante, Paris.

No relatório do CSTB também fala no Candilis.

Trabalhei um mês com ele, em 62, durante o mês de agosto, antes de vir embora. Depois, fiz uma viagem à Holanda. Foi no atelier do Candilis que conheci a filha do Bakema, estava lá a trabalhar também, mas foi pouco tempo. Havia também outro arquitecto, um rapaz mexicano simpático, e estava o Candilis. Conheci os três. Eles tinham uma sociedade, o Candilis, o Woods, que era o americano, e o francês, Josic. O que tinha as ideias mais divertidas e entusiastas era o Candilis. O Woods era o racional, parecia uma espécie de Mies van der Rohe, muito simpático, mas de poucas falas. O Candilis parecia um vendedor de tapetes. É grego, com uma pronúncia execrável de francês. O Woods, também tinha má pronúncia de francês porque era americano. O único que falava francês era o Josic. Mas o Candilis não tinha papas na língua, falava daquele francês macarrónico mas com à-vontade. Já não me lembro do nome da rua. O atelier era num prédio velho, tinha uma entrada que parecia dum prédio abandonado, com uma escada às escuras, com as madeiras meio partidas. Lá dentro havia umas salas enormes, todas às escuras, com imensos armários velhos e coisas esquisitíssimas! É o contrário de qualquer atelier arranjadinho. Aquilo lá em França era assim. Havia uma funcionária que tinha uma mesinha com o telefone, havia uns estiradores... mas era tudo preto, tudo escuro, tudo uma falta de luz incrível. Depois, o Candilis convidou-me para ir ao sul da França e eu fui. O atelier ia fazer uma viagem de estudo ao Toulouse-le-Mirail, e eu visitei também o bloco do Corbusier. Dormi lá, porque aquilo tinha um hotel, num andar. Portanto, tive uma série de experiências giras.

O que foi ver à Holanda?

Fui ver habitação. Fiz uns contactos, lá em França com organismos Holandeses, fui lá recebido, mostraram-me algumas coisas.

Onde esteve?

Fui a Roterdão, onde vi aquela experiência do centro com peões, sem carros. Achei que era um deserto e, a partir daí, não sou muito fã de sítio só para peões, acho que a acessibilidade dos carros faz falta, é mais vivo. Durante da guerra, Roterdão foi muito bombardeada; então, depois da guerra, fizeram um centro com uns quarteirões, umas casas baixinhas, dois pisos, três pisos, uma espécie de uma alameda com umas floreirinhas de ferro muito pífias, com flores e umas lojas, mas os edifícios não tinham presença e tinha pouca gente. Aquilo terminava numa rua grande, daquelas antigas, com imenso barulho, tráfego, passeios, se calhar com árvores que aqui não havia; essa rua era animada e havia um grande contraste entre este espaço e aquela rua direita, que era muito animada com trânsito, com gente, com lojas, cafés. Ali também havia uns cafés, mas não tinham ninguém. Fui lá visitar também o centro de construção. Vi aquela fábrica em curva, dos anos trinta, muito gira.

Depois fez o Bairro da Estação, na Covilhã, em 63.

Pode ser, porque foi depois dos Olivais, que eu fiz em 61. Até há nos Olivais umas casas de três pisos, com uma varanda virada para sul e umas coisas assim. Quando eu vim de França, trabalhava com o Nuno Teotónio Pereira mas, se calhar, estive a fazer o bairro na Federação, Na Federação, além de fazer projetos, também trabalhei com o Braula na legislação sobre habitação social e escrevia para o boletim HE, que era a revista do gabinete de habitações económicas. Foi por causa disso que estive algum tempo no LNEC a fazer um estudo sobre habitação com o Nuno Portas, ele arranjou-me um estágio lá.

Mas, antes, estive em Londres.

Isso foi em 65. E depois estive seis meses na Madeira. Nessa época eu não queria estar parado cá e a Federação foi muito compreensiva. Estive lá seis meses porque fui ajudar um colega meu, que era um arquitecto regional da Federação, a fazer um bairro de habitação económica que não chegou a ser feito. Em Inglaterra, fui estudar habitação social; e portanto, como eram temas de habitação social, ela pagava-me o ordenado à mesma. Portanto, eu pude fazer essas viagens sempre com o suporte financeiro do emprego, porque achavam que me estava a valorizar. Em Londres só estive dois meses, porque fui lá para estudar as escolas e, na Câmara, já não estava nenhum dos arquitectos que tinham feito as escolas do pós-guerra. Era um movimento muito interessante: eram os princípios pedagógicos que formavam o projeto, normalmente localizado num terreno muito amplo e isolado no meio do verde. Eram escolas com um sentido de vida comunitária, com uma grande sala central, com as coisas todas muito equipadas para os miúdos fazerem a prática do desenho, do canto e do teatro, tudo muito giro. E o edifício não tinha história: eram uns cubos pré-fabricados, o mais barato possível, porque no pós-guerra eles tinham muitas crianças e poucas escolas. Não eram edifícios pesados, representativos, da arquitetura moderna. Os italianos continuavam a fazer escolas com uma arquitetura elaborada que eu não gostava muito; eram projetos com uma arquitetura muito tratada, mas com um conteúdo pedagógico nulo. As salas de aula eram vazias, só tinham cadeiras e a mesa do professor em cima de um estrado, e os recreios não tinham mais nada. O conceito de sala comunitária, de equipamento e participação no ensino, veio das escolas inglesas.

Quem era o arquitecto que estava no gabinete da FCP da Madeira?

Era o Rui Góis Ferreira. Já morreu. Era lá da Madeira e era arquitecto regional da Federação.

Foi ele que solicitou apoio a Lisboa?

Sim, lá na Federação. Eu mostrei vontade de ir, porque eu não queria estar aqui. Eu tinha estado em 62 em Paris e estava com vontade de sair. Os anos 60 eram maçadores cá. E foi assim. Quando estive em Londres, fui trabalhar para a Câmara de Londres. Respondi a um anúncio do Architects' Journal de lá. Eles aceitaram-me, não sei porquê, hoje em dia é impossível. Era para

estar vários meses lá, mas só estive dois meses porque quando eu lá cheguei eles perguntaram-me: o que é que o senhor vem cá fazer? Eu estava na Câmara, e a Câmara tinha feito um grande trabalho de escolas no pós-guerra muito interessantes. E apeteceu-me ir lá ver essas coisas. Simplesmente, dos arquitetos que tinham trabalhado na Câmara de Londres, já não estava lá nenhum, só lá estavam uns arquitetos mais velhinhos e sem interesse que faziam um trabalho de rotina com aquela pré-fabricação pesada de habitação social. Porque nós tínhamos muitas relações com a Inglaterra, nessa altura, através do sistema de classificação SBI, ou lá o que é aquilo, sobre classificação de materiais. Mas nós gostávamos da arquitetura inglesa dos arquitetos modernos do pós-guerra, um certo brutalismo... Pertenciam à UIA os Smithsons, o Denys Lasdun. Eu visitei o atelier dele, não pude lá trabalhar porque ele não tinha disponibilidade, visitei uma universidade que eles tinham feito no norte de Londres, e visitei aquele edifício da ordem dos médicos. O Denys Lasdun era uma pessoa muito considerada, nessa altura.

Já em 1968, entra para o atelier fundado por Maurício de Vasconcellos e Luís Alçada Baptista.

O GPA surgiu quando o Maurício e o Conceição Silva se separaram. Eu entrei para o atelier deles e trabalhei lá um ano; depois, ao fim de um ano, separaram-se, e como eu tinha mais afinidades com o Maurício do que com o Conceição, fui atrás do Maurício.

Como era o trabalho com o Arq. Maurício de Vasconcellos?

O Maurício era uma pessoa com muita personalidade e era um bom arquitecto. Tem várias moradias muito interessantes. Era uma pessoa com grande espírito empreendedor. Eu conhecia a mulher dele, a primeira mulher dele, que é a mãe dos filhos, aliás, que era médica. Um dos meus primeiros projetos de arquitetura foi uma casa individual no Banzão, que foi feita com o meu então futuro cunhado, o João Almeida; o pai dele era uma pessoa com dinheiros, e então para nos dar trabalho e também para aplicar, construía para vender. Ele construiu três casas, porque os terrenos eram muito baratos. Eu fiz uma e as outras duas fez o João. E para nos ajudar a fazer os projetos das casas, que nós não sabíamos nada, estávamos na escola, o Maurício, que era mais velho, veio dar uma ajuda. Não ajudou por aí além, mas de qualquer maneira conheço-o desde essa altura. Depois, quando fui para o atelier, eles gostavam muito de mim, achavam que eu era uma pessoa interessante. E segui com o Maurício. Estive 25 anos no GPA.

E como era o trabalho com o Conceição Silva?

O Conceição Silva era um tipo empresarial, mas tinha uma obra que eu gostava muito, que era o Hotel do Mar, e tinha aquele charme, marcava reuniões de obra às oito da manhã, e tinha a mania que era dinâmico e a passagem pelo atelier deles deu-me outra dimensão aos trabalhos que tínhamos, quer dizer, eram trabalhos com uma dimensão grande. O Conceição Silva tinha a mania que ele é que era o empresário e que o Maurício era um estoura-vergas e que não se sabia

organizar. Então se separaram e o Maurício organizou o atelier dele, o GPA, o Conceição acho que disse “não dura seis meses”. Mas o Maurício provou que era muito bom empresário, sabia pagar pouco às pessoas [risos], sabia rentabilizar o dinheiro, sabia tratar das coisas dele muito bem e portanto eu aceitei essa situação, nunca quis ser – nem ele me propôs – mas nunca quis ser sócio dele, porque tinha uma maneira de trabalhar, ao nível humano e empresarial que não tinha nada a ver comigo. Gostava de explorar as pessoas. E as pessoas dizem “foste explorado pelo Maurício!” mas eu fui explorado porque quis, se não quisesse tinha-me vindo embora. Se lá fiquei era porque me convinha, não é? Que benefícios é que eu tinha? Gostava do contacto com ele, gostava dos trabalhos que eu tinha oportunidade de fazer, depois a certa altura, ao fim de dez anos de lá estar em *full-time*, comecei a ter trabalhos próprios – o primeiro trabalho foi o Martim Moniz, em 73 – e então ia de manhã para o meu atelier. Foi dado por um arquitecto que estava na Câmara, Filipe Lopes, e atrás deste vieram outros, da Caixa Geral de Depósitos, e ganhei assim uns trabalhos com o Mário Crespo, que era o meu colaborador. Foi o meu primeiro colaborador permanente, durante muitos anos, porque o João Gomes só entrou veio muito mais tarde. Desenhava muito bem, fazia tudo à mão. Era um descanso, só eu e ele, ali no atelier, tudo a desenhar. Ele desenhava a tinta impecavelmente. Era muito meticoloso, um colaborador fantástico. Depois comecei a ter menos trabalho, ele ainda trabalhou no Bairro em 75, mas ele não gostava de trabalhar no Bairro, não tinha paciência para lá ir fazer aquelas coisas. Eu vinha de manhã para o meu atelier, que estava vazio, nessa altura, antes do 25 de abril, nos anos 70 já o Nuno Teotónio tinha saído daqui para um lugar de dois andares, e isto estava vazio. Ia-se pagando a renda, que estava no meu nome. Então fui ocupar aquilo, fui lá fazer o meu atelier. Estive lá muito tempo, só eu e o Crespo, naquelas salas todas. E pronto, ia de manhã para lá e à tarde ia para o Maurício, chegava aqui às nove, saía daqui à uma, ia para lá às duas e saía de lá às oito. Era o meu regime de trabalho. A pergunta é o que é que eu retirei do Maurício: muita coisa! Além de, paradoxalmente, uma amizade, porque eu considerava-o, achava-lhe uma certa graça, e ele tinha consideração por mim, tinha gosto por mim. Ele só me explorava no aspeto de dinheiro, de resto ele tratava-me muitíssimo bem, se não, não teria ficado. Depois há aquela história que eu gosto de contar. Havia uma pessoa a dizer que as pessoas estão a ser exploradas pelos capitalistas, e não sei quê, e havia num grupo um que estava muito caladinho e depois o outro vem: “então tu, o que é que tu achas desta exploração toda?” e ele disse: “olha, não sei, eu cá por mim só passei mesmo mal quando ninguém me quis explorar”. Portanto, quando se é explorado, pode-se retirar alguma coisa dessa exploração. Pôs-me problemas complicados, porque há sempre um problema nos ateliers, que é o problema da autoria dos projetos. O Maurício acha que os projetos são do atelier, são do GPA, são dele; e ele chegou a apresentar em sessões públicas no ARCO, por exemplo, trabalhos das universidades como se tivessem sido feitos por ele. Ele não fez, porque ele tinha muitas outras coisas para fazer, e felizmente era assim que eu gostava, porque eu é que tive a responsabilidade das conceções e eu é que estava embrenhado no projeto. Ele mandava umas bocas, e tal, mas se aquilo desse para o torto eu não o podia culpar

a ele, não é? Assim como felizmente não deu para o torto, também me cabe a mim essa... por isso é que eu tenho uma grande ligação à Covilhã.

Ainda antes dos anos 70 participou no Plano de Ordenamento Turístico do sector IV do Algarve...

Não tem aí as minhas namoradas, pois não? [risos] Para mim esse projeto foi importante como experiência, porque fiz duas experiências de urbanismo: esse, no atelier do Conceição, e depois mais tarde – às vezes estou já um bocado confuso. O Conceição pôs-me mais a fazer trabalho de urbanismo do que de arquitetura. E foi sempre uma dimensão que me interessou. No Conceição foi o sector IV do Algarve, que eu gostei de fazer. O problema do urbanismo é muito complicado, porque nada daquilo que se faz é feito. Não há concretização. Define-se coisas e depois a realidade é completamente diferente. Mas gostei de fazer urbanismo, planeamento urbano, digamos, não sei se é urbanismo. Depois o Maurício criou um gabinete para fazer o Plano Diretor de Lisboa, em que eu não intervimos. Não me interessa porque são sociólogos, economistas, geógrafos, tudo uma data de coisas que não têm nada a ver com arquitetura. É um planeamento um bocadinho fictício, o planeamento urbanístico. O Nuno Portas diz que o urbanismo é desenhar no chão. É um pouco isso, desenha-se no chão, depois a realidade não tem nada a ver com o que se desenha. A cidade de Lisboa, por exemplo, para além do traçado das avenidas, é a qualidade dos volumes, da arquitetura, das fachadas, isso é que vai definir o espaço todo, da luz... a cidade de Lisboa é maravilhosa não é porque tenha... a Av. Da Liberdade podia ser um horror, quer dizer, mas depois de feitas ficam lá, isso sim. As minhas experiências em urbanismo é o sector IV, a Quinta dos Ingleses, que também foi feita com o Conceição Silva, que por acaso naquela exposição do Conceição... ele tem uma retrospectiva, não sei em que altura... e um dos projetos apresentados nessa retrospectiva era o projeto para a Quinta dos Ingleses. Eu fiz assim uma coisa com um ar um bocado futurista, com umas torres assim à volta... foi giro. Também fiz o plano da Amadora – Falagueira, na continuidade do plano de recuperação da Brandoa, um plano que o GPA recebeu para recuperação daquela construção clandestina maluca da Quinta da Brandoa com prédios de quatro, cinco, seis pisos sem projeto, sem nada, com ruas com inclinação horrível... fizemos uma escola na Brandoa... e no seguimento disso a Câmara da Amadora, que era PC, deu trabalho ao Maurício, que também era PC e arranjava trabalho nos PCs, nos seus amigos, de maneira que fizemos um plano que não chegámos a concretizar, que envolvia aquela quinta... biológica nacional... onde fazia inseminação artificial de vacas. Estação...agropecuária? Ainda lá está. Uma quinta grande. Lembro-me que andei muito tempo às voltas com a composição urbana dessa Amadora – Falagueira para fazer num cruzamento, lá num ponto especial, uma torre, uma espécie de torre com 30 ou 40 andares. Era uma coisa enorme, fora de escala.

Mas já tinha feito o estudo no LNEC...

O meu estudo do LNEC apenas analisa uma coisa que é uma espécie de plágio, uma coisa que fui buscar a um engenheiro que trabalhou comigo no Plano Diretor da cidade de Lisboa, que foi o meu primeiro emprego, em 60, quando casei, porque tinha de estar empregado. Foi...

Em 54.

Sim, exatamente, foi pouco tempo depois de casar. Tinha uma família para sustentar, era difícil, não havia dinheiro, então fui empregado nesse gabinete, que fez o metropolitano do plano de Lisboa e era dirigido pelo engenheiro José Guimarães Lobato, que depois foi para a Gulbenkian. Era um engenheiro de Macau. Esse engenheiro tinha descoberto uma relação gráfica entre os índices urbanísticos, que era uma coisa que faz um bocado de confusão, quando uma pessoa diz que é uma área muito densa... falta dizer de quê. Então os parâmetros de densidade é o índice de construção, depois a sua relação com a densidade de habitantes por hectare é dado pelo índice médio de metros quadrados por habitante, quer dizer, a certa altura fiz uns estudos em Alfama em que a área coberta por habitante era de dois metros quadrados, quer dizer, era uma família num quarto. Portanto a densidade construída em Alfama é pequena, mas chega a ter dois mil habitantes por hectare. Estão todos encaixados uns em cima dos outros. Em Alfama, a área construída anda por volta dos 60% da área do terreno. Depois tem 40% de pátio, horta, de arruamentos... portanto há uma ocupação de construção grande. Numa urbanização aberta, tipo Olivais, a ocupação do terreno por construção é 20%. 80% do terreno não é utilizado para construção, é para ruas e espaços verdes. Dá aí uma enorme diferença. Portanto, uma área pode ter um grande índice de construção mas se tiver uma grande ocupação de solo, tem pouca altura de pisos. O gráfico é bom porque dá uma noção. Tem três quadrantes só. O quadrante da esquerda relaciona o índice de construção com o número de pisos em função da área de ocupação; o da direita é o mesmo índice de construção para a densidade de habitação em função da área coberta por habitante e o outro... já não me lembro, se calhar tem só dois quadrantes a relacionar o índice de construção com a percentagem de ocupação e com a densidade, através das duas variáveis, duas linhas retas que batem no centro, uma da área coberta por habitante e outra de percentagem de ocupação de solo. Portanto eu incluí o gráfico, estudei. Quando se sobe o número de pisos, por uma questão de insolação, têm de se afastar os edifícios. A menos que seja como em Nova Iorque em que as torres são todas encostadas e... uma vez vi o regulamento urbanístico de Nova Iorque, é um livro com esta grossura [grosso]. Mas tem muitas regras de iluminação, aquilo não é feito à balda. Mas não tem os afastamentos da reta a 45°. Para a nossa reta a 45°, que é do regulamento geral, se se subir para o dobro, afasta-se o dobro. Se se cumprir a regra dos 45°, tenho a impressão de que a densidade se mantém constante.

A nossa grande luta, quando fomos trabalhar para habitação social, com o Nuno Portas e os sociólogos franceses que estavam a trabalhar connosco, foi dizer que é antieconómico, e era falta

de visão, rapar muito nas áreas de habitação social, por várias razões: o custo da casa não reduzia na proporção, porque (então aí também a análise de custos inglesa, que dizia que o custo por metro quadrado de janelas por fogo aumentava, porque as janelas eram as mesmas, não é?) mais valia dar um bocadinho mais largueza porque estava provado que a vida das famílias não se organizava bem em espaços muito pequenos, e provocava grande stress. Também nos animais, se se põem ratos num espaço muito pequenino eles mordem-se uns aos outros, se têm mais espaço, a coisa fica mais serena. Portanto, eles tinham de ter espaço para as funções do habitar, tinham de ter espaço para ter uma cozinha grande, ampla, não é um cochicho, e para não terem só de 70cm, tinham de ser mais largas, elevadores, tudo isso, isso implicava áreas maiores. Era má política a ideia de fazer habitações para os pobrezinhos, mais pequeninos. Quando muito, a ideia seria, em vez de fazer T4, fazer T2, com áreas maiores, e as famílias podiam dormir na sala, quer dizer, era uma coisa mais volante, mas a parte física, estava bem. Não estava bem ocupada, mas podiam ter uns beliches. Eu por exemplo dormia em beliches com o meu irmão, nós éramos doze, e não veio mal ao mundo, num quarto ter dois beliches, às vezes quatro pessoas. Fizemos esses estudos todos de habitação social, que sempre me interessou muito. Eu só comecei a ter atelier meu muito tarde, e não foi só a fazer projetos sobre projetos. Isto sempre muito puxado pelo Nuno Teotónio, o Nuno Teotónio é que me abriu a cabeça para os aspectos da habitação social. E que encontrou em mim uma aptidão para isso, para dar importância a isso.

O edifício para a Sociedade Portuguesa de Autores já é de 1971.

Já estava no Maurício. Esse foi um dos poucos projetos que fiz com colaboração direta dele. O trabalho era dele, mas ele encarregou-me de fazer o trabalho. Ele ocupava-se diretamente dos trabalhos grandes, em que se tinha de dirigir uma equipa grande. E nesse ele trabalhou comigo mas fui eu que pensei o edifício, embora com colaboração bastante apurada dele. Por exemplo, aquela curva da esquina foi ideia dele, que eu tinha pensado fazer uma coisa com uma esquina direita, embora em baixo fosse em redondo, e aquela simplicidade das tiras ao alto, tudo isso foi muito visto em função dele. E a planta livre, depois estudámos a planta livre, o núcleo de acessos localizado, porque os pisos são todos diferentes uns dos outros.

Em 1973, projeta a casa na Rua da Verónica...

“Trata-se do aproveitamento de um local pré-existente, um armazém de terra batida com uma cobertura de fibrocimento e estrutura metálica a uma cota de” [Bartolomeu Costa Cabral lê o texto de um dos painéis utilizados numa exposição em Vila Nova de Cerveira] ... o terreno estava mais alto, sobrelevado em relação à rua. Podemos dizer é que foi escavado. O terreno foi rebaixado até ao nível da rua.

E a Moradia da Cotovia, em Sesimbra?

Foi o arranjo de uma casa pré-existente para a minha irmã. Não é significativo.

Também tem uma moradia nas Silveiras.

Ah, isso foi um projeto que não foi realizado. Foi no meu atelier. Tenho aí os desenhos. É uma casa isolada, tinha um desenho tipo Mies van der Rohe.

É do mesmo ano da Casa na Rua Verónica. Porque não se realizou?

Porque veio o 25 de abril e aquilo era numa herdade na outra banda, uma herdade rural de um engenheiro que era casado com a Maria Augusta Vaz Guedes, que era minha colega do liceu. Porque o Pedro Nunes era misto, ainda que as aulas e o recreio fossem separados. Eu conhecia-a do liceu e não me lembro como me veio parar esse projeto. Depois veio a revolução e o 25 de abril e ocupações, trapalhadas... falta de condições para o fazer.

Tem poucas habitações sem ser em contexto urbano.

Tinha uma no Jardim [do Campo Grande], que foi demolida, para a minha irmã [Margarida Norton de Matos, Moradia na Alameda das Linhas de Torres, 152].

Em 73 funda o atelier e, no mesmo ano, inicia o projeto para o edifício de escritórios e comércio do Martim Moniz.

Esse foi o primeiro trabalho do atelier, da EPUL. Dentro de um contexto de uma renovação da Praça do Martim Moniz, não estava nada feito. No fundo, era a construção de um grande centro comercial, no Martim Moniz, tudo aquilo era cheio de construção. O Martim Moniz era uma praça que não existia, fazia parte do tecido urbano do Teatro Apolo, era um prolongamento da Mouraria. Portanto, a certa altura, começaram a demolir para criar uma nova praça, com projeto do Faria da Costa. Em 1973, já estava construído aquele hotel [Hotel Mundial]. Não havia aquela praça e eu tinha um edifício em frente. Aquele buraco que está feito lá no edifício era para ter uma passerelle para ligar à outra construção em frente, era uma coisa um bocadinho ficção científica. Mas não se fez mais nada e ficou aquele buraco ali, sem grande sentido. Ligava à rua de trás. O projeto até incluía o aproveitamento daquele palácio [Aboim], mas não gostaram muito do projeto e a Câmara retirou-me o resto do trabalho; ficou só aquela parte ali. Eu confesso que é um edifício que eu acho que não está muito feliz. Aquilo tem uma métrica para se inserir dentro da frente de lote mais pequena, para não ser um bloco todo modernista ali no meio. Tive uma preocupação de manutenção de pré-existências, como o cinema [Salão Lisboa].

Os meus amigos gostam daquele edifício, mas eu confesso que tenho assim uma certa dificuldade com ele, na composição, na cor... aquilo era para ser betão à vista, mas o betão ficou mal feito e foi rebocado com marmorite que depois foi pintada. Quando eu estava a fazer e a pôr as grelhas, as pessoas passavam e diziam: “olha, isto é o Jardim Zoológico!” (risos). As grelhas eram lâminas orientáveis que acabaram por não funcionar, não se orientam, não mexem... gosto mais da parte de trás do edifício. Aquela zona saída e envidraçada quebra, naquela rua tão

estreitinha, a altura do edifício, esconde a parte de cima do edifício, dá a impressão de que o edifício é mais baixo. É como aquelas ilusões, aqueles controles da dimensão aparente do edifício, como falámos no ISA, na horizontal. Este era na vertical. Também era para fazer uma ligação da rua, através da rampa, cá para baixo. Mas eles acharam que aquilo era muita promiscuidade, então fecharam a rua para trás.

Ainda em 1973 começa o trabalho da Covilhã e, no ano seguinte, em 1974, inicia-se o processo SAAL.

A Covilhã e o Pego Longo são trabalhos que me acompanharam durante 30 anos, quer um, quer outro. E os outros são trabalhos pontuais, fiz o projeto, a obra e acabou. Mas conjuntos, em integridade, foram a Covilhã e o Pego Longo. São trabalhos muito diferentes, mas cada um tem o seu interesse. Ainda agora, quando eu voltei lá [ao Bairro do Pego Longo], achei que o Bairro tinha um ambiente giro. Houve uma arquiteta do ISCTE que disse que aquele bairro tinha uma estrutura urbanística. Acho que aquilo tem uma harmonia e espaço, tem largueza. Se agora o conseguíssemos arranjar, fazer as hortas, plantar árvores, aquilo ficava muito giro, com aquela arquitetuzinha pechisbeque, muito rasteirinha. Aquelas casas, individualmente, não se podem apresentar em sítio nenhum.

As pessoas têm vindo a alterar muito o projeto inicial?

Os projetos já eram feitos com uma linguagem acessível, digamos, porque fantasias da arquitetura não é para eles. De resto, as fantasias, por exemplo, o design na casa da Teresa Pavão [Casa me Taipa], tem de ser mantido na íntegra, não pode ser alterado. Aquilo com um muro com um leão em cima já não dá; no Bairro, não faz mal nenhum, os leões não fazem mal. Este é um T3. Mas a cozinha é no centro, que agrada a todos. É uma planta engraçada, não tem a cozinha rogada para um canto, é quase o espaço maior da casa. Tem aqui uma salinha para visitas, mas onde vivem é na cozinha. Eles gostaram disso. É o sítio de vida deles. Quando não trabalha, a mulher está na cozinha e sente-se no centro da casa. Não é ali na sala, onde não vão. A sala, onde não vão, é à entrada. E é para a cozinha onde dão as coisas todas. Além disso, tem ligação com o quintal. Está organizada em função da vida de trabalho em casa. Eles têm pouco lazer em casa. A sala comum, para ver televisão, é coisa que eles não têm. Têm televisão na cozinha, que é onde eles estão. Vêm do trabalho, comem e depois vão-se deitar.

Ainda hoje se mantém essa vivência?

Eu acho que sim.

Há alguma relação entre este bairro e o bairro da Chamusca?

Houve ao princípio, na primeira casa com os tetos inclinados que depois não quiseram.

Mas a organização do fogo era semelhante.

Na Chamusca é diferente. A Chamusca é mais aberta, é menos compartimentada, a cozinha é também no centro da casa. Tem a ver... e a própria disposição no terreno... nunca tinha pensado muito nisso, mas tem.

Em 75 vence o prémio do Fundo de Fomento da Habitação com o Plano Integrado de Almada.

Esse é do Maurício, é outro plano de conjunto.

É em coautoria com Maurício de Vasconcellos?

Era um concurso que nós ganhámos. Eu fiz o trabalho até aproveitando projetos que o atelier tinha feito para habitação social, de recuperação para a Ameixoeira, que era dum colaborador que eu tinha lá na altura, que era o Hélder Machado, que tinha feito esses projetos de recuperação de uma zona degradada. Então, para economizar, eram projetos de galeria. O Plano Integrado de Almada foi muito acarinhado pelo Fundo de Fomento da Habitação porque tinha uma circulação como aqueles edifícios de habitação social em Inglaterra, daquela cidade mineira, Liverpool, dos Beatles (risos). Em Liverpool, há uns prédios grandes com umas galerias contínuas, podia-se andar pelo conjunto dos prédios todos sem pôr o pé no chão. Era para ter uma interligação de circulações entrecortada com zonas verdes. Também é um projeto infeliz, porque não foi completado e as galerias provaram ser uma fonte de conflito. Havia falta de privacidade das casas e as pessoas fechavam as galerias para não passarem à frente; depois, não foram construídos os outros prédios. A certa altura, estiveram-se a marimbar para o projeto e implantaram lá uma data de projetos de outros arquitetos, lá no meio dos espaços, e aquilo ficou tudo uma salganhada que ninguém se entende. Há uns quatro anos, talvez, um grupo de estudantes queria fazer um estudo sobre esse trabalho; foram lá e nem saíram do carro, porque foram recebidos com latas de cerveja e à pedrada. Aquilo transformou-se numa coisa muito desagradável. Cheguei a fazer uma proposta de correção para o Fundo de Fomento, para fechar as entradas e tal, mas aquilo foi tão complexo e tão infeliz que não era fácil mudar aquelas coisas. Portanto, eu acabei por não fazer nada de recuperação daquele projeto de habitação social. Foi um projeto infeliz. Foi posterior aos Olivais e as casas nos Olivais estão impecáveis, estão fantásticas; aquilo não. Nunca mais lá voltei. Foi um projeto exagerado, sabe? Aquelas ruas todas, aquilo acabou por ser... participou dos mesmos defeitos da Pantera Cor-de-Rosa do Byrne, uma concentração exagerada de soluções talvez não muito humanas, do princípio do socialismo, daquelas habitações em que o coletivo era mais importante do que o individual. O Byrne também teve problemas com as galerias, com aquele espaço interno, aquilo tudo cheio de grafitis, tudo degradado. As galerias são um problema. Era suposto ser por razões económicas, para não ter tantas escadas, para ter uma ligação entre os pisos; por outro lado, também trazia uma convivência entre vizinhos, para não ser só esquerdo-direito, mas revelou-se um falhanço. Há uma outra experiência do Nuno

Teotónio dos Olivais, que eu suponho que é menos conseguida do que os outros prédios de esquerdo-direito. Aqueles que eu fiz com o Nuno Portas não tinham galerias. As galerias implicam uma grande promiscuidade com as casas por onde passam. Aplicou-se o mesmo princípio das galerias no prédio das Águas Livres; simplesmente, no prédio das Águas Livres, as casas estão viradas para fora das galerias, para as galerias estão só as cozinhas, pequenas, e são galerias de serviço, não são galerias para convivência. Não é nada a mesma lógica. Funcionam bem porque as pessoas não ficam reféns da galeria, têm as suas entradas independentes, o seu elevador privado, mais ou menos, esquerdo-direito. No fundo, é um esquerdo-direito sem escadas, digamos. Não é o caso das galerias do Plano Integrado de Almada, nem dessas outras dos Olivais.

E esta Fábrica em Setúbal em 1976?

É uma coisa feita para um amigo do meu irmão, uma fábrica de plásticos, o aproveitamento de um barracão antigo, não tem grande interesse.

Em 1977, entra para a secção portuguesa da UIA, cargo que só abandona em 1987.

Está a ver, é uma vergonha!

Durante quatro anos é delegado à comissão de urbanismo da UIA, participando em várias reuniões internacionais: Polónia, Inglaterra e França. Nesta data, realiza dois projetos: um centro paroquial em Arroios...

Era uma casa paroquial para a minha tia.

...e, em 1977, projeta a Caixa Geral de Depósitos em Sintra.

O interior foi alterado, a sala nobre de entrada ficou virada do avesso. Tinha um balcão em U, em que os funcionários estavam à volta. Havia uma planta no centro e os clientes estavam aqui no meio. Depois, mudaram o desenho do balcão, mudaram o desenho das letras na fachada... Houve até uma história curiosa: quem me encomendou o projeto da Caixa, já não sei se foi o Arq. Pires Martins (o pai de um Arq. Pires Martins que ainda existe); um dia, passou lá um administrador da Caixa, quando ia para a praia, ou coisa assim, viu aquele tijolo de vidro que eu apliquei e então disse que ia mandar tirar os tijolos de vidro porque achava muito feios, achava muito feio o edifício. Então, eu fui falar com esse Arq. Pires Martins, que era funcionário da Caixa, e disse "Olhe, se você manda fazer qualquer coisa dessas em relação àquele projeto, eu peço a minha demissão!". E os tijolos ficaram.

Como surgiu o projeto de recuperação do Teatro Taborda com o Arq. Nuno Teotónio em 1979?

É um projeto muito importante, pelo estado em que estava o teatro, pelo esforço e pelo cuidado posto na recuperação. Fez-se uma teia, fez-se o equipamento de cena todo, acrescentou-se zonas novas. É uma recuperação em que não é adulterado o que está, embora muito se tenha transformado. Por exemplo, havia um pavimento, daqueles com vigas metálicas e abobadilha do século XIX, e as vigas metálicas estavam todas podres. Então, queriam deitar tudo isto abaixo para fazer lá uma laje. Eu fiz lá muitas lajes, mas eu consegui fazer um reforço interior, por baixo, de vigas metálicas à vista, e o vão passou a ser muito pequenino. Portanto, o estar ferrugento não tem problema nenhum. As abobadilhas veem-se na mesma e manteve-se um sistema construtivo anterior. Fez-se bastante área de ampliação porque era preciso para o programa; então, num piso de sótão com telhado, mudámos um bocado a configuração do telhado e em vez de ter só duas águas passou a ter também um acrescento. Assim criou-se uma grande área, lá em cima, e escavou-se em baixo, também, para fazer um sub-palco capaz. Foram umas obras muito grandes, que demoraram muito tempo, foram muito difíceis. A boca de cena manteve-se e tinha dois pilares com zonas de camarotes. Estas zonas eram muito frágeis, tinham uns capitéis de papelão, de modo que queriam deitar tudo isto abaixo, porque estava tudo podre, e fazer de novo. Eu não deixei; fizemos um reforço estrutural de metal sem deitar o resto abaixo, com um arco em cima. Portanto, tem imensas soluções que eu acho que são extremamente boas no aspeto de preservação do património e de não fazer selvagerias em relação a uma pré-existência que estava muito danificada. O próprio livro mostra fotografias do antes e do depois. O balcão tinha uma estrutura de ferro com pilares pequeninos de madeira. Todos os pilares de madeira foram substituídos porque estavam podres, mas não se tirou aquela forma do balcão porque, se se tivesse tirado, já não faziam igual. Consegui conservar no sítio dois elementos-chave da estrutura da sala, porque já os capitéis deixaram de ser em papel “mâché” para ser em gesso, porque não encontrei... havia umas meninas que faziam, mas depois acabaram por não fazer... portanto, eu acho que foi um projeto muito... no fundo, de uma pessoa que não sabia nada de preservação do património, mesmo técnicas, e guiados pela intuição, eu acho que fizemos um trabalho muito bom lá.

Relaciona-se com o trabalho da UBI, de alguma maneira.

É diferente, aquilo era mais delicado. A UBI não tinha nada interior, a não ser as paredes de grossas de alvenaria, que é muito bruto, forte. As lajes de betão são novas, a cobertura é nova, embora seja em telha, mas a estrutura é nova. De certa maneira sim, mas ali era muito mais delicado. O interior da sala tinha de ser refeito, o que estava, embora com algumas alterações de revestimentos. Mas na UBI não, o interior é todo novo, com até uma estética moderna. Não tinha nenhuma sala, todos os auditórios são novos, mesmo os que estão nas zonas antigas. Foi um trabalho que eu gostei muito de fazer, o Teatro Taborda. Demorou muitos anos, oito anos, a

construção. Esteve parada, não havia dinheiro... e sempre em conversa com Nuno Teotónio, não é um trabalho meu em que o Teotónio colaborou. É um trabalho em conjunto em que eu trabalhei mais, porque ele tinha outras coisas, mas sempre com a presença dele.

Ainda nesse ano, faz o projeto para a Fundação Cardeal Cerejeira.

Isso é um pequeno arranjo nos Olivais de aproveitamento de uma cave e dum espaço entre dois edifícios de habitação da Fundação Cardeal Cerejeira, feitos com o Nuno Portas. É o aproveitamento de um piso que já havia, de creche, em baixo, e de lar de idosos, em cima, e que tem uma entrada por cima. É um trabalho de corte e costura que me deu muito trabalho e que tem um resultado razoável.

Foi nos anos 70 que desenvolveu mais trabalhos?

Os anos 70 foram os anos Eldorado. Foi aí que eu comecei a Covilhã. E logo a seguir estive a fazer simultaneamente o Minho, Bragança e Santarém. Depois, fui para a escola em 68, 69 e 70, julgo eu, quando fui para o Conceição. Talvez não seja exemplo para ninguém, mas eu só tive iniciativa de fazer um atelier meu em 73. Depois da sociedade com o Nuno Portas e o Nuno Teotónio Pereira, que não deu resultado, andei sempre a vender a minha força de trabalho em empregos, privados ou do estado. Entrei no gabinete da habitação, na Federação das Caixas de Previdência, e depois fui para o Maurício em 69, e estava na Escola [de Belas-Artes].

Em 83, projeta uma Agência do BNU em Campo Maior?

Esse foi engraçado, é um edifício antigo, do séc. XIX que foi adaptado para banco. Gostei de fazer esse trabalho, ficou bem. Foi um arranjo na fronteira do BNU, o posto fronteiriço do BNU em Caia, mas foi só cosmético, não resultou nada de interessante.

E o Apoio Cristão Internacional, do que se trata?

Era a construção de um barracão. Era um apoio para crianças abandonadas ou em risco, uma organização internacional um bocado suspeita. Não sei o que lhe aconteceu, mas tinha um ambiente engraçado. Fiz mais um projeto de habitações, isso construiu-se. Um restaurante, uma cantina... o ACI não era dos Meninos de Deus mas era uma coisa religiosa. Eram muito simpáticos, já não sei como me apareceram.

Em 1984, faz o projeto para a Galeria 111.

O que é que há a dizer? Acho que é muito giro. Foi o meu primeiro trabalho com o Eng. Teixeira Trigo, porque tratava-se de fazer dois pisos em cima de um prédio de quatro pisos. Envolveu a montagem de um elevador na caixa de escada, análise estrutural do prédio para meter mais dois andares. Ele queria meter só um e eu meti dois. O projeto previa a criação de uma galeria de arte de tal maneira que se pudesse separar e fazer duas habitações no futuro, se se quisesse. E então,

mediante o fechar de uma porta, podia-se separar os dois pisos. O projeto ficou muito bonito e eu gostei muito de o fazer.

Em 1985, elabora o estudo de reconversão da zona costeira entre a Boca do Inferno e o Miradouro da Guia.

Não correu muito bem, era um sítio muito difícil, muito fustigado pelo mar. Fiz uma espécie de barracas. Havia umas barracas de levante ao longo da estrada; nos terrenos entre a estrada e o mar, fiz umas plataformas para alojar essas barracas de maneira mais permanente. Mas os materiais não se conservaram bem, perdeu um bocado a maleabilidade que havia quando era ao longo da rua. Quer dizer, aquela rua ficava de peões e os carros que iam para o Guincho tinham de andar por ali muito devagarinho. Mas o projeto era engraçado. Havia um restaurante que era para fazer novo e acabei por não fazer, fiz vários projetos... quer dizer, não correu muito bem.

E o concurso para o novo edifício para a Câmara Municipal de Sintra?

É um projeto infeliz. Não gosto muito do projeto que fiz. Também não ganhei nada.

Fez também o projeto de uma pousada em Mangualde.

Esse é uma reconversão de uma casa de família, não é muito significativo. De resto, fiz assim muitos trabalhos pequenos, isso é que pode ser significativo no meu percurso, quer dizer, não fiz só obras de exceção. Fiz coisas correntes e que são precisas, que correspondem a necessidades, e fiz com o mesmo empenho de qualquer outra coisa; agora, não são coisas que encham o olho. É que esse currículo dá impressão de que a certa altura parece uma coisa do Zumthor em que cada coisa é uma coisa excepcional. Ora, tem de tirar daí aquelas obras que são mesmo de exceção. Agora o resto, são, sei lá, intervenções, pequenos projetos de circunstância ou projetos modestos de resposta a pequenas necessidades. Essa casa, por exemplo, do meu irmão, a pousada em Mangualde, deu-me muito trabalho, mas não é uma obra fantástica, como serão as outras obras feitas de raiz; ou mesmo que não seja de raiz, como o projeto do Teatro Taborda, que eu acho que é mais importante.

Ainda na década de oitenta, faz o projeto para Escola de Engenharia da Universidade do Minho.

[Observa o painel feito para a exposição de Vila Nova de Cerveira] Este hall tem sido criticado. Julgo, no entanto, que as temperaturas são aceitáveis no interior deste espaço, uma vez que dispõe de ventilação transversal natural e, além disso, só dão para este espaço circulações. Quer dizer, aquilo está um bocado quente lá em cima, mas como são circulações, não tem salas de aulas a dar para lá, com exceção do outro corpo mais baixo, que é de informática. Além disso, esta faculdade foi o primeiro edifício da criação do campus de Guimarães. Até fiz um plano geral, para a colocação de outros edifícios, um pouco à semelhança de Aveiro, mas não foi construído.

O projeto é de 80, ou 82. Esta zona verde aqui à frente é projeto do Sidónio Pardo, as árvores estão fantásticas. Este piso de cima tem saída para o terreno, este também e aquele dali de cima tem saída para o terreno a partir da passerelle. Portanto, quase todos os edifícios, até ao terceiro piso de cima, comunicam com o terreno atrás. E adaptam-se à inclinação do terreno.

Isto [a rua interior, ou hall de entrada] são mil metros quadrados que não custaram dinheiro. Há duas galerias: há uma em baixo, aberta, e esta é fechada lá em cima, por causa das vertigens. Estas fachadas são muito mais baratas do que se tivessem janelas. Tem uma cobertura de vidro, bem sei que é um bocadinho mais, mas não é mil metros quadrados de construção a mais. É para aí mais duzentos. O custo não cresceu na proporção da área. Aqui já são duas galerias, duas passerelles exteriores.

Fez passadiços, como na UBI.

São pontezinhas, mas abertas, quer em baixo quer em cima. E em baixo cobrem as entradas. A ideia disto era fazer um grande hall onde se estivesse sempre a passar e ligado a percursos. Há percursos neste sentido, porque isto é uma grande construção e em vez de se fazer um dédalo, há um grande espaço, uma grande disciplina. Depois tem aqui a cantina, que não é projecto meu.

Este é o auditório?

De quinhentos lugares. Até foi muito caro para rebentar com pedra. Devia ter sido posto aqui à frente, para servir para fora e não lá à ponta. Não sei porque o pus ali. Não queria estragar esta parte que já estava feita. Ficou assim. O que é que eu posso dizer sobre o edifício? O edifício organiza-se volumetricamente em três corpos paralelos correspondentes às áreas do programa de laboratórios pesados, laboratórios ligeiros e salas de aula. Acompanhando a ligeira pendente do terreno, com exposição a sul, os diferentes corpos têm, ao nível do piso térreo, comunicação direta com o exterior. O princípio de organização funcional e espacial conduziu à criação de percursos transversais perpendiculares ao comprimento dos edifícios, ao desenvolvimento linear dos volumes e à criação de um amplo espaço central que serve como espaço de convívio e de referência nas circulações internas do edifício, e onde se localizam os auditórios, sala de alunos e biblioteca. O desenho das fachadas é construído com um elemento repetitivo de vão, criando um ritmo que corresponde à modulação estrutural do edifício. Foi importante a relação com o espaço exterior pelas vistas sobre o castelo e sua amplitude, conferindo ao conjunto uma individualidade e um desafogo.

Como foi o concurso para Telheiras em 86?

O concurso para Telheiras foi um concurso de habitação, não teve seguimento. Lembro-me perfeitamente de achar que podia fazer uma fachada em cortina de vidro, maluca..

Também fez um projecto para o concurso do Centro Cultural de Belém.

Não apresentei, porque achei que não estava à altura de apresentar. Foi com o meu filho António. Fiz um desenho muito bonito, mas achei que aquilo não tinha pés para andar, não estava bem feito. Tinha sido feito um bocadinho no ar, em pouco tempo. Olhei para o resultado e achei que não valia a pena entregar.

Em 88 desenha a Escola Superior Agrária de Santarém.

Sim, isso é no GPA.

E a Escola Superior de Tecnologia de Tomar?

O plano geral de urbanização foi feito em conjunto com o Tainha, depois separámos os edifícios. Esse ainda lá está a funcionar, funciona bem.

Em 89, projetou também a Mútua dos Pescadores.

Isso é ali no bairro do Restelo, é uma ampliação de escritórios de uma moradia antiga que também teve uns arranjos lá por dentro. O Tainha gostava muito desse trabalho. E eu também gosto.

Em 1990 foi a Helsínquia?

Sim, ver as coisas do Alvar Aalto.

Nesse ano, faz o projecto para residência de estudantes da ESTT?

Sim, foi concurso.

Em 1991 realiza a Fase V da UBI e o Instituto Superior de Agronomia [ISA].

Este golpe aqui [quebra no ISA] foi feito porque havia aqui uma árvore. Isto é em volta da criação de um espaço interior comum. Há um corredor largo, que é um átrio. Não sei como lhe chamar. O edifício tem uma proposta muito simples de organização: é uma estrutura muito regular formando faixas de ocupação com uma zona central, que se supõe ser de circulação e estar, de convívio, onde se colocam as comunicações verticais, o elevador e esta escada aberta. Além disso, tem uma luz, também, e, no último piso, uma luz zenital. Tem uma entrada por cima e uma entrada por baixo. Deste lado há uma galeria exterior, porque o programa tinha área a mais. Outra particularidade em que pensei, relaciona-se com esta fachada, a poente. O edifício procura ser um bocado partido, articulado. Visto daqui, não se vê aquilo, com um ângulo apertado. Portanto, isto quebra a aparência da profundidade do edifício. Do lado de lá, tem uma inflexão para meter a escada e para não ser uma área muito grande. Este edifício tem, no fundo, fachadas aparentes muito mais pequenas. Este sulco da varanda é para dar interesse a esta fachada. Se não houvesse a escada, isto podia vir a direito.

A organização do edifício nasce da implantação?

Há várias decisões tomadas ao mesmo tempo. Mas a implantação, o desnível do terreno, as duas entradas e a preservação das árvores foi importante. Está a ver aqui a árvore? Aqui tem uma quebra e aqui tem outra. Esta quebra é para não fazer um grande corredor com esta frente de construção, mas ao mesmo tempo está com ela relacionado. Era para isolar mais um edifício do outro. Acho que a implantação resultou muito bem. Isto tem aqui outra quebra. Isto tem duas galerias, uma mais avançada do que outra. Portanto, o edifício não vai até ao fundo, tem aqui outra quebra, de um lado e de outro. O espaço interior é iluminado por luz zenital. E esta é a abertura de luz para sul. Ah, a pala é corrida... não tinha essa ideia.

Já nos anos 90, fez o edifício de habitação colectiva de Pego Longo.

Estes sulcos é para quando há rachas no reboco, não ser uma coisa indiferenciada. Eu achei que, fazendo um rasgo grande, o reboco partiria por aqui, por estes rasgos, pelo sulco. Era um tratamento no sentido de diminuir a continuidade do reboco e, por outro lado, vir apanhar as janelas. Em vez de ficarem soltas, têm um certo apoio, como antes faziam com frisos de pedra. Prolonga-se por todo o lado. É um desenho. Não gostava muito de chamar decorativo mas, no fundo, é o que é. Tem uma base vaga construtiva, porque, às vezes, há uns rasgos na diagonal, nos cantos, e eu gostava de evitar isso, que é muito feio. Eu até gostava que fosse uma estrutura mais aparente, mas se se pode fazer uma separação do reboco com pedras, também se pode fazer com sulcos. Foi o que eu pensei, mas não quis fazer muito fundo para não criar infiltrações de água.

As habitações são muito simples. Têm concentradas as águas e os esgotos. Têm três entradas. Tem possibilidade de ter elevadores, mas não estão lá, e as casas têm possibilidade de ser T1 ou T2. Aqui, na ponta, é um T4. E havia aqui uma escada que não foi feita, nos topos dos logradouros. Isto era para ser, ao princípio, uma galeria aberta com um bloco único com duas entradas, mas depois achou-se que não seria boa ideia ter uma galeria; então, fez-se uma escada encerrada e tirou-se a galeria – no projecto, não foi na obra.

Em 1994, foi a Jerusalém. O que recolheu dessa viagem?

Não fui a Haifa, só vi Jerusalém e Belém. Também fui ao Mar Morto e ao mar de Tiberíades. Aquela ocupação do território, Jerusalém e as casas... as casas não têm quase arquitetura, são todas iguais de revestimento. São todas revestidas de pedra um bocadinho almofadada, em todo o lado, e sem telhado, porque não chove. Jerusalém é montes e vale, e a partir de uma cota para baixo há corredores verdes que não são ocupados, só se ocupam a partir de uma certa cota para cima porque os vales são muito estreitos. Se calhar, têm muita humidade; o certo é que os vales não são usados. E a arquitetura é muito *sui generis*, é muito própria, não estava nada habituado a ver uma cidade construída assim. Portanto, foi uma experiência muito interessante, foi o meu

contacto com o Oriente, no fundo. Tem as muralhas de Jerusalém, o Muro das Lamentações, tem alguma coisa exótica; mas não tem os minaretes, não é Árabe. Quer dizer, Árabe é, porque tem a mesquita, mas é muito especial. Foi em 94. Depois a minha mulher morreu em 95. Ela já estava muito doente. Fomos em dezembro de 94, fomos lá num Natal. Ela depois morreu em abril de 95, foram mais quatro meses.

Em 95, realizou o projeto integrado do Castelo.

Sim, foi um trabalho minucioso de recuperação, de construção, de realojamento das próprias pessoas, etc. Tive de trabalhar em condições bastante difíceis de espaço, quer dizer, era impossível fazer cumprir regulamentos, mas como era com a Câmara, tudo bem. Era reconstrução para os próprios populares que habitavam no Castelo.

E o concurso para a Fundação Aga-Khan?

Isso foi feito com o meu colega Fernando Varanda. Havia uma mesquita e moradias. Não gostaram. Foi uma pena, porque era um projecto bem bonito. O Manuel Vicente também andou lá metido, com outras coisas, mas também foi posto de lado. Depois era outro arquitecto qualquer, que fez aquela porcaria que lá está. Muito piroso.

E este concurso para a residência da embaixada de Portugal em Brasília?

Não ganhei nada. Foi feito com o João Gomes. Era um belo projecto. Também não ganhámos, ganhou o Gordon, mas tenho a impressão de que não chegou a ser feito.

De que se tratou o projeto “Rocha Praia”, para a Lourinhã?

Isso foi um trabalho muito arrastado. Eram os mesmos clientes da Mútua dos Pescadores que tinham um hotel na Lourinhã, na Praia Branca, muito feio. A gente tentou lavar a cara, construir, fazer coisas. Fizeram-se algumas coisas mas acabaram por não fazer outras e não se fez nada de jeito. Deu-me um trabalhão, mas está um chamado projecto infeliz. Eu tenho alguns projetos infelizes: é a Lourinhã, é Almada, há vários projetos que tiveram percursos menos felizes.

Como foi fazer o projeto para a Estação Metropolitana da Quinta das Conchas?

Os azulejos são em relevo, canelados. Foi com o João Gomes. A disposição foi conseguida em conjunto com eles [projetistas do Metropolitano de Lisboa]. No piso de cima tem tijolo de vidro. Tem uma entrada por cima, tem uma entrada daqui lá para baixo e tem três saídas. Estas vigas foram feitas por eles, eu não tive o projecto da estrutura. Aqui são painéis pré-fabricados, em baixo, soltos da parede. Aqui é pedra, depois mosaico. Não consegui mais pé-direito. Aqui é tijolo de vidro, nos serviços. O chão é em pedra, o teto é pintura de betão, porque ficou tão mal, o betão, que teve de ser todo revestido, rebocado. Estes são os painéis que revestem as paredes. Foi um bocado inspirado pelo metro de Bilbao, do Foster. Ele tem painéis pré-fabricados de betão

com outro feitiço e eu achei muito giro. Eram para ser painéis soltos, presos assim, e com isolamento acústico por dentro, para absorver o som; mas eles depois não chegaram a pôr. Isto são painéis em betão leve. Têm cinco centímetros e são pregados ali. Estas são as calhas do Souto Moura, para o Metro do Porto, que eles aplicam quase obrigatoriamente na linha, em cima do cais. A iluminação foi controlada por eles; eles fazem uns estudos sobre isso. É um projecto muito assistido pelos Serviços Técnicos do Metro. O projecto foi muito visto e integrado dentro das normas e do conhecimento... Eu gostava de dizer que é um projecto tecnicamente muito assistido pelos Serviços do Metro. Por exemplo, a localização destas coisinhas todas, o lixo, a água, os bancos, tudo isto é desenho deles. Eu não fui como o Siza, que fez os bancos diferentes de todas as outras. Mas não condicionaram nenhuma imagem, nem coisa nenhuma, foi mesmo uma assistência técnica, e muito importante.

O que caracteriza a casa na Travessa da Oliveira?

Não foi fácil de aprovar na Câmara de Lisboa. A fachada não está isolada dos prédios vizinhos, está em continuidade com os prédios vizinhos e vai buscar referências a linhas de composição destes de modo a conseguir uma inserção de relação da rua.

Quando diz que está em continuidade...

Quer dizer que não está isolado. É físico, está pegado. Está a ver, tem aqui uma linha. Isto é uma quebra, na fachada há um recuo desta parte que vai buscar a linha deste edifício. E esta linha alinha por ali, que aqui é outro recuo. E depois tem uma unificação de um desenho, mas não tem janelas. No entanto, acho que liga bem. Pode dizer que teve menção honrosa no Prémio Valmor referente ao ano de 2008. Quando eu digo que está em continuidade é isso, que está encostado e que tem as linhas de referência de altura dos prédios vizinhos. E tem quatro pisos e cave, no fundo são cinco níveis.

Tinha-me dito que este projecto vinha já de outro arquitecto.

Não, a disposição dos locais, dos andares é que é. Neste piso de cima, chegava-se também a uma sala e a um quarto. No r/c elevado já era a cozinha e uma casa de jantar. No piso de cima era o quarto principal.

Tinha a mesma organização?

Não era este desenho, mas havia esta localização destes espaços nos diferentes andares. Havia uma escada aqui, mas era interior, não era nada disto. Podia ter feito uma casa completamente diferente, mas segui a casa que o cliente já tinha trabalhado e que só não construir porque foi chumbada na Câmara. Achei que correspondia à ideia dele, queria ter uma casa de jantar ligada à cozinha, uma sala no primeiro andar...

Porque é que os clientes mudaram de arquitecto?

Porque lhe chumbaram o projecto. Tenho a impressão de que houve uma evolução do gosto. Eles ficaram tão desanimados com o chumbo, que então resolveram experimentar.

Porque escolheram o arquitecto Bartolomeu?

Porque [o cliente] era filho da Marie. Eu disse-lhe “Olha, ó Frederico, eu conheço o projeto que vocês andavam a fazer, a minha arquitetura não é nada daquilo, vocês não gostam com certeza daquilo que eu faço”. Mas ele disse: “vamos experimentar”. Depois, eu fiz um primeiro esboço, que está aí numa parede algures. Eles gostaram da fachada, depois desenvolvemos o projecto. Correu tudo muito bem, ele achava tudo ótimo. Ele é que quis uma casa-de-banho para cada quarto, perdeu-se imenso espaço.

Em 2003 entra como docente para o ISCTE?

Estive lá três anos, fiz três viagens.

Quais?

A primeira foi de camioneta a Ronchamp, França e Suíça.

O que o impressionou?

Ronchamp, fundamentalmente. Avignon, vimos o Mosteiro de Sant’Ana [Montserrat?] perto de Barcelona que é fantástica, o sítio, no meio da montanha, vi... onde é que fica o teatro romano? É Ourense? Acho que é Ourense, talvez. Vi Nîmes e a obra do Foster em Nîmes. Vi as coisas do Corbusier: La Tourette e Ronchamp. Essa foi a primeira viagem. Depois a segunda foi à Alemanha, a Berlim, gostei imenso também.

O que o impressionou em Berlim?

As obras do Scharoun, a Filarmónica de Berlim e a Biblioteca do Scharoun. E também uma exposição do Mendelsohn que estava no Pavilhão de Arte Moderna, ao pé do quarteirão de Hansa, que tem aquelas obras do Gropius e do Alvar Aalto. Eu gostava imenso desse projeto, do Interbau. Vi ao vivo essa obra do Alvar Aalto. É lindíssima. Mas são coisas que não estão muito bem conservadas.

E a terceira viagem?

Foi à Holanda.

O que o impressionou aí?

As coisas do Siza, em Haia. São muito bonitas. Habitação social que ele fez na Holanda. Não gosto nada das coisas do Rem Koolhaas, não me impressionou nada. Não gosto daquela arquitetura moderna que eles têm, que é muito considerada. Gostei da cidade de Amsterdão, mas sobretudo da cidade de Haia e do museu de Haia.

Em 2004, no mesmo ano em que fez a viagem a Berlim, começou a casa em taipa; e quando foi à Holanda, publicou o livro a Universidade e a Cidade e recuperou a capela de São Sebastião, na Boidobra.

Isso foi com o Carlos Mourão. É um bom projecto de recuperação com uma ajuda muito boa do Carlos Mourão.

Como foi projetar o Sushicafé, no Centro Comercial das Amoreiras?

O Sushicafé é a minha primeira experiência de uma loja, de um restaurante. É interessante porque era um espaço muito pequeno, escuro, num centro comercial desinteressante, mas que conseguiu ser um Oásis, no meio daquilo. Tinha uma capacidade de criação de ambiente próprio muito grande, com meios muito simples. Acho que agora está a ser adulterado.

Em 2006, fez o projecto de mais uma moradia, na Lapa.

É na Rua Ribeiro Sanches. É boa, é a segunda moradia urbana. A primeira é a Travessa da Oliveira, em 2002, depois é essa da Ribeiro Sanches. Agora, é esta, nas Amoreiras.

Antes fez a casa na Rua Verónica.

Mas essa não tem cinco pisos e elevador. Esse programa de garagem, elevador e um prédio entalado, a primeira foi a da Travessa da Oliveira, a segunda a Ribeiro Sanches e a terceira, a da travessa das Amoreiras.

Em 2007, trabalha no Plano de Urbanização de Grândola?

Esse foi uma coparceira com o Sidónio Pardal. Também gosto desse plano.

Foi construído?

Não. Tinha só uns apontamentos de arquitetura.

E a Aldeia da Solidariedade em Albufeira?

Isso foi um projecto de dois anos, ainda não está nada construído.

Em 2009 projeta o Tartine e, em 2010, o Patronato de Santo António.

Obrigaram-me a pôr telhado, que talvez não tivesse feito. Tem uma escada com que tive dificuldade em lidar, mas o projecto é apreciado. A freira gosta muito e acho que tem coisas boas. Tem coisas menos boas de fachada, foi um bocado sofrida. Não é uma obra muito boa nem muito infeliz. É mais para o feliz do que para o infeliz. Mas não é assim tão indiscutível como Covilhã. Não tem a força dessas coisas que acho que foram boas, a Casa em Taipa, o Teatro Taborda, por exemplo. É o que é.

Em 2011 começou a dar aulas na Católica.

Isso foi só um curso, fui convidado pelo Prof. Costa Lobo.

O que é que ensinava?

Era “A Arte no Urbanismo”, o meu tema. Muito grave, num curso de pós-graduação de urbanismo, com muitas outras especialidades.

Foi homenageado pela AO nesse ano. Quem propôs a homenagem?

Foi a Ordem, o João Belo Rodeia, acho eu.

Ainda em 2011, trabalha no concurso para a escola da Quinta do Perú.

Não ganhei. Acho que era um bom projecto também.

Se pudesse destacar algumas obras, quais seriam?

Eu gosto de todas as Universidades que fiz: Covilhã, Guimarães, Bragança. Gosto do trabalho do Bairro, é completamente diferente. Gosto da casa de taipa, que é assim muito especial. E gosto das três moradias. Travessa da Oliveira, Ribeiro Sanches e as Amoreiras. Gosto da Galeria 111, gosto do trabalho do Teatro Taborda. Quer dizer, eu gosto sempre um bocadinho de tudo quanto fiz, tive essa sorte.

ENTREVISTA A ANTÓNIO COSTA CABRAL

24 DE JANEIRO DE 2013

Em que projetos do Arq. Bartolomeu colaborou? Colaborou no Bairro do Pego Longo?

Sobre o Bairro, havia um protocolo, nessa altura, que hoje em dia não era possível, por causa das regras da concorrência. Quando a Câmara faz uma obra, tem de fazer um concurso, e aquilo era um protocolo entre a Câmara e o Arq. Bartolomeu Costa Cabral para aquele projecto, ou seja, o Arq. Bartolomeu podia aprovar o projecto que entendesse para ali. Não havia aprovação de projetos. O arquitecto Bartolomeu Costa Cabral é que mandava naqueles projetos. Fazia os projetos, os projetos iam para a Câmara, havia as reuniões de acompanhamento, mas não havia apreciação de projetos. Havia apreciação pela comissão, lá, mas não era o processo que é hoje em dia, obrigatório, com planos de pormenor, etc., em que os projetos são apreciados pelos técnicos da Câmara, não. Aquilo era uma espécie de autoestrada, um acordo, um protocolo entre o pai e a Câmara que vigorou durante uma série de anos. Ele fazia os projetos, os projetos iam para a Câmara, eram arquivados, aceites, e ele depois ia ao Bairro e eles queriam alterações. Portanto, o problema do Bairro é que eram alterações, sobre alterações, sobre alterações, porque o pai fazia os projetos, depois fazia-se o projecto de execução, este ia para a obra e eles faziam tudo trocado. Trocavam a escada com a sala, a sala com a cozinha, porque achavam que ficava melhor... e o pai não se zangava. Às vezes zangava-se com eles. Por exemplo, desenhava tudo muito certinho, os muros, gradeamentos, portões, para ficar tudo bonitinho, e eles trocavam tudo. O portão não era assim, era mais alto, o gradeamento era de betão às curvas, depois punham uns leões... ou seja, cada um fazia a sua grade, isso era "trigo limpo, farinha amparo". O toque final da casa era sempre do próprio. De maneira que éramos nós a fazer os projetos, e os projetos a serem alterados, depois a fazer projetos de alterações, depois telas finais, depois... era uma complicação.

Porque é que os moradores alteravam os projetos?

Porque eles achavam que tinham esse direito. Era complicado. Eles achavam que era a casa deles e eles são pessoas muito simples, quer dizer, estamos a falar de mecânicos, de pedreiros, de pessoas muito simples que viviam em barracas, e às vezes em barracas de primeira, segunda, terceira geração. Portanto, agradeciam muito que o pai fizesse os projetos, eles gostavam muito dos projetos do pai, mas depois achavam que era a casa deles e que tinham o direito de mudar. O pai já lhe falou na tipologia do bairro? Porque o que o pai fez para lá foi fazer um modelo de casa. E acertou com o modelo para o tipo de vivência que eles têm, porque privilegiou a cozinha, que é aquela coisa antiga: as pessoas vivem na cozinha, porque é onde está o calor. A cozinha era o espaço central e maior da casa; depois, tinha os quartos e a sala. A sala tinha o tamanho de um quarto, um bocadinho maior; eles punham lá uma mesa e umas cadeiras, uma cristaleira

e uma toalhinha e ninguém entra lá, ficava aquilo assim. Eles usam é a cozinha. E depois a cozinha tinha um acesso lá fora, todos eles tinham um logradouro onde guardam e plantam coisas, de maneira que o Bairro é um sítio muito giro. Você não foi ver o Bairro? Há casa giríssimas em termos de vivência, porque as pessoas têm ali bom ar, jardins, logradouros simpáticos, aquilo é parecido com a Beloura, é habitação económica mas têm uns jardins bestiais onde fazem churrascos.

Colaborou no Plano Integrado de Almada?

Parcialmente. Não trabalhei nisso. A certa altura fiz um Mestrado na Universidade do Minho, não fiz a tese, mas ia fazer a tese sobre o Plano Integrado de Almada, sobre os custos de remodelação de habitação económica.

E nos projetos para a UBI?

Sim. Eu nunca trabalhei muito com o pai, só agora é que estou a trabalhar mais com o pai. Eu trabalhava mais com o meu tio [João Almeida], só de vez em quando é que fazia uns trabalhos com o pai. Lembro-me de ter feito uns desenhos para a UBI, coisas pontuais.

Colaborou na recuperação do Teatro Taborda?

Também fui lá, no dia em que se foi lá ver, estava tudo podre. Depois, fui lá quando estava tudo feito. Acho que é um projecto muito bom, muito bem conseguido. Foi bem encaixado, a recuperação foi muito bem feita. Mas hoje não seria possível fazer, porque hoje em Lisboa é difícil não fazer algo que não seja uma cópia do pombalino.

Colaborou na Fundação Cardeal Cerejeira?

Isso fui eu que fiz com ele. É feito em dois prédios que o pai fez. Havia uma escada exterior que ligava dois níveis, esta foi uma construção feita no enclave entre esses dois edifícios. Foi uma ampliação da Fundação Cardeal Cerejeira, que ocupava um r/c de um dos edifícios. É um bocado estranha, bicuda, cria um pátio. As estruturas foram feitas com o Teixeira Trigo.

Quais foram as maiores contribuições do Arq. Bartolomeu?

Isso é fácil. Fico fulo que no processo da Parque Escolar, o pai não teve uma única escola. E há pessoas que tiveram três, quatro, cinco, seis... o meu pai, é preciso não esquecer, é quem tem mais escolas e universidades feitas em Portugal. Tem Bragança, Minho, Covilhã, Tomar, Católica, Santarém... é a pessoa que tem mais escolas em Portugal. Mas como ele é *low profile*, passou despercebido. Aquilo foi tudo para os amigos. Ele tem esse currículo. E isso foi a coisa mais

importante que o pai fez. Só mais para o fim da vida é que tem feito mais casas unifamiliares de habitação.

Ele tinha autonomia nos projetos para as universidades?

Sim, acho que sim. As universidades são desenho dele, de mais ninguém. Não sei como ele conseguiu isso, acho que é uma característica dos arquitetos mais velhos. Eu não tenho essa capacidade, como arquitecto. Se eu for aprovar alguma coisa na Câmara, ninguém me liga nenhuma. O que diz a lei é que o arquitecto, na obra, tem o direito de ir ver se a obra foi respeitada e tem a obrigação de esclarecer dúvidas. E se uma pessoa for interpretar o sentido estrito da lei, o arquitecto só vai lá para esclarecer dúvidas e para ver se está tudo a ser feito, mas não manda na obra. O que eu vi, ao longo do tempo, é que o meu pai é que mandava nas obras. A opinião dele é respeitada, tida em conta. Ele sempre fez isso ao longo da vida. Sempre fez o projecto como achava que devia fazer. Guimarães é um projecto dele. Não tem qualquer constrangimento ou interferências. Portanto, em resposta à sua pergunta, acho que sim, acho que ele sempre teve toda a liberdade para fazer o projecto que quis. Em termos de custos talvez não, porque, a certa altura, havia soluções que não podiam ser feitas, mas há sempre constrangimentos de custos.

Mas em termos de organização de espaços, programas...

Isso era com ele, mesmo que fosse discutido. Por isso é que eu achei muito estranho que, nesse programa das escolas da Parque Escolar, não houvesse havido ninguém com dois dedos de testa que tivesse dito “Vamos falar com o arquitecto que tem mais experiências de escolas neste país”. Não há ninguém que tenha sete universidades em Portugal, ninguém.

Também trabalhou na Galeria 111?

Esse projecto é muito giro, mas não trabalhei nisso. Também é especial. Aquilo era uma galeria de exposições e convém ver por fora, em termos de arquitetura, como ele fez... é uma adaptação do último piso... vêem-se umas “coisinhas” na fachada e o próprio espaço lá em cima é muito giro.

E no concurso para a Câmara Municipal de Sintra?

Foi um concurso feito com o António Quaresma. Eu participei, mas muito pouco.

Colaborou no concurso para o Centro Cultural de Belém?

Particpei nisso, mas depois não entregámos. O pai achou que era muito cópia daquele edifício do Alvar Aalto, aquele que tem uma fachada ondulante, em frente ao rio. Era uma cópia muito óbvia, ele não quis entregar.

Colaborou na Mútua dos Pescadores?

Isso fiz com ele. Foi a extensão de uma casa no Restelo com jardim. Fez-se um núcleo independente ligado por uma ponte ao edifício antigo. Uma daquelas casas feias, dos anos 40. É desenho do pai. Eu ajudei, mas é uma construção quadrada, feita no logradouro, ligada por uma ponte, vazado por baixo, mais ou menos, como extensão dos escritórios da Mútua.

Também trabalhou no edifício de habitação colectiva em Pego Longo?

Nesse já participei um bocado mais, já foi um pouco mais desenho meu. Na altura, aquele prédio era um prédio alto; hoje, é um anão! É um projeto engraçado. Era habitação económica, foi visto milimetricamente por causa daqueles rácios entre área útil/área bruta. Foi uma maluqueira.

E na recuperação da zona histórica do Castelo?

Foi um convite da Câmara, que deu a cada arquitecto um troço, e nós fizemos uma parcela. Foi a recuperação de casas em duas ruas dentro do aglomerado do Castelo. Havia três ou quatro arquitetos num gabinete. As casas acabaram por ser quase todas demolidas, mas foram reconstruídas exatamente como estavam. Com frontais, como a construção pombalina. Desenhámos várias paredes com a técnica antiga.

Participou no desenvolvimento do projeto da Biblioteca da UBI, Universidade Católica ou na estação do metro da Quinta das Conchas?

Foi com o João [Gomes]... Todos os projetos grandes foram feitos com o João. Foi muito importante para esses projetos. Também houve o concurso para o Tagus Park, que fiz com o pai e o João, o João deu umas boas ideias para lá. Para aí há seis anos. Tivemos um segundo lugar, mas acho que aquilo estava um bocado aldrabado, porque quem ganhou foi o arquitecto que tinha feito lá tudo. É suspeito, porque nos deram o segundo lugar, não atribuíram o primeiro e tinham liberdade de atribuir o projecto a quem quisessem. Entregaram o projecto àquele que tinha o terceiro lugar. O júri era uma coisa, e quem decidia era outra. O júri decidiu que o melhor projecto era o nosso, apesar de não querer dar um primeiro lugar. É estranho, a administração ter dado o projecto ao terceiro lugar.

E no projeto para o Sushicafé?

Foi com o João, se calhar, e um outro, o Nuno Machado. Trabalhou cá ele e o João. O João era mais sénior, mas o Nuno trabalhava com ele.

Colaborou no projeto para a casa na Rua Ribeiro Sanches?

Essa foi já comigo e com o pai mais em igualdade de circunstâncias de projecto. É mais recente, como a casa das Amoreiras.

Também participou no projecto para o Tartine...

Sim, esse foi comigo, mas... as universidades são o trabalho mais importantes da vida dele.

O que caracteriza a arquitetura do Arq. Bartolomeu?

Acho que é a proporção. A proporção é muito importante. Ele não é muito arquitecto de fachadas, do que se vê, mas a proporção está incorporada na solução. A Maria Manuel Godinho, minha professora, fez-lhe, uma vez, uma pergunta num colóquio que ele fez sobre as coisas dele; ele estava a mostrar a Caixa Geral de Depósitos de Sintra, que tem uma fachada em tijolo de vidro, e ela começou por dizer que não achava a fachada bonita. E o pai dizia: “pois, a fachada não foi feita para ser bonita. Foi feita, é assim...”. E ela perguntava: “mas porque é que o arquitecto Bartolomeu não faz fachadas para serem bonitas?”. E ele respondeu que a fachada pode ser um reflexo do que vem de dentro, um reflexo do resultado do resto do desenho; e, portanto, aquela fachada de tijolo de vidro tinha uma razão de ser. Insere-se num desenho, numa proporção, num enquadramento. O importante não é que seja bonito, é que dentro dos materiais que usa, do desenho pelo qual opta... é muito importante a proporção. Não sei o que dizer mais. É a proporção das coisas. Está muito dentro da linha modernista, em que as coisas partem de uma lógica interior. O Corbusier dizia que a planta é a geratriz e é um bocado disso. O meu pai começa por fazer uma planta. Pode fazer um esquisso de um volume, mas acho que, com o pai, a frase do Corbusier é verdade. Define entradas de luz, proporções, disposição, como é a entrada, a disposição no terreno... é a geratriz do projecto. E, depois, o pai tem uma característica que não é muito habitual: a arquitetura é construção. O método construtivo é muito importante para a solução. Com ele, o conceptual está muito ligado ao método construtivo. A ideia do método construtivo é simultânea ao conceito. Quando está a aparecer a planta, o volume, a solução, aparece também o método construtivo. Não conheço muitos arquitetos assim. O Tainha era completamente diferente, apesar de ser da mesma leva modernista. O Tainha tinha já um conceito diferente de estética, de normas estéticas para os edifícios. O pai não tem muitas normas estéticas, o que importa é o método construtivo. A construção anda de par em par com o conceito e depois vai definir o resultado. É por isso que é muito importante a casa em taipa. O facto de ter

sido feita em taipa não é secundário. Taipa com estrutura em madeira, que depois gera os vãos... É claro que todos os arquitetos têm de ter isso, saber fazer pormenores construtivos mas, para o pai, o pormenor construtivo está muito ligado à concepção desse espaço. O pormenor construtivo não é indiferente. Para o meu tio [João Almeida], por exemplo, é indiferente. É preciso fazer uma escada, mas é indiferente. O meu pai não. É um perfil? Fechado, ou aberto? Por fora, ou por dentro? É um “tarado” da pormenorização. Digo-lhe só uma coisa: para a Travessa da Oliveira, o meu pai fez, com o João, 50 desenhos para o projecto de execução; é normal, não é muito. Mas só durante a obra fez 100 desenhos, porque está sempre a tropeçar em dúvidas. Uma pessoa desenha a guarnição deste vão, mas, depois, quando chega à obra, aparece outra dúvida: como é o pormenor do rodapé, que não se fez? E então, de cada vez que a vista vai sendo mais fina sobre as coisas, há necessidade de fazer mais pormenores. Está sempre a fazer pormenores e, idealmente, tudo teria um pormenor. Ele faz uma coisa que nunca vi mais ninguém fazer: o trabalho que, normalmente, é o medidor orçamentista que faz, a descrição dos trabalhos. É pegar num projecto que está delineado e começar, segundo as descrições que são normalmente atribuídas, começa com estaleiros, demolições, alvenarias, carpintarias, cantarias, serralharias... e ele vai sistematizando tudo e, paralelamente ao desenho, faz a descrição dos trabalhos todos... fornecimento e assentamento de estruturas... portanto, paralelamente ao projecto de execução, faz a descrição dos trabalhos todos! Faz o trabalho que, normalmente, o medidor orçamentista faz. Nunca conheci ninguém assim e até já conheci medidores que não gostam, acham que é o trabalho deles, fazer a descrição toda, até ao parafuso, da obra. Por isso é que lhe digo que ele tem essa mania da construção. Todo o cantinho tem de ser estudado. Acaba por fazer muitos pormenores e o projecto fica muito exaustivo e muito trabalhoso. Acho que essa parte com ele está muito desenvolvida, é muito importante. E acho que é a parte mais importante do trabalho dele é essa parte. Há pessoas que são arquitetos mas depois deixam essa parte da pormenorização para alguém. Ou até nem fazem.

De onde é que vem esta metodologia?

Quem o inspira mais em termos conceptuais é o Alvar Aalto e o Frank Lloyd Wright. Mas essa parte construtiva foi algo que ele apanhou na vida dele. O Nuno tinha uma certa capacidade de aglutinar coisas, de coordenar, arranjou aqueles projetos de arquitetura mas não fez assim tantos como isso. Tem o Franjinha, o Restelo é mais do Pedro Botelho, as Águas Livres... Acho que foi ele que foi construindo a partir da própria vida, ele achava que tinha de ser assim. Eu nunca vi mais ninguém sentar-se a fazer a descrição dos trabalhos. Está lá tudo, só não está lá o ferro do betão. Alguns parafusos, eventualmente, podem não estar lá, mas se há um móvel, há uma descrição do móvel.

Ele define a arquitetura dele como sendo “humanista”. O que será que ele quer dizer?

Quer dizer que é feita para as pessoas e que tem muito a ver com a luz, com a vivência, os espaços vivem muito de como a luz funciona nesse espaço. O pormenor está ao serviço do conceito. E funciona a par com o conceito.

VISITA GUIADA POR BARTOLOMEU COSTA CABRAL À UBI

VISITA AO POLO I DA UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

5 DE MARÇO DE 2013

[Início da visita na entrada principal]

As instalações estão todas à vista, não há tetos falsos, as instalações são todas acessíveis. Os materiais não são porcaria, são coisas boas, é pedra, é ferro, é tijoleira. Isto já tem 30 anos e está como há 30 anos estava. Portanto esse aspeto da conservação do edifício, embora ainda assim o edifício tenha grandes despesas de conservação, que é preciso... coisas que se estragam, coisas que é preciso... nada dura eternamente. Em todo o caso, o grosso das coisas aqui é resistente. E isso faz-me sentir com um certo conforto, saber que estas coisas perduram no tempo. Portanto esta entrada foi muito trabalhada por mim, e pelo Hélder Camacho. Eu lembro-me dele me apresentar os desenhos, mas todo este jogo de entrada de luz foi muito visto com ele. Então vamos ali dar um pulo à V Fase, depois voltamos para trás, vamos à primeira fase, voltamos aqui à segunda e vamos ao Museu.

A paredes meias temos aqui o edifício da II Fase, que já vamos visitar, e onde estava instalada a reitoria, e a administração e a secretaria, essas coisas. Aqui é o começo dos pilares da torre dos escritórios, da torre dos laboratórios de física e uma sala... no meio disto tudo é uma arquitetura de certo modo discreta mas ao mesmo tempo bastante desinibida, porque ao mesmo tempo junta-se o velho com o novo com um certo à-vontade. Aqui por cima há um edifício que assenta em cima da estrutura pombalina que é uma coisa que eu suponho que seja considerada um crime de lesa-majestade, construir em cima de uma zona pombalina um edifício com estrutura de betão para pôr mais uma sala. Mas era para ligar, para ter as coisas intrinsecamente ligadas.

Essas transparências que são feitas até inclusivamente para ir daqui para ali é uma zona aberta, mas como é uma zona curta, quando está frio ou quando está vento uma pessoa dá uma corridinha e está do lado de lá, não há problema. Aqui temos outra zona aberta no pátio, também, para não termos uma segunda fachada fechada. Esta escada vai de alto a baixo, é uma das zonas de comunicação vertical. Depois daqui prolonga-se para ali, há outras salas, nós não vamos ter tempo de fazer uma visita muito prolongada. Repete-se tudo ao nível de materiais: as caixilharias são desta cor, como eu disse. Não cheguei a dizer, mas esta cor foi também escolhida pelo meu colaborador, é uma cor que se opõe a este ar do betão, da pedra de granito; tudo isso são materiais escuros e esta cor é uma cor quente, presente. Imaginem que esta cor era outra, era cinzento ou preto, o edifício não tinha o mesmo calor, foi uma cor muito bem escolhida e esta até foi considerada a cor da Universidade da Beira Interior. Tem, variações: às vezes é mais roxa, outras vezes é menos roxa, outras vezes é mais encarnada, mais laranja. Cada corpo tem as suas necessidades de corredores. Aquele corpo é um corpo de gabinetes, para o exterior, e agora para

ir para baixo eu acho que podemos ir por aqui. A iluminação nas circulações e as vistas que se põem é muito importante.

(Isto era para ter plantas de fantasia) Temos aqui um primeiro auditório. É um auditório relativamente pequeno que tem uma certa sofisticação deste teto de lâminas de madeira. O desenho destas bancadas foi imposto pelo antigo Reitor, pelo Doutor Passos Morgado, que gostava muito deste desenho que eram estantes [sic] que há em Coimbra, numa escola de matemática de Coimbra. “Faça-me umas coisas iguais em madeira” e eu fiz. Ele tinha tanto gosto nisso, eu queria fazer um desenho mais moderno e ele achou que era bom e eu não sei, acedi a fazer isto. Suponho que isto é usado todos os dias como sala de aula, depois os auditórios maiores são para ocasiões especiais. Isto é granito à vista. Toda esta sala pertencia ao programa.

Há uma espécie de tema na arquitetura constante no desenvolvimento dos pormenores e na relação de espaços, nos duplos pés-direitos, e, sobretudo, como isto é o aproveitamento de um edifício antigo, tivemos de nos cingir, também, aos espaços grandes; a certa altura, há espaços que estão grandes demais. E isso dá uma escala ao edifício. Muitas vezes, as universidades têm corredores estreitos devido a critérios de economia, mas aqui não íamos deitar estas paredes de granito abaixo. Tivemos de nos adaptar aos espaços disponíveis. Agora, vamos ver o outro auditório maior, daquele lado, passando pela quinta fase.

Aqui começa a quinta fase. Tudo isto é muito difícil, por causa dos desníveis, por causa de encaixar. Isto é um puzzle, um puzzle muito intrincado em que teve de haver muito empenho, muito engenho, para fazer isto.

Por dentro e por fora, tudo o que é metal, caixilharia, é pintado de encarnado. As portas, o sistema de calhas de iluminação... por cima, vão os tubos de eletricidade e, quando é preciso fazer umas saídas para umas luzes não se dá por isso, não se dá pelos tubos de eletricidade e isto continua sem tetos falsos.

Esta é aquela passagem pela rua pré-existente. Isto é formado a partir de casas que foram demolidas para construir isto. Isto é uma parte da cidade antiga, fez-se muito sangue para construir isto. Mas eram casas em muito mau estado, era um tecido muito desorganizado, com casas muito encavalitadas, sem condições. Mas passa aqui um esgoto, que vem lá de cima; ancestralmente, passa por aqui. Isto é uma passagem pública e, afinal, é privado, da universidade.

Aqui há um primeiro auditório. Isto teve de ser muito bem aproveitado. Os auditórios são sobrepostos porque nós temos sobretudo é altura, não temos largura. Aqui, temos variações: blocos de leca pintados de branco, para aclarar um bocadinho o ambiente, sempre materiais absorventes no teto, cortiça, para ter menos reverberação nos ambientes internos.

Este é o sítio dos laboratórios de química, com salas de aula deste lado. Vai-se até ali, que há outra coluna de escadas daquele lado. Foram difíceis, os percursos, as comunicações verticais e

horizontais. São corredores largos. Esta parede é a parede do auditório. O auditório principal é em baixo. Este é um auditório de 300 lugares. Querem ver os auditórios, não viram ainda?

Estas calhas são por razões técnicas... se não fosse esta calha, onde é que andavam os tubos? Normalmente, andam sobre tetos falsos. Quer-se tudo com teto falso, mas lá junta-se o pó. Aqui também tem pó, mas é acessível para limpar; e estas tubagens, tubagem de esgoto, tudo isso é acessível e muito reparável, porque as canalizações duram pouco tempo, quer dizer, ao fim de 30 anos, uma canalização de água quente, como dantes se fazia, que não era em plástico era em ferro fundido, estava estragada, estava furada. E, depois, rebenta-se com a parede toda para reparar os repasses das fugas. A coisa mais complicada nas construções são as instalações técnicas. Condicionam de uma maneira enorme os projetos.

Na sala de aula andam umas calhas de iluminação, só desce um bocadinho em relação ao pé-direito, e alumia as coisas. É mais acessível para se mexer nas lâmpadas e para as substituir, e o teto fica composto. Aqui há uns repasses de humidade... Uma construção é uma coisa com muitos pontos fracos, é muito fácil haver infiltrações em partes da cobertura que não foram bem vedadas. Com as dilatações do calor e do frio, começam a aparecer rachas que não era suposto. É impossível pensar num projecto que não precise de reparações e que não tenha pontos fracos. Todos os projetos têm pontos fracos. Mesmo as melhores obras de arquitetura, algumas do Frank Lloyd Wright, que eu sei, têm infiltrações; no auditório principal de Helsínquia, do Alvar Aalto, tiveram de substituir todo o revestimento de pedra da fachada porque a pedra italiana, o travertino, começou a encurvar e rebentou com a fachada toda, que teve de ser substituída.

Foi preciso resolver problemas de desníveis, cá dentro e lá fora, portanto, tiveram de se encontrar muitas soluções locais para conjugar estas diferenças. Isto é o aquecimento, em que só são isoladas as distribuições horizontais. Os tubos são isolados para que a água quente chegue aos radiadores com menos perdas, mas, nas verticais, para o radiador, não valia a pena isolar, porque isto é um bocado a extensão do radiador e também aquece o ambiente. Portanto, mesmo que perca calor aqui nas baixadas, também é a mesma coisa que no radiador. Nas circulações horizontais, as alimentações é que foram isoladas.

Mais um contacto com o exterior... e começamos a descer. Estes arranjos exteriores foram feitos, todos estes muros, estes pátios, estas escadas. Neste terreno havia casas, tudo isto foi tratado, plantado, arranjado, para dar um enquadramento ao edifício. Portanto, é um trabalho feito devagarinho, demorou trinta anos a fazer, a pouco e pouco, e é a obra de uma vida, praticamente. Aqui, é outro núcleo de acessos. Podemos ver outro auditório. Temos de descer, mas aqui não temos escada, por isso, vamos voltar para trás, se não se importam. As portas são corta-fogo. Temos escadas para problemas de segurança contra o fogo que são encerradas, que nós vimos há bocado, atrás daquela porta.

Este é o auditório principal. Está num sítio que tem um acesso um bocadinho difícil, embora tenha uma porta para o exterior que não se usa, porque isto das saídas para fora é complicado, por problemas de segurança. Portanto, se aquela porta estivesse sempre aberta, dava para aquele caminho público, mas, mesmo assim, para deficientes, tudo isso não era... isto tem um elevador algures aí, em que o deficiente pode vir aí à parte de cima e à parte de baixo.

Isto é um processo. A pouco e pouco, vai-se adaptando os espaços perdidos que resultam da complexidade da topografia. Mesmo esta entrada é um bocadinho afogada, não é? Há pouco espaço. Tem logo ali a rua... isto é construído dentro de um espaço limitado, não há aquelas grandes larguezas dos campus universitários.

Esta árvore foi plantada. Há muitos espaços criados no exterior, ligações com o exterior...

[Aluno] Senhor arquitecto, teve influências de Frank Lloyd Wright? Os planos horizontais, as relações entre o interior e o exterior...

Tudo o que seja influências desses mestres é bom!

Esta árvore foi plantada há 40 anos e está uma maravilha, uma árvore lindíssima. Isto já foi uma sala de desenho, agora não sei o que é.

[Aluno] É o Gabinete de Erasmus.

Por esta galeria aqui, entrou todo o equipamento pesado das caldeiras de aquecimento. Cabia à justa dentro destes vãos. A roçar. São enormes, compridas. Porque a dificuldade, depois, é trazer o equipamento para dentro. Ali, nas oficinas, há um enorme monta-cargas para levar as coisas lá para baixo. E aqui já não é universidade!

[Aluno] Depois da primeira fase, como é que surgiram, em termos de planificação, os restantes edifícios? Foram sendo projetados à medida que foi sendo preciso?

Foi à medida que foi sendo preciso. Foram surgindo um a um. O plano de conjunto foi só o primeiro, inicial.

Aqui foi a primeira entrada da Universidade. Havia salas de aula em cima, administração em baixo, laboratórios. Era pequeno, porque no primeiro ano entraram 25 alunos. Estas salas de aula têm uma coisa engraçada, vamos subir lá acima.

Aqui, foram as primeiras salas de aula. Têm um desenho diferente das outras que foram feitas posteriormente. Isto aqui era aberto, não tinha esta ocupação, e tinha um pequeno bar. Este corredor tinha uma faixa ao meio, de borracha. As salas de aula que vamos ver não tinham portas. Eram concebidas como locais de conferência dos professores, onde o aluno podia entrar e sair, sem ter de pedir licença para abrir a porta; e, se tivesse desinteressado, se estivesse chateado, ia-se embora. E tinha uns recessos, para que não se ouvisse muito de umas salas para as outras.

Depois, foram os professores que exigiram – e ainda demorou uns oito anos a funcionar assim – que se fechassem com vidro. Este tapete era para não ouvir os passos. E mesmo sem ouvir os passos, os alunos distraíam-se com as pessoas que passavam no corredor. Foi uma tentativa que acabou por não vingar. Tem reboco nas paredes, também por dentro, granito à vista, tijoleira, e as paredes interiores são em bloco de leca, em leca natural ou, como vimos na quinta fase, pintada de branco.

Mesmo com o vidro, os alunos sentem-nos e olham para trás! Aqui há tetos falsos. Aquelas lâminas no teto nunca mais foram feitas e não valia a pena fazer. Eram lâminas para refletir a luz zenital.

Estas janelas são muito pequenas em relação ao tamanho da sala. Naquela altura, exigia-se um décimo de iluminação nas paredes, de janelas sobre as salas de aula, para dar luz. Só que, depois, muitas vezes, estão fechadas, porque aquilo tem um sistema muito engenhoso feito por um serralheiro daqui e, simplesmente, fecham as lâminas todas. Foi uma coisa muito gira. Estas lâminas [do teto] eram para dar uma reflexão, uma melhor distribuição de luz cá em baixo. Depois, na segunda fase, já não foram postas. Agora, vamos passar para a segunda fase.

Estas escadas já vêm do Bloco das Águas Livres. Fica género passadeira. Esta é uma passagem que havia entre a parte norte da rua e a parte sul, onde eram as râmolas, onde se faziam os tecidos. Havia fábricas aqui em cima, no século XIX, XX. Aqui acaba o edifício antigo. Este edifício antigo tem uma cobertura de telha e, aparentemente, tem a estrutura original; mas não é, é uma estrutura parecida com esta, nova, que desenhamos aqui; e aqui já se vê as dificuldades de juntar níveis. Já há escadas. Esta passerelle não é de nível, como aquela, há uma parte mais alta e muito estreitinha. Isto é só uma passagem; aquela, fez-se para ser também um sítio de estar, tem bancos e tudo.

Nós tivemos sempre muito cuidado foi em tratar os espaços exteriores. Isto era um sítio que tinha aquele tanque, tinha aquela árvore – eu também já vou contar uma história daquela árvore. Esta escada foi nova, fizemo-la nós também em granito. Agora não se percebe qual é a data desta escada. Nos arranjos exteriores, não fomos tão fundamentalistas, “tudo o que é novo é diferente”. Aquela árvore é uma Tília muito antiga, mas que está quase em cima da rocha, tem pouca terra. Então, houve um ano em que houve um grande vendaval e a árvore caiu. Mas o jardineiro que trata dos espaços exteriores cortou-a, fez-lhe uma poda, e pôs o tronco de pé. Mas o tronco estava todo esventrado, está todo aberto, é quase só casca. Então, a certa, altura pôs-se o problema: o que é que se há-de fazer à árvore? Está toda velha, toda carcomida. E eu disse: “olhe, o melhor talvez seja atar; eu vi isso na Suécia, quando as árvores estão débeis, atam-nas umas às outras, não as deitam abaixo, as árvores grandes, antigas.” Então, tem os ramos todos atados para não fazerem força naquela falta de miolo. Veio cá uma comissão de jardins que disse: esta coisa velha tem de se deitar abaixo. E eu disse: está bem, pode ser que esteja velha e doente, a árvore; se

for preciso deitar abaixo, deita-se, mas vamos ver, enquanto estiver de pé... e está assim já há uma data de anos. Portanto, é a minha filha, esta árvore. Consegui salvá-la e dá um espetáculo na Primavera, cheia de folhas. É extraordinário.

Ali, é o acesso à biblioteca. Parece que não há quase arranjos exteriores, mas tem muito trabalho de arranjos exteriores, de muros, de níveis. Aquele muro alto, do lado esquerdo, também foi feito, com aquela altura.

Aqui, entramos no edifício da Real Fábrica de Panos do Marquês de Pombal. Como veem, o teto é de betão. As lajes, as paredes têm estas grossuras enormes, portanto não foi preciso fazer apoios verticais, pilares, só uma viga que foi apoiada nas paredes exteriores e que recebe a carga das lajes. As lajes foram deixadas em betão à vista – porque a cofragem está impecável, quer dizer, a cofragem das lajes é fácil ficar bem, por causa da força da gravidade; a parede é mais difícil, cria mais chochos, no betão, mas nos tetos fica sempre muito bem. Esta construção impecável foi feita pela Amadeu Gaudêncio. Aqui é a segunda fase. Para dar um ar mais confortável, há ali, na parte da administração, um teto. Vamos ver uma sala de aulas de segunda geração, em que não temos aquelas lâminas que mostrei na primeira fase. A passagem exterior do pátio é aberta, protegida dos ventos. A Covilhã está protegida dos ventos norte. Se calhar, se fosse na Guarda, não era possível fazer isto, por causa do frio e por causa da ventania, mas os alunos até podem fumar aqui. O Reitor hesitou em fazer isto. Perguntou-me várias vezes se valia a pena fazer isto, porque as salas de aula comunicam umas com as outras; mas isto permite ter um acesso independente. Portanto, se houver um grande temporal, há possibilidade de passar por dentro, mas na Primavera, ou no Verão, isto é muito agradável. Podemos ir lá. Já houve substituição de caixilhos para alumínio.

Aqui é o pátio da Parada. O chão de granito é o que havia. Não nivelámos, não mudámos o chão. É um chão onde é difícil de andar por estar desnivelado, mas criou-se uma espécie de passadeira metálica junto aos edifícios para poder fazer uma comunicação mais fácil, sem ser ensopada. Plantei aquelas árvores para fazer uma zona de estar que, no Verão é... são muito presentes, aquelas árvores. Esta estrutura é em fibrocimento. Já devia ter sido substituída porque ainda tem amianto. Pela sua leveza e materiais, não tapa a fachada do pátio. Aquela falsa porta já existia. Ali há uma parede, a meio. Tivemos um cuidado em preservar, em que aquilo que se constrói não tape aquilo que havia dantes. As fachadas não foram alteradas, apenas se vê, ali em cima, o lanternim para iluminação do piso das salas de aula.

[Fátima Caiado] Foi uma pena que tenham posto aquele teto falso na sala 209, que tinha aquela iluminação zenital lindíssima.

Pois é! Mas é por causa do conforto, do frio, não é?

[Fátima Caiado] É, mas eu não me importava de ter aquela iluminação.

E fizeram em todas?

[Fátima Caiado] Fizeram em todas.

Ah, então já não posso mostrar o teto. Há um problema de uso. Esse uso muitas vezes sobrepõe-se a direitos de autor. Mas aqui estava um testemunho que preferia um bocadinho de frio, mas ter aquela luz zenital e ter aquele espaço todo.

[Fátima Caiado] Primeiro, porque o próprio mecanismo que o arquitecto inventou...

O mecanismo era fantástico. Não fui eu! Foi o serralheiro! Foi um serralheiro aqui da Covilhã. Com um simples movimento, fecha as lâminas todas, é fantástico.

[Fátima Caiado] É lindíssimo. Era um telhado de duas águas que permitia orientar a entrada da luz através de um mecanismo. No fundo, era um ferro que baixávamos e levantávamos.

No fundo, era um punho que baixava e levantava, com trinta centímetros. Fantástico. Tinha um sistema de comunicação. Agora, está um espaço mais banalizado. Mais confortável, mas...

[Fátima Caiado] Mas perdeu em estética.

Perdeu, eu acho. Olhe, fico muito grato pela sua...

[Fátima Caiado] É muito agradável dar aulas aqui. A própria utilização dos materiais, o aproveitamento do edifício existente, para mim, é genial. Tenho pena que isto tenha acontecido. De facto, em termos de conforto é melhor, agora nalgumas salas perdeu-se a beleza da arquitetura.

Devia ter feito um inquérito aos utentes, para ver se... mas se calhar a senhora é a única com essa opinião.

[Fátima Caiado] Não, haverá muitos colegas meus que terão a mesma opinião.

Pois isto é caso para pensar como é que se deve gerir um edifício sem ser de uma maneira autoritária. De uma maneira mais democrática, se quisermos.

[Fátima Caiado] É que cada vez se poupa mais nos consumíveis e na energia. Eu acho que isto foi uma decisão baseada na economia.

Mas por outro lado também acendem mais as luzes elétricas, também gastam mais energia, não é? Agora estas janelas são poucochinhas, tenho a impressão de que são muito pequeninas.

[Fátima Caiado] E agora, para aumentar a eficiência energética, também puseram vidro duplo.

Sim, agora as janelas já são de alumínio. Isso foi a Arquiteta Margarida. Não me disse nada!

[Fátima Caiado] Estas situações de autoria do edifício são complicadas.

Por um lado tenho pena de ver isto, mas fiquei consolado por haver uma pessoa que achava que aquilo era bonito. Estas janelas são melhores do que aquelas que eu pus, mas aquelas foram feitas por um serralheiro da Covilhã e estas são com alumínio importado.

[Fátima Caiado] Pelo menos pintaram-nas de vermelho.

Como é que se chama?

[Fátima Caiado] Fátima Caiado. Sou pintora.

É pintora? Então aí está. Não é professora de física...

[Fátima Caiado] Não... (risos) não sei se eles também terão essa sensibilidade.

Então muito obrigado. Adeus. Acontece às obras...

[No primeiro núcleo do Museu de Lanifícios]

Está aberto todos os dias. Estes arcos estavam entaipados, não se viam; foram descobertos com as obras. Aqui, no espaço do museu, mantiveram-se as canalizações à vista e o teto de betão, porque achou-se que não fazia mal.

[No Museu dos Lanifícios]

Este edifício foi uma antiga fábrica, a Real Fábrica Veiga. Já tinha esta estrutura, que já tinha suportado todos os pesos das máquinas que trabalhavam no piso superior e, portanto, achámos que ofereciam condições de segurança suficientes para não se estar a deitar abaixo e a fazer de novo. Ali, no edifício da parada, do Marquês de Pombal, só ficaram as paredes de granito, o resto foi tudo demolido, mesmo coisas de betão que havia; este edifício é o aproveitamento desta grande nave. Aqui é a entrada. Há ali um bar e começa aqui uma parte administrativa, através de uma pequena sala de conferências que está ali. Isto é uma loja. Este chão de madeira assenta sobre o pavimento que havia. Este pavimento também não foi demolido. Há aquele pavimento novo, que é aquele piso intermédio.

Esta cobertura foi aquela outra liberdade que se tomou, de unir esta cobertura com aquela. Eram duas águas separadas, mas este espaço amplo de ligação dava unidade ao museu. Esta cobertura é a tal cobertura com madeira lamelada colada, que é lindíssima, e tem esta escada de ligação. Isto era um corpo, ali era outro. Conservámos as duas águas, mas aqui fizemos a ligação. Isso mudou imenso, mudou completamente... as próprias janelas lá em baixo, abrimos vãos,

fechámos vãos, fizemos as coisas com um certo à-vontade. Agora podemos ir à sala de cima. Este buraco foi feito de propósito para meter aqui a caldeira que entrou cá dentro aos bocados e agora foi montada com tijolos, com essa coisa toda e é a peça mais importante do museu. Depois vai-se lá abaixo, tem os teares, mas primeiro podemos ir lá acima. Tem sido bastante usada para exposições. O miolo é todo novo, tem uma construção nova. Tudo isto são trajes fabricados com os tecidos da tecelagem da Covilhã. Isto tudo é o trabalho da Dra. Elisa de Museologia com a nossa colaboração. Tem lá ao fundo um escritório. Isto é tudo do século XIX com as novas tecnologias. Esta ligação das duas coberturas exigiu uma certa consolidação, travamento. Portanto isto é que é a novidade do arranjo que se fez aqui no museu. Podemos ir ver a sala de cima e depois voltamos outra vez para baixo. Isto [referindo-se às chapas na guarda da escada] foi feito por causa dos buracos na zona pública, da guarda. Isto é um espaço que havia. E ali começam as reservas do museu. Aqui continuamos com as tubagens à vista e com umas calhas, mas aqui mudámos de cor e de desenho. Estas asnas, por exemplo, têm um desenho moderno. Não são asnas segundo um desenho tradicional. As peças têm todas a mesma dimensão e são ligadas por umas peças metálicas. Isto foi proposta não do engenheiro mas do construtor que forneceu madeiras da Islândia. Fizeram essas asnas assim que eu acho que são muito mais bonitas do que se fosse para voltar a fazer umas asnas com um desenho tradicional. É bom que as coisas... Às vezes justifica-se fazer obras de recuperação e reconstrução de coisas antigas...

De um modo geral, aqui não havia já a cobertura, foi deitada abaixo, podia ter feito com outro desenho, até ao princípio era com outro desenho. Mas depois surgiu esta novidade e eu achei que era interessante e essas asnas são todas diferentes porque esta nave alarga, as paredes não são paralelas, fazem uma diferença de cerca de um metro, e portanto para não termos as superfícies empenadas, não sei se percebem, geometricamente, para as águas não estarem empenadas, a cumeeira tem de subir, porque como aqui tem mais altura, vai mais alto. Portanto a cumeeira não é horizontal, vai subindo. O que faz com que todas as asnas tenham uma inclinação diferente, tenham uma altura diferente e uma inclinação diferente. E eu acho que esta cobertura resultou muitíssimo bem em relação às estruturas e à construção do pré-existente. Porque é como se falou aqui há bocado. Isto é como um chapéu que se pode por e tirar, não perturba, tem uma viga de cintura ali em cima, mas não se mexeram nas janelas aqui. Isto é só para dar uma ideia das dificuldades e das opções que fomos tomando ao nível da construção. É sempre um aspeto primordial a construção das coisas.

Têm ali umas aberturas para ter acesso aos holofotes que há lá fora. E para tapar... quer dizer abrem-se todas. Os espaços foram fechados para não terem iluminação também... inconveniente, coisas para limpar, portanto fechou-se com madeira para controlar a luz. Porque agora os museus têm de estar mais às escuras. Até foram muito criticados estes museus por terem tanta janela.

Também se descobriu nas escavações umas instalações para aí do século XIX... foi tudo preservado e arranjado. Era um sítio onde havia casas-de-banho, tudo isso foi mudado, tem esta

estrutura metálica e tudo o que foi feito por nós é mais a estrutura metálica, como deste piso, de madeira, e agora vamos ver se conseguimos chegar à biblioteca.

Houve um trabalho notável, aqui, de mobiliário.

[Biblioteca]

Estes muros aqui, de suportes e de arranjo de uma encosta bastante estável, portanto não há perigo de desabar porque isto era muito mais fundo e depois foi aterrado. E estes muros foram todos feitos por um pedreiro que fez os muros à moda antiga. E então construiu estes muros lindíssimos que servem de arranque da empena. Quero ressaltar aqui também o trabalho da arquiteta paisagista, Joana Eloy, ela plantou isto e acho que está lindíssimo. Isto foi tudo plantado. Isto era terra aparente. E este caminho vai até lá abaixo, dois pisos para baixo e era um fosso horrível. E depois fez-se este passeio chamado “Passeio dos Poetas” e que era o caminho para entrar por este lado de ligação do interior da universidade. Acho que este arranjo aqui para trás foi uma coisa lindíssima. Como eu queria abrir uns vidros para aqui, é muito aberto porque isto é virado a norte, não entra Sol, lembrei-me de fazer estas estruturas fortes para que dessem um certo sossego visual para qualquer coisa que caísse em cima da universidade. E com estas plantas, também resultou muito bem. Não tapa a luz, embora a condicione de certo modo. Em cima disto é a Capela de São Martinho que é Monumento Nacional. E portanto a altura da biblioteca não ultrapassa a cota da base da capela. Estas obras já mudam um bocado o ambiente do resto dos edifícios da universidade. Já foram os últimos feitos, aqui já é branco e cinzento, já tem tetos falsos, abandonou-se um bocado aquele ar tão austero. É um edifício novo, portanto é uma coisa isolada, própria, as instalações poderão ser mais... este muro foi todo novo, parece que está cá desde o século XVII ou XVI. É raro ter um muro que seja capaz de ter esta expressão. Porque normalmente agora as coisas aparecem com um ar mais... diferente, mais novo, em pedras talhadas. Quando ele começou a fazer isto e isto apareceu eu fiquei maravilhado com o poder fazer estes muros. Não me importo aqui de fazer uma coisa que pareça antiga. São tão bonitos que se justificam.

Por dentro é todo novo, a única coisa que se mantiveram foram as paredes exteriores. Ali é a entrada principal, que é pela rua de cima, que é o edifício antigo. E depois isto tem um passadiço de ligação às duas salas, em dois níveis, das salas de leitura. É toda nova. Podemos dar uma vista de olhos e eu explico mais a composição dos dois pisos, que são diferentes um do outro.

Este piso só tem esta abertura para a vista para este lado. O sul fechámos e pusemos depois iluminação zenital para dar lugar para as estantes, mais paredes para estantes. E abrimos também para o outro lado, aquele lado, também virado a norte com uma cobertura em cima de proteção. Isto tem uma luz de dia muito bonita e muito controlada. Depois temos o piso de baixo que é outra sala igual, uma sala com 250 lugares, e depois por baixo disto, por onde entrámos, é o piso da administração, catalogação e um grande depósito de livros. Esta iluminação fui buscá-la à

biblioteca do Siza de Aveiro. Tem esta iluminação direta que eu achei que era lindíssima, porque eles não precisam de grandes luzes, que têm a luz do computador. E portanto é preciso uma luz indireta mais do que uma luz direta e sempre haver estantes relativamente baixas e não fazer caixinhas isoladas com falta de vista de conjunto e depois uma parte então que são as caixinhas. Uma estante lá ao fundo, inteira.

Aqui temos duas coisas para as quais eu queria chamar a atenção: para as duas séries de estantes que foi uma coisa que eu fui buscar a uma biblioteca pública de Estocolmo do arquiteto Asplund. Tem três ordens de estantes numa sala redonda para acesso aos livros para não ter uma estante muito alta, que depois tem de ter escadas, portanto tem uma galeria de acesso de mão à estante de trás, mas tem dupla estante. Outra coisa que fui buscar à biblioteca do Alvar Aalto é esta zona rebaixada para criar um espaço mais privado, também com estantes, para aumentar a área de estantes mas ao mesmo tempo dar um desnível e aumentar o interesse do espaço desta sala de baixo. Isto é para mostrar a influência das coisas.

Ali já temos a luz direta para sul protegida com palas. Temos janela a nascente e a sul. Isto tem muita luz natural. Não precisa quase se luz elétrica durante o dia. Este sítio aqui é um sítio que pode ser perceptível pelo seu recato. Uma pessoa entra lá dentro e sente-se um bocadinho privada, é engraçado. Vamos agora ver a exposição.

[Relativamente às mesas] Eu vi aquela solução na Biblioteca em Paris, na Biblioteca Central de Paris. E gostei tanto das mesas que fiz igual. Nós vamos buscar as coisas eu não vou inventar tudo. Já houve muitos arquitetos antes de mim. Mas mesmo assim cada obra é única. Tenho de fazer um uma certa modéstia, digamos, as coisas o melhor possível. Fiz o melhor possível tudo quanto fiz. Posso dizer isso.

**CONVERSA COM BARTOLOMEU COSTA CABRAL [CC], NUNO TEOTÓNIO PEREIRA [NTP]
E IRENE BUARQUE [IB]**

16 DE ABRIL DE 2013

[NTP] Infelizmente, devido à perda da memória, muito pouco para dizer da obra do arquitecto Costa Cabral. Mas tenho uma presença forte das suas características humanas e profissionais. Não sei se poderei falar de obras concretas, mas posso falar mais amplamente do convívio amigável e profissional que tive com ele, não diria quase um século, mas não estamos longe disso.

[CC] Meio século foi...

[NTP] Não, foi muito mais do que meio século, muito mais do que meio século.

[CC] 60 anos.

[NTP] Sim, para aí, 60, pois é. Bom, em primeiro lugar gostava de dizer que eu próprio e a obra que eu fiz devem muito à colaboração dele, porque eu, enquanto tinha o atelier da Rua da Alegria onde exercia a profissão liberal de arquitecto, tinha a necessidade de ter um emprego fixo e tive-o ainda durante alguns anos na minha primeira fase. De maneira que aconteceu, durante esse tempo, durante uns vinte e tal anos que eu dirigi o atelier, participava nos projetos, mas só a partir das 18 horas, e além disso sozinho às noites, aos Sábados, aos Domingos, etc. Tinha um tempo muito apertado entre essas duas modalidades de atividade. E com essa necessidade de ter colegas colaboradores a trabalharem nos projetos, a maior parte deles tinha o dia todo livre para essa atividade e, portanto, sobretudo durante as manhãs, em que eu não estava presente, eles tinham oportunidade para desenvolver livremente e amplamente as suas ideias sem estarem restritos a quaisquer críticas minhas ou ideias pessoais que eu tinha. Eles trabalhavam livremente muitas vezes como se fossem obras próprias, deles. E isso enriqueceu a atividade desse atelier ao mesmo tempo que deu possibilidade a esses arquitetos, que em geral eram bastante jovens, de sem ter ali um Mestre, sempre ali ao pé deles, de desenvolverem as suas ideias e os seus projetos de arquitetura.

[CC] Posso dizer alguma coisa, ó Nuno? Não sei como era com os outros, mas comigo, eu nunca senti a ausência do Nuno dos trabalhos. Nunca senti essa ausência. E se ele não estava sempre ao pé de mim, quando vinha não era pera doce, tinha de aprovar e ver tudo aquilo, não era “agora sim senhora, muito bem e vai fazer outra coisa”, não era nada disso.

[NTP] Ah, claro! Não, era, era um bocado isso. Enquanto estavam a trabalhar sozinhos, tinham mais liberdade para expressar as suas ideias, embora eu depois discordasse, muitas vezes, dessas ideias, e houvesse alterações aos projetos, mas eles tinham esse tempo livre sem terem ali à pele um mestre que os condicionava. Eu acho que foi importante, isso.

[CC] Eu discordo um bocado disso porque o nós termos liberdade para trabalhar era uma atitude dele quer estivesse ao nosso lado ou não. Porque ele estando ao pé, a trabalhar nas coisas, incentivava-nos. Eu falo em “nós,” mas lembro-me que quando comecei o trabalho com ele não havia mais ninguém, era só eu e ele. E incentivava-me a produzir coisas, como eu gostava de fazer e como ele gostava... houve ideias que eu propus que ele deitou fora porque não serviam; mas ele, de uma maneira geral, apreciava muito as ideias que eu tinha, e foi por isso que houve um encontro muito favorável do nosso trabalho. O Nuno era muito aberto às ideias dos outros, não se fixava nas suas ideias. Achava piada a certas maluquices, certas ideias que eu tinha que pelos vistos não eram más, portanto ele concordava.

[NTP] Sim senhora. No entanto, há aí uma diferença em relação ao que era com um mestre sempre ali ao lado, a presença, no local, do dirigente do atelier.

[CC] Agora os colaboradores que tenho tido não são nada assim, são o contrário. Eles fazem o contrário do que eu quero. Eu agora não tenho essa atitude com os que trabalham comigo.

[NTP] São outros tempos...

[CC] Por acaso não estou a ser bem justo, eu tive colaborações com o João Gomes e com outros, fantásticas. O João Gomes aceitava muito bem as ideias de que não era o projecto dele; e tive um colaborador que trabalhou comigo muitos anos, que era o Crespo, o Mário Crespo. Ele fazia as coisas que eu concebia, mais ou menos, e desenhava bem. Era tudo feito à mão, não havia computadores! E ele, a certa altura, resolveu sair do atelier e ir fazer projetos dum atelier à parte. Ele sentia que eu não lhe dava liberdade suficiente. Mas ao fim de três meses estava de volta, porque ele não tinha capacidade para ser um arquitecto de concepção. Agora formam-se muitos arquitetos, não é? Muitos deles não têm essa capacidade. Servem melhor a fazer trabalho de colaboração. Embora eu desenhasse muitas coisas, tinha um grande suporte com o João Gomes, porque ele punha-me o projecto em pé! Corrigia-me defeitos. A colaboração é uma coisa muito complexa, não é fácil. Não são uns simples executantes, não são desenhadores. São arquitetos que colaboram num projecto que não é o deles. Eu não acredito muito num projecto a quatro mãos, ou a seis mãos, porque não há uma resposta objetiva aos problemas, a resposta é criativa, é dentro da imaginação; portanto, tem de haver alguém que seja o responsável por essa imaginação.

[NTP] Olhe, tentando responder à sua pergunta, eu tive a sorte de ter o Bartolomeu Costa Cabral como coautor dos principais projetos que eu fiz no início da minha carreira, como o Bloco das Águas Livres. Tive a sorte de o ter a ele como colaborador e a certa altura ele, com o trabalho que desenvolvia comigo, já não era colaborador, era também autor. E foi assim que o trabalho se desenrolou, o trabalho a dois, em que ele deu uma ação importantíssima para o desenvolvimento desse trabalho, sempre em colaboração comigo; e foi com esse auspicioso projecto que começou a nossa colaboração e a nossa amizade. Foi uma espécie de projecto fundacional.

Depois fizemos vários projetos em comum. Depois ele foi para outro atelier, teve outros sócios. Ó Bartolomeu, sugere-me lá outro projecto que tenha tido importância.

[CC] O Teatro Taborda, lembra-te?

[NTP] O Teatro Taborda foi um projecto muito especial. Era um teatro do meio do século que estava mais ou menos abandonado, estava em mau estado, e nós fizemos uma espécie de reconstrução, transformámos aquilo quase num projecto novo. Introduzimos muitas alterações e fizemos um espaço como se fosse um espaço novo e que resultou muito bem, e em que fizemos a reconstituição do velho teatro. A reconstituição, não! A reabilitação do velho teatro: mobiliário, a organização dos percursos, etc... e foi um projecto muito interessante, também, feito por nós os dois, e em que o Bartolomeu se empenhou totalmente, com muita determinação, com muito talento e com muito interesse.

[IB] E depois foi o museu na Covilhã...

[CC] Não, o museu da Covilhã foi ele que fez à parte. Mas rememorando os trabalhos que eu fiz com o Nuno, eu fiz poucos trabalhos com o Nuno, apesar da tão forte ligação profissional que temos e que foi dada pelo Bloco das Águas Livres. E porque é que eu não fiz mais trabalhos com o Nuno? Não fiz mais trabalhos com o Nuno, porque o Nuno chamava a si muita gente. Tinha trabalho e atraía muita gente. Muitos grandes arquitetos passaram pelo atelier do Nuno. Havia uma pressão grande de pessoas que queriam trabalhar com o Nuno. O Gonçalo Byrne...

[IB] O Portas...

[CC] O Portas, o Pedro Vieira de Almeida... inúmeros arquitetos. O Nuno era um chamariz, e, portanto, eu não podia ser o único, como fui nestes quatro anos em que fizemos o Bloco das Águas Livres. Além disso, em 60 firmámos uma sociedade que, como havia pouco trabalho, não singrou muito bem – com ele e com o Nuno Portas. Entre os dois, eu sentia-me um bocadinho de lado...

[IB] O Portas ocupa muito espaço... (risos)

[CC] Porque o Portas açambarcava tudo! (risos) E o Nuno ficava deslumbrado com o Portas. E, entretanto, o Nuno tinha já assomada a sua corte no atelier. E, portanto, eu, que, por um lado, também tinha um emprego, como o Nuno tinha, mas mais exigente de horas e tinha menos tempo para o atelier, não estava lá a tempo inteiro... e como não estava lá a tempo inteiro, o lugar foi ocupado por outros. E houve assim umas coisas pontuais... lembra-te do projecto para os Inquilinos Lisbonenses, a cooperativa?

[NTP] Lembro, de habitação. Muito bem. Além de termos trabalhos comuns de arquitetura, nós também ficámos amigos e colaborávamos um com o outro em várias iniciativas. Isso ligou-nos permanentemente. As nossas relações não se restringem a obras de arquitetura, mas são

relações que permaneceram sempre íntimas e muito amigas. Encontrávamo-nos muitas vezes, trocávamos ideias, falávamos de assuntos e penso que isso é também um aspeto particular da nossa relação.

[CC] Embora eu não fosse ativista político como ele era...(risos)

[NTP] Sim, isso era uma grande diferença.

[CC] Mas também da tua parte havia uma grande tolerância. Nós entendíamo-nos, embora não fôssemos da mesma atitude. Ele tinha uma atitude politicamente muito mais próxima do Nuno Portas. Eu não participei no MES [Movimento de Esquerda Socialista], não participei em nada disso.

[NTP] Eu era de esquerda, era francamente de esquerda, sempre fui.

[IB] Sempre foi, não...

[NTP] E o Bartolomeu era indiferente. Eras indiferente, bastante, não é? Às políticas.

[CC] Eu lembro-me que o Nuno podia ser muito dogmático, despótico, a respeito disso, querer ter as pessoas todas alinhadas... nada disso! Ele seguia a sua via, as suas coisas, mas a mim dava-me liberdade. Outra coisa que me ligou também a ele nesses anos em que trabalhei exclusivamente para ele e não havia mais ninguém, era que... chegávamos a março e, todos os anos, íamos uma semana de férias. Íamos no carro, passear pelo país.

[NTP] É verdade.

[CC] E o Nuno, que antes de ser arquitecto queria ser geógrafo, sabia os nomes das serras, dos rios... e então devo-lhe conhecer Portugal. O gótico alentejano, o Algarve, o Minho, as barragens do Minho. Fazíamos viagens no carro dele, com a mulher dele e a minha mulher. Tínhamos muito pouco dinheiro, acampávamos, ficávamos em pensões, fazíamos piqueniques... às vezes andávamos meia hora à procura de um pinhal para ver o pôr-do-sol, era assim. Portanto, devo-lhe tantos anos inesquecíveis no meio do projecto, que é uma coisa engraçada, não é? A afinidade que havia entre nós. Ele não fez isso com mais ninguém, acho eu.

[NTP] Eu penso que essa necessidade de conhecer o país, penso que é uma exigência para um arquitecto em Portugal. Quando é encomendada uma construção, conhecer bem a região! Não só o sítio onde se está a implantar o novo projecto para também a região envolvente, ter uma visão do todo português. Penso que isso também é bastante útil.

[CC] Nessa altura era extraordinário fazer estas viagens, porque ainda não havia a globalização em Portugal. Agora, vai à Covilhã, e tem lá as mesmas lojas que em Lisboa ou no Minho...

[IB] Centros comerciais por todo o lado...

[CC] Naquela altura não, não havia quase nada a não ser as coisas de campo. As feiras não tinham roupa de ciganos, nem plásticos. Tinham só potes, cestos...

[IB] Coisas da região...

[CC] Coisas da região e não era artesanato! Eram coisas que as pessoas usavam! O artesanato é para pôr na prateleira, não é? As pessoas iam comprar as panelas de barro, os cestos para pôr as coisas que precisam. As roupas que havia eram as roupas dos pastores, as samarras e os capotes. Uma vez, fomos para o Algarve e começámos a sentir o cheiro das plantas selvagens, que agora com os vidros fechados já não se sente. Na altura, tínhamos de ir com os vidros abertos, porque estava muito calor, e ir devagarinho... e aquilo era um eflúvio de medronheiros, de silvas, era uma coisa inebriante. Era muito diferente. Era fantástica a aproximação ao Alentejo, ao Algarve, eram ambientes completamente diferentes! Completamente!

[NTP] Eu penso que esse conhecimento adaptava o arquitecto a realizar um trabalho, qualquer que ele fosse, mais enraizado no país, mais enraizado. E, por isso, achava isso bastante importante. Outra coisa em que acompanhei bastante o trabalho do Bartolomeu foi a Universidade da Beira Interior.

[CC] A Fábrica Real de Panos do Marquês de Pombal.

[NTP] Exatamente. Foi uma construção industrial pioneira em Portugal. Um edifício feito de raiz, de grandes dimensões, para fábrica. E eu, de vez em quando, passava na Covilhã, e tinha uma paixão por aquele edifício, porque era um edifício singular, exatamente por não ser mosteiro, por não ser casa, por não ser residência, palácio, colégio, era uma grande fábrica feita de raiz. E lembro-me que, das primeiras vezes que passei lá, a fábrica tinha sido extinta e o edifício era utilizado como quartel militar. E sempre me fascinou. Quando o Bartolomeu começou a trabalhar naquele edifício da Covilhã, eu fiquei muito interessado e acompanhei de perto tudo o que ele lá fez. Até fiz uma pequena parte da galeria de exposições, até fui colaborador nessa pequena parte. E foram as visitas que fiz à obra do Bartolomeu, na Covilhã, que me deram a oportunidade de ter várias encomendas para a própria cidade. Acabei por fazer uma espécie de plano regulador para o conjunto da cidade. Eu, aquela região, conhecia já bastante bem, porque tinha feito um projecto para uma igreja numa aldeia chamada aldeia das Águas, no concelho de Penamacor. Tinha lá uns amigos que quiseram construir uma igreja nessa aldeia e fiz um projecto, que penso que é bastante interessante e inovador, e foi aí que comecei a conhecer a região. E, desde aí, tive uma espécie de paixão pela hoje chamada Beira Interior, por aquela zona da Beira encostada à Espanha. De maneira que, quando o Bartolomeu começou a trabalhar para a futura universidade, acompanhei sempre com muito interesse os seus projetos e as suas obras. A primeira parte foi muito interessante, porque foi uma adaptação muito inteligente ao grande edifício que existia lá. Esse edifício tinha sido um edifício monacal, embora depois tivesse sido substituído por um quartel militar, com características muito interessantes. O Bartolomeu fez lá um trabalho de

adaptação que eu penso que é exemplar, porque conservou os aspectos essenciais do edifício adaptando-o às exigências da vida moderna. De maneira que eu fui lá, às vezes, com ele, ver essa obra, fui lá, às vezes, sozinho, e fiquei muito ligado à cidade da Covilhã. Depois, acabei por ter encomendas da Câmara e fiz até um plano regulador que não sei se está em execução se não está.

[IB] Fez o Pólis da Covilhã.

[NTP] Fui nomeado o diretor do Programa Pólis na Covilhã e penso que a parte museológica a que o Bartolomeu se dedicou nos últimos anos é exemplar pela adaptação e ampliação do edificado às novas funções, feita de forma muito brilhante, sem cortar as raízes com o passado do edifício e, ao mesmo tempo, afirmando com muita intensidade os valores da arquitetura contemporânea.

[CC] Mas tu conheces relativamente poucas obras minhas, não é? Muitas obras que eu fiz não visitaste.

[NTP] Não, muitas não visitei.

[CC] Viste a casa em taipa, essa viste. Viste a Covilhã, que seguiste...

[IB] Um prédio em Sintra, que ele até me levou lá para ver, um prédio que era cor-de-rosa em Sintra...

[NTP] Ah, é verdade! E uma construção de habitação social integrada no Projecto SAAL. Esse projecto do Pego Longo, do SAAL de Sintra, é muito interessante em muitos aspectos, mas tem uma característica que me entusiasma muito! É que muitas vezes os projetos de SAAL eram como se fossem projetos de habitação social, com características modestas e bastante convencionais. O projecto do Pego Longo não é nada disso. É um projecto que tem uma personalidade muito própria, muito característica, e que não se confunde nem com habitações mais antigas, nem com as habitações SAAL, nem mesmo com outras que vieram posteriormente. É mais uma organização exemplar que eu penso que se deve ao Bartolomeu.

[CC] Para mim, o bairro do Pego Longo, juntamente com a Covilhã, são dois trabalhos que me acompanharam durante trinta anos. Ainda hoje estou a trabalhar lá, para ver se legalizo uns lotes dentro de uma zona, com uma pessoa da Câmara e com a minha estagiária. Ainda estou a ver se finalizo aquele trabalho. E tinha uma relação que acompanhou inclusivamente os meus [filhos]... O António, meu filho, adorava o bairro. A Catarina também, gosta imenso do bairro. O António tinha uma carrinha a cair de podre, uma Ford, e como eles eram todos serralheiros, pintores, ele levou a carrinha para lá para pintar, e para tirar a ferrugem... (risos) O aspeto humano de relação do trabalho de um arquitecto com a população, eu acho muito engraçado. Aqui há dias, vi o filme que fizeram sobre o SAAL. E aquilo é um hino à revolução, é tudo de punho erguido, "o povo é

quem mais ordena”. E eu apareço lá, não tenho o punho erguido, eu queria só fazer as casas para as pessoas, não queria fazer revolução nenhuma (risos), mas estava metido naquilo como os outros, mas por razões diferentes! Por acaso, achei piada, porque eu não me revejo naquele espírito revolucionário. Mas eu ia às reuniões, até à meia-noite, para discutir os projetos com a população. Eu fazia tudo aquilo que eles faziam. Eu fiquei amigo do Manuel Político, que era um tipo da UDP que botava discurso político marxista no meio das reuniões! (risos) Mas que me ofereceu várias feijoadas, que eu comi depois de estar com ele. Eu conheci os filhos deles pequeninos. Ele era alcoólico, mas já não bebe há não sei quantos anos! Ele vem-me falar sempre. As relações que eu tenho com as pessoas do bairro são as melhores que há. Mas as casas não podem ser publicadas em revista nenhuma! Estão todas mascaradas...

[NTP] Nunca foram publicadas?

[CC] Não podem ser publicadas! Aquilo não tem valor nenhum como arquitetura, de design, são umas casas muito simples e todas adulteradas por eles com rebites, azulejos, com leões à porta, com beirados...

[NTP] Isso é um aspeto notável do espírito que orientou o SAAL. Estou a ver que é um verdadeiro prémio SAAL, aquele que melhor interpretou o espírito do Nuno Portas quando fez a lei.

[CC] Pois, o Nuno Portas é que era o Secretário de Estado da Habitação...

[NTP] Essa lei foi elaborada lá no nosso atelier, entre mim e ele, antes do 25 de abril, e felizmente veio a concretizar-se.

[CC] Pois é, é curiosa a nossa relação, Nuno, não é? Foi o Ernesto Borges que me apresentou os vários arquitetos, o Manuel Menezes, o Manuel Tainha, o Nuno Teotónio e ... não sei se era o Ramalho já, na sala grande...

[NTP] Era o Ramalho, era...

[CC] O Nuno era existencialista (risos). Estava todo vestido de preto: camisa preta, calças pretas. Era muito magrinho, estava a fazer a tese, com óculos grandes. Era uma figura muito carismática. Trabalhei com todos os arquitetos um bocadinho, mas depois o Nuno tinha o trabalho maior, as Águas Livres, e fiquei a trabalhar nisso. Eu tive muita sorte com o meu começo, com a estruturação da minha vida profissional. Eu só tive atelier próprio em 73. Vinte anos depois. Eu não tinha espírito combativo, de criar uma grande empresa, de fazer arquitetura. Tive um emprego que o Nuno me arranjou, na Federação...e quando vim, em 62, de França, já não voltei a trabalhar no atelier do Nuno. Ainda lhe dei uma mãozinha nos Olivais, naquelas galerias... Agora têm aparecido várias pessoas que querem falar comigo, ou sobre o SAAL, ou sobre isto, ou sobre aquilo. É engraçado, agora aparecer assim um conjunto de pessoas que se interessa por isso. Hoje, almoçámos com uma arquiteta que é professora na Universidade do Minho, em Guimarães, e que gosta imenso

do edifício da engenharia; mas ela dá aulas no edifício que é do Távora, a escola de arquitetura. Quer falar comigo porque a Universidade está a fazer uma história do projecto, como é que aquilo veio parar à mão do GPA, como é que foi nessa altura... o Portas era consultor da Câmara, mas sabes que o Portas – eu não lhe disse isso a ela –, o Nuno Portas, já o prédio estava a fazer-se há quase um ano, aquilo demorou um bocado de tempo a fazer, mas, pelo menos, há dez meses estava já em obras, ele ia lá às reuniões da Câmara com a vereação, com o Presidente, com os técnicos da Câmara e tal, para fazer a assistência ao plano do Távora – porque ele era consultor da Câmara nos aspectos urbanísticos –, e ele ainda não tinha posto os pés lá na obra! Não tinha tido a curiosidade de me telefonar para marcar uma visita comigo, quando eu ia lá todas as semanas!

[NTP] Sim, sim...

[IB] Ou então tinha confiança a mais no teu trabalho e achava que não precisava! (risos)

[CC] Eu uma vez disse-lhe: “Ó Nuno, então tu ainda não foste ver a obra? Está aqui uma coisa importante para a cidade, tu és consultor da Câmara e aquilo é como se não pertencesse à Câmara, é uma coisa que não tem nada a ver contigo?” Eu assisti uma vez a uma reunião na Câmara sobre uma rua que estragava toda a encosta do castelo. O edifício está virado para o castelo. E eu disse ao Nuno. E ele disse que era uma coisa do engenheiro, que nós também não podemos dizer tanto mal... ele não concordava, mas não tomava uma posição firme. Porque o Portas tinha a atitude de que o urbanismo é política, o urbanismo é consenso, o urbanismo não é ditatorial, de maneira que, se há um engenheiro que quer fazer a rua, faz-se a rua, mesmo que estrague tudo, não faz mal...

[IB] É como a posição que ele tem em relação à periferia da cidade. O Nuno e ele têm uma grande discordância sobre isso, sobre a maneira como a periferia cresce à volta da cidade. Vocês têm teorias completamente diferentes.

[CC] Vocês têm opiniões diferentes, não é?

[NTP] Sim.

[CC] Não sei o que te apetece dizer mais. Eu o que tenho dito e que posso voltar a repetir aqui, é que a colaboração contigo não foi uma coisa...

[NTP] Episódica.

[CC] Sim, não foi uma coisa episódica, foi uma coisa que me apanhou na altura certa, no começo da minha carreira; e, portanto, a minha aprendizagem na prática da arquitetura foi o Nuno que me deu. Abriu-me os olhos para ver. Há aquele livro do Zevi que se chama “Saper Vedere L’Architettura”; o Nuno ensinou-me a ver a arquitetura, os pormenores, os “porquês” das coisas, a contextualização, a relação entre as coisas... de que fazia parte aquelas viagens anuais pelo

país, como ele diz, de enraizar as coisas na nossa realidade. No fundo, essa atenção, o desenvolvimento da atenção às coisas reais. O Nuno não tinha grandes teorias arquitetónicas! Nunca me deu teorias arquitetónicas, era tudo em função da realidade, em função do que se vê, do que está à volta, e não em função de tratados teóricos de arquitetura. E como eu, pessoalmente, também não tenho muita propensão para isso, para explicar as coisas pela teoria... no Nuno, os aspectos visuais vinham depois; e em mim também. Não sei se estou a dizer bem, se tu concordas com isso...

[NTP] O que eu posso dizer a esse respeito, é o que digo já há muitos anos: é que eu sou um fiel discípulo daquele arquitecto italiano, o Vitruvius. Trabalho com muita convicção de maneira a respeitar aquelas três leis fundamentais a que uma obra de arquitetura deve obedecer: a funcional, quer dizer, a obra de arquitetura deve cumprir muito bem o destino e a função para que foi construída, os aspectos funcionais para mim tiveram sempre muita importância; em segundo lugar, a obra de arquitetura deve ser solidamente construída, para não ceder, para não ter acidentes, para não ter de estar sempre a ser amparada, uma obra para ficar, mesmo, com muito boas condições de construção. E o terceiro é a beleza, o terceiro é a beleza. A obra de arquitetura deve casar-se com a beleza, deve nascer com a beleza, mas não pode pôr as pretensões da beleza em primeiro plano, em detrimento dos outros. Essas três exigências têm de estar em permanente consonância, uma não pode ter mais importância do que a outra. São as três igualmente importantes para que a arquitetura desempenhe a função para que foi construída. Eu sempre gostei muito desta lei e tenho procurado que ela se estabelecesse na minha atividade profissional.

[CC] Pois, e eu acho que foi a mensagem que eu recebi do Nuno, mas aspectos funcionais em sentido amplo e não estrito. Por exemplo, o controlo da luz entra nos aspectos funcionais, as circulações, tem de se circular bem no edifício... todos esses são aspectos funcionais. É claro que têm repercussões diretas no sentido espacial da obra.

[NTP] Outro aspeto, por exemplo, que muitas vezes é esquecido dentro desse carácter funcional, é o bem-estar das pessoas, o sítio onde estão. Uma aula, por exemplo uma sala de aula. As pessoas estarem bem instaladas, as pessoas sentirem-se bem, isso também é funcional, e também é fundamental para a arquitetura.

[CC] Pois, na situação de uma sala de aula, como o Nuno estava a dizer, as pessoas têm de estar bem instaladas, têm de ouvir o professor, têm de ter boa luz... tudo isso são aspectos funcionais, mas isso é que faz a arquitetura.

[NTP] Exatamente.

[CC] E a certa altura a beleza vem com isso, mas não é ela que nos encaminha!

[NTP] Exatamente.

[CC] E eu sempre achei que... nunca tive grandes ideias, e continuo a não ter, como há muitos arquitetos que têm, de...

[IB] Arquitetura escultura....

[CC] ...um edifício espetacular, que encha o olho. As minhas coisas não são nada disso. E, portanto, eu sentia que não era muito dotado, por exemplo, para a pintura. Há arquitetos que pintam. Mas eu experimentei pintar e olhei para a pintura e disse: “isto não é para ti”. Isto não dá. (risos) Eu gosto dos desenhos que faço, mas não são desenhos de artista. Por isso, abracei esta ideia do funcionalismo, porque a arte da arquitetura, que eu acho que é uma arte com grandes aspectos científicos, e práticos, mas, fundamentalmente, é uma arte, é a única arte que está sujeita a resolver um problema funcional. É preciso alojar pessoas, é preciso alojar acontecimentos, passar, entrar, sair, proteger do sol e tudo isso são coisas físicas. A arquitetura é fundamentalmente uma coisa física. Daí a solidez, ser bem construída. Tudo isto tem de estar em harmonia para que o objectivo número um, que é o bem-estar das pessoas, funcione.

[NTP] Exatamente. E cabe aí o terceiro objectivo do Vitruvius.

[CC] Por isso é que nunca me seduziu o movimento pós-modernista, porque o pós-modernismo inverte os valores. Põe primeiro o feitiço, põe a imagem à frente de tudo.

[NTP] Exatamente.

[CC] Mesmo que não sirva para nada e que esteja tudo mal feito, mal posto. Uma entrada pode ser monumental mas meter para um beco, não faz mal nenhum. A imagem é que conta. Para além do valor dos aspectos construtivos. É a negação de milénios de construção. Todos os estilos de arquitetura assentam solidamente nos aspectos construtivos. A forma das cúpulas para cobrir grandes espaços não é pelo gosto da bolha, é porque é a única maneira de pôr as pedras e não cair, não é? Depois são lindas, mas não são redondas por serem lindas. Resulta lindo, mas é por uma exigência construtiva. Aquilo foi a negação. É uns pilares que não servem para nada, as cúpulas que não são cúpulas, que são falsos arcos que não descarregam as forças nos lados, tudo aquilo é a fingir. E até é permitido pelas técnicas de construção, que não são tão exigentes. Os arcobotantes na construção gótica, não são pelo gosto de fazer aqueles esqueletos, aquelas costelas horrorosas: é para poder construir com 50m de altura e aquilo não cair, para as oscilações. São amparos. E, depois, são floreadas, decoradas, têm esculturas, formas, a modelação é para acentuar as sombras... todo aquele tratamento é para valorizar a modelação dos arcos. Mas pronto, Nuno, aprendi muita coisa contigo, muita coisa. Tudo aquilo que eu sei hoje de arquitetura – e é giro, porque esses aspectos continuam a ser aqueles que me condizem, aspectos funcionais. Agora estou a fazer aquele projecto para o concurso da Ordem dos Médicos e as ideias base são funcionais. É num terreno inclinado, daí a necessidade de criar uma plataforma horizontal para uma pessoa poder andar à vontade sem subir e descer; a criação de

uma praça de chegada e de um passeio ao longo, do qual se dispõem os diversos edifícios, portanto uma unificação funcional, é tudo funcional. Resulta uma coisa plástica, mas resulta dos aspectos funcionais.

Ainda faz sentido falar de uma especificidade da arquitetura portuguesa?

[NTP] Eu não sei, acho que só uma pessoa que estude profundamente a arquitetura portuguesa actual poderá chegar a algumas conclusões, mas falar assim de forma ligeira, acho que não faz sentido nenhum.

[CC] Podes ter uma ideia, por exemplo do Raul Lino, que defendia a Casa Portuguesa. O que é que tu achas disso?

[NTP] Acho que foi uma ideia muito errada, porque foi baseada exclusivamente na tradição, naquilo que se tinha construído para trás, não teve em noção o presente e o futuro. É uma espécie de história da arquitetura portuguesa, mas não o que ele pretendia. O que ele pretendia é que se continuasse a construir uma coisa a que se pudesse chamar “arquitetura portuguesa”. Pode ser que exista, mas é preciso estudá-la, verificá-la com as construções que têm sido feitas, pode ser que haja coisas comuns que interesse assinalar, mas como objectivo, projetar uma casa de arquitetura portuguesa é profundamente errado e trouxe aspectos nocivos à nossa arquitetura, como se sabe. Nos tempos do Salazar, a imitação do que acontecia na Alemanha do Hitler e um pouco também na Itália do Mussolini e também ainda na União Soviética, houve essa preocupação de fazer arquitetura nacional e essa preocupação é errada, conduz a resultados muito maus.

[CC] Para mim, essa coisa da arquitetura tradicional portuguesa, do que é português, é preciso ter a noção de que essa arquitetura que foi sendo estruturada ao longo dos anos, a chamada arquitetura chã, foi o resultado de influências de fora com a prática portuguesa.

[NTP] Sim, sim.

[CC] Portanto, ficou português porque foi feito cá, mas como a pintura e a música que se faziam em Portugal...

[IB] E como a arquitetura colonial que ficou no Brasil.

[CC] Exato... é que nós gostamos muito da música italiana, da pintura italiana e também da pintura do centro da Europa e do gótico... os Jerónimos são arquitetura portuguesa? E a Batalha é arquitetura portuguesa? O que é que é? É o gótico feito em Portugal. E também Alcobaça, e também a arquitetura regional... o que é que moldou a nossa arquitetura regional, do Inquerito à Arquitectura Popular Portuguesa? Todas essas “arquitecturas tradicionais portuguesas” são uma miscelânea enorme de influências de fora.

[NTP] É, exatamente.

[CC] Por isso, dizer-se que a arquitetura moderna não é portuguesa porque é internacional... não! O Siza faz arquitetura portuguesa! As obras do Nuno são arquitetura portuguesa, e vêm do Vitrúvio, vêm do Movimento Moderno, mas é arquitetura portuguesa e é importante pensar nessas influências que sempre houve e agora que tendem um bocado a desaparecer, até porque essa riqueza, diversidade cultural está a desaparecer.

[NTP] Está.

[IB] Está, porque está tudo muito globalizado.

[CC] Agora não dá vontade de ir a lado nenhum! As cidades... a gente vai à China para ver o quê?

[NTP] O que se faz no Dubai!

[IB] As “estrelas da arquitetura”, como lhes costuma chamar o Nuno Portas, as “estrelas da arquitetura” fazem arquitetura em todo o lado!

[CC] Eu uma vez vi um folheto de promoção de habitações da Turquia e eu julguei que estava a ver um folheto da Amadora! (risos) Autêntico! Eram os mesmos arquinhos em cima dos prédios, e umas varandinhas pirosas, é a mesma coisa! Estava-se a fazer lá, na Turquia, e a gente tem o mito da Turquia com aquelas construções todas orientais, fantásticas, que houve, agora desaparecem! A nova construção do Dubai é a “macacação” mais completa do que se fez em Nova Iorque nos anos 30. Mas mal feito e bem feito. Nova Iorque não tem uma única via de 12 faixas de carros que é a via central do Dubai! Em Nova Iorque não há isso! Portanto, é completamente diferente. O que é que aquilo acrescenta? Nada! Está a desaparecer essa... está a mudar...

[NTP] É a globalização! É o efeito da globalização!

[CC] É.

[IB] E os materiais também! Quando a gente vê o museu de Bilbao, nunca poderia ter aquela forma se não fosse hoje em dia. Com aqueles materiais, parece um OVNI.

[CC] Pois, aquilo não tem nada a ver com a Espanha, é uma coisa feita pelo Gehry, mas eu gosto daquilo... Já tivemos uma conversa sobre a casa portuguesa e o Vitruvius! Já não foi mau! (risos) Não há uma grande inovação plástica nas minhas coisas.

A Escola do Castelo, por exemplo, apesar de ser tão distinta das outras construções do Castelo, tem algo que me parece familiar. Aquele pátio...

[NTP] Eu também sinto isso.

[CC] Eu também acho um bocado isso.

[IB] No edifício da Covilhã acho que acontece isso, está completamente enquadrada, com aquela pedra toda...

[CC] Dá-me prazer ouvir estes testemunhos. Aquela arquiteta do Minho diz que toda a gente gosta do meu edifício de engenharia, diz que têm feito muitas judiarias, muitas coisas, e que aguenta bem isso. Tiram, põem, e as nossas obras estão sujeitas a isso, pelo uso. Eu não sei explicar bem, pôr o dedo em cima desse não-sei-quê. Estou a ler um livro que me interessa muitíssimo, que se chama “No Coração da Orquestra”, é francês, “Au Coeur de L’Orchestre”. É um estudo do que é uma orquestra, uma orquestra sinfónica. Eu gosto muito de música e estou a aprender e, para mim, é uma coisa fascinante. Como é feito o recrutamento dos músicos para uma orquestra? Há várias escolas: a escola alemã, inglesa, americana... cada orquestra funciona de forma diferente consoante os países. Algumas são muito democráticas, noutras os músicos são perfeitos escravos e não têm voto na matéria. E uma não foi aceite numa orquestra, porque as pessoas lhe disseram que a ela lhe faltava aquela “não-sei-quê”. Aquela coisinha a mais, que fazia com que fosse especial. É giro. Essa coisinha a mais não se pode definir. Porque é que achou familiar aquele pátio? Porque tem uma harmonia que é conhecida doutras obras do passado? Eu acho que tem a ver com outras obras do passado.

[IB] Sim, sim, eu acho que tem muito a ver com a bagagem de cada um, com a formação que a gente teve. Nos artistas plásticos acontece a mesma coisa.

[CC] Eu não conheço muitas obras como as minhas, por acaso é verdade...

ENTREVISTA A BARTOLOMEU COSTA CABRAL

10 DE JANEIRO DE 2014

Gostava de perceber melhor o seu método de projecto.

Tenho falado, às vezes, com alunos, sobre como é que se começa a trabalhar. A gente recebe uma encomenda, não é? Vocês na escola, quando têm um trabalho, vão fazer análise do local, para fazer um projecto para um determinado sítio; na realidade, é a mesma coisa. O projecto começa com o desejo de se fazer alguma coisa. Há um dono da obra, que quer fazer alguma coisa, e que pode ser entidade pública, uma entidade privada, pode ser uma pessoa, ou pode ser uma entidade, mas é o dono da obra. No caso, por exemplo, de uma escola, será a direcção escolar, será o Ministério da Educação; no caso de ser um hospital, é a Direcção-Geral dos Hospitais. O dono da obra traz consigo o programa. Ainda há bocado estávamos lá em baixo a falar se o método de trabalho varia conforme o tipo de programa. E eu acho que não varia, quer dizer, é sempre a mesma coisa. O programa varia, mas para fazer um hospital, uma igreja, uma habitação, está sempre na base um programa. O programa é o ponto de partida para uma obra. E portanto, uma coisa muito importante é compreender, absorver e analisar esse programa que também pode ser dado em vários estados. Pode ser dado muito completo, pode ser uma entidade pública que tem regras pré-estabelecidas para fazer hospitais, ou para fazer escolas, mas também pode ser uma coisa pouco definida, ter poucos contornos e portanto precisa de ser visto, analisado por nós, pelo arquitecto. E se ele tiver lacunas, pode ser completado com a nossa ação junto do cliente, do dono da obra.

A propósito, por exemplo, da escola primária, o meu primeiro projecto como arquitecto independente, sozinho, no Castelo. O programa estipulava que as salas tinham de estar orientadas a sul e que tinham de ter um estrado para o professor, para estar mais alto e ser visto pelos alunos. O projecto não tem nem uma coisa nem outra, quer dizer, não tem nem as salas viradas a sul, porque o terreno não permitia e, quanto ao estrado, achei que não era preciso. Como era uma coisa de tirar e pôr, acabou por não haver. E tinha mais outras coisas que não foram definitivas.

Outro exemplo que eu posso dar é a casa de taipa, do Alentejo. A dona deu-me o trabalho de fazer a casa dela porque viu o edifício das Águas Livres e gostou muito. Eu já a conhecia. Ela era muito amiga da minha mulher, da Marie, que a conhece desde pequenina, viu-a nascer. São muito amigas, tinham conversas intermináveis ao telefone, mas só me deu o trabalho porque visitou as Águas Livres e não pelo facto de ser marido da amiga dela de infância, porque isso não era suficiente. E portanto ela foi uma cliente ideal. Começou por me dar, nas nossas conversas, três folhas com os desejos dela, o que ela queria para a casa. Já não sei onde tenho essas folhas. Devo ter guardado, mas não sei aonde. Desejos, como: queria uma casa com recantos e com

janelas de vários tamanhos. Ela queria dizer que não queria grandes envidraçados. Mas não me disse que queria telhado ou não. E depois disse que queria uma parede atrás da qual se estenda a roupa, para poder ter acesso fácil ao sítio onde se estende a roupa mas que não se veja. Queria ter janelas de onde visse a terra, o céu, a água. E isso deu-me a ideia do tipo de exigências dela. E não fez mais exigências se não coisas desse tipo. Ah! E queria um terraço, uma açoteia, como há no Algarve, queria uma casa de um piso, é um terreno muito grande e não havia necessidade de fazer uma coisa levantada, mas a ideia é ter um pouco mais de vista. E a vivência de um terraço é uma coisa que é própria. Está-se elevado, está-se mais perto do céu. Isso é compreender-se bem as exigências. E, depois, as exigências funcionais da casa. Neste caso, queria uma zona de trabalho e uma zona de habitação separadas mas que podiam estar ligadas. Portanto, o dono da obra é fundamental para a definição do projecto. Se ela me tivesse feito, não exigências deste tipo que eu referi, mas se tivesse trazido a fotografia de uma chaminé que tivesse visto numa revista, ou se tivesse dito “quero uma casa com faixas amarelas, ou azuis”, ou outras ideias visuais... mas ela não me deu nenhuma ideia desse tipo, senão não tinha podido fazer aquilo que fiz, com completa liberdade de expressão. Depois houve um encontro longo.

O problema do programa é perceber bem. Num hospital, tem de ser perceber bem como é que tudo funciona. O programa deve ter para aí umas trinta, quarenta, cinquenta páginas, com as coisas todas, com as exigências técnicas de cada compartimento, de que resulta um funcionamento geral do hospital, circuitos, cruzamentos, que tem de ser muito bem absorvido. Não vale a pena estar a fazer soluções que não tenham em conta as exigências do programa, porque é para ir para o lixo. O lado utilitário da nossa profissão precisa de ser cumprido, não podemos fazer uma coisa que não resolva os problemas funcionais, até no sentido estrito da palavra, do programa. É isso que é preciso interiorizar dentro de nós: as exigências do programa. Por exemplo, no prédio das Águas Livres, o volume já estava definido e, na Universidade Católica, também o volume estava definido pelo Gonçalo Byrne, no plano para o Campus da Universidade. Mas da satisfação de muitos dos aspectos funcionais pode resultar a forma de um edifício. Este é um lado que precisa de ser muito bem trabalhado, e desde o princípio. Antes de se começar a ter ideias formais para a solução, devemos estar muito bem senhores e donos das exigências fundamentais do programa, daquilo que é totalmente imprescindível que o projecto cumpra. E esse é um trabalho que é feito em conversa com o dono da obra.

No edifício das Águas Livres, foi dado ao arquitecto Teotónio Pereira a incumbência de fazer um edifício de prestígio na cidade de Lisboa, portanto tinha de se escolher um sítio bom, um sítio com dignidade e com boas condições ambientais e de vistas. Era para uma habitação de luxo, digamos, da Companhia de Seguros Fidelidade. As Companhias de Seguros, antes, tinham obrigatoriamente, por estatutos, ou por tática, não sei, de comprar algum imobiliário para criar os fundos de reserva da Companhia de Seguros mais sólido do que só na bolsa, ter também propriedade física. E até foi o pai do Arq. Teotónio Pereira, que era Presidente, que incumbiu. E em vez de comprar vários prediozinhos, que era o que faziam, resolveram fazer um edifício grande

e com prestígio que dava ao mesmo tempo prestígio à Companhia. Ter um prédio de referência em Lisboa, o que se conseguiu. Mas o programa foi todo criado pelo Arq. Teotónio Pereira, fundamentalmente. Escolheu-se o sítio, arranjou-se na Câmara. E o Arq. Teotónio, de uma maneira quanto a mim muito inteligente, muito clara, muito engraçada, foi aplicar os princípios da habitação social a uma habitação de luxo, era assim um bocado contraditório, mas não, era o sentido de economia. Porque aquilo tem um volume determinado, se meter cinquenta casas é uma coisa, se meter setenta, é mais rentável. Também tem economia de espaços, para não perder rentabilidade em espaço e não criar habitações com espaços de luxo, ou grandes salões, grandes circulações. É uma economia. E além disso também tem habitações para uma vida mais moderna. Naquela altura, nos anos 50, ainda havia muito o hábito de ter criadas em casa, e de ter serviços e aquilo foi feito para pessoas que não tinham criadas em casa. E por isso é que esse prédio teve muito sucesso junto dos estrangeiros que passavam por cá, porque não estavam habituados já a ter criada. As áreas são relativamente acanhadas relativamente a certos standards das casas de luxo. As casas de luxo, hoje, aí no mercado, têm muito mais área do que a área daqueles fogos. Têm uma sala boa, grandinha, mas os quartos são estreitos e as casas-de-banho são pequenas e as cozinhas também são pequenas. Portanto, há uma economia dos espaços que vem da rentabilização da área. E que têm em troca de uma habitação tipo “apart-hotel” sem zonas de serviço muito amplas? Eu lembro-me que as casas em Lisboa tinham uma zona de serviço em que quase metade da área da casa era para a copa, para a cozinha, para a entrada de serviço, para o quarto da criada. E havia também uma obrigação da Câmara de ter uma entrada de serviço separada da entrada principal, a que nós demos a volta criando um guichet de serviço, porque a cozinha era tão pequena que, se tivesse uma porta, depois não cabia lá mais nada. Assim tinha um guichet, as pessoas tocam ao guichet, e a pessoa de cá fala, ou vai à porta. De modo que essa parte do programa, nas Águas Livres, é fruto de uma análise profunda de uma proposta do arquitecto para a elaboração do programa. Portanto, nós não nos limitamos a receber a encomenda com programa, mas podemos trabalhar o programa, mesmo em casas particulares. Podemos pôr em causa ou sugerir ao dono da obra fazer alterações ao programa que a gente pense que seja mais de acordo com os seus desejos íntimos. Às vezes exprime mal as coisas. Portanto um trabalho muito aturado com o dono da obra é muito importante.

O segundo ponto que aparece simultaneamente, também, no princípio de qualquer encomenda é a relação com o sítio. Ver o sítio. E ver o sítio de uma maneira em se sintam as suas linhas de força, as orientações, a presença. Quando há um edifício, um volume que aparece, novo, é preciso ver as implicações disso na paisagem. Eu lembro-me que, quando foi das Águas Livres, eu estava preocupado se aquilo ia alterar muito o perfil de Lisboa visto de Monsanto e achei que talvez não ficasse muito mal, porque não aparecia muito. Por uma questão de ser mais discreto. E foi antes da construção das Amoreiras! Agora vislumbra-se uma coisinha lá em baixo, ao pé das Amoreiras. Mas essa percepção do sítio norte ou muito, por exemplo, todo o meu trabalho da Covilhã, da encosta e da ligação com a cidade, e da necessidade de fragmentação de volumes e

não fazer volumes muito grandes, com uma escala que abafe. Como foi feito agora o Data Center da Covilhã. É do Carrilho da Graça. Tive muita preocupação que os volumes não excedessem uma certa altura. Nem em altura nem em tamanho. E até ter uma certa transparência nalguns edifícios, ao longo da rua, que têm a parte de baixo vazada para não tapar a iluminação do lado sul. Eu penso que o edifício leva um certo tempo a ocupar o espaço que dantes não havia. Há um edifício que começa a aparecer e vai empurrar umas moléculas de ar para o lado, vai ocupar ali um espaço e há sempre uma tensão e uma relação com as coisas. Portanto, essa relação com o sítio é fundamental. O Siza acho que fez o museu do Brasil sem lá ir, só com fotografias porque não pôde lá ir. Mas eu acho que a visita ao terreno, para mim, é uma coisa fundamental.

E depois, com estas duas coisas bem dentro de nós, trabalhamos uma hipótese de solução. E convém ter cuidado com os esquissos que se fazem de início, porque ao princípio é tudo muito fácil, como se fosse manteiga, tudo maleável, mas depois de estar tudo, para mudar uma linha, aquilo fica difícil de mudar. Tudo o que se põe no papel ganha uma força que é difícil, depois... não é nada tão maleável como parece, quando se põe. Depois de feita, querer mudar a solução porque nós não entendemos completamente certos aspectos funcionais que é preciso manter, ter de chegar coisas para o lado, é extremamente difícil. Há uma história que eu não sei se é verdadeira, do Frank Lloyd Wright, que nunca mais apresentava o projecto ao cliente que lhe encomendou a casa da Cascata. Ele ia protelando, protelando, a casa não estava feita, ele não queria desenhar nada, e o outro já estava exasperado, completamente. E até morava fora, a 200km ou 300km. "Olhe, eu 2ª feira, eu vou aí, e quero ver os desenhos da casa." E então, sexta-feira, ele fechou-se no atelier, e em dois dias ele fez a casa que já tinha na cabeça. Tinha a casa toda já pensada, foi só desenhá-la e apresentou-a. Ele escreveu que o projecto antes de ser ponto no papel devia estar cá dentro. E agora esses métodos de trabalho têm a ver também com o problema dos computadores. Como é que o computador vai interferir com esse processo de trabalho? Eu acho que fazer um risco no computador é diferente de fazer um risco com a mão. Não sei bem explicar porquê, quer dizer, num risco com a mão, a minha cabeça está a materializar aquele risco: se aquilo é um muro, estou a pensar num muro. Num computador há mais dificuldade, um risco é um risco, não é mais nada. É a sensação que eu tenho, quando vejo. Acho que há uma intencionalidade e uma representação... a mão é uma espécie de sismógrafo da cabeça. Com o computador não há. Acho que se deve ir para o computador o mais tarde possível, e mais para ser mais um traçado a limpo do que para estudar soluções. É claro que uma trama, feita com o computador, fica mais direitinha, mais rapidamente. À mão fica um bocadinho torto, mas consegue-se chegar lá também. E às vezes é mais rápido fazer à mão do que no computador. Eu aconselho-vos a desenhar bastante à mão, com esquissos, com perspectivas.

[Pega num esquisso] É claro que isto é o resultado já pensado. Há aqui dois níveis no teto. Acho interessante não ter um teto corrido, sempre. Lembro-me do pedido da Teresa Pavão para a casa de taipa: queria uma casa com recantos, e eu entendi os recantos não só na horizontal, mas também na vertical. E lembrei-me de coisas antigas, também, aquelas casas apalaçadas, por

exemplo o Passo de Sintra. Não é que eu estivesse a fazer um palácio, mas são as referências. Cada sala tem o seu teto e há uma diferença de uma para a outra. Não há um teto corrido. Tem um teto de madeira, tem tetos mais inclinados, menos inclinados, em madeira, pintados, e naquela casa de Beja também. A sala é um espaço que tem um pé-direito um bocadinho mais elevado do que o resto da casa e tem um teto próprio. E isto dá uma diversidade de ambientes dentro de casa que é agradável. Acho que não é o Vitruvius, é o Alberti, que fala da relação da altura com a largura que deve ter os compartimentos. Eu nunca consegui fazer um projecto com traçados reguladores, porque nunca acertava no sítio da janela ou no sítio da porta, então desisti. Essa coisa das proporções é capaz de ter muita importância, não digo que não, mas eu nunca consegui. Eu tentei, tentei várias vezes aplicar o módulo da secção áurea, a relação altura, mas às vezes não era o que me dava jeito e acho que é um grande espalho. E talvez seja a melhor maneira.

A partir daqui, da análise do programa e da análise do terreno, há o desenvolvimento do projecto. O desenvolvimento do projecto tem de ser por fases. Mas não me esqueço de uma frase do meu Professor de Arquitetura da Escola de quem nós fazíamos um bocado de troça, o Cristino da Silva. Foi o que fez aqui o Parque Mayer, o edifício que está agora em recuperação, o Capitólio, da sua época modernista, porque ele começou jovem, dentro da época modernista. E depois fez também o liceu de Beja. E mais uma moradia que já foi demolida, ali na Av. da República, que tinha uma varanda que vinha de trás, era uma moradia isolada, que depois aparecia à frente assim, curva, também modernista, muito bonita, já foi demolida. Mas depois ele virou. Eu nunca percebi bem a evolução dele, nem como professor que eu tive. Era um apaixonado pela arquitetura, foi isso que ele transmitiu, mas ao mesmo tempo nunca percebi bem porque é que ele foi para a casa que ele fez em frente do Liceu Pedro Nunes, que é uma moradia com telhadinhos e com elementos regionais de arquitetura, e depois fez também talvez o sítio de Lisboa que eu não consigo engolir, que é a Praça do Areeiro. Acho aquilo completamente... não consigo! Há outras coisas mais feias, se calhar, com as quais eu consigo conviver, mas com aquela Praça do Areeiro, sempre que lá vou...bem... Depois também meteram aquele monumento horrível no meio mas é a proporção das janelas. Aquela proporção das janelas quadradas, pequenas, no fundo são pequenas. Depois com os telhados em bico na ponta... aquilo é um disparate pegado, eu não consigo. Mas ele dizia uma coisa engraçada, dizia assim: "O arquitecto, antes de mais nada, pensa em tudo." É uma frase engraçada porque é um bocado disso que temos de fazer, temos de pensar em tudo, e quando pensamos num espaço temos de pensar no sistema construtivo. A arquitetura é construção. Nós somos construtores, e embora não sejamos capazes de pôr dois tijolos um em cima do outro, temos de saber como é que as coisas se constroem, temos de saber de construção. Eu gosto imenso deste aspeto ligado ao fazer da arquitetura. Para mim não é importante desenhar uma parede que é branca quer seja de pladur ou seja de cimento branco; são duas coisas completamente diferentes. O pladur tem um som, uma presença diferente, que não é nada igual a uma parede. Nem tem as imperfeições de uma parede de betão, por exemplo.

Portanto, o material define muito. Temos de saber de materiais, temos de saber de processos construtivos, temos de saber maneiras de fazer, como é que se podem articular, temos de saber porque é que existem. Por exemplo, o desenho dessas portadas: esse desenho está intimamente relacionado com o processo construtivo da própria portada, quer dizer, é feita de bocados de madeira que se entrelaçam e que precisam daquelas molduras para não aparecerem as rachas, e essas coisas. E tem uma razão. A decoração na arquitetura sempre teve uma razão, não é arbitrária. Acho que toda a decoração. Claro que tem a ver com culturas, com desenhos, como é a decoração no manuelino, mas, quer dizer, eu não sou historiador de arte, mas é importante nós termos uma noção de que as coisas têm uma razão de ser muito forte. Senão são coisas que não são coerentes. Quer dizer, o que se pode tirar, eu tiro. Mas não é por nenhum ódio a não ter pormenor, porque eu acho que as coisas devem ter um certo desenho, mas não tenho jeito de fazer arquiteturas com muita coisa que às vezes se faz, assim uns pilares e vigas que saem para o espaço e fazem uma espécie de pórticos para definir um espaço exterior. Isso faz-me muita impressão, gastar dinheiro a organizar espaços que não servem para nada! Continua a chover ali, é só por uma questão de imagem. O Tadao Ando também tem dessas coisas. Mas tenho dificuldade em não reduzir as coisas ao essencial, os aspectos construtivos das fachadas. Temos de saber logo como se vai integrar a iluminação, o ar condicionado, se houver, como são as infraestruturas todas... Havia uma frase do Louis Khan, que dizia que odeia tanto as tubagens que arranjava sítio para elas, para não estarem a chatear outros espaços! (risos) Naqueles laboratórios do Estados Unidos, ele tem uns volumes onde estão as tubagens todas, visitáveis. E a **Covilhã**, por acaso, teve um desenvolvimento próprio ao nível das instalações técnicas, porque hoje em dia pesam muito as instalações técnicas, no desenvolvimento do projecto. E foi encontrada uma solução trivial, corrente, fácil de aplicar, que é o teto falso. Mas é uma facilidade que não resolve tudo, porque por um lado fica tudo muito banalizado, depois o próprio acesso a essas instalações não é fácil, mesmo quando tem alçapões para o ar-condicionado. Quer dizer, está atrás do alçapão e abre-se e fecha-se o alçapão, mas fica mal fechado e depois fica sujo. Não resolve completamente. Tapa as instalações técnicas, mas para isso precisamos também de mais pé-direito. Se não tiver teto falso, precisamos de ter mais alturas. Na Covilhã ficaram à vista. Comecei a usar uma coisa que já existia, comecei a aplicar as calhas técnicas. Juntei a iluminação com o caminho de cabos. É fundamentalmente um H, em que em cima vão os tubos, e em baixo está a lâmpada, suspensa, e aqui o teto. Porquê? Porque na Covilhã eram paredes de granito grossas com que eu trabalhava e não eram rebocadas por dentro. E como essa foi a opção que foi feita, eu não tinha possibilidades de fazer roços e depois tapar. Além disso, havia também uma ideia de versatilidade, uma coisa que é hoje de uma maneira, amanhã é doutra. Portanto esta coisa das calhas pode-se pôr aqui mais um fio, tirar outro, ir buscar uma tomada, e depois vem cá para baixo. Este tubo de electricidade que vem cá para baixo é só localizado na vertical e fica direitinho. O que é muito mau é quando se põe electricidade à vista, como há nas caves e nesses sítios, e depois aparece uma viga e elas fazem assim através da viga, fica um horror. Uma calha solta, com tudo direitinho, fica bem. Fui aplicando isso. Acho que é um sistema tão bom de versatilidade

e tão elogiado, que fiz isso em todo o lado, nas diversas universidades que eu fiz. Ainda hoje me dizem que até para a conservação é bom, porque se há uma avaria ou se é preciso meter mais um cabo para a informática, que não havia naquela altura, toda uma cablagem informática, é muito fácil. Ganha um bocado de pó, mas também, o pó lá em cima, se ninguém for soprar, também não vem cá para baixo. Não há nada que não tenha contrapartidas. E pronto, são esses aspectos todos que vamos desenvolvendo no trabalho.

E qual é a importância da beleza na arquitetura?

Isso tem a ver com o método? Eu tenho muita dificuldade... Eu fui professor na Escola de Belas-Artes durante três anos, convidado como assistente do Arq. Nuno Portas, em 69, 70 e 71. Ele convidou-me para assistente, portanto eu não era o professor da cadeira; quem se ocupava dos aspectos teóricos e, digamos, didáticos, de matéria, era ele, o Arq. Nuno Portas. O meu trabalho consistia em ajudá-lo e em acompanhar o trabalho dos alunos, o trabalho prático. Portanto, eu tenho dificuldade em falar dos aspectos teóricos da arquitetura porque falar da beleza... A arquitetura para mim... como é que hei de explicar... senti desde muito novo, quando comecei a fazer os projetos, que não tinha muito jeito, que não tinha muita facilidade de imagem plástica, como há outros arquitetos que têm, muito mais do que eu. Portanto, eu não desenvolvia um projecto à base de uma imagem porque não tinha grande imaginação para criar essas imagens. Então refugiava-me nos aspectos funcionais, mas numa funcionalidade ampla, pensando em espaços onde a gente se sentisse bem, e como eram iluminados. O problema da **luz** na arquitetura sempre foi para mim uma coisa crucial. Não ter espaços interiores escuros, porque agora pode-se resolver, há eletricidade. Pois, mas também há falhas de eletricidade, e é preciso carregar no botão. Eu lembro-me perfeitamente que uma das coisas que o Arq. Teotónio Pereira inventou neste edifício [número 25 da Rua da Alegria] foi esta escada com luz. Vocês têm experiência, com certeza, de escadas escuras, só com uma claraboia em cima, cá em baixo não se vê nada, em que a gente anda ali às apalpadelas para subir os degraus, ou tem de acender a luz. Nesta escada, não é preciso acender a luz durante o dia. É importante iluminar as circulações. E portanto a beleza não é procurar fazer uma composição muito bonita do edifício, mas sensata, equilibrada, que eu julgo que seja equilibrada, mas que resulte também muito clara, como também a maneira de escrever. Dizem que eu escrevo bem, não sei, mas eu tenho duas preocupações quando escrevo as memórias descritivas, ou um texto: escrevo com o menor número de palavras e que se perceba. E o mais claro possível a ideia que está lá. E eu apliquei também isso à arquitetura. Ser o mais clara possível, ao nível das circulações, por exemplo. É precisa uma grande clareza de circulações, senão transforma-se num labirinto e uma pessoa nunca sabe onde é que está. E essa foi a ideia, por exemplo, no projecto da Universidade do Minho: criar um grande hall por onde as pessoas tivessem sempre de passar e soubessem onde estavam, porque num edifício grande, com corredores e sobretudo com uma malha, é muito difícil uma pessoa orientar-se, se forem corredores parecidos. Outra coisa também que me disseram foi que a casa da rádio [Radio France International, Avenue du Président Kennedy, 116, Paris],

que é circular que tem um corredor circular com gabinetes à volta e outras coisas, e que nem tem esquinas para a pessoa virar, nunca se sabe onde está. Tiveram de ir buscar cores para pintar as paredes pôr setas, para a pessoa saber em que sítio do círculo é que está, porque as portas são todas iguais. Tudo aquilo é uma coisa... não é? Desenhos assim eu acho que são confusos. Por exemplo, a entrada da Caixa Geral de Depósitos, ali no Campo Pequeno, tem um semicírculo com uma data de portas e aquilo faz-me sempre lembrar uma história de contos de fadas, em que não se sabe atrás de que porta está o dragão! (risos) É verdade! Não se sabe onde é que se vai entrar, são todas iguais, são para aí umas oito, ou dez portas! Eu chego ali não sei por onde hei de entrar! As portas devem ser bem marcadas. Se calhar ele achou muito bonito fazer aquele semicírculo com aquelas portas todas, eu por aí não vou. Tenho de me refugiar nos aspectos funcionais. Mas a beleza, eu acho que é... a beleza, no sentido muito lato e próprio da arquitectura, tem a ver com essa clareza, com esse sentido de conforto, conforto visual, conforto espacial, conforto de som, conforto de economia de espaços, economia de percursos, porque o movimento é muito importante na arquitectura, por onde se passa. O movimento é induzido pela arquitectura. Uma rua, por exemplo, vai dar a algum sítio! Há uma tensão ali, na rua, que implica o movimento. Uma praça implica talvez uma estagnação desse movimento, ou a possibilidade de um movimento local, uma espécie de coisa que se pode estar ali, mas que é centrada naquele espaço. Não é um movimento direccionado. Mas acho que em última análise é o objectivo do nosso trabalho, fazer coisas bonitas! O meu amigo Manuel Tainha dizia: "não, a beleza não serve para nada, o que interessa são as coisas com carácter, uma coisa feia pode ser interessante." Eu acho que se é interessante, não é feia! É verdade! "Não é bonito, mas é muito forte, é muito sedutor..." Então se calhar não é assim tão feio como isso! Porque é que se diz que é feio? Muitas vezes os críticos da arquitectura não falam em feio ou bonito, porque acham que são termos que dizem pouco. Uma coisa feia... o que é que é uma coisa feia? É uma coisa de que não apetece estar ao pé. Uma coisa bonita... eu gosto mais da frase do Stendhal: "a beleza é uma promessa de felicidade." A beleza é uma promessa de felicidade! Porque é que uma coisa bonita tem uma repercussão em nós de felicidade, no fundo? Eu já disse também num outro comentáriozinho que fiz ao livro do José Bragança que a beleza é sempre uma surpresa. Há um fator de surpresa na beleza, não se está à espera, é inesperado. Uma coisa bonita é uma coisa inesperada. Mesmo na natureza é uma coisa que nos surpreende. Um pôr-do-sol, uma queda de água, uma coisa qualquer especial. Há sempre um aspeto de surpresa na beleza. A beleza surpreende. Não sei porque é que é isso, mas é. Além disso, porque é que achamos que determinada pintura é bonita, ou uma peça de arquitectura é bonita? É difícil de dizer porque é que uma coisa é bonita. Eu não sou capaz, não vou lá com traçados reguladores. Mas o que é facto é que a pessoa não tem dúvidas, é bonito, é bonito, é como tudo na vida. Mas é que apesar de tudo, o papel da beleza é mais o objectivo do que ingrediente para qualquer outro objectivo. A beleza é um objectivo em si. O objectivo do nosso trabalho é criar sítios com beleza onde as pessoas se sintam bem, onde as pessoas sintam essa promessa de felicidade. Eu não vou dizer que as pessoas que habitam uma casa bonita não tenham desgostos, não tenham sofrimento, não é possível, terão... mas que aquela casa possa-

-lhes dar essa felicidade, isso verifica-se. Há pessoas que gostam muito da casa. Esse amor que têm pela casa, essa identificação com aquele espaço e com aquela casa... é preciso conseguir isso nas obras, são esses os elogios de que eu gosto mais. Como o dessa escola primária. Acho que ainda hoje há pais que querem que os miúdos vão para lá para aquela escola, porque acham muito bonita, porque acham agradável e que os miúdos se sentem bem lá. A diretora da escola primária vivia em Paço d'Arcos e era diretora daquela escola porque aquela era a escola dos sonhos dela. Fantástico, não é? Esse é que eu acho que é o objectivo, nós conseguirmos criar espaços a que as pessoas fiquem presas. E depois tem também a poesia, não é? Portanto andam ligadas. Eu acho que a beleza faz a elevação. Há uma elevação das pessoas, quando veem uma coisa bonita. E conseguir isso é o objecto da nossa profissão. Mas depois verificamos se resulta ou se não resulta.

A minha primeira obra foi as Águas Livres, eu tive uma sorte danada com o meu primeiro projecto, com o Nuno Teotónio! Eu desenhei quase tudo, mas ele era o meu mestre! Não há equívocos. Eu, sozinho, não teria feito aquilo nem pouco mais ou menos. Mas quando começaram a surgir os pilares, volumes, eu disse assim: "ah, afinal, não é assim tão difícil fazer uma coisa bem!" Lembro-me de ter pensado isso, porque nunca tinha feito! Afinal não é assim tão difícil! Isso é giro. E depois também tenho tido sorte com as coisas todas que tenho feito, continuo a gostar delas. Não há nenhuma que não goste. Há uma de que gosto menos, que é o edifício do Martim Moniz. Mas já não sei quem é que gosta muito daquilo. Ah! É o Mateus! O Arq. Mateus! Acho que é o Manuel! Gosta muito daquilo. Acho que não está bem integrado no sítio. E há ali qualquer coisa na imagem do edifício que... para já, uma coisa que era para ser uma estrutura de betão à vista, com aquele ar um bocadinho brutalista, ficou tão mal feito que eu tive de rebocar. E então reboquei com aquele material com pedrinha, não me lembro do nome. E não ficou tão bem, as arestas ficaram um bocadinho moles. Tudo aquilo ficou assim... perdeu o carácter. E depois aquelas grelhas que eram para ser móveis e não se conseguiram fazer, tecnicamente, porque são de ferro, muito pesadas. Eu lembro-me que estavam a pôr as grades e as pessoas que passavam diziam que era a jaula dos leões! Já não mexem...

Fala muitas vezes de Arquitetura Humanista. O que é uma Arquitetura Humanista?

Eu entendo por isso uma coisa que tem uma relação grande com as pessoas. Se eu tivesse de fazer um Palácio da Justiça, também entram lá pessoas, mas quer dizer... Não sei se o Pártenon é uma arquitetura humanista, mas acho que é uma perfeição. O meu filho é que já foi ver, diz que é uma coisa lindíssima, extraordinariamente bonita. Humanista é uma arquitetura que não seja fria, inóspita, em que os edifícios sejam facilmente um prolongamento da pessoa, do sentido de conforto, conforto visual, de conforto... não ser agressivo. Tem a ver com a vivência onde as pessoas se sintam bem. É isso. Se a pessoa se sentir bem no Pártenon por causa da ligação aos deuses da época, muito bem, é uma arquitetura que também não é inóspita. Eu gosto de arquitetura que não sejam inóspitas. Há coisas que podem ser talvez bonitas graficamente, mas

que não apetece lá estar. Para mim, essa arquitetura humanista é representada pelas obras do Alvar Aalto, pela ligação com a natureza. Humanista é a ligação com a natureza, ligação com o ambiente, em que a luz não fere os olhos, em que as aberturas são protegidas e não há coisas violentas, nem que esmaguem a pessoa. Mas é muito difícil, também, de definir. Esses conceitos todos, nenhum deles é fácil de definir.

Dentro do processo de projecto, há um lado que ultrapassa o racional...

É o que possam ter de beleza.

Como se concebem espaços confortáveis?

Não tem regras definidas...

É intuitivo?

Sim, é bastante intuitivo, não é? Depende do que se entende por intuitivo, também, não é? Estamos a falar de criação, de coisas criadas, do espírito criativo. O espírito criativo é próprio, por isso é que eu acho que a arquitetura é uma coisa pessoal, eu não acredito muito em arquiteturas com muita gente, com dois ou três autores. Há-de haver algum que comanda mais, que tem a ideia geral, embora os outros desenvolvam e ajudem. Não há uma resposta única a um determinado problema. Vê-se isso quando há um concurso. Quando estamos a fazer a solução julgamos que vão ser todas assim, mas não vão. Há as mais diversas aproximações, diversas soluções, umas melhores, outras piores, mas há muitas hipóteses.

O que é uma boa obra de arquitetura?

Aquele meu amigo que tem a mania da importância do movimento na arquitetura, o Arq. Alzina Menezes, diz que uma boa obra de arquitetura é uma obra que resolve bem os aspectos do movimento dentro do edifício. O Távora dizia que uma boa obra de arquitetura é uma obra onde as pessoas se sentem bem. Acho que é aquela que preenche bem a função para que foi feita, porque esse lado utilitário, por um lado, é a razão de ser da nossa criação. O pintor pinta o seu quadro, não tem nenhuma função para resolver, nós temos. Temos um serviço a prestar. E, portanto, resolver bem essas questões é fundamental. Eu acho que a boa arquitetura é sempre muito clara, tem sempre esse impacto de ser sempre uma coisa clara. Clara, mas pode ser o Barroco, mas tudo aquilo é coerente, é claro, não é confuso. As obras piores são aquelas que são cheias de confusões. Por exemplo, o novo hospital de Loures está feito no cimo de um morro, num sítio qualquer completamente inóspito em relação com o ambiente, em relação com a paisagem. É desabrigado, a paragem dos autocarros fica longe da entrada, é tudo um bocado difícil. E depois tem o problema da entrada nos edifícios. A entrada faz um L. O parque de estacionamento está coberto com vidros, como uma espécie de grande zona exterior, com pilares de ferro e vidros, e entra-se por uma zona que está escondida. E então na parede do fundo tem

assim em letras garrafais “ENTRADA PRINCIPAL” e uma seta. Tem de se pôr sinalética para dizer onde é a entrada dos edifícios. Quando se entra, o espaço de entrada tem de estar em relação com o movimento da pessoa que entra e para onde vai. Essas coisas não vêm escritas no programa, mas têm de ser uma interpretação nossa dessa função. Função de um átrio, como é que se distribui, para onde é que são os pontos de fuga? É muito importante. É verdade!

Dentro do programa, como é que se determinam as necessidades das pessoas?

Quer dizer, isso às vezes até está mencionado no programa, a largura que deve ter um corredor, por exemplo. Mas quando não está bem definido, também é uma questão de versatilidade dos espaços. Para a estrita função de um corredor de circulação para os quartos, por exemplo, numa habitação, se calhar há o regulamento mínimo das acessibilidades. Isso agora foi preciso, porque as pessoas faziam corredores com 80cm, e com 60cm, e, portanto, foi preciso para marcar um mínimo razoável. Mas se quisermos dar mais qualquer coisa do que a função estrita de circulação, damos um pouco mais e transformamos aquilo numa galeria, que pode ter uma estante, numa parede, pode ser um sofá, pode ser um sítio de estar. Acumula-se a função de circulação com a função de estar com a função de equipamento. Eu fiz isso, por exemplo, na Covilhã. Na parte de escritórios do museu há um espaço a meio do corredor, de circulação, para um lado tem gabinetes e, para o outro lado, tem umas salas de teares. Esse corredor, estritamente para ser de acesso aos gabinetes, podia ser estreito, mas fizemo-lo bastante largo. Qual foi o resultado? Está cheio de móveis, estantes de um lado e móveis do outro, que eram absolutamente necessários como espaço de trabalho. Há máquinas de fotocópias, máquinas de café... portanto há uma vivência desse espaço que o corredor vazio não dá. Portanto, nas circulações também se pode acrescentar mais qualquer coisa. É uma experiência muito gira, fazer projetos. E às vezes nós surpreendemo-nos. As coisas que fazemos também nos surpreendem. Porque quando tomamos uma decisão, trabalhamos em planta, concebemos o espaço, mas a produção de desenhos, quer seja no computador, quer seja em perspetivas, é plana, são plantas, cortes e alçados, não há outra maneira de representar com rigor o invólucro de um determinado espaço. E, às vezes, fazemos uma planta intuitivamente, sentimos que as coisas podem ser organizadas de certa maneira, e há repercussões em altura e nas outras coisas que não suspeitamos. Eu fui descobrir na casa de taipa, no Alentejo, aspectos em que eu não tinha pensado e que são surpreendentemente interessantes e agradáveis, mas que eu não tinha previsto. São autênticas surpresas, como resultam bem certos enquadramentos que não previmos. Dá a impressão de que, se há uma harmonia em determinados aspectos, essa harmonia transmite-se a outras coisas. E, felizmente, não me tem acontecido o contrário, coisas que eu pensava que ficavam bem e que não ficaram! Se calhar também é possível, também é possível.

Eu tenho dificuldade em responder concretamente às coisas... porque é tão difícil falar sobre as coisas...

Manuel Tainha diz que encontra um paralelo entre si e o Frank Lloyd Wright porque ambos negam uma justificação histórica da própria obra.

Ai é? (risos)

Acha que sim, que é verdade?

Eu não estou muito a pensar na história quando estou a fazer, ela está cá dentro, daquilo que eu conheço de arquitetura. E nós somos muitos influenciados pelas coisas todas que vemos, não é? O Siza tem uns textos muito bonitos sobre as recordações de infância, de sensações do puxador, do barulho da porta a abrir e a fechar... É a isso que eu chamo arquitetura sensível ou humanista, que entra com a matéria das coisas.

A Teresa Pavão diz que gosta muito da casa em taipa e que a faz muito lembrar a arquitetura do Jorge Segurado, que era o tio dela.

Ah, nunca me tinha dito isso.

As imagens despoletam memórias e talvez isso também contribua para que as pessoas se identifiquem com os espaços.

Pois... isso é... esse bónus da arquitetura... lá da casa... foi... das obras que eu tive mais esses bónus... e que eu atribuía um bocado também ao sítio. Mas os sítios são potenciados. Eu vi uma vez uma fotografia do sítio da casa da cascata do Frank Lloyd Wright antes de construir a casa, não tem graça nenhuma, o sítio. É um matagal com umas rochas com água a correr por cima. Não tem nada. É engraçado. E eu dormi lá duas ou três vezes em casa da Teresa Pavão e confesso que me deslumbrou a relação que a casa tem com o sítio, com o pôr-do-sol, com a ondulação do terreno à volta, coisas que não são controladas, não são previsíveis. Eu fiz, por exemplo, uma coisa instintiva, a certa altura: aquelas salas tinham de ter um pilar, ou um suporte, então fiz uma parede de taipa, grossa, do lado poente, para fechar. Então essa coisa que fiz instintivamente, que era agarrar a pala ao chão, porque tem a ver com coisas do Siza, também resulta que, no Verão, de poente, dá uma zona de sombra à varanda que refresca muito, e um conforto visual. Essa parede até baixo fica bem para criar um espaço mais próprio da zona coberta, em relação ao exterior. Dá um enriquecimento à relação da casa com o exterior extraordinário, que não daria um pilarzinho no canto. Eu podia pôr um pilar metálico a segurar a pala, que é de betão. E aquilo para aguentar aquela pala que é fininha, aquela parede de 50 com 1,5m, é demais. Mas eu estava a trabalhar com taipa, e, portanto, não pareceu bem, estar a fazer uma coisa fininha misturada com aquelas paredes. Tem um som grave, aquela casa. Foi uma experiência extraordinária, trabalhar com aquelas paredes. A construção de agora é feita com paredes de 20, que é completamente diferente de trabalhar com paredes de 50. Obriga a uma simplicidade de volumes muito grande.

[Folheando um livro com casas unifamiliares por arquitetos portugueses]

Há muitas que têm um volume branco solto sobre um embasamento. Há muitas coisas destas. Tem aqui muita conversa. Casas contemporâneas... isto é muito ligado à imagem das casas... há muita imagem. E não é necessariamente uma coisa má, essa coisa da imagem! Por exemplo, acho que as coisas do Siza têm um grande impacto! São ricas. Eu não percebo o que são estas casas só por estas fotografias. Não sei o que são. Se são boas, se são más, não consigo perceber. Há poucas do interior, mas há algumas. Para perceber se esta casa tem o sentido que eu gosto de conforto e humanista, só visitando. Só visitando é que eu posso ver. Uma coisa que desaparece das fotografias é a escala dos edifícios. Mesmo que tenha uma pessoa ao pé, não sei o que aquilo é, nem sei qual é a relação do edifício com a envolvente. São tudo coisas que ficam ausentes destas fotografias. Eu para ver bem as casas eu tinha de as visitar.

[Sobre a Casa das Histórias, de Souto de Moura]

Eu acho aquela implantação no local um perfeito desastre! Aquilo não tem escala para aquelas chaminés, aquelas coisas. É a sensação que eu tenho, que aquilo é um edifício desligado do que está à volta, completamente. E essa desligação do que está à volta, para mim é fatal. É uma coisa que eu acho que é fundamental.

[A propósito da casa de Leiria, dos arquitetos Aires Mateus]

Eu não sei como é para relacionar com um bairro de moradias horrível. Aquilo é um pudim, que está ali! Não há uma preparação para aquilo, com aquela força, daquela parede monocromática, aquilo ficava bem no meio de um parque, uma coisa isolada, agora no meio daquele sítio, acho que é uma falta de sensibilidade em relação ao contexto onde se vai solucionar. Porque aquele terreno devia pedir uma coisa mais discreta, é a sensação que eu tenho, uma coisa que vivesse mais do interior e menos da imagem exterior. De resto, ligo muito mais importância ao espaço interior do que à imagem exterior. Muito mais. Acho muito mais interessante o interior das casas, a luz que entra e a vivência do espaço. Isto tem poucas fotografias do interior porque é por fora é que conta, mas é um livro que eu acho interessante, porque se vê um bocadinho o que é... porque é uma produção importante, são 50 projetos, não é? E são tudo moradias individuais. Mas de toda a minha obra, aquela que eu acho que tem mais impacto visual é a casa de taipa. As pessoas veem aquelas fotografias na internet e têm um choque, uma surpresa, aquilo marca. É das poucas obras minhas que têm essa característica.

As suas obras também não são compreensíveis só com a planta e as fotografias. É preciso percorrer os espaços para se perceber, até porque, muitas vezes, os fotógrafos eliminam os vestígios da apropriação dos espaços.

É que é difícil porque a vivência do espaço não pertence ao projecto. Agora, por exemplo, nas Águas Livres, não sei se vou apresentar fotografias do arranjo da sala das pessoas, não pertence

ao projecto. Por exemplo, na biblioteca [da UBI] está tudo desenhado, as mesas e tudo. Não tem coisas fora do projecto. E além disso, eu tive muita sorte com o projecto da Covilhã porque pude fazer o projecto do mobiliário, não nas primeiras fases, mas nesta parte da biblioteca. O Pedro Botelho fez três projetos [para a Parque Escolar] aqui, neste atelier, e ele teve de se conformar com o mobiliário que lhe foi imposto para a biblioteca e para as salas de aula. Aquilo tem um valor plástico, esse mobiliário, tem um valor de espaço. As bibliotecas, por exemplo, são feitas com estantes soltas e pintadas de verde. A pessoa escolhe a cor, mas está posto de lado tudo o que seja mobiliário integrado.

ENTREVISTA A BARTOLOMEU COSTA CABRAL

30 DE MAIO DE 2014

Eu gostei muito daquilo que me disse ontem, de que as pessoas não têm um ar triste ali e que se sentem contentes com o sítio. Eu também acho que o Bairro [do Pego Longo] dá essa mensagem de uma certa alegria de viver, não sei, há ali uma coisa qualquer humana, é um sentido humano que o Bairro tem. Há uma professora do ISCTE que visitou, que gostou muito e disse que achava que o Bairro tinha uma estrutura urbana! Quer dizer, a disposição das casas forma ruas, forma... não é estrutura urbana, quer dizer... a sua crítica também é válida, de que não há um centro. Eu não tinha ingredientes para fazer esse centro. Naquele desenho não há muito espaço para estar a criar uma área profunda e de qualquer maneira a estrutura do Bairro é aquele núcleo que eu tive de manter nos limites mais ou menos que estavam. Procurei estruturar as novas casas com uma certa harmonia, mas não segundo nenhuma ideia pré-concebida de estrutura urbana.

Na memória descritiva do plano de urbanização, de 1976, fala de unidades de vizinhança.

[BCC lê a memória descritiva do plano de urbanização]

Não há muita ideia muito rica de estrutura urbana, não é? Não fala muito disso, é um bocadinho vago. Tem um núcleo de equipamento coletivo discriminado, área desportiva, de cultivo agrícola... essa nunca chegou a ser feita.

Fez agora o Sr. Manuel Político.

Esse sim, esse agora tem.

[BCC continua a ler a memória descritiva]

Isto não é verdade, “desprovido de qualquer vegetação”; por acaso não tinha muito. A recuperação da área do bairro existente só poderá ser iniciada após a construção de uma nova área habitacional – por isso é que a primeira fase foi a construção fora.

Quando fez esta memória descritiva já tinha desenhado o plano de implantação.

Foi em 76, foi quando acabei por finalizar o projecto de urbanização para ser aprovado em Decreto-Lei. Já viu aí a aprovação? Tem aí um dossiêzinho com a aprovação. Temos de pôr ordem nestas coisas, aproveitar o seu trabalho para não ficar tudo escondido, não é?

Organizei os projetos-base de acordo com a data, suponho que os tenha desenvolvido à medida que as pessoas lhe iam pedindo, ou não? Como é que foi? O projecto de urbanização, foi a primeira coisa que fez?

Para saber isso, quando é que as casas foram construídas, tem de ver os projetos que eu tenho aqui e a data deles. Eu tenho ali em baixo mais dossiers. Elas seguem as curvas de nível, as casas. Aqui são ruas mais de peões e de escadas, não é, quando é perpendicular ao terreno. A principal rua era esta, com possibilidade de poder crescer se quisesse. E estava ligada a esta, com uma saída para aqui que agora já não se pode sair. O bairro de facto tem pouco trânsito.

Então fez o projecto de urbanização, em primeiro lugar, definiu os lotes?

Sim. Depois achei que precisava de fazer os desenhos dos conjuntos em alçados para ver como é que aquilo se distribuía.

O projecto do Bairro relaciona-se com estudos de urbanismo que tinha feito antes?

A única coisa que me lembro é do Bairro da Chamusca. A tipologia do Bairro é parecida com a da Chamusca. Também era num terreno vazio, lotes de moradias em banda e com orientações várias para criar espaços exteriores. Formam ruas, não são blocos isolados. Isto é muito simples, não tem grandes teorias de espaço urbano. É mais uma coisa intuitiva, um trabalho de relação com o terreno. E a ideia do centro era isto, essa praça que era toda com o edifício cultural. Isto é a sede da Associação de Moradores, café, e depois há aqui um palco que estava previsto e aquilo era uma sala de reuniões e salão de festas. E havia um equipamento aqui que era do padre. Não havia muito espaço, está a ver, para fazer ali a igreja, e tal. E achei também que a igreja não era propriamente como na Idade Média, uma coisa óbvia que era da população, era uma coisa um bocadinho à margem, aqui. E por exemplo, as pessoas que fizeram estas casas eram pessoas que iam à missa do padre, não sei lá onde é que ele fazia a missa. Ele dava primazia às pessoas que iam – como a mulher do Manuel Político – e marcou-lhe primeiro um lote aqui em cima, que não chegou a fazer. Eles moravam aqui, nesta casa do bairro... onde é que era... aqui. Aqui é que morava o Manuel Político.

Aqui é o café, Cristo-Rei.

E aqui havia outro, de um retornado.

Ainda existe?

Está fechado, agora. E depois houve umas tentativas de fazer um café aqui.

E acabou por não se fazer?

Acho que a Mariana fotografou. É este, em frente a estes topos. Não, aqui, aqui é que é o café. E aqui fez-se uma garagem. Eu acho que não tem um ar muito esquemático, tem um ar um bocadinho orgânico, é o que eu acho. E para dentro do bairro cada lote tem o seu projecto próprio, diferente e tudo, por causa dos contornos.

Começou por aqueles que precisavam mais?

Fui fazendo. Alguns não construíram, outros sim. Algumas são mais simples, outras mais complexas, são maiores. Esta tinha aqui uma parte, eu fiz outra e reaproveitei. Isto é muito modesto, esta casinha com projecto. Estas são duas novas, aquele miolo ficou por fazer... esta... já havia uma construção e foi uma ampliação...

Algumas já eram de alvenaria e fez algumas alterações, não foi?

Isto foi feito aproveitando o máximo do existente, de acordo com a economia de meios que eles tinham...

Há algum projecto que seja parecido com este?

No SAAL? Não, acho que não.

Foi um trabalho com as pessoas, paciente e caso a caso... ´

Há quem valorize isso e é um trabalho único, é capaz de ser. O Senhor Martins disse que eu tinha um coração muito grande. Não sei se é grande se é pequeno, mas que me deu muito gosto fazer este trabalho e o contacto com as pessoas... de facto, fui aguentando anos e anos. Os meus colaboradores detestavam este trabalho. O Crespo, o Mário Crespo. E depois o António [Costa Cabral]. Ele tinha uma carrinha, uma Ford Transit, em segunda mão... e ele foi lá pintar a carrinha nas oficinas. Eu levava os meus netos e ficavam a brincar em casa de umas senhoras enquanto eu andava por lá. Era tudo muito humano. Eles enchiam o meu carro de flores, quando eu vinha para casa... de maneira que tenho recordações muito agradáveis do trabalho do bairro. Fui

sempre tratado com muito carinho pela população, porque achei que era uma coisa extraordinária, as barracas transformadas em casas, e depois apareciam cheias de móveis, e as pessoas contentes... Por exemplo, também já comi na casa deste. Esta tem uma vista muito boa, esta casa aqui na ponta. Esta casa aqui ao pé do Martins é de uma mulher, uma rapariga que estava sozinha, o marido tinha-a abandonado, tinha um filho. Deu de empreitada a estrutura, ela não sabe construir... e tem uma casa ótima com três quartos e lá dentro está tudo impecável, cheio de coisas, uma televisão em cada quarto (risos), quer dizer... e tudo com o rendimento dela de mulher-a-dias. Houve uma altura em que a Câmara dava materiais. Eu sempre tive o aspeto social muito desenvolvido por causa das influências do Nuno Teotónio, da habitação social.

Desenvolveu projetos de habitação social sobretudo na Federação das Caixas de Providência.

Sim, até tive esse trabalho na Federação. De maneira que foi um assunto que sempre me tocou muito.

Foi por causa do trabalho com o Nuno Teotónio Pereira que começou a...

O Nuno Teotónio Pereira é que me alertou em relação aos aspectos sociais.

O que é que ele lhe dizia?

Ele antigamente era todo de esquerda. Ele achava que eu não era, mas... a Maria Antónia Paula, a mãe do António Costa, que é jornalista, foi casada com um indiano que é o pai do António Costa e que era PC – se não era PC para lá caminhava. Então disse-me ontem: “Em minha casa – ela também era muito amiga do Manuel Tainha – em minha casa nunca houve esse problema da esquerda e da direita, porque o meu marido tinha muitos amigos de todas as cores políticas e nunca isso foi motivo de segregação, de separação. E de facto é uma estupidez, esta coisa de classificar as pessoas de esquerda e de direita. Isso não quer dizer nada. É uma questão de crenças, de concepções... os meus maiores amigos eram PCs! Eu nunca tive amigos no quadrante do CDS, nem dessas coisas, nunca. Mas eram os PCs de camisas de seda com cachemira (risos). O Maurício de Vasconcellos... quando ninguém tinha açúcar, ele tinha, quando ninguém tinha manteiga, ele tinha, quando ninguém tinha gasolina, ele tinha. Eram PCs, mas... o outro era o Sidónio Pardal – que ainda me vou encontrar com ele na Quinta-feira naquela sala da exposição do Costa Lobo – eu trabalhei com ele nalguns projetos! É PC! Mas é todo... camisas de seda, só anda de Mercedes... essas coisas. O Maurício também era um “bon vivant” (risos), é assim! Eu sempre tive muito sentido de... que todas as pessoas merecem a mesma consideração, sejam ricas, sejam pobres... por isso é que eu não sou pela igualdade económica das pessoas porque

é natural e tudo o que não é natural... a igualdade das pessoas nos aspectos económicos só pode ser obtida através da força da violência, porque senão é natural que uns façam mais dinheiro. Têm mais gosto, mais jeito, outros não têm. O que é preciso é garantir que na sociedade que não haja miseráveis! E agora as coisas também são diferentes, os pobres hoje não têm nada a ver com os pobres de há cinquenta anos. Se calhar comparados com os pobres de há cinquenta anos são ricos! Quer dizer, têm telemóveis, têm isto, têm aquilo, têm aqueloutro. Não há a mesma modéstia que havia dantes. O filho dum tuneleiro era tuneleiro, e fazia seis túneis por ano, lá em Mangualde. O filho do sapateiro era sapateiro e viviam mal, só tinham um fato, não tinham telemóvel... agora é diferente. Ainda bem que é diferente! Agora há uma grande uniformização, porque os filhos dos ricos têm as mesmas coisas que os filhos dos pobres, ao nível das consolas, dos jogos, internet... e, portanto, também essa uniformização é natural, é mais fácil as coisas agora serem mais niveladas. Hoje em dia os carpinteiros das obras trabalham de uma maneira muito mais erudita e têm gostos mais parecidos com a classe média. E os empreiteiros não são matarruanos. Começa a haver um certo requinte nessas pessoas, eles começam a saber uma data de coisas, da maneira de viver. Ainda não atingiu a literatura, a pintura ou a arquitetura, ainda não sabem bem dessas coisas, mas sabem outras. De maneira que eu dou-me muito bem com toda a gente lá do bairro. Eu gostava de ver as suas considerações sobre o bairro. Aspectos negativos e positivos.

Quais são, para si, os aspectos fortes e menos fortes?

Os pontos menos fortes é o choque de culturas ao nível do design das coisas. Eu gostaria de fazer umas arquiteturas com uma exigência plástica e estética que não consigo ali. Eu achei que eram mais importantes as pessoas. Houve uma rapariga que me disse que os pais dizem: “Eu estou a fazer o meu palácio!” São pessoas para quem aquilo é o projecto da vida delas! E viu a casa do Manuel Político, é uma casa boa, não é? Limpa, arranjada... e está ali há vinte anos! Bem conservada... ele faz a horta, ele curou-se da sua bebedeira. Eu gosto muito do Manuel, gosto muito dele. E depois as pessoas aqui têm dramas com outras pessoas. Houve aqui um que foi construtor – esta é uma casa de dois pisos –, era casado, tinha dois filhos, era muito simpático e a mulher também. Mas a certa altura ele meteu ali no jardim, num anexozinho que tinha construído, uma rapariga, que era irmã da mulher, ou sobrinha, não sei. O facto é que ele pegou-se de amores com ela e foi viver para outro lado, para Carenque, aqui ao pé, e deixou-a sozinha. Eu nunca mais a vi, mas eu era muito amigo deles. E esta é uma das poucas casas com dois pisos para cima do chão, porque ele era construtor, precisava de um armazém cá em baixo e o terreno não permitia uma cave, portanto subi um primeiro andar. Está construído só este L da associação de moradores...

Quais são os pontos mais fortes?

O carácter humano que o bairro tem. E as condições de habitabilidade que o bairro tem, de vistas, ar saudável, de insolação, de ambiente simpático que há.

Apesar de tudo, este bairro foi uma vitória, apesar das decorações...

Eu não tenho nada a ver com isso...

Esta casa já não é sua?

Não, essa, fiz-lhe um projecto que ele não executou, porque tinha aquilo feito e não tinha capacidade para fazer... ainda é vivo, o Marreco! Essa, esta aqui de cima, também... Esta que agora tem aqui um palácio todo pintado, impecável... aqui dentro do bairro há muita variedade. Quis fazer um projecto de uma aldeia, mas não fiz nenhum pastiche de uma aldeia portuguesa. Não fiz nenhuma coisa a fingir. Com os ingredientes que tinha, não podia fazer uma aldeia tradicional portuguesa. Tive de fazer mais um bairro. Mais a ideia de um bairro de habitação social, mas eu acho que não se nota nenhuma uniformização, há uma grande variedade de situações que eles até acentuaram com as contribuições que deram para o desenho das suas casas, até de uma maneira com pouco design, de um gosto popular, digamos. São pessoas até com formação rural, eram populações que vinham do Minho, do campo, não era uma população urbana. E eu mantive o essencial para eles que eram moradias com quintal à frente e atrás.

Vi num documento que uma senhora queria um sítio para ter ovelhas.

Os logradouros tiveram de ser mais pequenos do que eles tinham, às vezes, por isso não dava muito espaço para terem ovelhas! (risos)

ENTREVISTA A BARTOLOMEU COSTA CABRAL

4 DE JULHO DE 2014

No relatório do estágio que fez em França, em 1962, e no relatório do LNEC, de 1968, opõe-se à ideia de cidade preconizada na Carta de Atenas.

Uma coisa que eu critico no relatório francês dos grandes conjuntos, é a ausência do significado dos espaços exteriores. Os edifícios estão soltos do espaço exterior. O espaço exterior tem de ser significado.

É possível aplicar a Carta de Atenas e dar significado aos espaços exteriores?

Sim, absolutamente. A Carta de Atenas não tem uma grande determinação plástica do resultado de uma coisa de urbanística. Tem o edifício solto no meio de verde, desvinculado da rua, tem a separação de funções que, no fundo, se aplica nas coisas de agora e que eu acho que não devia ser tanto. Na Carta de Atenas diz que a circulação deve ser feita em autoestradas até dissimuladas. Isso é o que gostam de fazer agora, nas vias rápidas, na cidade antiga! O Corbusier foi muito visionário em relação a exigências do tráfego, a separação do carro e do peão. E, portanto, tem de se seguir, a Carta de Atenas.

Eu acho que a Carta de Atenas foi muito importante, embora eu possa criticar na Carta de Atenas a especialização de funções, trabalhar, habitar, recriar. A cidade é muito mais complexa do que esse esquematismo, mas foi muito importante a proposta do Corbusier de libertar os edifícios da rua, por exemplo, foi uma lufada de ar fresco, tirar aquela obrigação única de ter rua ladeada por casas, porque a rua é um canal de poluição, um canal de barulho, embora ao mesmo tempo seja um canal de vida. As coisas nunca são ou uma coisa ou outra, têm sempre coisas misturadas. A contribuição do Corbusier para libertar o edifício da rua foi muito importante. Atualmente, até vivo numa casa em pilares perpendicular à rua [na Av. dos Estados Unidos da América] e gosto muito dessa disposição, permeado com zonas verdes. Da minha janela vejo o outro edifício a 50 metros, e entre mim e esse edifício estão árvores, portanto traz-me a possibilidade de não estar virado para um canal de barulho, embora o barulho chegue lá, mas chega mais atenuado. Conheço, por exemplo, na Infante Santo, os edifícios que estão perpendiculares à rua. Esses têm menos barulho do que os edifícios do lado direito de quem desce a rua, virados para o grande canal de trânsito. Além disso, ao nível da nova cidade, penso que é preciso encontrar os paradigmas para uma nova urbanização porque já não é preciso continuar a fazer áreas novas de cidade só de ruas e de casas viradas para a rua, quarteirões e isso assim. Na zona da Boidobra [para a qual Bartolomeu Costa Cabral realizou o projecto de recuperação da capela de São Sebastião], ao pé da Covilhã, há uma zona antiga, rural, que tem uma zona plana, cá em baixo, do lado direito do comboio de quem vai para a Covilhã, com quintas com árvores. Eu senti que simplesmente já não é possível viver nessas quintas. Ninguém quer ir para lá, as casas estão a cair. Portanto, a hipótese

é fazer a urbanização dessa área. Ora, a maneira como tem sido feita a urbanização nas novas zonas é reparar tudo, depois fazer as infraestruturas, as ruas, e depois os prédios soltos das ruas, mas sem graça nenhuma. Eu acho que para a transformação de áreas antigas de quintas em zonas urbanas, vem mesmo a calhar a construção de edifícios isolados, como as unidades de habitação de Marselha, no meio das culturas e do verde, com zonas pedonais. Não é necessário recriar a rua para dar condições de habitabilidade nesses sítios, em que se consegue, talvez, preservar o charme dessas áreas sem as destruir. Os nórdicos têm pouco sentido urbano e até o Alvar Aalto se fartou de fazer torres isoladas no meio do verde. Conjuntos, e não ruas. Quer dizer, há lugar para as duas coisas. Se calhar, pode-se fazer uns centros com espaços contidos, mas ainda hoje, por exemplo, aqui em Lisboa, acho que Olivais Sul é um dos bons sítios para morar, apesar daquilo não ser cidade. Foi muito bem plantado, tem árvores muito bonitas, tem um silêncio, um espaço que não há em Telheiras, por exemplo. Telheiras é a mesma coisa, quer dizer, é uma zona que não é cidade, digamos, e, no entanto, é confinada, com edifícios paralelos às ruas, tem muito menos presença de verde, só no interior dos quarteirões é que tem. Tem até hortas comunitárias! Há até novas zonas em Telheiras que têm ruas que são canais de sombra com casas de oito, nove e dez pisos, que não têm lugar senão para umas árvores raquíticas, uns lugares de estacionamento e uns passeios estreitos, não tem lugar para mais nada. Eu acho que a rua exige umas construções baixas, não podem ser construções altas. Porque, por exemplo, nos prédios que ladeiam a Av. da República, aquelas grandes avenidas de trânsito, de repente não se pode estar, têm de estar as janelas fechadas porque o barulho é extremamente incómodo. Não sei o que é que acha destas minhas ideias...

O Bloco das Águas Livres não é uma crítica à Carta de Atenas?

Não. Porquê? Por não ter pilotis? Aquilo está na ponta de um quarteirão.

Tem aquela faixa de lojas que estabelece uma relação com a rua...

Pois, está bem. A Infante Santo é mais ligada às coisas do Corbusier. Acontece que, naquele caso, estão orientados de maneira diferente dali de onde eu moro. Onde eu moro, o eixo dos edifícios é norte-sul, as fachadas são nascente-poente. Na Infante Santo, o eixo é nascente-poente e fachada sul e fachada norte. De maneira que, no meu caso, ali na Av. dos Estados Unidos, debaixo de um edifício fica-se protegido dos ventos norte, a não ser quando há temporal vindo de poente. No caso da Infante Santo, é o contrário. Quando há nortada, é uma ventania por baixo dos edifícios, uma coisa horrível. Porque o vento não pode atravessar o prédio, portanto há uma parte que sobe e uma parte que desce. O fluxo de ar que desce debaixo dos pilotis aumenta de velocidade. Eu já morei lá. Quando morava lá tinha uma tia velhinha que não podia lá ir porque ficava sempre constipada, ia pelos ares! (risos) Depois é pendurado sobre a rua, há uma instabilidade, mas o prédio das Águas Livres, pela multiplicidade de usos, pela variedade de habitação, segue as doutrinas do Corbusier, que é de um edifício ter vários usos. As lojas não vingaram porque não é um sítio de passagem, mas os escritórios sim, estão sempre ocupados e

funcionam bem, os ateliers também, e a habitação e a garagem. Tinha zonas comuns e uma sala de condomínio.

Porque é que o edifício não está sobre pilotis?

Porque não vão dar a parte nenhuma! Não é uma zona que possa ficar aberta. Tinha o muro dos lotes vizinhos, não está livre. E ali na zona urbana, todos os metros quadrados estão aproveitados. A entrada do prédio, que é melhor que ter só um elevador cá em baixo e ser tudo vazio. Tem um hall cá em baixo, tem lojas avançadas e tem uma garagem, atrás, e umas galerias, uma entrada de serviço... tudo aquilo está aproveitado. Não tem nada a ver ser contra a Carta de Atenas, longe disso. A Carta de Atenas não é nenhuma cartilha, é mais um esquema, um princípio. Um problema que há nas construções de rua é a multiplicidade de orientações que há. Há andares que não têm sol, que não têm luz, que não têm ventilação porque não ruas mal ventiladas, mal insoladas. Portanto, quantas vezes nós temos edifícios que dão para sítios barulhentos, com pouca luz? É impressionante. Portanto, haver uma maior liberdade de harmonização de espaços exteriores é uma coisa muito boa.

O que é que é importante, quando se desenha a cidade?

O que é que é importante para onde? Não há receitas. O mais importante é a harmonia, que haja cidades com harmonia nos espaços.

O que é que isso quer dizer?

É só isto. Tenho um amigo [Alzina de Menezes] que diz que a arquitetura boa é aquela em que o movimento flui dentro dela. E também do movimento das zonas do exterior. Uma relação com a paisagem, com o terreno. A cidade de Lisboa é uma cidade de estudo extraordinário de como é que se apropria do terreno. Por exemplo, neste lugar onde estamos, esta colina, a maneira como as casas se distribuem. Há casas até que dão para escadinhas, é incómodo para as pessoas, para os deficientes não pode dar, mas se só aplicarmos as regras da mobilidade, não faz nada de jeito. Se calhar tem de se aplicar alguma coisa, ter cuidado com os ângulos dos carros, uma camionete precisa de um raio de 15m para poder virar, senão vai em contramão... mas também vira, como ali na Baixa. Imagine a Baixa com cantos redondos! Era impossível! As novas ruas, as autoestradas são profundamente anti urbanas, matam a cidade! São só pistas. A extensão urbana não é compatível com pistas. Pistas são para autoestradas, fora das cidades. Nas cidades, as vias rápidas são um contrassenso. Na cidade, o trânsito é para ser lento, e dar várias oportunidades e alternativas. São ruas profundamente mal feitas para o transporte urbano, no entanto permitem um escoamento de tráfego determinado que lhes dá a razão da existência. Mas que os prejuízos para a cidade são muito grandes, são, de poluição de barulho e de presença, de “estragação” de espaço. Ao haver aquelas ruas para a Buraca e para a saída para Sintra... ainda se estivesse bem plantado, mas não está. E são metros e metros quadrados de terreno que já não serve para nada.

Nem para culturas, sem para ser pisado, nem para ser usado, nada, inacessível. Telheiras está rodeada de uma cintura, parecem quatro rios. Não se pode sair a pé de Telheiras senão por uma pontezinha que lá está, não é possível andar a pé. E chega-se ao Campo Grande e há passeios até ao Terreiro do Paço. Mas desde Telheiras não há! É só estradas e ruas, é a 2ª circular a sul, é o Eixo norte-sul, que vai para a saída de Lisboa a nascente, há outra a norte... e uma pessoa sente-se ali isolada da cidade, não tem continuidade, não tem um percurso orgânico. Para mim, os textos que considero mais importantes são de uma pessoa que não é urbanista, que é a Jane Jacobs, que fala do falhanço da planificação urbana. Ela chama a atenção para o valor inestimável das casas velhas, das diferenças de idade das casas, da história na cidade. A importância da mistura de usos, a importância da complementaridade de usos. Uma rua com casas velhas tem pessoas velhas dentro. E pessoas que já lá estão há muito tempo, e pessoas que já não trabalham e estão na rua, ou que estão à janela. Nos EUA, os espaços mais perigosos são os jardins. Tenho vistos vários filmes em que há assassinatos nas zonas verdes, nos jardins. Ela defende a rua, a calçada, a multiplicidade de usos, os quarteirões curtos para poder ter alternativas de caminho. Ela escalpelizou a vida das cidades de uma maneira exemplar. Acho que o *top* da análise urbana é dado por ela. Os jardins são fundamentais. Mas é preciso ter consciência que, de determinada maneira, são zonas perigosas. Por exemplo, o Jardim da Estrela tem grades, é fechado à noite. É muito importante poder fechar os jardins, quando têm uma determinada dimensão. O jardim da Gulbenkian tem portões para fechar, tem uma fiscalização. São espaços que precisam de ser vigiados. Não é que eu seja contra os jardins, como o Graça Dias, que diz que os jardins não servem para nada! (risos) Eu acho que os jardins são uma coisa fantástica. Árvores, árvores, árvores por todo o lado! Por todo o lado, com exceções de alguns sítios. Por exemplo, no Terreiro do Paço não estou de acordo que tenha árvores. No Rossio sim, no Terreiro do Paço não. O Terreiro do Paço tem uma arquitetura fantástica, é um espaço de manifestações, até para ser usado – eu não gosto muito, mas pronto – pode ser usado para montar aquelas trapalhadas, mas eles montam isso também no Rossio. Aquelas coisas são provisórias, as pessoas gostam. As praças servem para ser usadas ocasionalmente, não com aquelas superestruturas, acho que isso não deviam fazer porque desfeia muito a cidade, essas estruturas grandes e barulhentas deviam ir para o pé do rio, em Belém, onde estão a montar uns palcos gigantes... mas também estão a fazer alguma coisa ali nos Restauradores. Eu acho que deviam ser coisas mais discretas, mas pronto.

Qual deve ser a preocupação de um arquitecto quando desenha a cidade? Quais são as coisas mais importantes?

Resolver o problema número um, que é o problema da circulação. O movimento. Andar de um lado para o outro. E preocupar-se em diminuir os efeitos nefastos das vias rápidas e do automóvel na cidade. Por exemplo, a Jane Jacobs propõe uma diminuição das faixas de rodagem. Em vez de alargar, diminuir. Eu acho que todos os carros devem ser disciplinados. Por exemplo, sou contra fazer o parque de estacionamento subterrâneo ali no Príncipe Real, porque isso é chamar mais trânsito automóvel. Nisso, o Graça Dias tem toda a razão: os carros não cabem na cidade.

Não há lugar para três ou quatro carros por família na cidade. Não há possibilidade de fazer parques, nem subterrâneos, nem silos, coisas monstruosas. Portanto, tem de se diminuir o uso do carro na cidade. Depois, a outra preocupação fundamental é a presença de áreas verdes e acho que deve haver muitas hortas urbanas, por exemplo. Mas como o tratamento de jardins é muito caro, não pode ser por todo o lado. Eu acho que um trabalho interessantíssimo de fazer era remodelar e revitalizar completamente a zona do Vale Escuro. Pegar naquilo, e plantar, tratar das ruas, diminuir aquela via horrorosa, via rápida que atravessa Chelas. O Plano de Chelas é o pior plano urbanístico que jamais existiu. Não é cidade, não é nada. Tem uns edifícios completamente soltos e infelizmente com uma qualidade de arquitetura muito má. A qualidade da arquitetura é fundamental para o ambiente das cidades. O urbanismo é muito importante em si próprio, como se definem as ruas, quer dizer, aquilo é uma matriz, mas a sua concretização só aparece com a definição da arquitetura. Na arquitetura, a certa altura, há obsolescência e precisa de ser renovada, mas a definição da arquitetura é fundamental para a criação do espaço e do ambiente. Imagine, como exercício mental, o que é que seria o Terreiro do Paço com uma arquitetura diferente daquela? E se as proporções, que dizem que são fantásticas, da praça do Terreiro do Paço, fossem exatamente as mesmas, a mesma altura e o mesmo afastamento, tudo igual, mas a arquitetura fosse feia, sem graça? Aquilo ficaria um horror. Portanto, há coisas que não se controlam, que o urbanista não controla, embora o substrato seja importante para depois fazer a arquitetura. O Nuno Portas diz que urbanismo é desenhar no chão. De facto, desenhar no chão, mas a cidade não fica feita. Portanto, a cidade fica feita no tempo, com a contribuição de muitas pessoas, e têm de se criar valores. Depois, há intervenções pontuais ao longo da sua história e que podem ser feitas e com sucesso! Por exemplo, eu acho que o arranjo da Duque d'Ávila, que fizeram, ficou muito bem, ao contrário daquela rua onde fica o restaurante O Polícia [Conde de Valbom], mais em diagonal. Portanto, há coisas que resultam bem, há coisas que resultam mal... realmente, é de tirar o chapéu a quem fez aquilo. Aquele arranjo é feito com muita cabeça.

Sobre a intervenção no tecido antigo, como na Escola do Castelo, ou na Casa da Rua Verónica e a intervenção que nasce num sítio completamente novo, como é o caso da Católica no Tagus Park...

Já está a falar no contexto em que a arquitetura se vai inserir.

As preocupações são as mesmas, ou não? Quais são as preocupações que o arquitecto deve ter quando intervém no tecido antigo, como é o Caso da Escola do Castelo, na zona histórica?

É a mesma coisa. Imagine que são dois sítios novos. Cada sítio tem a sua influência, diferente. São edifícios novos diferentes. A relação com o sítio é fundamental, seja novo ou velho. Portanto, se é velho, é a influência do velho, se é novo, é a influência do novo. Depende do terreno, da geografia, da orientação, do que está à volta. Há sempre um meio onde se vai inserir. A Católica...

Não havia referências...

Eu não fiz a urbanização, é do Byrne. O edifício ficou manco, agora, porque está isolado no meio do nada.

Há algumas preocupações específicas que temos de ter quando intervimos no tecido antigo?

O velho tem a sua influência e o velho não é todo igual. Construir nas avenidas é uma coisa, construir em Alfama é outra. É o que está à volta. Tem de se conservar o que está à volta. Por exemplo, aquela fachada que foi chumbada pela Câmara [casa na Rua Ribeiro Sanches]. Não tem nada a ver com o que está à volta, mas fica bem. Porque é que fica bem, não sei dizer, mas eu acho que fica bem. E o que me obrigaram a fazer fica mal, porque é feio. Uma coisa, se é bonita, fica bem em qualquer lado.

Procurou alinhamentos?

Procuro, claro, evidentemente, se tenho uma arquitetura ao lado com referências, com linhas horizontais, eu tenho de entrar com elas, isso é óbvio. Mas isso não quer dizer que eu tenha de fazer de determinada maneira, não tenho de fazer janelinhas, por exemplo. Mas eu já sabendo isso fiz, nas Amoreiras, umas aberturas com um ritmo, para ir de encontro disso, porque já sabia que uma harmonia em contrário não seria aceite. Não estou desgostoso do que fiz nas Amoreiras, estou desgostoso do que fiz na Ribeiro Sanches, isso estou, até porque tinha uma solução que eu acho que era fantástica. Era uma coisa que eu gostaria de ter feito como fiz na Rua da Verónica. A casa na Rua da Verónica também não tem nada a ver com o que está à volta, mas eu acho que fica muito bem. Não há receitas. A própria culinária não se dá muito bem com receitas! Há regras, evidentemente... Outro exemplo é a moradia do filho da Marie, na Estrela, na Travessa da Oliveira. Ela tinha dois volumes de cada lado e eu fui buscar duas linhas, e até fiz um recuo para marcar essas linhas. Às vezes não se controla o que vai aparecer ao lado, eu sei lá se não vai ser demolida a casa do lado. Mas para já, aquilo tem um ar de permanência, não tem um ar de coisa que seja possível mudar muito, mas mesmo que mude, pronto, se mudar, muda. Mas a cidade é feita dessa... eu conheço exemplos na Holanda, de casas em vidro no meio daquelas casas todas tradicionais e eu acho que fica muito bem. Fica melhor do que estar a fazer um pastiche duma casa feita agora com umas janelas diferentes mas assim parecidas...

A fachada é o resultado da organização interior?

As janelas não podem dar para paredes, não é? Têm de dar para os espaços... O interior e o exterior do edifício são feitos em simultâneo.

Por exemplo, na casa Ribeiro Sanches, quando teve de mudar a fachada...

Pois, deixou de ficar relacionada com o interior. Deixou de haver janelas de ângulo, portanto houve algumas mudanças necessárias, mas a estrutura da casa como foi pensada, a estrutura interior dos espaços da casa não pedia aquela fachada. Aquela fachada era para ficar melhor na rua, que não ficou, e também não ficou relacionada com o interior. Eu tinha a ideia de a zona da entrada ser uma espécie de corredor, que deveria ser marcada na fachada, na ponta. A estrutura da casa é assimétrica, por isso a fachada devia ser assimétrica, e não simétrica. Agora está uma fachada simétrica. O piso da entrada continua assimétrico, porque tem a entrada da garagem e a entrada da casa.

Acha que é possível continuar a arquitetura moderna?

É mesmo indispensável, eu acho.

O que entende por Movimento Moderno?

O Movimento Moderno é pensar que a arquitetura não se resume a por um frontão com colunas. No final do séc. XIX não havia um edifício que não houvesse colunas. Desde a Assembleia, tudo. Todos os edifícios tinham colunas. Eu acho que o Movimento Moderno é um retomar da arquitetura simples, antiga. Pode-se fazer arquitetura sem decoração, sem decoração, sem frontões, sem ornamentação, sem pilares... é a arquitetura na sua forma mais pura, em que a harmonia da arquitetura, ou a beleza da arquitetura, é dada pela relação dos espaços, pela luz e sombra e pela harmonia das orientações. Eu acho que o Movimento Moderno continua a existir, completamente. Conseguiu ultrapassar aquelas doenças da arquitetura, que é o pós-modernismo. É uma doença, o pós-modernismo.

A Menez dizia que quando se apercebeu que podia fazer o retrato de uma pessoa sem pôr o brilho nos olhos (risos)... ficou apaixonada pela pintura! A pintura moderna também é uma coisa que não fica atrás da melhor pintura que se fez. Também foi uma revolução na pintura e que vai perdurar! O Movimento Moderno da arquitetura não é uma coisa isolada de toda a manifestação artística. Ao nível musical, ao nível da pintura, ao nível da literatura, houve um corte que eu diria, um corte com o academismo.

O que é o academismo?

São as receitas do séc. XIX.

Mas Corbusier veio propor os cinco pontos.

O Corbusier não veio propor academismo nenhum. São princípios, não dogmas. São coisas de natureza diferente, não são taxativas. Eu considero que o Bloco das Águas Livres se insere dentro

da Carta de Atenas, e você acha que é uma contestação por não ter pilares. Não podemos ser tão formalistas, porque aquilo é um bloco de Marselha sem pilares. (risos)

Mas o que é que tem de comum com o bloco de Marselha?

É uma proposta com um sentido de felicidade do habitar. Imagine as coisas que eu vou buscar! Houve uma pessoa que queria criticar o Bloco das Águas Livres e que disse: “aquilo é uma corbusiada!” Pronto, aí tem. Não podemos ser formalistas, não podemos ter vistas curtas e eu acho que temos é que entender. Eu acho que a humanidade está a caminhar para uma maior iluminação, para mais luz, para uma maior capacidade de entender as coisas embora já quase já não haja filósofos, pintores ou arquitetos. Mas há coisas, hoje em dia, que embora se façam, que já são denunciadas como insuportáveis. Por exemplo a tortura, a escravatura, existe, mas é condenada e há alguns tempos não era! Apesar de certas intolerâncias que há, elas vão desaparecendo.

O que é que gostava que fosse dito da sua arquitetura?

Que as pessoas gostassem! Uma vez perguntaram qual é o papel da arquitetura. Eu gostava que fosse reconhecido que a minha arquitetura procura fazer um mundo melhor, contribuir para um estar bem, para um estar confortável espiritualmente e fisicamente. Criar espaços para as pessoas se sentirem bem.

Como é que os estudantes de arquitetura hoje podem fazer isso?

Têm de encontrar as maneiras deles. E convencerem-se de que não há receitas fáceis e de que há um mistério na vida.

ENTREVISTA A JOÃO GOMES

17 DE OUTUBRO DE 2015

Quando começou a sua colaboração com o Arq. Bartolomeu?

Comecei o trabalho para aí em 96, mas não tenho a certeza absoluta. Eu estava a trabalhar no Arq. Maurício de Vasconcellos, onde também estava o Arq. Bartolomeu. Ele trabalhava lá em *part-time*, eu trabalhava lá em *full-time*. Entretanto, o estado de saúde do Arq. Maurício de Vasconcellos piorou imenso ele acaba por falecer, penso que em 96, que é quando o meu primeiro filho nasce. E nessa altura o Arq. Bartolomeu convida-me a vir para aqui a tempo inteiro. Eu acho que já teria feito aqui uma perninha, uma ajuda pontual, e ele convida-me para cá, a tempo inteiro. Estava cá o Mário Crespo (pai), já há muitos anos; portanto, eu terei começado em 96, por aí.

Em que obras participou?

Em praticamente todas as que estavam a acontecer nesse período. Na Biblioteca da Covilhã, por acaso, colabora a minha mulher também, Isabel Martins, que trabalhava no Vítor Figueiredo. Um bocadinho aleatoriamente: a Quinta das Conchas, a Travessa da Oliveira à Estrela... na Covilhã, ainda, ajudei num projecto engraçado numa roda num abrigo pastoril.

No museu?

Sim, também fizemos aqui um projecto que pertencia inicialmente ao GPA, ao Maurício de Vasconcellos, aliás eu acho que esse foi o primeiro projecto em que colaborei, que é o Bloco Pedagógico do IP de Bragança, que é um projecto que é desenvolvido aqui, mas que quem assina é o Arq. Maurício de Vasconcellos. É, porque era um projecto do GPA.

E como é que veio parar aqui?

Ou então não foi feito aqui. É uma colaboração minha com o Arq. Bartolomeu, muito direta. Também participei na Faculdade de Engenharia do Campus de Sintra, a Católica, um concurso para edifícios de Ciência e Edifício de Qualidade no Tagus Park, chamava-se assim. Era uma edificação nova, um concurso. Sei que ficámos em segundo, se não me engano. Depois, a estação metropolitana da Quinta das Conchas, o edifício dos Serviços Centrais do IPB – mas esse ficou no papel –, o Museu de Lanifícios da Universidade – mas nesse eu tive uma colaboração pontual –, a Biblioteca Central, o silo automóvel, o prédio da Travessa da Oliveira, o prédio da rua

Ribeiro Sanches – embora também não tenha sido o principal colaborador. O restaurante Sushicafé, nas Amoreiras, a moradia de Taipa, em Salvada, Beja, um projecto engraçado para a ópera de Cracóvia – só interiores, só o interior da sala, um concurso que não se ganhou –, o concurso da Aldeia da Solidariedade, um concurso da Escola Secundária da Quinta do Perú, ao abrigo destes projetos da Parque Escolar – que também não ganhámos –, e o Colégio Mira Rio, em Telheiras, que também não se fez, com o Arq. Bragança, fomos nós os três.

Como é a colaboração com o Arq. Bartolomeu?

Para já, eu vinha habituado a um trabalho com o Arq. Maurício, que era completamente diferente. Com o Arq. Bartolomeu, era tudo muito pensado, muito trabalhado, muito consciencioso. Havia a fase de ver o programa, de conhecer muito bem o programa, falar com o dono de obra ir ao local, é como uma pessoa aprende a fazer. Na minha opinião, ele põe em prática aquilo que uma pessoa aprende, como deve ser feito um projecto. Não pensa tanto na questão de como ter, com os projetos, de suportar o atelier. Como era muito rigoroso, e queria sempre encontrar a melhor solução, até acontecer, fazer, desfazer, testar, maquetes, maquetes à escala natural, se fosse caso disso, maquetes de estudo, enfim, muita coisa. Às vezes até já se chegava a fases muito avançadas e achávamos que havia alguma coisa que não estava nada bem e voltava-se não sei quanto tempo atrás. Mas isso acho que foi bastante importante para mim, no aspeto de levar muito a sério aquilo que se está a fazer, não ser qualquer coisa, o que interessa é responder, não. Cada projecto, por mais insignificante que fosse, era levado muito a sério. A tal roda, parece uma coisa perfeitamente menor, mas foi encarado com tanto rigor como uma escola, ou um projecto maior. E eu admiro essa faceta de cuidado que ele tem, ao nível de pormenor. Ele acaba por ser muito exigente. Eu acho que fazíamos até desenhos em excesso, como em Beja, ou na Travessa da Oliveira. Foram projetos exaustivamente desenhados. Os projetos chegavam a 100 desenhos só na parte de assistência à obra. E não era um desenho pela rama. Por exemplo, um painel era completamente desenhado, com os detalhes todos, os nós todos especificados. Ele sabia como construir e, portanto, passava para o papel a informação integral para o empreiteiro, ou para o carpinteiro. Ele também estava bastante aberto à opinião dos próprios executantes. Não tem aquela atitude, tipo “o arquitecto é que sabe, fazemos assim, dê por onde der, fazemos assim e mais nada.” É sensível a isso. Também queria dizer que em termos de colaboração, valorizo muito um aspeto que o arq. tem, que é acompanhar muito as obras. É uma assistência que também dá muita da qualidade do projecto. Havia uma preocupação de desenhar totalmente os edifícios, sobretudo aqueles que nos interessavam mais, penso eu.

Qual é a importância da maquete no processo?

É importantíssima, porque nunca se trabalhou em 3D. Temos uma certa aversão ao trabalho em 3D, porque não tem a mesma abordagem de uma maquete, não está dependente do computador, molda mais facilmente, tira, cola, acrescenta, é mais imediato. É um teste para nós e para o dono da obra. E temos a prova de que num projecto foi fulcral: no caso da Travessa da Oliveira, que teve de ir à Câmara e ao IGESPAR, não queriam aprovar aquilo de maneira nenhuma porque diziam que era desvalorizador para o bairro. Havia lá uma construção no sítio, tipo casa de bonecas, muito baixinha, que não era compatível com a vivência actual e o cliente ia desistir. Nós achávamos que estávamos a fazer um projecto que ia valorizar a rua e o bairro e foi muito difícil de convencer, até que fizemos uma maquete – que penso que ainda está ali – e fomos com a maquete ao diretor do IPPAR, que era o Arq. Manuel Lapão. Ele diz, até hoje, que foi essa maquete que o convenceu a aprovar aquele projecto. Acho que isso diz muito sobre a importância da maquete. E faz parte do processo. Não é tempo deitado fora, embora possa significar prejuízo, ou menos honorários, mas não é dinheiro deitado fora porque testamos se o projecto está no bom caminho ou se, pelo contrário, é uma grande barracada e não funciona, as relações com os vizinhos, ou com o terreno. É como se fizéssemos a obra a uma escala mais pequena. A importância da maquete é imensa. Se eu pudesse fazia sempre, mas às vezes, com prazos tão curtos, acaba por não se fazer.

Seria possível manter este método no futuro?

É como um sapateiro, que sempre usou determinados utensílios. Foi sempre assim que ele fez os sapatos e os clientes vão ter com ele para ele fazer daquela maneira. Eu acho que tem cada vez mais futuro, porque como todos fazem de determinada maneira, se há uma pessoa que faz fora dessa maneira, é valorizado, não é? Por exemplo, eu desenho imenso à mão. Fiz agora um projecto para Cantanhede integralmente desenhado à mão em A4; e toda a gente me gabava o trabalho. Dei os desenhos todos para emoldurar. E são para aí uns 80. A cozinha foi toda desenhada em perspectiva, à mão levantada, com cotas. Isto para dizer que já é tão raro ver um projecto feito à mão, que tem mais valor. Se calhar não é para todo o cliente. Mas naquele caso resultou muito bem. Mas há quem dê muita importância aos 3D. Acho que o arq. Bartolomeu concorda comigo. Se o projecto é bom, não é por estar aparentemente menos bem representado, que não ganha. Claro que a imagem nos dias de hoje, conta muito. Mas uma boa maquete vale mais do que muitas perspectivas 3D.

O que é que distingue o Arq. Bartolomeu?

É difícil responder. Eu diria que não é de modas. É genuíno. É humano, é a escala humana. Não é de grandes gestos. É poético e muito racional. Demonstra sensibilidade artística. Há o cuidado de cada espaço não ser simplesmente um espaço, mas transmitir uma sensação qualquer. Não sei bem.

Que lições extrai da colaboração de tantos anos?

Essa abordagem metódica do programa, a relação com o dono de obra, uma constante insatisfação, embora não tão extremada como a do arquitecto. Uma pessoa tem de ficar orgulhosa do projecto que fez, portanto não pode encarar o projecto como só uma resposta técnica, muito rápida. Em cada projecto tem de fazer o melhor que puder, mesmo que isso signifique ultrapassar um bocado os prazos, as despesas. Acompanhar muito as obras, ter uma preocupação com o detalhe e conhecer a maneira de construir. Acho que foram as coisas mais desenvolvidas aqui no atelier, talvez pela presença em obra que nós tínhamos. Também tem a ver com a maneira de ser das pessoas. Uma pessoa que se interesse, procura saber. Acho que isso é importantíssimo para ser bom arquitecto. Para uma pessoa saber desenhar, tem de saber como se constrói.

Com o Arq. Maurício não era assim?

Com o arq. Maurício era tudo muito mais comercial. Era preciso cumprir prazos, não tinha tanta preocupação. Eu diria que ele dava importância aos projetos que ele achava mais importantes. Nesses, perdia mais tempo. Noutros, não: “faz qualquer coisa”. Uma vez fui a uma reunião para desenhar umas águas furtadas e ele disse assim: “Como é que são as do vizinho?” E eu mostrei-lhe uma fotografia, e ele disse: “Faz igual.”

E como é que o Arq. Bartolomeu conseguia trabalhar ali, assim?

Havia muito atrito.

Eles discutiam?

Sim. Eu acho que o Arq. Bartolomeu levava um bocado na cabeça: “Ó Bartolomeu, anda lá, não compiques!” Era no sentido de simplificar. O Arq. Maurício de Vasconcellos tinha de despachar projetos, tinha prazos para cumprir, queria receber honorários, tinha despesas para pagar, ele pensava nisso. E também é preciso pensar. E o Arq. Bartolomeu é um bocado o oposto. Então como colaborador dum atelier, ainda menos se preocupava com isso, com os honorários para

pagar as despesas do atelier, por isso ele fazia o melhor que sabia nem que levasse o dobro do tempo.

Ele tinha muita autonomia?

Eu só apanhei a fase final, mas sim. Apesar de ser ele a assinar os projetos, o Arq. Maurício dava carta branca aos colaboradores, desde que percebesse que os colaboradores tinham nível para isso, que davam uma resposta de acordo com os parâmetros do atelier. Não era um Arq. para desfazer muito o trabalho de um colaborador. Valorizava isso.

O Arq. Bartolomeu já não dá assim tanta autonomia.

Pois não, ele quer estar presente em tudo. Quer controlar todo o processo. Eu acho que ele valoriza o trabalho dos colaboradores mas gosta de estar em cima de tudo, nada lhe pode escapar e se puder dar uma achega que na perspectiva dele é para melhorar, claro que sim, nem que isso signifique que tem de se fazer outro desenho. Mas esses desenhos são sempre uma base para se chegar ao trabalho final. Havendo uma base, pode-se riscar, e vai evoluindo. Às vezes são horas de trabalho que vão para o lixo, mas é uma fatalidade. Para o Arq. Maurício, se calhar estava bem assim. Se o Arq. Bartolomeu não está contente, temos de mudar.

Ele estabelece sempre relações de muita proximidade com os colaboradores e os clientes, não é?

Sim, é uma relação fácil que ultrapassa o ambiente do atelier. Dei muita importância às visitas a obras, às vezes até fazíamos um pequeno desvio para visitar um edifício que abriu. Fazíamos algumas visitas, para ver arquitetura. Mesmo na Covilhã e em Bragança, não nos limitávamos a visitar as obras.

Que visita foi mais marcante?

A mais marcante foi uma visita ao Porto, acho que foi no regresso de uma visita, por alguma razão. Decidimos ir ver o atelier do Siza e do Souto Moura, que tinha sido inaugurado; o portão estava aberto, nós entrámos e começámos a admirar. Entrámos no hall do prédio e apareceu o Arq. Siza: “Olha o Bartolomeu!” Eles conheciam-se! “Vamos ali um bocadinho, falar!” E eu fiquei o tempo todo calado, até um bocadinho emocionado. Só o simples facto de estar ali, na sala do Siza, no gabinete dele, ele a fazer uns desenhos e a dizer umas coisas ao Bartolomeu.

Do que é que eles falaram?

O Arq. Siza dizia: “Que pena, já não dá tempo, senão ia contigo ver a igreja do Marco de Canaveses, tenho uma coisa marcada, tenho pena!” Acho que falaram de coisas de circunstância. Foi um tempo curto, mas intenso.

O que desenhava o Arq. Siza?

Eles estavam a falar e ele a rabiscar, não me lembro bem. Outra coisa curiosa: nós íamos sempre às obras da Covilhã de comboio. O Arq. Bartolomeu gosta muito de transportes públicos, ele gosta de ver a cidade, o país. Já para Bragança íamos de avião, que era uma experiência incrível, nem precisávamos de fazer check-in. Táxi, aeroporto, check-in de meia hora, entrávamos num aviãozinho do tamanho de um carro, que abanava por todos os lados, passado uma hora e vinte estávamos a pousar em Bragança e notávamos um ar completamente diferente. Estava lá o motorista do Reitor, ou o Reitor, parecíamos o Primeiro-Ministro. Se fosse hora de jantar, íamos logo para o restaurante. Era Lisboa-Bragança em duas horas. Já para a Covilhã, escolhíamos sempre aqueles lugares do comboio com a mesa no meio para irmos a desenvolver ideias para o projecto. Às vezes até já estava maldisposto: “Ó João, vamos lá aqui testar uma solução!” e eu já um bocado enjoado, mas íamos o caminho todo a desenhar. Era trabalho, mas eram dias diferentes e agradáveis. As idas às obras eram momentos especiais, até para sair da rotina do atelier.

Quais são as influências do Arq. Bartolomeu?

É o Alvar Aalto, o Asplund. Acho que essencialmente o Alvar Aalto, o Siza, bastante. Tivemos um projecto lá no GPA, basicamente feito por mim e pelo Bartolomeu, embora sempre com supervisão do Maurício, que foi um concurso para a Residência da Embaixada de Portugal em Brasília. Como tinha havido a exposição do Barragán no centro cultural, estávamos muito influenciados pelo Barragán. Esse é um projecto muito influenciado pelo Barragán, não apenas porque vimos aquela exposição, mas porque tem muito a ver connosco. E também com o Brasil. Achávamos que se adequavam muito aqueles pátios, coberturas planas, os muros. Eu acho que há uma certa poesia, que eu não sei explicar muito bem, também no Barragán. A água, aqueles muros compridos... levam aquelas pessoas a sentir-se bem, naquele local, e a pensar que se estão a sentir bem. Talvez seja daí que vem a poesia. É como ler um texto que obriga a pensar: está bonito, este texto! Mais influências: o Corbusier, claro. Mas nem sei se há aí algum livro do Corbusier, mas do Alvar Aalto há. São livros que estavam um bocadinho presentes, essencialmente esses.

Qual foi o projecto mais marcante em que colaborou?

Considerando que um projecto é o resultado da sintonia entre projetistas, dono da obra e empreiteiro, o projecto mais marcante – todos eles foram marcantes por razões diferentes – foi a estação da Quinta das Conchas, porque tive alguma preponderância, até fiz reuniões sozinho, quando o Arq. Bartolomeu estava mais ocupado. Senti mais responsabilidade nos ombros. A Travessa da Oliveira foi muito marcante pela dificuldade de aprovação, porque foi muito detalhada e pelo grande acompanhamento à obra; senti que estava a fazer uma obra exemplar para vir nos guias de Lisboa. E a casa de Beja, pela relação com os donos de obra, que foi muito interessante, pelas visitas à obra, muito divertidas, um ambiente incrível como acho que poucas vezes aconteceu na vida. Eles estavam a adorar tudo. Estavam apaixonados pelo local, primeiro e, depois, pela obra. Foi muito gratificante. O dono da obra estava encantado e nós também. Eram pessoas chegadas, amigos, com muitos sonhos que ele queria tornar realidade.

ENTREVISTA A JOSÉ MARINI BRAGANÇA

20 DE OUTUBRO DE 2015, NO TARTINE

Quando conheceu o Arq. Bartolomeu?

Eu conheci o Bartolomeu no GPA. Eu trabalhava no GPA, do Maurício de Vasconcellos e ele [Bartolomeu Costa Cabral] tinha uma autonomia muito grande. O Maurício de Vasconcellos tinha sempre a última palavra e havia discussões. Quando fui para o GPA, fui trabalhar para um projecto muito grande no qual o Bartolomeu não estava, que era a aerogare de Lisboa; o Bartolomeu estava com o Schreck a fazer não sei se Santarém, se a Covilhã. Havia uma parte cá em cima, no último andar... porque o GPA, estruturalmente, funcionava da seguinte maneira: no r/c, havia uma receção, cafetaria, uma área de armazém e uma biblioteca; depois, havia, no primeiro andar, a força de trabalho do GPA, propriamente dita, e, no andar de cima, no segundo andar, estava a parte administrativa e a secção do Maurício e três gabinetes, digamos assim, onde o Bartolomeu dominava. Ao fundo, havia o gabinete do Alçada Baptista. O último andar era uma extensão, que o Bartolomeu não utilizava, que era onde estavam as fotocópias e que nós utilizávamos quando havia grandes movimentos, como no projeto da aerogare. Eu fiquei lá mais uns quatro anos e, depois, fui trabalhar com o Bartolomeu. Entretanto, o Schreck saiu. Eu fui trabalhar para o primeiro andar, onde estava a Carmen Daendhardt, o La Fuente, o Huertas Lobo e o Bartolomeu, num canto, com um horário completamente estapafúrdio. Ele contava-me que se levantava às cinco da manhã. Chegava ao GPA por volta do meio-dia, qualquer coisa assim do género, ia-se embora às sete, e a gente ainda continuava. Eu dizia-lhe: “já?”, assim na brincadeira, e ele dizia-me “olha, tu para chegares às minhas horas anda vais ter de estar a trabalhar até às onze da noite!”, dizia-me ele. (risos) Era um homem de muito trabalho intenso, e uma das coisas que sempre apreciei, e das primeiras surpresas que eu tive, foi um sentido de cidadania muito grande. Lembro-me também de estarmos a fazer não sei se a Universidade do Minho – porque eu estive ligado ao projecto base, ou ao estudo prévio –, e dizia-me ele assim: “já viste isto que há na Dinamarca? Vou escrever para lá”. “Mais vais escrever para lá a dizer o quê?” “Vou escrever para lá a dizer que gosto muito da Universidade” – estamos a falar dos anos 80 – e passado um mês recebemos uma brochura do diretor da Universidade a agradecer muito. O Bartolomeu tinha uma grande disponibilidade, que me surpreendeu, e uma grande abertura ao mundo das civilizações anglo-saxónicas. Pelo menos, eu noto isso, pela maneira de ser. Eu acho o Bartolomeu muito anglo-saxónico. Não sei se tem a ver com aquela calma dele, aquela postura, aquela educação dele... nós somos muito mais espalha-brasas, ele não, ele, muito sossegado, vai fazer as suas coisas. Há histórias muito engraçadas acerca dessa atitude de cidadania, que é por exemplo aquele caso da frente do rio que foi entregue ao Coutinho. O Sampaio era, na altura o Presidente da Câmara e, durante a discussão, disse “Isto já vai longo, fica para outro dia”. E, no outro dia, às sete da manhã, ou às sete da tarde, quando fosse, lá estava o Bartolomeu. E dizia o Sampaio: “estou a

ver que não tenho este plano aprovado.” Este sentido de cidadania, de uma pessoa não deixar, quer dizer, de combater mesmo... foi uma coisa que sempre me surpreendeu. No Maurício de Vasconcellos, ele ganhava muito pouco. Uma vez perguntei-lhe: “Mas o que é que você anda aqui a fazer?” Ele dizia-me: “Sabes, é que aqui caem-me os em bifes em cima.” Eu achei essa perspectiva boa. E, um dia, ele telefona-me e diz: “Olha, finalmente caiu-me um bife em cima da mesa!”, tinha sido o Instituto Politécnico de Tomar, com o Tainha. Ele é que fazia as escolas todas do GPA, fez tudo. Comecei com ele no Politécnico de Bragança, que ele começou com o Shreck, depois eu fiz a obra. Para a Covilhã, fiz uns pequenos apontamentos; depois andei no Minho, no estudo prévio e pronto, acompanhei toda a maneira dele raciocinar. O raciocínio dele é... se, à partida, parece que não há carga poética, e sendo ele não matemático nem cartesiano, existe sempre, nas soluções dele, uma poesia muito grande, independentemente das influências que ele tem, do Alvar Aalto, etc. É sempre surpreendente a maneira dele abordar as coisas. Estou a lembrar-me da Covilhã, quando ele faz aqueles quatro pilares que são courettes... eu lembro-me dessa altura, quando ele estava a falar com o Crespo sobre isso. Ele reinventou todos aqueles pilares. Era preciso resolver um problema técnico e ele deu aquela coisa inesperada, aquele pilar vazado, entre pilar e courette. Ele é muito tecnológico, eu aprendi muito esse princípio dele da tecnologia, e é ao mesmo tempo muito loosiano, ao nível das circulações. Nos projetos dele, desde a última casa que ele fez nas Amoreiras, há um percurso loosiano, não há uma escada em cima da outra, há um percurso na vertical, que é uma característica no loos. No Porto, é muito acarinhado. Há muitos arquitetos que seguem por essa via. Esta minha perceção vem do meu confronto com a arquitetura do Bartolomeu. A geração do Bartolomeu é uma geração com sorte, porque viveu naquela época de muito trabalho. Mas não há um reconhecimento devido do trabalho dele, não tenho dúvidas. Ele tem uma casa muito bonita, que é um muro, que tem uma porta que dá para um espaço, depois sobe-se a escada, há um piso intermédio, depois há um quarto.

A casa na Rua da Verónica.

É isso, que era um pardieiro. Acho uma casa absolutamente fantástica. Ele anda sempre nesse limite entre a erudição e o vernáculo. A casa que ele fez para o Alentejo, com o adobe, que também é um bocado vernacular, tudo isso tem a ver com ele. De resto, acho que é uma pessoa que questiona tudo. Uma vez, tínhamos estado o dia inteiro a trabalhar sobre umas janelas e, no fim do dia, diz-me ele assim: “Ó Zé, e se a gente fizesse assim redondo?” E essa dúvida constante... eu acho que ele às vezes faz isso como provocação, embora talvez não conscientemente. Porque há muita coisa que ele faz como ele acredita. Sai-lhe naturalmente. Aquilo parece que não é muito cerebral mas é.

Gostava que me falasse dos trabalhos que fez com ele.

O primeiro trabalho que fiz com ele, foi o Politécnico de Bragança. O principal. O desenvolvimento em planta era dele, e a maneira como aquilo se agarrava ao monte, vinha já dele. Eu apanhei uma fase em que foi preciso remodelar o projecto. É importante dizer que, em limite, o GPA criou os programas dos politécnicos. Não havia! Não havia uma tipologia sobre nada! Eles é que fizeram uns quatro ou cinco projetos e eles é que começaram a fazer os programas. Era assim. Quando me formei, tinha o RGEU como lei, era uma lei que não era mudada há trinta anos! E o resto eram normas. Andávamos sempre à coca de livros. Hoje está tudo legislado. Antes, havia uma descoberta, havia os exemplos do que se faz lá fora. Eu já tinha saído do GPA quando a obra começou. Um dia, o Bartolomeu telefona-me e diz assim: “Olha, queres acompanhar-me nas viagens que eu vou fazer a Bragança? Não te pago nada. Só te pago a comida e a viagem.” A viagem era de avião, então eu vinha de Leiria para a Portela, apanhávamos um avião e íamos por aí acima. Foi muito engraçado. Foi a minha primeira obra. E pronto, foi uma época muito complicada de falta de dinheiro, tijoleira de São Paulo, reboco, tudo muito no osso, mas essa sempre foi a nossa posição: com pouco, com uma palete pequena, fazer coisas melhoradas. Não havia tetos falsos, não havia nada. O Bartolomeu tinha uma palete reduzida, que tinha sido testada. O que interessava era o espaço. Depois, fui para a Covilhã.

Em que edifícios da Covilhã colaborou?

Lembro-me de trabalhar num compartimento de gravação de audiovisuais. Havia uma parede inclinada... são coisas internas. Não colaborei na Biblioteca, nem nada disso. Isso é tudo exterior ao GPA. Eu vinha do Vítor Figueiredo, fiz a Praça de Portugal com o Vítor Figueiredo, depois fiz uma moradia com ele, mais tarde; mas eu saio da Praça de Portugal, onde o Vítor Figueiredo diz assim: “Olha, é o seguinte: zonas secas, taquita; zonas húmidas, tijoleira de São Paulo e lambrim até um metro e não sei quantos; nas restantes, tudo reboco e pintado; nas circulações, betonilha com rodapé e, se arranjares mais barato, a gente aceita.” E eu vou para o GPA, vejo umas amostras e queria saber o que era aquilo. Eram aros de ferro! O aro de uma porta em ferro! Era tudo desenhado! Eu vinha da construção oficial, da betonilha, e tal, eu sabia lá o que era aquilo! Eu aprendi com o Bartolomeu, no fundo, a trabalhar toda a infraestrutura. Eu só trabalhei com três pessoas: com o Vítor Figueiredo, com o Maurício e o Bartolomeu. Com o Vítor Figueiredo, trabalhei muito em habitação social e fiz uma moradia no Algarve, em Vale do Lobo. Com o Maurício, era tudo alta tecnologia. Com o Bartolomeu, há sempre uma tentativa de simplificar qualquer coisa. Não só propriamente do material, mas também em termos espaciais. Por exemplo, a última coisa que eu fiz com ele foi o concurso do colégio Mirario. Havia um percurso loosiano, de que eu falava há pouco. Isto eu acho que é a descoberta do espaço. Por exemplo, estamos aqui na Tartine e estamos sempre a descobrir; nunca há uma denúncia, há sempre uma descoberta, e eu acho isso muito interessante. Não será uma coisa específica no Bartolomeu, mas é uma das coisas mais bonitas da arquitetura, a descoberta do espaço. Eu admiro isso. O

domínio do espaço. Acho que o Bartolomeu, nesse sentido, é um homem da Renascença. Mesmo na sua geometria, os seus edifícios não são muito complexos. Até aquele truque, no Bloco das Águas Livres, de baixar sempre a verga da varanda, para ser como se estivesse sempre no último andar, vê-se sempre o céu... é esse domínio. Não foi sem querer! Não há nada sem querer. O Bartolomeu não faz paralelepípedos. Todas as barras que ele tem são muito complexas. Não há nada linear nele. Por exemplo, a Católica é um L, mas não é um L puro. Há sempre uma descoberta, há a rampa que desce, etc. e tudo isto acho que é uma atitude deliberada do pensamento. Enquanto outro arquitecto poderia fazer um paralelepípedo purista, com umas lâminas a proteger um vidro recuado e, no lado norte, um vidro à face e umas palas para entrar menos luz, com o Bartolomeu isso nunca vai acontecer. Essa atitude purista não é dele, não faz parte da percepção dele.

O que distingue a arquitetura do Arq. Bartolomeu?

Não sei explicar bem. Enquanto a arquitetura do Siza é reconhecível, acho que a do Bartolomeu é assim um bocado anónima, acho que ele vai resolvendo os problemas. Eu acho que o Bartolomeu é um homem, é um arquitecto do presente. Ele demonstra uma grande capacidade de adaptação. É inesperado.

12 DE NOVEMBRO DE 2015

Quando conheceu o Arq. Bartolomeu?

[AM] A gente conheceu-se por intermédio de um amigo, o Ernesto Borges, não foi? Foi o Ernesto Borges, que era Engenheiro. O Nuno Teotónio foi o impulsionador disso [do atelier] ... eu fui mais activo, mas não fui tão impulsionador, talvez. Quem era mais? Era o Medeiros, eram vários que se juntaram, ainda a estudar, a acabar o curso, para se fazer um atelier que não se sabia como é que iria funcionar, ainda não se sabia. Nessa altura trabalhava-se muito em ateliers, os estudantes trabalhavam em ateliers. E, portanto, foi entre essa gente... eram 15 pessoas que estavam numa sala grande. Tínhamos duas salas ao pé e tentávamos arranjar os trabalhos que eventualmente conseguíssemos. Mas isto eram engenheiros e arquitetos. Não é que estivessem lá sempre, todo o dia. A gente estava ainda a estudar. Uns estavam lá muito, outros estavam lá pouco. Eu era dos que estava lá pouco. Mas um que já lá estava, o Ernesto Borges, que era um tipo muito empreendedor, engenheiro, conhecia o Bartolomeu e apresentou-nos! Foi assim que entraste no grupo do Nuno Teotónio, se não me engano.

[CC] Eu tinha mais trabalho, nessa altura, porque tu tinhas o trabalho do Banco [BNU].

[AM] Não, nessa altura não! Eu durante alguns anos não estive senão em ateliers! Andei no Cristino, andei no Ramos, e depois trabalhei dois anos, para aí, ou mais, nesse regime, trabalhei na Comissão – quando o Ramos era professor, tinha sido professor lá, na Escola de Belas-Artes, eu ia lá. Muitos trabalhavam em ateliers e até noutros sítios. Então eu fui parar ao Cristino, corri uma data deles, uns quatro ou cinco...

[CC] Eu entrei lá no atelier quando o Teotónio estava a acabar a tese dele, aquela coisa das águas, lembras-te? O Nuno Teotónio estava a acabar a tese, estavas tu e estava o Manuel Tainha.

[AM] É verdade, o Tainha.

[CC] E o Ramalho, não sei se nessa altura já estava.

[AM] O Ramalho, e havia muitos engenheiros.

[CC] Uma coisa que para mim foi enriquecedora foi a maneira do Nuno trabalhar, a tua maneira de trabalhar e a maneira de trabalhar do Tainha. Cada um tinha uma maneira de trabalhar diferente. Isso traduzia-se no traço. No traço do Nuno Teotónio, o teu traço de desenho, os papéis que tu usavas, o lápis... e o Tainha, também a maneira dele trabalhar. Eu lembro-me, por exemplo, que a certa altura fiz umas coisas para ti, não me lembro já o quê; e comecei por pôr um papel

(nessa altura não tínhamos computadores, funcionava tudo com papel), então comecei a pôr um papel com pioneses em cima da prancheta (na altura era com pioneses, não era com fita gomada, era com pioneses em cima da prancheta), e então deste-me uma descompostura. Primeiro, quando eu estendi o papel, disseste assim: “Não sei o que é que esta gente aprende na escola, nem sequer sabem esticar o papel!” (risos) E então disseste que tinha de começar pelas diagonais, para ficar bem esticadinho o papel! Lembro-me disto, realmente era engraçado.

[AM] Aquilo era muito vivo, naturalmente vivo, porque era muita gente.

[CC] O que era curioso era esta maneira de trabalhar diferente, de expressão diferente, com os papéis, com os lápis, o lápis que tu tinhas, o lápis que eu não tinha... cada um escolhe as suas coisas, correspondia a visões pessoais da arquitetura! É muito engraçado! O Manuel sempre me impressionou pelas observações que fazia da arquitetura, e o Nuno Teotónio também, cada um à sua maneira.

[AM] Eram diferentes!

[CC] Eram diferentes, eram aproximações diferentes, não sei bem explicar.

[AM] O atelier dava essa faculdade de nos podermos sentir livres, porque estávamos a estudar, mas naquele atelier estávamos a tentar trabalhar.

[CC] Três arquitetos, uma sala única grande, cada um no seu canto... era extraordinário!

[AM] Pois era! Cada um tentava o que podia! Todos trabalhávamos fora de lá, em ateliers.

[CC] Quem?

[AM] Esses grupos, dessa gente, iam fazer coisas a ateliers.

[CC] O Nuno não!

[AM] O Nuno não.

[CC] Tu trabalhavas aonde?

[AM] Eu trabalhei com o Cristino, trabalhei com o Ramos, trabalhei com o Pessoa...

[CC] Tu estavas mais ausente lá da sala do que o Nuno, tinhas menos tempo. E o Tainha estava na Câmara!

[AM] E eu fui para a comissão de construções do Tainha.

[CC] Eu era mais individualista, fui para um quarto sozinho, virado para o pátio.

[AM] Onde estava o Ramalho!

[CC] O Ramalho estava na parte da frente.

[AM] Esse era arquitecto e foi para lá, não sei porquê. Deu-se bem! Precisava de um atelier e foi para lá. Bom, havia esse misto de estar ainda a estudar e estar a trabalhar, e estar sempre a trabalhar com outros, mas sempre livre. A tentativa era de estar sempre livre, de poder trabalhar sem ser com instruções superiores, ser eu a dar as instruções. Era isso que a gente queria, conseguir trabalhar. Isto era no fim do curso, não?

[CC] Eu ainda estava a estudar, quando andei lá, ainda estava a fazer a tese.

E do é que o Arq. Alzina de Menezes se recorda, dessa época, sobre o Arq. Bartolomeu?

[AM] Pois, isto era uma introdução ao que era o atelier. Nós tivemos outro tipo de convívio. Nós éramos concorrentes e trabalhávamos. Quando conseguíamos arranjar algum trabalhinho, enfiávamo-nos logo lá, mesmo estando a trabalhar noutros ateliers.

[CC] Eu não, eu trabalhava só ali.

[AM] Mas tu tiveste algum trabalho sozinho, ou não?

[CC] Não, depois trabalhei na Federação, mas isso era diferente.

[AM] Ah, mas ia contar: fui para a comissão de construções hospitalares, que era uma comissão do Estado e o Ramos era um vogal de qualquer coisa lá.

[CC] O Tainha é que trabalhou com o Carlos Manuel, não foi? Ou foi o Nuno Teotónio?

[AM] Passavam todos no atelier do Carlos Ramos. Eu também lá passei. Trabalhei com ele ainda numas coisas...

[CC] E depois tu, mais tarde, arranjaste-me alguns trabalhos do banco.

[AM] Pois, quando eu fui consultor.

[CC] A Agência do BNU de Campo Maior...

[AM] Ainda bem que fui lá parar. Mas eu conheci-te antes disso. E depois trabalhaste sempre com o Nuno Teotónio.

[CC] Mas eu não fiz muitos trabalhos com o Nuno Teotónio. Fiz as Águas Livres, que foram quatro anos de trabalho com ele: dois anos de projecto e dois anos de obra, não fiz mais nada. Depois tive o trabalho independente da Escola do Castelo e depois com o Nuno não fiz mais coisas.

[AM] Ah, sem querer estava-te a ver bastante com ele.

[CC] Não, foram esses quatro anos de tirocínio com ele. Eu sempre apreciei muito em ti que qualquer assunto de arquitetura, seja do que for, não é evidente. Qualquer assunto era motivo para reflexão. E lembro-me de uma frase que me disseste, a certa altura, quando estavas a desenhar uma banheira com as coisas inclinadas, lembras-te? E disseste uma coisa que nunca mais me esqueço: “Tenho de fazer estas coisas malucas, para não ficar maluco!” (risos) eu achei muito giro! Preocupava-se com isso, a banheira, qual é a posição para o corpo estar bem quando está dentro de água, tudo era motivo de reflexão e foi isso que me ensinou. Se conversares com ele, não podes dizer uma coisa que ele depois fica a pensar e pergunta-te. Não é fácil dizer uma coisa e andar, ele não deixa.

[AM] Essa é boa...

[CC] Essa capacidade de querer identificar as coisas pelo próprio pensamento é muito raro, é o que têm os espíritos independentes. O Manuel é um espírito independente, não é uma maria-vai-com-as-outras.

[AM] Eu achei que ia ser arquitecto de hospitais. As coisas vinham-me parar à mão. Eu pensava que ficava na Comissão, até perdi a cabeça e fui ver hospitais à Suécia e Inglaterra, foi uma loucura. Ainda me lembro daquele hospital que tinha sido feito em Estocolmo, era uma coisa bestial nessa altura. Olha, fui com o Ramos até Londres, que ele ia também, de carro, e levou-me; depois, fui de barco, até lá. E vi hospitais em Londres, também, era natural. Gostava daquilo.

[CC] Desculpa, apetece-me falar de ti.

[AM] Isto está-se a virar de pernas para o ar!

[CC] Mas é por causa da influência que tu tiveste em mim. Apreciava muito a tua relação com os teus amigos que eu não conhecia, mas era a tua maneira de falar deles, eras muito fiel aos teus amigos. O Seruya, lembras-te? O Medeiros...

[AM] O Medeiros acabou por ser meu sócio depois. Acabámos por sair de lá em grupos. Esse tipo era bestial, o Medeiros.

[CC] Acho que tive imensa sorte em conhecer-vos a vocês todos, ao Nuno Teotónio, a ti e ao Manuel Tainha, eram um grupo com uma qualidade extraordinária. Eu apreciava muito as tuas coisas de arquitetura, que tu fazias. Lembras-te do hall que fizeste, central, do BNU, aquele hall todo dourado? E lembras-te daquela cobertura de laje de betão solta para poder jorrar e não meter água?

[AM] Isso eu fiz com o Medeiros, era uma coisa bestial.

[CC] Ligava muito aos aspectos construtivos, e isso foi uma coisa que me ficou. A maneira de fazer é importantíssimo! Como é que se faz?

[AM] Mas tu andavas lá muito interessado!

[CC] Pois andava, tinha motivos para isso.

[AM] Eras francamente interessado no assunto, no que se andava a fazer e na arquitetura. Ele fazia perguntas, era um bisbilhoteiro! Gostava de perceber as coisas. Andavas ali a ver todos! Bisbilhotava tudo. Bisbilhotar não é o termo nada próprio. Mas interessado em perscrutar como as coisas eram feitas.

[CC] Absorvia muitas coisas deles. Eu tinha a sensação de que sabia muito pouco.

[AM] Todos tínhamos essa sensação!

[CC] Uma construção é uma coisa muito complexa, não é uma coisa simples.

[AM] Sim. E andavas sozinho, andavas ali por todos os lados, vias tudo. Estou a tentar re-imaginar-te nos nossos contactos nesses anos todos, aí para trás, que grande trapalhada que isto tudo é.

[CC] Mas vocês acarinhavam-me muito. Cada um à sua maneira. Eu sentia-me acarinhado, acompanhado... também não havia mais ninguém como eu.

[AM] Era porque te interessavas, também. E a tua posição parecia-me a certa altura um pouco hesitante. Está a trabalhar com este, ou com o outro? Tinhas uma curiosidade, um interesse...

[CC] Foi uma coisa muito curiosa, era um misto de interesse profissional e humano, porque eu fiquei amigo de vocês todos, isso é que é importante. Há uma amizade e uma empatia muito grande, não era só o trabalho, era também o aspeto humano todo. E como a arquitetura não é uma coisa separada do sentido humano, tem o Homem como centro de referência, eu acho que era tudo a mesma coisa. Para mim a arquitetura nunca foi só uma técnica, uma coisa plástica. O Manuel, por exemplo, não tinha qualquer referência a coisas plásticas. Eram os aspectos construtivos, funcionais e qualquer coisa mais, mas que não era só plástico. Não te preocupavas muito em ter coisas feias ou bonitas não é verdade?

[AM] Sim, isso é um bocado verdade...

[CC] Era mais método e menos...

[AM] E ter atenção às pessoas que andam no meio das construções e que fazem as coisas.

[CC] Eu, pelo contrário, sempre tive a tendência para considerar a importância da beleza na arquitetura. Para mim, a arquitetura tinha de ter esse lado agradável, não podia ser desagradável.

[AM] Tens esse lado muito responsável porque tratas esse lado extremamente delicado muito bem, como abordagem das coisas. És curiosíssimo em relação ao que se pode pensar das coisas. Quando se trata de arquitetura tens imensa preocupação do que é. Podes ter vistas surpreendentes sobre a arquitetura, não tens uma apreciação fácil, é uma apreciação cuidadosa, muito apurada, muito estudada. As coisas que dizes sobre arquitetura têm isso, descobres bocados de arquitetura em muitos sítios, em muitas coisas, inéditos, um bocado inéditos, no meio das perceções e das conversas. Não fazes apreciações ligeiras, acho eu, sinto isso. Quando está muita gente a falar, quando tu falas apareces com coisas que para muita gente será uma grande surpresa, a arquitetura ser determinadas coisas. Não sou capaz de explicar melhor.

[CC] Eu acho que todos nós gostávamos de fazer coisas que não existiam. Criar uma coisa que não existe é uma coisa extraordinária!

[AM] É, é. Mas nem muita gente para para conseguir dizer isso. É preciso conseguir... mas esta coisa é muito inesgotável. A arquitetura nem existe, se calhar, como dizia o outro! E a gente anda aqui à roda disto... (risos)

[CC] Existe, porque a gente assim a considera.

[AM] Existe nas nossas cabeças, se calhar, só!

[CC] Isso é como tudo, Manuel, a filosofia também não existe fora das pessoas que a pensam.

[AM] Eu tenho ali um bocadinho do Churchill. Vou buscar. Ele era o político pintor. “Visto de la perspectiva de la guerra, El arte é un modo de entretener las horas hasta que llegue nuestra inevitable muerte.” Não sei se percebes o meu espanhol. “En este sentido, sin embargo, el arte es como la religión, como la filosofía, la ciencia e la política, igualmente irresponsable.” (risos) Isto reduz-se ao Churchill. É giro, não é? Imitar os pintores de Domingo, diz ele: vá como um domingueiro, vá de bicicleta, não se chateie. Ele ia fazer as suas pinturas nos intervalos de usar as metralhadoras e as bombas. É engraçado, é curioso. Bom, mas agora...tu não tens é ordem produtiva nas coisas, não é? Fazer um livro, escrever uma coisa... não fazes isso...

[CC] Não, escrever um livro... não sei.

[AM] Não pensaste nisso?

[CC] Não. Acho que não tenho as necessárias capacidades para escrever um livro. Porque tem de se dominar bem as coisas, dominar bem os aspectos literários, não pode ser mal escrito. A Marie acha que eu escrevo bem, mas... não pode ser mal escrito. Tem de ter um grande fundamento cultural, não posso dizer coisas como digo em conversa, porque fica escrito e tem uma grande responsabilidade. E falo sobre quê? Eu nunca fui um teórico de arquitetura, por exemplo.

[AM] Pois não. Tu tens é uma perceção muito grande! Não és teórico, mas andas lá.

[CC] Talvez ande por lá, mas não sei. Amanhã, por exemplo, vou fazer uma aula. Foi uma professora do ISCTE que me convidou para falar sobre habitação, sobretudo habitação social. Lembras-te daquela exposição que fizemos com o Amadeu Gaudêncio, em que fiz uma casa em tamanho natural, nas belas-artes?

[AM] Isso foi o Nuno Teotónio e tu!

[CC] Sim, foi projecto nosso, com uma cozinha e uma sala.

[AM] Lembro, lembro, isso foi uma coisa fantástica!

[CC] Isso agora é impossível.

[AM] Nessa altura foi uma coisa... eu não entrei em nada nisso.

[CC] Tu não entraste mas viste.

[AM] Vi, vi e soube como aquilo era!

[CC] Vou falar sobre habitação. De uma maneira geral, o que eu tenho visto nos alunos cujos trabalhos eu tenho seguido, tanto em Coimbra como em Lisboa, no próprio ISCTE, é que eles só querem fazer museus, livrarias, bibliotecas, centros culturais, isso é que eles gostam de fazer! Habitação... ninguém pega na habitação. E eu vou dizer: vocês são seduzidos pelos equipamentos porque acham que a imagem desses edifícios é que conta, mas acontece que a maior parte da área construída é constituída por habitações e é onde as pessoas passam mais tempo. O mais importante para as pessoas é a habitação, mais importante que tudo o resto. Portanto, devia-se ter um bocadinho mais de atenção à habitação. E depois, ao nível da imagem, eu dou o exemplo das Águas Livres, que é um edifício badalado em todos os sítios, com comentários, com visitas guiadas... um edifício de habitação pode ser também isso, não é preciso ser uma coisa que não tem interesse nenhum. É chamar a atenção dos alunos. A um edifício cultural a gente vai lá uma vez e depois vem-se embora, agora a habitação é todos os dias! É onde se vive todos os dias! E onde põe os objetos que gosta e é o seu ninho... É preciso dar mais importância à habitação, uma atitude mais investigadora. Lembras-te de quando falávamos de inventar uma nova forma de habitar, por exemplo?

[AM] Sim, sim.

[CC] Tudo isso tem tudo a ver com o futuro. Inventar uma nova forma de habitar.

[AM] Está sempre a rodar, isso. Há garantias de que a habitação se está sempre a renovar.

[CC] No outro dia li um textozinho do Alvar Aalto lá nuns livros que eu tenho, que nunca tinha lido, uma entrevista em que lhe perguntam a propósito da arquitetura internacional ou regionalista. Ele gosta de trabalhar na Finlândia, mas é considerado um arquitecto internacional, trabalhou noutros sítios e com projecção mundial. Ele diz: "nós não temos certeza nenhuma de que daqui a 1000 anos o mundo seja constituído pelos países que há hoje, podem acabar! Mas uma coisa tenho a certeza, é que as características das diferentes regiões, das diferentes populações e do clima vão continuar a existir". A Suécia pode deixar de ser independente e fundir-se com a Finlândia, portanto essas coisas de independências políticas... Portugal não existia como país antes de ser fundado pelo Afonso Henriques, mas já existia como sítio, como cultura, não é? O que nós somos hoje já existia muito antes da fundação de Portugal! É isso que é giro. É giro ele

dizer isso. Os países têm a mania de defender o país, os nacionalismos, não é? E agora a Catalunha tem a mania que quer ser independente... independente fictícia, não é independente coisa nenhuma! (risos) Mas se lhes dá gosto, não faz mal. Bom isto foi um aparte.

[AM] Isso é um ponto de vista não comum. Não sei como é que se vai chamar a esse ponto de vista, não é comum. O que é comum é saber como se vão fazer as habitações neste bairro, neste país, pronto, com possíveis pré-conceitos. Pré-conceitos é uma coisa muito tramada! É um conceito antes de...

[CC] É tudo giro, pensar nestas coisas! Por acaso há uma coisa engraçada, agora todos os sítios onde eu vou – eu faço umas aulas de ioga e tenho umas reuniões das famílias anónimas, dos narcóticos, ainda lá vou porque aquilo é uma filosofia que eu gosto... e outras coisas –, agora a todas as coisas que eu vou, eu sou o mais velho! Ou não há velhos da minha idade, ou os que há da minha idade não fazem as coisas que eu faço. E quando comecei as minhas lides de arquitetura na UIA, eu era o mais novo! Era o mais novo de todos, era um miúdo. Mas não havia muitos novos lá na UIA! Havia o Smithson, o Corbusier já era velhote... ou era tudo velhote ou de meia-idade! Havia o Van Eyck, que tinha...

[AM] O Neufert! Não viste o Neufert?

[CC] Não.

[AM] Eu vi! (risos) No primeiro congresso da Suíça! O Nuno é que foi lá, e foi ele até que me disse, “olha que há um congresso!” Eu tinha companhia com ele e depois ia mais gente, e fui à Suíça ao primeiro congresso!

[CC] Isso foi em 47! Foste com o Nuno Teotónio!

[AM] E estavam lá mais tipos da Câmara, e doutros sítios.

[CC] Uns anos mais tarde, quando comecei a ir, era o mais novo de todos!

(...)

[AM] Eu as teorias que fiz foram os programas. Tenho cá muito disso: os programas na arquitetura.

[CC] O Manuel preocupa-se com o programa e o movimento, o movimento é central na arquitetura.

[AM] Sim, o movimento é importantíssimo. A arquitetura está cheia de movimento, é feita para o movimento, é movimento desde que começa. E o programa é isso. Mas isso eu escrevi. É o programa do edificar e quem é que intervém na edificação e que produtos e que interesses é que há em edificar. E o que tem importância é o número de pessoas que aquilo vai aguentar, e a que se destina... Nunca te mostrei isso?

[CC] Sim.

[AM] Nunca ligaste muito!

[CC] Tu achas que é o movimento que gera a forma da arquitetura, não é?

[AM] Não é bem, não é só isso.

[CC] Pois, é porque eu acho que não é.

[AM] Mas o programa é que é isso.

[CC] O programa é que é isso, mas a arquitetura condiciona o movimento. Condiciona, e muito, o movimento, portanto é preciso ter muita atenção ao movimento com que se faz. Como é que a porta do quarto deve estar localizada, para que funcione o movimento?

[AM] E há os que lá vão, há os que lá estão, há os que lá vivem, os que não vivem, há os que passam... há toda uma variedade de...

[CC] Há muita coisa que não pode ser determinada!

[AM] Mas pode ser avaliada, mas pode ser estimada, mas pode ser desejável. O resultado final não há, mas pode ser desejável certas coisas.

[CC] Eu acabei de fazer agora uma casa para Alcochete. E quando eu faço uma coisa eu penso logo nas pessoas a andarem por dentro da casa. Por onde é que vão, pode onde é que sobem, onde é que está a escada onde a gente põe o pé, o primeiro degrau...

[AM] Pois, quando eu falo em movimento é tudo isso! E quem é que tem direito de ir ao movimento lá dentro, ou não ir. As coisas mexem-se, se as coisas não se mexessem eram doutra maneira. Para se fazer uma obra acho que o movimento, o programa mesmo, porque isto é um programa, um programa bem feito é muito bom. Agora, a arquitetura aguenta muita coisa!

[CC] Lá isso é. (risos) Também acho.

[AM] Já estamos a divagar. Isto cansa! (risos)

O que é que caracteriza a arquitetura do Arq. Bartolomeu?

[AM] Olhe, se me pergunta isso assim de repente, não lhe sei dizer. Não estou a fugir. Não lhe sei dizer e não sei se essa procura não pode levar a muita coisa, realmente. Estou tramado. Se fosse um intelectual, sabia, agora assim não sei, não sou intelectual. Sinto que... espere lá.

[CC] Se calhar é uma pergunta que não deve ser feita.

[AM] Desejavelmente. É desejável que não se faça.

[CC] Há perguntas que não se fazem!

[AM] Mesmo as que não se devem fazer, fazem-se. O que penso dele? Isso é horrível! (risos) Agora fico a matutar. É muito inédito, raro e profundo.

CONVERSA COM BARTOLOMEU COSTA CABRAL [BCC] E MÁRIO CRESPO [MC]

14 DE NOVEMBRO DE 2015

Quando conheceu o Arq. Bartolomeu?

[MC] Eu comecei a trabalhar no GPA em 1972 ou 73, já não me lembro muito bem, mas foi por aí. E o Arq. Bartolomeu nessa altura era o chefe, digamos assim.

[CC] Da parte de Arquitetura, porque da parte do urbanismo era o Maurício que se encarregava diretamente.

[MC] Era o coordenador da parte da arquitetura; nessa altura, estavam a fazer o projeto da Covilhã. Depois o Arq. Bartolomeu, passados dois ou três meses, em 73, convidou-me para trabalhar com ele num projecto da EPUL.

[CC] No Martim Moniz.

[MC] Na Rua do Arco do Marquês do Alegrete.

[CC] Foi o trabalho que o levou para o atelier.

[MC] Nós fazíamos esse trabalho numa salinha lá no prédio, na Rua do Barão, salvo erro.

[CC] Não dava espaço.

[MC] E a partir daí fomos para o atelier do Eng. Ferreira Crespo.

[CC] Foi? Ferreira Crespo, primeiro? Ah! Já não me lembrava!

[MC] O Bartolomeu alugou lá uma sala, nas traseiras, na Rua do Carmo.

[CC] Mas a Rua da Alegria estava livre!

[MC] A ideia que tenho é que estive lá a trabalhar no atelier do Ferreira Crespo, no largo do Carmo, não assisti ao 25 de abril. E fui assistir ao 25 de abril. Como o atelier da Rua da Alegria estava livre, porque o Arq. Nuno Teotónio Pereira tinha-se passado para Benfica, porque era muita gente...

[CC] Mas eles foram antes do 25 de abril.

[MC] Eles foram antes! Mas nós fomos depois, acho eu. Por ali. Mas eu tenho a ideia de que nós fomos depois. E a partir daí ficámos a trabalhar na Rua da Alegria, a partir de 74, até 2007.

[CC] Quem me deu trabalho [do Martim Moniz] foi o arquitecto Filipe Lopes. Ele deu-me o trabalho diretamente. Ocupava um lugar importante.

[MC] Foi o primeiro trabalho que fiz consigo, foi esse.

[CC] Que mais trabalhos fizeste, lembras-te?

[MC] Foi o SAAL, foi a Caixa Geral de Depósitos de Sintra, a Rua da Verónica...

[CC] O Mário fazia os desenhos todos. E o Teatro Taborda.

[MC] E o Teatro Taborda.

[CC] Aquelas perspetivas, lembras-te? Ele desenhava muito bem, o Mário. Era muito rigoroso, a tinta. Fazia uns desenhos impecáveis.

[MC] Fizemos o BNU de Campo Maior, o posto de câmbio, na fronteira. E mais quê? Eu tenho isso no meu computador. Lembro-me de trabalhar na estação de metro da Quinta das Conchas, foi o último trabalho que eu fiz, em colaboração. O trabalho foi ótimo, porque ele acabou por ser o meu professor de arquitetura. Na escola, naquela altura, aprendia-se pouco. Apesar de ele ter um feitio assim um bocadinho...pronto. (risos) Quer dizer... Era do género, nós estamos a fazer um desenho, já está tudo pronto, e de repente voltava tudo ao princípio. (risos)

[CC] A seguir ao Mário Crespo, o João Gomes foi o meu colaborador durante mais tempo.

[MC] Era esse aspeto que nós odiávamos um bocado, naquela altura não havia computadores e então toca a raspar com lâminas, no Verão os braços ali a colar no vegetal, o vegetal a ficar todo ondulado, aquilo era uma desgraça completa! (risos) E depois, no fim disto tudo, já estava o trabalho tudo, depois de termos feito uma, duas, três, quatro alterações, voltava tudo ao início! Aleluia!

[CC] Depois de raspar tudo...

[MC] Voltava tudo à primeira solução! (risos) Era aquela dúvida metódica! Mas de resto foi impecável, sempre tivemos uma colaboração...

[CC] Eu acho que foi uma colaboração muito boa!

[MC] Eu tenho saudades, realmente! Se pudesse, voltava 40 anos atrás.

O que é que aprendeu com o Arq. Bartolomeu?

[MC] Aprendi a fazer arquitetura.

[CC] Eu não tinha de controlar o trabalho dele, ele fazia as coisas bem.

[MC] De qualquer maneira, aquelas conversas que nós tínhamos ajudavam sempre. O aspeto funcional das coisas, tudo isso... melhorei muito com ele.

[CC] Sabes que na casa da Rua da Verónica, continua lá o meu irmão. Foi a Amadeu Gaudêncio que construiu em 74, ainda apanhou o 25 de abril. A minha nora não troca a minha casa por nenhuma! Herdou agora uma casa enorme, que deu à filha porque para ela, a casa dela é aquela! É ali é que ela se sente bem. Aquele sítio por cima da entrada permitiu que ela pusesse ali uns armários e criasse lá os dois filhos e tivesse uma criada. (risos)

[MC] E aquilo era um armazém!

[CC] Como se pode viver adaptando aos espaços! E o gosto, também. Aquela cozinha aberta...

[MC] Naquela altura, uma cozinha “open space” era assim uma coisa fora do normal.

[CC] E tinha tudo! Casa de banho em baixo, casa de banho em cima, roupas em baixo, cozinha, a cozinha tinha um armário de apoio, tinha uma arrecadação, a meio da escada... era um bocadinho complicado com os vizinhos. Eles até roubaram ao Ministério do Exército aquele pátio atrás! (risos)

[MC] Realmente, o espaço foi aproveitado ao máximo. O Bairro do Pego Longo também foi uma experiência muito engraçada, porque tivemos aquelas reuniões...

[CC] Tu não gostavas nada deste trabalho, mas fartaste-te de desenhar coisas.

[MC] Eu não gostava muito daquilo, não. Aquelas reuniões com os tipos do exército, o COP-CON, com a malta do... 25 de abril! Com os trabalhadores, à noite!

[CC] Entre as dez e a meia-noite, sobre terra batida!

[MC] E este senhor estragou-me os fins-de-semana praticamente durante três ou quatro anos, porque todos os Domingos tínhamos de lá estar!

Porque é que não gostava desse projecto?

[MC] Porque nós estávamos a fazer o projecto com todo o cuidado, e depois eles estragavam tudo!

[CC] Eles só alteravam o pormenor.

[MC] Depois deixámos de lá ir, eles começaram a ampliar e a fazer coisas do arco da velha. Não sei se o Bartolomeu já passou ali pela CREL, ou pela CRIL, vemos o Bairro do Pego Longo.

[CC] Também trabalhaste na Mútua dos Pescadores.

[MC] Sim, na Mútua.

Mas já trabalhava com o Arq. Bartolomeu no GPA.

[MC] Sim. Mas eu acho que só estive um ano no GPA.

[CC] Quando foste trabalhar comigo, deixaste o GPA.

[MC] Deixei o GPA. Eu praticamente não percebia nada daquilo.

[CC] Não gostavas do ambiente.

[MC] Por acaso o ambiente era engraçado. Mas eu ainda estava a entrar no ramo. Eu estava na parte do ordenamento com o Maurício de Vasconcellos e depois com o Munhoz Cardoso.

[CC] Ele estava no GPA.

[MC] No GPA e na secção do outro lado. O GPA tinha o edifício principal, e depois eles alugaram o outro edifício.

[CC] O primeiro andar, que estava a fazer o plano regional.

[MC] Eu estava a trabalhar nesse plano com o Munhoz e a minha ação ali era andar a percorrer as Câmaras e a recolher elementos.

[CC] Depois o Munhoz foi chefe da ocupação! [O GPA] Foi ocupado, pelos trabalhadores. Foi muito giro! (risos) Depois havia a comissão de trabalhadores, de gestão do atelier. A Mariana não sabe o que é que se passava, com o 25 de abril! Os trabalhadores também queriam fazer parte da administração do atelier! E então havia reuniões para discutir os trabalhos em que também

tinha lugar a mulher do bar. A mulher da secretaria chateava-se de morte, olhava para o teto, não se interessava nada pelos trabalhos... (risos) depois o que tirava cópias... (risos)

[MC] Mas nessa altura já lá não estava, já estava a trabalhar no tal projecto da EPUL.

O que é que distingue o Arq. Bartolomeu?

[MC] Eu praticamente só trabalhei com o Arq. Bartolomeu. Tem uma personalidade própria, os trabalhos dele são completamente diferentes dos outros.

[CC] Eu não sei se sentias que eu era um bocadinho autoritário.

[MC] Não.

[CC] Mas eu lembro-me de fazeres sugestões muito válidas para a organização do projecto, uma crítica muito sensata que me ajudava muito a orientar o trabalho.

[MC] Eu não diria autoritário, diria que era um bocadinho teimoso. (risos) E acima de tudo um bocadinho desorganizado, na parte de arrumação do arquivo. Volta e meia tínhamos umas sessões de arrumação que nunca mais acabavam. Para além das lapiseiras que desapareciam. (risos)

[CC] Mas a minha aproximação dos projetos, o meu método de trabalho, assentava nos aspectos funcionais, não era?

[MC] Era. Fundamentalmente.

[CC] Na resolução dos problemas.

[MC] Exatamente.

[CC] O sentido prático da arquitetura estava muito presente, gráfico e estrutural. Lembras-te?

[MC] É isso mesmo.

[CC] E a parte estética...

[MC] Ficava um bocadinho de lado.

[CC] Não era ponto de partida! Era ponto de chegada.

[MC] Era resultado da parte funcional. Nos projetos que eu vejo hoje, nos arquitetos novos, é imagem e depois por dentro funciona tudo mal. Preocupam-se mais com a imagem do que com a parte funcional dos edifícios.

Dos projetos em que colaborou, qual foi o mais marcante?

[MC] Agora lembrei-me do de Agronomia! Eu acho que, de uma maneira geral, estão todos dentro do mesmo nível. O projecto era sempre muito dirigido para a parte funcional do edifício.

[CC] Durante muitos anos, eras só tu e eu.

[MC] Pois foi! Nos primeiros dois anos, estávamos sozinhos no atelier da Rua da Alegria. Aliás, eu passava o dia sozinho, que o Arq. Bartolomeu, da parte da tarde, ia para o GPA.

[CC] Depois o Nuno Teotónio voltou com o Pedro e faziam os seus trabalhos separados. Estiveste sozinho até o Nuno Teotónio ir para lá. O João Gomes só entrou depois de tu saíres.

[MC] Sim, eu saí em 94. Saí, entre aspas, porque em 94 eu comecei a trabalhar aqui, mas estava em *part-time* no atelier. Ia para lá à tarde, de 94 a 2004. E depois a partir de 2004 é que deixei de ir. Foi na altura em que fui nomeado chefe de divisão. Nós começámos a fazer projetos a computador...

[CC] Já bastante tarde!

[MC] Em 95, 96, 97... A estação do metro das Conchas...

Como é que foi no atelier passar do desenho à mão para o computador assim de repente?

[MC] Não foi de repente, foi gradual. Desenhar à mão é mais simples, porque quando se tem um A1 ou um A0, tem-se a visão completa do desenho. No computador, tem de se andar sempre a arrastar de um lado para o outro, e nunca se tem a visão completa. Zoom para cá, zoom para lá, é muito complicado. Por outro lado, foi bom eu passar para o computador porque, por causa dos óculos, uma pessoa começa a ver o desenho em elipse! E em computador isso facilita, porque com os óculos vê-se sem deformação de imagem.

Manteve-se o método de projecto?

[MC] É uma questão de organização. Nós fazíamos o desenho final a computador. Parte de uma base. É preciso ter muita atenção para não começar a entrar em pormenores, porque nós em projecto fazemos, por exemplo, um esquiço, começamos à escala 1:200, vemos a coisa geral, depois passamos para a escala 1:100, e depois passamos aos pormenores. A computador é que, se uma pessoa não se organiza, está a desenhar à escala 1:200 e a fazer o pormenor da porta!

[CC] É difícil fazer esboços com o computador.

[MC] No computador é impossível.

[CC] Pode ser muito preciso, mas é impreciso ao mesmo tempo.

[MC] Acho que o computador é bom para passar as coisas a limpo! E tínhamos uma máquina de escrever dos anos 40, não era? (risos)

[CC] E não havia falta de trabalho, os trabalhos vinham a seguir uns aos outros.

[MC] Mas houve uma altura em que foi difícil, passámos as passas do Algarve, não havia trabalho! Foi difícil, a seguir ao 25 de abril, naquela época 75, 76, 77, tínhamos praticamente só o Bairro do Pego Longo, tínhamos uma avença.

[CC] Depois apareceu o teu filho.

[MC] Não, o meu filho trabalhou lá ao mesmo tempo que eu. Para finalizar, eu acho que a minha colaboração com o Arq. Bartolomeu foi espetacular. Foi muito útil para a minha vida profissional e acho que é uma excelente pessoa, em todos os sentidos. Só tenho pena de não podermos regressar uns anitos atrás e começar de novo! Agora fazíamos melhor. Mas ó Bartolomeu, com esta idade também já era tempo de...

[CC] Agora estou à espera do resultado de um concurso.

ENTREVISTA A GONÇALO BYRNE

ABRIL DE 2016

Testemunhou, durante algum tempo, o trabalho do Arq. Bartolomeu no atelier na R. da Alegria e participou também da SPUIA; gostava que me falasse um pouco da sua perspectiva sobre a produção arquitectónica do Arq. Bartolomeu.

Não sei por onde hei de começar, porque há muitos aspectos envolvidos na obra do Bartolomeu. Para já, há pouca tendência de ligar a obra às pessoas. É a impressão que eu tenho. Eu acho que os arquitetos, antes de serem arquitetos, são homens, são pessoas. Por exemplo, quando me perguntam sobre o Siza, começo por falar do Siza como pessoa. Isso normalmente não é muito falado. O Bartolomeu é um bocadinho mais velho do que eu. Sempre tive com ele uma relação curiosa, porque é uma pessoa que eu acho extremamente afável, muito próxima. Gosto imenso de estar com ele, é um conversador nato, conseguimos estar horas a conversar. Mas é uma pessoa que tem uma visão muito exigente sobre a arquitetura e, por outro lado, muito requintada, muito refinada, sobre a arquitetura. Tem uma visão poética. É extremamente sensível, e baseia-se numa hipersensibilidade da arquitetura. Não é só da arquitetura, mas também da arte. Há um critério, por um lado, exigente, mas por outro lado, culto e erudito. É uma pessoa de cultura. Sempre andou dentro deste ambiente de artistas e de arquitetos e, portanto, sempre viveu este ambiente de uma cultura erudita requintada, sensível, poética. Acho uma das coisas que lhe dá este ar de um certo refinamento, tem a ver com, por um lado, estar muito por dentro do mundo da arte mas, por outro lado, ter sempre uma certa distância em relação a ele, o que lhe dá uma noção crítica forte. O Siza é uma pessoa que está muito mais envolvida no mundo, muito por dentro; o Bartolomeu tem tudo isso, mas tem também uma certa distância em relação às coisas que depois se traduz neste certo refinamento, o que eu considero uma qualidade e não um defeito. O Bartolomeu tem uma família aristocrata. O pai do Bartolomeu, e do Manuel, era o conde de Tomar. O Costa Cabral era primeiro-ministro, no século XIX. Por isso, o Bartolomeu e o Manuel, e toda a família, tem a educação que tem. Pode, eventualmente, ter alguma coisa a ver com esta educação, esta capacidade de distanciamento crítico.

O que entende por distanciamento crítico?

É uma coisa que eu acho que é fundamental em arquitetura. Quando se começa a trabalhar num projecto há muita coisa solta, não sabemos muito bem, temos um programa e temos de começar a fazer esquissos, a arriscar, a tentar. O processo começa de uma maneira frágil e, depois, vai ganhando consistência à medida que se vai transformando num desenho sólido, num projecto e, depois, finalmente numa obra. A Arq. Lobato Faria perguntou ao Siza: o que é que o arquitecto sente quando o encarregam de um projecto? O Siza disse: "assustado". É mesmo isto. Está-se a iniciar um processo que ainda não se sabe o que é. E, portanto, está-se no mundo em que o

campo daquilo que se pode chamar arte está em toda a sua tensão máxima, até porque está a enfrentar ainda um desconhecido, como um bebé quando nasce, que tem toda a atenção dos pais à volta e que depois, pouco a pouco, vai crescendo. Isto quer dizer que há uma dimensão na arquitetura que está continuamente em tensão. Um aluno do primeiro ano, quando está assustado a iniciar um projecto, tem uma folha branca, que normalmente é um motivo de pânico: se eu faço um risco, fico logo aflito. Risco é uma palavra ambígua: quer dizer risco do lápis, mas também quer dizer que estou a assumir riscos. E, portanto, vamos acrescentando, vamos pondo riscos, fazendo esboços, somando, acrescentando material. Mas se eu não percebo que este material tem de ser ponderado, eu arrisco a acrescentar, acrescentar, acrescentar e gerar um monstro. É preciso ter a capacidade de parar e de fazer um juízo de valor sobre isto que eu fiz. Ora, eu para fazer um juízo de valor, para avaliar, tenho de criar distância e dizer: isto está bem, vai numa direção certa, ou estou a caminhar para além daquilo. Então, distanciar quer dizer olhar criticamente e ser capaz de, ao contrário de juntar, subtrair. Eu costumo dizer aos alunos: o grande problema dos projetos que não funcionam bem, é que nós só pomos coisas, pomos coisas e, às duas por três, temos tanta coisa em cima que não temos um projecto, temos três ou quatro, ou então temos um que não é claro, que não se percebe, que não é poético porque não tem capacidade de criar reações, porque fomos incapazes de exercer um juízo crítico, fomos incapazes de criar distância crítica em relação a ele. Eu acho que um grande arquitecto é aquele que consegue sintetizar, mas também criticar. Quando digo que o Bartolomeu tem esta capacidade de distanciamento, eu acho que isso, do ponto de vista da arquitetura, é muito importante. Eu vou-lhe dar outro exemplo: na Suíça, nas escolas de arquitetura, os alunos têm excelentes ateliers de maquetes e os projetos são representados em desenho mas, sobretudo, em maquete. E fazem maquetes a várias escalas, às vezes pormenores em tamanho natural. Na primeira vez que eu dei aulas em Lausanne, houve um professor suíço, um arquitecto de quem sou muito amigo, chamado Luigi Snozzi, que me convidou para participar nas críticas dos alunos dele; os alunos punham os desenhos na parede e as maquetes em cima da mesa. Então o Snozzi fazia as críticas ao trabalho, e dizia: “o teu projecto tem aspectos interessantes, e tem aspectos menos interessantes, tem muito mais potencial do que aquele que tu estás a conseguir fazer, porque se calhar não estás a conseguir distanciar-te dele.” O Snozzi tinha também uma outra maneira de atuar, muito mais violenta, mas muito mais curiosa: olhava para a maquete, e dizia: “explica-me o teu projeto.” O aluno explicava o projeto e o Snozzi, de repente, a meio da conversa, pegava num topo, ou num elemento vertical da maquete, arrancava-o e perguntava: o que é que tu achas, está melhor ou está pior? É claro que ele sabia o que estava a fazer e, normalmente, o aluno reconhecia: “-Eu acho que agora está mais claro”; “-E porque é que está mais claro? Porque tirei um elemento, subtraí. Quando estavas a pensar que conseguias fazer um projecto com mais e mais e mais, estás a fazer o teu projecto muito pouco claro, não se entende, e por isso não consegues sequer criar um ambiente perceptível às pessoas.” Portanto, se o caminho do projeto é, por um lado, um caminho de juntar, de acumular, de fazer sínteses, se não há esta capacidade de dizer “isto está a mais”, arriscamo-nos a estar a matar o próprio projeto, a tirar-lhe força.

Estamos a tocar no campo daquilo a que nós chamamos arte. A arte é uma atividade mental, sensível, mas que produz na zona dos limites dos sentimentos, e onde é necessário criar vibrações, sensações; quem entra em contacto com ele, percebe que há ali qualquer coisa que está além do próprio objecto. A arquitetura é uma arte, mas não é uma arte que não é uma pintura, uma escultura, um filme... é uma arte muito particular. Criar é propor uma coisa que é desconhecida. Se fosse conhecida, não era novidade, não havia criação. A arte tem este condão de fazer mais perguntas do que respostas. Quando eu olho para um objecto e vejo que há ali qualquer coisa que eu não consigo explicar, provoca-me uma reação que eu não consigo encontrar, provoca-me uma resposta, faz-me uma pergunta concreta. A arquitetura tem esta dimensão. Mas onde é que ela se encontra? Aqui, não há duas pessoas que digam o mesmo. Quando eu vejo um projecto publicado numa revista de arquitetura, com umas imagens fantásticas, com uma visualidade do projecto que é fantástica, é porque houve um grande fotógrafo que fez a sua interpretação e que, portanto, valorizou mais o projeto. Mas não digo que é arte sem visitar o edifício, sem entrar lá dentro, sem tocar nele, sem ouvir o som e o silêncio, saber a temperatura, tocar nas superfícies; porque há outros mecanismos de percepção que não são só visuais. Portanto, para na arquitetura, para perceber a dimensão na arte, é preciso viver na arquitetura, é preciso confrontar-se com a arquitetura. Ora, um quadro não se pode habitar, ainda que haja muitos pontos de contacto entre as artes. A arquitetura, em minha opinião, é arte se for capaz de transmitir a quem a habita, sensações que lhe provoquem reações de espanto, de admiração, de internamento. Eu acho que se tem de haver um critério, será esse. Eu acho que o Bartolomeu tem obras que são peças de arte arquitectónica. Para já, esta última casa [em taipa] é uma obra extremamente sensível. O Edifício das Águas Livres é uma obra-prima, é uma peça extraordinária, onde estão muitos dos modelos referentes da arquitetura. Porque a arquitetura também tem isto, trabalha com memórias e trabalha com conhecimentos que se produzem na mesma altura; há muita transversalidade entre as artes e nós sabemos que, na arquitetura, há tipologias, há formas que, muitas vezes, se transformam muito lentamente no tempo. A arquitetura é uma arte.. era, hoje os tempos estão mais acelerados; mas era uma arte de permanência, de longa duração. A cidade é, provavelmente, a criação da cultura da humanidade mais complexa, mais rica, e de maior duração no tempo. Não quer dizer que seja eterna, nem que não se transforme; as cidades estão continuamente em transformação, porque são organismos vivos e têm de estar continuamente adaptadas aos modelos de vida das pessoas que mudam muito e cada vez mais aceleradamente. Como a cidade tem uma relação direta com a vida das pessoas, tem de acompanhar isso, senão arrisca-se a ficar deserta. Não há nenhuma cidade em Portugal, mesmo as cidades de província, que não tenham os centros históricos abandonados. Porque é que foram abandonados? Por alguma razão foram abandonados. Uma das razões é que, provavelmente, as casas que foram habitadas não tinham casas-de-banho, não tinham espaço para guardar o automóvel, se era um prédio de quatro andares não tinha elevador... ou seja, não houve algum acompanhamento. Há toda uma evolução da história da humanidade, dos modelos de habitar, da evolução da noção de conforto, dos meios, das tecnologias, da deslocação, do

movimento, que vão alterando os modelos de vida das pessoas e, portanto, se os contentores de vida não se adaptam, arriscam-se a ser abandonados. Isso é uma regra fatal em arquitetura: um edifício que é abandonado inicia um processo de ruína. Nada fica de pé, se não for retomada a vida dentro dele. Há monumentos que têm três mil anos de existência, como as pirâmides do Egito, e que resistem, mas com forte erosão. Não há nada que dure eternamente.

Voltando à obra do Arq. Bartolomeu: como era o trabalho no atelier da rua da Alegria? Porque nunca trabalharam juntos?

Nós nunca trabalhamos juntos por uma razão muito simples: quando eu passei pela R. da Alegria, o Bartolomeu não estava lá. Ele tinha uma sala na R. da Alegria, mas trabalhava no GPA. Uma vez ou outra, o Bartolomeu passava lá, tinha alguns pequenos projetos, mas eram dele. Nós trabalhávamos sobretudo para o Nuno Teotónio e o Nuno Portas. O período de colaboração do Bartolomeu com o Nuno Teotónio e o Nuno Portas tinha sido antes. E depois voltam, outra vez, bastante mais tarde não é? Tenho a impressão de que quando o Bartolomeu volta para a R. da Alegria, trabalha com os seus colaboradores. Ele tinha o seu próprio atelier.

O Arq. Bartolomeu fundou o próprio atelier em 1973.

Eu fui trabalhar para a R. da Alegria em 1969. Porque primeiro fui para a tropa para o Porto, depois vim para a tropa para Lisboa, e trabalhava num atelier ao fim da tarde, mas não era o atelier do Nuno Teotónio, era do Leal, um ex-colaborador do Chorão Ramalho. Eu trabalhei no atelier do Chorão Ramalho foi antes de ir para a tropa. Depois, a seguir, fui trabalhar no LNEC com uma tarefa, quando o Nuno Portas era o diretor do Departamento de Arquitetura do LNEC. Contratou-me um ano e meio para fazer uma tarefa de um trabalho de investigação e foi só quando eu já estava a trabalhar no LNEC que ele propôs o meu nome ao Nuno Teotónio e eu comecei a trabalhar com o Nuno Teotónio. Isso é já 69. E foi até ao final de 74, porque a seguir ao 25 de abril ainda ficámos com o atelier a funcionar. O projeto de Chelas já estava fechado em 74, até estava adjudicado. Houve ali um compasso de espera, mas era 74. Portanto, neste período, o Bartolomeu estava no GPA. Além disso, em 73 o atelier do Teotónio Pereira e do Portas já não estava na R. da Alegria, estava na R. da Beneficência: a certa altura, antes do 25 de abril, o atelier começou a ter muito trabalho e tiveram de alugar dois andares por cima da Adega da Ti Matilde, na R. da Beneficência. Tínhamos o atelier aí por cima. Era o primeiro e segundo andar. E fomos para lá para aí em 71, 72. O Bartolomeu ia-nos lá visitar, de vez em quando, na R. da Beneficência.

Então colaboraram sobretudo a propósito da UIA.

Fomos à assembleia mundial, em Sofia, capital da Bulgária, em 72. O Congresso de Varna também é 72. Depois, a seguir à assembleia, estivemos em Veneza, se não me engano, em 75, já a seguir ao 25 de abril. Mas, entretanto, encontrávamo-nos nas reuniões, porque a SPUIA, que é a Secção Portuguesa da UIA, tinha reuniões regulares, não sei se todas as semanas, se uma

vez por mês, na Sociedade de Belas-Artes. Portanto, tínhamos algumas atividades – não eram muitas: cartas para fora, contactos... organizámos, por exemplo, colóquios e debates, convidando arquitetos de fora, para vir cá falar, uma coisa que, na altura, o Sindicato dos Arquitectos delegou na SPUIA. Como a SPUIA tinha um âmbito internacional, era uma maneira mais fácil de convidar arquitetos. Nessa altura, havia uma vigilância política muito apertada, pela PIDE, das atividades do Sindicato dos Arquitectos, que era suspeito perante o regime; por isso, havia uma espécie de acordo informal: como a SPUIA era uma coisa menos conhecida e menos ativa que o Sindicato, seria mais livre para poder convidar e organizar essas coisas, porque não estava tão vigiada como o Sindicato. E, de facto, organizaram-se uma série de conferências com convites feitos pela SPUIA, arquitetos estrangeiros, sociólogos, etc.

Do que se falava na SPUIA, na década de 70?

No âmbito da UIA falava-se de relações internacionais, falava-se do isolamento da arquitetura portuguesa do mundo; porque as pessoas, hoje, não se lembram, mas, de facto, no tempo da ditadura, a arquitetura portuguesa era praticamente desconhecida fora de Portugal, mesmo em Espanha. E um dos veículos que havia para o intercâmbio era a SPUIA. Essa era uma questão muito falada. Porque obviamente que o Arq. Bartolomeu, que como lhe disse há pouco, é uma pessoa extremamente erudita, culta, e muito informada do que se passa lá fora. E apesar do Bartolomeu não estar presente na R. da Alegria – quer dizer, não trabalhava lá – fazia parte do grupo de amigos do Nuno Teotónio, do Portas e, por extensão, nossa, também. Portanto, falava-se de arquitetura num enquadramento muito particular, que era o enquadramento da ditadura. Estavam sempre subjacentes os conteúdos políticos, a relação entre política e arquitetura, entre política e serviços, entre política e habitação, entre política e sociedade; falava-se muito de sociologia, falava-se menos de antropologia, mas também; falava-se de história, coisas muito particulares dos tempos que se viviam. E mesmo o chamado projeto do edifício inovador, do chamado edifício moderno, entre aspas, era uma coisa que estava muito presente no Sindicato dos Arquitectos, mas era muito pouco reconhecida pela sociedade exterior e ainda menos pelos políticos. Mesmo esta discussão sobre projetos modernos e sobre toda a obra que se fazia, até no GPA, porque o GPA tem uma obra excelente.

A verdade é que o Bartolomeu Costa Cabral, a obra que tem não é uma obra isolada, dele. As Águas Livres, é uma obra feita com o Nuno Teotónio; depois, colabora com o Nuno Portas em Olivais Sul; depois, tem todo um período com projetos também muito bons, no GPA, com o Maurício e, antes disso, também com o Conceição Silva – não me lembro exatamente em que projetos, do GPA lembro-me melhor. Dos projetos que ele faz sozinho, lembro-me de um projecto magnífico, que é a sede da Caixa Geral de Depósitos de Sintra. Mas eram poucos; ele tinha pouca atividade no seu atelier pequeno, porque estava já ligado a estes ateliers maiores. Também a própria obra do Nuno Teotónio é uma obra muito compartilhada... eu, o Pedro Botelho e todos nós sabemos que uma das características do trabalho da R. da Alegria com o Nuno Teotónio é

que, de facto, os projetos eram muito discutidos, eram muito partilhados. O Nuno tinha esse dom extraordinário de saber abrir, de saber delegar, de saber estimular os colaboradores e de aceitar as críticas. Novamente, a questão que lhe falava do distanciamento, da capacidade crítica. O Nuno dizia sempre que o que importava, sobretudo, era o projeto, a qualidade do projeto. De onde vem a ideia, é donde vier, tanto faz, se ela é boa para o projeto. É claro que o Nuno era uma pessoa com uma capacidade crítica enorme, com uma experiência enorme, e portanto exercia isso. Mas dava toda uma abertura. De facto, era o mais aberto possível. Esse era um ambiente muito interessante, no atelier, que era uma escola de aprendizagem de arquitetura. Tenho de reconhecer que aprendi muitas coisas na escola, mas aprendi tantas ou mais nos ateliers por onde passei também, porque continuam a ser escolas. Continuo ainda hoje a pensar o mesmo. Quando temos um projeto a iniciar, aquilo que mais gozo que nos dá, aqui, é termos, mais uma vez, uma oportunidade de aprendizagem. Cada projeto é uma experiência. Claro que se apoia no conhecimento adquirido, na experiência adquirida, mas o que é fascinante num projeto é descobrir, é a oportunidade que existe, para um arquiteto, de repensar as coisas, propor. Cada projeto é um renascimento, é um repartir, tendo subjacente todo o conhecimento acumulado, toda a história.

Como foram os encontros na Bulgária e na Veneza?

Para a Bulgária, se eu não estou enganado, foi o Bartolomeu e um arquitecto espanhol, que também fazia parte da UIA. Será que o Bartolomeu estava? Precisávamos de uma licença especial para ir lá, eu e todos os que fomos de cá, porque no tempo da ditadura não havia sequer relações diplomáticas com os países da Cortina de Ferro, com os países de Leste. Então, tive de ter uma autorização da PIDE para poder viajar, com um programa detalhado do que ia fazer; mas, mesmo assim, tive de ir por Roma para conseguir um visto que era obrigatório no passaporte. Por isso, antecipei uns dias e estive em Roma para visitar, porque também nunca lá tinha estado. Na Bulgária, propriamente dita, visitámos sobretudo coisas de património histórico, quer na cidade de Sofia, quer na cidade de Varna. Fizemos uma visita lindíssima a um convento medieval que estava isolado no meio de umas montanhas incríveis, chamado Rila. Fizemos a viagem de Sofia para Varna, que ainda são 400 e tal quilómetros, visitando uma zona muito bonita do interior da Bulgária, chamada Vale das Rosas, e uma cidade também interessante, mais moderna, onde dormimos. Em Veneza, obviamente, visitámos várias coisas importantes. Estávamos hospedados num hotel perto daquele outro onde tinha sido filmado um dos últimos filmes do Visconti, chamado “Morte em Veneza”, um hotel que tem um nome francês, Hotel des Bains. Em Veneza há milhares de coisas para visitar. Foi a primeira vez que fui a Veneza e foi uma descoberta incrível.

Também viajou com o Arq. Bartolomeu até Lima, em 2004.

Foi a participação numa Bienal de Arquitetura Ibero-Americana. Esta bienal começa ainda nos anos 90, entre os países de língua espanhola: de dois em dois anos, os países de língua

espanhola reuniam-se para discutir projetos, premiar projetos e passar, praticamente, uma semana com debates, apresentações, prémios, etc. A partir de 2000, se não me engano, esta organização resolve abrir-se à participação de Portugal, daí chamar-se Ibero-americana. Ou seja, das relações ibéricas, e o mundo da América Latina, onde agora também entra o Brasil. E esta bienal em Lima, no Peru, foi a segunda, ou a terceira, em que Portugal entrou. Estivemos lá uma semana, mais ou menos, e participámos numa série de atividades que eles tinham organizado. Lembro-me de o Bartolomeu participar, pelo menos dois dias, numas apresentações sobre os problemas da cidade de Lima. Tivemos uma visita muito detalhada a toda a zona de barracas da cidade de Lima que, só para ter uma ideia, ocupa cerca de 200km de extensão, ao longo da costa. São as chamadas cidades informais, que são ocupações sobretudo de índios que descem das montanhas, porque a agricultura já não chega, não têm com o que viver e vêm para a cidade à procura de trabalho – e muitas vezes não conseguem, porque é tanta gente... então, há um problema social enorme, mas também um problema de instalações e de arquitetura incrível. Portanto, tivemos visitas, muitos debates sobre esse tema; e tivemos, pelo menos por dois dias, participação numa das universidades peruanas, a convite da universidade, para participar, com outros arquitetos espanhóis, em críticas a trabalhos de seminário que estavam a decorrer sobre o tema da Bienal. Tivemos também outras atividades, de inauguração de exposição, atribuições de prémios, etc. etc. Quando terminou esta parte da Bienal, ainda fomos visitar – mas aí já foi um pouco turismo arquitectónico – a parte interior do Peru, Machu Pichu, a cidade de Cuzco, toda aquela zona absolutamente maravilhosa. Por acaso, aí acabámos por ir em datas diferentes, porque eu fui primeiro com a minha mulher, fui dois dias antes do Bartolomeu, e quando o Bartolomeu foi, nós já estávamos de regresso. Mas serviu para falar muito sobre a arquitetura. Normalmente, encontrávamo-nos à noite, ao jantar. Foi um momento, para mim, muito enriquecedor. Ainda por cima, num país que conhecíamos dos livros e das fotografias. Nunca lá tínhamos estado. Era, de facto, um país com todos os problemas que têm estes países da América Latina, na altura, sendo um deles esta questão das chamadas cidades informais, que são gigantescas.

Quais são as principais preocupações do Arq. Bartolomeu quando fala de arquitetura e quando projeta? O que vê, na arquitetura dele?

A ideia que eu tenho das conversas com o Bartolomeu é que ele tem uma visão muito... do que eu toscamente chamaria a beleza da arquitetura. O Bartolomeu é uma pessoa com uma enorme sensibilidade, uma sensibilidade requintada e erudita. Uma coisa que é bela, que é bonita, que tem qualidade, quer seja arquitetura ou um objecto de design, um espaço da cidade, uma paisagem. É uma pessoa que tem um sentido estético extremamente apurado, muito focado. Tenho a ideia que era a coisa que nos aproximava mais. Acho que o Bartolomeu também tem uma outra qualidade que, hoje em dia, é bastante mais rara: acho que é um excelente arquitecto e um excelente construtor. O Bartolomeu é um arquitecto que tem uma sensibilidade muito particular sobre como é que se constrói uma obra bela. A preocupação da construção; é muito

importante que a obra tenha qualidade. Acho que o Bartolomeu tem muito essa vertente e, depois, tem uma outra – mas essa, eu diria, mais de geração – que é a noção de que um edifício, para ser um bom edifício, tem de responder a funções, tem de ser um edifício que se habite facilmente, em que apeteça viver, que desempenhe bem os seus objectivos. Era um tema muito do Nuno Teotónio, ele repetia muitas vezes. Lembro-me que, uma ou outra vez, disse ao Nuno Teotónio: “para mim, a arquitetura é projetar e construir contentores de vida”. Ele respondia-me sempre: “pois, estás a dizer que um edifício tem de ser funcional”; e eu dizia-lhe: “exatamente, Nuno. Estou a tentar dizer um bocadinho mais do que isso, na minha opinião, mas, se tu quiseres, acho que sim” – desde que o conceito de função seja um conceito abrangente, não seja só responder a um determinado uso. Um edifício funcional tem de ser belo, que tem de se gostar de lá viver. A função também tem, no fundo, um contorno psicológico, um contorno sensorial. Eu acho que o conceito de vida cabe lá perfeitamente. Mas esta geração está muito marcada pela arquitetura funcional, embora, claramente, o Bartolomeu tenha perfeita noção disso. Mas a arquitetura está um bocadinho para lá disso. É um instrumento útil, o estudo das funções; como é que se habita, como é que se usa uma construção. Portanto, esse aspeto, a sensibilidade à beleza, ao espaço, ao ambiente, em relação ao Bartolomeu, poria claramente em primeiro lugar; depois, a questão do rigor da construção é muito patente. Eu aprendi do Bartolomeu certos detalhes das construções. A Caixa Geral de Depósitos de Sintra é uma bela demonstração de como se deve construir usando já tecnologias distintas e até variadas. O Bartolomeu usa muito os painéis de bloco de vidro, usa alguns elementos de ferro, creio eu, coisas que eram poucas habituais, na altura. Era quase tudo betão, betão, betão, tijolo, reboco, pedra, pouco mais. De facto, há um sentido de construção muito grande; depois, é a questão da vivência e da funcionalidade dos espaços.

ENTREVISTA A BARTOLOMEU COSTA CABRAL

28 DE OUTUBRO DE 2017

Gostava de lhe fazer algumas perguntas sobre a escola do Castelo.

Esteve dez anos em papel.

Como surgiu a encomenda?

Foi o Eng. Guimarães Lobato. Como acabou aquele trabalho [no GEU], foi uma espécie de compensação.

Tinha feito um estudo sobre as escolas de Lisboa no GEU?

Tinha-me dado um estudo para fazer sobre as escolas primárias em Lisboa. Como ele sabia que eu estava interessado nas escolas, quando me fui embora ele deu-me esse prémio de consolação.

Que estudo fez?

Era um estudo da localização das escolas, do estado em que estavam, era uma espécie de inquérito às escolas existentes em Lisboa, as escolas primárias. Eu trabalhava no Plano de Urbanização de Lisboa e o programa escolar era uma matéria que fazia parte do plano. Então eu tive de visitar e fazer um relatório sobre cada escola. Não sei onde isso está, nunca tive acesso a isso.

Nos seus arquivos há notas sobre a escola do Vale Escuro e uma escola no Poço do Bispo.

Havia escolas em todo o lado.

Conhecia bem o Eng. Guimarães Lobato?

Passei a conhecê-lo, não o conhecia. Eu acho que foi o Nuno Teotónio Pereira que me arranjou esse emprego. Ele estava na Federação, era um nome mais conhecido, e acho que ele teve influência. Eu ainda entrei como desenhador, ainda não era arquitecto.

Então havia uma escola pensada para aquela zona do Castelo.

Sim, tinha de pôr ali uma escola, que não havia.

Começou em outubro de 1959 a fazer o estudo prévio. E deram-lhe um programa geral?

Tem aí o programa da Câmara. O programa é bastante completo, em certas coisas. Só fixei duas coisas que não cumpri. As salas de aula tinham de estar viradas a sul e devia haver um estrado para o professor, para ser visto pelos alunos. Eram duas imposições. Mas eu não me lembro de ter seguido muito esse programa.

Como fez o programa da escola?

Tinha um número de salas de aula para pôr, uma capacidade e um terreno. E portanto tive de adaptar o programa às possibilidades do terreno. A ideia veio das escolas suíças de que eu gostava muito. Sempre achei as escolas um bocadinho pobrezinhas ao nível de espaço, as escolas que eu conhecia cá em Portugal eram as salas de aula e os corredores, não havia mais nada. Era a entrada, corredor e salas de aula. As salas viradas a sul e os corredores virados a norte. E não havia aquecimento, por isso eram corredores gélidos e salas de aula que beneficiavam do calor do sol. Mas era tudo muito nu, muito despido, sem graça.

Mesmo as escolas mais modernas?

Sim. Não havia muitas. Aquela escola de Alvalade, que acho que é do Athouguia, é posterior à minha, julgo eu. É bem bonita. E há uma outra em Campolide. (...) Na altura eu conhecia sobretudo o movimento em Inglaterra, a evolução pedagógica das escolas primárias de que tinha notícia. Eram escolas com sentido de centralidade, não eram de desenvolvimento linear. Havia um espaço central e depois núcleos à volta a dar para esse espaço. Na escola do Castelo não fiz isso porque não tinha espaço para isso. Mas a escola não é um espaço interior, é em redor de um espaço exterior. Pela disposição, eu não pude orientar as salas a sul, porque teria de fazer um bloco paralelo à rua, que ficava mal encaixado naquele terreno. Por isso fiz uma coisa com um sentido de volumes fragmentados e de adaptação ao local. Vão criando uma espécie de leque. Era um espaço muito pequeno. Se eu fizesse um edifício paralelo à rua ficava muito próximo das casas, não respirava. Contanto que com a orientação que eu dei havia uma privacidade maior para a escola. Além de que o volume perpendicular às duas ruas confluentes na Praça de Santa Cruz, só um volume muito pontual ficava em face das habitações e portanto não tirava vista ou sol das casas. Embora a pessoa que calhou atrás desse pequeno ponto na Rua das Flores já muitas vezes se queixou que eu lhe tinha tirado a vista do rio e o sol. Como era um logradouro remanescente de construções periféricas, também tive a preocupação com a articulação dos volumes para não tapar as frestas que davam para o logradouro.

Estudou escolas inglesas, suíças, americanas. E o mais importante, em todas elas, como está nas notas, é a relação com um espaço central.

Pois, mas eu ali não o pude fazer.

Eu penso que fez.

De certa maneira, meio exterior, meio interior. As escolas americanas têm todas um grande espaço. As do Neutra têm a sala de aula e depois têm a sala de aula exterior com a mesma área, para ir para o exterior. Ali era tudo muito entroncado. A minha preocupação foi conseguir levar a luz e a ventilação a todas as partes da escola. As salas não são viradas a sul mas têm uma janela virada a sul, têm janelas viradas a poente, além da orientação nascente-norte que fui obrigado a fazer. Portanto há várias entradas de luz para ser uma escola muito iluminada. É fácil os ambientes de um edifício serem escuros. Basta não ter o cuidado de levar a luz até lá. Ter fontes de vários pontos, ter aberturas com várias orientações, há sempre uma janela que está iluminada. Quando acaba de iluminar a principal, o grande envidraçado, há outra janela pequenina que tem um bocadinho de sol a entrar na sala de aula.

Como surgiu aquela fresta junto ao quadro?

É tudo nesse sentido de levar a luz até onde é precisa, em articulação com pontos de luz. Várias janelas, vários tamanhos, dentro de uma certa complexidade dos espaços. As salas de aula não são retangulares, são articuladas para se poderem juntar, umas em relação às outras. Eu tive de adaptar os volumes fragmentados à geometria do local. Se eu fizesse só uns cubos retangulares aquilo não se adaptava, porque ficava com zonas que não eram aproveitadas. Eu procurei que a escola tivesse uma forma, como dizer, mais regular possível, mas ao mesmo tempo tive de arranjar uma articulação entre elas, porque cada uma tem uma orientação diferente, para fazer uma espécie de leque de uma rua à outra. E portanto isso dá a todas as salas desafogo de vistas igual. Todas elas estão viradas para o pátio. Eu acho que nas salas de aulas a pessoa esquece-se de onde está, que está num centro muito atafalhado de casas. Há uma sensação de espaço muito grande que é dado pela disposição das coisas.

[Posteriormente, uma visita à escola, afirma, ao observar a fachada sul: “Esta solução foi bem feita. E não era muito óbvio, aquele recuo. Talvez tenha vindo dali, aquela fresta do quadro. Acho que veio dali e depois fiz o mesmo em todas as salas.”]

Dentro do pátio, há uma relação com o centro, porque as pessoas veem as casas.

Do pátio, vê-se. Aqui tem uma árvore, que cresceu. Hoje reconheço que a espécie foi errada, o plátano ficou muito grande e se calhar tem de ser cortado. Devia ser uma árvore mais de acordo com o espaço escolhido. Mas eu acho que é importante ter uma árvore que desse sombra, para

além do telheiro. O telheiro é para dar sombra e para proteger da chuva, o recreio tem de ser com todo o tempo.

Conhecia, nessa altura, métodos pedagógicos, sobretudo de Montessori. Tiveram alguma influência os métodos pedagógicos quando fez o programa da escola?

A minha mulher tinha uma escola chamada “Os Castores”, dedicada à infância. Eu conhecia bem o método de Montessori, a educação pela arte das crianças, tudo isso. Portanto, era uma coisa que estava muito dentro de mim, esse sentido moderno de uma escola. E procurei dar um ambiente simultaneamente acolhedor e rico, bem equipado, das salas de aula, que têm os armários para as crianças, sítios para meter o papel, coisas para espetar nas paredes, pontos de água para as pinturas, e por acaso a forma da sala levou também a que os professores dispusessem as carteiras de uma maneira menos convencional, ao nível do ensino primário. A própria evolução do ensino foi ao encontro da minha proposta dos espaços da escola. E eu recebi sempre comentários muito elogiosos da parte dos professores. Houve uma professora e diretora que me disse que aquela era a escola dos sonhos dela. Ela vivia em Paço d’Arcos e ia para aquela escola porque gostava de lá trabalhar. E recentemente também me disseram que havia pais de alunos que preferiam que os filhos andassem naquela escola do que noutra. Portanto é uma escola que provoca uma interação muito grande com os utentes. Muitas vezes os recreios são inóspitos, e a escola tem uns espaços que são menos acolhedores. A escola é toda ela acolhedora: nas salas de aula, nos espaços exteriores. Além da árvore tem canteiros plantados.

E tinha capoeiras.

Tinha um sítio para umas aves, uns passarinhos, que nunca foi posto. Tinha um tanque com peixinhos que acabou, e tinha terrenos para eles cultivarem. Também não cultivavam. Nunca chegaram a fazer isso. E pronto, acho que se conseguiu ali um equilíbrio entre a parte da administração, a parte do recreio, a parte das aulas, em que as coisas se interpenetram umas nas outras e faz um ambiente simpático.

No Estudo Prévio ainda havia a possibilidade de salas especializadas. Tinha salas para educação plástica, musical, trabalhos manuais, trabalhos domésticos, que no anteprojeto desaparecem.

É porque eu tive de arranjar espaços cobertos para recreio exteriores. E tive de furar o edifício no sentido de pôr em comunicação o pátio mais pequeno e o pátio maior, onde pus um coberto para proteger da chuva e do sol. O espaço era muito pequeno. No exterior eu tive de fazer um jogo para garantir uma área de recreio aceitável pelo Ministério da Educação. O programa previa zonas exteriores de recreio. As salas podiam não ter nada, podiam ter só as carteiras e mais nada, mas tinha de haver esses recreios com as casas-de-banho.

A área dos recreios também condicionou o número de salas?

O número de salas era o máximo que eu pudesse pôr. Conseguia pôr seis, quatro em cima e duas em baixo.

Inicialmente estavam previstos trabalhos de artistas plásticos. Porque não se realizaram?

Isso acabei por não pôr nenhum.

Porquê?

(silêncio) Não sei, por uma questão de esforço, ou energia, não sei. Eu vinha da escola do Nuno Teotónio Pereira, tinha acabado de fazer o Bloco das Águas Livre e gostava muito dessa colaboração. Mas se me pergunta porque é que eu não fiz, não sei porque é que foi. Foi por falta de empenho meu? Falta de dar importância, talvez. De resto, em toda a minha obra, nunca fiz uma colaboração com artistas plásticos pensando bem. Não tenho memória. Sempre achei que a arquitetura não precisava disso. Estava tão ocupado com a solução do problema, soluções funcionais, o espaço necessário, a economia das coisas, que não me sobrava energia para isso. Reconheço, hoje, que não tinha o mesmo interesse pela colaboração de artistas plásticos que tinha o Nuno Teotónio Pereira. Ele teria feito, teria arranjado um sítio para um painel. Não sei porquê, agora que me pergunta isso, faz-me pensar. Talvez tivesse medo de ficar preso àquela obra, que o espaço ficasse dependente daquela obra plástica. Achei que era mais giro a arquitetura não precisar duma muleta de um artista plástico. Bastavam a planta, o espaço e a luz, já estava tudo. É curioso. É que não fiz em nenhuma obra! Muitas vezes era por razões económicas, muitas vezes não havia dinheiro para pagar aos artistas plásticos, mas não é só isso, nunca fazia esforço. Ficava-me pela arquitetura. Ocupava-me tanto a arquitetura que não precisava de mais nada.

Havia um pedagogo suíço que dizia que a escola devia ser uma continuação da casa. Teve essa consideração presente quando fez a escola do castelo?

Devia ter um ambiente acolhedor, nesse sentido era como se fosse uma casa. Eu não gostava nada dos corredores compridos, das escolas. São espaços inóspitos, não dá para estar, são percursos que normalmente pouco interessantes, não têm nada para ver. As escolas inglesas não tinham corredores, também. Eram todas num piso com um espaço central e coisas à volta.

As escolas inglesas também tinham muito a ver com a pré-fabricação.

Isso é outro aspeto. Nós cá não tínhamos, nessa altura. Os ingleses tinham um país mais industrializado e tinham espaço. Eu lembro-me de uma vez ter comparado uma escola italiana e uma escola inglesa, em que a escola inglesa era uma série de barracões.

Quais escolas?

Não sei de quem era. Era de um arquitecto italiano, toda cheia de desenho e de coisas rebuscadas. Mas a escola não tinha novidade nenhuma, eram salas de aula e corredores, essa escola cheia de desenho e de invenções, entre aspas, arquitetónicas, sob o nível pedagógico era muito pobrezinha. E as escolas inglesas ao nível da construção eram extremamente pobres, eram barracões, cubos, só, pré-fabricados, mas eram muito ricas de pensamento pedagógico. Tinham pouca arquitetura e muitos aspectos pedagógicos. Os arquitetos italianos tinham muita arquitetura, entre aspas, e poucos aspectos pedagógicos.

Em que escolas inglesas está a pensar?

São várias! Hempstead... obedeciam todas ao mesmo standard. Eu fiz um estudo sobre qual era o valor do número de metros quadrados por alunos nas escolas inglesas que era bastante alto, à volta de cinco metros quadrados por aluno. As escolas de cá eram dois e meio, três metros quadrados por aluno, não tinham aqueles espaços amplos e generosos dos ingleses. Eles tinham espaço. Lá, tanto custa fazer uma coisa com dois como com quatro metros, quase. Não é tão difícil de fazer. Eu sei que tinham valores mais altos do que as outras escolas. Aqueles pré-fabricados dos ingleses, eu não podia pôr ali. Podia ter posto, mas não tinha espaço. Os ingleses tinham espaços muito grandes, arborizados, e as escolas estavam no meio de uma zona verde, não eram escolas a dar para a rua, eram escolas num espaço arborizado.

A escola do castelo isola-se da rua.

Não há nada que dê para a rua. É uma entrada só e o resto dá para dentro, para isolar daquela promiscuidade das casas. E mesmo ao nível sonoro. Há um maior sossego no espaço exterior, do que se fosse virado para a rua.

No anteprojecto havia uma grande janela no refeitório a dar para a Rua das Flores.

Eu depois tirei, porque a rua tem dois metros e meio de largura, era uma janela a olhar para uma fachada, uma falta de privacidade enorme para o que se passava lá dentro, portanto a janela virou-se para dentro, para o pátio. Ali entra-se dentro de um universo próprio. A escola está relacionada com a rua mas ao mesmo tempo está isolada das ruas. Do lado de cima pela construção da sala polivalente e refeitório e do lado sul, porque está três metros acima da rua. Está isolada em relação à rua porque tem os balneários por baixo. Aquela rua é uma espécie de Oásis, no meio do castelo.

A escola do castelo foi um ponto de partida para as outras escolas que fez?

Para o meu trabalho? É difícil. Toda a nossa experiência tem influências no trabalho subsequente. Mas ao nível concreto de soluções, por exemplo, eu apliquei ali umas soluções que nunca mais

consegui pôr em mais parte nenhuma, como aquelas caixilharias de madeira e ferro. Não sei porquê, não consegui. Depois nas Universidades não dava jeito estar a fazer aros de madeira e janelas de ferro, fazia tudo de ferro, ou de alumínio. Portanto aquela mistura de dois materiais que eu acho que provaram ali bem, nunca mais consegui fazer em parte nenhuma. Eram janelas que não eram industrializadas. E tinha a experiência que as janelas de madeira de um pinho não controlado, de inverno, com as chuvas, quase não fecham, e de verão ficam com imensa folga, porque a madeira desincha e incha conforme a humidade. Portanto, para garantir uma maior estabilidade das zonas móveis, fi-las em ferro, que tem uma dilatação mais controlada e menor, não incha com a humidade, é só com a temperatura e tem uma dilatação pequena. Portanto admiti que pudesse funcionar bem de verão e de inverno. Mas as partes fixas que eram necessariamente fortes, não mexiam muito e portanto eu podia ir ao encontro da tradição da madeira para as janelas nas partes fixas. Foi essa a razão. As partes fixas eram pintadas de verde escuro e as partes móveis de cor de lacre, para separar as duas. Essa separação da caixilharia de duas cores também já vem das águas livres, em que é tudo em ferro, mas as partes fixas são cinzento escuro e as partes móveis são cinzento claro, o que dá uma grande riqueza ao caixilho. Vem também da tradição de que os aros são verde-escuro e as janelas são brancas. O aspeto cromático foi logo desde o princípio definido assim. Janelas brancas, não. E a escola também não é branca, é creme, ou amarelo pálido, que havia muito em Lisboa. A certa altura foi obrigatório o ocre. Era tudo assim. Coisas brancas havia em Alfama e em casas do século XVII, palácios. As cores de Lisboa eram o azulejo de várias cores, cor vermelha escura nos palácios antigos e quartéis, sangue de boi, e o ocre e o branco em Alfama. O terreiro do paço também já passou por várias cores. Agora que temos estado a descobrir aqueles desenhos da Escola do Castelo, eu já não me lembrava de todo a quantidade de esboços que tinha feito. Eu acho que é evidente que a escola do castelo teve uma enorme importância para o meu trabalho. Foi o primeiro trabalho que eu fiz sozinho, absolutamente só. Portanto eu empenhei-me muito naquele trabalho. Não era como uma coisa que fosse já conhecida, para mim era tudo novidade, embora eu tivesse trabalhado com o Nuno Teotónio no Bloco das Águas Livres.

Mas em 1948 também já tinha feito a casa de férias em Colares, e tinha também já feito o projecto para a pousada na Praia do Vau.

Está bem, mas isso não chegou a ser construído. A casa foi construída, está bem. Mas era uma coisa pequena. E vê-se pelos desenhos que a escola parte de umas ideias muito simples mas que tem uma grande complexidade. Há uns desenhos esquemáticos que resumem aquilo a quatro quadrados. Aquilo esquematicamente é muito simples, mas não é nada. Vê-se o labor que eu tive através dos esboços sucessivos, quase obsessivos, que fazia, de certos aspectos. Cheguei a fazer uma maquete por causa da obra ter sido embargada durante a construção. [Na verdade, a maquete foi construída em resposta ao parecer negativo da Junta Nacional de

Educação, em 1965] Eu tive de provar que estava pensado em harmonizar-se com o sítio. Aquilo teve uma denúncia. Uma pessoa que construía casas no Castelo.

Quando é que isso aconteceu?

Já a obra estava a ser construída. Tinha-se feito uma grande escavação. O piso de baixo foi todo escavado para meter os balneários e tivemos de fazer muros de suporte. Portanto, passava-se na rua e via-se um grande buraco com grandes muros de suporte. Isso arrepiou aquela pessoa, que pensou que íamos fazer uma coisa completamente dissonante do casario do Castelo, das casinhas e da escala das coisas do castelo. Aquilo era tudo para ficar enterrado. Em resposta à Câmara tive de fazer uma exposição. E fiz uma maquete e tive de provar que aquilo não era nenhum disparate. E tive sorte e foi aprovado e continuou a obra. Tenho a impressão que hoje em dia não seria aprovado. Tem coisas que estão fora da ideia do politicamente correto da arquitetura tradicional. As janelas, o volume das coberturas, aquela parte em betão que há. Nada daquilo seria aceite hoje em dia. Há uma grande exigência para as janelinhas. Embora haja alguns exemplos, agora. Mas estão em sítios que não têm tanta carga histórica como o castelo.

E havia um ginásio.

Nunca cheguei a fazer o projecto do ginásio, há só uma ideia da localização. Era preciso desalojar aquelas pessoas todas, dos prédios habitados, demolir aquilo e fazer o ginásio. Não se fez porque a construção envolvia custos muito grandes. Eu acho que foi uma coisa que veio a posteriori. Não pertenceu à ideia inicial, porque o terreno construído era aquele que lá está hoje. Ainda bem que não se fez. Isso é que era um grande volume na zona antiga.

A escola também funcionava como centro comunitário?

Nunca chegou a ser usado para isso. Dificuldades burocráticas.

Quando é que a escola foi inaugurada?

Em 73 [de acordo com o testemunho de uma antiga aluna, a escola foi inaugurada em 1972]. Foi ainda antes do 25 de abril. Eu lembro-me que ainda esteve algum tempo fechada, depois da construção. Eu tinha a chave e ia lá varrer, de vez em quando. Já tinha vidros partidos e gatos lá dentro!

ENTREVISTA A BARTOLOMEU COSTA CABRAL

24 DE ABRIL DE 2018

Estou a estudar os seus edifícios na célula C de Olivais Sul.

Esse é um projecto do Nuno Portas, também. As torres são dele, eu não tive para aí grande parte. Ele desenhava bem, o Portas. Uma vez, fizemos a visita a uma senhora que habitava uma casa e ela dizia cobras e lagartos dos projetos!

Porquê?

Por causa dos cantos e recantos e feitios...

Dos seus projetos?

Não era dos meus, era do Nuno!

Concorda com ela?

De certa maneira. Tem uma fluidez de espaço muito agradável, mas é um bocadinho...

As torres?

Sim, as torres. É tudo esquinado. Mas a ligação com a cozinha... a cozinha é muito grande. Eu acho as plantas boas. São inspiradas no Alvar Aalto, nos quatro fogos dos prédios do Alvar Aalto. A planta é quadrada. Eu posso fazer um desenho, se quiser: tem uma entrada, tem aqui a entrada para a sala e aqui a entrada para a cozinha. A cozinha é muito comprida; depois termina ali num alargamento. Isto é muito agradável porque tem muita luz. E depois isto é mais saído, dá para uma varanda, e aqui é a sala, cá dentro. E a sala faz isto, e aqui tem umas entradas para os quartos, para a casa de banho, para outro quarto... e também tem a passagem para aqui, para um quarto. Esta sala é até bastante pequenina, tem até uma parede aqui que dá para pôr um móvel e para os quartos não darem para a sala. Esta ligação para a cozinha é muito boa. Não tem um ar espaçoso, é um bocadinho... é um bocadinho acanhado. E as paredes são todas assim, não tem muito sítio para pôr os móveis! "O arquitecto devia ser enforcado!" (risos) Não fazia as coisas por menos. E não conseguia perceber que tinha uma casa gira, uma casa com aspectos giros, com alma! Mas se vir as plantas do Alvar Aalto, da torre que tem quatro plantas, também tem aqui esta circulação por fora. Isto é para ser a zona de comer, aqui. As habitações estão a meio piso da escada, que dá uma grande fluidez.

Como é que começaram a fazer os projetos?

A história começa com a habitação social da Câmara. O GTH, à frente do projecto de urbanização, desenvolveu um projecto já um bocadinho diferente de Olivais Norte, que são um bocadinho racionalistas, com blocos paralelos. E então quase todos os arquitetos receberam encomendas para os Olivais. De Lisboa e do Porto, do centro e de Coimbra! A mim e ao Nuno Portas encomendou, a cada um, 300 fogos. Muitos fogos! E nós, como trabalhávamos aqui neste atelier em conjunto propusemos, mutuamente, ou foi ele que propôs, não sei, fazer o trabalho em colaboração.

Foi o Nuno Portas que propôs?

Deve ter sido mais ele. E eu achei bem. Então foi uma experiência muito gira de colaboração. Mas como temos personalidades muito diferentes e ele é muito mais exuberante, entusiasta, ele tomou um bocadinho a dianteira, embora discutíssemos tudo. Mas ao nível do desenho e a pormenorização das casas, ele estava mais tempo com o projecto do que eu, porque eu tinha um emprego fora também. De maneira que, com o Reis do Vale [Torre do Valle], que já morreu, o arquitecto, fizeram uma parelha e mais outros, ainda, de colaboração que a gente arranjou. Ele gostava daquilo mais dentro de um certo design do pós-guerra italiano; e eu fui atrás disso. Portanto, ocupei-me mais das bandas, ele ocupou-se das torres, mas os pormenores eram trabalhados em conjunto. Mas eu não me importei. A escolha do tijolo suponho que foi em conjunto. As janelas com o reboco à volta é uma coisa que é quase do Alentejo, até, as bordas da janela com reboco. E foi basicamente do Nuno, essas janelas assim, pequenas. E a varanda articulada, tudo aquilo... No interior das casas, o espaço central é a cozinha. As casas dele têm até às vezes uma entrada enorme, não é a sala, é um espaço partido no meio da casa que dá um certo desafogo à casa.

Como é que dividiram o trabalho?

Não me lembro bem. Acho que trabalhámos aqui, ao lado um do outro. Discutíamos o encontro desta solução das “bichas” [edifícios em banda] para fazer rua e desenvolver aquela ali – o norte é para ali, portanto – para criar espaços exteriores protegidos do vento e orientar as casas a sul, criar aqui um espaço vivido, controlado, em vez de ser casas paralelas que deixam passar o vento todo. A rua, quando a vento está encarado, não protege, mas quando está de través, protege o espaço. E estas são as minhas!

Quais são as suas?

Essas não, essas são direitinhas... essas é que são tortas. Essas são direitinhas...trabalhei nelas, também!

Então mas como é que dividiram o trabalho?

Trabalhámos a quatro mãos!

Como é que isso se faz?

Foi a única experiência que eu tive. Eram grandes problemas. Ele tinha uma visão plástica mais forte, e isso passou à frente da minha. Mas, em todo o caso, essas casas têm um espírito ligeiramente diferente das outras, têm um desenho mais discreto.

Mais fragmentado.

Essas também são fragmentadas, mas de outra maneira, são a direito. Trabalhámos em conjunto. Mas propriamente minhas, em que eu trabalhei mais, foram aquelas do meio, e estas [as construções em banda mais fragmentadas]. E nesta praça, esta arquitetura é muito menos interessante do que as nossas. E é categoria I. Dá uma presença muito mais gira à praça do que as outras. As outras [da praça] são feiosas.

E estes lotes foram diretamente atribuídos pelo Gabinete Técnico de Habitação (GTH)?

A gente fez uma proposta de organização dos espaços exteriores diferente. O projecto inicial do Botelho não era assim, e ele aceitou muito bem. O GTH distribuía os locais e o número de fogos. É muito fogo, realmente é muito grande. O projecto foi feito em bastante pouco tempo, um ano e meio, ou dois anos. Quando eu fui para Paris já tinha construído casas. Mas como eles estavam mais presentes no atelier do que eu, entreguei de certo modo o motor ao Nuno.

Nesta altura estava na Federação das Caixas de Previdência (FCP) a trabalhar.

E como não tinha tanto tempo cá no atelier, eles estavam a *full-time* cá no atelier, o Portas e o Nuno.

O que é que estava a fazer na FCP nesta altura?

O costume! A seguir os projetos dos arquitetos regionais. Eu fui para França em fevereiro de 62, ou março, e estava numa época um bocadinho complicada da minha vida. Isso também ajudou a que eles se ocupassem mais do trabalho. Ainda não estava completamente pronto, eles seguiram a obra. Eu vi alguns em construção, mas menos. Na colaboração, eles tomaram a direção do projecto. Todo o conteúdo das casas beneficiou da minha experiência, do Nuno Portas, e do Nuno Teotónio, sobre a habitação social: como é que se organizavam as funções, a cozinha no centro da casa, áreas um bocadinho superiores àquelas mínimas de habitação social.

Portanto, era um trabalho na continuidade do meu trabalho na Federação e da experiência de habitação social que tínhamos tido. Que projetos de habitação social é que e tinha feito, antes disso? O projecto com o Nuno Teotónio, para a Associação dos Inquilinos Lisbonenses. Não me lembro de ter feito mais habitação social. Depois disso é que eu fiz. No GPA fiz as Galinheiras, embora o projecto não fosse meu, mas era a organização. Foram trabalhos um bocadinho híbridos, sabe? As Galinheiras também. Depois quando voltei, no final de 62, de Paris, fui trabalhar com o Nuno Teotónio nas casas dele, no projecto dele dos Olivais. Dei uma mãozinha, mas o projecto já estava feito.

O que é que fez?

Não sei, uns desenhos, uma pormenorização...

Quais foram as influências dos Olivais?

Houve uma grande ligação com o GTH. Ao nível das influências diretas, a arquitetura do Nuno Portas estava cheia do Bruno Zevi e da chamada arquitetura orgânica não racionalista do pós-guerra italiano, mais decorativa. O Scarpa, o Rogers, e por aí fora. Estava muito ligada à arquitetura italiana, à Domus, àquela revista, a Casabella, aos artigos teóricos, à teoria da arquitetura desenvolvida pelos italianos. E muitas influências do Frank Lloyd Wright, diretamente. Era o arquitecto de eleição para o Nuno Portas. Para mim, não era tanto. Era mais o Alvar Aalto. As casas seguem um bocado o esquema do Alvar Aalto. Mas tenho a impressão de que os quatro fogos por piso foi ele [Nuno Portas] que... ele tem aí um esquisso em que tem um esquema muito rígido. Depois afastou mais aquelas casas e fez um hall maior de entrada. Depois os cantos chanfrados... ele tinha feito mais, hexagonal. A casa de Sesimbra, e a Igreja do Sagrado Coração, também são mais hexagonais. A Igreja do Sagrado Coração tem muito do Nuno Portas! Ah, e a casa de Vila Viçosa! Também tem bicos. As obras que eu conheço do Nuno são Vila Viçosa, a casa de Sesimbra e as maiores obras dele, que são a Igreja do Sagrado Coração e os Olivais. Também tem obras urbanismo e foi professor. Ele convidou-me, muito simpático, para assistente dele. Eu tive muito gosto. O meu trabalho era seguir o trabalho dos alunos, o trabalho dele era fazer aulas teóricas. Os alunos não percebiam nada do que ele dizia. (risos) As aulas teóricas eram muito confusas, muito complicadas! O meu trabalho era desenvolver um projecto como eu sabia, como eu faria, sem nenhuma ideia pedagógica determinada. Foi um bocado como o Alzina, que também era professor na escola, nessa altura. Eu sei que havia uma história com o Alzina que era um aluno que lhe dizia: “Ó mestre, eu não gosto deste pilar aqui!” E o Alzina dizia: “Então tire o pilar!” (risos) “Ah, mas não posso, por causa da estrutura!”, “Então deixe ficar!”. Quer dizer, não vale a pena dizer que não se gosta do pilar, o melhor é fazer com que goste, integrar o pilar de uma maneira correta!

O que pensa das teorias da arquitetura do Arq. Nuno Portas?

Eram muito complicadas! Eram um bocado abstratas. De resto, os escritos dele eu acho-os pouco claros. Ele tem uma maneira de escrever um bocado enrolada. Eu tenho-os lá, que ele me ofereceu, a tese dele, mas confesso que não tive muita paciência para ler tudo.

E não gostava da arquitetura dos italianos?

Conhecia mal. Era um bocado regionalistas demais para o meu gosto. Eu gostava mais de um modernismo mais puro, geométrico.

Mas fez várias arquiteturas, na década de sessenta com uma linguagem muito “tradicional”.

Sim, tinha aquela casa da minha irmã, a Isabel, e do marido, Norton de Matos. Não sei se conseguiu ver alguns desenhos, da casa do Lumiar, que já foi demolida. Essa também tinha os cantos chanfrados. E depois eles venderam a casa e a casa foi demolida! Estava no quintal. E as pessoas não acharam graça àquilo, demoliram. Casa que eu tive dificuldade em aprovar na Câmara! A casa tinha uma sala com duplo pé-direito com um mezzanino, com uma escada que ele quis fazer... e fiz uma casa para a minha irmã em Azeitão, o arranjo de uma casa existente...

Tenho aqui o projecto da casa [Norton de Matos], quer ver?

Sim. Vê, também tem os cantos cortados. Fui influenciado por isto, se calhar.

Porquê, se gostava mais de uma linguagem purista?

Foi feito em que ano?

1961.

Então é na mesma altura dos Olivais! Estava um bocado viciado por... era para ser uma imagem mais tradicional, esta.

Esta, o bairro da Chamusca...

Mas não é bem isto! O bairro da Chamusca é o único projecto que o arquitecto Vítor Figueiredo gostava! O único projecto de que ele dizia muito bem. Das outras coisas ele nem sequer falava. Então, aqui temos duplo pé-direito, uma salinha. Na planta de baixo temos uma entrada, e o escritório tem um pé-direito muito baixinho, 2,20m. Então o delegado de saúde embirrou com a casa, não só por estar revestida com cortiça, que ele achava que não era muito bom para a saúde.

Estou-me a lembrar de outro projecto: as casas para Caxias-Laveiras.

Gostei muito de fazer essas casas, fiz isso na Federação.

São de 1959. Também tem os cantos chanfrados.

Pois tem! Olha! Se calhar era uma coisa que eu gostava de fazer! Mas eu fiz isto no atelier!

Fez na Federação.

Ah! Mas como é que eu fiz com esta... assinei e tudo! Pois... mas tem o rótulo, é da Federação! Pois, eu sabia que era! Tinha um problema com o esgoto, as casas de banho tinham de estar em cima, porque era a cota mais baixa a que podia pôr o esgoto. Já não sei bem como é que era, sei que em baixo não havia casas-de-banho. Tem uma entrada a meio piso. Não é bem a meio piso, mas é quase.

Então já em 1959 já tinha esta linguagem.

Pois então não era tão purista como isso!

E depois começou a trabalhar na Escola do Castelo. Também não é purista.

Também não é. Mas a Escola do Castelo é mais arquitetura suíça do que italiana. A italiana é muito os beirados, não é? A escola não tem beirados, estão tapados. E, nos Olivais, o telhado está à vista; na escola, está tapado. Tem platibanda e tem uma parte de betão à vista, não é nada o estilo do regionalismo italiano. Italiano, é telhados, os telhados presentes. É uma diferença de beirado. [A ausência de beirado] Dá um ar mais seco. Eu acho.

Era importante, sobretudo no caso da habitação social, construir habitações com uma linguagem com a qual os moradores se pudessem identificar?

Haver terraços era mais caro, por causa das infiltrações. As casas no norte também têm telhado, não têm terraços.

O facto de a linguagem não ser purista tem então a ver com a construção, não é uma escolha de linguagem?

Eu não tenho muitos telhados. Tenho telhados na Chamusca. A casa do Lumiar não sei se tem telhados...beirados.

Tem.

Não tem algerozes! Tem telhado, mas não tem algerozes. Mas isso é um bocado que disse o arquitecto Alves Costa: disse que a minha arquitetura tinha uma grande liberdade. Eu também não fixava em muitas receitas, tanto podia fazer uma coisa assim, como uma coisa assado, não é?

No caso dos Olivais...

Foi influência mais forte do Nuno Portas, vê-se bem. Mas já não me lembrava que já tem imensos chanfros aí [no Lumiar]. Estava a fazer os Olivais. Estava em plenos Olivais. Foi influenciado pelos chanfros dos Olivais.

De onde é que veio a ideia de refazer o espaço da rua?

Era uma reação ao urbanismo racionalista. Lembro-me de ter falado com o Arq. Falcão, que tinha feito os Olivais Norte, era o braço direito do Eng. Guimarães Lobato, que depois foi para a Gulbenkian, e era de Goa. E o Arq. Falcão não participava do movimento de sindicato dos arquitetos, era um tipo assim um bocado à parte e metido consigo. E os Olivais Norte têm os prédios todos paralelos, não têm várias praças. Em Olivais Sul é tudo criação de espaços exteriores, controlados. O bairro de Olivais Norte era como “barras de sabão”, como a gente chamava. E ele [o Arq. Falcão] dizia-me que a melhor orientação para uma casa é o eixo heliocêntrico. Isso quer dizer que a fachada nascente e poente tinham ambas a mesma insolação. Portanto era ligeiramente torcido no sentido de melhorar a nascente e melhorar a poente, que poente é mais quente que nascente. Portanto, ele achava que a melhor orientação para as casas que tinha duas frentes era essa, por isso ele fazia os blocos todos iguais. O Nuno, por exemplo, achava que as casas deviam ser norte-sul, porque se um edifício não apanha sol de inverno a norte, por outro lado tem uma fachada a sul que apanha sol o dia todo. Uma casa a nascente-poente, de inverno apanha muito pouco sol, e a orientação boa, a sul, é o topo do prédio. Portanto, ele dizia, se o norte é frio de inverno, é fresco de verão. Se a casa tiver uma certa permeabilidade dentro dela, está sempre a ver o Sol, e os sítios de estar e as cozinhas, voltadas a sul, e a norte voltam-se os quartos, onde só se vai dormir, ou quase. De modo que o Nuno Teotónio já defendia que cada orientação tem suas vantagens e inconvenientes. E, portanto, ele privilegiava muito uma fachada orientada a sul e ir buscar o sol. É por isso que as Águas Livres têm essas varandas assim, para ir buscar a vista, dentro de casa, e o sol. Aquilo permite realmente mais uma hora ou mais meia hora de sol dentro de casa. Quando o sol está a 10º da fachada, a espessura das paredes não permite que entre sol dentro de casa. Com aquilo, a 10º ainda entra, quase que até 0º entra sol. Por uma fachada a sul! Embora a partir do meio-dia fique em sombra.

Portanto, nós já tínhamos essa ideia de que as coisas têm de ser mais fluidas e a relação da criação de um espaço exterior. É isso que está aí. Essas ideias são do Nuno, mas tenho a impressão de que eram coisas que a gente conversava. Esse Verão, passei-o em Sesimbra, eu e a Teresa, com a Ana Maria e o António, juntamente com o Nuno Portas, a mulher e os filhos. Nós íamos de manhã para Lisboa, trabalhar, e as senhoras ficavam em Sesimbra a ir à praia, a tratar das coisas, levar as crianças em férias. Foi um mês. O Nuno é que tinha carro, tinha um Skoda, um dos primeiros Skodas, era do partido comunista. Não era assim grande coisa. Durante a viagem de Sesimbra para Lisboa vínhamos a conversar sobre os projetos e, ao fim da tarde, ia com ele para casa. Era assim. Foi um mês de férias. Nós recebemos a encomenda em junho, ou julho, e tínhamos de fazer aquilo em pouco tempo, portanto era para não ter férias. Por essa razão, passámos férias juntos. E era uma casa de pescadores, uma casa alugada. Tinha sala, quartos de um lado, quartos do outro, uma casa de banho pequenina. Era muito primitiva!

Então a ideia de refazer a rua era do Nuno Portas?

E minha, também. Com as ideias que tínhamos vindo a desenvolver na habitação social, na Federação. A Chamusca já tem um bocado essa... para já, a adaptação ao terreno; e depois as casas não são geometricamente paralelas. Cada orientação serve, com os seus prós e contras.

Tinham ideia dos debates dos CIAM?

Sim, tínhamos. Nessa altura também já tinha lido o livro da Jane Jacobs, em que ela defende exatamente a mistura de usos, porque senão [os lugares] transformam-se em dormitórios. Se houver uma coisa que trabalhe de noite e que tenha atividade também durante o dia, a vida dessas cidades, essa rua, é mais segura, porque estão sempre pessoas. As zonas mais perigosas são os jardins. As pessoas que moram nas casas e as atividades são elas que vigiam o que se passa na rua. E são pontos de encontro, uma loja funciona como centro social, o café funciona como sítio de convívio...

Foi para criar pontos de encontro que organizaram os espaços exteriores?

Sim, de criar espaços que sejam significantes para as pessoas! Não pusemos lá lojas porque não havia espaço para isso, não havia dinheiro, embora aquelas que estão em frente àquela praça, tinham lojas no r/c, porque as casas eram viradas para o lado de cima. A fachada é fechada, quase, tem só aquelas janelas.

E no interior do edifício?

Espaços confortáveis! Para lá estarem, para os miúdos brincarem, de dentro de casa olharem, controlarem os espaços exteriores, chamarem por eles, os miúdos...

Os patamares também tinham essa função?

Pois. E dentro da casa também a cozinha, que é o sítio de vida, está no centro. Não é a sala vazia. As pessoas só estão em casa a trabalhar. A classe operária não está em casa sentado na sala a beber *whisky*. A senhora ou está sempre em casa e está a trabalhar, tem de tratar da roupa, tem de tratar da comida. E o marido chega, e os miúdos, da escola, vai tudo para a cozinha, porque vão comer. Portanto, essa cozinha tem de ser espaçosa. Normalmente, é pequenina. O Regulamento para a habitação social, e não só, não exige para a cozinha áreas muito grandes, seis ou sete metros quadrados, e o quarto mais pequeno é oito. Nós fizemos as cozinhas com, pelo menos, dez metros quadrados para poderem ter as coisas, a mesa de comer, e ser desafogado para as pessoas se movimentarem.

Tenho aqui uma carta que diz que precisaram de fazer uma maquete do lote 212. Lembra-se?

Vagamente. Ah, o Mesquita! Isso já foi do tempo de quando saiu o Botelho de lá. Não sei onde é que está, sequer, se chegou a ser feita, mas tenho uma vaga ideia disso. Qual é o lote 212?

É este.

Está a ver, a cozinha é aqui, com um quarto a dar para lá, aberta para a circulação para os quartos, aqui é a salinha, fica reservada, e o resto da casa é a zona privada. Aqui o hall, e aqui podia ser uma zona de comer, zona de prolongamento da cozinha...

Só fez edifícios da Categoria I?

Não, os outros meus eram Categoria II, são um pouco mais folgados. A Categoria I eram áreas mais restritas, e tinham posto 80 contos, limite da casa. E os outros subiam um pouco. Eram 100, ou 110, e com áreas maiores.

Qual foi a maior dificuldade que tiveram nos projetos para os Olivais?

Lembro-me que houve uma certa dificuldade em encontrar a disposição dos blocos. Depois, foi trabalhosa também a definição plástica das fachadas e da cobertura. Foi trabalhosa. Mas de resto

não ouve assim nada de... a organização interior das casas tinha um esquema sempre simples, a cozinha era uma zona central, aberta. Tem aí a planta das bandas? Está a ver, tem um hall interior que pode servir para móveis, e para ser uma espécie de pracetazinha interior. Isto é a cozinha, casa-de-banho e três quartos.

Porquê este espaço tão grande no centro quando as áreas são tão reduzidas?

É por uma questão de desafogo. Isto é uma zona de estar, e a outra é a zona dos quartos. Aumenta muito o desafogo, e a cozinha não ter uma porta assim como esta, tem um vão aberto, isto é um prolongamento, pode-se pôr ali uma coisa para comer, pode-se pôr uma cadeira com uma estante para ler, pode-se pôr ali uma máquina de costura, trabalhar em casa, pode ser simplesmente pôr uma cómoda. A zona da sala é sempre mais reservada, para visitas. Não é para usar diariamente, é para pôr as coisas melhores, as cristaleiras; isto é mais para a bagunça aqui da cozinha, com um espaço para comer. E aqui esta sala também tem uma porta maior. Os quartos é que têm só uma porta pequenina.

Em que é que a vossa intervenção se distingue das restantes?

Eu acho que a maior distinção é o acompanhamento das construções, das ruas. Os outros funcionam muito com blocos. Tem aí a planta dos Olivais? Isto é a parte do Vítor Figueiredo [Célula B], tem os blocos assim. Aqui há umas coisas do Croft [Célula B], que tem a ver com a Covilhã [Bairro da Estação], são estas aqui. Depois, deste lado, tem aqui as construções do Ramalho. [Célula D]. E nós mudámos para isto. Era tudo assim. Há aqui umas continuidades com a rua, mas não são tão nítidas. Isto aqui é assim um misto de blocos, isto no fundo são blocos articulados. O Vítor Figueiredo não mexeu muito no urbanismo.

O Arq. Rafael Botelho não trabalhava aqui, no atelier do Arq. Nuno Teotónio?

Talvez ele fizesse parte do atelier da Rodrigo da Fonseca. Estava o Ramalho, estava o Tainha, o Alzina e o Botelho, estava. E o Botelho... não sei se andava por ali, mas não tenho ideia de uma grande presença. Depois quando mudámos ali para a Rua da Alegria, N.º 61, ele não foi. Aí separou-se. É a ideia que eu tenho. E depois quando viemos para aqui, foi só o Nuno Portas e o Teotónio. E depois isto era mais deles, dos dois Nunos, do que meu, porque eu trabalhava fora, e eles não, portanto não havia dinheiro para todos, eles só repartiam entre eles e eu ficava sem nada. Eles é que se entendiam bem, politicamente e tudo. E eu senti-me assim um bocado de lado. E depois quando fui para Paris, disse "Olha, ó nuno, a sociedade... já não quero ter nada a ver com a sociedade", coisas de contas, e tudo. E depois é que o Nuno organizou aqui o atelier e, enquanto eu estive fora, meteu o Byrne, o Taveira... estava atafalhado por todos os lados de pessoas. Um horror! Meteram o Rossio na Betesga! É verdade! Não se respirava. Isto era o sítio

do Nuno, com as janelas aqui viradas a sul. E depois quando vim para cá estava tudo vazio e então escolhi esta parte também, porque tem vista e sol. Depois quando o Nuno quis voltar para cá, eu mantive o mesmo sítio. Ele disse: “só preciso de uma sala para o meu arquivo!” Então foi para ali, para aquela sala grande. A sala de reuniões foi sempre ali. Esta zona do Nuno comunicava com este quartinho, onde estava um desenhador, o Manso, que era coxo, não tinha uma perna. Eu trabalhei naquela sala dali, também.

É onde está agora o Arq. Pedro Botelho.

A Mariana há-de me explicar porque é que as pessoas acham as minhas coisas tão interessantes, porque eu nunca as considerei como tal. E eu acho que o valor, sobretudo, das minhas obras, é a maneira como servem, como são usadas. As pessoas, por exemplo, na Covilhã, ficam espantadas por ver aquilo na Covilhã. A Universidade do Minho, de Guimarães, o Professor com quem eu lidava era uma pessoa com problemas de depressão. E diz que quando a obra começou a crescer, gostou tanto que ia para lá para se animar. Da Escola do Castelo, a diretora disse que era a Escola dos sonhos dela, e por aí fora. Todas as minhas obras foram apreciadas pelas pessoas que as usam. Isso é que eu acho importante. De resto, não têm inovação formal. É difícil sinalizar o estilo, não é? O Tainha poderá ter uma obra com uma retórica que se possa aplicar. Para mim é consolador pensar que contribuí para a felicidade das pessoas. Para criar ambiente com gosto, para serem habitados. É isso que me consola mais. Eu acho que o valor das coisas reside aí. Formalmente, as minhas obras não são nada de especial, acho eu. Absorvi o mais que pude a linguagem modernista do Alvar Aalto, das aberturas, a linguagem... mas não fiz uma invenção... o Alvar Aalto tem uma obra inventiva, formalmente! Ninguém antes dele tinha feito aquelas coisas. E acho que não se pode dizer isso da minha obra.

O que é que absorveu de Alvar Aalto?

O sentido orgânico, verdadeiramente orgânico, da arquitetura.

O que é que isso quer dizer?

Não há uma valorização dos aspectos formais. É sempre problemas de entradas de luz, problemas de relação com o terreno, são as coisas que o movem e foi isso que me tocou, a funcionalidade da arquitetura do Alvar Aalto. E também a liberdade de expressão, ele fazia coisas muito diferentes uma das outras. Nunca se meteu dentro de uma regra formal. A própria estrutura nunca foi uma estrutura modulada. Eu fiz quase sempre estruturas moduladas. Ele tinha uns pilares, naquela fábrica de papel... aquilo tocava-me, aquela forma dos pilares! Não eram só formais, eram funcionais!

Como fez em Bragança.

Pois, fiz capitéis assim. O Vítor Figueiredo também imitava muito o Alvar Aalto. Aquele edifício em quarto de círculo, em Aveiro, tem umas entradas de luz da livraria de Helsínquia. O Siza também tem umas lanternas de luz na biblioteca, que são chapadas do Alvar Aalto, na faculdade de Arquitetura. O Tainha gostava muito da biblioteca de Viipuri. Isso é que me fez apaixonar pela arquitetura. Foi a obra de Alvar Aalto.

Mas quando Aalto fala de função, ele fala em “funções humanas”, num alargamento do racional para incluir...

...a poesia! Aquele pavilhão da Feira de Nova Iorque é maravilhoso! Fantástico! Para mim a função também não é estritamente... mas para mim as coisas têm de ser funcionais. Para mim a função tem um sentido lato, engloba o espiritual e o material. As pessoas têm de estabelecer uma relação afetiva com as obras. Têm de gostar. Como gostam de uma pessoa. As pessoas podem gostar de um edifício. E eu acho que as pessoas têm uma relação afetiva com os meus edifícios. É isso que me dá prazer e gosto. Voilà. Está bem assim?

Continuamos para a semana com o projecto do Martim Moniz?

O Martim Moniz... um projecto enteedo.

ENTREVISTA A BARTOLOMEU COSTA CABRAL

30 DE ABRIL DE 2018

Como é que começou o projecto do Martim Moniz?

Havia um arquitecto, o diretor da EPUL, Filipe Lopes, que me perguntou se eu queria fazer o trabalho, no meu atelier, que incluía todo aquele quarteirão, desde a parte que está feita, ao palácio, ao lado, palácio do Alegrete, e mais a outra pontinha dos prédios. E, entretanto, estávamos a fazer um grande centro de negócios, centro de serviços, não era bem supermercado, mas era um centro de serviços, no Martim Moniz, até antes do concurso para a urbanização do Martim Moniz. Era da EPUL. E aquele meu edifício foi feito em função de um projecto que havia também para esse centro na praça. Não havia praça. O Martim Moniz tem uma história muito comprida. Era onde havia o teatro Apollo. Era um tecido antigo do prolongamento da Mouraria, até cá para baixo. E havia já planos de urbanização para a praça do Arquitecto Faria da Costa para fazer a praça do Martim Moniz, que nunca foi executado. Então havia um projecto para esse centro. Não sei se era da própria EPUL, não sei que arquitetos é que trabalhavam ali. E o meu edifício era a recuperação da frente de quarteirão a seguir ao cinema, que já não era cinema, mas era um cinema onde tinham sido feitos filmes antigos, filmes ligados à Mouraria e à vida da Mouraria, que era uma coisa que eu mantinha. Os outros edifícios – eu tenho lá fotografias, no atelier, de como aquilo era antes. Eu fiz a demolição de vários edifícios, mas deixei ficar um que era dos anos 30/40 que eu gostava mais, que depois veio a verificar-se, durante a obra, que não era prático manter a fachada e tratar do interior porque complicava muito a construção. De maneira que foi demolido e foi reconstruído com grande parte dos tijolos. A parede era feita de tijolo, e eu consegui que eles fizessem o levantamento rigoroso da fachada e aproveitassem os tijolos (risos) em grande parte, de maneira que a fachada foi construída com os tijolos com que estava construída. Depois eu fiz uma primeira fase, que é aquela que está construída, e que a EPUL aceitou, mas não gostou muito. Para a outra parte, que era a segunda fase, o arranjo do palácio e mais a outra ponta, eu fiz uma espécie de estudo prévio, mas não me encomendaram para fazer, disseram que ficava por ali. Depois encomendaram a uma arquiteta [Arq. Olga Quintanilha] que fez aquela recuperação, quanto a mim, bastante mal feita, do palácio [Aboim] e das galerias – havia umas galerias, que ela manteve. Quando eu comecei a fazer o projecto, não tinha atelier, comecei a fazer aquilo em casa, na Rua do Barão n.º 5, num quinto andar sem elevador. Mas depois aquilo era um trabalho bastante grande que já não dava para fazer em cima da mesa, tinha de ser em estirador, com pranchetas. Nessa altura, o atelier que eu tinha tido com o Nuno Portas e o Nuno Teotónio Pereira na Rua da Alegria n.25, 3º, estava vazio, porque o Nuno estava em plena expansão e tinha alugado um novo edifício no Rego, vários andares com engenheiros e tal, para fazer assim uma grande empresa de projetos. Em 73, ele foi preso, e, quando veio o 25 de abril, ele foi libertado, com outros presos, não eram mais de duzentos.

Entretanto, o atelier estava vazio e eu instalei-me lá. Arranjei um colaborador que tinha conhecido no GPA, o Mário Crespo, e montámos o atelier. Naquela altura era tudo tão fácil! Tinha a casa à disposição para fazer o atelier, que estava vazio. O contrato até estava no meu nome, por razões políticas. O Nuno Teotónio e o Nuno Portas eram todos ativistas políticos, e eu não, portanto, por causa da PIDE, não queriam dar uma morada, porque fizeram-se ali muitas reuniões, com o Jorge Sampaio, para fundação do MES! Estava no meu nome e eu instalei-me lá, pronto. Foi só ligar a luz. E comprei estiradores na Olaio. Na altura era muito fácil montar um atelier. Só era preciso estiradores, esquadros e papel. Não era preciso computadores. E então começámos ali a trabalhar no projecto, o Mário Crespo e eu. O Mário Crespo foi o meu colaborador principal durante vários longos anos, no atelier, em vários trabalhos, um dos quais aquele de que já falámos, a moradia na Rua da Verónica, que foi feita em 73. Começaram a aparecer uns trabalhos e também comecei a fazer a Caixa Geral de Depósitos em Sintra, que era do BNU, foi o meu amigo Alzina de Menezes que me deu o trabalho. E pronto, começámos assim e tive sempre trabalho até hoje! Ainda tenho lá o atelier! Agora estou a fazer arrumações porque agora tenho de me ir embora para o ano de lá. Pronto. E aí está a história do Martim Moniz. Foi um trabalho que eu fiz após vários anos de não ter atelier e de não ter um trabalho certo de projecto. Continuava na Federação das Caixas de Previdência e tinha só uns trabalhos pontuais com o Arquitecto Mesquita de Oliveira. Ele não tinha propriamente um atelier, mas estava ligado ao Braula Reis e ao Barata Filipe e tinha a minha colaboração para fazer projetos grandes de urbanização de casas, mas era tudo um bocadinho em cima do joelho. Foram longos anos, estive bastante tempo, seis ou sete anos, em que não fiz projetos, praticamente! Estive na Madeira em 64, [depois] em Inglaterra, a fazer estágio, em Paris em 62, portanto foi um período um bocadinho conturbado da minha vida. E aquele atelier foi um princípio de uma permanência como arquitecto. O projecto foi muito empenhado. Agora vamos falar do projecto do Martim Moniz. Como aquilo era uma zona histórica, uma zona antiga, eu procurei fazer um edifício que não fosse dissonante com a envolvente, embora não fosse com uma linguagem mimética do que estava, da política seguida pela câmara desde que tem o PDM, o artigo não sei quantos, em que têm a ideia de que a preservação do património histórico tem que obedecer a certos critérios de fenestração, as janelas têm de ser parecidas umas com as outras. Eu sou profundamente contra essa atitude, porque sempre aprendi que a arquitetura tinha de estar ligada aos aspectos construtivos. Sempre assim tinha sido, durante toda a história da arquitetura, desde as cubatas. Há uma grande ligação entre a forma e a estrutura construtiva e a tradição da fachada de janelas corresponde à construção de alvenaria, à construção da parede contínua em que não pode haver grandes vãos abertos sem ter vigas de suporte, de que é exemplo paradigmático o pombalino. O pombalino tem uma certa fenestração, e as casas, de maneira geral, antigas, têm de obedecer a esse padrão. Ora, numa casa agora feita em betão armado, as janelas começam a ser, digamos, falsas, no sentido de não corresponder a uma necessidade construtiva. E eu gosto muito de ver no tecido urbano tradicional construções com uma estética moderna, porque acho que dá uma certa lufada de ar fresco que é precisa. Porque por mais que a gente queira imitar, entre aspas, seguir o padrão

da janela isolada, fica sempre uma coisa diferente, completamente diferente da janela antiga. Não só pela guarnição dos vãos. Não vamos pôr outra vez pedras com 12cm de espessura e profundidade de 10cm, não tem grande sentido, a não ser que se faça pastiche, coisas a fingir que são século XVIII. Eu fui ensinado, desde que entrei para a escola, que o papel da arquitetura hoje era criar uma nova maneira de fazer. E depois de pensar, de ter a experiência de várias coisas, eu cheguei à conclusão de que, nos tecidos antigos, as construções novas, segundo uma estética modernista, ficam bem se forem bonitas. Se não forem bonitas, ou harmoniosas, ficam mal. Mas não é por ter janelinhas que fica bem, porque a gente tem exemplos espalhados em Lisboa de construções cheias de janelas e que são perfeitamente horríveis. Pela proporção das janelas, pelos materiais, são um perfeito desastre! No Martim Moniz, não quis fazer uma fachada contínua, mas quis fazer uma fachada que tivesse uma composição de volumes com uma frente máxima de 5m para corresponder à modulação da repartição da propriedade. A largura das fachadas é no sentido da economia de urbanização. Uma casa com uma grande frente é mais cara do que uma casa com uma pequena frente. A certa altura, preenchi uma declaração de impostos em que as casas eram taxadas pelo número de janelas. Se tinha três janelas para a rua era uma coisa, se tinha cinco, a taxa era maior. Portanto, a propriedade é muito repartida, as frentes dos prédios são estreitinhas porque correspondia a uma grande pormenorização da propriedade, e de economia. E eu fui buscar uma estética de fazer os volumes verticais. Aquilo era um edifício de escritórios, tinha uma parte comercial e depois pus uma rampa porque tinha uma galeria. No terreno, havia um primeiro andar que era r/c para trás; o lote era muito pouco profundo e para trás era cego. Tinha uma ruazinha de peões por trás, de dois metros de largura, e eu preocupei-me muito em que a altura do edifício não fosse uma parede enorme – aquilo tinha quatro pisos, ou cinco –, não fosse um grande paredão que fosse chocar com as outras casinhas que estão atrás. Portanto, aquilo tem uma espécie de bolha de vidro atrás que, digamos, esconde a altura do edifício. Como a rua não tem muito recuo, quem passa na rua vê apenas uma coisa com dois pisos. Há também um afastamento que permite uma maior entrada de sol na rua, um maior desafio e luz na rua. E eu tinha uma rua atrás mais alta. E fiz a rampa para ir ligar ao nível de trás e, mesmo assim, ainda havia escadas para trás. O edifício procura uma certa transparência de passagem pelo meio para permitir, o mais cedo possível, uma comunicação com a praça. Há lá uns restaurantes, umas coisas, pronto. E essa ligação atrás até aparece à frente num buraco, do qual partia uma passagem aérea que ia ligar ao centro de serviços que estava projetado para o Martim Moniz. Fazia uma ligação para quem viesse de trás não tivesse de descer para voltar a subir. Entrava a meio, pela ligação. Esse edifício nunca se chegou a fazer. Fizeram um concurso, fizeram vários arranjos da praça e ganhou um projecto do Carlos Duarte e do Lamas, que depois não foi executado exatamente dessa maneira.

O Martim Moniz é o remate da Almirante Reis. A propósito da Almirante Reis, está a ter uma grande renovação! Ainda no outro dia passei lá à noite e está cheio de luzes, e novas lojas, e iluminações dos edifícios! A Almirante Reis é uma coisa engraçada. É uma rua que não tem paralelo em mais

nenhum sítio em Lisboa. É uma coisa única em Lisboa. Tem 4km de comprido, é relativamente estreita e corresponde a uma zona que vai ao longo da Mouraria, portanto tinha muito má fama. Havia um centro de prostituição no Largo do Intendente, parecia aqueles bairros da Holanda, das montras, porque elas estavam todas na rua. Aquilo era um espetáculo um bocado degradante. Hoje em dia já acabou isso, esse centro de prostituição, e agora, mercê deste *boom* que há agora em Lisboa, também atingiu a Almirante Reis e os edifícios estão-se a renovar, e, é curioso, não sei se sabe, há uma história interessante da Almirante Reis. Ela foi traçada a direito, mas havia um problema: o tecido não era bem a direito. A meio do traçado estava uma igreja, que tinha de ser demolida. Mas era uma igreja com grande valor patrimonial, sobretudo interior, com grandes talhas douradas e quadros. Então, foi encomendado um projecto, suponho que ao Arq. Monteiro, que fez um novo edifício, ao lado, ligado com a perpendicular à futura Almirante Reis, e a disposição interior da igreja foi feita para pôr os painéis que havia todos, interiores, que eram de talha barroca. Portanto, é uma igreja feita no final do século XIX, princípios do século XX e que por dentro tem talha dourada, barroca, que havia na igreja antiga. As dimensões foram feitas de propósito para receber essa talha. É a Igreja dos Anjos. No Martim Moniz, eu liguei muita importância ao contexto urbano. Mas é curioso que o Martim Moniz, e aquela zona, foi sempre uma zona de segunda categoria da cidade. Não era nenhuma Avenida da Liberdade chique, nenhum passeio público. E ainda hoje o edifício tem um ar de segunda categoria, quer de lojas, quer de ambiente, tem coisas partidas. Precisava de ter maior atenção da parte da Câmara, porque há pedras de pavimento que estão partidas, guardas que estão estragadas... mas a Câmara é muito desleixada. É muito, muito desleixada. E não cuida do que deve cuidar, cá para mim, da cidade de Lisboa. Não só esta zona do Martim Moniz, que agora está a ficar mais cuidada. As lojas que abriram lá no Martim Moniz eram lojas de segunda categoria, mas abriu agora uma Padaria Portuguesa, assim toda com um ar simpático, abriu lá um restaurante, eu fiz o projecto do restaurante com uma esplanada. O Martim Moniz sempre foi um sítio onde a imigração indiana e negra se instalou, e, portanto, fizeram uns centros comerciais que foram ocupados. Uma pessoa entra lá dentro e sente-se transportado a África: tem cabeleireiros para desfrisar o cabelo, lojas chinesas, japonesas... tem uma vida completamente... que não encontra paralelo em Lisboa em parte nenhuma. Tem coisas muito engraçadas.

Onde era a passagem que saía do edifício?

la ter ao edifício de serviços. Era à frente do hotel Mundial. O Mundial não tinha aquela fachada para a praça, era só para a Rua da Palma, se não me engano. Havia uma Rua da Palma que desapareceu, que era onde estava o teatro Apolo. Eu fui lá ver uma peça, há muitos anos, de uma companhia de teatro brasileiro que se chamava la “La Putain Respectueuse” [de J.-P. Sartre], é uma peça clássica. E eu lembro-me de ter visto lá, no teatro Apolo. Também foi demolido. E depois ao longo dos anos foi-se fazendo a demolição sistemática, de realojamento e indemnizações e expropriações, de todas as casas, que aquilo era um prolongamento da Mouraria, para retomar a ideia antiga da Praça do Martim Moniz. É também, curioso, que continua

com o mesmo ar de coisa de segunda classe, com pedras partidas. É uma história um bocado complicada, essa do Martim Moniz. Tem história!

Eu conhecia o Arq. Filipe Lopes, da EPUL, de várias lides da arquitetura. Porque os arquitetos conheciam-se, nessa altura. O Sindicato dos Arquitetos era uma espécie de Clube dos arquitetos. As nossas reuniões, lá, serviam para discutir problemas de arquitetura. Como era tudo proibido, encontrávamos ali um espaço de convívio. Podíamos estar reunidos porque éramos o Sindicato dos Arquitetos, mas levavam-se posições políticas, falava-se de arquitetura, eram só 50 arquitetos em Lisboa. O Filipe Lopes pertencia muito ao Sindicato. Para mim foi uma segunda escola, falar com os arquitetos. Também pertenci à direção do Sindicato, alguns anos, tomei conta da UIA quando ninguém queria saber da UIA para nada. Tinha pouca iniciativa, mas para a pouca que tive ainda fui a alguns congressos lá fora, e gostava muito de atividade internacional, porque tínhamos contactos internacionais! Era tudo fechado... mas íamos fazendo as nossas vidinhas! Então eu conheci lá o Filipe Lopes. Ele gostava do meu trabalho, ou gostava de mim, e deu-me aquilo para fazer. Depois até disse: “Bem, aquilo não ficou tão bem como a gente esperava!” e eu disse: “Pois!...” Para mim o Martim Moniz sempre foi, por ser uma área de segunda, ou de terceira, e com aquele ar...

Falando agora mais do edifício, era um bocadinho ambicioso no aspeto construtivo. Era uma estrutura de betão, de que o projetista – que era um amigo meu chamado José António Crespo, que eu conhecia de trabalhos, também do GPA, porque ele era amigo do Arq. Maurício Vasconcellos – que trabalhava no laboratório, fez uma maquete da estrutura do edifício em plástico e introduzia esforços na estrutura, não sei a que escala era feita a maquete, não me lembro, e que ajudava ao cálculo. Porque o cálculo era um cálculo pelo método de cada nó, cada nó tinha os seus momentos, era um processo muito moroso e complicado e ele fez com muito empenho. A estrutura é uma estrutura de betão armado, que era para ficar em betão à vista, mas como foi bastante mal construído, depois eu tive de fazer um reboco. Mas eu não queria fazer um reboco que ficasse com um ar velho e sujo e revesti a marmorite lavada com pedrinha. Não impediu que, além que tivesse manchas e um ar assim... uns anos mais tarde foi pintado. E aquelas persianas eram módulos grandes que alternavam com módulos pequenos para marcar o ritmo da fachada vertical. E não eram muito altos, controlei a altura para não ficar a tapar o monte das casas da Mouraria. E aquelas grades eram grades amovíveis de ferro, extremamente complicadas de funcionamento, que rapidamente deixaram de funcionar porque eram muito pesadas, as lâminas deixaram de mexer, embora tivessem apoios de rolamentos... Quando começaram a pôr, porque aquilo tinha umas grades verticais, as pessoas na rua passavam e diziam: “Olha, isto parece uma jaula de leões!” Diziam que parecia uma telefonia, aquelas coisas. Mas agora, passados estes anos todos, acho que o edifício tem uma escala boa e melhorou muito quando fizeram o jardim, a praça. E plantaram as árvores... então ficou com uma zona mais aprazível à frente e o edifício deu-se muito bem com essa nova vista, que não tinha. Tinha tido, durante anos e anos, só à frente o vazio das demolições. E quando começou a ficar arranjado, o

edifício ganhou uma outra presença. Ele está mesmo enfiado com a Av. Almirante Reis. Vê-se desde muito longe, no topo da Almirante Reis, o edifício ao fundo, quem vem do Areeiro.

Como tenho de sair do atelier, pensei em alugar lá um espaço para o atelier. Aquilo era da EPUL mas já não é, não sei de quem é, não consigo saber, está tudo fechado... tem uma portaria em que não está porteiro nenhum... nada daquilo funciona. Por um lado, gostava de lá ir, achava engraçado o sítio, por outro lado, é um bocadinho deprimente. Eu acho um bocadinho deprimente. Porque o restaurante que está lá, que eu fiz com muito empenho, que tem uma vista sobre a praça, é suposto ser simpático, mas o restaurante tem um ambiente um bocado chalado e tem um ar um bocadinho sujo, não tem um ar limpo e arranjado. De maneira que é um edifício com o qual eu tenho uma relação um bocadinho ambivalente, gosto e não gosto. Mas o meu amigo Manuel Tainha gostava muito do edifício, achava que era bom. E agora foi repescado naquele meu livrinho. Fui eu que fiz as pazes com o edifício! É um edifício que marca o recomeço da minha vida de arquitecto. Tem essa importância. Eu já tinha perdido a mão de fazer um projecto de raiz e importante na cidade. É uma coisa com uma certa importância de tamanho e presença.

Há uma segmentação vertical, ao longo do edifício. Tem duas passagens: tem uma a meio corpo, um espaço vazio, e depois tem o resto do edifício. Nesse resto do edifício é que tem aquele buraco, onde era a ponte. O edifício, para além da segmentação vertical, da fachada, tinha também a ideia de fazer uma marcação dos pisos, e por isso tem uns avanços da estrutura, um ressalto da estrutura em dois sítios, para vir buscar uma métrica ao edifício dos anos 40 que foi demolido e que foi reconstruído e está lá. Tem umas janelas compridas, umas janelas grandes, não tinha janelinhas, é um exemplo exactamente dos anos 40 em que não ligavam a essas janelinhas. Nessa primeira quebra, eu tinha pensado pôr umas luzes, nesse primeiro ressalto da estrutura, tinha pensado pôr umas luzes para a rua, como a iluminação que há na entrada do Parque Mayer. Inspirado nessas coisas. Lembro-me perfeitamente de ter hesitado e achei que era pretensioso estar a pôr aquelas luzinhas, que não ficariam muito bem e depois, além disso, estavam bastante baixas e eram suscetíveis de se partirem, de se sujarem, de haver uma manutenção complicada, e não pus. Achei que era pretensioso. Era muito cópia de uma determinada estética de vidros...

Arte nova?

Não era bem arte nova, era “Art-Déco”. E não tinha escala. Achei que não se justificava. Foi ponderado. O edifício teve muito trabalho! Teve muito trabalho porque era o único que eu tinha. Para já, demorei um ano a trabalhar naquilo! Eu tenho lá os primeiros esboços do Martim Moniz! Foi um trabalho, para mim, muito importante, marcou uma viragem, um recomeço da atividade, foi uma âncora, para mim, porque eu andava um bocado disperso, não tinha atelier. Tinha só a Federação, mas já tinha passado a época dos trabalhos giros. Agora estava numa rotina em que já não tinha nada que fazer.

Estava no GPA, e em 1971 fez a SPA, antes do Martim Moniz.

Sim, estava. Mas eu sentia-me um bocado perdido. Porque já não estava na Federação. Saí da Federação para aí em 68. O primeiro atelier do GPA era na Praça do Areeiro [esta era, na verdade, a localização do atelier de Maurício de Vasconcellos]. É o único sítio de Lisboa com o qual não consigo fazer as pazes. A prática individual da arquitetura é que tinha parado. Eu estava inserido no GPA, mas era diferente. E depois eu ia trabalhar de manhã no meu atelier, fazer as minhas coisinhas, e depois à tarde ia para o GPA, a partir das duas e meia. Ele [Maurício de Vasconcellos] não gostava muito, tinha ciúmes do meu atelier. Mas trabalhava desde as duas e meia, até às sete! Eram cinco horas que eu dava ao GPA. Não era o tempo inteiro. E de manhã ia para o meu atelier cedo, até à uma. Depois ia almoçar, depois de almoço ia para o GPA até ao final da tarde, sete, oito da noite. Eu trabalhava bastante, dez horas por dia! Isto durante anos!

Hei de fazer-lhe uma entrevista só sobre o GPA.

Sobre o GPA? (risos) Essa vai ser divertida.

ENTREVISTA A BARTOLOMEU COSTA CABRAL

16 DE MAIO DE 2018

Gostava de compreender melhor o seu percurso no GPA.

Faça perguntas. O que é que quer saber? Pagava mal aos empregados.

Primeiro, foi para o atelier do Conceição Silva com o Maurício de Vasconcellos, em 1967.

Mas aquilo durou um ano, ou nem isso.

Porque é que foi para aquele atelier?

Era um atelier que estava na moda, pagavam bem. Fui lá por dinheiro. É horrível dizer isto, mas foi. Eu ganhava um conto e setecentos na Federação e estava farto de não ter dinheiro nenhum para nada. Então fui para lá. Conhecia o Maurício desde o tempo daquelas casinhas, do primeiro trabalho com o João Almeida.² Era um atelier que estava na moda. O Sá Nogueira era lá funcionário! Era o atelier que estava com mais trabalho.

Onde era o atelier?

Era na D. Pedro V. Era um atelier muito grande, tinha vinte e tal pessoas, tinha várias valências, para o turismo, estavam a fazer o Hotel da Balaia.

Participou no projecto?

Eu não participei. O Taveira estava lá ao lado, num estirador, a fazer uma ampliação para o Hotel da Balaia, depois diz que foi ele que fez o Hotel da Balaia. Aquilo era um ambiente simpático. Fui lá, pedi doze contos, eles regatearam e deram-me dez e eu aceitei, todo contente. Para mim, dez contos era uma fortuna. E pronto, e comecei a trabalhar. O Conceição deu-me trabalho, as equipas de trabalho do Maurício não me deram trabalho nenhum. O Conceição é que me deu os trabalhos para fazer. Ainda cheguei a fazer lá vários trabalhos de coisas sobretudo urbanísticas. O projecto maior que eu fiz foi uma proposta para aproveitamento da Quinta dos Ingleses, em Carcavelos, projecto esse, aliás, de que eles fizeram uma maquete, que fez parte da exposição do Conceição Silva aqui há uns anos. Mas por acaso não dizia que era trabalho meu, dizia que era trabalho do Conceição Silva.

² Costa Cabral esclarecerá que conhecia Maurício de Vasconcellos desde a adolescência porque as famílias passavam férias no mesmo local.

Foi só o Arq. Bartolomeu que trabalhou nisso?

Praticamente. Era construção na borda, deixava o miolo verde, no meio, com prédios altos... em suma, bom ou mau, foi uma proposta que eu fiz.

Foi construída?

Não, nada, nem uma ponta. Aquilo era daquelas fantasias de negócios.

Eram edifícios de habitação?

Eram prédios de habitação, escritórios misturados, lojas. Na Quinta dos Ingleses estavam lá uns colégios, estava lá o colégio inglês. Agora tem lá umas construções, penso que da Universidade Europeia. Ah! E fiz o sector IV no Algarve. Isso é que já foi feito em conjunto com o Arq. Maurício de Vasconcellos. Foi um trabalho muito grande e que envolvia muitas visitas ao Algarve, com o Maurício, a Portimão. O sector IV era Portimão, Praia da Rocha. E onde também trabalhou, a certa altura, lá no atelier, o Pedro Vieira de Almeida, que trabalhou comigo nesse projecto. Ele foi o principal responsável por certas ideias, como fazer uma espécie de Manhattan na Praia da Rocha, nem mais nem menos. Resultado: o sector IV era uma proposta urbanística de aproveitamento turístico, fundamentalmente, onde eram as zonas residenciais, zonas verdes, equipamento, e portanto a zona da Rocha, que ele achava que devia ser uma espécie de muralha de prédios de construções, uma coisa muito densa para ter uma grande vida noturna, e não sei quê, um bocado cidade... e portanto esse sector foi um bocado responsável pela construção maluca que se desenvolveu ali à volta, que é um horror. Nunca mais lá fui, não sei como é que está.

O plano foi implementado?

Foi, começou a ser, pela Câmara de Portimão. Demos até pareceres para pedidos de construção, em ligação com a Câmara. Mas, entretanto, eles [Maurício de Vasconcellos e Conceição Silva] zangaram-se... é sempre a mesma coisa: o Maurício achava que o Conceição não trabalhava nada, ele é que trabalhava nos projetos e o Conceição não. Ele esqueceu-se que... eles começaram o atelier juntos quando o Conceição encontrou o Maurício de Vasconcellos na rua, uma vez, e disse: "Então, o que andas a fazer?" Eles eram mais ou menos da mesma idade. E o Maurício disse "Agora não tenho nada!" Porque ele tinha voltado do Brasil e andava um bocado aos caídos. E então o Conceição Silva tinha formado o seu atelier todo para o turismo, para fazer turismo, hotéis, residências, porque havia um *boom* turístico nessa altura, sobretudo no Algarve, e então precisava da colaboração de um arquitecto. Como ele gostava do Maurício, porque era bom arquitecto, e eram amigos... mas o empresário era o Conceição, no atelier. Ah! E eu suponho, eu não tenho a certeza, mas eu suponho que o Maurício não tinha dinheiro nenhum e, portanto, não entrou com dinheiro nenhum para a sociedade, entrava com o trabalho! Portanto, ele tinha de dar trabalho! Mas o Conceição tratava da gestão do atelier. Foi o Conceição, com a Carmo Valente, que desenharam o mobiliário todo da Balaia, portanto o Conceição não era nenhum

parasita! Era empreendedor, ligação com a finança, ligação com os clientes. A certa altura, o atelier tinha oitenta trabalhos em carteira. Uns para fazer, outros já feitos, outros para aprovação da Câmara... e estava só a mexer em quatro. Isto é para ver. E então achava que devia ser uma coisa ligada às artes e tinha o pintor Sá Nogueira, que trabalhava lá. O Conceição era muito liberal. Não regateava ordenados, queria ajudar as pessoas, não era mesquinho nos dinheiros. Não era bem liberal, mas não era mesquinho, via as coisas em grande. Mas ao Maurício subiu-lhe à cabeça, esqueceu-se que nunca tinha entrado com dinheiro e queria 50% dos lucros! Zangaram-se por questões de dinheiro, que é o costume. O Conceição também dizia que o Maurício era um bocado estoiro-vergas... e quando o Maurício disse que queria fazer o atelier em concorrência, o Conceição disse: “O teu atelier não vai durar seis meses!” Enganou-se redondamente, porque o Maurício foi capaz de ser gestor de um atelier que chegou a ter sessenta pessoas, em sociedade com o Alçada Baptista. As sociedades dão sempre mau resultado. Eles também se zangaram, mas não se separaram porque o Alçada era boa pessoa. O Conceição tinha o seu feitiozinho, o Maurício também. No caso do GPA, quem tinha os conhecimentos era o Alçada Baptista, da Covilhã. Trabalhava nos hospitais. De maneira que ia lá só ao fim do dia, porque ele tinha o trabalho nos hospitais. O Maurício desprezava-o um bocado como arquitecto, sem razão. Cada um é como é!

O meu primeiro grande trabalho lá no GPA foi a Covilhã. Quem é que arranjou a Covilhã? Foi o Alçada Baptista, através do Ministro do Interior do Governo do Salazar. Havia muita pressa para fazer o projecto do Instituto Politécnico da Covilhã. O Doutor Simões é que era o grande impulsionador. Ele vinha a Lisboa falar com os ministros para programar o Instituto Politécnico baseado no curso têxtil, Engenharia Têxtil, na Covilhã. Era precisa muita pressa, e então o Ministro chamou o Alçada Baptista. O Maurício estava de gripe, em casa, e levantou-se para ir falar com o Ministro, com febre, para aceitar e organizar o trabalho. E pôs-me a mim à frente. E então nós fizemos um primeiro estudo para o sítio do Politécnico, aproveitamento de edifícios. Era o edifício pombalino da Real Fábrica de Panos, que tinha sido ocupado pelo quartel e pelas finanças, mas já estava devoluto. Era junto à rua principal de aceso à Covilhã, a Rua Marquês d’Ávila e Bolama; e começou a saga desse trabalho. Eu estava à frente da equipa e os contactos que tivemos com o Doutor Simões eram sempre fantásticos. Nós íamos à Covilhã sempre de avião. Havia uma avioneta de quatro lugares. Íamos joelhos contra joelhos e íamos com o piloto ao lado, tocávamos-lhe na cabeça! Era uma espécie de táxi aéreo, mas era barato. Era possível. Lembro-me de uma vez, ainda não havia certeza de que houvesse bom tempo em cima da Serra da Estrela. Chegámos lá estava tudo coberto, não pudemos aterrar, porque aquilo era aterragem à vista e voltámos para Lisboa. Não chegava a uma hora de viagem. Depois voltámos para lá daí a duas horas e já estava melhor. Mas fizemos várias viagens de avião, é engraçado. Depois deixou de haver.

Mas o Doutor Simões era muito dinâmico, uma joia de pessoa. Tinha uma capacidade de decisão muito grande. Em relação aos projetos, não se prendia com coisas mesquinhas. Gostou muito

das minhas ideias para Instituto Politécnico. Depois começámos a fazer. Primeiro veio a primeira fase, depois a segunda, por aí fora. Depois apanhámos o 25 de abril. A primeira fase ainda começou em 73, julgo eu, mas depois apanhou todo o PREC... mas foi-se sempre construindo. A universidade começou com cem alunos, cabiam num bocadinho. Eu tive uma experiência muito boa de aproveitamento dos edifícios antigos. Mas as coisas tinham de ser muito versáteis: logo na primeira fase, tinha de haver dois laboratórios, as salas de aulas, administração. Depois, com a terceira fase, com as oficinas têxteis, os laboratórios passaram para lá e os laboratórios passaram a ser salas de aula. A nova passagem que estava prevista, desde o início, no plano geral, só foi construída na quarta fase. Até lá, funcionou a ponte existente para ligar a primeira fase à segunda.

A segunda fase é que foi então o grande confronto com o projecto. Nós começámos absolutamente de olhos fechados! Não tínhamos a mais pequena noção da importância do edifício. Era um edifício Pombalino! E o facto é que, no plano geral que eu tinha feito, que tinha um levantamento um bocado manhoso, deitava uma data de prédios abaixo para fazer auditórios e que depois se revelou indispensável ficarem. Tinham paredes de granito altíssimas, de acesso às caldeiras. Mas nós tomamos umas opções iniciais muito corretas. Porque tinha sido usado como quartel e tinham sido feitas imensas obras de adulteração, incluindo lajes de betão armado. E logo desde o princípio, o Eng. Ferreira Crespo disse que o melhor era demolir tudo. Portanto, nós demolimos tudo no edifício que não era original, construções de pedra de granito: tabiques, lajes de betão armado, paredes, aquilo foi tudo limpo. E apareceram arcos... e quando começámos a escavar para fazer os auditórios, apareceram as tinas. E então tivemos de mudar o projecto para conservar aquilo como museu. Foi um trabalho fantástico, mas ainda se estragaram algumas coisas, porque não tínhamos a noção do que íamos encontrar, estava tudo enterrado. Aquelas paredes, que julgávamos que tinham três metros de altura, tinham seis! Portanto, a tempo e horas, houve capacidade de bom-senso, mas não fizemos nenhum estudo aturado, não tínhamos arqueólogos a trabalhar connosco, aquelas coisas que há agora. Depois apareceu aquele engenheiro, que foi para Santarém, de arqueologia industrial e, depois, a Doutora Elisa Pinheiro, que tinha começado a interessar-se pelo espólio têxtil da Covilhã – porque a Covilhã desenvolveu-se por impulso do Marquês de Pombal, por causa dos têxteis.

O GPA punha à nossa disposição uma carrinha, que nos levava à equipa, uns quatro ou cinco, às visitas à obra. Não havia autoestradas, demorava cinco, seis horas a viagem. Nós íamos de manhã cedo, chegávamos lá pelas onze, meio-dia, almoçávamos, depois íamos à obra, e pelas cinco horas vínhamos para Lisboa e parávamos em Castelo Branco para comer. Castelo Branco ainda não estava todo estragado com aquelas obras do centro, tinha uns cafés simpáticos, tinha aquele centro simpático. E o jantar demorava, às vezes uma hora e meia, de modo que só saíamos de lá pelas oito e meia e só chegávamos a Lisboa à uma da manhã. O condutor era muito mau, estávamos sempre a ver quando saía da estrada, ou se tinha bebido alguma coisa. (risos) Apanhámos enormes chuvadas, nessa altura, autêntico dilúvio. Era uma alegria! Houve muitas

peripécias, foi muito difícil, mas acabou em bem! As opções que se fizeram para o projecto, a construção nova em betão à vista para ligar com o granito, os materiais escolhidos, como a tijoleira... e que se manteve até ao fim, praticamente.

Porque é que decidiu ir para o novo atelier de Maurício de Vasconcellos?

Porque a minha afinidade com o Maurício é superior à minha afinidade com o Conceição Silva. Eu conhecia o Maurício de antigamente. Eu fui lá falar com ele por causa do Maurício. Eu passava férias em Santo Amaro de Oeiras e o Maurício também, ele passava lá as férias com a mulher e com os filhos. Eu tinha 17 anos, estava no liceu. O Maurício era mais da minha cultura, das minhas relações. E o Conceição não. Lembrei-me de lá ir por causa do Maurício. E foi assim. E depois mantive-me no Maurício até vir para aqui, em 1973, quando comecei a fazer o Martim Moniz. Foi muito rápido. Está a ver, no espaço de três, quatro anos houve uma mudança radical. Estive três anos no Maurício só a trabalhar para lá e depois quando vim trabalhar para aqui, propus ao Maurício trabalhar com ele da parte da tarde e vir para aqui de manhã. Ele não gostou muito da ideia, mas aceitou. E foi assim que estive lá mais de vinte anos.

Ele pagava mal, tinha de ser muito apertado com os dinheiros. Não faltava com os ordenados nunca, mas explorava a mulher das limpezas, a mulher do bar, de uma maneira aflitiva, era uma vergonha! Mas ele era muito truculento, o Maurício. Eu mantive-me lá porque era um grande atelier, tinha um contacto e um convívio... aqui era eu sozinho com o Mário Crespo, com trabalhos pequenos. Tinha a sede do BNU, a Caixa Geral de Depósitos em Sintra, assim umas coisas mais pequenas... se eu ficasse só no atelier... eu tinha de ter dinheiro certo por mês, e o Maurício dava-me um ordenado. Mas não era só pelo ordenado que eu ficava lá, era pela hipótese de fazer outros trabalhos. Ainda bem que fiquei, porque pude fazer as universidades todas que fiz lá, que não teria feito aqui, não tinha essas encomendas. Acho que contrabalançava. Eu trabalhava muitas horas, porque trabalhava de manhã aqui até à uma, depois tinha um almoço rápido, chegava lá às duas e meia, três horas, até às sete. Tinha *part-time* de quatro, cinco horas no Maurício e mais três ou quatro aqui. Eram pelo menos oito a nove horas, por dia, dez, às vezes.

Quem trabalhou consigo no GPA?

Comigo foram vários arquitetos que trabalharam. O Arq. La Fuente, que já morreu, o Arq. José Bragança, que fez comigo o projecto de Bragança. O José Bragança também esteve lá uns anos, mas o Maurício regateava-lhe o ordenado e ele foi para Leiria, para a Câmara. Fez lá um atelier. Ele é muito bom arquitecto, o José Bragança. Então o José Bragança depois foi-se embora e mais para o fim era o João Gomes, que depois veio para aqui trabalhar comigo, quando acabou o GPA. Fez vários trabalhos aqui comigo.

E o Mário Crespo?

Também. Também veio comigo para aqui. O João Gomes veio depois. E havia aquele arquitecto que trabalhou muito comigo na Covilhã, o Hélder Camacho, acho que está no Algarve. Depois havia lá desenhadores, que faziam parte da equipa. Apareceu lá também uma rapariga alemã, a Carmen [Daendhardt]. Mas eu não trabalhei muito com ela, ela trabalhava mais com o próprio Maurício. Também apareceram lá aquelas sociólogas, lembro-me da Teresa Barata Salgueiro. Tinha muitas valências, o atelier do Maurício. E teve até de criar uma segunda parte do atelier para fazer o Plano Diretor de Lisboa, também ligado com o Alçada.

Como é que funcionava o atelier? Havia várias equipas lideradas por arquitetos chefe?

O único arquitecto chefe era eu! (risos) Não havia mais nenhum para arquitetura. Por isso, o Maurício descarregava-me os trabalhos. Tínhamos conversas! Não era eu trabalhar completamente independente, ele metia a sua mãozinha. Mas ele estava ocupado sobretudo em dirigir o Plano Diretor de Lisboa, os sociólogos, havia engenheiros lá no GPA, o Eng. Areosa Feio, que era do PC... aquilo era tudo de esquerda! O Maurício também votava PC, como aqueles que votavam PC de camisa de seda! Porque quando havia falta de gasolina, o Maurício tinha; quando havia falta de açúcar, o Maurício tinha; nunca tratou de nada em nenhuma repartição, tinha sempre alguém que lhe ia tratar das coisas. E se o comunismo fosse implantado em Portugal, ele pertencia logo à nomenclatura, não vinha cá para baixo. O Eng. Crespo admirava imenso o Maurício, o “bon vivant” ... ele tinha um MG, andava sempre muito depressa, tinha muita genica.

Então o Arq. Bartolomeu coordenava todos os projetos do GPA?

Eu só trabalhava nas universidades, praticamente. Depois o La Fuente encarregou-se de um trabalho, Pinhal de Negreiros, onde eu não participei muito. A Malufa foi feita pelo Maurício, porque estava com o pé partido. Como estava com o pé esticado e não podia fazer nada, foi fazer o projeto da Malufa. E então não seguiu as minhas regras, pôs caixilharias de alumínio lacadas a branco, envidraçados a sul sem proteção...

O Arq. Bartolomeu não participou na Malufa?

Dei umas bocas. Essa arquiteta Carmen é que trabalhou na Malufa com ele. Depois houve muitas peripécias! Em 75, os trabalhadores do GPA tomaram o atelier, não deixaram entrar o Maurício! E eu estava do lado do Maurício. Detesto estas coisas. Há uma coisa visceral em mim contra isso. Eu já quando andava na escola, quando havia os movimentos esquerdistas que escreviam coisas nas paredes, eu achava aquilo muito mal-educado. Eu sempre fui alérgico àquela demagogia da esquerda. Sempre. E lembro-me que o Pedro Botelho, que era da UDP, uma vez foi num carro fazer uma viagem com os dirigentes da UDP: ficou curado da UDP! As conversas eram do mais ordinário que possas imaginar, entre eles, de uma arrogância, de uma má-criação, que ele ficou com os cabelos em pé. Não é boa gente, não é boa gente! Assim como eu acho que as pessoas

das direitas também não são boa gente. Em França, por exemplo a Marie Le Pen, agora apareceu um outro de cabelos brancos, também das direitas... Eu gosto dos democratas, mas não é os democratas de esquerda. Da democracia do centro, daqueles que não se consideram especiais, é tudo igual. Porque a demagogia de esquerda é uma coisa horrível, é horrível.

Como era o ambiente no GPA?

Era animado! Tínhamos um barzinho onde lanchávamos. Eu gostava muito do Alçada, era uma pessoa muito cordata, muito simpática, muito afável, ao contrário do Maurício. Fizeram um concurso para as aerogares. A maneira do Maurício funcionar não era a minha. O Alçada Baptista tinha pouco tempo para trabalhar, estava empregado e tinha pouca genica, também. Mas havia qualquer coisa no Arq. Maurício que me afastava: o seu temperamento, as suas ideias, a sua maneira de funcionar, a sua falta de escrúpulos, afastava-me. Não era o caso do Nuno Teotónio, com quem eu me entendi sempre muito bem. Mas eu reconhecia no Maurício qualidades. Há um lado de convívio com ele que era simpático, engraçado. Então em mantive sempre atividade lá no GPA, e aqui. Eu gostava muito de vir trabalhar sozinho para aqui, com o Crespo. Porque eu fazia coisas aqui que não fazia lá, e vice-versa. Lembro-me perfeitamente de lá fazer o Minho, por exemplo, e o Maurício deu umas bocas um bocado distraídas para aquilo. Eu é que tive de tomar a responsabilidade de tudo. Eu não me importei nada! E o Alçada contribuía pouco. Como o Maurício via que a coisa ia saindo bem, confiava.

Eu lembro-me, a certa altura, quando houve aquela ideia da criação de trabalhadores nas empresas, da autogestão, aquilo era ridículo! Porque havia reuniões de trabalho – havia vários trabalhos em conjunto, então tínhamos reuniões de trabalho, numa mesa grande, com os engenheiros, como o Eng. Areosa Feio, que era muito simpático, apesar de ser PC. (risos) Mas era ferrenho! Ele e eu estávamos sempre de acordo, por razões diferentes! (risos) Ele era muito engraçado. E então, todas as pessoas que trabalhavam lá, desenhadores, a mulher da limpeza, a mulher do bar, iam às reuniões. Sempre chateadas, não lhes interessava nada, não sabiam dizer nada sobre os trabalhos, era uma coisa ridícula!

Como se organizava o atelier? Reparei que havia vários pisos.

Entrava-se, tinha o r/c que era tudo caves, onde era o bar e onde o Maurício ficava de perna estendida a fazer a Malufa. Tinha uma bibliotecazinha à entrada, com duplo pé-direito e com mezanino, para livros e arquivo; depois subia-se uma escada e era esse piso. E esse piso era o piso de uma grande sala de receção, sem nada, que dava para os gabinetes do Maurício e do Conceição. Do outro lado havia um corredor, à direita, onde eu trabalhava. E depois havia mais um andar em cima, onde eu também trabalhava. E depois ainda havia o sótão, que era onde estavam as cópias. E ainda havia o ático do sótão, onde estava agora depositado o arquivo. O rapaz das cópias era muito simpático, mas era maldisposto. Era igual ao Saddam Hussein (risos), era do Iraque. Mas ele achava-se mal pago, explorado, tinha toda a razão! Simplesmente

continuava lá. Se continua num sítio, o melhor é fazer boa cara, ou então vai-se embora. Mas ele estava contrariado, de tal maneira que, uma vez, estávamos a arrumar estiradores, pedi-lhe para me ajudar e ele disse que não era pago para isso! (risos) Era só para tirar cópias. E recusou-se a pegar num estirador! De maneira que aquilo era um universo bastante complexo! Mas foi uma boa tarimba, foi um bom trabalho na minha vida profissional, muito importante. Havia uma escala de fazer as coisas diferente. E havia muitos contactos! Não havia propriamente tertúlias para definir assuntos.

O GPA tinha um ambiente fantástico. O Maurício trouxe o ambiente do atelier do Conceição para o GPA. Era mesmo uma réplica para fazer pirraça ao Conceição, porque ele achava que o Maurício não tinha capacidade de gestor, que era um estroina, que gastava o dinheiro todo em vinho e paródias e enganou-se. Ele até era um gestor muito avisado. Abalançar-se a alugar aquele palácio! Era uma renda cara! Depois ficou baratíssima, ao fim de uns anos. Mas foi uma aposta que ele fez. Ele fez isso com dinheiros das contas que fez com o Conceição. Era boa pessoa, o Conceição. Ele encomendava coisas a artistas plásticos. Uma das pessoas que ele contactou com a Menez. Era impecável nos pagamentos, nas contas. Ela fez desenhos para tapeçarias para a Balaia. E ele pagava o que combinava, a tempo e horas. A Menez gostava muito dele a esse nível, como pessoa cumpridora.

IV. TEXTOS NÃO PUBLICADOS

Sobre Arquitetura/Urbanismo/Percurso Profissional

REGULAMENTAÇÃO DAS HABITAÇÕES DE CARACTERÍSTICAS MAIS ECONÓMICAS (1961)

TEXTO NO ARQUIVO DE BARTOLOMEU COSTA CABRAL

Tendo-se esta secção ocupado no estudo e definição das áreas mínimas habitacionais aconselháveis, visa o presente relatório aconselhar a adopção de uma regulamentação para as habitações de características mais económicas.

Quando da realização do “I colóquio sobre os aspectos sociais do habitat”, foram postos, em Portugal de maneira insofismável as necessidades em matéria de espaço que a organização dum fogo exige, pelo sociólogo e chefe de uma equipa de investigação P. Chombart Lauwe que de há muito tem efectuado numerosos estudos à volta das necessidades de uma família, não só na organização da própria habitação, como nas relações de vizinhança ou mesmo na vida do bairro, do seu equipamento e organização.

É extraordinariamente difícil fundamentar o conceito de mínimos, pois o medir das necessidades não é rigoroso, variando com o tempo, hábitos sociais, nível de vida, etc. Desde o princípio da habitação social no começo da industrialização até aos nossos dias muito caminho se percorreu, muitas vezes com retrocessos. Algumas das primeiras realizações da América do Norte e Inglaterra que ainda hoje se mantêm de pé, foram consideradas “modelo” na altura da sua construção, sendo hoje absolutamente condenáveis, não só pela sua falta de espaço tanto no interior das habitações como no exterior, como pela falta de condições higiénicas de insolação e ventilação hoje consideradas indispensáveis e que fazem parte dos regulamentos actuais.

Uma tendência que podemos referir ao longo dessa evolução foi o conceito de casa mínima, que está na consequência direta dos primeiros esforços de uma análise funcional e construtiva da habitação; surgem então os esforços reduzidíssimos em que soluções engenhosas procuram suprir a falta de espaços maiores, como reacção à pouca economia e comodidade que correntemente os casos apresentavam, como cozinhas mal organizada e fatigantes, longos percursos entre as diversas peças, má iluminação, etc..

No prosseguimento também surge, a fim de criar uma peça de dimensões menos reduzidas, a ideia de organizar a habitação em função de um espaço central que constitue o centro da vida familiar, denominado sala comum.

Esta solução a cujo sucesso na sua generalizada adopção não é estranha o conhecimento das formas rurais do habitat, ou a influência de um modo de vida de sociedades evoluídas, é ainda hoje corrente. No entanto vários sectores de investigação sociológica põem

fortes dúvidas quanto à sua validade como solução a generalizar, nomeadamente o referido sociólogo C. Lauwe que através de inquéritos, elaborados com métodos científicos, pode observar o modo de utilização das habitações e a relação da harmonia de cada familiar com o número de metros quadrados de área útil por habitante.

Congressos internacionais, com a participação dos organismos responsáveis dos diversos países da Europa em Colónia em 1957 regulamentaram as áreas mínimas de cada compartimento, que coincidem com o mínimo de 14m² por habitante definido por Ch. Lauwe para a França como mínimo incompreensível.

O problema fundamental de uma política habitacional verdadeiramente económica não visa apenas obter a casa mais barata, porquanto mais pequena e com o mínimo de equipamentos e acabamentos.

A necessidade de adaptação das casas a novas formas de viver provocadas por uma rápida subida de nível de vida e a sua conservação colocou o problema da economia de uma política de habitação num plano mais complexo em que é preciso entrar com mais coordenadas além do custo inicial.

Assim os mínimos têm que ser definidos de modo a permitir uma adaptação a essa evolução, o que é tarefa extremamente ingrata e controversa.

No que respeita à organização dos fogos tem-se hoje por assente a necessidade de uma maior diferenciação de funções, separando as zonas de trabalho e comer de zonas mais recatadas, silenciosa ou representativas, pelo que como zona diurna já não chega a sala comum com ligação para uma pequena cozinha onde há apenas o espaço estrito para cozinha, e muito menos a solução de recanto de cozinha pelo desarranjo e promiscuidade que provoca.

Esta diferenciação de funções obriga, no aspeto puramente físico, a mais espaço para que as dependências de zonas diversas mais ou menos ligadas entre si, não fiquem reduzidas a cubículos, até fora do regulamento actual.

Por outro lado Ch. Lauwe afirma que o número de m² por habitante mínimo desejável não está dependente de uma melhor ou pior organização do fogo, isto é, abaixo de 14m² por habitante não há engenho capaz de contrabalançar os efeitos perniciosos da falta de espaço. É claro que ele é o primeiro a não considerar estes números como universais e taxativos mas apenas com ordem de grandeza dada a dificuldade de medir as perturbações nas famílias causadas por essa falta de espaço.

Numa comparação de recentes projetos de conjuntos de habitações de características mais económicas da Federação – Évora – 2^a. Fase, Peniche, Portimão – com diversas realizações da Europa, verificamos que essas realizações estão extraordinariamente distanciadas da média, pelo que se torna indispensável tentar desde já uma subida de normas a fim de progressivamente atingir o nível geral. De todos os países da Europa o que tem feito casas com áreas mais próximas das nossas é a Espanha onde no entanto recentemente na 1^a. Reunião do habitat mediterrâneo [1961] se evidenciou a necessidade de tirar tudo às habitações para as tornar mais baratas excepto aquilo que não pode ser dado posteriormente: o espaço.

Assim na impossibilidade de atingir, desde já, as normas de Colónia por demais afastadas da nossa realidade presente, vimos propor a adopção dos seguintes números como solução de compromisso enquanto se prosseguirá na análise e uma melhor definição do problema:

T2/4 – 50m ² – 12,5 m ² /hab.	Nota: Os m ² são de área útil líquida e somatório da área habitável, de circulações e de serviço.
T3/5 – 60m ² – 12,0 m ² /hab.	
T4/7 – 74m ² – 10,4 m ² /hab.	

Áreas dos projetos mais recentes da Federação:

Évora

T2/4	45,2m ²	11,2m ² A útil/hab.
T3/5	55,5m ²	11,1m ² “ “ “
T4/7	67,0m ²	9,6m ² “ “ “

Peniche

T2/4	43,7m ²	10,9m ² A útil/hab.
T3/5	50,9m ²	10,1m ² “ “ “
T4/7	68,3m ²	9,9m ² “ “ “

Portimão

T2/4	47,2m ²	11,8m ² A útil/hab.
T3/5	55,8m ²	11,1m ² “ “ “
T4/7	73,4m ²	10,5m ² “ “ “

Covilhã

T2/4	46,3m ²	11,6m ² A útil/hab.
T3/5	60,1m ²	12,0m ² “ “ “
T4/7	63,6m ²	10,6m ² “ “ “

Normas de Colónia (não estão incluídas as circulações nem as varandas cujos valores são respectivamente da ordem de 10% a 5%).

T2/4	$56,5 + 15\% = 65,2m^2$	16,3m ² A útil/hab.
T3/5	$69,2 + 15\% = 79,7m^2$	16,0m ² “ “ “
T4/7	$86,7 + 15\% = 99,0m^2$	14,0m ² “ “ “

Há, no entanto, outros aspectos que são hoje considerados tão importantes como as áreas atrás citadas, que dizem respeito às condições de conforto da habitação e que são isolamento acústico e térmico.

As normas dos requerimentos prevêm um mínimo de capacidade de isolamento das paredes exteriores, divisórias interiores e de inquilinos; no entanto se o projecto não for objecto de um estudo cuidadoso neste aspeto, o isolamento entre as habitações resulta deficiente e constitue importante cause de perturbações na vida familiar.

Assim o objectivo é conseguir através de processos simples e económicos um isolamento suficiente.

Consideramos ainda que é indispensável a permissão de sistemas de evacuação de lixos e de canalização de águas quentes.

Lisboa, 3 de Agosto de 1961

Bartolomeu C. Cabral

ASPECTS DE L'HABITATION SOCIALE EN FRANCE (1962)

RELATÓRIO DE ESTÁGIO APRESENTADO AO C.S.T.B.

Mon objectif, en demandant cette bourse a été de connaître les études réalisées en France sur les aspects sociologiques d'habitation et aussi d'observer les constructions de caractéristique économique.

J'ai été ainsi en étroit rapport avec la section d'études sociologiques du Centre Scientifique du Bâtiment, où j'ai rencontré beaucoup de compréhension et où j'ai centralisé mon stage. J'ai pu me renseigner aussi bien sur les études en cours que sur celles déjà réalisées ; le contact avec les sociologues et psychologues, architectes et ingénieurs et les Sociétés H.L.M. ont été les éléments fondamentaux de mon travail ici, lequel a pris plutôt une forme réceptive que directement productive.

La difficulté de la matière ne permettait pas un abord rapide car les problèmes spécifiques de la sociologie appliquée à l'habitation rendent l'élaboration des études, extrêmement lente et laborieuse et exige une véritable spécialisation.

L'étude du comportement humain et la définition des structures sociales, porte sur des réalités vivantes et de ce fait changeantes ; la rigueur scientifique a du mal, parfois, à d'accorder aux phénomènes de la vie social qui sont par nature complexes et remplis de variantes difficilement isolables, parce que tributaires, à la fois de divers domaines de l'humain, comme par exemple de sa nature biologique, économique, psychologique ou spirituelle. Pour pouvoir arriver à un résultat valable, on a besoin d'opérer une synthèse de tous ces domaines.

En se rattachant directement à la vie, la sociologie a pour conséquence une perspective essentiellement dynamique et ses conclusions sont toujours le reflet des réalités plus ou moins changeantes dont il faut suivre l'évolution, ce qui entraîne la nécessité de faire les études d'une façon continue ; par exemple l'évolution de la structure familiale, la situation et le rôle de la femme dans la société moderne, ou l'évolution des représentations sociales. Mais parfois les études sociologiques arrivent à des conclusions apparemment décevantes, parce que évidentes et connues de tous ; néanmoins ces conclusions sont le fruit d'une méthode de travail, ce qui nous permet de voir les mêmes vérités avec une autre optique et de ce fait pouvoir déceler les relations entre elles. Il semble que le rôle des sciences humaines et en particulier de la sociologie, de la psychologie sociale et de l'ethnologie soit définitivement reconnu comme indispensable à la connaissance de l'homme pour lequel on va construire des maisons, pour lequel on va réaliser tout un cadre de vie.

En dehors du C.S.T.B. j'ai pris contact avec le Centre de Recherches Scientifiques dirigé par le sociologue Mr. Chombart de Lauwe, dont je connaissais déjà les excellents travaux ; j'ai eu ainsi l'occasion de recevoir des éclaircissements sur ces dernières études qui de plus en plus sont orientées dans le sens de la recherche fondamentale, ce qui leur donne d'ailleurs un caractère

plus universel et aussi une grande importance pour la réalisation d'autres études dans le domaine de la recherche appliquée.

Je peux aussi citer Le Comité d'Action et logement à Marseille, le Centre d'Études d'Équipement Résidentiel, et le Bureau d'Études de Recherches Urbanistiques à Paris, qui s'occupent de la planification et réalisation d'études sur l'équipement résidentiel, la rénovation urbaine et la vie dans les nouveaux ensembles d'habitation. Tous ces organismes mènent des enquêtes précises, ayant des buts déterminés, et il semble qu'ils aient déjà fait reconnaître l'importance des problèmes sociaux posés par les nouvelles conditions de vie des nouveaux ensembles résidentiels et fait admettre l'urgence de sa solution ; tout le problème consiste à savoir créer un cadre de vie capable de répondre et même de contribuer à un épanouissement individuel aussi bien que social et culturel.

Au cours d'une enquête menée auprès de quelques importants maîtres d'œuvres et après observation de certaines réalisations j'ai condensé dans un résumé ce qui me paraissait le plus important sur le problème actuel du logement économique ; ce rapport je le présente comme complément à ces brèves considérations sur les aspects sociologiques de l'habitat.

Mon séjour a été d'une très grande utilité pour ma formation en tant qu'architecte, et tout ce que j'ai appris m'aidera beaucoup dans mon travail au Portugal, lequel effectué en étroite collaboration avec un sociologue, portera sur la connaissance du mode de vie des gens et de leurs besoins fondamentaux, en vue de la réalisation d'habitations de caractéristique économique,

Naturellement je compte rester en rapport avec tous les organismes contactés, car la connaissance permanente de leurs études est une condition indispensable à une bonne compréhension et utilisation satisfaisante de ces mêmes études.

Sur les aspects d'ordre général de mon séjour en France, j'ai normalement trouvé un très bon accueil et j'ai eu à ma disposition toutes les informations dont j'avais besoin. (...)

J'ai pu prendre contact avec des architectes qui travaillent dans le domaine de l'habitation économique et ce ne fut pas un des moindres profits que j'ai tirés. En effet j'ai pu constater qu'en dépit d'une différence d'échelle et de modes de vie ou de mentalité, les problèmes sont toujours les mêmes et que les méthodes pour les résoudre sont universelles ; nous travaillons tous dans le même sens, dans le but de comprendre les hommes et les besoins et d'aller à sa rencontre. Je me suis intéressé à tous les bons exemples d'architecture aussi bien ancienne qu'actuelle. Malheureusement, en dehors de Paris, je n'ai eu l'occasion que de visiter la Provence et plus spécialement Marseille, à cause de difficultés d'ordre financier et de temps. (...)

En ce qui concerne la vie culturelle de Paris, j'ai cherché à profiter de sa grande richesse en visitant les musées, les expositions, en assistant à des concerts et en allant au théâtre et au cinéma. (...)

Au cours d'une brève enquête auprès de quelques maîtres d'ouvrage à l'occasion d'un stage au C.S.T.B., nous avons recueilli des renseignements et nous avons visité des chantiers dans le but de connaître la situation du logement social au moment actuel. Nous avons essayé de voir ce qu'à été le chemin parcouru jusqu'ici, et de mettre en relief les principales tendances d'une évolution.

L'année 1945 marque le début du grand effort accompli pour faire face à l'énorme besoin de logements, dû à l'inactivité pendant la guerre, les destructions de celle-ci et à la croissance démographique. On s'est rendu compte que c'était une énorme tâche qu'il fallait entreprendre et qu'il était bon de n'écarter aucune solution a priori ; ainsi beaucoup de solutions ont été essayées et de ce fait on a aujourd'hui en France, un très bon champ d'étude, ce qui est très important aussi bien pour l'évolution de sa propre politique sociale que pour celle des pays qui sont en train d'effectuer sa mise au point.

Nous aborderons d'abord l'aspect législatif parce qu'il exprime le sens de la politique sociale du logement ; il n'est pas question ici de faire une étude très détaillée, mais seulement de faire ressortir ses caractéristiques générales.

I. ASPECT LÉGISLATIF

D'une manière assez sommaire, on peut dire que la législation française, porte sur deux aspects fondamentaux :

- a) l'aide à la construction
- b) l'aide au loyer.

Le premier a été tout de suite appliqué, l'effort portant naturellement sur la construction elle-même. On a lutté avec toutes sortes de difficultés depuis le manque de matériaux et de main d'œuvre, aussi bien manœuvre que spécialisée, et surtout d'un manque d'expérience de la construction sociale à une grande échelle. Il a fallu, dès de début, définir les normes constructives et les modes de financement, ce qui naturellement a eu une évolution au fur et à mesure des réalisations.

En ce qui concerne le financement, on a tout de suite compris qu'il fallait pouvoir disposer suffisamment d'argent bon marché, c'est-à-dire avoir l'aide de l'état, parce que la construction des habitations économiques n'est pas une affaire rentable en soi, mais la satisfaction d'une nécessité primordiale, se loger, et dont le prix doit être équilibré dans l'ensemble de la vie économique du pays. Le taux d'intérêt fixé a été de 1%, avec un délai de remboursement de 45 ans, pour les H.L.M. normales, sont vraiment des conditions exceptionnelles, qui ont permis la construction d'un nombre élevé d'habitations par an.

Par contre, si on considère l'évolution des normes de surfaces minimales admises pour la catégorie plus basse des H.L.M. depuis 1947, on s'aperçoit qu'il y a eu un sensible abaissement en 1953 où un logement de 4 pièces qui en 1947 était fixé à 71m² de surface habitable (1) atteignait 53m² ; mais tout dernièrement avec l'arrêté de 1961 cette surface est remontée à 61m². Une des raisons de cette évolution régressive jusqu'à 1953, a été le désir de faire la plus grande quantité de logements avec des budgets nécessairement limités ; mais avec l'expérience, on a vu que l'économie qui s'obtenait dans le logement avec ce rétrécissement de surface était très faible, et que le prix de revient d'un logement était beaucoup plus affecté par la rationalisation d'un chantier et l'industrialisation de la construction, dans certaines limites (2). Le grand mérite de la pré-fabrication a été justement d'obliger à une rationalisation des procédés constructifs, ce qui évite le gaspillage de temps, de matériaux et main-d'œuvre ; en effet, la construction traditionnelle est arrivée à accompagner la variation du coût de la construction préfabriquée.

D'autre part, les études sociologiques de M. CHOMBART DE LAUWE ont montré que les surfaces trop réduites étaient la cause, pour une grande part, des troubles observés de l'équilibre psychologique et familial des habitants (3).

Mais avant que ces conclusions eussent été suffisamment connues, on a voulu essayer jusqu'à quel point il était techniquement possible de pousser la réduction des surfaces, en cherchant des solutions nouvelles. Ainsi en 1951, a été lancé le programme de 20.000 logements dénommés « logement million », et en 1955 celui de 30.000 logements dits « populaires et familiaux ».

Heureusement que ces programmes ont eu un caractère expérimental et limité, car on constate aujourd'hui qu'on est arrivé à des solutions défectueuses, notamment en ce qui concerne l'organisation du logement, nécessairement trop sommaire à cause de la réduction des surfaces, et aussi la qualité inférieure de la construction, ce qui a obligé les maîtres d'ouvrage à faire des importantes améliorations postérieures, comme le chauffage et la remise de certaines finitions. Les frais d'entretiens ont été aussi très élevés. Nous n'avons pas trouvé un seul maître-d'ouvrage qui soit satisfait de ces réalisations ; la plupart ont toujours eu l'intuition qu'il fallait donner la plus grande surface possible et d'ailleurs ceux-ci le sollicitaient aux architectes. Actuellement le pourcentage de H.L.M. B et H.L.M. A bis (logement million, cité d'urgence) est approximativement de 80% pour la première catégorie et de 20% pour la deuxième, ce qui montre la caractéristique exceptionnelle de celle-ci. Mais le pourcentage d'ouvriers qui ont été logés par les deux catégories au « Foyer du Fonctionnaire et de la Famille » a été de 35% dans les H.L.M. B et de 65% dans l'autre, ce qui signifie que la deuxième forme d'aide, l'aide au loyer n'était pas encore assez développée pour permettre à une majorité d'ouvriers de se loger dans les logements du standing plus élevé, considéré d'ailleurs comme désirable (4).

L'aide au loyer est une des caractéristiques la plus originale de la politique sociale du logement en France. Jusqu'à présent son importance par rapport à l'aide à la construction a eu moins d'importance. Mais du fait qu'elle a beaucoup de souplesse (elle varie inversement avec les rendements de la famille et directement avec sa grandeur) elle a une très forte tendance à

acquérir de plus en plus d'importance, aux dépens de l'aide à la construction, qui est accusée de sectionner le marché du logement et de ce fait avoir des mauvaises répercussions économiques. (5)

Le dernier arrêté du 23 mai 1961, marque un tournant décisif dans la politique social du logement, il se caractérise essentiellement par (6)

1^o - La création d'une seule catégorie de logements à loyer modéré, définie par des caractéristiques techniques et fonctionnelles minimales, avec possibilité de dérogation :

- a) Pour des programmes à destination spéciale en vue de faciliter le règlement des familles en condition particulièrement modeste, et notamment celles qui occupent des constructions provisoires où des immeubles vétustes ou insalubres, dont la démolition est indispensable à des opérations de rénovation urbaine.
- b) Pour permettre aux organismes la construction d'immeubles à loyer normal destinés aux cadres.

2^o - La fixation d'un plafond de prix pour la construction seule sans limite de prix de revient pour les dépenses annexes (terrain, V.R.D., espaces libres, honoraires, fondations spéciales, chauffage central, ascenseurs).

3^o - L'octroi d'un prêt forfaitaire par logement, majoré le cas échéant, d'un complément forfaitaire pour le chauffage central et les ascenseurs,

Composition du logement	Types	Surfaces habitables	
		minimales	maximales
Une chambre avec cabinet toilette et placard	I	10	20
cuisine, (1 pièce principale	I bis	26	33
salle)2 pièces principales	II	39	50
d'eau, (3 " "	III	51	63
W.C., déga-)4 " "	IV	61	77
gements, (5 " "	V	73	93
Volume de)6 " "	VI	85	110
rangement (7 " "	VII	101	125

En effet, la définition d'une surface minimale commune est sans dérogation, de 61m², et qui peut aller jusqu'à 77m², avec en plus 10%, ce qui atteint les surfaces préconisées à Cologne en 1953 au congrès de l'U.I.O.F., est l'expression de la reconnaissance des pouvoirs publics de

l'erreur d'appuyer l'économie de la politique sociale du logement sur la réduction des surfaces des habitations.

Nous voyons que la législation actuelle en ce qui concerne la construction des logements et le problème des loyers, avec le développement du système des allocations-logements, est en condition de répondre aux diverses demandes de logements. Mais, il ne faut pas oublier que la construction d'habitations dépend de beaucoup d'autres facteurs, comme la planification intégrale du pays et particulièrement d'une politique foncière efficace.

Mais le rythme même de 350.000 logements par an, où de 400.000 comme il a été demandé tout récemment au congrès annuel des H.L.M. à Marseille, exige une grande sûreté de ce qu'on fait, et il convient d'analyser l'aspect qualitatif de ce qui a été réalisé, et en retirer les conclusions qui soient valables pour le futur.

2. – QUELQUES RÉALISATIONS.

Maîtres d'ouvrage visités

- Foyer du Fonctionnaire et de la Famille
- S.C.I.C. – Société Centrale Immobilière
De la Caisse des dépôts et
Consignation.
- Office des H.L.M. de la Seine

Opérations visitées	LIEU	NBRE DE LOGEMENTS	ARCHITECTES
	Orly	1480	J.H. Labourdette et R. Boileau
	Plessis-Robinson	989	A. Rémondet, A. Malizard Weinstein, J. Metzger
	Bagnols sur Cèze	1600	Candilis
	Nîmes	160	"
	Marseille-vistas	1000	"
	Colombes (Seine)	300	Ryvel et Lassen
	Epinay-sur-Seine	3.640	D. Michelin
	Créteil	560	P. Bossard
	Chatenay-Malabry	3.800	Bassompierre, De Rutte, P. Sirvin

L'observation des opérations, la comparaison des plans et surtout les contacts avec les maîtres d'ouvrages, les architectes et ingénieurs, constructeurs, ont été la base pour l'élaboration de ces observations.

D'une manière générale, les plans que nous avons regardés sont à peu près de la même surface et suivent de très près les surfaces maximales permises. En ce qui concerne l'organisation

de l'espace des logements, nous avons remarqué que les circulations étaient indépendantes, les chambres aussi bien que la cuisine étant indépendantes de la salle de séjour. L'entrée existait, elle aussi, dans la plupart des plans. Ainsi les plans répondent au besoin généralisé des usagers, manifesté au cours de diverses enquêtes, d'une indépendance des fonctions dans le logis.

Toutefois on voit qu'il manque un certain esprit de recherche, pour arriver à des solutions plus riches de l'organisation de l'espace du logement ; ainsi par exemple, la création d'un coin-repas assez développé pour permettre à la famille de manger à l'aise, et qui ferait la liaison entre la cuisine et la salle de séjour ; ou encore la création d'une pièce ou espace supplémentaire pour les jeux des enfants où pour l'emplacement d'un lit (7). L'étude du C.S.T.B. « La cellule-logement » pose le problème et ce serait très intéressant d'en faire l'expérimentation dans les cas concrets, ce qui devient d'ailleurs possible à cause des nouvelles surfaces permises (8).

Le problème de l'adaptation du logement à la vie et à la taille de la famille et son évolution est très compliqué, parce qu'il est très difficile de donner la souplesse nécessaire. Même si on envisage la solution du changement de logement, qui est assez utopique à cause du manque de choix, il reste toujours l'adaptation du logement aux divers modes de vie de la famille où à son évolution.

Les cloisons mobiles ne peuvent être envisagées qu'à l'intérieur du propre logement, par la nécessité d'un bon isolement acoustique entre logements ; c'est-à-dire, la surface utile reste toujours la même et de ce fait on ne peut pas augmenter le nombre de chambre sans diminuer un peu la salle de séjour ce qui est contradictoire.

Nous croyons tout de même que le problème se pose avec moins d'acuité pour les 4 et 5 pièces (9) on peut prévoir la possibilité de diviser une chambre en deux plus petites et surtout par la disposition des pièces donner une plus grande souplesse d'utilisation au plan.

L'isolement acoustique est aujourd'hui considéré comme une condition fondamentale et urgente. Dans l'enquête réalisée à Marseille en 1960 par le groupe « Ville Humaine » 57% à 75% des usagers dans toutes les catégories ne sont pas contents de l'insonorisation des bâtiments (voix, eaux, w.c., Télévision) seul l'immeuble de Le Corbusier enregistre 0% de mécontents.

Le degré d'insonorisation entre les logements semble d'ailleurs avoir une forte influence sur la vie de voisinage d'un ensemble ; elle est plus facile au fur et à mesure que celui-ci augmente (10).

Nous abordons ici un problème fondamental, mais très complexe, qui est celui de la vie dans « les grands ensembles » ; la vie de voisinage, l'adaptation des gens au nouvel environnement, l'influence du cadre physique, la politique du maître d'ouvrage, etc....

Les maîtres d'ouvrages commencent seulement à saisir toute l'étendue des problèmes qui lui sont posés dans la gestion d'un grand ensemble. En s'appuyant sur leurs expériences, ces derniers nous ont fait remarquer qu'il fallait d'abord que certaines conditions d'ordre pratique soient satisfaites :

a) Accès facile et bonnes communications surtout avec le lieu de travail et l'ensemble de la ville.

b) Equipement scolaire et pré-scolaire capable de répondre aux multiples nécessités des divers âges d'enfants (11).

c) commerce journalier sur place, avec possibilité de choix et variétés.

On pourrait dire que c'est peut-être l'essentiel, mais nous croyons qu'il y a d'autres conditions à satisfaire, non moins importantes dans le but de créer une vie réelle dans l'ensemble. Nous essayerons plus loin de mieux les définir.

En ce qui concerne les propres problèmes de gestion, il semble que plus un maître d'ouvrage a un esprit autoritaire, plus il rencontre du côté des locataires, des résistances ou de l'apathie, ce qui fait échouer les tentatives qui ont pour but d'apporter des solutions communes aux servitudes de la vie quotidienne ; ces tentatives faites de bonne foi ne sont pourtant pas accompagnées d'un effort dans le sens de laisser aux locataires la liberté d'expression suffisante (12). Parfois après un ou deux échecs les maîtres d'ouvrage pensent alors qu'il est impossible de faire réussir ces activités, ce qui est vraiment dommage parce que nous croyons qu'il y a des problèmes qui ne peuvent trouver leur solution qu'à une échelle commune comme par exemple, la libération de la femme aux servitudes de la vie quotidienne, où le problème des jeunes.

Comme l'observation des maîtres d'ouvrages reste nécessairement limitée, bien que concrète, il est indispensable qu'une ample information soit soumise aux études sociologiques et aussi que la discussion des problèmes soit faite en commun avec les locataires.

3 – CONCLUSIONS GÉNÉRALES.

A- Bilan et objectifs.

Il est hors de doute qu'il y a une remarquable convergence de position dans les différents secteurs intéressés à l'habitation sociale.

Les maîtres d'ouvrages qui, depuis des années ont eu la difficile tâche de faire des réalisations, les architectes qui travaillent le plus souvent dans des conditions déficientes d'information et de temps, les sociologues et les différents chercheurs, tous sont d'accord qu'il est indispensable de faire le point de la situation et qu'il faut repenser le problème à la lumière de l'expérience et des nouvelles connaissances. La participation des sciences humaines, notamment la sociologie, la psychologie et l'ethnologie, dans la programmation d'une politique de logement est désormais établie, ainsi qu'une relation aussi étroite que possible entre les différents spécialistes que ce soit l'ingénieur, l'économiste, le physicien, etc....

Ce n'est plus désormais une question de normes ou de réglementation, dans ce chapitre on est arrivé aux minimales désirables en ce qui concerne le logement lui-même. Ce fut sur la cellule-logement que d'abord ont été effectuées des études, mais on s'est aperçu qu'il fallait déborder le cadre étroit de la cellule pour atteindre le groupement de logements et analyser les problèmes de cette échelle. Si pour la cellule les problèmes à envisager étaient pour une part ceux

de la construction et d'autre part ceux de l'organisation de l'espace intérieur du logement en fonction de l'élément social qui est la famille, par contre à l'échelle du groupement d'habitations ce sont les problèmes sociaux complexes des rapports entre les familles, la structure de la vie sociale elle-même, l'équipement collectif nécessaire à l'épanouissement de cette vie sociale, qu'il faut étudier. Sans les engager encore, nous touchons aux données proprement urbanistiques, qui dans une assez grande mesure, décident des caractéristiques d'une réalisation.

En effet la définition de l'emplacement d'un nouveau groupe d'habitations, les catégories socio-professionnelles de ses futurs habitants, la relation avec ce qui existe où ce qui va exister dans l'environnement, sont des données de base indispensables pour l'emplacement des divers bâtiments et de ses volumes.

Le retard des études urbanistiques et l'absence du contrôle de l'utilisation du sol, c'est-à-dire le fait de son accessibilité en ce qui concerne les prix, entraînent souvent un emplacement d'un grand ensemble en fonction de données sans rapport avec les vrais besoins des habitants, ou de la ville.

C'est sur l'emplacement, l'ambiance et le cadre de vie des grands ensembles, qu'en ce moment convergent les critiques, parce que pour la plupart ils ne correspondent pas aux besoins des gens qui ont été étudiés au fur et à mesure pendant ces dernières années, et dont il faut désormais tenir compte sous peine de faire fausse route dans l'avenir.

Si on arrive à Paris par l'aéroport d'Orly, on a sur la ville une vue assez dégagée et on peut voir avec beaucoup de netteté plusieurs nouveaux ensembles d'habitation, qui sont d'une saisissante clarté avec des volumes détachés et bien marqués. Mais dès qu'on approche de ces immeubles on se rend compte du manque d'échelle des volumes de construction, et de l'échec pour créer des « sites », des lieux à habiter, à vivre, organiques et variés comme l'expression naturelle de la complexe vie sociale actuelle dans la plupart des cas. Une certaine froideur, monotonie et inexpressivité architectonique et spatiale ont le dessus, et il semble que l'effort a été porté prioritairement sur le plan technique et sur le nombre d'habitations.

Nous croyons qu'il faut enrichir l'ensemble sur le plan fonctionnel, pris dans un sens plus large, c'est-à-dire concevoir l'ensemble aussi bien comme un lieu de travail et de loisir que comme un lieu de résidence, même si cette fonction est déjà enrichie par les « compléments d'habitation », ceux-ci sont d'ailleurs encore dans le stade d'une définition et expérimentation, et en plus sa réalisation doit affronter toute une série de difficultés économiques et administratives.

L'esprit analytique du « fonctionnalisme » en architecture et urbanisme a beaucoup de mal à réaliser une vraie synthèse et il faut retrouver la continuité dans le temps et dans l'espace ; chaque fonction est délimitée, isolée et ne bénéficie de l'apport de ce qui lui est apparemment étranger. Mais c'est une manière schématique de penser le monde sans microbes, et sans microbes, il n'y a pas de vie.

Un édifice isolé, ça doit être un événement, c'est plastiquement fort et a d'importantes répercussions psychologiques : c'est une église, un palais, un théâtre. Dans les grands ensembles tous sont des édifices isolés, il n'y a pas d'ordination de l'espace, c'est le vide qui est l'élément de

liaison entre les constructions, nécessairement très éloignées, parce que très hautes, pour la plupart. Du point de vue de la perspective, plus un édifice haut est dégagé plus il gagne de l'importance, jusqu'à un certain point ; dans les étroites rues de New-York on ne remarque pas si les édifices qui les bordent ont 15 ou 60 étages. De ce fait la sensation d'écrasement d'un édifice haut peut augmenter avec la distance et par conséquent la perception de la densité est sans aucun rapport avec la vraie. La courbe de l'accroissement de la densité par rapport à l'accroissement de la hauteur, si on maintient le même angle d'éloignement entre les bâtiments, s'accroît très faiblement au-dessus de 5 étages (13).

Il n'est pas nécessaire de construire systématiquement haut soit pour dégager le sol, soit pour avoir de la densité.

Alors pourquoi on fait tant de bâtiments hauts de 12,13 étages et plus ? Nous croyons que c'est par inexpérience. Mais déjà certaines enquêtes décèlent déjà qu'il y a des gens qui souffrent des troubles psychologiques avec la hauteur (14). D'autres que l'utilisation des terrains libres et jardins décroît avec la distance au sol (15). Des maîtres d'ouvrage nous disent aussi que les frais d'entretien sont plus lourds dans les immeubles hauts.

Il y a aussi tous les problèmes de défense contre la violence du vent et de la pluie. Nous croyons que la construction d'immeubles hauts d'habitation pose des problèmes spécifiques tout à fait différents de ceux d'un édifice de 5 étages et qu'elle doit être judicieusement choisie.

Il semble qu'un des besoins fondamentaux de l'homme est la variété et cela tant sur le plan utilitaire et matériel que sur le plan spirituel ; on a besoin de savoir ce qu'on est, parce qu'on est différent ; avoir un nom, de nommer ceux et ce qui nous entoure ; la variété est le « stimulus » essentiel de la vie. C'est la variété de choix, de relations, de mode de vie, d'activités, etc.... qui attirent les gens à la ville (16). Mais il faut qu'ils la rencontrent exprimée dans le cadre physique. En ce qui concerne les bâtiments, on pourrait dire que les procédés modernes de construction, la préfabrication et l'industrialisation sont la cause de cette uniformité et monotonie des grands ensembles, et qu'on ne peut y échapper ; mais déjà quelques réalisations (17) nous donnent la preuve que cela n'est pas exact, on préfabrique des éléments et non pas des édifices entiers et si les éléments sont assez souples et d'une gamme assez étendue on peut avoir alors la variété désirée, au niveau des propres édifices, parce que c'est hors de doute qu'au niveau du plan de l'ensemble, il y a encore moins de contrainte ; c'est comme toujours un problème de l'esprit, de création.

Mais cette variété doit être cherchée dans la vie elle-même et non pas dans des solutions plastiques abstraites et nécessairement vides et sans rapport avec les gens, sa réalité psychologique, physiologique ou spirituelle.

D'après les réalisations que nous avons vues on peut dire que la plupart des logements plus récents, sont assez confortables et bien équipés et que l'effort pour l'insonorisation du logement est déjà une préoccupation générale, bien que souvent on n'a pas pu y arriver. En ce qui concerne l'équipement collectif, s'il n'est pas tout de suite fait avec l'ampleur nécessaire, peu à peu les écoles primaires et matérielles sont faites, le commerce s'étend, les foyers pour vieillards

sont construits, où les foyers de jeunes. Des études sur la nature, l'emplacement et le rôle des équipements collectifs, sont menés par des organisations spécialisées, des sociologues, etc. (18). Mais tout cela ne trouvera pas son expression dans la matière, si l'équipe de réalisation et spécialement l'architecte, qui est en somme, celui qui donne la forme au cadre physique, ne fait pas un grand effort pour sortir de la routine, pour s'affranchir d'une technique divorcée de son travail et tyrannique et d'une bureaucratie développée, caractéristique d'une centralisation nécessaire au premier stade d'une organisation de la construction à l'échelle nationale. Mais il lui faut connaître les études de divers spécialistes qui se font parallèlement, tout en menant des recherches personnelles sur une architecture et un urbanisme nouveau en s'appuyant sur les réalités essentielles de l'homme.

La séparation actuelle entre la technique et l'architecture est très préjudiciable à l'unité de l'œuvre, et surtout empêche de trouver des solutions nouvelles qui tiennent à la fois du plan technique et humain. Des architectes nous ont dit que leur profession est le plus souvent inadaptée à l'ampleur des tâches qui lui sont posées actuellement, ce n'est plus la maison individuelle construite pour des gens qu'on connaît personnellement, mais la construction pour le plus grand nombre qu'il faut tout de même connaître, mais pour cela il ne suffit plus de l'observation directe. Il faut l'appui des sciences humaines ; cela change complètement les méthodes et l'ampleur du travail traditionnel de l'architecte ; il ne peut plus être seul, la création d'une équipe associée avec les architectes, ingénieurs, métreaux, urbanistes, sociologues etc.... est souhaitable comme règle générale.

Mais il faut aussi ne pas oublier que la construction est une œuvre commune et que le plus grand contact avec le public doit être sans cesse recherché.

B – MOYENS NÉCESSAIRES.

C'est devenu un lieu commun de dire que les grands ensembles d'une manière générale sont un échec. Les revues d'architecture, de sociologie, d'urbanisme, des publications, des articles dans les journaux, colloques (19) sont pleins de critiques aussi architecturales que sociologiques. On assiste en ce moment que ce soit en Amérique ou en Asie, à un intérêt passionné des urbanistes, architectes, à une recherche sur les formes urbaines nouvelles qu'il faut concevoir pour résoudre les contradictions des grandes villes d'aujourd'hui. Après la thèse de l'évolution de la ville – ville megalopolis – macropolis, on redécouvre le rôle et la valeur des plus grandes villes du monde, Paris, Londres, Tokio, New-York, Moscou, etc.... Au lieu d'assister à une perte de vitalité, on voit que ces grandes villes sont de plus en plus puissantes ; il y a en Amérique un « *way back to the city* ». Après la désillusion de la vie en banlieue, la concentration de la production des biens tertiaires semble être le moteur de cette nouvelle vitalité et on cherche passionnément à trouver les formules urbaines nouvelles capables d'y répondre.

Paris est dans la liste des grandes capitales du monde qui a un grand rôle à jouer, aussi bien pour la France que pour le monde. Mais justement parce qu'il y a un rapport de plus en plus étroit entre la capitale d'un pays et celui-ci, une des premières conditions est de contrôler et de définir ses relations réciproques. On ne peut rien faire de Paris qui ne soit en rapport avec une planification nationale et régionale.

On demande 400.000 logements par an. Mais comment seront-ils distribués ? Combien pour la région Parisienne ? Et où ? La solution la plus facile c'est de construire dans les espaces vides à l'entour de la ville où même dans ceux existant à l'intérieur de celle-ci, et c'est ce qu'on a fait jusqu'ici. Mais Paris n'est-elle pas une vieille ville ? N'y-a-t-il pas des quartiers entiers qui ont besoin d'être renouvelés ? Mais pour qu'on puisse reconstruire sur une grande échelle, il faut avant tout en avoir les moyens légaux et économiques et après être mûr théoriquement et culturellement pour le faire.

Nous suggérons ensuite un ensemble de mesures qui nous semblent être indispensables pour éviter l'échec des grands ensembles qui est simplement le signe d'un mal plus profond, c'est-à-dire un manque de maturation culturelle et social :

1 – Développer rapidement les études de planification et d'urbanisme

a) de la région – intégrer la planification régionale dans celle plus générale du pays.

b) de la ville – définir les grandes lignes de la nouvelle structuration urbaine

Essayer des expériences contrôlées de rénovation urbaine.

2 – Favoriser toutes les études et recherches dans tous les secteurs et spécialement des sciences humaines.

3 – Assurer du travail, avec continuité à tous les bureaux d'architecture, librement formés, qui se montrent animés d'un esprit de recherche : cadre urbain, expression architecturale, procédés constructifs etc.

4 – Créer des centres d'information publique, où des libres échanges pourront être faits entre ceux qui le désirent. Critique libre pour lutter contre la bureaucratie, la technocratie et la routine.

5 – Créer des centres de fiscalisation des opérations de construction afin d'écarter les spéculations et diverses fraudes, en s'appuyant sur une législation plus exigeante et adapté aux besoins nouveaux.

Paris, Juillet 1962

B. COSTA CABRAL

- (1) Surface habitable (définition) – La surface habitable s’entend de la surface de plancher construite, après déduction de l’espace occupé par les murs, cloisons, emmarchements et trémies d’escaliers, gaines, embrasures de portails et de fenêtres n’excédant pas 0,30m de profondeur. Il n’est pas tenu compte des caves, sous-sols et combles non habitables, remises, garages, terrasses, loggias, séchoirs, vérandas etc....
- (2) Voir l’étude du C.S.T.B. cahier n.º 39 (311) Août 1959
- (3) Famille et Habitation C.N.R.S.
- (4) En 1959 à Marseille 25% d’ouvriers logeaient dans les logements neufs, dont 11% dans des H.L.M. A bis, log mil., cités urg.
- (5) Conférence en 1961 au C.S.T.B. M. Vallet
- (6) La dérogation ne porte pas sur les surfaces.
- (7) Les nouveaux ensembles d’habitation à Marseille – 1960 – 36% des familles ouvrières utilise le séjour comme chambre.
- (8) Voir plan St-Denis
- (9) Les nouveaux ensembles d’habitation à Marseille – 1960. Le pourcentage des différents types d’habitations n’est pas en rapport avec la distribution des différentes tailles des familles.
- (10) Études du C.N.R.S. et du C.S.T.B.
- (11) Les nouveaux ensembles d’habitation à Marseille – 1960. 50% des familles ne peuvent pas donner à garder leurs enfants de 4 à 6 ans.
- (12) Étude en cours au C.S.T.B.
- (13) The density of Residential Areas – Ministry of Housing and local government 1952. London.
- (14) Londres. Willis, Margaret – Les immeubles élevés en 1955
- (15) Étude en cours au C.S.T.B.
- (16) Étude l’intégration du citadin à sa ville C.S.R.S.
- (17) Ensembles de Bagnols-s-Cèze et Créteil.
- (18) A ce sujet voir les études de P. CHOMBART de LAUWE, le C.A.L. à Marseille, le C.E.D.E.R., le B.E.R.U. à Paris.
- (19) Colloque organisé les 21,22, 23, janvier, UNESCO

L'ÉQUIPEMENT (s.d. – 1962?)

TEXTO NO ARQUIVO DE BARTOLOMEU COSTA CABRAL

L'équipement collectif est, d'une part, une conséquence d'une réalité sociale et, d'autre part, il agit sur cette même réalité sociale. C'est pour cette double raison qu'il doit être très en rapport avec les structures sociales et ne pas dépendre d'une théorie plus ou moins abstraite qu'il soit le « fétichisme communautaire » ou les mythes monopolistes. Nous croyons avec Ch. Lauwe qu'il y a à faire une distinction entre les besoins-obligations et les besoins-aspirations et les approcher, en ce qui concerne sa matérialisation, de deux manières différentes pour pouvoir arriver à une société pluraliste et pas « acaractéristique » où uniforme et monopoliste ce qui nous semble être le destin de la civilisation humaine. Mais cette société a forcément une base commune, collective qui peut être résolue et exprimée au niveau des besoins-obligation, qui sont ces besoins où « domine la nécessité » par opposition aux « besoins-aspirations » dont la satisfaction marque un étage supplémentaire dans une libération progressive. La satisfaction des besoins-obligations qui, à notre avis, doit avoir une prédominante pragmatique, a une influence sur les besoins-aspirations ; toute solution de continuité faite dans la vie est théorique parce que celle-ci est, par définition, « CONTINUITÉ » : il semble que c'est le côté pragmatique de la vie qui donne naissance à tout le reste, sa stabilité et sa continuité. Après c'est la liberté, le reste. L'amour. Les raisons de vivre.

Aussi en partant de la satisfaction des besoins-obligations on tombe sur les besoins-aspirations d'une manière organique et, peu à peu, se définiront les lignes maitresses d'une nouvelle culture, d'une nouvelle manière de penser l'homme dont on a déjà quelques lueurs.

ACTIVIDADE DOCENTE (s.d. – 1968?)

TEXTO NO ARQUIVO DE BARTOLOMEU COSTA CABRAL

- 1 – Papel de assistente
- 2 – Relação assistente-alunos
- 3 – Modos de actuação

1. O assistente, pelo seu próprio nome, assiste aos alunos no seu trabalho, deixando a tarefa de “teoria” ao professor? Poderei trazer para a escola o papel do arquitecto mais experiente e que se responsabiliza pelas decisões como no atelier, impondo por esse facto a sua autoridade, havendo uma necessidade de uma resposta concreta ao real? Ou faltando efectivamente esse real na Escola terá o meu papel de ser diferente? Em que medida se poderá concretizar um papel de catalisador de levantar e mostrar todo um interesse pelos problemas (...)? O que é que se pode ensinar ao aluno como arquitectura? Se a cadeira de Composição é a actividade síntese própria do arquitecto, o aluno talvez deva não ser ensinado mas experimentar-se a realizar essa síntese. O que se pode ensinar são as matérias especializadas – construção, higiene, acústica, luminotécnica, estética, história, etc. Uma obra de arquitectura pode estar mais ou menos certa, com a realidade que a circunda, mais “fit” ou “misfit” para o objectivo para o qual foi criado, com uma semântica mais ou menos correspondente com o conteúdo. Mas não há o que se pode chamar a realidade própria da arquitectura, a cristalização de todas as partes num todo, que ganha uma qualidade diferente da das partes, e que nos faz poder comunicar com obras passadas cujo conteúdo e semântica não são já os nossos? (Grécia, Roma, Renascença, etc.). O aprender a fazer essa cristalização não é o próprio da cadeira de Composição?

2. O problema fundamental parece ser o problema da autoridade. Não é mais possível a situação paternalista. A revolta da juventude a todos os níveis e em todo o Mundo desfez já esse mito. Já em relação à minha geração, a geração actual criou até a sua própria moral.

3. Quais os modos de actuação? Quais as técnicas? Comunicação individual ou de grupo? Quais as actividades de suporte? Ritual da aula?

SAAL: BAIRRO DO PEGO LONGO, CONCELHO DE SINTRA (3 DE MARÇO DE 2006)

TEXTO NO ARQUIVO BARTOLOMEU COSTA CABRAL

O Serviço de Apoio Ambulatório Local como o seu nome indica, foi uma estrutura de apoio local às populações alojadas em habitações precárias, criada no âmbito do processo da Revolução de 25 de Abril, e destinada à renovação das condições habitacionais dessas populações, se possível no próprio local. O meu interesse como arquitecto pela habitação social, tinha começado 20 anos antes, pela mão do Arqtº Nuno Teotónio Pereira, quer no movimento cooperativo, quer na Federação das Caixas de Previdência ou no GTH, da Câmara Municipal de Lisboa, na execução de projecto de habitação social para os Olivais. Assim, face à falta de trabalho para os arquitectos depois do 25 de Abril, a criação do processo SAAL, ofereceu uma oportunidade de trabalho que se situou naturalmente no conceito que vinha desenvolvendo já há uns anos. Nas reuniões de trabalho e coordenação de actividades do SAAL, foi-me atribuído um bairro de barracas localizadas no alto do Pego Longo, área situada no concelho de Sintra. Tratava-se de uma área limitada de cerca de 500 famílias, circunscrita a um determinado terreno, cujo proprietário alugava pequenos lotes de terreno para a execução de construções clandestinas e precárias, embora inscritas na matriz e pagando um pequeno imposto. O trabalho já tinha sido iniciado por uma outra equipa de arquitectos e assistentes sociais que tinham levado a cabo a fase preliminar do inquérito às famílias, no sentido de detectar as suas necessidades e aspirações. Em resposta, os habitantes do bairro do Pego Longo, como já se chamava, tinham manifestado o seu desejo de permanecer no local e com a construção de habitações unifamiliares, individualizadas. A equipa dos arquitectos considerou que o local, dadas as suas características morfológicas, visto tratar-se de um cabeço com inclinações acentuadas, não se adaptava à construção dessa tipologia e fizeram a proposta de mudar a população para uns blocos habitacionais, a construir noutro local. Mas a população não abdicou do desejo de permanecer no local e de construir moradias de r/c, com uma área de logradouro, onde pudessem cultivar, como já o faziam nas habitações precárias onde viviam, dado que esta actividade tinha real expressão na economia de cada família, para além de um contacto com a terra a que estavam habituados, pois na sua maioria, eram populações rurais emigrantes da zona norte do País. E assim começou uma aventura que dura ainda hoje, pois pontualmente há necessidade de intervenção através de elaboração de projectos, em lotes ainda não ocupados, sobretudo dentro do bairro, ou da sua legalização.

O trabalho começou com a elaboração de um Plano de Pormenor que abrangia uma área mais ampla em redor do núcleo de barracas, com vista a uma expropriação global e permitir a execução de casas nos terrenos não ocupados, de modo a libertar áreas de lotes de barracas existentes que permitisse, após a sua demolição, a reconversão das áreas dentro do bairro. (...)

[As] casas, tanto no exterior do bairro como no seu interior, eram para ser executadas em regime de auto-construção, sistema que se adaptava facilmente ao tipo de construções

pretendido uma vez que as casas individuais podiam ser construídas isoladamente ainda que fossem do tipo de banda contínua, encostadas umas às outras.

É claro que é um processo longo, uma vez que a capacidade de auto-construção era limitada aos feriados e fins-de-semana, assim como as condições de financiamento eram poucas e estavam dependentes das ajudas previstas em materiais ou subsídios do processo SAAL e das capacidades de cada agregado familiar.

A característica principal do processo SAAL foi o facto de estar muito ligado aos aspectos políticos da revolução de 25 de Abril, pelo que foi fortemente condicionado pela evolução do próprio processo revolucionário não constituindo uma estrutura autónoma e estruturada, para garantir uma política habitacional continuada. A sua principal virtude foi ter uma participação efectiva por parte das populações, as quais se sentiram ser tratados como pessoas, em que puderam fazer valer as suas aspirações e desejos.

O principal interlocutor, o cliente no processo SAAL, eram os próprios utentes, através da Comissão dos Moradores, órgão que era eleito dentro do bairro, previsto na lei, e que tinha por objectivo dar uma estrutura e um sentido social a todo o processo da construção da área habitacional.

Na realidade este processo não era isento de conflitos, por o confronto de ideias e o individualismo tornava difícil, fazer passar o bem comum à frente dos interesses individuais. Este aspecto teve especial importância relativamente aos lotes ocupados com as barracas, pelo que as novas casas dentro do bairro tinham que respeitar os limites da sua ocupação, tendo havido conflitos de certa gravidade provocados por rivalidade entre vizinhos.

Relativamente aos aspectos projectuais, há uma diferença fundamental entre as habitações construídas fora do núcleo inicial do bairro e construídas dentro desse núcleo inicial. Aquelas obedecem a um projecto tipo com tipologias de T0 a T4 com predominância de T2 e T3; as do interior do bairro são feitas com projecto específico, diferente de caso para caso, em função das condições e configurações do local e das necessidades do seu habitante, constituindo algumas remodelações de construção existentes e sua consolidação.

A ideia base para os projectos das habitações, é a proposta da localização da cozinha num ponto central, constituindo o fulcro da casa e o seu espaço mais amplo, ao mesmo tempo criando um mínimo de circulações individualizadas, de modo a garantir a maior espaciosidade da casa.

Esta estrutura foi bem aceite na generalidade dos casos, o que não evitou que fossem feitas alterações não só no aspecto dos revestimentos e equipamentos da casa, como no aspecto exterior de janelas, portadas, chaminés e arranjo dos quintais, embora sem alteração do volume e áreas brutas de construção.

Na realidade verificou-se um fosso cultural, a de gosto entre a generalidade dos habitantes do bairro e o gosto do arquitecto, no que respeita à linguagem em arquitectura actual que foi impossível de transpor, até em virtude do processo construtivo adoptado de auto-construção. Neste caso as casas eram feitas pelos próprios, onde eles punham todos os seus anseios e

valores que correspondiam à sua visão de uma casa (...), um novo estatuto, longe do que era uma barraca. Nesse aspecto é sintomático o desejo expresso de tectos horizontais e a recusa das casas com tectos inclinados.

Falta no entanto completar tudo o que diz respeito aos arranjos de espaços públicos exteriores, jardins e arranjo geral do bairro, assim como a sua definitiva situação de legalização dos terrenos e propriedade do terreno a fazer pela Câmara Municipal de Sintra, que neste caso assumiu a continuidade do bairro depois da extinção do processo SAAL.

Dia 03 de Março de 2006

AULA SOBRE URBANISMO (s.d. – 2015?)

AULA PREPARADA A PEDIDO DO ARQ. SIDÓNIO PARDAL. TEXTO NÃO CONCLUÍDO.

1. Habitação colectiva versus moradias unifamiliares

Julgo que é preciso ultrapassar a dicotomia na análise da formulação de problemas de ou isto ou aquilo. Na realidade, são duas formas da mesma função – habitar – mas respostas diversas, cada uma com os seus aspectos positivos e negativos.

URBANISMO

“Arte de ordenar o organizar as aglomerações humanas.”

“Arte de dispor no espaço urbano ou rural os estabelecimentos humanos no sentido mais lato (habitações, locais de trabalho, recreio, redes de circulação e trocas) de tal maneira que as funções e relações entre os homens se exerçam do modo mais cómodo, mais económico e mais harmonioso.”

“O termo urbanismo é recente (séc. XX) mas a disciplina que designa, existiu sempre e em toda a parte, com mais ou menos rigor segundo as aspirações e os modos de agrupamento das populações.”

Se os homens cedo se organizaram em famílias dentro de um conjunto mais vasto do clã, o que chamamos hoje a moradia unifamiliar, foi a forma elementar de responder à função habitar, do que podem ser exemplo as aldeias castrenses e a organização ainda hoje de aldeias em África, onde a escala dos povoados e aglomerações de população é pequena.

Mas a criação de cidades como resposta a problemas de maior diferenciação e complexidade da estrutura social e das atividades, traz consigo a invenção de outro tipo de edificação, resultado da concentração demográfica, aparecendo a habitação colectiva. Qualquer que seja o tipo de cidade que se considera, é evidente que o tipo de habitação colectiva terá necessariamente de existir na quase totalidade do tecido urbano, pese embora os inconvenientes de um excesso de concentração como insalubridade, insegurança perante calamidades ou falta de desafogo e privacidade, que caracteriza o desenvolvimento urbano do séc. XIX, com a industrialização. Como reacção, apareceu a utopia dos planos das cidades jardim, na quase totalidade constituída por moradias unifamiliares no meio do verde, que foi uma proposta humanista e estruturada. Mas a ideia proveniente do individualismo da necessidade de a cada família o seu espaço, deu lugar à proliferação de subúrbios nos limites das cidades em extensões enormes de repetição de casas individuais, criando áreas deprimentes, desumanas, paradoxalmente profundamente despersonalizantes. Há que corrigir os defeitos da habitação colectiva, afastando os edifícios e limitando a sua altura, e melhorar a dimensão dos fogos, das suas condições de habitabilidade, privacidade e conforto.

Quem sabe se pode ser ultrapassada a oposição entre campo e cidade, criando áreas urbanas em que os edifícios são intercalados por áreas de cultivo, de que pode ser exemplo a proposta de cidade utópica de Frank Lloyd Wright. Do mesmo modo, as moradias unifamiliares poderão ter lugar, desde que em número controlado e desafogo de áreas livres plantadas e tratadas.

A complexidade da atividade de urbanização não é compatível com uma escolha simplificada entre um e outro tipo de edifícios para habitar. Por exemplo, as pessoas quando habitam uma moradia usufruem de um espaço exterior próprio que pode ser plantado ou cultivado, mas que ao nível da classe média sentem necessidade de ter um cão de guarda, pois temem ser assaltados, e consideram-se mais vulneráveis. Mas é a forma de habitar mais apreciada pelas classes baixas, pois não só está na continuidade das habitações precárias dum bairro de barracas, como constitui um suporte económico real no cultivo da horta ou criação de animais, permitindo também a autoconstrução que se vai fazendo e habitando; por outro lado, permite também a criação de espaços complementares da habitação como pequenas oficinas.

2. A SINGULARIDADE DO EDIFÍCIO E A EXPRESSÃO DO CONJUNTO EDIFICADO

Este tema tem a ver com a formação das cidades e seu planeamento. Como nasce uma cidade? Pode nascer de uma forma orgânica, como por exemplo uma cidade fortificada protegida por muralhas de um castelo, pode nascer segundo um plano ou traçado regulador como eram certas cidades antigas, e como eram as “cidades” feitas pelos portugueses no período das descobertas e implantação nas terras ocupadas, no Brasil ou no Oriente. Mas de um modo geral, nas cidades ocidentais, com o crescimento exponencial no século XIX, foram sendo feitos planos de expansão da área urbana mais ou menos cosidos com a área urbana pré-existente ou rústica. Muitas vezes, alterava-se o tecido construído de um modo violento com traçado para abertura de novas vias e avenidas. As áreas urbanas dão naturalmente origem à formação de bairros, ficando assim a cidade organizada por bairros que desenvolviam uma vida urbana própria e têm a sua expressão na sua denominação e organização administrativa na formação das Juntas de Freguesia. Bairro do castelo, Alfama, Bairro Alto, Colónias, Graça...

Os bairros são também expressão da tendência nas populações para criar laços de vizinhança que eram reforçadas pelo equipamento e serviços necessários à satisfação de necessidades básicas de aprovisionamento e comércio, educação e saúde. Mas tudo isto era feito de uma forma natural, resultante das circunstâncias do aparecimento dos referidos bairros. A fisionomia das construções que na maior parte dos casos eram semelhantes, não só pela imposição de algumas regras, como a definição de alinhamentos e cérceas, mas julgo que sobretudo porque uma simultaneidade na sua construção e naturalmente o mesmo modelo, embora com variações, era aplicado pelos construtores se bem que fossem prédios independentes, de propriedades diversas. Mas há outros bairros que tiveram uma formação

diferente foram construídos com projectos-tipo rigorosamente iguais, pois se tratava de casas de um único promotor, estado ou cooperativa e depois era vendido em lotes. Bairro de Alvalade, S. Miguel..

Mas a regra mais geral para a construção e vida das cidades é a construção lote a lote, ao longo do tempo, e que melhor responda às necessidades de renovação do tecido urbano, e à diversidade natural da repartição de propriedade. Mas esta diversidade é limitada pelo estabelecimento de regras urbanísticas sobretudo relativas ao volume e densidade, afastamentos e regras de convivência entre as construções. O caso de NY, não só obedece a uma malha urbana de ruas e avenidas muito rigorosa, como conseguiu preservar o Parque Central, que aliás não deixou de ser bombardeado com pedidos de construção que, se tivessem sido aceites, teriam ocupado toda a área do parque. Além disso, o aparente caos ou desordem dos núcleos de arranha-céus, estes estão sujeitos a complexo e volumoso regime de condicionamentos. De um modo geral, qualquer que tenha sido a sua formação, as cidades para fazer face ao seu desenvolvimento tiveram traçados reguladores de vias de comunicação, Av. Novas, Bairro Alto...O caso da Baixa Pombalina é um exemplo especial, pois foi resposta à destruição pelo terramoto, numa época de regime autoritário com uma visão renascentista em que a preocupação dominante era a criação de uma imagem de cidade e que caracterizou a cidade de Lisboa de um modo extremamente forte.

De um modo diferente, o plano de Haussman de Paris deu uma nova estrutura à cidade remodelando drasticamente o espaço urbano. Mas para além da formação da cidade, temos de encarar a sua renovação. A cidade é uma coisa viva que acolhe novas necessidades, aumento do tráfego automóvel, desenvolvimento de serviços....

Como se cria e como se conserva uma determinada imagem de cidade?

Na evolução da prática urbanística, os novos planos urbanísticos não cuidam da imagem das novas áreas urbanas, pois tornaram-se sectoriais e abstractos, e são muitas vezes um entrave à renovação urbana, dada a noção actual de património e necessidade da sua preservação.

A cidade é, pois, um fenómeno muito complexo pela multiplicidade de aspectos que contém e não conheço um estudo e análise da realidade urbana e da sua vida e atividades que nela têm lugar como o da escritora e jornalista americana Jane Jacobs, que nos anos 60 escreveu “Vida e morte das grandes cidades” ou “O falhanço do planeamento urbano”. Ela ressalta a importância do tempo na evolução das cidades, o valor económico das casas antigas e rendas baixas que permite a manutenção de atividades que de outro modo não seriam viáveis, os hábitos de vida dos habitantes e o estabelecimento de relações de vizinhança e muitos outros aspectos que são destruídos ou inexistentes em consequência de renovações urbanas. Perante a degradação de áreas urbanas, a sua destruição massiva e reconstrução uniforme conduz à criação novamente de bairros degradados de que são exemplo os chamados “grandes conjuntos” realizados em Paris na reconstrução do após guerra, locais de graves problemas sociais de populações marginais. A mistura de usos é essencial a uma vida urbana rica e densificada. É exatamente essa diversificação que não acontece nos novos bairros, pois é tudo

do mesmo tipo e do mesmo tempo. A nova regulamentação urbanística se tem de procurar melhores regras de salubridade e acessibilidade de veículos por exemplo, não consegue muitas vezes criar espaços de habitar agradáveis e confortáveis.

E após entrarmos no problema fulcral que é a relação entre a arquitectura e o urbanismo.

3. Relação entre arquitectura e urbanismo

A primeira condicionante do urbanismo é o território, isto é, o espaço geográfico e físico. A principal função a satisfazer é o movimento, acessibilidade dos diversos pontos entre si e com o todo e por isso o elemento estruturante são as vias de comunicação, o que leva o Arq. Nuno Portas a dizer que urbanismo é desenhar no chão. Mas o traçado das ruas é potencialmente definidor de uma estrutura urbana e ele próprio por vezes consequência de uma imagem urbana ou de um espaço urbano a concretizar, adaptado às realidades do local. Muitas vezes não existe, a priori, a ideia de uma imagem urbana, mas ela vai sendo feita à medida que vão aparecendo as construções que utilizam a disposição mais económica e prática que consiste na construção ao longo das vias de comunicação, as quais, por outro lado, têm de obedecer aos condicionamentos geográficos, pois há um limite para as inclinações de ruas que permitam o transporte de cargas, inicialmente de tracção animal ou modernamente mecânica. Esta disposição linear das construções, formando um contínuo tem a sua primeira consequência a ideia de um quarteirão, resultante do cruzamento de ruas, deixando livre o interior do quarteirão. Mas há uma altura em que se torna imperativo a elaboração de um plano geral que pensa na área urbana como um todo, instituindo uma mudança de escala na relação entre os espaços, largura de ruas, localização de equipamento, ultrapassando os pequenos núcleos de estruturação urbana, sem ligação entre si. Se a cidade de Lisboa teve o seu núcleo inicial no Castelo, alargando-se depois às áreas adjacentes como a Mouraria e Alfama, teve o seu primeiro plano de ação de uma imagem urbana à intervenção Pombalina, consequência do terramoto, que permitiu essa reconversão do tecido urbano medieval, no século XVIII. O segundo período teve lugar no século XIX, com os planos de Ressano Garcia, que estruturaram a cidade no seu desenvolvimento para o interior, possibilitando um crescimento ordenado de desenvolvimento económico, social, crescimento de população. De ressaltar a importância da entidade pública da C.M.L. em todo este processo. A publicação conjunta da C.M.L. e da Fundação Gulbenkian sobre a obra de Ressano Garcia no período 1874-1909 mostra bem a complexidade de um processo de urbanização à escala da cidade no conjunto de um território, urbanizado e por urbanizar, e importância e dependência dos factores económicos, sociais, culturais, técnicos e legais. Os traçados das ruas e avenidas pressuposto potenciam e são o resultado de uma determinada concepção de imagem ou espaço urbano, na definição de cérceas, largura das vias, arborização das “boulevards” que como o nome indica são ideias de influência da prática urbana de Paris e da sua imagem.

Mas depois de abertas as ruas e avenidas, falta a caracterização do espaço urbano, o que só é possível com a Arquitectura. A fisionomia, as soluções dos edifícios, que vão acontecendo ao longo dos anos é que vão caracterizar e dar corpo e significado ao espaço urbano. Este pode, à partida, ser obra de uma pessoa ou equipa restrita de trabalho, mas necessita para a sua concretização do concurso de muitos intervenientes e de tempo. Mas essa definição não é fixa. Para além de alguns marcos que escapam à lei de transformação pela sua importância artística e de referência, as áreas urbanas sofrem alterações profundas. Basta comparar a fisionomia inicial de há 50 anos com a realidade de hoje. Essa transformação não pode ser demasiado rápida ou abrangente com risco de se perder a identidade do lugar. Há coisas que devem outras que podem mudar, mas não tudo ao mesmo tempo.

4. Os conjuntos arquitectónicos na definição dos espaços urbanos e sua rigidez

(texto não concluído)

ARQUITECTURA: PASSADO, PRESENTE, FUTURO (MARÇO DE 2015)

CONFERÊNCIA APRESENTADA À UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA, ENQUADRADA NO CICLO DE CONFERÊNCIAS “ARQUITECTURA E REABILITAÇÃO: PROJETAR E REABILITAR EM ARQUITECTURA”

O tema que se propõe é da continuidade na arquitectura como condição essencial para a sua prática. E nesse sentido falamos de reabilitar, isto é, dar continuidade e retomar conceitos e soluções já do passado, como forma de fazer obra durável.

Regras – FIRMITAS / UTILITAS / VENUSTAS / LESS IS MORE

Arquitectura é arte e técnica e, como tal, tem regras que foram sendo elaboradas ao longo dos tempos, tanto nos aspectos formais e compositivos como, principalmente, nos aspectos construtivos. Na realidade, a ciência da arte de construir é o fio condutor de qualquer história de Arquitectura, e da análise dos diferentes estilos que se foram desenvolvendo. Não se pode falar de nenhum período da história da Arquitectura ignorando a importância do modo de fazer, materiais e técnicas empregues desde os tempos mais remotos à actualidade. É impressionante ver a sucessão de invenções, de soluções, que através da experimentação se foram sucedendo e afinando, acompanhada do desenvolvimento da geometria e da física. E sem ignorar também o conceito do Belo, da harmonia de proporções, linguagem estética e representativa de uma poética, do valor de transcendência, emoção e prazer, dadas pelas construções, para além dos seus objectivos práticos e funcionais. Os materiais mais duráveis foram utilizados para construções de carácter religioso ou de representação: ainda hoje temos dólmens em pé e, das habitações dos castros, apenas vestígios, no solo, de paredes circulares.

A própria forma é ditada pelo processo construtivo aplicado; a forma circular é uma forma distribuidora de tensões e forças, permitindo a invenção da cúpula, capaz de cobrir áreas grandes que, no entanto, é desconhecida da arquitectura grega ou egípcia, mas não da romana, bizantina, etc.

Tal como as diferentes línguas e culturas, foram-se criando e desenvolvendo formas e construções com uma coerência e estruturas próprias, mercê do seu isolamento mútuo. Mas a tendência de intersecção cultural estava presente desde a primeira hora, através de viagens, migrações e agora de sofisticados meios de comunicação, avassaladores.

Julgo que caminhamos para uma grande uniformização de soluções e expressões arquitectónicas em virtude dessa falta de isolamento e de espaço, e de silêncio.

Paradoxalmente, à medida que se vão desenvolvendo as técnicas construtivas, vai-se reduzindo o leque de soluções, assim como há um empobrecimento na invenção de soluções, embora aparentemente se pense o contrário, e que se vai traduzindo um empobrecimento da própria linguagem arquitectónica e sua descaracterização, assistindo a tentativas de enriquecimento formal fictício e gratuito sem uma justificação profunda estética ou cultural.

Gostaria ainda de falar do Movimento Moderno e da sua importância na cadeia de evolução da Arquitectura e no seu aparente corte com a continuidade que temos estado a referir. E digo aparente corte pois julgo que na realidade não há corte mas antes um reencontro com os princípios mais fundos da Arquitectura, com o que tem de mais essencial. Estou a escrever estas notas no maravilhoso edifício da Gulbenkian, depois de visitar a Igreja de N. Senhora de Fátima, esta anterior do edifício da Gulbenkian, ambas realizadas em torno dos anos cinquenta. Foi o movimento moderno que me fez apaixonar pela Arquitectura e me deu a compreensão, o gosto e o prazer de toda a arquitectura dos tempos idos, e que continuam tão frescos e actuais. Integrado num amplo movimento de inovação e criação de Arte do século XX, começando mesmo na última metade do século XIX, o extraordinário desenvolvimento científico e tecnológico foi fator importante que acompanhou ou motivou toda a renovação das artes, não tendo havido campo artístico que se tenha mantido à margem. O mais paradoxal da história deste período, é que ela foi pontuada por duas guerras mundiais de amplitude e características nunca vistas na história da humanidade. Mas o mundo sobreviveu e subiu um degrau na consciência de valores éticos e humanos, recusando, julgo que de vez, ideologias totalitárias, caminhando para uma profunda libertação.

Mas vamos falar de REABILITAÇÃO. O tema implica continuidade e amor ao construído. Fiz vários trabalhos de reabilitação ou recuperação, como o Teatro Taborda, em Lisboa, em co-autoria com Nuno Teotónio Pereira, a capela de S. Sebastião em Boidobra e tive intervenções de edifícios modernos de raiz em contextos antigos; mas o mais importante foi sem dúvida o conjunto de edifícios do Pólo 1 da Universidade da Beira Interior, não só pela sua extensão e número de construções existentes ou projectadas de novo, como pela sua duração no tempo que se desenvolveu por mais de 30 anos.

O trabalho começou em 1974, estando eu a trabalhar no GPA – atelier do Arq. Maurício de Vasconcellos, tendo sido encarregado da elaboração de um plano para o conjunto das instalações do então Instituto Politécnico da Covilhã, aproveitando o importante edifício Pombalino da Real Fábrica de Panos, que se encontrava devoluto, depois de ter servido por duas vezes de Quartel, tendo sofrido obras de adaptação que o alteraram profundamente.

Nessa época estavam pouco divulgadas ou pelo menos a minha ignorância era grande, no que se refere a teorias e técnicas de reabilitação, pelo que encetei o trabalho em perfeita inconsciência dos desafios e dificuldades que viria a enfrentar no desenvolvimento do trabalho. Os meus instrumentos de trabalho foram os decorrentes do Movimento Moderno e eu apenas estava consciente da necessidade de não cair no erro do “pastiche” e na procura de uma verdade arquitectónica e construtiva. Um outro aspeto que desde o início do trabalho esteve sempre presente, foi o valor do ambiente construído do local e áreas envolventes em pleno coração da cidade da Covilhã. Ao contrário de outros casos de Universidade, não se tratava de um “campus” universitário, isolado de qualquer contexto construído.

O programa do Instituto Politécnico não se encontrava completamente definido e acabado, pelo que o trabalho acompanhava a sua concretização no tempo, ao longo de seis fases

de obra. Mas primeiro foi necessário estabelecer um Plano Geral, um estudo prévio para o conjunto dos edifícios e sua estrutura, através de uma análise do sítio e das suas potencialidades e que se manteve, no essencial, até ao fim, como por exemplo a localização da nova ligação em ponte sobre a estrada, de modo a estabelecer uma ligação central entre ambas as áreas afectas à Universidade.

E começou-se assim o projecto de execução da 1ª fase depois de aprovado o Plano Geral, embora ainda muito incipiente, nomeadamente no que respeita ao aproveitamento e adaptação do edifício Pombalino da Fábrica Real de Panos, onde iriam ser encontrados importantes estruturas da tinturaria do século XVII e XVIII. O princípio que presidiu à elaboração dos projetos foi uma atenção atenta ao construído no sentido de preservar o que era importante e original. Neste sentido, face ao descalabro das obras feitas para adaptação do edifício a quartel, foi tomada a opção de demolir e limpar todos os acrescentos, incluindo pavimentos de laje de betão armado.

Neste processo foram encontrados numerosos elementos da construção original, como arcos de fecho e posto a nu todo um sistema de tinturaria constituído por galerias de acesso a fornalhas, tanques de tinturaria, pelo que o estudo prévio desta parte do edifício pombalino foi todo remodelado de modo a salvaguardar tais achados, que viriam mais tarde a constituir a primeira parte do museológica têxtil da Universidade, evitando-se assim prejuízos irreparáveis do património arquitectónico. O outro princípio da intervenção decorre do propósito de ausência de “pastiche”. Tudo o que é feito de novo é distintamente identificável do existente e procura não se sobrepor ou “tapar” a realidade preexistente, quer pela sua dimensão, quer pela sua força expressiva ou plástica, seja de material ou cor.

Assim, à partida foram identificados e escolhidos os materiais e processos construtivos a aplicar:

a) Edifício existentes

- Manutenção dos rebocos pintados de branco das alvenarias existentes
- Valorização e limpeza das cantarias de granito muros de granito
- Manutenção das fachadas e respectivas aberturas
- Manutenção da cobertura de telha.

b) Edifícios novos

- Paredes de betão à vista que se harmonizam com a força do granito
- Coberturas em terraço
- Linguagem de vãos afastada do conceito de janela isolada.

c) Materiais e equipamentos

- Janelas de ferro pintado de fabrico artesanal com desenho moderno, tanto nos edifícios existentes como nos novos
- Pavimentos de tijoleira pela sua durabilidade, baixo custo e cor natural
- Tectos de betão com revestimento de cortiça nos edifícios novos
- Estrutura da cobertura em peças pré-fabricadas de betão, nos edifícios antigos, mantendo a telha
- Luz zenital integrada nas coberturas onde necessário, para não alterar as fachadas
- Sistema de calhas aéreas e pavimentos para acessibilidade das instalações técnicas e cablagens, evitando roços e tetos falsos.

No que diz respeito à relação com o tecido urbano envolvente e conservação das plataformas do terreno existente, a principal preocupação foi o domínio da escala da volumetria, de modo a integrar os novos edifícios na paisagem urbana, quer no controle do número de pisos e sua fragmentação, preservando o máximo de espaços livres e directo acesso ao exterior, para iluminação e ventilação naturais.

Ao longo das diferentes fases foi possível manter a unidade e as escolhas iniciais do projecto e seus princípios orientadores. Apenas os dois últimos projetos, a Biblioteca e o Arquivo e Museu da Fábrica Veiga, onde se instalaram as tecnologias têxteis do século XIX, foram introduzidas algumas diferenças pontuais, como tetos falsos ou paredes de gesso cartonado interiores.

A MAGIA DA ARQUITECTURA (MAIO DE 2015)

PRIMEIRA VERSÃO DO TEXTO QUE INTRODUZ O LIVRO “BARTOLOMEU COSTA CABRAL, 18 OBRAS”

A arquitectura ou a arte de construir tem, como qualquer arte, um sentido mágico, pois a sua realidade ultrapassa o campo do racional para o mundo da imaginação, do intuitivo e da poesia.

AA [Alvar Aalto] diz que “a forma é um mistério que escapa a uma definição mas faz o Homem sentir-me bem de um modo absolutamente próprio”. Diz também que “a arte de construir é uma atividade humanística baseada no conhecimento tecnológico que apenas pode ser realizada com sucesso por pessoas com capacidade de síntese criativa.” Para ele, o ponto de partida é o homem em toda a sua complexidade. A arquitectura tem de falar às pessoas, tem de ser uma companhia, tem de dar um sentido aos espaços criados e só assim podemos falar da sua humanização. Julgo que nas obras que fui fazendo ao longo da minha vida profissional existe este traço constante de relação com as pessoas independentemente do valor e grandeza do edifício e da sua função específica. Mas considero-me incapaz de identificar o que faz que uma arquitectura tenha essa qualidade de humanização, sem a qual julgo que não se pode falar de arquitectura. E aqui entra o valor mágico da capacidade desse relacionamento existir; pois não está na linguagem utilizada, não está na situação funcional, não está nos materiais empregues. E no entanto todos estes aspectos são fundamentais para a definição e para a realidade de uma determinada Arquitectura.

Nos diferentes trabalhos aqui apresentados, e que foram escolhidos por terem sido feitos no meu espaço de trabalho, julgo que pode ser observado esse sentido humanista, assim como a formulação de soluções arquitetónicas, semelhantes, oriundas da própria prática mas também muitas vezes de trabalhos de outros arquitetos ou da tradição arquitectónica.

Poderia chamar a atenção para alguns aspectos:

- Importância do local e relação com a envolvente e necessidade de organização do espaço exterior
- Importância da entrada do edifício, sua localização e visibilidade
- Importância da espacialidade e da clareza das circulações e sentido de orientação no interior do edifício com especial relevância para a entrada e para as escadas, para responder às necessidades de movimento
- Importância da luz natural no interior dos edifícios e do controlo de luminosidade e insolação direta
- Importância dos materiais, sistemas construtivos e cor do edifício, sua durabilidade e economia de meios.

CASA DE TAIPA (MAIO DE 2015)

TEXTO ENCONTRADO NUM CADERNO PESSOAL

Casa de Taipa

Forte

Relação com o terreno

Cucufate – ruína romana de uma casa

O lugar, a construção em taipa e o programa são as raízes do desenho desta casa, cujo programa foi definido em resposta às necessidades e desejos da família.

A escolha da construção em taipa apareceu como uma evidência em função dos aspectos climáticos, a defesa do calor alentejano, criando uma envolvente com inércia térmica, e também por se tratar de uma construção com apenas um piso. A beleza do local e o seu isolamento, estando a casa situada dentro de uma grande propriedade, constituíram fortes estímulos para a definição do projecto. Ele é, assim, uma resposta à natureza envolvente.

Isolada no meio do campo, pensou-se na casa deveria haver espaços exteriores delimitados e autónomos em relação ao espaço envolvente, de modo a criar alternativas de vista. Assim, foram criados pátios e outros espaços entre os diferentes volumes da construção. Por outro lado, pensou-se que não deveria haver uma área circundante tratada, como uma zona ajardinada

Através de superfícies dos muros dos pátios iluminados aumentou-se o jogo da iluminação natural reflectida. Os espaços exteriores de estar, com diferentes orientações, são diversificados, tendo-se verificado variar a sua utilização ao longo do dia, conforme a luz e o sol. A espessura das paredes de taipa contribui igualmente para a riqueza do jogo da luz natural na transição do exterior para o interior. Os vários tipos de orientação e entradas de luz, procurando uma espaciosidade e fluidez entre espaços interiores e exteriores, ampliam a percepção espacial.

A casa faz parte do local e tem a cor da terra em que é construída.

O uso da taipa conduziu a uma simplicidade na pormenorização e no uso dos materiais de acabamentos, tendo-se utilizado produtos naturais como o reboco de cal, areia e terra, caiação, assim como foram especialmente desenhados armários e portadas de sombreamento de madeira e caixilhos de ferro, realizados em pequenas oficinas artesanais. Mas a casa tem um desenho moderno, com coberturas planas com lâmina de água para arrefecimento no Verão, e mercê do seu isolamento recorre à energia solar para produzir electricidade ou água quente.

DISCURSO

1. AGRADECIMENTO

À Universidade Lusíada, na pessoa do seu Reitor e do Diretor do Departamento de Arquitectura, a homenagem do meu trabalho, o que é motivo de um grande conforto. Já assisti a vários Doutoramentos Honoris Causa de amigos meus, nomeadamente do Nuno Teotónio Pereira e do Manuel Tainha, o último dos quais nesta Universidade, mas nunca pensei vir a ter igual distinção, pois tenho apenas a Licenciatura e a minha passagem pela docência foi relativamente reduzida – inicialmente, na Escola de Belas-Artes de Lisboa, onde me formei, por um curto período de tempo, depois no ISCTE, também durante pouco tempo, e, finalmente, na Escola Universitária das Artes de Coimbra (ARCA). Mas a atividade docente, ainda que não tenha sido central na minha vida profissional, foi extremamente gratificante pela relação com os alunos e obrigou-me a formalizar ideias e processos de trabalho sobre o fazer Arquitectura. Manuel Tainha disse que toda a teoria da Arquitectura que desenvolveu foi resultado da prática profissional.

Agradeço igualmente aos amigos e família, assim como aos demais convidados que quiseram estar presentes. É, pois, com o maior prazer e gratidão que estou nesta cerimónia.

Não vou fazer nenhuma lição, mas apenas dizer aquilo que considero que foi importante para o meu percurso profissional.

2. APRENDIZAGEM

O início de qualquer coisa condiciona, de certo modo, o seu desenvolvimento e fecho e julgo que o acaso tem um papel importante nas nossas vidas. O que é constante é o nosso ser e a nossa capacidade de resposta. Nós podemos mudar, mas a nossa identidade não. A primeira pessoa a sugerir a Arquitectura foi a minha mãe, que achava que a minha sensibilidade assim o indicava, embora na família não houvesse artistas. Eu gostava de copiar desenhos e gravuras. Depois, o meu irmão Manuel foi pintor.

O primeiro acaso foi ter ido parar ao atelier do Frederico George, pessoa de reconhecida qualidade artística, para aprender a desenhar à vista para o exame de entrada na EBAL. O atelier, onde se reuniam vários artistas, como António Pedro, tinha um espaço absolutamente fantástico de luz e pé-direito. Aí começou a minha aprendizagem. Lembro-me que os escultores Jorge Vieira e Rocha estavam a fazer, em tamanho quase natural, uma cópia da escultura grega da Vitória da Samotrácia.

O meu envolvimento com a Arquitectura começou a ter lugar na EBAL, que à data era considerada uma escola pouco evoluída e muito tradicionalista. Mas a juventude é, por definição,

contestatária, e estávamos abertos aos valores de mudança. O contacto com os outros alunos transformou uma má escola numa boa escola. Desde cedo que se formaram, em suma, os valores da Arquitectura e da sua importância, os quais perduraram ao longo de toda a minha vida. A característica principal desses anos de trabalho na EBAL era o empenho e a sinceridade com que o fazíamos.

O segundo acaso foi, estando a fazer o trabalho da minha tese de final de curso, uma pousada para a Praia do Vau, no Algarve (no texto original diz “um espaço isolado de uma casa de família”, mas o CODA foi a pousada), ter sido levado a um atelier de pessoas de várias profissões, mas maioritariamente arquitetos que, após as respectivas licenciaturas, criaram um lugar onde pudessem trabalhar e, segundo a expressão de um deles, descobrir “a ética das coisas”, isto é, como fazer um trabalho bem feito. Exigência rara. Nesse núcleo, conheci três arquitetos que nunca mais abandonei e cada um, à sua maneira, moldou a minha vida profissional: Nuno Teotónio Pereira, Manuel Tainha e Manuel Alzina de Menezes. Mergulhei, pois, nesse clima de exigência. Fui rapidamente adoptado, e, depois de ter trabalhado um pouco com cada um deles, fixei-me com o Nuno Teotónio Pereira, com o qual fiz o meu tirocínio. Cuido que, à data, não houvesse ainda essa formalidade, mas havia essa necessidade de experiência e formação extra-escolares. Tive, portanto, a sorte de fazer com ele o projecto do Bloco das Águas Livres e seguir a sua construção. Sendo praticamente o único colaborador, esse trabalho foi uma formação intensiva, que demorou quatro anos. Esse edifício veio a ser uma referência da arquitectura moderna em Portugal. Mas a minha aprendizagem continuou, pois fez-se através de cada trabalho.

Como casei a meio do curso, tive de ter um emprego certo, o que me impediu de ter uma atividade própria a tempo inteiro, pois apesar de haver possibilidades de trabalho, era incerto. Esta situação de trabalho assalariado perdurou durante longo período, mesmo depois de iniciar o meu próprio atelier, cerca de vinte anos depois de me formar.

Todos nós temos altos e baixos nas nossas vidas, com acidentes de percurso, mas a minha ligação com a Arquitectura foi um fio condutor que nunca se quebrou. A descoberta da Arquitectura e da sua importância, para mim, foi-se aprofundando e transformou-se na minha razão de ser.

3. PARA QUE SERVE A ARQUITECTURA?

Apesar do valor mediático de alguns arquitetos, figuras públicas de referência relacionadas com obras de exceção, julgo que para a vida de todos os dias a grande maioria da população desconhece o valor a importância da Arquitectura para as suas vidas. Para muitos, o arquitecto é um mal necessário que só vem trazer problemas e despesas, mas que é preciso para meter os projetos nas Câmaras. Em tempos idos, os arquitetos, ainda que individualizados,

confundiam-se com os construtores, havendo uma grande comunhão entre todos os misteres, e a sua formação não era feita em escolas, mas com os mestres da arte.

De igual modo, a construção corrente era feita por artesãos especializados por jeito pessoal e aprendizagem. Havia uma linguagem arquitectónica comum, que dava lugar a uma cultura segundo a região e que era ditada pelo uso dos materiais locais, adaptada ao clima e às necessidades funcionais. Tudo isto está bem patente no Inquérito à Arquitectura Popular, realizado pelos Arquitectos Portugueses nos anos cinquenta do século passado.

Com a evolução dos tempos, houve uma mudança radical na atividade dos arquitectos. O seu número aumentou exponencialmente, houve uma especialização do projecto e a sua separação da construção, alargando o seu campo de ação e abrangendo o Design industrial, a decoração, a arquitectura de interiores, as feiras e as instalações. Mas a cultura que presidia às formas de construir foi-se alterando e desaparecendo por efeitos da industrialização da construção, pelo que a coerência formal e a qualidade estética das construções foi igualmente desaparecendo, com consequências desastrosas na paisagem e ambiente do nosso país. Aliás, este fenómeno não é específico de Portugal mas comum a todo o globo e acentuado pela globalização.

Esta degradação da qualidade estética do construído começou no século XIX, com a industrialização, que marca o início do aparecimento de coisas “feias”, a par de um formidável movimento de criação em todos os domínios da atividade artística, quer seja na Arquitectura, na Pintura, na música e também, evidentemente, na ciência e na tecnologia, ainda hoje em pleno desenvolvimento, com fantásticas repercussões na vida da humanidade.

Ao nível do pensamento, também houve uma evolução que julgo poder dizer-se globalizante, no sentido do aprofundamento de uma consciência ética das coisas na humanidade, independentemente das diferentes culturas e hábitos de vida que ainda hoje perduram como herança do passado. Penso que o mundo caminha para uma fusão de culturas, as quais só puderam criar-se e desenvolver-se pelo seu isolamento, agora comprometido. Mas esta fusão de culturas pode ter um efeito muito benéfico para que o recurso à guerra seja cada vez menos usado, por inútil, e que a humanidade abandone finalmente a violência para que possa existir um mundo de amor, compaixão e tolerância mútuos.

Mas qual é a situação do arquitecto e da arquitectura no mundo de hoje? Será que deixou de ser preciso, ou passou a ser apenas um luxo para obras excepcionais? Alguém disse que o arquitecto era uma espécie em extinção. Eu quero crer que assim não seja. Penso, ao contrário, que face à degradação actual de grande parte, se não a maior parte do que se constrói, vai ser cada vez mais necessário o trabalho dos arquitectos. Não num trabalho isolado, como únicos detentores da verdade, mas num contexto de convergência humana, de modo a florescer uma nova cultura. Vai continuar a ser precisa a criação de ambientes harmoniosos e belos em si próprios e em relação às pessoas e à Terra, preservando os rios, o mundo vegetal e animal, no respeito pela vida presente e futura do Universo.

Todos nós, em todos os campos de atividade, temos uma grande tarefa pela frente, onde temos de pôr todo o nosso querer e imaginação para conseguirmos continuar a viver nesta terra, A parte da Arquitectura neste processo não é, seguramente, dos menos importantes.

Bartolomeu A. da Costa Cabral

Lisboa, 24 de Junho de 2016

TERESA BEIRÃO (JULHO DE 2016)

HOMENAGEM A TERESA BEIRÃO

Conheci a Teresa Beirão aquando da encomenda de uma casa no Alentejo e tinha a ideia de fazer a construção em taipa, embora não tivesse qualquer experiência desse tipo de construção. Mas já tinha tido conhecimento da construção em terra através de um livro do Arq. Fernando Varanda sobre o Yémen. Procurei informar-me da existência de alguém que tivesse alguma experiência e foi-me indicada a Arq. Teresa Beirão que criou uma casa feita em taipa, de projecto dela e do marido Alexandre Bastos. Mostrou uma grande disponibilidade para me ajudar, transmitiu-me o seu entusiasmo e partilhou o seu conhecimento, enaltecendo as grandes qualidades da construção em terra, que parte de uma filosofia diferente da construção corrente, pois está ligada a uma sabedoria ancestral, tem uma relação simples com o meio ambiente na defesa do calor, e conduz, vim a verificar mais tarde, a uma realidade arquitectónica muito especial dada pelo material em si, a terra do local, e a maior espessura das paredes, com repercussões poéticas e telúricas extraordinárias.

Extraordinária também foi a empatia mútua, entre mim e a Teresa, pela sua simplicidade, honestidade e alegria de viver, forjando-se uma amizade muito forte. É raro fazer amigos com a minha idade mas foi o que aconteceu e que perdurou em mim, apesar da falta dela e das saudades.

Mas uma coisa que existe, existe para sempre.

Obrigado Teresa.

NUNO PORTAS (2017)

TEXTO PARA LIVRO A PUBLICAR PELA CIRCO DE IDEIAS

Conheci o Nuno por motivos profissionais no final dos anos cinquenta, quando ele apareceu no atelier do Nuno Teotónio Pereira para trabalhar connosco, por causa do edifício das Águas Livres. Era a maneira de fazer Arquitectura que lhe interessava. Tínhamos feito esse trabalho durante quatro anos, desde os primeiros esboços até à conclusão da obra, o que estabeleceu uma forte ligação entre mim e o NTP, pois havia uma grande afinidade no trabalho. Mas o Nuno Portas era diferente, de personalidade e de capacidades. Qual estrela brilhante, o seu aparecimento no atelier teve uma grande influencia nos anos que se seguiram. Fiz com ele o importante trabalho de habitação social dos Olivais Sul, que constitui uma nova e rica experiência de trabalho. Tendo recebido, cada um, uma encomenda da CML para a execução de 300 fogos de habitação social, resolvemos fazer o trabalho em comum para aumentar a nossa capacidade de intervenção ao nível da proposta urbanística, pois ambos tínhamos a ideia de que seria bom retomar o conceito de rua em detrimento do bloco de habitação isolado, de modo a criar espaços exteriores protegidos e habitáveis.

Desde muito novo que os seus interesses eram múltiplos e variados, desde as associações de estudantes, actividades no cine clube, ou colaboração em revistas de arquitectura, para além de participação política, sendo neste aspecto muito semelhante ao NTP. Com uma personalidade marcada por uma transbordante energia e uma grande capacidade de comunicação e relacionamento, ele foi o suporte de muitas iniciativas do atelier, algumas relacionadas com aspectos sociológicos de Habitação Social, que o NTP vinha, aliás, desenvolvendo na sua actividade na Federação das Caixas de Previdência. Assim, por exemplo, ele foi o motor e organizador, em 1960, do Colóquio de Habitação Social em Lisboa, o qual teve a participação de sociólogos franceses e que contribuiu para uma tomada de consciência da necessidade de alterar a legislação dos mínimos habitacionais das áreas úteis, de modo a permitir uma melhor qualidade da vida familiar.

A minha relação com o Nuno Portas saiu do contacto estrito do trabalho para um campo mais pessoal, pois passámos férias juntos com as respectivas mulheres e crianças em Sesimbra, durante a elaboração dos projectos dos Olivais, pois o trabalho não podia parar.

O seu pendor para a análise e teorização da Arquitectura e do Urbanismo encaminharam-no para a carreira docente. Sendo ele já professor da ESBAL, convidou-me para ser seu assistente, actividade que muito contribuiu para o meu amadurecimento profissional e me abriu, mais tarde, outras oportunidades de docência, pelo que lhe estou muito grato. Embora privilegiando os aspectos teóricos e os estudos académicos, elaborou vários projectos de Arquitectura: para além do já referido trabalho dos Olivais, destaco a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, em Lisboa. Integrado na equipa do atelier, foi decisiva a sua participação na concepção e desenvolvimento no projecto deste edifício que é hoje um dos poucos edifícios modernos

classificados como Monumento Nacional, tal como o edifício da Fundação Gulbenkian. Trabalhou também durante alguns anos como investigador no LNEC em temas de habitação social e teve uma participação continuada no campo do Urbanismo como consultor, não só no País como no estrangeiro, nomeadamente no Brasil ou em Espanha, na elaboração de Planos de Urbanização e Câmaras Municipais

Como político, e enquanto Secretário de Estado, contribuiu de forma importante ao criar o SAAL, serviço público que se destinava à construção de casas e bairros para famílias que viviam em barracas, com projectos a desenvolver por equipas multidisciplinares lideradas por arquitectos, dialogando e apoiando as populações. Tive a oportunidade de realizar um desses projectos, a recuperação de uma área de barracas no denominado Bairro do Pego Longo, no Conselho de Sintra. Este trabalho, que se prolongou por longos anos e que ainda hoje me ocupa pontualmente, constituiu uma experiência única na minha vida profissional pelo contacto humano que exigiu e pela valorização de certos aspectos do nosso trabalho, para além daqueles plásticos ou estéticos, como a consciencialização do serviço que fazemos ao trabalharmos para populações com grandes carências, com referências culturais diferentes.

A sua tese de Doutoramento, livros e numerosos artigos são frequentemente citados por alunos das escolas de Arquitectura. Tanto mais que, durante estes anos, pouca gente havia que escrevesse sobre Arquitectura, como, aliás ainda hoje, infelizmente, acontece. O seu percurso foi marcante para a prática da Arquitectura e Urbanismo em Portugal.

Bartolomeu Costa Cabral

28 Agosto 2017

A ÉTICA DAS COISAS E A PRÁTICA DA ARQUITECTURA (MAIO DE 2017)

AULA ABERTA NA UNIVERSIDADE DO MINHO

Esta expressão do meu amigo Alzina de Menezes ficou na minha memória quando, em conversa, me contava como se tinha formado o atelier em que ele e outros arquitetos, mas também engenheiros e advogados, começaram a trabalhar quando acabaram os respectivos cursos. Era um sítio de encontro e de partilha para o começo da vida profissional, abrangendo várias profissões; um local para descobrir a ética das coisas, isto é, como fazer as coisas bem feitas, quais as exigências de uma atividade, fosse ela qual fosse. Foi neste local privilegiado que iniciei a minha vida profissional. Nele encontrei duas pessoas extraordinárias: o Arq. Nuno Teotónio Pereira e o Arq. Manuel Tainha. Com o Nuno Teotónio Pereira fiz o meu primeiro trabalho: o edifício do Bloco das Águas Livres, que constituiu a minha aprendizagem de fazer arquitectura e que foi muito completa, pois começou com a elaboração do projecto desde os primeiros esboços, passando pelo desenvolvimento das fases de ante-projecto, projecto de licenciamento e projecto de execução, a que se seguiu a construção do edifício e assistência à obra.

Foi no contacto com as obras do movimento moderno, quer ao vivo, quer por reprodução, que me apaixonei pela arquitectura e senti essas emoções. Cada obra tinha a sua personalidade própria, variando não só segundo cada arquitecto, mas dentro da obra do mesmo arquitecto, ainda que partilhando uma linguagem comum. Como nunca me considerei um inventor de formas, o fio condutor na elaboração dos projetos eram os aspectos “funcionais” no sentido lato. Mas depois vim a verificar que todos os arquitetos, tal como os artistas plásticos, têm um traço próprio, uma maneira própria de fazer arquitectura. Talvez isso seja perceptível no conjunto dos meus trabalhos.

Julgo que todos nós – arquitetos e não arquitetos –, quando começamos a trabalhar, temos de tactear o caminho, experimentar, ensaiar, ponderar os diferentes factores em jogo, descobrir o que realmente importa no acto de criar alguma coisa. O grande fascínio da nossa profissão é fazer algo que não existia antes e que é necessário fazer, porque é útil. Desde o princípio que, para mim, essa ligação com o real e com a utilidade era uma exigência da própria atividade do arquitecto. O Arq. Manuel Tainha dizia que toda a teoria da arquitectura que desenvolveu foi alimentada pela prática profissional. E qual é esse real no qual temos de mergulhar para dar uma resposta? O meu professor de Arquitectura da Escola de Belas-Artes, Cristino da Silva, que muitos pensavam ser um mau professor, dizia que “o arquitecto, antes de mais, pensa em tudo”. O lugar, os requisitos principais, a construção, as condicionantes do ambiente físico, calor, luz, durabilidade e resistência, tudo entra em jogo, se não em simultâneo, com uma forte interacção entre si. E depois a emoção, a transmissão da inefável beleza que tem de existir numa obra, sem a qual será muda. Uma obra de arquitectura pode comunicar uma

grande riqueza de sentimentos e emoções e contribuir para o bem-estar de quem a utiliza ou está perto.

Recentemente, questioneei a validade de um juízo estético e seu sentido de universalidade, onde reside o segredo da beleza. Faltou-me formação filosófica para aprofundar a questão, mas tenho como certo que a qualidade de uma coisa não pode estar dependente do juízo de alguém: tem de ser independente das opiniões individuais. Há quem não goste de Bach ou da pintura de Velasquez ou Picasso; no entanto, eles continuarão a ser Mestres. Mas considerando a nossa modesta escala, qual é a validade do nosso trabalho? Temos sempre dúvidas se seremos capazes de fazer trabalho válido, porque por mais que queiramos ver o caminho à nossa frente, é sempre uma procura cega: nada está definido à partida. Devemos afastar de nós toda e qualquer espécie de vaidade e procurar, com grande humildade, uma aproximação à verdade ou, se quisermos, à ética das coisas. Os principais críticos somos nós próprios e, se tivermos a sorte de ter capacidade para fazer julgamentos claros, não nos enganaremos e encontraremos gratificação, satisfação pelo trabalho realizado, e o consolo de sentir que vale a pena continuar, apesar das dúvidas que, no início, nos assaltam.

Quando perguntaram a Picasso sobre inspiração, ele respondeu que não sabia bem o que era; mas, se viesse, que o encontrasse a trabalhar. Vou mostrar, agora, alguns dos meus trabalhos.

Bartolomeu Costa Cabral

Lisboa, Maio de 2017

REFLEXÕES SOBRE O PATRIMÓNIO (OUTUBRO DE 2018)

REFLEXÃO ENCONTRADA NO CADERNO PESSOAL

O recente Congresso da Ordem dos Arquitectos sobre o tema defesa do Património foi a origem das presentes reflexões. Num ambiente muito agradável e descontraído, durante três dias foram debatidos assuntos ligados ao Património. Em virtude de uma cuidadosa preparação, as diferentes comunicações revelaram-se interessantes e importantes para nossa reflexão, não sendo demais ressaltar a importância deste tipo de acontecimentos, pois julgo que de um modo geral estão ausentes do dia a dia do nosso trabalho, não havendo lugar para uma reflexão sobre a prática da profissão, existindo muito pouco contacto entre arquitectos pelo menos a um nível publico. Pessoalmente, sinto a falta de Fórum no seio da classe para troca de ideias sobre os problemas com que hoje nos deparamos, o que poderia ser muito útil para o nosso trabalho, como também para um reforço e capacidade de acção da própria Ordem dos Arquitectos. Quando comecei a minha actividade profissional, o então Sindicato Nacional dos Arquitectos foi para mim uma verdadeira escola que completou a formação escolar pois embora importante, não esgotou toda a necessidade de aprendizagem que a nossa profissão exige. É, pois, importante que disponhamos de parte do nosso tempo de trabalho para uma participação no debate de ideias, pois todos nos temos qualquer coisa a dar e a receber, beneficiando com essa partilha a qualidade do nosso trabalho, não devendo por isso ser considerado tempo perdido.

Isto é valido tanto para os novos arquitectos como para os que, pelo seu trabalho, se tornaram conhecidos, pois quanto melhor for o nosso trabalho, mais temos a dar e a aprofundar.

ORDENAMENTO DO TERRITORIO

O tema deste Congresso é importante para a nossa actividade de arquitectos e todos não somos demais para a grande tarefa que temos pela frente. Normalmente, associa-se o conceito de património e sua defesa à conservação ou recuperação de edifícios com história que estão degradados ou em vias de desaparecimento. Mas o conceito do património pode ser alargado a tudo quanto existe, incluindo valores naturais e, neste caso, há duas intervenções tipo: corrigir o que esta mal e conservar o que está bem O primeiro passo importante é tomarmos consciência de que há grandes áreas urbanas que necessitam de profunda intervenção e que a situação só poderá piorar se se continuarem a fazer coisas mal feitas, somando novos erros aos erros do passado, e se não formos capazes de fazer essa mudança. Esta tomada de consciência tem necessariamente de ser feita pelos arquitectos e demais intervenientes no território: arquitectos paisagistas, urbanistas e engenheiros. Além disso, deve ser alargada às entidades publicas, municípios e órgãos do Governo e também à população em geral e outras associações profissionais. Trata-se de uma grande falta de cultura arquitectónica que, aliás, vem desde a instrução primária e é transversal a toda a sociedade, tanto em Portugal como no resto do mundo.

Atravessamos um período muito negativo no que diz respeito às Artes e que não será fácil de mudar nos tempos mais próximos, mas é necessário ir tentando e tudo passa pelo reconhecimento de que a situação está longe de ser boa. Infelizmente, a falta de capacidade crítica é generalizada, não sendo reconhecida a falta de qualidade do muito que se constrói, assim como não há consciência do que se destrói do ambiente natural e de paisagem urbana. A tarefa de corrigir o que está mal é tal maneira grande, que parece impossível de conseguir, pelo que terá de ser feita por fases e ao longo do tempo, através de um trabalho persistente. Para a correcção das áreas suburbanas feitas sem planeamento, muitas vezes clandestinas, julgo que se pode dizer que o principal defeito é a ausência de uma estrutura urbana e consequente falta de espaços livres e equipamento, pelo que a tarefa por onde se pode começar, é a criação de espaços públicos como alamedas e praças, assim como jardins e outras áreas verdes, para o que é necessária a demolição de construções de modo a criar o princípio de uma nova estrutura urbana e localizar o equipamento em falta. Só depois, a um ritmo economicamente viável, e com a participação dos habitantes, se poderá melhorar o parque habitacional, intervindo nas construções particulares.

A nossa profissão é vital para a organização do território e capaz de contribuir para o bem-estar das pessoas, o que nos acarreta uma grande responsabilidade, da qual que nem sempre nos damos conta. Aliás, o nosso trabalho é, muitas vezes, pouco considerado, pois há a ideia de que são apenas uns simples riscos que podem ser feitos rapidamente e sem custos. As dificuldades acrescidas hoje à nossa profissão são, em parte, provocadas por um excesso de legislação confusa e complicada, muitas vezes mal aplicada, pela já referida falta de cultura e uma evolução do gosto no sentido do fingimento que, por razões económicas, está bem patente nos produtos da industrialização dos materiais e processos construtivos, como a pedra, a madeira ou tecidos a fingir, entre outros, porque não empenam, não mancham e são mais baratos. Seremos capazes de ultrapassar este estado de coisas voltar a ter verdade e a simplicidade perdidas na Arquitectura? O futuro o dirá.

Outubro 2018

Bartolomeu Costa Cabral

A EXPOSIÇÃO A ÉTICA DAS COISAS : O HUMANISMO NA ARQUITECTURA (SETEMBRO DE 2019)

TEXTO DISTRIBUÍDO NO ENCERRAMENTO DA EXPOSIÇÃO NO CONVENTO DE CRISTO, EM TOMAR

Temas para debate

1. Arquitectura e Modernismo
2. Arquitectura e Sociedade
3. Arquitectura e Planeamento
4. Arquitectura e Património
5. Arquitectura, sensibilidade e afectos
6. Arquitectura, função e movimento
7. Arquitectura e luz natural

Introdução

O conjunto de temas que serviu de base para a conversa da exposição constitui um guião que pode ser seguido segundo aquela ordem ou não, pelos diferentes participantes. Parece ser um conjunto de temas muito ambicioso, mas julgo que são todos importantes numa conversa sobre arquitectura. Como cada vez mais estou convencido de que aquilo que é importante se diz em poucas palavras, não será um conjunto de temas grande de mais.

1. Arquitectura e modernismo

Em que consiste o modernismo em Arquitectura?

Segundo E. Rogers “A essência da arquitectura moderna não consiste em nenhuma forma particular, mas no modo de pontar os problemas segundo um princípio de consciente beleza”. É, muitas vezes, acusada de ser um corte com o passado, com a tradição, mas eu penso, pelo contrário, que a sua inovação é um retomar das origens, um voltar à verdade na arquitectura, recusando um formalismo que se foi desenvolvendo ao longo do tempo para acabar num academismo seco e sem vida. O que alimenta a arquitectura moderna é a FUNÇÃO, trazida para primeiro plano das preocupações. Qualquer edifício, antes de mais, tem de servir bem o fim a que se destina, ser sólido e, se possível, harmonioso e belo.

2. Arquitectura e Sociedade

Arquitectura nunca foi uma coisa à margem da sociedade, antes, esteve sempre ligada, sendo expressão dessa mesma sociedade e, pela sua presença e importância, sempre teve um valor simbólico representativo. Assim aconteceu com a arquitectura moderna, que acompanhou a evolução dessa sociedade, nomeadamente as ideias socialistas e a concepção do maior número, em oposição ao privilégio das classes dominantes. O despojamento da arquitectura e abandono da decoração, a que Adolf Loos chamou crime, é sinal dessa evolução no encontro

com a verdade das coisas e foi isso que me cativou e me apaixonou quando conheci, ainda que através de fotografias, as obras dos mestres da arquitectura moderna.

A importância da arquitectura é tal que as ideologias totalitárias, nazismo, fascismo e comunismo, quiseram apropriar-se e fabricar uma imagem. É impressionante o testemunho de E. Rogers face ao fascismo italiano.

3. Arquitectura e planeamento

Embora sejam duas realidades distintas, estão interligadas de tal modo que a qualidade de uma influencia a outra. O que seria do Terreiro do Paço com uma arquitectura banal? Que arquitectura se pode fazer num loteamento desarticulado e sem qualidade urbana e paisagística? Normalmente, as cidades são feitas por acrescentos, cumprindo regras urbanísticas do número de pisos, alinhamentos. Mas casos há em que o projecto dos edifícios acompanhou o traçado e delineamento das ruas, como a Baixa Pombalina, a cidade de Barcelona, dentro do conceito de malha urbana, ou então casos isolados de edifícios ou conjuntos de edifícios que definiam, simultaneamente, os espaços exteriores, como é o caso dos Olivais, em Lisboa. Os dois elementos primordiais de ocupação urbana são o espaço urbano e o elemento verde; caso não haja nem espaços harmoniosos e convidativos, nem uma arborização abundante, estamos construindo espaços inóspitos que muito contribuem para a infelicidade das pessoas.

4. Arquitectura e Património

Num pequeno artigo sobre o Congresso dos Arquitectos em 2018 para o JA, propunha o alargamento do conceito de património a tudo o que estivesse construído, pois tudo necessita de intervenção, desde conservação, remodelação, renovação ou substituição, quer de edifícios isolados com valor histórico e artístico, quer de áreas urbanas no casco histórico ou nos subúrbios. Neste último caso, necessitam de reestruturação do próprio espaço urbano, conferindo-lhe o essencial de uma zona urbana habitável e harmoniosa, espaço urbano e áreas verdes. É todo o território que está em causa, urbano e não urbano, construído ou livre, elementos da natureza ou não. Atendendo a tudo o que foi sendo feito, sobretudo nos últimos tempos, a correcção de tudo o que está mal é uma tarefa imensa para as próximas gerações. Para que seja possível dar-lhe início, é preciso ter consciência do estado das coisas a que chegámos e inverter o processo.

5. Arquitectura, sensibilidade e afectos

No texto à entrada da exposição, fala-se da relação afectiva que se pode estabelecer entre as pessoas e as obras de arquitectura. Pode-se gostar da nossa cidade, da nossa casa, e essa relação pode ser um contributo para a nossa felicidade e bem-estar, independentemente dos desgostos que a vida nos traz. Com efeito, para sermos felizes, é condição gostarmos do que nos rodeia, pessoas ou coisas, a começar por nós próprios. Muitas vezes, a nossa infelicidade começa por não nos aceitarmos e não gostarmos de nós, e por isso criticamos tudo e os outros. Mas se

vivermos num ambiente harmonioso, é uma boa ajuda para nos sentirmos bem e podermos tratar da nossa evolução espiritual. Eu creio firmemente que, para isso, a Arquitectura pode ter uma acção decisiva.

6. Arquitectura, função e movimento

Conforme já foi referido, uma das características da Arquitectura Moderna é ter trazido para o centro do processo criativo a função do edifício no seu sentido mais lato, abrangendo não só aspectos funcionais de exigências de espaço e do que se vai passar lá dentro, como as condições físicas de iluminação, temperatura e insonorização, entre outras, chegando até aos aspectos estéticos, ambientais e práticos. A ocupação de um edifício não é uma coisa estática, mas implica um movimento, que é preciso favorecer para poder ser feito facilmente. Assim, por exemplo, um corredor tem por objectivo principal a ligação e o movimento entre espaços, mas se for dimensionado acima da largura mínima, pode acumular a função de uma galeria onde se podem colocar peças de mobiliário. Uma casa pode ser pequena de dimensões, mas não pode ser acanhada.

7. Arquitectura e luz natural

Considero que a luz é um dos elementos mais importantes numa obra de arquitectura e deve ter sido desde tempos imemoriais, desde as cavernas, em que a disposição das actividades era influenciada pela proximidade e afastamento da fonte de luz da entrada, remetendo para o fundo a função dormir. Falo da luz natural, porque a luz artificial é outro assunto também importante, mas está dependente não já da organização dos espaços, mas do projecto de iluminação.

O arquitecto Le Corbusier dizia que Arquitectura era o jogo das formas sob a luz, o que não o impediu de fazer um tratamento extraordinário da luz no interior da Capela de Ronchamp. Na história da arquitectura, o tratamento da luz interior sempre foi objecto de grande atenção e determinante na evolução dos diferentes estilos. Está dependente das características do clima: fazem-se pequenas aberturas no sul e grandes envidraçados nos países do norte.

O jogo das formas sob a luz tem a ver com a importância da luz reflectida. No Bairro Alto, a malha urbana apertada e a diferença de alturas dos prédios produzem um conjunto de luz e sombra que confere aos espaços interiores dos prédios uma luz extraordinária

CONCLUSÃO

Depois desta rápida passagem por diferentes temas da Arquitectura, gostava de terminar com algumas citações.

Do Pintor Nadir Afonso que também era arquitecto:

“A Vida é feita de acasos, assim o nosso caminho foi uma sucessão de acasos e podia perfeitamente ter sido outro.”

Do arquitecto italiano E. Rogers:

“A grande questão é de encontrar o caminho da própria vida em terreno sólido no qual não se vacile; quanto à meta tem de ser real ainda que longínqua e difícil de atingir e continuamente fugidia.”

E dirigido aos jovens arquitectos:

“Aos jovens ansiosos de encontrar uma linguagem comunicativa e, no entanto, intensamente preocupados com o que virá, não saberei dar outra resposta: é preciso andar em frente, eliminar os erros, aperfeiçoar as poucas conquistas e lutar ainda pela conquista da medida humana. Não há alternativa às quedas no caminho, tal como os que, encontrando defeitos na democracia, pensam dar remédio instaurando uma ditadura. Observo com inquietação o drama dos jovens, que é e sempre foi o meu, mas gostaria que o meu drama, que vivi durante uma geração, pudesse servir de experiência ao deles. Mas, quando vejo o que sucede no campo político e no campo da arquitectura, assalta-me uma terrível angústia; que o trabalho do arquitecto, como o trabalho de viver, seja um recomeçar permanente, um trabalho impossível. Ainda que se siga um método, talvez a única certeza seja a ética de uma poética, suficiente certeza para que o trabalho seja uma paixão de todos os dias.”

Bartolomeu Costa Cabral
14 de Setembro de 2019
Convento de Cristo – Tomar

Outros

POEMA (s.d. – 2015?)

NUM CADERNO PESSOAL DE BARTOLOMEU COSTA CABRAL
ESCRITO DURANTE UM CONCERTO DE MÚSICA ARMÉNIA

J'ai été très touché à entendre
ce son merveilleux et j'ai
senti tout l'amour qu'il y a
dedans. Il faut finir toutes
les guerres au moins à
l'intérieur de chacun de nous.

Après ce son merveilleux et
tout l'amour qu'il y a dedans
une seule idée m'a entraîné:
finir toutes les guerres au moins
al 'intérieur de chacun de nous.

COMPAIXÃO (10 DE JULHO DE 2016?)

REFLEXÃO ENCONTRADA NUM CADERNO PESSOAL

O que é? Uma atitude, um estado de alma, um sentimento? É qualquer coisa indispensável à nossa existência, à nossa relação com os outros e com o mundo. Principalmente dirigido aos outros seres humanos, implica também todas as coisas, todo o universo.

É fundamentalmente fazer parte de tudo quanto existe e aceitar completamente tudo o que é. Vi uma frase escrita na parede de uma rua: “podíamos ser um só”. Esta frase tocou-me. Cada vez mais penso que aquilo que separa os seres humanos, cultura, raças, história, é menos importante que aquilo que nos une, necessidades físicas e espirituais.

Todos temos dois braços, duas pernas, um coração, um sexo e a mesma necessidade de amor, ternura e felicidade. O destino da humanidade é viver em harmonia entre todos. Cada vez mais penso que as discussões, lutas, animosidades, tendem a ser postos de lado, por se revelarem inúteis, e ser substituídos pela generosidade, compreensão e respeito mútuos.

A compaixão é um antídoto ao egoísmo, ao domínio dos outros, à violência.

O nosso próximo tem de deixar de o ser para se tornar uno connosco, seja rico ou pobre, bonito ou feio, alto ou baixo, gordo ou magro, culto ou inculto, sujo ou limpo, pois será sempre um como nós. “Não há um ser humano ilegal”.* Compaixão exige humildade, disponibilidade e largueza de espírito.

*Frase de Elie Wiesel.

PERDOAR A NÓS PRÓPRIOS (MAIO DE 2017)

REFLEXÃO ENCONTRADA NUM CADERNO PESSOAL

Perdoar a nós próprios implica também perdoar aos outros. Na verdade, nós e os outros somos um todo onde tudo está ligado. A oposição que sentimos, muitas vezes, entre nós e o mundo não é real; e, porém, o grande ensinamento é amar os outros como a nós mesmos.