

Nuno Teotónio Pereira vê pela primeira vez a sua obra reunida numa exposição no Centro Cultural o trabalho em equipa, o seu percurso manifesta a presença de vários arquitectos, percorrendo a

‘Queríamos criar um espaço

| **ANA VAZ MILHEIRO E ISABEL SALEMA (TEXTO) E CARLOS LOPES (FOTOGRAFIA)**

Foi ontem inaugurada no Centro Cultural de Belém a exposição com o primeiro olhar retrospectivo sobre um dos ateliers que mais marcou a arquitectura de Lisboa no século XX – o atelier do nº 25 da Rua da Alegria. Passaram por lá vários arquitectos, mas a figura que sempre os aglutinou foi Nuno Teotónio Pereira, hoje com 82 anos e ainda a trabalhar.

A exposição “Arquitectura e Cidadania: Atelier Nuno Teotónio Pereira”, com comissariado de Ana Tostões e João Afonso, mostra uma plêiade de nomes notáveis que passaram pela Rua de Alegria. Com muitos deles, alguns recém-saídos da escola, Teotónio Pereira, numa generosidade rara, assinou projectos.

“Queríamos criar um espaço para a vida moderna”, diz a propósito do Bloco das Águas Livres, a sua obra mais corbusiana que assinou com Bartolomeu Costa Cabral. Mas o arquitecto Nuno Teotónio Pereira continuou sempre a ser um homem moderno, como diz Jorge Figueira nestas páginas, profundamente marcado pelo século XX. Na entrevista, confessa que a palavra “funcional”, aplicada à arquitectura, ainda faz algum sentido embora obsoleta, porque a arquitectura vem de dentro para fora. Primeiro o programa, os conteúdos, depois a linguagem.

Esta semana o Instituto Português do Património Arquitectónico (Ippar) iniciou o processo de classificação de seis obras suas: Igreja de Águas (Penamacor, 1949-57), Bloco das Águas Livres (Lisboa, 1953-56, com Bartolomeu Costa Cabral), Torres de Habitação de Olivais Norte (Lisboa, 1957-67, com Nuno Portas e António Pinto de Freitas), Moradia Barata dos Santos (Vila Viçosa, 1959-63, com Nuno Portas), Igreja do Sagrado Coração de Jesus (Lisboa, 1962-1976, com Nuno Portas) e Edifício Franjinhãs (Lisboa, 1965-69, com João Braula Reis).

No atelier, acreditavam que se podia mudar a vida das pessoas através da arquitectura?

A ideia não era condicionar a vida das pessoas, mas proporcionar condições de

espaço e de funcionamento para que as pessoas tivessem uma vida melhor. Não era uma imposição.

A habitação social estava dentro dos nossos desejos de melhorar as coisas, as condições de habitação das pessoas. Isso foi uma coisa muito conversada aqui no atelier, mesmo depois do 25 de Abril. Foi o tema que sempre nos mobilizou muito.

Mas o Movimento Moderno acreditava que era possível mudar o comportamento das pessoas, influenciar, por exemplo, a sociabilização.

Nós adoptámos muitas vezes essa posição, sobretudo quando enfatizámos a importância dos espaços de distribuição, com as galerias de acesso aos fogos. Fizemos também aqueles patamares amplos com bancos para as pessoas se sentarem, conviverem, etc.

Depois, houve um momento de viragem, que foi um colóquio organizado pelo Nuno Portas no Sindicato dos Arquitectos, em que foi convidado um sociólogo francês que tinha um estudo sobre a vida quotidiana das famílias operárias. Ele veio dizer uma coisa muito importante que modificou a nossa maneira de pensar sobre a gestão do convívio: as classes pobres têm os seus amigos na vizinhança, porque precisam de se interajudar. Já com as classes médias não acontece isso, as pessoas convivem em vários pontos da cidade. E quando as pessoas melhoram as suas condições económicas tendem a adoptar também esse tipo de convivência.

A nossa expectativa ao fazer casas para pobres devia ser esperar que eles um dia pudessem superar essa condição. E nós estávamos a enfatizar muito esse espaço de convivência, de vizinhança. No fundo, estávamos a fixá-los à sua condição de pobres.

Hoje verificamos nos bairros que fizemos há 30 e 40 anos com essas galerias, com esses grandes patamares, que esses são espaços absolutamente isolados, ninguém vai para lá. E há até afirmações de individualismo, pessoas que põem cancelas e fecham com marquises.

Acha então que essa aposta nos espaços mais sociais da habitação colectiva era muito paternalista, muito ideológica?



‘As prisões não podem fazer parte de uma utopia’

O arquitecto Nuno Teotónio Pereira foi preso várias vezes antes do 25 de Abril. Na última, por causa de umas armas que aceitara guardar a pedido de uma amiga, foi torturado e saiu apenas depois da queda do regime.

Acha que pode haver alguma utopia num projecto de arquitectura para uma prisão?

Não tenho nenhuma perspectiva sobre isso. Os tempos que vivi na prisão causaram-me uma repulsa muito grande em relação a esse tipo de edifício. Foi sempre uma atitude de repulsa, portanto nunca pensei como é que podia ser melhor, como é que aí se podiam criar condições mais qualificadas para as pessoas se sentirem melhor, etc. Nunca me vieram essas coisas à cabeça.

Depois nunca reflectiu sobre isso?

Nunca reflecti sobre isso. Reconheço que são necessárias, que têm que existir, mas acho que não podem fazer parte de nenhuma utopia para se construir um mundo melhor.

Pensando nas prisões, acha que um arquitecto se pode recusar a fazer algum programa?

Não me lembro de alguma vez isso me ter acontecido. Nós tivemos uma encomenda para uma prisão de delito comum que nunca se chegou a concretizar, porque foi antes do 25 de Abril, feita por um professor de Coimbra de Direito Penal. Estávamos entusiasmados, mas ouvimos logo críticas dos nossos amigos e colegas: “Se fizerem esse projecto, estão a colaborar no sistema repressivo, a capitular perante os vossos ideais e etc.”

Mas houve alguma reflexão sobre o que seria um espaço prisional?

Não isto foi só uma hipótese de encomenda. Nós não a rejeitámos, ela não chegou a concretizar-se.

Teria feito?

Não me teria entusiasmado.

Exactamente. Nós apercebemo-nos disso e deixámos de fazer. E depois regressámos à caixa de escadas com esquerdo e direito, a um modelo mais convencional.

Qual é a influência que um arquitecto pode alcançar ter hoje na vida das pessoas?

Tive uma pequena discussão com o meu amigo Álvaro Siza sobre isso, a propósito da igreja que ele fez em Marco de Canaveses.

Na altura em que aqui fizemos várias igrejas, havia a intenção de envolver os fiéis numa maior participação. Adoptámos um esquema em leque que nasceu na Europa Central – na Suíça fizeram-se várias igrejas desse tipo – para que as pessoas estivessem mais perto do altar e se entrevissem umas às outras. Todas as nossas igrejas são marcadas por isso.

Aqui há uns anos atrás, aparece o Álvaro Siza a fazer uma igreja que é um voltar atrás. É um plano rectangular puro com a agravante de ter cadeiras individuais em vez de bancos. Nós tínhamos esta ideia do colectivo, do grupo, da comunidade. Fiz-lhe essa observação em relação ao espaço e às cadeiras em vez de bancos. Ele respondeu que achava que a arquitectura não condicionava o comportamento das pessoas, que as pessoas se comportariam sempre da mesma maneira. Respondi: “Condicional não condiciona, mas favorece ou desfavorece.”

Continua a achar que a Igreja de Marco de Canaveses é um retrocesso?

Nesse aspecto, é um retrocesso absoluto. Devo dizer que acho muito bonita a igreja, nomeadamente a iluminação. Acho genial o rasgo, aquela enorme porta vertical.

Na sua perspectiva, como é que a arquitectura pode influenciar o comportamento das pessoas?

Acho que a chave para isso é os arquitectos colocarem-se na posição dos utentes, pensar que somos nós que vamos usar o espaço, numa moradia, apartamento, escritório, fábrica, escola. Imaginarmos ali dentro a trabalhar, a funcionar. A conformação do espaço nascer a partir disso. Claro que não se põe nos mesmos termos em relação a um

para a vida moderna'

edifício de uso colectivo ou a uma moradia.

A crítica que faz à igreja de Siza é programática. Para si na arquitectura o que é essencial é esse programa, o aspecto funcional, ou a forma que ela toma?

É o encontro de tudo isso. Não gosto muito de utilizar a palavra "funcional", porque hoje tem um sentido perjurativo, gosto muito mais de utilizar o "vivencial" — o encontro dessas necessidades vivenciais com os aspectos formais e construtivos do edifício.

Porque é que evita a palavra "funcional"?

Acho que hoje tem um sentido depreciativo.

Mas para si tem?

Para mim não tem. Mas acho que está ultrapassado.

É obsoleta? Acha que o arquitecto, às vezes, tem que moderar ou adaptar o discurso.

[Risos] Claro.

Acha que o arquitecto é bem compreendido pela sociedade?

Não sei se se pode falar da sociedade em geral, mas acho que ainda não é totalmente percebido.

Onde é que foi mais fácil o seu encontro com a sociedade?

Não sei responder. Houve fases em que houve objecções das pessoas, mas depois houve evoluções. Por exemplo, nas habitações económicas, em que nos preocupámos em con-

ceber aquele espaço doméstico central, com as ligações abertas entre a cozinha e a sala...

Está a falar da "kitchenette"?

Que no atelier chamámos "cozinha", com um balcão entre a cozinha e a zona de estar para a dona de casa não estar ali encurralada dentro da cozinha. Quisemos tornar permeável esse espaço, mas essas soluções foram rejeitadas ao princípio pelas famílias.

Essas soluções sobreviveram?

Sobreviveram.

Qual é que era a filosofia para a habitação económica, o que é que vocês privilegiavam nesse modelo?

Havia vários regimes. Mas os projectos que fizemos aqui foram casas de renda económica.

Privilegiávamos essa cozinha com ligação, a que chamávamos "a zona diurna", que misturava a zona de trabalho com a zona de estar. Era contra o esquema habitual de haver uma entrada com um corredor e depois uma série de compartimentos estanques. Nós unificámos os espaços. E depois havia a zona de dormir, os quartos.

Essa tentativa de alterar a maneira como as pessoas viviam era uma discussão que vinha de onde?

Acho que nós íamos conhecendo isso de revistas. Não me lembro já de onde. A ideia deve ter sido importada, não literalmente, mas já havia coisas no estrangeiro nesse sentido.

Quando vocês faziam essas casas de renda económica estavam também a fazer um discurso político, contrariando o modelo vigente?

Sim. O modelo a que nos opúnhamos eram as casas económicas, que eram aquelas que o Salazar queria, as do Bairro da Encarnação, do Alto da Ajuda, que eram vivendas isoladas. O ideal do regime era que cada família portuguesa tivesse a sua casa própria. Isso não era viável em termos económicos e urbanísticos. No fundo, são umas aldeias metidas na cidade.

Opúnhamos a isso a construção colectiva, edifícios plurifamiliares. Eram blocos que começaram >>

Bloco das Águas Livres visto por Bartolomeu Costa Cabral

Lisboa, Praça das Águas Livres (1953-55)

Nuno Teotónio Pereira/Bartolomeu Costa Cabral

No Bloco das Águas Livres, houve um entendimento muito grande entre mim e o Nuno Teotónio Pereira. Eu não tinha experiência nenhuma, estava a defender a tese, ainda não era arquitecto.

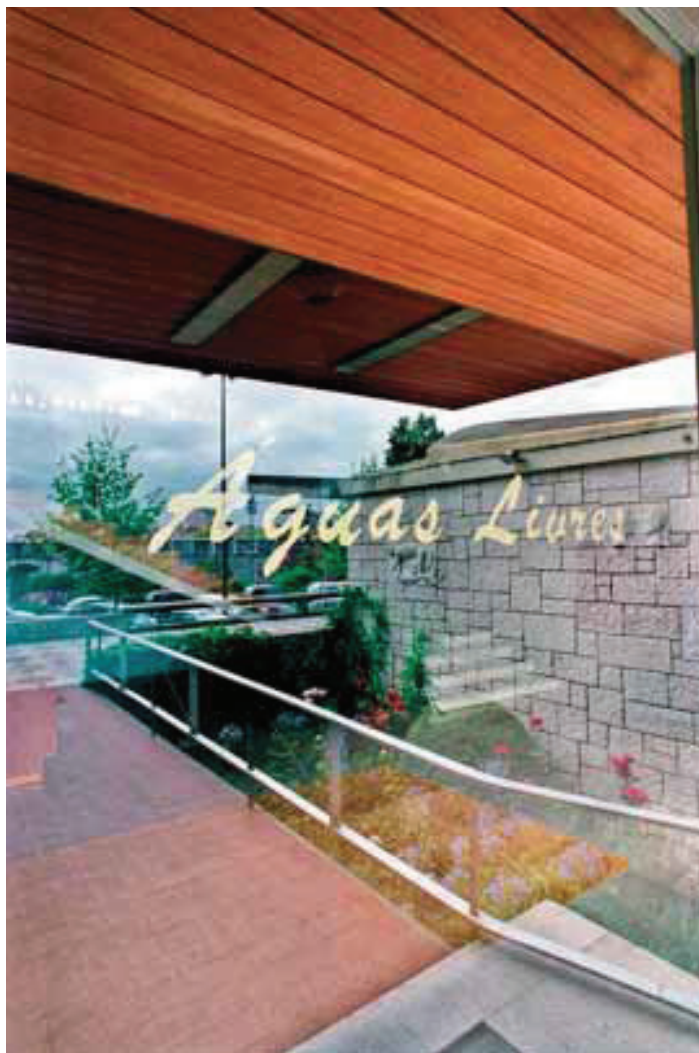
O Teotónio embora muito novo, perto dos 30 anos, tinha ideias muito próprias. Achei que as coisas que ele dizia eram uma revelação — a maneira de ver o fenómeno arquitectónico. Chamava-me a atenção para os remates...

Conversávamos sobre a arquitectura ser um serviço para as pessoas. Era o sentido social da arquitectura, de dar um quadro de vida harmonioso às pessoas. O sentido social da arquitectura não tem um sentido ideológico mas humanista, tem um sentido poético, estético. Eu não ligo nada o Movimento Moderno ao socialismo. Se perguntarem ao Nuno, ele acha que não sou um homem das esquerdas.

Quem pensou fundamentalmente o programa foi o Nuno. O edifício era uma encomenda da Companhia de Seguros Fidelidade, de que o pai do Teotónio Pereira era administrador. O bloco é influenciado pelo Bloco de Marselha (Le Corbusier), que era para a classe operária, este é habitação de luxo, mas era um luxo moderno. Estivemos muito tempo à volta do prolongamento da sala e das varandas. O Nuno queria prolongar a sala para lá do plano da fachada — englobando nesse prolongamento o espaço exterior da varanda — para permitir que de dentro da sala as pessoas tivessem vista para sul e para o rio. Isso dá uma amplitude muito grande à sala.

Aquilo foi sete anos depois da guerra, ao nível do mercado não havia nada. Tivemos de desenhar os candeeiros todos, os puxadores, cinzeiros, caixotes de lixo. As cozinhas foram todas desenhadas. Eu ia fazendo e o Nuno Teotónio ia corrigindo. Também ia desenhando e dava ideias. Foi muito um trabalho em que aprendi.

Sugeria-lhe coisas e o Nuno fazia uma triagem. Em vez de ser ele a pensar e a impor as coisas, ele acolhia-as e tornava-as dele. Ele acarinhava muito toda a minha capacidade para inventar.



Bloco das Águas Livres



Igreja do Sagrado Coração de Jesus vista por Nuno Portas

Lisboa, Rua Camilo Castelo Branco (1961-70)
Nuno Portas/Nuno Teotónio Pereira e outros

A Igreja do Sagrado Coração de Jesus, sem desmerecer outros projectos, foi a obra central do atelier de Nuno Teotónio Pereira durante a década de 60 e ao qual dediquei mais tempo. Talvez seja por isso que Teotónio Pereira põe sempre o meu nome em primeiro lugar, o que não é normal nos ateliers de arquitectura, porque o sócio principal aparece sempre em primeiro lugar.

A importância deste projecto é porque nos permitiu cruzar intenções muito fortes dos que trabalhavam no atelier da Rua da Alegria. Considerávamos que se tinha de trabalhar de forma inovadora os programas, mesmo num caso como este em que o próprio programa dado para o concurso já era extremamente avançado, fruto das novas disposições conciliares.

Neste caso, queríamos conciliar um espaço que tivesse uma marca simbólica forte, própria da função sagrada com a vontade de fazer uma grande assembleia, com espírito ecuménico, que servisse também para outros eventos não necessariamente religiosos. O próprio edifício no seu conjunto foi concebido como um multiusos, do qual o escadório público central funciona como se fosse um "mall".

A segunda coisa importante era uma opção do que devia ser um monumento na cidade. Isto levou-nos a seguir o exemplo pombalino da igreja muito inserida na malha urbana.

A terceira questão era aceitar a dimensão decorativa da arquitectura, ligando-a à própria técnica construtiva – veja-se o modo de tratar os painéis, os pilares, os candeeiros. A igreja é tudo menos minimalista e se peca por alguma coisa será por excesso de sinais.

Não esquecer que Teotónio Pereira tinha feito sozinho a Igreja de Águas, em Penamacor, uma das primeiras obras do moderno português que dialoga com a tradição e que já propunha uma assembleia em leque.



> Nuno Teotónio Pereira

por ter formas alongadas, depois tiveram forma de torre. Isso permitia economias e a criação de laços de vizinhança.

Se tinham essa pesquisa sobre a habitação, porque é que o atelier não tem maior protagonismo no SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local), a grande experiência de habitação social depois do 25 de Abril?

Uma das coisas que aconteceu é que muitos projectos SAAL não chegaram a ser construídos. Eu e o Pedro Botelho participámos num projecto ali em Almada, ao pé da Cova da Piedade. Mas também participámos activamente aqui no núcleo central do SAAL, que funcionava no Fundo de Fomento de Habitação. Fizemos um levantamento preliminar da situação da habitação na região da zona de Lisboa: registar os bairros de lata, a habitação degradada, os bairros clandestinos, etc. Falámos com as câmaras a ver quais eram as necessidades.

Mudou alguma coisa nas tipologias entre a pesquisa que fizeram no 25 de Abril e depois no SAAL?

Uma das coisas fundamentais era fazer os novos edifícios nos locais onde as pessoas habitavam. Como muitos desses bairros de lata em Lisboa e no Porto estavam em sítios relativamente centrais, a prática anterior é que todos os novos bairros ficassem na periferia, fora do centro, o caso dos Olivais.

Tirar os pobres do centro. Exactamente.

Mas nos Olivais não era só essa a questão. A Carta de Atenas exigia um desafogo que o centro da cidade não tinha. De certa maneira, o SAAL também critica ao urbanismo que a Carta de Atenas propunha.

Sim.

Quando é que perceberam que a Carta de Atenas estava a falhar, que não era possível construir segundo os princípios urbanísticos mais modernos?

Aqui no atelier éramos dois, eu e o Nuno Portas...

O Nuno Portas era o anti-Cardo de Atenas.

Penso que se apercebeu disso rapidamente, porque era de uma geração que já não tinha sido influenciada. Eu participei no Congresso Nacional de Arquitectura, era um entusiasta.

No plano que fizemos para o Restelo, havia a recuperação do traçado ortogonal do quarteirão, mas não era um quarteirão fechado, era semi-aberto.



Tentando fazer agora um historial dos projectos que passaram pelo atelier, o que é que se recorda em relação ao Bloco das Águas Livres?

Um dos factores favoráveis foi não haver limites orçamentais: áreas desafogadas, recurso a artistas plásticos, bons materiais. Mas tínhamos várias preocupações enfiadas na cabeça. Por um lado, essa da vida quotidiana das pessoas, ter uma área de estar bastante grande e prolongada na varanda. Também a questão de facilitar o serviço da casa: tirar partido de ser um conjunto de apartamentos, de conjuntos de famílias, para fazer o máximo de serviços comuns.

Uma unidade de habitação do Corbusier...

O princípio de uma unidade de habitação mas para a classe média-alta. Estávamos preocupados em criar um espaço que funcionasse bem para

a vida moderna. Uma coisa típica é o desaparecimento da sala de visitas e criar uma sala comum para vários usos. Em casa dos meus pais, dos meus avós, havia uma saleta ou duas onde as pessoas estavam durante o dia e depois havia a sala de visitas, onde as crianças não tinham entrada.

Em relação ao Sagrado Coração, o que é que discutia com o Nuno Portas?

Uma ideia dele foi a integração no quarteirão e a abertura deste espaço ao público – era a abertura da igreja à sociedade. Quer dizer, a ideia também era minha, mas foi ele que a concretizou. Tinha-se construído aquelas três igrejas em Lisboa (Santo Contestável, S. João de Deus e S. João de Brito), que eram isoladas no meio de um grande espaço vazio, e nós achávamos que a igreja devia estar inserida no tecido urbano, tomámos como referência as igrejas pombalinas da Baixa de Lisboa.

Do ponto de vista da conformação do espaço no interior da igreja, tende para uma disposição radial. Mesmo não estando lá ninguém, que é o que acontece quase sempre, o espaço abraça essa zona central, fulcral, que recebe luz zenital.

Do ponto de vista construtivo, agarrámos na pré-fabricação – uma coisa que estava muito na moda nessa altura – e quisemos desmistificá-la. Dizia-se que a pré-fabricação da construção levava a uma arquitectura muito repetitiva. Conseguimos um empreiteiro muito bom e os painéis foram feitos na obra por um método muito simples. Todo o revestimento exterior é feito em painéis pré-fabricados, mas com formas muito diferentes. Há para aí 20 modelos diferentes de painéis e mostrámos que a pré-fabricação não era um colete de forças.

Passando para outro projecto, como é que foi o Franjinhãs,

Da arquitectura, da Alegria

JORGE FIGUEIRA

A exposição "Arquitectura e cidadania: atelier Nuno Teotónio Pereira" que foi inaugurada ontem, dia 25, e está patente no Centro Cultural de Belém, é um acontecimento cuja importância ultrapassa o quadro meramente disciplinar. Comissariada por Ana Tostões e João Afonso, e promovida pela Ordem dos Arquitectos, CCB e Ippar, a mostra tem uma componente temática que permite simultaneamente ensaiar um levantamento da obra que gira à volta do atelier dinamizado por Teotónio Pereira. A organização por temas — "Primeiras Obras", "Habitação Colectiva", "Vivenda Unifamiliar", "Equipamento Religioso", "Retorno à Cidade" e "Territórios" — possibilita inteligentemente mostrar uma produção que se estende em diversas frentes programáticas. Estas facetas parcelares demonstram uma forma de tocar centralmente no objecto da arquitectura e da cidade. E são também o retrato de um certo entendimento do arquitecto como alguém capaz de manusear e congregar informação dispar no sentido de uma síntese redentora. Nos diversos contextos desta arquitectura é notória a mesma vocação para experimentar, articular convenções, partilhar resultados, encontrar interlocutores, gerar empatias. A lógica de "plataforma giratória" do atelier da Rua da Alegria tem assim uma ressonância natural. A obra produzida inscreve a visão dos vários arquitectos envolvidos, acentuando o carácter partilhado que motiva centralmente Teotónio Pereira. Bartolomeu da Costa Cabral, Nuno Portas e Pedro Botelho, entre outros, vão acrescentando ou liderando o processo, mas, no conjunto, é possível constatar uma espécie de coerência "a posteriori".

Na perspectiva do tempo longo, estamos perante uma arquitectura profundamente marcada pelo século XX moderno, isto é, que se refere sempre a uma determinante "política", seja na vertente heróica das primeiras décadas, seja depois na leitura mais amena que emana do pós-guerra. Teotónio Pereira é um homem moderno, com o que isso significa em termos culturais e políticos. Na sua experiência reside uma das

expressões mais marcantes da perseverança moderna no nosso país, isto é, da vontade de "transformação", a partir, ou para lá, das nossas por vezes trágicas circunstâncias. No seu lugar de arquitecto, Teotónio Pereira experimenta verdadeiramente as possibilidades formais e programáticas que a arquitectura "racionalista" pôs ao nosso dispor a partir do início do século XX. Toma por dentro o lugar da experiência moderna e não apenas pela superfície, como tantas vezes acontece. Por isso, a sua obra nem sempre é de fácil adesão. O inconformismo não permite fixar códigos reprodutíveis, nem arestas macias. Mas há uma certa alegria experimental que é seguramente pilotada pelo enorme legado de Le Corbusier, um dos pilares fundadores da cultura moderna do século XX.

Numa conferência em Serralves, no passado dia 13 de Maio, José Pacheco Pereira traçava um quadro catastrófico do século XX, na sua opinião, vitimado pelos efeitos devastadores de sucessivas "engenharias sociais" e pela cultura do "novo". Segundo Pacheco Pereira, esse legado obriga hoje à "prudência", à reabilitação do trabalho de "imitação", ao esforço, ao regresso aos "mestres". A reflexão sobre o que o século XX significa é de maior importância para o futuro. Teotónio Pereira pertence à cultura das "engenharias sociais" e do "novo", mesmo quando "dialoga" e procura o "contexto". É esse legado, as suas falhas e conquistas que está em causa. Eu diria que a alegria, até o júbilo, que motiva a obra de Teotónio Pereira e define também o universo moderno é o outro lado do século XX, o lado da aclaração.

Não se pense, no entanto, que se trata somente de "acção cívica", ou "envolvimento político". Perante a obra do atelier da Rua da Alegria poder-se-á precipitadamente concluir que os "conteúdos", a motivação ética, obscurecem uma viabilidade formal. De facto, não há um "estilo", ou uma linguagem dominante. Há uma convergência e multiplicidade que contradiz, à superfície, o gosto "purista", que é a matriz da arquitectura heróica dos anos 20/30, e ainda hoje faz caminho.

Mas, na verdade, trata-se de uma arquitectura muití-

simo motivada por questões de ordem formal, no sentido em que se acredita que a forma permite pôr o edifício a "pertencer", a reformar, ou a transgredir. Há uma consciência cultural no uso da forma, uma intencionalidade de projecto que é singular no nosso país. É, de facto, uma arquitectura de teste, de avaliação, de mobilização. Por essa razão, os vários tipos de modulação formal são experimentados caso a caso, convocando todas as componentes que fazem do projecto um processo interdisciplinar: questões estruturais, construtivas, espaciais, tipológicas, programáticas.

A exposição agora patente no CCB, que integra também um conjunto de três vídeos realizados por Catarina Portas e Joana Cunha Ferreira, permite-nos ler sinteticamente o conjunto de obras e projectos realizados pelo atelier, dos quais destacaria: o Bloco das Águas Livres (1953-55), ainda uma experiência fundamentada no conceito de "unidade de habitação" de Le Corbusier; a Casa de Vila Viçosa (1958-60), já a inclusão de matérias "contextuais" na lógica da "revisão do moderno"; a Igreja do Sagrado Coração de Jesus (1962-76), uma obra-prima da arquitectura contemporânea do pós-guerra; o "Franjinhos" (1965-69), uma celebração da rua e do "gaveto"; e o Complexo Intermodal do Cais do Sodré (1993-2003), um regresso a uma lógica de afirmação "brutal" dos materiais.

Da leitura "domesticada" da "unidade de habitação" ao "retorno à cidade", estas experiências de sinal contrário têm em comum o desassossego, a inclinação experimental.

Perante a voracidade das "novas tecnologias", a imersão da arquitectura (e de tudo o resto) na lógica do "design", ou na pura efabulação artística, sabe bem olhar para estes desenhos riscados e paredes cruas. E pressentir a necessidade da inclusão, o desvio estilístico, a sempre excessiva esperança.

São marcas profundas do século XX moderno, em que Portugal também participou, apesar de tudo. É por isso que é preciso cuidar da obra do atelier da Rua da Alegria. Esta exposição é, nesse sentido, um passo de gigante. •

BANCO ESPÍRITO SANTO

realizar MAIS | Mecenias da Fotografia em Portugal

Diferentes Responsabilidades. Um Compromisso.

uma cidade de futebol

A fotografia constitui a face mais visível da promoção das artes e da cultura que o Banco Espírito Santo pretende desenvolver. O nosso melhor contributo para uma multifacetada visão do mundo.

Exposições "Uma cidade de futebol"
Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa,
Comunidade Nacional
Até 29 de Agosto

lf **af** **arquivo fotográfico**

Estação do Cais do Sodré vista por Pedro Botelho

ESTAÇÃO INTERMODAL DO CAIS DO SODRÉ, LISBOA (1992-): Estação de Metro (1992-98), Cais da Refer (1996-2000), Nova Estação Fluvial (1994-2004)

Pedro Botelho/Nuno Teotónio Pereira

A primeira questão que se nos colocou foi a escala em que estávamos a intervir. Levámos tempo a ter consciência dessa questão. A Estação de Metro é uma enorme caixa de 200 metros de comprimento por 25 de largura e 12 metros de altura.

Até ao Cais do Sodré, o atelier fez sobretudo habitação, nunca se tinha trabalhado num interior a esta escala. Quando consciencializámos que embora fechado estávamos num espaço público à escala urbana, resolvemos tratar a estação como uma praça coberta. O edifício é só quase um espaço interior: tem só uma crista no exterior, a entrada.

Limpámos então um bocado tudo: deixámos chão, tecto e paredes para eleger o espaço como o grande luxo. No fundo, fica uma grande nave, que é modelada com grandes variações de pé direito. É um palco negro e escuro para as pessoas-actores serem iluminadas por luz artificial, que está colocada perto das pessoas. A grande nave tem à cabeça um meio cilindro, de luz natural, que é a forma com que se vira à praça e indica onde é a saída para a rua. Na entrada, a Estação de Metro ainda não tem a cobertura definitiva. Por fazer está também o futuro Edifício da Refer, que ficará entre a Estação de Metro, a Estação de Comboios do Cais do Sodré, feita por Pardal Monteiro, e o Cais da Refer.

A Nova Estação Fluvial, recentemente inaugurada, também é uma nave, mas situada na margem do rio. Funciona como se fosse uma zona de sombra entre a água e a terra. Na Estação Fluvial, falta acrescentar ao topo poente a estação dos “ferries” e construir a passagem desnivelada no lado nascente, um braço coberto que se ligará ao futuro Edifício da Refer.

Edifício Franjinhas



> Nuno Teotónio Pereira

com o arquitecto Braula Reis?

Primeiro a relação com a rua, fazê-la penetrar no edifício. E foi o Braula Reis que trabalhou inicialmente nisso. Em vez de a relação ser só ao nível do passeio, multiplicaram-se os níveis. Tentámos arranjar novos níveis onde a rua pudesse chegar, levá-la o mais longe possível.

Depois, havia o corpo dos escritórios, um caso típico de pensar a arquitectura a partir da vivência das pessoas – o que é que se pode fazer para lhes dar melhores condições? O pano de vidro todo aberto não dava condições de abrigo para as pessoas se sentirem bem, queríamos reduzir as aberturas, mas também não podíamos voltar à janela tradicional. Tínhamos que arranjar coisas que não deixassem entrar o sol e que além disso permitissem ampliar o espaço. Então, o que limita o espaço não é o plano do vidro, mas aquelas palas que são projectadas para fora. Combinei o sistema de palas com o que chamei a recuperação da janela, que é a vista para fora enquadrada.

De onde é que veio o nome Franjinhas?
Nessa altura, o Pedro Vieira de Almeida assinou um artigo na revista “Arquitectura” em que lhe chamava “estendal”, porque era como a roupa estendida. Mas o que pegou foi o Franjinhas, porque havia uma

série de televisão popular que tinha um boneco.

Porque é que há este trabalho contínuo em parceria durante tantos anos?

Quando fundei o atelier, e durante 23 anos, estava empregado na Federação das Caixas de Previdência em “full time” e chegava aqui por volta das seis. Os colaboradores tinham cá estado a trabalhar o dia todo. Combinava com eles o trabalho, mas a certa altura não podiam ficar parados. Os mais talentosos desenhavam.

A segunda razão para as parcerias é porque passavam por cá colegas com muito talento.

A ideia que se faz do atelier é que era um espaço de debate.

Também foi muito isso. Havia outra razão, é que eu sou um bocado lento a pensar e a desenhar. O Nuno Portas chegava ao atelier pegava num lápis e desenhava logo tudo, com muita facilidade, com muita rapidez.

Eu precisava de maturidade. Vinha muito aqui aos domingos. Fazia serões sozinho para poder estar à vontade a desenhar. Era um processo mais lento, mais demorado.

Está a responder com razões muito pragmáticas.

A parte um entusiasmo inicial pelo Corbusier, nunca fui dado a teorias estilísticas, nem a linguagens, aquilo a que se chama as tendências.

Já fui classificado como arquitecto empírico.

As minhas obras, as que são até mais minhas, não têm uma linguagem muito própria do atelier, muito identificável. Não tenho uma linguagem própria.

Então ia buscar a linguagem aos outros?

A linguagem nascia do debate, vinha de dentro para fora.

Para si, a linguagem, os aspectos formais, são menos importantes do que o programa, os conteúdos.

Exactamente. Os aspectos formais não eram o ponto de partida. Eram considerados, eram trabalhados, mas não eram o ponto de partida.

Mas também para os arquitectos modernos os aspectos formais não eram um ponto de partida. Ou eram?

Há os dogmas: os telhados horizontais, vãos rasgados, pilotis.

Não havendo em si uma consciência linguística também não houve necessidade de fazer uma crítica a essa linguagem.

Sim.

Quando olha para os projectos onde é que se encontra a si?

O Portas trazia já propostas linguísticas muito próprias, influenciado pelos italianos.

Mas era um formalista o Nuno Portas?

Não digo que fosse formalista, batia muito na

linguagem. A preocupação dele partia muito daí, mas a minha não, os aspectos formais eram resultantes de outras coisas. Acho que não os descurava mas não era o ponto de partida.

Onde é que se encontra, em mais de 50 anos de carreira, onde é que estão os projectos em que se revê hoje?

São aqueles em que eu fui o principal autor. A Igreja de Águas, a Igreja de Almada, o próprio Franjinhas, em que o Braula Reis teve uma participação bastante secundária.

A Igreja de Águas tem sido apontada como uma obra que deu um grande contributo para a arquitectura portuguesa. Trouxe valores que tiveram continuidade noutros arquitectos. É anterior ao Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa e já trazia algumas coisas dele. Porque é que a fez assim?

Na altura estava todo entusiasmado com o Corbusier, mas foi o fascínio que me provocou a arquitectura vernácula e toda a tecnologia que ainda era viva nessa altura. O mestre construtor era o João Cartola. Tinha esse fascínio pela arquitectura vernácula, mas por outro lado havia uma negação completa de tudo o que era a arquitectura do Estado Novo. Não queria confusões. Por isso utilizei o granito tradicional nas paredes envolventes e empreguei o betão armado.

Mas havia coisas que tinha apresentado em betão armado e o mestre disse-me: “Isto tem que fazer em pedra, que é uma mais nobre. Gostava tanto de fazer isto em pedra.” Eram uns arcos da entrada e fizemos em pedra.

A igreja é anticorbusiana? Achou que estava a trair os seus ideais modernos?

Não pensei nisso.

Agora quando foi a homenagem ao Távora, Nuno Portas disse que em Lisboa também havia um Távora que era o Teotónio Pereira. Identifica-se?

Há uma primeira proximidade que é a geração. E há uma outra porque nos conhecemos em pleno combate pela arquitectura moderna. Li o livrinho de “O Problema da Casa Portuguesa” numa revista monárquica e fiquei deslumbrado com o artigo. E disse: “Tenho que conhecer este fulano. É exactamente o que eu penso.” O primeiro “Caderno de Arquitectura” que editei era com esse texto do Távora. •