

J-A

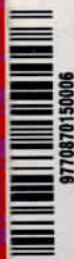
JORNAL ARQUITECTOS

GERAÇÃO X

NUNO ARTUR SILVA
ALEXANDRE ALVES COSTA
RAFAEL GÓMEZ-MORIANA
PEDRO BANDEIRA
BERNARDO RODRIGUES
ATELIER DO CORVO+
LUIS QUINTAIS
JOSÉ CAPELA
MANUEL GRAÇA DIAS
A.S.
AUZPROJEKT
E-STUDIO

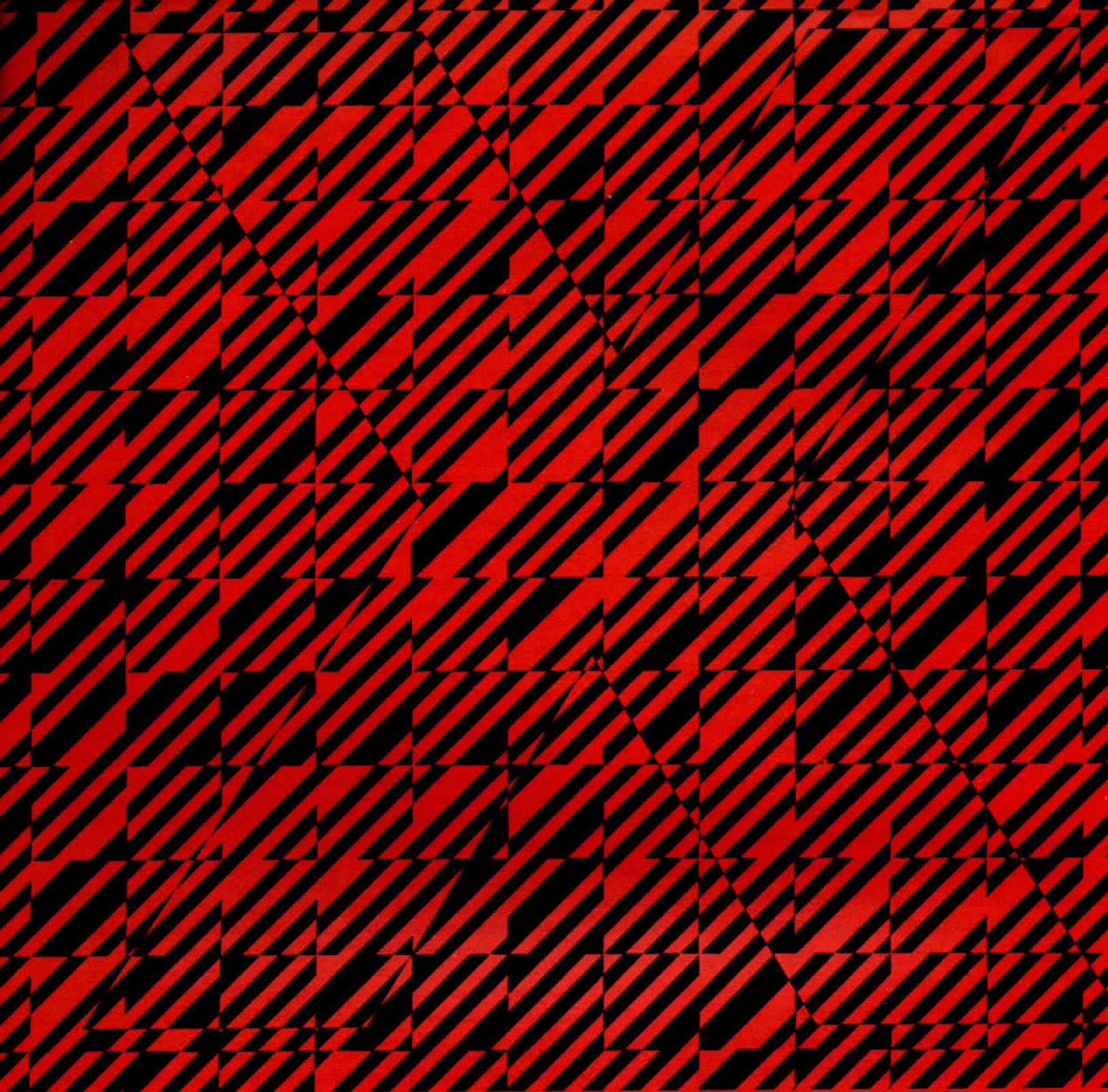
MICHEL T
FLAVIO
MARIA J
TELM
MAXIMINA
PEDRO
SOFIA
CARLOS
PAULO DAVID
DIOGO SEIX
JORGE F
PAULO
PEDRO F
MARIE
MIGUEL
ANA VAZ
NUNO BRAND
PE
E

Jornal Arquitectos / Publicação Trimestral do Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos / Portugal / 214 / Janeiro, Fevereiro e Março 2004 / € 10.00



9770870150006





81.82.83.

**ARQUITECTURA
e Drama**

PEDRO BANDEIRA

ARQUITECTO

Em primeiro lugar é preciso escrever que os três projectos aqui publicados têm pouco em comum, só para depois exercitar um fio condutor.

Carlos Antunes e Désirée Pedro (Atelier do Corvo), José Capela e Bernardo Rodrigues licenciaram-se pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto em meados de 90. À medida que a escola importava novas referências (distanciando-se de uma cultura *italianada*), enfatizava-se uma certa vontade de diáspora ¹ e, paradoxalmente, coincidindo com o abandono do edifício de Belas Artes, parecia crescer um novo interesse pelas artes plásticas, essencialmente no que diz respeito a uma ambição expositiva e mediatizada do pensar (arquitectura). Neste sentido, e tal como Marcel Duchamp, mestre do *mínimo de esforço para um máximo de efeito*, os jovens arquitectos aprenderam a contornar uma ausência de obra, procurando refúgio na "imagem" e no "conceito". Se este não era já um lugar-comum, certo é que se acentuou com a explosão de novos instrumentos de representação e concepção associados a uma quase inquestionável plausibilidade. Os meios tornavam-se fins, os projectos deixavam de ser *veículo* para passarem a ser *lugar*. Apressadamente, não só foram transpostos os limites do território (da Escola do Porto) como os da própria disciplina – que cresceu a montante da obra edificada.

O *World Trade Center Site Memorial* (2003), da autoria conjunta do Atelier Corvo e do escritor e antropólogo Luís Quintais, é a resposta a um concurso internacional de ideias, não exclusivo a arquitectos, para a construção de um memorial dedicado às vítimas do 11 de Setembro. Embora o programa do concurso fosse vago em termos funcionais, estava à partida condicionado à integração no plano de Daniel Liebskind e, mais ainda, à delicadeza do tema. A resposta teria que ser necessariamente "politicamente correcta". Este foi o consenso demonstrado por quase todos os concorrentes no mediático concurso para o Ground Zero, ao equacionarem a componente "memorial" sem que isso condicionasse uma leitura de "esperança" e de "futuro".

Para trás ficava a proposta radical, apoiada por cinquenta por cento dos nova-iorquinos ², de reconstruir as torres gêmeas exactamente como eram – fingindo que nada acontecera; demonstrando a maior indiferença pelos actos terroristas, não lhes cedendo nada, nem sequer um memorial que perversamente também lhes serve. Mas a "radicalidade" desta proposta assentava, ainda, numa consciência de que qualquer memorial perpetuaria também um sentimento de medo servindo igualmente as políticas mais conservadoras ³. Preso por ter cão, preso por não ter, não seria este um branqueamento da história? ⁴

"Nada podemos contra a memória" lê-se na proposta do Atelier do Corvo. Proposta essa que recusa pensar o Memorial do WTC como um problema estritamente americano, afastando-se assim das questões eminentemente politizadas por liberais ou conservadores. O seu ponto de vista é o do compromisso centrado nas "vítimas", mas não num sentido restrito e imediato. O projecto é quase existencialista na constatação do absurdo; um primeiro desenho com uma escala propositadamente desmesurada esmaga a presença humana impondo-lhe uma "pequenez" que se quer metafísica e solitária: "o observador deve circular de preferência só, entregue à voz da sua meditação", entregue ao acaso, ao azar, à consciência do efémero. Apesar da dialéctica evocada entre "passado e futuro", entre "fins e princípios" entre "pedra e sonho", é a nostalgia (no sentido genérico de perda) que inevitavelmente sobressai deste espaço simbólico. A relação com o Museu Judaico de Liebskind em Berlim é incontornável; também aqui a arquitectura se constrói como instrumento catalizador de emoções, referenciado entre as "linhas do passado e do futuro", e por uma pesada "presença da ausência" – apenas o silêncio decora o espaço.

O labirinto é outro lugar-comum; em Liebskind, lugar sem centro, metáfora da diáspora judaica; no memorial proposto pelo Atelier do Corvo é lugar de perda num sentido mais amplo. Construído com sólidos irregulares e ao contrário dos labirintos clássicos (cuja geometria deixa

1. Bernardo Rodrigues estagiou em Londres e frequentou o Master da Columbia NY; o Atelier do Corvo auto-exilava-se em Miranda do Corvo (vá para fora cá dentro); da mesma geração e escola, Nuno Brandão Costa, FAUP 1994, estagiava com Herzog & de Meuron; Pedro Costa e Célia Gomes do Atelier de Santos, ambos FAUP 1996, passavam pela Technische Universiteit Delft.
2. "Half of New York Wants the Twin Towers Rebuilt": capa do *New York* de 16 de Julho de 2002. Lembro-me ainda de uma outra proposta radicalmente irónica: a reconstrução do muro de Berlim como monumento à memória de todos os alemães que tão violentamente foram separados.
3. A propósito: "Os conservadores do Mundo acreditam que encontraram uma forma de governar para sempre assustando a gente: a política do medo"; Manuel Castells em entrevista ao *Público* em 14-02-2004. Também sobre as políticas do medo veja-se P. Bandeira. "Um Olho na Parte Superior da Pirâmide". *Laura*. Guimarães: DAAUM, 2003.

adivinhar uma ordem superior e em que encontrar o caminho é aceder à planta do Arquitecto Deus), no *Garden of Memory* o destino torna-se improvável, não há caminhos, há que caminhar, à deriva. É por isso que repousam neste limbo os restos mortais não identificados. Quanto aos nomes que se conhecem são gravados nas paredes de betão do *Garden of Light*, 5 inevitavelmente evocando o memorial aos soldados mortos no Vietname, afinal, também eles vítimas.

Num outro espaço é proposto uma pauta de placares electrónicos LED com os títulos da imprensa mundial nos dias seguintes ao II de Setembro, a fazer lembrar as instalações de Jenny Holzer. Da mesma artista lembro-me da peça *Truims, Inflammatory Essay*, no Guggenheim Museum de Nova York, e de duas frases que circulavam: "when something terrible happens people wake up" e "you are a victim of the rules you live by". Truismos são também lugares-comuns, mas afinal não é o consenso que faz erguer monumentos?

A *Piscina nas Termas da Ferraria* (S. Miguel, Açores) é um projecto concluído em 2003, da autoria de José Capela e Paulo Monteiro. Como esclarecem na respectiva memória descritiva "o projecto partiu de um grande apreço pelo lugar, apesar de não ser esta uma doutrina metodológica". Salvaguarde-se, portanto, a diferença entre a especificidade do sítio e uma retórica *genius-loci*; até porque o projecto esconde nas suas entranhas alguma vontade de se libertar. A Ferraria situa-se no extremo Oeste da Ilha de S. Miguel, é uma plataforma lávica muito recente constituída por derrames do pico *stromboliano* das Camarinhas 6. Lugar onde as lavas cinzentas escuras encontram o mar, trata-se de uma paisagem sublime e simultaneamente agressiva. Um pouco à frente do edifício das termas (objecto solto no lugar) repousa uma *pseudocratera* de escórias piroclásticas supostamente gerada pela explosão de uma bolsa de água envolvida por lava. Este cone perfeito envolto por um caminho em espiral, a escarpa vertiginosa, ou o aqueduto

4. A questão é complexa se considerarmos ainda um branqueamento involuntário da história. Veja-se, por exemplo, os comentários da Associação SOS Racismo sobre intervenção policial no Intendente em Fevereiro deste ano; a comparação com a Gestapo ou a PIDE só pode partir de quem já não se lembra.
5. O *Garden of Light* onde, para além da cascata proposta por Liebskind, flutuam 3022 flores de lótus correspondentes ao número de vítimas no WTC. Os números são importantes: já a torre de Liebskind terá 1776 pés de altura coincidindo com o ano da independência americana.
6. Sobre a paisagem vulcânica dos Açores veja-se Victor Hugo Forjaz. *Guia Geológico do Vulcão das Sete Cidades*. S. Miguel: Observatório Vulcanológico e Geotérmico dos Açores, 2002.

das águas termais depressa evocam James Turrell, Robert Smithson ou Walter de Maria. Quiseram os arquitectos optar por uma intervenção discreta que não competisse com a realidade exterior. Referenciado por *Double Negative* (1969) de Michael Heizer, o projecto seria interior: um negativo escavado na rocha. A comparação com a Piscina de Leça de Álvaro Siza é inevitável: o projecto afirma-se pela sua invisibilidade, desaparece para ser subtilmente assimilado pela paisagem, em ambos os casos o acesso rampeado leva o utente a uma cota inferior onde se encontram, semi-enterrados, os balneários – espaços sombrios que afirmam pelo contraste a surpresa dos tanques expostos ao sol. Um muro ou o virar de uma esquina garantem um tempo não imediato de adaptação ao projecto e à luz. A afinidade fica-se por aqui; onde Siza usa madeira, José Capela usa policarbonato alveolar; e se em Leça prevalece um diálogo formal de geometrias pontualmente orgânicas, na Ferraria a violência das lavas obriga à disciplina de uma geometria regular, a imposição em planta de uma lógica confortavelmente racional, como quem diz: para grandes males, grandes remédios.

Para além do diálogo entre a invisibilidade do "corte" e a imposição da "planta" existe um corpo que, aparentemente, se recusa a pertencer ao projecto; que se serpenteia solto no seu interior, tentando alcançar a zona de luz, desesperadamente, como um filão de lava. Acumulando o bar, os sanitários e os vestuários, este elemento excepcional procura na estética *swatch* da transparência o pragmatismo funcional da concentração das infra-estruturas à vista, como refere José Capela, mais próximo de Reyner Banham do que de um certo pudor modernista 7. Também como resultado deste "biombo", o espaço interior de circulação, dividido entre o que programaticamente se define por zona de pé-calçado e zona de pé-descalço, resulta fluído oscilando entre momentos de tensão e descompressão.

Uma dicotomia que bem pode espelhar a saudável dissociação entre uma intervenção humilde ou circunstancial no

7. "Este corpo tem uma pele dupla: uma exterior, de policarbonato transparente e uma interior, opaca (...) Instalado nos interstícios o sistema infraestrutural é visível, e inclui a iluminação dos espaços do túnel" (excerto da *Memória Descritiva* fornecida pelos autores do projecto). Apesar do "funcionalismo", a estética modernista escondia as infra-estruturas que só mais tarde são claramente assumidas (dos Archigram a Piano e Rogers).

8. Ver também o catálogo *INFLUX – Arquitectura Portuguesa Recente* ou a revista *IN SI(S)TU#3 – Paisagem*.

9. Excerto de texto cedido pelo autor a propósito da *Casa do Voo dos Pássaros*.

10. "Um momento e fugaz olhar, como uma memória de infância que surge, inesperada. O sol a Sul, o vento e o frio a Norte, sina planetária"; excerto de texto cedido pelo autor a propósito da *Casa do Voo dos Pássaros*.

11. "The Fiction of Architecture", artigo inserido no catálogo da exposição *Out of Site: Fictional Architecture Spaces*. New York: New Museum of Contemporary Art, 2002.

"apreço pelo lugar" e a vontade de ser descomprometidamente estilo (contemporâneo) internacional.

A *Casa do Voo dos Pássaros* é um projecto de 2003, também para a ilha de S. Miguel: mais a Sul da Ferraria, na encosta Norte de Ponta Delgada. Como em outros projectos de Bernardo Rodrigues, são em primeiro lugar os nomes que nos chamam a atenção. Legendas como "Casa da Nuvem Flutuante", "Capela do Céu" ou "Casa da Teoria dos Ventos" ⁸ enunciam, na sua perversa inocência, subtis metáforas ampliando imaginários que nem sempre o projecto assume. Ao contrário de associarmos a casa ao vulgar nome do respectivo proprietário, Bernardo afirma uma identidade própria do projecto reiterando uma certa autonomia, inclusive do próprio autor, como se tudo não fosse resultado de um fado incontornável. É nesta racionalidade poética, difícil de ignorar, que os projectos se justificam, não como obra mas essencialmente como *medium*. Escreve Bernardo sobre a *Casa do Voo dos Pássaros*: "lembro-me de um camponês que, todos os dias, após lavar a terra e tratar das colheitas, se deita e sonha com o mar e todos os peixes (se agitam)" ⁹. Lembram-se do *ready-made In Advance of a Broken Arm* a propósito da pá-de-neve de Marcel Duchamp? É inevitável, parte-se para a leitura do projecto condicionado por uma legenda.

O programa desta casa de três quartos desenvolve-se em dois pisos sem que seja imediatamente perceptível esta dupla horizontalidade, em parte devido à complexidade de interstícios resultantes da forma orgânica dos volumes que encerram as duas "chaminés de luz". De um modo lírico arriscaria dizer que estes elementos, que compõem os alçados Este e Oeste, descrevem o *voo dos pássaros*, mas, uma leitura funcional justifica quer a desesperada procura da luz do sol (estamos nos Açores) quer a protecção aos ventos e frios de Norte (maldita "sina planetária" ¹⁰). Justifica-se assim a assumida colagem de um abrupto plano vertical que protege a casa e lhe imprime uma componente cenográfica; é deste

painel bidimensional que são projectados os volumes tridimensionais, de um modo que poderia descrever o processo que vai do desenho à obra, fundindo esse desejo de materialização. Mas não que os materiais de facto importem, não que importe um projecto de execução; é na abstracção de um *rendering*, de lugar imaginário, ou no exercício de um esboço de comunicação, tão bem colorido, que surge o valor do projecto enriquecido por ambiguidades. Entre *representação* e *obra*, entre *forma* e *conceito*, entre *medium* e *projecto*, entre *poesia* e *função* surge uma arquitectura envergonhadamente escultórica. E se dizemos "envergonhadamente" é apenas porque se torna difícil justificar o injustificável numa altura em que alguma arquitectura contemporânea, herdeira dos anos 60, prefere procurar o seu sentido numa pseudo-ciência, como refere Mark Wigley em *The Fiction of Architecture* ¹¹. Para Bernardo, de modos e percursos solitários, a coisa é, apesar de tudo, mais simples.

Não tenho qualquer certeza que possa haver um fio condutor destes três projectos que não seja a própria condição de serem apenas projectos (o que é, hoje, quase tudo) e o facto dos seus autores provirem de um mesmo lugar (o que é, hoje, quase nada). No entanto, parece prevalecer na leitura somada dos três trabalhos um certo "drama", embora que diferenciado. No Memorial do World Trade Center o drama está associado à memória e ao *tempo*: a arquitectura eterniza o "horror". Na Piscina da Ferraria o drama está associado ao espaço, à paisagem violenta e natural dos Açores que, no sentido de Edmund Burke, se torna sublime: a arquitectura é contemplativa. Na *Casa do Voo dos Pássaros* o drama está associado à amargura do camponês, eventual metáfora do pensar arquitectura para além do automatismo do *fazer*, o drama está na consciência de que é no mar que os "peixes se agitam": a arquitectura é melancolicamente poética.

Para "desdramatizar" será apenas necessário edificar estas arquitecturas, depois, também este discurso será outro. ■