

Jornal Gyptec

ÁLVARO SIZA: NADIR PARALELO AO TÂMEGA

Álvaro Siza Vieira
pág. 3



DOS SEGREDOS INTERIORES E DAS OBRAS QUE DURAM

João Luís Carrilho da Graça
pág. 9

TALANT DE BIEN FAIRE

Eduardo Souto de Moura
pág. 15

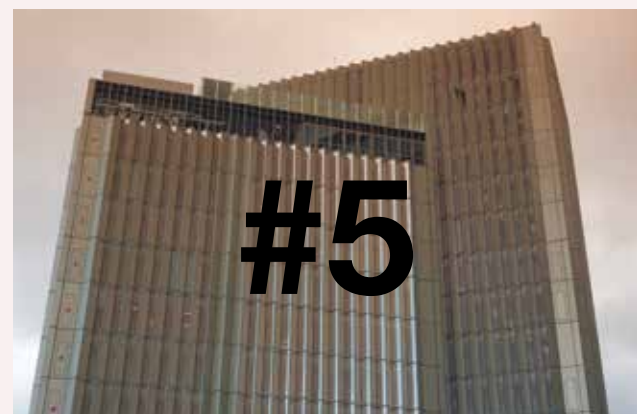


A CIDADELA CULTA

João Mendes Ribeiro,
Cristina Guedes e Francisco Vieira de Campos
pág. 33

A TORRE CHAMPANHE

Patrícia Barbas e Diogo Seixas Lopes
pág. 41



Num ano atípico que ficará na história pelas piores razões, mas também, esperamos, por mudanças positivas, encerramos um capítulo e começamos a escrever o seguinte.

O Jornal Gyptec nasceu da estreita cooperação entre a Gyptec Ibérica e a Ordem dos Arquitectos, com o objetivo de homenagear e divulgar os nomes e os trabalhos que se evidenciam na Arquitectura em Portugal.

Orgulhamo-nos de estar presentes em algumas das obras aqui retratadas, embora esse não fosse critério de seleção. Com a responsabilidade editorial da Ordem dos Arquitectos, o Jornal Gyptec afirma-se como um exemplo de divulgação e debate, com o objetivo de promover a arquitectura e dar a conhecer obras exemplares, antes de se tornarem conhecidas e até premiadas.

Estas primeiras 5 edições aqui reproduzidas em formato bilingue, levam-nos a percorrer um caminho singular, tendo como guia e intérprete **Manuel Graça Dias**.

Na primeira edição do Jornal Gyptec, originalmente publicada em 2015, MGD entrevista **Álvaro Siza Vieira**, a propósito do seu projeto para o edifício sede da *Fundação Nadir Afonso*, em Chaves. O edifício da Fundação foi concebido em homenagem ao Mestre Arquitecto, Pintor e Filósofo Nadir Afonso, juntando-se assim dois nomes maiores das artes em Portugal. Esta obra do primeiro Pritzker Português foi multipremiada internacionalmente.

No Jornal Gyptec número dois, é entrevistado **João Luís Carrilho da Graça**, acerca da ambiciosa recuperação, extensão e reconversão do *Convento de Jesus de Setúbal* em museu. Este monumento nacional (um dos primeiros exemplos de arquitectura manuelina) e principal referência patrimonial de Setúbal, reabriu ao público 23 anos depois do seu encerramento.

Na terceira edição do Jornal Gyptec, Manuel Graça Dias fala-nos de um edifício de **Eduardo Souto de Moura**, na Foz do Douro, e de alguns mitos contemporâneos que atravessam a Arquitectura.

O *Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas na Ribeira Grande*, em São Miguel, Açores é o tema da edição quatro. Um caso de recuperação inteligente e sensível de uma peça de património industrial. Com arquitectura da autoria de **Francisco Vieira de Campos, Cristina Guedes e João Mendes Ribeiro**, foi galardoado, já este ano, com um prestigiado prémio de arquitectura.

A edição número cinco do Jornal Gyptec é da autoria de Nuno Grancho e é um tributo a **Diogo Seixas Lopes** co-autor do *edifício FPM 41* e ao próprio Manuel Graça Dias, que partiram cedo demais. Estamos perante uma obra emblemática que desperta emoções distintas e a que ninguém fica indiferente.

Deixamos assim um agradecimento especial a Manuel Graça Dias que abraçou este projeto desde o início e lhe imprimiu a sua marca e mestria nas reflexões sobre arquitectura.

Ávila e Sousa, CMO Grupo Preceram

Propriedade
Ordem dos Arquitectos

Conselho Editorial
Manuel Graça Dias

Edições com.hyphen, junho 2020
© gabinete de marketing
Ordem dos Arquitectos – Jornal Gyptec
© ISSN 2184-0075

Design
vivóeusébio

Tradução
#1 a #4 por Tradioma, lda
#5 por Nuno Grancho

Impressão
Grafedisport

Tiragem
17.000 exemplares

O texto não respeita o novo
Acordo Ortográfico

ÁLVARO SIZA: NADIR PARALELO AO TÂMEGA



FUNDAÇÃO NADIR AFONSO

Manuel Graça Dias entrevista o Arquitecto Álvaro Siza, a propósito do seu projecto para o edifício sede da Fundação Nadir Afonso, prestes a ser inaugurado, em Chaves.

Deitado paralelamente ao Tâmega, na sua margem direita, sobre antigas hortas que corriam nas traseiras da Avenida 5 de Outubro até à Canelha das Longras, vendo a serra do Brunheiro por pano de fundo, nasceu um

edifício comprido, em betão branco, desenhado pelo Arquitecto Álvaro Siza, que albergará a Fundação Nadir Afonso, em Chaves.

Nadir Afonso (Chaves, 1920 – Cascais, 2013), o mais relevante artista flaviense contemporâneo, entendeu deixar grande parte do seu espólio na cidade que o viu nascer. A Câmara Municipal e a Fundação Nadir Afonso, propuseram a candidatura do Projecto ao Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN), obtendo, assim, financiamento para a aquisição dos

terrenos, construção e equipamento do edifício.

Pintor, arquitecto e também filósofo, para além de um apaixonado pela geometria e pela cinética, Nadir Afonso diplomou-se, a contra gosto, em Arquitectura, na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, em 1944. Em 1946 partiu para Paris com o objectivo de estudar pintura. Matriculou-se na École des Beaux Arts, tendo obtido, graças à intervenção de Cândido Portinari, uma bolsa do Governo francês. De 1946 a 1948, e depois, de novo, em 1950, colaborou com

Le Corbusier, mantendo, em paralelo, a sua actividade de como pintor, frequentando, para tal, o atelier de Fernand Léger. Entre 1951 e 1954 trabalhou no Brasil como colaborador de Oscar Niemeyer. Nesse ano, regressou a Paris, reaproximando-se dos artistas mais ligados à arte cinética, entre os quais Victor Vasarely e publicou estudos inovadores sobre pintura a que deu o nome de Espacillimé. Colaborou mais tarde, ainda, com Georges Candilis, antes de voltar a Chaves, no início dos anos de 1960, onde desenvolveu actividade profissional liberal e também ao serviço da autarquia. A partir de 1965, abandonou definitivamente a arquitectura para se dedicar exclusivamente à sua obra artística e às suas reflexões teóricas.

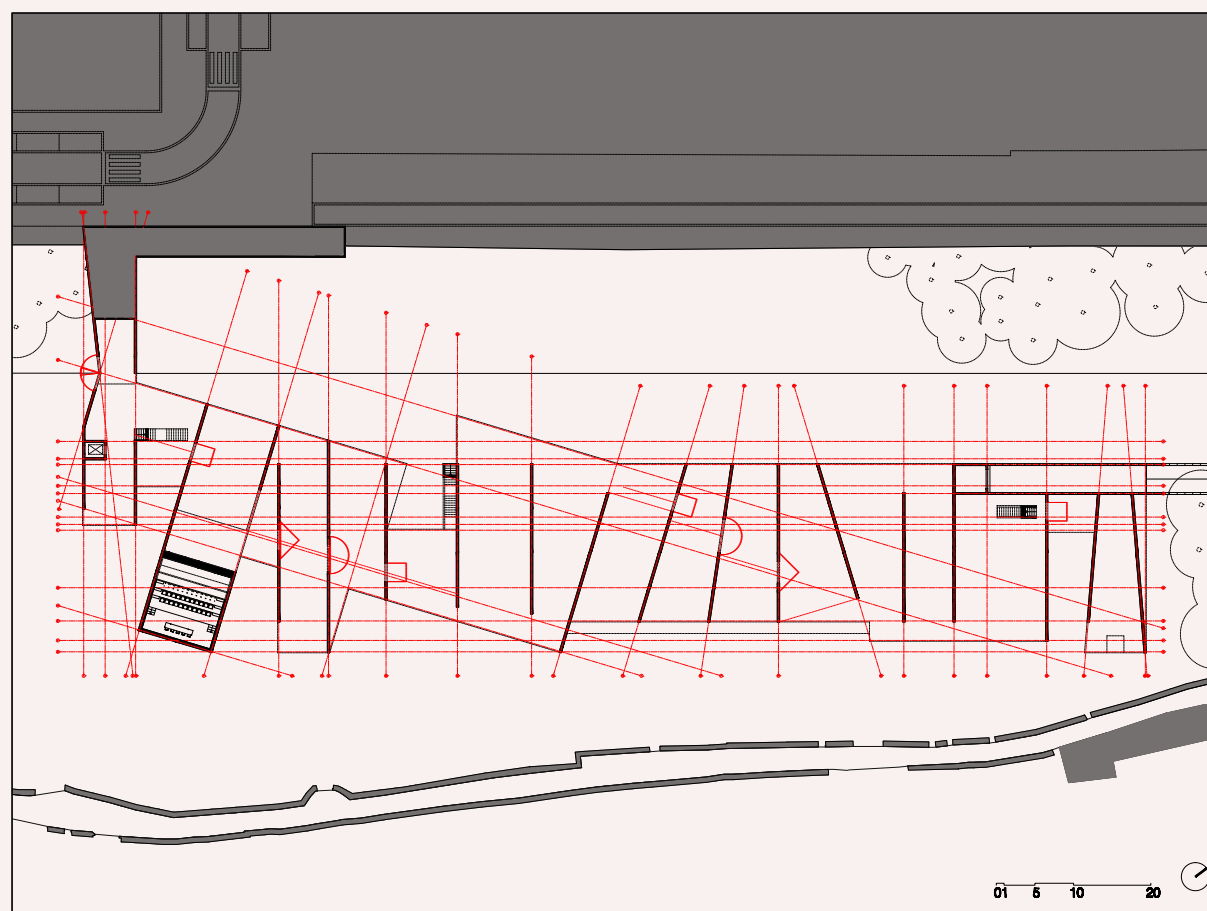
O edifício da Fundação, de uma enorme plasticidade, quase cego no seu alçado noroeste, ergue-se do leito de cheias, que são os terrenos da beira rio onde se implanta, sobre uma série de lâminas transversais de irrepreensível betão branco. Rasga-se de janelas longamente horizontais para o lado do Tâmega, de onde se soltam novelos de nevoeiro nas manhãs de inverno. As suas salas iluminam-se com a luz doce que vem com o adiantar do dia e que um lanternim longitudinal complementa, fazendo chegar, por detrás de tijolo de vidro, luz zenital translúcida. Por baixo, as lâminas alegram-se com passagens desencontradas que são arcos rasgados nas geometrias primárias que tanto interessavam Nadir: quadrados, semicírculos, triângulos.

Conversámos com Álvaro Siza no seu atelier no Porto. Na nossa frente, os desenhos e maquetas do Edifício da Fundação e um Arquitecto cada vez mais entusiasmado com a obra, os significados da obra e os resultados da obra, em pacificação absoluta com o processo de criar beleza útil, processo que, também para si, como no caso de Nadir, permanece misterioso, insondável, mas absolutamente necessário para nos garantir o sentido da vida.

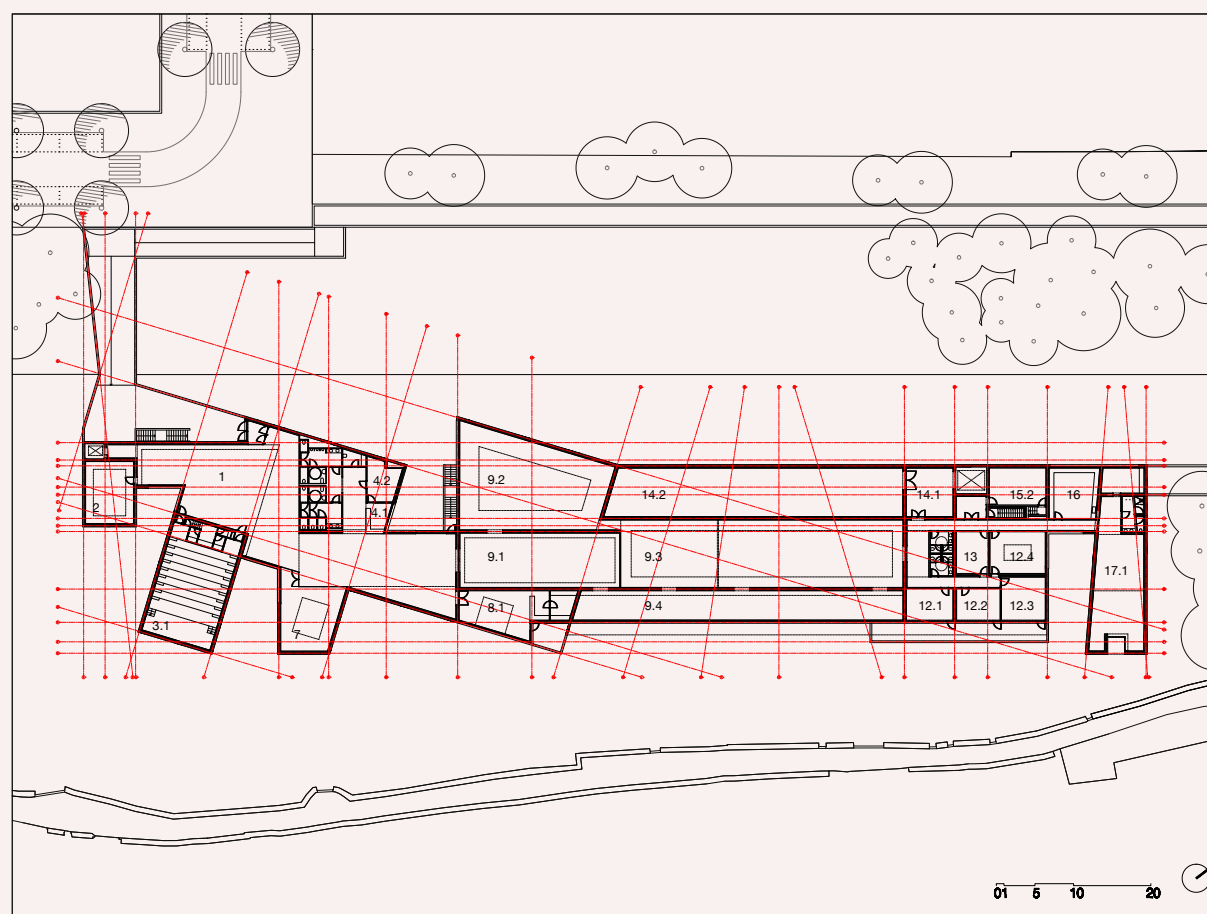
•••

MGD – Pressuponho que o convite para desenhar o edifício da Fundação, tenha partido do próprio Arquitecto/Pintor Nadir Afonso; gostava que nos explicasse, quando e como o conheceu.

AS – Não o conhecia antes. Só o conheci (pessoalmente), quando fui chamado a fazer o Projecto. Fernando Távora é que o conhecia bem, eram do mesmo curso. Julgo que foi Nadir Afonso quem decidiu convidar-me; o projecto foi feito para a Câmara Municipal de Chaves e como eu nunca tinha trabalhado para aquela Câmara, nem conhecia lá ninguém, penso que terá sido uma decisão de Nadir.

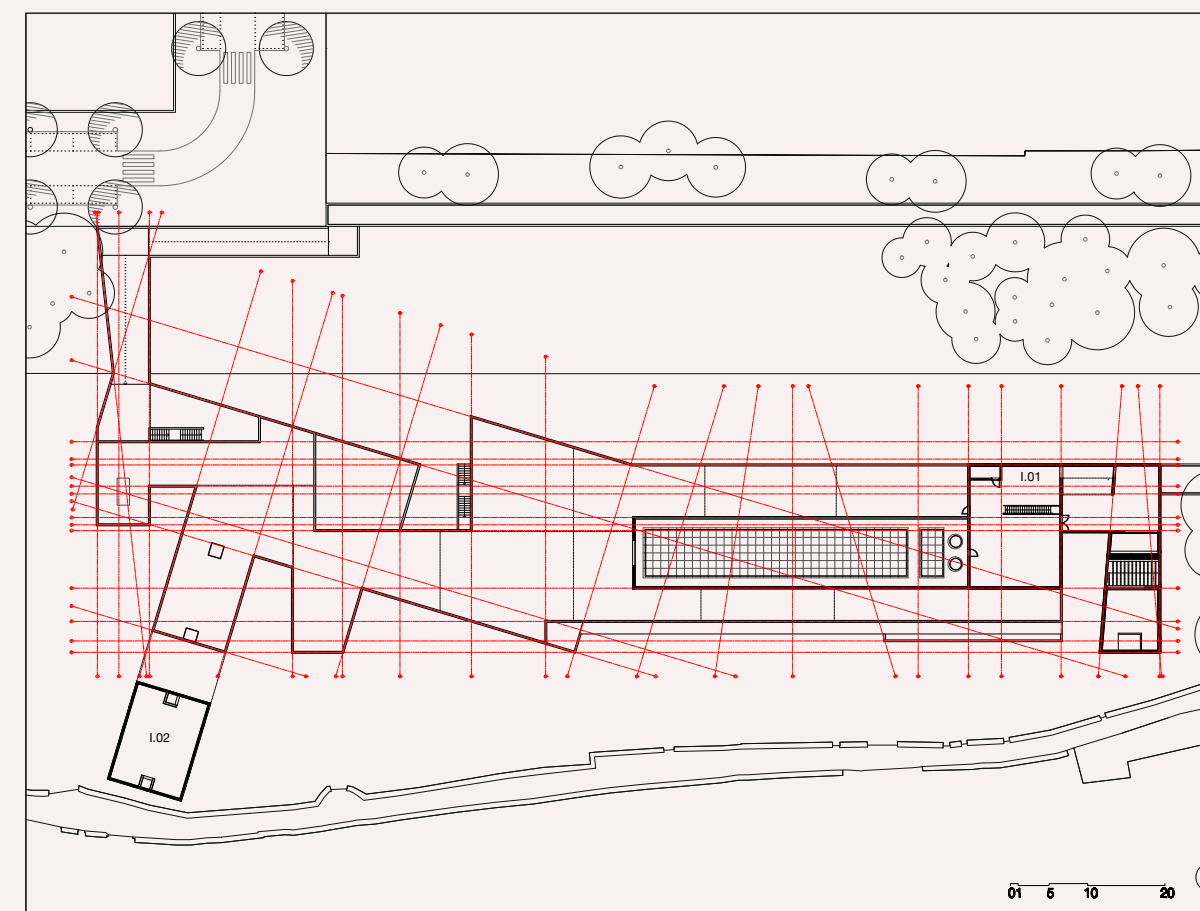


Piso 0 / Level 0

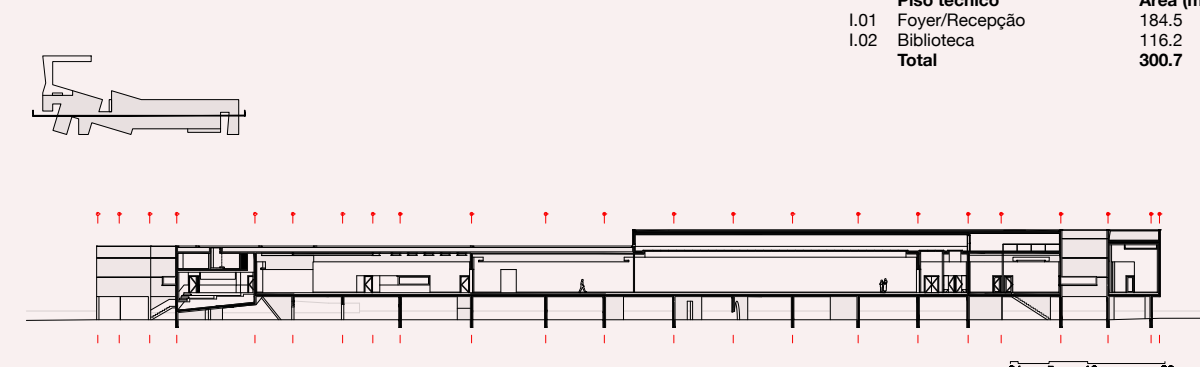


Piso 1 / Level 1

Piso 1		Área (m²)	
1.	Foyer/Recepção	438.6	
2.	Biblioteca	49.7	
3.1	Audifólio	126.7	
3.2	Cabinas controlo audiovisual	13.3	
4.1	Balcão do vestiário	10.5	
4.2	Vestiário	20.2	
5.	Arrumos da limpeza	5.5	
6.1	Antecâmara sanitários	7.8	
6.2	Sanitários masculinos	19.9	
6.3	Sanitários femininos	23.6	
7.	Loja	65.6	
8.1	Cafetaria	47.2	
8.2	Balcão	9.5	
8.3	Copa	11.4	
9.1	Antecâmara	146.1	
9.2	Exposição temporária	217.6	
9.3	Exposição permanente	163.8	
9.4	Exposição permanente	318.7	
10	Circulação	68.7	
11.1	Sanitários masculinos	7.4	
11.2	Sanitários femininos	7.4	
12.1	Gabinete da secretária	25.4	
12.2	Gabinete	23.7	
12.3	Gabinete do director	32.4	
12.4	Sala de reuniões	39.1	
13.	Sala de pessoal	22.6	
14.1	Recepção dos objectos	39.0	
14.2	Arquivo	238.9	
15.1	Átrio	11.5	
15.2	Centro de controlo e segurança	35.1	
16	Atelier de Artes Plásticas	41.2	
17.1	Atelier Nadir Afonso	107.5	
17.2	Sanitário	12.3	
17.3	Cozinha	17.7	
	Total	2423.8	
Espaços exteriores			
E.01	Rampa e patamar de acesso	310.9	
E.02	Acesso de serviço	7.5	
E.03	Varanda da cafetaria	13.2	
E.04	Varanda da administração	50.9	
E.05	Terraço do piso técnico	104.1	
	Total	486.6	



Piso 2 / Level 2



Corte longitudinal / Longitudinal section

Piso técnico		Área (m²)	
I.01	Foyer/Recepção	184.5	
I.02	Biblioteca	116.2	
	Total	300.7	

Construíram a V. relação só a partir daí, portanto? Estivemos juntos, em várias ocasiões, nas reuniões na Câmara, por exemplo, e veio ao Porto, numa altura em que teve aqui uma Exposição, mas não chegámos a criar uma intensa relação pessoal.

Nadir, enquanto Arquitecto, colaborou com Le Corbusier e Oscar Niemeyer, mas depois de alguns anos a trabalhar sozinho, em Chaves, sua terra natal, desistiu da arquitectura. Em que termos é que discutiu consigo o futuro projecto? Como lhe passou o programa?

Foi do modo mais simples que se possa imaginar; não interferiu, não fez exigências... disse apenas que gostava do projecto quando eu lho apresentei.

Das conversas que mantivemos, lembro-me de me ter referido, "Eu, Arquitectura? Nem pensar! Uma chatice!". Achava mesmo que a Arquitectura não seria uma arte... Como se dedicou à pintura, não estava interessado; não significa que desprezasse a Arquitectura, mas não era pessoa para dizer, "Ah, o projecto é magnífico!" ou qualquer coisa do género; era muito sóbrio, nesse aspecto. Mas recebeu muito bem o projecto.

Fui uma vez à casa de Chaves, para ver a sua pintura. Estive a ver uma série de quadros, dimensões, etc. Mas Nadir não discutiu, sequer, o tipo de ambiente que pretendia; confiou! Foi a mais tranquila das relações!

Então quem lhe estabeleceu o Programa? A Câmara?

O Programa, na prática, fi-lo eu, depois de ouvir Nadir Afonso; a Câmara apenas me forneceu um Programa mínimo...

O projecto de museu que fiz com maior acompanhamento e com diálogo constante durante a sua execução, foi o de Amsterdão; até porque me identifiquei muito com o Rudi [Rudolph] Fuchs¹. Muitas das suas ideias eram semelhantes às minhas, muitos pormenores: gostar da luz, gostar de portas não muito grandes, não monumentais... Uma vez até, temeroso das consequências, perguntei-lhe, "então, mas se quiser colocar aqui um grande Richard Serra?" – "O Serra tem coisas grandes e

1. Crítico e historiador da Arte; Director do Stedelijk Museum, em Amsterdão, entre 1993 e 2003.

pequenas; se vier com uma coisa muito grande, digo-lhe para ir para outro museu!". Era um tipo extraordinário; gostava de rodapés... Não sacralizava o espaço da arte.

Com Fuchs, conversei muito. Não foi por essa razão, claro, mas a obra acabou por não se construir... Um pouco, talvez, por ser um tipo muito vivo, sem "papas na língua", foi criando anti-corpos. Geria as coisas muito bem, mas houve mudanças políticas na cidade; entretanto, teve um problema, um acidente gravíssimo que o imobilizou durante um ano, e acabou por ser substituído.

Mas esse trabalho foi muito antes deste projecto da Fundação...

Foi bastante antes; antes da Fundação Nadir Afonso [2003-2015], eu já tinha feito alguns museus. Santiago de Compostela² foi o primeiro, depois, Serralves³, tinha feito esse projecto para Amsterdão⁴, fiz também, mas já depois de Amsterdão, o Madre, em Nápoles, que implicou a recuperação de um palácio⁵; para este Madre, conversei também bastante com o Director. E fez-se! A mudança política também chegou, o Director foi substituído, mas, entretanto, o Museu já estava feito, inaugurado e a funcionar muito bem!

Aqui, no caso do Projecto da Fundação, foi realmente uma relação muito tranquila com Nadir Afonso e não houve exigências; dizer, "não gosto disto ou daquilo", nunca aconteceu.

O sítio das Longras, onde se situa o edifício da Fundação, ao longo da margem direita do Tâmega, estava reservado, no PDM de Chaves, para a construção de equipamento, segundo me parece. Em todo o caso é um terreno sujeito a cheias (e, daí, a sua opção por levantar praticamente todo o edifício do solo, permitindo um espaço sob o construído). Agora que tem visitado Chaves mais vezes, escolheria de novo aquela localização?

A minha primeira reacção, em relação ao local, foi dizer que a Fundação não deveria fazer-se ali. Havia a questão das cheias; como tal, dever-se-ia procurar outra situação. Mas tanto a Câmara como o próprio Nadir, queriam, realmente, que a Fundação ficasse naquele sítio. Já havia uma intervenção do Polis, com um arranjo da margem e que implicara a manutenção de um caminho existente, bem como umas ruínas que pedi, então, encarecidamente, que ficassem. Na realidade, a minha primeira ideia foi que não se deveria construir num sítio inundável, sujeito a cheias, na beira de um rio. Mas a Câmara dizia que tinha que ser...

Cheguei a colocar o problema: provavelmente, seria difícil fazer aprovar, ali, um qualquer projecto (e, na verdade, o próprio Plano Polis incluía uma

2. Centro Galego de Arte Contemporânea, 1988-1993.
3. Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, Porto, 1991-1999.
4. Restauro e ampliação do Stedelijk Museum, 1995.
5. Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina, 2005-2007.

piscina, imediatamente a seguir à Fundação, e esse projecto já não foi autorizado!). O projecto da Fundação, no entanto, foi aprovado...

Creio que o Plano Polis previa algum equipamento ao longo da margem...

Só sei dessa tal piscina, não sei de muito mais...

Perante a obrigação de construir (mas com gosto, claro!, pus o problema para não ser mais tarde acusado de não ter avisado), e já que assim era, propus levantar o edifício, sobre uma série de lâminas de betão, e iniciar o acesso a partir da cota não inundável.

Há um acesso novo, que se abriu a partir da Avenida 5 de Outubro, mantendo a cota não inundável, até chegar à frente, a uma rampa, que permite se atinja o corpo elevado do edifício.

Depois, foi organizar o programa, os percursos, a imagem; já não me lembro muito bem das razões, mas o edifício acabou por ir nascendo, assim...

Visitei-o ainda em toscos — no Natal de 2013, creio —, e fiquei sem perceber como se organiza o percurso interior. Gostava que nos explicasse o modo como se circula dentro do conjunto.

O programa mínimo foi combinado entre Nadir, a mulher, Laura (que está a ser muito activa neste processo), e a Câmara. O que me disseram foi que

queriam ter zonas expositivas, uma cafeteria (pequena), um pequeno auditório e uma pequena biblioteca e, para além disso, um pequeno atelier para ele, Nadir, que infelizmente não chegará a utilizar. Haveria ainda uma zona administrativa e a parte dos arquivos, com grande capacidade para guardar o acervo.

Depois, teriam que se estudar os acessos exteriores e, em relação a isso, já nem tudo foi completamente realizado. Estava já construída a nova ponte [de São Roque] e fui informado que haveria um acesso, à cota baixa, que conduziria a um parque de estacionamento, no topo nordeste do terreno.

Eu já tinha estabelecido que o volume seria paralelo ao rio e que a entrada se situaria onde ficou, orientada com o tal arruamento novo, que viria da Avenida 5 de Outubro. No topo sudoeste, muito perto do centro da cidade, havia a ideia, que acolhi, desenvolvi e aprovei vivamente, de se fazer um parque de estacionamento. Ficariam, assim, estabelecidos dois “ataques”, pelos topos. Infelizmente este estacionamento a sudoeste acabou por não se fazer e duvido que se faça. Seria importante, em todo o caso, porque apanha uma parte mais central da cidade e com o “ataque” a partir dos topos, a organização do jardim ficaria bastante mais coerente (quem o projectou foi o paisagista que trabalhou no Polis, o Arqtº Luís Guedes de Carvalho).

Ah, é por isso, então, que a nova rua acaba agora, depois da curva, num impasse um bocado misterioso... Desequilibra um pouco o conjunto e torna difícil compreender a prevista conclusão do remate, neste lado, na entrega à cidade a sudoeste.

Claro que continuará a existir um acesso [Canelha das Longras] e, nesse sentido, a ligação à cidade; e o estacionamento também continuará, informal e desorganizado. Dizem que seria difícil de aprovar um projecto de parque de estacionamento em terreno pouco permeável, pouco poroso e susceptível de alagar com as cheias. Mas já lá há uma série de casas!; seria um problema perfeitamente resolúvel.

Bom, perdido esse parque de estacionamento a sudoeste, havia que trazer as pessoas a partir do novo parque, no topo oposto; houve expropriações junto aos muros das propriedades que confinam com o terreno de modo a criar um caminho, a direito, de acesso à rampa que conduz à Fundação.

No lado sudoeste, eu tinha posicionado um elevador (punha-se o problema das pessoas de mobilidade reduzida que chegassem por esse lado, imaginando-se que ainda seria possível fazer o parque de estacionamento...). Para quem chegasse à cota baixa, haveria, então, um ascensor que conduziria à plataforma de entrada; propus uma zona calcetada e tudo isso está executado.

Consegui, pelo menos, que o passeio do novo arruamento, chegasse até ao fim. Entretanto, a Câmara pediu-me que desenhasse uma vedação para fechar o terreno, de modo a evitar vandalismos. Fizeram-se uns muros em pedra e para fechar, a solução será uma grade, com possibilidade de abertura completa, no acesso a partir da Avenida 5 de Outubro.

Para que não passem automóveis...

Os automóveis e as pessoas, porque não querem lá ninguém à noite... O que é uma pena! Porque aquilo à noite, no verão, deverá ser maravilhoso! A parte de baixo do edifício... Bem, abrirão para alguma festa ou outra coisa assim, mas querem ter a possibilidade de se poder fechar. A sul, na ligação ao centro da cidade, haverá também um portão.

Ao longo da Canelha das Longras, o modo de vedar será mais natural; serão muros de pedra na continuidade das ruínas, com portas a fechar os vãos ainda existentes.

Os acessos de serviço, para cargas e descargas, são no topo nordeste, em ligação a um monta-cargas que sobe directamente para a zona de montagem de exposições, na continuidade do armazém/depósito.

Também foi pedida uma sala de exposições temporárias; coloquei-a lateralmente, com possibilidade de ficar isolada, mas também com hipótese de estabelecer continuidade com o espaço da grande sala; organizei uma outra sala, mais pequena, que poderá funcionar como ante-câmara na sequência da sala grande; esta pode, obviamente, receber painéis a dividir aquele espaço todo. Quem está convidado como curador para a primeira exposição



FG + SG | ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHY

é Bernardo Pinto de Almeida; ainda não sei como imagina organizá-la.

As duas salas sequenciais têm a iluminação assegurada através de um grande lanternim. Há ainda uma galeria que corre em paralelo com a grande sala, uma galeria envidraçada sobre o rio, que serve para exposições de obras mais pequenas, mostras de fotografia, etc.

É um espaço, então, muito permeável.

Permite várias valências. A sala temporária pode integrar-se com a exposição da sala grande ou permanecer autónoma, a ante-câmara pode isolar-se da sala grande, a galeria pode conter exposições complementares...

Há também uma loja do Museu/Livraria (esqueci-me de referir), ao lado da cafeteria que se articula com o exterior através de um terraço sobre o rio. O auditório é pequeno, é normal, e ao lado, a biblioteca/centro de estudo. A ligar todos estes espaços, um átrio, relativamente grande, para onde se poderão prolongar as exposições.

As lâminas, em baixo, coincidem com as paredes principais que vão conformando os diversos espaços?

As lâminas são muitas! Algumas coincidem com divisões principais no interior e, de um modo geral, vão estabelecendo relações com os limites do terreno. Há uma série de aberturas, arcos (redondos, triangulares, quadrados) e há alguns enfiamentos visuais, não contínuos, que se interrompem nas zonas das escadas, voltando a aparecer, depois, noutras sequências.

As torções resultam muito de um estudo feito com as maquetas, procurando criar relações não

muito óbvias, nos espaços definidos entre as diversas lâminas, mas foi tudo muito trabalhado com o [Engenheiro] Jorge Silva.

Eu não queria, sobretudo, é que os suportes do edifício resultassem da aplicação de uma simples grelha, de uma malha, mas que tivessem uma relação forte com a própria articulação no interior do espaço.

A forma é muito racional, de certo modo; mas, por outro lado — e lembro-me que fiz muitos esboços, naqueles momentos em que já se sabe como é o grosso do projecto e nos podemos permitir fazer variações, tentar outras soluções de menor —, a torção das lâminas tem também a ver com a evolução dessa experimentação em desenho.

Esta implantação tem qualquer coisa de figura humana: na zona do atelier, estariam os pés, em cima, na biblioteca, a cabeça... Também me foi surgindo a ideia de ajustar o conjunto à figura humana; a figura humana auxilia muito o desenvolvimento das formas por ser, a um tempo, uma coisa natural e racional; e que contém o movimento.

À volta do edifício, vai haver prado... e árvores; por baixo, junto às lâminas, como irá estar em sombra, o que iremos propor será hera.

Embora seja um material que não constitui uma novidade — foi abundantemente utilizado em Portugal, pelo menos, a partir dos anos de 1950 e 1960 —, parece-me que será a primeira vez que o utiliza; refiro-me ao tijolo de vidro que preenche as laterais do enorme lanternim que coroa os espaços maiores do conjunto. A que se fica a dever esta escolha? Sabe qual é a razão principal? Eu tenho muitas aberturas no alçado voltado ao rio, aberturas de grande horizontalidade; são baixas e compridas... e só com vidros fixos ou de correr. Utilizei, praticamente, a

máxima dimensão possível nos vidros (têm cerca de 6,00 m); como tal, os caixilhos verticais, aparecem de onde em onde, sem quebrar a horizontalidade.

Em cima, no lanternim, aborrecia-me ter divisórias! Porque a horizontalidade, neste caso, não viria só dos vidros, mas das próprias formas, muito deitadas sobre a cobertura. Lá em cima, não me interessava nada essa interrupção. Pensei, então, que poderia colocar tijolo de vidro. E o resultado, também em termos de reflexos, é interessante.

E à noite, deve ser muito bonito, com luz no interior, quase como um farol!

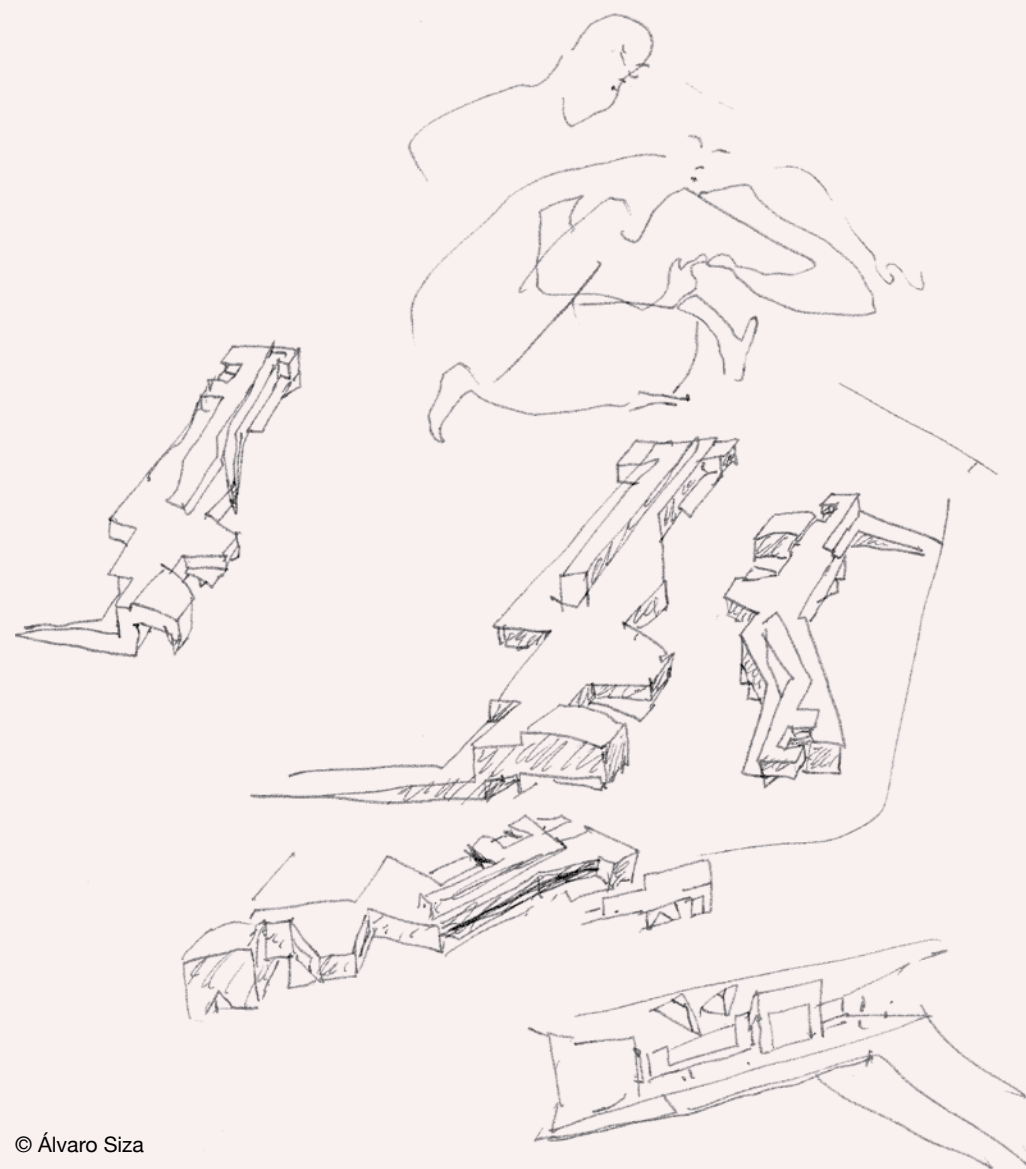
Se bem que a parte mais bonita deste projecto, para mim, seja em cima, no forro da sala; quando lá fôr, tem de ir ver. É um “sotão”; anda-se de pé, há uns pórticos metálicos, um carrinho para fazer a limpeza dos vidros, e a combinação dessas estruturas com a luz, faz-me gostar daquela zona. Gosto destes espaços onde não é suposto andar o público; parece que estamos mais à vontade a projectar. Uma situação de que gosto, em Serralves, é a do falso entre os tectos do Auditório!

Ah! É espantoso esse espaço!

Conhece? Bom, aí é que se percebe que a liberdade é muito maior nos espaços que não estão destinados ao uso público... Não entra a ergonomia!

Já nos explicou os arranjos exteriores, mas há uma coisa que ainda não percebi; existe uma casinha, no meio do que serão os jardins, muito bonita, mas tão pequena, que também não parece caber lá ninguém...

Isso foram as experiências para o betão; os testes para afinação do betão branco!



Ah! Que maravilha!

No fim, iam para a demolir mas eu disse-lhes, “não, não!, deixem-na ficar, que acho graça...”

Realmente aquilo tem um certo ar escultórico! Para os garotos deve ser muito divertido andarem por ali a brincar...

Ainda é uma situação mais liberta que a dos espaços de sótão que referi... Foram experiências; um dos grandes trabalhos da engenharia, nesta obra, foram esses cuidados com a experimentação.

Disseram-me que a Fundação Iberê Camargo⁶ tinha sido o primeiro edifício em betão branco feito no Brasil. Não sei se é verdade. Mas sei que houve muito cuidado, que houve que recorrer a muitas experiências sobre a composição do betão, cofragens etc., antes de se avançar para a execução definitiva.

Em Chaves, também. O [Engenheiro] Jorge Silva é impecável! Extraordinariamente cuidadoso e dedicadíssimo na procura do afinar do betão. E tivémos muita sorte, porque a meio da obra mudou o empreiteiro! O primeiro empreiteiro, seguindo uma tendência que já se vai tornando habitual em Portugal, teve de abandonar a obra. E era bom!, era muito bom! (Nesta situação de crise, com a falta de

trabalho, os empreiteiros dão preços incríveis; por vezes, preços mais baixos que aqueles que nós orçamentámos!). Julgo que, neste caso, o empreiteiro não chegou a falir; mas não podia mais e abandonou a obra. Já estava a maior parte do betão feito (e bem feito!); no entanto, foi tão consciencioso que deixou o encarregado dele durante algum tempo para fazer a passagem do testemunho ao empreiteiro seguinte. Este foi também um bom executante e no betão nem se nota a diferença dos trabalhos...

Claro que isto teve outras consequências; foi um processo lentíssimo: a paragem, o recomeço, o concurso para escolha do novo empreiteiro... Mas no meio destas vicissitudes, que no geral acabam mal, esta obra acabou por correr muito bem, e houve sempre um grande apoio por parte da Câmara.

Chaves, neste momento, dispõe de alguns valores suficientemente fortes para atrair o chamado turismo cultural: um património monumental romano, de que a Ponte de Trajano (século I a.C.) e as Termas, recentemente postas a descoberto no Arrabalde, frente ao Tribunal, são um incrível testemunho; a Colecção Nadir Afonso que se espera venha a ocupar as galerias da Fundação, numa oportunidade rara de ver em conjunto grande parte da obra do Mestre flaviense; um edifício projectado

de raiz para a mesma Fundação, assinado por Álvaro Siza... Concorda comigo? Que deverá fazer a Câmara Municipal de Chaves, no sentido de explorar melhor esta tripla valência: Património Romano, Nadir Afonso, Siza Vieira?

Chaves, por um lado, tem um tesouro debaixo da terra (as piscinas romanas recentemente descobertas indiciam-no), por outro lado — que não deixa de ser positivo —, agora, em cada cova que se faça, vai aparecer um vestígio, um templo, uma casa; porque a dimensão daquelas piscinas mostram que havia ali uma importantíssima cidade romana.

Outra condição muito boa, é Chaves ficar tão perto de Espanha. A cidade pode, a partir da Fundação [Nadir Afonso], transformar-se num grande centro cultural. Penso que se estão a encaminhar no sentido de fazer protocolos com museus em Espanha, onde há também muita coisa, ali relativamente perto. E o facto de ser uma cidade termal, também chama muita gente. Gente que tem tempo e vontade de cultura!

Para quando está prevista a abertura da Fundação ao público? Já existe uma data?

Não sei! Não faço ideia! Eu acho que se está sempre à espera de eleições... A obra, pelo menos, está pronta! ●

6. Porto Alegre, Brasil, 2001-2008.



FG + SG | ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHY

FICHA TÉCNICA

ARQUITECTURA

Arquitecto
Álvaro Siza Vieira

Construção

Arquitecto coordenador: Álvaro Fonseca (2011-2015)

Projecto de Execução

Arquitecto coordenador: Paulo Teodósio (2009-2011)
Colaboradores: Lola Battaller Alberola

Projecto de Licenciamento

Coordenador: José Carlos Oliveira (2008)

Estudo Prévio

Arquitecto coordenador: Avelino Silva (2004-2008);
Tatiana Berger (2003-2004)

Colaboradores: Rita Amaral; Álvaro Fonseca; Marco Rampulla; Kenji Araya

PROJECTOS TÉCNICOS

Estruturas

GOP, Lda;
Eng.º Jorge Nunes da Silva
Eng. Filipa Abreu

Projecto de Electricidade e Segurança:

GOP, Lda
Eng.º Alexandre Martins (GPIC, Lda)
Projecto de Avac: GOP, Lda
Eng.º Raul Bessa (GET, Lda)

Projecto de Águas e Saneamento:

GOP, Lda
Eng.º Raquel Fernandes

Projecto de Condicionamento Acústico:

GOP, Lda
Eng. Octávio Inácio (InAcoustics, Lda)

Projecto do espaço exterior

Atelier do Beco da Bela Vista, Lda
Arq. Paisagista Luis Guedes de Carvalho

DOS SEGREDOS INTERIORES E DAS OBRAS QUE DURAM



MUSEU DE SETÚBAL

Manuel Graça Dias escreve sobre o Museu de Setúbal que está a ser instalado no Convento de Jesus segundo um projecto do Arquitecto João Luís Carrilho da Graça e cuja ala poente foi recentemente inaugurada

O processo de recuperação, extensão e reconversão do Convento de Jesus de Setúbal, em Museu, teve início em 1998, com o lançamento de um concurso, pela Câmara

Municipal de Setúbal e pelo IGESPAR¹, de que saiu vencedora a proposta do Arqtº João Luís Carrilho da Graça.

Passaram 17 anos até ser, finalmente, inaugurada uma ala do antigo Convento (a ala poente, mas desta apenas o piso superior), o que corresponderá, *grosso modo*, se não tivermos em conta

1. Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, actual DGPC, Direcção Geral do Património Cultural

todo o trabalho de reabilitação das coberturas e de consolidação estrutural das paredes e pisos do Convento, a um décimo do total da obra inicialmente ambicionada e cujo projecto de execução se encontrava pronto desde 2001.

A ideia que saiu vencedora do concurso e que o Arqtº Carrilho da Graça desenvolveu, depois, sem grandes alterações, corresponderia a uma obra verdadeiramente notável, tanto no que respeitaria ao surgimento de uma peça museológica interessantíssima a vivificar o centro histórico de Setúbal, como

na exemplaridade de que se revestiria no construir novo, com respeito e inteligência, ao lado do antigo, recuperado e reabilitado, Convento de Jesus.

A história do conjunto é complexa e remonta, pelo menos, a 1490, quando Justa Rodrigues, ama-de-leite do que viria a ser, mais tarde, o rei D. Manuel I, obteve, junto de D. João II e depois, do Papa, autorização para erguer uma Igreja e um Convento de clausura, feminino, em Setúbal, dedicado a Jesus, tendo em vista, provavelmente, também, reservar túmulos para os seus dois filhos e para si própria, já que viria a ser sepultada a meio da Casa do Capítulo.

D. João II tê-la-ia, certamente, em muito boa conta, entendendo intervir e sugerir outras proporções para a projectada igreja quando se apercebeu das dimensões para que o início das obras apontava. Envolvendo Jacques Boytac (1460-1527), que ficaria para a História da arquitectura portuguesa como Diogo Boitaca, D. João II procuraria, com o mestre francês, que a Igreja ganhasse uma dignidade espacial que, aparentemente, o inicial ensejo de D. Justa não ambicionava. De uma vulgar construção de três naves com cobertura em madeira, a peça passou a Igreja salão, com as três naves à mesma altura e com o tecto em pedra, abobadado, suportado por nervuras de volta inteira cruzando-se num espectacular efeito estrutural, com os grossos contrafortes das suas fachadas a atestar o necessário reforço para compreender as alterações sucessivamente introduzidas.

As magníficas colunas torsas celebrando, talvez, a Santíssima Trindade, no enrolamento dos seus três cordames, povoam o espaço salão, anunciando um modo novo que durante dois reinados se espalhará pelo País e a que convencionámos chamar “manuelino”.

Posteriormente, o conjunto terá recebido várias intervenções, a mais expressiva, 100 anos mais tarde, já na passagem do século XVI para o XVII, orientada por António Rodrigues (o tão misterioso quanto talentoso arquitecto maneirista, de que se sabe ter sido também autor dessa obra prima que é a Capela das Onze Mil Virgens, anexa à igreja do Convento de Santo António, em Alcácer do Sal), que remodelou a Sala do Capítulo, marcando-a de um modo racional, expressivamente *chão*, recorrendo a uma geometria pura e económica, de grande modernidade, tendo, provavelmente, também, num desenho tão singelo e elementar quanto acertado.

Partindo de uma leitura do objecto, mas também do contexto que o envolve, Carrilho da Graça propunha-se, em primeiro lugar, recriar um “fundo” à Igreja e ao Convento que os recortasse, num cenário “idêntico” ao ermo sapal de Troino, onde tinham nascido, para lá dos limites do burgo.

O monumento e a sua cerca, antes afastados da vila, tinham sido, no século XVII, incluídos dentro da nova muralha abaluartada que envolveu todo o construído existente, à época.

Hoje, porém, desfeita a continuidade dessas



Convento de Jesus de Setúbal, Autor desconhecido / Setúbal Monastery of Jesus, unknown author, c. 1900

muralhas, sobram apenas restos ou cadastros de fronteira, como memória da Setúbal fortificada.

A cidade “genérica”, pouco qualificada e, em grande parte, desastrosa, envolveu o norte do antigo perímetro que, a sul, recebera, no final de XIX, o *boulevard* Luísa Todi, a bordejar-lhe o porto, entretanto, aterrado à margem do Sado.

E seria esse fundo perturbador que a intervenção de Carrilho da Graça pretendia iludir: o vazio por detrás do Convento seria cheio por uma “massa” de terra, até à altura interior dos antigos baluartes (hoje muito “rebaixados, dado os movimentos posteriores em volta), e o suave declive obtido contra esses muros de suporte receberia árvores, constituindo-se numa “cortina” por detrás do monumento.

O baluarte, construção normalmente feita de massa de terra acumulada e contida por paramentos de pedra, é, neste caso, definida por muros baixos e níveis interiores idênticos aos exteriores. Perseguido a vontade de isolar pela massa de terra, deforma-se o terreno alteando o solo até cobrir o seu contorno: o espaço adquire espessura.²

No restante da topografia assim conquistada, encaixar-se-ia uma das alas de um novo quadrângulo que Carrilho da Graça propunha para albergar o programa museológico que deveria extravasar da complexa construção original.

E nesse novo lugar residiria a grande surpresa da intervenção.

Se, no Convento, o arquitecto propôs um rigoroso programa de restauro e de tentativa de o reconduzir, ainda que com tecnologia contemporânea, a uma imagem mais próxima da de origem (intervenções

nunca terminadas e um pouco confusas, durante o século XX, mantinham muito descaracterizada grande parte dos magníficos espaços), num trabalho de grande sensibilidade história e arqueológica, reconquistando o que o espaço quisera ser, desde o desenho gótico tardio de Boitaca às intervenções chãs de António Rodrigues, na construção nova, retomando proporções, alinhamentos, alturas e significados, a intervenção, francamente moderna e contemporânea, surpreenderia pelo estranho eco poético que faria ressoar.



Maqueta da versão de Concurso / Mockup of the competition version (1998)

2. JLCG. “Memória Descritiva do Concurso”, 1998

À maneira dos sintéticos versos de Helberto Hélder que Carrilho da Graça escolheu para epígrafe do projecto, um *outro* claustro, rebatido, encheria da luz do céu o seu centro em quadrado espelho de água.

Um espelho em frente de um espelho: imagem
Que arranca da imagem, oh
Maravilha do profundo de si, fonte fechada
Na sua obra, luz que se faz
Para se ver a luz³

A repetição da proporção claustral de Boitaca, sem repetição do fraseado manuelino, mas apenas guardando a qualidade das proporções definidas, seria a comprovação das possibilidades do tempo histórico da arquitectura nos poder ser transportado, incólume, através da espacialidade, mais do que através do vocabulário estrutural ou decorativo de cada época.

Uma limpidez que as novas técnicas permitiriam, faria erguer os lados do claustro, definidos apenas por testas cegas, planos brancos, a nível de um primeiro piso, a marcação suficiente para o meio cubo de ar parado que indicava as galerias, em baixo, em volta do céu reflectido na água lisa que encheria o pátio central.

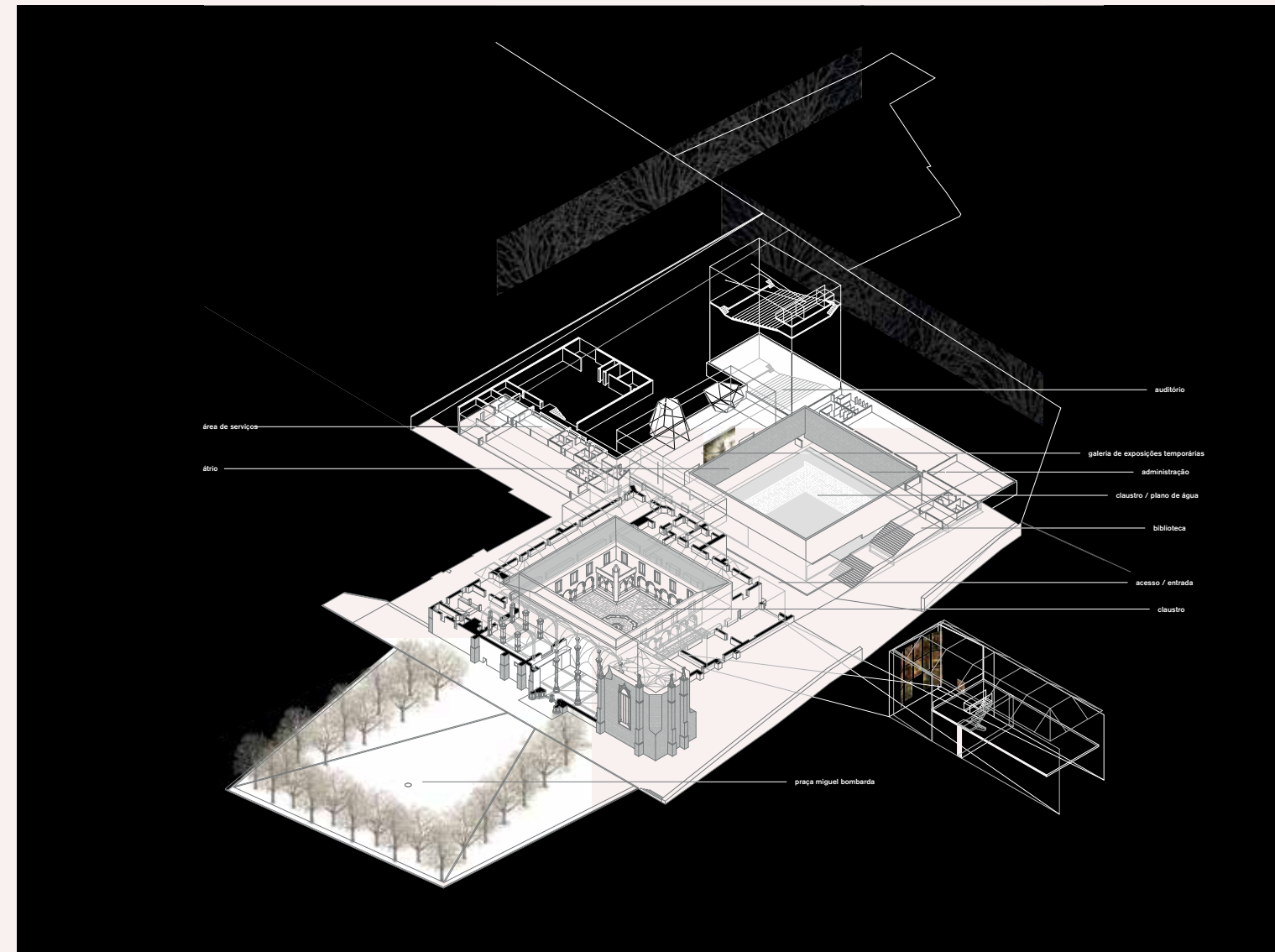
3. Helberto Hélder. *Poesia toda*, 1996. Lisboa: Assírio & Alvim

Da surpresa no sentir os dois claustros, o manuelino e este outro de iguais proporções mas actual, nasceria o contraste da visita memorável, espécie de comprovação científica das potencialidades da arquitectura através das épocas e das obrigações da história.

O programa seria, depois, claramente distribuído por estes dois espaços tão desarmantemente espelhados, com as colecções ocupando as alas do antigo Convento e toda a logística necessária a um museu contemporâneo (administração, depósitos, centro de estudos, biblioteca, auditório e sala de exposições temporárias), a vir, com naturalidade, preencher as novas construções arrumadas em volta do pátio novo.

A mais interessante lição que podemos hoje retirar da arquitectura do Convento existente é talvez esta autonomia e interdependência à volta da geometria do claustro. A instalação do museu pressupõe dois tipos de operação: a de ocupação interior do edifício existente e a da construção de um novo edifício. A construção do novo edifício coloca interessantes questões de continuidade ou ruptura. Construímos um novo claustro em posição simétrica e por abstracção em relação ao anterior. Entre os dois claustros, tangencialmente à galilé, define-se a entrada.⁴

4. JLCG. “Memória Descritiva do Concurso”, 1998



Perspectiva explodida da versão de Concurso / Exploded view of the competition version (1998)

A mais interessante lição que podemos hoje retirar da arquitectura do Convento existente é talvez esta autonomia e interdependência à volta da geometria do claustro



A vida romaneada apresenta os arquitectos de um modo ligeiro; ou como *estrelas* que aparecem e desaparecem, pontualmente, dando instruções caprichosas, ou como pessoas esforçadas a quem tudo devesse ser exigido e de que tudo fossem responsáveis no decorrer de uma obra.

Para lá destas fantasiosas idealizações que desconhecem toda a quantidade de especialistas que trabalham em conjunto com os arquitectos concorrendo para o sucesso das obras, o *tempo*, a quantidade de tempo que estes processos lhes tomam, é sempre ignorado.

Ignorado, também, pelos próprios promotores públicos: hoje vemos o Estado ou as Autarquias lançarem concursos de honorários e de prazos, como se se tratasse da aquisição de serviços ou da compra de uma nova frota automóvel para o Ministério.

Um projecto de arquitectura é qualquer coisa de muito diferente.

Um projecto de arquitectura não existe previamente à encomenda; ele é, precisamente, criado, inventado, executado, *a partir* da encomenda (e será tanto mais inteligente quanto mais inteligente for a encomenda a que tenha de garantir resposta); como tal, o tempo da execução de um projecto, podendo ser balizado, não pode estar a concurso; o tempo de execução de um projecto terá sempre uma *razoabilidade* que lhe advirá da responsabilidade, gosto e envolvimento que os arquitectos lhe dedicarão.

E a duração alongada de uma obra não se esgota só nos projectos.

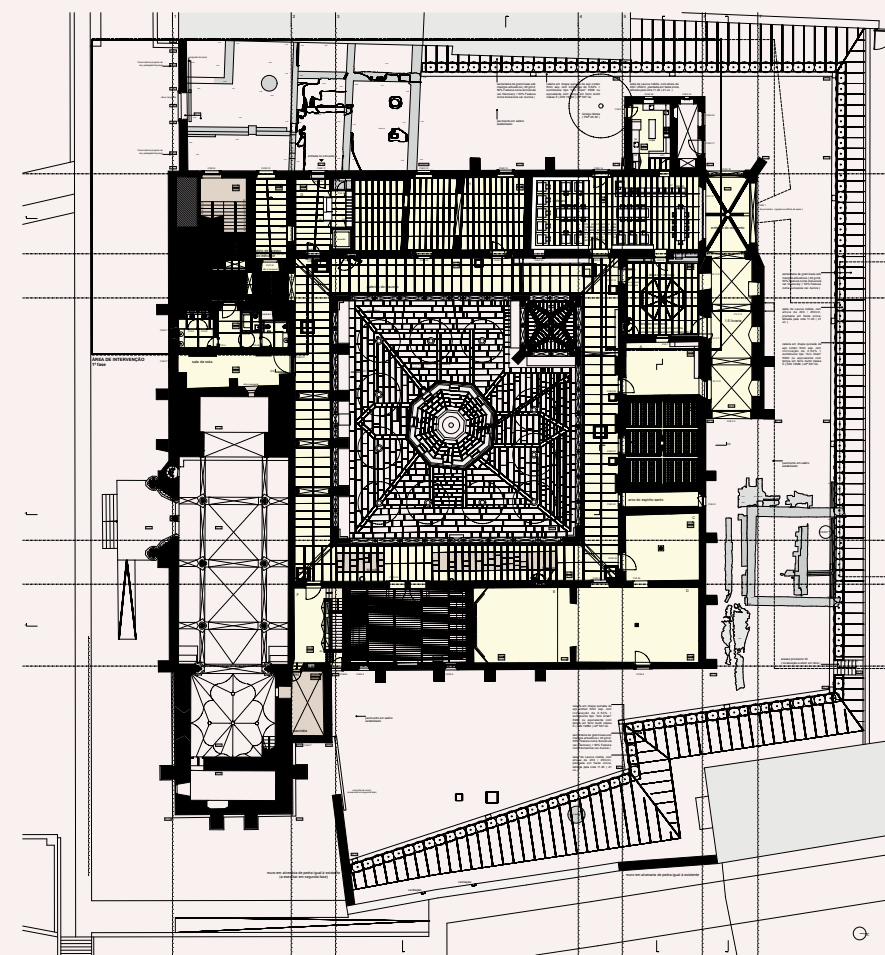
Em muitos casos, a bons projectos estão associadas, simultaneamente, largas histórias, relacionadas com alterações de programa, dificuldades na captação de fundos, mudança de empreiteiros, faseamentos mais ou menos provisórios que acabam por se eternizar.

E isto, a propósito do que, finalmente deverá vir a ser – e em parte já é –, o novo Museu de Setúbal, impossível que se mostrou prosseguir o desejo inicial de há 17 anos.

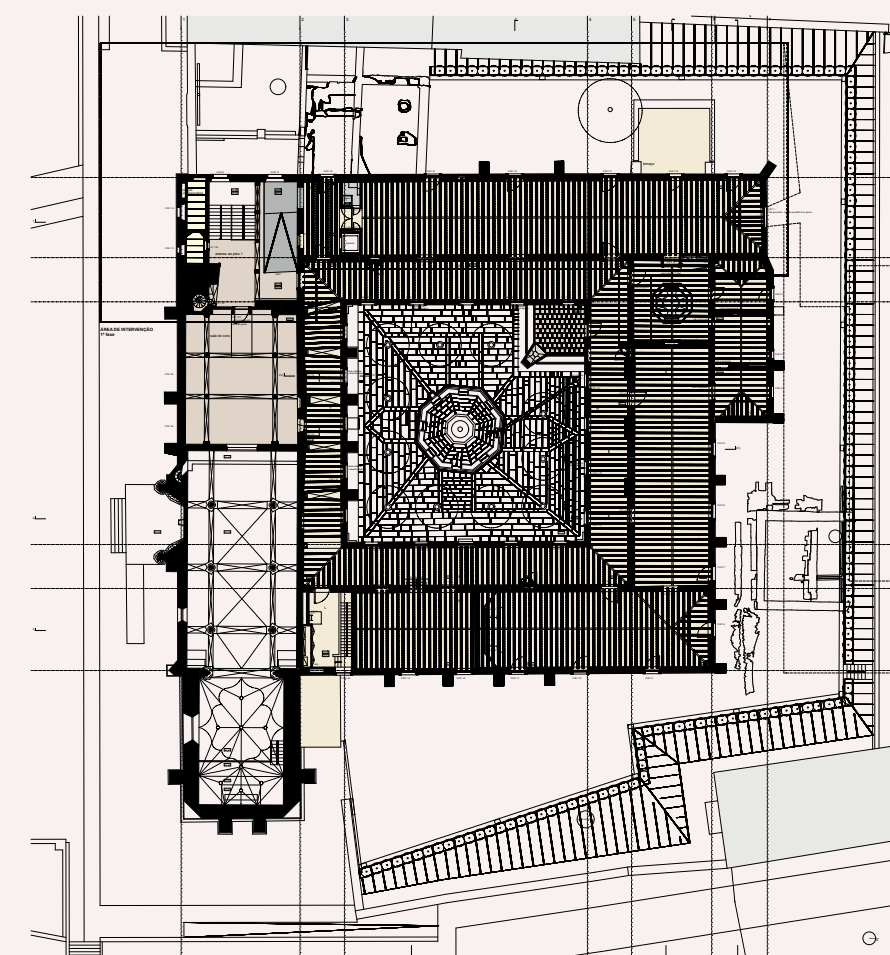
Em 2010 foi pedida ao arquitecto uma revisão do seu projecto. As dificuldades em conseguir fundos para construir a obra inicialmente prevista, dera lugar a um pragmatismo que pretenderia, sobretudo, acorrer à progressiva degradação do monumento nacional e, de caminho, criar as condições para a exposição das valiosas colecções de arte à guarda da Instituição.

O projecto foi então refeito e as alas do Convento, nos seus dois pisos em claustro à volta do pátio central, repensadas, de modo a conterem as zonas expositivas, mas também aquelas de apoio ao funcionamento do Museu.

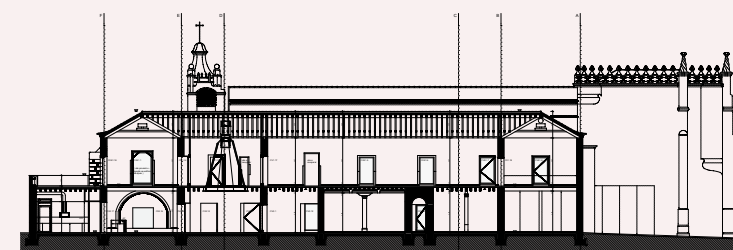
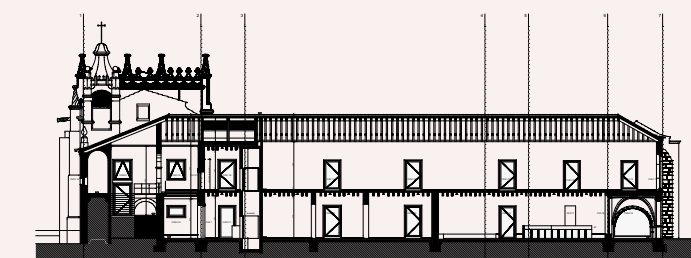
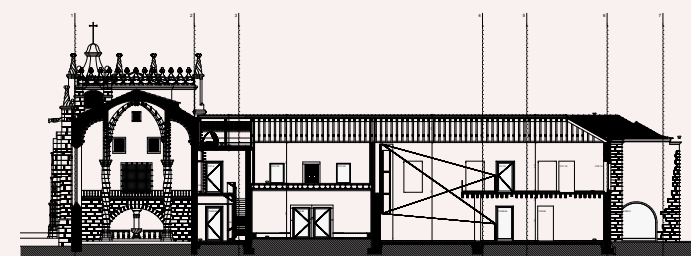
Para conservar as colecções de pintura num ambiente com níveis higrométricos adequados, foi estabelecido um sofisticado sistema de aquecimento através de redes finíssimas sob os novos chãos das salas. As coberturas, muito destruídas, voltaram a assentar numa estrutura de barrotes de madeira. Esses barrotes, simultaneamente, com o seu perfil e



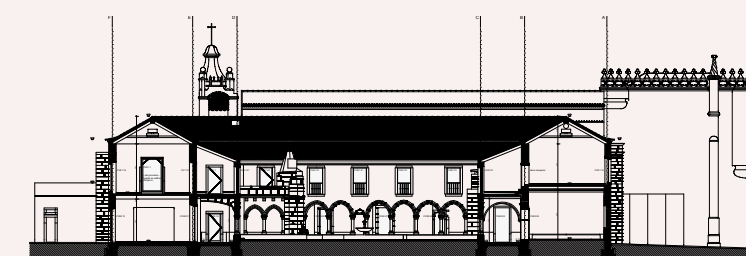
Piso 0 / Level 0



Piso 1 / Level 1



Cortes / Sections



frequência, apontam para a recuperação da imagem dos tectos de masseira que antes fechavam todas as alas, escondendo, nos seus intervalos, os aparelhos de renovação do ar, bem como os de iluminação, que ajudarão a explicitar os materiais expostos.

O vidro da Arrábida, a pedra clara que construiu o convento, volta a aparecer-nos, na subtil forra do interior dos vãos de portas e janelas, em contraste com o estuque branco que avança pelas paredes até lhes vir bordar as arestas.

Só algumas salas do primeiro piso ficaram prontas, agora, nesta primeira fase, recentemente inaugurada.

Espera-se que os trabalhos continuem. Que em baixo, mais alguns tectos originais venham a ser recuperados; que o antigo refeitório das clarissas

brilhe, agora, enquanto cafetaria adequada ao completar das visitas; que a bela Casa do Capítulo, clarificada no final de XVI sob o desenho de António Rodrigues, volte a ganhar a limpidez chã que o tratadista português procurava, e volte a coroar um conjunto correctamente rehabilitado e longe dos perigos de ruína a que a primeira campanha de obras, agora concluída, acorreu.

Será então possível expor grande parte do enorme número de peças de arte que compõem o acervo do Museu de Setúbal.

Do ambicioso projecto inicial de Carrilho da Graça, como memória e testemunho da intervenção maior inicialmente pretendida ficará, porventura, o arranjo previsto para a Praça Miguel Bombarda, que faceia a fachada sul da Igreja,

primeiro momento de chegada ao conjunto.

O terreno livre e disponível corresponde a um antigo terreiro cedido por D. Jorge de Lencastre, filho bastardo de D. João II, precisamente com o objectivo de nobilitar a fachada da Igreja na sua relação com o burgo. Ultrapassando os descertos de cota hoje existentes, dada a subida constante da cidade em volta, Carrilho da Graça propôs um delicado “dobrar” do terreno, através de um sistema de três rampas, de modo a recuperar a imagem do assentamento da baixa e robusta imagem manuelina, no solo onde fora implantada. Algumas árvores, nas rampas laterais, comporão um refregério na aproximação à peça, antes do momento de entrada e da revelação dos seus surpreendentes segredos interiores. ●



EDIFÍCIO DA SENHORA DA LUZ

FICHA TÉCNICA

Museu de Setúbal
[Recuperação, extensão e reconversão do Convento de Jesus de Setúbal em Museu]
1998/...

Concurso Público: 1º Classificado

Projecto:
João Luís Carrilho da Graça, Arquitecto

EQUIPA
Concurso e Projecto: João Trindade, Susana Rato, João Alves, Pedro Oliveira, Giorgio Santagostino, Mónica Margarido, Filipe Homem, Inês Cortesão,

Inês Vieira da Silva, Patrícia Ramalho, Arquitectos;
João Rosário, Nuno Pinto, Desenhadores;
Paulo Barreto, Maquetista
Assistência à Obra: Luís Cordeiro, Susana Rato, João Pinto, Arquitectos; Nuno Pinto, Desenhador

Arquitectura Paisagista: GLOBAL, Arquitectura Paisagista – João Gomes da Silva, Arquitecto paisagista

Fundações e Estrutura: AFA, Consultores de Engenharia – Adão da Fonseca, Pedro Morujão, Rodrigo Castro, Engenheiros

Instalações Hidráulicas: AFA, Consultores de Engenharia – Paulo Silva, Engenheiro

Instalações Eléctricas: Rúben Sobral, Engenheiro
Climatização: AEROPROJECTO – José Galvão Teles, Engenheiro
Segurança contra Incêndio: António Portugal, Arquitecto / ETU – Paulo Prata Ramos, Arquitecto

Museologia: João Seabra de Carvalho, Historiador / Fernando António Baptista Pereira, Historiador

Museografia: P-06 Atelier – Nuno Gusmão, Designer

Fotografias: © Rita Burmester

Desenhos: João Luís Carrilho da Graça / jlcg arquitectos

Manuel Graça Dias fala-nos do recém-inaugurado edifício de Eduardo Souto de Moura, na Foz do Douro, e, a propósito, de alguns mitos contemporâneos que atravessam a Arquitectura.

O recém-inaugurado edifício de habitação e comércio que Eduardo Souto de Moura assina no Porto, na Foz do Douro, entre as ruas da Praia e de São Bartolomeu, frente ao mar, levantou uma série de questões e problemas que

foram sendo resolvidos com a elegância, o pragmatismo e o rigor a que este arquitecto nos habituou desde as suas primeiras obras.

O volume do edifício da Senhora da Luz destaca-se, na discrição do seu betão à vista, pela elegância de proporções das quadrículas que lhes desenham as fachadas voltadas a nascente e a poente. Isola-se dos lotes vizinhos, ainda que em continuidade de alinhamento nas ruas, com uma rampa de acesso ao estacionamento, a norte, e com um caminho estreito, a sul, o qual nos permitirá a chegada à entrada, a meio

da implantação. Eduardo Souto de Moura (ESM) repete, aqui, o esquema de acessos do edifício da Praça de Liège, a meio do lote, garantindo, neste caso, a integridade do *open space* comercial no piso térreo, só perturbada pelo volume da caixa de escadas e elevador.

A distribuição espacial proposta para os apartamentos que ocupam os três pisos superiores, com o último “recuado” para o lado da Rua de São Bartolomeu (para além do espaço comercial no térreo, voltado a essa mais calma rua, há ainda a cave de



Esquisso, ESM

estacionamento e o terraço de utilização comum), é aparentemente corrente; quase como se o arquiteto nos declarasse, “não há grandes alternativas, frente a este mar”: salas à frente, gozando as vistas, quartos atrás, longe do ruído da marginal, acessos e zonas de águas, a meio do lote. Se melhor observados, porém, os desenhos que anteciparam o espaço construído, notar-lhes-emos pequenas subversões, decisões menos expectáveis, na sua simplicidade complexa.

Nos banhos colados às paredes laterais, por exemplo, nascem pequenas janelas que olham o Atlântico (prova-se não ser, finalmente, verdade que ESM não “consiga” desenhar janelas – “Ainda hoje não consigo, quer dizer, consigo, mas faço mal. Acho que faço muito melhor as casas *black and white*, positivo e negativo, paredes e não paredes e vidro”); a meio da empena norte sobrepõem-se *loggias* largas, quase um recuado saguão, à volta das quais se instalam as lavandarias e as cozinhas.

À frente, no generoso espaço com a vista distribuída pelos oito quadros verticais que são os oito vãos refundados definidos pela malha que faceia a rua, dispõem-se recantos que desafiarão a ocupação do todo: uma zona quase isolada, frente à cozinha e propícia para refeições, um espaço largo central que conclamará o estar, um nicho recolhido que possibilitará uma pequena biblioteca ou um estudo recatado.

E se a quadrícula do alçado voltado a poente é toda ela vazada, permitindo dentro uma espécie de envidraçado contínuo, no alçado oposto o mesmo desenho intervala roupeiros (que fecham os vãos)

1. ESM [entrevistado por] Maria Milano & Roberto Cremascoli (coords.). 2016. *Eduardo Souto de Moura: Gosto de chegar a casa*. Matosinhos: Cardume Editores, 25



© LFA

com unidades de janela mais parcimoniosas, distribuindo um par “aberto/fechado” por cada um dos quartos. Tanto a nascente como a poente, as verticais que definem estes vãos de janela muito refundados cortam o excessivo sol baixo da manhã ou da tarde construindo, com plasticidade texturada, rugosa e espessa, a imagem menos “figurativa” do objecto sombreado.

E há ainda a poética lembrança de um terraço praticável e aberto aos moradores, com pequeno apoio para bebidas de fim de tarde, frente àquele incedível pedaço de Atlântico que rola e espuma ao largo, nas rochas, nos molhes. Uma cobertura em balanço protege-nos e enquadra o olhar, revestindo-o de horizontalidade; uma guarda metálica, bastante recuada dos limites, retém-nos, só com a vista do mar, quase nos mantendo apartados da banalidade envolvente.

A leitura deste recente projecto poderá ser cruzada com alguns dos mitos que nos surgem, com regularidade, nas conversas sobre arquitectura: pensar-se que os arquitectos gostariam de não ter clientes a inibir-lhes a “criatividade”; imaginar-se que os arquitectos aspirariam a que os projectos não lhes levantassem problemas; finalmente, a ideia que a arquitectura contemporânea conviveria mal com aquela do passado.

DESTA VEZ NÃO TENHO CLIENTES A COARTAR-ME A INVENTIVIDADE!

ESM repete muitas vezes que, quando desenha habitação, não o faz para o cliente que lhe tenha encomendado, mas, antes, *para si próprio*.

É uma *boutade*, claro, sempre recebida com euforia em plateias de admiradores, mas duvido que o seu verdadeiro sentido seja totalmente apreendido. Ao dizer que projecta sempre para si, não querará dizer que não atenda às idiosincrasias, aos pedidos, aos programas de quem lhe solicita os projectos (“Não há arquitectura sem um programa, a arquitectura não é uma actividade artística”²); pelo contrário, absorvendo as diversas diferentes circunstâncias que rodeiam um projecto (e os desejos dos clientes, se inteligentemente formulados, são uma delas), interpreta-as como se para si se tratasse, procurando concentrar-se com um máximo de envolvimento na resolução daquele problema, tentando solucioná-lo sempre com a mesma intensidade que lhe dedicaria se fosse ele o Dono da Obra.

Eu tenho um princípio e acho que é um princípio correcto: os arquitectos projectam para os outros como se estivessem a projectar para si.³

O trabalho que abordamos aqui, é, precisamente, um projecto para si próprio. ESM entendeu lançar-se num pequeno investimento imobiliário, penso que não para provar o que poderia fazer se “não tivesse

2. *Idem*: 38.
3. *Idem*: 25.



© Arquivo ESM

clientes”, mas antes, pelo contrário, acabando por demonstrar que, “sem cliente” visível, o seu grau de exigência é tão elevado como sempre e a vontade de “fazer bem” idêntica à que assume nos vários projectos que desenha para diferentes encomendadores, sejam públicos ou privados.

Dir-se-ia (eu digo-o, muitas vezes, sobretudo a alunos de arquitectura) ser desejável que todos os arquitectos passassem pela experiência de projectar e construir qualquer coisa para si, que tivessem que pagar, para que os problemas quase sempre presentes da restrição de custos não lhes fossem despercebidos; conter os custos não significa apoucar as obras, a construção, mas apenas saber lidar proporcionalmente com os orçamentos disponibilizados, orientando a cada momento as escolhas dentro de um quadro realista que, não deixando de ser criativo (os arquitectos recebem de cada dificuldade um novo problema a que só com o apoio da criatividade responderão), irá sempre dando prioridade à solidez e à durabilidade daquilo que se lega às gerações futuras.

Porque a arquitectura é uma dádiva que se deixa: viverá muito mais que nós, acolherá a viver nela, muitos mais, depois de nós.

ASPIRO A UM PROJECTO QUE NÃO ME LEVANTE PROBLEMAS!

No seguimento do mito que desejassem não ter clientes, surge uma ideia, também bastante difundida nas conversas *mainstream*, que os arquitectos aspirariam a projectos que lhes não levantassem nunca problemas, que proporcionassem o mínimo de *chatices*; ideias e projectos límpidos e resolvidos à luz do dia, tal qual tivessem surgido, “inspirados”, no guardanapo de papel sobre a mesa da esplanada do café fronteiro ao *atelier*.

Um projecto, contudo, resulta de um lento trabalho de acertos e é sempre uma peça em aberto, pronta a equacionar novos problemas, resolvendo-se muito mais ao longo do demorado caminho que deverá percorrer, mercê de sucessivas lembranças, recuos, epifanias mais práticas que sublimes, conflitos, negociações, ajustes, discussões e colaborações, do que através de românticos gestos únicos e solitários que nunca poderiam conter toda a complexidade envolvida, o somatório dos contributos das equipas técnicas, o corpo legislativo que rodeia o exercício, as malformações dos sítios, as paisagens desejadas, os testes inseguros.

Também a versão final deste projecto, que demorou sete anos a ver-se concluído (2009–2016), se



© LFA

Se observada com mais profundidade, a cidade conta-nos o seu passado, denso das diversas contemporaneidades e modernidades encadeadas que, a cada momento, a foram fazendo crescer e a preencheram

apenas a enorme a extensão atlântica. Não poderei desperdiçar semelhantes quadros e a construção moderna permite-me abranger todos estes diferentes horizontes através de rasgados vãos”, pensava.

A mulher de ESM, também arquitecta, Luísa Penha, lembrou-lhe então o poente e a imprescindibilidade do recurso a *brise-soleils* verticais, se teimasse em grandes panos de vidro voltados a oeste. A solução, a contento dos vários problemas, surgiu aí, nesse diálogo, com os completos envidraçados dentro mediados da paisagem pela profundidade dos cutelos de uma equilibrada quadrícula que, ao mesmo tempo que ritma verticalmente a composição, faz quebrar o demasiado sol baixo.

E a rede que define hoje as aberturas (no alçado para a Rua de São Bartolomeu, também os roupeiros, num “tremido” jogo de cheios e vazios) compõe uma musculada imagem, completamente presa à própria racionalidade do processo construtivo, marcando ao longe a composição, preenchida de sombras reticuladas, cadenciando, por dentro, a clareza dos intervalos que olham o mar, adivinhando, entre nembois, recortes e enquadramentos com a exacta elegância previamente plasmada nas proporções do conjunto.

Entretanto, com a obra licenciada e já iniciada, o vizinho, a norte, entendeu instaurar uma providência cautelar para suspensão da construção, por se considerar lesado com a solução prevista para a empena (uma série de janelas de serviço às cozinhas que, aproximadamente, confrontariam as suas).

Com o projecto de execução concluído e os trabalhos a seguirem a bom ritmo [“está muitíssimo bem construído”, diria mais tarde ESM], as alterações necessárias para atender às reclamações do vizinho, pareciam surgir como um pesadelo. Mas, no entanto, o projecto, depois de atravessar essa “crise de crescimento”, resolveu-se de um inesperado modo diferente e, no dizer do autor, “ficou melhor”.

Também acho que sim. Esta empena norte ganhou maior espessura, maior complexidade; e se para responder ao conflito com o vizinho surgiu o acastelado de *loggias* que servem agora as cozinhas, bem como os envidraçados recuados de canto que olham esses tão interessantes novos espaços exteriores que as casas ganharam, então feliz conflito que, como todos os “conflitos”, em arquitectura, pôde contribuir para trazer mais “alimento”, desafio, justificação, confiança e sentido final às decisões e ao projecto.

O PROJECTO É INTERESSANTE, MAS NÃO SE INTEGRA NA CIDADE DE ONTEM!

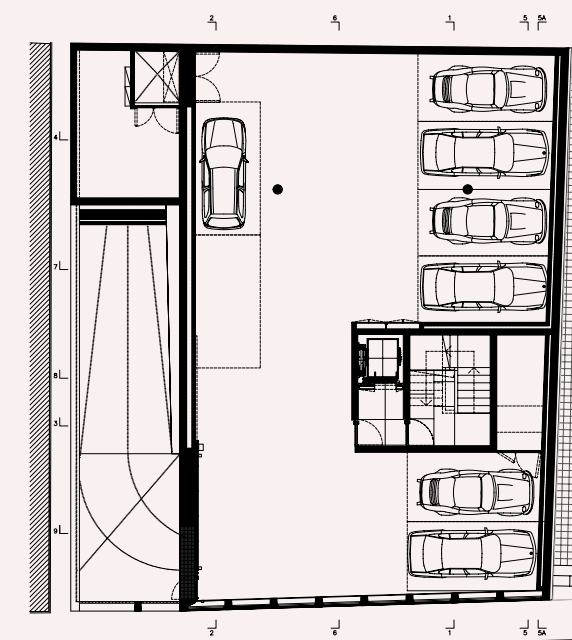
A questão da “integração” é outro mito muito presente nas opiniões avulsas sobre cidades e “centros históricos”. Surge como uma espécie de imbatível último argumento: nunca se poderá dizer que é posto em causa o projecto (os projectos são sempre “muito interessantes”), mas será compreendida esta tão tocante alusão à “integração” (“é muito interessante, mas não aqui; aqui, a sua linguagem contemporânea rompe com a homogeneidade do conjunto, não possui relações com os edifícios confinantes, nem referências às composições arquitectónicas dominantes”). Não tendo o tema adquirido grandes proporções, no que toca ao edifício da Senhora da Luz, corresponde, contudo, a uma discussão recentemente aberta a propósito de um outro projecto de ESM, este para a Praça das Flores, em Lisboa.

É uma ideia de *boa consciência*, esta, a de tentar impedir sempre obra nova com medo do que daí possa advir e, provavelmente, responsável, em Lisboa, pela enorme indiferença com que é recebido tanto vocabulário postigo aplicado em neo-pombalinos de 2,50 m de pé-direito, tantas pedras magras serradas a mimar cantarias, tantos quadradinhos de PVC a boiar entre os panos de vidro duplo de janelas demasiado quadradas. Ficará a dever-se, também e sobretudo, a um certo desconhecimento da história e/ou a pouca sensibilidade para observação e compreensão dos ambientes construídos.

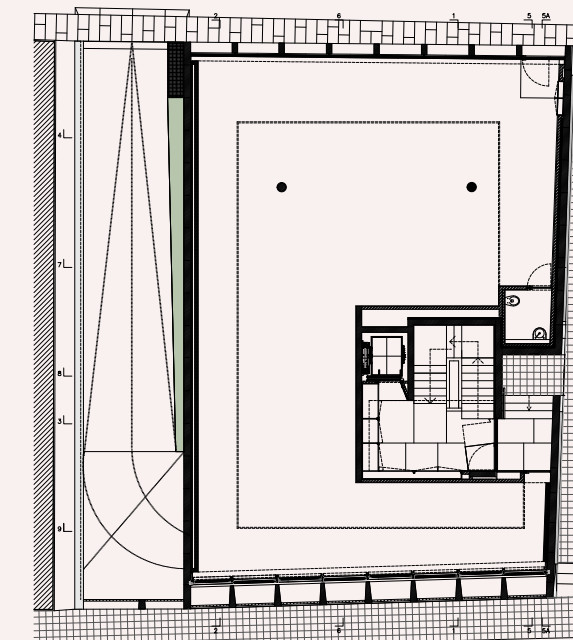
Porque, se observada com mais profundidade, a cidade conta-nos o seu passado, denso das diversas contemporaneidades e modernidades encadeadas que, a cada momento, a foram fazendo crescer e a preencheram.

A Lisboa *pombalina*, como o Porto *almadino*, estenderam-se na distensão *romântica* que sucedeu à Guerra Civil: as varandas enchendo-se de caracóis forjados, as paredes de azulejos industriais individualizando as moradas, cantarias bordando os vãos ainda úteis, mas alindados com pequenas variações alongadas e maneiristas (arcos “quebrados”, em “asa de cesto”, de “volta inteira”), platibandas escondendo coberturas revestidas com telha marselha mais barata. O que os “gaioleiros” à entrada da República fizeram, depois, em Lisboa, desta amontoada herança, com os novos bairros a treparem as colinas orientais com paredes de areia e festões de massa em edifícios magros de seis pisos com mercearias por baixo, é quase indescritível na péssima qualidade dos resultados; o Porto saltou esta etapa, continuado que era construído em granito, o que garantiu diferente solidez às iniciativas mais cúpidas.

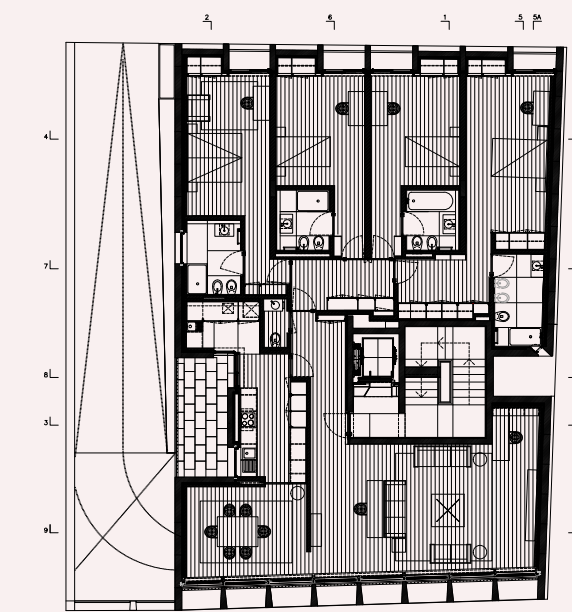
A chegada e a vulgarização do uso do betão alteraram esta disposição. Primeiro, timidamente, com os materiais de sempre (pedra, madeira e algum ferro em varandas e nos envidraçados das traseiras), a *art déco* imita as potencialidades do betão, num estilo que, na euforia entre as duas Guerras, preparou o público para o emprego do novo material na construção corrente. Em sequência, é Cassiano Branco, em Lisboa, a ensinar os engenheiros a manusear um



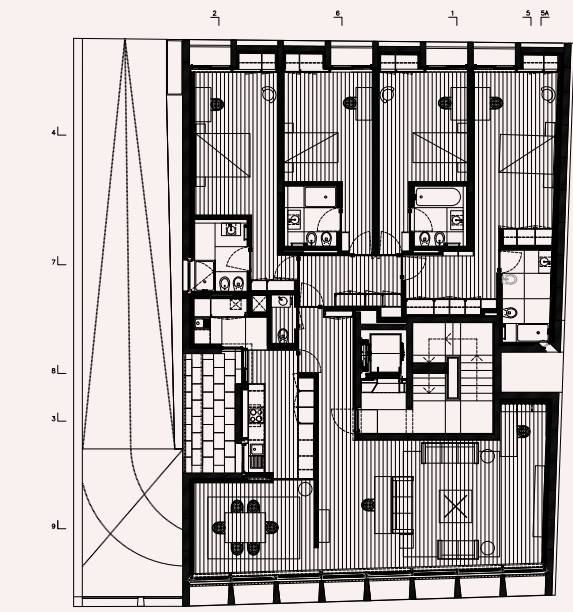
Piso -1 / Level -1



Piso 0 / Level 0



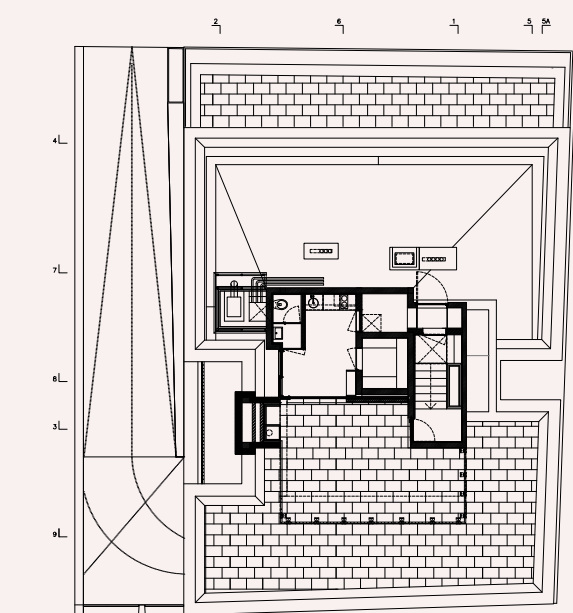
Piso 1 / Level 1



Piso 2 / Level 2



Piso 3 / Level 3



Piso 4 / Level 4



© Arquivo ESM

vocabulário de enorme plasticidade e o *modernismo* irá começar a percorrer as cidades portuguesas, até ao embate com a comemoração dos “Centenários”, quando o regime põe fim à “degeneração” que era o internacionalismo a chegar.

Uma década depois, contudo, furando o cerco “português suave”, os arquitectos do Congresso de 1948 ocupam lugares na Câmara de Lisboa e na Escola do Porto e um pós-Guerra lentamente optimista aparece a expressar-se com inusitada frescura. O crescimento económico da década de 1960, apostando no imobiliário, corrompe a generosidade do *moderno* e 1974 encontra e prolonga um país de loteamentos suburbanos, pracetas, blocos espalhados entre canteiros de erva seca, numa caricatura da “Carta de Atenas” cujos principais problemas, nem os Olivais ou a Pasteleira tinham conseguido prever, lembrar ou confrontar.

Arcos, frontões e tintas químicas surgem como novidade, à entrada de 1980, acantonando, perto do final do século, muitos andares com T2 sem espaço, cuja suposta *pós-modernidade* fica estacionada, à porta, nas ruas por detrás das autoestradas que levam aos *shoppings*. A classe média alargada, entretanto, encomenda casinhas “portuguesas” a desenhadores e engenheiros de província. Entre os arquitectos consensualiza-se uma mais consistente *pós-modernidade* que irá fazer o seu caminho, pelo meio desta confusão, sublinhando as percepções de Robert Venturi e Louis Kahn e deixando a emoção regressar, pouco a pouco, à sisudez racionalista que não soubera responder à caótica aleatoriedade espalhada pelos territórios; pugna-se, também, por outro entendimento do património construído que não passe pela conservação de máscaras ocas ou pela construção de cenários de série B.

E é de uma acastelada mistura de temas, épocas, ideias, gestos e materiais que se tem vindo a afirmar a cidade e a sua heterogénea “homogeneidade”. Como em grande parte dos temas relativos à arquitectura, também aqui nos ressentimos, mais do que com as variações linguísticas que atravessam as diversas épocas, com os grandes solavancos de escala e/ou com o desacerto das proporções, mas essas questões, mais ou menos subtis, são mal

compreendidos pelo cidadão comum que tem da história (mesmo da recente) uma ideia de certo modo confusa.

Se, por absurdo, retirássemos todas as árvores que ocupam densamente o quadrângulo pequeno da Praça das Flores e nos confrontássemos com a descontínua envolvente que cerca esse formidável centro, as opiniões sobre a suposta homogeneidade do conjunto cairiam em si. São fachadas variadas, reconstruídas ao longo do XIX, num alinhamento desigual; o *charme* da Praça ficar-se-á a dever muito mais à fidelidade da escala do acompanhamento e ao magnífico arvoredo para onde os edifícios olham que à suposta qualidade de cada uma das unidades que a conformam.

E o objecto proposto por ESM para a Praça é, na sua linguagem contemporânea e nos confortáveis terraços voltados ao jardim (que fazem lembrar, estruturados por perfis metálicos, os acrescentados corpos de varandas de alguma arquitectura lisboeta do final de oitocentos), profundamente respeitador da escala do conjunto, alinhando na frente de rua o plano marginal da intervenção. Ao acertar as cêrceas, a proposta limita-se a tornar viável a recuperação do abandonado imóvel pequeno que agora alguns teimam que se deveria preservar. Medo e imobilismo que não distingue a qualidade e a oportunidade de manter viva a Praça, habitada, contemporânea e vária.

E se chamo aqui este discurso, motivado pela Praça das Flores, em Lisboa, e pela recente polémica que envolve o projecto de ESM, na conclusão desta reflexão sobre o edifício da Senhora da Luz, é porque cada novo projecto deste arquitecto comprova e reafirma, também de novo, a enorme vontade de qualidade e exigência que é o seu objectivo na produção do património construído hodierno; cada novo projecto deste arquitecto confirma a intensidade e o desvelo que coloca ao serviço das pessoas, colocando-os ao serviço da arquitectura.

Essa será, provavelmente, a principal questão na cidade actual: lembrarmo-nos que cada novo gesto será pertença do amanhã e defendermos, então, sempre e sobretudo, que nos traga inscrita a vontade da maior qualidade possível. ●

FICHA TÉCNICA

Edifício Senhora da Luz
Foz do Douro, Porto

Ciente:
LPSM, Empreendimento Senhora da Luz

Datas:
Projecto: 2009–2014
Construção: 2014–2016

Projecto:
Eduardo Souto de Moura, Arquitecto

Equipa:
André Campos, Luis Peixoto, José Carlos Mariano,
Ana Patrícia Sobral, Maria Otília Aires Pereira,
Susana Oliveira Marques, Rute Peixoto, Arquitectos

Fundações e Estruturas:
AFACONSULT – Rui Furtado, Carlos Quinaz, Engenheiros

Instalações Eléctricas e de Segurança:
AFACONSULT – Maria da Luz Santiago, Engenheira

Instalações Mecânicas:
AFACONSULT – Marco Carvalho, Engenheiro

Instalações Hidráulicas:
AFACONSULT – Paulo Silva, Engenheiro

Construção:
MATRIZ, Sociedade de Construções, Lda.

Fotografias:
Finais: Luis Ferreira Alves [© LFA]
Obra: Arquivo ESM

Desenhos:
Arquivo ESM

EDITORIAL

In an unusual year that will go down in history for the worst reasons, but also, we hope, for positive changes, the time has come to close a chapter and start writing a new one.

Jornal Gyptec is the result of a close collaboration between Gyptec Ibérica and the Portuguese Institute of Architects to honour and disclose the names and seminal architectural work in the limelight in Portugal.

We are proud to be part of some of the works portrayed herein, though this was not a criterion for choosing them. Under the editorial responsibility of the Portuguese Institute of Architects, Jornal Gyptec is an example of dissemination and discussion, aimed at promoting architecture and showcasing commendable works before they become known and are even recipients of many awards.

These first 5 editions in a bilingual format take us on an incomparable journey, with **Manuel Graça Dias** as our guide and interpreter.

In the first edition of Jornal Gyptec, first published in 2015, Manuel Graça Dias interviews **Álvaro Siza Vieira** to talk about his project for the head office of *Fundação Nadir Afonso*, in Chaves. The building was designed by the first Portuguese Pritzker award winner in honour of master architect, painter and philosopher Nadir Afonso, bringing together two major names in the art scene in Portugal and receiving several international awards.

In the second edition, **João Luís Carrilho da Graça** talks about the ambitious restoration, expansion and conversion into a museum of the *Setúbal Monastery of Jesus*. This national monument (one of the first examples of Manueline architecture) and an important heritage reference in Setúbal reopened to the public 23 years after its closing.

In the third edition of Jornal Gyptec, Manuel Graça Dias discusses a building designed by **Eduardo Souto de Moura** in Foz do Douro, and some contemporary myths in architecture.

The fourth edition addresses the smart and sensible recovery of the Contemporary Art Centre *Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas na Ribeira Grande*, in São Miguel, Azores, an industrial heritage building. Designed by architects **Francisco Vieira de Campos**, **Cristina Guedes** and **João Mendes Ribeiro**, the project has already received a prestigious architecture award this year.

As for edition five of Jornal Gyptec, by Nuno Grancho, it is a tribute to **Diogo Seixas Lopes**, who co-designed the *FPM 41 building*, and to Manuel Graça Dias himself, both of whom will be greatly missed. This iconic work evokes different emotions to which no one can remain indifferent.

A special word of thanks to Manuel Graça Dias for embracing this project right from the start, and for leaving his mark and mastery in his reflections about architecture.

Ávila e Sousa, Preceram Group CMO

Copyright
Ordem dos Arquitectos

Editorial board
Manuel Graça Dias

Edition com.hyphen, June 2020
© gabinete de marketing
Ordem dos Arquitectos – Jornal Gyptec
© ISSN 2184-0075

Design
vivóeusébio

Translation
#1 to #4 by Tradioma, lda
#5 by Nuno Grancho

Printing
Grafedisport

Print run
17.000 copies

The original text does not follow the New Orthographic Agreement for the Portuguese Language (Novo Acordo Ortográfico - NaO)

ÁLVARO SIZA: NADIR ON THE BANKS OF THE TÂMEGA RIVER

INTERVIEW WITH ARCHITECT ÁLVARO SIZA
NADIR AFONSO FOUNDATION

Manuel Graça Dias interviews Architect Álvaro Siza to talk about his design for the headquarters building of the Nadir Afonso Foundation, about to be inaugurated, in Chaves

Running parallel to the Tâmega River, on its right bank, where the old vegetable gardens that extended from Avenida 5 de Outubro to the former Canelha das Longras once were, and with the Brunheiro mountain range as a backdrop, stands a sprawling white concrete building that is home to the Nadir Afonso Foundation, in Chaves. Nadir Afonso (Chaves, 1920 - Cascais, 2013), the most influential contemporary Flavian artist, left a large part of his collection in his hometown. The Chaves City Council and the Nadir Afonso Foundation submitted the project to the Portuguese Strategic Reference Framework Programme (QREN), thus obtaining funding to purchase the land and to construct and equip the building. Painter, architect and philosopher, in addition to his passion for geometry and kinetic art, **Nadir Afonso** graduated, against his better judgement, in Architecture from the Porto School of Fine Arts in 1944. He later left for Paris in 1946 to study painting. He enrolled at the École des Beaux Arts and, with help from Cândido Portinari, secured a scholarship from the French government. From 1946 to 1948, and then again in 1950, he worked under architect Le Corbusier, while continuing to pursue painting, working at Fernand Léger's studio. Between 1951 and 1954 he worked in Brazil under Oscar Niemeyer. That year he returned to Paris to work with

kinetic artists, including Victor Vasarely, and published pioneering studies on the painting he entitled *Espacillimité*. He also collaborated with Georges Candilis before returning to Chaves, in the early 1960s, where he worked as a freelancer and in the service of the local authority. In 1965, Nadir left architecture behind to devote himself exclusively to creating art and his theoretical reflections. The Foundation's rather abstract building, with virtually no windows on the north-east side, was erected on a floodplain, the riverside lands on which it rests atop pilotis made of flawless white concrete. Its long horizontal windows facing the Tâmega offer views of the fog rolling in on winter mornings. Its rooms are filled with the soft light of the morning sun, complemented by a long skylight which lets in translucent zenithal light through glass bricks. Underneath, the pilotis are traversed by mismatched archways in the basic geometric shapes that so fascinated Nadir: squares, semicircles and triangles. We are sitting with Álvaro Siza in his studio in Porto. In front of us are drawings and models of the Foundation's building and an architect that is increasingly passionate about the work, its meanings and outcome, completely at peace with the process of creating useful beauty which, to him, just as it was to Nadir, is still mysterious, unfathomable, but absolutely necessary to give life meaning.

•••

MGD – I assume that the invitation to design the Foundation's building was extended by architect/painter Nadir Afonso himself. Could you please tell us how this came to be?

AS – We hadn't met before. I only met him (personally) when they asked me to design it. Fernando Távora knew him well, they studied together. I think it was Nadir Afonso who decided to invite me. The project was developed for the Chaves City Council and since I had never worked for them, nor knew anyone there, I think it was Nadir's decision.

So, your relationship grew from there? We were together on several occasions at meetings at the City Council, for example, and he visited Porto when I held an exhibition here, but we didn't have a close personal relationship.

Nadir, as an architect, collaborated with Le Corbusier and Oscar Niemeyer, but after a few years working alone, in Chaves, his hometown, he gave up architecture. What was his role in the design? How did he pass the brief on to you?

It was quite simple, really. He didn't interfere, he didn't make demands... He just said that he liked the design when I showed it to him.

From the conversations we had, I remember him saying "Me, architecture? Not on your life! It's too much of a hassle!" He really didn't see architecture as an art... Because he devoted himself to painting, he wasn't interested. That doesn't mean to say that he dismissed architecture, but he wasn't one to say "Wow, the design is amazing" or anything of the sort. He was very restrained in that aspect. But he really liked the design.

I once went to his house in Chaves, to see his paintings. I was looking at a series of sketches, dimensions, etc., but Nadir didn't even discuss the kind of environment he wanted. He simply trusted me! It was a very easygoing relationship!

So who drew up the brief for him? The City Council?

Well, I was basically the one who defined the brief after consulting with Nadir Afonso. The City Council only provided a basic brief...

The museum design that involved greater collaboration and constant dialogue during execution was the one in Amsterdam, especially because I really identified with Rudi [Rudolph] Fuchs'. A lot of his ideas were similar to mine, a lot of detail: lots of light, using reasonably sized doors, not monumental ones... Once I even asked "so, what if I wanted to place

1. An art critic and historian; Director of the Stedelijk Museum Amsterdam, between 1993 and 2003.

a large Richard Serra here?", fearing the consequences. He replied that "Serra has large and small works. If he brings something that's very big, I'll tell him to go to another museum!". He was an extraordinary person. He liked skirting boards... He didn't sacralise the role of art. I spoke a lot with Fuchs. That wasn't why, of course, but in the end it wasn't built... Perhaps, maybe, because he was very experienced and he didn't hold back, he grew a thick skin. He managed things very well, but the city underwent political changes. And then he was involved in a serious accident that had him bedridden for a year, and was eventually replaced.

But that was well before this Foundation project...

Yes, well before. Before the Nadir Afonso [2003-2015] Foundation, I had already designed some museums. Santiago de Compostela² was the first, then came Serralves³, the one for Amsterdam⁴, and the Madre, in Naples, which came after Amsterdam and entailed restoration of the palace⁵. For the Madre I also spoke with the Director a lot. And it got built! There were also political changes, the Director was replaced, but the museum had already been built, inaugurated and was working well!

But in this case, with the Foundation's project, it really was an easygoing relationship with Nadir Afonso and there were no demands. I never heard him say "I don't like this or that".

The site in Longras, where the Foundation's building is located on the right bank of the Tâmega River, was reserved in the Chaves Spatial Plan for the construction of a facility, if I'm not mistaken. In any case, it is prone to flooding (and that's why you decided to raise nearly the entire building above the ground, leaving a space under it). Now that you go to Chaves more often, would you have chosen a new location?

My first reaction to the site was to say that the Foundation shouldn't be built there. There was the whole flooding issue, so it would be better to find another solution. But both the City Council and Nadir really wanted the Foundation to be built in that location. There had already been an intervention by the Polis, with an arrangement on the bank that implied maintaining an existing path and some ruins that I asked them not to tear down. In fact, my first thought was that we shouldn't build on a

2. Galician Centre of Contemporary Art, 1988-1993.

3. The Serralves Museum of Contemporary Art, Porto, 1991-1999.

4. Restoration and expansion of the Stedelijk Museum, 1995.

5. The Donnaregina Museum of Contemporary Art, 2005-2007.

I remember drawing a lot of sketches; you know, when you already have a general idea of the design and want to try out different variations, other detailed solutions. The twist in the pilotis is kind of the result of that design experimentation

flood plain, prone to flooding, on the edge of a river. But the City Council said it had to be there...

I explained the problem: that any project for that location was unlikely to be approved (and, in fact, the Polis Plan included a pool, right next to the Foundation, which was rejected!). But the Foundation project was approved anyway...

I believe that the Polis Plan included some buildings along the riverbank.

I only know of the pool, not much else... Given the obligation to build (something tasteful, of course!), I explained the problem so that later on I wouldn't be accused of not having warned them), and, since that's the way it was, I suggested raising the building on pilotis made of concrete, and start building above flood level. There is a new access point, which was opened on the Avenida 5 de Outubro end, also above flood level, that runs up to a ramp in front that provides access to the raised building.

Then it was arranging the brief, the routes, the appearance. I don't really recall why, but the building simply took shape...

I visited the site in the early stages of the construction – Christmas 2013 I think it was, and I couldn't quite understand how the routes inside were arranged. Could you explain how one circulates around the complex?

The basic brief was drawn up between Nadir, his wife Laura (who plays an active role in the process) and the City Council. What I was told was that they wanted exhibition areas, a (small) coffee shop, a small auditorium and a small library, and also a small atelier for Nadir, who unfortunately died before he was able to use it. There would also be an administrative area and an

archive large enough to store the Foundation's collection.

Then the outdoor access points had to be determined and, in that regard, not all of them were implemented. The new bridge (São Roque) had already been built and I was told that there would be an access road at the lower level, which would lead to a car park at the top north-east end of the property.

I had already decided that the volume would be parallel to the river and that the entrance would be where it is today, aligned with the access road that would branch off from Avenida 5 de Outubro. There was an idea for a car park at the top south-west end of the property, close to the city centre, that I wholeheartedly agreed with, developed and approved. Thus two "forays" from the top were defined. Unfortunately, the south-west car park wasn't implemented and I doubt it ever will be. Either way, it was an important element because it encompassed a central part of the city and, with the "foray" from the top ends, would make the arrangement of the garden much more meaningful (which was designed by the landscape designer who worked on the Polis, architect Luis Guedes de Carvalho).

Oh, so that's why the new road ends after the curve, in a somewhat mysterious dead-end...

It kind of throws the whole complex a little off balance and makes it difficult to understand what was supposed to be there, on that end, on the south-west link to the city. The road [Canelha das Longras] would still be there, of course, connecting to the city, as would the car park, albeit informal and disorganised. They say that obtaining approval to build a car park on impermeable and non-porous land that is prone to flooding is unlikely. But there are quite a few homes there! It's a perfectly solvable problem.

Anyway, without that south-west car park, we had to find a way to get people from the new car park on the opposite side to the museum. Some of the land along the walls of the properties that border the plot were expropriated so that a straight path could be made up to the ramp leading to the Foundation.

I had placed a lift on the south-west end (for people with disabilities who visited from that side, assuming that the car park would still be built...). For those arriving at the lower level there would be a lift leading to the entrance platform, for which I designed a cobbled area. All of this has been implemented.

At least I managed to get the pavement along the road to run all the way to the end. The City Council, however, asked me to design a fence around the property to prevent vandalism. We put up stone walls with a gate that opens fully on the Avenida 5 de Outubro access point.

To prevent cars from entering...

Cars and people because they don't want anyone there at night... Which is a pity! Because in the summer, at night, it will be a sight to behold! The bottom part of the building... I mean, they might open for a party or something like that, but they want to be able to close it. The connection to the city centre, to the south, will also be gated off.

Along Canelha das Longras we'll use a more natural fencing, stone walls extending from the ruins, with gates closing the still existing spaces.

Service access, for loading and unloading, is located at the top north-east end, connecting to a goods lift that goes directly to the exhibit preparation area, next to the warehouse/repository.

I was also asked to design a temporary exhibition hall, which I placed to the side and can be enclosed or provide continuity to the main exhibition hall. I also included another small room that can be used as an antechamber after the main hall, and partitioning walls can, naturally, be put up to subdivide the entire area. Bernardo Pinto de Almeida has been invited to curate the first exhibition. I have no idea how he plans to arrange it.

A large skylight provides light for the two adjoining rooms. There is also a gallery running alongside the main exhibition hall, a glazed gallery overlooking the river, which is used for exhibiting smaller collections, photography exhibitions, etc.

So it's a very flexible space.

It can be used in several different ways. The temporary hall can be made a part of the main exhibition hall or used as an independent area. The antechamber can be separated from the main hall, the gallery can be used for complementary exhibitions...

There is also a museum shop/bookshop (which I forgot to mention) next to the coffee shop that opens out onto a terrace over the river. The auditorium is small, of course, and there is a library/study centre next to it. A relatively large atrium brings all these spaces together, and can be used as an extension for exhibitions.

Are the pilotis below aligned with the walls of the various spaces?

There are a lot of pilotis! Some are aligned with the main interior walls and, generally speaking, are linked to the boundary lines. There are several openings, arches (round, triangular, square) and there are some discontinuous visual alignments that are interrupted by staircases and then re-appear later in other sequences. The twists are the result of a study using the models, where we sought to create hidden relationships in the spaces designed between the various pilotis, which was all done in close collaboration with [Engineer] Jorge Silva.

What I mainly wanted to do was avoid using an ordinary grid for the supports that lift the building; I wanted them to be intricately connected to the interior space. The shape is very rational, in a way. But, on the other hand, I remember drawing a lot of sketches; you know, when you already have a general idea of the design and want to try out different variations, other detailed solutions. The twist in the pilotis is kind of the result of that design experimentation.

The layout sort of resembles the human figure: the feet would be in the atelier, above it, in the library, the head... It was also suggested that I adapt the building complex to be akin to the human figure. The human figure helps to develop shapes as, for a while, it is a natural and rational thing that contains movement.

There is to be a meadow around the building... and trees. Below, around the pilotis, where it will be shady, we plan on planting ivy.

It helps one understand that design freedom is much greater in spaces that are not meant for public use... Ergonomics has no play into the equation!

Although it isn't new, and was widely used in Portugal, from around the 1950s and 1960s, it's the first time, I believe, that you are using glass brick. You've used it as a frame around the massive skylight that crowns the larger spaces of the complex. What made you choose the material?

Do you want to know why I chose it? I have a lot of openings in the side facing the river, long horizontal openings. They are low and long... with only fixed or sliding windows. I basically used the largest size possible for the windows (they are about 6.00 m), so vertical frames are used at regular intervals, without interrupting the horizontality.

With the skylight, on top, I didn't want division bars! Because, in this case, not only the windows provide horizontality, the shapes themselves lying on the roof do too. I didn't want an interruption on top. So I thought of using glass brick. And the result, also in terms of reflection, is quite interesting.

And I bet it is stunning at night, with light flooding in, like a lighthouse!

Yeah, but the most beautiful part of this design, for me, is at the top of the building, in the lining of the room. You must see it when you go there. It's a loft. You can stand upright, there are metallic porticos, a window cleaning cart, and the way the light hits those structures makes it my favourite place. I like spaces that aren't supposed to be open to the public. It's like we're given free rein. At the Serralves, for example, I particularly like the space between the ceilings of the auditorium!

Ah! That space is magnificent!

You've seen it? Well, it helps one understand that design freedom is much greater in spaces that are not meant for public use... Ergonomics has no play into the equation!

But the most beautiful part of this design, for me, is at the top of the building, in the lining of the room. You must see it when you go there. It's a loft. You can stand upright, there are metallic porticos, a window cleaning cart, and the way the light hits those structures makes it my favourite place

You've already explained the outdoor arrangements, but there is one thing I still don't quite understand. There is a small house in the middle of where the gardens will be. A very pretty, yet ridiculously small house, that isn't big enough for a person to fit in...

That was the result of trying out the concrete, of the tests to fine-tune the white concrete!

Oh! How wonderful!

They were going to tear it down, but I told them "no, no, leave it. It's grown on me..."

It really does give off a sculptural vibe! I bet the kids love climbing and playing on it...

It's even more liberating than the loft spac-

es I mentioned earlier... They were experiments. One of the most important roles engineering played in this project involved experimenting.

I was told that the Iberê Camargo⁶ Foundation had been the first building made of white concrete in Brazil. I don't know if that's true. What I do know is that they were very careful. They experimented a lot with the composition of the concrete, formwork, etc. before actually constructing the building. In Chaves, too. [Engineer] Jorge Silva is top-notch! Very careful and committed to getting the concrete just right. And we were very lucky, because the contractor was replaced mid-construction. The first contractor had to stop working on the project, which is a reoccurring trend in Portugal. And he was good, really good! (Given the crisis and shortage of work, contractors were offering unbelievable prices, sometimes lower than what we had budgeted for!). In this case, I don't think the contractor went bankrupt. I think he just couldn't carry on working and abandoned the project. Most of the concrete had already been laid (and well!). However, he was so thoughtful that he even left his foreman on site for a while to hand the job over to the new contractor. The latter was also good and one can hardly tell the difference between their concrete work...

Of course, this change had other consequences. It was a very slow process: the stoppage, restarting, the tender to select a new contractor... But in the midst of these vicissitudes, which usually end badly, the construction actually went quite well and the City Council was always very supportive.

Right now, Chaves has a few valuable assets that can be used to attract so-called cultural tourism: Roman monuments, including the incredible Trajano Bridge (1st century AD) and the recently discovered Roman baths in Arrabalde, in front of the courthouse. The Nadir Afonso Collection that is expected to grace the walls of the Foundation's galleries is a rare opportunity to see much of the Flavian Master's works in one place, in a building designed from the ground up for his very Foundation by Alvaro Siza... Wouldn't you agree? What should the Chaves City Council do to better exploit this trifecta: Roman Heritage, Nadir Afonso and Siza Vieira? Chaves, on the one hand, has an underground treasure (the newly discovered Roman baths are proof of that). On the other hand, which is also a good thing, every time a hole is dug today a remnant, a temple, a house will be discovered, because the size of those baths are an indication that a prominent Roman city used to be there.

Another advantage is Chaves' proximity

6. Porto Alegre, Brasil, 2001-2008.

to Spain. The city could become a major cultural hub thanks to the [Nadir Afonso] Foundation. I think that they are working on establishing protocols with museums in Spain, that also have a lot to offer, relatively close by. And the fact that it is a spa town will also bring in a lot of people. People who have time on their hands and enjoy culture!

When is the Foundation expected to open to the public? Has a date been set?

I don't know! I honestly have no idea! It's like they're always waiting for the elections... The building, at least, is ready! •

DESIGN SECRETS AND TIME-CONSUMING WORKS

SETÚBAL MUSEUM

Manuel Graça Dias writes about the Museum of Setúbal, which is being set up at the Monastery of Jesus according to a project by architect João Luis Carrilho da Graça and whose west wing was recently inaugurated.

The restoration, expansion and conversion into a museum of the Setúbal Monastery of Jesus began in 1998 after architect João Luis Carrilho da Graça was awarded the respective tender by the Setúbal City Council and IGESPAR¹.

It took seventeen years to finally open the west wing of the former Monastery (only the upper floor), which, broadly speaking and without taking into account rehabilitation of the roof and the structural consolidation of the Monastery's walls and floors, corresponds to one-tenth of the work initially planned, for which the working drawings had been completed in 2001.

The winning concept designed by Carrilho da Graça, which hardly suffered any changes, would later become a truly remarkable structure, both because it is an intriguing museum that rejuvenates Setúbal's historical centre, and because it represents the embodiment of a modern construction, respectfully and carefully designed and alongside the "old", restored and rehabilitated Monastery of Jesus.

The building's history is old and complex. It dates back to at least 1490, when Justa Rodrigues, wet nurse to future King Manuel I, was authorised by King João II and, later, by the Pope, to build a church and a cloistered monastery for Poor Clare nuns, in Setúbal, dedicated to Christ, and

1. Institute for the Management of Architectural and Archaeological Heritage, currently known as the DGPC, Directorate-General for Cultural Heritage

likely also to secure tombs for his two sons and one for himself, as he was to be buried at the centre of the chapter house.

King João II certainly held her in high esteem, given that he intervened and suggested different proportions to those which were initially planned for the future church. By commissioning Jacques Boytac (1460-1527), who would leave a significant mark on Portuguese architecture as Diogo Boitaca, King João II sought a spatial dignity for the church with the French master's help which, apparently, was not part of Justa's initial plan. The building went from an ordinary three-nave construction with a wooden roof to a church hall with the three naves of equal height and a vaulted stone ceiling supported by a web of ribbed framework in a spectacular structural effect, with the thick buttresses of its façades giving away the reinforcement necessary to accommodate the many changes introduced.

The magnificent spiral columns, in honour, perhaps, of the Holy Trinity, with their three intertwining "ropes" populate the hall, announcing the ushering of a new style that, during two reigns, would spread across the country and become known as Manueline architecture.

The complex would later undergo several interventions, the most significant intervention taking place 100 years later, in the late 16th and early 17th centuries, under the direction of António Rodrigues (a Manueline architect as mysterious as he was talented, who is said to have also designed the masterpiece that is the Chapel of the Eleven Thousand Virgins, adjacent to the church of the Saint Anthony's Convent, in Alcácer do Sal), who refurbished the chapter house, wisely marked by a telling plain architecture, using an ultra-modern, transparent and affordable geometry, and likely also having replaced the staircase connecting the floors, in a design as modest and elementary as it is wise. By interpreting the object, but also its

surroundings, Carrilho da Graça first set out to recreate a "backdrop" for the church and monastery that would frame them in a scenario "identical" to the isolated floodplains of Troino, a fishing village from which they emerged, beyond the boundaries of the town.

In the 17th century, the monument and its enclosure, once on the outskirts of the village, was brought into the new fortified walls that enveloped the existing buildings at the time. Today, however, with the walls all but gone, only the remnants or land registers are the reminders of a once fortified Setúbal.

The "generic", underdeveloped and mostly horrendous city, encompassed the northern part of the former perimeter which, to the south, and at the end of the 19th century, would see the construction of the Luisa Todi boulevard, enclosing the port built on the banks of the Sado River.

And it would be this disturbing backdrop that Carrilho da Graça's design would invoke: the emptiness behind the Monastery would be filled by a "mass" of land until it reached the interior height of the ancient ramparts (which today are significantly "lower given subsequent movements around them", and a "curtain" of trees would be planted behind the monument on the gentle slope formed against those retaining walls.

The bastion, a structure normally comprising aggregate land mass and contained by stone walls, is, in this case, outlined by low walls with interior heights identical to those of the exterior. In keeping with the desire to use the land mass to create isolation, the land was disfigured by elevating the ground until it covered its contour, the space thus taking shape.²

The remaining topography thus created would be used for one of the wings of a new quadrangle that Carrilho da Graça designed to house the museum that would flow out from the original intricate construction.

And therein would lie the pièce de résistance of the intervention.

While, for the Monastery, the architect proposed a strict restoration and attempted, albeit using modern technology, to bring back its original form (during the 20th century, interventions that were never completed and were a little confounding left the magnificent spaces featureless) in a work of great historical and archaeological sensitivity, regaining what the space wanted to be, incorporating Boitaca's late Gothic design to António Rodrigues' plain architecture, for the new construction Carrilho da Graça's openly

2. JLCG."Memória Descritiva do Concurso", 1999.

modern and contemporary intervention embodies a strange poetic echo that resonates through the proportions, alignments, heights and definitions used. Like the short poems by Herberto Helder that Carrilho de Graça chose as the epigraph for the design, another low cloister would see its square water mirror centre flooded with natural light.

Mirror against mirror: image born of the image, oh miraculous depths of the self, fountain hidden inside its frame, light created so that the light will be seen.³

Boitaca's replication of the original cloister's proportions, without the Manueline detail but maintaining the aspect of the established proportions, would be proof that architecture of old can be carried, unscathed, through spatiality, more than through the structural or decorative vocabulary of each period.

The magnificent spiral columns, in honour, perhaps, of the Holy Trinity, with their three intertwining "ropes" populate the hall, announcing the ushering of a new style that, during two reigns, would spread across the country and become known as Manueline architecture

The clean cut achieved using new technologies would raise the sides of the cloister, defined only by blind arches and white panels, on the first floor, just enough space for the half cube of empty space that announces the galleries below, enclosing the sky that is reflected in the calm water that fills the central courtyard.

The surprising effect created by the two cloisters, one with Manueline detail and another of equal proportions but with a modern design, contrasts with the

3. Herberto Helder. *Poesia toda*, 1996. Lisbon: Assírio & Alvim

impression of old, scientific evidence of sorts of what can be achieved in architecture by combining different periods and incorporating imposed historical elements.

The programme would then clearly be distributed between these two openly mirrored spaces, where the collections would occupy the wings of the former Monastery, and all logistical services required for a contemporary museum (management, repository, study centres, library, auditorium and a room for temporary exhibitions) would, naturally, fill the new buildings arranged around the new courtyard.

The most interesting lesson we can learn today from the design of the existing Monastery is perhaps the autonomy and interdependence of the cloister's geometry. The installation of the museum presupposes two types of intervention: erecting a new building and occupying the already existing one. Construction of the new building poses interesting challenges concerning continuity or disruption. The new cloister is symmetrical and abstract compared to the other one. The entrance is outlined between the two cloisters, tangential to the galilee.⁴

The marriage subtly denotes the architects; either as stars that promptly appear and disappear, signalling whimsical instructions, or as hardworking individuals from whom everything is demanded and who are responsible for everything during works.

Beyond these fanciful idealisations that overlook all the experts who work together with the architects towards successfully completing the works, time, the amount of time these processes take them, is always disregarded.

Just as the public promoters themselves disregard it: today the government or local authorities open price and deadline-based tenders, as though they were procuring a service or a new fleet of vehicles for the Ministry.

An architectural design is a different beast altogether.

It does not exist before it is commissioned. It is, in fact, created, imagined, implemented, based on the commission (and the more well-thought-out the commission it needs to satisfy, the better the outcome). As such, the time it takes to create a design and implement it, when it can be limited, cannot be open to tender: the time it takes to create a design and implement it will always be the reasonable amount of time resulting from the responsibility, enjoyment and involvement afforded it by the architects.

4. JLCG. "Memória Descritiva do Concurso", 1999

And the time works take is not limited to the designs alone.

In many cases, good designs simultaneously involve a long history, related to changes in a programme, difficulties in obtaining funds, a change of contractors, and relatively temporary phases that take a lot longer.

And that, in terms of what the new Setúbal Museum will be, and to some extent already is, made it impossible to follow the initial concept designed 17 years ago.

In 2010, the Carrilho da Graça was asked to revise his design. The lack of funding to build the original work led to a pragmatism to, above all, repair the progressive deterioration of the national monument and, along the way, create the conditions to exhibit the valuable art collections entrusted to the institution.

The time it takes to create a design and implement it will always be the reasonable amount of time resulting from the responsibility, enjoyment and involvement afforded it by the architects

The design was thus revised and the wings of the Monastery, with their two cloistered floors enclosing a central patio, reworked to include the exhibition areas, and the functional areas of the museum.

A sophisticated heating system with fine mesh under the new flooring was installed to create an environment with the proper humidity levels for the painting collections. The roofs, which were mostly destroyed, were rebuilt and rest on a wooden beam structure. These beams, along with their alignment and spacing, recreate the trough ceilings that used to enclose all the wings, and the intervals are used to hide the ventilators and lighting, thus explaining the exposed materials.

Arrábida limestone, the pale stone used to build the Monastery, is used to frame the inside of the doorways and windows, contrasting with the white stucco that covers the walls until reaching the gables.

Only a few rooms on the first floor were completed in this first phase, and have been inaugurated.

We hope work will continue, that, on the

ground floor, some of the original ceiling is restored and that the former Clarisses Refectory, which is currently used as a coffee shop for visitors, regains its former glory. That the beautiful chapter house, made brighter at the end of the 16th century in a design by António Rodrigues, once again boasts the transparency of plain architecture that the Portuguese architect sought, and that a successfully rehabilitated complex of buildings leaves behind the ruins that this first, completed phase of works rescued and stands tall again.

Thus the majority of the artworks in the Setúbal Museum's collection can be put on display.

The arrangement planned for the Miguel Bombarda Square, which faces the south façade of the church, which is the gateway to the complex, will perhaps stand as a testament to and reminder of Carrilho da Graça's initial and ambitious design for a larger intervention.

The open and available land is a former courtyard donated by Jorge de Lencastre, the bastard son of King João II, to ennoble the church's façade in its relationship with the town. Transcending the uneven levels that exist today, as a result of the constant rise of the surrounding city, Carrilho da Graça proposed a delicate "fold" in the land using a three-ramp system to recreate the low and robust settlement of the Manueline concept, on the ground on which it had been constructed. Some trees, on the lateral slopes, will provide a cool respite on the way to the complex, before entering and discovering the secrets that lie beyond its doors. •

DATA SHEET

SETÚBAL MUSEUM

[Restoration, expansion and conversion into a museum of the Setúbal Monastery of Jesus] 1998/...

Public tender

Ranked first
Design
João Luís Carrilho da Graça, Architect

TEAM

Tender and Design: João Trindade, Susana Rato, João Alves, Pedro Oliveira, Giorgio Santagostino, Mónica Margarido, Filipe Homem, Inês Cortesão, Inês Vieira da Silva, Patricia Ramalho, Architects;
John Rosario, Nuno Pinto, Designers;
Paulo Barreto, Model Designer
Onsite assistance: Luís Cordeiro, Susana Rato, João Pinto, Architects;
Nuno Pinto, Designer

Landscape Architecture: GLOBAL, Arquitectura Paisagista – João Gomes da Silva, Landscape Architect
Foundations and Structures: AFA, Consultores de Engenharia – Adão da Fonseca, Pedro Morujão, Rodrigo Castro, Engineers
Hydraulic Installations: AFA, Consultores de Engenharia – Paulo Silva, Engineer
Electrical Installations: Rúben Sobral, Engineer
Air Conditioning: AEROPROJECTO – José Galvão Teles, Engineer
Fire Safety: António Portugal, Architect / ETU – Paulo Prata Ramos, Architect
Museology: João Seabra de Carvalho, Historian / Fernando António Baptista Pereira, Historian
Museography: P-06 Atelier – Nuno Gusmão, Designer

TALANT DE BIEN FAIRE

SENHORA DA LUZ BUILDING

Manuel Graça Dias tells us about the recently inaugurated Eduardo Souto de Moura building in Foz do Douro, and some modern myths: thinking that architects would prefer not to have clients or long for trouble-free designs, or that modern architecture does not mix well with historical architecture.

The recently inaugurated seafront residential-commercial building designed by Eduardo Souto de Moura, in Porto, Foz de Douro, nestled between Rua da Praia and Rua de São Bartolomeu, posed several issues and problems that were resolved with the elegance, pragmatism and precision the architect has been known for since his early work. What makes the raw concrete volume of the *Senhora da Luz* (Lady of Light) building particularly noteworthy is the elegant proportions of the grid carved out in the east- and west-facing façades. Although aligned with the adjacent properties, it is a free-standing building, with an access ramp to the car park on the north end and a narrow path to the south, which leads to the entrance in the middle of the building. Eduardo Souto de Moura (ESM) replicates the layout he designed for the access points for the building on Praça de Liège, in the middle of the property, thereby, in this case, ensuring the integrity of the commercial open space on the ground floor, which is only disrupted by the volume of the stairway and lift.

The spatial distribution of the apartments that occupy the top three floors, where the unit on the upper floor is set back on the Rua de São Bartolomeu end (besides the commercial space on the ground floor, also facing the quieter street, there is also an underground card park and a communal terrace), appears to be a recurring theme, almost as though the architect had said "with this ocean view, could it have been any other way?": living spaces in the front, to take in the view, bedrooms to the back, far from the busy boulevard, entrance and water areas in the centre. But a closer look

at the drawings that informed the built space reveals tiny details and unexpected choices in its complex simplicity. In the bathrooms, which have been placed to the side, for example, there are small windows overlooking the Atlantic (proving that, after all, EMS does in fact know "how to" design windows: "I still can't [design windows] to this day, I mean, I can, but not well. I think I'm better at designing black and white, positive-negative buildings, walls and non-walls and glass"); Halfway along the north face there are wide overlapping loggias, like a recessed patio, enveloped by the laundry rooms and kitchens.

The front, in the generous space with the view divided by eight vertical frames created by the eight deep openings that form the grid seen from the street, has corners that defy occupation of the whole: an area that is almost completely independent, in front of the kitchen and that can be used for meals, a wide central area that is quite inviting, and a hidden niche that can be used for a small library or some quiet study time. And while the west-facing façade is all one large concrete grid, with a continuous glaze in the interior, closets fill in the frames of the same design on the opposite façade (sealing the openings) and windows are used sparingly, with an "open/close" window in each of the bedrooms. In both the east- and west-facing façades, the upright walls that outline the deep window frames help protect the space from the glare of the morning and afternoon sun, shaping the less "figurative" image of the shaded object with textured, rough and thick plasticity.

There is also a poetic resemblance of a practical terrace for all tenants, with a small bar for a sunset drink overlooking the waves of the shimmering Atlantic that roll and crash over the rocks and on the breakwater. A balanced roof that protects occupants and frames the view, conferring horizontality; a metallic railing, set back from the edge, and the ocean view keeping one from the banality of the surroundings.

1. ESM [interviewed by] Maria Milano & Roberto Cremascoli (coords.). 2016. Eduardo Souto de Moura: Gosto de chegar a casa. Matosinhos: Cardume Editores, 25

This recent design is a cross between some of the myths that we often encounter in conversations about architecture: thinking that architects would prefer not to have clients curtailing their "creativity"; believing that architects long for trouble-free designs; and, finally, the idea that modern architecture does not mix well with historical architecture.

THIS TIME I DON'T HAVE CLIENTS CURTAILING MY CREATIVITY!

ESM often says that, when designing a home, he doesn't do it for the client who commissioned it, but rather for himself. A *boutade*, of course, that is always received with enthusiasm among admirers, but I doubt that they truly understand what it really means. By saying that he designs for himself, he doesn't mean that he ignores idiosyncrasies, requests or briefs provided by those who commission the designs ("There is no design without a brief; architecture is not an artistic activity"). On the contrary, by accommodating the different circumstances surrounding a design (and the wishes of a client, if intelligently formulated, are part of such circumstances), he interprets them as though they were for him, making every effort to resolve the problem, seeking a solution with the same intensity as though he were the developer. I follow a principle that I believe to be right: that architects design for people as though they were designing for themselves.³

The design we are talking about today is just that, one he did for himself. ESM decided to make a small real estate investment, not, I believe, to prove what he could do if "he didn't have clients", but rather to demonstrate that, "without a visible client", his standards are as high as always and his desire to "do well" the same as it is in the various designs commissioned by different people or entities, be they public or private.

One could say (and I say, quite often, especially to students studying architecture) that it would be good if all architects had the opportunity to design and build something for themselves, something they would have to pay for, so that they would understand the problems that are nearly always involved when it comes to cost. Keeping costs down doesn't mean saving on works, on construction. It means knowing how to deal with available budgets proportionally, making choices within a realistic scenario that always prioritise the soundness and durability of what they are leaving behind for future generations, without compromising their creativity (with a new challenge comes a new problem for architects, which they can only resolve with creativity). Because architecture is an enduring gift: it will outlive us all, and be a home to many more after we are gone.

2. *Idem*: 38
3. *Idem*: 25

I LONG FOR A TROUBLE-FREE DESIGN!

Following on from the myth that architects wished they didn't have clients is the idea shared in mainstream conversations that architects long for trouble-free designs, those that involve the least hassle, clear-cut ideas and designs done as quickly as they appeared, by "inspiration", drawn on a paper napkin on a table on the terrace of the coffee shop in front of the studio. However, a design is the result of time-consuming adjustments and is always unfinished, ready to re-consider new problems, usually solved during the long process involved, at the mercy of successive ideas, setbacks, epiphanies that are more practical than they are grand, conflicts, negotiations, tweaks, discussions and collaborations, rather than individual and lonely romantic gestures that could never contain the complexity involved, the sum of contributions from the technical teams, the laws governing architecture, the distortions of the sites, desired landscapes, and unreliable tests.

The final version of the design, which took seven years to complete (2009 - 2016), is the result of mishaps, stubbornness, annoyances and bumps along the way, some of which could have been discouraging. The grid designed for the street-facing façades, for example, its precise proportions and the deep-set concrete framework that outlines the openings, highlighting the way ESM has become accustomed to designing windows, is the result of the negotiations that took place with the local authorities and of the specific conditions of the location and its geographical orientation.

ESM refuses to create a design that is a *pastiche*, which is usually preferred, "resembling" (some) of the neighbouring buildings. "I refuse to design windows in 2010 the same way they were designed in the 19th century", he muttered to himself. "What do I see in front of me? On the first floor, the street, cars, sidewalks, people, the beach, the sea. In the centre, perhaps just the beach, the rocks, breakwaters and possibly the sea. And, finally, on the third floor, the Atlantic as far as the eye can see. I can't waste such views, and modern construction allows me to encompass all these different skylines with openings", he thought.

ESM's wife, Luísa Penha, who is also an architect, reminded him of the setting sun and of the absolute need to use vertical *brise-soleils* if he insisted on having expansive glazing facing west. The solution to address the various issues was found during that discussion, with the interior glazing being set back from the exterior and the landscape by the depth of the cut-outs of a balanced grid that reduces the glare of the setting sun while vertically puncturing the construction.

And the grid that today outlines the

openings (on the façade facing Rua de São Bartolomeu, and the closets, in a “shaky” balance between full and empty elements) projects a strapping image, fully grounded in the rationality of the constructive process, distinguishing the composition from afar, filled with reticulated shadows puncturing the clarity of the spaces overlooking the sea from inside, and foretelling, between blockwork, cut-outs and frames, the perfect elegance incorporated beforehand in the proportions of the building.

In the meantime, with the building permit approved and works underway, the neighbour to the north decided to file for an injunction to halt construction, because they believed they would suffer with the solution proposed for the north-facing side of the building (a series of windows for the kitchens which were practically in line with theirs).

With the working drawings completed and works being carried out at a good pace [“it is extremely well built”, ESM would later say], the changes required to appease the neighbour were something straight out of a nightmare. However, the design, after overcoming its “growing pains”, quite unexpectedly turned out to be different and, as the architect says, “better”.

I agree. The north face of the building is thicker, more complex: the conflict with the neighbour led loggias that are now part of the kitchens to be piled together, and to the addition of the glazing set back in the corner that overlooks the interesting new outdoor spaces added to the units. Thank goodness for the conflict that, like all “conflicts” in architecture, brought “substance”, challenges, justification, confidence and meaning to the decisions taken and to the design.

THE DESIGN IS BLENDING, BUT IT WON'T BLEND IN WITH A HISTORICAL CITY!

“Integration” is another myth that dominates non-committal views on cities and “historical centres”. It's like this last great unbeatable argument: it can never be said that a design is called into question (designs are always “very interesting”), but the appurtenant allusion to “integration” is there (“it's very interesting, but not for this location. The modern language disrupts the homogeneity of the whole, it has no relationship with the surrounding buildings, nor does it include hints of the architectural compositions that dominate the area”). As this was not really an issue when it comes to the Senhora da Luz building, it was, however, the topic of a recent open discussion about another ESM design, this time for Praça das Flores, in Lisbon.

This idea of always trying stop a new construction out of fear of what might happen is a matter of good conscience and, most likely, is why, in Lisbon, there is this great indifference to factitious vocabulary

If one looks carefully, the city tells us the story of its past, which is filled with different contemporaneities and modernities that emerged during each period and saw the city grow

applied to neo-Pombaline architecture with a ceiling height of 2.50 m, legions of jagged limestone mimicking stonework and a myriad of PVC squares floating between double-glazed window panes that are just too square. It is also, and above all, due to a certain lack of knowledge of history and/or lack of sensitivity in observing and understanding the built environments.

Because, if one looks carefully, the city tells us the story of its past, which is filled with different contemporaneities and modernities that emerged during each period and saw the city grow.

Pombaline Lisbon, just as almadino Porto, grew in the Romantic distension that followed the Civil War: balconies filled with wrought-iron snails, walls clad in industrial tile identifying each home, stonework framing the still useful openings, but in line with small elongated Manueline variations (“pointed”, “basket handle”, “semi-circle” arches), platabands hiding roof cladding in cheaper Marseille roof tiles. What the distorted versions of the Pombaline “cage” later made of this stacked heritage at the gateway to the Republic, in Lisbon, with new neighbourhoods creeping up the eastern hills with walls of sand and festoons of concrete on narrow 6-storey buildings built atop grocery stores, is of indescribably poor quality. Porto skipped this stage, continuing to use granite, thereby ensuring a different sturdiness to the more ambitious initiatives.

The advent and common usage of concrete changed this arrangement. Initially, timidly, using the same materials (stone, wood, and some iron on balconies and glazing in the rear), art deco mimicked the potential of concrete in a style that, in the euphoria between the two great wars, prepared the public for the use of the new material in modern construction. As a result, Cassiano Branco, in Lisbon, taught engineers how to make use of the incredibly abstract vocabulary, and modernism began to line the streets of Portuguese

cities until clashing with the celebration of the “Centenarians”, when the regime put an end to the “degeneration” brought on by internationalism.

A decade later, however, breaking away from the “subtle Portuguese” blockade, architects from the 1948 Congress of Architecture took office in the Lisbon City Council and at Escola do Porto, and, in a cautiously optimistic post-war era, concrete began to resurface offering a rare freshness. Economic growth in the late 1960s, driven by real estate investment, corrupts modern generosity and 1974 sees and develops a country subdivided into suburban lands, squares, and buildings scattered between gardens and dry grass beds, in a caricature of the “Athens Charter”, the major issues of which neither the Olivais nor the Pasteleira suburbs were able to anticipate, elicit or tackle.

Arches, pediments and chemical-based paint became the new normal in the early 1980s and, near the end of the century, countless two-bedroom units devoid of space, the post-modernity of which stopped at the door, were clustered along the streets behind the motorways leading to the shopping centres. The widespread middle class would, however, commission “Portuguese” homes from provincial architects and engineers. Architects agreed on a more consistent postmodernism style to carve out a path through the confusion, underscoring the interpretation of Robert Venturi and Louis Kahn, and slowly reintroducing emotion into the stiff rationalist lines that were unable to address the chaotic randomness spread throughout the territories. It also clashes with another interpretation of built heritage that does not involve maintaining empty masks or constructing class B scenarios.

And it is with a stacked mix of themes, periods, ideas, movements and materials that the city and its heterogeneous “homogeneity” have staked its claim. As with most architectural design themes, this too affects us, more than the linguistic variations that cut across the ages, the major bumps in scale and/or the unadjusted proportions. But these rather subtle issues are misinterpreted by the average citizen who has a somewhat confused notion of history (including recent history).

If, paradoxically, we removed all the trees that densely populate the small Praça das Flores square and were faced with the discontinuous surroundings that envelope the formidable centre, opinions on the supposed homogeneity of the whole would dissipate. There are several façades, reconstructed in the 19th century, in a haphazard alignment. The square's charm lies more in its loyalty to the accompanying scale and to the magnificent grove that the buildings overlook rather than in the supposed quality of each of the units that shape it.

ESM's intended design for the square is, in its contemporary language and in the

comfortable terraces overlooking the garden (which, with their metallic structures, resemble the appended balcony fixtures used in Lisbon architecture in the late 1980s), deeply respectful of the scale of the whole, aligning the intervention's street-facing façade. By adjusting the heights, the proposal is limited to enabling restoration of the small abandoned property which some now say should be preserved. Fear and inaction that cannot tell the difference between quality and the opportunity to keep the square alive, inhabited, modern and varied.

My mentioning this discourse, brought on by Praça das Flores, in Lisbon, and by the recent controversy surrounding ESM's design, in conclusion of this reflection on the Senhora da Luz building, is because each new design created by this architect once again demonstrates and reasserts his strong desire for quality and the strict standards he follows when designing contemporary built heritage. Each new design by the architect confirms the intensity and care he puts into the work he does for others, and in the service of architecture. And this is probably the key issue in today's city: it reminds us that each new gesture belongs to tomorrow and, therefore, we will always and above all fight to ensure that it gives us the desire to do well. •

DATA SHEET

SENHORA DA LUZ BUILDING

Foz do Douro, Porto

Client

LPSM, Empreendimento Senhora da Luz

Dates

Design: 2009-2014

Construction: 2014-2016

DESIGN

Eduardo Souto de Moura, Architect

Team

André Campos, Luis Peixoto, José Carlos Mariano, Ana Patrícia Sobral, Maria Otília Aires Pereira, Susana Oliveira Marques, Rute Peixoto, Architects

ENGINEERING

Foundations and Structures:

AFACONSULT – Rui Furtado, Carlos Quinaz, Engineers

Safety and Electrical

Installations:

AFACONSULT – Maria da Luz Santiago, Engineer

Mechanical Installations:

AFACONSULT – Marco Carvalho, Engineer

Water Installations:

AFACONSULT – Paulo Silva, Engineer

Construction:

MATRIZ, Sociedade de Construções, Lda.

Photographs

Final: Luis Ferreira Alves [© LFA]

Works: ESM Archive

Drawings: ESM Archive

THE REFINED CITADEL

ARQUIPÉLAGO: CONTEMPORARY ART CENTRE

Manuel Graça Dias takes us to the Contemporary Art Centre in Ribeira Grande, São Miguel, the Azores; a case study of the smart and sensible renovation of a piece of industrial heritage.

Heritage” and “renovation”, in architecture, are concepts that are plagued by multiple misunderstandings and ambiguities, and also by multifarious meanings and examples, which are often not the most appropriate or suitable to explain the depths of the subject. The generalised understanding of the importance of architectural heritage wanes, in most cases, when it is no longer confined before the 20th century or bound to religious works or the urban trends which characterise the so-called “historic centres”, perhaps because there is no genuine fascination for that which is built nor a profound connection to our ability to humanise environments.

A few years ago, architectural heritage seemed to begin and end with Dom João V, in Mafra, or along the long aqueduct, crossing Alcântara Valley, in Lisbon. Today, however, the demolition of what remained of a quite modest 19th century building, cut in half to make way for a street when approaching Rato, increased the population's demand for “maintaining original features” and the militancy against the “adulteration” of sites, no matter how “adulterated” they already had been/are.

When it comes to renovation, the need for renovation, maintenance or the rehabilitation of built heritage, stances are even more baffling and confusing. If the news on how long the restoration of the structure of the Mafra carillons is taking immediately serves as an excuse for the most unpleasant comments accompanied by rancid references to History and the past, it's odd to note that this desire to “maintain original features” is satisfied, in general, by any regurgitated cheap façade with PVC windows which, apparently, “looks” like the old one, regardless of what goes on “behind” this wall.

Stances, among many, almost always conservative and devoid of the opportunities

that modern architecture brings, because they are new or different, adding existing “heritage” to that of the future; devoid of today, of today's capabilities, of itself and of us, as a social unit of the now which, together, creates cultural relevance to be passed on to future generations.

On a journey across the country, one encounters many ignorant, forgotten “renovations”, no longer recalling that which they do not know, hollow walls that disrespect “heritage” in exchange for easy money. Then, there are others who, lovingly, look at what is and quietly go about making it more modern, understanding what the space always aspired to be and, accordingly, build renovated perceptibilities that are congruent and, at times, even more suited, appropriate, precise, beautiful, useful.

The in-depth restoration, renovation and rehabilitation that enabled the Contemporary Art Centre, *Arquipélago*, to be established in Ribeira Grande, on São Miguel Island, is an example of this honest approach to heritage (in this case, industrial) and to simply intervene, to improve, correct and complete it, bringing it back into the fold of contemporary existence, contemporary needs, contemporary demands; equally different, but as though it had always been there just so, simply waiting to be discovered, to be used once again by its heirs, by us all, the heirs of today, of those of the former alcohol or tobacco factory or of the military barracks that came later, or even of the ruins, in the end, remnants without value, no matter how romantic one gazed upon them.

The “ruins” were purchased by the Azores

But nothing in its volume, which in itself is already useful and artistically impressive, is unintentional or fortuitous

Regional Secretariat for Culture, the entity that managed the entire creation process of this cultural facility, which aims at encompassing “a wide range of artistic disciplines: visual arts, performing arts, multimedia, cinema, music, architecture, design, illustration, literature and fashion”. An architecture tender was opened (in two stages: the first, curricular, and the second, of concepts) to identify the best proposal for the restructuring of the complex's spaces, which was awarded to two associated teams that had already worked together on this type of project: Architects Cristina Guedes and Francisco Vieira de Campos (from the Menos é Mais studio) and Architect João Mendes Ribeiro.

The solution included “adding on” to the already existing area, given that the ambitious architectural brief was too big for the property which housed the factories and barracks. The proposal saw the compound and layout of the three or four buildings that comprised it as a good starting point for an “urban” installation: two new volumes, made of concrete with basalt aggregate, distinct from the first volumes in volcanic rock masonry, but in keeping with the heights and shapes thereof, “envelope” the area the public walk through outdoors, following a narrow and serpentine alley which mimics the nature of the older buildings, of rough rock in an upright heap, their markings, scars, covered, walled windows, later reopened a little higher up.

They are short walks, but halfway through they lead to a surprising patio which provides access to the exhibition building through a ramp or stairs which overlap a cellar tucked away beneath the hypostyle halls bathed in dramatic light, transporting us to a medieval Italian or French ambience with dark stone, as though we were about to cross the great gateway of some austere castle.

The ground appears to have an irregular design, but its principle stretches long slabs towards the sea. The space between walls, after the patio, draws an ‘s’ which a long outdoor staircase, extending from the existing one, accentuating and filling the area, adding to the mystery. Just two new volumes (one for reservations and the other, Black Box, for performances) are enough to, together with the already existing buildings, give visitors the sense that they are in a “citadel” as they reach the centre of the complex. These new volumes “close” and complete an option for implementation, now solid and unified, making what once was more or less haphazard, intentional. And the *intentional* is what good architecture is all about.

“The design is committed to the quality of that which exists, demonstrating the typological variations - the new buildings are “seamlessly” placed next to the existing ones, illustrating what exists in a particular time and what is added,

without harming or misrepresenting the spatial and constructive structures of the complex. Context and continuity contribute to the autonomy of the object.”!

The concrete box for reservations is located at the front, near the street, growing to the height of the next box, in stone masonry, which houses the “artist residencies”. It is also aligned with the “white box”, one of the old buildings and the only plastered and painted building, where the store (books, catalogues and merchandising) is located. Because it has no windows, thus having the required technical conditions to store various collections, the building used for reservations for the Art Centre has an abstract appearance compared to the rest of the volumes; a giant blind mole at the entrance, in sharp contrast to the gaping whiteness of the spans of the building/store in front. Together, they form a tiny reception “square” and its more “open”, but disciplined shape, retreats, in a triangle, to the ground floor, simultaneously creating a dynamic path for whomever arrives at the Art Centre and generous cover for whomever is waiting to begin a visit or for transport to arrive at the end of one, in weather as unpredictable as that which the north Atlantic coast is known for.

But nothing in its volume, which in itself is already useful and artistically impressive, is unintentional or fortuitous. The location, in addition to being near a neighbouring stone warehouse, separated merely by a long narrow alley (which repeats the already existing separation between this and the adjacent building, used for exhibitions), also restores the orientation of the street itself which, there, at the start of the crooked wall, also curves slightly. Then, on top, the large black volume is completed using a triangular prism which blends in with the gable roofs of the existing construction.

The Black Box is the longest piece of the set and closes, at the south/north end, the ‘U’ made up of the various stone buildings on the western side. Inside (which we access through a low subtle twisting wall which outlines a first lobby, from the path, but covered), there are two centres, the larger of the two, a multi-purpose space with spans crossing its longitudinal walls. According to the authors, the Black Box may, through this unusual transparency, go beyond the idea of “Street Theatre”, allowing visitors to “be on the inside looking out” or looking out from a display case. With blacked-out windows, however, the multi-purpose space proposes that we go through a succession of trapdoors which partition the floor, with several configuration options: the central “stage” with more conventional cross-cut or longitudinal seating facing forward, or “continuous” floor space with unreserved areas for the

1. Project brief.

audience or performers. Near the ceiling, without ever knowing how the hall will be set up to meet the needs of the various shows, are a long series of electrified rods for lighting or scenography. What’s really beautiful, in addition to the undeniable convenience of the installation, is the ability to see the backlight in front of the horizontal west-facing window, when “open”, punctuated by the many counterweights aligned to support the rods, which, in turn, provide texture to the ceiling.

“The set of 45 counterweights and sisal ropes, used to activate the rods, extend across the entire hall and form a kind of curtain which filters the light of the setting sun. The display of this mechanism allows the audience to accompany the movements of the scene which, in a conventional space, are hidden by the apron, in the bridge.”²

The so-called “Exhibition Space” occupies the largest of the former factory palimpsest. The first four rooms, which form a “circle”, are relatively neutral and sleek high spaces, and a limited number of spans were kept facing north and towards the sea, as recommended for current museum layouts, which are still, in my opinion, very much a slave to the tyranny of the “video installation” discipline and its exaggerated demands for absolute darkness.

Beneath the rooms, in the basement, is a stunning area with pillars, arches and vaults in volcanic rock, which make up the foundation of the building: an impromptu “hypostyle hall” that the architects managed to recover and make presentable, lowering the floor, demolishing the walled arch voids, and opening small north-facing windows.

Strolling through these “catacombs” is, in itself, a poetically and architecturally thrilling show. Nonetheless, the Centre’s management team has added to the underground programme, piquing the interest of its visitors (concerts, jam sessions, fado, dance, performances, in addition to video installations and exhibitions not involving paper and canvas, given the uncontrollable level of moisture in this section of the complex).

Another amazing space, unbeknownst to the promoter when the tender was open, is located to the west of the Exhibition Building. We enter a long, narrow gallery which runs along the south façade of the “L” shape of the building and, behind it, we reach two even narrower corridors, facing

north, which end with a door/window looking out over the sea.

Crossing the two narrow corridors, between whitewashed walls with vaulted ceilings in dark exposed stone, takes us to the most unusual space in this Art Centre. Here, we can peer into four series of six small isolated cubicles, connected by doorways to both sides of the corridor, which can be used for multiple purposes, installations, projects, as if devised for the delight of the curators. Enhancing the richness of the trajectories, the architects brought down the walls of the two last adjoining cells, creating a circular journey towards the secrets held by the unexpected space.

Visiting the 24 minuscule compact cocoons, incredibly suited to mindful museology, becomes even more interesting when we attempt to understand the genesis. At the time of the tender, no one knew about those spaces. The competing teams received an inventory provided by the organisation which only indicated the existence of the gallery and two comb-shaped corridors. However, during a reconnaissance visit to the site, the architects caught a glimpse of the tiny rooms below through the rotted floor boards of the upper level. They confirmed their hypothesis in the corridors by identifying six pairs of vents which were repeated on all the walls, near the floor, at the start of the vaults/ceiling. Their gamble, in counting on these extra series of spaces to increase the exhibition offering of the Centre, proved to be perfectly feasible and, today, it can be justly verified.

Still a mystery, the hidden space, apparently only accessible from the upper level, the floor of which was partitioned by trapdoors (thus suggested by the beam layout, albeit used only to attach the aforementioned rotted floor boards) is believed to have been initially used to dry tobacco. The architects aren’t archaeologists but, in this case, they practically were. In addition to discovering and making it possible to wander around the 24 small cells, they kept the original design of the floor that guarded the spaces from above in the halls of the upper level, which are used for the document centre and education services of the complex. The floor, halfway across, over the vaulted corridors, has the same screed material the architects had seen in the remnants of the rooms, and wooden floor boards were replaced just as they had been placed in the rooms before, probably as a result of the military occupation.

We reach this upper level using a very elegant staircase of imposing wooden steps which replicates the, now new, existing staircase in its original location. A long initial flight takes us to a landing from where we can either go left, towards one of the great educational halls and the document centre, or right, to the Art Centre’s

administrative area and the bar/caféteria. The unorthodox location of the bar/caféteria is due to the opportunity to build a discrete terrace in that part of the building, which provides a worthwhile opportunity to breathe in some fresh air and enjoy the views over the complex and the ocean. However, this is, perhaps, the only weakness of the ambitious design: had it been embodied in the store, near the street, for example, the bar/caféteria would have had greater visibility and patronage, breathing life into the main “square” and creating synergies for the entire complex, which does not happen in the chosen location, as it is quite secluded.

Returning outdoors, the apparent “labyrinth”, which the architects created between the existing and new layout, an interesting public space which allows us to cross the Art Centre from south to north, guided by the black volcanic walls, we encounter the last patio in the back where a mindful management team, committed to offering activities to the city, has installed a skating rink, which children eagerly seek out. But we do not reach the end of our journey by crossing the wall’s gate: an expansive terrace, spanning across the entire width of the plot where the complex is located, extends up to the waterfront avenue, which for now, has the sea on its horizon. A ground which was acquired later by the Azores Regional Secretariat of Culture to lighten traffic in the Art Centre and endow it with another vast outdoor area where activities are also held.

Beyond the avenue, the Ribeira Grande City Council has since bought an extension of the strip, up to the edge of the cliff, which could bode well for an expansion of the qualified public space in front of the Centre, were it not for the insistence of wanting to place a “monument” named “Praça Saudades da Terra” [Longing for Home Square], which will include a four-metre globe of the Earth clad in “Portuguese cobblestone”, as a kind of *naïve challenge*, involuntary certainly, to the plethora of contemporary art proposals that have been circulating at the *Arquipélago*.

But, once the visit is over, browsing through the many catalogues and publications in the elegant store, which are a result of the many events held at the Centre, we are, finally, led to understand that, in architecture, “heritage” and “renovation” may well be concepts that are plagued by misunderstandings and ambiguities but, when viewed from the perspective of this complex, this open, inventive, discrete, refined dialogue between what is and the desire to question, improve and enhance, when there are strong arguments to be made for a healthy understanding of the very notion of “renovation”, then will also have a strong didactical capacity which will be up to us to share, celebrate and use as an example. ●

DATA SHEET

ARQUIPÉLAGO – CONTEMPORARY ART CENTRE Ribeira Grande, São Miguel, Azores, Portugal

Client
Direcção Regional de Cultura dos Açores (DRaC)

Dates
Tender: 2007 (1st place)
Project: 2007-2010
Construction: 2011- 2014

Area: 12.914 m² (9.736 m² buildings + 3.178 m² outdoor areas)

DESIGN

Architects: João Mendes Ribeiro Arquitecto Lda. and Menos é Mais Arquitectos Associados, Lda.
Authors: João Mendes Ribeiro, Cristina Guedes, Francisco Vieira de Campos
Project Coordinators: Adalgisa Lopes and Jorge Teixeira Dias (design stage), Inês Mesquita and Filipe Catarino (construction stage)
Design Team (João Mendes Ribeiro Arquitecto, Lda): Catarina Fortuna, Ana Cerqueira, Ana Rita Martins, António Ferreira da Silva, Cláudia Santos, Joana Figueiredo, João Branco
Design Team (Menos é Mais Arquitectos Associados, Lda): Cristina Maximino, João Pontes, Luís Campos, Ana Leite Fernandes, Mariana Sendas, Pedro Costa, Inês Ferreira, João Fernandes
Image Processing – Tender: Diogo Laje, Óscar Ribas, Ricardo Cardoso (Estúdio Goma)

ENGINEERING

Foundations and Structures: Hipólito Sousa, Jerónimo Botelho, Pedro Pinto (SOPSEC,SA)
Water Installations: Diogo Leite, Filipe Freitas, Jorge Rocha (SOPSEC,SA)
Electrical Installations: Raul Serafim, Hélder Ferreira (Raul Serafim & Associados, Lda)
Safety: Maria da Luz Santiago (Raul Serafim & Associados, Lda)
Mechanical Installations: Raul Bessa, Ricardo Carreto (GET, Lda.)
Gas Installations: José Pinto (SOPSEC,SA)

CONSULTING

Consulting on Programming and Archiving: Elisa Babo (Quaternaire), Miguel Von Haff Pérez, Marta Almeida
Consulting on Preservation and Restoration: Gabriella Casella (Cariátides)
Consulting on Acoustic Conditioning: Rui Calejo, Eduarda Silva, Filomena Macedo (SOPSEC,SA)
Consulting on Thermal Behaviour: André Apolinário (SOPSEC,SA)
Consulting on Staging: João Aidos

Outdoor Areas: Ana Barroco, Rui Figueiredo (Quaternaire)

Constructor: Consórcio Somague, Marques S.A. and Tecnóvia

Supervision: Pedro Câmara (Eng. Tavares Vieira, Lda.)

Models: Menos é Mais Arquitectos Associados, Lda.

Photography: José Campos

THE CHAMPAGNE TOWER

FPM 41, OFFICE BUILDING

To Diogo Seixas Lopes, architect and co-author of the FPM 41, and to Manuel Graça Dias, architect and author of all the previous ‘Jornal Gyptec’

The following text is about the FPM 41, a high-rise building located in Fontes Pereira de Melo avenue, number 41, in Lisbon, and the public space around it. It represents an attempt to develop a better understanding of the project and the building and square that shaped it, by exploring the degree to which a combination of formal considerations and inherent constraints. The FPM 41 is a golden crystal tower that when the sun glints off the glass emerges from the city around it. It continually shifts under the play of light and weather, from total opacity to total transparency, a golden ghost laid bare against the blue grey sky of Lisbon in mid spring. Looking east from Fontes Pereira de Melo avenue through the spring morning sun, in all its stark glory, it is difficult to imagine the controversy that the FPM 41 caused before its construction that took the period from 2015 until the beginning of 2019. It seems particularly incomprehensible now, in a Lisbon peppered with several buildings, made entirely of glass and steel.

The Fontes Pereira de Melo avenue is one of the main arteries of the business and commercial core of the city of Lisbon. It connects Marquês de Pombal square to Duque de Saldanha square and is also one of the main routes to leave the downtown and city center of Lisbon, towards the north of the country. In the vicinity of the FPM 41, can be found architecture authored by Ventura Terra, Norte Junior, Conceição Silva, Teotónio Pereira, Fernando Silva, Tomás Taveira, and Ricardo Bofill, among others, and one of the most important urban parks of the city, the Edward VII park. Therefore, the location where the FPM 41 is implanted has a myriad of important architectural and urban relations with the city of Lisbon and its cosmopolitan life.

1. The choice of FPM 41 for this issue of the Gyptec newspaper was a suggestion of Manuel Graça Dias that I accepted without reservations.

The FPM 41 proposal was the radical response by Diogo Seixas Lopes and Patrícia Barbas, to a call for proposals made to Portuguese architects by an urban developer and monitored by the Municipality of Lisbon, of an office building and public space. The competition drew seven entries from architectural offices of architects of considerable architectural production and international recognition of the same age with professionals of almost the same age,² and intense interest from architects, artists, and the general public, generating debate about the future of the city and representing hopes for new beginnings in twenty first century Lisbon. Whereas some entries attempted to assimilate the new scale and program to familiar organizational types and more conventional proposals, others sought to devise a new style. Initially overlooked, Diogo Seixas Lopes and Patrícia Barbas entry slowly came to be recognized as the most innovative and historically significant of the competition. It was certainly the most abstract and extreme, filling the site and standing out dramatically from the original city’s fabric.

The location intended for the call by the authors is a quadrangular site of 2144 square meters, in one of the extremities of 5 de Outubro avenue and bounded by the Fontes Pereira de Melo avenue, the Latino Coelho, and the Pinheiro Chagas streets. Each proposal should closely relate with the Alfredo da Costa maternity hospital authored by Ventura Terra, and the museum and house Doutor Anastácio Gonçalves, a classified heritage building located inside the plot, 1905 Valmor architectural prize authored by Norte Junior, where the naturalist painter José Malhoa lived.

The location for the FPM 41 inside the plot chosen by Diogo Seixas Lopes e Patrícia Barbas, with its massing straightforward and strongly geometric has almost 70 m (67,87m) of height, was the eastern side bordered by the Fontes Pereira de Melo avenue. The building is the result of the intersection of two simple rectilinear rectangular boxes, at a height of thirteen

2. Architectural offices João Favila, Paulo David, João Trindade, MXT Studio, Ternullo Melo and Barbas Lopes.

storeys and on the corner of Fontes Pereira de Melo avenue and Latino Coelho street. On the opposite side of the plot, a fluid small public space with a square solves the tensions and constraints that the erection of the high-rise building brought to the Fontes Pereira de Melo avenue, to the Latino Coelho street and to the 5 de Outubro avenue intersection, interrupted by the new square.

The FPM 41 building is especially noted for its boldly-expressed façade emphasized by the rhythm of perpendicular plans, and where it touches the ground in its powerful freestanding base forming a protected main access to an enclosed and recessed lobby surrounded by glass. The building has two interlocking blocks, one with seventeen floors facing the Fontes Pereira de Melo avenue (SE) and the Latino Coelho street (SW), and another with thirteen floors, facing the 5 de Outubro avenue (NW). The first block pairs proximately with the Sheraton hotel, the Saldanha Residence building and the Alfredo da Costa maternity hospital, and the second block pairs proximately with the Sheraton hotel, the Alfredo da Costa maternity hospital and the museum and house Doutor Anastácio Gonçalves. The main access to the building is located in the southeast side, facing the Fontes Pereira de Melo avenue, where the sidewalk is wider, between the Sheraton hotel and the Altice building. This option for the main access makes total sense, since the widening of the avenue gives the adequate coexistence and alignment between new and pre-existing architectural and urban elements.

Diogo Seixas Lopes and Patrícia Barbas drawing and collage depicts the FPM 41 as a geological eruption of sharp angular forms, rising unexpectedly from the urban fabric of the city. Yet the site is not a mountainside, but rather the entrepreneurial and commercial heart of Lisbon, experienced by many as chaotic, anonymous and alienating. All around the building, a foreboding darkness, dreary facades concealing their interiors, encrusted with overbearing ornament and overlaid with advertising and signage. In contrast, a luminous, shimmering beacon of modernity and contemporaneity, with its mass dematerialising into light and air, reflection and refraction was drawn by the authors. The large and extraordinary drawing and collage, explores a radically different architecture and construction, metropolitan in scale and program but also abstract, non-representational, seemingly natural and archaic in form yet constructed of the most sophisticated technology then imaginable. The synthetic champagne tower deftly reconciled the antimony between technology and nature, in what was to be a second nature, humanized yet in harmony with the city of Lisbon.

It is an architecture with an undeniable

majesty. The FPM 41 is a rectangular, monolithic massing, with cellular elevations in glass, and a recessed glass-enclosed lobby. The FPM 41 image reflected the more fantastic visions of Expressionist architects and artists, who were drawn to glass as a symbol of purity and renewal. The building is an impressive feat of construction and is especially noteworthy for the clear expression of its structural skeleton and its flexible column free interiors. To the diversity of architecture of the vicinity, Diogo Seixas Lopes and Patrícia Barbas brought with the FPM41 a polish and daring that worked with and easily applied to the system of architectural production. Their method combined classical balance and proportions with the modern preference for volume over mass. The bold image of an entirely ‘steel-and-glass’ high rise building has a solid basis of modernity and contemporaneity.

Diogo Seixas Lopes and Patrícia Barbas idea for the construction of the building was that a supporting steel skeleton would be able to free the exterior walls from their load-bearing function, allowing a building to have a golden surface more translucent than solid. The building has a freestanding central structural unit (with electric elevators), curtain wall, and an external 1.35m steel frame cage (the space between the supporting elements is glazed with stained glass), exclusive appointments, and meticulous attention to detail which are the standard solution for its architecture.

Diogo Seixas Lopes and Patrícia Barbas entry slowly came to be recognized as the most innovative and historically significant of the competition

The FPM 41 appears to be a perfect solution, combining a sensitive choice of materials with the simplest use of form, free of historical imaging that has no specific locale. Wanting the interior to be as open as possible to the outside, the authors shed the tradition of steel entirely. It was proposed a central and skeletal structure with sheets of plate glass and aluminium champagne hung like a curtain with angles off the edges of the floor slabs. The interplay of the building materials (steel, glass, concrete, aluminium) seems to give life to the inanimate catalysing of the architectural discourse.

2. João Mendes Ribeiro & Catarina Fortuna. 2015. “A cena integral como exercício de liberdade: A propósito do espaço cénico do Arquipélago, Centro de Artes Contemporâneas dos Açores”. *Construção Magazine* [Revista Técnico-Científica de Engenharia Civil] #66. Porto: Grupo Publindústria, Mar/Apr, 47

Forty-eight windows with tilting device of equal height, identically spaced, turn the champagne mirrored face of the FPM 41 into pure geometry. Although the building seems static in its strict geometry of right angles, it manages a dance of shadows that give to the work a dynamic quality generating a new grid of related diagonals. These continuous planes of glass accentuate the building's scale and verticality along the avenue characterized by horizontal continuity and gave it a distinct image of a golden tower. The glass façade is at first transparent and then opaque, dependent on the angle of the sunlight or the viewer's perspective. At night, the FPM 41 has a completely different reality when it is purposely lighted and reflected (the architects used a reflective material on the façade windows) from the inside out.

Diogo Seixas Lopes and Patrícia Barbas developed for the interior of the FPM 41 a proper language for architecture, one with freestanding columns and walls that no longer bind space, but instead, channel physical and visual movement. This language both became an elementary constituent of a way of building and a means of conceiving architecture as a frame for experience. The framing of the urban landscape was made in the FPM41 by a careful staging of transparencies and interruptions in freestanding and perimeter. The radical research into simplification of means and their willingness to turn to an internalized spatial universe were, in effect, the less-explored, more introverted vectors of their attempts to integrate architecture and the pre-existences.

Only in the course of the construction, did the FPM 41 show its bold character and structural option. If the façade was later covered with masonry, this impression would have been destroyed and the constructive paradigm denied, along with the very principle fundamental to architectural conceptualization. Above all, Diogo Seixas Lopes and Patrícia Barbas tried not to solve new problems with primordial forms, since it is far better to derive new forms or solutions from the essence, the very nature of the new problem. The structural principle of the building became clear when one uses glass for the non-load-bearing walls. The use of glass and reflection forced to new architectural ways. Larger than life and opening towards the sky, the FPM 41 mesmerizes observers through the rich interplay of light and reflection on its faceted surfaces. It stops viewers in their tracks in wonderment at this new, strange and ambiguous beauty or an almost ugly beauty.

There is a melancholy today, as we would perhaps expect of a mid-morning in Lisbon, to the square drawn by Diogo Seixas Lopes and Patrícia Barbas on the west side of the plot, in-between the FPM 41 building, the Alfredo da Costa

maternity hospital and the museum and house Doutor Anastácio Gonçalves. There is little activity and this sense of quiet gives the building an unreal transcendental quality gold and white with a faded and highly contrasted palette. The square was filled or cluttered as a public space to attract people, as just another element of the collage that defines the character of the city, which has been cultivated by development, rather than planned. Regardless of the imposition of the square on the city, the FPM 41 itself is definitely contextual, it sets out to both mirror and highlight the architecture around it, the height of the ground floor lining up with the buildings of the Fontes Pereira de Melo avenue.

It is difficult with the FPM41 to appreciate the difference between your perceptions of it and the myriad of representations of it. The open space and the great low expanse of the square, the strong vertical bulk of both volumes of the building, the Sheraton hotel, the Alfredo da Costa maternity hospital and the museum and house Doutor Anastácio Gonçalves, all work at establishing a dynamic relationship between buildings and buildings and site. On the northwest side, the small square is enclosed by the wide and austere façade of the Alfredo da Costa maternity hospital. On the southwest, the square is enclosed by the Latino Coelho street and by the Sheraton hotel. On the northeast, the museum and house Doutor Anastácio Gonçalves stands inside the plot. However, the drawing of the square is complicated by the fact that the service ramp that allows access to the underground parking thrusts itself and descends to the below level, forcing the pedestrian to go one of either two routes, along the Alfredo da Costa maternity hospital or by navigating through the square in a diagonal path towards the central leisure area.

The lower volume of the FPM 41 falls along the major axis of the square. This north-south axis (which runs perpendicular to the direction of the major avenues and streets) presents to us as a compelling feature of the proposal (FPM 41 building and square). It is defined at each end by landmarks, such as the 5 de Outubro avenue to the north and the Fontes Pereira de Melo avenue to the south, together with the FPM 41, the Sheraton hotel and the Altice building. This passageway is lined with these masses of offices blocks and hotel buildings all rising to a fairly uniform height comparable to FPM 41. This axis is also a shaft which runs the length of the site, firmly establishing the spatial and formal relationship between the Fontes Pereira de Melo and the 5 de Outubro avenues and between the avenues and the buildings, while underscoring the exceptional character of a passageway. In the central area of the square, a bench stands almost

at the center of the whole composition engagingly tying together the unequal parts of the site, making them one.

The experience along the shaft is a powerful one. The FPM 41 building and the Sheraton hotel communicate with a resounding force. They carry on a dialogue built from the depths of the avenues that ricochets from every building on the square, growing louder as it rises up the wall until one's ears ring with the tumultuous dialogue that engulfs the space. One is acutely aware of one's surroundings and feels a strong attachment to the city as a whole. That said the FPM 41 square itself still feels as if grafted in to the city, a strangely familiar entity, quite seeming to conjure simultaneously a complete identity among its parts. But maybe this was the idea of Diogo Seixas Lopes and Patrícia Barbas, i.e., perhaps it was always intended by the authors to be as a montage into the city and scheme to offset the pre-existing against the new.

The complete absence in the FPM 41 of elements of conventional monumentality identifies a conceptual attitude by Diogo Seixas Lopes and Patrícia Barbas of rejected monumentality or dematerialized materiality. But the design went even further: by covering the entire structure with glass and aluminium champagne and by taking both reflection and transparency into account, the authors aimed to overcome and negate the building as such. The glass walls were placed at angles to each other to avoid the monotony of over-large glass surfaces. The important thing was the play of reflections and not the effect of light and shadow, as in other ordinary buildings. Through the dominating verticality, combined with the lack of columns in the façade, the structural character of the building was entirely changed, so that through the lack of supports a new architecture of hovering lightness arises and the use the display of loadbearing structure creates magical effects, optical illusions, and poetry. The ability to place a high-rise building in Lisbon, such that it would become a frame through which to contemplate, the search for a fundamental grammatical order, and even the careful detail of its architecture, were all simultaneously distinctive in the architecture of the FPM 41.

Proud and prevailing, the FPM 41 remains a triumph laid bare by the totality of the architectural vision that still remains today. The building's presence is now assured in the consciousness of Lisbon, but in what might the notion of presence mean for such a building whose identity is both stable and unstable, autonomous and contingent. History, they say, is always written by the victor, yet the history of the project, post the construction's consent, is nothing but victorious. •

DATA SHEET

FPM 41, OFFICE BUILDING

Avenida Fontes Pereira de Melo, 41, Lisbon, Portugal

Client

EDIFÍCIO 41 — Promoção Imobiliária e Hotelaria, SA

Dates

Tender: 2014 (1st place)

Project: 2014

Construction: 2015-2019

Area: 22.500 m²

DESIGN

Architects: Barbas Lopes Arquitectos

Authors: Patrícia Barbas e Diogo Lopes

Project Coordinator: Patrícia Barbas

Design Team: Catarina Sousa, Guillaume Guisan, Guilherme Oliveira, Gonçalo Soares, Laurianne Ferreira, Margarida Esteves, Ricardo Lima, Sérgio Catumba, Tania Depallense Vitor Sá

Image Processing – Tender: 18:25 Empreiteiros Digitais

ENGINEERING

Foundations and Structures:

JSJ – Consultoria e Projectos de Engenharia

Water Installations: EACE – Engenheiros Associados, Consultores em Engenharia

Electrical Installations: EACE – Engenheiros Associados, Consultores em Engenharia

Safety: EACE – Engenheiros Associados, Consultores em Engenharia

Gas Installations: EACE – Engenheiros Associados, Consultores em Engenharia

CONSULTING

Consulting on Façade: Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC)

Consulting on Planning: Jorge Gil

Consulting on Ventilation and Termics: Natural Works

Consulting on Energetic Efficiency and Sustainability: Raquel Viúla

Outdoor Areas and Landscape: HABA Arquitectura Paisagista

Legal Consulting: Sofia Galvão Advogados

Constructor: Consórcio MOTA-ENGIL/CASAI

Supervision and Project Management: ROCKBUILDING, SA. Francisco Ribeiro

Photography: Nuno Cera

A CIDADELA CULTA



ARQUIPÉLAGO: CENTRO DE ARTES CONTEMPORÂNEAS

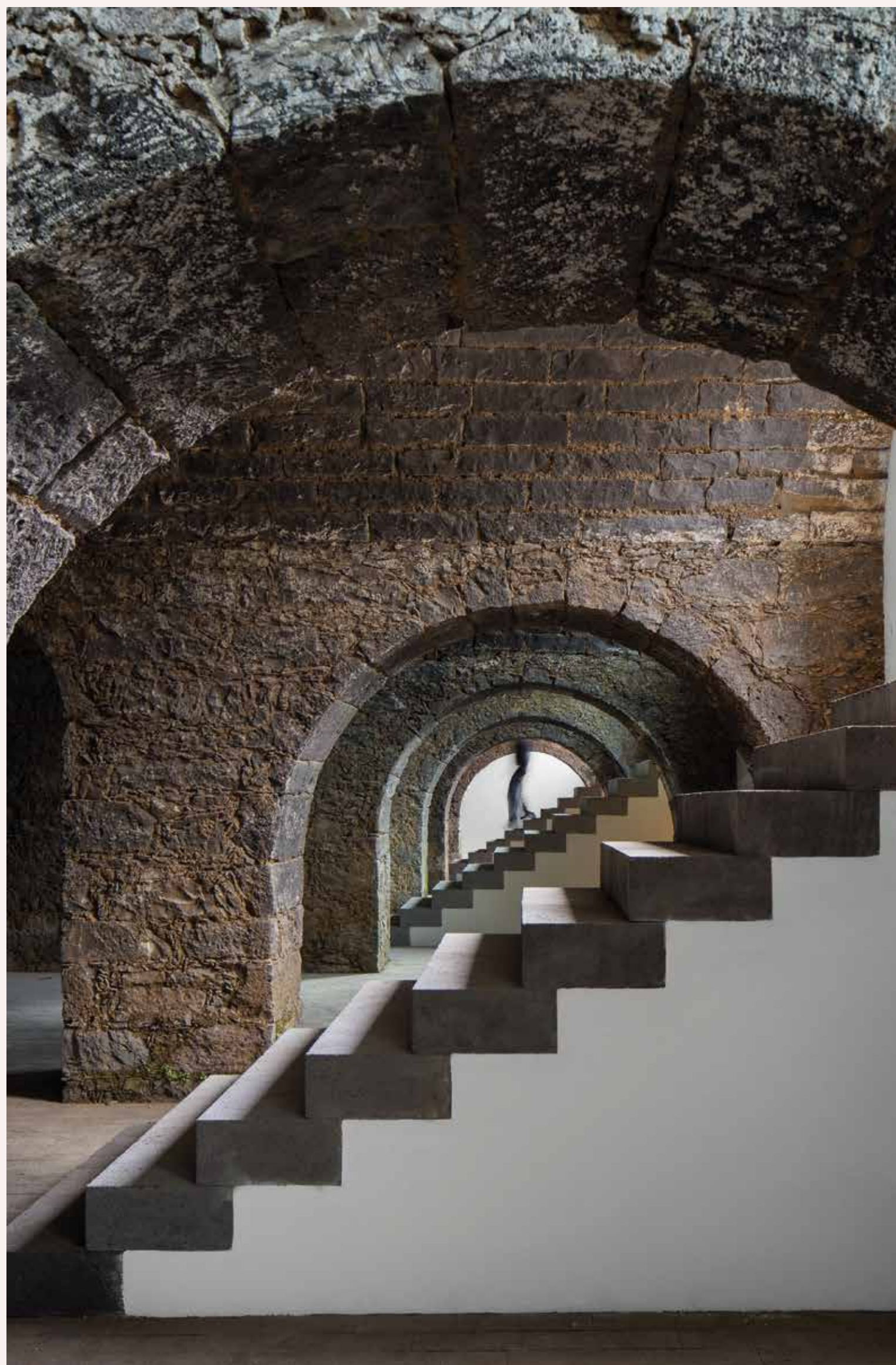
Manuel Graça Dias leva-nos ao Centro de Artes Contemporâneas, na Ribeira Grande, em São Miguel, Açores; um caso de recuperação inteligente e sensível de uma peça de património industrial.

Património” e “recuperação”, em arquitectura, são conceitos atravessados por múltiplos equívocos e ambiguidades, múltiplos significados e exemplos, também, nem sempre os mais

adequados ou apropriados para a compreensão da extensão do tema.

O entendimento vulgarizado da relevância do património arquitectónico, talvez por não haver um verdadeiro fascínio pelo construído nem uma ligação profunda à capacidade que temos de humanizar os ambientes, esgota-se, na maior parte dos casos, quando aquele ultrapassa os arranques do século XX ou quando escapa à motivação religiosa ou de acompanhamento urbano que caracteriza os chamados “centros históricos”.

Aqui há uns tempos, o património arquitectónico parecia começar e acabar com o Senhor Dom João V, em Mafra, ou ao longo do longo aqueduto, no atravessar do Vale de Alcântara, em Lisboa; hoje, porém, a demolição do que restou de um modestíssimo edifício de XIX, cortado ao meio para a abertura de uma rua, na chegada ao Rato, alargou, populisticamente, a exigência de “manutenção das traças originais” e a militância contra a “descharacterização” dos lugares, por mais “descharacterizados” que já sejam/estejam.



Quanto à recuperação, às necessidades de recuperação, manutenção ou reabilitação da herança construída, as posições baralham-se e confundem-se mais, ainda. Se a notícia da lentidão no restauro da estrutura dos carrilhões de Mafra é imediatamente pretexto para os mais azedos comentários acompanhados por rançosas exaltações à História e ao passado, é curioso que o desejo de “manutenção das traças originais” se satisfaça, na generalidade, com qualquer repetição de fachada manhosa com janelas em PVC, independentemente das tropelias praticadas “atrás” dessa parede que ficará, ao que parece, “parecida” com a antiga.

Posições, entre muitas, quase sempre imobilistas e desacreditadas das possibilidades da arquitectura moderna, porque nova ou diferente, em somar ao “património” existente o património do futuro; desacreditadas do hoje, das capacidades do hoje, desacreditadas de si e de nós, enquanto grupo social do presente que somos, juntos, em produzir relevância cultural que leguemos aos próximos, depois de nós.

Se nos deparamos, ao viajar pelo País adentro, com muitas “recuperações” ignorantes, desmemorizadas, esquecidas do que não sabem, paredes ocas que desrespeitam a “herança” para fazer dinheiro grosseiro, outras há que, amorosamente, olham o existente e serenamente o modernizam, compreendendo o que o espaço que estava teria querido sempre ser e em acordo com ele construindo realidades renovadas coerentes, por vezes, ainda mais ajustadas, adequadas, precisas, bonitas, úteis.

A intervenção de profundo restauro, recuperação e reabilitação que possibilitou a instalação do Centro de Artes Contemporâneas, *Arquipélago*, na Ribeira Grande, na ilha de São Miguel, é exemplo deste modo franco de olhar o património (aqui, industrial) e de, descomplexadamente, o melhorar, intervencionar, corrigir, completar, trazendo-o de novo ao convívio contemporâneo, às necessidades contemporâneas, às exigências contemporâneas; equilibradamente diferente, mas como se estivesse estado sempre lá assim, à espera só de ser descoberto, à espera só de ser de novo utilizado pelos herdeiros que somos todos nós, os de hoje, herdeiros no tempo da antiga fábrica de álcool, ou de tabaco ou do, depois, aquartelamento militar ou já só da ruína, no fim, restos sem préstimo, por mais romântico fosse o nosso olhar.

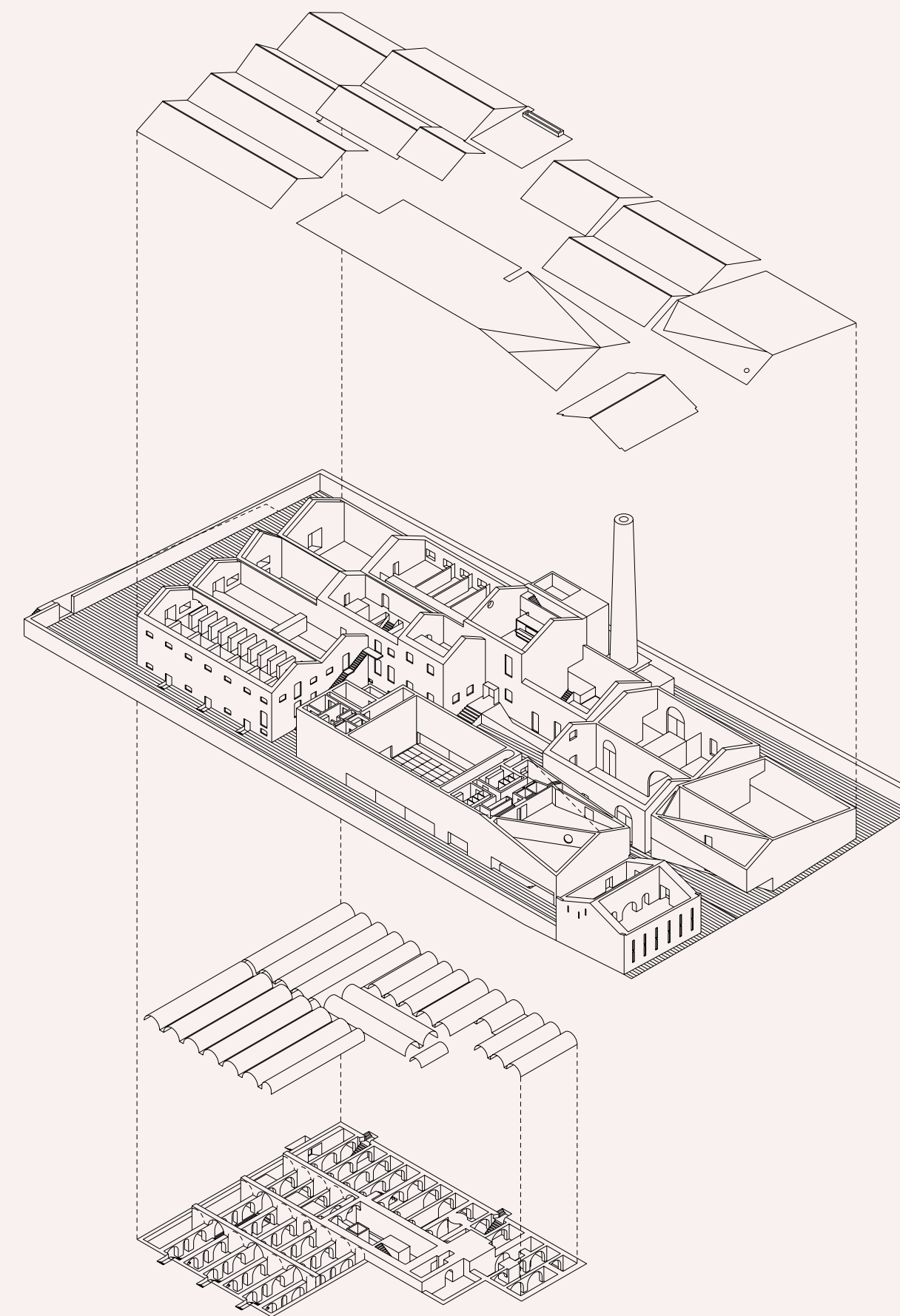
A “ruína” foi comprada pela Secretaria Regional da Cultura dos Açores, entidade que geriu todo o processo de criação deste equipamento cultural, o qual pretende abranger, “um conjunto diversificado de disciplinas artísticas: artes visuais, artes performativas, multimédia, cinema, música, arquitectura, *design*, ilustração, literatura e moda”. Foi lançado um concurso de arquitectura (em duas fases: a primeira, curricular, e a segunda, de ideias) para encontrar a melhor proposta para a reestruturação dos espaços do conjunto, que veio a ser ganho por duas equipas associadas que já tinham trabalhado juntas neste tipo de desafios: os Arquitectos Cristina Guedes

e Francisco Vieira de Campos (do *atelier* Menos é Mais) e o Arquitecto João Mendes Ribeiro.

A solução deveria passar por “acrescentar” área ao existente, uma vez que o ambicioso programa não caberia no todo que tinha albergado as fábricas e o quartel. A proposta entendeu o recinto e a disposição das três ou quatro construções que o compunham, como um bom ponto de partida para uma implantação “urbana”: dois novos volumes, exibindo o betão aparente com inertes de basalto, distintos dos primeiros em alvenaria de pedra vulcânica, mas seguindo-lhes as cêrceas e a memória

das formas, “aconchegam” o espaço que o público irá atravessar, ao ar livre, seguindo uma estreita e serpenteante ruela em confronto com o carácter das construções antigas, da pedra rude num amontoado íntegro, das suas marcas, cicatrizes, janelas revistas, emparedadas, abertas de novo, mais acima.

São percursos curtos, mas o desembocar, a meio, num inesperado pátio que nos possibilita o acesso ao edifício expositivo através da rampa e da escada com que nos sobrepõem à meia cave que vive em baixo ao longo de salas hipóstilas de arcos recortados por luz dramática, transporta-nos a ambientes



O muito bonito [...] é vermos, frente à janela deitada corrida poente, quando “aberta”, o contraluz ritmado dos tantos contrapesos alinhados de apoio às varas, as quais, por sua vez, dão textura ao tecto da sala

medievais italianos ou franceses de pedra escura, como se, de seguida, franqueássemos a grande porta de algum austero castelo.

O chão parece irregularmente desenhado, mas a sua regra empurra lajes compridas na direcção do mar; o espaço entre muros, depois do pátio, perfaz um *esse* que uma escada longa, exterior, agarrada ao

existente, enfatiza e povoa aumentando a especulação do mistério.

Apenas dois novos volumes (um destinado às reservas e outro, *Black Box*, aos espectáculos) foram suficientes para, articulados com o existente, construir uma ideia de “cidadela” que temos ao cruzar pelo meio o conjunto. Estes novos volumes “fecham” e completam uma hipótese de implantação, agora maciça e coesa, tornando tudo o que era mais ou menos acidental num todo *intencional*. E é sempre de intencionalidade que se fala, quando se fala de boa arquitectura.

“O projecto compromete-se com a qualidade do existente, pondo em manifesto as variações tipológicas – os novos edifícios são colocados ao lado dos existentes de forma “serena” clarificando o que é existente num determinado período e o que se lhe acrescenta, sem ferir ou desvirtuar as estruturas espaciais e construtivas do conjunto. Contexto e contiguidade contribuem para a autonomia do objecto.”¹

A caixa de betão destinada às reservas instala-se à frente, junto da rua, crescendo à altura da caixa seguinte, em alvenaria de pedra, que alberga as “residências artísticas”; alinha-se, também pela “caixa branca”, onde se localiza a loja (livros, catálogos e

1. Memória Descritiva do Projecto.

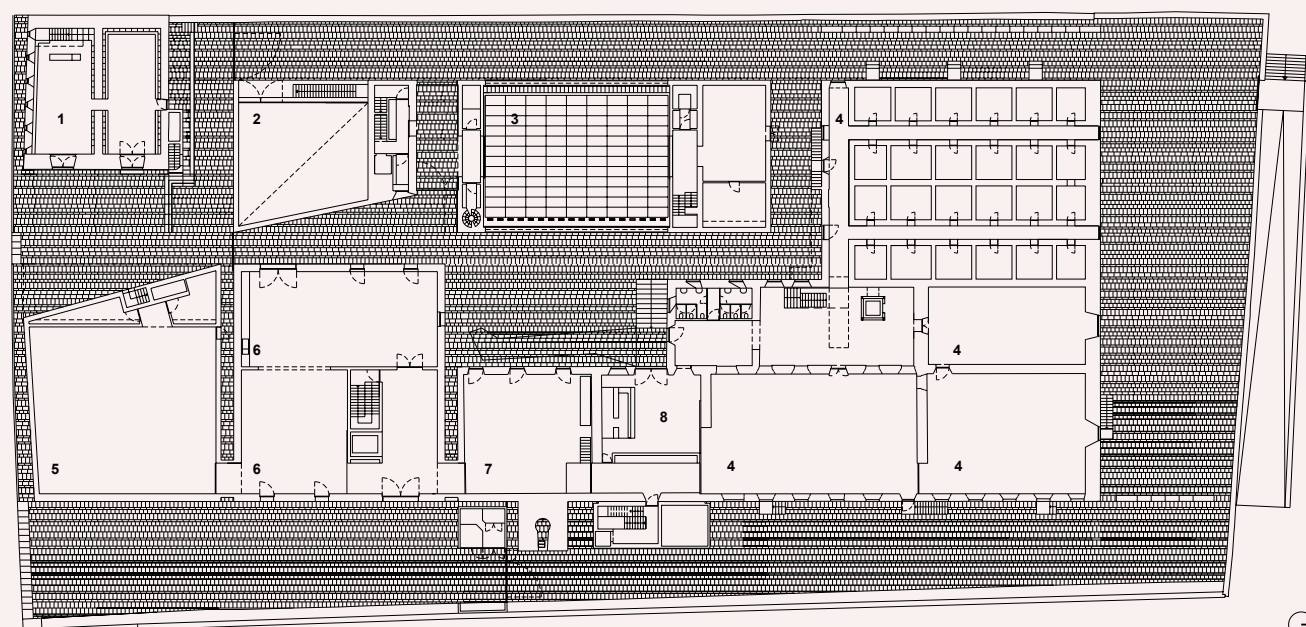
merchandizing), dos antigos edifícios, o único rebocado e pintado. A construção destinada às reservas do Centro de Artes, por dispensar janelas, reunindo interiormente as condições técnicas necessárias à conservação dos diversos materiais em acervo, adquire o aspecto mais abstracto de todo este agrupamento de volumes, grande mole cega, à entrada, em contraste expressivo com a brancura rasgada de vãos do edifício/loja em frente. Completa, com ele, uma pequena “praça” de recepção e a sua forma mais “livre”, mas disciplinada, recua, trianguladamente, no piso térreo, produzindo, simultaneamente, um direccionar dinâmico a quem chega ao Centro de Artes e um generoso coberto para quem aguardar o início da visita ou a chegada de transporte no fim, num clima tão imprevisível como o desta costa norte atlântica.

Mas nada, na sua volumetria, já de si útil e plasticamente poderosa, é gratuito ou ocasional: a implantação, para lá de se acercar do armazém de pedra vizinho, separada dele apenas por um estreito beco comprido (que repete a separação já existente entre este e o contíguo, destinado às exposições), recupera ainda a direcção da própria rua que, ali, no arranque da parede torta, também inflecte ligeiramente. Depois, por cima, o grande volume negro completa-se através de um prisma triangular que se confunde com os telhados de duas águas do existente construído.

A *Black Box* é a peça mais comprida do conjunto



CORTES TRANSVERSAIS



PLANTA DO PISO TÉRREO

1. Loja e livraria
2. Áreas técnicas, apoio aos artistas e laboratórios
3. Auditório multiusos
4. Exposições
5. Reservas
6. Oficinas e carpintaria
7. Montagem e desmontagem de exposições
8. Átrio de entrada e recepção



e fecha, na direcção sul/norte, o “U” que as várias construções de pedra compunham na frente poente. No interior (a que acedemos através da subtil torção de uma parede baixa que vem recortar um primeiro átrio, recolhido do caminho, mas coberto), articulam-se dois núcleos, sendo o maior, um espaço multiusos de rasgados vãos ao longo das suas paredes longitudinais. Pode a *Black Box*, segundo os autores, através desta inusitada transparência, ultrapassar a ideia de “Teatro de rua”, permitindo um “estar dentro a ver o fora” ou um olhar de fora uma montra de representações; e da sucessão de quarteladas em que se segmenta o

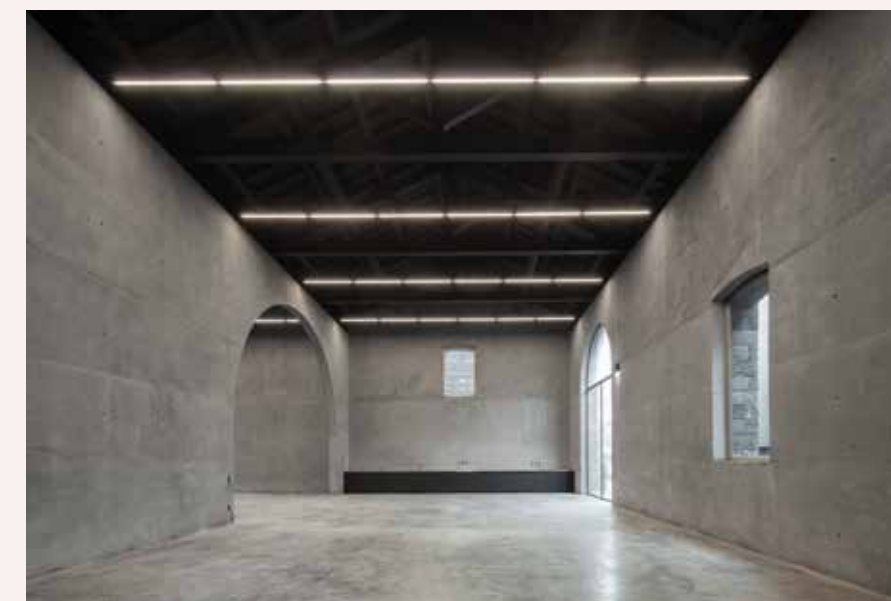
pavimento, várias possibilidades de configuração para o chão da sala: de “palco” central com bancadas transversais ou longitudinais a uma disposição frontal, mais convencional, ou ao chão livre, “contínuo”, sem marcação de espaços para público ou *performers*. Junto ao tecto, nunca se sabendo como será modelada a sala para resposta aos diferentes espectáculos, corre uma longa série de varas electrificadas para iluminação ou cenografia; o muito bonito, para lá da inegável praticidade da instalação, é vermos, frente à janela deitada corrida poente, quando “aberta”, o contraluz ritmado dos tantos contrapesos alinhados de apoio às varas, as quais, por sua vez, dão textura ao tecto da sala.

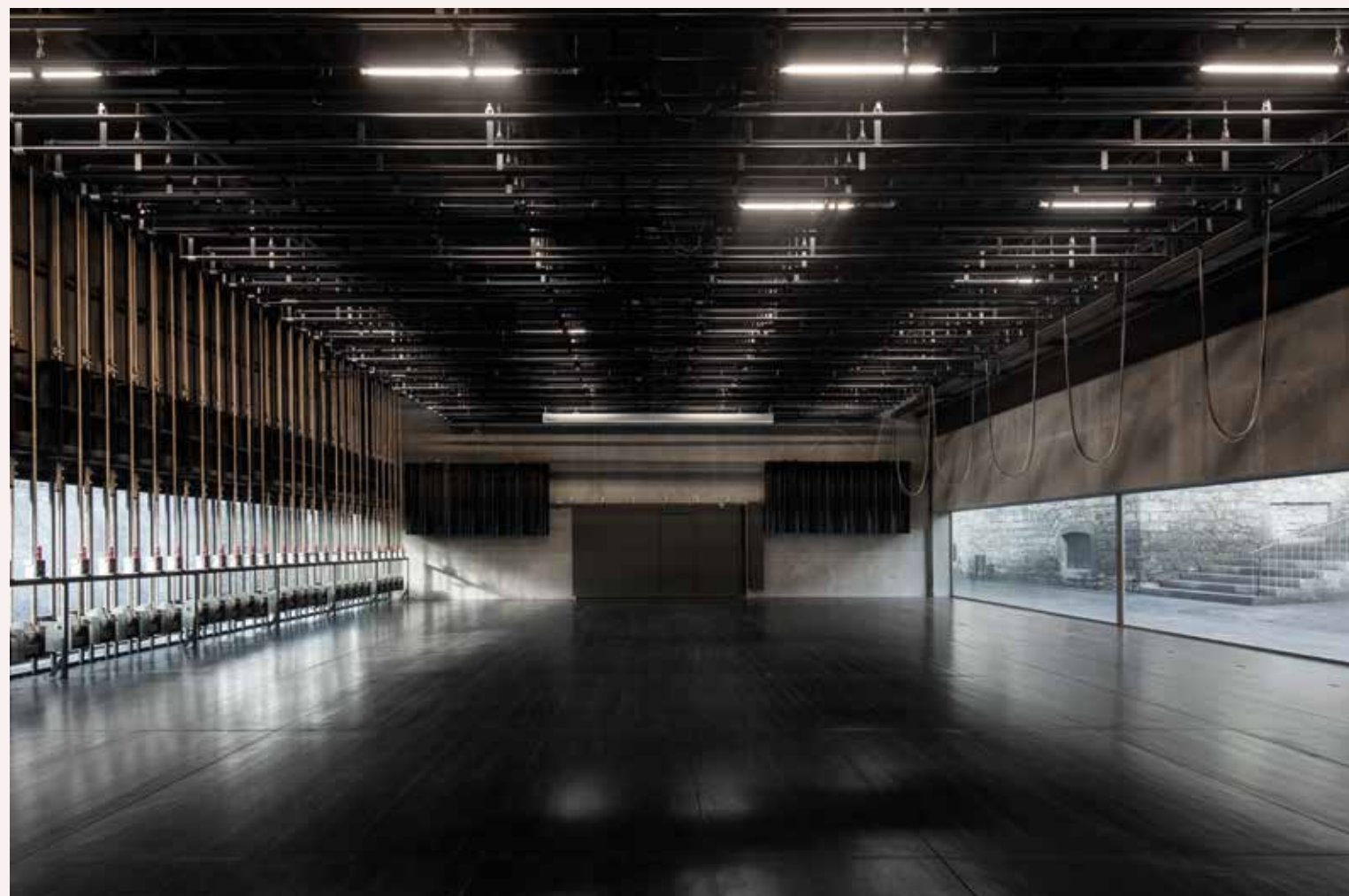
“O conjunto dos 45 contrapesos e cordas de

sisal, usados para accionar as varas, abrange toda a área da sala e forma uma espécie de cortina que filtra a luz de poente. A exibição desse mecanismo permite ao público acompanhar os movimentos de cena que, num espaço convencional, estão ocultos pela boca de cena, na caixa de palco.”²

O chamado “Edifício Expositivo” ocupa o volume maior do antigo palimpsesto de fábricas. As primeiras quatro salas, num alinhamento “circular”

2. João Mendes Ribeiro & Catarina Fortuna. 2015. “A cena integral como exercício de liberdade: A propósito do espaço cénico do Arquipélago, Centro de Artes Contemporâneas dos Açores”. *Construção Magazine* [Revista Técnico-Científica de Engenharia Civil] #66. Porto: Grupo Publindústria, Mar/Abr, 47





são altos espaços, relativamente neutros e lisos, com parcimoniosa manutenção de alguns dos vãos voltados a norte e ao mar, como o recomendam as melhores disposições museológicas actuais, muito subordinadas, ainda assim e quanto a mim, à tirania das modalidades de “instalação vídeo” e às suas exageradas exigências de negro absoluto.

Sob estas salas, na cave, corre um espaço lindíssimo de pilares, arcos e abóbadas em pedra vulcânica, compondo as fundações da construção: imprevista “sala hipóstila” que os arquitectos conseguiram resgatar e tornar visitável, rebaixando o pavimento, demolindo os vazios dos arcos emparedados, abrindo pequenas janelas a norte.

Percorrer estas “catacumbas” é, já de si, um espectáculo poética e arquitectonicamente emocionante, mas a direcção do Centro tem variado a programação subterrânea aumentando o interesse das visitas (concertos, *jam sessions*, fado, dança, *performances*, para lá de instalações vídeo e de exposições que não envolvam papel ou telas, dado o teor de humidade não controlável nesta secção do conjunto).

Outro espaço surpreendente, e desconhecido da entidade promotora quando do lançamento do concurso, surge-nos do lado poente do Edifício expositivo. Entramos numa galeria estreita e comprida que corre junto à fachada sul do “L” que é esta construção e, através dela, acedemos a dois corredores, ainda mais estreitos, orientados sul/norte e rematando-se numa porta/janela aberta à visão do mar.

A travessia dos dois corredores finos, de tectos abobadados e escuros na pedra à vista, entre paredes rebocadas brancas, conduz-nos à mais insólita espacialidade deste Centro de Artes, ao podermos

espreitar quatro séries de seis pequenos cubículos cegos, ligados por vãos de porta aos dois lados dos corredores, possibilitando múltiplas utilizações, instalações, propostas, como que previamente engendrados para alegria dos curadores. Aumentando a riqueza dos percursos, os arquitectos furaram as duas últimas células contíguas do final, permitindo uma viagem circular aos segredos do espaço inesperado.

Visitar os 24 compactos minúsculos casulos, tão adequados a uma museografia atenta, torna-se ainda mais interessante quando lhes tentamos compreender a génese. À época do concurso, a sua existência era desconhecida e as equipas concorrentes receberam um levantamento fornecido pela

organização que apenas dava conta da presença da galeria e dos dois corredores em pente. A partir do soalho apodrecido do piso superior, no entanto, foi possível a estes arquitectos, em visita prévia ao local, aperceberem-se de algumas daquelas pequenínissimas salas, em baixo. Nos corredores confirmariam a hipótese, ao depararem com seis pares de respiros que se repetiam em todas as paredes, junto ao chão e em cima, no arranque das abóbadas/tecto. A sua aposta, em contarem com mais estas séries de espaços para aumento da oferta expositiva do Centro, mostrou-se perfeitamente plausível e hoje podemos comprová-la ajustada.

Permanecendo misterioso, o objectivo inicial



desta espacialidade escondida, aparentemente só acessível a partir do piso superior que terá tido o pavimento segmentado por quarteladas (a disposição do sistema de barrotes, ainda que já só servissem para a fixação do tal soalho apodrecido, assim o indicava), conjectura-se que pudesse ter sido a secagem de tabaco. Os arquitectos não são arqueólogos, mas aqui quase que intervieram como tal; para além de descobrirem e tornarem possível o deambular pelas 24 pequenas celas, mantiveram, nos salões do piso superior, que destinaram ao centro de documentação e ao serviço educativo do complexo, a memória desse pavimento que visitava por cima os espaços: a meio, sobre os corredores abobadados, repetindo a betonilha que ainda tinham chegado a ver nas salas arruinadas; lateralmente, repondo um soalho de madeira como, provavelmente em resultado da ocupação militar posterior, as salas já exibiam na última fase.

A este piso superior chega-se por uma muito bonita escada de potentes guardas em madeira que reproduz, agora em novo, a escada já existente no mesmo local. Um comprido lanço inicial, leva-nos a um patim, de onde poderemos derivar, para esquerda, encaminhando-nos para os grandes salões do serviço educativo e do centro de documentação, ou para a direita, em direcção à zona da administração do Centro de Artes e ao bar/cafetaria.

A menos ortodoxa localização do bar/cafetaria ter-se-á ficado a dever à possibilidade de, naquele ponto do edificado, ter sido possível construir um discreto terraço que garante uma não dispicienda possibilidade de ar livre e de vistas sobre o complexo e o Oceano; mas é, talvez este, o único ponto fraco do ambicioso projecto: no corpo da loja de vendas, junto à rua, por exemplo, o bar/cafetaria ganharia outra visibilidade e maior frequência, animando a “praça” de entrada e conquistando sinergias para o todo, o que não acontece com o posicionamento escolhido, por muito arredado.

Regressados ao exterior, ao aparente “labirinto” que, entre o existente e a disposição do novo, os arquitectos criaram, esse interessante espaço público que nos permite atravessar o Centro de Artes, de sul para norte, guiados pelas paredes negras e vulcânicas, cruzamos um último pátio, nas traseiras onde uma administração atenta e empenhada em abrir as actividades à cidade fez instalar uma pista de *skate*, sempre muito procurada pela miudagem; mas ao transpormos o portão do muro não estamos ainda no final da viagem: um terreiro vasto, a toda a largura do largo lote onde se implanta o complexo, estende-se até à avenida marginal tendo, por enquanto, o mar por horizonte. Trata-se de um terreno já adquirido posteriormente pela Secretaria Regional de Cultura dos Açores, tendo em vista desafogar o Centro de Artes e dotá-lo de mais um amplo espaço ao ar livre, onde têm, também, decorrido actividades.

Para lá da marginal, a Câmara da Ribeira Grande comprou, entretanto, a continuação dessa faixa, até ao muro que limita a falésia, o que poderia ser um



LEVANTAMENTO DO EXISTENTE. FASE DE CONCURSO: PLANTA DO PISO TÉRREO



bom prenúncio de prolongamento do espaço público qualificado na frente do Centro, não fosse a obstinação com que se procura dotar esse vazio de um “monumento” intitulado, “Praça Saudades da Terra” que incluiria um globo terrestre de quatro metros de diâmetro revestido a “calçada à portuguesa”, numa espécie de desafio *naïf*, certamente involuntário, à densidade das propostas de arte contemporânea que têm vindo a circular no *Arquipélago*.

Mas, concluída a visita, folheando na elegante loja de vendas os muitos catálogos e publicações resultantes dos vários acontecimentos que o Centro já testemunhou, somos, afinal, levados a pensar que, “património” e “recuperação”, em arquitectura, poderão ser conceitos ainda muito atravessados por equívocos e ambiguidades, mas que, quando encarados do modo como o que foi ensaiado neste conjunto, este modo aberto,

inventivo, discreto, culto, dialogante com o existente e pleno de desejo de o interrogar, melhorar e aperfeiçoar, quando se constituem como fortes argumentos para uma saudável compreensão da própria ideia de “recuperação”, terão certamente, também, um forte potencial didáctico que nos caberá, então, a nós, divulgar, celebrar e dar como exemplo. ●

FICHA TÉCNICA

ARQUIPÉLAGO – CENTRO DE ARTES CONTEMPORÂNEAS

Ribeira Grande, São Miguel, Açores, Portugal

Cliente

Direcção Regional de Cultura dos Açores (DRaC)

Datas

Concurso: 2007 (1º classificado)

Projecto: 2007-2010

Construção: 2011- 2014

Área: 12.914 m² (9.736 m² edifícios + 3.178 m² espaços exteriores)

ARQUITECTURA

Arquitectos: João Mendes Ribeiro Arquitecto Lda. e Menos é Mais Arquitectos Associados, Lda.

Autores: João Mendes Ribeiro, Cristina Guedes, Francisco Vieira de Campos

Coordenadores de Projecto: Adalgisa Lopes e Jorge Teixeira Dias (fase de projecto), Inês Mesquita e Filipe Catarino (fase de obra)

Equipa de Projecto (João Mendes Ribeiro Arquitecto, Lda):

Catarina Fortuna, Ana Cerqueira, Ana Rita Martins, António Ferreira da Silva, Cláudia Santos, Joana Figueiredo, João Branco

Equipa de Projecto (Menos é Mais Arquitectos Associados, Lda):

Cristina Maximino, João Pontes, Luís Campos, Ana Leite Fernandes, Mariana Sendas, Pedro Costa, Inês Ferreira, João Fernandes

Tratamento de Imagem – Concurso: Diogo Laje, Óscar Ribas, Ricardo Cardoso (Estúdio Goma)

ENGENHARIAS

Fundações e Estruturas: Hipólito Sousa, Jerónimo Botelho, Pedro Pinto (SOPSEC,SA)

Instalações Hidráulicas: Diogo Leite, Filipe Freitas, Jorge Rocha (SOPSEC,SA)

Instalações Eléctricas: Raul Serafim, Hélder Ferreira (Raul Serafim & Associados, Lda)

Segurança: Maria da Luz Santiago (Raul Serafim & Associados, Lda)

Instalações Mecânicas: Raul Bessa, Ricardo Carreto (GET, Lda.)

Instalações de Gás: José Pinto (SOPSEC,SA)

CONSULTORIAS

Consultoria em Programação e Arquivo: Elisa Babo (Quaternaire), Miguel Von Haff Pérez, Marta Almeida

Consultoria em Conservação e Restauro: Gabriella Casella (Cariátides)

Consultoria em Acondicionamento Acústico: Rui Calejo, Eduarda Silva, Filomena Macedo (SOPSEC,SA)

Consultoria em Comportamento Térmico: André Apolinário (SOPSEC,SA)

Consultoria em Mecânica de Cena: João Aidos

Espaços Exteriores: Ana Barroco, Rui Figueiredo (Quaternaire)

Construtor: Consórcio Somague, Marques S.A. e Tecnovia

Fiscalização: Pedro Câmara (Eng. Tavares Vieira, Lda.)

Maquetes: Menos é Mais Arquitectos Associados, Lda.

Fotografia: José Campos

A TORRE CHAMPANHE



FPM 41, EDIFÍCIO DE ESCRITÓRIOS

Para Diogo Seixas Lopes, arquitecto e co-autor do edifício FPM 41, e para Manuel Graça Dias, arquitecto e autor dos anteriores ‘Jornal Gyptec’

O texto que se segue é sobre o FPM 41,¹ um edifício em altura localizado no número 41 da Avenida Fontes Pereira de Melo, em Lisboa, e sobre o espaço público que o

1. A escolha do FPM 41 para este texto foi uma sugestão de Manuel Graça Dias que aceitei sem reservas.

rodeia. É uma tentativa para um entendimento do projecto e do edifício e espaço público que o concretizaram, através da análise de uma combinação de considerações formais e das restrições inerentes.

O FPM 41 é uma torre de cristal dourada que emerge quando o sol desponta da cidade ao seu redor. O edifício muda continuamente sob o jogo da luz e do tempo, indo da opacidade total à transparência total, qual fantasma dourado no meio da primavera contra o céu cinza azulado de Lisboa. Olhando desde a Avenida Fontes Pereira de Melo para Este, em toda a glória de uma manhã de sol

de primavera, não se imagina a controvérsia que o projecto do edifício causou antes de sua construção (de 2015 até ao início de 2019), o que é particularmente inexplicável na Lisboa dos dias de hoje, repleta de edifícios de vidro e aço.

A Avenida Fontes Pereira de Melo é uma das principais artérias do centro empresarial e comercial da cidade de Lisboa. Liga a Praça Marquês de Pombal com a Praça Duque de Saldanha e é um dos principais eixos viários para sair da baixa da cidade e do centro de Lisboa, em direcção ao norte do país. Nas imediações do FPM 41, podem ser

A resposta de Diogo Seixas Lopes e Patrícia Barbas foi mais tarde reconhecida como a mais inovadora e historicamente despojada da competição

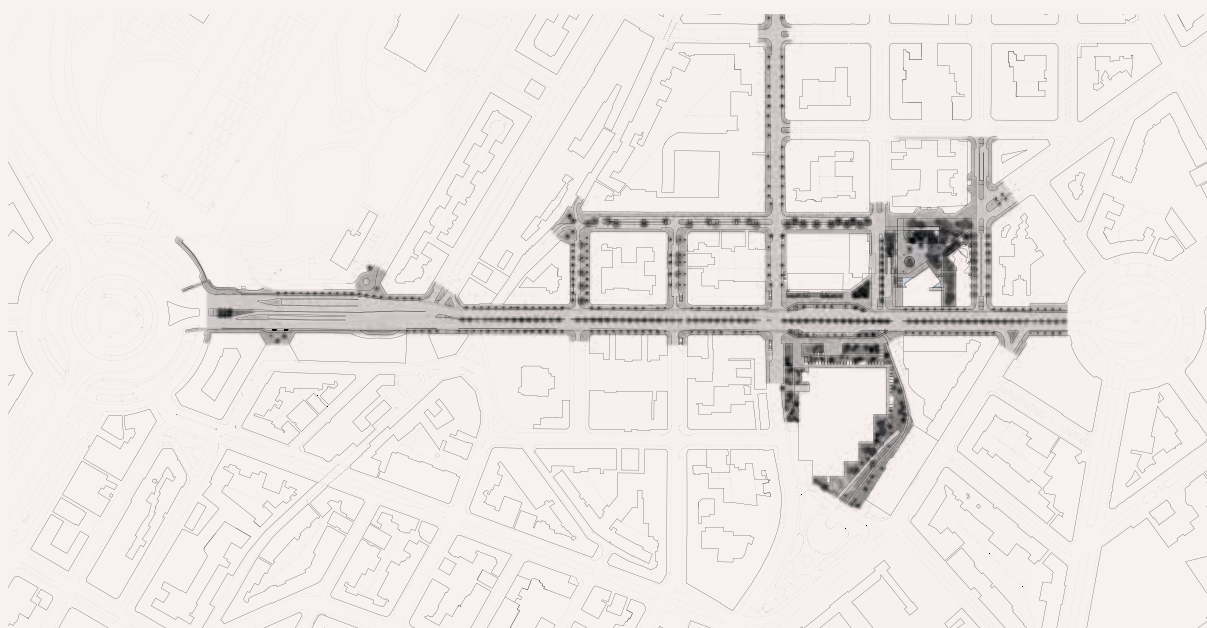
encontradas obras de arquitectura da autoria de Ventura Terra, Norte Júnior, Conceição Silva, Teotónio Pereira, Fernando Silva, Tomás Taveira e Ricardo Bofill, entre outros, e encontrado um dos mais importantes Parques urbanos da cidade, o Parque Eduardo VII. Sendo assim, o local onde o FPM 41 foi implantado, tem uma miríade de relações arquitectónicas e urbanas fundamentais com a Lisboa e com o seu cosmopolitanismo.

A proposta do FPM 41 foi a resposta radical de Diogo Seixas Lopes e Patrícia Barbas, a uma chamada por convite para um concurso de ideias feita a arquitectos portugueses por um promotor e monitorizada pela Câmara Municipal de Lisboa, que pediu o desenho de um edifício de escritórios e de um espaço público. O convite teve a participação de sete *ateliers* de arquitectura de profissionais da mesma faixa etária,² com produção de relevo e reconhecimento internacional e intenso interesse de arquitectos, artistas e pessoas em geral, gerando debate sobre o futuro da cidade e representando renovada esperança para a Lisboa do século XXI. Enquanto que algumas respostas à chamada, apresentaram propostas de desenho, forma, e escala mais convencionais, outras apresentaram propostas mais arrojadas. Inicialmente secundarizada, a resposta de Diogo Seixas Lopes e Patrícia Barbas foi mais tarde reconhecida como a mais inovadora e historicamente despojada da competição. Foi certamente a mais abstracta e a mais extrema, ocupando o lugar com um edifício que se viria a destacar dramaticamente do tecido urbano original da cidade.

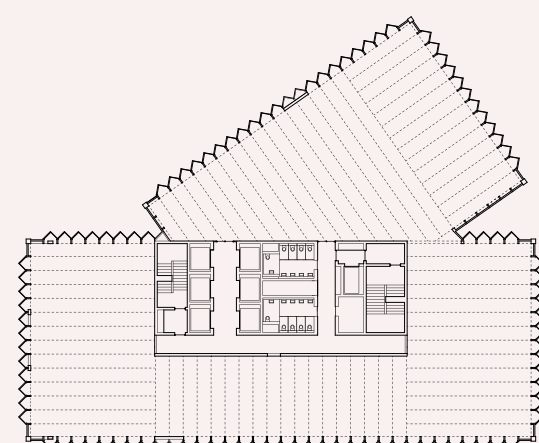
A localização pretendida para o concurso de ideias foi um lote quadrangular com 2144 metros quadrados, que se situa numa extremidade da Avenida 5 de Outubro e é delimitado pela Avenida Fontes Pereira de Melo e pelas Ruas Latino Coelho e Pinheiro Chagas. Cada uma das propostas, teria de considerar e contemplar estreitas relações



© NUNO GRANCHIO



0 5 10m



0 5 10m

2. Ateliers João Favila, Paulo David, João Trindade, MXT Studio, Ternullo Melo e Barbas Lopes.

arquitectónicas e urbanas com a Maternidade Alfredo da Costa, da autoria de Ventura Terra, e com o Museu e Casa Doutor Anastácio Gonçalves, um edifício classificado localizado no interior do lote, prémio Valmor de 1905 da autoria de Norte Júnior, onde viveu o pintor naturalista José Malhoa.

A implantação escolhida no lote por Diogo Seixas Lopes e Patrícia Barbas para o FPM 41, uma massa arrojada e geométrica com 70 m (67,87 m) de altura, foi o seu lado Este delimitado pela Avenida Fontes Pereira de Melo. São partes do edifício duas caixas retilíneas rectangulares simples, que se intersectam a treze pisos de altura e na esquina entre a Avenida Fontes Pereira de Melo e a Rua Latino Coelho. No lado oposto do lote, um espaço público com uma pequena Praça, resolveu com fluidez as tensões que o novo edifício em altura criou com a Avenida Fontes Pereira de Melo, com a Rua Latino Coelho e com o cruzamento da Avenida 5 de Outubro, interrompida pelo espaço público desenhado.

O edifício FPM 41 é comumente identificado pela sua ousada fachada com um ritmo de planos perpendiculares, e pelo modo como toca a terra através de uma poderosa base recuada, fechada e envidraçada, e que também é o seu acesso principal. O edifício tem dois volumes, um com dezassete pisos frontal à Avenida Fontes Pereira de

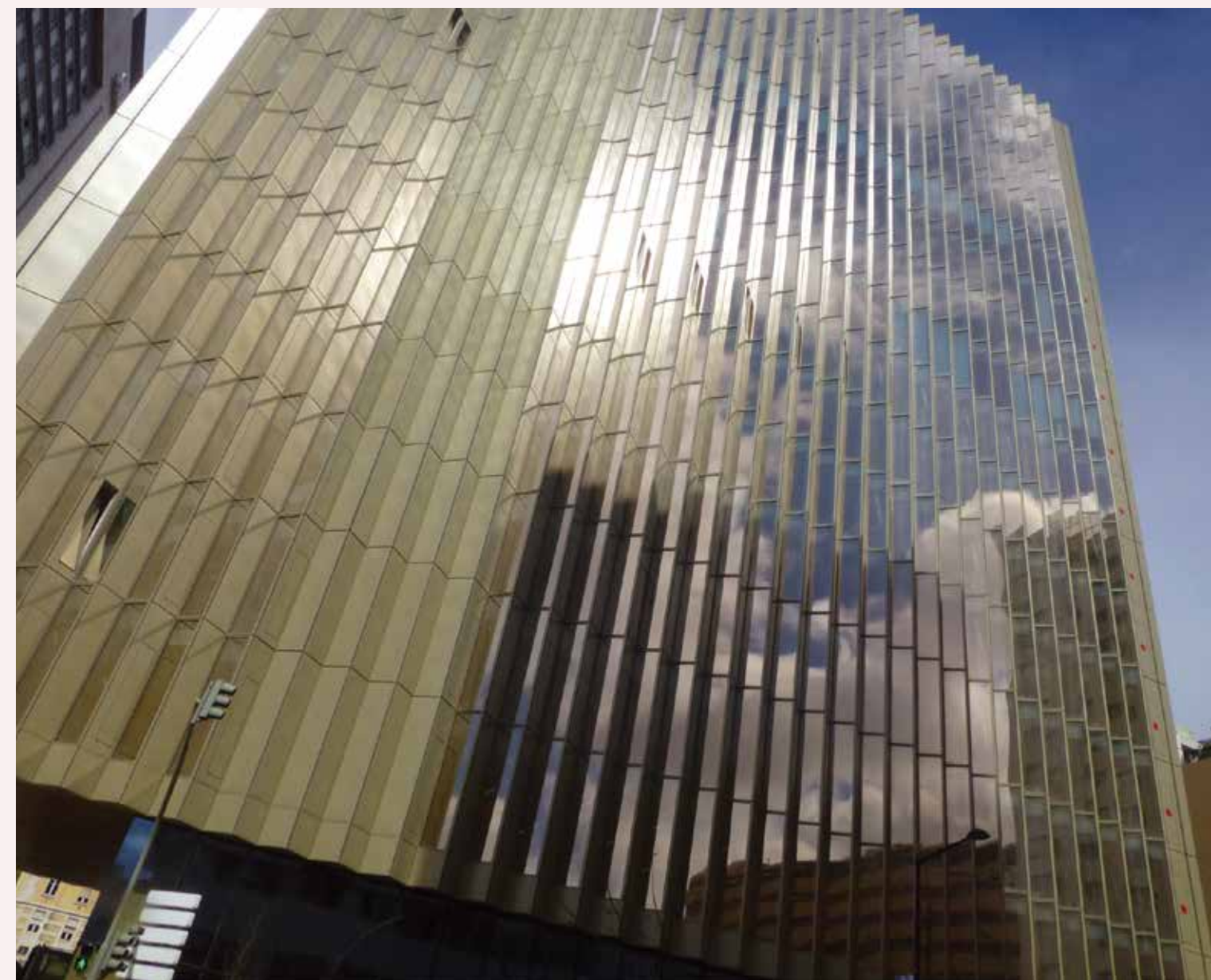
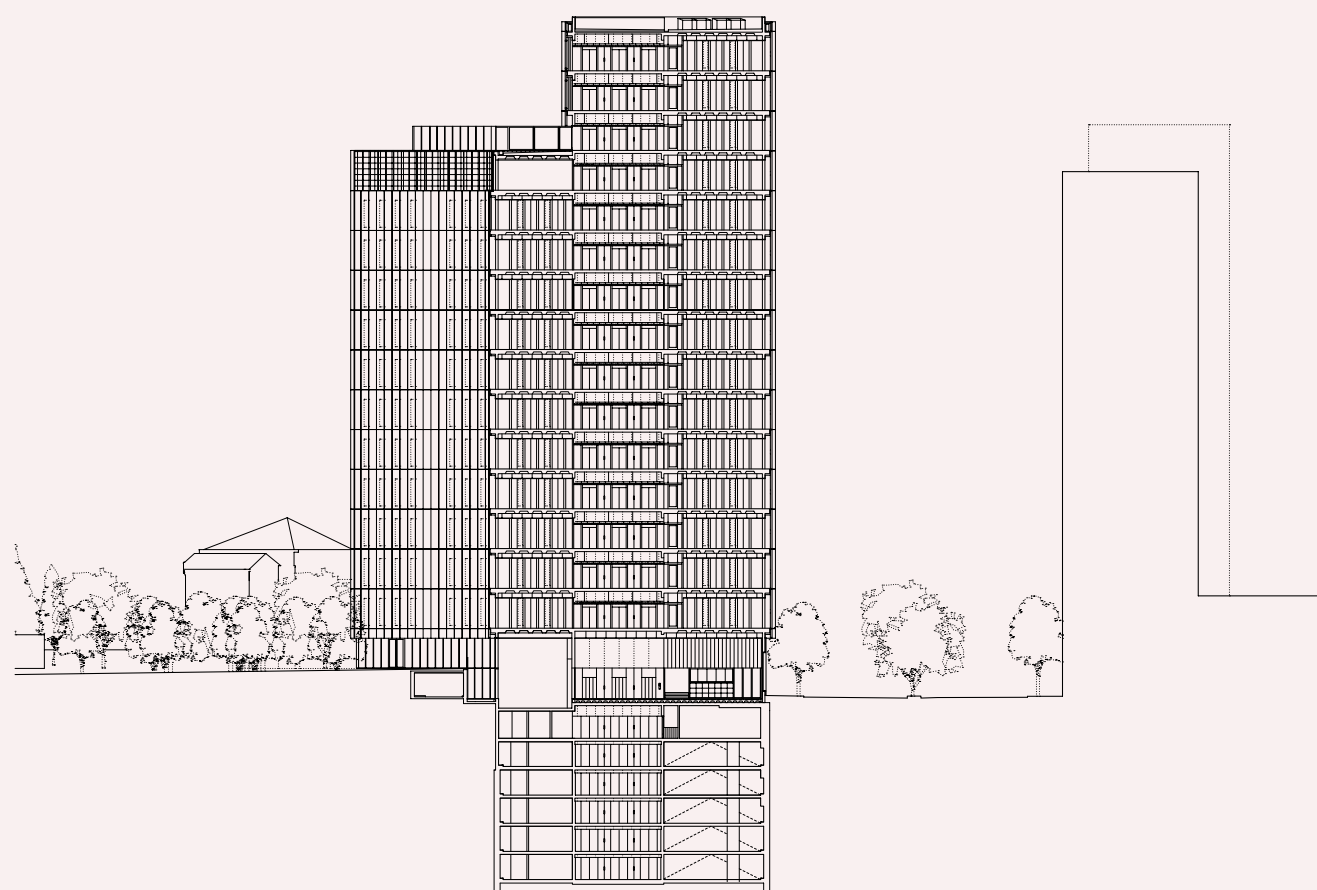
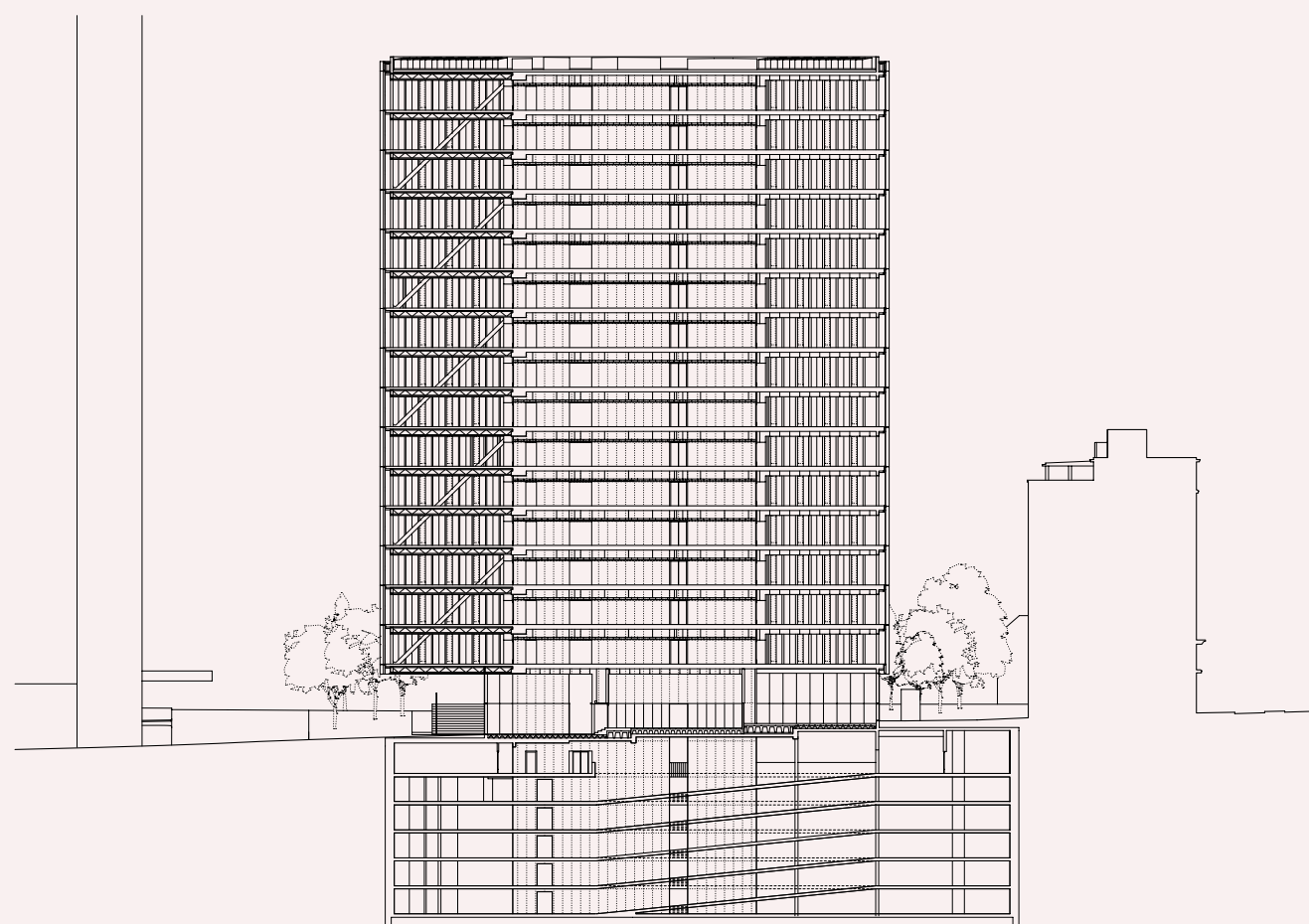
Melo (SE) e à Rua Latino Coelho (SW), e outro com treze pisos, frontal à Avenida 5 de Outubro (NS). O volume de dezassete pisos tem proximidade com o hotel Sheraton, o edifício Saldanha Residence e a Maternidade Alfredo da Costa, e o de treze pisos tem proximidade com hotel Sheraton, a Maternidade Alfredo da Costa e o Museu e Casa Dr. Anastácio Gonçalves. O principal acesso ao edifício foi localizado no seu lado sudeste, de frente para a Avenida Fontes Pereira de Melo, onde o passeio da Avenida é mais largo, entre o hotel Sheraton e o edifício Altice. Esta opção fez todo o sentido, uma vez que este alargamento equilibra a coexistência e alinhamento entre elementos arquitectónicos urbanos e novos e preexistentes.

O desenho de Diogo Seixas Lopes e Patrícia Barbas retrata o FPM 41 como uma erupção geológica de formas angulares agudas que se eleva inesperadamente do tecido urbano da cidade. Todavia, a localização do edifício não é uma montanha, mas o centro empresarial e comercial de Lisboa, para alguns caótico, anónimo e alienante. O redor do edifício, é de uma escuridão sinistra com edifícios banais ou exclusivos, que ou escondem interiores de ornamento excessivo ou exibem fachadas sombrias e repletas de informação. Em oposição, foi desenhado pelos autores um farol luminoso e cintilante de modernidade e contemporaneidade, cuja massa se

Explora uma outra arquitectura e construção, metropolitana em escala e programa, mas igualmente abstracta, não-representacional, aparentemente natural e arcaica em forma, todavia feita com a tecnologia mais sofisticada



© NUNO CERFA



desmaterializa em luz e ar, reflexão e refração. Este grande e excepcional desenho, explora uma outra arquitectura e construção, metropolitana em escala e programa, mas igualmente abstrata, não-representacional, aparentemente natural e arcaica em forma, todavia feita com a tecnologia mais sofisticada disponível. A sintética torre champagne concilia habilmente o antinómio entre tecnologia e natureza, no que é uma segunda natureza, humanizada em harmonia com a cidade de Lisboa.

O FPM41 é inegavelmente uma arquitectura majestosa. É uma massa retangular, monolítica, com fachada celular em vidro, e apoiado sobre uma base embutida envolvida por vidro. A imagem do FPM41 reflete as visões mais fantásticas de arquitectos e artistas Expressionistas, que usaram o vidro como um símbolo de pureza e renovação. É um exemplar de arquitectura impressionante na sua construção, sendo especialmente notável pela expressão clara do seu esqueleto estrutural e do seu interior flexível e livre de pilares. À diversidade de arquitectura da vizinhança, Diogo Seixas Lopes e Patrícia Barbas adicionaram com o FPM41 um refinamento e uma ousadia que funcionaram e naturalmente foram aplicados ao seu sistema de construção. O seu método combinou equilíbrio e proporções clássicas,

com a opção moderna por volume em contraste com massa. A imagem ousada de um edifício em altura quase inteiramente em aço e vidro tem uma sólida base de modernidade e contemporaneidade.

A ideia construtiva para o edifício de Diogo Seixas Lopes e Patrícia Barbas foi a de que um esqueleto de aço de suporte permitiria libertar as paredes exteriores da sua função de suporte, consentindo que o edifício tivesse uma superfície champagne mais translúcida do que sólida. O edifício tem uma unidade estrutural central autónoma (com elevadores eléctricos), parede de cortina e uma gaiola de estrutura de aço externa de 1,35 m (o espaço entre os elementos de suporte é envidraçado com planos perpendiculares envidraçados). Para além disso, tem um compromisso e uma atenção meticulosos para com as soluções e os detalhes da sua arquitectura.

O FPM 41 parece ser a solução acabada, combinando uma escolha sensível de materiais com o uso mais simples da forma, livre de imagens históricas sem local específico. A vontade dos autores para que o interior do edifício fosse o mais aberto possível para o exterior, foi responsável pelo abandono da tradição de uso do aço. A estrutura central e esquelética foi construída, onde placas de vidro e

A fachada de vidro é por vezes transparente e por outras opaca, dependendo do ângulo de incidência da luz do sol ou da perspectiva do espectador



© NUNO GRANCHÓ

alumínio champanha com ângulos foram penduradas como se de uma cortina se tratasse das extremidades das lajes. A interação entre os materiais de construção (aço, vidro, betão, alumínio) parece ter dado vida ao inanimado como indutora de linguagem arquitectónica.

Quarenta e oito janelas pivotantes a igual altura e espaçamento, fazem da face champanha do FPM 41 geometria pura. Embora o edifício seja estático na sua estrita geometria de volume e de fachada com ângulos retos, administra sombras e reflexos e gera novas relações diagonais, que lhe conferem uma qualidade dinâmica. Estes planos contínuos de vidro acentuam a escala e a verticalidade do edifício, ao longo de uma Avenida caracterizada pela continuidade horizontal, e a imagem distinta de uma torre dourada. A fachada de vidro é por vezes transparente e por outras opaca, dependendo do ângulo de incidência da luz do sol ou da perspectiva do espectador. Durante a noite, o FPM 41 mostra uma realidade diferente quando é propositadamente iluminado e refletido (os arquitectos usaram um material refletivo nas janelas da fachada) de dentro para fora.

Diogo Seixas Lopes e Patrícia Barbas desenvolveram para o interior do FPM 41 uma linguagem

própria para a sua arquitectura. Optaram por um desenho sem paredes ou pilares, que não mais separam o espaço, mas, ao invés disso, canalizam o movimento físico e visual. Este desenho tornou-se um componente elementar de uma maneira de construir e de um meio de conceber a arquitectura como experiência. O enquadramento da paisagem urbana em redor, foi feito no FPM 41 através de uma encenação extremamente bem cuidada, de transparências e interrupções em paredes perimetrais independentes. A pesquisa radical com simplificação de meios e a vontade de procurar um universo espacial internalizado foram, todavia, os vectores menos explorados e mais introvertidos de suas tentativas de integrar a arquitectura e as pré-existências.

Somente no decorrer da sua construção, o FPM 41 mostrou o seu carácter ousado e a sua opção estrutural. Se a sua fachada tivesse sido posteriormente coberta com alvenaria, essa percepção teria sido comprometida e o seu paradigma construtivo negado, juntamente com o próprio fundamento para a conceptualização arquitectónica de edifício em altura. Acima de tudo, Diogo Seixas Lopes e Patrícia Barbas tentaram não resolver novos problemas com as formas ou as soluções fundamentais, já

que para ambos, foi melhor extrair novas formas da essência, a própria natureza do novo problema. O princípio estrutural do edifício fez-se claro quando foi usado vidro em paredes sem carga. O uso do vidro e da reflexão abriu uma nova linguagem e um novo caminho para a arquitectura. Maior do que a vida e aberto ao céu, o FPM 41 fascina pela interação da luz e da reflexão nas suas superfícies facetadas. Uma estranha e ambígua beleza ou uma beleza quase disforme.

Há uma melancolia presente hoje, como talvez seria esperado no meio de uma manhã de Lisboa, na Praça desenhada por Diogo Seixas Lopes e Patrícia Barbas no lado Oeste do lote, entre o edifício FPM 41, a Maternidade Alfredo da Costa e o Museu e Casa Doutor Anastácio Gonçalves. Há pouca actividade, e esse silêncio confere ao edifício uma qualidade irreal transcendental de ouro e branco com uma paleta excessivamente desbotada e contrastada. A Praça está cheia ou ordenada com um espaço público para fruição das pessoas, apenas como mais um elemento de *collage* que faz parte do carácter de Lisboa, o qual foi cultivado pelo crescimento, em vez do planeamento. Independentemente da inserção da nova Praça na cidade, o FPM 41 está definitivamente contextualizado, isto é, espelha e

destaca a arquitectura em seu torno, com a altura do primeiro piso alinhando com os restantes edifícios da Avenida Fontes Pereira de Melo.

Num edifício como o FPM 41, torna-se difícil apreciar a diferença entre as suas percepções e a miríade das suas representações. O espaço aberto e a concomitante extensão de Praça, a verticalidade de ambos os volumes do edifício, o hotel Sheraton, a Maternidade Alfredo da Costa, e o Museu e Casa Doutor Anastácio Gonçalves, trabalham entre si e em conjunto para que uma relação dinâmica entre edifícios e edifícios, e entre edifícios e cidade seja estabelecida. No seu lado noroeste, o limite da

Praça é a fachada ampla e austera da Maternidade Alfredo da Costa. No seu lado sudoeste, o limite da Praça é a Rua Latino Coelho e o hotel Sheraton. O Museu e Casa Doutor Anastácio Gonçalves localiza-se do lado nordeste do lote. Todavia, a fluidez da Praça foi complicada pelo facto de um acesso ao estacionamento subterrâneo dividir o espaço público, forçando o pedestre a percorrer um de dois percursos para atravessamento da Praça, ao longo da Maternidade Alfredo da Costa ou pelo percurso diagonal que atravessa a área central.

O volume mais baixo do edifício FPM 41 é concomitante com o eixo central da Praça.

Com orientação norte-sul e perpendicular à das principais Avenidas e Ruas, este é um atributo qualificador do FPM 41 e da Praça circundante. É definido em cada extremidade por lugares urbanos de referência, a Avenida 5 de Outubro a norte e a Avenida Fontes Pereira de Melo a sul, juntamente com o FPM 41, o hotel Sheraton e o edifício Altice. Foi alinhado com estes grandes edifícios (escritórios e hotel), que se elevam do solo em altura, comparável à do FPM 41. Este eixo é também um canal que percorre toda a extensão do local, estabelecendo a relação espacial e formal entre as Avenidas Fontes Pereira de Melo e 5 de



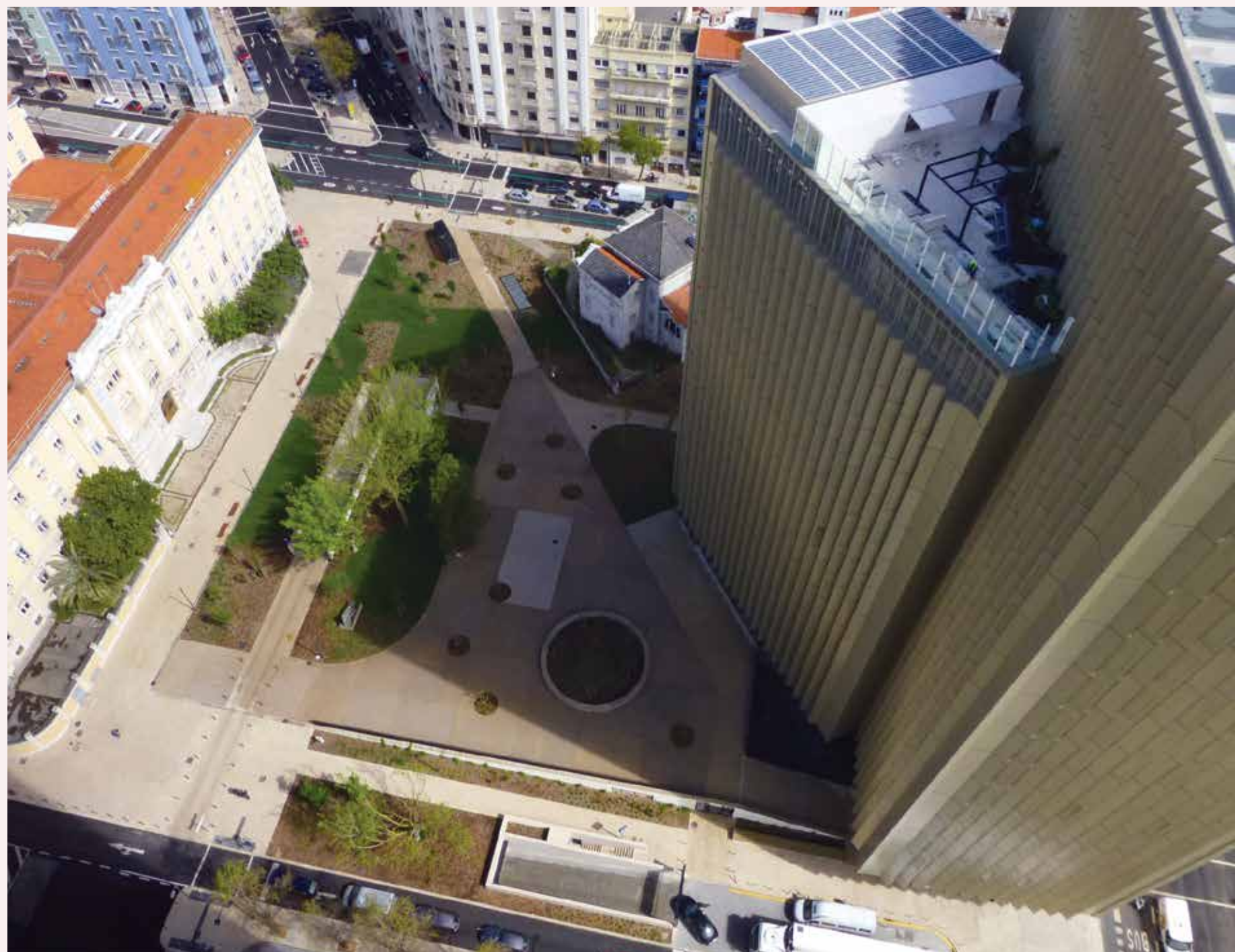
© NUNO GRANCHÓ

O espaço aberto e a concomitante extensão de Praça (...) trabalham entre si e em conjunto para que uma relação dinâmica entre edifícios e edifícios, e entre edifícios e cidade seja estabelecida

Outubro e a entre estas e os edifícios, enfatizando a excepcionalidade de um percurso. Na área central da Praça, o desenho de espaço público com um banco quase no centro de toda a composição, une as partes desiguais do lote, tornando-as unas.

A experiência de atravessamento da Praça é predicativa. O FPM 41 e o hotel Sheraton coexistem com inquestionável força, estabelecendo entre si analogias que uniformizam o espaço e a partir da centralidade das Avenidas se repercutem pelos restantes edifícios que fazem parte da Praça. O seu atravessamento permite uma forte percepção dos edifícios e da cidade como um todo. Dito isto, a Praça do FPM 41 foi inserida na cidade, como algo estranhamente familiar, apesar de simultaneamente evocar diferentes identidades entre partes. Mas talvez tenha sido essa a ideia de Diogo Seixas Lopes e de Patrícia Barbas, isto é, talvez esta tenha sido sempre destinada pelos autores a ser um palco para a cidade para compensar o pré-existente contra o novo.

A completa ausência no FPM 41 de elementos convencionais de monumentalidade, identificou uma opção e desafio conceptual por parte de Diogo Seixas Lopes e Patrícia Barbas de monumentalidade rejeitada ou materialidade desmaterializada. Mas o desenho, foi ainda mais longe: ao cobrirem toda a estrutura com vidro e alumínio champanha e ao levarem em conta reflexão e transparência, os autores procuraram superar e negar a construção como tal. As paredes de vidro foram colocadas em ângulos entre si para evitar a monotonia de superfícies de vidro excessivamente grandes. O importante foi o jogo das reflexões e não o efeito da luz e da sombra, como na grande maioria dos edifícios. Através da combinação da verticalidade dominante com a ausência de pilares na fachada, o carácter estrutural do edifício foi inteiramente alterado, de tal modo que, através da falta de suportes, surgiu uma nova arquitectura de flutuante leveza e uma utilização da estrutura de suporte que criou efeitos ópticos, ilusórios e poéticos. Foram



simultaneamente essenciais para a arquitectura do FPM 41, em primeiro lugar, a capacidade de construir um edifício em altura em Lisboa, de tal modo que se tornou uma obra de arte a contemplar, em segundo lugar e concomitantemente, a busca por uma ordem gramatical fundamental e a qualidade

do detalhe construtivo.

Orgulhoso e dominante, o FPM 41 é um triunfo evidenciado pela totalidade da visão arquitectónica que permanece hoje em dia. A presença do edifício está agora assegurada no entendimento de Lisboa, mas no que a noção de presença possa significar

para um edifício cuja identidade é estável e instável, autónoma e contingente. A história, dizem, é sempre escrita pelo vencedor, mas a história do projecto, após o consentimento da construção, não é nada além do que vitoriosa. ●



FICHA TÉCNICA

FPM 41, EDIFÍCIO DE ESCRITÓRIOS
Avenida Fontes Pereira de Melo, 41, Lisboa, Portugal

Cliente
EDIFÍCIO 41 – Promoção Imobiliária e Hotelaria, SA

DATAS
Concurso: 2014 (1º classificado)
Projecto: 2014
Construção: 2015-2019

Área: 22.500 m²

ARQUITECTURA

Arquitectos: Barbas Lopes Arquitectos
Autores: Patrícia Barbas e Diogo Lopes
Coordenador de Projecto: Patrícia Barbas

Equipa de Projecto: Catarina Sousa, Guillaume Guisan, Guilherme Oliveira, Gonçalo Soares, Laurianne Ferreira, Margarida Esteves, Ricardo Lima, Sérgio Catumba, Tania Depallense Vitor Sá
Tratamento de Imagem – Concurso: 18:25 Empreiteiros Digitais

ENGENHARIAS

Fundações e Estruturas: JSJ – Consultoria e Projectos de Engenharia
Instalações Hidráulicas: EACE – Engenheiros Associados, Consultores em Engenharia
Instalações Eléctricas: EACE – Engenheiros Associados, Consultores em Engenharia
Segurança: EACE – Engenheiros Associados, Consultores em Engenharia
Instalações de Gás: EACE – Engenheiros Associados, Consultores em Engenharia

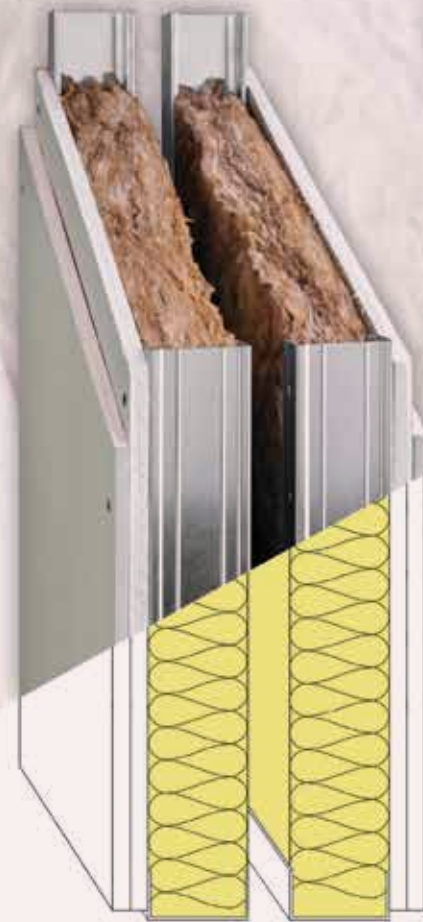
CONSULTORIAS

Consultoria em Fachada: Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC)
Consultoria em Planeamento: Jorge Gil
Consultoria em Ventilação Natural e Simulação Térmica: Natural Works
Consultoria em Eficiência Energética e Sustentabilidade: Raquel Viúla
Consultoria em Espaços Exteriores e Paisagismo: HAHA Arquitectura Paisagista
Consultoria Jurídica: Sofia Galvão Advogados

Construtor: Consórcio MOTA-ENGIL/CASAIS

Fiscalização e Gestão do Projecto: ROCKBUILDING, SA, Francisco Ribeiro

Fotografia: Nuno Cera



metodologia **BIM** Building Information Modelling

Mais do que placas de gesso, a Gyptec tem a solução!

A GYPTEC, empresa portuguesa produtora de placas de gesso, desenvolve soluções para construção e reabilitação, sendo presença incontornável nas principais obras em toda a Península Ibérica. As placas de gesso Gyptec são resistentes ao fogo, impacto e humidade, e têm elevado desempenho térmico e acústico.

More than just plasterboards, Gyptec has the solution.

Gyptec, a Portuguese plasterboard manufacturer part of the Preceram Group, develops drywall solutions for new building and refurbishment projects. An unavoidable presence in major construction works throughout the Iberian Peninsula. The Gyptec plasterboards are fire, moisture and impact resistant and oers high thermal and acoustic performances.



Figueira da Foz • T (+351) 233 403 050 • apoiotecnico@gyptec.eu • www.gyptec.eu

Volcalis

isolamentos minerais



Lã mineral Isolamento térmico e acústico

A lã mineral Volcalis, fabricada em Portugal com produtos naturais, é um isolamento térmico e acústico, resistente ao fogo e de fácil aplicação. Volcalis vem aumentar a vasta gama de soluções construtivas do Grupo Preceram e complementar os sistemas em placas de gesso Gyptec.

Volcalis, o isolamento eficiente e seguro, ter conforto agora, é mais fácil!

Mineral wool Thermal and acoustic insulation

Volcalis mineral wool, manufactured in Portugal with natural products, is a thermal and acoustic insulation, resistant to fire and easy to apply. Volcalis increases the wide range of constructive solutions of the Preceram Group and complements the Gyptec drywall systems.

Volcalis, efficient and safe insulation, having comfort is now easier!



ZI Bustos, Aveiro • T (+351) 234 751 533 • apoiotecnico@volcalis.pt • www.volcalis.pt





**GRUPO
PRECERAM**



Arquitectura POSITIVA

uma marca Grupo Preceram
a Preceram Group brand

AMBIENTE

ARQUITECTURA

SUSTENTABILIDADE

MATERIAIS

INOVAÇÃO

ENVIRONMENT

ARCHITECTURE

SUSTAINABILITY

MATERIALS

INNOVATION

A segurança, a justiça, a economia, a saúde ou a educação constituem problemas que ameaçam directamente a nossa sobrevivência. ARQUITECTURA POSITIVA promove o debate interdisciplinar das cidades e o papel da arquitectura nas principais questões do nosso tempo.

Safety, justice, economy, health, and education are problems that directly threaten our survival. ARQUITECTURA POSITIVA promotes the interdisciplinary debate on cities and the role of architecture in the main issues of our time.

www.arquiteturapositiva.pt