

Universidades Lusíada

Alves, Bruno Miguel Gonçalves, 1969-

A obra de Manuel Vicente : leitura crítica pelos ex-colaboradores

<http://hdl.handle.net/11067/4666>

Metadados

Data de Publicação

2019

Resumo

Esta dissertação, tem como objectivo, o estudo da obra e da metodologia do arquitecto Manuel Vicente. Assenta em dois casos de estudo, representativos de escalas diferentes, bem como assim, de tipologias diferentes. Metodologicamente, vamos estudar e ler criticamente as obras a que equivalem diferentes fases e modus operandi do arquitecto. O contributo dos ex-colaboradores de Manuel Vicente, através das entrevistas concedidas, são pedra basilar, adquirindo as suas citações, durante o estudo, um...

This dissertation has as its objective the study of the work and methodology of the Architect Manuel Vicente. It rests on two case studies, representatives of different scales, as well as, different typologies. Methodologically, we will study and read critically the works that match different phases and different modus operandi of the Architect. The contribution of his former collaborators, through the interviews ceded, are the cornerstone of this work. Their quotes, during the study, acquire a...

Palavras Chave

Luz na arquitectura, Kahn, Louis Isadore, 1901-1974 - Crítica e interpretação, Vicente, Manuel, 1934-2013 - Projectos e plantas, Vicente, Manuel, 1934-2013 - Crítica e interpretação, Corpo de Bombeiros de Macau - Edifícios, Fai Chi Kei (Macau, China), Macau (China: Região Administrativa Especial) - Edifícios, estruturas, etc.

Tipo

masterThesis

Revisão de Pares

Não

Coleções

[ULL-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-04-19T01:53:43Z com informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA
FACULDADE DE ARQUITECTURA E ARTES
Mestrado Integrado em Arquitectura

**A obra de Manuel Vicente: leitura crítica
pelos ex-colaboradores**

Realizado por:
Bruno Miguel Gonçalves Alves

Orientado por:
Prof. Doutor Arqt. Bernardo de Orey Manoel

Constituição do Júri:

Presidente: Prof. Doutor Horácio Manuel Pereira Bonifácio
Orientador: Prof. Doutor Arqt. Bernardo de Orey Manoel
Arguente: Prof.^a Doutora Arqt.^a Maria João dos Reis Moreira Soares

Dissertação aprovada em: 25 de Julho de 2019

Lisboa

2019



U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A

FACULDADE DE ARQUITECTURA E ARTES

Mestrado Integrado em Arquitectura

A obra de Manuel Vicente -
leitura crítica pelos ex-colaboradores

Bruno Miguel Gonçalves Alves

Lisboa

Maio 2019



U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A

FACULDADE DE ARQUITECTURA E ARTES

Mestrado Integrado em Arquitectura

A obra de Manuel Vicente -
leitura crítica pelos ex-colaboradores

Bruno Miguel Gonçalves Alves

Lisboa

Maio 2019

Bruno Miguel Gonçalves Alves

A obra de Manuel Vicente -
leitura crítica pelos ex-colaboradores

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitectura e
Artes da Universidade Lusíada para a obtenção do grau
de Mestre em Arquitectura.

Orientador: Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel

Lisboa

Maio 2019

Ficha Técnica

Autor Bruno Miguel Gonçalves Alves
Orientador Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel
Título A obra de Manuel Vicente: leitura crítica pelos ex-colaboradores
Local Lisboa
Ano 2019

Mediateca da Universidade Lusíada - Catalogação na Publicação

ALVES, Bruno Miguel Gonçalves, 1980-

A obra de Manuel Vicente: leitura crítica pelos ex-colaboradores / Bruno Miguel Gonçalves Alves ; orientado por Bernardo d'Orey Manoel. - Lisboa : [s.n.], 2019. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada.

I - MANOEL, Bernardo de Orey, 1969-

LCSH

1. Luz na arquitectura
2. Fai Chi Kei (Macau, China)
3. Macau (China: Região Administrativa Especial) - Edifícios, estruturas, etc
4. Kahn, Louis Isadore, 1901-1974 - Crítica e interpretação
5. Vicente, Manuel, 1934-2013 - Crítica e interpretação
6. Vicente, Manuel, 1934-2013 - Projectos e plantas
7. Corpo de Bombeiros de Macau - Edifícios
8. Universidade Lusíada. Faculdade de Arquitectura e Artes - Teses
9. Teses - Portugal - Lisboa

1. Light in Architecture
2. Fai Chi Kei (Macau, China)
3. Macau (China: Special Administrative Region) - Buildings, structures, etc.
4. Kahn, Louis Isadore, 1901-1974 - Criticism and interpretation
5. Vicente, Manuel, 1934-2013 - Criticism and interpretation
6. Vicente, Manuel, 1934-2013 - Designs and plans
7. Corpo de Bombeiros de Macau - Buildings
8. Universidade Lusíada. Faculdade de Arquitectura e Artes - Dissertations
9. Dissertations, Academic - Portugal - Lisbon

LCC

1. NA1333.V53 A48 2019

Dedico este trabalho à minha família, que lutaram, à sua maneira, com os seus próprios sacrifícios, e desde o início, para que o meu sonho se concretizasse.

Ao meu Pai, à minha mãe e ao meu Irmão, e também à loana.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer, primeiramente, ao Prof. Doutor Arqt.º Bernardo d'Orey Manoel pelo seu acompanhamento, inspiração e orientação.

Quero também agradecer ao arq. Manuel Graça Dias, ao arq. João Santa-Rita, ao arq. Adalberto Tenreiro, ao arq. Rui Leão, à arq. Carlotta Bruni, ao arq. João Palla e também ao arq. Alberto de Souza Oliveira, pelas suas contribuições inestimáveis, na forma de tempo e fantásticas entrevistas, sem as quais, esta dissertação, no seu conceito e forma final, nunca teria sido possível.

Não quero deixar de agradecer, também, ao arq. Manuel Vicente, que apesar de nunca ter conhecido, continua mesmo assim, a ser uma fonte de inspiração e admiração, pelo que foi a sua irreverência, brilhantismo, e acima de tudo, coragem.

For Manuel Vicente, there are no endings, only beginnings: limits are not finishing points but places to start from. Often quoting Louis Kahn, MV insists that geometry is the mother of invention. Geometry is more than a tool for invention: it is his language of discovery used with colleagues and students. It is also a medium through which he shared his dreams and ideas with others. MV, as an architect, is a master of storytelling, no less than Chagall is a painter.

LYE, Eric K (2016) - Manuel Vicente Caressing Trivia. Macau : MCCM Creations . p.11.

APRESENTAÇÃO

A Obra de Manuel Vicente Leitura Crítica pelos Ex-Colaboradores

Bruno Miguel Gonçalves Alves

Esta dissertação, tem como objectivo, o estudo da obra e da metodologia do arquitecto Manuel Vicente. Assenta em dois casos de estudo, representativos de escalas diferentes, bem como assim, de tipologias diferentes.

Metodologicamente, vamos estudar e ler criticamente as obras a que equivalem diferentes fases e *modus operandi* do arquitecto. O contributo dos ex-colaboradores de Manuel Vicente, através das entrevistas concedidas, são pedra basilar, adquirindo as suas citações, durante o estudo, um carácter omnipresente.

No primeiro grande capítulo, estudamos o Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta, ou POBAP, analisando os pressupostos do seu desenho, desde o momento da definição dos planos urbanísticos da zona onde se insere; a Areia Preta, em Macau; passando pela malha da implantação, geometria, luz, e culminando nos elementos de forte génese Pop e de grande componente comunicativa da cidade.

Dentro do mesmo capítulo, há uma abordagem ao tema da luz, como elemento definidor de espaço. Criamos um paralelismo entre a obra de Manuel Vicente e a de Louis I. Kahn; incluindo questões fenomenológicas e Poéticas do Espaço, presentes na obra de Gaston Bachelard.

No segundo capítulo, o caso de estudo, é o Bairro Social do Fai Chi Kei, localizado na Bacia do Patane, também em Macau. Na consequência da ausência do elemento físico, fruto da sua demolição em 2010, não existiu estudo *in loco*.

Centramo-nos assim, nos testemunhos dos ex-colaboradores de Manuel Vicente, nas memórias das gentes de Macau e críticas do panorama internacional. O principal objectivo, é invocar a memória vivencial e a dimensão afectiva daquele edifício e daqueles espaços, destrinchando também a sua dimensão física. Procura-se ainda o enquadramento no tempo, ou seja, do passado ao presente.

Palavras-chave: Manuel Vicente, metodologia, escala, Luz, Macau, tempo.

PRESENTATION

Manuel Vicente's Work A Critical View by the former collaborators

Bruno Miguel Gonçalves Alves

This dissertation has as its objective the study of the work and methodology of the Architect Manuel Vicente. It rests on two case studies, representatives of different scales, as well as, different typologies.

Methodologically, we will study and read critically the works that match different phases and different *modus operandi* of the Architect. The contribution of his former collaborators, through the interviews ceded, are the cornerstone of this work. Their quotes, during the study, acquire an omnipresent character.

In the first major chapter, we will study the POBAP, or, Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta, and explore the particulars of its design. Since the moment of the urban planning of the area where its implanted; the Areia Preta area, in Macau; until the implantation grid, geometry, light, and culminating in the elements of strong Pop genesis and of great communicative component of the city.

In the same chapter, there is an approach to the theme of Light, as defining element of space. We create a parallel between Manuel Vicente's and Kahn's work, including space phenomenological and poetic matters, present in the work of Gaston Bachelard.

In the second chapter, the case study refers to the Fai Chi Kei social housing, located in the Patane Basin, also in Macau. In the absence of the physical element, as the result of its demolition in 2010, there was no *in loco* study.

We focus thus, on the testimonies of Manuel Vicente's former collaborators, but also on the memories of the Macao people and criticism of the international scene. The main objective is to invoke the experiential memory and the affective dimension of that building and of those spaces, untying too, its physical dimension. We also seek to place it in a timespan, or in other words, from the past to the present.

Keywords: Manuel Vicente, methodology, scale, urbanism, Light, Macau, time.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1- Manuel Vicente no Templo de Kun lam, Macau, Gonçalo César de Sá, 2011. (Botas, 2013).	21
Ilustração 2- O Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta (POBAP) (Botas, 2013).	22
Ilustração 3- Fai Chi Kei (Ravara, 2009).....	23
Ilustração 4- Casa Weinstein, escadaria, João Carmo Simões.com. (Vicente, 2012).27	
Ilustração 5- Exemplo gráfico da TDM de Macau. (Vicente, 1990, p. 82).....	28
Ilustração 6- Da esquerda para a direita, Manuel Vicente numa aula de Projecto, João Carlos Simões.com, 2014. (Vicente, 2012); Louis I. Kahn leccionando no ETH de Zurique em 1969. (Wenger, 1969).	29
Ilustração 7- Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta; em cima, malha estrutural da planta do piso térreo. Presença das linhas rectas e curvas que estruturaram o espaço, com implicações na implantação e perímetro do edifício, tal como nos alçados, norte e sul (em baixo). (Vicente, 1991, p.137).....	32
Ilustração 8- Em cima, o Gunma Museum of Fine de Arts, 1971, de Arata Isozaki (Metcalf, 2011) ; em baixo a plug-in City, 1964, de Peter Cook. (Walsh, 2019). Dois exemplos de grelha estrutural rígida ou matriz usada por metabolistas e pelo archigram.	34
Ilustração 9- Planta das Piscinas da Outurela; é possível ver as rectas ou elementos construídos que vão buscar referências à envolvente. (Afonso, 2011, p. 165).....	35
Ilustração 10- Exterior das Piscinas da Outurela, Oeiras (1998-2001) (Ilustração nossa, 2019); Planta da praça Nam Van com a figura do “Ovo”, Baía da Praia Grande, Macau, (1982-1994) (Vicente, 2014).	36
Ilustração 11- Desenhos de Siza Vieira, estudo plano de Macau; divisão entre o Reservatório e a Areia Preta imposta pelo Morro do Jardim da Montanha Russa. (Siza Vieira, 1990, pp. 24-26)	39
Ilustração 12- Proposta de Siza Vieira para a Areia Preta; Proposta de quarteirão. Plano de Urbanização de Macau, NAPE. (1983) (Siza Vieira, 1990, p. 27).....	41
Ilustração 13- Fotografia do Porto Interior. Pode ver-se a Ilha Verde ao centro da imagem. As montanhas ao fundo deixam evidente a proximidade à China Continental. (Botas, 2018).	42
Ilustração 14- Posto fronteiriço das Portas do Cerco. Em cima, as Portas do Cerco nos anos 50 (Botas, 2013); em baixo, as Portas do Cerco nos dias de hoje com o novo edifício de controlo fronteiriço atrás. (Beitler, 2018).	43
Ilustração 15- Concurso Internacional para o Plano de Intervenção Urbanística nos Novos Aterros do Porto Exterior, de 1982. (Afonso, 2011, p. 123).....	44
Ilustração 16- Fábrica na Rua dos Pescadores, obra que se estendeu de 1976 a 1983 (Afonso, 2011, p. 93)	47
Ilustração 17- Bloco de Habitações para Realojamento, <i>circa</i> 1988; é possível ver a presença impositiva da torre no território, hoje em dia cercada por edifícios do mesmo porte e diluída na sua dimensão. (Afonso, 2011, p. 99).	49
Ilustração 18- Mapas de várias épocas de Macau, da esquerda para a direita, Mapa de 1912 (Macau. Instituto Cultural. Arquivo, 2018) ; Mapa de 1921 (Nenotavaiconta, 2018) ; Mapa de 1965 (Macau. Instituto Cultural. Arquivo, 2018) ; Mapa de Macau nos dias de	

hoje (Macau. Região Administrativa Especial. Direcção dos Serviços de Cartografia e Cadastro, 2018)	50
Ilustração 19- Exemplo da Horizontalidade num projecto público, neste caso o Orfanato Helen, em contraposição com a envolvente, marcadamente vertical. Na imagem mais à esquerda e ao fundo, o Chunambeiro, mais conhecido como edifício 1980, obra privada e marcadamente vertical. (Ilustração nossa, 2014).....	53
Ilustração 20- Imagens da TDM, intervenção original de Manuel Vicente; exemplo da horizontalidade empregue por Manuel Vicente a um edifício público. (Graça Dias, 1990, p.75)	54
Ilustração 21- Bairro do Fai Chi Kei – Um volume preponderantemente horizontal em contraposição aos edifícios verticais de habitação. (Ravara, 2009)	55
Ilustração 22- Da esquerda para a direita; imagem 1 – Igreja de São Caetano, Goa; imagem 2 – Igreja de São Francisco de Assis, Goa; Imagem 3 – Basílica do Bom Jesus, Goa (Samuel, 2016); imagem 4, Planta do POBAP, que mostra a importância da Torre de Treinos, assumidamente o elemento vertical que articula com o corpo horizontal e que contribui para o desenho de espaço público ou espaço de reunião. (Milheiro, 2010).	57
Ilustração 23- Da esquerda para a direita; modelo do POBAP e modelo do Fai Chi Kei; (Vicente; Maçãs de Carvalho, 2011).....	58
Ilustração 24- Várias escalas do quadrado no POBAP. (Ilustração nossa, 2014).....	60
Ilustração 25- Exemplos do emprego do quadrado a várias escalas; à esquerda, Fábrica Vermelha; ao centro, caixa de escadas das Torres da Barra (Ilustração nossa, 2014); à direita, Piscinas da Outurela. (Ilustração nossa, 2019).	61
Ilustração 26- Páginas do livro Macau Glória em que é bem patente o estudo da quadrícula gerada por materiais em diferentes escalas, aplicados a superfícies bidimensionais e também a sua importância na construção de uma realidade tridimensional. (Vicente, Graça Dias, Rezende, 1991, pp. 81, 83 e 87).	61
Ilustração 27- Em cima, Exeter Library de Louis I. Kahn (Baan, 2019); Pormenor da fachada Norte, em baixo, da esquerda para a direita, conjunto de fenestraçãoes ao longo da Avenida do Dr. Francisco Vieira Machado; elucidativo dos designados “guardanapos” e estrutura reticular do edifício. (Ilustração nossa, 2014).	63
Ilustração 28- Torre de Treinos do Quartel da Taipa, do arq. Adalberto Tenreiro. (Ilustração nossa, 2015).	66
Ilustração 29- Torre de Treinos do POBAP. (Afonso, 2011, p. 152).....	67
Ilustração 30- Em cima à direita, escadaria da Art Gallery da Yale University (Schielke, 2013); ao centro cena do filme de <u>Vertigo</u> (Hitchcock, 1958), à direita a escadaria do Edifício de Duplex’s para os funcionários dos CTT de Macau de Manuel Vicente (Ilustração nossa, 2014); em baixo, escadas da Torre de Treinos do POBAP (Afonso, 2011, p. 153).	68
Ilustração 31- Plantas do POBAP; de baixo para cima, planta do Piso-Térreo à Cobertura, respectivamente. (Milheiro, 2010).	70
Ilustração 32- À direita, o uso da grade no POBAP, com os famosos “guardanapos” na fachada. (Afonso, 2011, p. 153).....	71
Ilustração 33- Excerto do livro “Macau Glória”, páginas dedicadas ao estudos das grades ou grelhas, correntes na arquitectura vernacular de Macau. (Vicente, Graça Dias, Rezende, 1991, p. 51).	72

Ilustração 34- Grades, chamadas de gaiolas, presentes na maioria dos edifícios de habitação do território de Macau. (MJ, 2007 e 2008).	74
Ilustração 35- À esquerda, janela tradicional chinesa, pormenor da Grelha, Casa de Lou Kau 盧家大屋, Sé, Macau; à direita, templo na Av. do Ouvidor Arriaga, Macau (Ilustração nossa, 2014).	74
Ilustração 36- Manuel Vicente em sua casa; (Vicente, 2012).	78
Ilustração 37- Kahn,. A cidade, como assemblagem de Instituições. (Lobell, 1979, p. 45).	81
Ilustração 38- Grades do POBAP. (Afonso, 2011, p. 127).	82
Ilustração 39- Kahn, diagrama de uma instituição, exemplo da geometrização do espaço através da forma-diagrama; Plano da First Unitarian Church, Rochester, NY (Kahn, 1961).	84
Ilustração 40- Da esquerda para a direita, entrada das garagens do POBAP, Estrada Marginal da Areia Preta (Ilustração nossa, 2014); vista aérea do POBAP a partir da intersecção com a Avenida do Dr. Francisco Vieira Machado. (Botas, 2009).	88
Ilustração 41- Em cima à esquerda, TDM (Afonso, 2011, p. 142); em cima à direita, o POBAP, Torre de Treinos, imagem da sigla da instituição no topo da Torre (Botas, 2013); em baixo à esquerda, Chunambeiro (edifício 1980) e em baixo à direita, o WTC, como exemplos da utilização do grafismo como veículo de comunicação com a cidade. (Ilustração nossa, 2014).	90
Ilustração 42- Em cima, edifício do WTC, imagens exemplificativas do uso literal da bobine de cinema ou roda de engrenagem como elemento decorativo e estrutural da fachada. (Ilustração nossa, 2014).	92
Ilustração 43- Desenho do alçado do WTC, onde é bem patente as riscas da rampa do estacionamento referidas pela arq. Carlotta Bruni. (arquivo de Manuel Vicente, VLB).	93
Ilustração 44- À esquerda, desenho de Manuel Vicente do processo de apropriação dos vãos do Mercado Vermelho para a Fábrica Vermelha; à direita, desenho da Fábrica Vermelha. (Afonso, 2011, p. 87 e 90).	95
Ilustração 45- Em cima, desenho de Júlio Alberto Basto, do alçado do Mercado Vermelho (Botas, 2017) em baixo à esquerda, a Campbell´s Soup Can de Andy Warhol (Warhol, 2015); à direita, o Mercado Vermelho (Moz, 2019).	96
Ilustração 46- Pavilhão das Indústrias Marítimas, proposta, Expo 98 (1994-95) (Afonso, 2011, pp. 158-161).	98
Ilustração 47- Imagem do primeiro bairro do Fai Chi Kei na década de 40. (Nenotavaiconta, 2014).	102
Ilustração 48- Em cima, barracas de banho; em baixo, palafitas na Doca do Lamau, zona do Porto Exterior. (Botas, 2009).	103
Ilustração 49- Bacia do Patane em 1987; é possível observar à esquerda o Fai Chi Kei. (Botas, 2009).	105
Ilustração 50- Estaleiros de Lai Chi Vun em Coloane; exemplos de estruturas autónomas construídas pelos locais. (Ilustração nossa, 2014).	106
Ilustração 51- Mapas que representam a evolução do território da Península de Macau; da esquerda para a direita, Macau em 1557; planta do território em 1889; em 1912; mapa legendado de 1921. Ao longo das quatro imagens é possível ver o crescimento do Porto Interior, onde se vem a inserir o Fai Chi Kei. (University of Portsmouth, 2013).	109

Ilustração 52- Mapa de 1965, em que já é clara a expansão do Patane para norte, originando depois a restante expansão da Areia Preta. (People’s Republic of China. The State Administration of Cultural Heritage, 2005).	111
Ilustração 53- Planta de Abril de 2018, do território da Península de Macau. (Macau. Região Administrativa Especial. Direcção dos Serviços de Cartografia e Cadastro, 2018).	113
Ilustração 54- Da esquerda para a direita, Planta de uma Casa com pátio, China; Planta de um Hutong típico, Pequim, China (Blaser, 1997).	114
Ilustração 55- Imagem representativa dos rasgos existentes no Fai Chi Kei. (Botas, 2013).	119
Ilustração 56- Quadrados nas janelas do Fai Chi Kei; à esquerda, alçado exterior com toldos a invadir espaço público (Botas, 2013); à direita, exemplos dos quadrados a várias escalas nas janelas do Fai Chi Kei (Ravara, 2019).	122
Ilustração 57- axonometria de Gallaratese, onde é possível observar a longa galeria de colonatas e o conjunto ritmado de janelas. (Archimachina, 2015).....	124
Ilustração 58- Axonometria e corte do Fai Chi Kei. (Ravara, 2009).	125
Ilustração 59- Em cima, corredores e acessos verticais do Fai Chi Kei (Dias, Pinto, Pereira, 1994, p. 79); em baixo, escadas de Gallatarese (Fiederer, 2017).....	127
Ilustração 60- Em cima, pormenor das varandas o Fai Chi Kei (Afonso, 2011, p. 111); em baixo, Gallaratese, pormenor da galeria amarela que trespassa o volume para o exterior.(Fiederer, 2017).	128
Ilustração 61- Implantação do Fai Chi Kei. (Lye, 2006, p. 77).....	130
Ilustração 62- Em cima, corte longitudinal do Fai Chi Kei; em baixo, dois cortes transversais e que no da esquerda é possível ver o alçado do corpo vertical que nunca foi construído. (Lye, 2006, p. 81).	131
Ilustração 63- Alçado Noroeste do Fai Chi Kei. (Figueira, 2018).....	132
Ilustração 64- Três imagens do Bairro Portugal Novo; em cima, alçados; em baixo à esquerda, imagem das escadas amarelas;; em baixo à direita, imagem dos corredores exteriores de acesso às habitações. (Afonso, 2011, pp. 78-79).	133
Ilustração 65- Alçados Noroeste do Fai Chi Kei. Em cima alçado para o pátio, em baixo alçado para a cidade. (Lye, 2006, p. 78).	135
Ilustração 66- Vista do patio/eixo central do Fai Chi Kei. (Fernandes, Janeiro, Janeiro, 2015).	136
Ilustração 67- De cima para baixo, Igreja de Nossa Senhora do Cabo, Cabo Espichel, vista de Este (Sequeira, 2014); Planta da Igreja de Nossa Senhora do Cabo, onde são evidentes os braços horizontais a marcar o pátio, e o corpo da Igreja mais vertical, quase como barreira, sem deixar de ser permeável. (Turismo de Portugal, 2019).	140
Ilustração 68- Cartazes das conferências “Discovering Manuel Vicente”, referidas na citação anterior. Imagem da direita (Macau. Região Administrativa Especial. Instituto Cultural, 2014); imagem da esquerda (Leão, Spencer, Bruni, 2016).....	144
Ilustração 69- O Bairro do Fai Chi Kei em 1989. Como entreposto entre a água e a massa construída. (Ravara, 2009).	147
Ilustração 70- Novo Bairro do Fai Chi Kei. (LBA, Architecture & Planning, 2015). ...	149
Ilustração 71- Em cima, vista do topo do novo Fai Chi Kei, António Mil-Homens. (Watkinson, 2016); em baixo à esquerda, vista térrea do novo Fai Chi Kei (LBA,	

Architecture & Planning, 2015); em baixo à direita, vista aérea do Fai Chi Kei de Manuel Vicente (Botas, 2013).	152
Ilustração 72- Roosevelt Memorial, em Nova Iorque. Desenho feito pelo Prof ^o Oliveira durante a entrevista. (Oliveira, 2016).	289

LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS

- ARCASIA - Architects Regional Council Asia
- Arq. - Arquitecto/a
- H.P.I.P. - Património de Influência Portuguesa
- NAPE - Novos Aterros do Porto Exterior
- POBAP - Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta
- RGEU - Regulamento Geral das Edificações Urbanas
- SAAL - Serviço de Apoio Ambulatório Local
- STDM - Sociedade de Turismo e de Diversões de Macau
- TDM - Televisão de Macau
- UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
- WTC - World Trade Center
- ZAPE - Zona dos Aterros do Porto Exterior

SUMÁRIO

1. Introdução.....	21
1.1. Manuel Vicente.....	25
2. POBAP (Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta).....	31
2.1. Areia Preta, evolução urbana.	31
2.2. Luz, geometria, método e forma.....	51
2.2.1. A luz no POBAP e a dialéctica entre mente e corpo em Louis I. Kahn.	71
2.3. A Cultura Pop em Manuel Vicente.....	85
3. Fai Chi Kei.....	101
3.1. Enquadramento histórico e territorial.	101
3.2. Pátio, Luz e Vivência.....	114
3.3. Memória. Antes, durante e Depois do Fai Chi Kei.	137
4. Considerações finais	155
Referências	163
APÊNDICES	175
LISTA DE APÊNDICES	177
APÊNDICE A.....	179
APÊNDICE B.....	203
APÊNDICE C	219
APÊNDICE D	239
APÊNDICE E.....	271
APÊNDICE F.....	281
APÊNDICE G	291

1. INTRODUÇÃO

Com esta dissertação, pretende-se, através dos diferentes olhares de alguns dos ex-colaboradores do arquitecto Manuel Vicente¹, ampliar o entendimento sobre a sua obra, sobre o método que a gerou, as suas preocupações, e as suas influências.

Pretende-se igualmente, e através de um estudo mais alargado; apoiando-nos também noutras fontes mas distanciadas de uma experiência mais íntima com o arquitecto; situá-lo como um autor abrangente, universal e revolucionário, e não apenas afecto ao campo do pós-modernismo; como usualmente é definido, criando uma perspectiva redutora da amplitude da sua obra, tanto no plano nacional como internacional.



Ilustração 1- Manuel Vicente no Templo de Kun lam, Macau, Gonçalo César de Sá, 2011. (Botas, 2013).

¹ Manuel da Conceição Machado Vicente, nasceu em Lisboa em 1934. Formou-se em arquitectura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa em 1962. Mestre em 1969 pela Kahn's Class, Pensilvânia. Durante os anos 90 leccionou na Universidade de Nova Deli, no Instituto de Tecnologia de Shibaura em Tokyo, no Pratt Institute em Nova Iorque, em Huelva/Espanha na Universidade Hispano-Americana Santa Marie de la Rabida, no Canadá na University of British Columbia, na School of Architecture & Planning em Buffalo/SUNY e na Escola de Arquitectura da Universidade de Hong-Kong (H.K.U.). Foi Professor residente na Universidade Autónoma de Lisboa e Professor convidado do Departamento de Engenharia Civil do Instituto Superior Técnico até 2004. Começa a sua carreira em Lisboa em 61. Em 62 passa por Goa e estabelece-se em Macau, neste último exerce a maior parte da sua actividade, e onde permanece por dois períodos, de 62 a 67 e de 77 a 2000, quando regressa a Lisboa definitivamente e onde vem a falecer a 9 de Março de 2013. (Afonso, 2011, p. 171)

Ao longo de dois grandes capítulos, e em cada um deles, aborda-se um caso de estudo, diferentes entre si na tipologia e na escala urbana, ao mesmo tempo que encetamos e cruzamos com essa abordagem uma pesquisa mais alargada da sua obra, nas suas mais variadas fases e programas.

No primeiro capítulo, estuda-se o Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta (POBAP), a Norte da Península de Macau. Edifício que serve uma instituição de serviço público, alicerçada na rotina militar, logo, com um funcionamento e um programa muito específicos, apresentando-se também, como o único quartel de bombeiros a ser projectado por Manuel Vicente na sua carreira.



Ilustração 2- O Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta (POBAP) (Botas, 2013).

A pesquisa será assim direccionada para a descoberta dos pressupostos que fundamentaram um projecto com as características do POBAP.

Desde a sua geometria, assente numa malha reticular rígida², recorrente em Manuel Vicente, até à confrontação com os planos que nasceram do Plano Urbanístico de Macau, gizados por Siza Vieira e Fernando Távora, entre 1983 e 1984, e que vão

² E a grelha ou a malha que ele usava, eu por vezes pensei que fosse uma maneira de controlar a criatividade, portanto, de arranjar uma regra para essa criatividade. De maneira que, depois, por um lado não se esquecesse do que tinha pensado, que quando viesse outra ideia, aquilo já estivesse minimamente estruturado numa grelha. Ele usava muito a malha estrutural para transferir o discurso. (Bruni, 2014)

resultar nos Novos Aterros do Porto Exterior (NAPE) e na Areia Preta - local onde o caso de estudo se insere.

Estuda-se ainda o papel da Torre de Treino do POBAP, como elemento fundamental para o funcionamento da corporação, mas também como manifesto arquitectónico de comunicação e projecção para a cidade, regido por uma forte componente Pop. (Ilustração 2)

A luz, como em quase todas as obras de Manuel Vicente, é um elemento incontornável da construção espacial.³ No POBAP, está presente a um nível erudito.

Tentamos assim demonstrá-lo, ao ligar o caso de estudo com uma obra específica do seu antigo mentor, a Phillips Exeter Academy Library, em New Hampshire, de Louis I. Kahn, e como esta poderá ter servido de base para a construção espacial do POBAP; ao mesmo tempo que se faz uma ponte com a fenomenologia e a poética do espaço de Gaston Bachelard.



Ilustração 3- Fai Chi Kei (Ravara, 2009).

No segundo capítulo, e em linha com a diferenciação de tipologias arquitectónicas que tomámos como factor de escolha dos casos de estudo, partimos para o estudo de uma obra de Habitação Social, mas especificamente o Bairro do Fai Chi Kei, também em

³ A preocupação sobre o espaço, a luz e a própria expressão plástica foram as grandes preocupações em todas as suas obras. Veja-se o caso paradigmático do bloco do Fai Chi Kei ou dos blocos do Monte Coxo (Bacalhau Novo) em Chelas, onde a plasticidade e o sentido compositivo mostram ainda certas preocupações semelhantes a obras como o WTC por exemplo. (Palla, 2015)

Macau. Obra essa que contribuiu enormemente para a construção da carreira de Manuel Vicente, e que ficou como imagem e marca essencial na sua obra⁴

Edifício demolido em 2010, deixou na memória popular de Macau um sentimento de perda permanente, o que atesta a sua vitalidade e plena actualidade, com o que eram as necessidades básicas de habitação de uma comunidade que se pode dizer complexa, no seu estilo de vida e utilização dos espaços, tanto públicos como privados.

Procura-se então dissecar o Bairro do Fai Chi Kei, concentrando-nos essencialmente nas críticas e memórias que ficaram desse espaço, tanto na esfera popular, como dos ex-colaboradores de Manuel Vicente, como do próprio Manuel Vicente.

Memórias e críticas essas que serão, em alguns momentos, relatadas nas entrevistas que os ex-colaboradores de Manuel Vicente deram para esta dissertação, e que servirão de modo recorrente como alvo de estudo ao longo do texto.

A memória popular é indissociável do Fai Chi Kei, memória essa que teve eco na comunidade internacional ligada à arquitectura e às mais variadas áreas; o que lhe valeu o reconhecimento internacional, ao receber em 1995 a Medalha de Ouro da ARCASIA. (Afonso, 2011, p. 171)

Ao longo do capítulo procurar-se-á também, encadear algumas dessas vivências populares e críticas profissionais, presentes em relatos de locais ou de estrangeiros e através de textos e artigos, com o intuito de encontrar o *Genius loci*⁵ do Fai Chi Kei, numa abordagem fenomenológica, nas suas mais variadas nuances, quase etérea, e traduzida num estado de alma. Pois é tudo o que resta do Fai Chi Kei, a sua Alma.

Iremos também, tentar perceber, a profundidade da influência de Aldo Rossi⁶ na obra de Manuel Vicente, numa ponte, que escolhemos fazer, entre o Fai Chi Kei e o Bairro Social de Gallatarese. No confronto destas duas obras procuramos descortinar o papel que a cor desempenhou, como ferramenta, na definição e manutenção dos espaços.

⁴ Outra obra que poderá ser exemplificativa do próprio, da invenção do Manuel Vicente, é o Fai Chi Kei, que é uma obra que infelizmente também já foi demolida [...] (Graça Dias, 2014)

⁵ *Genius loci*, era para os antigos romanos, o espírito protector de um sítio.

⁶ Portanto, há aqui neste imaginário todo e neste conseguir por de pé um grande número de coisas uma grande dose de invenção e capacidade de aplicação de princípios teóricos muito fortes. Mas sempre também, naquela situação de rememorar ou de reviver ou de recriar espacialidades que já tinha vivido, que já tinha visto, conforme o que já referi. A capacidade de ler o real, e que depois, ele conseguia passar muito bem para coisas que estava a inventar, “isto aqui...esta arcada é como aquela...e tal...esta parece aquela situação que há uma galeria externa no Rossi...e tal”, mas que conseguiu inventar. (Graça Dias, 2014)

1.1. MANUEL VICENTE

Figura ímpar, de uma cultura vasta, directo e inconformado⁷ – como muitas vezes é definido por quem de perto lidou com ele – não pode ser imiscuído numa só corrente, sendo assim reduzido na sua dimensão universal.

Deixou uma obra vasta e rica. Rica de invenções, rica de influências, rica de experiências, e tal como ele, inconformada.

Na sua juventude moveu-se num meio ricamente artístico⁸, absorvendo amizades com um manancial infinito de talento, em que se contavam alguns dos grandes artistas da época. Esta fonte de estímulos, aliada à sua história de vida peculiar e às suas experiências profissionais no exterior, criou essa figura única, divergente e sem fronteiras.

Tal como um camaleão, que por vezes se recusava a mudar de cor, diluiu-se em duas culturas asiáticas, deixando vasta obra numa delas, Macau, onde ainda hoje - e como prova da sua paixão pela actividade que exerceu⁹ - a sua obra é considerada um legado para o futuro, por ser diferente, incontornável e talvez, mesmo, definidora desse sítio.

Manuel Vicente, atravessa, e é influenciado por inúmeros movimentos revolucionários e cataclísmicos da história da arquitectura. Desde o apogeu do CIAM até à sua queda em 59, com o congresso de Otterlo, na Holanda. Não foi alheio ao Archigram, que é conjurado e ressurecto na sua proposta efémera para a Expo 98 e nas suas incursões no High-Tech com “Low-Tech”. (Leão, 2014)

Esta abordagem caminha lado a lado com o Metabolismo, como movimento no Japão e como influência além-fronteiras que se afirma no manifesto apresentado na Tokyo World

⁷ Ele tinha definhado em Portugal, de certeza! Penso que ele era uma pessoa muito irreverente e não reagia nada bem à autoridade. E embora, mesmo que depois da revolução com certeza não havia o mesmo autoritarismo, eu penso, que a classe dos arquitectos era uma coisa assim muito hierárquica e estruturada. Por isso, penso que a obra dele não se teria desenvolvido da mesma maneira. (Bruni, 2014)

⁸ O Manel também tinha uma bela colecção de artistas contemporâneos e amizades do seu crescimento de Lisboa, já como arquitecto a amadurecer. Portanto, a sua cultura, e é evidente, a cultura Pop europeia, e não só a americana, estava naquele estirador do Manuel Vicente. (Tenreiro, 2014)

⁹ O Manuel Vicente por exemplo, antes de Macau esteve na Índia, depois da Índia veio a Macau, depois de Macau foi fazer um mestrado com o Kahn, depois do mestrado com o Kahn voltou a Macau, com passagens por Portugal. Portanto, não é só Macau. O Manel não é só Macau. Também começou a misturar a sua cultura e o que aprendeu na escola. A olhar diferente na Índia, não com obra construída, mas no discurso dele, já a falar desses encantos novos, dos prazeres. (Tenreiro, 2014)

Design Conference de 1960, coincidindo com o início da carreira de Manuel Vicente. (Figueira, 2009, p. 244)

Como Homem culto que era, absorveu todos os pressupostos que compunham esses movimentos, encontrando-se nas suas obras, elementos que nos direccionam claramente para esses marcos da história.

Quando se muda para o Oriente, desligasse da corporatividade da arquitectura portuguesa e dos tempos da ditadura, ficando assim livre para explorar a sua imaginação num sentido mais lato e novo, o que vem a dotar a sua obra de um carácter eclético e experimentalista, mas que é, na sua base, essencialmente erudito. (Bruni, 2014)

Assume a ligação ideológica com Denise Scott Brown e Robert Venturi, ao apresentar-se como defensor acérrimo do “Both-And”, ou seja, da ambiguidade como modo de projectar. A ambivalência como método e o questionamento constante, assumem um papel preponderante na produção arquitectónica de Manuel Vicente, e em que estes dois autores têm um papel fulcral.¹⁰

Contudo, Manuel Vicente tentava criar nas suas obras, um equilíbrio entre essa abordagem complexa e ambígua, e as necessidades humanas de conforto. Essa ideia é vincada pela arqta Carlotta Bruni, na entrevista concedida para esta dissertação, em que diz:

Acho que ele procurava, com muita lucidez, o sítio de estar, o sítio onde as pessoas se sentissem bem, e, portanto, fazia arquitectura com imenso carinho. (Bruni, 2014)

No espaço interior, acontecia muitas vezes na obra de Manuel Vicente, essa mesma ambiguidade. Um espaço de câmara, de repouso, pacificador, confortável, coexiste com elementos que convidam à descoberta, deixando a sugestão de espaços por descobrir, despoletando a inquietação. (Bruni, 2014)

¹⁰ O arquitecto foi muito influenciado, influenciado não é que tivesse sabido aquilo pela primeira vez, digamos que ao tomar contacto com os escritos do Venturi e Denise Scott Brown, confirmou as suspeitas que já tinha, ou encontrou digamos, um suporte teórico para coisas que sobre as quais já reflectia. E repetia muitas vezes que o mundo estava quase bem, como dizia a Denise Scott Brown, o mundo está quase bem, o arquitecto só tem que melhorar ligeiramente, arranjar ligeiramente, o arquitecto não tem que inventar coisas a partir do zero em todas as situações, nas maiores partes dos casos, o arquitecto pode trabalhar com o ordinário dando toques, dando um requinte qualquer que o posicione noutra categoria, mais interessante, um pouco como faziam os artistas Pop, que pintavam a banalidade, que produziam situações relativamente banais mudando o contexto, mudando a escala, mudando o ponto de vista, etc. (Graça Dias, 2014)

Na ilustração 4, temos um exemplo de um desses espaços, o vestíbulo da casa Weinstein, em que há uma clara transição entre a área de chegada, concentrada em si mesma, controlada, e a escadaria que insinua novos espaços e um caminho para a luz.¹¹

Este gesto, tinha claramente, a marca de Frank Lloyd Wright; marca essa que é, aliás, assumida por Manuel Vicente:

Eu gosto muito do Salk, mas se me disseses assim: “Diz lá os edifícios que mais te impressionaram na vida?” O Salk não aparece entre eles. É o convento do Corbusier, são uma série de obras do Frank Lloyd Wright que eu teria dificuldade em distanciar, porque passam pelo Guggenheim, pela Morris Store em São Francisco – que é uma espécie de maquete do Guggenheim – passa por uma coisa muito controversa com que as pessoas ficaram desiludidas e de que eu gosto muito que é o Marina County, passa por uma sinagoga na Pensilvânia que no desenho dele há uns holofotes que vão para o céu...Não há nada do Frank Lloyd Wright onde eu tenha estado que não tenha ficado profundamente tocado e emocionado. Há uns filmes passados nas casas de Los Angeles que são de morrer. Ainda vi o Hotel Imperial em Tóquio, em 1966. Acho que nunca estive em nada do Frank Lloyd Wright em que não saísse de lá completamente de cócoras. (Vicente, 2011, p. 93)



Ilustração 4 - Casa Weinstein, escadaria, João Carmo Simões.com. (Vicente, 2012).

¹¹ Depois há aquela casa que ele tem em Buffalo, que é espantosa: tu vais a descer a uma escada, para passar dum primeiro andar para um rés-do-chão, e quando chegas ali, em vez de continuar em frente ficas a olhar para o pessoal e para a sala de jantar, e viras-te e desces mais um lance de escadas e dizes: “Mas que grande sacana, porque é que não foi com a escada a direito?”; Manuel Vicente sobre Frank Lloyd Wright (Vicente, 2011, p. 93)

A escadaria da Casa Weinstein, ao mesmo tempo que possibilita a ascensão para a Luz, permite, em sentido inverso, um retorno à luz coada e ao espaço contido. Gesto simbólico, que poderá ser entendido com base no conceito de “Both-And” de Venturi e Scott Brown, ou até, com a abogagem de Louis I. Kahn ao conceito de Instituição.- questão que desenvolveremos nesta dissertação.



Ilustração 5- Exemplo gráfico da TDM de Macau. (Vicente, 1990, p. 82).

É precisamente com Louis I. Kahn que faz o curso de mestrado, na Pensilvânia, em 1969. O que absorveu desse período de aprendizagem com o mestre, fez mais tarde questão de pôr em prática na sua actividade de docente, ao ensinar o questionamento constante do dado como adquirido ou dogmático pela arquitectura moderna, ou mesmo em outras áreas do conhecimento humano.

A troca de ideias e de experiências eram o mote da sua prática de docente, tanto como nos círculos de amigos, como na relação pessoal com os alunos. Como docente, o abrir as portas à contribuição de ideias e o fomentar do questionamento constante acerca do que era dado como adquirido, era uma exigência que fazia aos alunos, como a si próprio.

Na entrevista realizada ao Professor Alberto de Souza Oliveira, para esta dissertação, encontra-se uma passagem rica na descrição - de quem viveu a mesma experiência - da responsabilidade e influência que Louis Kahn teve na construção dessa “virtude”, posteriormente aplicada à sua prática de docente:

Fazia perguntas, e as perguntas que punha, no fundo tinham que ver com a investigação dos projectos. Posso dizer que, o Louis Kahn, foi um homem que me influenciou, mais no aspecto teórico, no sentido de teorizar a prática, e, portanto, considerar que os projectos são ideias a investigar. Talvez, penso, que essa foi uma das mensagens que eu apreendi e que tentei, na minha prática de docente, na prática de projecto, fazer. Essa influência, portanto, é uma influência importante, e que o Kahn tinha muito clara. Investigar, e questionar a razão de ser das decisões de projecto, e isso tinha uma metodologia própria. (Oliveira, 2016)



Ilustração 6- Da esquerda para a direita, Manuel Vicente numa aula de Projecto, João Carlos Simões.com, 2014. (Vicente, 2012); Louis I. Kahn leccionando no ETH de Zurique em 1969. (Wenger, 1969).

Como acabei de dizer, a sua paixão pela arquitectura era contagiante. Não fazia do seu conhecimento um segredo ou actuava com solenidade o acto de projectar, pelo contrário. Nunca projectava sozinho na sala, gostava de ter vários colaboradores em torno e que estes tivessem voz activa, pois ele considerava isso no projecto, aí é que por vezes havia aulas magistrais, e naturalmente os colaboradores sentiam um “à-vontade” grande em falar e expor as ideias e pensamentos, faziam riscos sobre o papel, e, portanto, as sessões de trabalho não tinham hora de começar nem de acabar, ia-se por ali fora num ímpeto criador que tem sempre um lado lúdico de descoberta. O Manel promovia isso mesmo, um bem-estar natural que fazia cada um encontrar o seu papel. Devo, contudo, dizer, que apesar disto acontecer, também havia momentos difíceis e a relação com o Manel era exigente pelo que havia por variadas vezes tensões, o que fazia endurecer qualquer jovem arquitecto na sua inocência de que a arquitectura é um mundo simplesmente maravilhoso. (Palla, 2015)

2. POBAP (POSTO OPERACIONAL DOS BOMBEIROS DA AREIA PRETA)

2.1. AREIA PRETA, EVOLUÇÃO URBANA.

No Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta (POBAP), a questão da malha e da geometria¹², é levada a um grau de experiencialismo nunca antes tentado pelo arquitecto Manuel Vicente, tanto ao nível do desenho, como da implantação do projecto - expresso nas palavras do arquitecto Adalberto Tenreiro¹³ e da arquitecta Carlotta¹⁴ Bruni, de maneira inequívoca:

O projecto que ele mais gostava e onde ele se revia mais era os Bombeiros da Areia Preta. Porque, ele durante muito tempo trabalhou muito as plantas e eventualmente trabalhava muito os alçados, mas quando ele chega a fazer os Bombeiros da Areia Preta, de repente há muitas coisas que se juntam. A planta do edifício é uma planta livre, já não tem aqueles constrangimentos. Ele constrangia-se sempre muito com as grelhas que estruturavam o projecto, e na planta dos Bombeiros da Areia Preta ele consegue dar a volta a essas grelhas, já deixam de ser umas grelhas ortogonais e passam a ser umas grelhas meias curvas e diagonais e aquilo cria complexidade de espaços tanto na planta como no corte, e que depois revêem-se no alçado. (Bruni, 2014) (Ilustração 4)

As experiências com a malha geométrica e com a geometria, no caso do POBAP, aconteceram mais fruto da envolvente do que de fundamentos de desenho, mas não teriam acontecido sem a vontade de Manuel Vicente em mudar e em se soltar dos rigores da disciplina geométrica autoinfligida, como característica recorrente ao longo da sua carreira. Os pressupostos da implantação do POBAP e o seu enquadramento urbano, são dois dos temas que vamos desenvolver neste subcapítulo.

¹² Ele achava que toda a invenção era sempre aleatória. Havia sempre um lado pessoal na invenção. Mas gostava de criar regras para ele próprio, para que não se sentisse que estava a tomar opções gratuitas. Isto é, hoje eram assim, mas se tivesse chegado uma hora mais tarde já eram diferentes. Se ele tivesse lá uma grelha compositiva por baixo, apesar da grelha ser em si própria arbitrária, a invenção deixava de ser arbitrária porque não podia andar muito longe daquilo. Se fosse hoje de manhã ou amanhã à tarde a solução seria muito parecida ou seria a mesma. (Graça Dias, 2014)

¹³ Adalberto Tenreiro nasceu em São Tomé e Príncipe, África, em 1955. Forma-se em arquitectura pela ESBAL, Lisboa, entre 1975-80. Em 1991 recebe o primeiro de cinco prémios de Arquitectura de Macau. Em 1992 integra um grupo de nove arquitectos representantes de Portugal na exposição - Lusitânia - Limits of the Ocean - Contemporary Portuguese Culture – organizado pelo Governo de Portugal e Espanha. Professor de desenho na Academia de Artes de Macau entre 1993-95. Primeiro prémio de desenho na segunda Bienal de Artes de Macau em 1995. Entre 1996-97 é crítico convidado do Departamento de Arquitectura da Universidade de Hong Kong. Professor de Architecture Design and Visual Studies do Departamento de Arquitectura da Universidade de Hong Kong entre 1998-2001.

¹⁴ Francesca Carlotta Bruni, nasceu em Milão no ano de 1969. Mestrado em arquitectura e urbanismo pelo Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura em 1995. Colaborou com o arquitecto Manuel Vicente de 97 a 2010 e de 2010 à actualidade exerce a sua actividade em Macau e é fundadora da LBA. Ao longo dos anos viu trabalhos seus serem expostos na área do Design, Arquitectura e Desenho Urbano no Salone Satellite of Milan's Salone del Mobile, Experimenta Design / Lisbon Biennale, IDEXpo, Concepta, Trienal de Arquitectura (Lisboa), Habitar Portugal 2005, 10th Mostra Internazionale di Architettura of the Biennale di Venezia and at the 7th Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo.

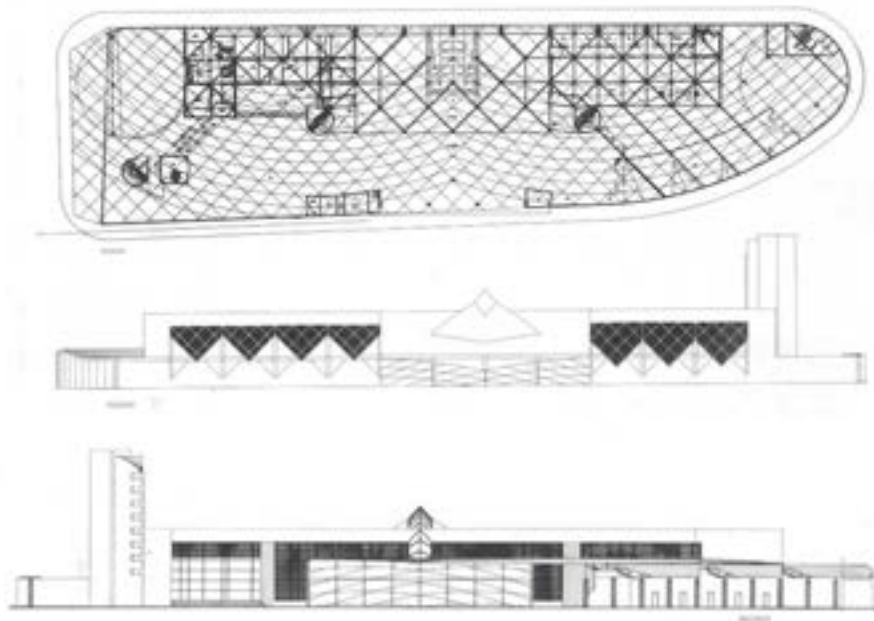


Ilustração 7- Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta; em cima, malha estrutural da planta do piso térreo. Presença das linhas rectas e curvas que estruturaram o espaço, com implicações na implantação e perímetro do edifício, tal como nos alçados, norte e sul (em baixo). (Vicente, 1991, p.137).

Em notas de autor, Manuel Vicente define assim a origem da malha¹⁵ que desenhou os alicerces do POBAP :

Olhámos para o local da nova intervenção na sua forma um tanto particular e nos constrangimentos viários, oficialmente definidos para a envolvente, e resolvemos, à falta de ancoragem mais concreta, para o desenho, partir das curvas que formam a sua margem sudeste prolongando-as, multiplamente, e cruzando-as com uma quadrícula de 11 x 11 metros, colocada diagonalmente ao lado norte do terreno. (Vicente, 1991, p. 137)

Este comentário do autor, poderia ser apenas o espelho da abordagem pragmática que teria adoptado, sem qualquer outra intenção que não de ordem prática e imediatista, moldando a implantação do edifício ao remanescente da envolvente numa atitude puramente racional, ou seja, numa análise e adaptação conformada à realidade imposta.

¹⁵ Considero possante o desenho do Manel e isso vem reflectido tanto nas peças desenhadas e consequentemente nas suas obras. Todo o desenho assenta em malhas e a invenção acontece à volta do desenho em papel, colagem e fotocópia num diálogo onde a geometria ajuda a resolver/encontrar caminhos. (Palla, 2015)

Apesar de trabalhar muito com o sentimento, com a intuição, depois queria sempre, que no plano do papel; e isto é uma metáfora; que as decisões que fossem sendo tomadas, tivessem um grau de ancoragem num desenho realista, digamos assim, e encontrava muito esse sossego no posicionamento de uma grelha inicial. Dava-lhe uma certa segurança porque não eram inventadas a partir do nada. (Graça Dias, 2014)

Esse tipo de abordagem, não foi, contudo, o verdadeiro motor das opções de Manuel Vicente - conclusão que justificamos mais à frente, e que nasce da confrontação entre o pré-existente e intervenções territoriais contemporâneas na geografia de Macau.

Podemos também dizer que, existe uma marca evidente dos Metabolistas Japoneses¹⁶ e dos britânicos Archigram¹⁷ - como correntes vanguardistas, nascidas e activas na revolução tecnológica e social do pós-guerra - na obra de Manuel Vicente, com repercussões tanto ao nível formal e material do objecto arquitectónico em estudo, como na apropriação da escala urbana; o que acontece também em outras das suas obras.¹⁸

Para além do POBAP, em obras como o Arquivo Histórico (1985) e o World Trade Center (1986), ambas em Macau, Manuel Vicente procura fazer uma arquitectura inspirada e em continuidade com a revolução tecnológica vivida nos anos 60. A par com os anos 60, os anos 80 são extremamente importantes por direito próprio, como a outra época emblemática e marcante na revolução tecnológica, e nascimento da era digital.

O Arquivo Histórico, desenvolve-se neste sentido, e é outro exemplo importante do uso da grelha por Manuel Vicente, criando uma “pixilização” do espaço interior, num esforço de ancoramento do projecto a uma pré-existência, tanto formalmente como conceptualmente.

A busca obsessiva pela geometria não encontra paralelo ao Arquivo Histórico, em que nessa “digitalização” do espaço, conseguida através das placas de vidro fosco, assentes numa rigorosa grelha de quadrados, o autor deixa antever uma outra realidade para além deles, mas inacessível aos demais, numa metáfora ao advento dessa era digital,

¹⁶ Movimento arquitectónico japonês do período do pós-guerra, nasce em 1960. Tinha como seu manifesto, a defesa de uma arquitectura que acompanhasse a evolução e necessidades da sociedade num Japão em franco desenvolvimento e com um crescimento exponencial da população muito acentuado. De forte componente brutalista, futurista e utópica, procurava responder aos problemas que nasciam do urbanismo desregrado do Japão do Pós-guerra.

¹⁷ Movimento britânico, nasce em 1960, com pressupostos utópicos, assentava na ideia de uma arquitectura descartável fomentada por um progresso ilimitado e pela evolução tecnológica, acabaram por ser tidos como ilusórios e a maior parte dos projectos irrealizáveis. Os grandes mentores deste movimento dividiam-se em dois escritórios de arquitectura: por um lado Peter Cook (1936), Dennis Crompton (1935) e Warren Chalk (1927-1987), no outro lado, David Greene (1937), Ron Herron (1930-1994) e Michael Webb (1937).

¹⁸ O neo-racionalismo *rossiano*, teórico e exaltado, tem de facto uma expressão limitada em Portugal: a sua toada crítica de moderno impede o entusiasmo do Porto; e a sua severidade intelectual impede a apropriação em Lisboa. As traduções mais claras de Venturi e de Ross, em Portugal, respectivamente de Manuel Vicente e Charters Monteiro, reflectem um contacto directo com as personagens (no caso de Manuel Vicente, via Kahn). Embora possamos afirmar que as suas premissas, já aculturadas e modificadas, pairam livremente na produção arquitectónica dos anos 80. As transformações que estão na cultura arquitectónica, e os seus reflexos em Portugal, são evidentes para Nuno Portas em 1979. Numa entrevista à *Arquitectura*, Portas evidencia apreensão face a “tendências que me parecem nalguns aspectos tão perigosas como eram, no tempo em que nós fazíamos as nossas experiências modestas de arquitectura, os *habitat 67*, os metabolistas (?) japoneses, os archigram.” (Figueira, 2009, p. 244)

vanguardista, e desconhecida, à altura, para alguns.¹⁹ A obsessão milimétrica pela continuidade das linhas que compõem a malha interior, transporta-nos para dentro de um espaço digital ou de uma “Matrix”.

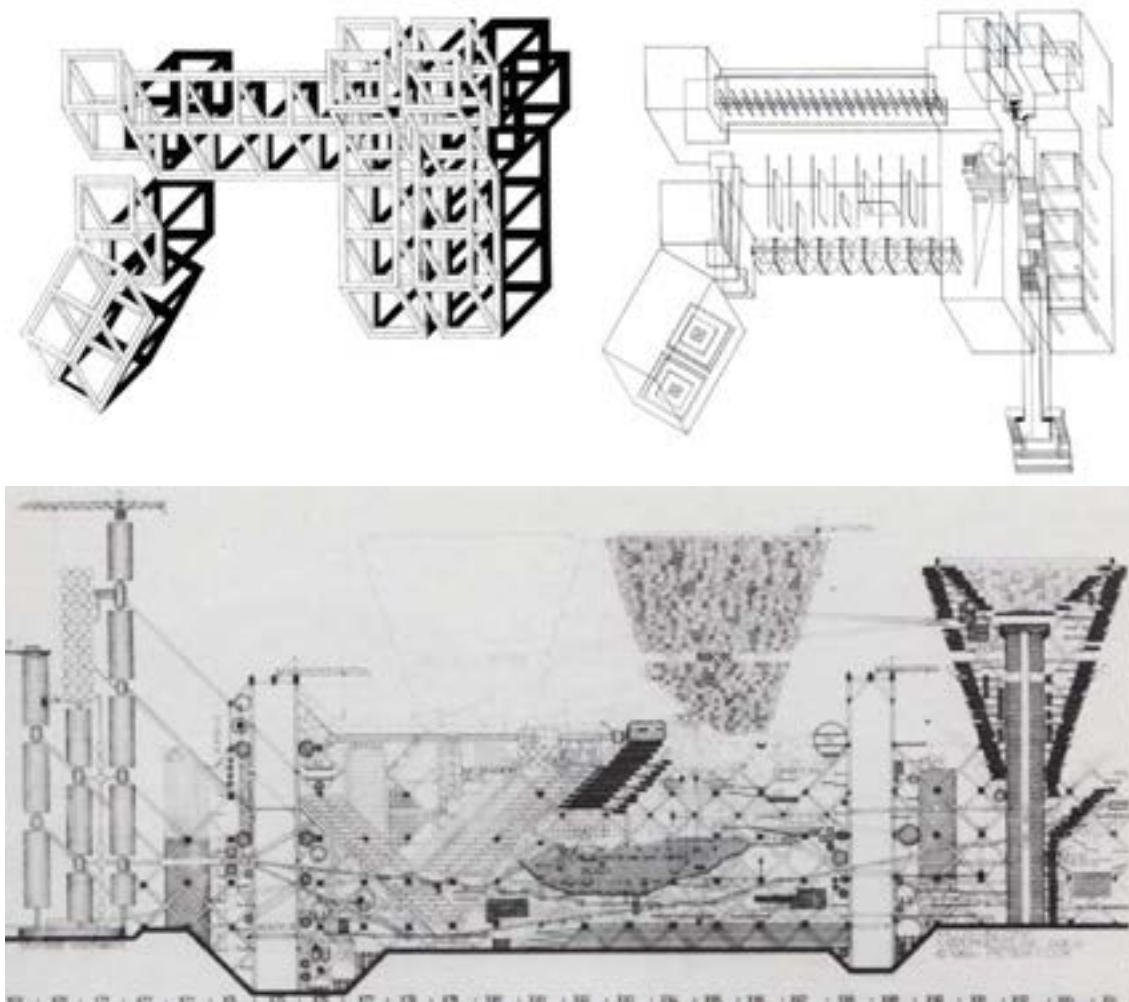


Ilustração 8- Em cima, o Gunma Museum of Fine de Arts, 1971, de Arata Isozaki (Metcalf, 2011) ; em baixo a plug-in City, 1964, de Peter Cook. (Walsh, 2019). Dois exemplos de grelha estrutural rígida ou matriz usada por metabolistas e pelo archigram.

No POBAP, o nosso caso de estudo, esta “obsessão” extravasa para a envolvente urbana. Como referido anteriormente, a grelha ou malha estrutural que o autor usa no POBAP, pode ser entendida como uma marca indelével dos Archigram e dos metabolistas, como correntes que se definem por serem focadas no futuro²⁰, mas que

¹⁹ [...] no arquivo histórico (1988), a grelha quadrangular é utilizada como um vírus em propagação, criando um espaço labiríntico, saturado, translúcido. (Figueira, 2009, p. 238)

²⁰ No campo da arquitectura, este optimismo tecnológico gera todo o tipo de propostas, desde as mais pragmáticas até as mais fantasiosas. [...] As propostas mais exageradas neste campo são as do grupo Archigram, constituído na Grã-Bretanha em 1960. [...] Em geral, os arquitectos adeptos a esta tendência partem sempre de uma série de princípios. Em primeiro lugar, a confiança de que existe uma racionalização intrínseca no mundo da tecnologia e da ciência (Montaner, 2001, p. 112)

na sua essência são guiadas por referências do passado; mas sem descurar, a clara influência de Louis I. Kahn neste campo: (Ilustração 8)²¹:

Apart from his penchant for elaborate interior finishes, Isozaki²² was inspired, like Kahn, by the *architecture parlante* of Ledoux. Taking Ledoux's emblematic Neoplatonic geometry as his point of departure, Isozaki pursued a gridded high-tec architecture in a series of branch banks designed in the early 1970's, culminating in the *magnum opus* of the Gunma Museum. (Frampton, 1992, p. 283)²³

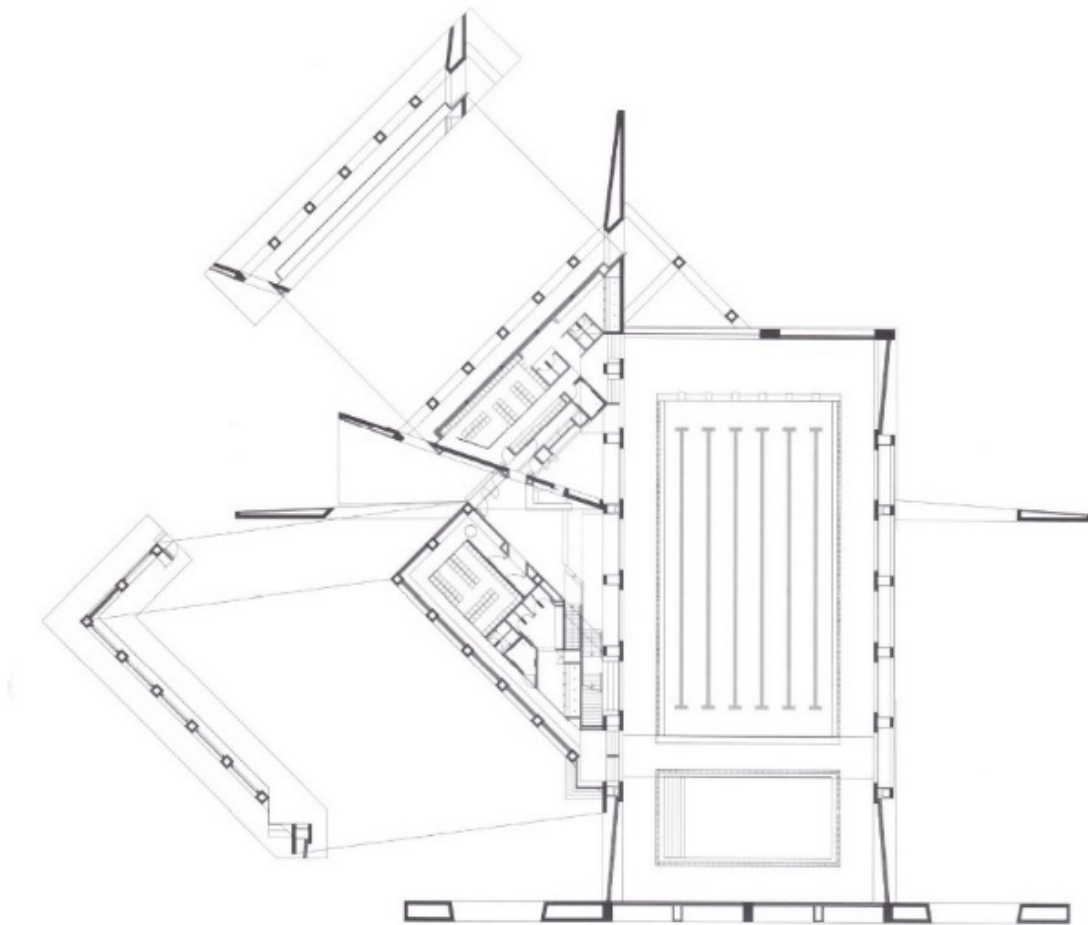


Ilustração 9- Planta das Piscinas da Outurela; é possível ver as rectas ou elementos construídos que vão buscar referências à envolvente. (Afonso, 2011, p. 165)

²¹ Ou seja, os arquitectos japoneses sabem desenvolver com a sua arquitectura que exalta o protagonismo da estrutura, uma afinidade eletiva entre arquitectura moderna e arquitectura tradicional japonesa. Isto é realizado por meio da violência formal, da ostentosa geometria elementar, da essencial e rigorosa proposta estrutural. (Montaner, 2001, p. 115)

²² Arata Isozaki, arquitecto japonês, natural de Ôita, nascido a 23 de Julho de 1931. Graduou-se pela Universidade de Tokio em 1954. Nome importante do Movimento Metabolista japonês, trabalhou com Kenzo Tange tendo sido esse o seu grande influenciador. Foi arquitecto chefe, a par com Kenzo Tange, na Expo de Osaka de 1970. A sua obra situa-se entre o brutalismo e a linguagem do metabolismo.

²³ Apesar da sua propensão para elaborados acabamentos interiores, Isozaki foi inspirado, tal como Kahn, pela *architecture parlante* de Ledoux. Usando a emblemática geometria Neoplátónica como ponto de partida, Isozaki perseguiu uma arquitectura high-tec em grelha numa série de filiais de bancos no principio dos anos 70, e que culminou no magnum opus do Gunma Museum. (Tradução nossa)

Na entrevista concedida pela arquitecta Carlotta Bruni, para esta dissertação, esta refere que, só por duas vezes Manuel Vicente recorre à envolvente para implantar um projecto

A primeira, nas Piscinas da Outurela, em que pelo facto do edifício se encontrar num plano mais baixo, Manuel Vicente sentiu a necessidade de buscar direcções através dos objectos que tinha em redor, levando essas direcções a confluírem no objecto resultante do projecto.²⁴ (ilustração 9)

Como segundo exemplo, o plano da Praça Nam Van²⁵, em que Manuel Vicente usa a forma existente do arco da marginal e que limita a Baía da Praia Grande²⁶, e, por conseguinte, e já no campo do conceito, todos os raios que compõem um ovo.²⁷ (Bruni, 2014) (Ilustração 10)



Ilustração 10- Exterior das Piscinas da Outurela, Oeiras (1998-2001) (Ilustração nossa, 2019); Planta da praça Nam Van com a figura do “Ovo”, Baía da Praia Grande, Macau, (1982-1994) (Vicente, 2014).

²⁴ [...] Como definir um sítio assim, tão cercado de bocados de cidade que não se reconhecem, nem a si mesmos, nem uns aos outros? Uma desordem é uma ordem por reconhecer (um hieróglifo, por decifrar), o programa pede-nos, justamente, que saibamos revelar o texto urbano desconexo, existente. O Sítio. [...] evocamos a geometria e lançamos, por sobre todo o lugar em que somos chamados a desenhar, uma malha que venha revelá-lo, o mais cingidamente possível, nas suas formas e nos seus segredos mais ocultos. (passagem de Manuel Vicente sobre as Piscinas da Outurela; in Trama e Emoção, (Afonso, 2011, p. 165)

²⁵ A Praça Nam Van (2001 a 2003), é um projecto de Manuel Vicente em co-autoria com a arq.^a Carlotta Bruni e o arq.^o Rui Leão, que se encontra inserido no Plano da Baía da Praia Grande. A Praça é ladeada por dois lagos artificiais, o Nam Van (Baía Sul em Chinês) e o Sai Van, e situa-se no extremo Sul da Península de Macau.

²⁶ A Baía da Praia Grande, ou Nam Van em Chinês (大灣), é uma bacia situada a Leste da Península de Macau. Ao longo dos séculos foi o ponto mais importante de Macau, local do Palácio do Governador, dos escritórios administrativos e dos consulados. A sua mais importante alteração data já do século XX, com a intervenção de Manuel Vicente em 1982-94.

²⁷ E depois tem outra série de obras que são umas obras mais delicadas, que têm mais a ver com o sítio. No próprio plano da Praia Grande, ele questiona-se acerca do quê que ele pode fazer para aquele sítio, e de que maneira pode implantar o edifício, digamos, com uma relação mais contextualizada. E o que eu penso que ele conseguiu fazer nos Bombeiros, foi exactamente misturar as duas coisas, porque já não é um objecto, é uma coisa muito mais complexa, vai muito para além disso. (Bruni, 2014)

O edifício do Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta, vai buscar referências à envolvente, apesar de não ser uma prática usual em Manuel Vicente e de não ser reconhecido pelos seus ex-colaboradores como um método recorrente.²⁸

Assim, o POBAP, enquadra-se e apropria-se do pedaço de território livre, de um modo orgânico, ocupando-o na totalidade. Pedaço esse que, tinha sido moldado pela envolvente. Manuel Vicente, adopta, neste caso, não só referências isoladas, mas toda a envolvente como referência holística.

À luz da morfologia urbana, poderá se dizer que, é o negativo intencional de uma Macau muito mais orgânica do passado, ao mesmo tempo que é o remanescente de uma zona do território altamente estruturada por construções e planeamento recentes.

A Península de Macau, altamente densa e heterogénea, no passado e no presente, foi definida pela presença de edifícios pontuais ou realidades geológicas que desenharam a cidade, em que os monumentos e a relação estreita com a água foram os factores preponderantes. (Siza Vieira, 1990, p. 23)

Podemos dizer que é um território que se baseia em duas abordagens urbanas antagónicas: ora, produzindo uma malha altamente reticulada de intervenções mais recentes, como os Novos Aterros do Porto Exterior (NAPE)²⁹ e a Areia Preta³⁰ (em que se insere o POBAP), ou por outro lado, em linha com a sua génese, produzindo uma malha complexa e mais orgânica, como a dos bairros históricos e dos bairros populares adjacentes. (Ravara, 2009)

A Península de Macau, é em grande parte, um território definido por aterros sucessivos ao longo do tempo:

A estrutura urbana do centro histórico junto do porto interno acompanha, pela sua conformação, a linha da costa, denunciando a sua origem, obtida por aterros sucessivos. Uma rua chamada Rua da Praia está hoje situada em pleno centro. (Távora, 1990, p. 23)

²⁸ Por exemplo, nós em Milão, quando eu andava na universidade, uma coisa que os professores diziam era para ir buscar relações no território, na envolvente, e depois a gente lá ia buscar as direcções. Mas eu só me lembro disso nas obras dele, de facto, nas piscinas da Outurela. Ele questionava-se muito pelo factor da piscina estar num sítio baixo e ter aquelas urbanizações à volta, e ele ali, de facto, com uma certa vontade, vai buscar aquelas direcções todas das coisas que tem à volta, por achar que aquilo que está lá em baixo é um concentrado destas direcções todas, ou um ponto de encontro destas direcções. (Bruni, 2014)

²⁹ NAPE – Novos Aterros do Porto Exterior. Planos executados por Siza Vieira e Fernando Távora (1983 a 1984).

³⁰ Zona a Norte da Península de Macau, onde se situam as Portas do Cerco, ponto de ligação à China Continental. A Areia Preta continua a ser o local de mais densidade populacional de toda a Macau.

Aquando das intervenções de Fernando Távora³¹ e de Siza Vieira³² no Plano de Urbanização de Macau (1983 a 1984), e que resultou na estratégia de intervenção para os aterros referidos no parágrafo anterior, Siza Vieira descreve assim o seu entendimento do tecido urbano de Macau:

É interessante a forma como os monumentos se destacam no intrincado tecido chinês e mesmo a evolução de Macau, por sucessivos aterros. O último já é uma malha ortogonal, em ângulos rectos. [...] No tecido histórico dos arredores do antigo porto mantem-se uma subtil relação entre a natureza e as construções, há um delicadíssimo contacto do mar com a terra, muito recortado, tal como um desenho chinês, cheio de detalhe. [...] Os desenhos que fiz nos primeiros dias descrevem a forma potente como os monumentos utilizam a topografia, mas mantendo a relação da escala com o tecido das pequenas casas chinesas que Távora estudou. [...] as cidades coloniais portuguesas eram usualmente construídas em locais topograficamente muito acidentados, como Macau, recorrendo sempre a elementos naturais para definição da cidade. (Siza Vieira, 1990, p. 23)

Nos desenhos de Siza Vieira é bem patente, a imposição do morro circunscrito pela Estrada de D. Maria II; e hoje local do Museu das Comunicações; como acidente geográfico que separa o Reservatório de Água, da zona da Areia Preta. Este vai desenhar e dotar aquela zona, em que se insere o POBAP, da tal curva a Sudeste, de que Manuel Vicente fala nas notas de autor anteriormente citadas. (Ilustração 11)

Para o NAPE, Siza Vieira assume que, na sua intervenção, se inspira nas cidades coloniais espanholas e não no típico de assentamento das cidades coloniais portuguesas³³, projectando para toda aquela área uma grelha urbana predominantemente ortogonal.

³¹ Fernando Luís Cardoso de Meneses de Távora, nasce no Porto a 25 de Agosto de 1923. Graduou-se em 1952 na Escola de Belas Artes do Porto (mais tarde Escola de Arquitectura do Porto), onde mais tarde vem a ser também professor. Desempenha um papel fulcral na modernização da Faculdade de Arquitectura do Porto, formando alguns nomes que mais tarde vêm a ganhar o Prémio Pritzker. Durante a sua vida ganhou igualmente inúmeros prémios e reconhecimento, desde Portugal até aos Estados Unidos e ao Japão. Foi ainda Doutor Honoris Causa pela Universidade de Coimbra. Faleceu em Matosinhos a 3 de Setembro de 2005.

³² Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira, nasceu a 25 de Junho de 1933 em Matosinhos, Portugal. Formou-se em arquitectura na Escola Superior de Belas Artes do Porto em 1955.

³³ “Apliquei esses quarteirões de 144 por 144 em locais desafogados, porque Macau situa-se à beira-mar. As cidades coloniais espanholas eram geralmente, embora nem sempre, construídas em grandes espaços desafogados. Ao contrário, as cidades coloniais portuguesas eram usualmente construídas em locais topograficamente muito acidentados, como Macau, recorrendo sempre a elementos naturais para definição da cidade. A utilização da natureza era, talvez, devida à impossibilidade de construir tudo. Esse tema é interessante, porque fui solicitado a projectar construções absolutamente novas sobre a água, um espaço desafogado por excelência, justamente numa cidade com as características das cidades coloniais portuguesas, erguida num terreno acentuadamente acidentado. Por isso é que me inspirei nas cidades coloniais espanholas.” (Siza Vieira, 1990, p. 28)

Para bem compreender a expressão e personalidade urbana e arquitectónica de Macau, há que inserir a cidade no contexto da “grande família” histórico-geográfica a que pertence: a das pequenas cidades transatlânticas, litorais e portuárias, de origem e/ou influência portuguesa desenvolvidas e espalhadas pelo

A razão para esta escolha prevaleceu, na sua própria definição, por lhe terem sido apresentados locais totalmente planos e desafogados para a sua intervenção - algo atípico em toda a Península de Macau, acentuadamente mais acidentada, e “tipicamente portuguesa” na sua apropriação da morfologia e natureza local.

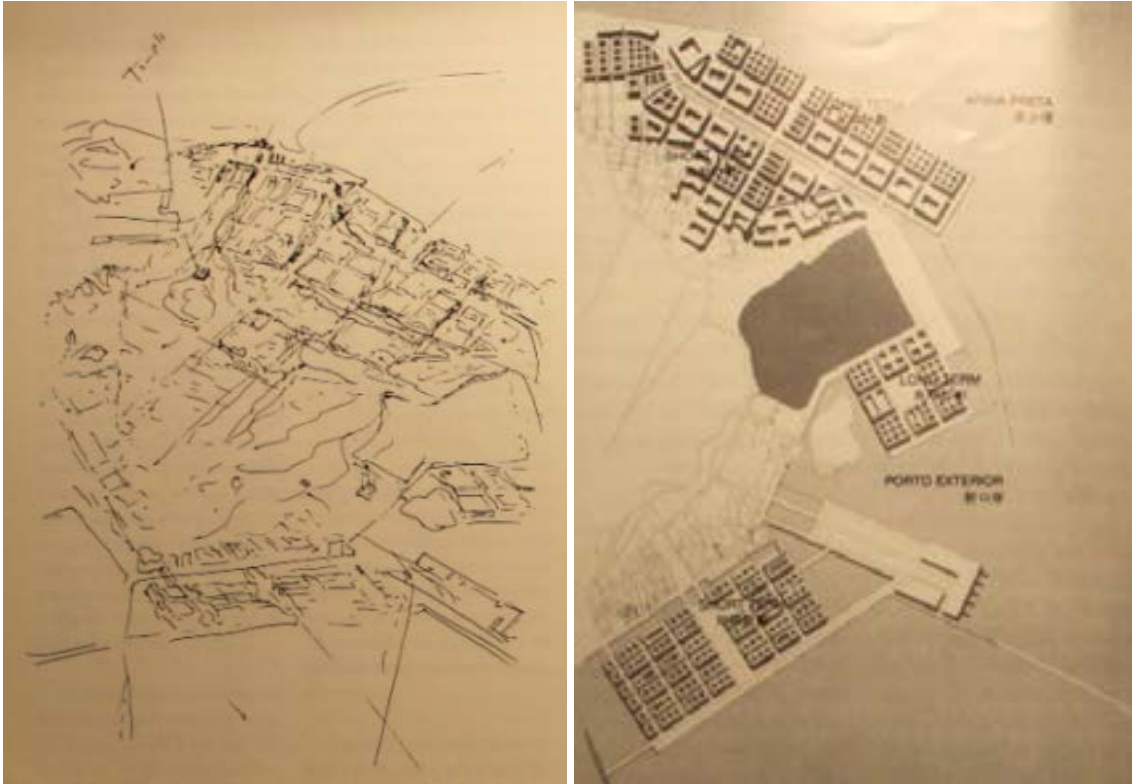


Ilustração 11- Desenhos de Siza Vieira, estudo plano de Macau; divisão entre o Reservatório e a Areia Preta imposta pelo Morro do Jardim da Montanha Russa. (Siza Vieira, 1990, pp. 24-26)

As escolhas de projecto de Siza Vieira, dotam toda a área da Areia Preta, de características que possibilitam ao POBAP ser um exemplo de excepção à regra, pois as opções de projecto tomadas por Manuel Vicente na implantação do edifício, foram diametralmente opostas à ortogonalidade da grelha proposta por Siza.

O lote onde se insere o POBAP encontra-se precisamente no “limbo”, ponto de contacto ou “cosedura” à pré-existência da velha Macau, onde acontece a transição entre a proposta de Siza, regular e ortogonal, e a organicidade das realidades naturais e dos bairros mais antigos.³⁴

mondo a partir do século XV, desde as primeiras instalações nas ilhas do Atlântico e na costa africana, aos lugares do Índico e do Extremo Oriente – num longo processo espaço-temporal, iniciado com o arranque da expansão marítima europeia, ocorrido na faixa ocidental da Península Ibérica. (Fernandes, Janeiro, Janeiro, 2015, p. 11)

³⁴ “A estrutura urbana de Macau é orgânica e está em constante mutação, cresce e pulsa com uma dinâmica tão acelerada que obriga sempre a questionarmo-nos sobre a legitimidade dos planos, enquanto

Os sucessivos aterros espontâneos que aconteceram nos anos 40 do século XX, criaram uma ligação delicada entre a malha pré-existente e a malha resultante dessa década. É precisamente na delicadeza desse toque, que acontece a implantação do Posto Operacional da Areia preta.

Presume-se aqui que, terá sido um acto erudito e de total compreensão do sítio que levou Manuel Vicente a adoptar uma forma mais orgânica para a implantação do objecto de estudo, abandonando a geometria ortogonal que o plano preconizava. Foi do entendimento desse “limbo”, histórico e geográfico da zona de transição, da malha antiga para a mais recente, que nascem as suas intenções.³⁵

O POBAP, ao apresentar-se como excepção à regra no *modus operandi* de Manuel Vicente, poderá ser entendido como uma metamorfose interior ao nível da disciplina

ferramentas de gestão daquele território. A península do Fai Chi Kei já não é península, cresceu e engordou para os lados ligando-se às margens que com ela desenhavam baías, dissimulando-se na mole urbana entre edifícios em altura com plantas de oito e/ou 16 habitações em cruz, ou de planta quadrada com acessos centralizados. Estas são hoje as tipologias correntes de habitação para um território que continua a atrair novos residentes vindos da China continental, desprovidos de relação com o lugar e a história, ou estórias, da nova cidade onde se instalam. Macau sempre foi uma cidade de dicotomia cultural: uma presente, assente numa memória colectiva de costumes feitos tradições, famílias de filhos da terra ou vindas de fora, cidade que marcava na pele e nos costumes estes encontros e que com eles escreveu desde sempre a sua história; outra, ausente e indiferente, tradução de uma condição transitória que nega a história e o passado, porquanto estes representam um obstáculo ao inevitável progresso do jogo e do negócio. Dicotomia também presente na sua estrutura urbana, uma cidade “dura”, que leríamos como formal, e uma outra “mole”, que se traduziria como informal. Esta realidade antagónica não se relaciona com a cultural, cruza-a e é-lhe transversal, gerando desta forma uma enorme complexidade vivencial dos seus ambientes urbanos. A parte mole de Macau distingue a cidade da dureza de Hong Kong ou da secura de qualquer cidade em crescimento acelerado do sul da China, desde Cantão a Xangai. Por outro lado, a parte dura integra-a na região e no continente. Na cidade mole encontramos o mercador de estatuetas em pedra de sabão, os pombos assados e servidos no momento, os cheiros de incenso e pivetes, os tecidos – a seda e tafetás de todas as cores –, peças de prata e ouro, almíscar, o algodão e as cangalas, azougue, mercúrio, chumbo, cobs e bronzes batidos, cânfora, estanho, mesas e caixas de escrita, cortinas, dosséis e penduricalhos, louça de barro de Cantão, ruibarbo, alcaçuz e açúcar branco. Na parte dura distanciamos uns dos outros, jogam-se as patacas reais e virtuais, coexiste-se com outros sem nos alinharmos com eles, permitimo-nos existir. Ao contrário, na cidade mole, encontramos-nos com os outros, os presentes e os ausentes. Este sentido de encontro cultural numa estrutura urbana tão flexível, constitui a verdadeira modernidade de Macau, onde cosmopolitismo passa a ser sinónimo de mutação e permanência.” (Ravara, 2009)

³⁵ Características de assentamento das cidades coloniais portuguesas: Típico assentamento de uma cidade colonial portuguesa: [...] – estrutura urbana e edificada de adaptação a cada sítio, à sua natureza morfológica natural, numa resultante planeada mas de sentido orgânico e geometricamente irregular (a chamada cidade de paisagem); isto é, a forma global das cidades, com um tecido orgânico (no sentido de um plano geral de geometria “mole”), é genericamente reconhecível em muitas cidades lusófonas além-atlântico: trata-se de uma estrutura “radio-concêntrica”, “circular”, implantada de uma forma “doce”, por vezes apoiada em muralhas contendo o essencial do tecido medieval-renascentista e moderno; - primazia dada aos sistemas de arruamentos que de modo curvilíneo podiam facilmente lançar no terreno, definindo os principais percursos internos da urbe (abrindo e fechando, e articulando-se entre si, por meio de largos, adros, terreiros, rossios, etc.) – em detrimento do tipo das malhas reticuladas rigorosas, com as vias rectas e as grandes praças regulares, mais dificilmente inseríveis neste tipo de ambiente geográfico a edificar, assim, a graciosidade da pequena escala urbana, organizada entre os sucessivos e concatenados largos, larguinhos, pátios, ruas, ruelas e becos – numa delicada síntese de características medieval-modernas, é um tema sistemático das áreas mais centrais e nucleares destas cidades; (Fernandes, Janeiro, Janeiro, 2015, p. 22)

mental (mente) e do espírito (Alma) – numa abertura à mudança, que poderá ser estudada dentro do campo fenomenológico de Gaston Bachelard³⁶, e próximo de Louis I. Khan³⁷ no método; questão dissecada mais á frente.

O projecto do POBAP, poderá então, ser tido em conta, como algo que nasce de uma compreensão mais profunda do sítio e do questionamento permanente, entendendo Macau no plano holístico - tal como foi também entendido por Siza Vieira e Fernando Távora:

Para a Areia Preta, uma área situada ao pé da bacia de água doce (proveniente da China, como de resto até mesmo a rocha para os aterros), estava prevista uma ocupação mista, indústria, comércio e habitações. [...] A malha regular do plano varia conforme a confrontação do projecto com o que já existe. As irregularidades correspondem a pontos onde já existe algum tipo de desenvolvimento. A contradição de aplicar ao pré-existente uma malha regular, origina como que “pequenas Broadways”, como em Nova Iorque. São pontos onde existem alguns obstáculos: construções, edifícios históricos, um templo junto à fronteira [...] Fiz estudos do tecido simulando o encontro entre o existente e o projectado. De facto são estes tipos de conflitos que geram os novos espaços urbanos. Nesses estudos tentava perceber as reacções provocadas em certos pontos por esta malha tão precisa, geométrica com elementos pré-existentes, naturais ou construídos. (Siza Vieira, 1990, p. 26) (Ilustração 12)

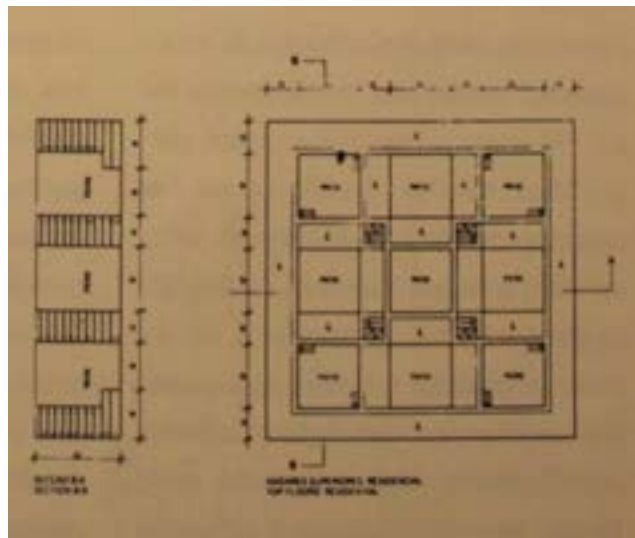


Ilustração 12- Proposta de Siza Vieira para a Areia Preta; Proposta de bairro. Plano de Urbanização de Macau, NAPE. (1983) (Siza Vieira, 1990, p. 27)

³⁶ Filósofo Francês nascido a 27 de Junho de 1884. A sua contribuição mais importante deu-se ao nível da Filosofia da Ciência, mas também da Poesia. Bachelard defendia a descontinuidade da descoberta científica através do seu conceito de “Corte Epistemológico”, por oposição à teoria da linearidade da descoberta científica de Auguste Comte. Faleceu a 16 de Outubro de 1962.

³⁷ Arquitecto norte-americano, de origem Judaica, nascido na Cidade de Pärno, Sudoeste da Estónia, a 5 de Março (ou 20 de Fevereiro) de 1901. O seu nome original era Itze-Leib Schmuilowsky. Passou a sua infância em Kuressaare na Ilha de Saaremaa (Mar Báltico, Oeste da Estónia). A sua família mudou-se para os Estados Unidos em 1906, tornando-se cidadão americano em 1914. Em 1915 o seu pai muda o seu nome para Kahn.

A Areia Preta e o Iao Hon; como regiões vizinhas; apresentam as mesmas características, semelhantes às de outras áreas urbanísticas mais recentes de Macau, incluindo a Taipa, mas essas mesmas características, dentro dos perímetros destas duas zonas, são exacerbadas em todos os aspectos.³⁸

Existe de facto, na Areia Preta, uma compressão, ou densidade populacional que não tem paralelo em outras partes da Península ou das ilhas, como não encontra paralelo em quase mais nenhum lugar do mundo, apresentando uma das maiores taxas de densidade populacional a nível global há já largos anos.

Este fenómeno acontece pela proximidade à fronteira com a China Continental, em que as Portas do Cerco são o símbolo histórico e físico, de séculos de existência daquela linha limitadora na expansão do território.



Ilustração 13- Fotografia do Porto Interior. Pode ver-se a Ilha Verde ao centro da imagem. As montanhas ao fundo deixam evidente a proximidade à China Continental. (Botas, 2018).

A proximidade a Zhuhai, quebrada pelas Portas do Cerco, nos seus limites Norte e Noroeste, e a construção de uma ilha artificial a Nordeste - local de chegada da Ponte de ligação entre Macau e Zuhai a Hong Kong - são factores que agravam essa mesma

³⁸ A densidade demográfica do território é cerca de 20393 por quilómetro quadrado. As zonas da Areia Preta e de Iao Hon continuam a deter a maior concentração populacional. (Macau. Região Administrativa Especial, 2019).

densidade populacional. O primeiro factor é um limite histórico e político, o segundo, um factor físico vigente, mas ambos reduzem as possibilidades de expansão da Areia Preta.

Esta não é uma questão nova, que tenha nascido com a construção da nova ponte marítima. De facto, nos anos 90, aquando da intervenção de Manuel Vicente, a consciência do crescimento desmesurado da população, fruto da chegada de muitos migrantes da China Continental, era já uma realidade.

Em baixo, temos duas imagens das Portas do Cerco, a primeira dos anos 50 do século passado, e a segunda dos dias de hoje, já com o novo edifício fronteiriço. O limite urbano significado nas Portas do Cerco faz parte da existência primordial de Macau e sempre funcionou como barreira geopolítica e geográfica.



Ilustração 14- Posto fronteiriço das Portas do Cerco. Em cima, as Portas do Cerco nos anos 50 (Botas, 2013); em baixo, as Portas do Cerco nos dias de hoje com o novo edifício de controlo fronteiriço atrás. (Beitler, 2018).

Com a população a ser empurrada para o Norte da Península, devido aos preços do custo de vida que se praticavam na Penha e nas áreas adjacentes, houve na Areia Preta, um adensar sem precedentes, de todas as camadas da vida social.

Esse facto deveu-se também às dificuldades de mobilidade no acesso às ilhas da Taipa e de Coloane - necessidade essa que só vem a ser colmatada em a 5 de Outubro de 1974, com a construção da Ponte Governador Nobre de Carvalho, projectada pelo eng. Edgar Cardoso (1913-2000)³⁹

³⁹ Projectada no final da década de 1960 pelo engenheiro Edgar Cardoso (1913-2000), a construção iniciou-se em Junho de 1970. Com um comprimento total da obra entre o eixo da então, Avenida Doutor Oliveira Salazar e o entroncamento na Ilha da Taipa de cerca 3.450 metros, com uma largura de 2x 3,60 metros, ladeadas por passeios sobrelevados de 0,80 metros úteis, tem os dois sentidos de trânsito, hoje apenas para circulação de transportes públicos, tem o trainel da ponte elevado numa pequena parte formando um arco triangular agudo que atinge a altura máxima nos trinta e cinco metros, garantindo assim a necessária passagem de barcos. (Nenotavaiconta, 2016)

Esse adensar populacional, repercutiu-se na arquitectura e no planeamento urbano; ou falta dele; criando uma cidade vertical, ou várias cidades verticais, com um crescimento descontrolado, num perímetro limitado e pouco extenso, em contraste com o centro histórico ou a Penha, ou mesmo com as Vilas da Taipa e de Coloane, menos povoadas e mais planeadas.

Essa verticalidade emergente em toda a Areia Preta, contudo, não tem repercussão na intervenção de Manuel Vicente no POBAP, o edifício parece sim, resignar-se e agir no sentido contrário, perante essa extrusão urbana.

Por antítese a esta abordagem, e como exemplo, o Quartel de Bombeiros da Taipa, do arq. Adalberto Tenreiro; também em Macau; assume-se muito mais vertical.



Ilustração 15- Concurso Internacional para o Plano de Intervenção Urbanística nos Novos Aterros do Porto Exterior, de 1982. (Afonso, 2011, p. 123).

Podemos constatar também que, na proposta para o Concurso Internacional para o Plano de Intervenção Urbanística nos Novos Aterros do Porto Exterior de 1982, Manuel Vicente usa já muita da organicidade que mais tarde vem a imprimir à implantação do POBAP. (Ilustração 15)

O projecto nasce de uma continuação coerente com a linguagem que o autor apresenta nessa mesma proposta a concurso. Quando comparada com a proposta de Siza, é evidente a maior complexidade, e até a maior ambiguidade, como características que imprime à malha urbana proposta, não tão ortogonal como a de Siza.

No Plano da Baía da Praia Grande, adopta uma vez mais, uma postura de diálogo directo com o sítio e com as memórias, no caminho de um quase regionalismo crítico. As abordagens de Manuel Vicente, poderiam ter ido no sentido de uma eventual transformação radical dos contornos de Macau, mas vão antes em direcção a um passado muito mais português, ou seja, de uma apropriação ou assentamento definitivamente de características lusas.

Mesmo na composição formal dos blocos que compõem os quarteirões do plano, há uma evocação do território acidentado que é Macau, promovendo uma continuidade visual e quase física com a Colina da Guia, através das coberturas inclinadas do conjunto. (Ilustração 15)

Essas coberturas constroem uma topografia ou paisagem artificial que não deixa esquecer o que foi e o que é Macau, ou melhor, o que é a vivência territorial de Macau, mas também de quase todas as colónias portuguesas, únicas no seu modo de assentamento. Ainda mais a montante, a escolha de territórios acidentados pelos colónos portugueses, como prática comum. (Fernandes, Janeiro, Janeiro, 2015, p. 22)

Manuel Vicente interpreta e traz a topografia da Península para a proposta do NAPE, como que numa atitude de um neo-colonialismo historicista, consciente ou não, enquanto que Siza Vieira adopta uma atitude completamente vigente e prática, quase desligada da história do território e num sentido de criar um novo assentamento e uma nova vivência.

Contudo, o plano de Siza para o NAPE, deixa marcas duradouras no território da Areia Preta, havendo, até aos dias de hoje, nas novas intervenções, uma continuidade com o

esquema de quarteirão com pátio ou logradouro interior, respeitando as dimensões preconizadas no plano:

Infelizmente a área do NAPE ficou a constituir um volumoso conjunto de escassa urbanidade e medíocre arquitectura, em geral, sendo ainda assim menos maus os interiores de quarteirão (segundo plano por Siza Vieira, muito alterado e desfigurado depois por outras intervenções); A área da Areia Preta (a norte da península, envolvendo as antigas Portas do Cerco) constitui uma “vitória relativa” do planeamento público sobre a especulação fundiária (com intervenção pelo arq. Campina Ferreira). A renovação construtiva este velho sector de “subúrbio” macaense, denso e feio, contou ainda com equipamentos complementares (quartel de bombeiros por Manuel Vicente, auto-silos de estacionamento por Vicente Bravo) – mas o que mais impressionou, nos anos 1990, dentro da macro-escala dos quarteirões geométricos propostos e edificados, foram os vastos porticados ao longo das ruas e os equipamentos construídos no interior dos logradouros colectivos – numa ideia muito cara à tradição do urbanismo ocidental. (Fernandes, Janeiro, Janeiro, 2015, p. 52)

Na maior parte da península não se encontra esta tipologia. Contudo, a implementação do pátio, também deve muito a Manuel Vicente, mais especificamente ao Fai Chi Kei, como referência de arquitectura comunitária, que encontra na figura do pátio o seu polo unificador.

A posição do POBAP na Areia Preta, é uma posição de acto isolado, pois, para além de ser o único edifício sede de uma instituição de carácter público, com aquele tipo de actividade, não há nas imediações mais nenhum caso com as suas características formais, o que marca por si só o território.

Tornou-se assim uma referência visual popular, ao contrário da lógica de que o edifício em altura é por excelência a referência e o objecto diferenciador de um local. O POBAP, por contraposição, evidencia-se da realidade construída em que está implementado por ser assumidamente horizontal.

Ao contrário do POBAP; noutra das intervenções de Manuel Vicente para a Areia Preta; na Fábrica na Rua dos Pescadores (1976-83), as características do ambiente construído envolvente são indiscutivelmente assumidas no projecto. O edifício agiganta-se e mescla-se com os seus vizinhos, ou seja, em sentido contrário quando comparado com o POBAP:

A Fábrica da Rua dos Pescadores é um edifício que ocupa todo um quarteirão, um entre vários edifícios que nessa rua se destinavam ao mesmo fim ou equivalente. Mas há um sentido de urbanidade nesta Fábrica: na desconstrução do volume que lhe amacia a escala, na forma curva da fachada ou nas esquinas do quarteirão, na diferenciação dos vãos e no pormenor de grande escala. (Afonso, 2011, p. 93)



Ilustração 16- Fábrica na Rua dos Pescadores, obra que se estendeu de 1976 a 1983 (Afonso, 2011, p. 93)

Esta fábrica torna-se assim “um habitante local”, em contraposição com o POBAP, que se assume como um “não local”. Encontramos aqui então dois modos muito distintos de intervenção no território; um de puro distanciamento local, mas de inclusão territorial holística, e outro de clara aceitação da realidade e das características urbanas onde se insere.

Um rege-se por princípios institucionais de funcionamento, e que é o POBAP, enquanto que o outro se baseia na maximização do espaço e do uso, na perspectiva da produção em massa - o que justifica os diferentes modos de abordagem.

Também na Areia Preta, e para além do Fai Chi Kei e da Fábrica atrás referida, Manuel Vicente tem outra intervenção muito importante na escala do quarteirão, com o Bloco de Habitações para Realojamento para a STDM (Sociedade de Turismo e Diversões de Macau, SARL), obra de 1984.

É um edifício constituído por 625 fogos de habitação e que se desenvolve em dois blocos distintos. Um marcadamente horizontal e composto por 11 pisos, e o outro, por uma torre de 26 pisos, como elemento vertical e de remate do lote em gaveto. (Afonso, 2011, p. 96)

Manuel Vicente usa assim a torre como elemento de charneira entre a Avenida de Artur Tamagnini Barbosa e a Rua da Hortense, fazendo uma vez mais, uso de um elemento vertical para servir de “Farol” urbano; pois este conjunto habitacional está situado na zona mais densa da Península de Macau, onde a densidade não se pauta só pelo número da população mas também pelo ruído visual e sonoro.

A projecção para a cidade, de um elemento vertical de grande escala, no caso do Bloco de Habitações para Realojamento da STDM, dá àquele elemento, um papel urbano preponderante de marco visual, que chega mesmo a assumir o papel de ponto de referência para quem chega ao território de Macau.

Este Bloco encontra-se exactamente em frente às Portas do Cerco, ponto de chegada de milhares de pessoas todos os dias a Macau, uns por uma rotina diária, outros pela primeira vez.

Aquando da sua construção, entre a década de 70 e a década de 80 do século passado, era indiscutivelmente o símbolo do rápido crescimento populacional e económico de Macau, e passava essa mensagem a quem a entrava no território pela primeira vez pelo posto fronteiriço, ao mesmo tempo que não deixava ninguém esquecer esse facto quando abandonavam o território pelo mesmo local.

Projectava também a sua escala para além-fronteiras, sendo claramente observável para quem estava do lado da China Continental, em Zuhai. (Ilustração 17)

Por exemplo, no projecto de realojamento, que é um projecto que gosto imenso, na Tamagnini Barbosa - que é um dos primeiros projectos que o Manel faz em Macau, com a Natasha - ele teve essas preocupações, primeiro em definir o edifício com saliências muito fortes sem fenestração, para permitir que aquele edifício que está implantado numa via principal, tivesse essa monumentalidade. Como aquilo era uma zona pobre de habitação social, que é toda aquela zona do canidromo para cima, é só habitação social. Portanto, como é que se dá dignidade a uma zona que indigna, que é considerada indigna pelo poder, que atira para lá os pobres. Não é? Não a qualifica mais do que atirar para lá os pobres. E esse gesto do Manel, é um gesto realmente muito generoso, tu percebes ou não? O que eu preciso é de marcar esta rua com um ritmo, como se isto fosse quase como o Supremo Tribunal, em que se essa coisa, digamos, esse transpirar do individual, da família, que mete a grade, que pendura a roupa, que naturalmente tem a sua vivência, tem esse transpirar mesquinho por ter a sua escala doméstica, que não interfira numa coisa que tem uma função maior. (Leão, 2014)



Ilustração 17- Bloco de Habitações para Realojamento, *circa* 1988; é possível ver a presença impositiva da torre no território, hoje em dia cercada por edifícios do mesmo porte e diluída na sua dimensão. (Afonso, 2011, p. 99).

Na ilustração 18, apresentamos quatro mapas, de épocas diferentes da Península de Macau, nos quais é possível ver a evolução da área da Areia preta e do NAPE.

No primeiro mapa, de 1912, é possível perceber que a Areia Preta e as áreas adjacentes eram as zonas menos habitada de Macau, assumindo-se de carácter rural e também piscatório. Parecia ser um território para sempre impedido de crescer devido à existência de acidentes topográficos que funcionavam como uma barreira a um *continuum* urbano, mas não foi isso que aconteceu.

No segundo mapa, de 1921, já é possível ver os aterros que possibilitaram uma ligação física de grande escala com a Ilha Verde, a Noroeste, sendo este o primeiro gesto no sentido do crescimento efectivo do território. Deste gesto, nasce a Bacia do Patane, onde mais tarde se irá localizar o Fai Chi Kei, o nosso segundo caso de estudo.

Esta primeira expansão do território, através de aterros, deu-se entre as décadas de 1920 e 1950, e resultou no ZAPE (Zona dos Aterros do Porto Exterior), e mais tarde, entre 1938 e 1946, na Baía da Praia Grande. (Fernandes, Janeiro, Janeiro, 2015, p. 48)

No terceiro mapa, *circa* 1965, já é possível ver a primeira expansão do território concluída, com os aterros do NAPE e os limites do reservatório bem definidos; mais importante para este subcapítulo, a expansão da Areia Preta, em que já se percebe a área conquistada ao mar para além do Monte de Mong-Há, do Jardim da Montanha Russa e do monte da Fortaleza D. Maria II. Na realidade, os primeiros aterros na zona das Portas do Cerco e da Ilha Verde deram-se entre 1880 e 1910, e na zona da Areia Preta-Hipódromo entre 1928 e 1929. (Fernandes, Janeiro, Janeiro, 2015, p. 43)

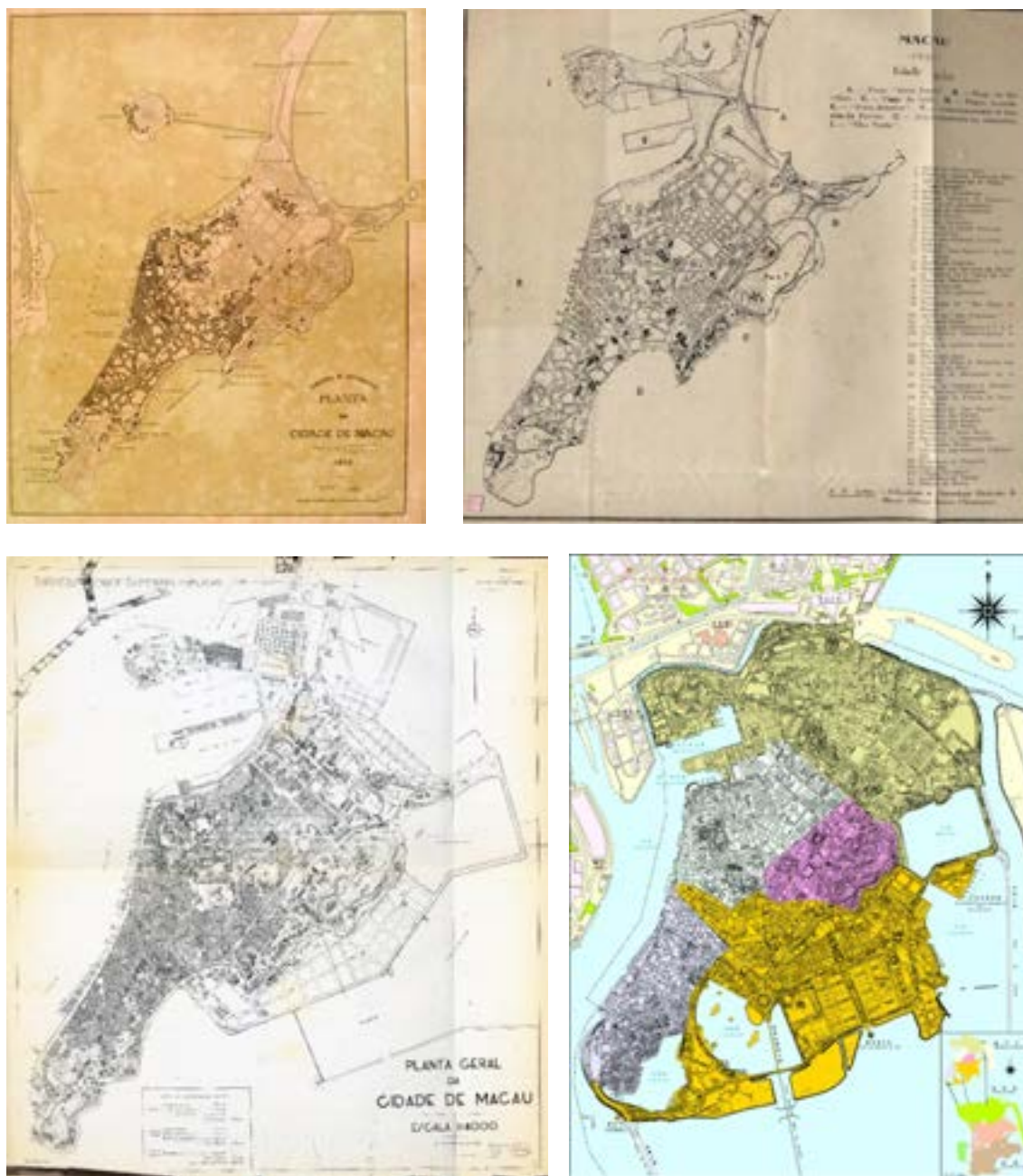


Ilustração 18- Mapas de várias épocas de Macau, da esquerda para a direita, Mapa de 1912 (Macau. Instituto Cultural. Arquivo, 2018) ; Mapa de 1921 (Nenotavaiconta, 2018) ; Mapa de 1965 (Macau. Instituto Cultural. Arquivo, 2018) ; Mapa de Macau nos dias de hoje (Macau. Região Administrativa Especial. Direcção dos Serviços de Cartografia e Cadastro, 2018)

Contudo, em 1965, ainda não existia uma das obras mais importantes para a nova era de expansão de Macau, a Ponte Governador Nobre de Carvalho (já referido em parágrafos anteriores), o que só vem a acontecer em Outubro de 1974, tendo sido iniciada em Junho de 1970, e que vem ligar a Península de Macau à Ilha da Taipa.

No quarto e último Mapa, já é possível observar, no seu desenvolvimento pleno, o NAPE, a Areia Preta, onde se insere o POBAP, e a Bacia do Patane, onde se insere o outro caso de estudo, o Fai Chi Kei.

O aumento de área do território representado nesta peça cartográfica é evidente quando comparado com os outros mapas de décadas anteriores, e é representativo do nível de empreendimento afecto aos governos de Macau, sendo o aumento do território o seu motor principal.

Manuel Vicente intervém, por inúmeras vezes e ao longo de várias décadas, na planificação de áreas específicas de Macau, o que culmina no 1º lugar do Concurso Internacional para Plano de Intervenção Urbanística para Fecho da Baía da Praia Grande, em conjunto com o arq. Vicente Bravo e com o arq. Paulo Sanmarful, em 1982, e no seguimento deste, já em 2001, a Praça Nam Van.

As suas intervenções ao nível urbanístico no território de Macau dão-se a partir de 1961, primeiro, nos Aterros do Porto Exterior, através do Ministério do Ultramar, e depois, já no Gabinete de Urbanização de Macau, em que, juntamente com o arq. José Maneiras e com a arq. Natália Pereira Gomes, tece os planos de urbanização para a zona industrial da Areia Preta e do Monte da Guia/São Januário. (Afonso, 2011, p. 171)

2.2. LUZ, GEOMETRIA, MÉTODO E FORMA

[...] ele talvez tivesse uma criatividade tão exagerada nesse sentido. [...] A grelha ou a malha que ele usava, eu por vezes pensei que fosse uma maneira de controlar a criatividade, portanto, de arranjar uma regra para essa criatividade. De maneira que depois, por um lado não se esquecesse do que tinha pensado, que quando viesse outra ideia, aquilo já estivesse minimamente estruturado numa grelha. E depois ele usava muito a malha estrutural para transferir o discurso. [...] esta malha iria influenciar, porque a transferia para o resto do edifício. Portanto iria influenciar outras coisas no edifício, e estas por sua vez, com as suas malhas estruturais iam influenciar a primeira. (Bruni, 2014)

A citação da arq. Carlotta Bruni, acima transcrita, é apenas um dos exemplos que descreve como a geometria era um “porto seguro” para a imaginação indomável do arquitecto Manuel Vicente.

A malha estrutural é referida por muitos dos seus ex-colaboradores como o modo de controlo da sua imaginação, para além de ser o método recorrente de ancorar uma intenção inicial de implantação de um projecto. Para além dessas duas funções, tinha ainda a faculdade de influenciar o desenho de todos os outros elementos dos edifícios. O POBAP não foi excepção.

Manuel Graça Dias⁴⁰, na entrevista concedida para esta dissertação, deixa claro que, vê o uso da grelha, por parte de Manuel Vicente, não só como uma “baliza” que ajudava a compor, mas também como algo que tinha repercussões na construção conceptual e visual do projecto:

A geometria era uma maneira de iniciar a intenção. Imaginemos que a geometria eram simplesmente uns quadrados separados de três em três metros, muitas vezes a geometria era isso, não era muito mais que isso. Era uma malha que construía a malha estrutural do edifício de pato. Era uma baliza que nos ajudava a compor. Ia compondo coisas relativamente banais sempre amparado numa grelha que a maior parte das vezes coincidia com a grelha estrutural. A malha era reinventada de acordo com a dimensão do terreno. Depois, com coisas mais complexas, a grelha era não só estrutural, mas era também compositiva, aliás, nestas coisas simples era também compositiva, mas só que era uma composição mais simples. (Graça Dias, 2014)

Para além da malha estrutural, outro ponto que consideramos importante para entender as opções de projecto de Manuel Vicente no que diz respeito à implantação e apropriação do sítio, é a sua tendência para se “espraiar” quando desenha obras públicas, tornando os edifícios marcadamente horizontais.

Para além do POBAP, essa tendência está presente no Orfanato Helen Liang (Ilustração 19), nas Oficinas da Taipa e na primeira intervenção na TDM⁴¹, (Ilustração 20) e na sua obra mais emblemática, O Fai Chi Kei⁴². (Ilustração 21)

Essa horizontalidade só era possível, por estes serem exemplos que não estavam dependentes da especulação imobiliária crescente em Macau. O mesmo aconteceu com o POBAP.

As obras acima referidas são marcadamente de carácter público, e são referências de tipologias díspares, deixando claro que a intenção de Manuel Vicente em não se render à verticalidade eminente de Macau, não era abalada quando confrontada com

⁴⁰ Manuel Graça Dias (Lisboa, 1953-2019) arquitecto (Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, 1977), iniciou a profissão em Macau, como colaborador do arquitecto Manuel Vicente (1978-1981). Viveu e trabalhou em Lisboa onde criou o *atelier Contemporânea* com Egas José Vieira (1990). Professor Auxiliar da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (doutorado em 2009) e Professor Convidado do Departamento de Arquitectura da Universidade Autónoma de Lisboa, é autor de numerosos textos de crítica e divulgação de arquitectura. Dirigiu o *Jornal Arquitectos* (2009/2012), órgão da Ordem dos Arquitectos (cuja direcção também assumiu em 2000/2004). Em 1999, MGD+EJV receberam o Prémio AICA/MC (Arquitectura) pelo conjunto da sua obra. (Graça Dias, 2011b)

⁴¹ Teledifusão de Macau

⁴² O Bairro do Fai Chi Kei está localizado na zona Norte da Península de Macau, originalmente chamado de “Casas 28 de Maio”. Mais tarde, numa intervenção de Manuel Vicente que se estendeu de 1978 a 1982 o Bairro alcançou notoriedade internacional ao ganhar, em 1995 a Medalha de Ouro da ARCASIA. Foi demolido em 2010. Na actualidade o Bairro do Fai Chi Kei é um projecto do arq. Rui Leão e da arq. Carlotta Bruni, finalizado em 2014.

programas específicos ou que fossem mais propícios às influências directas da vontade social e principalmente política.

A questão da dualidade horizontal/vertical, é muito importante na obra de Manuel Vicente em Macau, pois é paralela com a crise de “definição de personalidade” que a própria Macau atravessava naquela altura, e que ainda atravessa.

Este confronto consigo própria nasce do posicionamento de comparação quase inevitável com outra ex-colónia europeia daquela região da China, Hong Kong.⁴³

As grandes metrópoles da Ásia, definem-se e afirmam-se nos dias de hoje, pela verticalidade que impõem ao seu *skyline*, e adquirem protagonismo e influência, conforme os limites que conseguem quebrar neste campo. Quanto mais vertical, mais influente na região e mesmo no mundo.

Macau, viu-se a braços com essa questão, desde que começou a ter que expressar a sua posição de força, social e económica no Mundo, mas mais especificamente, perante o Governo da República Popular da China, à imagem do que Hong Kong fazia.



Ilustração 19- Exemplo da Horizontalidade num projecto público, neste caso o Orfanato Helen, em contraposição com a envolvente, marcadamente vertical. Na imagem mais à esquerda e ao fundo, o Chunambeiro, mais conhecido como edifício 1980, obra privada e marcadamente vertical. (Ilustração nossa, 2014).

⁴³ Em Macau houve uma significativa transformação urbanística, bem como nas infraestruturas e na sua arquitectura, nos cerca de cem anos que se referem aqui. Por um lado, devido à evolução dos contextos político-sociais locais, que exigiam uma modernização material da cidade – por outro, pela concorrência e influência da “nova” vizinha, a urbe colonial inglesa de Hong Kong. (Fernandes, Janeiro, Janeiro, 2015, p. 37)

Macau, encontrou-se assim, entre, o assumir-se como a cidade tradicional e histórica portuguesa, ou por outro lado, o que seria uma projecção de poder; tal como a colónia britânica tão bem fazia, com a sua verticalidade e escala evidente e impositiva:

“Para trás ficava a imponente colónia inglesa, cheia de grandeza e majestade, lançada pela íngreme vertente, que parecia dirigir-se ao Céu... (...). É, então, à recortada costa de pequenas enseadas, seguia-se a “Baía da Praia Grande”, em curva caprichosamente feita, deixando antever as delícias de uma pequena cidade de paz e sossego...” (Rego *apud* Nenotavaiconca, 2017)

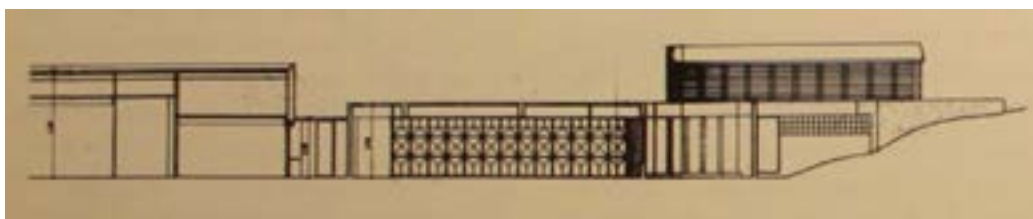


Ilustração 20- Imagens da TDM, intervenção original de Manuel Vicente; exemplo da horizontalidade empregue por Manuel Vicente a um edifício público. (Graça Dias, 1990, p.75)

Tanto no POBAP, como no Fai Chi Kei, a escala que prevalece é a da velha Macau, mais contida, mais humana – resta saber se por uma atitude puramente funcional ou com carácter de resistência nas intenções de projecto por parte do autor. (Ilustração 21)

No conjunto do POBAP, a Torre de treino é a única aproximação formal mais próxima à sua envolvente. O restante volume do Posto Operacional é marcadamente horizontal e defensivo, evocando as fortalezas de outrora e que povoam Macau, como a Fortaleza da Guia ou o Forte de Mong-Ha. Assim, apresenta-se como um edifício que não protege apenas pessoas, mas que também e principalmente, se protege da escala da envolvente.

A cultura portuguesa arquitectónica, representada pelos edifícios e espaços que a definem tanto em território nacional como nas ex-colónias, nunca deixa de estar presente na arquitectura de Manuel Vicente.(ilustração 22)

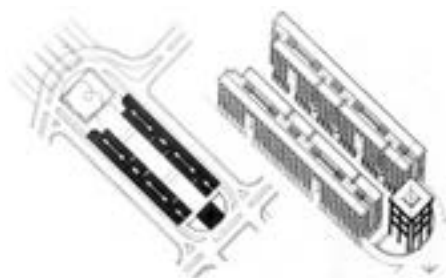


Ilustração 21- Bairro do Fai Chi Kei – Um volume preponderantemente horizontal em contraposição aos edifícios verticais de habitação. (Ravara, 2009)

Há uma clara analogia, entre, o reconhecimento por parte do autor, da Macau marcada pela presença portuguesa ao longo de séculos, e o Portugal propriamente dito, que não podem ser desassociados.

O Fai Chi Kei, o Orfanato Helen Liang e o POBAP, são exemplos de como a simples implantação de um edifício pode representar reminiscências de uma cultura arquitectónica nativa ao autor⁴⁴; mas afastando em certa medida qualquer formalismo “pastiche” que pudesse ser associado à arquitectura vernacular chinesa ou portuguesa, tanto em termos de forma como de pormenor⁴⁵:

⁴⁴ E da mesma maneira que a escola do Porto foi muito importante nesse período do séc. XX, em termos de se apresentar como uma tendência de resistência, no sentido quase que inverso de reconhecer e identificar o quê que era realmente ser português no séc. XX, moderno, e tudo o resto que se lixe. O Manuel deu outro contributo, porque também vê o quê que é ser arquitecto, em meados do séc. XX, o quê que é ser um arquitecto português no mundo. Num período pré-globalizado, em que Macau ainda era uma colónia, em que ainda havia esse universo pré-moderno, colonial, mas ao mesmo tempo o mundo já era bastante comunicante entre ele. E eu acho que, nesse sentido, a obra dele é muito importante, porque tem essas aportações todas, num período em que elas não existem com a mesma frescura nem com o mesmo à vontade, se calhar noutra arquitectura que se fazia em Portugal. Eu isto acho que é uma coisa muito importante, que é um dos contributos importantes da obra do Manel para a arquitectura portuguesa. (Leão, 2014)

⁴⁵ [...] Este facto tornou-se claro na segunda questão, também central, que debatia a ideia de *lugar*, que tanto atormenta os estudantes e atravessa a cultura arquitectónica ocidental da última metade de Noceventos, e que Manuel Vicente interpretou de modo particular. Foi o que lhe permitiu inventar uma nova geografia arquitectónica e urbana, um território “extra-ordinário” num Macau anfíbio e mutável. Com a sua obra Macaense, Manuel Vicente incentivou a entrada da arquitectura portuguesa construída no mundo numa cultura globalizada e do tempo. Uma arquitectura sem traços exóticos ou identificativos de uma

O Manuel costumava dizer, que ele não tinha nenhum sentimentalismo exótico enquanto arquitecto, a praticar em Macau, que não tinha nenhum tipo de romantismo exótico em relação ao Oriente. Eu acho que desse ponto de vista mais imediatista, ele se calhar, teve esse bom-senso, não é bom-senso, essa reacção inata de não se fascinar pelo orientalismo, pelo orientalismo mais enraizado na cultura europeia, ou uma ideia do Oriente, que eu entendo que fosse uma forma culta de ele recusar esse tipo de pré-conceito orientalista, de uma forma muito inata da parte dele como pessoa. (Leão, 2014)

Esta questão liga com uma característica referida anteriormente, e que está presente nas obras públicas de Manuel Vicente, a dualidade vertical/horizontal, e em que o autor opta predominantemente pela horizontalidade. A intervenção dita orientalista, chinesa, actual, principalmente em edifícios públicos, é usualmente vertical, de escala impositiva.

Nas obras de Manuel Vicente acima referidas, o elemento vertical é sem sombra de dúvida o elemento unificador, mais impositivo por contraposição ao restante corpo do edifício, mas não é o elemento de maior volume dentro do corpo total do edifício.

No POBAP, poderemos dizer que, a Torre de Treinos assume o papel, não apenas de elemento físico de união das partes, mas como elemento simbólico de centralização da actividade da corporação. A Torre assume assim, papéis tangíveis e intangíveis na sua presença na cidade e na sua função.

Os elementos verticais apresentam-se, nas suas obras, como peças-chave de comunicação e unificação. Comunicam e tornam possível a função do seu todo, como instituição, ou seja, tornam possível a razão da sua existência funcional.

Todos os exemplos de arquitectura religiosa colonial, presentes na ilustração abaixo, apresentam o mesmo conceito de definição de espaço público e espaço privado.

Existe em todos eles um elemento centralizador que se distingue pela verticalidade, e que tem um carácter mais directo, social e representativo da instituição, enquanto que o elemento horizontal é apenas o repositório do necessário e essencial para alimentar e fazer funcionar essa mesma instituição.

localidade superficial; saudavelmente não antropológica ou pitoresca; mas culta e erudita. (Afonso, 2011, p. 30)

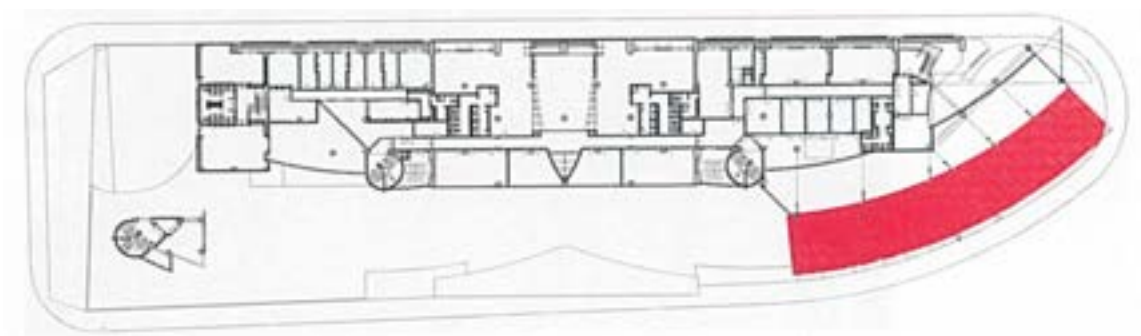


Ilustração 22- Da esquerda para a direita; imagem 1 – Igreja de São Caetano, Goa; imagem 2 – Igreja de São Francisco de Assis, Goa; Imagem 3 – Basílica do Bom Jesus, Goa (Samuel, 2016); imagem 4, Planta do POBAP, que mostra a importância da Torre de Treinos, assumidamente o elemento vertical que articula com o corpo horizontal e que contribui para o desenho de espaço público ou espaço de reunião. (Milheiro, 2010).

Na articulação dos dois corpos, horizontal e vertical, nasce a praça, elemento de reunião social por natureza. Na planta do POBAP, presente na ilustração acima, é evidente que o espaço exterior é tratado do mesmo modo, tanto formal como funcionalmente.

A Torre de treinos toma o lugar do corpo da Igreja, e o corpo horizontal das camaratas e das garagens toma o lugar do Mosteiro ou Casa Episcopal. De uma forma natural, a articulação entre os dois, forma o pátio de treinos ou a grande praça de reunião e formatura.⁴⁶

⁴⁶ O Quartel de Bombeiros da Areia Preta [POBAP] é uma espécie de cidade muralhada. Não só porque vive dentro do comprido talhão envolto nas avenidas altas de fábricas e edifícios que o cercam, mas porque, programaticamente, o pátio enorme para paradas e exercícios, funciona, cercado pelo construído das restantes valências, como um enorme largo intramuros, como um movimentado *rossio* à entrada do burgo medieval. (Graça Dias, 2011c, p. 41)

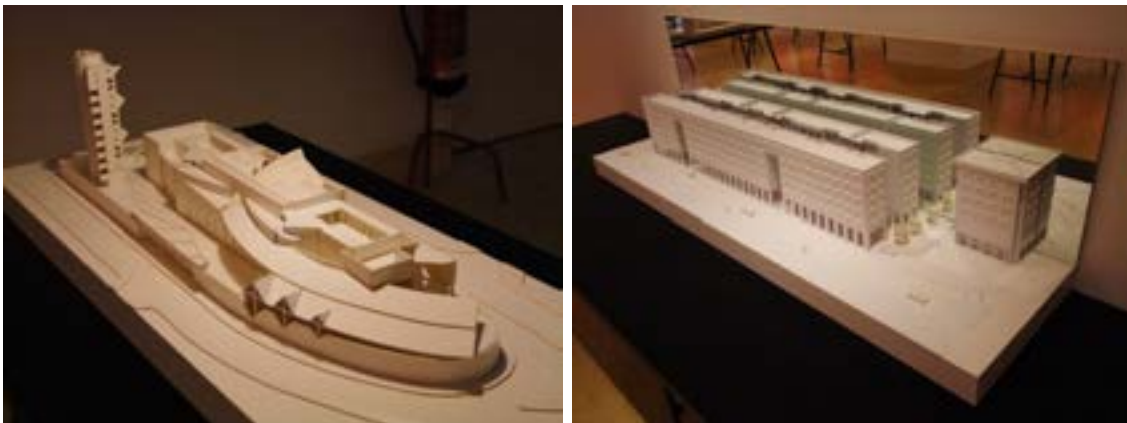


Ilustração 23- Da esquerda para a direita; modelo do POBAP e modelo do Fai Chi Kei; (Vicente; Maçãs de Carvalho, 2011).

A ideia de Pátio, no edifício civil, e de claustro ou praça no edifício religioso, são duas ideias muito presentes na cultura portuguesa e nas culturas europeias, como áreas de reunião, epicentros de vida, mas acima de tudo, áreas de descompressão e de verdadeiro carácter social.

No caso do POBAP, o pátio não deixa de estar presente na figura da praça de formatura, e dos pátios que acontecem por todo o edifício, que assumem um carácter de reunião ou de clausura.

Esses pátios secundários existem a uma escala mais humana, e como pequenas bolsas de descompressão - o arquitecto Adalberto Tenreiro descreve assim a existência desses espaços no POBAP:

Percursos verticais, de escadas, para cima ou para baixo, até terminarem em terraços para usos polivalentes, que estão escondidos por estes muros altos e grelhas que eu já referi, que são uma espécie de pátios superiores interiores. Portanto, mudanças de escala na verticalidade. (Tenreiro, 2014)

José Pedro Vicente, num excerto da introdução do livro Macau Glória - A glória do vulgar, define assim a influência inefável que a arquitectura portuguesa exerce em todas as camadas da intervenção humana nos ex-territórios além-mar:

Daí, que a arquitectura portuguesa tenha raízes profundas na terra, tão profundas que ela seja da terra e de qualquer terra que ela tenha feito nascer, sendo de ela nascida. (Vicente, Graça Dias, Rezende, 1991, p. 15)

No mesmo livro, do qual Manuel Vicente a par com Manuel Graça Dias e Helena Resende são autores, estes deixam também claro o quanto os arquétipos da

arquitectura portuguesa são o que de mais definidor, culturalmente, aconteceu no território de Macau:

Poderíamos dizer que neste lugar de encontro português do extremo-orientado nada se produziu de notável, ao longo destes quatro séculos, a não ser a arquitectura. É um lugar onde a língua parou (e a comunicação dela), onde não se manifestam pintores ou outros artistas, mas onde e pelo contrário, a arquitectura nunca deixou de se mostrar, recolhendo das viagens, das constantes chegadas e partidas, a informação suficiente para robustecer uma cidade que só no começo deste século se começou a desfazer. (Vicente, Graça Dias, Rezende, 1991, p. 11)

Nesta passagem, Manuel Vicente e os outros dois autores, assumem que a arquitectura portuguesa colonial é um dos seus veículos de intervenção, e que não se apoiam em qualquer outro tipo de expressão ou existência artística e cultural produzida no território, e nesta inclui-se a de produção chinesa. A mesma opinião têm alguns os ex-colaboradores de Manuel Vicente:

Bruno Alves - Acha que a arquitectura oriental teve uma marca indiscutível na obra do Arquitecto Manuel Vicente?

João Palla.- Não. Nada mesmo. Eu acho que ele próprio o afirma numa entrevista qualquer. Os modelos não são a arquitectura chinesa tradicional ou indiana. Isso nunca o moveu para a sua arquitectura. (Palla, 2015)

Afastada a questão da influência oriental, que se provou ser nula, e afastando com ela, os padrões geométricos que a definem, voltamos à geometria elementar pura, livre de aculturações, como génese formal na obra de Manuel Vicente.

Neste campo, o POBAP assume-se como uma obra emblemática e várias vezes referenciada pelos seus ex-colaboradores, como o expoente máximo da geometria que encontra a sua génese na figura do quadrado:

[...] Chegamos aos quadrados, quadrados que também são citados pelo Alexandre Alves Costa e por muita gente que fala do Manel, e que foram uma descoberta dele, levada a um limite da surpresa das surpresas do que um quadrado pode ser, até os observadores deixarem de ver surpresa, por já estarem à espera dessa surpresa, digamos. (Tenreiro, 2014)

A ilustração seguinte, é um exemplo de como a figura geométrica do quadrado se multiplica pelo edifício, transportando a grelha inicial de implantação para todos os elementos que o compõem; desde a micro-escala da quadrícula de revestimento, até à escala da estrutura autoportante. Nas imagens é bem patente também o uso do quadrado em vários ângulos.



Ilustração 24- Várias escalas do quadrado no POBAP. (Ilustração nossa, 2014).

O quadrado, está de facto presente em todas as suas obras, tendo um papel preponderante, que se espraia desde os momentos mais primordiais da concepção mental e de apreensão do real até ao nível do pormenor. O uso repetido dessa figura geométrica, é claramente observável nos elementos que compõem o alçado de várias das suas obras.

É portanto, assumido por Manuel Vicente e é usado de forma “desassombrada” – termo usado pelo arq. Rui Leão na entrevista cedida para esta dissertação, e que representa talvez o termo mais completo para caracterizar o impulso de Manuel Vicente no uso do quadrado de forma consciente. (Ilustração 25)

A forte geometrização do elemento construído, é contudo, também, uma clara influência de Louis I Kahn:

The intention is to distil a geometry of origin, the figure at *the beginning of the geometrical order*. Thus we discover that Louis Kahn’s design principle is to build architecture up by using a dimensional and geometrical structure.⁴⁷ (Gast, 2001, p. 12)

⁴⁷ A intenção é destilar uma geometria originária, a figura no *princípio da ordem geométrica*. Portanto, descobrimos que o princípio de desenho de Louis Kahn é o de construir arquitectura usando uma estrutura dimensional e geométrica. (Tradução nossa)



Ilustração 25- Exemplos do emprego do quadrado a várias escalas; à esquerda, Fábrica Vermelha; ao centro, caixa de escadas das Torres da Barra (Ilustração nossa, 2014); à direita, Piscinas da Outurela. (Ilustração nossa, 2019).

O Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta, caracteriza-se por grandes paramentos de alvenaria, revestidos a pastilha branca, quadrada, que por si mesma marca uma micro-quadrícula; como se de papel milimétrico se tratasse.

Manuel Vicente dedica um capítulo no seu livro, Macau Glória – a Glória do Vulgar, só ao estudo das quadriculas geradas pelo uso da pastilha, como material recorrente usado para revestir as fachadas do território. (ilustração 26)

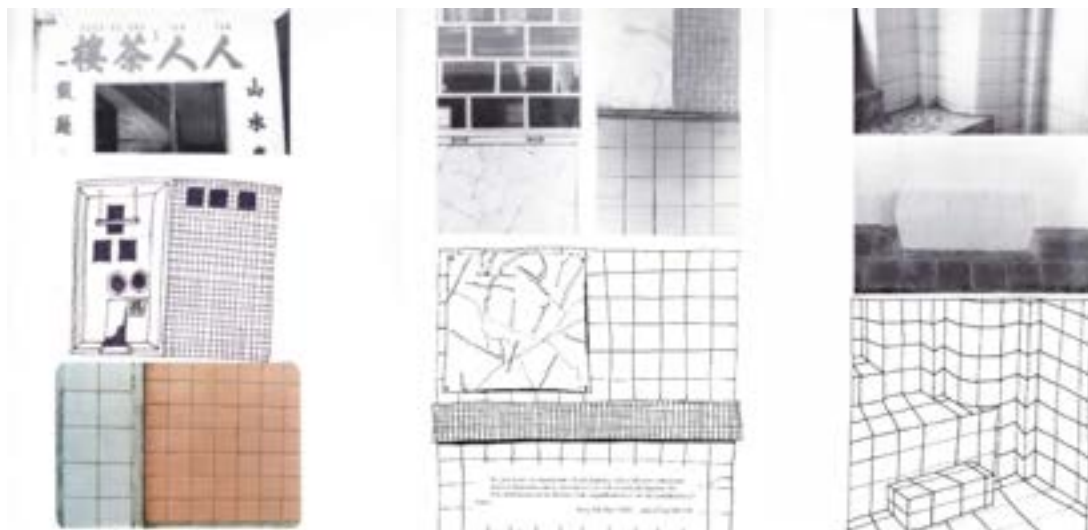


Ilustração 26- Páginas do livro Macau Glória em que é bem patente o estudo da quadrícula gerada por materiais em diferentes escalas, aplicados a superfícies bidimensionais e também a sua importância na construção de uma realidade tridimensional. (Vicente, Graça Dias, Rezende, 1991, pp. 81, 83 e 87).

Os grandes elementos triangulares em betão moldado que encimam os paramentos do POBAP, muitas vezes designados metaforicamente como “guardanapos”⁴⁸ (Palla, 2014,

⁴⁸ Por outro lado, os famosos “guardanapos” (em forma de V) pendurados na fachada principal, não era nada novo em Macau, vários edifícios com grelhas tinham aparecido desde os anos 40. O Manuel apreciava

p. 4), ao serem perfurados, trazem essa quadrícula para uma escala maior, deixando entrever a estrutura do edifício, e mostrando uma vez mais a geometrização do espaço, evidenciando neste caso, os elementos estruturais, e incrementado uma vez mais a escala da quadrícula.

A posição em que o quadrado é desenhado também é importante em Manuel Vicente, e de maior importância no POBAP, porque, nos casos de maior escala, em que esta figura aparece, a simples rotação de 45° transforma a sua leitura, ficando mais próxima de um losango.

Isto permite também ter uma leitura clara da ortogonalidade da estrutura que se apresenta por debaixo da pele exterior, dado que os vértices do “losango” vão coincidir com os elementos estruturais (vigas e pilares).

Com essa rotação de 45°, passamos a assistir a uma fragmentação visual do quadrado em quatro triângulos, à imagem dos “guardanapos” de maiores dimensões, exponenciando assim a coerência do alçado.

Se não existisse uma rotação do vão quadrado, quando este fosse sobreposto à estrutura, a sua fragmentação visual resultaria em quatro quadrados, ao rodá-lo, a criação de novos triângulos é possível.

Eu já sabia que ele fazia coisas novas, e aquela era uma coisa nova, logo a seguir a eu ter saído. [...] a pessoa aproxima-se, e o mosaico, que normalmente é ortogonal, com as verticais da gravidade e as horizontais do horizonte, está na diagonal.” (Tenreiro, 2014)

Neste ponto, podemos dizer que, existe uma clara influência de Louis I. Kahn. Ao expor a geometrização da estrutura, Manuel Vicente, transmite uma clara consonância com os elementos que compõem o alçado e o restante espaço interior.⁴⁹ (Ilustração 27)

particularmente o edifício do Lar de São Francisco Xavier feito pelo engenheiro/construtor Acconci. (Palla, 2015)

⁴⁹ Here the orthogonal structure of the designs is helpful: geometrical relations are established – through the relations of the edges of the individual areas, the way in which their corners are connected (usually diagonally) – that bind all the parts into the network of the ordering structure as square or rectangular *frames*. One quickly realizes that a system of frames exists that is shaped by overlaps and grids that are proportionally interdependent. Breaking this existing net down into individual geometries produces a sequence of cumulative, and thus hierarchical steps that makes it possible to identify the starting-point of the structure. (Gast, 2001, p. 12)

Aqui a estrutura ortogonal dos projectos é útil: relações geométricas são estabelecidas – através das relações dos vértices das áreas individuais, o modo como os seus cantos estão ligados (usualmente na diagonal) – que liga todas as partes à rede da ordem estrutural como *molduras* quadradas ou rectangulares. Rapidamente é percebido que existe um sistema de molduras que é moldado por camadas e grelhas que são proporcionalmente independentes. Desmembrando esta rede existente em geometrias individuais



Ilustração 27- Em cima, Exeter Library de Louis I. Kahn (Baan, 2019); Pormenor da fachada Norte, em baixo, da esquerda para a direita, conjunto de fenestração ao longo da Avenida do Dr. Francisco Vieira Machado; elucidativo dos designados “guardanapos” e estrutura reticular do edifício. (Ilustração nossa, 2014).

Apesar da existência dos grandes vãos que deixam entrever a estrutura, o muro exterior; que poderia ser uma “pele” extremamente permeável, tanto ao corpo como ao olhar; é antes uma barreira muito fechada que orgulhosamente confronta o observador com uma opacidade fortificada, desencorajante ao intruso.⁵⁰

Cumpra assim a sua função de uma forma surpreendente e única, ou seja, protege o interior, mas dando ao mesmo tempo pontos de fragilidade exterior, apenas enganadores, pois ao deambular pelo seu perímetro é bem patente que tipo de edifício

produz uma sequência cumulativa de passos hierárquicos que tornam possível identificar o ponto de partida da estrutura. (Tradução nossa)

⁵⁰ Tem um muro a toda a volta, que não se percebe que é só um muro. (Tenreiro, 2014)

se nos depara - uma fortificação. Neste ponto, Eric K. Lye⁵¹, refere-se assim ao caso de estudo:

[...] an exterior hard as that of a Shell-fish enclosing an enviroment of dilapidated factories and warehouses from wich men and fire engines are excreted in times of an alarm, and cloistered shut when is all safe. Feelings and techniques interact inside this shell.⁵²

Por debaixo da “pele exterior” - elemento que não apresenta na sua composição uma “derme” e uma “epiderme” que fariam parte do mesmo órgão, mas sim duas membranas assumidamente independentes - aparecem as janelas, que, ao estarem em terceiro plano, são prova de um gesto que tem a intenção de realçar a membrana exterior.

Menos espessa, alberga no seu interior uma vida, espessura e densidade muito maiores, ou seja, o esqueleto e estrutura do edifício.⁵³ Essa “cútis”, apesar da sua enganadora fragilidade, é uma barreira física evidente. (Ilustração 27)

O separar claro do interior face ao exterior, marca-se de uma forma meramente física, palpável, pois em termos visuais há um claro desafio imposto pelas fenestraçãoes e pela Torre de Treino, que se evidencia “arrogante”, “dominadora”, mas inacessível. A Torre é o elemento que mais se destaca da membrana exterior e do próprio conjunto, porque surge intuitivamente independente quando apreendido o todo.

A Torre é o eixo da engrenagem. Incorpora a geometria da muralha, buscando exactamente o mesmo desenho, mostrando sem complexos que pertence ao todo que compõe o conjunto da estação, projectando essa intenção para a cidade, tomando

⁵¹ Eric Kum Chew Lye, nasceu na Malásia em 1934. Grande académico e docente inovador, solidificou a sua carreira na Europa, Estados Unidos, Canadá, Singapura e Hong Kong, onde foi agraciado com inúmeras honras e prémios, entre as quais a Medalha AIA para a excelência na arquitectura, em Princeton, e em 1988, nomeado "Arquitecto do Ano" pela Hong Kong Artists Guild. Começou a sua actividade nos Estados Unidos com Victor Olgay, Louis Kahn, Jean Labatut e walter Gropius. Ensinou na Architectural Association de Londres (1965 a 67) e no Departamento de Design em Leverhulme, sendo mais tarde também director do Departamento de Arquitectura da Universidade de Manitoba (1968 a 76).A partir de 76 e durante quase vinte e cinco anos foi professor e Reitor de Arquitectura da Universidade de Hong Kong. Faleceu em 2003. (Lye, 2006, p. 6)

⁵² “[...] um exterior duro como uma concha que encerra um ambiente de fábricas e armazéns desgastados dos quais homens e camiões-cisterna são expelidos em tempos de alarme, e completamente enclausurado quando tudo está em segurança. Sentimentos e técnicas interagem dentro desta concha.” (Tradução nossa)

⁵³ O jogo geométrico passa aqui dos quadrados em arrumação labiríntica para uma maior complexidade formal. Daí podermos falar também de um edifício zoomórfico, cujas partes, em “fragmento”, remetem para as articulações de um organismo vivo, como cascas que se acumulam e se desdobram; ou pregas, para utilizarmos o termo em voga no vocabulário desconstrutivista. O Quartel dos Bombeiros está implantado num espaço entre edifícios altos, é uma “massa” que ocupa todo o lote. A sua densidade volumétrica é, no entanto, construída por escamas, superfícies orgânicas que vão organizando o programa, e possibilitando as necessárias entradas de luz. (Figueira, 2009, p. 353)

posição de domínio, física e visual. A sua verticalidade é incontornável ao observador que deambula por aquela área, já de si densa e predominantemente vertical.

A Torre de treinos é constituída por onze níveis ou pisos, sendo o décimo primeiro nível a cobertura. A fachada virada a Sul, mais regular e clarificada, é composta de varandas até ao nono piso e também por uma superfície de empena cega, cilíndrica, que se estende por toda a altura da torre; elemento importante para a sua solidez física e conceptual.

O seu alçado Este, absorve os elementos geométricos do muro exterior, os tais “guardanapos”, desta vez rodados 90° e aplicados na vertical, numa tentativa de potenciar visualmente a altura da Torre, em contraste com a horizontalidade do pano de alvenaria exterior.

O rodar esses elementos em 90° ao longo da altura da torre, poderá ser entendido como uma subversão da muralha, ou vice-versa, ao mesmo tempo que evidencia que a torre é parte integrante do todo, assumindo a mesma imagem.

A complexidade de desenho que a torre apresenta, claramente mais densa do que o resto do corpo da estação, tenta simular ou interpretar de algum modo, o que acontece com a quase totalidade dos alçados dos edifícios do território, em que a apropriação “selvagem”⁵⁴ - nas próprias palavras de Manuel Vicente e de outros seus ex-colaboradores - é uma realidade recorrente com que os bombeiros têm que se confrontar numa situação de emergência. (Ilustração 29)

No caso de um episódio de luta contra um incêndio, por exemplo, os efectivos têm que transpor grades nas janelas, varandas encerradas, estendais, condutas, máquinas de ar-condicionado e reclamos-luminosos desmesurados. Objectos, na maior parte das vezes, ilegais e não planeados, que formam edifícios com as “entranhas” de fora - o que a torre tão bem estiliza, trazendo complexidade para o treino dos efectivos. (Ilustração 29)

Outra Torre de Treino do território, também complexa, icónica, e impositiva na imagem da cidade, é a torre da Estação da Taipa do Corpo de Bombeiros de Macau (1996), obra

⁵⁴ “Em Macau há muita selvajaria nesse sentido, na maneira como são preservados os edifícios. Não sei se a classificação faria sentido, mas talvez criar um quadro legal para que não fique tudo nas mãos dos utilizadores”, acrescentou Rui Leão. (Silva, 2018).

do arq. Adalberto Tenreiro. À imagem da Torre de Treinos do POBAP, destaca-se pelo desenho radical, complexo e representativo do que é a realidade construída de Macau.



Ilustração 28- Torre de Treinos do Quartel da Taipa, do arq. Adalberto Tenreiro. (Ilustração nossa, 2015).

Não queremos com isto dizer, que os dois exemplos tentam ser representações literais do que é a arquitectura adulterada e corrente do território, mas sim, que incorporam e representam de um modo magistral a complexidade orgânica que é imposta pela população, ao viverem os espaços, tanto interiores como exteriores. Manuel Vicente transporta essa mesma complexidade para o interior da torre e para o restante edifício.

As escadas, tornam-se, por excelência, nos elementos de transporte dessa complexidade para o interior, pois são os elementos de maior natureza dinâmica, dos quais se espera o movimento e não a paragem ou estagnação, proporcionando assim uma apreensão do espaço que se pode dizer fugaz, em linha com as sensações apreendidas nos momentos de emergência.

Essa apreensão, momentânea, é potenciada por Manuel Vicente através das formas orgânicas, ou mesmo dinâmicas, que incute nesses elementos de comunicação vertical, dentro da Torre de treinos O autor torna assim esses espaços, formalmente e visualmente ricos e complexos.

Na ilustração 30, escolhemos imagens representativas da importância da escada, na sua obra e no seu imaginário, sem esquecer as influências directas e evidentes, principalmente de Louis. I. Kahn.

A geometria/forma e a *scena prospettica* são preponderantes quando Manuel Vicente concebe a escada, mas este acrescenta um terceiro factor a que usualmente não é

atribuída extrema importância quando da concepção destes elementos arquitectónicos, a preocupação com a luz.



Ilustração 29- Torre de Treinos do POBAP. (Afonso, 2011, p. 152).

Seja na escadaria das oficinas da Taipa, nas caixas de escadas das Torres da Barra, ou nas escadas dos Duplex´s para os funcionários dos CTT, e sem dúvida, nas escadas do POBAP, a luz assume um papel de agente dramático, que tem como função o exonerar da profundidade, ao mesmo tempo que produz uma atmosfera difusa de natureza teatral e cinematográfica.⁵⁵

⁵⁵ É que falar em teatralidade dá sempre uma adjectivação relativamente menorizante, relativamente pejorativa, imagina-se que a arquitectura não seja teatro, não é cenário. Mas também posso falar de dramatização, o espaço também pode ser dramático, sem ter que ver com o ser cenário, sem dizer que o espaço passa por uma efemeridade qualquer, uma fragilidade que o faz parecer um cenário. Pode ser um espaço sólido, durável, estável, profundamente arquitectónico e encontrar-lhe uma maticidade, como uma



Ilustração 30- Em cima à direita, escadaria da Art Gallery da Yale University (Schielke, 2013); ao centro cena do filme de Vertigo (Hitchcock, 1958), à direita a escadaria do Edifício de Duplex's para os funcionários dos CTT de Macau de Manuel Vicente (Ilustração nossa, 2014); em baixo, escadas da Torre de Treinos do POBAP (Afonso, 2011, p. 153).

Não se pode negligenciar a influência cinematográfica que a obra de Manuel Vicente denota, e que é atestada pelos seus ex-colaboradores⁵⁶. Escolhemos por isso, fazer

luz entra, como...se desenvolve, que são sempre metáforas que nós utilizamos, a linguagem também é sempre metafórica. (Graça Dias, 2014, p. 22).

⁵⁶ Acho que ele tirava muito do cinema, e ele preocupava-se muito com a luz, sobretudo. (Bruni, 2014)
Mas isso era tanto verdade em termos espaciais para o espaço em si, ou para o espaço da cidade que lhe servia de território privilegiado, onde as suas ideias mais facilmente se influenciavam e mais facilmente ia buscar a sua inspiração. Mas também era verdade para o cinema, também era verdade para a pintura, era verdade para o teatro, etc. Não quer dizer que os espetáculos artísticos não lhe provocassem a emoção própria das coisas artísticas, em termos de coisas que não têm tradução necessariamente e que partem de uma grande complexidade de sentimentos e emoções, também não era imune a isso, gostava de um filme

uma referência ao cinema nas imagens escolhidas para compor a ilustração 30, com uma cena de uma obra de Alfred Hitchcock, Vertigo, de 1958. Aqui, a **escada**, como cenário, é a fomentadora dessa sensação de vertigo e desorientação, o que se traduz numa sensação profundamente dramática no utilizador daquele espaço, conseguida através da sua composição formal e profundidade; apesar de dependente, e em termos cinematográficos, do plano escolhido e da luz:

O Manuel Vicente lembrava-se dos filmes fotograficamente. Ele era capaz de se lembrar de uma coisa de um filme e contar o filme todo, mas não o contava narrativamente, contava-o cinematograficamente. Toda a maneira como ele comunicava as conversas dele, eram muito cinematográficas, não tinham muito essa coisa de serem uma estória, e de a gente existir dentro dessa estória. [...] E, portanto, havia momentos em que ele tinha esse transporte para o projecto, trazia os filmes para os projectos. Havia depois os espaços que eram muito poderosos, que têm a ver com uma consciência muito grande de como se alimenta um espaço de luz. O que não é um exercício de desenho, é um exercício mental. Não é? De se perceber que a escada pode ter aquela forma, aquele desenvolvimento, mas depois, posso, em vez de vir de frente para a escada, a meter num ângulo em que a vejo volumetricamente a desaparecer na luz. (Leão, 2014)

Na mesma ilustração estão representadas duas escadas de duas obras de Manuel Vicente: a escada dos Duplex's para os funcionários dos CTT e a da Torre de Treinos do POBAP. Quando comparadas com as outras duas, é possível discernir um paralelismo evidente no tratamento da luz. No caso da escada cinematográfica, a profundidade e a luz, no caso da escada de Kahn, o foco posto na geometria e na luz, assumem os papéis principais na composição.

Na ilustração seguinte, apresentamos as plantas do POBAP, desde o piso térreo até à cobertura. Na planta do piso térreo, é possível perceber a entrada Sul, que desemboca no pátio exterior ou Praça de Formatura, ou seja, é uma ligação directa ao espaço exterior mas ao mesmo tempo incluso, numa relação directa entre a cidade e o interior do edifício. O portão Sul, é onde se encontra a portaria, e é onde se realiza a maior parte do movimento dos operativos.

No alçado Norte, e ao centro do corpo do edifício, situam-se os quatro portões das garagens, local onde o maior trânsito de viaturas de emergência de grande porte acontece.⁵⁷ Estes portões - excepto quando em situações de emergência – encontram-

e explicava porquê. [...] E quando ia ao cinema a mesma coisa. Podia estar a discorrer sobre o filme, mas depois podia estar a falar sobre um espaço que o filme lhe invocava. Porque quando vemos um filme, não vemos tudo, uma parte vemos, a outra imaginamos. (Graça Dias, 2014)

⁵⁷ As funções estão racionalmente organizadas, ao centro a garagem de viaturas, de um lado a escola de bombeiros e do outro a corporação, mas os corpos revelam autonomia e identidade, justapondo-se de forma

se na maior parte do tempo fechados, dando ao alçado Norte uma leitura de maior uniformidade e maior estanquicidade em comparação com o alçado Sul, evidenciando o papel de fortaleza do conjunto - leitura que é possível também devido à dimensão dos mesmos e o espaço que estes ocupam na composição do alçado.

É possível também perceber, nas plantas da mesma ilustração, o papel preponderante que a cobertura secundária (marcada a vermelho no desenho), tem para a plasticidade do conjunto. Através dessa plasticidade e do recurso à antítese, Manuel Vicente destaca esse lado do edifício, numa atitude consciente de criação deliberada de dualidade e complexidade, mas também, de clara evidenciação da ideia primordial de implantação do edifício, ou seja, a curva pré-existente no território.

A dualidade marca-se exactamente, na antítese gerada entre horizontal/vertical. De um lado a verticalidade da Torre de Treinos, do outro, a horizontalidade enfatizada pela longa cobertura. Uma quase dualidade entre a imagem simbólica da Torre e a imagem simbólica da Cabana.

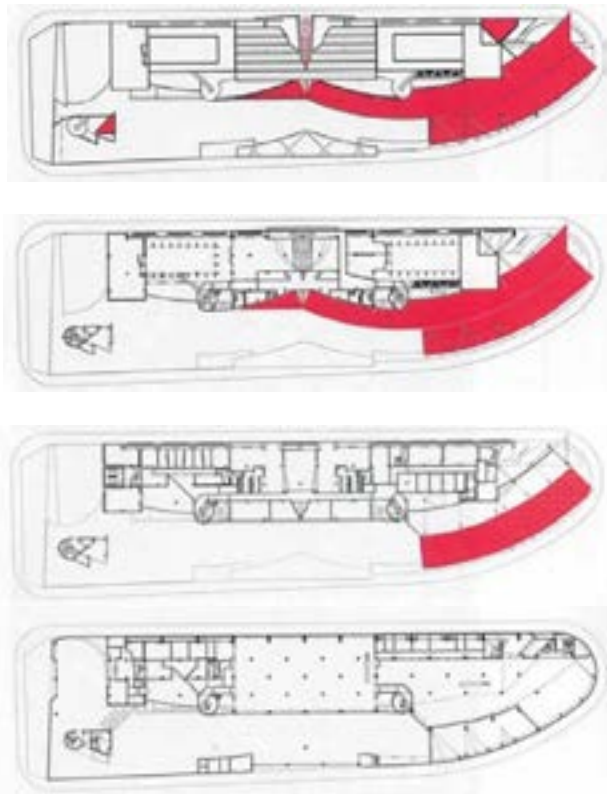


Ilustração 31- Plantas do POBAP; de baixo para cima, planta do Piso-Térreo à Cobertura, respectivamente. (Milheiro, 2010).

orgânica. Mas a fragmentação submete-se no final à regra: dos claustros da cobertura, à renda geométrica na fachada e ao apelo da torre. (Afonso, 2011, p. 151)

2.2.1. A LUZ NO POBAP E A DIALÉCTICA ENTRE MENTE E CORPO EM LOUIS I. KAHN.

A Luz, é essencial em toda a arquitectura, mas é incontornável neste caso de estudo, sendo, a par com a geometria, o elemento gerador do tema e espaço. A quadrícula perfurada que resulta numa grade (ilustração 32), recorrente em todo o edifício, e anteriormente referida, assume o papel permanente de intermediário entre a luz que quer invadir o espaço e o observador que se encontra no interior. Elementos de filtragem, que se assumem como transformadores da luz e espaço.

“The artist offers his work to his art in the sanctuary of all expression, which I like to call the Treasury of the Shadow, lying in that ambiance: Light to Silence, Silence to Light. Light, the giver of presence, casts its shadow, which belongs to Light. Structure is the giver of light. When I choose an order of structure that calls for column alongside of column, it presents a rhythm of no light, light, no light, light, no light, light. A vault, a dome, is also a choice of a character of light.” (Kahn, 2008, pp.20) ⁵⁸



Ilustração 32- À direita, o uso da grade no POBAP, com os famosos “guardanapos” na fachada. (Afonso, 2011, p. 153).

A grelha, como elemento arquitectónico, não é algo novo na China, tal como, implicitamente, o não é em Macau.⁵⁹ Na forma que está presente no caso de estudo,

⁵⁸ O artista dedica o seu trabalho à sua arte no santuário de todas as expressões, ao qual eu gosto de chamar o Tesouro da Sombra, presente naquela atmosfera: da Luz para o Silêncio, do Silêncio para a Luz. Luz, dadora da presença, estende a sua sombra, que pertence à Luz. A Estrutura é a dadora da Luz. Quando eu escolho uma ordem para a estrutura que se pauta por coluna após coluna, isto representa um ritmo de ausência de luz, luz, ausência de luz, luz, ausência de luz, luz. Uma câmara, uma cúpula, são também uma escolha de um tipo de luz. (Tradução nossa)

⁵⁹ Existem oito factores estruturantes na arquitectura tradicional chinesa de Macau: localização do edifício e a sua organização espacial determinadas pela arte do Fong-soi; simetria; tripartição; centralidade; unidade (composta precisamente pela articulação dos corpos-edifícios e pátios, gerando you e wu, existencialidades e inexistencialidades, preenchidos e vazios, luz e penumbra, yang e yin, etc.); vocabulário arquitectónico

poderá se dizer que assume exactamente a mesma função das grelhas e grades da arquitectura vernacular chinesa, ou seja, coar a luz e permitir a ventilação transversal.

Basta pensar nas casas-pátio: “São estruturas baixas, que permitem que o sol e o vento entrem, as janelas são pequenas, mas permitem a ventilação transversal. (Joy Choi *apud* Domingues, 2016)



Ilustração 33- Excerto do livro “Macau Glória”, páginas dedicadas ao estudos das grades ou grelhas, correntes na arquitectura vernacular de Macau. (Vicente, Graça Dias, Rezende, 1991, p. 51).

Manuel Vicente, denotou a este objecto a atenção que ele merece, evidenciando o seu papel inquestionável, tanto no que tem de positivo como de negativo. Dedicou assim um capítulo do seu livro, “Macau Glória – A Glória do Vulgar”, só ao estudo das gaiolas⁶⁰; como são chamadas no território; e das grades e portões, com um levantamento fotográfico e desenhos à mão-livre.

tipificado; sistemas de construção, técnicas e materiais; e finalmente, especificidades. (Marreiros, 2015, p. 5)

⁶⁰ O governo não as quer – e não deixa construí-las. Mas também não força a retirada das grades que cobrem janelas e varandas, sobretudo nos bairros mais antigos. Quer convencer a população a substituí-las por outros mecanismos de segurança. O governo anunciou ontem a intenção reforçada de pôr fim às chamadas gaiolas, tradicionalmente vistas pela população como uma forma de protecção das suas residências. A função dessas grades que se vêm um pouco por toda a cidade, sobretudo nos edifícios mais antigos, será a de impedir a entrada de ladrões (chamados homens-aranha), que trepam pelos prédios acima e entram pelas varandas e janelas. Para além da questão estética, essas estruturas são ilegais e as autoridades promovem uma campanha para as derrubar. (Lai, 2012)

As grades nas janelas, na sua faceta negativa, contribuem em grande medida para o desvirtuamento das fachadas em Macau, e consequente, da imagem da cidade.

Em Macau, para além de nascer da arquitectura vernacular, como anteriormente referido, aparece e enraizou-se até aos dias de hoje por uma questão de segurança e até de superstição. Parece um pouco esquecido, ou talvez seja pouco associado pela população, que a presença da grade remonta aos primórdios de uma arquitectura mais erudita e típica, e que está presente no território em exemplos valiosos, como a casa de Lou Kau⁶¹, e como elemento recorrente em todos os templos budistas. (ilustração 19)

Tanto nas janelas como nas portas de acesso às habitações, é hoje facilmente e rapidamente associada pela população a questões de segurança; como referido no parágrafo anterior; o que nasce de uma vaga de assaltos a habitações que assolou o território no passado recente, e que apesar de em muito menor número, continuam a ocorrer.⁶² Os indivíduos que perpetraram estes crimes, escalam grandes alturas, subindo vários pisos pela fachada dos edifícios e entrando por janelas e varandas mais desprotegidas, o que levou os moradores a encararem estes objectos como algo indispensável, sem lhes atribuir qualquer valor estético, e muito menos valor no controlo lumínico e de ventilação das habitações.

Uma das características típicas da cultura chinesa, a superstição, desenrola também um papel muito importante na sobrevivência e perpetuação deste objecto. Os populares acreditam que, as grades, quando aplicadas nas janelas e portas de entrada, tanto os protegem dos maus espíritos que queiram entrar, como dos bons espíritos e energias que possam escapar do interior da habitação. (Ilustração 34)

A utilização das “gaiolas” pela população, no território, de positivo, retêm apesar de tudo, as características mais essenciais das ancestrais grades da arquitectura chinesa, como

⁶¹ Dentro da Casa de Lou Kau, uma caixa menor marca a fronteira entre o limite do recinto e a habitação, com algumas janelas a selarem vãos abertos, protegendo a casa das condições climáticas. O último piso emoldura o espaço mais íntimo. As fronteiras de todas as caixas são corrompidas com grandes vãos rectangulares, formando, camada a camada, filtros e enquadramentos que nos vão revelando, progressivamente, a luz e as vistas, criando um campo tridimensional de opacidade e transparência. Com efeito, a questão da fronteira ideal, entre interior e exterior, está longe de ser encontrada. Poder-se-á dizer que uma arquitectura se cumpre quando um espaço ao ar livre, se sente como fazendo parte da casa, e quando um espaço interior se sente como exterior. A Casa de Lou Kau não é sobre o espaço ou sobre a forma, mas antes sobre a riqueza do que é ser “entre” – os espaços, a sombra e a luz. (Saraiva, Quadros, 2014.)

⁶² [...] “As pessoas colocam grades e barras em todas as janelas, para se protegerem de eventuais trepadores e, ao mesmo tempo, para alargar em alguns decímetros, o espaço muitas vezes restrito que dispõem. Milhares de toneladas de ferraria acrescentam-se às construções, e cada família toma a iniciativa da cor e forma da gaiola atrás da qual decorrerá a sua vida...” (Volodine *apud* Fernandes, Janeiro, Janeiro, 2015, p. 9)

a filtragem da luz, privacidade e ventilação. Estas são as questões que mais nos interessam para este subcapítulo. Vamos, contudo, nos centrar no seu importante papel na transformação dos espaços, exactamente como elementos de filtragem da luz, regulando-a e desenhando-a.



Ilustração 34- Grades, chamadas de gaiolas, presentes na maioria dos edifícios de habitação do território de Macau. (MJ, 2007 e 2008).

Voltando por agora à questão defensiva, ou seja, no controlo do intruso, há um paralelo entre o uso dado à grade, pela população, e aquele empregue por Manuel Vicente no POBAP. O uso, neste aspecto, poderá se dizer que é o mesmo. O POBAP, como quartel de bombeiros, assume-se na sua essência como uma fortaleza, ou seja, um objecto de carácter defensivo, tirando assim partido da grade com elemento barreira, ao mesmo tempo que permite, de modo semelhante, o controlo da luz e a ventilação.



Ilustração 35- À esquerda, janela tradicional chinesa, pormenor da Grelha, Casa de Lou Kau 盧家大屋, Sé, Macau; à direita, templo na Av. do Ouvidor Arriaga, Macau (Ilustração nossa, 2014).

No POBAP, a luz do seu interior, é uma luz coada, pacífica e controlada, contrastando - e talvez intencionalmente - com os momentos de stress e de luz intensa que os operacionais vivem em situações de emergência:

O Manel achava que ter vistas para fora da janela era uma coisa sem interesse, defendia que quando se está em casa não se pode querer estar fora, e, portanto, haver essa relação era uma forma promíscua de estar dentro querendo estar/ver o fora. Não tenho a certeza que essa ideia o tenha perseguido para além da sua habitação própria na Penha onde fechou a janela da sala sobre a baía da Praia Grande, contudo é diferente pois no quartel estamos a falar de zonas de camaratas de bombeiros e não de salas de estar, por isso a luz filtrada era aconselhável. (Palla, 2015)

Entende-se aqui a luz, então, não só como elemento de concepção espacial, mas, também como premissa apaziguadora ao nível mental, criando um refúgio para o corpo, mas também para a mente e para o espírito. Algo que é referido pelo arq. Rui Leão⁶³ numa das entrevistas realizadas para este trabalho, mais concretamente quando se refere ao tratamento dado à luz no Edifício do Fai Chi Kei:

Mas o facto de ter aquela luz, não era nada de evasivo, porque aquilo tinha exactamente o ambiente que tem um templo chinês, em que a gente não está propriamente concentrados nas outras pessoas, estamos concentrados no edifício, na arquitectura, na luz. E eu acho que essas coisas não estavam lá por acaso. (Leão, 2014)

Escolhemos fazer a ponte entre os dois projectos, o POBAP e o Fai Chi Kei, porque encontramos fortes semelhanças no tratamento da luz dado a um e a outro, facto que é aliás também referido por alguns dos seus ex-colaboradores. Portanto, o tratamento da luz é uma característica transversal e da maior importância na obra de Manuel Vicente.

Em que medida a arquitectura oriental poderá ter tido influência na arquitectura de Manuel Vicente, foi outra das questões colocadas aos seus ex-colaboradores, resultando num espectro de opiniões e de divergências variado, mas apenas na questão da luz, pois, noutros aspectos, ditos formais ou *pastiche*, foi unânime que não existe essa influência na sua obra. Apesar do “debate”, poderá ser dado como adquirido que houve uma concordância clara que a arquitectura oriental teve uma influência inquestionável em Manuel Vicente, mas apenas nas características da sua luz.⁶⁴

⁶³ A prática de Rui Leão estende-se da arquitectura ao planeamento urbano, arte, design de mobiliário e actividade editorial. Cresceu em São Jorge (Açores), Lisboa, São Tomé e Príncipe e Macau. Forma-se em arquitectura na FAUP, Faculdade de Arquitectura do Porto. Desde 1990 que desenvolve actividade em Macau. Desenha a Praça Nam Van, em Macau, com Manuel Vicente e Carlotta Bruni. Recebe a Medalha de Ouro da Arcasia em 2016.

⁶⁴ Quando eu referi que as janelas são Kahnianas no sentido tectónico e macro do conceito, e depois dei as referências do micro no conceito, falava das grades árabes que temos em Portugal e que o Chorão

A referência directa ao templo chinês, na citação anterior, é a intenção de clarificar, indubitavelmente, o papel que as características da luz na arquitectura oriental tiveram na arquitectura de Manuel Vicente. Não era por acaso que o templo chinês era o local de permanência preferido de Manuel Vicente, com o próprio a atribuir essa predilecção, ao modo como a luz invadia e permanecia naquele espaço.⁶⁵

Ao mostrar esse afecto por aquele espaço, parece de certo modo aceitar alguns dos arquétipos da arquitectura chinesa, por conseguinte, a luz, e o quanto esta é tida como pedra basilar da arquitectura oriental - a Luz, entendida como definidora espacial da arquitectura oriental, criadora de espaços e fomentadora de equilíbrio e serenidade quando vista pelos princípios da harmonia taoista. Um mundo de luz coada e de penumbra.⁶⁶

O próprio Manuel Vicente refere numa entrevista, que numa dada situação, inconscientemente, aplicou gestos que poderão ser tidos como orientalistas na forma de desenhar o espaço. Esta constatação nasce de uma questão que lhe é posta nestes termos, por Eric K.C. Lye e por Adalberto Tenreiro:

Eric K. Lye: Did you ever try to appropriate the south China architectural vocabulary in your European understanding of architecture, if any?"

Manuel Vicente: I thought it would be condescending to try to appropriate Chinese Architecture, something I didn't understand at all. But let me tell you a little story. Years later I was decorating my apartment in Lisbon, when the mother of my previous wife, a simple woman, came to visit me. I remember I was trying to decide on the color for the interior, and eventually settled on a red paint, which happened to be called China Red. When my mother-in-law visited, who has never been in China, she exclaimed, that's my idea of China! And I myself looked at the reds and yellows I had put in, and the way the

Ramalho fez na Escola Portuguesa; que foi acompanhada na construção um bocadinho pelo Manel; e que o Manel usou no Helen Liang, e que os chineses têm nas suas janelas. (Tenreiro, 2014)

⁶⁵ O Manel funcionava muito por impulsos, o que saía no desenho eram os desejos dele, podiam ter a ver com a maneira como a luz batia, ou com a maneira como ele queria que determinado volume se desenrolasse, e era muito imprevisível, não tinha uma linguagem coerente. Nesse sentido acho que sim, que não há uma "receita Manuel Vicente", que se possa descrever sequer. (Bruni, 2014)

⁶⁶ "[...] nas construções religiosas do nosso país, os edifícios são esmagados por enormes telhas cumeeiras, e a sua estrutura desaparece inteiramente na sombra profunda e vasta que os alpendres projectam. Visto de fora, e isto vale não só para os templos mas também para os palácios e as residências do mais comum dos mortais, o que primeiro chama a atenção é o imenso telhado, esteja ele coberto de telhas ou de canas, e a densa sombra que reina sob o alpendre. Tão densa por vezes que em pleno dia, nas trevas cavernosas que se estendem para além do beiral, mal se distinguem a entrada, as portas, os tabiques ou os pilares. [...] Mas aquilo a que chamamos o belo não é normalmente mais que uma sublimação das realidades da vida, e foi assim que os nossos antepassados, obrigados a viver quer quisessem quer não em divisões escuras, descobriram um dia o belo no meio da sombra, e depressa utilizaram sombra para obter efeitos estéticos. [...] Comprazemo-nos nessa claridade tênue, feita de luz exterior de aparência incerta, retida na superfície das paredes de cor crepuscular, e que conserva com dificuldade uma última réstia de vida. Para nós, essa claridade numa parede, ou antes essa penumbra, vale por todos os ornamentos do mundo e vê-la não nos cansa nunca." (Tanizaki, 1933, p. 42)

light was playing off the interior, and I noticed that the way I had designed the light and interior was almost identical to that of a Chinese temple.

There is no space in the West equivalent to the space in a Chinese temple. The darkness of the space makes everything, colors even, disappear, and the quality of the light that does flow in is hard to define. Sometimes I liken it to a black hole. The spaces outside the temples, in the corridors, are like this. They gave me the most profound feeling of being alone, of solitude. I spent a lot of time in those spaces, just soaking up the feeling they gave.⁶⁷ (Lye, 2006, p. 14)

Nesta breve história, fica bem patente, como o próprio autor admite ter incutido, até na sua própria habitação, o ambiente de um templo chinês. Não era por isso inocente, a escolha de cores e o tratamento dado às fenestraçãoes do seu apartamento, sendo claro o peso das influências orientais no espaço mais íntimo da sua existência, a sua casa, podendo aqui se traçar um paralelo com a sua *psyche*. (ilustração 36)

Ao mesmo tempo, o distanciamento em relação a orientalismos exóticos por parte de Manuel Vicente, é inúmeras vezes referido pelos seus ex-colaboradores nas entrevistas concedidas para esta dissertação, e neste ponto parece haver um consenso.⁶⁸

⁶⁷ Eric K. Lye: Alguma vez tentaste, na tua forma europeia de ver a arquitectura, te apropriar do vocabulário arquitectónico do Sul da China, se algum existe?

Manuel Vicente: Acho que seria demasiado ingénuo tentar apropriar-me do vocabulário arquitectónico chinês, quando é algo que não compreendo realmente. Mas deixa-me contar-te uma história. Anos mais tarde estava a decorar o meu apartamento de Lisboa, quando a mãe da minha ex-mulher, uma mulher simples, veio visitar-me. Lembro-me que estava indeciso na cor para o interior, e eventualmente acabei por decidir-me por uma tinta vermelha, que por acaso se chamava “Vermelho China”. Quando a minha sogra me visitou, e que nunca tinha estado na China, exclamou, “Esta é a minha ideia da China”. Eu próprio, olhei para os vermelhos e amarelos que usei, e para a forma como a luz se comportava no interior, e notei que o modo como desenhei a luz e o interior era quase idêntico à luz e ao interior de um Templo Chinês. Não há espaço no Ocidente equivalente ao espaço de um Templo Chinês. A penumbra do espaço faz tudo, até as cores, desaparecer, e a qualidade da luz que flui é difícil de definir. Por vezes comparo-os com um buraco negro. Os espaços fora dos Templos, os corredores, são assim. Deixam-me uma profunda sensação de estar sozinho, de solidão. Passei muito tempo nestes espaços, absorvendo os sentimentos que eles provocam. (Tradução nossa)

⁶⁸ O Manel era uma pessoa que se ligava facilmente com o seu entorno, de forma muito forte e igualmente crítica. Portanto, fazia dessa ligação um modo de estar que possibilitava a construção de discursos sobre as coisas. Essas motivações eram constantes e é tão natural ouvir o Manel a falar sobre Lisboa e o que lá se passa como de Macau. Não vejo que o Oriente o tenha influenciado de forma directa aliás repudiava esses literalismos, mas vejo que ele se tenha permitido gostar de certos aspectos do oriente para com isso ajudar a construir o seu discurso arquitectónico e até pessoal. (Palla, 2015)

Nesse sentido, o facto de Macau estar no Oriente, se calhar, era um bocado um pretexto para ele poder desenvolver coisas que de outra maneira não teria conseguido desenvolver, pelos constrangimentos todos que teria tido no seu próprio país. Agora, influências orientais na obra dele, é difícil de descartar de facto. Eu acho, que ele tentava ter uma arquitectura que talvez fosse mais internacional. Embora, há vários artigos que falam de uma outra faceta da arquitectura dele que se calhar se pode interpretar como hibridismo, ou seja, a capacidade que ele tinha de reinterpretar o lugar. Portanto, não apanhar literalmente influências orientais dentro da arquitectura dele, mas interpretar o lugar em conjunto com a sua experiência de arquitecto ocidental. E nisto sim, talvez a obra dele tenha esse tipo de influência. (Bruni, 2014)

Haverá que fazer aí uma distinção. O que é mais corrente associar-se às influências que o oriente possa ter na obra do arquitecto, ou na personalidade de qualquer um de nós. Digamos que não terá sido necessariamente, o que tocou o arq. Manuel Vicente. Aliás, ele gostava muito de fazer uma espécie de brincadeira com isso, dizendo, que não se sentia absolutamente nada chinês com a sua arquitectura, que se estava nas tintas para as culturas mais exóticas, e que não se sentia de modo algum influenciado por

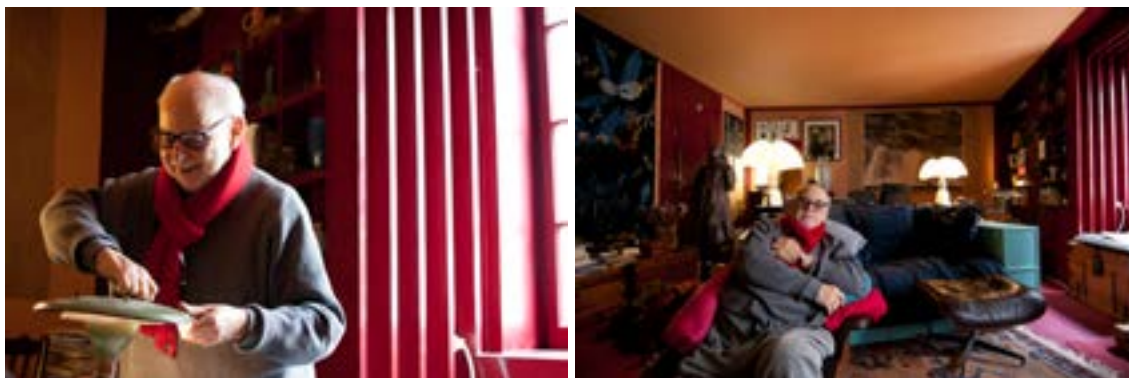


Ilustração 36- Manuel Vicente em sua casa; (Vicente, 2012).

O Manel era um homem que provinha de uma certa burguesia lisboeta, culto e crente. Nunca se deixou apaixonar por orientalismos evidentes. No verão gostava de usar camisas de seda e não comia comida chinesa. [...] Eu acho que ele próprio o afirma numa entrevista qualquer. Os modelos não são a arquitectura chinesa tradicional ou indiana. Isso nunca o moveu para a sua arquitectura. (Palla, 2015)

essa vivência. Bom, mas isto claro, nós construímos a nossa própria ideia de nós próprios. Vamos também um pouco segundo o nosso desejo. Não é? E, portanto, não quer dizer realmente que ele não tenha sido marcado por uma vivência. Todos nós somos marcados por vivências que temos, portanto não quer dizer que ele não tenha sido marcado por essa vivência mais extravagante. O que é certo é que realmente não há uma correspondência imediata no seu trabalho. Bom, pelo menos não parece haver. [...] Portanto, certamente que o Arquitecto Manuel Vicente foi influenciado por Macau, tanto na sua personalidade como na sua maneira de fazer arquitectura, mas, como disse no início, não de uma maneira óbvia, ou imediatamente reconhecível, ou que passasse por reprodução mais ou menos folclórica de elementos ou de graçolas. (Graça Dias, 2014)

Manuel Vicente, de facto, sempre repudiou qualquer formalismo *pastiche* que pudesse estar intimamente ligado com a arquitectura chinesa ou indiana, apesar do impacto que a experiência de Goa lhe causou. Contudo, nunca deixou de lado a questão da luz, ou seja, não directamente a luz em si, mas o modo como esta é tratada na arquitectura oriental. Há em muitas das suas obras a preocupação de captar a luz do mesmo modo que é captada na arquitectura a oriente, o que também não deixava de estar ligado com o dramatismo que procurava para as suas obras.

Tendo sido a Luz, o elemento gerador de espaços, por excelência, no edifício do Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta, torna-se incontornável examiná-la através dos elementos arquitectónicos, ou seja, das grelhas que filtram essa luz, e logo, as motivações a montante, o porquê de ser assim e não de outro modo⁶⁹ - questão que poderá em certa medida ser respondida através das definições de instituição e de ordem em Kahn, não desconhecidas de Manuel Vicente, e que moldam claramente este edifício a uma instituição, neste caso uma corporação de Bombeiros – o que abordaremos mais à frente.

A questão da luz, não aparece assim em Manuel Vicente como algo remanescente, mas sim como génese de uma metamorfose primordial no seu método de projecto - a luz como geometria e estrutura do espaço e da própria vivência, caminhando a par com a geometria Euclidiana, numa relação entre o que pode ser medido e o incomensurável.

É exactamente nesta relação entre o palpável e o irreal, que o ensaio de Tessa Reist e Brad Kingsley intitulado Silence and Light, Towards the Poetic Experience in Exeter Library, traça um paralelo entre a dualidade Silêncio e Luz da teoria de Louis I. Kahn e a fenomenologia da imagem poética de Gaston Bachelard.

O tema abordado pelos dois autores, e as conclusões tiradas no ensaio, são de sobremaneira o que procuramos sobre o estudo da luz no POBAP. Com o paralelo criado entre estas duas teorias e o caso de estudo, será lícito fazer-se uma ponte com o mestrado que Manuel Vicente faz com Kahn, e as influências que daí poderão ter advindo:

⁶⁹ Posso dizer que, o Louis Kahn, foi um homem que me influenciou, mais no aspecto teórico, no sentido de teorizar a prática, e, considerar que os projectos são ideias a investigar. Talvez essa mensagem que apreendi, tenha passado para a minha prática de docente e de projecto. Essa influência, é uma influência importante. O Louis Kahn tinha muito claro, o Investigar e questionar a razão de ser das decisões de projecto e isso tinha uma metodologia própria. (Oliveira, 2016)

The architecture of mass and structure is a maker of powerful shadows, and at this time Kahn began to see sunlight as the most important characteristic of space in architecture. In the quotation that heads this chapter, Kahn paraphrases a line from a poem by Wallace Stevens to illustrate his belief that natural light was the primary determinant of a room's quality as space. [...] Kahn held that even programmes that did not require natural light, like a cinema, must still have some natural light to become architecture. "Even a space intended to be dark should have just enough light from some mysterious opening to tell us how dark it really is. (McCarter, 2005, p. 136)⁷⁰

Para Kahn, o Silêncio era o desejo de ser, e a Luz o acto de ser, que encontravam os seus veículos de manifestação através da mente ou alma e do cérebro e corpo, respectivamente. (Reist, Kingsley, p.3)

Era então, na intersecção entre o incomensurável e o comensurável, que para Kahn, acontecia a inspiração. Em paralelo, para Bachelard, na intersecção do real e do irreal, acontecia a imaginação e a poética do espaço.⁷¹

Entre os espaços do POBAP, existe a mesma natureza relacional que existe na Exeter Library de Kahn, no que diz respeito à relação entre o Silêncio e a Luz, e o retorno da Luz ao Silêncio. Na dissertação de Reist e de Kingsley, é estudada a movimentação do utilizador no espaço, movimentação essa que encontra a sua essência numa poética do espaço, em que o homem caminha da luz, passa pela escuridão onde recolhe o livro como símbolo do conhecimento, e encaminha-se de novo para a luz onde vai absorver esse conhecimento.⁷²

Existe assim uma utilização do espaço extremamente simbólica e carregada de significado, significado esse que é fundamentado pela definição de Kahn do que é uma *Instituição*.⁷³(Ilustração 37)

⁷⁰ Uma arquitectura de massa e estrutura é uma poderosa fazedora de sombras, e nesta altura Kahn começa a ver a luz do Sol como a característica mais importante do espaço em arquitectura. Na passagem que encabeça este capítulo, Kahn cita uma linha de um poema de Wallace Stevens para ilustrar a sua crença na luz natural como a determinante da qualidade de uma divisória como espaço. [...] Kahn reforça que mesmo um programa que não requiere luz natural, como um cinema, deve ter alguma luz natural para ser arquitectura. "Mesmo um espaço destinado a ser escuro deve ter luz suficiente captada através de uma qualquer abertura misteriosa para nos mostrar quão escuro ele é". (Tradução nossa)

⁷¹ Silence is the unmeasurable essence that exists before something has come into being. Light, on the other hand, is found in the very act of being. Light is the measurable giver of all presence, the measure of things already made. (Reist, Kingsley, p. 2)

O Silêncio é a essência incomensurável que existe antes de algo Ser. A Luz, por outro lado, é encontrada no próprio acto de Ser. A Luz é o dador comensurável de toda a presença, a medida das coisas já feitas. (Tradução nossa)

⁷² "A Man takes a book and goes to the light, a library begins that way" (Kahn *apud* Reist, Kingsley, p.9)

⁷³ Em relação ao Kahn também o que para mim tem significado não é tanto a sua obra, mas ele representar o esplendor da palavra. Alguém disse que o Kahn me tinha ensinado a pensar. Mas não é isso! O Kahn ajudou-me foi a descobrir aquilo que eu já sabia! Mas não sabia que sabia! Ajudou-me a encontrar palavras para aquilo que eu sabia. Acho que só assim é que se aprende: primeiro com o encantamento e depois

A instituição, para Kahn, era algo que nascia do grande desejo de viver, e que assentava em três grandes inspirações, a inspiração para aprender, a inspiração para socializar e a inspiração do bem-estar, que em conjunto eram a prova do desejo do homem em Ser. (Reist, Kingsley, p. 3)

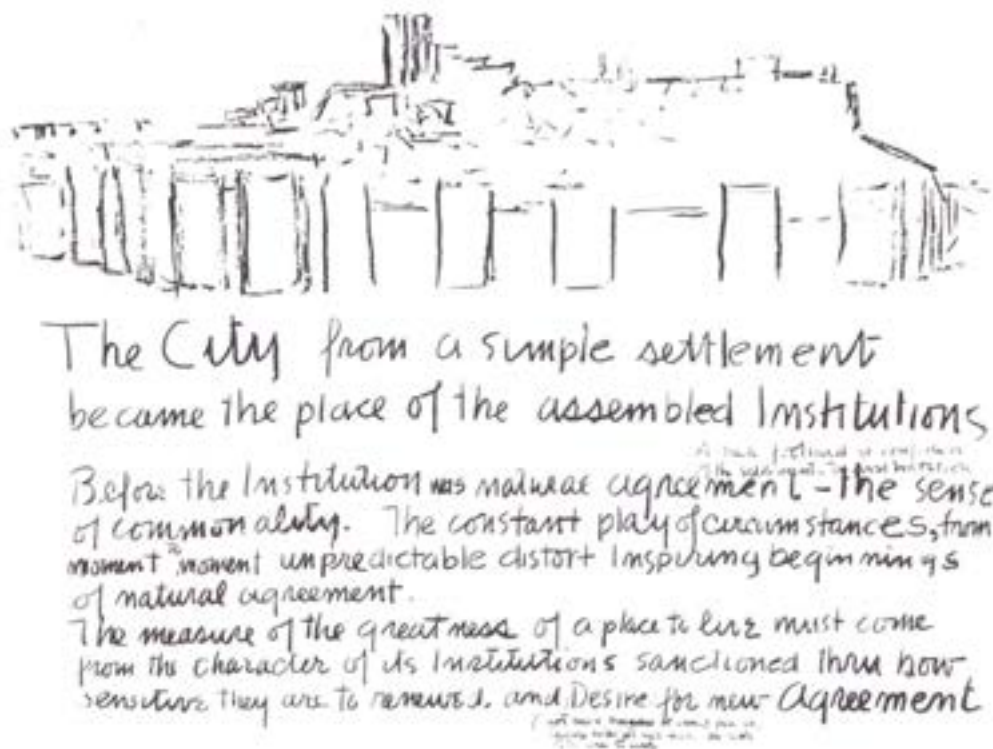


Ilustração 37- Kahn,. A cidade, como assemblagem de Instituições. (Lobell, 1979, p. 45).

O POBAP é claramente uma instituição, uma instituição do homem, que faz parte da cidade, a cidade como assemblagem de instituições. O desejo de bem-estar aliado à segurança e à cooperação.⁷⁴ Então, tal como Kahn, na Exeter Library, em que a ideia de instituição resulta na realização da “Forma da Natureza” dessa mesma instituição, assente no movimento entre Silêncio e Luz, da escuridão para o conhecimento, Manuel Vicente cria no POBAP essa mesma relação entre Silêncio e Luz criando uma dualidade entre os momentos de descanso e retiro e os momentos de emergência.⁷⁵

com o conhecimento. O Kahn ajudou-me a perceber a diferença entre essência e circunstância. (Vicente, 2011)

⁷⁴ From the human desire to gather, comes a sense of commonality. These commonalities become the institutions of learning, of work, of health, and of recreation that form our cities. “The city, from a simple settlement, became the place of assembled institutions. (Reist, Kingsley, p. 3)

Do desejo humano de reunião, nasce uma consciência de comunidade. Estas comunidades tornaram-se as instituições de ensino, de trabalho, de saúde, e de lazer que formam as nossas cidades. “A cidade, de um simples assentamento, tornou-se o sítio da assemblagem de instituições. (Tradução nossa)

⁷⁵ Thus, Kahn’s idea of an institution becomes the beginning in the form of the building. (Reist, Kingsley, p. 4)

4) Portanto, a ideia de instituição de Kahn, torna-se no principio da forma do edifício. (Tradução nossa)

Há um caminho claro entre as camaratas e os restantes espaços, que se apresenta mais escuro e com uma luz filtrada através de grelhas. Os restantes espaços, por contraposição, são mais abertos, alguns exteriores, com muita luz, ou têm grandes vãos ou portões.



Ilustração 38- Grades do POBAP. (Afonso, 2011, p. 127).

Today, shadows are black. But really, there is no such thing as white light, black shadow. I was brought up when light was yellow and shadow was blue. White light is a way of saying that even the sun is on trial, and certainly, all of our institutions are on trial. (Kahn *apud* Lobell, 1979, p. 44)⁷⁶

Em Bachelard, é na cooperação entre o real e o irreal; como funções da *psyche* humana; que o entendimento do espaço entra no campo do fenómeno poético, o equivalente ao Silêncio e Luz em Kahn. (Reist, Kingsley, p. 1)

O POBAP, na sua vivência espacial, pode ser entendido à luz destes dois grupos de pressupostos, o real e o irreal, e Silêncio e Luz, quando examinados os seus constituintes básicos: luz, espaço, estrutura e materiais. É no equilíbrio destes quatro elementos que a forma e o entendimento da Instituição se dá.⁷⁷

A luz é a grande destrinchadora entre o real e o irreal no POBAP, e são claros os opostos que nascem da sua acção. De um lado o real, representado pela Torre, como o símbolo dos momentos de acção da corporação - a realidade com que terão que se confrontar eventualmente. A Torre, assim, estando no exterior, está completamente exposta aos elementos, principalmente à luz, mas também à cidade, logo, representa o Acto de Ser.

O seu interior, por outro lado, pode-se dizer que está no campo do irreal, pois a luz no seu interior é difusa e é diluidora de limites claros. Temos então aqui, numa mesma acção, ou seja, na realização do treino, uma relação entre real e irreal, luz e sombra,

⁷⁶ Hoje, as sombras são pretas. Mas, não existe algo como luz branca, sombra preta. Eu fui educado quando a luz era amarela e a sombra azul. Luz branca, é uma forma de dizer que até o Sol está sobre escrutínio, e certamente, todas as instituições estão sobre escrutínio. (Tradução nossa)

⁷⁷ In Exeter Library the cooperation of the real and unreal are manifested in the ordering of space, light, materials and structure. (Reist, Kingsley, p. 5)

Na Exeter Library a cooperação entre o real e o irreal é manifesto na ordem do espaço, luz, materiais e estrutura. (Tradução nossa)

mas também uma clara dialéctica entre Interior e Exterior. Esta relação dialéctica entre interior e exterior acontece ao longo de todo o edifício. Para Bachelard, o interior era o “aqui” e o exterior o “ali”, ou então o “deste lado” e o “para lá de”.

Estes conceitos são muito fortes no POBAP, ao longo de todo o edifício há uma distinção e clara consciência do estar “aqui” ou “ali”, “deste lado” ou “para lá de”.⁷⁸ Esse efeito é atingido, uma vez mais, através das grelhas e da luz:

Heranças do Kahn, numa grelha perfurada, muito grande, e virada a muitas janelas de habitação do outro lado da rua, estruturada com uma macro-escala de quadrados, e depois com uma micro-escala de quadrados perfurados que fazem a grelha e que trabalham visualmente na construção tectónica e visual da fachada. Trabalham visualmente com a luz e com o olhar ao perto e o olhar ao longe, permitindo que as pessoas nas camaratas e nos escritórios consigam ver a estrada e consigam ver os vizinhos das janelas do outro lado da rua, através dos pequenos buracos, mas os vizinhos do outro lado da rua, vendo à distância os pequenos buracos, não conseguem ver o que se passa dentro do quartel. (Tenreiro, 2014)

A geometria continua, contudo, a ter um lugar de destaque, ou antes, a geometrização do espaço. Em capítulos anteriores abordámos a importância dessa geometria ou malha geométrica no método de Manuel Vicente, principalmente na ancoragem dos projectos, e sobretudo na fase inicial de apropriação ao local da intervenção, mas também, como instrumento de controlo da sua imaginação.

No POBAP, a luz e a geometria contribuem para a definição dos espaços, o que acontece também em forma de diagrama, como acontecia com Louis I. Kahn, numa ordem do espaço que denota uma forte dialéctica do Interior e Exterior, e também de uma clara ideia de instituição.⁷⁹

⁷⁸ Bachelard's archetype of the dialectics of inside and outside is experienced in the Exeter through Kahn's ordering of space. Because Bachelard defines inside and outside as "here" or a "there", or a "this side" or "beyond", everything takes form in being. If something is not in one realm, than it is in the other; if something is not inside, than it is outside. (Reist, Kingsley, p. 6)

O arquétipo da dialéctica interior e exterior de Bachelard é experimentado na Exeter Library através da ordem de espaço de Kahn. Porque Bachelard define interior e exterior como um “aqui” ou um “ali”, ou um “deste lado” ou um “para lá de”, tudo ganha forma pelo ser. Se algo não está neste domínio, então está no outro; se algo não está dentro, então está fora. (Tradução nossa)

Mas sim, quer dizer, haverá certamente uma atmosfera. Aliás, ele evoca muito isso, e no filme que fizemos isso é muito celebrado. Ele evocava muito o ambiente dos templos. E depois era luz, as pessoas, as paredes, a passagem, o estar aqui, o estar ali. Ele não ia gabar o templo pelo facto de ter frisos assim, ou decoração assado, não tinha a ver com isso, tinha a ver com valores que são intemporais, em relação à arquitectura de todo o mundo. (Graça Dias, 2014)

⁷⁹ “The dialectics of outside and inside is supported by a reinforced geometrism...” (Bachelard xxiv) A tripartite scheme is the form-diagram that denotes the beginning in the ordering of spaces. An outer ring of individual reading carrels marks the periphery. An inner ring houses the stacks of books. The center is a great hall lit from above. This form-diagram of the center, to the inner ring, to the outer ring reinforces the geometrism of spaces. (Reist, Kingsley, p. 6) “

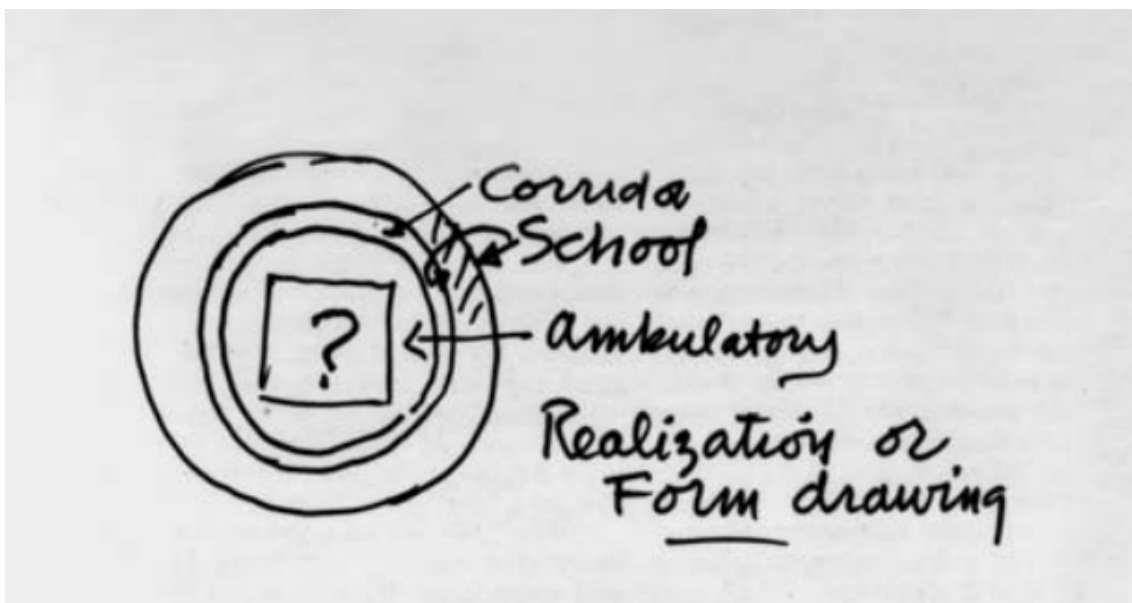


Ilustração 39- Kahn, diagrama de uma instituição, exemplo da geometrização do espaço através da forma-diagrama; Plano da First Unitarian Church, Rochester, NY (Kahn, 1961).

Manuel Vicente atribui à Praça de Formatura, às garagens e às dependências administrativas o centro do diagrama, o centro da planta, os locais a que todos os operativos se dirigem no início do seu dia de trabalho, o primeiro confronto com a realidade e com a luz, simbolizando a função da instituição, o Acto de Ser.

De seguida, no primeiro anel interno, situa os acessos, os corredores e halls de distribuição, os segundos locais mais escuros do edifício e locais de transição entre a Luz e o Silêncio.

As camaratas, os espaços mais escuros do edifício, apesar de situadas igualmente no anel interno, são as representantes máximas do Silêncio, o desejo de ser, o desejo de realizar a sua função. Locais de introspecção, descanso e inatividade, por contraposição ao que é a actividade do bombeiro. Os momentos de acção da corporação são momentos de muita intensidade, não só emocional e física, mas também de luz muito intensa, quando têm que lidar com um incêndio. As camaratas são a sua antítese.

E por fim o anel exterior, a muralha, o elemento que possibilita que o edifício seja uma fortaleza, e que apresenta pontos de permeabilidade visual e lumínica, proporcionando assim, uma nova transição entre o Silêncio e a Luz. Para lá dos muros da muralha, o

A dialéctica entre exterior e interior é suportada por um geometrismo reforçado..."O esquema tripartido é a forma-diagrama que simboliza o principio na ordem dos espaços. Um anel exterior de compartimentos individuais marca a periferia. Um anel interior aloja uma estante de livros. Ao centro é um grande hall iluminado a partir de cima. Esta forma-diagrama do centro, para o anel interior, para o anel exterior reforça a geometrização do espaço. (Tradução nossa)

operativo encontra-se de novo na luz, a praticar em pleno o seu Acto de Ser. Mas tarde, depois do dever realizado, acontece um retorno ao Silêncio, da Luz para o desejo de Ser.

2.3. A CULTURA POP EM MANUEL VICENTE

Em quase todas as obras de Manuel Vicente, pode-se encontrar um pormenor de forte carácter Pop ou Pós-modernista. No POBAP, por exemplo, o uso literal, mas ao mesmo tempo transformado, da forma do capacete⁸⁰; como objecto representativo, ícone ou símbolo da profissão de bombeiro; pode ser entendido como resultado dessa cultura Pop enraizada em Manuel Vicente.

Essas características que compõem o movimento Pop, espelham-se na sua produção arquitectónica, através da comunicação directa e clara, mas ao mesmo tempo metamorfizada e ambígua, da imagem ou do objecto:

O Manel também tinha uma bela colecção de artistas contemporâneos e amizades do seu crescimento de Lisboa, já como arquitecto a amadurecer. Portanto, a sua cultura, e é evidente, a cultura Pop europeia, e não só a americana, estava naquele estirador do Manuel Vicente. (Tenreiro, 2014)

Como é elucidativo na próxima ilustração, a forma do “capacete” não é totalmente clara, mas é sim, indutiva para o observador que deambula pela rua. Essa forma só surge plena, quando se tem conhecimento *à priori* da actividade exercida no edifício, ou seja, é apenas através de um exercício de associação mental, que adquire a sua plenitude e se deixa ler e entender.⁸¹

Essa ideia de necessidade da existência do senso-comum *à priori*, mas ao mesmo tempo proporcionando uma imagem muito directa para a leitura do objecto, é algo muito

⁸⁰ O Quartel, tem a influência de projectos de discípulos dele, mais jovens. Neste caso, era um esquisso para um quartel de bombeiros não construído na Madeira pelo António Miguel, que era um colaborador dele na Casa dos Bicos, e que desenhou com ele as janelas da Casa dos Bicos. E é, portanto, este apanhar de desejos partilhados e dialogados com colegas dele, juniores, que depois ele apanha e que faz seu. Era o desejo do António Miguel de construir um quartel de bombeiros como se fosse um capacete, e se tu olhares para o quartel do Manel, também é um capacete, que dá as tais diferenças de espaços quando se sobe na vertical, inclinado, abóboda, terraço, etc. (Tenreiro, 2014)

⁸¹ “E o António Miguel [...] Do ponto de vista humano é um dos meus heróis privados; tem uma coisa lindíssima que é uma enorme esfera, o restaurante da Madeira. Depois tem o capacete para um quartel de bombeiros que eu acabo por citar nos meus Bombeiros. Guardo memória disso, e no fim digo: “O que eu gostava de saber é se é bom ser bombeiro debaixo de um capacete.” É mais interessante. Nos Bombeiros, à medida que se iam construindo, descobri que o último andar era tão misterioso e fiquei a pensar: “Porquê?” Porque nunca tem uma vista directa para o exterior. Sobes as escadas e há luz e perguntas: “De onde é que vem esta luz?” Não é uma janela aberta. E pensas que aquele tipo é muito subtil por ter feito isto assim... Mas não, não dez parte das minhas preocupações principais, é um acontecimento com o qual aprendi.” (Vicente *apud* Figueira, 2011, p. 97)

característico e definidor da Arte Moderna⁸², mas também do pós-modernismo, em direcção a um “eclipse da distância”⁸³, entre o observador e a obra de arte, dando ao senso-comum primazias de quase exclusividade no caminho para o entendimento.

As faculdades cognitivas são assim deixadas de lado e dá-se primazia às sensações⁸⁴, ou seja, a intelectualidade do observador deixa de ser indispensável, abandonando-se uma análise profunda e filosófica do objecto, procurando-se por outro lado, compreender as sensações, tensões e mesmo desorientações que o mesmo proporciona. Mas isto não invalidava, que este afastamento, fosse inúmeras vezes acompanhado de um manifesto que o enquadrava:

Acompanhando uma nova cultura assente sobre um “princípio da igualdade”, assiste-se progressivamente e através dos sucessivos momentos de ruptura, a uma tendência da destruição da “superioridade” da Arte e a uma revalorização ou uma reciclagem, das significações e objectos menores; progressivamente, e ao nível dos mais variados campos artísticos e intelectuais, o fortuito, os ruídos e o quotidiano passam a ser incorporados assumidamente como temas da criação artística, perseguindo com isto uma vontade de abolição da separação hierárquica entre a Arte e a vida, que se reflecte agora na inclusão de uma nova noção de “Homem total”, na incorporação do processo criador, da acção e do acaso. (Feliciano, 2014, p. 29)

No POBAP, pode-se dizer que a observação contemplativa e filosófica do edifício é quase abandonada, o que é possível por existirem elementos arquitectónicos que

⁸² Assim, podemos legitimamente associar a Arte Moderna ao desaparecimento da antiga relação de contemplação estética e de interpretação reflectiva em proveito de uma nova recepção das obras caracterizada pelo primado da sensação, simultaneidade, impacto e carácter imediato: ou seja, podemos assistir ao referido “eclipse da distância”, que nas Artes Plásticas tende a corresponder ... à *destruição do espaço cenográfico euclidiano, profundo e homogéneo, constituído por planos seleccionados, por um conteúdo e um continente frente a um espectador imóvel, mantido a uma certa distância...* e que se torna responsável, já não por uma contemplação afastada, mas por um reposicionamento do observador no interior da obra de arte. (Feliciano, 2014, p. 31)

⁸³ Podendo considerar-se um dos vectores mais importantes da Arte Moderna, o processo de personalização que a acompanha e que pode caracterizar-se por uma tendência de abolição das estereotopias do sujeito e de uma dissolução do mundo das autonomias com vista a uma emancipação do espírito, a uma tentativa de fuga às imposições e tabus e a uma libertação da imaginação criadora, poderá apresentar, correlativamente, uma outra faceta que se poderá consubstancializar no carácter hermético, intelectualista, intransigente, mas também emotivo, violento, e perturbador que é recorrente na Arte Moderna. Desta forma, podemos encontrar na obra de arte Moderna um diálogo permanente entre estes dois efeitos, entre estas duas facetas; na verdade procurando operar o “eclipse da distância” entre a obra e o espectador, através de um envolvimento deste último num universo de sensações, de tensões e de desorientação, que aspiram na obra de arte à redescoberta das fontes instituais da expressão, assiste-se a um efeito inverso e paralelo – por parte do espectador – de dúvida, de perplexidade e de incompreensão no acolhimento e interpretação da obra de arte [...] (Feliciano, 2014, p. 29)

⁸⁴ Esta aproximação materializada através de um recurso ao estímulo das faculdades anticognitivas do espectador, necessita na generalidade dos casos, pelo carácter “implicitamente hermético” das obras, do recurso a uma grelha de leitura crítica que permita decodificar o carácter individualista da obra de arte e que se materializa por um acompanhamento das mesmas através de manifestos, escritos, panfletos ou prefácios programáticos. (Feliciano, 2014, p. 32)

deixam implícita a função do edifício, através de formas que apelam à memória colectiva popular e ao senso-comum.

Mas, apesar da composição formal do edifício cultivar e possibilitar uma leitura quase directa da sua actividade, esta não é, contudo, clara, deixando as portas abertas a um entendimento dúbio, ou que poderemos dizer, mais erudito, num claro paradoxo.⁸⁵

A existência dos grandes portões vermelhos de acesso às garagens (Ilustração 40), sujeitos ao trânsito das viaturas de emergência, trazem à memória colectiva popular, reminiscências dos antigos quartéis de bombeiros, o que, em conjunto com o símbolo da corporação, o capacete, fornecem a linguagem para uma apropriação completa da função do edifício.

Mas o mesmo não acontece com o resto do conjunto, que apresenta uma forma e linguagem muito mais neutra e indutiva do tal entendimento dúbio, que caracteriza o pós-modernismo:

Acho que o carácter experimentalista era dele e não para questionar o outro. Interrogava-se em voz alta não para desafiar a história da arquitectura, ele sabia onde se colocava e que caminho seguia, nunca se deixou iludir. Ele sonhava alto e apaixonadamente com a arquitectura porque era o que ele de facto gostava de fazer. E a sua paixão era contagiante, e, portanto, os jovens ao lado dele aderiam com facilidade às suas provocações inventivas. O experimentalismo nele advém de não ter receitas para fazer arquitectura ao contrário da esmagadora maioria dos arquitectos contemporâneos. Por isso as suas obras mostram caminhos plásticos e de indagação muito distintos. (Palla, 2015)

Quando o edifício é observado de um ponto mais alto, ou seja, quando pode ser observado como um todo, como objecto, percebe-se a sua função na plenitude, principalmente na relação entre a Praça da Formatura e a Torre de Treinos, mas quando lido por partes, deixa abertas as portas da ambiguidade e da dúvida.

Parece-nos que esta intenção é claramente a de assumir a intervenção como um objecto uno, deixando, por outro lado, que possa ser entendido como algo ambíguo ou complexo, quando lido apenas por partes - mas nunca, sem deixar de estar fortemente ligado às premissas que definem a *Instituição* para a definição da sua própria forma;

⁸⁵ Os Bombeiros são de 97, qualquer obra a seguir a esta, eu penso que ele terá mais essa consciência, de não fazer, se quiseres. Já se falou muito sobre isso, nessa própria obra ele sai um bocadinho dessa sua vertente pós-modernista, desta coisa de ter que fazer arquitectura Pop. Popular. Portanto, eu decidiria que são os Bombeiros aquela em que ele se revia mais. (Bruni, 2014)

algo que foi abordado no subcapítulo anterior e que tem a ver com a ideia de instituição em Louis I. Kahn.

O mesmo acontece, quando se passa à bidimensionalidade do papel, pois, na representação gráfica, ou seja, quando o edifício é reduzido à escala da folha, é possível ter uma leitura directa do objecto representativo estilizado, mais especificamente o casco do capacete, que quando associado de um modo directo à Torre de Treinos, deixa perceber a função do edifício.



Ilustração 40- Da esquerda para a direita, entrada das garagens do POBAP, Estrada Marginal da Areia Preta (Ilustração nossa, 2014); vista aérea do POBAP a partir da intersecção com a Avenida do Dr. Francisco Vieira Machado. (Botas, 2009).

Por outro lado, quando se passa à tridimensionalidade, não deixa fechada a possibilidade de uma apropriação ambígua, na linha de Robert Venturi e do “both-and”⁸⁶,

⁸⁶ Architects can no longer afford to be intimidated by the puritanically moral language of orthodox Modern architecture. I like elements which are hybrid rather than “pure”, compromising rather than “clean”, distorted rather than “straightforward”, ambiguous rather than “articulated”, perverse as well as impersonal, boring as well as “interesting”, conventional rather than “designed”, accommodating rather than excluding, redundant rather than simple, vestigial as well as innovating, inconsistent and equivocal rather than direct and clear. I am for messy vitality over obvious unity. I include the non sequitur and proclaim the duality. I am for richness of meaning rather than clarity of meaning; for the implicit function as well as the explicit function. I prefer “both-and” to “either-or”, black and white, and sometimes gray, to black or white. A valid architecture evokes many levels of meaning and combination of focus: its space and its elements become readable and workable in several ways at once. But an architecture of complexity and contradiction has a special obligation toward the whole: its truth must be in its totality or its implications of totality. It must embody the difficult unity of inclusion rather than the easy unity of exclusion. More is not less. (Venturi, 1966, p. 16)

adicionando a complexidade à informação que se acumula através da observação imediata do objecto, pois as restantes partes constituintes do edifício não são tão directas na sua leitura como no caso do capacete.

Visto a uma escala real, no local, o edifício pode ser entendido como tendo uma função que não a sua, mas quando se passa a uma escala reduzida, contida, a leitura e função são evidentes. A leitura clara, para quem vivencia o espaço e a envolvente, é facilitada; ou por vezes mesmo tornada possível; apenas quando há um conhecimento *à priori* de qual a instituição que opera no edifício.

Quando Manuel Vicente escolhe “projectar” para a cidade, do ponto mais alto do edifício, a Torre de Treinos, a sigla POBAP, não por extenso, o que seria, Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta, lança a dúvida e a complexidade no observador.

Sem saber *à priori*, a actividade que ali se desenvolve, o observador não poderá decifrar; ou pelo menos de um modo simples e directo; o que essa sigla significa, obrigando a uma observação mais profunda do edifício. Apenas em conjunto com a Torre é possível descortinar de algum modo o que essa sigla pode representar. (Ilustração 41)

Assistimos então assim a um gesto, de características claramente da Arte Moderna e a outras do campo do pós-modernismo:

Do meu ponto de vista, ele alternava na arquitectura dele, alternava sempre entre ser a arquitectura de um objecto ou a arquitectura de um sítio. Se tu fores ver as arquitecturas dele com esse ponto de vista, há des reparar que há umas arquitecturas, que por serem muito garridas, por terem muitas cores e por terem assim uns objectos na fachada, são muito objecto, é uma maneira de estar na cidade assim um bocadinho em biquinhos dos pés, a dizer, estou aqui! Como o World Trade Center, o Chunambeiro, etc. (Bruni, 2014)

Os arquitectos não podem mais suportar o serem intimidados pela linguagem moral e puritana da ortodoxa arquitectura moderna. Eu gosto de elementos que são híbridos em vez de “puros”, comprometedores em vez de “limpos”, distorcidos em vez de “directos”, ambíguos em vez de “formulados”, perversos e também impessoais, chatos e ao mesmo tempo “interessantes”, convencionais em vez de “desenhados”, inclusivos em vez de exclusivos, redundantes em vez de simples, vestigiais e também inovadores, inconsistentes e equivocantes em vez de directos e claros. Eu sou pela vitalidade confusa sobre a unidade óbvia. Eu incluo o *non sequitur*, e proclamo a dualidade. Eu sou pela riqueza de significado em vez da claridade de significado; pela função implícita e também pela função explícita. Eu prefiro o “ambos-e” ao “ambos-ou”, preto e branco, e por vezes cinzento, ao preto ou branco. Um arquitectura válida evoca muitos níveis de significado e combinações de foco: os seus espaços e os seus elementos tornam-se legíveis e viáveis de muitas maneiras ao mesmo tempo. Mas uma arquitectura de complexidade e contradição tem uma obrigação especial em relação ao todo: a sua verdade deve estar na sua totalidade ou nas suas implicações de totalidade. Deve incorporar a dificuldade da unidade inclusiva em vez da fácil unidade de exclusão. Menos não é mais. (Tradução nossa)

A transmissão ambígua e não directa da função ou nome do edifício para a cidade, é algo recorrente em Manuel Vicente. Na próxima ilustração, estão representados alguns exemplos desse mesmo modo de comunicação, como o Chunambeiro⁸⁷ ou a TDM.

O mais evidente talvez seja o World Trade Center (WTC), em Macau, tanto pela sua escala, como pela intenção de Manuel Vicente em assumir e tornar permanente na existência do edifício, o nome do mesmo e a sua função.

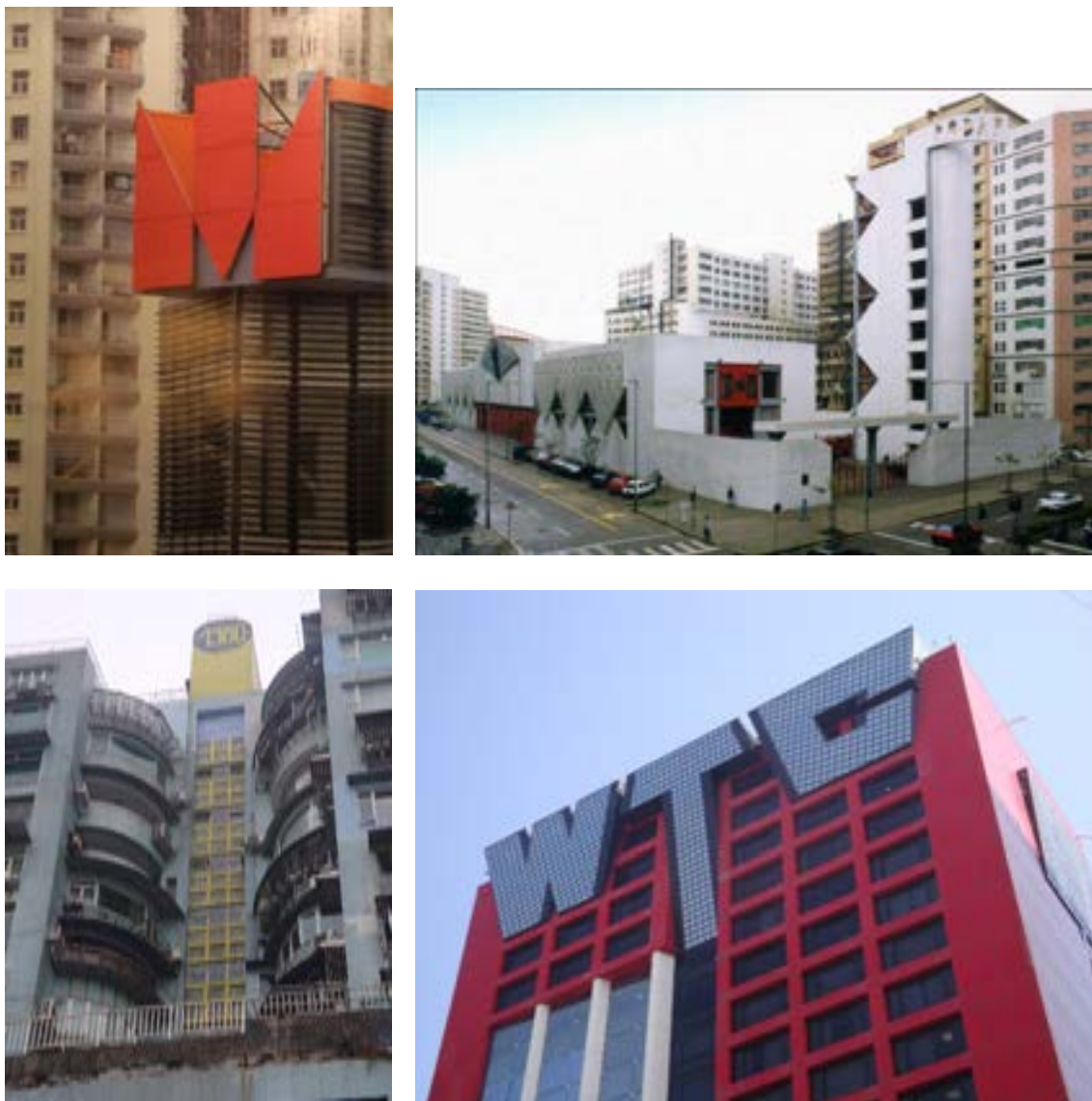


Ilustração 41- Em cima à esquerda, TDM (Afonso, 2011, p. 142); em cima à direita, o POBAP, Torre de Treinos, imagem da sigla da instituição no topo da Torre (Botas, 2013); em baixo à esquerda, Chunambeiro (edifício 1980) e em baixo à direita, o WTC, como exemplos da utilização do grafismo como veículo de comunicação com a cidade. (Ilustração nossa, 2014).

⁸⁷ A caixa de elevador marca a fachada noroeste. De forma arredondada e cor amarela, assume uma verticalidade que se virá a repetir noutras obras, tais como o edifício de apartamentos Horta e Costa (1993). Um depósito de água remata esta mesma caixa. Manuel Vicente convida Manuel Graça Dias a inscrever nela a data da concretização da obra. O estilo Art Déco da numeração tem boa repercussão fotográfica. Será esta uma referência para futuros logótipos, como o edifício da Rádio Macau (1983) e do World Trade Center (1995). (Milheiro, 2010, p. 100)

Através da escala e da composição formal, e conseqüentemente da sua incontornável presença na cidade, as letras que formam a sigla WTC, e apenas como isso mesmo, uma abreviatura do nome do edifício, fomentam a ambigüidade, em linha com a ideia por detrás do conceito de “both-and”.

Contudo, no WTC, essa característica é levada à letra e é exponenciada, pois essas letras de grandes dimensões presentes no alçado principal, passam a ser, para além de comunicação, um espaço que pode ser vivido e utilizado, espaço habitável.

Esta intenção, da parte de Manuel Vicente, pode ser entendida como uma metáfora ao modo de vida do território, onde se vive num permanente comércio, alimentado por trocas intensas, e desde a sua génese. Um viver dentro do comércio regional e mundial, como realidade intrínseca e imutável:

Primeiramente a sua intenção era que essa estrutura aparecesse em todos os alçados do edifício desde o piso térreo até quase aos últimos, mas com o evoluir dos seus desenhos parte dela acabou coberta pelos módulos de aço vermelho. Estes, por sua vez, realçam a estabilidade do volume, o seu equilíbrio. O facto de serem vermelhos está relacionado com o significado para a cultura chinesa, cor da felicidade, sucesso e prosperidade, conceitos que facilmente se associam às trocas comerciais. (Milheiro, 2010, p. 141)

As grandes iniciais presentes no topo do WTC, são muitas vezes referidas pelos ex-colaboradores de Manuel Vicente, como, as letras do “King-kong”⁸⁸, numa clara alusão ao cinema e à cultura Pop.

Isto nasce de um reconhecimento inerente e inconsciente por parte dos mesmos, de que o cinema, era parte indissociável do dia-a-dia do autor e da construção da sua personalidade - ao mesmo tempo que é, talvez, o grande veículo, por excelência, da cultura e propaganda Pop:

Noutro plano, é na obra de Manuel Vicente que encontramos as mais explícitas experiências do uso do *lettering* e do sinal gráfico como dispositivo arquitectónico, segundo a matriz *venturiana*. Esta abordagem é patente no Bar Metro e Meio (Lisboa, 1973-1974, com Gastão da Cunha) onde a fachada é “assumida como elemento comunicante, cartaz ou anúncio do próprio nome do estabelecimento, que contraditoriamente não menciona nem significa”, e será aprofundada, noutra escala, nos edifícios da TDM (Macau, iniciados em 1964, referimo-nos principalmente ao edifício

⁸⁸ Ou pelos envidraçados revirados que dobram por sobre a escada o início do rasgo apertado e preto do elevador panorâmico? Ou as *bow-windows* podem ser apenas as letras balançadas que irritaram King Kong? (Afonso, 2011, p. 41)

administrativo que corresponde à 3ª fase, 1986) e no WTC (Macau, 1985-1988). (Figueira, 2009, p. 238)

À imagem do POBAP, o WTC apresenta elementos de leitura directa, que se pode entender como actos que nascem da cultura popular. As letras que vislumbram a função do edifício, e as bobines de cinema que nos podem remeter para a indústria do cinema e para os seus mecanismos de projecção da imagem, são representativas de uma clara atitude kitsch⁸⁹, no que esta apela ao que é do domínio popular.

Pode ser também entendido como, uma alusão directa à grande máquina que é o comércio mundial, com as suas peças de engrenagem. No topo das traseiras do WTC, e em sentido figurado, do ponto de vista do observador que se encontra ao nível da rua, é perceptível essa forma da bobine de cinema ou roda de engrenagem. (Ilustração 42)



Ilustração 42- Em cima, edifício do WTC, imagens exemplificativas do uso literal da bobine de cinema ou roda de engrenagem como elemento decorativo e estrutural da fachada. (Ilustração nossa, 2014).

O movimento Pop, tem nas suas fundações, a intenção de apelar à totalidade do público, e não apenas à elite, com elementos directos da cultura onde se insere, e que constroem todas as camadas do estilo de vida das sociedades modernas, hoje em dia globalizadas:

⁸⁹ showy art or cheap, decorative objects that are attractive to people who are thought to lack any appreciation of style or beauty. (Cambridge, 2019)
Arte vistosa ou vulgar, objectos decorativos que são atraentes a pessoas que se pensa terem falta de sentido de estilo ou beleza. (Tradução nossa)

It comprises the tastes, preferences, customs and behaviors embraced by the broad mass of the American public at any given point in time. American pop culture, like the popular culture of any society, functions to bind together large masses of diverse individuals into a unified cultural identity.

Examples of American Pop Culture

American pop culture derives from a multitude of sources, particularly commercial mass media. Examples of pop cultural items include film, television programs and commercials, video games, Internet memes, brand names and symbols, sports, slang words and catch phrases, clothing fads and even food. ⁹⁰ (McAdams, 2014)

Outro episódio curioso e representativo do espírito Pop e pós-modernista do edifício do WTC, é veiculado por Manuel Vicente através da manipulação de um objecto corrente; episódio esse que é contado pela arq. Carlotta Bruni na entrevista concedida para esta dissertação:

O World Trade Center tem uma história engraçada. Para aquela rampa do estacionamento, ele tinha ficado a ver a parte de dentro de um rolo de papel higiénico e tinha começado a desenrolá-lo e tinha se apercebido que aquela forma, aquele vinco, podia ser um objecto muito bonito. E eu penso que como este exemplo, deve haver “n” exemplos de coisas que a ele de repente lhe ocorria, que podia ser bonito, que podia fazer de uma maneira, que podia fazer de outra. (Bruni, 2014)



Ilustração 43- Desenho do alçado do WTC, onde é bem patente as riscas da rampa do estacionamento referidas pela arq. Carlotta Bruni. (arquivo de Manuel Vicente, VLB).

⁹⁰ Contem gostos, preferências, hábitos e comportamentos que são aceites pela grande maioria do publico americano em qualquer época. A cultura Pop americana, como a cultura Pop de qualquer sociedade, funciona no sentido de ligar grandes massas dos mais diversos individuos a uma unificada identidade cultural.

Exemplos de Cultura Pop Americana

A cultura pop americana, deriva de uma grande variedade de fontes, particularmente da média comercial em massa. Os exemplos do pop na cultura incluem filmes, programas de televisão e anúncios, jogos de vídeo, memes da internet, nomes de marcas e logos, desportos, calção e frases feitas, modas e até comida. (Tradução nossa)

Manuel Vicente, apropria-se do rolo desintegrado, resultado da sua abstração sobre o mesmo, e desenha os tais vincos do alçado, e mais, constata-se, que num pensamento em acto contínuo, associa a forma original do rolo com a funcionalidade do objecto arquitectónico, ou seja, o movimento circular que define a torre da rampa de acesso.

O edifício do Mercado Vermelho, projectado pelo arquitecto Júlio Alberto Basto em 1934, é dos exemplos mais importantes do património arquitectónico de Macau, estando inclusive, classificado por decreto do Governo de Macau, como imóvel de interesse público.

Temos assim, um edifício ou objecto icónico, que irá servir de base a uma intenção, e que dará lugar à composição formal de um objecto mais recente, a Fábrica Vermelha. Este método é típico do movimento Pop, em que assistimos à alteração da aparência de objectos “banais” e facilmente reconhecíveis pela população, através de técnicas alternativas:

É um edifício em altura, resolvido só com pedaços retirados, visuais, iguaizinhos aos do próprio mercado, mas postos de maneira diferente. Há umas torrezinhas no mercado que têm um alçado em tijolo com umas janelas mais ou menos verticais, aos quadrados. Todo esse desenho foi criteriosamente copiado de lá e posto deitado. Portanto, as proporções ajustavam-se tanto ao limite do lote como à altura dos pisos, e foram sobrepostos e com isso foi construído um edifício. Atrás tem uma solução também muito interessante porque copia uma outra fábrica que está ao lado que não tem graça nenhuma com uns mosaicos verdes e tal, e umas janelas assim sem grande história, e algumas copia-as e dá-lhes um encanto, porque aumenta os prumos verticais entre as janelas, portanto com isso cria logo uma textura que sendo muito parecida com a do lado e sendo na continuidade da do lado é qualificadamente melhor, mais interessante. O arquitecto foi muito influenciado, influenciado não é que tivesse sabido aquilo pela primeira vez, digamos que, ao tomar contacto com os escritos do Venturi e Denise Scott Brown, confirmou as suspeitas que já tinha, ou encontrou digamos, um suporte teórico para coisas que sobre as quais já reflectia. E repetia muitas vezes que o mundo estava quase bem, como dizia a Denise Scott Brown, o mundo está quase bem, o arquitecto só tem que melhorar ligeiramente, arranjar ligeiramente, o arquitecto não tem que inventar coisas a partir do zero em todas as situações, nas maiores partes dos casos, o arquitecto pode trabalhar com o ordinário dando toques, dando um requinte qualquer que o posicione noutra categoria, mais interessante, um pouco como faziam os artistas Pop, que pintavam a banalidade, que produziam situações relativamente banais mudando o contexto, mudando a escala, mudando o ponto de vista, etc. (Graça Dias, 2014)

Como podemos constatar na transcrição acima, de parte da entrevista cedida pelo arq. Manuel Graça Dias para esta dissertação, o copiar elementos de um objecto, que podemos dizer banal, no caso da Fábrica Vermelha não se ficou apenas pela

apropriação de elementos do Mercado Vermelho, mas vai copiar também na íntegra o alçado de tardo de da fábrica contígua.

Temos assim, um objecto final, a Fábrica Vermelha, que é composto por elementos estilizados de uma referência e pela apropriação total formal de outra referência, mantendo a cor, num gesto típico dos pintores Pop. A cor, neste caso, desempenha também um papel muito importante, na associação imediata ao objecto de referência, e sem sair do campo do senso-comum.

O objecto novo, a Fábrica Vermelha, mantém a cor do objecto de referência, e até a associa ao seu próprio nome; à imagem da “Campbell’s Soup Can” de Andy Warhol; em que a composição é alterada depois de sofrer a abstracção do pensamento do autor, na transformação do banal, mas a sua designação, ou seja, o seu nome, mantém-se intacto, numa alusão directa ao objecto de referência.

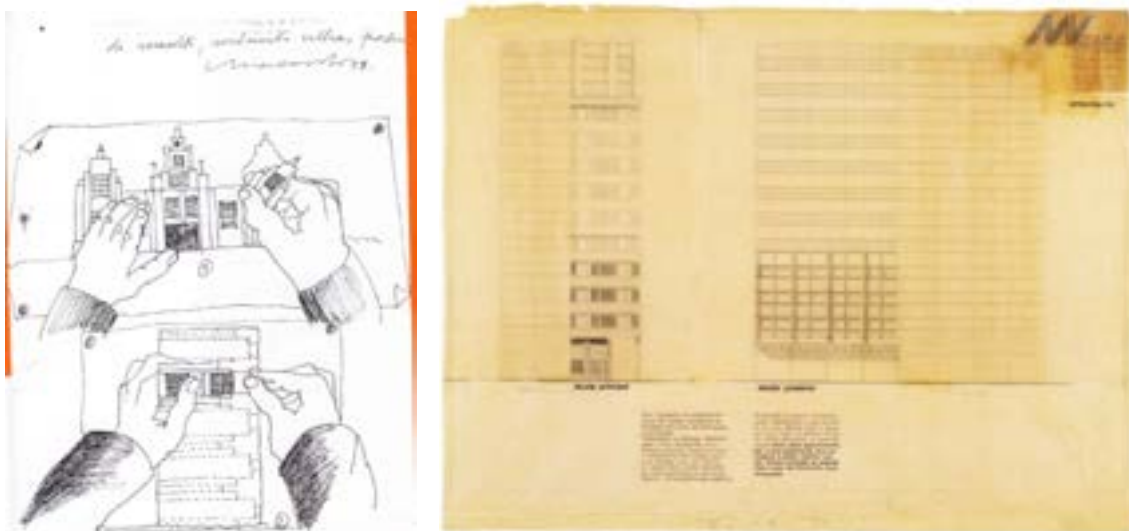


Ilustração 44- À esquerda, desenho de Manuel Vicente do processo de apropriação dos vãos do Mercado Vermelho para a Fábrica Vermelha; à direita, desenho da Fábrica Vermelha. (Afonso, 2011, p. 87 e 90).

Podemos dizer então, que o gesto de Manuel Vicente, em usar o Mercado Vermelho, não foi inocente e sem uma intenção definida. O Mercado é o local de reunião popular e rotina diária por excelência, e um ponto de referência para a população daquela parte da cidade, em que a densidade existente não deixou espaço para grandes praças ou qualquer arquitectura diferenciadora que pudesse servir de farol identitário.



Ilustração 45- Em cima, desenho de Júlio Alberto Basto, do alçado do Mercado Vermelho (Botas, 2017) em baixo à esquerda, a Campbell's Soup Can de Andy Warhol (Warhol, 2015); à direita, o Mercado Vermelho (Moz, 2019).

O Mercado Vermelho representa assim o senso-comum popular, e assume o papel de objecto icónico para a população daquela zona⁹¹ - pautada por ser a mais pobre e com

⁹¹ A Postmodern building is, if a short definition is needed, one which speaks on at least two levels at once: to other architects and a concerned minority who care about specifically architectural meanings, and to the public at large, or the local inhabitants, who care about other issues concerned with comfort, traditional building and a way of life. (Portoghesi, 1983, p. 10)

Um edifício Pós-Modernista é, se uma definição mais curta é necessária, aquele que fala em pelo menos dois níveis em simultâneo: as outros arquitectos e a uma minoria interessada especificamente nos significados arquitectónicos, e ao público em geral, ou aos habitantes locais, que se preocupam com assuntos como o conforto, a construção tradicional e com um estilo de vida. (Tradução nossa)

menos escolaridade do território.⁹² Ainda hoje, qualquer habitante de Macau, sendo da zona do Patane ou não, se refere àquela fatia do território como o Mercado Vermelho.

O gesto de Manuel Vicente, em se apropriar de referências visuais do Mercado Vermelho para compor o alçado da Fábrica Vermelha, parece procurar trazer para a Fábrica Vermelha, a mesma força identitária e icónica do edifício que lhe serve de referência.

Por outro lado, o POBAP assume-se como uma obra mais erudita, numa fase mais madura de Manuel Vicente, em que o papel do objecto e do entendimento do lugar se conjugam – como já abordado no primeiro subcapítulo desta dissertação:

[...] E o que eu penso que ele conseguiu fazer nos Bombeiros, foi exactamente misturar as duas coisas, porque já não é um objecto, é uma coisa muito mais complexa, vai muito para além disso. Os Bombeiros são de 97, qualquer obra a seguir a esta, eu penso que ele terá mais essa consciência, de não fazer, se quiseres. Já se falou muito sobre isso, nessa própria obra ele sai um bocadinho dessa sua vertente pós-modernista, desta coisa de ter que fazer arquitectura Pop. Popular. (Bruni, 2014)

Em Portugal, entre 1993 e 1995, no âmbito do **Concurso de Ideias de arquitectura para Expo´98**, Manuel Vicente faz duas propostas, uma para o recinto da exposição⁹³ e na outra, propõe o Pavilhão das Indústrias Marítimas⁹⁴. Esta última volta a enquadrar-se dentro de um gesto típico do pós-modernismo, no qual, Manuel Vicente pega num objecto que se pode dizer “banal”, ou melhor, corrente, e o transforma em algo novo e surpreendente. Este objecto era um petroleiro, símbolo da indústria marítima e do comercial mundial que assenta nela.

⁹² Characteristics of American Pop Culture

American pop culture differs from other forms of culture in several significant ways. While high culture - such as fine art, opera or literary works - is meant for an elite audience, pop culture is easily accessible to the general public. The average consumer does not need previous exposure to pop culture or higher levels of education to consume it. Also, pop culture differs from folk culture in that it is ever-changing. In contrast, folk culture, which emanates from tradition, tends to be conservative and fixed. (McAdams, 2014)

A cultura pop americana difere de outras formas de cultura em muitas e significativas maneiras. Enquanto que a alta-cultura – como as belas-artes, a ópera e as obras literárias – é destinada a uma audiência de elite, a cultura pop é facilmente acedida pelo público em geral. O consumidor corrente não precisa de uma exposição prévia à cultura pop ou de altos níveis de educação para consumi-la. Também, a cultura pop difere da cultura popular no que diz respeito à sua constante mudança. Por contraste, a cultura popular, que emana da tradição, tende a ser conservadora e estática. (Tradução nossa)

⁹³ Mais do que uma construção, a proposta para a EXPO´98 era um conceito para o qual se propunha um programa, uma sociedade em busca de alternativas de sustentabilidade; o recinto do evento seria dentro de água, os pavilhões feitos a partir do aproveitamento de barcos, as gruas portuárias transportariam os visitantes e um grande cais /percurso amarraria os elementos. (Afonso, 2011, p. 160)

⁹⁴ Posteriormente elabora o projecto do Pavilhão das Indústrias Marítimas utilizando um petroleiro como base, oportunidade de desenvolver a ideia inicial, mas não foi construído; [...] (Afonso, 2011, p. 160)

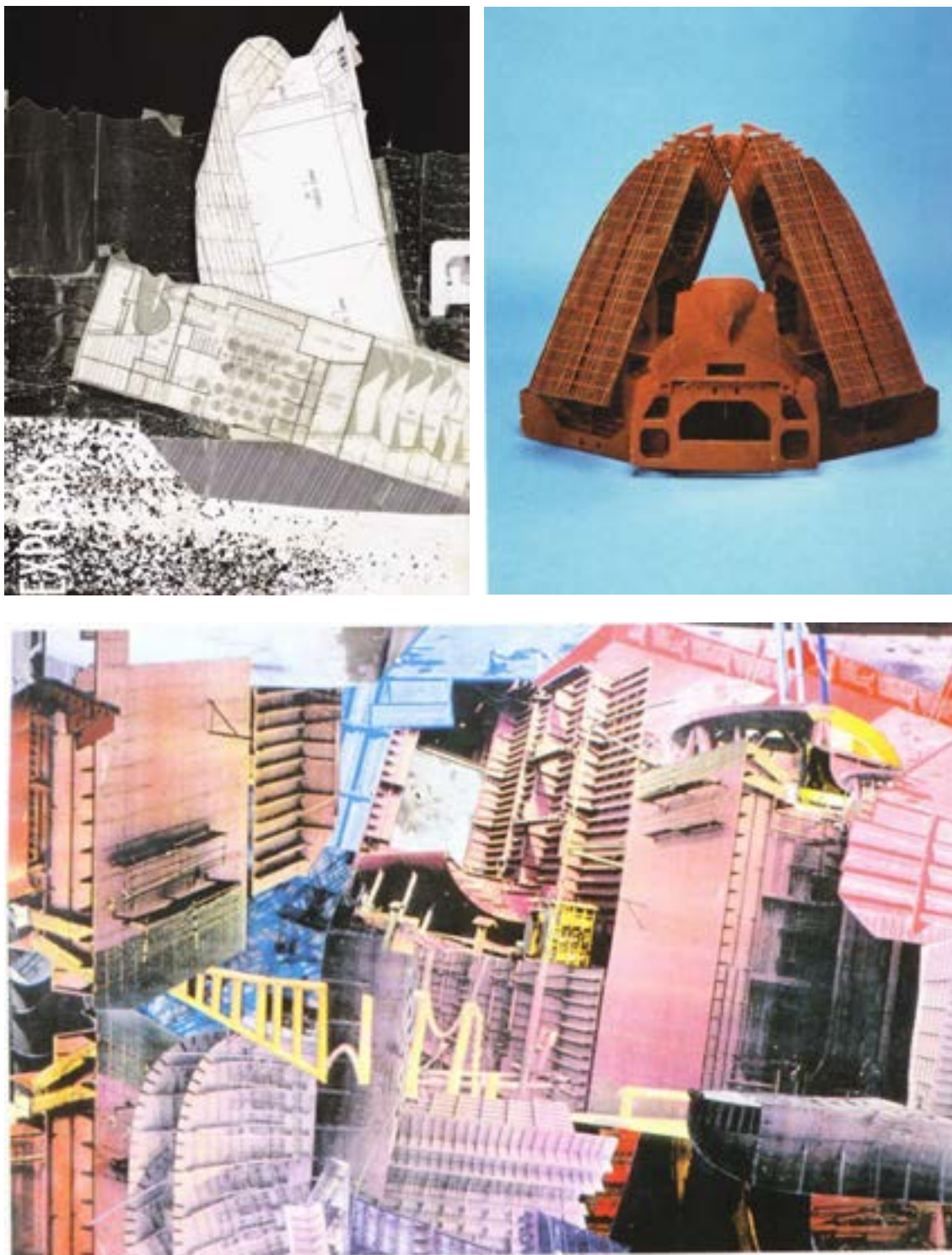


Ilustração 46- Pavilhão das Indústrias Marítimas, proposta, Expo 98 (1994-95) (Afonso, 2011, pp. 158-161).

Eu não sou o Manel, portanto, posso dizer essas coisas todas que não há crise nenhuma. As pessoas às vezes diziam que o Pavilhão das Indústrias Marítimas corria o risco de ser um bocado anedótico. E eu dizia, “de maneira nenhuma”. Era uma obra que teria ficado, a seu modo, para a história, como qualquer grande obra de outro grande arquitecto, como qualquer outro grande objecto da história da arquitectura. Porque não é o que resulta da forma, nada disso, é o pensamento que está por detrás daquilo. É um

outro modo de fazer arquitectura, completamente distinto. Não são os barcos desenhados pelo Corbusier, não é o discurso do Corbusier, digamos, da relação entre os grandes edifícios, os grandes navios e por aí fora. Não é isso. É completamente distinto, é realmente um outro pensamento, que é ir buscar aquilo que ainda é próximo com a arquitectura para o desmontar todo para fazer outra coisa. (Santa-Rita, 2017)

Este é exactamente um dos pontos mais interessantes da obra de Manuel Vicente, o aproveitamento do existente e a sua readaptação. No caso de Macau, acaba por resultar numa clara adaptação à realidade no que diz respeito ao avanço tecnológico disponível e a mão-de-obra especializada existente, sobretudo escassa em Macau na altura.

Passamos assim a uma questão muito importante em Manuel Vicente, o “fazer high-tech com low-tech” - questão já referida no primeiro subcapítulo, e que se apresenta como fulcral para entender a obra de Manuel Vicente em Macau:

[...] o arquivo histórico, quando foi feito, em 80 e pouco, era uma altura em que se começava a falar muito do high-tech, e as primeiras obras do Norman Foster ainda novo, e do Richard Rogers, e do Piano. E, de repente, em Macau existia uma cultura, digamos, de construção, já se sabia construir relativamente bem, mas não havia tecnologia nenhuma, não era possível fazer o high-tech. E é muito engraçado como o Manuel faz o arquivo histórico como se fosse high-tech, mas é tudo low-tech. Porque, no fundo o edifício já lá está, portanto, não é um edifício de tecnologia, a estrutura já lá está. Isso é uma contradição, mas ao mesmo tempo é tudo feito em materiais modernos, de fábrica, mas que são cortados e recortados estritamente com tecnologia nenhuma, e isso é muito fascinante, porque é um desejo de transformação impossível, porque só se faz high-tech se se tiver “tech”. E ele fazia disso uma paródia, e numa coisa que faz sentido. É o tipo de exemplo que eu acho que demonstra bem, não só a sua capacidade de discurso, mas também desse discurso não só a produzir espaços maravilhosos, bonitos e desenhados de uma forma exímia, como também a se apresentar como uma espécie de paródia, uma espécie de gozo de nós próprios. (Leão, 2014)

Este ponto, achamos, não é indissociável do que era a sua faceta pós-modernista, pois enquadra-se na vontade de fazer, na vontade de mudar e de adaptação aos novos tempos, marcados pelos rápidos avanços tecnológicos - características que eram transversais aos pós-modernistas.⁹⁵

⁹⁵ A “postmodern condition” exists, created by the rapid structural change of our civilization.[...] The architect lives this presence observing himself, noting that the collapse of illusion modifies his sense of work, gives new meaning to the old operations of the avant-garde, creates around these operations a halo of science, or a magic play of mirrors which satisfies both the desire for play and the need for tragedy. (Portoghesi, 1983, p. 14)

A “condição do Pós-modernismo” existe, criada pela rápida alteração estrutural da nossa civilização.[...] O arquitecto vive esta realidade observando-se a si mesmo, e nada menos do que o colapso da ilusão modifica a sua forma de trabalhar, dando novo sentido às antigas operações do *avantgarde*, e cria à volta destas operações um halo de ciência, ou um mágico jogo de espelhos que satisfaz tanto o desejo do faz-de-conta como de tragédia. (Tradução nossa)

Assim chegados a meados do Século XX, mais precisamente durante a Década de Sessenta, tende a verificar-se a proximidade de duas tendências de ordem cultural que reflectem algumas das principais

Na minha opinião o edifício do WTC encontra-se ainda hoje em dia como um marco de uma arquitectura anunciada e que nunca chegou bem a acontecer no território de Macau como acontece já há muito em Hong Kong. Por outro lado, o que começámos a encontrar foi a arquitectura importada dos Estados Unidos da América ou então os novos revivalismos histórico-adaptados, e, portanto, muito pouco ligados com Macau. O edifício do WTC indica claramente um caminho possível de uma arquitectura para Macau e que só foi seguida talvez com os edifícios da zona A do plano da Praia Grande. (Palla, 2015)

Na altura da construção do POBAP, a ausência de novas tecnologias de construção em Macau já não era tão gritante, era já possível fazer com mais precisão e com materiais novos. Contudo, Manuel Vicente continua a adoptar a postura de fazer “High-Tech com Low-Tech”, e para o conseguir, apoia-se mais nas soluções formais do que materiais.

Por todo o edifício é possível ver nos tectos, as “entranhas” das instalações técnicas que percorrem o espaço. Todas essas canalizações e condutas são assumidas, e mais do que assumidas são sustentadas por calhas metálicas perfuradas de grande precisão, deixando clara, a importância que as infra-estruturas e a tecnologia têm para a definição daquela arquitectura.

Em vez de deixar apenas as condutas à vista, num acto puramente prático e austero, que não lhes denotaria qualquer tipo de atenção especial da parte dos utilizadores, Manuel Vicente escolhe, através das calhas metálicas vermelhas que sustentam essas “entranhas”, chamar a atenção para as mesmas e mostrar que o edifício é um exercício puramente tecnológico.

transformações da sociedade ocidental durante a última metade do Século. Por um lado este período poderá ser entendido, tal como referido, como protagonista de uma última manifestação da ofensiva lançada contra os valores “puritanos e utilitaristas”, um último momento de revolta cultural manifestado ao nível de variados campos artísticos e intelectuais, um momento de apogeu, reforçado por um sentimento geral de confiança no progresso e optimismo tecnológico, daquela a que designámos genericamente por Cultura Moderna. (Feliciano, 2014, p. 33)

3. FAI CHI KEI

3.1. ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E TERRITORIAL.

O antigo Bairro do Fai Chi Kei⁹⁶ inseria-se na Freguesia de Nossa Senhora de Fátima, a norte da Península de Macau. Ao longo da sua história, aquela fatia do território foi predominantemente uma comunidade piscatória. A construção de juncos de pesca era outra das actividades, mais precisamente no Lamau:

As Zonas do Fai Chi Kei, Doca do Lamau e Ilha Verde eram as áreas mais pobres de Macau, pelo menos até ao final da década de 1980. No Lamau existiam os estaleiros chineses para a construção de juncos de pesca, tudo em seu redor era constituído por palafitas, no Bairro de Fai Chi Kei, havia somente dois prédios do Estado, o resto, junto ao mar era constituído por barracas. Os incêndios aconteciam com alguma frequência. (Botas, 2009)

O nome do Bairro nasce com o 25 de Abril de 74, quando a Câmara Municipal acaba com a designação de “Bairro de 28 de Maio”.

Passou a ser chamado de Fai Chi Kei devido às duas fileiras de casas, muito longas, que compunham o antigo Bairro, e que lembravam o instrumento icónico e indissociável da cultura chinesa, os pauzinhos chineses (“Fachi” em cantonês, 筷子), advindo daí o seu nome, Fai Chi Kei.⁹⁷ (Ilustração 47)

⁹⁶ Projetada em 1978 e concluída em 1982, é a obra mais poderosa, madura e completa do arquiteto Manuel Vicente, reunindo, com felicidade, muitos dos temas que até então o preocupavam, mas que ainda não tinham encontrado o lugar, o programa ou a dimensão certa para se expressar. Obra concebida à escala do desenho urbano, o Fai Chi Kei é, para além de um grande conjunto arquitetónico de habitação social, um pedaço de cidade ocupando uma extensa faixa de aterro conquistado à água. O conjunto residencial é formado por dois longos corpos paralelos entre si, que organizam uma rua como se se tratasse de um largo espaço de uso público. Cada corpo abriga uma unidade residencial, abrindo no interior um inventivo sistema distributivo dos acessos às residências, concebido como um outro nível de espaço público, agora de escala mais doméstica. A arquitetura organiza as ruas – que passam, sob os dois edifícios paralelos, libertando o terreno entre eles para usos coletivos – e os blocos, que correm paralelos à configuração da península artificial. Trata-se de uma solução singular, que surgiu agarrada às contradições mesmas do lugar onde nasceu. A grande escala dos blocos do Fai Chi Kei (cerca de quatrocentos metros de comprimento com cinco pisos de altura) é ritmadamente domesticada pelo rasgar de grandes pórticos que atravessam o seu interior. As fachadas surgem como uma textura resultante das centenas de janelas que no seu complexo universo unitário de grelhas, grades e tijolos de vidro são ainda desdobradas através de um serialismo obsessivo, unificado pela passagem da cor, onde é constante a cor de salmão. O interior é cortado por sucessões de pátios e galerias que coam, transformam e doseiam a entrada do sol. (Tostões, 2010)

⁹⁷ O bairro «28 de Maio», concluído em 1936, era constituído por 14 blocos, numa área de 20.394 metros quadrados. Em 1940, já era residência de cerca 3000 pessoas. Estava situado no Patane, a oeste da Avenida do General Castelo Branco, entre a Bacia Norte e a Bacia Sul do Patane. Era atravessado, no sentido leste-oeste, pelas Ruas do General Ivens Ferraz, ao sul do Marechal Gomes da Costa, no centro, e do Comandante João Belo, ao norte. Ao fundo deste bairro ficava situado o depósito de material e oficinas da Repartição das Obras Públicas, Portos e Transportes e uma doca seca. A Câmara de Macau após o 25 de Abril de 1974, trocou o nome de Bairro de 28 de Maio por Bairro Fai Chi Kei. (筷子基) [...] Fai Chi Kei porque os edifícios eram de dois andares e estavam alinhadas em duas filas, como a forma dos pauzinhos chineses (筷子), daí o nome em cantonense. O bairro foi depois demolido e no mesmo lugar, construído o



Ilustração 47- Imagem do primeiro bairro do Fai Chi Kei na década de 40. (Nenotavaiconta, 2014).

A realidade geológica existente e o clima, geraram um tipo de construção muito específica, os conjuntos de palafitas; como referido na citação anterior. (Ilustração 48)

Por outro lado, a existência deste tipo de construção não é exclusiva do Porto Interior ou da zona do Patane, mas faz sim, parte do território e história de Macau, encontrando-se exemplos, tanto na ilha de Taipa como em Coloane - iremos mostrar alguns desses exemplos mais à frente. (Ilustração 50)

A complexidade que estas construções podem atingir é algo de fascinante, e que se poderá dizer, reflectem a complexidade das mesmas comunidades que as constroem. É, contudo, uma técnica construtiva, que no território vivia harmoniosamente e perfeitamente integrada com outro tipo de construções e arquitecturas:

É um tipo de construção mais presente nas áreas tropicais e equatoriais e de maior índice pluviométrico, mas é comum a todos os continentes. Chamam-se genericamente de Palafitas sistemas construtivos usados em edificações localizadas em regiões alagadiças cuja função é evitar que as casas sejam arrastadas pela correnteza dos rios. Macau, Taipa e Coloane tinham destas construções. (Botas, 2009)

Bairro Social do Fai Chi Kei (concluído em 1981), com o projecto de habitação social do arquitecto Manuel Vicente. (Nenotavaiconta, 2014).

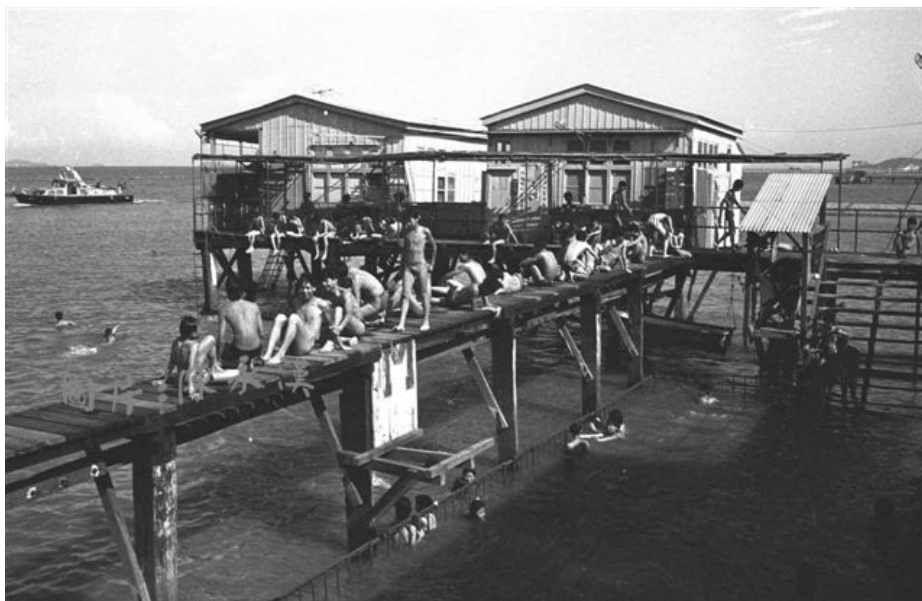


Ilustração 48- Em cima, barracas de banho; em baixo, palafitas na Doca do Lamau, zona do Porto Exterior. (Botas, 2009).

A Bacia do Patane⁹⁸ sofreu inúmeras metamorfoses ao longo dos séculos, e como todo o território de Macau, viu a sua área ser aumentada através de sucessivos aterros, sendo o local onde se inseria o Fai Chi Kei, parte desses aterros.

Foi então, uma área, que assistiu a uma densificação acentuada ao longo do tempo. Densificação essa, que se refletiu não só na massificação da construção, como no aumento da comunidade e sua conseqüente alienação, em parte, das tradições que a

⁹⁸ Zona situada a noroeste da península de Macau e junto à fronteira com a China continental. Sofreu ao longo do século XX um crescimento acentuado e exponencial, possível através de aterros sucessivos.

caracterizavam. As técnicas tradicionais de construção foram uma delas, assistindo-se a um abandono progressivo das palafitas.⁹⁹

Apesar desta mudança drástica, ter atenuado de algum modo alguns problemas sociais, estes continuaram a ser evidentes. A escala urbana sem precedentes, continuava a perpetuar, em alguns casos, a falta de salubridade e segurança naquele pedaço do território. Ou seja, apesar de não ser um problema novo, o crescimento veio expor ainda mais a falta de planeamento recorrente ao longo dos anos, naquela zona do território. (Ilustração 49)

Por outro lado, este crescimento veio fomentar a indústria. A construção de muitas fábricas, permitiu colmatar, ou eliminar de alguma maneira, apesar de não na totalidade, mas substancialmente, o número de casos de pobreza extrema daquela comunidade.¹⁰⁰

O crescimento do Patane deu-se assim em três frentes: urbana, social e económica. Para além do crescimento em altura evidente, sofreu também um grande crescimento no plano horizontal, possível através dos sucessivos aterros, como já referido:

In addition to the migration related to the gaming industry, the political and economic instability in Southeast Asia should also be taken into account, namely in Indonesia and Vietnam, which caused a large increase in Macau's population, resulting in waves of mass migration that transformed the territory into one of the regions in the world with the highest population density. An immediate consequence, given the small size of the territory, was the construction of high-rise buildings for housing, vertical growth and a high occupation density which has characterized the Macau experience since then. (Figueira, 2018)¹⁰¹

⁹⁹ À medida que os prédios foram crescendo em altura, o homem foi-se afastando da natureza, diz a arquitecta Joy Choi. O progresso tecnológico só veio acelerar este divórcio. “Na arquitectura vernacular, não tínhamos tecnologias tão avançadas, como elevadores ou ares condicionados, vivíamos mais perto da natureza”, salienta. Basta pensar nas casas-pátio: “São estruturas baixas, que permitem que o sol e o vento entrem, as janelas são pequenas, mas permitem a ventilação transversal”, explica. (Domingues, 2016)

¹⁰⁰ Macau is a paradigmatic example of a cross-border city. Although it is indeed unique, a former Portuguese colonial city in the southern tip of China, it shares characteristics of cross-border cities elsewhere. The cross-border city is an example of architecture as a common framework for the city, precisely because the border is not merely something that separates but also something that accommodates: these borders absorb, thicken, feather, and broaden in different parts of the city (C. M. Lee, 2014, p. 10)

Macau é um exemplo paradigmático de uma cidade transfronteiriça. Contudo é realmente única, uma antiga cidade colonial portuguesa na ponta Sul da China, que partilha características de cidades transfronteiriças de qualquer outro lado. A cidade transfronteiriça apresenta um exemplo de arquitectura que funciona como um quadro comum para a cidade, precisamente porque a fronteira não é meramente algo que separa mas é também algo que acomoda: estas fronteiras absorvem, engrossam, e expandem-se em diferentes partes da cidade. (Tradução nossa)

¹⁰¹ A juntar à imigração relacionada com a indústria do jogo, a instabilidade política e económica do Sudeste Asiático devem também ser tidos em conta, nomeadamente da Indonésia e do Vietnam, o que causou um grande aumento da população em Macau, resultando em ondas de imigração em massa e que transformou o território numa das regiões de maior densidade populacional no mundo. Como consequência imediata, dada a dimensão reduzida do território, foi a construção de edifícios de habitação em altura, crescimento na vertical e uma grande densidade de ocupação, o que tem caracterizado a vivência de Macau desde aquela altura. (Tradução nossa)



Ilustração 49- Bacia do Patane em 1987; é possível observar à esquerda o Fai Chi Kei. (Botas, 2009).

Apesar da introdução exponencial de novas técnicas de construção e do declínio da indústria naval, continuamos a ter na Vila de Coloane, nos dias de hoje, os exemplos mais preservados de estaleiros de construção de embarcações, de habitação e comércio, em palafitas.¹⁰² (ilustração 50)

Os estaleiros de construção de juncos do Lai Chi Vun, em Coloane, são invocações e um testemunho evidente do que foram essas construções na zona do Fai Chi Kei. A indústria naval, com as suas características sociais e operacionais, até à década de 80 do século passado, estava concentrada na península de Macau, sendo o Patane e o Lamau as zonas em que estava mais presente. Foi definidora do modo de vida das populações, e logo influenciadora do modo de vida das gentes que habitaram o Fai Chi Kei.¹⁰³

¹⁰² [...]último reduto de uma indústria que deixou uma marca indelével na história do antigo enclave português, intrinsecamente ligado ao mar[...] Sabe-se de “atividade” desde o princípio do século XX na zona, mas num mapa de Coloane datado de 1957, por exemplo, não é indicada a presença de estaleiros em Lai Chi Vun. Segundo informações patentes no Museu da História da Taipa e Coloane, a indústria naval “floresceu” nos anos 1960, a par com a de Lai Chi Vun, onde se construíam barcos em madeira. (Correia, 2017)

¹⁰³ Aos 69 anos, tem “pena” de que os estaleiros de Lai Chi Vun sejam “o último reduto”, lamentando que não haja um plano para revitalizar a zona, para onde foi em meados da década de 1980, com a mudança dos estaleiros da península, onde estava inicialmente concentrada a indústria, para a ilha de Coloane. [...] Dados dos Serviços de Estatística e Censos, facultados à Lusa, indicam que, antes de 1980, existiam em Macau 29 estaleiros de construção e reparação de barcos com atividade económica, 12 dos quais em Coloane. Já entre 1980 e 1989 existiam 54, dos quais 15 em Coloane. De 1990 a 1999 caíram para 23,



Ilustração 50- Estaleiros de Lai Chi Vun em Coloane; exemplos de estruturas autónomas construídas pelos locais. (Ilustração nossa, 2014).

Os estaleiros do Lai Chi Vun, são estruturas predominantemente em madeira, forradas a chapa canelada, sendo estes os materiais que permitem, apesar de tudo, um comportamento de resistência perante o tempo, e perante os habituais tufões, que ocorrem maioritariamente entre Maio e Outubro. Estes materiais são também, os mais acessíveis, física e monetariamente, para estas comunidades maioritariamente pobres.

A estoicidade popular, e as suas tradições, parecem ser a “cola” que mantém aquelas construções erguidas, mesmo sem sofrerem acções de qualquer força exterior. São conjuntos de um forte carácter orgânico, sem aparente racionalidade estrutural e que desafiam o próprio entendimento das leis da gravidade.

A juntar a isso, ao longo do tempo, vão recebendo “próteses”, ao sabor das vontades pessoais, fruto de um senso comum popular que parece ditar o que é necessário acrescentar de modo a manter de pé algo que parece não estar destinado a esse feito.

incluindo 13 em Coloane. A indústria naval começou a ir ao fundo em princípios da década de 2000, em linha com o declínio da própria atividade pesqueira e devido à concorrência dos barcos de ferro na China. (Correia, 2017)

As gentes, acrescentam usualmente a essas estruturas, pequenas casas com função de escritório ou oficina, e outras são ainda usadas para habitação. Mas, na sua essência, respondem fundamentalmente a dois requisitos fundamentais: o de manter um tecto sobre o estaleiro e o de possibilitar o acesso do corpo humano ao objecto do trabalho, o corpo do navio em construção.¹⁰⁴ (Ilustração 50)

Este acrescentar ao corpo construído, fruto das necessidades orgânicas que vão surgindo ao longo do tempo, é algo que Manuel Vicente implementa no Fai Chi Kei e noutros projectos de habitação social, como o Bloco de Alojamento da STDM na Areia Preta, em que permite que as famílias moldem o espaço às suas necessidades vigentes.

Houve, claramente, da parte de Manuel Vicente, mesmo que nessa micro-escala, um entendimento claro, do que é o modo de vida destas comunidades, e a inevitabilidade da acção das mesmas na arquitectura e nos espaços envolventes, ou seja, da complexidade que essas vivências trazem ao elemento construído, seja qual for a sua natureza.

A complexidade empregue nestas construções, não encontra de facto paralelo com outro tipo de construções existentes na Península ou nas Ilhas. Contudo, são representativas, na sua micro-escala, do que é a abordagem popular e governamental enraizada no território.

Ou seja, o acrescentar, o transformar, o demolir, o inventar, está presente tanto à escala do edifício como da topografia. Toda a superfície terrestre de Macau é alvo de uma transformação complexa constante, uma constante mutação, com as suas próprias “próteses”, e a várias escalas.

Um ponto extremamente importante a reter destes lugares, como o Lai Chi Vun, é o espírito de comunidade, seja dos habitantes, seja das classes profissionais ainda presentes e que sobreviveram às mudanças. Nestes locais, o comércio está também presente, seja com a venda de produtos provenientes da actividade piscatória, quer seja

¹⁰⁴ Tam Kam Chun está ao ar livre, mas protegido pelo telhado do estaleiro para onde vai, quase religiosamente, fazer barcos, ainda que numa escala bem diferente da que estava habituado até 2004. (Correia, 2017)

com pequenas lojas e restaurantes que colmatam tanto necessidades básicas como necessidades secundárias.¹⁰⁵

Por vezes, os habitantes destas zonas, vivem nas suas próprias embarcações, principalmente, e ainda hoje em dia, na zona do Porto Interior e do Patane. São por isso comunidades que se podem dizer quase “autónomas”, no que diz respeito aos seus costumes, regras e necessidades.

A noção de comunidade “autónoma”, é algo de extrema importância na definição do Fai Chi Kei, e Manuel Vicente vai apoiar-se nesse pressuposto, tanto na definição dos espaços exteriores, como interiores - questão que vamos desenvolver no próximo subcapítulo.

A integração social era o ponto fulcral a ser colmatado com os planos desenvolvidos para o Patane. A pobreza extrema era um factor de divisão e exclusão social muito presente em Macau, existindo grandes assimetrias entre o Norte e o Sul da Península¹⁰⁶.

Um Norte altamente pobre e isolado, por contraposição a um Sul composto pela Barra, pela Penha e pelo Porto Exterior, bairros em que se concentra o maior número de famílias abastadas, assumidamente, polos de concentração da riqueza do território, onde os casinos, empresas e edifícios governamentais proliferam.

Na linha de costa do Porto Interior; que se estende desde a Barra até ao Patane; a pesca continua a ser a actividade principal. Tem-se assistido, contudo, ao longo dos últimos anos, à ocupação de antigos edifícios afectos ao porto¹⁰⁷, por empresas com

¹⁰⁵ Até a história do famoso e único café, recomendado, aliás, em guias turísticos, se encontra ligada à dos estaleiros, dado que abriu portas depois de o proprietário, Leong Kam Hon, ter deixado a atividade da construção naval devido a um acidente. (Correia, 2017)

¹⁰⁶ Nos últimos anos, com o acelerado desenvolvimento económico de Macau, a disparidade entre pobres e ricos em Macau é posta cada vez mais em evidência. [...] O Chefe do Executivo, no seu relatório, lançou pela primeira vez a ideologia governativa de “os valores de justiça, solidariedade e harmonia”, destacando “Por isso, o significado da solidariedade consiste em mais e mais pessoas se esforçarem, lutarem e partilharem, mesmo havendo diferenças em circunstâncias, capacidades, meios e processos. Todos, em última análise, terão oportunidade para crescer fraternalmente e alcançar o sucesso. [...] Muitos estudos provam que uma economia com uma muito injusta distribuição das riquezas pode dar origem a graves problemas sociais e ainda que a injustiça anda quase sempre associada ao baixo crescimento, fazendo com que o desenvolvimento social tenha algumas preocupações latentes e que poderão surgir incidentes sociais de diferentes tipos. (Chiang Wa Fong, 2008)

¹⁰⁷ Caminhando pela rua Padre António, chega-se ao quarteirão formado pela igreja de São Lourenço, onde uma primeira bifurcação importante nos fará optar: ou pela rua da Alfândega (resíduo toponímico da antiga área de desembarque e inspecção de mercadorias, quando a linha de costa ali chegava) [...] (Fernandes, Janeiro, Janeiro, 2015, p. 31)

atividades diversas, e também ao aumento do número de habitação em altura, casinos e tipos de comércio díspares.

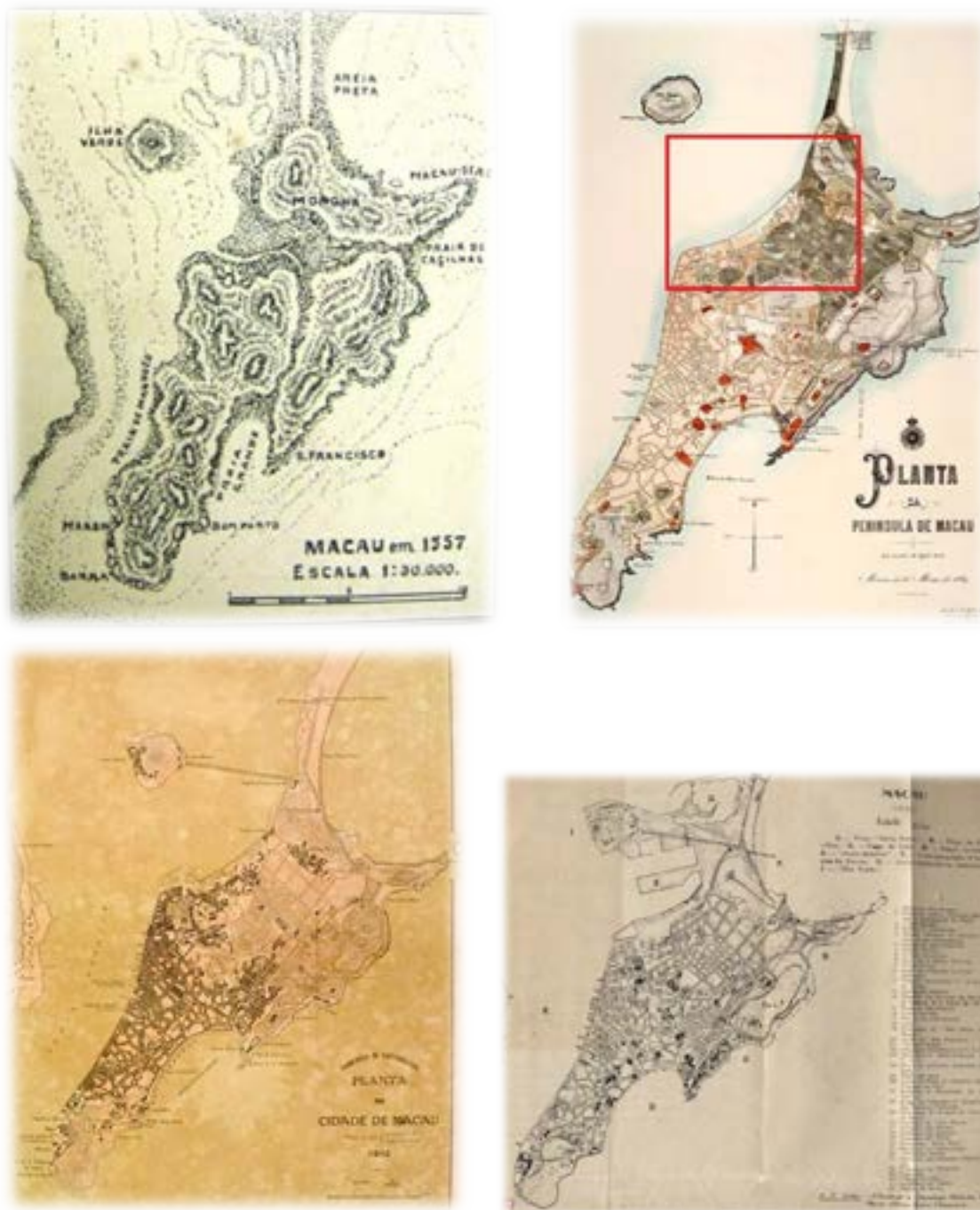


Ilustração 51- Mapas que representam a evolução do território da Península de Macau; da esquerda para a direita, Macau em 1557; planta do território em 1889; em 1912; mapa legendado de 1921. Ao longo das quatro imagens é possível ver o crescimento do Porto Interior, onde se vem a inserir o Fai Chi Kei. (University of Portsmouth, 2013).

Na ilustração anterior, é possível perceber o crescimento da Península de Macau, principalmente da zona da Bacia do Patane, e é também possível observar a presença dos bairros predominantemente piscatórios que se situam quase sempre nos limites em

contacto com a água, deixando clara a relação estreita com o mar que as comunidades daquela zona Norte da Península têm.

Na mesma ilustração, é evidente, a primazia que foi dada ao longo do tempo, na realização de aterros, à zona do Patane e Porto Interior, em detrimento do Porto Exterior e mesmo da Baía da Praia Grande.

Esta escolha tem as mais variadas razões, que se prendem desde: a colmatação de problemas sociais, como o melhoramento de condições de vida¹⁰⁸, até à maior proximidade à China continental e até às disputas territoriais.

A acção de ligar a Ilha Verde ao resto do território, foi crucial para a política de expansão da zona do Patane. No mapa de 1912, a ligação terrestre à Ilha Verde é já uma evidência, apesar de ténue.¹⁰⁹ Apesar da sua pequena escala, esta intervenção teve importantes repercussões sociais e políticas, mas também na defesa do território.

A ocupação e desenvolvimento estratégico, militar e civil, das ilhas que circundavam a península e também das ilhas de Taipa e Coloane, foi de extrema importância para a coesão política e social de Macau. A Ilha Verde não foi excepção, principalmente pela sua proximidade à metrópole de Zuhai, do lado da China Continental.

A Ilha Verde era assim, um ponto estratégico de expansão do território, e a sua apropriação e expansão foi o ponto de partida para que a Bacia do Patane e a Areia Preta passassem a ser os polos de actividade industrial da Península - mas também foi um importante passo como referência na afirmação da soberania de Portugal, assumindo-se como um importante posto na linha de fronteira entre Macau e a China:

¹⁰⁸ Macau situa-se no Mar do Sul da China, frequentemente é afectada por tufões e por inundações causadas por tufão. Pior ainda, dado que, na altura, muitos habitantes carenciados de Macau residiam na zona de cabanas de madeira, que foram facilmente destruídas por incêndios em quase cada ano ocorriam incêndios. No ano de 1951, na consequência de quatro incêndios graves, houve inúmeros residentes que ficaram sem abrigo e sem nenhum bem. Numa palavra, quer a entrada de refugiados, quer os desastres de tufões e incêndios, tudo precisava de assistência social. Com a subida de economia de Macau na década de 80, criou-se a base material para a elevação da assistência social e do nível do bem-estar dos residentes. (Lou Shenghua, 2017, p. 137)

¹⁰⁹ “Com o início do século XX surgem algumas das mais marcantes transformações urbanísticas, registadas na cartografia coeva: a “Planta de Macau por Deliberação do Leal Senado”, de 1905, inclui os planos de expansão para as áreas ainda rurais a norte da península. (cf. Silveira, vol. III, est. 888) [...] A planta de Macau de 1921 já contém o traçado da avenida Almeida Ribeiro – uma longa recta transversal à cidade, no sentido este-oeste, que permitia a articulação rápida entre o Porto Exterior e o Porto Interior. Na mesma planta vemos os planos de urbanização do sector norte da península, e os aterros industriais e infraestruturais da Ilha Verde.” (cf. Silveira, vol. III, est. 886) (*apud* Fernandes, Janeiro, Janeiro, 2015, p. 38)

Na sequência da implantação dos ingleses em Hong Kong, Ferreira do Amaral (1803-1849), o governador português de Macau entre 1846 e 1849, ocupou militarmente as três ilhas a poente de Macau: da Lapa, de D. João e da Montanha. Estas ilhas estavam ainda em situação de “território em litígio”, quanto à sua posse, no final dos anos 1920. (Fernandes, Janeiro, Janeiro, 2015, p. 37)



Ilustração 52- Mapa de 1965, em que já é clara a expansão do Patane para norte, originando depois a restante expansão da Areia Preta. (People's Republic of China. The State Administration of Cultural Heritage, 2005).

A citação anterior, deixa bem patente a instabilidade territorial e política que se fazia sentir em Macau desde algum tempo, e que se estendeu até aos anos 20 do séc. XX, não sendo surpreendente que tenha coincidido exactamente com a ligação da Ilha

Verde ao resto da península e com a solidificação do Patane, socialmente, económica e urbanisticamente.

Apesar das problemáticas vicissitudes na esfera política, territorial e social, que ainda se faziam sentir na década de 80 do Séc.XX, quando Manuel Vicente intervém no Fai Chi Kei, é evidente que houve, apesar de tudo, da sua parte, um entendimento claro do território de Macau, principalmente da charneira de ligação entre o território mais antigo e os novos aterros, mas também das questões sociopolíticas, levando a que o projecto viesse a colmatar algumas dessas questões prementes para aquelas populações.

Tem assim em conta, o legado histórico e social que se reflectia no modo de vida da população, e leva a que essas questões se reflitam directamente nos espaços do Fai Chi Kei, exaltando o sentido de comunidade e fomentando esse estilo de vida.

Por esta razão, não terá sido por acaso que o Fai Chi Kei se apresentasse com uma escala mais contida, mais horizontal, e que se poderá dizer, mais europeia; uma escala a que aquela comunidade estava mais habituada.

Nos dias de hoje, o Patane, é uma zona predominantemente de habitação na vertical, mas que apresenta também uma forte componente comercial e industrial, oferecendo uma diversificação na produção e prestação de serviços que mais nenhuma zona do território oferece. Isto veio alterar e diversificar o modo de vida das populações da zona, principalmente nos seus campos profissionais.

Na ilustração seguinte apresentamos o mapa da Península de Macau, que representa o território tal como se encontra nos dias de hoje.

É possível perceber, ao estudar este mapa, a forma final da Bacia do Patane (rectângulo negro), em que a total clausura e expansão da Ilha Verde é já evidente, ao mesmo tempo que mantém a função da Baía intacta. A aproximação à China continental foi também diminuída, tornando-se quase simbólica.

Dentro do mesmo rectângulo, assinalado com um círculo azul, está o local onde se situava o antigo Fai Chi Kei, que é exactamente o mesmo local onde se situa o novo. É também possível observar, a continuidade da relação de proximidade do Fai Chi Kei com a água, apesar de que diminuída, pois o antigo Fai Chi Kei encontrava-se ainda num pontão.

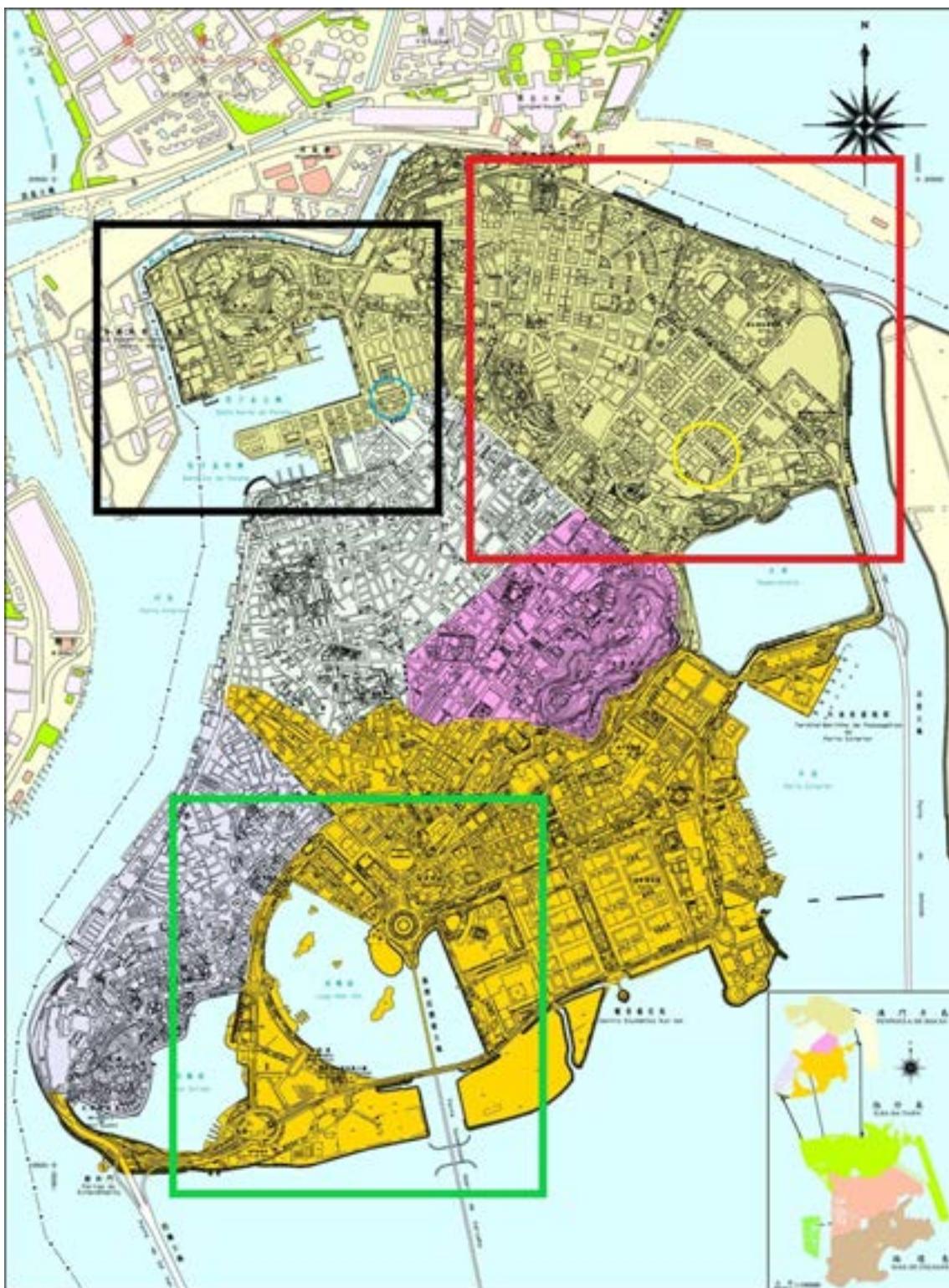


Ilustração 53- Planta de Abril de 2018, do território da Península de Macau. (Macau. Região Administrativa Especial. Direcção dos Serviços de Cartografia e Cadastro, 2018).

No rectângulo vermelho delimita-se a Areia Preta, território vizinho do Patane e que sofreu igualmente uma expansão exponencial, mas neste caso para Norte,

aproximando-se também da China Continental. É aqui que se situa o primeiro caso de estudo, o POBAP, assinalado com o círculo amarelo.

O POBAP, não tem uma relação directa com a água, mas o Fai Chi Kei é claramente moldado por ela. Tem desde o princípio da sua história, uma proximidade com esse elemento natural; hoje em dia atenuada mas não completamente excluída; relação que Manuel Vicente mantém na sua intervenção e que marca uma linha de continuidade com o que foi o legado sociocultural do antigo Fai Chi Kei.

3.2. PÁTIO, LUZ E VIVÊNCIA

A figura do pátio, é parte incontornável do vocabulário arquitectónico chinês, e talvez seja o seu elemento mais importante, justificado pelos hábitos de socialização das populações e pelas dinâmicas das famílias chinesas. As casas-pátio tipo, são tipologias em constante mutação, e são o exemplo mais evidente desse modo de ocupação espacial, seja no domínio público ou num domínio intimista:

Nas casas Chinesas verifica-se, genericamente, até ao século primeiro antes de Cristo, a existência de apenas um térreo. Rodeadas por ruas direitas, estas casas confirmam serem, quase todas, baseadas no sistema de pavilhão. Traduzem-se em casas unifamiliares desenvolvidas em torno de um pátio, formando um todo. Este tipo de casas tinha como base a estrutura familiar Chinesa. Se necessidade houvesse em ampliá-la, esta era efectuada pela parte posterior da mesma. Estas ampliações implicavam a multiplicação de vários pátios, rodeados por volumes edificados, destinados quer para filhos quer para outros parentes, criando uma espécie de urbanização celular. (Duarte, 2014, p.50)

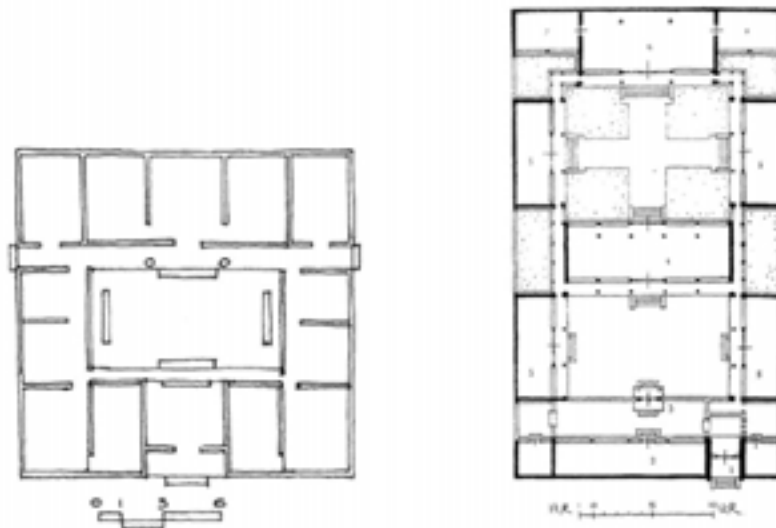


Ilustração 54- Da esquerda para a direita, Planta de uma Casa com pátio, China; Planta de um Hutong típico, Pequim, China (Blaser, 1997).

É interessante, neste ponto, que Manuel Vicente tenha entendido uma vez mais, agora no Fai Chi Kei - mas também em todos os seus projectos de carácter social - o significado de instituição, como entendido por Louis I. Kahn - tema que já foi abordado no caso de estudo anterior.

Neste caso, molda assim a forma e o uso do espaço à instituição que é a família, e à sua importância na cultura chinesa; mas também na cultura portuguesa; deixando para ela o papel indiscutível de “modeladora” do espaço. Um organismo vivo, a família, a intervir noutro organismo, a casa.¹¹⁰

Isto leva a que projecte com base em muitos pressupostos de carácter sociocultural que definem a arquitectura chinesa, não de um modo directo, no que diz respeito a formalismos demasiado mimetistas ao modelo de casa chinesa vernacular, mas sim, no modo como esta, com base nas necessidades, se desenvolve ao longo do tempo.

Manuel Vicente, percebe, antevê e deixa, o espaço em aberto para ser moldado e vivido pela família, ao sabor das suas acções orgânicas; tal como descrito pelo arq. Rui Leão na entrevista concedida para esta dissertação:

[...] Havia muitas coisas que eu acho que o preocupavam e que ele forçava muito no projecto, e tinha a ver com essa preocupação de como é que a arquitectura ia ser utilizada e transformada. Perturbava-o, mas num sentido de que fique tudo na mesma, no sentido, que se não ficar nada na mesma que fique qualquer coisa. [...] Por exemplo, no projecto de realojamento, que é um projecto que gosto imenso, na Tamagnini Barbosa [...] eu lembro-me de ver um desenho no atelier em que são vários terraços, ou seja, entra-se e tens um espaço, um primeiro terraço, tem-se uns degraus e mais uns degraus, e isto fazia de maneira que a casa, a família, tivesse que arranjar uma maneira de se organizar orgânica. Porque, ou seja, queriam fazer quartos, faziam umas paredes, umas divisórias, aquilo tinha pouca luz, era apertado, escolhiam a zona comum, mas não dava para começar a subdividir, quando aquela família comesse a se multiplicar. A imaginar, que passado uma geração e meia ou duas, se teria multiplicado muito e continuasse naquele mesmo fogo, em vez de se fazer paredes, e se apertar e se apertar até chegar a um nível inumano, o facto de ter os terraços não permitia isso. Portanto é uma experiência estética, em que a família é obrigada a arranjar uma vivência orgânica com o espaço, e temporária, com separadores temporários, e ao mesmo tempo não permite que seja abusivamente ocupada. [...] Pois aí, nem o arquitecto, nem o proprietário - que

¹¹⁰ [...] to me it is an extraordinary achievement by a European architect who seems to understand the people by not patronizing them: he just genuinely provides a kind of energy for them to move forward. Manuel mentions that he finds it exhilarating to return from time to time – “like a conductor who is able to find a substitute so he can sit in the audience and listen to his own arrangement”. (Lye, 2006, p. 81)

Para mim é um feito extraordinário de um arquitecto europeu, parecer que entende o povo não tendo para com ele uma atitude paternalista: genuinamente ele disponibiliza uma espécie de energia que os impulsiona a seguir em frente. O Manuel menciona que é animador regressar de tempos a tempos – “como um maestro que conseguiu encontrar um substituto e assim se pode sentar na audiência a ouvir o seu próprio arranjo”. (Tradução nossa)

era o governo - nem ninguém, tinha possibilidade de controlar isso. Portanto isso é uma arquitectura feita de gestos com essa preocupação. Pelo tipo de programa, pelo tipo de bairro, pelo tipo de encomenda. (Leão, 2014)

Estas preocupações, implementa-as também no Bairro Portugal Novo/Bacalhau Coxo¹¹¹, nas Olaias, aquando das intervenções do SAAL. Apesar de nesse caso, os fogos serem ocupados por famílias com outros hábitos e preocupações, ou com dinâmicas familiares diferentes, entende que existem pontos comuns nos modos de vida das famílias em geral, sejam quais forem as culturas que as definem, e acima de tudo aceita e abraça a inevitabilidade da mudança:

Eu diria que, outra, muito mais antiga, e, portanto, até muito diferente, é a do SAAL. O SAAL tem uma consistência, uma resistência que o Manel gostava nas coisas dele. O Manel gostava de desenhar uma coisa que podia, mesmo que transformada, mas que tinha nem que fosse uma certa perenidade vulnerável. É assim um paradoxo. Não é? Mas é dizer assim, mesmo que os tipos pintem, mesmo que não sei quê, mesmo não sei que mais, esta guarda há-de ali ficar para não sei quanto anos, porque eu fiz aquilo para resistir àquela gente que ocupar aquela coisa. Quando o Manel passava lá no Bacalhau e olhava para a fachada que dá para as Olaias; embora um bocado escondida por um edifício que está lá; dizia assim, “Epá, os gajos continuam a abrir janelas na empena, e continuam a abrir e a fazer as janelas ao comprido e ao baixo, a transformar as janelas que eu desenhei, eu continuo achar que ainda lá está tudo, porque aquilo justamente previu a resistência do desenho e por aí fora. Mesmo que que eles façam aquilo, um pintou a fachada de amarelo e o outro pintou-a de cinza claro, o outro não tem dinheiro nenhum está tudo em reboco à vista, mas eu ainda acho que aquilo está lá para durar uns anos.” O Bacalhau tem essa qualidade de uma grande resistência, porque é muito bem feito. Que aliás, eu acho, ele transporta para o Fai Chi Kei em Macau, portanto grande parte disso. (Santa-Rita, 2017)

É claro, na citação acima, retirada da entrevista que o arq. João Santa-Rita concedeu para esta dissertação, que os espaços exteriores de socialização eram tidos como essenciais na construção do projecto.

O sentido de comunidade, que ia desde a escala da família à escala da comunidade local, era o motor de definição formal e de uso dos espaços.¹¹²

¹¹¹ O Bairro Portugal Novo (1974-86) ou muitas vezes designado Quinta do Bacalhau/Monte Coxo, situa-se nas Olaias, em Lisboa. Nasce através de uma cooperativa de habitação e inserido no movimento SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local) logo a seguir ao 25 de Abril. (Afonso, 2011, p. 25)

¹¹² Fai Chi Kei residents also interact with the central open space, as a space for encounter and dialogue. One finds the groups of old ladies snoring away (although, for reasons only known to themselves, they do not lie down!), gambling, and entertaining themselves as therapeutic measures to sharpen their mind and alertness. (Lye, 2006, p. 81)

Os residentes do Fai Chi Kei também socializam no espaço aberto central, como um espaço de encontro e diálogo. Encontramos grupos de seguras idosas a ressonar (apesar que, por razões apenas conhecidas delas próprias, não se deitam!), a jogarem, e a entreterem-se como medidas terapêuticas para aguçarem as suas mentes e o seu estado de alerta. (Tradução nossa)

Manuel Vicente, traça e guia-se assim, por duas linhas mestras, em projectos de carácter social: o estilo de vida em comunidade e essa comunidade ou família como organismos mutáveis e em constante adaptação¹¹³.

Contudo, ao mesmo tempo que abraça a mudança e a constante mutação das formas e dos espaços como uma inevitabilidade, procura a repetição e a uniformização.

A repetição e a uniformização, na arquitectura dita vernacular chinesa e na cidade chinesa, são algo indiscutível, como duas das suas características definidoras. Estas passam a ser a realidade que Manuel Vicente adopta no Fai Chi Kei, ao criar um espaço de fácil leitura e de fácil apropriação, tanto ao nível dos fogos como ao nível dos espaços comuns:

Não há na China o grande edifício “romano”, há na China uma grelha de edifícios. Depois, na China, a casa é igual a hospital, o hospital é igual a palácio, depois o palácio é igual ao estábulo dos cavalos, o estábulo dos cavalos é igual à fábrica de cerâmica, que pode ser maior, pequeno, mas é tudo construído com madeiras e telhados inclinados. Etc. E isso é frágil, isso é a vibração da arquitectura chinesa que no Fai Chi Kei está demonstrada. O primeiro olhar é monolítico e depois os rasgos quebram o monolítico, depois entra-se lá dentro e descobrem-se mais rasgos que vêm da vertical e que não se vêm de fora, e que criam essa vibração da arquitectura chinesa, toda igual, toda fragmentada, mas que é usada aqui de maneira diferente. Depois, também, se percorressem as galerias interiores, eram muitas, todas iguais. É outra beleza, como a cidade chinesa, que se vai de casa em casa, quase iguais, mas diferentes pelo seu uso, etc. (Tenreiro, 2014)

É depois, na apropriação mais ou menos orgânica de quem habita o espaço e de quem vive o espaço público, que a complexidade é inserida no conjunto, à imagem dos bairros de palafitas e de outros que antes existiam no local, ou mesmo dos bairros populares mais antigos e solidificados na malha urbana do território.¹¹⁴

¹¹³ O espaço se for feito com alguma graça depois dá para muitas coisas. Nesse sentido, acho que os espaços que o Manuel Vicente fez o são, mas claro que são condicionados, se são para habitação social são para habitação social. Se um belo dia eu disser assim, os pobres agora têm direito em vez de só terem 25m² têm direito a ter 50 cada um. Um gajo pode dizer assim, manda-se as paredes abaixo aqui e um apartamento mínimo fica maior, mas a articulação, a maneira como se ligava perde-se. No Fai Chi Kei, por hipótese, os pátios, a luz, permanecem na mesma, depois havia lá pelo meio umas paredes que se partiam e o apartamento ficava muito melhor porque agora as pessoas já tinham outra relação e não sei quê, ou pelo contrário, tinha que diminuir ainda mais, e metia-se mais uma parede. (Graça Dias, 2014)

¹¹⁴ Resolvemos guardar a memória da tipologia da ocupação da zona. Era uma realização mais antiga, talvez dos anos trinta, também de habitação social. Era bastante bem feita, muito inteligente. As casas tinham ‘mezzanine’ como as casas chinesas tradicionais têm. Ao nível da ‘mezzanine’, havia um pátio onde ficavam as cozinhas e a casa de banho. A ventilação fazia-se por aí. (Caetano, 2010)

A uniformização da cidade chinesa tradicional, é conseguida através da ausência de distinção entre edifícios apenas por questões formais, mas sim através do uso que lhe é atribuído.

Essa distinção através do uso e não através de fórmulas arquitectónicas distintivas, é comunicada para a cidade através do modo de apropriação dos espaços, e essa apropriação significa quase sempre, o extravasar dos limites privados e íntimos para o domínio público.

O espaço exterior comum passa a ser parte do espaço privado, como uma continuação do mesmo, e vice-versa.

Manuel Vicente transporta a uniformização para o Fai Chi Kei, mas depois, quebra-a, através dos grandes rasgos presentes nos alçados, que apesar de procurarem trazer a monumentalidade para a composição, através da sua escala e do ritmo, quebram a forma monolítica do volume.

Contudo, funcionam também no sentido oposto, tornando possível a manutenção da uniformização, quando se fala do nível de apropriação, ao se revelarem fisicamente inacessíveis.

Acabam assim por ser elementos do edifício que podemos dizer imutáveis ao longo do tempo, pois não são passíveis de sofrer intervenções pelos moradores, tornando assim possível a tal permanência da repetição e da uniformização no edifício.

Estes criam também uma permeabilidade física e visual entre o pátio central e o perímetro exterior do edifício, sendo pontos de charneira entre o espaço “íntimo” da comunidade moradora e o espaço da cidade generalista. Mas são também espaço de atravessamento (Ilustração 55):

Manuel Graça Dias: E esta situação, da Rua do Alecrim a passar por cima da Rua de S. Paulo, em baixo?

Manuel Vicente: Tu sabes que isto é uma memória muito recorrente em mim? Passo a vida a falar nisto e tenho uma série de arquitecturas em que reproduzo esta situação, das escadinhas a passarem por cima do “pátio à inglesa”. No Fai Chi Kei, tenho uma solução que é directamente transcrita e inspirada nesta vivência: estar-se ainda no *main flow*, ainda se estar no trânsito e, de repente, começar a estar-se fora dele, a abandoná-lo, por baixo. (Vicente, 1999, p. 24)

Manuel Vicente, designa a certa altura, o “eixo” ou rua central do Fai Chi Kei como uma “rua em altura”, apoiada num grande racionalismo moderno, local onde as vivências descritas na citação anterior, ganham uma outra dimensão:

Gosto muito disto. Tem pátios, tem uma complexidade muito urbana, com a escala de uma cidade em altura. É um pouco o mito dos racionalistas, da rua em altura. Aqui, passado tanto tempo, depois do movimento moderno e nem sequer referido a isso, as galerias funcionam porque esta gente tem uma vida de exterior muito intensa... (Vicente, 1989, p. 8)

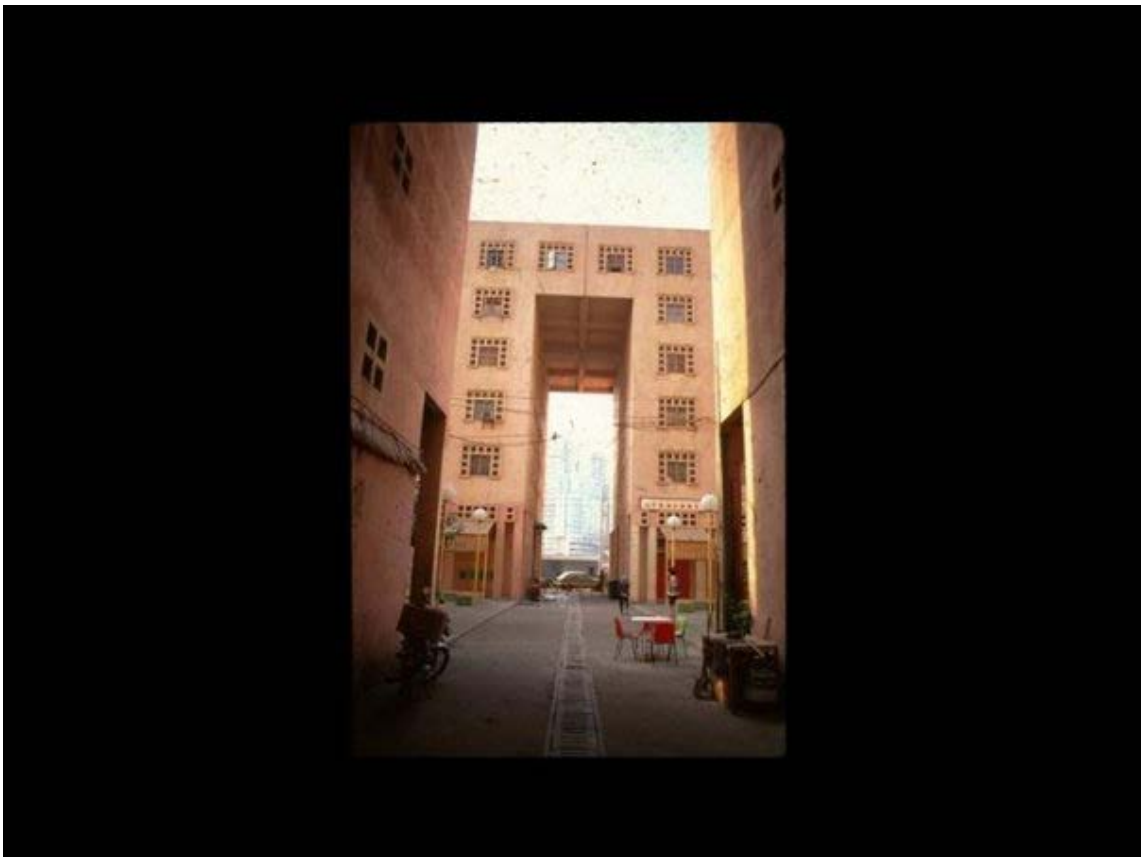


Ilustração 55- Imagem representativa dos rasgos existentes no Fai Chi Kei. (Botas, 2013).

O misturar de camadas ou de realidades a diferentes escalas, acontecia também dentro do próprio perímetro do Fai Chi Kei, numa relação entre fogo e pátio central, e em que acontecia a diluição da fronteira entre o que é a intimidade do fogo e a exposição pública das galerias e do pátio central.

É comum assistir-se, nas famílias chinesas mais tradicionais, aos membros da família a viverem nas suas próprias lojas, armazéns ou embarcações, e em que o espaço íntimo está exposto a quem a eles se desloca para os mais variados fins, sem qualquer tipo de esforço dos habitantes em escondê-lo.

Há pois uma aceitação social desta dinâmica, ou seja, em que o privado se mescla com o público, tanto ao nível da célula habitacional ou comercial, como da cidade.¹¹⁵

Tudo isto representa níveis de apropriação que não respeitam regras ou espaços pré-definidos para se desenrolarem, níveis esses que influenciam tanto à escala do edifício como à escala da cidade. A apropriação desregrada e a mudança constante - ainda para mais em comunidades voláteis como a chinesa - era amplamente aceite por Manuel Vicente, e era até encarada como necessária e enriquecedora para o projecto e para a vida útil do edifício, testando-o ao longo do tempo.

Temos assim duas dualidades muito presentes no Fai Chi Kei: mudança ou permanência, e íntimo ou público, que têm claras repercussões ao nível da apropriação do espaço. O que nos leva de volta à questão da uniformização, e como mantê-la num objecto que irá sofrer alterações, e que essas, inevitavelmente, a irão pôr em causa.

Manuel Vicente recorre, tanto no Fai Chi Kei, como no Bloco de Realojamento da STDM e no Bairro Portugal Novo, a estratégias formais que permitem que essa mudança, ou nível frenético de ocupação, não altere a forma do edifício ao ponto de ficar irreconhecível, permitindo assim que a sua personalidade, integridade e presença na cidade se mantenha intacta:

Toda essa ginástica que era preciso ter que era o conseguir que o promotor aderisse ao mesmo tempo ao resultado daquela operação urbana, mas que essa operação urbana, para o arquitecto fosse ela compensadora, em termos de cidade, que melhorasse a cidade, que não fosse verdadeiramente apenas mais um edifício com áreas em pisos. Digamos que esse ambiente tê-lo-á moldado e muito do vocabulário que veio a desenvolver do ponto de vista depois das suas soluções arquitectónicas, nomeadamente aquele ligado ao edifício de rendimento, fará parte dessa reflexão a que foi sujeito. O quê que teria de fazer e que não pudesse ser recusado nesse processo, portanto duro, de levar depois os edifícios à prática. Quais eram os elementos em que o arquitecto tinha que apostar para ter a certeza que o edifício, depois de feito, e depois de sujeito a uma série de violências, conseguisse manter uma determinada personalidade, uma determinada forma, ou uma determinada imagem, um determinado papel na cidade. Portanto, tudo isso, essa ginástica, digamos assim, foi fruto dessa passagem por Macau. (Graça Dias, 2014)

No Fai Chi Kei, Manuel Vicente recorre ao grande pátio central para caminhar no sentido dessa uniformização, pois apesar de ser o espaço nuclear da comunidade que ali habitava, e como tal, ser alvo de uma ocupação diária intensiva e mista, é claramente

¹¹⁵ O reconhecimento de um espaço privado relevante pressupõe a existência de uma dimensão de interioridade no homem relevante e simultaneamente o reconhecimento de que esse espaço não pode ser imposto aos outros. (Veiga, 2005)

delimitado pelos longos corpos laterais que o abraçam, dando um sentido de pertença e limite a quem ali habita, e como consequência, também, um sentido de respeito pelo que é o espaço comunitário.

Isto levou a que houvesse um refreamento significativo na ocupação daquele espaço, direccionando-a para as galerias laterais que circundavam o edifício. (ilustração 56)

Mas não é só através do grande pátio central que Manuel Vicente procura manter a unidade formal e funcional do conjunto do Fai Chi Kei. Como já referido anteriormente, é também através dos grandes rasgos que acontecem no alçado de um modo ritmado, mas também é, através de outros elementos que procuram uma antecipação a uma apropriação sem regras, regrido-a assim de algum modo.¹¹⁶

Um desses elementos são os quadrados que formavam as molduras das janelas. Estes tinham a função de se anteciparem às gaiolas, ou grades nas janelas, recorrentes no território - assunto já abordado no primeiro caso de estudo:

Depois, as janelas. As janelas serão uma resposta às grades, uma janela que já tinha grade em si construída. Os próprios quadrados que emolduravam as janelas, dos lados e em cima, que fracturavam a luz portanto, não da mesma maneira que a grade, mas com a mesma vibração. Mas depois, ao olhar, é uma faixa de cor das molduras de pedra da arquitectura renascentista. (Tenreiro, 2014)

Na ilustração seguinte, é possível perceber que, essa moldura de quadrados vazados que abraçavam as janelas, tinham de facto resultados práticos muito positivos, no que diz respeito a um controlo efectivo do nível de apropriação desregrado.

Para além das palas de ensombramento construídas à posteriori pelos moradores - e que são possíveis de observar na imagem - os vãos, na generalidade, mantinham-se consideravelmente “limpos” de elementos estranhos ao seu desenho original, mantendo assim, uma função prática de extrema importância para o conforto interior, a ventilação natural.¹¹⁷

¹¹⁶ Às vezes, quando visito os meus edifícios que foram transgredidos e ocupados, tento perceber se tinham força suficiente para aguentar aquilo tudo. Era preciso verificar se a proporção dos cheios e dos vazios onde se sobrepuseram grades e acrescentos; se a volumetria como um todo continuava a ser significativa para a cidade. [...] Veremos os nossos edifícios a serem constantemente transformados. E chega-se à conclusão que essas alterações não eram importantes. Não é por desprezo, mas é porque não vale a pena o esforço. No projecto o importante é perceber qual é a marcação forte que sobreviva à apropriação selvagem. (Vicente, 2011)

¹¹⁷ Small windows within the grid layout provide cross-ventilation, which passes right through, not just from one building, but also through two buildings in many instances. The small open grids are no longer just



Ilustração 56- Quadrados nas janelas do Fai Chi Kei; à esquerda, alçado exterior com toldos a invadir espaço público (Botas, 2013); à direita, exemplos dos quadrados a várias escalas nas janelas do Fai Chi Kei (Ravara, 2019).

Apesar de depois ter aquela imagem muito sólida de 500 janelas todas iguais, igualmente espaçadas, ritmadamente postas. Ao mesmo tempo tinha um ar super rigoroso e depois tudo aquilo se ia tornando cada vez mais complexo de uma forma, em que entrávamos e apercebíamos-nos das riquezas espaciais que estavam contidas. (Graça Dias, 2014)

Tal como no POBAP; o nosso primeiro caso de estudo; no Fai Chi Kei, Manuel Vicente recorreu à pastilha e ao mosaico de vidro para forrar o edifício. Aplica-a nos alçados voltados para o pátio interior, incluindo escadas, galerias, muretes e paredes.

Assistimos então, de novo, e em linha com a composição dos vãos – tal como no POBAP, o nosso primeiro caso de estudo - ao uso da figura do quadrado, de modo exaustivo, e a diferentes escalas.¹¹⁸

openings; these light cubes have sometimes been appropriated as shelves, as ledges for altars and joss sticks, or are used simply to place damp shoes outside to dry! (Lye, 2006, p. 85)

Janelas pequenas dentro de uma quadrícula que permite a ventilação cruzada, que passa através, não apenas por um edifício, mas que muitas vezes atravessa dois edifícios. As pequenas aberturas quadradas deixam de ser apenas aberturas; estes cubos de luz são algumas vezes apropriados como prateleiras, como saliências para altares e varas de incenso, ou simplesmente usados para por sapatos a secar! (Tradução nossa)

¹¹⁸ Um recorrente uso das grelhas geométricas, com base no quadrado, formula a ordem que escapará sempre. Não se tratam de “traçados reguladores” mas dispositivos físicos que garantem a futura e previsível ruína dos edifícios. (Figueira, 2009, p. 238)

O quadrado esta presente na micro-quadrícula, formada pelos grandes panos de alvenaria forrados a pastilha, passando pelos cubículos que emolduram as janelas, e terminando na própria janela composta; cada um dos exemplos a uma escala diferente:

Depois era tudo obsessivamente forrado a pastilha verde pelo lado de dentro, pastilha, mosaico de vidro, tudo, escadas, galerias, os muretes das galerias, as paredes do tal poço de luz, as coisas que dividiam as portas das casas, e depois pelo lado de fora, era tudo também obsessivamente pintado, nesse caso era pintado, de cor-de-rosa e de salmão. Tanto as molduras das janelas, como as paredes, como os tais grandes buracos através dos quais se via o rio. E depois havia um momento no fim em que havia uma galeria que saía e havia uma espécie de verde, um bocado de verde que aparecia cá fora, um pouco excepcionalmente, e ali havia uma espécie de corte em que se via tudo, o interior e o exterior ao mesmo tempo, o interior que não era bem interior, o interior da distribuição pública. O edifício, para mim, era um edifício maravilhoso e com uma complexidade de situações. (Graça Dias, 2014)

O próprio pé-direito dos pórticos que formavam as galerias circundantes ao edifício, eram a soma aproximada da altura de duas janelas, e tinham a sua largura exacta, denotando uma proporção implícita e coesão na linguagem, quando diz respeito ao tratamento do quadrado:

Estes pórticos eram ainda encimados por duas fiadas sobrepostas de quadrados, criando um friso com forte componente neoclássica. Os próprios caixilhos, dividiam-se em quatro quadrados. (ilustração 56)

A citação seguinte, da arq. Ana Tostões, mostra bem o grau de influência que a figura do quadrado exerceu no Fai Chi Kei:

A métrica do módulo quadrado como unidade básica da composição é multiplicada a todas as escalas do desenho, penetrando até ao interior do espaço doméstico do fogo, dividindo-se em muitas e diversas situações, promovendo uma variedade de ambientes que contraria qualificadamente a usual monotonia repetitiva característica dos programas desenvolvidos com orçamentos mínimos como este. (Tostões, 2010)

O ritmo imposto à composição dos alçados do Fai Chi Kei, tanto através dos vãos, como dos rasgos verticais, como das colunatas das galerias que circundavam o edifício, e também a cor, nascem da influência clara de Aldo Rossi na obra de Manuel Vicente:

A “Obra” dele, portanto, quase o mito dele, que é o Fai Chi Kei, pode-se dizer que é o Rossi. [...] As fracturas dos rasgos no Fai Chi Kei são o que as pessoas dizem quando falam de Macau, a referência chinesa de Macau. Aquelas fracturas são o Templo de Kun lam ou o templo de Lin Fung Miu.[...] O Templo de Kun lam tem outra qualidade para o Manel, que é o ser um Templo mais usado, e um Templo mais usado tem outra vibração, e é mais orgânico que o de Lin Fung Miu, que é mais ritualizado. Mas para perceber que

o Fai Chi Kei, no cruzamento desses dois Templos, é importante, porque o Fai Chi Kei é ritualizado também. (Tenreiro, 2014)

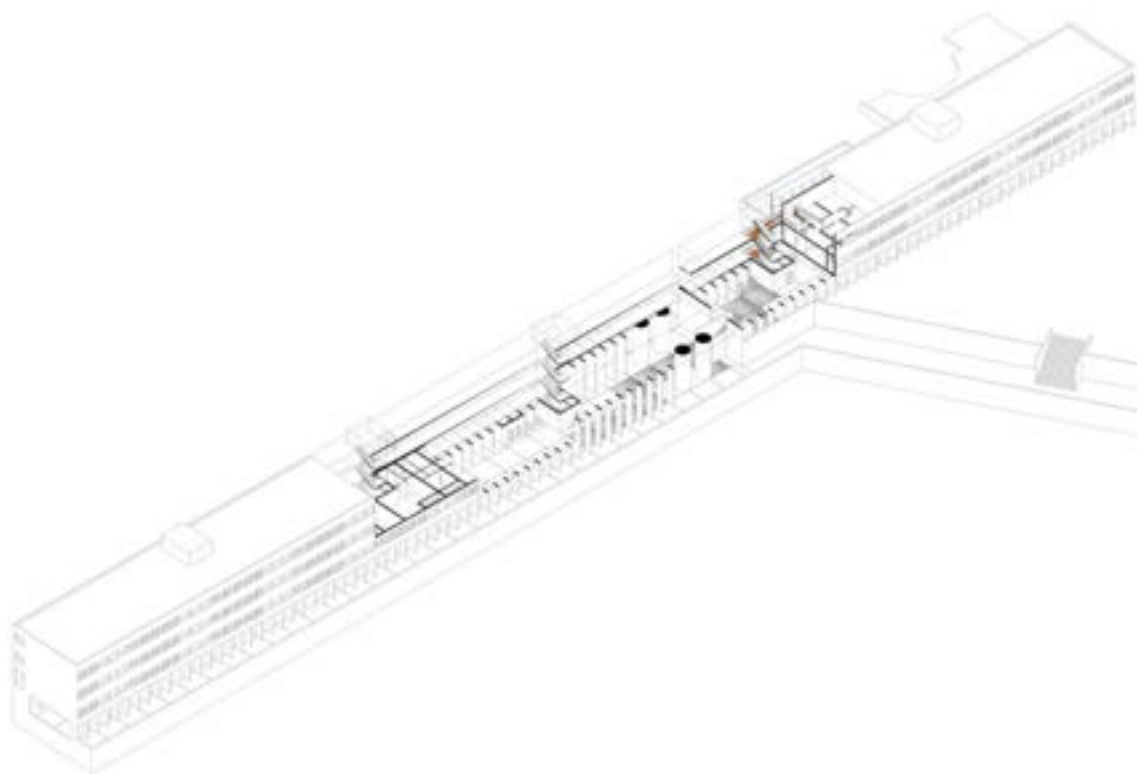


Ilustração 57- axonometria de Gallaratese, onde é possível observar a longa galeria de colunatas e o conjunto ritmado de janelas. (Archimachina, 2015).

Aldo Rossi, influência conhecida na obra de Manuel Vicente, desempenha, através de obras específicas, uma influência clara, que vai para além do conceito e chega mesmo a expressar-se nas formas literais do Fai Chi Kei.

O conjunto de habitação de Gallaratese, obra de 1972, e a proposta de habitação para Setúbal, que Rossi faz em conjunto J. Charters e J. da Nobrega em 1975, têm um conjunto de soluções funcionais e formais que estão presentes no Fai Chi Kei.

Desde as longas galerias de colunatas, perfeitamente ritmadas e que dão acesso ao espaço público interior, aos rasgos que cortam a monumentalidade do monólito, ao conjunto de janelas perfeitamente quadradas e alinhadas com os pórticos das galerias, tudo isso está, tanto em Gallaratese, como na proposta de Rossi para Setúbal, como no Fai Chi Kei de Manuel Vicente.¹¹⁹

¹¹⁹ The greatest tension in the project is created by the single interruption of the horizontal continuity: the gap between the two buildings, accentuated by the cylindrical columns and the change in level on the ground-floor gallery. (Arnell, Bickford, 1985, p. 75)



Ilustração 58- Axonometria e corte do Fai Chi Kei. (Ravara, 2009).

Os rasgos de grandes proporções, e as vastas galerias em colunatas, para além da questão rítmica, pretendiam tratar a luz que invadia os espaços, criando a tal vibração semelhante a um templo¹²⁰, que o arq. Adalberto Tenreiro refere na citação anterior. O modo como esta vibração é conseguida, através do tratamento da luz e do ritmo dos elementos arquitectónicos, é também idêntica à de Gallaratese.

A maior tensão no projecto é criada pela singular interrupção da continuidade horizontal: o vazio entre os dois edifícios, acentuado pelas colunas cilíndricas e a mudança de nível na galeria do piso-térreo. (Tradução nossa)

¹²⁰ In this project, MV spreads an architectural grid on this nondescript urban space, articulating the site with two housing blocks with a play of shadows, essentially trying to create spaces for encounters and connectivity. I believe the interplay of light on the ground, the surfaces and the scale of the space have all contributed to an environment that focuses on communal interaction. The wonder of the grid as a whole is at once practical and persuasive. While the interior may be tight, light and air are filtered throughout the building via the atrium, which acts as a funnel and it is the ventilator of each housing area. (Lye, 2006, p. 81)

Neste projecto, MV espalha uma grelha arquitectónica sobre aquele espaço urbano indefinível, articulando o sítio com dois blocos de habitação através de um jogo de sombras, basicamente tentando criar espaços de encontro e conectividade. Acredito que a interação da luz no chão, as superfícies e a escala do espaço, contribuíram para um ambiente que se foca na interacção comunitária. A maravilha da grelha como um todo é ao mesmo tempo prática e persuasiva. Ainda que o interior possa ser apertado, a luz e o ar são filtrados pelo edifício através do átrio, que funciona como um funil e é o ventilador de cada zona de casas. (Tradução nossa)

A influência de Rossi não se fica apenas pelas formas e pela composição, mas revela-se também no uso da cor. Quando numa citação anterior, o arq. Manuel Graça Dias, se refere ao uso da pastilha verde aplicada no interior do Fai Chi Kei, e à cor salmão pintada no exterior, como “obsessivas”, transparece exactamente a importância que a cor teve na definição da vivência dada a cada espaço e na afirmação do edifício na cidade.

A cor, para além de desenrolar um papel de geradora de vivências e comportamentos, é usada, tanto no Fai Chi Kei como em Gallarate, como modo de identificação de espaços distintos entre si, atribuindo uma cor específica a uma função específica.¹²¹

Manuel Vicente atribuiu o verde aos espaços comuns: pátio, escadas, galerias. Ao exterior atribui o salmão. Ou seja, os espaços comunais da esfera do edifício com uma cor, e o que se projecta para a cidade, que extravasa dos seus domínios, com outra cor. (ilustração 59)

Ao ter espaços inteiros do edifício de uma única cor, Manuel Vicente pretendia também fomentar uma leitura de unidade, que apelasse à uniformização, e logo ao sentido de pertença da comunidade. O que tinha como principal objectivo, controlar de algum modo o nível de apropriação desregada.

Na citação seguinte, extracto da entrevista da arq. Carlotta Bruni para esta dissertação, esta começa por enunciar a cor como um instrumento de controlo do nível de apropriação, mas depois acaba por abandonar a ideia e atribui essa qualidade apenas às formas:

Ele antecipava-se muito à apropriação. Não sei se era com a cor. Naquele edifício das famílias ao pé das Portas do Cerco, ele faz um exercício que é muito interessante, e ele faz este exercício em vários edifícios residenciais, que é deixar uma empena completamente vazia, e arranjava uns recuos para as janelas, e um material diferente no sítio onde mais naturalmente essa apropriação selvagem iria acontecer. E, portanto, mesmo que depois apareçam as gaiolas e isso mude o desenho do azulejo e a cor, o facto de ele ter aquelas partes de arquitectura cega, aquelas empenas, mantém o desenho do edifício constante, intacto. Não penso que ele fazia isso com a cor, fazia isso mais com elementos arquitectónicos. (Bruni, 2014)

¹²¹ Nos anos 70, evolui no sentido de uma abordagem pós-modernista, a tempo inteiro: no método – a *colagem*, a *réplica*, a *ampliação*; nos efeitos – o uso do *lettering*, da cor e de uma saturação da geometria; e nos objectivos – um espaço denso, labiríntico, electrizado. Macau é um território disponível para esta jornada. Como afirma, a sua abordagem nada tem de “culturalista”, não se motiva no exótico ou na investigação vernacular (o que seria, aliás, improdutivo). Carregando na sensibilidade pop, Manuel Vicente investe nos “insignificantes” do território, a partir das variações que se abrem na cultura arquitectónica. Seguindo a habitual parcimónia teórica da arquitectura portuguesa, a afinidade com Venturi é intermediada, por exemplo no bairro Fai Chi Kei (1978-1982), com referências a Aldo Rossi. (Figueira, 2009, p. 237)



Ilustração 59- Em cima, corredores e acessos verticais do Fai Chi Kei (Dias, Pinto, Pereira, 1994, p. 79); em baixo, escadas de Gallatarese (Fiederer, 2017).

Contudo, e em linha com o que a arq. Carlotta Bruni diz na mesma citação, quando refere que as grandes superfícies cegas, ou empenas cegas, são o principal artifício de Manuel Vicente para resistir à “apropriação selvagem”, entende-se que a cor, ao fazer

parte dessas mesmas superfícies cegas, sendo delas indissociável, pode ser mesmo encarada como potenciadora do entendimento ou da consciência da intenção.

Na ilustração anterior, temos em baixo uma imagem dos acessos verticais de Gallarate, e em cima uma das galerias de acesso às habitações, no Fai Chi Kei. Em ambas as imagens, é possível perceber, tanto a intenção de Rossi como de Manuel Vicente, quando atribuem uma única cor a grandes superfícies ou elementos funcionais.

Rossi, ao pintar as escadas de amarelo, as paredes de azul e o chão de castanho, pretendia atribuir um código de cores, consoante a função, como já referido, mas procurava também, tal como Manuel Vicente, potenciar a unidade e a uniformização, associando a integridade física da escada à integridade da sua cor, fazendo o mesmo com as paredes e com o pavimento.



Ilustração 60- Em cima, pormenor das varandas o Fai Chi Kei (Afonso, 2011, p. 111); em baixo, Gallarate, pormenor da galeria amarela que trespassa o volume para o exterior. (Fiederer, 2017).

Isto tinha como objectivo, fazer nascer a consciência, ou a impressão, de que, se a cor fosse adulterada, a própria função da escada seria adulterada, tal como a parede seria adulterada se passasse a ser de várias cores, e, por conseguinte, o próprio espaço.

Essa responsabilidade ou essa culpa, seria atribuída a quem desvirtuasse esses elementos, fosse ele um individuo ou mesmo a comunidade que ali habitava, no seu todo.

Continuando em linha com Rossi e com Gallatarese, Manuel Vicente, recorre aos longos corredores, ou galerias superiores, atribuindo-lhes uma única cor e enfatizando-os através dela, quando os projecta para fora do volume.

A cor, desenrolou assim um papel muito importante no Fai Chi Kei, como desenrolou um papel muito importante noutras obras de habitação social de Manuel Vicente.

Entende-se assim que não será por acaso que o Bairro Portugal Novo, nas Olaias, seja também apelidado de Bairro Azul, por exemplo, e que ainda hoje, depois de todas as adaptações e adulterações que sofreu, o azul permanece, dando-lhe uma leitura de unidade. Mas é também um testemunho de como a cor lhe atribui carácter de resistência às mudanças.

À parte da cor e das formas, o Fai Chi Kei segue Rossi e Gallatarese, mesmo no campo funcional:

Portanto, os dois blocos eram duas faixas grandes, e depois, cada bloco eram duas faixas, com um pátio no meio. (Tenreiro, 2014)

A descrição acima, do arq. Adalberto Tenreiro, de como o pátio do Fai Chi Kei era circunscrito, usando a descrição dos volumes construídos para chegar ao pátio, atribuindo assim uma hierarquia clara, mostra a importância do mesmo para a “personalidade” do Fai Chi Kei, e como a sua função e vivência eram as características definidoras do bairro.

Na realidade, a importância do pátio para a vivência daquele bairro, não nasce com a intervenção de Manuel Vicente. O seu papel preponderante para a vida e funcionamento da comunidade nasce com o Bairro de 28 de Maio¹²²; referido no subcapítulo anterior; bairro vizinho do Campo 28 de Maio.¹²³ Tanto o Bairro como o Campo, são testemunhos das mudanças profundas que aquela zona sofreu.

A intervenção de Manuel Vicente, apresentava a mesma implantação do antigo Bairro de 28 de Maio. Dois longos braços que abraçavam um eixo central, uma rua semiprivada, ou eixo semiprivado, que podia ser entendido como um pátio, pois não era um eixo viário, mas sim um local de reunião popular, de comércio e das mais variadas actividades comunitárias:

¹²² Assim baptizado em comemoração do golpe de 28 de Maio de 1926, que levou à implantação da ditadura militar em Portugal.

¹²³ Há cerca de cem anos, o local onde se encontra localizado o actual Complexo Desportivo de Macau era apenas uma praia. Entretanto, as obras de aterro realizadas no início do século XX permitiram a conquista de novos aterros ao delta do rio. Desde 1932, tais terrenos são utilizados para a realização das corridas de galgos. Em 1940, o Governo de Macau construiu no referido local uma infra-estrutura desportiva denominada de “Campo Desportivo 28 de Maio”, também vulgarmente conhecida por “Campo Lin Fung”. A designação advém das comemorações do golpe que implantou a ditadura em Portugal, a 28 de Maio de 1926. (Botas, 2009)

As the courtyard type was the generator and the subject of study in Rossi's housing project for San Rocco, so the Gallaratese represents a similar exploration of housing typology – in this case, housing organized along corridors. The type is associated with two important and relevant models: it is a constituent part of the vocabulary of modern architecture, conceived of as an internal, raised street; and, like the courtyard house, it is traditionally one of the most widespread housing types in Lombardy. The study of the type was followed consistently. Rossi explains, "I believe the choice of a typology in the moment of design is of decisive importance; many works of architecture are ugly because they cannot be understood in terms of a clear choice, they are, overall, without meaning." (Arnell, Bickford, 1985, p. 75)¹²⁴



Ilustração 61- Implantação do Fai Chi Kei. (Lye, 2006, p. 77).

A citação acima denota inúmeras características atribuídas a Gallaratese que poderiam ser atribuídas ao Fai Chi Kei. Especialmente os longos corredores ou “ruas sobre-elevadas”, de acesso às casas.

¹²⁴ O tipo de pátio foi o gerador e o objecto de estudo do projecto de Rossi para San Rocco, e Gallaratese representa uma exploração similar dessa tipologia habitacional – neste caso, a habitação organizada ao longo dos corredores. Este tipo é associado a dois importantes e relevantes modelos: é parte constituinte do vocabulário da arquitectura moderna, concebida como uma rua sobre-elevada e interna; e, como a casa pátio, que é uma das tipologias de habitação mais disseminadas na Lombardia. O estudo deste modelo foi seguido consistentemente. Rossi explica, “Eu acredito que a escolha da tipologia no momento do desenho é de extrema importância; muitas obras de arquitectura são feias porque não são esclarecidas, elas são, sobretudo, sem significado.” (Tradução nossa)

Na ilustração abaixo, estão representados, um corte longitudinal e dois transversais, nos quais é claro observar a existência dos corredores que compunham os saguões ou pátios de conexão das alas Noroeste e Sudeste que compunham cada braço.

Nos grandes rasgos do alçado, como grandes portas de entrada monumentais, acedia-se aos acessos verticais, o que acontecia também nos nichos voltados para o pátio. Estes, por si, davam acesso aos tais corredores ou “ruas sobre-elevadas” que distribuía para as portas das habitações.

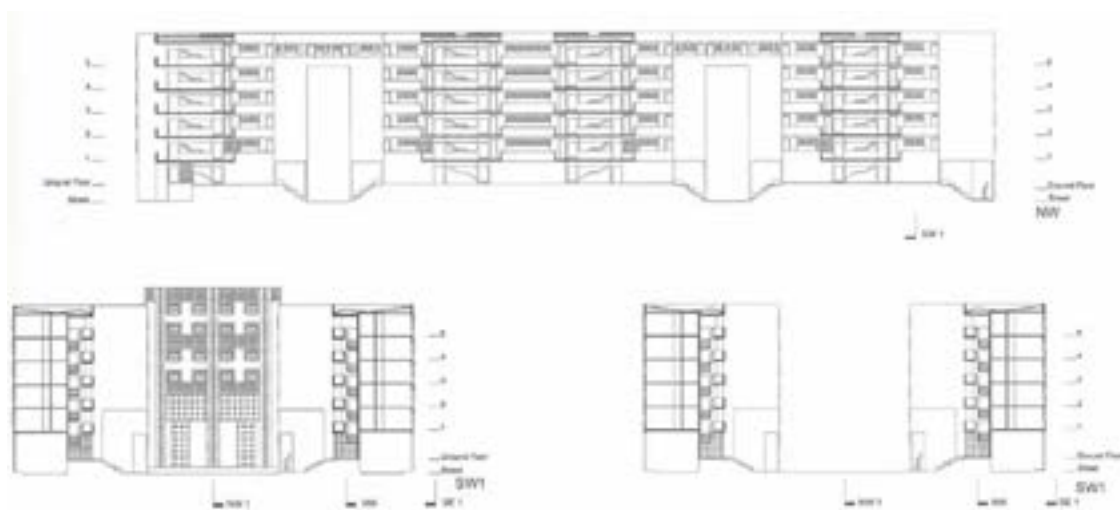


Ilustração 62- Em cima, corte longitudinal do Fai Chi Kei; em baixo, dois cortes transversais e que no da esquerda é possível ver o alçado do corpo vertical que nunca foi construído. (Lye, 2006, p. 81).

Existiam dois desses rasgos ou pórticos monumentais em cada braço do complexo. Os corredores de distribuição, que existiam aos níveis dos pisos, aconteciam no “miolo” do volume, ou seja, entre as duas alas que compunham cada bloco. (como é possível ver nos cortes da ilustração anterior).

Ao posicionar as galerias de distribuição dos pisos no centro de cada volume, permitia que todas as janelas estivessem nas paredes do perímetro exterior, tanto a Noroeste como a Sudeste, trazendo assim mais luz para os fogos e potenciando a ventilação dos mesmos. (Ilustração 63)

Manuel Vicente opta assim por não trazer os corredores de serviço para os alçados, relegando-os para o interior do edifício, opção essa que não segue o modelo que é mais corrente em blocos de habitação social, ou seja, com as galerias ou corredores de distribuição a acontecerem no perímetro do volume. Essa solução é a mais recorrente neste tipo de construção, porque leva à poupança na área de vãos e conseqüentemente à diminuição significativa do orçamento final da edificação.



Ilustração 63- Alçado Noroeste do Fai Chi Kei. (Figueira, 2018).

No Bairro Portugal Novo, os corredores de acesso às habitações estão no alçado, voltados para o pátio ou praça central exterior, numa clara antítese ao Fai Chi Kei.¹²⁵ Para além disso, são evidenciados ao serem pintados de amarelo, numa clara atitude de destaque em relação ao resto do conjunto. No Fai Chi Kei, as caixas de escadas, estão no interior, mas são igualmente destacada pela cor, ao lhes ser atribuída a cor amarela, na totalidade.

Podemos aqui remeter, uma vez mais, para a influência de Rossi e de Gallatarese, quando Manuel Vicente pinta as escadas do Bairro Portugal Novo de amarelo. Apesar de João Afonso, no seu livro, “Trama e Emoção”, atribuir esse gesto a uma homenagem a Corbusier¹²⁶, não podemos deixar de realçar a semelhança a Gallatarese. (Ilustração 64)

A intenção de Manuel Vicente em manter a continuação da cor desde as escadas e transportando-a para as galerias de serviço, como uma fita que se desenrola pelo espaço, tinha a mesma intenção que já abordámos quando analisámos o caso dos corredores e escadas do Fai Chi Kei, e que era a de, manter uma integridade física e visual do elemento, através dessa mesma cor, antecipando-se assim a uma apropriação desregrada e desqualificante.

¹²⁵ Apesar de tudo, há este parêntesis, do Bacalhau, em que eu reconheço muitas coisas. A vivência, no Fai Chi Kei viviam dentro de uns pátios, no Bacalhau Monte Coxo, vivem numas varandas de lá de fora, no Fai Chi Kei as casas estão metidas dentro, no Bacalhau estão metidas fora e têm uma expressão que, portanto, são sítios onde estar. Por aí fora. (Santa-Rita, 2017)

¹²⁶ A imagem austera resultante da segura das formas e da pele azul do conjunto é no detalhe negada nas fachadas à cidade pela distribuição irregular dos vãos e no “miolo” pelas galerias exteriores e escadas – desenhadas em homenagem a Le Corbusier – em amarelo. (Afonso, 2011, p. 78)



Ilustração 64- Três imagens do Bairro Portugal Novo; em cima, alçados; em baixo à esquerda, imagem das escadas amarelas;; em baixo à direita, imagem dos corredores exteriores de acesso às habitações. (Afonso, 2011, pp. 78-79).

A monumentalidade, não deixa de existir, tanto no Fai Chi Kei como no Bairro Portugal Novo, como característica essenciais para ambas as composições. Os pórticos de grandes dimensões continuam a estar presentes no Portugal Novo, não como locais de acesso e atravessamento, mas como elementos de permeabilidade visual, que deixam

entrever as longas linhas amarelas que são as guardas dos corredores exteriores de acesso às habitações.¹²⁷

No Fai Chi Kei, a monumentalidade assumida, era conseguida também através do número de janelas no alçado exterior e a sua disposição, a par com os rasgos de dimensões significativas, e que estava presente tanto para a cidade como para o pátio ou eixo central que ficava entre os dois braços. (ilustração 65) Na STD, por exemplo, estava presente através da grande empena cega que compunha um dos lados do volume mais alto, a torre.

Estes gestos mostram a grande preocupação de Manuel Vicente, em dotar todos os projectos de carácter social de uma dignidade que fosse para além de uma simples cooperativa ou bairro de realojamento, e que lhes atribuisse um carácter de alguma intemporalidade, tanto na sua presença na cidade como para as vivências dos moradores:

[...] o que é certo é que este ambiente de promoção privada, que era um pouco selvagem e com um grau de exigência muito baixo, aliás, um grau de exigência de optimização das áreas, mas sem nenhum grau de exigência do ponto de vista da arquitectura, deste ambiente muito duro em que tinha que se constantemente negociar uma série de situações para que a arquitectura produzida tivesse o mínimo de qualidade e de valor do ponto de vista urbano. Com certeza que isto o moldou, com certeza que isto o endureceu, com certeza que isto o tornou mais apto a uma espécie de ginástica, no sentido de conseguir construir coisas com o mínimo de interesse apesar das circunstâncias muito adversas, que era a iniciativa privada em Macau. [...] Pronto, o pressionar muito para que as áreas não fossem mais pequenas ainda, para que houvesse mais 4 apartamentos em cima e mais 4 apartamentos em baixo, que fosse mais alto, que fosse mais baixo, mais profundo, etc. (Graça Dias, 2014)

O conjunto do Fai Chi Kei era composto por dois longos braços de cerca de quatrocentos metros de comprimento, rematados no topo Norte por um elemento vertical, o qual nunca foi construído. (Ilustração 61) Cada um desses braços tinha cinco pisos e dispunha de catorze tipologias diferentes, que se desenvolviam por 240 fogos, e que iam desde o T1 ao T4.¹²⁸

E depois os edifícios em si também eram bastante curiosos, porque como tinham muitas tipologias, havia T0, T1, T3, T4, havia muita coisa. Fazia parte de lá do programa que

¹²⁷ A preocupação sobre o espaço, a luz e a própria expressão plástica foram as grandes preocupações em todas as suas obras. Veja-se o caso paradigmático do bloco do Fai Chi Kei ou dos blocos do Monte Coxo (Bacalhau Novo) em Chelas, onde a plasticidade e o sentido compositivo mostram ainda certas preocupações semelhantes a obras como o WTC por exemplo. (Palla, 2015)

¹²⁸ Os 240 fogos com as 14 tipologias constituem um muito singular caso de experimentação do habitar; a forma como estes se articulavam, em galerias, pátios e escadas, criava um ambiente porventura labiríntico, que, com o uso da cor e da sombra, remetia para a espacialidade chinesa. (Afonso, 2011, p. 110)

tinha sido dado pelo governo, para dar resposta a tipos de famílias muito diversificados. Digamos que essa complexidade programática tinha levado a uma invenção espacial da distribuição dos fogos muito curiosa. Com uns pátios e com umas galerias, portanto, havia as caixas dos elevadores, mas depois, desembocava-se numa galeria que dava a volta a uns pátios. (Graça Dias, 2014)

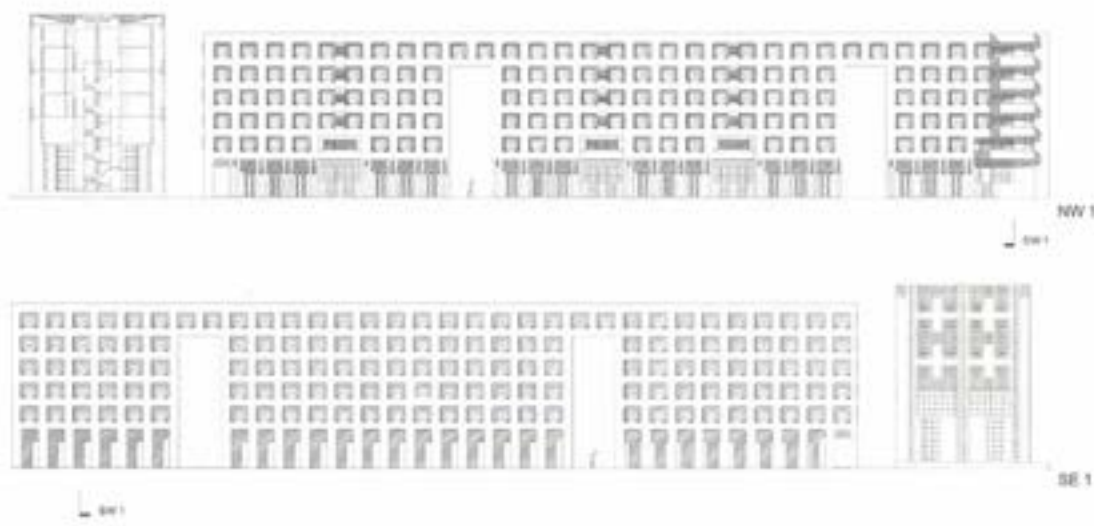


Ilustração 65- Alçados Noroeste do Fai Chi Kei. Em cima alçado para o pátio, em baixo alçado para a cidade. (Lye, 2006, p. 78).

Os alçados exteriores eram compostos por cinco linhas e trinta e duas colunas de vãos, tantas quantos o pórticos que compunham as galerias em colonata que confinavam com a rua.

O grandes rasgos monumentais desenvolviam-se desde o nível da rua até ao quarto piso, existindo dois em cada braço do complexo, e atravessavam os volumes por completo, transversalmente.¹²⁹ (Ilustração 65)

Os alçados interiores, para o pátio, eram compostos igualmente por cinco linhas de vãos mas apenas trinta colunas, pois eram rematados a sul pelo prolongamento dos corredores de acesso às habitações, eliminando assim duas colunas de vãos quadrículados e esse pedaço de volume; como se pode observar no corte superior da ilustração acima.

As colonatas viradas para o pátio ou eixo central, eram diferentes no desenho em relação às que compunham o perímetro exterior. Cada um dos pilares era dividido em dois, dando-lhes uma maior permeabilidade, tanto física como visual, tornando-os mais

¹²⁹ As fachadas são resolvidas sempre de igual forma, dominadas pela repetição do vão – módulo quadriculado – que na sua profusão cria uma quadricula urbana sobre galerias de escala generosa, interrompidas por pórticos monumentais que permitem o atravessamento dos edifícios. (Afonso, 2011, p. 110)

leves e esbeltos, mais como lâminas, à imagem das colunatas de Gallatarese, de Aldo Rossi.

Essa linha de galerias era interrompida a cada três pórticos, por nichos que atingiam o topo do vão do primeiro andar, num total de três em cada braço. Estes nichos ultrapassavam assim em altura os pórticos que compunham a galeria, procurando trazer para a composição a monumentalidade dos rasgos transversais de maiores dimensões. (Ilustração 66)

O pátio interior e as galerias que limitavam o mesmo, eram espaços mais ritualizados, e principalmente no campo visual, o que era conseguido através da fragmentação dos elementos físicos, e conseqüentemente, da luz que invadia o espaço.

Essa fragmentação originava uma luz mais trabalhada e coada, e que criava essa tal ritualização do espaço à imagem de um templo chinês – como já referido anteriormente nesta dissertação.



Ilustração 66- Vista do pátio/eixo central do Fai Chi Kei. (Fernandes, Janeiro, Janeiro, 2015).

Na ilustração acima, é possível ver os tais nichos, e como estes incorporavam um rasgo vertical que se desenvolvia até à cobertura do edifício. Estes elemento de desenho eram extremamente importantes não só para a monumentalização do alçado – como já referido – mas também para aliar a mesma à maximização do espaço interior dos fogos.

Ao pegar no espaço *standard* que ficava entre dois vãos, não o aumentando nem o estreitando, Manuel Vicente, abre um rasgo com uma dimensão considerável, que ao mesmo tempo que quebra a uniformização do monólito, cria-lhe também um ritmo muito próprio e uma coerência linguística e de composição que dá unidade ao conjunto.

A geometrização do espaço é muito mais forte nos alçados virados para o interior do pátio do que nos alçados virados para a rua ou para a cidade. Como é possível ver na ilustração anterior, para além dos nichos, rasgos e pilares fragmentados, tornando a geometria mais complexa, Manuel Vicente ainda incorpora um friso de quadrículas no topo dos pórticos. A última linha de vãos, ou seja, do quinto piso, funcionava igualmente como um friso monumental, que encimava o topo dos grandes pórticos ou rasgos transversais.

Tudo isto fazia parte da intenção de ritualização da luz e monumentalização da arquitectura, e que tinha nos seus fundamentos numa grande influência de Louis I. Kahn¹³⁰:

Os Pátios eram bastante largos, entrava o Sol, e havia um sítio para secar a roupa com aqueles paus, aqueles bambus que os chineses põem com a roupa a secar, nesse saguão, nesse poço. O ambiente era muito interessante, porque, entrava-se lá por dentro e havia uma luz sempre muito bonita, e o Sol batia, mas era discreto, quer dizer, não era Sol directo, era amortecido pelas galerias, por aquelas coisas todas. (Graça Dias, 2014)

3.3. MEMÓRIA. ANTES, DURANTE E DEPOIS DO FAI CHI KEI.

[...] outra grande obra, e que não é esta coisa da tristeza, “limparam duas obras!”, não não, de facto limparam do melhor do Manuel Vicente. [...] E o Fai Chi Kei tinha uma consistência histórica, tectónica, tudo, que custa ver limpar. (Santa-Rita, 2017)

¹³⁰ The artist offers his work to his art in the sanctuary of all expression, which I like to call the Treasury of the Shadow, lying in that ambiance: Light to Silence, Silence to Light. Light, the giver of presence, casts its shadow, which belongs to Light. (Kahn, 2008, pp.20)

Structure is the giver of light. When I choose an order of structure that calls for column alongside of column, it presents a rhythm of no light, light, no light, light, no light, light. A vault, a dome, is also a choice of a character of light. (Kahn, 2008, pp.34)

O artista dedica o seu trabalho à sua arte no santuário de todas as expressões, ao qual eu gosto de chamar o Tesouro da Sombra, presente naquela atmosfera: da Luz para o Silêncio, do Silêncio para a Luz. Luz, dadora da presença, estende a sua sombra, que pertence à Luz. (Tradução nossa)

A Estrutura é a dadora da Luz. Quando eu escolho uma ordem para a estrutura que se pauta por coluna após coluna, isto representa um ritmo de ausência de luz, luz, ausência de luz, luz, ausência de luz, luz. Uma câmara, uma cúpula, são também uma escolha de um tipo de luz. (Tradução nossa)

All material in nature, the mountains and the streams and the air and we, are made of Light which has been spent, and this crumpled mass called material casts a shadow, and the shadow belongs to Light. (Kahn, 2008, pp.5)

Toda a matéria na natureza, as montanhas e os riachos e o ar e nós, são feitos de Luz que foi dispendida, e esta massa amarrotada chamada matéria projecta uma sombra, e a sombra pertence à Luz.(Tradução nossa)

O Bairro do Fai Chi Kei foi demolido em 2010, deixando um largo espectro de memórias e vivências positivas, tanto locais como internacionais. É essa amplitude de testemunhos, que apesar de resumida, procuramos abarcar em alguma medida neste subcapítulo.

Desde a reacção do autor, à notícia do desaparecimento anunciado de uma obra que definiu largamente o seu percurso, o seu método e as suas preocupações ao projectar. Até às reacções dos seus ex-colaboradores e relatos da imprensa.

Procuramos assim, enquadrar a importância dessa perda. O Fai Chi Kei de Manuel Vicente, nasce no local exacto de um bairro anterior. Apesar da implantação da intervenção de Manuel Vicente se basear na implantação do antigo bairro¹³¹, a simples opção em mantê-la, teve bases motivacionais, culturais e de memória que estavam profundamente enraizadas no autor, e que tinham a ver com a história e cultura portuguesas.

É muitas vezes referido pelos ex-colaboradores, amigos e familiares de Manuel Vicente, que a sua experiência em Goa foi a mais marcante e mais influenciadora da sua carreira. Muito mais do que Macau. Essa experiência estendeu-se sem dúvida à sua arquitectura:

[...] os sábios na época medieval eram os viajantes, e os viajantes tinham o conhecimento, não era como agora, noutras épocas era mais lento, e a viagem era um factor de conhecimento. Para levar conhecimento, trazer, etc. Cruzar. E é o que é importante, penso eu, com o Manuel, em Macau, e o Guedes de Moçambique, no campo da arquitectura; depois no campo da literatura, nas ciências, há outros Portugueses, que têm esse mesmo percurso; é o cruzar a cultura Portuguesa com a de outros países para onde viajaram. Portanto, cruzarem a sua própria cultura com a cultura de outro sítio e saberem agir dentro dessa cultura, usando os instrumentos que existem. Por exemplo, na *L'Œuvre au noir* eram os instrumentos da época medieval. Agora nesta época, no Guedes, ainda eram os instrumentos da situação colonial por assim dizer, em que quando desapareceu a situação colonial desapareceu o Pancho Guedes. Em Macau era a situação colonial, quando passou à pós-colonial, o Manuel Vicente deixou, quase, de construir em Macau. Portanto, são pessoas que conseguem adaptar-se a um

¹³¹ Construídos em 1981, numa zona de alta densidade habitacional, os dois blocos de habitação do Fai Chi Kei ocupam, em toda a sua largura, uma península sobre o Porto Interior, um dos braços do Rio das Pérolas antes de desaguar no Mar da China. Previa-se a construção de mais quatro blocos, na sequência dos dois primeiros, apoiados por equipamentos ao nível dos pisos térreos ou destacados no interior da península (caso das escolas Primária e Secundária). Destes últimos conheceu-se o projecto, também de Manuel Vicente, mas não se chegou a realizar, porque a decisão recaiu sobre a construção de torres de habitação em vez dos blocos paralelepípedicos na sequência dos iniciais. Toda a ocupação da península do Fai Chi Kei pressupunha, no projecto de Manuel Vicente, um entendimento das condicionantes do lugar, como uma bolsa urbanística de excepção no denso tecido da área do Hipódromo e Areia Preta. Como havia, e há, outras, que acusam hoje orografias passadas, adivinhando-se ilhas onde já não as há, como é o caso da Ilha Verde, ou estreitos istmos transformados em largos parques, como será o caso das Portas do Cerco. (Ravara, 2009)

determinado tempo noutra país, noutra cultura. O Manuel Vicente por exemplo, antes de Macau esteve na Índia, depois da Índia veio a Macau, depois de Macau foi fazer um mestrado com o Kahn, depois do mestrado com o Kahn voltou a Macau, com passagens por Portugal. Portanto, não é só Macau. O Manel não é só Macau. Também começou a misturar a sua cultura e o que aprendeu na escola. A olhar diferente na Índia, não com obra construída, mas no discurso dele, já a falar desses encantos novos, dos prazeres. Cruzando o Manel com o Kahn e com o Guedes, por acaso dá a Denise Scott-Brown [...] (Tenreiro, 2014)

O período que viveu em Goa foi preponderante para a sua carreira, principalmente devido ao contacto que teve com a arquitectura colonial civil e religiosa daquele território, mas também com os espaços públicos - questão que foi anteriormente abordada no subcapítulo 2.2, desta dissertação, quando analisámos o Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta, o nosso primeiro caso de estudo.

Essa mesma influência esteve presente desde as decisões de implantação do Fai Chi Kei, até às suas opções funcionais e formais. A ideia do corpo central, vertical, que remata um espaço público ladeado por um ou dois corpos, longos e marcadamente horizontais, são reminiscências dessa arquitectura colonial que Manuel Vicente encontra em Goa, especificamente a de carácter religioso.

No Fai Chi Kei, esse simbolismo, é conseguido pela torre que fecha o topo Norte do pátio central, como elemento de unificação do todo – apesar de nunca ter sido construída. No Orfanato Helen Liang, por exemplo, faz-o através do corpo vertical da capela, remetendo também para a função religiosa da instituição, e mais uma vez com um carácter socialmente congregador.

Como parênteses, não podemos deixar de referir, que mais uma vez, o conceito de “Instituição” tal como entendido por Louis I. Kahn, teve igualmente uma influência inegável em Manuel Vicente ao projectar edifícios públicos, entre eles o Fai Chi Kei.

Na ilustração 67, apresentamos um desses exemplos; não em Goa, mas em território continental português: o Santuário de Nossa Senhora do Cabo, no Cabo Espichel. A semelhança formal do Fai Chi Kei com este complexo religioso, é evidente. Isto deixa de lado, ao mesmo tempo, qualquer semelhança com qualquer tipo de arquétipo chinês

ou da arquitectura oriental¹³², reforçando a ideia que a influência portuguesa foi preponderante nas intenções de Manuel Vicente.

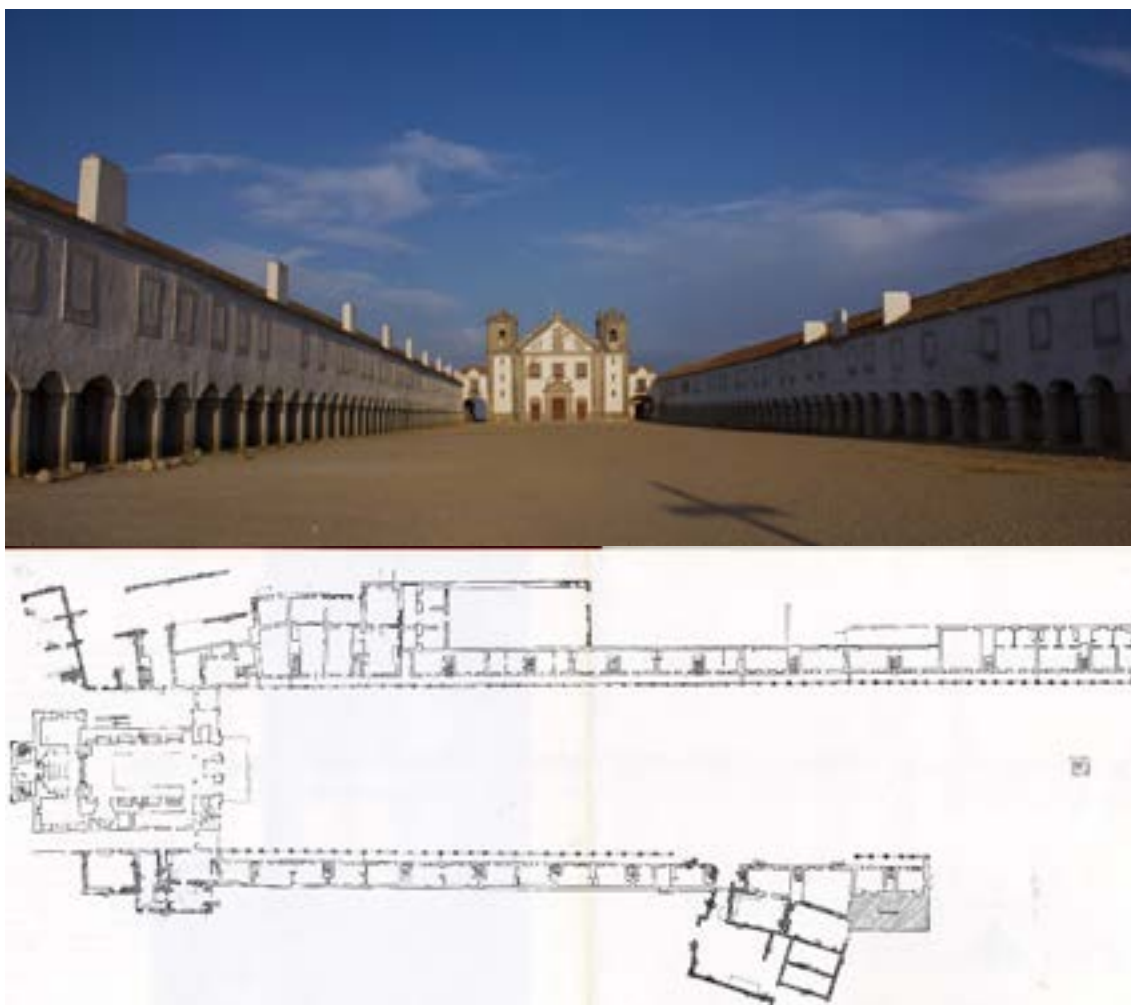


Ilustração 67- De cima para baixo, Igreja de Nossa Senhora do Cabo, Cabo Espichel, vista de Este (Sequeira, 2014); Planta da Igreja de Nossa Senhora do Cabo, onde são evidentes os braços horizontais a marcar o pátio, e o corpo da Igreja mais vertical, quase como barreira, sem deixar de ser permeável. (Turismo de Portugal, 2019).

As arcadas que formam as galerias, a geometria dos vãos, os dois braços horizontais e longitudinais que abraçam o espaço central, e de uma forma incontornável, a presença da Torre que fecha o topo, são elementos formalmente indissociáveis tanto da composição formal do Santuário como do Fai Chi Kei.

¹³² “Sempre disse a toda a gente que fui para Macau porque tinha trabalho, não porque estivesse fascinado pela China, nem pelo Oriente [...] – seria pois, a última das minhas intenções chegar a Macau e tentar integrar-me na cultura” (Vicente *apud* Figueira, 2015, p. 74).
“Segundo Eric Lye, “[MV] escolheu ficar nas colónias portuguesas onde se sentia psicológica e culturalmente confortável. [...] As suas estruturas são a corporização de sonhos. Teceu-as para o tecido de Macau, que dava a possibilidade para um desenho aberto. Os seus edifícios integram memórias e, ao mesmo tempo, as difíceis dinâmicas do futuro”. Ou, ainda, como escreve Maria Trigo, “MV parece ter ficado imune à arquitectura chinesa [...] Assim como não impôs portuguesismos [...] não se interessa pelos chinesismos.” (*apud* Figueira, 2015, p. 74)

Este tipo de reminiscência formal, que podemos dizer, surge de modo inato e inconsciente, não é caso único no mundo da arquitectura, e representa apenas um exemplo de algo que é recorrente na produção arquitectónica.

A **memória inconsciente activa**, assim designada por Eduarda Lobato de Faria, no seu livro Imaginar o Real, o enigma da concepção em arquitectura, é alvo de estudo aprofundado ao longo desse ensaio, e é mesmo posta num patamar de condição *Sine qua non* para a concepção artística, mas não só artística.

Para além de Le Corbusier, e a evidente influência que a arquitectura turca chamada de Sikma teve na obra deste, e que é referida no livro, a autora conta um episódio de Siza Vieira, em que este admite que, a memória inconsciente activa teve repercussões directas pelas menos em duas das suas obras.

A primeira, o *Bonjour Tristesse*, em Berlin, e a segunda, a Escola Superior de Educação de Setúbal. Desta última; por coincidência, ou pela força que este conjunto tem; sofreu, segundo Siza, uma influência inconsciente do Santuário do Cabo Espichel.¹³³ Exactamente o mesmo edifício ou complexo, que atribuímos como memória inconsciente activa para o Fai Chi Kei, mas também para outras obras de Manuel Vicente:

Em dois momentos a mente de Siza foi alvo dessa experiência, onde a acção do inconsciente se tornou para “evidente” e onde pôde descobrir, com surpresa, posteriormente, as memórias que ao nível do inconsciente teriam assaltado a sua mente e a sua invenção. O primeiro exemplo refere-se a uma escola concebida por Siza para Setúbal “com um pátio”, cujo destino mais tarde se encarregou de encontrar e trazer a memória que, ao nível do inconsciente, teria estado na sua mente na altura em que a concebeu e na origem da sua forma: o edifício do Cabo Espichel. (Faria, 2014, p. 139)

Escolhemos fazer a analogia entre o complexo religioso do Cabo Espichel, e algumas obras de Manuel Vicente, nomeadamente o Fai Chi Kei, para demonstrar que as suas intervenções, devem mais à memória da arquitectura portuguesa do que a elementos arquitectónicos e conceitos espaciais da arquitectura asiática.

¹³³ Como a todos os seres humanos, a Siza Vieira já aconteceu ser surpreendido pela sua mente e deixar-se “ultrapassar” sem disso ter consciência, pela acção da memória inconsciente activa: “[...] Descobri em determinado momento que copieei uma coisa e fiquei convencido mesmo que se trata de uma cópia, uma cópia, um uso de uma ideia ou de uma forma de que não tinha consciência”. A memória é para Siza “muito mais dinâmica do que classificável em tempos de passado e presente”, pois acredita que ela é “criativa” e “interactiva” e, que, a memória em acção “abarca subconsciente” ou seja, abarca as coisas “de que não temos memória”. (Faria, 2014, p. 139)

A sua arquitectura, para além de apresentar laivos de uma memória colectiva, tem também um forte carácter inconsciente activo, alcançando em alguns momentos o campo dos resquícios formais colonialistas.

Na altura em que Manuel Vicente projecta o orfanato Helen Liang ou o Fai Chi Kei, a verticalização de Macau era já evidente, principalmente devido à crescente população fixa e ao diminuto território.

Apesar desses factores, Manuel Vicente prefere continuar com uma abordagem de continuidade, em linha com o que tinha sido a caracterização de Macau pelos portugueses; ou a memória dela; e que diferia em alguns aspectos, por exemplo, da abordagem colonialista inglesa, com o seu epíteto em Hong Kong, ou seja, assumidamente horizontal por contraposição à verticalidade da colónia britânica.

A continuidade aqui, pode ser encarada como uma continuação com o passado, ou pelo outro lado, como uma atitude de resistência em relação ao futuro. Por outras palavras, um acto de prevenção contra a destruição dessa continuidade.

Nas entrevistas realizadas aos ex-colaboradores de Manuel Vicente para esta dissertação, foi posta a questão acerca do grau de resiliência das suas obras, se estas dispõem dessa característica ou não, e se estão preparadas para resistir às pressões e à velocidade da mudança no território de Macau.

As respostas, podem-se dizer que foram unânimes, numa concordância clara acerca do carácter de adaptabilidade que os espaços concebidos por si ainda têm, e na sua força para lidar com as alterações de usos e apropriações. Contudo, essa adaptabilidade inerente, não salvou o Fai Chi Kei de uma demolição precoce:

Bruno Alves - Acha que a arquitectura do arquitecto Manuel Vicente é flexível ao ponto de aguentar toda esta mudança, este crescimento enorme, rápido, que Macau sofre?

Adalberto Tenreiro - Há o dos CTT, que tu gostas, há a Fábrica em frente ao Mercado Vermelho, há uma fábrica que ninguém conhece, e que eu acho lindíssima, ao pé das fábricas da Areia Preta, há o World Trade Center, há o Orfanato, há o edifício da CEM, que tu falaste, em Coloane, há os Bombeiros. Depois, na TDM e no Arquivo Histórico, vamos entrar noutras ondas. Os que referi antes, estão, existem, respiram bem, são bem usados, por enquanto. O Orfanato tem muito poucos alunos, já não se trata os órfãos daquela maneira. Tenho medo que a Capela e o Orfanato, o plano em si, vá à vida um dia destes. Que a Igreja especule, ou alguém do Governo. Eu, às vezes costumo dizer, que a Escola Portuguesa do Chorão Ramalho dava uma boa Casa Portuguesa, e já que me dás a dica, o Orfanato dava uma boa Casa de Portugal. Vai acontecer qualquer coisa com o Orfanato, deitado a baixo ou reutilizado. Os outros vão vivendo, pronto! A TDM e

o Arquivo Histórico, já lhes mexeram. Na TDM fui eu, para bem e para mal. Não como está. As coisas que eu fiz, mexi ao lado, não mexi no Manel. O Arquivo Histórico, já mexeram no interior. Portanto, se vai sobreviver, se não vai, pronto, disse-te muitos que vão sobreviver. Macau agora está o que sempre foi, e está o que a China é. Na China, ao contrário da América, não podes comprar terrenos, não podes emigrar para a China, a América é a terra de muitos povos. (Tenreiro, 2014)

Contudo, existem duas facetas a ter em conta na perdurância da obra de Manuel Vicente em Macau: a continuidade existencial física da sua obra; enfrentando todas as pressões imobiliárias e de uso; e por outro lado a própria memória que a população tem da figura de Manuel Vicente, e o quanto esta pode contribuir para a conservação do seu património contruído.¹³⁴

Pode-se dizer que, nas camadas mais jovens e nas camadas de população de origem chinesa, a memória da obra e da figura de Manuel Vicente não é enraizada ao ponto de por si só funcionar como factor de dissuasão a uma eventual perda de obra construída.

O mesmo se pode dizer em relação ao ensino administrado no território, nas escolas de arquitectura, que não contribui para uma consciencialização da importância da sua obra para a definição da arquitectura moderna e do espaço público de Macau:

Na primeira conferência sobre o Manel havia muito poucas caras chinesas, e as caras chinesas que estavam lá eram colaboradores dele. Weijen Wang, o conferencista chinês, não falou sobre o Manel. Por isso, o Manel passar a património da sociedade chinesa, não sei. Há-de ser património da sociedade chinesa esclarecida, que estudou. Mas serão sempre olhares de fora, os tais olhares internacionais que o Manel gostava que houvesse sobre ele, e que não chegaram a existir. Ou existiram. Os franceses descobriram o Manel, os franceses ligados à *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Serão essas pessoas, os portugueses, e outros estrangeiros, e alguns chineses estrangeirados, que têm que descobrir o Manel, no seu “pós-Manel”, nesse Manel que tu perguntas. As obras do Manel, “pós-Manel”. É uma resposta difícil, face a estas perguntas e ao apontar para estes edifícios. (Tenreiro, 2014)

Em 2014, realizou-se em Macau, um ciclo de conferências, com o nome, Discovering Manuel Vicente - as mesmas que são referidas na citação acima, pelo arq. Adalberto Tenreiro – e que contaram com a participação de amigos e antigos colegas, entre os quais Alexandre Alves Costa, Manuel Graça Dias e João Santa-Rita; estes dois últimos também entrevistados para esta dissertação. (Ilustração 68)

¹³⁴ “As cores foram definidas pelo arquitecto na altura da construção, em parceria com o Governo. Em princípio, não as vamos alterar. O arquitecto quis definir três cores diferentes. Pelo respeito do arquitecto não vamos alterar as cores e não há moradores que queiram ver uma mudança” (Silva, 2018).

Procurou-se, com esse ciclo, reavivar a memória de Manuel Vicente e a importância do seu legado, tanto para a arquitectura moderna portuguesa como para o território de Macau. Apesar de tudo, não deixa de ser uma realidade, que, devido à importância do seu legado, ainda hoje a imprensa em Macau refere recorrentemente Manuel Vicente quando alguma da sua obra sofre vicissitudes que a podem pôr em causa, mas também em inúmeras vezes apenas como reconhecimento. O que demonstra um crescimento da consciencialização à volta de Manuel Vicente e da sua obra.

Assiste-se, hoje em dia, também, ao surgimento progressivo de movimentos que procuram preservar essa obra e essa memória, sendo as inúmeras publicações dos últimos anos e as inúmeras exposições e conferências, prova desse progressivo interesse por Manuel Vicente não só em Macau, mas também em Portugal e no panorama internacional.¹³⁵



Ilustração 68- Cartazes das conferências “Discovering Manuel Vicente”, referidas na citação anterior. Imagem da direita (Macau. Região Administrativa Especial. Instituto Cultural, 2014); imagem da esquerda (Leão, Spencer, Bruni, 2016)

Apesar de tudo, tanto a citação anterior como a citação seguinte, do arq. Adalberto Tenreiro e do arq. Pedro Ravara, respectivamente, mostram que, no espectro

¹³⁵ O princípio da classificação, a monumento, de qualquer obra começa com um grupo de interesse sobre essa mesma obra. Uma comunidade que se une na defesa dessa obra. O interesse sobre a obra do Fai Chi Kei deixou de ser apenas local, transbordou aquele território, juntou pessoas de Hong Kong, de todo o mundo, como prova a petição *online* pela sua defesa. Faz sentido que assim seja, Macau é património internacional, ou melhor dizendo património universal. Será a localidade desta obra tão internacionalista? (Ravara, 2009)

internacional, a obra de Manuel Vicente é amplamente aceite e celebrada, o que valeu ao Fai Chi Kei, inclusive, a medalha de Ouro da ARCASIA em 1994.¹³⁶

Por esta razão o complexo de habitação social na outrora península do Fai Chi Kei é tão importante para Macau. Não é só devido à sua inegável e internacionalmente reconhecida qualidade arquitectónica, nem tão só pela sua inteligente integração de ruas, praças e espaços públicos confinantes, nem pelos espaços de galerias, acessos, escadas e varandas que garantem áreas de encontro e átrios de conversas; já não é só pelo seu valor acrescido cultural, antropológico, internacional, mas, sobretudo, pelo que significa enquanto síntese e simbiose entre culturas dos presentes e dos vindouros e da cidade mole e dura. Esta obra resume em si uma Macau que existe e permanece, acusa geometrias e realidades já ausentes, como os limites da antiga península, aspira ao reconhecimento internacional através de uma arquitectura “macaense”, sublinhando ao mesmo tempo a classificação do centro histórico da cidade como Património Mundial (na altura ninguém o sonhava...). (Ravara, 2009)

Mesmo tendo sido agraciado com o reconhecimento internacional e das gentes de Macau, o Fai Chi Kei viu-se confrontado com a pressão demográfica e especulativa, e acabou obliterado por essas mesmas pressões.

A arq. Carlotta Bruni, deixou claro, na sua entrevista para esta dissertação, quando questionada sobre o grau de adaptabilidade das obras de Manuel Vicente; que acredita que as suas obras têm um grau de adaptabilidade muito alto, e que se não sofressem a pressão imobiliária que sofrem, teriam um tempo de vida útil mais longo.

Refere, inclusive, que muitos dos edifícios de apartamentos projectados por Manuel Vicente continuam de pé, o que nos leva a concluir, que o Fai Chi Kei, foi uma excepção, talvez devido à zona onde estava implantado – como a zona de maior densidade populacional do território, e não por já não servir os propósitos do modo de vida daquelas populações.¹³⁷

¹³⁶ Em 1987 recebeu o Prémio AICA/MC (Associação Internacional de Críticos de Arte/Ministério da Cultura), que todos os anos distingue um nome consagrado na área das Artes Visuais e outro na área da Arquitectura. Em 1993 recebeu o Prémio da Associação de Arquitectos de Macau e um ano depois foi distinguido com a Medalha de Ouro da ARCASIA (Secção Ásia da União Internacional dos Arquitectos) pelo conjunto do Fai Chi Kei. Em 1998 foi agraciado com o grau de Grande Oficial da Ordem de Mérito pelo então Presidente da República, Jorge Sampaio. Em 2005 recebeu pela segunda vez a Medalha de Ouro da ARCASIA (Architects Regional Council Asia), na categoria de melhor espaço público. (Botas, 2013)

¹³⁷ Eu acho que se em Macau não houvesse a pressão imobiliária que há, acho que sim, é uma arquitectura que tem capacidades de se adaptar. E aliás, já demonstrou, porque há “n” edifícios de apartamentos que continuam de pé. Agora é assim, os próprios lagos Nam Van já estiveram em risco de ser aterrados várias vezes, mas isso eu acho que não é uma falha da arquitectura, acho que é um problema do sítio. Mas acho que sim, ele fez uma arquitectura suficientemente flexível para poder ser aproveitada de várias maneiras. (Bruni, 2014)

Foi uma realidade dolorosa para Manuel Vicente, mas aceite e digerida através de uma postura resignada.¹³⁸ O arquitecto atribuiu esse acontecimento a uma “decisão burocrática e pouco informada”, principalmente dos poderes políticos, que apelida de serem também pouco imaginativos.¹³⁹

A demolição do bairro social do Fai Chi Kei, projectado pelo arquitecto em 1977 e premiado pela organização de arquitectura ARCASIA, é um dos episódios abordados na obra. “A reacção dele foi exímia”, recorda a autora, que recua a um outro episódio passado muitos anos antes em Macau, quando um dos seus projectos foi alterado. “Referiu que a tensão arterial voou para níveis de onde nunca mais saiu. E ele disse assim: ‘Nessa altura entendi que as minhas obras eram as minhas obras e eu era eu e, hoje em dia, perante a notícia do Fai Chi Kei, não me envolvo emocionalmente com isso, estou triste, gostava que não acontecesse, mas também não contem comigo para fazer qualquer tipo de oposição à decisão’”. (Ochoa *apud* Domingues, 2017)

Mas não foi só Manuel Vicente que adoptou uma atitude resignada perante a demolição inevitável. Os próprios ex-colaboradores, aceitaram, à altura, essa realidade como algo consumado - mesmo que para esses e para alguns grupos de resistência houvesse a esperança que essa eventual demolição pudesse ser travada - principalmente por entenderam que a realidade de Macau é impetuosa e decidida no que diz respeito a transformações urbanísticas e sociais.

Apesar disso, os mesmos não deixam de referir o quanto o Fai Chi Kei foi importante para a própria redefinição do que é viver em comunidade em Macau, nomeadamente no modo de uso do espaço público por essas comunidades.

A relação com o resto do território e com toda a complexidade que o compõe, que aquele bairro criava, comunitária e urbanisticamente, é também referida e valorizada quando o enquadram na estrutura da cidade. O corpo do Fai Chi Kei era claramente um factor integrador, mas também de transição entre o elemento líquido da Baía do Patane e o tecido duro da Macau mais recente, o que trazia um equilíbrio urbano sem precedentes.

¹³⁸ “Quando se chega à minha idade, a gente tem de fazer uma certa gestão de recursos. Não vou neste momento fazer da minha vida uma batalha para salvar o Fai Chi Kei. Se morreu a minha mulher, se morreram os meus pais, eu também posso ficar viúvo do Fai Chi Kei. Não é o fim do mundo se deitarem o Fai Chi Kei abaixo. Estou a fazer o luto do Fai Chi Kei. Se for abaixo, vai”, revela, embora considere a demolição um erro.” (Vicente *apud* Caetano, 2010).

¹³⁹ “Acho que não faz sentido deitar fora uma coisa que é património. É uma decisão burocrática e administrativa, muito pouco informada” (Vicente *apud* Caetano, 2010)

Era tido como um paradigma de sucesso na junção das culturas que constroem a sociedade de Macau, e também na ligação dos vários tipos de tecidos urbanos.¹⁴⁰:

O complexo de habitação precisa de ser reintegrado, adaptado às novas realidades que o cercam, recuperado e transformado para outras funções eventualmente para além da habitação e comércio local (estas funções terão, no entanto, de permanecer), mudando também, adaptando-se como outras estruturas da cidade, mas não como tantas outras que podem ser simplesmente substituídas. Esta obra de arquitectura, e de cidade, não pode desaparecer porque pertence ao grupo das estruturas presentes que conciliam as realidades caracterizadoras de Macau. É uma obra de transição de escalas – não o era quando foi construída, mas é-o agora que a querem destruir. É uma obra de intermediação cultural – não o era quando foi construída, mas é-o agora que a querem destruir. É uma obra orgânica e mole no duro tecido urbano de Macau – não o era quando foi construída, mas é-o agora que a querem destruir. (Ravara, 2009)



Ilustração 69- O Bairro do Fai Chi Kei em 1989. Como entreposto entre a água e a massa construída. (Ravara, 2009).

¹⁴⁰ [...] comprehending a site as a part of the city as a whole, the city is somehow projected over the site; transmitting the city back to itself; modified by its circular voyage. The phrase 'projected over' implies a broad reconnaissance of the site, of each different situation within it, and a study of the fluid boundaries of the adjacent city. To recognise the longing for the future, and unchain in a coordinated way the power of growth and change would be, finally, for us, a process of 'open design' encompassing both memory and dynamics. (Lye, 2006, p. 42)

[...] ao compreender um sítio como parte da cidade como um todo, a cidade é de alguma maneira projectada no sítio; transmitindo a cidade de volta a si mesma; modificada por essa viagem circular. A expressão "projectada sobre" implica um conhecimento alargado do sítio, e de cada uma das situações contidas nele, e um estudo das fronteiras fluidas da cidade adjacente. Reconhecer a ânsia no futuro, e despoletar de uma maneira coordenada o poder do crescimento e da mudança, iria ser, finalmente, para nós, um processo de "design aberto" abrangendo memória e dinâmica. (Tradução nossa)

Quando entrevistado sobre a eventual demolição do Fai Chi Kei, Manuel Vicente designa as novas intervenções em Macau, no que diz respeito a bairros sociais, como “armazéns de pessoas”, que tornam a cidade um local mais “cruel” para se viver.¹⁴¹

Esta preocupação com o modo de vida da comunidade, mostra o cuidado que tinha com o proporcionar de uma vivência que fosse de encontro às necessidades de uma população com rituais e rotinas muito específicas, e que Manuel Vicente sentia, não serem correspondidos e resolvidos com as novas políticas de intervenção em Macau.

Põe ainda a hipótese de uma reabilitação do Fai Chi Kei, como resposta adequada às novas exigências que a pressão demográfica impôs ao bairro, evitando assim, dar lugar a mais uma intervenção “impessoal” que iria desqualificar a cidade e a vida das pessoas.

Não deixa de ser curiosa a postura de Manuel Vicente face a uma eventual demolição. Aceita-a e chega mesmo a sugeri-la, sempre numa perspectiva de substituir o antigo pelo novo, mas um novo que traga a mesma qualificação que o existente proporciona:

Claro que havia hipótese de reabilitar aquilo. Até havia hipótese de deitar aquilo a baixo e fazer uma coisa equivalentemente qualificada. Tive um grande professor, o Louis Kahn, que dizia que antes de deitarmos qualquer coisa abaixo é preciso ter a certeza de que o que se lá vai fazer é melhor do que aquilo que é deitado abaixo. Aí faz sentido. Se um gajo quer deitar uma árvore centenária abaixo, tem de pôr lá uma catedral. Para ter valido a pena, defende. (Vicente *apud* Caetano, 2010)

Na entrevista concedida para esta dissertação, Manuel Graça Dias demonstra o seu descontentamento acerca da demolição do Fai Chi Kei, sobretudo por entender aquele bairro como um exemplo único, no território de Macau, dos princípios da arquitectura moderna:

Outra obra que poderá ser exemplificativa do próprio, da invenção do Manuel Vicente, é o Fai Chi Kei, que é uma obra que infelizmente também já foi demolida, que longuíssima, duas fiadas de edifícios de habitação social, que estavam numa espécie de pontão. Agora não, agora estão rodeados de terra por todos os lados, mas na altura era uma espécie de pontão sobre a água, já era um aterro, mas era aterro específico, onde tinha existido um bairro com o mesmo nome, Fai Chi Kei, de casas de piso térreo ou dois pisos talvez, também de casas sociais, para aí do principio do século XX, habitação também para gente pobre e pronto. Tudo isto cresceu. Portanto, são uns edifícios de quatro ou cinco pisos, mas que tinham variadíssimas coisas muito interessantes. Para já, esses dois blocos foram utilizados para o contrário do que seria de prever. [...] Não há grandes exemplos de situações dessas. Consegue reunir alguns princípios da arquitectura

¹⁴¹ É sobretudo a lógica com que é projectada a habitação social no território, actualmente, que é alvo de crítica, quando, diz o arquitecto, os blocos impessoais, “armazéns de pessoas”, tornam a cidade um lugar mais cruel para morar. (Caetano, 2010)

moderna, que eram um bocado teóricos, os carros andam por baixo, os edifícios estão por cima, os edifícios estão em pilotis, as pessoas são peões e tal, coisas que não resultaram nada, coisas que são muitas grandes, muito exaustivas, depois os carros vão ficar muito longe das casas, depois as pessoas sentem-se mal a atravessar jardins e parques para chegarem às casas, há uma certa insegurança e tal. Portanto, tudo isto eram os mesmos temas, mas reunidos de uma maneira concentradamente urbana e daí, o grande sucesso daquela operação. E depois os edifícios em si também eram bastante curiosos, porque como tinham muitas tipologias, havia T0, T1, T3, T4, havia muita coisa. Fazia parte de lá do programa que tinha sido dado pelo governo, para dar resposta a tipos de famílias muito diversificados. (Graça Dias, 2014)

O novo Bairro do Fai Chi Kei (2010-2015); obra da arq. Carlotta Bruni e do arq. Rui Leão; dois dos ex-colaboradores de Manuel Vicente entrevistados para esta dissertação; encontrasse exactamente no mesmo local onde existia a intervenção de Manuel Vicente.



Ilustração 70- Novo Bairro do Fai Chi Kei. (LBA, Architecture & Planning, 2015).

Contudo, esta nova intervenção é marcadamente vertical por contraposição ao antigo Fai Chi Kei. Essa verticalidade é fruto da necessidade de mais fogos, devido ao aumento da população para números que não se equiparam aos do passado, mas é também fruto das alterações ao modo de vida das populações, nas quais, hoje em dia, não existe como antigamente, um sentido de comunidade tão apurado.¹⁴²

¹⁴² A estrutura urbana de Macau é orgânica e está em constante mutação, cresce e pulsa com uma dinâmica tão acelerada que obriga sempre a questionarmo-nos sobre a legitimidade dos planos, enquanto ferramentas de gestão daquele território. A península do Fai Chi Kei já não é península, cresceu e engordou para os lados ligando-se às margens que com ela desenhavam baías, dissimulando-se na mole urbana entre edifícios em altura com plantas de oito e/ou 16 habitações em cruz, ou de planta quadrada com acessos centralizados. Estas são hoje as tipologias correntes de habitação para um território que continua

Apesar do decréscimo das práticas comuns da vida em comunidade, esta nova intervenção continua a contemplar zonas exteriores de reunião popular, como uma praça de recepção e estadia, e também comércio:

The urban footprint of the Fai Chi Kei public housing refuses this common podium and tower scheme: two big patios gather the housing units reaching the ground on a small piazza where all the lifts lobbies and common circulations converge, and the shops open their windows. The empty space achieved is an enlargement of the walkway: it works both as an urban accident and as a proper entrance square that creates phenomena of identity and belonging. The spatial organization of the project at each floor led to opting for wide exterior corridors. The main longitudinal corridor is articulated with a double volume patio that acts as a common living room for every thirty-two units. Furthermore the two blocks are connected by a patio-bridge every four floors, which along with a social area at podium level create a three dimensional system of common open-to-sky spaces. (LBA, Architecture & Planning, 2015)¹⁴³

A escolha de manter os espaços de reunião dos habitantes como pontos nucleares do desenho, denota o forte legado que o antigo Fai Chi Kei deixou nas memórias e modos de vida de uma população que vive numa sociedade vigente que abandona progressivamente esse modo de relação social.

A dimensão social dos espaços do antigo Fai Chi Kei, era a característica, que angaria ainda hoje, mais referências positivas de quem o recorda. Em outros bairros sociais de Macau, principalmente em intervenções recentes, os espaços de reunião são escassos ou mesmo nulos, estando-se a abandonar-se progressivamente o estilo de vida comunitário - apesar de ser uma prática que continua a existir nas gerações mais antigas.

a atrair novos residentes vindos da China continental, desprovidos de relação com o lugar e a história, ou estórias, da nova cidade onde se instalam. (Ravara, 2009)

¹⁴³ A pegada urbana do bairro social do Fai Chi Kei recusa o esquema comum de *podium* e torre: dois grandes vazios que juntam os fogos, chegam ao piso térreo e formam uma praça, onde os lobbies dos elevadores e as circulações comuns convergem, e para onde as janelas das lojas abrem. O espaço vazio alcançado é uma extensão do passeio público: ambos funcionam como um acidente urbano com uma praça de chegada que cria um sentimento de identidade e pertença. A organização espacial do projecto em cada piso, dá primazia aos largos corredores exteriores. O longitudinal corredor principal articula-se com um pátio de duplo pé-direito que funciona como uma sala de estar comum para cada trinta e dois fogos. Além disso, os dois blocos estão ligados por uma ponte sobre o pátio a cada quatro pisos, que juntamente com uma zona social ao nível do podium cria um sistema tridimensional de espaços comuns a céu-aberto. (Tradução nossa)

Não é hábito das famílias chinesas receberem visitas em casa, ou reunirem-se socialmente em casa, esse papel é deixado para o espaço da praça ou da rua, e as reuniões familiares fazem-se usualmente nos restaurantes.¹⁴⁴

O Fai Chi Kei de Manuel Vicente, actuava como uma grande praça ou uma grande rua, onde todos os habitantes do bairro, e outros de fora do bairro, se juntavam, socializavam e até negociavam, no que se podia dizer um “bolha”, voltada para si, mas que não se desassociava do resto da cidade e principalmente daquela zona, no que dizia respeito à comunidade e estilos de vida¹⁴⁵:

Não havia uma rua no meio cheia de carros a passar, pelo meio desses dois blocos, esses dois blocos limitavam uma espécie de logradouro bastante amplo com árvores, com lojas. Tinha que se entrar, era uma zona pedonal, mas muito simpática, com um ar super civilizado, com uns grandes rasgos, que de vez em quando através deles, se via enfiamentos de água, quando a água estava à volta, e da cidade também, ao fundo. Os carros tinham sido remetidos para a parte marginal. Portanto, os blocos estavam no ar, digamos, metade dos blocos estavam no ar, e era uma faixa de automóveis, uma espécie de túnel, mas aberto com uma arcada. Via-se a cidade à volta, com a água, e a outra metade que correspondia às lojas, estavam viradas para dentro. Portanto essa invenção, que é muito óbvia depois de estar feita, mas que não é assim tão óbvia. Não há grandes exemplos de situações dessas. [...] Era realmente um trajecto andar ali pelo meio, dos cafés e das lojas, ver as pessoas a entrar e a sair das casas e saber que os automóveis andavam pelo lado de fora. O edifício não tinha vindo empecilhar a passagem dos carros, mas disciplinadamente contidos lá nos seus caminhos entre pilares. [...] Digamos que essa complexidade programática tinha levado a uma invenção espacial da distribuição dos fogos muito curiosa. Com uns pátios e com umas galerias, portanto, havia as caixas dos elevadores, mas depois, desembocava-se numa galeria que dava a volta a uns pátios. Os Pátios eram bastante largos, entrava o Sol, e havia um sitio para secar a roupa com aqueles paus, aqueles bambus que os chineses põem com a roupa a secar, nesse saguão, nesse poço. O ambiente era muito interessante, porque, entrava-se lá por dentro e havia uma luz sempre muito bonita, e o Sol batia, mas era discreto, quer dizer, não era Sol directo, era amortecido pelas galerias, por aquelas coisas todas. (Graça Dias, 2011c, pp. 8-9)

A citação acima é importante, no sentido de se perceber as mudanças de paradigma no plano urbano que aquela zona sofreu ao longo do tempo, e que se marcaram em grande medida pela relação com a envolvente.

¹⁴⁴ Our aim was to have as many public areas for meeting as possible, as inherent in the Chinese culture is the informal way that they like to ‘hang out’ with each other. – Palavras da arq. Carlotta Bruni sobre o novo Fai Chi Kei. (Watkinson, 2016)

O nosso objectivo foi ter o máximo de áreas públicas para reunião possíveis, pois é inerente à cultura chinesa o modo informal com que gostam de se relacionar com os outros. (Tradução nossa)

¹⁴⁵ Mercê do seu clima subtropical húmido, muita da vida da população de Macau fazia-se na rua. Na rua comia-se; na rua jogava-se; na rua negociava-se, etc., etc. (Almeida, 2019)

É também claro, na mesma citação, que apesar de o antigo Fai Chi Kei ser voltado para o seu interior, existia um certo grau de permeabilidade, física e visual, tanto com a água como com o trânsito de pessoas e veículos no seu perímetro.

Apesar de os carros serem relegados para fora da sua vida ou do seu centro de acção, não estavam completamente afastados da sua vivência. É importante ter em conta, que naquela altura, o trânsito fazia-se ainda de triciclo e bicicleta em número considerável, tipos de veículo que podiam invadir o espaço central do Fai Chi Kei, transpondo as galerias e pórticos que existiam.¹⁴⁶



Ilustração 71- Em cima, vista do topo do novo Fai Chi Kei, António Mil-Homens. (Watkinson, 2016); em baixo à esquerda, vista térrea do novo Fai Chi Kei (LBA, Architecture & Planning, 2015); em baixo à direita, vista aérea do Fai Chi Kei de Manuel Vicente (Botas, 2013).

¹⁴⁶ O meio de transporte mais usual, até aos finais dos anos 40 do século passado, era o célebre “Riquexó”. Meio de transporte “violento”, dado ser de tracção humana, entrou em declínio nos finais dos anos 40, quando começou a ser substituído pelos “triciclos” (também de tracção humana, mas de esforço menos violento) e por “táxis-bicicletas” (bicicletas que levavam passageiros no quadro traseiro). [...] Actualmente, apenas existem meia dúzia destes veículos que estacionam em frente ao Hotel Lisboa e são usados com fins turísticos. (Almeida, 2019)

Resolvemos manter aquela ocupação linear. Mas para não formar um gueto, os edifícios eram muito perfurados de lado a lado. Uma pessoa estava no Fai Chi Kei e via a cidade, pertencia à cidade. Mas simultaneamente, criava-se um local próprio. (Vicente *apud* Caetano, 2010)

Esse tipo de mobilidade, hoje em dia quase não existe, e as novas intervenções urbanas já não contemplam nas suas preocupações meios de acesso que o permitam ou que o facilite; o que explica o novo modo de intervir no espaço urbano daquela zona.

O novo Fai Chi Kei é um edifício que já se rege por estes novos paradigmas, e que para além de ser mais fechado sobre si mesmo é também mais fechado à envolvente. Ou seja, a permeabilidade em todo o perímetro, que existia no antigo Fai Chi Kei através das galerias ou arcadas, deixou de se verificar na nova intervenção, estando essa permeabilidade de movimentos apenas confinada a certos pontos de contacto com o espaço público.

O pátio ou “eixo central” que existia ao nível da cidade, com toda a sua vida e complexidade urbana e social, ligava de um modo directo com o espaço público da cidade, com as ruas circundantes e com a Baía do Patane. Na nova intervenção essa relação perdeu-se também, devido a questões técnicas, mas também devido às alterações profundas na sociedade:

Another practical concern was the flooding that can occur in the area in times of typhoon and heavy rains. The whole building had to be raised higher than the adjacent roads. This has been done with a raised pavement and then a few wide steps up to the building level. An added benefit of this was to better designate the building perimeter, making one feel like you're walking within the property and not out on the pavement. (Bruni *apud* Watkinson, 2016)¹⁴⁷

¹⁴⁷ Outra preocupação prática foram as cheias que ocorrem naquela zona na altura dos tufões e das chuvas torrenciais. Todo o edifício teve que ser elevado em relação às ruas adjacentes. Isto foi conseguido com um pavimento mais alto e alguns degraus até ao nível do edifício. Um benefício acrescentado por isto, foi um perímetro melhor delimitado, permitindo sentir que se está a andar pela propriedade e não no passeio. (Tradução nossa)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação, procurou, no cruzamento entre uma investigação alargada e as entrevistas cedidas por alguns dos mais próximos ex-colaboradores de Manuel Vicente; sendo estas o seu alicerce; perceber quais foram os métodos, preocupações e motivações por detrás dos casos de estudo, esperando que as conclusões daí resultantes pudessem dar um tronco comum para entender a *praxis* do arquitecto.

Entre o Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta, ou POBAP, o nosso primeiro caso de estudo, e o Fai Chi Kei, o nosso segundo caso de estudo, foram encontradas inúmeras semelhanças, que vão desde a implantação, através de uma malha geométrica rígida, até ao tratamento da luz. Aliás, concluiu-se que, tanto a luz como essa malha, desenrolaram, em ambos os casos, os papéis principais.

A implantação do POBAP, para além de sofrer a contribuição incontornável da malha geométrica, sofreu também a clara influência da envolvente – referência que se percebeu rara na obra de Manuel Vicente. O próprio admite que cedeu à configuração de uma curva existente no território, a Sudeste, e a partir dessa, “espalhou” no sítio a malha que vem a desenhar os alicerces do edifício.

Esta conclusão, depois de confrontada com um estudo mais fundamentado aos planos urbanos que resultaram do Plano Urbanístico de Macau, e que estruturaram a zona onde se insere o caso de estudo, a Areia Preta, tal como a zona vizinha, o NAPE (Novos Aterros do Porto Exterior), levou-nos a concluir que, Manuel Vicente toma um caminho diametralmente oposto ao gizado nesses mesmos planos, de Siza Vieira e Fernando Távora, entre 1983 e 1984.

Manuel Vicente concorre ao Plano de Intervenção Urbanística nos Novos Aterros do Porto Exterior, em 1982, também com uma proposta para o NAPE, que depois de examinada, nos mostrou que, esta despoletou uma linha de coerência com a implantação que depois vem a adoptar no POBAP, ou seja, mais orgânica e mais próxima do “tecido mole” dos bairros antigos e da topografia de Macau. As propostas de Siza e Távora apresentaram-se claramente mais rígidas e como uma abordagem completamente nova à malha urbana, criando um “tecido duro” e ortogonal.

A malha geométrica, provou ser, o principal motor das acções de Manuel Vicente no acto de projectar, sobretudo, porque funcionava como uma rede de segurança,

proporcionando-lhe a baliza necessária nos momentos de irreverência criativa, ou seja, um instrumento de controlo da sua própria imaginação.

Dessa malha, nascia recorrentemente o campo de implantação do objecto, e tal como uma hera; que lentamente cobria todo o edifício da ideia; crescia como o esqueleto deste, pele e corpo, e é dela que emerge, definido e estruturado. Esta influenciava também a luz, e consequentemente o desenho dos espaços.

A malha geométrica, ou a grelha, acaba por ter implicações em todo o desenho do edifício. Está presente nos elementos da fachada, nas condutas do tecto, e até na micro-escala da pastilha que cobre quase na totalidade o corpo do objecto. Assume assim um carácter omnipresente.

No seguimento da revelação da importância da malha geométrica, como génese do *modus operandi* de Manuel Vicente; e de modo natural; nasceu o entendimento da importância que a figura geométrica do quadrado assumiu na sua obra - algo que é referido por alguns dos seus ex-colaboradores entrevistados e também em inúmeros outros textos nas mais variadas publicações.

“O quadrado”, revelou-se, presente em toda a sua obra, e nas mais variadas escalas. Por vezes plano, outras com profundidade, assumindo-se, ou com rotação.- passando a ser um pseudo-losango - ou seja, explorado nos mais variados sentidos, na procura da extracção da sua verdadeira potencialidade compositiva.

Mas o POBAP não foi só definido pela malha ou pela figura geométrica. A luz foi também modeladora de espaço e matéria, estando quase no mesmo patamar de importância da geometria. Só não chega a atingir esse patamar ao longo da sua obra, porque é modelada por essa mesma geometria, e como tal, é sujeita a ela.

No estudo que fizemos, à influência que Louis I Kahn poderá ter tido na modelação da luz para a definição espacial do POBAP, mais especificamente no confronto com a Exeter Library de Kahn, ficou-nos claro que existia uma correlação entre ambas, e que Manuel Vicente tinha sido inegavelmente influenciado pela noção de *Instituição* de Kahn, no que esta contribuiu para a ritualização do espaço através da luz.

Na Exeter Library, a acção do homem, em caminhar da ignorância, vontade de aprender, ou desejo de Ser, para o conhecimento, fazia-se da sombra para a luz, do momento da

recolha do livro parado na escuridão da estante, para a luz do nicho onde iria absorver esse conhecimento. A função da “Instituição” biblioteca.

No POBAP, o desejo de actuar, o desejo de Ser, formava-se na escuridão das camaratas, como um *crescendo* sedento de actividade, contido num espaço de inactividade - o desejo de cumprir a sua função, ou seja, da calma obscura para a luz intensa do fogo.

O desejo de Ser, no POBAP, revelava-se também ao nível da comunicação do objecto para a cidade. Essa comunicação acontecia através do seu forte carácter gráfico, de génese assumidamente Pop. Manuel Vicente recorre, por exemplo, à imagem estilizada do capacete, como símbolo da profissão, e projecta-a para rua, dando uma leitura directa, mas que não deixa de ser ambígua, de qual é a função do edifício.

Abandona assim a necessidade do conhecimento *à priori* para a apreensão total do objecto, forma e função, entrando consideravelmente no campo da arte-moderna, mas assumidamente, e totalmente, no campo do pós-modernismo. Expõe a função do edifício através da forma do capacete, fomentando a comunicação directa, e depois, aplica a sigla, POBAP, no ponto mais alto do edifício, o topo da Torre de Treinos, projectando assim para a cidade a ambiguidade; pois deixa a dúvida do significado daquela sigla, que pressupõe conhecimento *à priori* para ser descodificada.

A indiscutível influência de Robert Venturi e o seu “Both-And”, mas também de Denise Scott Brown, é percebido no acto de projectar o POBAP, como no WTC (World Trade Center), também em Macau, e na apropriação das janelas do Mercado Vermelho para compor o alçado da fronteira Fábrica Vermelha, como gestos puramente Pop, de apropriação e transformação do banal e facilmente reconhecível pela população. A ambiguidade e a forte componente gráfica, revelaram-se condição *sine qua non* do método de Manuel Vicente.

O segundo caso de estudo, o Bairro Social do Fai Chi Kei, revelou-se-nos contudo, com um muito menor carácter Pop, ou pós-modernista. Apesar dessa condição, a monumentalidade não deixa de estar presente em todo o conjunto, seja através da escala, seja através dos frisos de quadrados de génese neo-clássica, ou através das vastas galerias com pórticos monumentais que assumem o papel de mediadores de luz.

A cor, foi também preponderante para o Fai Chi Kei, como o foi para o Bairro Portugal Novo, nas Olaias - outra obra de Manuel Vicente, que escolhemos cruzar com o Fai Chi Kei, tanto pelo uso da cor como por ser igualmente um bairro social. Contudo, essa ligação não se mostrou tão frutuosa como a conexão feita com uma obra de Aldo Rossi, que descobrimos semelhante em inúmeros aspectos com o Fai Chi Kei de Manuel Vicente. Essa obra de Rossi, foi Gallatarese, em Milão.(1972)

Na comparação entre essas duas obras, de dois autores diferentes, surgiu a consciência da importância do uso da cor na obra de Manuel Vicente. Ficou clara a influência que Aldo Rossi teve, ao ponto, de Manuel Vicente chegar mesmo a aplicar a cor com as mesmas intenções de Rossi. A cor é encarada em ambas as obras, principalmente, como gesto unificador.

O gesto unificador, levou-nos a outra constatação deveras importante, tanto em Manuel Vicente como em Rossi. A importância da uniformização. Ao tratarmos de um edifício de habitação pública, a questão da apropriação toma proporções épicas. Pois esta tem o poder e o hábito de alterar por completo a leitura e vivência do conjunto, através da sua natureza “selvagem”; assim apelidada pelo próprio Manuel Vicente. A luta contra esse modo de apropriação fez-se à custa de inúmeras ferramentas, a uniformização e a monumentalidade foram duas delas, a cor a outra.

Os dois autores atribuem uma só cor a grandes superfícies ou a elementos arquitectónicos completos que apresentam uma função específica bem definida, associando-lhes um código de cores de fácil apreensão. Código esse, que através da rotina diária e da apropriação progressiva do espaço, é inevitavelmente associado ao modo de funcionamento desse mesmo espaço.

Isto gera, da parte dos utilizadores do edifício, um comportamento conforme com essa ideia, ao ponto de criar uma sensação de “não função”, ou seja, de mal-estar, caso essas cores sejam alteradas, ou adulteradas, através de mais cor ou adicção de objectos estranhos.,

Constatou-se também, no estudo acerca da cor como ferramenta de uniformização, que existiu até, uma clara mimetização da parte de Manuel Vicente face à obra de Rossi. Rossi pinta os acessos verticais de Gallaratese de amarelo, dando-lhes uma aparência de corpo único e contínuo, Manuel Vicente tem exactamente o mesmo gesto no acessos verticais do Fai Chi Kei e do Bairro Portugal Novo, inclusive, usando a mesma cor.

Contudo, essa uniformização não foi conseguida apenas com base na cor. Está também directa e intimamente ligada aos elementos físicos e estruturais do edifício. As longas galerias porticadas, as grandes superfícies de alçado compostas de um grande número de vãos uniformes dispostos numa matriz, no exterior, e os grandes rasgos ou nichos, ritmados, que quebram o monólito, para o interior do pátio, são apenas alguns exemplos que contribuíram para essa uniformização e consequente monumentalidade. E por fim, os grandes rasgos transversais que ligam as duas realidades, interior/exterior, num movimento de atravessamento dos volumes, e de unificação do todo.

O Fai Chi Kei tornou-se uma referência na sua tipologia, tanto em Macau como internacionalmente, devido, sobretudo, à sua dimensão social e comunitária. Ao longo do nosso estudo, foi possível constatar, que essa é a característica que ficou nas memórias de quem o habitou ou de quem puro e simplesmente o viveu por escassos momentos. Era de facto um complexo virado para a comunidade, e que, abraçava essa comunidade e os seus costumes.

O seu pátio interior ou rua/eixo central, funcionava como local de reunião, de lazer, de conversa, de divertimento, de comércio e até de jogo. Apresentava-se como uma extensão natural dos fogos que o compunham, pois a vida dos seus habitantes sempre extravasava para os limites do pátio.

Devido aos hábitos de socialização das comunidades chinesas daquela parte do território, que vinham essencialmente de comunidades piscatórias, a vida em sociedade e mesmo em família acontecia na rua, num diluir constante dos limites entre o que era público e o que era privado. E é este o espírito que o Fai Chi Kei capta no seu tempo de vida, e que ecoa ainda depois da sua morte.

Os seus longos braços, que abraçavam o espaço central, continham uma vida complexa, constituída do que era a realidade palpável da vida mundana até ao etéreo da experiência que a luz acrescentava áquele espaço. Alguns dos relatos que tivemos oportunidade de analisar, tocam nesse ponto, e chegam a comparar a luz do Fai Chi Kei à luz de um templo chinês.

Nas entrevistas realizadas para esta dissertação, foi posta a questão acerca da existência de uma hipotética influência da arquitectura oriental na obra de Manuel Vicente. Nesse ponto, as respostas foram unânimes, numa clara rejeição dessa

possibilidade. Apenas no tema da luz houve uma aceitação consciente dessa influência - até da parte do próprio Manuel Vicente em certo ponto da sua vida.

Demonstrámos, num exame à volta dessa questão, que a sua arquitectura deve mais a memórias inconsciente da arquitectura portuguesa, do que a qualquer influência mais exótica. Escolhemos então o Santuário da Nossa Senhora do Cabo, no Cabo Espichel, para comprovar essa clara influência da arquitectura portuguesa. Influência essa que não foi nova, pois na investigação foi possível realizar que o Santuário, inclusive, influenciou de um modo inconsciente, Siza Vieira, quando este projecta a Escola Superior de Educação em Setúbal – facto, aliás, admitido pelo próprio.

A configuração dos inúmeros fogos que o Fai Chi Kei oferecia, e que iam desde os T0 aos T4, foi outro dos pontos tidos em conta no estudo. Percebeu-se que estes, tiveram um papel fundamental na contenção de comportamentos indevidos de apropriação, por parte das famílias. Manuel Vicente dota mesmo esses espaços de mecanismos espaciais que obrigavam as famílias a encontrar modos orgânicos de divisão do espaço, caso o agregado diminuísse ou aumentasse.

Todas essas apropriações, mais ou menos incorrectas, ou mais ou menos abusivas, eram aceites e totalmente compreendidas por Manuel Vicente, numa clara posição de resignação perante essa realidade inevitável. Mas isso, não o impedia de ter gestos de desenho que as prevenisse. Adopta assim, em inúmeras obras, artifícios que se antecipavam a essa apropriação desregrada.

Um dos exemplos referidos pelos ex-colaboradores, é o caso do Bloco de Alojamento da STDM, vizinho do Fai Chi Kei, e também de habitação social. Através de uma empena totalmente cega, que constituía um dos lados da torre do conjunto, consegue manter a uniformização e integridade do edifício, ao mesmo tempo que garante a sua monumentalidade e dignidade no contexto urbano.

No Fai Chi Kei, constatámos que, recorre aos grandes rasgos, no exterior, e aos nichos no interior, ambos fisicamente inacessíveis aos moradores, para manter a integridade do conjunto, antecipando-se assim à apropriação “selvagem”. Outros dos elementos, que contribuíram enormemente para o êxito dessa intenção, foram as molduras de quadrados vazados que compunham os vãos.

É referido, por um dos ex-colaboradores entrevistados, que os frisos de quadrados, funcionavam como uma antecipação à grades nas janelas, apelidadas de gaiolas em Macau, e que invadem os edifícios do território. Estes frisos, para além de permitirem a ventilação das habitações sem comprometer a segurança - sendo uma das razões porque as gentes de Macau põem grades nas janelas – eram usados para os mais variados fins, desde nichos para vasos, até altares improvisados. Permitiam assim todas as apropriações que são atribuídas às gaiolas, mas de um modo regrado e uniforme a todos os fogos.

Tanto a questão da apropriação, como o próprio desaparecimento do Fai chi Kei, mereceram a mesma postura de resignação por parte de Manuel Vicente. Sabi-as inevitáveis, e chegava mesmo a abraçá-las, como vicissitudes que tinham a potencialidade de trazer algo de novo e mais valioso no que dizia respeito às necessidades das populações.

A certa altura, Manuel Vicente chega a sugerir a adaptação ou demolição do Fai Chi Kei, sempre na condição de poder projectar para aquele local algo que traga melhoramentos ao que anteriormente ali existia. Mas, se por outro lado, achasse que esse desaparecimento iria dar lugar a algo de menor valor, opunha-se veemente e tinha uma postura extremamente crítica. Contudo, acabou por se resignar ao desaparecimento do Fai Chi Kei, achando que a oposição àquele acontecimento não era um cavalo de batalha na fase que se encontrava na sua vida.

A posição das gentes de Macau, tanto de moradores do Fai Chi Kei, como dos habitantes do território em geral, não tiveram uma postura tão resignada, o que se alastrou à comunidade arquitectónica internacional.

Antes da eventual demolição foram criados movimentos e grupos que procuraram travar esse desaparecimento, alegando a inquestionável qualidade arquitectónica e o reconhecimento local e internacional de um edifício que preenchia todos os requisitos de uma vida comunitária tão peculiar como aquela para a qual foi projectado.

Era tido como uma referência de integridade, tanto comunitária como no tecido urbano. Um êxito claro de diálogo entre fogos, praça, rua e cidade; ou como definida por um dos seus ex-colaboradores, Pedro Ravara, uma obra de intermediação cultural, de transição de escalas e conciliadora das realidades caracterizadoras de Macau, “[...] não o era quando foi construída, mas é-o agora que a querem destruir.

REFERÊNCIAS

AFONSO, João (2011) - Manuel Vicente, trama e emoção. Lisboa : Atalho; Caleidoscópio.

ALMEIDA, Vítor Serra de (2019) - Vista de parte da Praia Pequena e Colina da Barra [Em linha]. Macau : Casa de Portugal. [Consult. 18 Nov. 2018]. Disponível em WWW:<URL: http://casademacau.pt/?page_id=897>.

ARCHIMACHINA (2015) – Housing typology : Gallaratese [Em linha]. [S.I.] : Archimachina. [Consult. 25 Jan. 2019]. Disponível em WWW:<URL: archimachina.wordpress.com/2015/10/27/gallaratese-housing/>.

ARNELL, Peter ; BICKFORD, Ted (1985) - Aldo Rossi buildings and projects. New York : Rizzoli.

AU, Patricia ; REIS, Michel (2001) – Culture of Metropolis in Macau – an international symposium on cultural heritage strategies for the twenty-first century. Macau : Instituto Cultural do Governo da R.A.E. de Macau.

BAAN, Iwan (2019) - Phillips Exeter Library, Exeter USA – Louis Kahn [Documento icónico]. Amsterdam : Iwan Baan Photography. [Consult. 25 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <https://iwan.com/portfolio/phillips-exeter-library/>>.

BACHELARD, Gaston. (2014) - The poetics of space. Nova Iorque : Penguin Books.

BEITLER, Daniel (2018) - 200th anniversary : Colonel whose name is everywhere is recalled by few. Macau Daily Times [Em linha]. (9 July 2018). [Consult. 09 Jul. 2018]. Disponível em WWW:<URL: www.macaudailytimes.com.mo/200th-anniversary-colonel-whose-name-is-everywhere-is-recalled-by-few.html>.

BOGNAR, Botond. (2008) - Beyond the bubble : the new japanese architecture. London : Phaidon Press Limited.

BOTAS, João (2009) - Campo 28 de Maio de 1940 (Canidromo) Macau Antigo [Em linha]. [S.I.] : João Botas. [Consult. 18 Nov. 2018]. Disponível em WWW:<URL: <http://macauantigo.blogspot.com/2009/04/campo-28-de-maio-de-1940-canidromo.html>>.

BOTAS, João (2009) – Palafitas e barracas de banho em Macau [Em linha]. [S.l.] : João Botas. [Consult. 18 Nov. 2018]. Disponível em WWW:<URL:<http://macauantigo.blogspot.com/2009/12/palafitas-e-barracas-de-banho-em-macau.html>>.

BOTAS, João (2013) – “Manuel Vicente (1934-2013) : o "arquitecto de Macau" [Em linha]. [S.l.] : João Botas. [Consult. 18 Nov. 2018]. Disponível em WWW:<URL:<http://macauantigo.blogspot.com/2013/03/manuel-viceinte-1934-2013-o-arquitecto.html>>.

BOTAS, João (2013) - Memórias de João Martins: décadas 1940-1950 (primeira parte) Macau Antigo [Em linha]. [S.l.] : João Botas. [Consult. 18 Nov. 2018]. Disponível em WWW:<URL: <http://macauantigo.blogspot.com/2013/10/memorias-de-joao-martins-decadas-1940.html>>

BOTAS, João (2017) – Mercado Vermelho 紅街市大樓 : desde 1936 Macau Antigo [Em linha]. [S.l.] : João Botas. [Consult. 18 Nov. 2018]. Disponível em WWW:<URL: <http://macauantigo.blogspot.com/2017/04/mercado-vermelho-desde-1936.html>>

BOTAS, João (2018) - Foto-Legenda: vista panorâmica do Porto Interior em 1963 Macau Antigo [Em linha]. [S.l.] : João Botas. [Consult. 18 Nov. 2018]. Disponível em WWW:<URL: <http://macauantigo.blogspot.com/2018/01/foto-legenda-vista-panoramica-do-porto.html>>

BRUNI, Carlotta (2014) – Entrevista a Carlotta Bruni. Entrevista realizada por Bruno Alves. Macau : [s.n.]. Entrevista realizada a 05 de Março de 2014, à arquitecta Carlotta Bruni, no seu *atelier*.

CAETANO, Maria (2010) - “Estou a fazer o luto do Fai Chi Kei”. Ponto final [Em linha]. (18 Janeiro 2010). [Consult. 15 Abr. 2019]. Disponível em WWW:<URL:<https://pontofinalmacau.wordpress.com/2010/01/18/%E2%80%9Ccestou-a-fazer-o-luto-do-fai-chi-kei%E2%80%9D/>>.

CHIANG WA FONG (2008) – A terceira distribuição da riqueza social, sob o ponto de vista dos jogos de fortuna ou azar de Macau. Administração [Em linha]. 21:79 (1º semestre 2008) 191-203. [Consult. 18 Nov. 2018]. Disponível em WWW:<URL: https://www.safp.gov.mo/safppt/download/WCM_004536>.

COELHO, Beltrão; TOMÉ, Eduardo. (1982?) - Macau, viagem a uma cidade lendária. Lisboa : Círculo de Leitores.

CORREIA, Carmo (2017) - Estaleiros de Lai Chi Vun, o último baú de memórias da outrora indústria naval de Macau. Observador [Em linha]. (10 Abr. 2017). [Consult. 15 Abr. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <https://observador.pt/2017/04/10/estaleiros-de-lai-chi-vun-o-ultimo-bau-de-memorias-da-outrora-industria-naval-de-macau/>>.

DOMINGUES, Catarina (2016) - A casa... . Macau [Em linha]. (15 August 2016). [Consult. 25 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.revistamacau.com/2016/08/15/a-casa/>>.

DOMINGUES, Catarina (2017) - Manuel Vicente em discurso directo. Macau [Em linha]. (12 Abril 2017). [Consult. 25 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL: www.revistamacau.com/2017/04/12/manuel-vicente-em-discurso-directo/>.

DUARTE, Nuno Silva (2014) - Alvar Aalto e Siza Vieira, as três escalas de pensar e construir o pátio. Lisboa : Universidade Lusíada. Dissertação. [Consult. 25 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL: http://repositorio.ulusiada.pt/bitstream/11067/1243/1/mia_nuno_duarte_dissertacao.pdf>.

FARIA, Eduarda Lobato de (2014) - Imaginar o Real O enigma da concepção em arquitectura. Lisboa : Caleidoscópio.

FELICIANO, Ana Marta. (2014) - A metáfora do "organismo" , nas arquitecturas dos anos sessenta. Lisboa : Caleidoscópio.

FERNANDES, José Manuel ; JANEIRO, Maria de Lurdes ; JANEIRO, Maria João (2015) - Macau - Cidade, Território e Arquitecturas. Macau : Instituto Internacional de Macau.

FIEDERER, Luke (2017) - AD Classics : Gallaratese Quarter / Aldo Rossi & Carlo Aymonino. ArchDaily [Em linha]. (14 March 2017). [Consult. 18 Nov. 2018]. Disponível em WWW:<URL:www.archdaily.com/867165/ad-classics-gallaratese-quarter-milan-aldo-rossi-carlo-aymonino>

FIGUEIRA, Jorge (2011) - Reescrever o Pós-Moderno - Sete Entrevistas. Porto: Dafne Editora.

FIGUEIRA, Jorge (2015) - Arquitectura em divagação Manuel Vicente em Macau. Revista de Cultura [Em linha]. 50 (Abril-Junho 2015) 72-83. [Consult. 15 Abr. 2019]. Disponível em WWW: <URL: https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/44029/1/Arquitectura%20em%20Divaga%C3%A7%C3%A3o_Manuel%20Vicente%20em%20Macau.pdf>.

FIGUEIRA, Jorge (2018) – Crossing borders in Macau : the experience of Manuel Vicente. urbanNext [Em linha]. (2018). [Consult. 25 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL: urbannext.net/crossing-borders-in-macau/?wppb_cpm_redirect=yes>.

FRAMPTON, Kenneth (1992) - Modern Architecture : a Critical History. 3rd ed. London : Thames and Hudson.

GAST, Klaus-Peter (2001) - Louis I. Kahn - the idea of order. Basel : Birkhäuser.

GRAÇA DIAS, Manuel (2011) - Manuel Graça Dias. In FIGUEIRA, Jorge - Reescrever o pós-moderno - sete entrevistas. Porto: Dafne Editora. p. 56-76.

GRAÇA DIAS, Manuel (2011b) - Trama e emoção : três discursos[Em linha]. Coimbra : Colégio das Artes, Universidade de Coimbra. [Consult. 25 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <http://colegiodasartesexposicoes.pt/exposicao/trama-e-emocao>>.

GRAÇA DIAS, Manuel (2011c) - Da intenção e do desejo : sobre a arquitectura de Manuel Vicente em Macau. In AFONSO, João (2011) – Manuel Vicente, trama e emoção. Lisboa : Atalho, Laboratório de Urbanismo e Arquitectura e Caleidoscópio. p. 40-43.

GRAÇA DIAS, Manuel (2014) – Entrevista a Manuel Graça Dias. Entrevista realizada por Bruno Alves. Lisboa : [s.n.]. Entrevista realizada a 17 de Junho de 2014, ao arquitecto Manuel Graça Dias no seu *atelier*.

HITCHCOCK, Alfred (1958) – Vertigo. [S.I.] : Paramount Pictures.

KAHN, Louis I. (1961) Artist's Work/Artists Voice : Louis I. Kahn: Lesson 3 [Em linha]. Oxford : Oxford University Press. [Consult. 25 Fev. 2019]. Disponível em WWW:URL:www.oxfordartonline.com/page/Artists-Work-Artists-Voice:-Louis-I.-Kahn:-Lesson-3> .

KHAN, Louis (2008) – Silence and light : Louis Kahn's words. In LOBELL, John - Between silence and light : spirit and architecture of Louis I. Kahn. Boston : Shambhala Publications, Inc. p. 5-57.

LAI, Stephanie (2012) -Gaiolas de (in)segurança. Ponto final [Em linha]. (30 Maio 2012). [Consult. 15 Abr. 2019]. Disponível em WWW:<URL: pontofinalmacau.wordpress.com/2012/05/30/gaiolas-de-inseguranca/>.

LBA, ARCHITECTURE & PLANNING (2015) – Fai Chi Kei Public Housing [Em linha]. Macau : LBA, Architecture & Planning. [Consult. 25 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <http://lbamacau.net/portfolio/fai-chi-kei/>>

LEÃO, Rui (2014) - Entrevista a Rui Leão. Entrevista realizada por Bruno Alves. Macau : [s.n.]. Entrevista realizada ao arquitecto Rui Leão a 20 de Fevereiro, a 10 de Março e a 13 de Março de 2014, no seu atelier.

LOU SHENGHUA (2017) – O desenvolvimento económico e social e a acção da assistência e da caridade em Macau na segunda metade do século XX. Administração. 30:116 (2.º semestre 2017) 133-176.

LYE, Eric Kum Chew. (2006) - Manuel Vicente - Caressing Trivia. Hong Kong : MCCM Creations.

MACAU. Instituto Cultural. Arquivo (2018) - Localização dos estaleiros em mapas antigos de Macau MNL [Em linha]. Macau : Instituto Cultural. [Consult. 09 Jul. 2018]. Disponível em WWW:<URL:[www.http://www.archives.gov.mo/pt/featuredMonth/detail.aspx?yearMonth=201302](http://www.archives.gov.mo/pt/featuredMonth/detail.aspx?yearMonth=201302)>.

MACAU. Região Administrativa Especial (2019) - Geografia e População [Em linha]. Macau : RAE Macau. [Consult. 15 Abr. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.gcs.gov.mo/files/factsheet/geography.php?PageLang=P>>.

MACAU. Região Administrativa Especial. Direcção dos Serviços de Cartografia e Cadastro (2018) – Plantas das Freguesias da Região Administrativa Especial de Macau [Em linha]. Macau : Direcção dos Serviços de Cartografia e Cadastro. [Consult. 25 Jan. 2019]. Disponível em WWW:<URL:www.dsc.gov.mo/images/knowledge/map/freque.jpg>.

MACAU. Região Administrativa Especial. Instituto Cultural (2014) – Manuel Vicente, Conference in MACAU entitled " The Architect and the City" [Em linha]. Macau : Instituto Cultural. [Consult. 25 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.macaucci.gov.mo/en/content/?id=5155&catid=147&subcatid=147>>.

MARREIROS, Carlos, (2015) - Prefácio. In FERNANDES, José Manuel ; JANEIRO, Maria de Lurdes ; JANEIRO, Maria João - Macau - Cidade, Território e Arquitecturas. Macau : Instituto Internacional de Macau. P. 5-9

McADAMS, Claire (2014) - Definition of American Pop Culture [Em linha]. Bakersfield : California State University. [Consult. 25 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL: www.csub.edu/~bruff/Pop%20Culture%20Articles.pdf>.

MCCARTER, Robert (2005). Louis I Kahn. Phaidon Press Limited.

METCALF, Taylor (2011) - AD Classics : Museum of Modern Art, Gunma / Arata Isozaki. ArchDaily [Em linha]. (4 August 2011). [Consult. 18 Nov. 2018]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.archdaily.com/153449/ad-classics-museum-of-modern-art-gunma-arata-isozaki>>.

MJ (2007) - Grades e estendal de roupa na Travessa do Patane [Em linha]. Macau : MJ. [Consult. 5 Dez. 2018]. Disponível em WWW:<URL: <http://caderno-do-orientе.blogspot.com/2007/12/grades-e-estendal-de-roupa-na-travessa.html>>.

MJ (2008) - Grades e estendal de roupa no Beco do Porco [Em linha]. Macau : MJ. [Consult. 5 Dez. 2018]. Disponível em WWW:<URL:<http://caderno-do-orientе.blogspot.com/2008/01/grades-e-estendal-de-roupa-no-beco-do.html>>.

MONTANER, Josep. Maria. (2001). Depois do movimento moderno - Arquitetura da segunda metade do século XX. (S. Editorial Gustavo Gili, Ed.) Barcelona, Espanha: Editorial Gustavo Gili, SA.

MOZ, Raquel (2019) - Exposição : Artistas de Macau apresentam a sua visão do Mercado Vermelho. Jornal Hoje Macau [Em linha]. (17 de Abril de 2019). [Consult. 27 Dez.2018].Disponível em WWW:<URL:hojemacau.com.mo/2019/04/17/exposicao-artistas-de-macau-apresentam-a-sua-visao-do-mercado-vermelho/>

NENOTAVAICONTA (2014) - Postais de 1940 – os novos bairros da década de 40 (século XX) [Em linha]. Macau : nenotavaiconta. [Consult. 27 Dez.2018].Disponível em WWW:<URL:nenotavaiconta.wordpress.com/tag/bairro-de-28-de-maiofaichi-kei/>.

NENOTAVAICONTA (2016) - Notícia de 5 de outubro de 1974 – C.T.T. 1.º dia de circulação - inauguração da ponte Macau-Taipa [Em linha]. Macau : Nenotavaiconta. [Consult. 27 Dez. 2018]. Disponível em WWW:<URL:nenotavaiconta.wordpress.com/tag/edgar-cardoso/>.

NENOTAVAICONTA (2017) - Leitura – Macau ... há cem anos... à chegada (I) [Em linha]. Macau : nenotavaiconta. [Consult. 27 Dez.2018].Disponível em WWW:<URL:https://nenotavaiconta.wordpress.com/2017/08/10/leitura-macau-ha-cem-anos-a-chegada-i/>.

NENOTAVAICONTA (2018) - Leitura - problemas geológicos coloniais – 1943 [Em linha]. Macau : nenotavaiconta. [Consult. 27 Dez.2018].Disponível em WWW:<URL:nenotavaiconta.wordpress.com/tag/antonio-do-nascimento-leitao/>.

OLIVEIRA, Alberto de Souza. Entrevista a Alberto de Souza Oliveira Entrevista realizada por Bruno Alves. Lisboa : [s.n.]. Entrevista realizada a 5 de Agosto de 2016, ao arq. Alberto de Souza Oliveira na Pastelaria Versailles.

PALLA, João.Entrevista a João Palla Entrevista realizada por Bruno Alves. Macau : [s.n.] Entrevista realizada a 1 de Abril de 2015, ao arq. João Palla em Macau.

PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA. The State Administration of Cultural Heritage (2005) – The Historic Monuments of Macao [Em linha]. Macao : The State Administration of Cultural Heritage of the People's Republic of China. [Consult. 25 Jan. 2019]. Disponível em WWW:<URL: whc.unesco.org/uploads/nominations/1110.pdf>.

PINHEIRO, F. Vizeu (2013) - Manuel Vicente - 1934-2013, O arquitecto de Macau. Hoje Macau. (11 Março 2013) 11-13.

PORTOGHESI, Paolo (1983). Postmodern. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc.

RAVARA, Pedro (2009) – A propósito da eventual demolição do bairro social Fai Chi Kei, em Macau. J.A : Jornal Arquitectos [Em linha]. 237 (Out.-Dez. 2009). [Consult. 25

Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL:
<http://arquivo.jornalarquitectos.pt/pt/237/destaque%202/>>.

RAVARA, Pedro (Out./Nov./Dez. de 2009). A Propósito da eventual demolição do Bairro Social do Fai Chi Kei, em Macau. *Jornal dos Arquitectos*, "Ser Português", 10-13.

REIST, Tessa; KINGSLEY, Brad (s.d.). Silence and Light, Towards the Poetic Experience in Exeter Library. Paper Disponível em WWW:<URL:
<https://s5b15ede6c9249e7e.jimcontent.com/download/version/1215100065/module/237733803/name/Silence%20and%20Light.pdf>>

SAMUEL, David (2016) - Goa : à descoberta do nosso património [Em linha]. [S.l.] : Dobrar Fronteiras. [Consult. 25 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL:
www.dobrarfronteiras.com/goa-descoberta-nosso-patrimonio/>.

SANTA-RITA, João. Entrevista a João Santa-Rita Entrevista realizada por Bruno Alves. Lisboa : [s.n.] Entrevista realizada a 13 de Outubro de 2017, ao arq. João Santa-Rita no seu atelier.

SARAIVA, Margarida ; QUADROS, Tiago (2014) - Casa de Lou Kau (1891). Macau [Em linha]. (18 February 2014). [Consult. 25 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL:
<http://www.revistamacau.com/2014/02/15/casa-de-lou-kau-1891/>>.

SCHIELKE, Thomas (2013) - Light Matters : Louis Kahn and the Power of Shadow. ArchDaily [Em linha]. (23 April 2013). [Consult. 18 Nov. 2018]. Disponível em WWW:<URL:
www.archdaily.com/362554/light-matters-louis-kahn-and-the-power-of-shadow>

SEQUEIRA, Joana (2014) - Adventures South of the River – Cabo Espichel [Em linha]. Lisbon : The Elevator Hostel. [Consult. 25 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL:
theelevatorhostel.wordpress.com/tag/espichel/>.

SILVA, Andreia Sofia (2018) – Manuel Vicente - moradores vão manter cores das torres residenciais da Barra. Hoje Macau [Em linha]. (20 Maio 2018). [Consult. 18 Nov. 2018]. Disponível em WWW:<URL:
hojemacau.com.mo/2018/05/28/manuel-vice-moradores-vao-manter-cores-das-torres-residenciais-da-barra/>.

SIZA VIEIRA, Álvaro (1990). Plano de Urbanização de Macau - Descrição de Álvaro Siza e Fernando Távora. *Architécti* 5, pp. 22-29.

TANIZAKI, Junichirō. (1933). Elogio da Sombra (Vol. 1). (Margarida Gil Moreira, Trad.) Japão: Relógio D`Água.(2008)

TÁVORA, Fernando. (1990). Plano de Urbanização de Macau - Descrição de Álvaro Siza e Fernando Távora. *Architècti* 5, pp. 22-29.

TENREIRO, Adalberto. Entrevista a Adalberto Tenreiro Entrevista realizada por Bruno Alves. Macau : [s.n.] Entrevista realizada a 11 de Março de 2014, ao arq. Adalberto Tenreiro em Macau.

TOSTÕES, Ana (2010) - Fai Chi Kei Residential Houses [Em linha]. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian. [Consult. 15 Abr. 2019]. Disponível em WWW: <URL: <https://www.hpip.org/en/heritage/details/507>>.

TURISMO DE PORTUGAL (2019) - Santuário do Cabo Espichel [Em linha]. Lisboa : Turismo de Portugal. [Consult. 25 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL: https://revive.turismodeportugal.pt/en/doc/en_cabo-espichel>.

UNIVERSITY OF PORTSMOUTH (2013) – OldMapsOnline [Em linha]. Portsmouth : University of Portsmouth. [Consult. 21 Jan. 2019]. Disponível em WWW:<URL:https://www.oldmapsonline.org/en/Coloane#bbox=113.56141457305176,22.118952001072415,113.57416111055177,22.136500563390484&q=&date_from=0&date_to=9999&scale_from=&scale_to=>>.

UNIVERSITY PRESS CAMBRIDGE (2019) – Cambridge dictionary [Em linha]. Cambridge : Cambridge University Press. [Consult. 24 Março. 2019]. Disponível em WWW:<URL: dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/kitsch>.

VEIGA, Alexandre Brandão (2005) - Espaço público, espaço privado. Negócios [Em linha]. (13 outubro 2005). [Consult. 15 Abr. 2019]. Disponível em WWW:<URL: https://www.jornaldenegocios.pt/opiniao/detalhe/espaco_publico_espaco_privado>.

VENTURI, Robert (1966). Complexity and Contradiction in Architecture. New York: The Museum of Modern Art.

VENTURI, Robert ; SCOTT BROWN, Denise ; IZENOUR, Steven (1977) – Learning from Las Vegas : the forgotten symbolism of architectural form. Revised Edition. Massachusetts : The MIT Press

VICENTE, Manuel (1989) - Macau : que futuro? Entrevista de Maria José Freitas. Architécti. 1:3 (Dezembro 1989) 8-9.

VICENTE, Manuel (1990) – T.D.M. - edifício administrativo. Architécti. 2:4 (Abril 1990) 78-87.

VICENTE, Manuel (1991) - Posto Operacional de Bombeiros, Areia Preta - Macau. Architécti. 3:11-12 (Out.-Dez. 1991) 137-139.

VICENTE, Manuel (1999) – Manuel Vicente - Há muita coisa que se perdoa, em nome da beleza!. Entrevista realizada por Manuel Graça Dias. In GRAÇA DIAS, Manuel - Ao volante, pela cidade (dez entrevistas de arquitectura). Lisboa : Relógio D'Água Editores. Vol. 1, p. 9-28.

VICENTE, Manuel (2011) - "Hoje a arquitectura é muito igual: é tudo a mesma coisa!". Entrevistado por Ana Magalhães. Público [Em linha]. (29 Julho 2011). [Consult. 15 Abr. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.publico.pt/2011/07/29/jornal/hoje-a-arquitectura--e-muito-igual--e-tudo-a--mesma-coisa-22529038>>.

VICENTE, Manuel (2011) – Manuel Vicente. In FIGUEIRA, Jorge - Reescrever o pós-moderno - sete entrevistas. Porto: Dafne Editora. p. 78-98.

VICENTE, Manuel (2012) - Manuel Vicente ensino e prática : 1ª parte. Estudo Prévio : Revista do Centro de Estudos de Arquitectura, Cidade e Território da Universidade Autónoma de Lisboa [Em linha]. (2012). [Consult. 18 Nov. 2018]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.estudoprevio.net/entrevistas/7/manuel-vicente-ensino-e-pratica--1aparte>>.

VICENTE, Manuel (2014) -Praça Nam Van [Em linha]. [S.l.] : Habitar Portugal 12-14. [Consult. 25 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL:[www.http://habitarportugal.org/PT/projecto/praca-nam-van/](http://habitarportugal.org/PT/projecto/praca-nam-van/)>

VICENTE, Manuel. (s.d.). Posto Operacional de Bombeiros, Areia Preta - Macau. Architécti 11, pp. 137-139.

VICENTE, Manuel; GRAÇA DIAS, Manuel; REZENDE, Helena (1991). Macau Glória, a glória do vulgar. Macau, Macau, China: Fundação Calouste Gulbenkian.

WALSH, Niall Patrick (2019) - Archigram's entire archive purchased by M+ Museum in Hong Kong. ArchDaily [Em linha]. (28 Jan. 2019). [Consult. 25 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.archdaily.com/910328/archigrams-entire-archive-purchased-by-m-plus-museum-in-hong-kong>>.

WARHOL, Andy (2015) – AndyWarhol : Campbell's Soup Cans and other works, 1953–1967 [Em linha]. Manhattan : MoMA. [Consult. 27 Dez. 2018]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1517>>.

WATKINSON, Suzanne (2016) –Vertical Village. Macau Closer : Living & Arts Magazine [Em linha]. (Jul. 2016). [Consult. 25 Fev.2019].Disponível em WWW:<URL: macaucloser.com/en/magazine/vertical-village>.

WENGER, Peter (1969) - Light Matters : Louis Kahn and the Power of Shadow. ArchDaily [Em linha]. (23 Abril. 2013). [Consult. 25 Fev. 2019]. Disponível em WWW:<URL:www.archdaily.com/362554/light-matters-louis-kahn-and-the-power-of-shadow?ad_medium=gallery>.

APÉNDICES

LISTA DE APÊNDICES

- Apêndice A** - Entrevista ao arq. Rui Leão
- Apêndice B** Entrevista à arq. Carlotta Bruni
- Apêndice C** Entrevista ao arq. Adalberto Tenreiro
- Apêndice D** Entrevista ao arq. Manuel Graça Dias
- Apêndice E** Entrevista ao arq. João Palla
- Apêndice F** Entrevista ao arq. Alberto de Souza Oliveira
- Apêndice G** Entrevista ao arq. João Santa-Rita

APÊNDICE A

Entrevista ao Arq. Rui Leão

Arquitecto Rui Leão

Macau, 20 de Fevereiro de 2014, 18:27:04

Parte I (00:45:36)

Bruno Alves (B.A.) - Em que medida considera a influência do Oriente, mais especificamente Macau, preponderante para o caminho da obra do arquitecto Manuel Vicente, e mesmo na construção da pessoa, como personalidade singular que era?

Rui Leão (R.L.) - O Manuel costumava dizer, que ele não tinha nenhum sentimentalismo exótico enquanto arquitecto, a praticar em Macau, que não tinha nenhum tipo de romantismo exótico em relação ao Oriente. Eu acho que desse ponto de vista mais imediatista, ele se calhar, teve esse bom-senso, não é bom-senso, essa reacção inata de não se fascinar pelo orientalismo, pelo orientalismo mais enraizado na cultura europeia, ou uma ideia do Oriente, que eu entendo que fosse uma forma culta de ele recusar esse tipo de pré-conceito orientalista, de uma forma muito inata da parte dele como pessoa. Dito isto, eu acho, que a obra dele em Macau, e eventualmente a restante, deve muito a esta vivência de Macau, e ao prazer que ele tinha de se relacionar com o lugar, com as pessoas, tanto num sentido mais afectivo, como às pessoas num sentido mais colectivo. Acho que ele tinha um grande fascínio por Macau e pela maneira como as coisas aconteciam em Macau, como a vida acontecia em Macau. A arquitectura dele, em muitas coisas, em muitos gestos, em muitas preocupações, reside nessa preocupação no olhar, no observar a vida. Esta se calhar é uma resposta muito correcta. (risos)

B.A.- Acha que o arquitecto Manuel Vicente é “visível” na sua obra e nos seus textos, nos seus ensaios? Ele conseguia passar através do seu desenho a pessoa que era? Olhando para as obras do arquitecto Manuel Vicente, e como há pouco referiu, haveria certos traços, certa forma de desenhar a obra, em que era visível a sua pessoa?

R.L.- A personalidade dele era muito visível, porque está muito marcada por preocupações que ele tinha de encontrar relações entre as coisas, entre os espaços

que ele ia criando no projecto, e as vistas, e a forma como a luz entrava na arquitectura, e a forma às vezes como havia coisas que tinham a ver com uma certa leitura do lugar, não o lugar em termos formais, mas como o lugar podia ser visto a partir do projecto e vice-versa. E, portanto, havia uma série de coisas com um ar muito formal, mas que tinham uma preocupação muito informal, que eram, permitir coisas que às vezes não são decorrentes, como, às vezes, estarmos num sítio improvável, onde se calhar pensamos que estamos debaixo da terra, e depois temos uma vista aérea. E esse tipo de coisas, ao Manuel fascinava-o muito, e ele era capaz de desviar completamente o projecto para essas coisas acontecerem, e não por acaso, mas como uma espécie de reordenamento da própria lógica formal do projecto. Eu acho, que essa relação com a escrita é engraçada, porque, as coisas que o Manuel escrevia, e a maneira como ele escrevia, ajudam a perceber um bocado também, para mim ajuda-me a perceber, a maneira transbordante como ele pensava arquitectura, ou seja, eu acho que ele gostava da arquitectura não por si, mas gostava da arquitectura como gostava da vida da mesma maneira, e como gostava afectivamente de estabelecer relações afectivas com tudo o que estava à volta dele, inclusivamente as coisas que ele rejeitava, e as coisas que ele não gostava, e as coisas que ele implicava. Ele estabelecia uma relação afectiva com tudo, e eu acho que isso vê-se na escrita, porque é uma escrita que quer apaixonadamente convencer as pessoas de que as coisas são mais interessantes e mais amáveis e mais envolventes do que aparentam ser. E os discursos e as lógicas, e que o mundo é uma coisa por descobrir, todos os dias. Portanto, eu acho que isso depois na arquitectura não é tão obvio como na escrita dele, e não é tão obvio porque, a arquitectura dele, eu acho, é um exercício muito erudito. A gente pode pressentir que há uma série de afirmações ou de contestações, na arquitectura, mas na escrita isso é um falar em discurso directo com toda a gente.

B.A.- Quais são as obras que identifica como definidoras e mais emblemáticas do *modus-operandi* do arquitecto Manuel Vicente?

R.L.- Acho, que é muito difícil eleger essas obras, e vou dizer porquê. O Manuel tinha uma maneira de trabalhar que era um bocado supersticiosa, porque parecia que se tinha que começar por um sítio qualquer. E ele era capaz de começar sempre que possível por outro projecto, e, portanto, ele acabava por pôr o projecto como um exercício de tentar, de testar o projecto antigo naquele terreno, para aquele programa. Obviamente

não tinha nada a ver com o projecto anterior, tinha muito mais a ver com a malha e com a organização e da instalação, digamos, da arquitectura no terreno, no lugar. E achava eu que tinha a ver com uma ideia, digamos, implícita, de organização de espaço que ele achava que tinha inventado como uma espécie de uma chave naquele projecto e que essa chave podia servir como ponto de partida de outro projecto. E isso é uma forma muito interessante de operar, que acho eu que ele de uma maneira ou de outra, tentava sempre não estar a começar um exercício, portanto, era quase como uma conversa que ia continuando. Aliás, aquelas três Torres da Barra, são um exercício de redesenho da outra torre para os correios, que nesse caso é mais visível, porque a tipologia é mesmo reinterpretada. Volumetricamente tem a mesma sensibilidade, portanto, a invenção depois na barra, tem a ver com outro tipo de coisas, outro tipo de escala, e criar um objecto marcante. Mas partiu de uma base que tinha muito a ver com aquele primeiro exercício. O projecto que se calhar para mim me marcou mais, e talvez porque não tivesse a ver com nada que eu conhecesse, foi o processo do Pavilhão das Indústrias Marítimas da Expo, porque tinha um ponto de partida diferente. O Manuel Vicente tinha uma relação muito de empatia e desafio com o Mega Ferreira, que era o cliente, e, portanto, aquilo criava ali um desafio muito grande. Na altura não se falava muito destas questões da sustentabilidade, mas como o tema eram os mares, o Manuel achou, que a Expo para ser significativa devia celebrar o mar, e celebrar o mar não de uma forma neo-romântica, tipo já fui ao Brasil, como aquela música da Eurovisão(Risos), nem de uma forma heróica, de, pronto agora vamos salvar o planeta, o mar é a solução. Para mim o que me fascina é como é que uma pessoa consegue chegar a um ponto tão improvável, a um resultado tão improvável, e eu acho que não é por acaso, porque tem a ver com a metodologia, e com o facto de não ser, digamos, uma ansiedade de chegar à resposta rapidamente, mas ter mais uma angústia em relação ao quê que as coisas possam ser e representar, significar, e viver com essa convicção, mesmo que ela não tenha solução ou forma. E eu acho que havia coisas muito loucas de estar à volta do Manuel Vicente. Porque às vezes, eu sentia, que a gente acreditava numa coisa porque ele acreditava muito, e também, como éramos jovens arquitectos, a gente também imaginava que...quer dizer, a gente imaginava que...havia momentos que achava que não sabia como é que se saía dali, como é que se chegava ao fim. Mas o facto de ele acreditar tanto, era suficiente para a gente se atirar de cabeça para o poço. Portanto, esta coisa da Expo, para mim foi importante e marcou-me muito, porque, o Manuel queria celebrar os mares celebrando a indústria marítima propriamente dita e celebrar o que se fez ali no Mar da Palha durante décadas na Lisnave, e que era uma morte anunciada, porque já na altura aquilo estava a ser desmantelado ou desactivado, aquilo tinha muito pouca actividade. E então arranjou uma tropa de malta, atrás desta ideia de

que íamos arranjar um petroleiro, o maior petroleiro e o íamos dismantelar, e íamos montar uma tenda de circo gigante com o petroleiro dismantelado. E aquilo foi por ali fora, por ali fora aqueles meses todos, e chegou a um ponto em que ele realmente teve a coragem de pegar no petroleiro, encontrámos o petroleiro, de o dismantlar. E ele fez um projecto que era realmente a coisa mais delirante do mundo, porque a Expo toda podia ser aquilo. Era um catamarã gigante, onde se entrava e que estava submergido e depois podia viajar pelo mundo todo. E isso tudo foi muito engraçado, porque eu estava com o Miguel Veríssimo a trabalhar nisso no rés-do-chão da Travessa do Noronha - o atelier propriamente dito era o primeiro andar, o rés-do-chão a gente ocupou, era um workshop de maquetes - e eu lembro-me de a gente passar meses a fazer maquetes de barcos e a fazer levantamentos de barcos e a tirar fotografias aos despojos e a tirar fotografias aos cavernames, e a dismantelar barcos em maquete. Era óbvio que a gente nunca ia chegar ao fim, mas fomos fazendo a fogueira, e ele, quando chegou a altura certa, levou-nos todos atrás, e a gente com aqueles meses todos de aquecimento, estávamos todos completamente calhados para fazermos a coisa mais louca do mundo. Que fizemos! E eu acho que isso era uma capacidade que o Manuel tinha, de levar as pessoas atrás, porque realmente, não era uma coisa que estava em mim, mas o facto de ele criar aquela condição toda e deixar as coisas acontecerem, e ficar à espera de reunir condições para poder inventar uma coisa qualquer, isso era muito extraordinário. Era uma coisa muito louca. Era preciso muita convicção, era preciso acreditar muito numa coisa que não se sabe muito bem. O Manuel Vicente tinha essa capacidade. Era capaz de me fazer acreditar em coisas impossíveis. (risos)

B.A.- Era uma das facetas do arquitecto Manuel Vicente...

R.L.- Era, era!

B.A.- De todas as obras do arquitecto Manuel Vicente, quais acha que foram as mais catalisadoras para ele próprio?

R.L.- Eu acho que ele ficava muito marcado através desta coisa do processo, em que tinha conseguido chegar ao fim, e do que tinha alcançado depois de todo o processo. Do processo da Expo, ele não falava muito, mas eu acho que também o deve ter

marcado bastante. Aquilo depois não se construiu, e é uma coisa tão difícil da gente depois viver com isso, principalmente quando se estava tão perto da coisa poder acontecer. O Manuel gostava muito da obra dos Bombeiros, e eu acho também por ter conseguido nela construir um imaginário extremamente complexo em que o edifício quase que é uma história. O que o edifício permite em termos de percorrença de ambientes, é mais um filme do que propriamente um edifício. Ele tinha muito esses fascínios, e gostava muito de lá voltar. E depois outro edifício, que ele gostava muito, e que gostava muito de lá voltar, era o Fai Chi Kei.

B.A.- Acha que a arquitectura oriental é uma marca indiscutível na obra do arquitecto Manuel Vicente? Ou acha que não? Pois como há pouco referiu, ele não tinha romantismos em relação à influência oriental. Mesmo assim acha que a arquitectura oriental teve algum peso na obra do arquitecto?

R.L.- Eu acho que teve imenso. Há ambientes nos edifícios dele, tanto de certo tipo de confluência de coisas, como na maneira que a luz entra no espaço, que acho que tem muito a ver com a arquitectura chinesa, não de uma forma metodológica, mas de uma forma quase que natural, não é a palavra, mas há coisas que estão lá. Ele por exemplo, gostava muito daqueles pátios do Fai Chi Kei. No Fai Chi Kei entrava-se, tinha os blocos, e as entradas eram orientadas para o espaço central, que era uma espécie de uma alameda larga, e tinha uns degraus, e depois subia-se para um patamar, onde depois estava a escada, e essa escada ia por ali acima até uma galeria em forma de pátio que distribuía para quatro casas, não sei se oito por piso. E depois o Manuel que não gostava nada de subir escadas, adorava ir ali, e aquilo realmente tinha uma escala e uma luz que não eram parecidas a nada, nesse sentido. Tinham muito uma escala de um templo chinês, e o tipo de luz também. Tinha assim um ambiente bastante soturno. E era muito bonito, porque a gente seguia, como público, como transeuntes, entrávamos por ali fora e estavam as pessoas a estender a roupa ou a entrar em casa, ou a fazer qualquer coisa no pátio. Na realidade aquilo tinha uma escala que tinha muito esse ar de coisa de residência comunitária, porque as pessoas viviam de porta aberta, aliás como se vive em Macau. Mas o facto de ter aquela luz, não era nada de evasivo, porque aquilo tinha exactamente o ambiente que tem um templo chinês, em que a gente não está propriamente concentrados nas outras pessoas, estamos concentrados no edifício, na arquitectura, na luz. E eu acho que essas coisas não estavam lá por acaso. Não

aconteciam como uma intenção de projecto, mas, aconteciam porque havia uma sensibilidade, digamos, uma vontade de chegar a um sítio qualquer que fosse parecido a esse, a um sítio diferente daquele de que ele partiu. E acho que isso no Manuel era muito inspirador também, o facto de ele ter uma vontade tão grande de chegar a um sítio que desconhecesse, e isso não era nada nem uma retórica, nem uma coisa de *branding*, era realmente uma vontade genuína. O que o fazia mais contente, era o conseguir com um projecto, chegar a um sítio que fosse algo que nunca nos tivesse passado pela cabeça. E eu acho que isso também o distingue de um certo “mainstream” da arquitectura e da forma de como a produção arquitectónica acaba por estar modelada. Porque mesmo esta ideia dos concursos acaba por ser uma ideia um bocado perversa, porque a gente para conseguir um consenso de um júri, em princípio temos de fazer uma coisa que não seja muito inovadora nem muito estranha, porque estamos a fazer uma coisa que ainda não foi discutida, é melhor fazer uma coisa que já foi discutida, porque senão vamos levantar uma discussão e não vamos ganhar o concurso. (risos) Por vezes o que fica em primeiro é o que não envergonha ninguém. (risos)

B.A.- Via no homem e no arquitecto, mais um homem do oriente ou do ocidente? Falando aqui no espaço urbano e na vida urbana.

R.L.- Eu acho que há aqui uma diferença de ambiente, mas que não tem que ver com uma ideia tão sublimada do quê que seja o oriente e o ocidente. O que eu acho é que, em Portugal, em Lisboa, assim como pela Europa fora, há uma cultura urbana que se aplica às profissões, aos profissionais, que se calhar vem de uma certa tradição dos *guilds*, das cooperativas, de um certo corporativismo, que foi o que no fundo foi organizando e especializando as profissões no território, e que nem sempre é útil. Porque, eu próprio sentia muito isso, e uma das razões que fiquei contente em voltar para Macau foi exactamente para fugir disso, que é, nós estarmos quotidianamente, a construir, mais do que a construir, a segurar, a definir, o quê que é o papel do arquitecto, o quê que é o papel da arquitectura, o quê que é esperado de nós, e o quê que nós devemos fazer enquanto arquitectos. Portanto, essa imagem em que nós acabamos por nos sentir obrigados mais a projectar o quê que nós somos enquanto arquitectos. O quê que eu sou por ser um arquitecto! Ou como é que eu me porto por ser um arquitecto? O quê que eu faço por ser um arquitecto? E eu acho que há muito esta cultura, não em Lisboa especificamente, mas em Portugal, é muito forte este corporativismo que existe

entre arquitectos. O que em Macau, em relação a Lisboa ou Portugal, proporcionava, e proporciona ainda, apesar de estar muito diferente, era uma espécie de fuga, de fuga desse meio, de fuga desse constrangimento. No fundo, o nosso papel enquanto autores, arquitectos, é só dar um pequeno passinho, não nos é possível numa vida dar um grande passo e mudar tudo. A gente dá um pequeno passinho, assim como houve imensa gente antes de nós que deu imensos passinhos, depois houve uns passinhos que foram significativamente bem dados, e a gente lembra-os e celebra-os e eles aparecem nos nossos livros de história. Mas a gente tem toda esta consciência que temos que dar um pequeno passinho. E o que eu sinto neste corporativismo europeu, é que há um certo forçar a barra, para darmos o passo todo ao mesmo tempo. Agora o que eu acho é que isso é tão literal e fictício, que acaba por não se dar o passo, porque poderíamos dar cada um de nós esse pequeno passo. E isso sim, seria um grande contributo, se eu desse um passo numa pequena direcção e se tu desses um passo noutra direcção. Mas de repente esta coisa de termos que dar todos o passo, se calhar não é o mais interessante, porque é uma identidade um bocado forçada que a gente está a construir, e o nosso contributo enquanto geração também fica bastante reduzido. Acho que isto tinha um bocado a ver com uma espécie de ressaca do salazarismo, e de termos vivido tanto tempo tão fechados, que mesmo que a porta estivesse aberta já ninguém sentia a brisa de ar a vir de lá de fora. Não é? E o Manuel Vicente costumava dizer, que para ele, estar em Macau era como que..., não era bem o estar em Macau ..., ele dizia que gostava muito daquela ideia do Robinson Crusoe, e eu acho que isso tinha um bocado a ver com Macau, e a ideia de que ele se tinha afastado da cultura. Eu acho que ele dizia isto, porque quando ele dizia isto estava a pensar nele próprio, tinha ido para aquela ilha, deserta, e pronto, tinha-se questionado sobre tudo outra vez. Porque era preciso fazer uma coisa para proteger da chuva e ele tinha que pensar aquilo com uma tela, que não eram tijolos, e que não eram telhas, etc. Portanto, ele teve que reinventar, teve que inventar uma maneira de fazer aquilo, e depois de fazer a cama e depois de fazer a roupa e os sapatos e a jangada, e não sei que mais. Ele ia pensando nas coisas todas porque as tinha que reinventar. Inventar uma maneira de as fazer com o que tinha. E eu acho que essa ideia que ele gostava muito, que ele se lembrava muito, foi com certeza uma leitura de infância que lhe marcou. Mas tinha muito a ver se calhar com aquilo que ele conseguiu encontrar aqui em Macau. Que era essa ideia, da Macau do Manuel Vicente nos anos 70 e nos anos 80, e até dos anos 90, nos princípios. Era uma Macau, em que por um lado tudo era possível, porque havia uma grande capacidade de fazer com este empreendedorismo chinês, que as coisas são sempre para serem levadas para a frente. Por outro lado, também não havia tecnologia, nem empreiteiros muito especializados, nem chegava cá muita tecnologia, a gente ia tendo

um certo avanço porque as coisas iam chegando de Hong Kong, como eram moda em Hong Kong também chegavam cá. Mas era quase essa ideia do Robinson Crusoe de ter que reinventar tudo. E eu acho que, o Manuel Vicente percebeu muito bem Macau. Macau neste sentido de sistema produção que havia cá, porque se fores ver, o World Trade Center quando foi feito não havia grande capacidade, as coisas eram feitas mal, nada era bem detalhado, nada era bem construído, havia uma grande dificuldade de comunicação. E não havia principalmente alta-tecnologia. E o World Trade Center é uma simulação de alta-tecnologia, porque é alta-tecnologia feita com baixa tecnologia, e isso é muito interessante, porque é quase como que um manifesto crítico, a dizer assim, ah pronto, vocês estão aí, os I.M. Pei's e os Foster's e fazem tudo Hi-tech, têm tudo do bom e do melhor, e quase que é uma espécie de paródia disso, porque é isso feito com bocadinhos de vidro e com bocadinhos de ferro soldado, e por aí fora. (Risos) E é um bocado o fascínio de fazer uma coisa que é mais bonita do que aquelas outras que são feitas com os Jean Nouvel's, em que tudo mexe e é tudo impecável. Porque tem a ver com a nossa maneira de nos encantarmos. E acho que, também outra coisa que está no Arquivo Histórico, dessa maneira, e depois em outras obras de outra maneira, que é uma coisa que o Manuel Vicente não perdoava, e que eu acho que é muito Portuguesa, não necessariamente da arquitectura portuguesa, mas é muito portuguesa, que é o sentido de humor. E há obras que são um *Joke*, que são um gozo, neste sentido, mas não é um gozo no sentido de estar a gozar com ninguém, mas como é um gozo um filme iraniano, é um gozo porque é a única maneira em que podes manifestar tudo sobre aquele momento, sobre aquele lugar, sobre aquela cultura, aquelas pessoas.

Arquitecto Rui Leão

Macau, 10 de Março de 2014, 17:32:07

Parte II (01:00:58)

Bruno Alves - Acha que a arquitectura oriental teve uma marca indiscutível na obra do arquitecto Manuel Vicente?

Rui Leão - Eu acho que sem dúvida que teve, e, aí devíamos começar por perguntar primeiro o que é que é cultura, no sentido de: o quê que desse universo interessa à arquitectura e influi a arquitectura. Porque acho que há várias perguntas que estão subentendidas e que estão dentro dessa pergunta aparentemente simples. E que tem a ver com o que é a cultura, no sentido em que, se eu fosse um arquitecto português com um entendimento preestabelecido, ou digamos, minimamente normalizado do quê que é a cultura, fosse a minha ou fosse a de outrem, de que maneira é que isso tinha um impacto na minha prática profissional. Isso era uma resposta que te podia dar, linear. Tem um impacto, mas um impacto do ponto de vista de, tenho uma maneira de operar, quero aplicar o modelo, vejo como é que esta gente se comporta e vou adaptar. Pão pão, queijo queijo. A tua resposta podia ser interpretada como isto. O que eu acho é que, de repente, o facto de se estar a observar e se estar a vivenciar uma sociedade que é completamente diferente, faz de maneira que se ponha em causa todo o modelo da arquitectura e a maneira como a relação entre a cultura visual e vivencial de uma dada sociedade, empata a arquitectura, em que a arquitectura é feita e definida por ela. Não só ele está a fazer uma outra arquitectura, como está a fazer uma arquitectura que se deixa influenciar por essa cultura visual e vivencial de uma maneira que mais nenhuma arquitectura se deixa. Porque ninguém se fascina com a mesma interioridade e distância de olhar como uma pessoa como o Manuel Vicente, que vem com uma bagagem filosófica e arquitectónica bastante forte e ao mesmo tempo com um modelo de: “não vou aqui agora aplicar estes modelos todos”, mas, interessa muito mais perceber este mundo que afectivamente fala comigo e vou produzir qualquer coisa que é uma resposta a essa percepção que eu tenho desta relação. Portanto, acho que, há uma mudança de paradigma, exactamente por haver, digamos, um encontro de uma pessoa que está à procura de qualquer coisa, ou de testar toda essa sua bagagem, mas que de repente é quase como se deitasse tudo fora para reinventar o que a arquitectura pode ser.

B.A.- O carácter experimentalista, frontal, e até desafiante - do que eu entendo da obra do arquitecto Manuel Vicente - acha que estava ligado ao desejo de levar o outro a questionar-se a si próprio e àquilo a que estava habituado e instituído em termos de teoria da arquitectura e até a própria sociedade?

R.L.- Sim, eu acho que sem dúvida, que havia a percepção desse poder. Isso é muito a maneira como os portugueses no mundo se comportaram, e se mediram. E a presença dos portugueses no mundo, passa muito pela arquitectura, porque foi muito através das cidades e da arquitectura que os portugueses conseguiram de alguma maneira propor um modelo que era diferente, não um modelo estritamente colonialista, no sentido em que, “estamos aqui a fazer uma coisa para vos dominar e vos por numa posição subserviente”, mas do arquitecto urbanista ou político, que vem com essa missão, ou com essa instrução, e que se deixa completamente fascinar por uma realidade que é incompreensível e não está em cima da mesa. Quando ele começou aquela missão, digamos, evangelizadora. E o Manel, eu acho, que é mais um português desses, nesse sentido, não daqueles que ficaram em Lisboa, mas daqueles que foram pelo mundo fora, e que descobriram que realmente, ser português tinha uma dimensão muito maior, neste seu lado curioso de se interessar pela diversidade, pelo outro, pela descoberta, quase que esta ideia de que tudo pode ser reinventado. Não é? Mas porquê? E eu acho que nesse sentido, o Manel teve um percurso muito particular, para além da sua capacidade, porque em Portugal vivia-se um ambiente muito fechado. Ele saiu, foi para os Estados Unidos, e teve um grande contacto com o que se passava lá, e depois chegou a Macau, que na altura já começava a ter alguma inteligência aqui em Hong Kong, porque Hong Kong começava a ser uma cidade importante. E nesse sentido acabou por ter um papel muito importante, porque foi trazendo para a arquitectura uma série de discussões e dialéticas que já faziam parte do pensamento arquitectónico, mas que, digamos, em Portugal era muito difícil a prática prestar-se a isso. E da mesma maneira que a escola do Porto foi muito importante nesse período do séc. XX, em termos de se apresentar como uma tendência de resistência, no sentido quase que inverso de reconhecer e identificar o quê que era realmente ser português no séc. XX, moderno, e tudo o resto que se lixe. O Manuel deu outro contributo, porque também vê o quê que é ser arquitecto, em meados do séc. XX, o quê que é ser um arquitecto português no mundo. Num período pré-globalizado, em que Macau ainda era uma colónia, em que

ainda havia esse universo pré-moderno, colonial, mas ao mesmo tempo o mundo já era bastante comunicante entre ele. E eu acho que, nesse sentido, a obra dele é muito importante, porque tem essas aportações todas, num período em que elas não existem com a mesma frescura nem com o mesmo à vontade, se calhar noutra arquitectura que se fazia em Portugal. Eu isto acho que é uma coisa muito importante, que é um dos contributos importantes da obra do Manel para a arquitectura portuguesa. E é também, do meu ponto de vista, a maneira como se pode perceber, ou se pode explicar: Porquê que estando ele aqui tão longe, acabou por ser tão influente na cultura arquitectónica portuguesa? E para o meu discurso não ficar totalmente em abstracto, por exemplo, a obra do arquivo histórico, que hoje em dia está ligeiramente danificada, porque foi adaptada por outros, principalmente aquela entrada não era bem assim, mas pronto; o arquivo histórico, quando foi feito, em 80 e pouco, era uma altura em que se começava a falar muito do *high-tech*, e as primeiras obras do Norman Foster ainda novo, e do Richard Rogers, e do Piano. E, de repente, em Macau existia uma cultura, digamos, de construção, já se sabia construir relativamente bem, mas não havia tecnologia nenhuma, não era possível fazer o *high-tech*. E é muito engraçado como o Manel faz o arquivo histórico como se fosse *high-tech*, mas é tudo *low-tech*. (Risos) Porque, no fundo o edifício já lá está, portanto, não é um edifício de tecnologia, a estrutura já lá está. Isso é uma contradição, mas ao mesmo tempo é tudo feito em materiais modernos, de fábrica, mas que são cortados e recortados estritamente com tecnologia nenhuma, e isso é muito fascinante, porque é um desejo de transformação impossível, porque só se faz *high-tech* se se tiver *tech*. E ele fazia disso uma paródia, e numa coisa que faz sentido. É o tipo de exemplo que eu acho que demonstra bem, não só a sua capacidade de discurso, mas também desse discurso não só a produzir espaços maravilhosos, bonitos e desenhados de uma forma exímia, como também a se apresentar como uma espécie de paródia, uma espécie de gozo de nós próprios. Que é uma coisa muito bonita que o Alves Costa disse no Sábado, a capacidade que o Manel tinha de gozar de si mesmo, de se rir de si. Aquela gargalhada que ele dava, faz imenso sentido, aquela gargalhada era ele a rir-se dele e da sua condição humana, o absurdo da sua condição. É tão raro encontrar-se alguém que se ri de si próprio.

B.A.- Recordo-me até, de que na primeira parte da entrevista referiu o World Trade Center como uma aproximação *high-tec* em Macau, quando não havia essa experiência, nem as pessoas qualificadas para o fazer.

R.L.- Mas eu acho que o exemplo do arquivo histórico até é mais provocatório. Porque aqueles espaços que ele fez, que são maravilhosos, os átrios, são todos desenhados com vidro e aço inox, é tudo altamente baseado. Quando pensamos no high-tech, vem tudo de fábrica, tem a ver com a pré-fabricação e como se conseguia fazer o projecto ser detalhado através de uma máquina que não é o atelier, e ias ao arquivo histórico e está tudo desenhado, mas era tudo desenhado manualmente. E depois os espaços são tão bonitos, não tens espaços assim. E era também muito subtil, porque, ele tem um edifício que no fundo deixa lá a estrutura, como se fosse uma ruína, e depois em vez de tapar ou de pintar ou de fazer uma coisa qualquer em que se percebe o velho e o antigo, o que ele faz é fazer um balão por dentro em vidro, vai fazendo uns balões, e vai enchendo o edifício por dentro com um balão de vidro e inox, e isso é um gesto muito sofisticado. Porque em limite, não interessa o que lá estava, é uma estrutura com aquela forma, não tem valor nenhum patrimonial para o que eu quero dizer em relação aos espaços, tem valor patrimonial o que está lá fora, para a cidade, agora o que estava lá dentro já cá não está, faz parte de outro tempo, é para esquecer. É também um gesto muito provocatório e pedagógico, no sentido de dizer assim, “a gente não pode morrer com esta história do património, ter que preservar tudo e ter que musealizar o património e as cidades.” E ele tinha muito essa atitude, esse posicionamento, muitas vezes em relação às coisas, de ter uma certa frescura, perceber como é que se relacionava com as coisas sem dizer assim, “tem que se preservar tudo, e depois andamos ali, não conseguimos fazer um projecto como deve de ser, porque é tudo um compromisso.” Mas porquê que há-de ser um compromisso? Compromisso é, cá fora fica tudo, lá dentro não fica nada. Nós não temos essa capacidade de produzir espaços maravilhosos com aquelas formas, e no fundo é uma ideia de continuidade. Não! Nós somos, eu sou capaz, de produzir um espaço, com a mesma forma que tinha, com a mesma escala que tinha, a casa tradicional, organizar uma instituição, um arquivo histórico, e com uns espaços maravilhosos, e não tenho que fazer referência nenhuma histórica. Isto é uma lição.

B.A. - O desejo de mudança. Como muitas vezes o Manuel Vicente referia, “o mundo é mesmo assim!” Não se pode querer as coisas como que congeladas e intocáveis.

R.L.- O Manel costumava dizer, que alguma coisa tinha que mudar para que tudo ficasse na mesma. E eu acho, que estas histórias que a gente se vai lembrando, dos projectos e do Manel tem sempre muito a ver com esta ideia, de que alguma coisa tem que mudar

para que tudo fique na mesma. E ele dizia assim: “Eu se calhar sou um tipo conservador!”(risos), no sentido da continuidade. Porque continuidade histórica não é feita sempre da mesma coisa, é feita de transformação também, porque a gente vai sempre adaptando o nosso discurso e o nosso entendimento das coisas a partir do facto que estamos a evoluir, e, portanto, estamos sempre a mudar de bagagem.

B.A. – A dada altura o arquitecto Manuel Vicente referiu, que a produção arquitectónica era “alegria e deixar-se ir”. Enquanto seu colaborador sentiu isso no *modus operandi* e na forma que intervinha no projecto? Sentiu essa “alegria” e esse “deixar-se ir” no arquitecto Manuel Vicente? E inculuiu isso na própria equipa?

R.L. - Principalmente ele tinha essas qualidades, e tinha-as de uma maneira tão contagiosa, que o projecto acabava por ser muito resultado disso. O “deixar-se ir” - gosto que tenhas escolhido essa expressão. Eu acho, que ao mesmo tempo, ele tinha uma grande angústia no “deixar-se ir”, porque as coisas tinham que ter uma ordem, e essa ordem tinha sempre uma construção que era sempre muito profunda, muito filosófica, muito geométrica. E pela preocupação que ele tinha, que não sei se era uma opção ou se era uma preocupação, de começar os projectos sempre com uma malha, é que eu acho que ele tinha esse medo de se deixar ir. O quê que lhe interessava na arquitectura? Interessava-lhe primeiro que ela tivesse uma ordem. Pois, o “deixar-se ir”, também pode querer dizer muitas coisas. Mas depois, o projecto em si, era um processo criativo, perfeitamente sem fim, e era isso que ele se calhar receava quando começava um projecto, porque ele sabia que tinha que haver alguma coisa ali que segurasse a estrutura toda, porque quando se mergulhava no processo criativo era uma multiplicação de coisas que nunca mais acabavam, e elas tinham que ter, digamos, um encaixe, numa grelha. Portanto, havia esse rigor, porque a grelha estava lá sempre, não necessariamente a mesma, mas estava sempre também a ser inventada, e medida e revista de acordo com o desenvolvimento do projecto. E essa coisa da malha, essa obsessão com as malhas, essa fixação com as malhas, do meu ponto de vista, tem a ver com o facto do Manel ser um homem muito culto, porque através da malha geométrica toda a história da arquitectura se podia relacionar com o que nós estávamos a fazer, era uma maneira muito culta de instalar o projecto num discurso que era em si muito culto, à volta das questões da arquitectura. E depois, encontrar maneira de que tudo o que se encaminhava ou que se cruzava à volta do projecto tivesse a ver com

essa gestão, com essa amarração à malha, ao desencontro da malha também. Esta coisa do quebrar, do partir e do sair fora, só é possível se estabeleceres uma regra muito forte. E eu acho que esse dualismo existia muito nele, por um lado, por se conhecer, e por outro lado, por querer conter o máximo de coisas no projecto. Ao contrário da ideia de que um projecto tem que ser limpo e tem que ser linear e tem que ter, digamos, uma narrativa compreensiva, logo coerente. Portanto, acho que ele procurava muito conseguir construir um caminho bastante diferente em cada projecto. E isso também permitia que cada projecto pudesse ser tão distinto, sem necessariamente isso ser uma preocupação. Se calhar por não ser uma preocupação, nem de estar sempre a fazer a mesma coisa, nem de estar a fazer uma coisa sempre diferente. Porque há arquitectos que se preocupam se calhar com isso. Eu acho que o Manel não se preocupava muito em estar sempre a fazer uma coisa diferente, ele queria era construir, ele queria era que um projecto fosse um texto o mais denso possível, e isso é que no fundo alimentava o projecto, onde naturalmente estavam sempre as gargalhadas, estava sempre, digamos, essa ideia das coisas, tanto estarem dentro de uma ordem como estarem num desvio qualquer.

B.A.- Acha que, todas as linhas e malhas eram como que cicatrizes que eram impostas ao observador, quando olhava através delas para a envolvente? Acha que tinham directamente a ver com o íntimo do arquitecto Manuel Vicente? Essa imposição toda das malhas e das linhas, era um desejo de transpor para a envolvente essas cicatrizes? Estou a lembrar-me do edifício do Posto Operacional dos Bombeiros da Areia Preta, em que é possível para quem está no interior olhar através daquela malha, olhar a envolvente, como se fosse um filtro ou uma peneira, como se estivesse a filtrar a própria realidade para dentro do edifício. Teria algo a ver com o próprio íntimo do arquitecto Manuel Vicente, e com a forma como olhava para a realidade?

R.L.- Eu acho, que a malha e a geometria como forma de instalar o projecto, trazia muitas qualificações. Porque havia uma complexidade espacial na arquitectura tradicional que vinha muito daí. Dos sistemas construtivos que existiam e que se podiam praticar, e da forma regrada como a arquitectura se implantava sempre. E que se calhar, a partir do modernismo isso foi tudo eliminado. Continua a haver um certo modernismo com as mesmas premissas metodológicas da arquitectura tradicional, no sentido que, nem todo o modernismo queria demonstrar que tudo o que estava para trás não servia

para nada nem queria dizer nada, mas é um facto que despiu a arquitectura da sua complexidade. E eu acho, que essa ideia do homem nu, despido, no modernismo, moderno, simples, descomplicado, como no anúncio da Lucky Strike (risos), tinha a dimensão que tinha, era um momento, era uma descoberta. Mas na realidade, nós somos uns bichos culturais, e o que nos liga com as coisas afectivamente, emocionalmente, esteticamente, é a nossa experiência e memória profunda ao longo do tempo, é isso que nos engrandece, é daí que a gente quer fazer qualquer coisa. Esse gesto revolucionário de deitar tudo fora, teve o seu valor na altura como um manifesto, como uma propaganda, como, digamos, um toque em frente, uma ideia para vender um certo tipo de imagem, um certo tipo de *lifestyle*, e de uma certa ideia de capitalismo, e até de uma certa ideia de comunismo, mas depois, interessa-me tantas mais coisas do que isso; interessa-me chegar a Portugal e descobrir a maneira como aquelas pessoas se continuam a relacionar com as mesmas coisas, do tempo, e do som e da luz, a arquitectura tradicional. São as mesmas coisas de quando chego à Índia e que de repente acho muito fascinante. Uma pessoa poder estar num espaço em que não está fora nem está dentro, mas está no interior, e está a ver a paisagem através de um pátio, que tem um vão, bonito, desenhado, que enquadra a paisagem, que me trás o céu e não me trás as casas, e consigo ter uma relação simultaneamente doméstica e ao mesmo tempo territorial com o espaço. Porque a arquitectura traz isso, não é? Essa riqueza de experiências, com certeza está no modernismo bom dos mestres, mas depois na arquitectura que se tipificou e é corrente, não está. Porque de repente estamos sempre, estamos muitas vezes, no modernismo, num espaço com uma escala estudada como se estivéssemos que estar todos vestidos de uma certa maneira e numa certa posição a olhar a paisagem, toda comprida, e se calhar a paisagem não presta, e o mar está sempre sujo, e era muito mais interessante ter sombras, do que estar a levar com tanta luz porque também estou nos trópicos, e inclusive esta coisa de estar tudo em vidro também é uma chatice, porque não me permite estar confortável, e não me consigo relacionar. Acabo por ter a relação, que não é aquela que me interessa. Não é? Nem com o lugar nem com a paisagem, nem com a luz, nem com nada, nem com os outros. E eu acho que a arquitectura do Manel, muito através das coisas que ele ia atirando, digamos, metodologicamente para o papel, tem a ver com esta noção dele, de querer muito mais coisas, de querer voltar a encontrar uma complexidade nas coisas, nos espaços, na luz, em criar ambientes em que as pessoas pudessem viver e estar, não na arquitectura no sentido tradicional, mas com o mesmo tipo de dimensões.

B.A.- Acha que teve a ver com o tempo que estagiou e trabalhou com o Louis Khan? Pois Louis Kahn era um dos críticos em relação à arquitectura moderna e militante do regionalismo crítico, entre outros como Barragan e Utzon, que defendiam uma arquitectura que tivesse mais a ver com o lugar e com os materiais locais.

R.L.- Eu imagino que sim. Porque ele também tinha muito esse sentido semelhante de questionar. Não é? De questionar o sítio, de questionar o programa, de questionar o lugar, de questionar o cliente. E também uma grande capacidade de construir o projecto a partir de coisas, que se calhar, posso dizer, de coisas não formais, ou seja, construir o projecto a partir do facto de se conseguir construir uma complexidade muito grande de espaços, de luz, mas depois, permitir que eu pudesse estar num sítio onde eu conseguisse perceber aquela complexidade toda, e quase de repente conseguir destruir a ideia toda daquela coisa. Portanto, não era um percurso que tivesse um questionar, que tivesse a ver com o ir construindo as coisas e elas ficarem cada vez mais solidificadas em termos de ortodoxia, mas tinha muito a ver também com as ir destruindo ao ir permitindo que elas pudessem ser destruídas com a vivência, com a experiência. Acho que isso deve ter muito a ver com o Louis Khan. O Manuel falava muito do Louis Kahn, acho que ele tinha ficado muito marcado. Fazia sempre a ressalva de que em termos de arquitectura não lhe interessava propriamente as coisas que o Louis Kahn fazia, ou seja, interessava-lhe mais o que ele tinha a dizer e a comunicar sobre a arquitectura, e sobre a vida, mas pronto, não era a arquitectura dele. Vivia muito mais fascinado com o Frank Lloyd Wright. Se bem que se calhar essa relação não é muito óbvia.

B.A.- Uma vez o arquitecto Manuel Vicente disse que as suas recordações da vida real e o cinema se misturavam. Referenciava as escadas das oficinas da CEM em Coloane como as de Antonioni. E o tratamento da luz como preponderante para os seus projectos. Acha que o imaginário do arq. Manuel Vicente era uma narrativa cinematográfica, uma teatralidade quase cenográfica? Estava intimamente ligado a este universo do cinema?

R.L.- O Manuel Vicente lembrava-se dos filmes fotograficamente. Ele era capaz de se lembrar de uma coisa de um filme e contar o filme todo, mas não o contava narrativamente, contava-o cinematograficamente. Toda a maneira como ele comunicava as conversas dele, eram muito cinematográficas, não tinham muito essa coisa de serem uma estória, e de a gente existir dentro dessa estória. Nesse sentido sim, porque eram

umas memórias fortíssimas que ele tinha, todos os filmes que ele tinha visto e que tinha gostado, e daqueles que não gostava lembrava-se da mesma maneira, e eu achava fascinante o facto de ser capaz de reproduzir com tanta vivacidade (risos) um filme de memória, ou uma cena do filme. E, portanto, havia momentos em que ele tinha esse transporte para o projecto, trazia os filmes para os projectos. Havia depois os espaços que eram muito poderosos, que têm a ver com uma consciência muito grande de como se alimenta um espaço de luz. O que não é um exercício de desenho, é um exercício mental. Não é? De se perceber que a escada pode ter aquela forma, aquele desenvolvimento, mas depois, posso, em vez de vir de frente para a escada, a meter num ângulo em que a vejo volumetricamente a desaparecer na luz. É esse tipo de vontade, é esse tipo de desejo, que é muito cinematográfico, porque é uma consciencialização de que tudo é um teatro, tudo pode ser um teatro onde as coisas acontecem. E havia assim uns momentos em que realmente o projecto se transformava, porque ele tinha esse tipo de vibrações dentro dele. E muitas vezes, havia um projecto, que podia ser porreiro e ter as coisas todas no lugar, todo arrumado, mas faltava-lhe essa vibração, e era sempre aí que a coisa tinha que chegar. Muitas vezes com o Manel acontecia isso. Nós estávamos todos muito contentes, porque já tínhamos conseguido assegurar o que para nós seria estruturante num projecto, e de repente havia ali uma coisa que o perturbava, ele ficava cheio de pesadelos porque o projecto não tinha aquela vibração. (risos) E tinha muito a ver com essa qualidade cinematográfica do espaço. Tanto em termos de objecto urbano como em termos de espaço interior. Não é?

B.A.- A próxima questão prende-se com a expressão do arquitecto Manuel Vicente, em que dizia: “As pessoas não são para as coisas, mas as coisas é que são para as pessoas”, e que, “as coisas são para vibrar”; como aliás agora acabou de referir. E a questão é, se acha que toda a densidade que punha nas obras, geométrica e cromática, era como que uma antecipação ao “nível de apropriação selvagem”, nas palavras do próprio arq. Manuel Vicente, que toma conta dos edifícios em Macau?

R.L.- Não necessariamente. Havia muitas coisas que eu acho que o preocupavam e que ele forçava muito no projecto, e tinha a ver com essa preocupação de como é que a arquitectura ia ser utilizada e transformada. Perturbava-o, mas num sentido de que fique tudo na mesma, no sentido, que se não ficar nada na mesma que fique qualquer coisa. Esse conhecimento de que tem que haver uma essencialidade, por muito que tu dê

cabo dos espaços, que fique essa essencialidade, e muitas vezes tinha a ver com coisas que até sendo estéticas, acabam por ser muito humanas. Por exemplo, no projecto de realojamento, que é um projecto que gosto imenso, na Tamagnini Barbosa - que é um dos primeiros projectos que o Manel faz em Macau, com a Natasha - ele teve essas preocupações, primeiro em definir o edifício com saliências muito fortes sem fenestração, para permitir que aquele edifício que está implantado numa via principal, tivesse essa monumentalidade. Como aquilo era uma zona pobre de habitação social, que é toda aquela zona do canidromo para cima, é só habitação social. Portanto, como é que se dá dignidade a uma zona que indigna, que é considerada indigna pelo poder, que atira para lá os pobres. Não é? Não a qualifica mais do que atirar para lá os pobres. E esse gesto do Manel, é um gesto realmente muito generoso, tu percebes ou não? O que eu preciso é de marcar esta rua com um ritmo, como se isto fosse quase como o Supremo Tribunal, em que se essa coisa, digamos, esse transpirar do individual, da família, que mete a grade, que pendura a roupa, que naturalmente tem a sua vivência, tem esse transpirar mesquinho por ter a sua escala doméstica, que não interfira numa coisa que tem uma função maior. Isso por um lado. Por outro lado, a gente chega lá dentro, aos fogos - apesar de ser difícil entrar lá, eu por duas vezes já entrei em apartamentos diferentes, por acaso conheço lá umas pessoas, até já fui beber uma vez chá a um dos apartamentos - e surpreendentemente - aquilo foi construído para realojar famílias, porque tinha havido um incêndio num bairro da lata - o Manel faz os apartamentos em *open space*, em degraus. Mas eu lembro-me de ver um desenho no atelier em que são vários terraços, ou seja, entra-se e tens um espaço, um primeiro terraço, tem-se uns degraus e mais uns degraus, e isto fazia de maneira que a casa, a família, tivesse que arranjar uma maneira de se organizar orgânica. Porque, ou seja, queriam fazer quartos, faziam umas paredes, umas divisórias, aquilo tinha pouca luz, era apertado, escolhiam a zona comum, mas não dava para começar a subdividir, quando aquela família comesse a se multiplicar. A imaginar, que passado uma geração e meia ou duas, se teria multiplicado muito e continuasse naquele mesmo fogo, em vez de se fazer paredes, e se apertar e se apertar até chegar a um nível inumano, o facto de ter os terraços não permitia isso. Portanto é uma experiência estética, em que a família é obrigada a arranjar uma vivência orgânica com o espaço, e temporária, com separadores temporários, e ao mesmo tempo não permite que seja abusivamente ocupada. Pois aí, nem o arquitecto, nem o proprietário - que era o governo - nem ninguém, tinha possibilidade de controlar isso. Portanto isso é uma arquitectura feita de gestos com essa preocupação. Pelo tipo de programa, pelo tipo de bairro, pelo tipo de encomenda. E depois eu acho que há outros projectos onde esta questão do vibrar tem mais a ver com o colectivo se quiseres. Estava a pensar no edifício da universidade,

naquele parque de estacionamento, que é para mim um projecto onde o Manel consegue transformar uma abóbora numa caleche, porque realmente o que ele ali tem de fazer é um bloco de aulas e um parque de estacionamento, mas depois, do que ele fez, o estacionamento não está lá! Ele de tal maneira conseguiu inventar um discurso diferente à volta da maneira como as pessoas se encontram, que transforma a cobertura do estacionamento num espaço colectivo, uma espécie de uma ágora, onde de repente há aquele zigurate todo, depois as escadas que se enterram lá para baixo, depois é uma espécie de uma ágora onde se vê o rio, onde se vê a paisagem. Mas lá está, com uma complexidade de experiências enorme - e passa-se de umas pontes, chega-se aos blocos. De repente ele conseguiu uma coisa que tendencialmente seria completamente espartilhada, que é, como de repente estar numa periferia: tenho um bloco, depois tenho uma cobertura com umas escadas que vêm a sair cá fora, e a cobertura não serve para nada, e eu tenho que atravessar a cobertura para ir buscar o carro, e então pergunto assim, onde é que estou a viver? O edifício, a arquitectura não permite estar a viver, entre uma coisa e outra, porque estou a responder estritamente, e depois também nunca vejo a paisagem. Quer dizer estou em cima de um monte e nunca vejo a paisagem? O Manel levanta o edifício todo para que do terraço se veja a paisagem, e de vários sítios, e das escadas. E isso tem muito a ver com o perceber o sítio. E através de um programa, que parece perfeitamente regular, inventar uma riqueza enorme só porque se está com essa preocupação, de que as coisas não têm que ser o que parecem, e não têm que ser o que está dito, não é?

Arquitecto Rui Leão

Macau, 13 de Março de 2014, 17:18:51

Parte III (00:14:59)

Bruno Alves - Há uma expressão do arquitecto Manuel Vicente em que diz: “O que fica para sempre é o afecto investido na obra”. O que entende destas palavras?

Rui Leão - Não conhecia essa frase. Essa frase é linda. Pois, isso define muito o Manuel Vicente. E define se calhar muito a cumplicidade que a gente tinha com ele. É engraçado, que isso, para mim, parece uma coisa tão obvia na nossa profissão, essa generosidade de a gente pensar a profissão de uma forma, digamos, não menos institucionalizada, mas mais personalizada ou dirigida, a esse lado que também é universal em nós, que é o gozo e o prazer e o afecto. No fundo que a arquitectura tome conta de nós. Acho surpreendente que isso não seja mais universal na prática profissional e que a prática seja em muitas instâncias o refúgio de uma certa intelectualização de ela própria. No fundo, se calhar, porque tenta ir por caminhos mais seguros, portos mais seguros. Mas eu sentia que esse grande capítulo no Manuel Vicente, era como se fosse uma conspiração. Eu sentia-o como tal. E isso se calhar até nos ligava mais, não pessoalmente, mas quem estava com ele, ao lado dele, porque tinha um certo sentido conspiratório a gente estar a fazer uma coisa que se calhar devia ser universal, mas que, no entanto, estávamos a tentar levar mais longe, ou estávamos a levar mais sério. E no fundo assim havia aqui uma troca de papéis. Era um bocado na brincadeira e na conversa e no humor, que ele conseguia muitas vezes encontrar essas pequenas diferenças, ou esses pequenos moventes que acabavam por levar a que a arquitectura que se estivesse a fazer ou a pensar, tivesse muito mais preocupada com essa vivência do espaço, do que propriamente com uma ideia mais abstracta ou mais coerente no acto de tomar decisões de projecto. Porque inclusivamente acho que o exercício de projecto, projecto de arquitectura, tem períodos que do meu ponto de vista, é um exercício suportável, na medida em que a gente o faz com alegria e com fé, porque em muitas instâncias, em muitos momentos, é verdadeiramente insuportável. A quantidade de decisões que se tem que tomar. É que são decisões completamente diferentes, umas são perfeitamente tecnocráticas e tem a ver com o regulamento, ou com, digamos, com a fuga ao regulamento, depois outras tem a ver com o que a gente sabe, com o bom-senso comum, e depois há umas que tem a ver com coisas que são

muito mais abstractas e que são muito mais indizíveis ou difíceis de comunicar. E eu acho que no fundo é um acto de coragem, conseguir transportar muitas dessas decisões para a esfera do afecto, essa construção de afecto. Não o afecto intelectual, mas o afecto vivencial da arquitectura.

B.A.- Acha que a arquitectura do Manuel Vicente é de certa forma flexível e está preparada para a mudança, para a adaptação, ao crescimento tão rápido que o território de Macau está a sofrer? Outra das expressões do Arquitecto Manuel Vicente era: “[...] a arquitectura aspira por nós, aspira por diferentes ocupações e instalações. As coisas são sugestões de utilizações, são suportes de invenção, são suportes de imaginação”.

R.L.- Novamente é uma questão de afecto que se está a falar. Não é? Eu pus-me essa questão a seguir à passagem de soberania, porque a arquitectura, digamos, pelo menos aquela institucional, nunca ninguém a pôs em causa, porque seria preservada pela própria instituição, pelo próprio governo. Mas houve realmente um momento em que isso parecia que se podia desfazer com grande facilidade. Esse sentido do valor, do lugar da arquitectura. Era uma preocupação que eu tinha muito, e escrevi até um artigo na Arquitectura Macau, que se chama “Macau e o lugar da arquitectura”, que pode responder a essa questão, apesar dessa tua pergunta de uma forma mais alargada ser um bocado abstracta. Mas era uma preocupação que eu tinha muito, que era o, termos deixado no terreno um discurso super-complexo, não digo erudito, mas super-complexo, não só na nossa vontade e capacidade de lidar e entender o mundo dos outros - o mundo dos outros onde nós queríamos ter um lugar. Isso aplica-se ao Manuel Vicente e a todo o património antes dele. E de repente, foi um exercício de diálogo em que a gente não fez sozinhos porque os construtores, e os clientes, não eram necessariamente da mesma classe social, e não tinham necessariamente a nossa matriz cultural. Partimos do princípio que o discurso está implícito na obra, e nunca está, o que está implícito é o facto de a gente partilhar em comunhão uma série de entendimentos do que é que é cultura e a maneira de estar, e o que é que é a arquitectura. A gente parte do princípio que toda a gente tenha essa percepção, e de repente isso tudo pode desaparecer. Não é? Isso não é um dado adquirido. Portanto, o valor, e a presença, e a preservação da arquitectura, não necessariamente enquanto conservação, mas enquanto também como uma forma de reinterpretação, só é possível se as pessoas se relacionarem com a arquitectura e se houver uma vontade de

comunhão com um discurso que não é aquele objecto, mas que é tudo o que ele representa. É esse o lugar da arquitectura. Que nós entendemos, que nós portugueses entendemos como o lugar da arquitectura. Que não é uma imposição, sem deixar de ser. Que não é uma ideia fechada. Apesar de ser construída e ser culta e erudita, há um discurso que nos é possível porque a gente fala com a arquitectura, e, portanto, temos essa ambição narrativa, e se calhar não deixamos outras coisas, outros testemunhos, porque de alguma maneira, a arquitectura comunica valores culturais que no fundo é o texto da nossa diáspora, da nossa viagem relacional pelo mundo. E depois podes citar coisas do meu artigo.

B.A.- Passando agora às vivências e memórias que guardou ao trabalhar com o arquitecto Manuel Vicente. Gostaria que em cinco palavras me definisse o que foi trabalhar com ele.

R.L.- Carrego-o comigo alegremente mesmo que não queira. Não sei se são cinco palavras. (risos)

APÊNDICE B

Entrevista à Arq. Carlotta Bruni

Arquitecta Francesca Carlotta Bruni

Macau, 5 de Março de 2014, 18:00:23

(00:47:29)

Bruno Alves (B.A.) - Trabalhou muitos anos com o arquitecto Manuel Vicente. Quantos anos exactamente?

Carlotta Bruni (C.B.) - Trabalhei de 96 a 2000, no escritório dele cá em Macau, e depois de 2000 até 2010 em parceria, no atelier que tínhamos os três.

B.A.- Em que medida considera a influência do oriente e mais especificamente Macau, preponderante para o caminho da obra do arquitecto Manuel Vicente? E na construção da sua personalidade singular. Acha que teve peso esta influência do Oriente?

C.B.- Não sei se é a experiência do Oriente que terá tido peso na formação dele. O que eu penso, é que o Manel saiu de Portugal durante a ditadura à procura de um sítio onde pudesse ser mais livre. Ele tinha uma criatividade muito especial, muito *sui generis*, que não encaixava de certa maneira, muito bem, com o que se fazia na arquitectura portuguesa na época. E Macau nesse sentido, para ele, era um sítio de liberdade, de alguma maneira. Nesse sentido, o facto de Macau estar no Oriente, se calhar, era um bocado um pretexto para ele poder desenvolver coisas que de outra maneira não teria conseguido desenvolver, pelos constrangimentos todos que teria tido no seu próprio país. Agora, influências orientais na obra dele, é difícil de descortinar de facto. Eu acho, que ele tentava ter uma arquitectura que talvez fosse mais internacional. Embora, há vários artigos que falam de uma outra faceta da arquitectura dele que se calhar se pode interpretar como hibridismo, ou seja, a capacidade que ele tinha de reinterpretar o lugar. Portanto, não apanhar literalmente influências orientais dentro da arquitectura dele, mas interpretar o lugar em conjunto com a sua experiência de arquitecto ocidental. E nisto sim, talvez a obra dele tenha esse tipo de influência. De qualquer maneira, ele veio para Macau e construiu coisas que tivessem a ver com a densidade e com o tipo de implantação dos lotes de Macau, que tivessem a ver com a relação que os edifícios dele

e sobretudo as obras urbanísticas dele, tinham com a cidade, com o entorno. De maneira que, ele deixou-se influenciar pela cidade, mas nesse aspecto. Assim literalmente e formalmente, acho que não, acho que ele não tem influências por mais.

B.A.- Acha que o Arquitecto Manuel Vicente é “visível” na sua obra?

C.B.- Acho que sim. Acho que a obra dele é decididamente autoral. Ele tinha de facto uma grande criatividade. Eu lembro-me, há uns anos atrás, o Nuno Portas veio cá a Macau; e o Manuel tinha uma mágoa muito grande, porque sendo da mesma geração do Siza, nunca foi levado como representante de Portugal, digamos, para fora de Portugal, para os círculos dos arquitectos da Europa; e ele achava que quem tinha feito a promoção do Siza tinha sido o Nuno Portas. Ele tinha uma grande mágoa para com o Nuno Portas acerca disso. E uma vez que o Nuno Portas esteve cá e o Manel não estava, a gente perguntou porquê que ele de facto tinha promovido tanto o Siza, independentemente das qualidades da arquitectura de um e de outro, e porquê que tinha deixado a obra do Manel tanto para trás. E o Nuno Portas dizia, que achava que o Manel não tinha controlo sobre a sua criatividade, e que, portanto, aquilo era uma exuberância, era tanta coisa, era tudo à mistura, às vezes era até, “malcozinhado”. O Manel funcionava muito por impulsos, o que saía no desenho eram os desejos dele, podiam ter a ver com a maneira como a luz batia, ou com a maneira como ele queria que determinado volume se desenrolasse, e era muito imprevisível, não tinha uma linguagem coerente. Nesse sentido acho que sim, que não há uma “receita Manuel Vicente”, que se possa descrever sequer.

B.A.- Como definiria o Arquitecto Manuel Vicente quanto à sua faceta dominante? A faceta que o caracterizava mais?

C.B.- Na arquitectura?

B.A.- Na arquitectura, como pessoa e como profissional.

C.B.- Eu acho que ele era super teimoso. O que fazia muita diferença, e a gente experimentava isso nos projectos e nas obras, porque ele de facto quando queria uma coisa não havia nada que o demovesse. E chegava a ter ataques de mau-feitio, e se as coisas não fossem exactamente como ele queria, desistia, e tratava mal os clientes. (risos) Mas era de facto por teimosia, e ele conseguia muito graças à teimosia, porque havia sempre alguém que cedia. Não é? (risos)

B.A.- Quais são as obras que identifica como mais definidoras do *modus operandi* do arquitecto Manuel Vicente? Aquelas que o espelham.

C.B.- Bem, do meu ponto de vista de facto a obra melhor; mas tenho que explicar uma coisa, eu não sou grande fã dele como arquitecto, eu gostava imenso da pessoa, adorei trabalhar com ele, mas não me revejo muito no resultado final de certas obras; é o plano da Baía da Praia Grande. É uma obra extraordinária, que não se encontra em mais lado nenhum do mundo, feita com essa delicadeza, com essa capacidade. Eu acho que ele era fantástico em inventar programa, portanto, mesmo quando o projecto não tinha programa, o Manel inventava um programa, uma ambição, um desejo para aquele projecto, e isso era uma coisa fabulosa que ele tinha, porque aquele plano da Praia Grande não teria existido sem todo o desejo que ele pôs naquilo. A base do projecto que lhe tinham dado para ele desenvolver era uma coisa igual a todos os aterros, igual ao NAPE, igual ao ZAPE, igual a qualquer outra coisa. O projecto que ele mais gostava e onde ele se revia mais era os Bombeiros da Areia Preta. Porque, ele durante muito tempo trabalhou muito as plantas e eventualmente trabalhava muito os alçados, mas quando ele chega a fazer os Bombeiros da Areia Preta, de repente há muitas coisas que se juntam. A planta do edifício é uma planta livre, já não tem aqueles constrangimentos. Ele constrangia-se sempre muito com as grelhas que estruturavam o projecto, e na planta dos Bombeiros da Areia Preta ele consegue dar a volta a essas grelhas, já deixam de ser umas grelhas ortogonais e passam a ser umas grelhas meias curvas e diagonais e aquilo cria complexidade de espaços tanto na planta como no corte, e que depois revêem-se no alçado. De facto, o edifício muda completamente, já não é uma coisa repetitiva. Não é? Passa a ser um objecto tridimensional, muito mais conseguido. E, portanto, eu acho que sim, que talvez, tanto o plano da Baía da Praia Grande como os Bombeiros da Areia Preta, digamos que, são um bocado a suma. Outro projecto muito bonito que ele tem é as piscinas da Outurela, em Lisboa. Eu nunca consegui visitar por

dentro, mas penso que também terá muito desta tridimensionalidade que ele descobriu mais ou menos nessa altura da vida dele.

B.A.- E aquelas obras que acha que foram mais catalisadoras para ele? Catalisadoras no sentido de ter dado tudo e sentir-se feliz com elas.

C.B.- Os Bombeiros, sem dúvida! Mas ele tinha muito carinho por todas as obras dele. O que eu acho, é que ele próprio também tentou voltar à obra dos Bombeiros muitas vezes depois de a ter acabado, tentou voltar em outros projectos. Do meu ponto de vista, ele alternava na arquitectura dele, alternava sempre entre ser a arquitectura de um objecto ou a arquitectura de um sítio. Se tu fores ver as arquitecturas dele com esse ponto de vista, hás-de reparar que há umas arquitecturas, que por serem muito garridas, por terem muitas cores e por terem assim uns objectos na fachada, são muito objecto, é uma maneira de estar na cidade assim um bocadinho em biquinhos dos pés, a dizer, estou aqui! Como o World Trade Center, o Chunambeiro, etc. E depois tem outra série de obras que são umas obras mais delicadas, que têm mais a ver com o sítio. No próprio plano da Praia Grande, ele questiona-se acerca do quê que ele pode fazer para aquele sítio, e de que maneira pode implantar o edifício, digamos, com uma relação mais contextualizada. E o que eu penso que ele conseguiu fazer nos Bombeiros, foi exactamente misturar as duas coisas, porque já não é um objecto, é uma coisa muito mais complexa, vai muito para além disso. Os Bombeiros são de 97, qualquer obra a seguir a esta, eu penso que ele terá mais essa consciência, de não fazer, se quiseres. Já se falou muito sobre isso, nessa própria obra ele sai um bocadinho dessa sua vertente pós-modernista, desta coisa de ter que fazer arquitectura Pop. Popular. Portanto, eu decidiria que são os Bombeiros aquela em que ele se revia mais.

B.A.- Via no Homem e no arquitecto mais um homem do Oriente ou do Ocidente? Ele próprio revia-se nesta densidade que é o Oriente?

C.B.- Ele adorava a densidade que é o Oriente. Ela adorava a cidade. Portanto, eu acho, que nesse aspecto Macau era o sítio ideal, porque ele gostava de viajar, mas não era pessoa que fosse passear. Mesmo na cidade ele raramente andava a pé. Macau para

ele era uma cidade de eleição nesse sentido, porque era um sítio que ele gostava muito, exactamente por essa densidade sim! Por isso acho que era mais um homem da densidade. (risos)

B.A.- O carácter experimentalista das obras do arquitecto Manuel Vicente e às vezes frontal e desafiante, acha que estaria intimamente ligado ao desejo de fazer o outro questionar-se a si próprio e às ideias tidas como universais, tanto na arquitectura como na sociedade? Era uma forma de suscitar a crítica?

C.B.- Não sei se tu poderás dizer que era provocação, não penso que ele tivesse uma atitude provocatória, acho que não tinha a ver com isso. Acho, que tinha a ver era um bocadinho com o desejo que ele tinha de fazer o que lhe apetecia, portanto, o questionar-se, só em contraposição com o desejo dele. Mas o desejo dele não tinha uma vontade nem política, nem provocadora. De facto, não gostava que as pessoas ficassem indiferentes ao que ele fazia, de alguma maneira as obras dele têm essa vertente. Agora, não penso que fosse uma provocação, acho que não se trata disso.

B.A.- Entendo. Era mais uma afirmação.

C.B.- Era uma afirmação. Exacto. Não penso que fosse uma provocação. Acho que sim, acho que se calhar era uma afirmação da sua personalidade e da sua individualidade, digamos.

B.A.- A certa altura o arquitecto Manuel Vicente fala da “Alegria” e o “deixar-se ir”, como chaves para a produção arquitectónica. Ao ter sido colaboradora de Manuel Vicente sentiu essas forças na sua forma de conduzir o projecto?

C.B.- Sim! Para o Manel o projecto só se podia fazer em alegria. Portanto, ele não era pessoa para acordar cedo para cumprir um horário, só fazia projecto quando lhe apetecesse, quando achasse que tinha condições emocionais para o fazer. (risos) E

sobretudo quando estava bem-disposto. E exigia que toda a gente o fizesse nas mesmas condições. Portanto, haviam dias que não acabavam senão às três ou às quatro da manhã, porque se tinha ganho uma determinada capacidade, diálogo para seguir em frente, e havia dias que ele nem sequer aparecia, porque achava que não tinha condições e alegria suficiente para projectar. Era mesmo assim que funcionava. (risos)

B.A.- Todas as linhas, malhas, e a geometria que usava na sua arquitectura - que na minha maneira de ver, criavam cicatrizes na envolvente quando o observador olhava através delas, como que um filtro – acha que carregavam uma mensagem subliminar?

C.B.- O que eu por vezes pensei, mas também não sei, não tenho a certeza do que vou dizer, é que ele talvez tivesse uma criatividade muito exagerada nesse sentido. O World Trade Center tem uma história engraçada. Para aquela rampa do estacionamento, ele tinha ficado a ver a parte de dentro de um rolo de papel higiénico e tinha começado a desenrolá-lo e tinha se apercebido que aquela forma, aquele vinco, podia ser um objecto muito bonito. E eu penso que como este exemplo, deve haver “n” exemplos de coisas que a ele de repente lhe ocorria, que podia ser bonito, que podia fazer de uma maneira, que podia fazer de outra. E a grelha ou a malha que ele usava, eu por vezes pensei que fosse uma maneira de controlar a criatividade, portanto, de arranjar uma regra para essa criatividade. De maneira que, depois, por um lado não se esquecesse do que tinha pensado, que quando viesse outra ideia, aquilo já estivesse minimamente estruturado numa grelha. Ele usava muito a malha estrutural para transferir o discurso. Se se começava, como por exemplo neste caso do World Trade Center, a inventar uma malha à volta do tal rolo de papel higiénico, normalmente esta malha iria influenciar outras coisas no edifício, porque ele a transferia para o resto do edifício, e estas por sua vez, com as suas malhas estruturais, iam influenciar a primeira. Eu nunca, se não na piscina da Outurela, o vi fazer malhas a partir de situações urbanas. Por exemplo, nós em Milão, quando eu andava na universidade, uma coisa que os professores diziam era para ir buscar relações no território, na envolvente, e depois a gente lá ia buscar as direcções. Mas eu só me lembro disso nas obras dele, de facto, nas piscinas da Outurela. Ele questionava-se muito pelo factor da piscina estar num sítio baixo e ter aquelas urbanizações à volta, e ele ali, de facto, com uma certa vontade, vai buscar aquelas direcções todas das coisas que tem à volta, por achar que aquilo que está lá em baixo

é um concentrado destas direcções todas, ou um ponto de encontro destas direcções. No Plano da Nam Van, ele faz a mesma coisa, no sentido que vai buscar o arco da marginal. Há um desenho muito bonito, que é a continuação do círculo da marginal pelo arco do lago, com a fotografia de um ovo de galinha metido lá dentro, e depois é a descoberta dos raios que compõem o desenho de um ovo, e de que maneira aquela marginal se pode desenvolver neste círculo que ele inventa. Mas, são de facto os dois únicos exemplos que eu me recordo, onde ele vai buscar coisas ao sítio. Porque de resto vem de outras coisas. Não é? (risos) Não necessariamente ligadas à envolvente.

B.A.- Acha que sem a mudança para o Oriente o arquitecto Manuel Vicente e a sua obra teriam sido os mesmos?

C.B.- Não, não! Ele tinha definhado em Portugal, de certeza! Penso que ele era uma pessoa muito irreverente e não reagia nada bem à autoridade. E embora, mesmo que depois da revolução com certeza não havia o mesmo autoritarismo, eu penso, que a classe dos arquitectos era uma coisa assim muito hierárquica e estruturada. Por isso, penso que a obra dele não se teria desenvolvido da mesma maneira.

B.A.- Uma vez o arquitecto Manuel Vicente disse que as suas recordações da vida real e o cinema se misturavam. Referia-se às Oficinas da Taipa, mais concretamente às escadas, como sendo as de Antonioni, por exemplo. Dizia que a luz era igualmente preponderante para os seus projectos. Acha que o imaginário do arquitecto Manuel Vicente era uma teatralidade narrativa do espaço, enquanto cenografia cinematográfica?

C.B.- Sim, sim! Acho que sim. Acho que ele tirava muito do cinema, e ele preocupava-se muito com a luz, sobretudo.

B.A.- O arquitecto Manuel Vicente dizia: “As pessoas não são para as coisas, as coisas é que são para as pessoas”, e dizia ainda que as coisas tinham que vibrar. Acha que

toda a “vida” e toda a densidade cromática que punha nas suas obras eram uma antecipação ao “nível de apropriação selvagem” em Macau, nas próprias palavras do arquitecto Manuel Vicente.

C.B.- Ele antecipava-se muito à apropriação. Não sei se era com a cor. Naquele edifício das famílias ao pé das Portas do Cerco, ele faz um exercício que é muito interessante, e ele faz este exercício em vários edifícios residenciais, que é deixar uma empena completamente vazia, e arranjava uns recuos para as janelas, e um material diferente no sítio onde mais naturalmente essa apropriação selvagem iria acontecer. E, portanto, mesmo que depois apareçam as gaiolas e isso mude o desenho do azulejo e a cor, o facto de ele ter aquelas partes de arquitectura cega, aquelas empenas, mantém o desenho do edifício constante, intacto. Não penso que ele fazia isso com a cor, fazia isso mais com elementos arquitectónicos.

B.A.- A certa altura o Arquitecto Manuel Vicente define a arquitectura Oriental, com expressões como: “Uma percepção sequencial das coisas e do espaço, viva, com o tempo, com as emoções, com os planetas, com a chuva, com o Inverno, com o Outono [...] uma arquitectura comensurável ao Universo”. E ainda: “[...] de um rigor simbólico, com uma função simbólica.” Acha que havia uma procura também simbólica, forte, na obra do Arquitecto Manuel Vicente? Ou haveria alguma crítica inerente à arquitectura ocidental?

C.B.- Ele era extremamente crítico. Extremamente crítico de toda a arquitectura portuguesa. Agora não tenho a certeza se ele era crítico por um certo desgosto, do que já falámos, em relação ao Nuno Portas. Mas ele provavelmente terá sido crítico do facto de não poder haver vozes diferentes na comercialização da arquitectura portuguesa para o exterior. E nisso sim, nisso acho que a crítica dele era um bocado o ter ficado para trás, pelo facto de não estar a fazer o mesmo que os outros faziam. Agora, se a arquitectura dele era simbólica? Não sei responder. Há coisas simbólicas na arquitectura, na capela do orfanato, talvez. Mas não vejo isso na arquitectura dele. Mas pode ser que sim. Eu é que não vejo, não me apercebo disso.

B.A.- Há uma expressão do Manuel Vicente em que diz: “O que fica para sempre é o afecto investido na obra.” O que entende basicamente destas palavras?

C.B.- É engraçado, porque estamos a fazer o doutoramento, e a base do nosso doutoramento é descobrirmos o que é que nós fazemos de diferente na maneira que fazemos arquitectura, e parte disso também tem a ver com o explorar as coisas que nos influenciaram. E eu acho que ele de facto dedicava imenso carinho a todas as coisas que fazia, não era uma pessoa que se contentasse facilmente. E eu acho que por vezes há um equívoco grande, na arquitectura, sobretudo na arquitectura que se faz hoje em dia, mas se calhar também na arquitectura que se fazia quando ele começou a praticar, e que é assim, acha-se que a ideia do projecto é o que serve para um bom desenvolvimento, e não é assim. Podes ter uma boa ideia de projecto e podes ter uma péssima execução, podes não perceber a ideia que tiveste, a tua ideia pode não se adaptar ao lugar. E eu acho que o Manel tinha um imenso carinho, imensa dedicação em conseguir encaixar tudo no sítio, tanto o seu desejo formal, como o desejo programático, como tentar encontrar sempre o lugar onde as pessoas se sentissem bem. E eu lembro-me que ele se ria sempre muito. Fomos uma vez ao Japão, fomos ver o edifício que era o hotel imperial do Frank Lloyd Wright, que tinha sido mudado do sítio original, para um parque de diversões japonês. E tinha ficado só o Hall de entrada. E entramos, e o que era engraçado daquele sítio é que tu não percebias onde estavam as escadas. Entravas e aquilo era um sítio superconfortável, tectos mais altos e tectos mais baixos, e depois por detrás tinha as escadas principais do Hotel que iam desembocar nesse Hall. E isto era uma altura, em que por exemplo em Portugal, a arquitectura toda funcionava por rampas, e assim tu levavas as pessoas daqui para ali, e depois levavas as pessoas dali para além, e depois vês a rampa que passa ali, digamos, em que todos os meios de subida e descida eram aparentes e faziam parte de determinado desenho arquitectónico. E se tu estás num espaço em que só vês rampas e escadas, sentes-te extremamente desconfortável, porque sentes aquela necessidade de teres que te mexer. E o Frank Lloyd Wright nesse pequeno exemplo, dava o exemplo de uma arquitectura que era câmara, era sossegada, era feita para a pessoa e que era para a pessoa se sentir confortável lá dentro, para estar. Acho que ele procurava com muito lucidez o sítio de estar, o sítio onde as pessoas se sentissem bem, e, portanto, fazia arquitectura com imenso carinho.

B.A.- Acha que a arquitectura do Manuel Vicente é flexível e está preparada para a mudança dos tempos, para o rápido crescimento que Macau está a sofrer? O próprio Manuel Vicente dizia: “A arquitectura aspira por nós, aspira por diferentes ocupações e instalações, as coisas são sugestões de utilizações, são suportes de invenção, são suportes de imaginação.” Acha que a arquitectura do Manuel Vicente vai prevalecer?

C.B.- Eu acho que se em Macau não houvesse a pressão imobiliária que há, acho que sim, é uma arquitectura que tem capacidades de se adaptar. E aliás, já demonstrou, porque há “n” edifícios de apartamentos que continuam de pé. Agora é assim, os próprios lagos Nam Van já estiveram em risco de ser aterrados várias vezes, mas isso eu acho que não é uma falha da arquitectura, acho que é um problema do sítio. Mas acho que sim, ele fez uma arquitectura suficientemente flexível para poder ser aproveitada de várias maneiras.

B.A.- Agora passando à perspectiva de ex-colaboradora, mas mais focado nas memórias e experiências que reteve ao trabalhar com o arquitecto Manuel Vicente. Gostava que em cinco palavras me definisse o que foi a experiência de trabalhar com Manuel Vicente.

C.B.- Bem, se calhar podia dizer, **juventude, regra, inteligência** ou estímulo intelectual, o que seja, **sentido de humor**. O que pode ser a última? Olha, vá lá, **teimosia**, pronto! (risos)

B.A.- E agora o mesmo número de palavras, mas para definir o arquitecto Manuel Vicente?

C.B.- A teimosia vai lá parar. (risos) **Simpático, afectuoso, inteligente, alegre.**

B.A.- Pedia agora de forma mais abrangente que fizesse uma retrospectiva do trabalho e dos anos de amizade que teve com o arquitecto Manuel Vicente.

C.B.- Eu entrei no atelier em 96, estavam eles a acabar o projecto do Fai Chi Kei III, que era uma habitação social que depois nunca se veio a concretizar, mas que já era um projecto muito mastigado, e que o Manel andava à volta daquilo já para aí há uma dezena de anos, e toda a gente que eu conhecia já tinha trabalhado naquilo. (risos) Estivemos a fazer um projecto muito engraçado, a refazer aliás, que era uma escola primária que era baseada num meio cilindro, cortado por uma diagonal. Aquilo tinha umas geometrias muito complexas, e a gente divertia-se muito à volta daquelas geometrias, e depois o Manel divertia-se muito a ver os desenhos das vistas, aquilo era um desafio, a gente fazer aquelas vistas. Ah, quero mudar uma palavra (risos). Na experiência de trabalhar com ele, põe desafio e tira a teimosia. Porque eu acho que ele também tinha muito disso. Desafiava as pessoas a fazer. Então o desafio era conseguir desenhar aquilo, porque aquilo era muito difícil de ser desenhado e fazer as vistas. (risos) Depois, ele também já tinha feito uma fase do Plano de Ordenamento de Coloane, e ficámos eu e uma outra arquitecta que era a Ana Fonseca, que era muito mais velha do que eu, a tomar conta do plano. E aquilo foi muito engraçado, porque o Manel era de facto um excelente gestor de projecto. Metia geógrafos e metia advogados e metia toda a parte legal do plano, toda a parte, digamos, demográfica, de movimentos, e depois tinha um engenheiro de trânsito que também era muito divertido, e a gente divertia-se imenso com aquilo. Fazer as plantas do plano, perceber como é que graficamente também aquilo podia ser apresentado, tudo aquilo, era muito engraçado. E depois em 97/98, salvo erro, o Manel foi coordenador da minha tese de fim de curso, e eu fiz uma tese de fim de curso no âmbito desse plano de Coloane. Era um realojamento dentro do Plano e também foi muito engraçado. Eu depois tive uma nota muito boa, e ele foi a Milão e discutimos lá com a comissão e aquilo correu tudo muito bem. A seguir a isso, portanto, estamos nós em 98, depois em 99, houve a passagem de soberania. O Manel também não se dava nada bem com o governador da altura, portanto, não recebia trabalho nenhum do governo de Macau, e o atelier entrou numa crise muito grande, estivemos em crise. Fizemos vários concursos para a universidade, que não deram em nada, depois ele tinha um projecto grande em Coloane, de habitação, mas o cliente também perdeu o direito ao terreno, portanto aquilo também não deu nada, e em 2000 tivemos que fechar o atelier. Entretanto, como não havia trabalho aqui e ele tinha ganho aquele concurso da Expo, para o Pavilhão da Realidade Virtual, ele mudou-se para Lisboa. Entretanto ganhou outras encomendas em Lisboa e deixou Macau um

bocadinho esquecido. Depois em 2000, ele já não tinha cá casa, tinha fechado o atelier, vieram nos propor para fazer a Praça Nam Van, e foi nessa altura que a gente organizou a nossa parceria, porque o Manel já não queria estar a tempo inteiro em Macau, e, portanto, aquilo foi muito giro, a concepção toda da Praça foi muito engraçada. Porque o Manel de facto tinha uma maneira de pensar que não tinha nada a ver com...muda outra palavra em relação a ele. (risos) Ele era muito irreverente, e a irreverência dele no projecto era muito engraçada, porque ele não se deixava constranger pelo o que era assumido. Quando nos pediram para fazer a Praça em frente à Torre de Macau, a única razão pela qual o governo queria a Praça era porque na Torre havia um ecrã gigante, e pediram para ter um sítio ligeiramente levantado, um pequeno auditório, para se olhar para o ecrã, e queriam ter uma praça bonita, mas só porque tinham acabado de fazer aquela infra-estrutura. Na altura era a infra-estrutura maior que havia em Macau, portanto, queriam ter uma praça qualquer. E eu e o Rui andámos a desenhar coisas para aquilo, mas assim, um bocado, talvez aumentando a área da praça, porque aquilo é uma rotunda pequenina, aumentar um bocado para ter tamanho, mas aquilo não passava daí. E depois o Manel veio a Macau, e eu lembro-me que passámos uma noite a trabalhar, e ele de facto inventou, inventou que podia haver viadutos, e a partir do momento que a gente percebeu que de facto as ruas podiam não estar onde já estavam, a gente podia pôr as ruas noutro sítio, podíamos por coisas debaixo das ruas, podíamos chegar ao nível da água, porque de facto ninguém tinha dito que não podíamos. Mas o Manel funcionava muito assim, se ninguém disse, é porque eu posso fazer. Não é? (risos) Portanto, ele trabalhava com tudo. E a partir da altura em que, digamos, desembrulhámos essa ideia de projecto, vem daí também essa ideia de carinho. Porque eu penso, que a reacção normal do arquitecto é, se dizem para fazeres um bloco de habitação num sítio, a tua reacção normal é fazê-lo naquele sítio, não questionas, não pões em causa, e se calhar, a reacção também mais normal é, inventares uma coisa qualquer para aquele edifício. O Manel não, o Manel questionava. Disseram para fazer a Praça assim e naquele sítio, e ele ficou a pensar, mas não me dá jeito nenhum, não dá jeito nenhum ter uma praça com coisas à volta porque depois as pessoas não chegam lá. Portanto, ele começou a pensar assim, o quê que dá se metade destas ruas eu as mando para o outro lado? (risos) E se depois posso ir entrar por baixo, e ligar a outro sítio? Pronto! E isto tudo foi uma aprendizagem fabulosa. Depois da Praça, houve uma altura qualquer em que estava a vir o primeiro-ministro da China, para inaugurar a ponte, e nos pediram para fazer aquele jardim debaixo da ponte. Mas depois é engraçado, porque depois o Manel não se interessava muito pelos espaços exteriores. Portanto, mesmo nessa coisa da Praça, ele tinha ficado muito fascinado com a parte rodoviária, e o jardim debaixo da ponte era uma coisa que já não lhe interessava nada.

Plantações, e lazer num espaço público, espaço ao ar-livre, não era coisa que lhe interessasse muito. E depois o quê que fizemos? Fizemos várias viagens juntos, fizemos muitos projectos que ficaram na gaveta, fizemos um muito engraçado para o Pavilhão de Macau da Expo, que ele tinha inventado a uma certa altura que podia ser como aqueles bonecos das crianças que mudam de forma, de uma coisa para a outra. (risos) E depois tínhamos inventado um boneco que se transformava em coisas de Macau, e era o Hotel Lisboa, e depois transformava-se numa daquelas deusas chinesas, e depois transformava-se outra vez no Camilo Pessanha. (risos) Ele imaginava que fosse um boneco muito grande que estava no parque da Expo, que se transformava sistematicamente. (risos) E queria que a gente fosse falar com uma fábrica de brinquedos, para a fábrica de brinquedos produzir o boneco, o boneco gigante. (risos) Ele era muito divertido. Estou a deixar muita coisa para trás, mas acho que as coisas importantes que a gente fez juntos foram essas.

APÊNDICE C

Entrevista ao Arq. Adalberto Tenreiro

Arquitecto Adalberto Tenreiro

Macau, 11 de Março de 2014, 10:26:24

(02:02:18)

Bruno Alves (B.A.) - Em que medida considera a influência do Oriente preponderante para a Obra do arq. Manuel Vicente?

Adalberto Tenreiro (A.T.) - Não é tanto o Oriente em si, é o sair. Eu não sei se já leste a L'Œuvre au noir da Marguerite Yourcenar, ou se leste outros livros da Marguerite Yourcenar. A L'Œuvre au noir é na época Medieval, e quem eram os sábios na época medieval eram os viajantes, e os viajantes tinham o conhecimento, não era como agora, noutras épocas era mais lento, e a viagem era um factor de conhecimento. Para levar conhecimento, trazer, etc. Cruzar. E o que é importante, penso eu, com o Manel, em Macau, e o Guedes de Moçambique, no campo da arquitectura; depois no campo da literatura, nas ciências, há outros Portugueses, que têm esse mesmo percurso; é o cruzar a cultura Portuguesa com a de outros países para onde viajaram. Portanto, cruzarem a sua própria cultura com a cultura de outro sítio e saberem agir dentro dessa cultura, usando os instrumentos que existem. Por exemplo, na L'Œuvre au noir eram os instrumentos da época medieval. Agora nesta época, no Guedes, ainda eram os instrumentos da situação colonial por assim dizer, em que quando desapareceu a situação colonial desapareceu o Pancho Guedes. Em Macau era a situação colonial, quando passou à pós-colonial, o Manuel Vicente deixou, quase, de construir em Macau. Portanto, são pessoas que conseguem adaptar-se a um determinado tempo noutra cultura, noutra cultura. O Manuel Vicente por exemplo, antes de Macau esteve na Índia, depois da Índia veio a Macau, depois de Macau foi fazer um mestrado com o Kahn, depois do mestrado com o Kahn voltou a Macau, com passagens por Portugal. Portanto, não é só Macau. O Manel não é só Macau. Também começou a misturar a sua cultura e o que aprendeu na escola. A olhar diferente na Índia, não com obra construída, mas no discurso dele, já a falar desses encantos novos, dos prazeres. Cruzando o Manel com o Kahn e com o Guedes, por acaso dá a Denise Scott-Brown (risos), que por acaso estudou na mesma universidade da África do Sul que o Pancho Guedes e que depois trabalhou com o Kahn onde conheceu o Venturi, e que se calhar, quase por acaso, se não se conheceram, usaram as mesmas mesas e conheceram as mesmas pessoas que o Manuel Vicente. (risos) Quando a Denise Scott Brown passou por Hong Kong, tive o

prazer de lhe fazer uma pergunta. Se ela sonhava à noite com África? Ela percebeu o meu raciocínio no sentido de que África fê-la, ainda em África, na época rebelde da sua adolescência, pois ela não nasceu lá, foi uma viagem dos pais, que ela partilhou. Os pais e os amigos olhavam para os edifícios e para a cultura europeia na África do Sul, e ela, já em África, sendo rodeada pela cultura Africana, teimou em olhá-la diferente, e quando foi estudar na América levou esse treino do olhar diferente, que a fez gostar do Venturi, e que a fez encontrar companhias de olhar diferente.

B.A.- Acha que o arq. Manuel Vicente é “visível” na sua obra e nos seus ensaios escritos? Quando olha para a obra, pensa, é do Manuel Vicente e não podia ser de mais ninguém?

A.T.- É acerca de ele próprio que construístes a entrevista. Se calhar, se fosse uma obra que poderia ser de mais alguém não terias interesse em fazer esta entrevista. (risos)

B.A.- O que quero dizer é o seguinte: Se formos buscar a conferência sobre o arq. Manuel Vicente que aconteceu há dias aqui em Macau, o Prof. Alexandre Alves Costa falava de “vários tipos de arquitectos”. Ligando a minha questão com esta mesma. Acha que havia uma marca indiscutível? Ou cedeu em alguns casos? Ou por outro lado, manteve-se fiel a si próprio?

A.T.- Há várias estratégias para as pessoas conseguirem ser fiéis a si próprias, porque como em tudo na vida, tem que se lutar por isso e ir resolvendo as dificuldades, e trabalhar em boas condições, etc. Porque me estou a lembrar de duas pessoas, que disseram a mesma coisa por pontos de vista diferentes. A primeira, foi quase que um diálogo entre o Vítor Figueiredo e o Manel, que eram grandes amigos. Trabalhei com o Vítor Figueiredo e trabalhei com o Manel. O Vítor com uma frieza, a poupar-se dos contactos, a poupar-se de contactos com pessoas da profissão, da indústria da arquitectura, que tornam a profissão mais difícil, mais árdua, e o Manuel como uma pessoa apaixonada pela arquitectura, e com um entusiasmo terrível, o gosto, o prazer da arquitectura. E depois com este gosto, prazer, entusiasmo pela arquitectura, encontrei numa mulher escocesa que trabalhava em edição de textos, que ajudava escritores a escrever, e que ajudou o Eric Lye, um arquitecto, reitor da Universidade de

Hong Kong durante muitos anos e que era grande amigo do Manuel Vicente. E essa mulher que estava a ajudar a escrever o livro, dizia que o Manuel era um grande sedutor. Portanto, ele tinha essa capacidade de se apaixonar, e a sua paixão era tanta, que seduzia toda a gente. Não era um apaixonado que não era correspondido ou que ficava isolado, mas era um apaixonado que, depois usava instrumentos de sedução que estavam na pele dele e na mente dele. Portanto, era um desejo correspondido.

B.A.- Como definiria o arquitecto Manuel Vicente quanto à sua faceta dominante? Ainda agora referiu a sedução e o levar sempre a sua avante...

A.T.- Mas a sua faceta dominante como? Como pessoa ou na sua obra construída? Uma coisa que o Alves Costa no texto dele refere e que poucas outras pessoas referem ou reconhecem, mas que não é por isso que ele é conhecido, e que foi o que lhe permitiu fazer as coisas que nos surpreenderam, era o lado muito profissional. Ele construía e projectava com competência, quer no ponto de vista de futura utilização quer na resposta ao programa de utilização futura dos espaços contruídos, quer pelas pessoas, quer pelo edifício ser bem construído fisicamente e tectónicamente. E isso, tem outro lado que me impressionou muito quando eu comecei a trabalhar com ele. Quando cheguei ao atelier dele ele tinha um estúdio fotográfico do melhor que havia. Ainda era a altura dos reprodutores e de transparências e ele usava isso com fotografia. Depois trouxe um ou dois desenhadores projectistas muito bons de Portugal e que formaram depois muitos bons desenhadores, vários, quatro ou cinco desenhadores projectistas locais, chineses. E quando os computadores começaram a aparecer, o professor de computadores que o Eric Lye trouxe para a Universidade de Hong Kong, que era um Canadiano-Polaco, e que virá cá também falar nestas conferências, ficou amigo do Manel. E o primeiro computador a chegar a Macau foi para o atelier do Manuel Vicente. Computador, Plotter, etc. Era esse lado de investimento nas últimas tecnologias e de olhar, e de usar, e de estar sempre à espera do novo, não só tecnologicamente, mas o novo para ser competente e produzir, saber dar resposta e reagir ao que se passava na sociedade. Mas também, um lado cultural de estar muito aberto às novas literaturas e ao novo cinema e aos novos comportamentos sociais e científicos do mundo e não face às catástrofes, quase às vezes de um ponto de vista utópico. Em relação, por exemplo, a problemas com a camada de Ozono, de a temperatura estar a mudar, à resposta verde, ele dizia: “O homem tem encontrado resposta para tudo e há-de encontrar.

Vamos para a frente.”, que eu penso, é muito igual a eu ter encontrado o melhor laboratório de fotografia que eu alguma vez encontrei em algum lado. (risos)

B.A.- Quais são as obras que identifica como definidoras e emblemáticas do *modus operandi* do arquitecto Manuel Vicente? Aquelas que traduzem mais claramente o seu processo de projecto?

A.T.- Eu penso, que talvez, o Quartel dos Bombeiros. Por me surpreender. Foi uma obra projectada e construída depois de eu colaborar com ele, e, portanto, estava presente e espectador. Quase que estava presente; não estava, era espectador. Tem várias coisas e tem essa surpresa. Quando uma pessoa está a colaborar com ele e ele faz depois uma coisa nova. Eu já sabia que ele fazia experiências em coisas novas, e aquela era uma coisa nova, logo a seguir a eu ter saído. E depois é uma obra em que trabalha numa escala grande, macro-escala. Tem um muro a toda a volta, que não se percebe que é só um muro. Depois, a pessoa aproxima-se, e o mosaico que normalmente é ortogonal, com as verticais da gravidade e as horizontais do horizonte, está na diagonal. Heranças do Kahn, numa grelha perfurada, muito grande, e virada a muitas janelas de habitação do outro lado da rua, estruturada com uma macro-escala de quadrados, e depois com uma micro-escala de quadrados perfurados que fazem a grelha e que trabalham visualmente na construção tectónica e visual da fachada. Trabalham visualmente com a luz e com o olhar ao perto e o olhar ao longe, permitindo que as pessoas nas camaratas e nos escritórios consigam ver a estrada e consigam ver os vizinhos das janelas do outro lado da rua, através dos pequenos buracos, mas os vizinhos do outro lado da rua, vendo à distância os pequenos buracos, não conseguem ver o que se passa dentro do quartel. Percursos verticais, de escadas, para cima ou para baixo, até terminarem em terraços para usos polivalentes, que estão escondidos por estes muros altos e grelhas que eu já referi, que são uma espécie de pátios superiores interiores. Portanto, mudanças de escala na verticalidade. Depois um factor; pois fala-se muito dos colaboradores do Manuel Vicente; ele foi durante pouco tempo, o arquitecto de obra do Chorão Ramalho, porque conheceu cá o Chorão Ramalho. A obra dele, como muitos arquitectos quando saem da escola, é marcada pela influência desse mestre da arquitectura brutalista. E o Chorão Ramalho, influenciado pela arquitectura brutalista Japonesa. Portanto, digamos que, são assumidas referências, que dá depois o resultado em Macau com o Infantário Helen Liang, que é muito bonito

e que tem essas referências todas. Depois, quando ele volta do Kahn, há uma transição entre esse Macau inicial e o Macau já Pós-Kahniano, que é o edifício de Duplex's para os CTT, perto do Mercado Vermelho, que é uma transição, há o ele chegar a Macau ainda com a sua herança ou a olhar para a sua herança, mas já a fazer um futuro. Portanto, um projecto de charneira também. Mas esse projecto de charneira, pronto, é ele ainda com os seus estudos, mas já um bocadinho ele próprio, mais liberto da formação e já com alguma digestão. Ou a formação misturada com o seu desejo, com a sua criação. O Quartel, tem a influência de projectos de discípulos dele, mais jovens. Neste caso, era um esquisso para um quartel de bombeiros não construído na Madeira pelo António Miguel, que era um colaborador dele na Casa dos Bicos, e que desenhou com ele as janelas da Casa dos Bicos. E é, portanto, este apanhar de desejos partilhados e dialogados com colegas dele, juniores, que depois ele apanha e que faz seu. Era o desejo do António Miguel de construir um quartel de bombeiros como se fosse um capacete, e se tu olhares para o quartel do Manel, também é um capacete, que dá as tais diferenças de espaços quando se sobe na vertical, inclinado, abóboda, terraço, etc. Ficas ainda com uma faceta do Manel, que era, apanhar o que o Aluno traz para a mesa e pôr o aluno a sonhar ainda mais, a concretizar aquele sonho, e o porquê de estar a fazer aquilo. E foi isso que o Eric Lye, e os discípulos do Eric Lye trouxeram para a universidade de Hong Kong.

B.A.- A próxima questão tem criado alguma polémica, talvez pela forma como está construída. E a questão é, se via no Homem Manuel Vicente, mais um Homem da densidade ou impetuosidade do Oriente ou da pacificidade do Ocidente? Tectónicamente.

A.T.- Eu diria que, esse mito da impetuosidade é se calhar o comportamento dos ocidentais na Ásia, ou o comportamento dos colonizadores ocidentais na Ásia é que é impetuoso, e que dá esse olhar. E depois a economia predominante no séc. XX e antes, no mundo, é ocidental, e, portanto, o ocidental é que olha para fora com o seu olhar. Como a cultura que domina, é predominantemente europeia, parece que o que está fora é impetuoso. Porque, se tu olhares para os homens da cultura chinesa, são muito calmos. Japoneses, terríveis, com os kamikazes, aquilo não era assim. Há um livro pequenino, não sei se de um romancista, se de um artista, em que diz: "Que chatice quando chegaram estes homens do ocidente, podiam ter chegado um bocado mais

tarde, podiam ser eles mais lentos e nós mais rápidos na evolução da nossa cultura. Imaginem que o rádio não tivesse chegado cá, que rádio que nós inventaríamos, que rádio, que nós japoneses inventaríamos?” Ou outra coisa qualquer que chegou da cultura ocidental à Ásia, ou que chegou ao Japão. Depois ele fala de tecnologia e fala de cultura também. É um livro que tem esta mensagem e que é fortíssima. Tens como exemplo, o melhor arquitecto de Hong Kong, Rocco Yim, é um chinês pacifista, portanto, quando dizes que a Ásia é compulsiva, o melhor arquitecto de Hong Kong é uma paz de alma. (risos) E se calhar agora não consigo encontrar nenhum europeu na Ásia que seja pacífico. (risos) Porque, quando vêm para aqui, se calhar a questão é que, o colonizador é que tem que ser activo. E depois os ocidentais que estão na europa olham para a Ásia pelos olhos dos seus pares que estão cá. E os seus pares que estão cá têm que ser activos. Se fores à história da China, há violências, pronto! Mesmo o confucionismo, o respeito pela hierarquia, o tempo, ter que respeitar o pai, quando o pai chega aos 60 anos o filho é que é o chefe da família. Até a hierarquia é passada antes da pessoa ser velha. Na Europa há a ideia do velho agarrado ao poder. Na China há rituais de passagem, de evolução, de continuidade. Na Europa, o que é mau é mau para sempre, o que é bom é bom para sempre. Na China, o mal há-de sempre existir, porque nenhum caminho consegue ser sempre bom. A própria pessoa que pode ser má pode ficar boa, ou para fazer coisas boas tem que lidar com coisas más, os maus que também dão proveito às pessoas boas. São maneiras diferentes de lidar com essa tua pergunta. Estás a ser Europeu. (risos) É evidente que se os asiáticos olharem para os europeus dizem: “Que violentos, que vieram para aqui e trouxeram-nos o canhão.” Para te dar um exemplo, quando a China ia sendo invadida pelos manchus, de Macau foram canhões para o norte da China. Portanto, os chineses agradecerão os canhões, mas mudou a sociedade, e se calhar os chineses teriam ganho se não tivessem os canhões, e perderam a guerra por terem usado aquelas coisas que não sabiam usar bem, mas que lhes pareciam poderosíssimas. Perderam a guerra e lá vieram os manchus. E depois quando chegaram os mongóis, nesta coisa da violência e da paz, disseram: “A China é o Império do Meio, que só olha para si própria.” Como vieram de fora, para controlarem o país, introduziram-se na cultura chinesa. Pensaram, não vamos conquistar mais nada, pensaram antes em se concentrarem, controlarem a cultura chinesa, e o fazerem bem feito. Quem fechou a China não foram os chineses, foram os mongóis primeiro e passado outros séculos os manchus, e, portanto, quem disse aos barcos para deixarem ir mais longe foram os manchus, não foram os chineses. O Império do Meio estava a fazer os barcos e depois vieram os Manchus e disseram: “O que é isso dos barcos? Já chegámos aqui de cavalo, não queremos mais barcos.”

B.A.- O carácter experimentalista da obra do arquitecto Manuel Vicente era por vezes frontal e desafiante. Acha que estaria intimamente ligado ao desejo de fazer o outro questionar-se a si próprio e às ideias instituídas na teoria da arquitectura e mesmo da sociedade? Acha que havia uma atitude desafiante ou provocatória da parte do arquitecto Manuel Vicente?

A.T.- Não sei se será aquilo que o Alves Costa disse, se as pessoas o acham provocatório será pela insegurança dele. O quê que é a insegurança dele? A insegurança dele é o prazer. Há uma história dele, que ele conta, do atelier do Conceição Silva, enquanto jovem arquitecto, penso que antes de ir para a Índia, ou quando voltou da Índia. Trabalhou com o Conceição Silva e com outros arquitectos, na altura importantes. O Conceição Rosa, que era amigo dele na altura, o desenhador projectista, já estudante, já futuro arquitecto, Tomás Taveira, e o Victor Figueiredo. Ele contava a história de que as outras pessoas tinham um estirador standard, mais arrumado, mais desarrumado, tanto faz, e o estirador do Manel estava sempre cheio de lápis de cor, e os desenhos dele com muitas cores, nem sempre com as cores correctas, standard, no sítio certo, e que o Conceição Silva quando passava por lá tinha sempre uma reacção de sentir-se confrontado. Mais ou menos como tu disseste. Seria isto desafiante? Há uma frase que eu li agora há pouco tempo, do Siza - com quem o Alves Costa não quis comparar, e que toda a gente está a comparar (risos) - em que dizia, que no seu pensamento ao longo dos anos, e ainda hoje, o que os artistas plásticos fazem, e o que os pintores fazem, está à frente dele e que são importantes. Já agora neste triângulo; que me dá prazer pois tem a ver comigo; a única pessoa da geração do Siza que o Siza pôs numa exposição, numa exposição que ele curou, foi o Victor Figueiredo. Conheceram-se no Porto. O Manel também tinha uma bela colecção de artistas contemporâneos e amigos do seu crescimento de Lisboa, já como arquitecto a amadurecer. Portanto, a sua cultura, e é evidente, a cultura Pop europeia, e não só a americana, estava naquele estirador do Manuel Vicente. Depois há uma coisa do Manuel Vicente que é difícil falar, mas que para mim está muito presente nele, que é a sua sedução, na arquitectura e com as pessoas em geral e com as mulheres em particular, porque as mulheres são o símbolo da sedução, quer seja uma mulher que é sedutora, quer um homem que é sedutor. O Manuel Vicente coxeava, porque passou muitos anos da sua infância, menino e moço, pré-adolescente, adolescente, a ser tratado deitado dias e dias, ou meses, não sei, numa cama. Portanto, este desejo vem daí, eu imagino, porque não foi a derrota que o fez. Ele viveu o desejo naquela cama, não viveu o sono, viveu a vida, não dormiu. Há vastas histórias de outras pessoas que

a gente sabe, pessoas, por exemplo, que os pais morrem cedo, e que são uns lutadores e vão por aí fora e são alguém na vida. E eu penso que esta infância do Manel levou a que não houvesse nada difícil na vida. Não há nada que não possa ser uma mesa cheia de lápis de cor. Portanto, esse confronto, e voltando ao princípio, era uma fragilidade, até de ter medo, ou de ter medo da má reacção das pessoas face ao seu desejo de fazer e de viver. Ele sabia que era uma força da natureza, ele sabia que podia partir ovos, mas também sabia quando é que parte os ovos quando é que não parte. (risos)

B.A.- O Arquitecto Manuel Vicente tinha duas expressões em que dizia que a chave para a produção arquitectónica era a “alegria” e o “deixar-se ir”. E a minha pergunta é, se ao ter sido seu colaborador sentiu essas duas forças na sua forma de trabalhar?

A.T.- Não é fácil ser alegre e não é fácil deixar-se ir com qualidade. Acho que isso pode ser lido ou ouvido num discurso, ao ouvi-lo falar sobre isso, imaginando que estou a ouvi-lo falar, como aquelas coisas dos ex-libris, aquelas pessoas que usam expressões como: “Eu para fazer uma vida que gosto vou ter estes princípios de *commitment*, de vontade e comportamento para chegar ali, para dar orgulho aos meus pais e família.”, etc. Uma máxima, pronto. São qualidades dele. Mas ele deixava-se ir com pés e cabeça. (risos) E como quem queria. Não é? Ele sabia por onde não ia. Havia uma música muito famosa contra o regime, antes do 25 de Abril, que dizia: “Não sei para onde vou, sei que não vou por aí”. E o Manel deixava-se ir, mas deixava-se ir por onde ele percebia que sabia para onde é que ia, que tinha potencialidades. (risos) Esse, “deixar-se ir”, quase que diria que era com as suas Musas, ou coisas novas que os jovens arquitectos traziam para o atelier. Está implícito, quando se fala destas coisas, no Vítor, no Manel, também no próprio Siza isso acontece. Depois há um de que se fala, que é o Souto Moura, depois há outros que são menos falados. Conheci-o alegre, mas também o conheci tantas vezes triste. Mas ele depois não partilhava a tristeza, e isso é que também é bonito. Com os outros fazia o exercício da alegria. Portanto, isso de ele dizer, “ser alegre”, era o desejo de não prejudicar ninguém, porque ele sabia evitar o dano colateral. E era também o quando os outros o iam quebrar a ele, ele continuava a ser alegre, e não se deixava quebrar. E é difícil fazer isto na vida.

B.A.- Lembro-me do Prof. Alves Costa referir na conferência que a sua maior qualidade era ele rir-se dele próprio.

A.T.- Estás a dar outra zona de alegria. (risos) Mas esta que eu estava a falar não era essa.

B.A.- A próxima questão prende-se com o Quartel da Areia Preta, especificamente com toda aquela malha. Quando o arquitecto Manuel Vicente produzia aquela grelha haveria alguma mensagem subliminar? Como há pouco referiu. Haveria um olhar de dentro para fora, criando cicatrizes na envolvente não deixando ver a realidade limpa e tal como ela é?

A.T.- Não tem a ver com as tuas outras perguntas. É uma pergunta com outro olhar. Quando eu referi que as janelas são *Kahnianas* no sentido tectónico e macro do conceito, e depois dei as referências do micro no conceito, falava das grades árabes que temos em Portugal e que o Chorão Ramalho fez na Escola Portuguesa; que foi acompanhada na construção um bocadinho pelo Manel; e que o Manel usou no Helen Liang, e que os chineses têm nas suas janelas. Portanto, de onde vem o “micro” do Manel? Chegamos aos quadrados. Quadrados que também são citados pelo Alexandre Alves Costa e por muita gente que fala do Manel, e que foram uma descoberta dele, levada a um limite da surpresa das surpresas do que um quadrado pode ser, até os observadores deixarem de ver surpresa, por já estarem à espera dessa surpresa digamos. Apesar do Manel ter descoberto outras coisas. Isto para chegar a dizer que, nas últimas obras do Manel, o quadrado já não era tão essencial ou já era rodeado de outras coisas que não eram quadrados, um bocadinho como no Quartel de Bombeiros de uma forma mais expressiva, mais redonda, com mais arcos, mas também com quadrados. Já ouviste falar das Torres da Barra? Penso que o Graça Dias é “O” discípulo do Manel, é o discípulo da personalidade do Manel, mais do que da arquitectura, pedindo eu desculpa por esta observação. (risos) Depois, há discípulos de outras maneiras, até há discípulos que fizeram o contrário. Eventualmente também somos discípulos por não fazer o que ele fez, como pessoa e na arquitectura. Mas como espelho mágico, dos contos tradicionais europeus, penso eu, que a passagem do Manuel Graça Dias por Macau, no projecto, é aquele projecto. Aquele projecto é o Manuel Graça Dias em Macau. Para o Manuel Graça Dias, e para os dois Maneis, eventualmente. Por pequenas histórias que ouvi falar, etc. E está cheio de quadrados, e aí vais ver também o quadrado em micro-escala e em macro-escala. Se calhar, esta coisa de eu dizer que o quadrado é outro, é porque os quadrados noutras obras do

Manel apareciam em vários sítios. Apareciam no chão, apareciam no candeeiro, apareciam na janela, apareciam na varanda, apareciam depois nas grades. No Quartel dos Bombeiros o quadrado aparece num só elemento, num só gesto. Nas outras obras o quadrado aparece junto a outras formas de quadrados, e esta tem só um gesto de quadrado. Tem depois um subtil que é o virar os mosaicos. Mas já não é também um quadrado, já é um quadrado com a diagonal, que não aparecia noutras obras. E aqui também tem isso, o quadrado aparece, quer nos mosaicos quer na grelha, aparece na diagonal, que é uma contradição. Já não se chama quadrado, já se chama losango quase, ao primeiro olhar. Mas é um olhar intuitivo, não controlado. Quase que se chama losango, não tem a horizontal e a vertical. Será essa a qualidade desta grelha? Este lado *Kahniano*. Que não é a Torre da Barra.

B.A.- Acha que sem a mudança para o Oriente o arquitecto Manuel Vicente e a obra teriam sido os mesmos?

A.T.- Quer dizer, igual não seria. A questão é se, se relacionaria com a sociedade de um modo global como ele se relacionou. Até podia ficar um escritor, e ter uma obra idêntica à obra de arquitectura construída que resultou depois em Macau e em Portugal. Mas pronto, estou a fazer a minha interpretação, o meu olhar para o Manel. Há pessoas que entraram e saíram de Portugal, poucas, que a gente saiba. Ele também entrou e saiu, mesmo em Portugal. Quando vai à América, ao Kahn, volta com o Kahn para Macau e volta com o Kahn para Portugal. Também voltou o Hestnes e voltou o arquitecto Oliveira, mas não trabalharam fora. O Pancho Guedes quando volta a Portugal é professor, mas o Manel quando voltou a Portugal conseguiu fazer obra. Mais que o Pancho. O sair de Portugal; e que foi aquilo que falei; quando sai, sai como colonizador, a absorver as novas culturas. Depois, há o voltar e usar as novas culturas em Portugal, o que dá uma reacção de amargura face à incompreensão. Que o Manel também teve. Sim, que o Manel dizia sentir. Mesmo, muitas vezes de chegar a dizer não ser amado em Portugal da mesma maneira como na colónia ou no estrangeiro, ou ser amado por poucos. Ou ser amado de uma maneira de extremos. Também de se queixar do ritmo de vida, económico, cultural, ser completamente diferente. Não estou a responder à tua pergunta de propósito, porque estou a corresponder com fronteiras possíveis que tocam na bolha da tua pergunta. E pronto, mais uma vez o que ele contruiu, o que ele conseguiu, mais uma vez foi através dos mais jovens e de amizades antigas, de que os

Santa-Rita são um símbolo, a amizade antiga do pai, e o João, o filho. Mas não só. Outros amigos. Amigos, de discursos diferentes, impossíveis de trabalhar, como o Vítor, e inimigos como o Taveira. Os inimigos também fazem a vida, para o bem e para o mal. (risos) Amigos escritores, amigos pintores, que manteve em Portugal. E a ponte dos jovens que conviviam com ele. Isso permitiu-lhe contruir em Portugal, que não permitiu ao Pancho Guedes, que estudou na África do Sul, com professores ingleses e com professores americanos, professores principalmente ingleses, portanto, teve um percurso de reconhecimento mais internacional. O Manel, penso, que não falava, mas da maneira como reagia a algumas críticas, teria adorado ter sido reconhecido internacionalmente, e pronto, foi mais o Pancho Guedes nesse aspecto. Mas o Manel conseguiu, face à trama de cada um deles. A trama da teia do Manel era muito forte, e fez coisas lindíssimas em Portugal. Uma casa Weinstein - que o Graça Dias agora retomou, e falou, fez um filme, etc.- que tem muito pouco ainda da colónia, de Macau, tem mais da sua passagem americana, mas tem muito ainda de Portugal. Depois a Casa dos Bicos, depois uma coisa pouco falada, mas que eu acho lindíssima, que é o SAAL, ao pé do Areeiro. Depois Chelas, que é com o seu futuro discípulo, que depois ficou um arquitecto de Macau, o Vicente Bravo. O pavilhão da Expo. E o apartamento dele, que era muito bonito. (risos) E pronto, esta potencialidade de fazer nos dois lados, talvez o Eduardo Lourenço esteja ao mesmo nível.

B.A.- Há pouco quando referiu a amargura que o arq. Manuel Vicente sentia por não ser reconhecido, recordei-me da entrevista concedida pela arq. Carlotta Bruni para esta dissertação, em que contou que o arquitecto Manuel Vicente tinha uma grande amargura com o Nuno Portas, e que num episódio quando da visita do arq. Nuno Portas a Macau, o arq. Manuel Vicente disse ao Nuno Portas que estava magoado com ele por nunca ter promovido a arquitectura dele como promoveu a do Siza Vieira ou do Souto Moura. Assistiu a esse episódio?

A.T.- Não, isso é um lado pessoal. Mas, isso não é o Manel! Pode-se ver também como o Portas olhou para Macau. Noutras conversas a que eu assisti, não era “não me reconheceu a mim”, era, “não reconheceu a ninguém de Lisboa”! Quando ia falar dos SAAL só falava dos SAAL do Porto. Ele vendeu o modelo do Porto, e havia modelos de Lisboa. Aos espanhóis, aos argentinos, aos italianos, ou noutra parte do mundo, o Portas só falou dos modelos do Porto. Falando de novo no Eric Lye, ele conseguia que

houvesse várias tendências na Universidade de Hong Kong. A crítica ao Portas é de ter sido dogmático, ou de quase ter rejeitado, ou de ter falado eventualmente em segundo lugar, do seu mestre Teotónio. Que também só agora e por outros é que é falado. Tal como nas universidades, os professores que ensinam muitas alternativas ou pistas não têm livro para mostrar, e os que ensinam uma coisa têm um livro para mostrar. Assim, ensinando só uma coisa, o Portas tem livro para mostrar. (risos) Entretanto, mostrando-se também a ele, porque tem algo para mostrar.

B.A.- Uma vez o arquitecto Manuel Vicente referiu que as suas memórias da vida real se misturavam com as do cinema. Acha que na produção arquitectónica do arquitecto Manuel Vicente existia a narrativa e a cenografia do cinema? Haveria sempre um “script”?

A.T.- Essa pergunta deverias fazê-la à filha do Manel que é actriz, cineasta, e principalmente produtora de cinema. Vive em Nova Iorque e é directora do centro de dinamização e investigação do cinema de Nova Iorque, ou algo assim. E que, se calhar, é produto desse prazer do Manel. (risos) Mas, respondendo à pergunta de outra maneira. Mais uma vez, o Vítor Figueiredo, tinha um canto de uma mesa do seu escritório cheio de cassetes VHS de filmes e filmes. Há uma coisa no Manel que é muito cinematográfica e que é o que resulta do andar dele, coxo, porque nós vemos o corpo a ir para um lado e o olhar a ir para o outro completamente diferente. Realmente, há uma estrutura homogénea num corpo normal entre o movimento e o olhar, e se calhar, esse andar que faz com que a perna vá para um lado, o braço para o outro, a cabeça para outro, e o olhar para o outro, talvez o fizesse olhar para o espaço de uma maneira cinematográfica. Estou a especular no prazer de o ver andar pelos espaços, que vi! (risos) Gostava de guiar rapidamente, com muita velocidade. Tive o prazer de visitar a Alemanha com ele quando ele foi fazer uma conferência. Alugou um carro e fomos. Também é cinematográfico, acho eu. (risos) Sobre a luz. Quando eu vejo a luz do Manel, é como já falei um bocadinho nos bombeiros, é na escala, é como nos quadrados, ele justapõe diferentes dimensões, às vezes em linhas e outras vezes em volume. Ele consegue misturar gestos grandes com gestos pequenos, espaços grandes com espaços pequenos, e de uma referência clássica, normal. As entradas dos prédios dele, são sempre grandes, como um edifício romano, grego ou paladiano, mas feito de uma maneira contemporânea, não no sentido formal, mas no sentido espacial, e do sítio e da

sombra e da luz. Está-se num espaço grande e tem-se luz, está-se num espaço pequeno e a luz é diferente, se calhar mais bonita até. Ele adorava espaços de catacumbas, estruturas residuais dos edifícios. Uma vez levou-me a um prédio de um discípulo, o Vicente Bravo, em que tinha uma estrutura que era numa encosta. O prédio era comprido e paralelo ao longo da linha de encosta, e na adaptação à montanha atrás havia uma estrutura quase de arcada, de catacumba, com luzes a entrar umas vezes a meio outras vezes no fim, e que não servia para nada, era apenas uma necessidade estrutural e que era o que ele gostava naquele projecto. E outros projectos. Por vezes de arquitectura má, mas de arquitectos com que ele tinha que lidar e que eram maus. Ele fazia questão de falar nessa arquitectura má, onde é que estava a coisa boa. Mas, nisto para te falar da luz e dos volumes. Era neste olhar do volume e da luz que ele falava desses projectos menos bons eventualmente. Tentava encontrar-lhes prazeres. Prazeres que ele tinha e que podiam ser partilhados também por outros. E aí, não é a primeira vez que faço comparação com o Siza, que também usa muito estas coisas. Há uma casa do Siza, em que se entra na sala, e que tem umas escadas e uma varanda lá ao fundo, e que tem uma porta mais pequena que o normal, para parecer ainda mais longe, para aumentar o espaço. Será isto também para a luz? Um espaço maior tem mais luz? Este inconsciente de ver o espaço maior. Não deverá também ter mais luz? A luz, portanto, às vezes não é abrir a janelinha para entrar a luz, há muitas maneiras de ver a luz.

B.A.- O arquitecto Manuel Vicente dizia que, “As pessoas não são para as coisas, as coisas é que são para as pessoas”. E que as coisas têm que vibrar. Acha que toda a densidade que punha nas obras, geométrica e cromática, era como que uma antecipação, nas palavras do arquitecto Manuel Vicente, ao “nível de apropriação selvagem” que existe em Macau?

A.T.- Talvez. Aí o vibrar face à ocupação ilegal das fachadas. O que vai ele encontrar em Macau? O que se pode encontrar nele da reacção a Macau? Muitas pessoas perguntam, e nós de Macau, tentamos não responder. (risos) O exemplo disso foi o João Santa-Rita ontem, perguntaram-lhe sobre Macau e ele respondeu com os barcos, ou tanques de petróleo na Expo 98 em Lisboa. (risos) Gostei muito como ele respondeu. Mas posso responder. A “Obra” dele, portanto, quase o mito dele, que é o Fai Chi Kei, pode-se dizer que é o Rossi. Na altura o Rossi fez uns projectos para a Argélia e o

Corbusier fez uns projectos para a Argélia, a grande mega-estrutura circular. Depois, as janelas. As janelas serão uma resposta às grades, uma janela que já tinha grade em si construída. Os próprios quadrados que emolduravam as janelas, dos lados e em cima, que fracturavam a luz portanto, não da mesma maneira que a grade, mas com a mesma vibração. Mas depois, ao olhar, é uma faixa de cor das molduras de pedra da arquitectura renascentista. As fracturas dos rasgos no Fai Chi Kei são o que as pessoas dizem quando falam de Macau, a referência chinesa de Macau. Aquelas fracturas são o Templo de Kun Lam ou o templo de Lin Fung Miu. Eu fui com ele ao Lin Fung Miu. O Templo de Kun Lam tem outra qualidade para o Manel, que é o ser um Templo mais usado, e um Templo mais usado tem outra vibração, e é mais orgânico que o de Lin Fung Miu, que é mais ritualizado. Mas para perceber que o Fai Chi Kei, no cruzamento desses dois Templos, é importante, porque o Fai Chi Kei é ritualizado também. Portanto, os dois blocos eram duas faixas grandes, e depois, cada bloco eram duas faixas, com um pátio no meio. As portas e as janelas para o interior também são diferentes. Não há na China o grande edifício “romano”, há na China uma grelha de edifícios. Depois, na China, a casa é igual a hospital, o hospital é igual a palácio, depois o palácio é igual ao estábulo dos cavalos, o estábulo dos cavalos é igual à fábrica de cerâmica, que pode ser maior, pequeno, mas é tudo construído com madeiras e telhados inclinados. Etc. E isso é frágil, isso é a vibração da arquitectura chinesa que no Fai Chi Kei está demonstrada. O primeiro olhar é monolítico e depois os rasgos quebram o monolítico, depois entra-se lá dentro e descobrem-se mais rasgos que vêm da vertical e que não se vêm de fora, e que criam essa vibração da arquitectura chinesa, toda igual, toda fragmentada, mas que é usada aqui de maneira diferente. Depois, também, se percorreres as galerias interiores, eram muitas, todas iguais. É outra beleza, como a cidade chinesa, que se vai de casa em casa, quase iguais, mas diferentes pelo seu uso, etc.

B.A.- “O que fica para sempre é o afecto investido na obra.”, são palavras do arquitecto Manuel Vicente. O que entende destas palavras?

A.T.- Em linguagem do atelier, da prática, há muitos afectos. São coisas que encontrei no Vítor Figueiredo e nele. Os clientes estão sempre a mudar coisas, e vinha o lamento, “que chatice vamos ter que trabalhar mais”, mas cada vez que ele tinha que pedir para

trabalhar mais, esta queixa vinha com o prazer, com o “Está a ficar melhor!” e “como é que fica melhor o projecto?”.

B.A.- Este afecto teria a ver também com as relações entre as pessoas do atelier?

A.T.- Sim. O afecto tem vários campos entre as pessoas que trabalham, para o bem e para o mal. (risos) E não de propósito, mas é por causa disso que para o mundo global, sociedade, um arquitecto, um pintor, um escritor, é reconhecido pelos seus pares. Não é? Para além da sociedade. São dois graus de reconhecimento. São regras de comportamento que vão estruturando a corporação. Havia regras de comportamento do Manel que saíam fora da proporção. Esta coisa de que às vezes os extras são melhores, fazia com que entregássemos os concursos muitas vezes atrasados, e isso dentro do atelier também abria feridas. “Que chatice! Como é que isto se faz? Porquê que perdemos este concurso? Estávamos contentes!”, ou 90% de nós! “Podemos perder ou ficar em último. Se vamos ficar em segundo ou terceiro? Ou ganhar, mesmo! O segundo lugar é horrível!”, e no fim nem sequer entregava. Portanto, nem tudo no atelier corria bem. Eu, às vezes costumava dizer do Manel, que ele podia ser enorme! A gente vê ateliers enormes, do Foster, do Rogers. Em Portugal, do Taveira, do Siza, que mantêm o seu atelier sem expandir muito e tendo muito trabalho. O Taíinha, que tem muito trabalho, etc. Ou o Niemeyer, ou o Kahn, que também fizeram coisas grandes apesar de também terem essa zona de desejo que tornava difícil usar a trama da corporação. Mas, se calhar, esses ateliers grandes também não eram a arquitectura que ele queria fazer. Isto é um pau de dois bicos. Mas, há pessoas com um controle melhor, que será o Siza, que não amplia muito o atelier, mas que também tem que pôr pessoas fora do atelier para o bem e para o mal. Sei de pessoas que saíram a bem do Siza e também sei de pessoas que saíram a mal. Mas que é mais contínuo, com menos altos e baixos. Os altos e baixos do Manel também têm outra coisa, nisto dos afectos, que é, a própria diáspora e a vontade de continuar em Portugal. Portanto, havia o fascismo em Portugal, dá-se o aqui, o voltar, o chegar de novo, isso também lhe cria problemas. Os afectos, existiam, fortíssimos, mas é preciso não esquecer que era nesta luta terrível, com desejos enormes, muitas vezes não concretizados.

B.A.- Acha que a arquitectura do arquitecto Manuel Vicente é flexível ao ponto de aguentar toda esta mudança, este crescimento enorme, rápido, que Macau sofre?

A.T.- Há o dos CTT, que tu gostas, há a Fábrica em frente ao Mercado Vermelho, há uma fábrica que ninguém conhece, e que eu acho lindíssima, ao pé das fábricas da Areia Preta, há o World Trade Center, há o Orfanato, há o edifício da CEM, que tu falaste, em Coloane, há os Bombeiros. Depois, na TDM e no Arquivo Histórico, vamos entrar noutras ondas. Os que referi antes, estão, existem, respiram bem, são bem usados, por enquanto. O Orfanato tem muito poucos alunos, já não se trata os órfãos daquela maneira. Tenho medo que a Capela e o Orfanato, o plano em si, vá à vida um dia destes. Que a Igreja especule, ou alguém do Governo. Eu, às vezes costumo dizer, que a Escola Portuguesa do Chorão Ramalho dava uma boa Casa Portuguesa, e já que me dás a dica, o Orfanato dava uma boa Casa de Portugal. Vai acontecer qualquer coisa com o Orfanato, deitado a baixo ou reutilizado. Os outros vão vivendo, pronto! A TDM e o Arquivo Histórico, já lhes mexeram. Na TDM fui eu, para bem e para mal. Não como está. As coisas que eu fiz, mexi ao lado, não mexi no Manel. O Arquivo Histórico, já mexeram no interior. Portanto, se vai sobreviver, se não vai, pronto, disse-te muitos que vão sobreviver. Macau agora está o que sempre foi, e está o que a China é. Na China, ao contrário da América, não podes comprar terrenos, não podes emigrar para a China, a América é a terra de muitos povos. Na primeira conferência sobre o Manel havia muito poucas caras chinesas, e as caras chinesas que estavam lá eram colaboradores dele. Weijen Wang, o conferencista chinês, não falou sobre o Manel. Por isso, o Manel passar a património da sociedade chinesa, não sei. Há-de ser património da sociedade chinesa esclarecida, que estudou. Mas serão sempre olhares de fora, os tais olhares internacionais que o Manel gostava que houvesse sobre ele, e que não chegaram a existir. Ou existiram. Os franceses descobriram o Manel, os franceses ligados à *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Serão essas pessoas, os portugueses, e outros estrangeiros, e alguns chineses estrangeirados, que têm que descobrir o Manel, no seu “pós-Manel”, nesse Manel que tu perguntas. As obras do Manel, “pós-Manel”. É uma resposta difícil, face a estas perguntas e ao apontar para estes edifícios.

B.A.- Passando agora às memórias e às experiências que reteve ao trabalhar com o arquitecto Manuel Vicente. Gostaria que em cinco palavras definisse a experiência de ter trabalhado com o arquitecto Manuel Vicente.

A.T.- Viagem, a Ética, as noitadas, amizade, e, amizades partilhadas, de amigos comuns, sem ele, como espectador.

B.A.- As mesmas cinco palavras, mas para definir o homem. Acha que aqui se entrecruzam com as cinco anteriores ou são completamente diferentes?

A.T.- São diferentes. Bipolar. Somos todos. Estranho, no sentido bom do termo. Um bom estranho. (risos) Amador, uma pessoa que ama, uma pessoa que sabe amar. Vi-o amar várias coisas. Pessoas, coisas. Um amador do amor, e um amador das Artes. Literatura, arquitectura. Ele não era religioso. Acho que ele era um Humano. É a minha religião, que eu vejo nele. (risos)

B.A.- Agora, por último, pedia que fizesse uma retrospectiva, desde o momento que conheceu o arquitecto Manuel Vicente, até chegar ao trabalho e à amizade.

A.T.- Foi uma pessoa que começou distante e acabou distante. O primeiro distante para o bom, o segundo distante para o mal. Estava no Ar.co, fiz dois cursos digamos, estudava arquitectura durante o dia e ao fim da tarde estudava artes, desenho essencialmente, cinema um bocadinho, gravura, pintura. Depois do Ar.co, fui talvez iniciado pelo Eduardo Trigo de Sousa, amigo do Manuel Costa Cabral, director do Ar.co e irmão do Costa Cabral arquitecto, que fizeram umas conferências de arquitectura, em que apareceu o Vítor Figueiredo, apareceram outros arquitectos, e apareceu o Manel também. E depois acabei por ir trabalhar com o Eduardo que trabalhava com o Vítor. Portanto, foi nessas histórias, distante desta pessoa que vivia em Macau. Depois poderia o ter conhecido numa festa em casa dele, em Lisboa, com o Vítor Figueiredo, que me convidou para ir, mas fiquei a trabalhar num projecto para o Vítor. Disse-me para parar, eu não parei e não fui à festa. (risos) Portanto, mais uma distância. E depois, em Macau, a trabalhar no Governo, visitei muitos ateliers, visitei o atelier dele. Quando acabei de trabalhar no governo, fui trabalhar com ele dois anos. Depois comecei a trabalhar para mim próprio. Tive jangas profissionais com ele, amizades profissionais com ele, amigos comuns, durante esses anos todos de Macau. E quando ele foi para Lisboa, não teve a genica para continuar mais. Tenho essa pena. Assim muito factual.

APÊNDICE D

Entrevista ao Arq. Manuel Graça Dias

Arquitecto Manuel Graça Dias

Lisboa, 17 Junho de 2014, 16:20

(02:03:12)

Bruno Alves (B.A.) - Em que medida considera a influência do Oriente, mais especificamente o território de Macau, preponderante para o caminho da obra do Arquitecto Manuel Vicente, e mesmo na construção da pessoa, como personalidade singular que era?

Manuel Graça Dias (M.G.D.) – Haverá que fazer aí uma distinção. O que é mais corrente associar-se às influências que o oriente possa ter na obra do Arquitecto, ou na personalidade de qualquer um de nós. Digamos que não terá sido necessariamente, o que tocou o Arq. Manuel Vicente. Aliás, ele gostava muito de fazer uma espécie de brincadeira com isso, dizendo que, não se sentia absolutamente nada chinês com a sua arquitectura, que se estava nas tintas para as culturas mais exóticas, e que não se sentia de modo algum influenciado por essa vivência. Bom, mas isto, claro, nós construímos a nossa própria ideia de nós próprios. Vamos também um pouco segundo o nosso desejo. Não é? E, portanto, não quer dizer realmente que ele não tenha sido marcado por uma vivência. Todos nós somos marcados por vivências que temos, portanto não quer dizer que ele não tenha sido marcado por essa vivência mais extravagante. O que é certo é que realmente não há uma correspondência imediata no seu trabalho. Bom, pelo menos não parece haver. A segunda ida do Arquitecto Manuel Vicente para Macau foi mais. A primeira foi mais à aventura. Não é? Não sabia bem o que o esperava e depois no seguimento de ter estado em Goa, porque ele esteve em Goa dois ou três anos, não sei precisar, e tinha ido para lá um pouco pelo desafio de ser um sitio desconhecido, gostou bastante de lá estar, fez lá alguma arquitectura, produziu coisas e tal e depois voltou em 61 quando a União Indiana tomou conta de Goa, do território. E depois de uma estadia em Portugal por relativamente pouco tempo foi convidado, foi desafiado a ir para Macau. E como tinha tido essa experiência feliz em Goa, aceitou imediatamente, mas não sabia muito bem o que o esperava. E ele disse-me por variadíssimas vezes, que o impacto que Macau lhe provocou não tinha correspondência com aquele que tinha tido em Goa. Isto é, para ele Goa tinha sido avassalador do ponto de vista da arquitectura, das pessoas, da natureza. Ele referia muitas vezes a violência da natureza nas cidades, as árvores brotavam dos sítios mais improváveis. E depois Macau era outra realidade, onde

ele não encontrou essa espécie de correspondência que o terá levado a voltar para o oriente. Em todo o caso, digamos que essa primeira ida para Macau terá sido menos desejada, não terá sido menos desejada, mas mais frustrante, porque não sabia ao que ia, mas ia convencido que ia encontrar uma coisa parecida e não encontrou. Depois, a vida deu várias voltas. Ele, voltou para Portugal, estava cá no 25 de Abril, etc... E quando começou a sentir que não tinha trabalho e que o atelier não tinha meio de subsistência... Era um homem que trabalhou também no sector público mas que estava muito baseado numa certa independência, gostava muito de ter trabalho no atelier para poder ser ele a gerir e a viver um pouco à volta desses momentos. Quando se apercebeu que havia uma certa falta de trabalho aqui no país, quando acabou o SAAL, foi outra vez desafiado para Macau, e aí aceitou ir já de livre vontade, isto é, já sabia ao que ia, já sabia que não ia encontrar Goa, e sabia o que ia encontrar. Que ia encontrar provavelmente um ambiente mais favorável ao estabelecimento da sua actividade liberal, que era aquela que lhe interessava mais. E assim foi, portanto começou por refazer o projecto das Torres da Barra, e da Torre que ele tinha projectado para o Porto Interior, que, entretanto, já foi demolida, e em três torres que estão na que é chamada a Barra, é portanto uma ponta de Macau é um pouco diferente por causa dos aterros que foram sendo feitos, mas projectou essas torres para funcionários. O meio era relativamente pequeno, havia poucos arquitectos na época, estávamos, portanto, em 76, ou 77, e começou imediatamente a ser solicitado para algumas obras de carácter privado. E, portanto, rapidamente ele iria estabelecer-se definitivamente em Macau. Abriu o Atelier, mandou vir um desenhador de confiança que tinha aqui em Portugal, que era o António Noras, contratou jovens desenhadores locais, pois era uma época que não se trabalhava muito com arquitectos, trabalhava-se muito com o apoio de desenhadores, não havia informatização da produção da arquitectura, portanto era tudo produzido em desenhos feitos à mão. Montou-se o atelier, e depois a pouco e pouco também, foi chamando alguns arquitectos daqui de Portugal, fui um deles, fui o primeiro, a ir para lá, por outras razões também, mas também por causa de ir trabalhar no atelier. Acabou por passar ali de 77 a 2000, estamos a falar de 23 anos, passou ali 23 anos mais ou menos seguidos, enfim, com muitas vindas a Portugal, com muitos trabalhos que também decorreram em Portugal em paralelo, mas com o grosso da actividade sediada em Macau. Ainda que a nível das formas não se vai encontrar nenhuma “chinesice” visível ou evidente na produção do arquitecto Manuel Vicente, o que é certo é que este ambiente de promoção privada, que era um pouco selvagem e com um grau de exigência muito baixo, aliás, um grau de exigência de optimização das áreas, mas sem nenhum grau de exigência do ponto de vista da arquitectura, deste ambiente muito duro em que tinha que se constantemente negociar uma série de situações para que a arquitectura produzida

tivesse o mínimo de qualidade e de valor do ponto de vista urbano. Com certeza que isto o moldou, com certeza que isto o endureceu, com certeza que isto o tornou mais apto a uma espécie de ginástica, no sentido de conseguir construir coisas com o mínimo de interesse apesar das circunstâncias muito adversas, que era a iniciativa privada em Macau. Era muitíssimo mais violenta do que aquela que encontramos depois em Portugal. Pronto, o pressionar muito para que as áreas não fossem mais pequenas ainda, para que houvesse mais 4 apartamentos em cima e mais 4 apartamentos em baixo, que fosse mais alto, que fosse mais baixo, mais profundo, etc. Toda essa ginástica que era preciso ter que era o conseguir que o promotor aderisse ao mesmo tempo ao resultado daquela operação urbana, mas que essa operação urbana, para o arquitecto fosse ela compensadora, em termos de cidade, que melhorasse a cidade, que não fosse verdadeiramente apenas mais um edifício com áreas em pisos. Digamos que esse ambiente tê-lo-á moldado e muito do vocabulário que veio a desenvolver do ponto de vista depois das suas soluções arquitectónicas, nomeadamente aquele ligado ao edifício de rendimento, fará parte dessa reflexão a que foi sujeito. O quê que teria de fazer e que não pudesse ser recusado nesse processo, portanto duro, de levar depois os edifícios à prática. Quais eram os elementos em que o arquitecto tinha que apostar para ter a certeza que o edifício, depois de feito, e depois de sujeito a uma série de violências, conseguisse manter uma determinada personalidade, uma determinada forma, ou uma determinada imagem, um determinado papel na cidade. Portanto, tudo isso, essa ginástica, digamos assim, foi fruto dessa passagem por Macau. Com certeza que era a personalidade do arquitecto Manuel Vicente que estava ali para modelar as coisas, mas se tivesse vivido sempre em Lisboa, provavelmente, a fazer trabalhos mais ligados à encomenda estatal, por hipótese, provavelmente não teria desenvolvido esse “skill”, essa capacidade de dialogar e de apresentar coisas que ainda assim valessem a pena. Portanto, quanto à personalidade dele, certamente também deverá ter sido moldada. Quer dizer, a nossa observação do outro, dos outros homens, vai fazendo de nós pessoas diferentes, e quando estamos perante uma cultura que é diferente da nossa, certamente que mais rapidamente ainda conquistaremos uma certa distância, até em relação à nossa própria cultura de origem. Quem estiver muito fechado na sua cultura de origem e vivendo sempre no mesmo tipo de ambiente em que sempre se mexeu, provavelmente tem menos capacidade de compreender que o mundo é diverso, complexo e múltiplo, e quem é confrontado com outro tipo de situação cultural, certamente que também mais depressa apreende essa realidade muito mais diversificada que a nossa. Portanto, certamente que o arquitecto Manuel Vicente foi influenciado por Macau, tanto na sua personalidade como na sua maneira de fazer arquitectura, mas, como disse no início, não de uma maneira óbvia, ou imediatamente

reconhecível, ou que passasse por reprodução mais ou menos folclórica de elementos ou de graçolas. E aliás, do ponto de vista cultural, por exemplo, ele detestava comida chinesa, e fazia gala em mostrar que detestava comida chinesa, enfim, não era malcriado quando era convidado para um banquete, mas, sempre que podia dizia que fugia a comer comida chinesa. E isso, era uma demonstração que não tinha nada que ver com não respeitar os outros, mas não se queria aculturar, não queria mudar de estilo de vida, queria se manter mais ou menos como fiel, ligado aos princípios iniciais da sua cultura, ainda, que compreendendo tudo o resto e conseguindo por aí muitas vezes encontrar soluções por exemplo arquitectónicas muito interessantes, porque estavam muito mais próximas do modo como as pessoas viviam. Não é? Ele compreendia muito bem o modo como as pessoas viviam em Macau.

B.A.- Acha que o Arquitecto Manuel Vicente é “visível”, na sua obra e nos seus textos, nos seus ensaios? Ele conseguia passar através do seu desenho a própria pessoa que era?

M.G.D.- Sim. Mas isso, quer dizer, não é nenhuma especificidade. O Arq. Siza é marcadamente a obra que faz. A maior parte das vezes, num arquitecto com uma personalidade e uma obra interessante, quem conhece minimamente a obra desse arquitecto, de alguma maneira reconhece outras que diferentes que contenham o mesmo tipo de abordagem, ou, linguagens semelhantes, ou, sensibilidade semelhante. Portanto, estou a falar de arquitectos *branding*, que têm uma marca. O Frank Gehry faz sempre torto, é fácil de reconhecer. Não é? Mas, de uma maneira geral, mesmo sem procurar esse estilismo, os arquitectos, sobretudo a partir de uma certa idade e de uma certa maturidade, e uma certa experiência, acabam por deixar sinais que quem estiver atento compreenderá certamente que resultam do seu modo de resolver o mundo e de resolver a arquitectura e de responder às questões da arquitectura. Portanto, o que eu acho é que é visível tanto no Arquitecto Manuel Vicente, como em tantas outras pessoas. Cada um à sua maneira.

B.A.- De que forma definiria o Arquitecto Manuel Vicente quanto à sua faceta dominante?

M.G.D.- Enquanto arquitecto, não é? Eu acho que era a capacidade de observação do real. Capacidade de observação do mundo construído. Ele era muito atento, mesmo quando parecia distraído. Depois, não sabia necessariamente o nome dos arquitectos, nem conhecia a história rigorosa das construções mais clássicas, ou mesmo das contemporâneas, metia os pés pelas mãos, “tenho impressão que isto é não sei de quem”, e tal. Mas isso era indiferente. O que era importante, é que o seu olhar, que era bastante arguto, via logo, apercebia-se logo, das insuficiências ou das grandes qualidades dos espaços que estava a ver, e das arquitecturas que estava a ver. Ele fazia muito, quer dizer, prolongava muito essa observação, não estando horas e horas no mesmo sitio, mas, prolongava no seu discurso. Era capaz de recorrentemente falar de espaços que o tinham marcado, ou de outros com os quais tinha acabado de ser confrontado. E falava longamente sobre isso. Portanto, transmitia a outros essa impressão, mas era também um modo de ele próprio racionalizar e perceber porquê que se tinha impressionado, porquê que aquele espaço o tinha marcado. Digamos que, a leitura que ele fazia, era muito intuitiva, portanto não tinha nenhuma espécie de *à priori*, era por intuição pura, por empatia imediata. Às vezes enganava-se, às vezes tinha que voltar atrás, tinha que reconhecer que tinha tido uma primeira impressão privada de algum preconceito, e portanto, esse preconceito tinha obstruído ou impedido a compreensão de uma determinada situação. Mas na maior parte dos casos tinha tido uma primeira observação muito intuitiva e aderida ou não a determinadas situações. E depois, construía o seu discurso de apoio ou de repúdio, conquistando constantemente novos argumentos que sublinhavam esse apoio ou esse repúdio. E a maneira como fazia essa construção, esse discurso de explicação do real que tinha observado era uma característica que lhe era muito peculiar, porque, era muito enriquecedora para quem estivesse à volta, era muito divertida, era muito complexa, sempre, e dava-nos a todos nós sempre pistas para compreendemos o real de uma maneira menos fingida, menos *mainstream*, menos agarradas aos lugares comuns da disciplina.

B.A.- Quais são as obras que identifica como definidoras e mais emblemáticas do *modus operandi* do arquitecto Manuel Vicente?

M.G.D.- Uma obra que é relativamente pouco conhecida, que é a Fábrica Vermelha. É um edifício de fabriquetas em andares. Portanto é um *open-space*, que em vez de ser destinado a escritórios é destinado a fabriquetas, e que está situado em frente ao

Mercado Vermelho em Macau. É um edifício em altura, resolvido só com pedaços retirados, visuais, iguaizinhos aos do próprio mercado, mas postos de maneira diferente. Há umas torrezinhas no mercado que têm um alçado em tijolo com umas janelas mais ou menos verticais, aos quadrados. Todo esse desenho foi criteriosamente copiado de lá e posto deitado. Portanto, as proporções ajustavam-se tanto ao limite do lote como à altura dos pisos, e foram sobrepostos e com isso foi construído um edifício. Atrás tem uma solução também muito interessante porque copia uma outra fábrica que está ao lado que não tem graça nenhuma com uns mosaicos verdes e tal, e umas janelas assim sem grande história e algumas copia-as e dá-lhes um encanto porque aumenta os prumos verticais entre as janelas, portanto com isso cria logo uma textura que sendo muito parecida com a do lado e sendo na continuidade da do lado é qualificadamente melhor, mais interessante. O arquitecto foi muito influenciado, influenciado não é que tivesse sabido aquilo pela primeira vez, digamos que ao tomar contacto com os escritos do Venturi e Denise Scott Brown, confirmou as suspeitas que já tinha, ou encontrou digamos, um suporte teórico para coisas que sobre as quais já reflectia. E repetia muitas vezes que o mundo estava quase bem, como dizia a Denise Scott Brown, o mundo está quase bem, o arquitecto só tem que melhorar ligeiramente, arranjar ligeiramente, o arquitecto não tem que inventar coisas a partir do zero em todas as situações, nas maiores partes dos casos, o arquitecto pode trabalhar com o ordinário dando toques, dando um requinte qualquer que o posicione noutra categoria, mais interessante, um pouco como faziam os artistas Pop, que pintavam a banalidade, que produziam situações relativamente banais mudando o contexto, mudando a escala, mudando o ponto de vista, etc. Digamos que esta obra, a da Fábrica Vermelha, embora haja uns desenhos feitos por mim, são uns desenhos à posteriori, o trabalho já estava completamente feito quando eu cheguei a Macau. Mas depois eu ajudei a fazer a memória descritiva, porque, entretanto, o arquitecto foi para Lisboa, houve outra coisa qualquer e tinha deixado uns apontamentos e tivemos que entregar o projecto na câmara. Peguei na memória descritiva e escrevi, e, entretanto, fiz uma série de esquemas desenhados para explicar como é que aquilo tinha sido feito, mas escrevi o que ele me tinha explicado já, que eu já sabia que era a base daquele trabalho. Portanto, o que eu quero dizer, é que não tenho nada a ver com aquele trabalho, porque às vezes aparecem algumas coisas datadas que me dão também a co-autoria, e não tenho nenhuma autoria naquilo, ajudei, não é? Colaborei. Mas a fechar, neste caso, apenas uma parte escrita e uns esquemas de suporte. Mas é um trabalho que me surpreendeu imenso das vezes que fui a Macau e que ainda hoje me surpreende e que, inclusivamente, num filme com a Rosa Coutinho Cabral, filmámos um bocado essa fábrica. Bom, mas perguntaste qual era uma obra que pudesse sintetizar, não é? Posso

falar de outras, não é? Há a Casa dos Bicos, e depois há o Fai Chi Kei, cada um no seu território. Por exemplo, a Casa dos Bicos é uma operação decididamente pós-moderno, no sentido em que se relaciona com a história de uma forma totalmente nova, ao contrário do modo como a arquitectura moderna tinha aprendido a lidar com a história, portanto há aqui pela primeira vez. É muito polémica a intervenção na Casa do Bicos, precisamente porque, a maior parte das pessoas que pensavam na altura, não se aperceberam, acharam que não fazia o menor dos sentidos aumentar a casa e estar a pô-la na volumetria que terá tido antes do terramoto. E falo da Casa dos Bicos como objecto urbano, menos do seu interior, embora o seu interior seja muito interessante e muito carregado das opções do arquitecto Manuel Vicente, mas enquanto operação urbana acho que é muito exemplificativa da sua atitude. Que é uma atitude desassombrada, muito inesperada, muito pouco previsível e que neste caso foi extremamente bem-sucedida. Contando muito também, com o trabalho de colaboração do arquitecto e de co-autoria com o arquitecto José Daniel Santa-Rita, que era um belíssimo companheiro de trabalho porque lhe dava uma espécie de acerto tanto técnico mas como um acerto no real, portanto também fazia a ponte, digamos assim, entre às vezes, uma certa loucura do arquitecto Manuel Vicente, uma certa ambição, e depois o que era preciso para dosear as coisas, um certo pragmatismo para que as coisas pudessem acontecer, e nesse caso era uma equipa que funcionava extremamente bem. Outra obra que poderá ser exemplificativa do próprio, da invenção do Manuel Vicente, é o Fai Chi Kei, que é uma obra que infelizmente também já foi demolida, que longuíssima, duas fiadas de edifícios de habitação social, que estavam numa espécie de pontão. Agora não, agora estão rodeados de terra por todos os lados, mas na altura era uma espécie de pontão sobre a água, já era um aterro, mas era aterro específico, onde tinha existido um bairro com o mesmo nome, Fai Chi Kei, de casas de piso térreo ou dois pisos talvez, também de casas sociais, para aí do princípio do século XX, habitação também para gente pobre e pronto. Tudo isto cresceu. Portanto, são uns edifícios de quatro ou cinco pisos, mas que tinham variadíssimas coisas muito interessantes. Para já, esses dois blocos foram utilizados para o contrário do que seria de prever. Não havia uma rua no meio cheia de carros a passar, pelo meio desses dois blocos, esses dois blocos limitavam uma espécie de logradouro bastante amplo com árvores, com lojas. Tinha que se entrar, era uma zona pedonal, mas muito simpática, com um ar super-civilizado, com uns grandes rasgos, que de vez em quando através deles, se via enfiamentos de água, quando a água estava à volta, e da cidade também, ao fundo. Os carros tinham sido remetidos para a parte marginal. Portanto, os blocos estavam no ar, digamos, metade dos blocos estavam no ar, e era uma faixa de automóveis, uma espécie de túnel, mas aberto com uma arcada. Via-se a cidade à volta,

com a água, e a outra metade que correspondia às lojas, estavam viradas para dentro. Portanto essa invenção, que é muito óbvia depois de estar feita, mas que não é assim tão óbvia. Não há grandes exemplos de situações dessas. Consegue reunir alguns princípios da arquitectura moderna, que eram um bocado teóricos, os carros andam por baixo, os edifícios estão por cima, os edifícios estão em pilotis, as pessoas são peões e tal, coisas que não resultaram nada, coisas que são muitas grandes, muito exaustivas, depois os carros vão ficar muito longe das casas, depois as pessoas sentem-se mal a atravessar jardins e parques para chegarem às casas, há uma certa insegurança e tal. Portanto, tudo isto eram os mesmos temas, mas reunidos de uma maneira concentradamente urbana e daí, o grande processo daquela operação. Era realmente um trajecto andar ali pelo meio, dos cafés e das lojas, ver as pessoas a entrar e a sair das casas e saber que os automóveis andavam pelo lado de fora. O edifício não tinha vindo empecilhar a passagem dos carros, mas disciplinadamente contidos lá nos seus caminhos entre pilares. E depois os edifícios em si também eram bastante curiosos, porque como tinham muitas tipologias, havia T0, T1, T3, T4, havia muita coisa. Fazia parte de lá do programa que tinha sido dado pelo governo, para dar resposta a tipos de famílias muito diversificados. Digamos que essa complexidade programática tinha levado a uma invenção espacial da distribuição dos fogos muito curiosa. Com uns pátios e com umas galerias, portanto, havia as caixas dos elevadores, mas depois, desembocava-se numa galeria que dava a volta a uns pátios. Os Pátios eram bastante largos, entrava o Sol, e havia um sitio para secar a roupa com aqueles paus, aqueles bambus que os chineses põem com a roupa a secar, nesse saguão, nesse poço. O ambiente era muito interessante, porque, entrava-se lá por dentro e havia uma luz sempre muito bonita, e o Sol batia, mas era discreto, quer dizer, não era Sol directo, era amortecido pelas galerias, por aquelas coisas todas. Depois era tudo obcessivamente forrado a pastilha verde pelo lado de dentro, pastilha mosaico de vidro, tudo, escadas, galerias, os muretes das galerias, as paredes do tal poço de luz, as coisas que dividiam as portas das casas, e depois pelo lado de fora, era tudo também obcessivamente pintado, nesse caso era pintado, de cor-de-rosa e de salmão. Tanto as molduras das janelas, como as paredes, como os tais grandes buracos através dos quais se via o rio. E depois havia um momento no fim em que havia uma galeria que saía e havia uma espécie de verde, um bocado de verde que aparecia cá fora, um pouco excepcionalmente, e ali havia uma espécie de corte em que se via tudo, o interior e o exterior ao mesmo tempo, o interior que não era bem interior, o interior da distribuição pública. O edifício, para mim, era um edifício maravilhoso e com uma complexidade de situações... Apesar de depois de ter aquela imagem muito sólida de 500 janelas todas iguais, igualmente espaçadas, ritmadamente postas. Ao mesmo tempo tinha um ar

super-rigoroso e depois tudo aquilo se ia tornando cada vez mais complexo de uma forma, em que entrávamos e apercebíamos-nos das riquezas espaciais que estavam contidas. Digamos, estes três momentos podem ser exemplificativos da obra. Mas há outros, não é? Também a proposta para a Expo98, por exemplo, que não foi para a frente, mas que implicava um desmonte de uma série de navios e de carcaças, de virá-las ao contrário e de as fazer aparecer na zona da Expo e depois as povoar com umas exposições e com outras funções. Portanto, há aqui neste imaginário todo e neste conseguir por de pé um grande número de coisas uma grande dose de invenção e capacidade de aplicação de princípios teóricos muito fortes. Mas sempre também, naquela situação de rememorar ou de reviver ou de recriar espacialidades que já tinha vivido, que já tinha visto, conforme o que já referi. A capacidade de ler o real, e que depois, ele conseguia passar muito bem para coisas que estava a inventar, “isto aqui...esta arcada é como aquela...e tal...esta parece aquela situação que há uma galeria externa no Rossi...e tal”, mas que conseguiu inventar. Estas coisas eram variadíssimas vezes enunciadas como uma espécie de mnemónica para o tipo de espaço que estava a querer imaginar. Depois com condicionantes várias, acabaria por ficar diferente desse modelo, mas que seguia sempre alguns modelos de experiências espaciais que tinha tido e que o tinha marcado e que ele tinha coleccionado no fundo, que tinha coleccionado na sua memória e que gostava de pôr de pé também.

B.A.- De todas as obras do arquitecto Manuel Vicente, quais acha que foram as mais catalisadoras, para ele próprio? Que mais o preencheram.

M.G.D.- Se fosse o arquitecto Manuel Vicente a falar provavelmente ele iria referir, sem dúvida que devia referir, a Casa Weinstein, que é uma casa que ele fez aqui em Cascais, no final dos anos 60 e que foi um laboratório bastante grande de experiências espaciais doméstica, enfim com alguma liberdade. Não se tratava de habitação social, e ele aí tinha sempre muito boas recordações e era recorrente estarmos a falar de arquitectura e referir-se a algum exemplo que tinha da Casa Weinstein, “quando eu fiz aquilo assim assim...quando eu fiz aquela passagem estava a pensar não sei o quê...”. A casa não é nada simples, aquilo é bastante complexo, era compreensível que recorresse a ela também como um exemplo para muitas das coisas que gostava de afirmar. Mas, o quê que ele referiria também? Referiria também, acho que referiria a Casa dos Bicos. Certamente que referiria o Fai Chi Kei, foram experiências que o marcaram.

Provavelmente não referiria a Fábrica Vermelha. Eu dou mais ênfase à Fábrica Vermelha do que ele próprio dava. Na altura estava muito entusiasmado, mas depois, sim senhor achava bem, mas nunca o ouvi falar muito acerca. Talvez porque era uma espécie de involucro, é uma peça urbana, mas depois, especialmente, o seu interior não tem nada do outro mundo, não pode ter nada, umas escadas e uns elevadores, uns *open space* para serem ocupados, e portanto, digamos, que estava aquém, a meio caminho do que consideraria uma arquitectura completa, porque para ele a arquitectura era tudo isso, era todo aquele interior mas depois também a relação urbana que cada obra teria que estabelecer. E nestas três que eu referi, esta segunda resposta, tanto a Casa Weinstein como a Casa dos Bicos, como o Fai Chi Kei, eram obras completas nesse sentido, não é? Tinham uma grande complexidade de interiores e uma grande afirmação urbana, cada uma à sua escala. Com certeza que a Casa Weinstein tem uma determinada afirmação urbana que não é a mesma da Casa dos Bicos e não era a mesma de um grande edifício, de um grande conjunto como o Fai Chi Kei. Mas cada um à sua escala, e face aos problemas de cidade que defrontavam tinham essa vontade de responder. Penso que referiria também...que nunca me encantei especialmente, mas que ele estava efectivamente bastante ligado, que é a da Universidade da Taipa, em que fez uns acrescentos. Portanto, a Universidade da Taipa já existia e ele fez um estacionamento muito grande e depois uma série de blocos, nos quais repetiu muito do vocabulário que já lá estava, tentando a tal solução do “quase bem”, modificando aqui e ali para tornar mais interessante as coisas que não o eram à partida, mas aceitando muitas das premissas que ali estavam e algumas das situações que ele dizia que o entusiasmava, mas que eu nunca, enfim, nunca aderi completamente. Não posso falar com tanta paixão. E falaria certamente também da grande obra da sua vida, que é o fecho da Baía da Praia Grande. Com todos os problemas que, entretanto, aconteceram ali pelo meio, todas as pressões e todas as chatices que implicou, mas que é uma obra notável e onde ele conseguiu deixar a sua marca de uma maneira fortíssima. Portanto, o problema era, o que pretendiam era um aterro, aterrar completamente a baía para evitar aquelas águas chocas do rio que estavam sempre a subir e a descer, a praia mar deixava muito mau cheiro. E foi ele que veio com a solução de, “não senhora, vamos fazer ali uns lagos, vamos fazer na mesma aqui uma área de aterro, mas vamos fazer uns lagos que podem ser...de outra maneira, que podem não ter sempre água, não ficam sujeitos á agua do rio e às marés e que conservem de alguma maneira, ou que mantenham, que remetam, ou que evoquem, sobretudo evoquem ainda a beleza do que foi a Baía da Praia Grande e que hoje já está cortada. A baía já estava seccionada a meio com aquele troço, aquele bocado, aquela meia bola que vai desde o Eixo da Almeida Ribeiro até ao Casino Lisboa. Essa meia bola que fecha, quando andamos pela

Avenida da Praia Grande, e em que entramos pelo interior, em que damos a volta e passamos pelo Clube Militar, tudo isso era a Baía da Praia Grande, portanto tudo isso era água do mar, que foi aterrado no princípio do século. O eixo da Almeida Ribeiro é uma Avenida que é feita no princípio do século, que vai ligar o Porto Interior ao Porto Exterior e que depois se prolonga naquela meia bola de aterro. Por isso é que aí, nesse aterro, não há construções antigas, é tudo muito recente. Essa baía já não existe, existe meia baía digamos assim. E o que ele faz é dar sentido a esta meia baía, aquele ovo, que lhe permite ter um certo recorte, e que permite, o passeio de automóvel ou a pé por esta relação com a água e criando depois novas situações, algumas delas bastante interessantes e complexas, como aquela localização para aquela torre, que acaba por ser um sucesso turístico, aquela torre de observação onde as pessoas vão fazer bungee-jumping, a Torre de Macau, a localização é bastante estratégica. Depois com os edifícios que bordejam a água, e os caminhos, tudo aquilo, digamos que ainda não está muito apropriado pela cidade, a cidade ainda é muito recente, e falta construir, e têm-se construído umas coisas horríveis lá pelo meio, onde não eram supostas, que não estavam previstas no plano. Mas pronto a cidade também é isso, o próprio Manuel Vicente sabia que não se podia controlar tudo, em todo o caso acho que deixou aí uma herança muito mais generosa de desenho de cidade que permite que ao longo dos anos a cidade se reconheça ou encontre naquele sitio um reconhecimento e uma ligação afectiva como em tempos teve com a baía. E enquanto que, se aquilo fosse tudo aterrado, provavelmente perder-se-ia para sempre essa memória. Quando o concurso foi feito, era um concurso para fazer um aterro ali, conforme foi feito um outro concurso para fazer um aterro onde o Arq. Siza fez aquele tabuleiro, isso também era um concurso. Portanto eles concorreram, não sei se o Arq. Siza concorreu aos dois, mas o Manuel Vicente concorreu aos dois. O Arq. Siza ganhou aquele e ele ganhou o outro. Mas ele, na sua proposta para o outro, acho que também fazia o aterro certamente, mas naquele lançou logo a ideia dos lagos e de não atafulhar aquilo logo tudo de construção.

B.A.- A próxima questão já foi em parte respondida na primeira questão, e na qual já me respondeu que acha que não. E prende-se pela arquitectura oriental, e se esta é uma marca indiscutível na obra do arquitecto Manuel Vicente?

M.G.D.- Continuo a achar que não, directamente. Com certeza que o facto de estar lá o terá modificado. Portanto, a arquitectura dele não é necessariamente o que teria sido

se ele vivesse sempre aqui em Portugal, ainda que a informação cada vez circule com mais velocidade, na medida em que vivemos num determinado sítio, num determinado contexto, sempre observamos determinadas coisas, determinadas espacialidades, agora em termos de vocabulários, dizer que andou a fazer coisas com telhados chineses e com lampiões, quer dizer, isso não existe, não é por aí que essa influência pode nascer. Mas sim, quer dizer, haverá certamente uma atmosfera. Aliás, ele evoca muito isso, e no filme que fizemos isso é muito celebrado. Ele evocava muito o ambiente dos templos. E depois era luz, as pessoas, as paredes, a passagem, o estar aqui, o estar ali. Ele não ia gabar o templo pelo facto de ter frisos assim, ou decoração assado, não tinha a ver com isso, tinha a ver com valores que são intemporais, em relação à arquitectura de todo o mundo.

B.A.- Mais espaciais...

M.G.D.- Mais espaciais, sim.

B.A.- Via no homem e no arquitecto, mais um homem do oriente ou do ocidente? Falando aqui no espaço urbano e na vida urbana.

M.G.D.- Acho que o Oriente aqui é um acidente da sua vida. Aconteceu. Claro que foi procurado, como já relatei, a segunda ida para Macau então é perfeitamente desejada, mas é, como ele também dizia, porque não havia trabalho em Portugal, se houvesse trabalho em Portugal provavelmente não se preocupava muito com isso. Era um homem que estava em qualquer parte do mundo. Não tem a ver com esse exotismo, aliás, o arquitecto Manuel Vicente não procurava culturas diferentes, apesar de depois de ter a sua casa aqui em Lisboa com muita tralha que tinha comprado lá. Mas quer dizer, era porque ele gostava de ir ao ferro-velho, comprar coisas na feira da ladra, com certeza que apareciam muito mais coisas orientalizantes do que propriamente ocidentalizadas. Muita coisa em Art Deco por exemplo. Tinha havido um período muito rico no Art Deco, em que naquela parte do mundo se tinha construído muita coisa, se tinha comprado muito objecto se tinha fabricado muito objecto que aparecia muito à venda. Uns candeeiros estrambólicos, umas jarras esquisitíssimas, umas esculturas. E ele gostava dos objectos em si, a origem deles. Aliás, tinha uma coisa muito divertida, que era ver

se aquilo era falso ou verdadeiro. Contava que “havia uns gajos chineses que aparecem à noite de vez em quando e cheios de mistérios e desembrulham-me uma toalha no hall e mostram-me as coisas, dizem que aquilo é roubado e que é muito valioso, que não sei quê. Eu lá discuto com eles...”, a propósito de um cavalo qualquer que ele tinha comprado, e discutiu muito, e lá comprou o cavalo por um preço que lhe pareceu razoável, e gostava muito do cavalo. Aquilo tinha assim uma espécie de uma patine, era uma coisa de barro, parecia que tinha muito tempo, parte do verniz estava estalado e estava partido, só se via já barro, além da peça ser interessantíssima, essa aparente idade dava-lhe mais interesse. Mas ele dizia, “ouve lá, não faço a mínima ideia se estes gajos fazem esta porcaria agora e enterram isto durante dois meses e depois isto fica assim com este aspecto. Mas, também, estou-me nas tintas, quero lá saber, eu acho isto engraçado, tanto faz, também não foi nenhuma fortuna, comprei.” Portanto, tinha também esta relação muito desprezada com o fetiche da antiguidade, “Não, porque, isto pertenceu à Dinastia Ming, tocado por não sei quem, tanto faz. Quer dizer, o objecto é bonito, quero lá saber se pertenceu à Dinastia Ming. Gosto dele, vou comprá-lo. Pronto.” E portanto, apesar de ter a casa com alguns objectos, porque também era o dominante do que se vendia lá, não tinha os cromos dos cromos, não ia comprar aquelas peças chamadas as “chinesices”, aquelas coisas com as bolas de marfim, feitas com o canivete, que não se sabe como a bola de dentro é feita e tal. Não se tratava por essas curiosidades completamente esgotadas do ponto de vista da capacidade comunicante, eram peças que para ele sentia que comunicavam, que tinham realmente um carácter quase artístico, apesar de muitas delas serem de produção de massa. Esses vidros de candeeiros Art Deco, eram coisas que se percebia que tinha havido duzentos e cinquenta mil feitos ao mesmo tempo, mas já estavam perdidos na memória, e naquela recuperação, aquele objecto voltava a fazer sentido e tinha interesse e ele afectivamente ficava ligado às coisas. E depois sabia a história dos objectos, e dizia, “agora vou comprar trinta coisas para levar para Lisboa, tenho o caixote cheio, nem sei o que lá vai.” As coisas tinham histórias, “este comprei de uma vez que fui a Shanghai, e esta coisa foi naquele Tin-tin que havia atrás não sei de quê”. Tin-tin era o nome dos antiquários, no linguajar do patuá macaense, não sei se é cantonês se é macaense. Eram as casas de velharias, mas não eram antiquários chiques, eram mesmo às vezes um ferro-velho, que hoje já não há, aquilo hoje já está tudo muito formatado. Mas também comprava bonecos de borracha da china popular, e caras do Mao Tsé Tung feitas não sei de quê. Quer dizer, tanto lhe fazia. Eram coisas que afectivamente lhe falavam, não era propriamente o objecto artístico, enfim, o objecto de museu. Eram artísticos no sentido, em que ele depositava afectividade sobre aquilo. Portanto, apesar da casa ter um certo ambiente que era muito caracterizado por essas peças, ele era um

homem completamente contemporâneo. Também tinha os seus fetiches de design, por exemplo, não descansou enquanto não comprou dois candeeiros da Gae Aulenti quando teve dinheiro, porque eram umas peças que ele gostava muito, dos anos 60, tinha dois, gostava imenso deles. Tinha comprado também dois Charles Eames, tinha aquela fixação no Charles Eames. Portanto também tinha os seus fetiches de arquitecto, digamos assim. Um dia quando teve dinheiro comprou. Ainda por cima em Hong Kong as coisas naquela época vendiam-se bastante mais baratas do que aqui na Europa. Portanto, isto para dizer, se ele tivesse nascido em África; ele esteve em África duas ou três vezes, numas visitas, assim umas coisas rápidas; se ele tivesse vivido em África um ano ou dois seguidos provavelmente ele tinha algumas peças africanas.

B.A.- O seu carácter experimentalista, frontal, e até desafiante - do que eu entendo da obra do arquitecto Manuel Vicente - acha que estava ligado ao desejo de levar o outro a questionar-se a si próprio e àquilo a que está instituído em termos de teoria da arquitectura e até da própria sociedade?

M.G.D.- Digamos, ele não queria fazer ninguém se questionar, as coisas não eram propositadas, como “agora vamos fazer isto para as outras pessoas se questionarem”, não tem nada a ver com isso. Ele realmente tinha uma atitude provocatória, tinha uma atitude muito de uma certa vanguarda, tentava realmente fazer o melhor possível, porque acreditava verdadeiramente que o que estava a propor seria o que ia resultar melhor naquele contexto. Portanto, quem viesse a beneficiar daquela obra, quem fossem os futuros utilizadores daquela obra, fosse uma obra pública ou fosse uma obra de carácter mais privado, com a metodologia que ele tinha definido, ou com o princípios que ele iria definir, iam ganhar mais nesse sentido. Mas não para ninguém se questionar. Com certeza que qualquer obra de arquitectura que fuja mais ou menos ao *mainstream* poderá levantar polémica, para levar as pessoas a discutir, pode levar até a manifestar-se, e pode de alguma maneira abrir horizontes, até entre os estudantes. Mas o objectivo principal não é esse, não é criar polémicas desnecessárias. O objectivo principal é achar verdadeiramente que aquele tipo de obra que estava a ser encomendado ficaria mais bem resolvido ou mais bem servido se fosse por aquele caminho. Ainda que acreditasse que podia haver outros caminhos. Ele próprio muitas vezes voltava atrás, quando percebia que as coisas estavam a ser mal recebidas por aqueles a quem eram destinadas. Portanto, não era um arquitecto que era muito obsessivo quando acreditava

nas coisas, muitas vezes lutava por elas, mas também sabia recuar quando percebia que havia razões mais prementes que punham em causa a ideia que ele estava a pôr na mesa. Portanto, era muito capaz de recuar e dizer assim, “sim senhora já percebi com certeza..., vamos reformular isto”. Mas de uma maneira geral, enquanto ele não percebesse isso; e a maior parte das vezes parecia-lhe o contrário; quem estava a contestar é que não estava a perceber. Então, lutava convictamente por aquilo que pensava, e que era a melhor solução para aquele fenómeno, imaginando sempre que as pessoas que viessem depois a beneficiar, do museu, da piscina, dos apartamentos, do que fosse, ficavam bem servidos com aquela solução que ele estava a defender. Mas não queria dizer que nessa perspectiva leva-se a questionar as pessoas, para as pessoas se questionarem. Isso pressuporia uma atitude de calculo prévio, “ah, agora o que eu hei-de fazer para pôr aí toda a gente a pensar”, não. Mas sim, “o que eu vou fazer para responder a esta pergunta? E acho que esta é a maneira mais interessante, por isto, por isto, e por aquilo”.

B.A. - Algumas das citações usadas nas questões desta entrevista foram retiradas do filme, por isso deve estar familiarizado com elas. Numa dessas citações o arquitecto Manuel Vicente refere que a “alegria e o deixar-se ir” são fundamentais para a produção arquitectónica. Ao ter sido seu colaborador sentiu essas duas forças?

M.G.D.- A alegria sim, quer dizer. O arquitecto Manuel Vicente era uma pessoa com enorme sentido de humor. Como todas as pessoas também tinha momentos de não estar tão bem disposto, de certa indisposição, por as coisas terem corrido mal. Poderia ser até bastante chato quando as coisas não estavam a correr como ele imaginava e quando os seus colaboradores tinham alguma culpa nesse processo. Mas de maneira geral era uma pessoa muito bem disposta e gostava realmente que o trabalho fluísse com a alegria que envolvesse todas as pessoas, que as pessoas estivessem satisfeitas com o que estavam a fazer, que realmente estivessem perante um processo criativo, que se sentissem parte, que se entusiasmassem com as descobertas que o projecto trás sempre, através das maquetes, através dos desenhos. Mas há sempre alegrias, há sempre descobertas a fazer, e se essa descoberta fosse acompanhada da alegria, quer dizer, era o máximo. Não só ele ficava satisfeito, como as pessoas envolvidas afectivamente com a obra. O “deixar-se ir”, deve estar relacionado com outra coisa qualquer, porque isso do “deixar-se ir” em abstracto não quer dizer nada, quer dizer

muita coisa, mas aí o “deixar-se ir” podia ser no sentido de deixar-se envolver na invenção, não quater perante si próprio e perante os outros, a hipótese das coisas avançarem ainda, serem mais exploradas, deve ser um pouco isso. Aliás, eu costumo dizer muito: penso que muitas vezes nos concursos até à última hora está-se sempre a mexer, mexer mexer! Claro que era preciso um certo pragmatismo, era o momento de fechar e já não se mexe mais. Mas muitas vezes nos projectos reais também, ainda o projecto não tinha saído e ainda estava a mexer mais para descobrir mais uma coisa, que era preciso fazer mais uma coisa, porque acreditava que isso melhorava, e, portanto, esse “deixar-se ir” é nesse sentido. Envolver-se de tal maneira na obra que não se iniba de melhorá-la constantemente. Claro que depois o nosso universo é balizado por uma série de acções de carácter mais pragmático, que impedem cada vez mais que essa onda continue. Porque o Manuel Vicente ainda vem de uma época em que na própria obra era possível grandes alterações e tudo se passava com alguma mordomia, não havia aquele miserável contar do tostão que há hoje, as coisas negociavam-se com alguma franqueza. Esse espaço que até há uns tempos existiu era provavelmente mais cómodo e mais generoso para o bom propósito da obra. E deve ser um pouco isso o que significa essa frase, o “deixar-se ir”, portanto, o não se inibir de continuar as coisas até onde forem possíveis, mesmo perante a obra. Uma atitude mais aberta. Provavelmente tinha mais a ver com isto.

B.A.- Todas as linhas, malhas e geometria que o arquitecto Manuel Vicente usava na sua arquitectura, criavam como que cicatrizes na envolvente quando entrepostas entre o olhar do observador e a realidade. Acha que seriam uma forma de transpor os defeitos da realidade para esse olhar?

M.G.D.- Não. A geometria era uma maneira de iniciar a intenção. Imaginemos que a geometria eram simplesmente uns quadrados separados de três em três metros, muitas vezes a geometria era isso, não era muito mais que isso. Era uma malha que construía a malha estrutural do edifício de pato. Era uma baliza que nos ajudava a compor. Ia compondo coisas relativamente banais, sempre amparado numa grelha que, a maior parte das vezes, coincidia com a grelha estrutural. A malha era reinventada de acordo com a dimensão do terreno. Depois, com coisas mais complexas, a grelha era não só estrutural, mas era também compositiva, aliás, nestas coisas simples era também compositiva, mas só que era uma composição mais simples. Ninguém está à espera

que um quarto seja muito esquisito, ninguém está à espera que a escada não tenha a largura convencionada. Portanto, as coisas estavam muito dentro de balizas relativamente razoáveis. Se a composição era mais complexa, um programa mais complexo porque tinha uma série de direcções, eu sei que essa grelha inicialmente estrutural era depois “poluída” ou era influenciada por outras direcções que lhe ajudavam também a estabelecer outro determinado tipo de opções. Isto é muito visível num trabalho que é o Aga Khan, aí há uma malha que é criada a partir dos desenhos dos azulejos, daquele grafismo de estrelas dos azulejos de tradição árabe, e que tem a ver com direcções do terreno e ao mesmo tempo com a criação daquela forma. Aquela grelha passa por aquele terreno todo e serviu para a composição de grande parte das linhas de força. A composição não é aleatória. O arquitecto Manuel Vicente tinha muito disso. Ele achava que toda a invenção era sempre aleatória. Havia sempre um lado pessoal na invenção. Mas gostava de criar regras para ele próprio, para que não se sentisse que estava a tomar opções gratuitas. Isto é, hoje eram assim, mas se tivesse chegado uma hora mais tarde já eram diferentes. Se ele tivesse lá uma grelha compositiva por baixo, apesar da grelha ser em si própria arbitrária, a invenção deixava de ser arbitrária porque não podia andar muito longe daquilo. Se fosse hoje de manhã ou amanhã à tarde a solução seria muito parecida ou seria a mesma. Como se costuma perguntar aos alunos, “como é que vocês fundamentam as vossas formas?” Apesar de trabalhar muito com o sentimento, com a intuição, depois queria sempre, que no plano do papel; e isto é uma metáfora; que as decisões que fossem sendo tomadas, tivessem um grau de ancoragem num desenho realista, digamos assim, e encontrava muito esse sossego no posicionamento de uma grelha inicial. Dava-lhe uma certa segurança porque não eram inventadas a partir do nada. Era assim, assim e assim, porque estava em cima de linhas de composição. As decisões não eram arbitrárias, não fazia um risco porque lhe apetecia. Era este o território onde o arquitecto Manuel Vicente gostava de se mexer, e é daí que nasce essa loucura com as grelhas, que depois cada vez se tornam mais complexas, como referi no Aga Khan, também na Casa dos Bicos, apesar de estar ali contida no lote e há uma série de situações que também resultam de uma série de achados arqueológicos que aquilo vai gerar, espaços aproveitáveis e espaços não aproveitáveis. Mesmo que a impressão seja de grande complexidade, de grande confusão, quando se entra lá dentro e...de onde é que ele inventou esta escada? E porquê que vai nesta direcção? E porquê que esta parede corta ali? Ah, não consigo perceber! Mas mesmo que as pessoas tenham essa sensação, em limite ele percebia porquê aquilo tinha nascido assim, e isso dava-lhe aquela segurança naquele gesto, porque tinha a certeza de não ser gratuito, e acreditava que no fim, quando as coisas não são gratuitas, elas acabam por fazer um determinado sentido, e que as pessoas

sentem um bocado isso, e que isso passa para as pessoas mesmo que elas não saibam explicar. “É esquisito, mas sinto-me aqui bem!”. Essas sensações, ele achava que passavam se fossem regradadas, se fossem aleatórias ele achava que não.

B.A.- Uma vez o arquitecto Manuel Vicente disse que as suas recordações da vida real e o cinema se misturavam. Referindo-se inclusivamente às escadas das oficinas da CEM em Coloane como as de Antonioni. Referia também o tratamento da luz como preponderante para os seus projectos. Acha que o imaginário do arq. Manuel Vicente era muito uma narrativa cinematográfica, uma teatralidade, quase cenográfica? Estava intimamente ligado a este universo do cinema?

M.G.D.- Isso prende-se mais uma vez pelo que disse ao princípio. Perguntaste o que caracterizava o Manuel Vicente, e eu respondi, a capacidade de ler o real, a capacidade de ler o mundo. E depois de o transportar e de o escarpelizar, definir, de o criticar, de o interrogar, e de estar ali a mastigar aquilo tudo, a justificar perante si próprio porquê que tinha gostado porquê que não tinha gostado. Mas isso era tanto verdade em termos espaciais para o espaço em si, ou para o espaço da cidade que lhe servia de território privilegiado, onde as suas ideias mais facilmente se influenciavam e mais facilmente ia buscar a sua inspiração. Mas também era verdade para o cinema, também era verdade para a pintura, era verdade para o teatro, etc. Não quer dizer que os espectáculos artísticos não lhe provocassem a emoção própria das coisas artísticas, em termos de coisas que não têm tradução necessariamente e que partem de uma grande complexidade de sentimentos e emoções, também não era imune a isso, gostava de um filme e explicava porquê. Gostava de ir a um teatro e explicava porquê, ele ouvia uma música e explicava porquê, mas dentro do território vocabulizado de cada uma das disciplinas em si. Mas, com a sua capacidade de observação e com a sua capacidade de imaginação constante de espacialidades. Uma ida ao teatro ou uma ida ao cinema, ou uma ida ao dentista podiam ser igualmente compensadoras nesse campo. Quer dizer, podia estar no dentista à espera de entrar e a pensar como poderia ficar aquele espaço, ou porquê que aquele espaço era minimamente interessante apesar de aparentemente ser de muito mau gosto, “Talvez é a altura. É a altura do tecto. A maneira como entra a luz. Não! É a localização daquela porta. Isto! Tenho que investigar melhor! Metia-se a porta ali, metia-se não sei o quê atrás, baixava-se o peito à janela, baixava-se o tecto aqui atrás.”, inventava logo ali uma teoria para a sala ficar ainda melhor, perder

o ar que tinha. E quando ia ao cinema a mesma coisa. Podia estar a discorrer sobre o filme, mas depois podia estar a falar sobre um espaço que o filme lhe invocava. Porque quando vemos um filme, não vemos tudo, uma parte vemos, a outra imaginamos. A imagem anda sempre para o lado, para baixo para cima, porque a visão nunca é total, nunca nos mostram os espaços todos. Podemos estar a ver uma cena qualquer, e o que ali está sugerir-me que haja uma continuidade de uma determinada maneira, e a nossa cabeça fecha o resto do espaço. E isso também pode ser muito motivador, pode também vir a depositar-se na nossa memória e vir a ser usado posteriormente, determinados espaços num filme. Não é propriamente o espaço que está fotografado no filme, mas é aquele que nós imaginamos a partir dele, e esse por vezes não é o espaço real, mas o que nós imaginamos. Ou aquele momento X, em que a luz estava naquele sítio, pois foi aquele momento que nós fixamos, a partir daí, temos sobre aquele espaço o olhar crítico que uma vivência 24 horas, 365 dias não nos podia dar. Aquele momento em que o Sol estava a bater a jorros, naquele dia é único, é naquele dia do ano, amanhã não há, amanhã passa gente, e não sei o quê, e faz sombra. Quer dizer, as coisas estão sempre a mudar. Quando nós fixamos um momento também cristalizamos uma determinada sensação, e no cinema então isso ainda é mais verdade, porque está lá sempre, é sempre igual, não há 365 dias dentro de um filme, está sempre igual cada vez que se vê. Claro que ele também tinha o seu gosto pela teatralidade, como é referido na questão, mas essa teatralidade tinha a ver com a composição espacial, com uma certa rima, compasso, que ele gostava de encontrar. Quando ele faz essa reflexão em relação à ópera e ao teatro nas oficinas da CEM, é porque aquilo realmente tem por exigências funcionais, uma determinada dimensão. Depois, tem uns escritórios que são mais ou menos normais, têm os 3,5 metros de pé direito, tem uma janela de relação com a água, que são uma cópia de uma janela que já existia. É uma coisa relativamente banal, mas depois tem uma grande nave onde se processava não sei o quê, onde tinha um guindaste que andava para a frente e para trás, que tem um aparato qualquer associado. Pela maneira como estava organizado, como estava pintado, como a luz entrava, como havia um ritmo dos pilares nos pórticos que iam seccionando aquele espaço, a luz natural, quando aquilo estava pronto e antes de ser ocupado pelas oficinas propriamente ditas, ele disse, “é um espaço magnífico, podia-se representar aqui uma ópera, isto tem uma teatralidade...”, quer dizer, tem uma escala de palco, no sentido que o palco é sempre maior do que aquilo que é preciso, os cenários... Há uma largueza espacial que não é comum, que não é comum à sala de jantar do hotel, que não é igual à sala de jogo do casino, o palco tem sempre uma dimensão maior. Depois, dentro do palco, não há qualquer espacialidade, o objectivo é esse, estamos a falar de palcos grandes. Todo ele sempre teve essa dimensão de palco, uma caixa de palco, já muito ritmada, já com

os cenários suficientes para valer por si próprio, e nesse sentido terá referido isso, mas daí a dizer que tem gosto pela teatralidade, sim, talvez. Composição. É que falar em teatralidade dá sempre uma adjectivação relativamente menorizante, relativamente pejorativa, imagina-se que a arquitectura não seja teatro, não é cenário. Mas também posso falar de dramatização, o espaço também pode ser dramático, sem ter que ver com o ser cenário, sem dizer que o espaço passa por uma efemeridade qualquer, uma fragilidade que o faz parecer um cenário. Pode ser um espaço sólido, durável, estável, profundamente arquitectónico e encontrar-lhe uma maticidade, como uma luz entra, como...se desenvolve, que são sempre metáforas que nós utilizamos, a linguagem também é sempre metafórica. Nós nunca dizemos verdadeiramente o nome das coisas, estamos sempre a qualificá-las, a adjectivá-las a criar paralelos para conseguirmos dar uma aproximação mais rigorosa às pequenas diferenças que sentimos que existem, mas que são difíceis de explicitar, portanto, estamos sempre a recorrer a estes chavões, a estas imagens, a estas metáforas, “este é um espaço dramático! Este é um espaço neutro! Este é um espaço muito insonso!”, sei lá. Quer dizer, há aqui uma série de analogias, umas mais esforçadas outras mais fáceis de sentir que nós podemos aplicar. Eu não acho que depois possam constituir uma característica, que uma pessoa possa dizer que o seu espaço era sempre muito teatral. Pode haver arquitectos que são muito teatrais. No caso do arquitecto Manuel Vicente, acho que não. Ele podia parecer, sobretudo na maneira como falava, podia parecer ter esse lado, mas acho que a sua arquitectura era sempre profundamente pensada, pensada para estar ao serviço. No que viesse a ser. E nesse sentido podia estar para a teatralidade, embora que, ele poderia achar que num determinado contexto num determinado momento, a escada da Casa dos Bicos necessitava de um certo dramatismo. Depois não quer dizer que os escritórios ou as salas nas suas escadas tivessem que manter o mesmo dramatismo. Podia sentir que no caso dos armazéns da CEM que é o contrário. Eu acho que ele chega lá e que sente que aquele espaço tem essa tal dimensão teatral. Ele não desenha aquilo para ser um espaço teatral. Depois a CEM tem coisas banalíssimas, depois tem a escada que tem uma zona de átrio...com pé direito duplo ou triplo, uma escada redonda, que tem esse lado de representação, do que se espera de um átrio. Eu não sei se o arquitecto Manuel Vicente apesar da sua solução, da sua suposta...como é que há um bocado qualificaste em questão à personalidade?

B.A.- Frontal e desafiante.

M.G.D.- Pronto, desafiante. Um bocado desse lado. Também gostava de cumprir uma espécie de guião relativamente conservador, isto é, para ele o átrio de entrada, podia ser um átrio de entrada, podia ser um ponto de contacto de quem vem do exterior para o interior, uma rótula de passagem, e se houvesse uma escada era uma escada de representação, porque de toda a maneira a arquitectura é clássica. Só que em vez de ser uma escada centralizada, podia ser uma escada de lado e que estava em parafuso e que aparentemente destrambelhava as expectativas. Mas não deixava de cumprir esse lado relativamente banal de que a arquitectura sempre se tem servido. Na entrada é o átrio, depois a distribuição, depois compartimentos banais, normalizados, que são os quartos ou são os escritórios, depois a sala excepcional que é o auditório, que é isto ou que é aquilo. Há sempre esta sensação, esta maneira de arrumar o programa que é relativamente parecida com o que sempre foi, apesar de as formas não serem exactamente as mesmas. Funcionalmente ele está sempre mais ou menos agarrado à tradição, não anda ali a fazer disparates, as coisas têm mais ou menos o que se espera delas, só que não necessariamente do modo mais imediato. E, portanto, se houver alguma teatralidade haverá no sítio onde ele acharia que faria sentido. Talvez na entrada, talvez na sala de maior representatividade do espaço. E isto de acordo com os vários programas. Quando chegamos à habitação corrente, à habitação social, isso está completamente elevado a zero. Está pensado para ser agradável, mas sempre com características domésticas e nunca com essas expectativas de espectacularidade e de teatralidade. Eram tudo situações no espaço dos dois metros e meio de altura de pé direito e dos três ou quatro metros de largura daquele espaço, quer dizer, não tem a dimensão da tal teatralidade. Noutros programas como...poderá então vir a ser, se fizer sentido em termos da utilização do espaço, poderão ser investidos nessa qualidade. Não especialmente teatral, teatral q.b., ou teatralidade q.b. ponderada onde ele achava que programaticamente, e não só programaticamente, havia condições espaciais para criar uma espacialidade qualquer mais incomum. Muitas vezes também há limitações, de custos ou de espaço que nem sequer permitem isso.

B.A.- Há uma expressão do arquitecto Manuel Vicente em que diz, “O que fica para sempre é o afecto investido na obra.” O quê que entende destas palavras?

M.G.D.- Eu entendo bastante literalmente que ele se esforçou por dizer muito nesse filme, e que repetiu muitas vezes, de maneira que a Rosa Coutinho Cabral, depois

também utilizou e estendeu um bocado essa conversa. É que o afecto, portanto, a relação afectiva que o arquitecto vai tomar com o espaço que está a propor, o amor; se quisermos uma palavra mais banal; que o arquitecto lhe vai dedicar, o investimento que vai dedicar aquele espaço, a relação amorosa que estabelece com aquele espaço que está a criar, o cuidado com tudo o que são aproximações, há a questão do afecto, mais tarde ou mais cedo quando a obra está construída vem ao de cima. O que ele quer dizer é que as pessoas não vão ler necessariamente todas as preocupações do arquitecto, mas vão sentir que ali houve essa dose grande de relação amorosa com o espaço. Vão sentir que aquele espaço brilha, que canta, que vão se emocionar provavelmente, não necessariamente pelas razões que o arquitecto pensou, mas porque esse afecto sente-se, na maneira como as coisas estão articuladas. O que é o contrário? É a burocracia. Posso fazer sempre da mesma maneira, o não ligar nenhuma, é o desmazelo, é o tanto faz, é o “para quem é meio-bacalhau basta”. São contrários destas palavras que eu tentei encontrar para significar afecto. Amor, envolvimento, gosto, paixão pelo espaço que se está a fazer. Isto depois certamente que se vai sentir, como se sente em qualquer obra que qualquer pessoa faça.

B.A.- Acha que a arquitectura do Manuel Vicente é de certa forma flexível e está preparada para a mudança, para a adaptação ao crescimento tão rápido que o território de Macau está a sofrer? Outra das expressões do Arquitecto Manuel Vicente era, “a arquitectura aspira por nós, aspira por diferentes ocupações e instalações. As coisas são sugestões de utilizações, são suportes de invenção, são suportes de imaginação”.

M.G.D.- Qualquer arquitecto aspira por isso, que a sua arquitectura ultrapasse o momento, isto é, que possa ser, quando aquela função para que foi feita deixar de existir ou mudar radicalmente. Que os valores da arquitectura que ali foram depositados sejam de tal ordem superiores à circunstância da idade funcional, que também estaria subjacente, que a função possa mudar completamente mas que os valores se mantenham porque a dimensão é sempre simpática a proporção é sempre agradável, a articulação entre os vários espaços é fácil e faz-se por uns corredores e umas passagens simpáticas. Portanto, em termos de escala - porque uma coisa é fazer um edifício onde vão trabalhar mil pessoas e outra coisa é fazer uma coisa onde vão estar três gatos pingados - qualquer obra interessante aguenta a passagem do tempo e aguenta a mudança de função. É possível hoje estarmos aqui a trabalhar num edifício

do século IX neste caso, ou num edifício pombalino lá em baixo. Este sitio onde estamos já foi um sitio de guardar os cavalos do prédio, depois já foi um armazém de vinhos, depois quando para aqui viemos era o arquivo morto de uma companhia de seguros, e quando viemos fizemos disto um atelier de arquitectura. Isto para dizer, que, desde que o espaço não se degrade ao ponto de se tornar desconfortável, se tiver uma certa coerência, uma certa relação, ele é sempre...O espaço se for feito com alguma graça depois dá para muitas coisas. Nesse sentido, acho que os espaços que o Manuel Vicente fez o são, mas claro que são condicionados, se são para habitação social são para habitação social. Se um belo dia eu disser assim, os pobres agora têm direito em vez de só terem 25m² têm direito a ter 50 cada um. Um gajo pode dizer assim, manda-se as paredes abaixo aqui e um apartamento mínimo fica maior, mas a articulação, a maneira como se ligava perde-se. No Fai Chi Kei, por hipótese, os pátios, a luz, permanecem na mesma, depois havia lá pelo meio umas paredes que se partiam e o apartamento ficava muito melhor porque agora as pessoas já tinham outra relação e não sei quê, ou pelo contrário, tinha que diminuir ainda mais, e metia-se mais uma parede. Por isso, quando o Corbusier fala da planta-livre não é nenhuma invenção especial, qualquer pato-bravo hoje em dia faz edifícios de planta livre. Depois, o que é principal é a presença urbana, é a afirmação volumétrica, a relação com a rua, e portanto, se tudo isso já ficou mais ou menos estabilizado no sitio em que isso foi feito, mantém-se. Agora se o gajo está lá com o computador, se está lá com a máquina de costura, se está a lançar drones pela janela ou simplesmente a ler papiros do século XVIII à luz da vela. Não é preciso ficarmos muito perturbados com o fetiche da função, há claro depois, duas ou três que exigem mais especificidade, ou é de tal maneira grande que deixam de ter função, mas também aí o arquitecto Manuel Vicente provou com a tal história dos navios, que também aí há reaproveitamento do espaço se for interessante, ao virar as proas dos navios para cima e ao aproximá-los da Expo. O que ele dizia é que, “Esta casca foi feita para uma determinada coisa, é quase como aproveitar um bicho e dizer assim, há espaço no meio e ponho isto em pé, e agora isto que era o convés é uma parede, a estrutura passa a ser uma laje, tinha aqui uma escada, ligo as duas lajes, já está! Pronto, ali entra por trás, ou pela frente ou por cima.” No fundo, era também sentir que com um bocado de imaginação, o que é importante é que um gajo esteja protegido, que não chova lá dentro e não tenha frio, que não aqueça demasiado, etc. Garantidas essas coisas mínimas, de um certo conforto do espaço e garantida que seja a equivalência de escala - porque um gajo não vai fazer uma escola ou universidade para ser cheio de pessoas no antigo quiosque de limonadas da praça, nem vai fazer uma casinha para uma família pequena burguesa no Palácio da Ajuda. Se se encontrar uma equivalência de áreas em que preciso de mais ou menos mil

metros quadrados e tenho aqui este palácio, porreiro! A pergunta era se os espaços do arquitecto Manuel Vicente tinham a capacidade de garantir o futuro e as mudanças do progresso e tal...eu acho que sim, que têm! Acho que, plenamente!

B.A.- Passando agora às vivências e memórias que guardou ao trabalhar com o Arquitecto Manuel Vicente. Gostaria que em cinco palavras me definisse o que foi trabalhar com ele.

M.G.D.- Em cinco palavras? Mas só pode ser cinco?

B.A.- Não. Pode ser mais que isso.

M.G.D.- Isso é uma metáfora? (risos)

B.A.- Pode ser encarado como tal. É também uma baliza. (risos)

M.G.D.- É difícil ele ficar definido em poucas palavras, porque, era um personagem complexo, uma maneira muito imprevisível por vezes de trabalhar, e isso levou a víéssemos a ter experiências diversificadíssimas, nos dois ou três anos que trabalhei com ele. Mas depois, esses anos com ele foram o início da nossa relação e da nossa amizade, portanto, apesar de já não trabalhar com ele continuava a assistir e a saber o modo que ele continuava a dar-se com os outros. Não se esgota aí nessas experiências. Tivemos ainda alguns momentos de criatividade juntos e em relação a outras coisas, mas a maneira que acontecia era sempre bem-disposta, como eu já há pouco disse, bastante bem-disposta até, disparatada, cheia de coisas pelo meio, cheia de historietas, cheia de risadas. Sobretudo quando havia uma certa decompressão face ao que era preciso, a parte mais chata, assim que era o pontapé de saída, sentir-se que o objecto, o problema, estava dominado. A partir do momento que o arquitecto sentia que o problema estava dominado também havia uma espécie de descarga que muitas vezes ia para o lado da brincadeira e das graçolas e tal. Rir a tempo inteiro. Às vezes também eram coisas mais chatas e mais duras, quando ele embicava com alguma coisa. Sobretudo quando comecei a trabalhar com ele, era mais ou menos inexperiente e levei uns berros e umas coisas e no meio também às vezes mal dadas, mas que faziam parte do perceber minimamente o que estava em causa. Mas depois havia outras coisas muito

interessantes e que se prolongaram e que de alguma maneira também acabei por interiorizar e que fazem também parte da minha maneira de ser, que era uma certa intransigência perante a obra. Uma vez fomos para uma obra, era uma coisa privada, um escritório, relativamente pequeno, mas uma área grande, tinha só um piso e tal. E aquilo havia lá umas soluções muito bonitas, também era muito interessante a maneira como chegamos. Estava tudo destruído, cheio de porcaria e fomos lá para trás e ele disse-me assim, “Ouve lá, eu não consigo chegar ali, espreita-me lá e diz-me se é uma casa de banho, janela”, lá subi para cima da sanita e pus-me a espreitar disse, “é uma rocha e tal”, “É o que desconfiava”, ele sabia que ali atrás havia uma rocha. “Mas é bonita a rocha?”. “Parece-me bonita, gosto da rocha, mas vejo pouco!”. “Espera aí então!” Lá foi para o outro lado, subiu ele e espreitou. O projecto foi logo um janelão lá atrás, que era mais ou menos virado a norte, portanto, nunca apanhava luz directa, e a rocha foi toda pintada de cor-de-rosa. Portanto, era muito bonito o escritório, entrava-se, aquilo aparentemente não ia ter história nenhuma, o prédio era um prédio muito desinteressante, abria-se a porta, tinha um átriozinho ou pátio, e depois quando se entrava no sitio onde estavam as pessoas todas a trabalhar eram dominadas por aquele janelão lá atrás com uma luz rosada, não havia verde nenhum, era só a rocha mesmo, granítica, toda pintada de cor-de-rosa. Era assim uma luz completamente irreal. E depois houve uma experiência qualquer de pôr todos os ar-condicionado à vista. Os tectos eram muito baixos, e para não andar a criar tectos falsos e a pô-los ainda mais baixos, e já se tinha partido umas paredes para criar um salão grande dominado por essa janela, apostou-se nos ares condicionados à vista, e para isso houve uns trabalhos bastante detalhados com o engenheiro do AVAC. Aquilo lá se acertou num plano que servia os propósitos do AVAC e que do ponto de vista da forma equilibrava bastante, podia estar à vista e ficar com bom aspecto. E quando chegamos lá, num sábado à tarde, em que lhe pedi para ir comigo por causa de uns problemas com o AVAC, ele olha para aquilo e “Então mas estes gajos...não é nada do que a gente quer...”, e eu disse, “pois não...”, nisto diz-me “vai buscar um banco.”, sobe, coxo, e mesmo com aquelas dificuldades há uns anos era mais despachado, salta, dá um pontapé ao banco e fica pendurado na conduta, até a conduta partir e ele ir ao chão com a conduta, agarrado à conduta, e eu, “não faça isso”, e ele continuou, “faço sim senhor, e estes cab****, têm que fazer como a gente quer, não como eles querem”. Já tinha sido bem explicado ao empreiteiro o que ele tinha que fazer e ele lá tinha querido levar a dele avante. (risos) Nós queríamos que aquilo estivesse à vista, não queríamos aquilo de qualquer maneira. Para contar um pequeno episódio em que o objectivo era aquele e ele tinha que cumprir o objectivo nem que fosse à bruta, partir aquilo tudo, porque na segunda-feira quando o gajo chegasse ia perceber que tinha havido um drama, que telefonasse e que tivesse

que ouvir uns berros e que tivesse que fazer como estava no projecto e não como ele julgava que podia fazer, indrominando-me que era o puto que usava brinco e que não tinha na altura capacidade de lhe fazer frente. Isto para dizer que a convivência com ele era sempre muito imprevisível, muito divertida, muito complexa e muito assim cheia de histórias loucas, ou mesmo no dia-a-dia, as histórias de quando combinávamos para ir almoçar e depois havia os insectos e ele tinha um medo horrível aos insectos, uma fobia enorme. Uma vez estávamos a jantar, depois mandámos vir café e tal - e eu na altura ainda punha açúcar no café e ele também - e ele estava a contar uma história qualquer e eu pego no açucareiro, ainda eram açucareiros não eram saquetas de papel, e eu abro o açucareiro e olho e imediatamente fecho o açucareiro porque vejo uma baratona descomunal dentro do açucareiro, mas assim uma coisa descomunal. Fechei aquilo. E ele acto-continuo no meio da conversa vem puxar o açucareiro para pôr açúcar para ele, e eu, “não Manel, não faça, não faça!”, e ele, “não faço o quê, não faço o quê?”, e abre o açucareiro. Bem, o Manel salta da cadeira, agarra-se e quase sobe por um pilar acima, aos gritos. (risos) Episódios deste género eram bastante constantes.... E às vezes perguntávamos um ao outro, “lembraste daquela vez que abriste o açucareiro?”, estávamos sempre a contar esta historieta, porque realmente eram muito de si próprio. Estes episódios eram constantes, mas depois sempre misturados com as reflexões que eram sempre muito interessantes, sobre tudo, sobre a vida, mas sempre muito sobre o espaço, sobre a arquitectura, que era também uma obsessão para ele, que de alguma maneira encontrava eco em mim, porque estava sempre disponível para falar sobre esses temas e que me interessavam muito. E, portanto, digamos que, na altura até comentei que isto funcionava para ele como a câmara de eco que ele precisava, precisava de alguém interlocutor para todas aquelas obsessões, aquelas preocupações, e eu fui o interlocutor certo que apareceu nessa altura.

B.A.- Gostaria agora que me fizesse uma retrospectiva cronológica dos anos que trabalhou com o Arquitecto Manuel Vicente e das obras em que esteve envolvido.

M.G.D.- Quando eu lá cheguei em janeiro de 78, ele estava a acabar a Fábrica Vermelha, como te disse há pouco, e, portanto, eu acabei por ajudar a fechar a memória descritiva, com fotografias, desenhos e os textos. Estava a acabar um outro projecto que era a Casa da Ondas, uma casa em Coloane, de praia, lindíssima, um projecto lindíssimo que está muito estropiado agora, mal ocupado. E nesse exemplo ajudei a

montar uma maquete em que era preciso fazer uma envolvente qualquer, com vegetação e tal, e ele queria uma coisa que não fosse realista, e eu tive que fazer umas brincadeiras com aquilo e umas fotomontagens também e umas fotos do local. Quando eu fui, instalou-se uma câmara escura no atelier, porque eu sabia trabalhar com fotografia. Na altura fotografar implicava isso, implicava depois revelar, imprimir, portanto, era muito mais barato fazê-lo em casa, no atelier, onde se fazia as experiências todas, grandes formatos, pequenos formatos, repetir, etc. Comecei logo a fazer essas fotomontagens. Esse laboratório tinha-se instalado porque fui para lá fazer um trabalho que até resultou num livro que é o Macau Glória, que era uma bolsa para fazer esse trabalho que o arquitecto tinha obtido na Gulbenkian. Portanto eu fui de alguma maneira para cumprir isso, para fazer esse álbum, um levantamento da arquitectura que se estava a fazer em Macau, mas um levantamento expressionista e que estava associado a desenhos e tal. Nesse primeiro período estive mais ou menos a 50%, porque durante a manhã por exemplo ia para fotografar, ou estava a desenhar na rua, no atelier, e depois à tarde, e não era tão mecânico como isto, é que dava uma mão no atelier, porque o trabalho tinha que ser feito em seis meses e pressupôs-se esse ritmo bastante sistemático. Ia passear a pé para sítios que o arquitecto me tinha indicado ou que eu já suspeitava, ou que, entretanto, descobria. Assim ao princípio acabei por fazer coisas que estavam por acabar. E depois verdadeiramente, do zero, fiz o projecto para um edifício, que era o edifício Loureiro, era assim que se chamava, acho que é na Avenida ou Rua Adolfo Loureiro. Que era um edifício de pato, de habitação, sem história, apartamentos banalíssimos, e que fiz mais ou menos de princípio ao fim, sempre um bocado supervisionado pelo arquitecto. Entretanto já me tinha apercebido também da escala das coisas de lá, as cozinhas eram muito mais pequenas, por exemplo, o RGEU lá tinha outras restrições, podiam ter 4m² ou 5m², podiam ser muito pequeninas. Lá se fez uma distribuição espacial e depois a construção de uma imagem para a cidade. Também influenciado pela forma que o arquitecto abordava a arquitectura. Existiam lá uns casinhotos que foram abaixo e que eu já tinha desenhado para o trabalho, fui buscar esses elementos e a partir daí recreámos uma janela, e depois o arquitecto Manuel Vicente aderiu a isso e ajudou-me a balizar as coisas. No fundo era um rectângulo, quase quadrado que tinha a espécie de um outro quadrado por cima onde ficou uma carapuça que permitia que ele pudesse ser tirado e ser ali montado o ar-condicionado, e, portanto, a janela tinha esse formato que repetia um pouco uma janela Arte-Déco das que lá estavam, mas não era gratuito esse formato. E com isso manuscreeu-se uma determinada textura de parede, articulado com as varandas que tinham necessariamente que existir. E esse foi mais ou menos de princípio ao fim, por mim. Depois, colaborei noutra, que gosto imenso, que fiz dois ou três estudos prévios, até

que se fixou, foi aceite e foi desenvolvido, e que é aquele que está na Baía da Praia Grande, que é a viúva. Depois vim para Lisboa. Acabou o trabalho da Gulbenkian. Depois o Manel desafiou-me outra vez a ir para lá em 80. Logo em janeiro voltei para lá. E aí ajudei no projecto de execução da Torre, na Barra, havia duas Torres, e depois havia uma terceira que era a maior. Todas tinham projecto igual, só mudavam de cor. E esta tinha uma implantação ligeiramente maior e era para ser mais alta, era para ter mais dois ou três pisos, depois houve um governador que não deixou. O que era interessante, porque eram dois objectos relativamente iguais e depois um terceiro mais largo e mais... O facto de ser mais largo também permitia que podia ter uma série de buracos ao nível de terra e na zona das caixas de escada, e, portanto, tinha uma pormenorização totalmente diferente. E além disso, as outras duas já estavam construídas e havia coisas da pormenorização das outras duas que o arquitecto Manuel Vicente não gostou, queria rever. Fomos lá visitar aquilo, e ele lá me explicava o que não gostava. E depois montar o projecto todo. Aprendi imenso, porque eu nunca tinha feito projecto de execução. O edifício da Adolfo Loureiro, tinha sido muito sumário, desenharam-se mais ou menos a caixa de entrada, desenharam-se as grades, a porta, dos pátios para dentro faziam à maneira deles, e nisso o arquitecto também tinha uma maneira muito própria de fazer, eles que depois ocupassem como quisessem. As Torres não, como eram para o estado eram todos detalhados, e, portanto, aí aprendi imenso. Mas, depois houve um episódio um bocado chato, porque, entretanto, ele entregou aquilo para desenhar num atelier de desenho de umas pessoas que, entretanto tinham trabalhado com ele e tinham o seu próprio atelier, coisa que ele tinha encorajado bastante, porque tinham a sua máquina, faziam para várias pessoas, e quando ele precisava também produziam para ele, e ele como tinha tanto peso de estrutura contava sempre com a experiência deles para andar com trabalhos mais exigentes, mais depressa. Eu e ele íamos montando aquilo e desenhando todas as pormenorizações à mão, depois eu ia entregar ao atelier dos outros e dava-lhes, e eles iam produzindo os desenhos. Mas, entretanto, o projecto aproximou-se do fim, uma carga de desenhos que nunca mais acabava, e eu de vez em quando precisava de umas cópias e eles davam-me sempre assim umas cópias meio relutantemente, e usava as cópias para fazer alterações. Depois, quando se aproximou a altura da entrega, havia um prazo de entrega nas Obras Públicas onde era suposto entregar o projecto todo, e eles disseram, “ diz lá ao Manel Vicente que só entregamos quando ele pagar, porque a última vez demorou imenso tempo a pagar e nós não estamos para isso. Paga, entregamos. Não paga, não entregamos.” Pronto, antevi logo ali uma guerra, eu disse logo, por amor de Deus, não podes fazer uma coisa dessas. Lá fui eu, disse ao Manel, ele foi logo epá eu faço e aconteço ao telefone. Os outros estavam muito peremptórios na sua coisa,

convencidos que aquilo ia funcionar assim com a chantagem. Porque o Manel não era de não pagar, por vezes não tinha a disponibilidade naquele momento, e só quando viesse a tranche do estado é que podia, mas para isso é preciso entregar trabalho. Bem, ele ficou numa fúria de doidos, e disse, “vais imediatamente para Lisboa...”, aliás, foi logo falar com um funcionário das obras públicas, explicou-lhe logo a situação toda e pediu mais um mês e que dali a um mês entregava. Portanto, lá vim eu para Lisboa então. O pouco material que havia eram os meus desenhos todos à mão, esses estavam conosco, e três ou quatro desenhos rigorosos impressos. Lá reuni essa informação toda, vim para Lisboa, e montar o projecto todo outra vez com os desenhadores, com dois gabinetes de desenho, que na altura foi o Vítor Figueiredo que fez e que indicou quais eram os de confiança, e que lá foram trabalhar com eles. Diverti-me, quer dizer, foi muito interessante, porque tive esta experiência suplementar, uma rodagem ainda suplementar na questão de desenvolver o projecto de execução. Lá voltei passado um mês com o projecto todo debaixo do braço, como já estava mais rodado já sabia o que era preciso fazer. Lá se entregou e começou logo. Ainda assisti ao arranque da obra, fui à obra bastantes vezes. Creio que quando saí de lá já estava feita, sim já estava. Depois estive lá mais um ano e meio. Entrei em muitos estudos prévios que se fizeram, na altura fazia-se muitos estudos porque eram encomendas. De raiz fiz cinco moradias na Calçada do Monte, depois não foi para a frente o trabalho, mas fez-se até ao licenciamento, foi para as obras públicas para licenciar e foi bem licenciado, mas depois o homem não quis continuar. Desse, era suposto também fazer o projecto de execução, mas depois parou por ali. Esse até era bem pago, o homem até não era como os outros, parecia mais exigente. Mas participei em muitos estudos prévios. Mas na altura o atelier tinha também o Paulo Sanmarful, portanto, não caía tudo em cima de mim, o Paulo também tomava conta de muita coisa. Entretanto veio o Vicente Bravo, ainda estivemos três meses os três juntos, e, portanto, cada um ia tendo um determinado trabalho. Havia o Manel, que centralizava tudo e depois havia cada um de nós que estava mais responsabilizado por determinada coisa. Estive envolvido na dependência de um banco, em que fiz para aí dois ou três estudos prévios, mas eles depois não quiseram nenhum. Uma série de edifícios de apartamentos. Entrámos num concurso, que também não se ganhou, para a sede do Banco da China, que era uma coisa mais curricular, mas que tinha que levar um estudo ao lado em que fizemos um caderno muito bonito, na altura muito bem impresso, e às vezes tinha que ir para Hong Kong só para fazer fotocópias a cores, porque não havia fotocopiadora a cores em Macau, ou para fazer uma impressão lá numa tipografia “Xpto” para aquilo ficar com bom aspecto. Também fazia muito esse trânsito, porque também era preciso alguém que soubesse o quê que se queria, não podia ir um desenhador qualquer que não estivesse a par do assunto. E depois lá me

vim embora, porque, entretanto...eu gostava muito do Manel, gostava muito de trabalhar com ele, mas depois também era cansativo, depois muito obsessivo, quando as coisas corriam mal tinha momentos de grande stress, de grande enfurecimento com as pessoas que estavam ao lado dele, e por vezes era pesado. Havia aqueles momentos muito interessantes e muito bons e por vezes também havia aqueles momentos mais difíceis. Vim embora, mas ficámos sempre ligados. Vim trabalhar para Lisboa, inclusivamente fiquei a ocupar o atelier dele durante uns tempos porque estava só lá o Marques Miguel, e eu fiquei lá nesse atelier até 86-87. Depois, quando começámos já a ter uns trabalhos bem maiores é que fui partilhar o atelier com o arquitecto Carrilho da Graça e estivemos ali até ganhar o Pavilhão de Sevilha, até 91, e depois em 92 já estávamos no Rato, numa estrutura então só nossa. Mas pronto, nunca deixei de ter contacto. Quando o Manel cá vinha ia ao nosso atelier ver o que estávamos a fazer, mostrava-nos as coisas que estava a fazer, depois começaram os faxes, e era por fax porque era mais rápido. No início eram cartas, para aí uma vez por mês, eu escrevia uma carta para lá, ele outra para cá, coisas com fotocópias de coisas que estávamos a fazer, fotografias de coisas que se tinham feito. Havia muita correspondência.

APÊNDICE E

Entrevista ao Arq. João Palla

Questões sobre Manuel Vicente.

Arquitecto João Palla.

Macau, Abril de 2015

Bruno Alves (B.A.) - Em que medida considera a influência do Oriente, mais especificamente Macau, preponderante para o caminho da obra do arquitecto Manuel Vicente, e mesmo na construção da pessoa, como personalidade singular que era?

João Palla (J.P.) - O Manel era uma pessoa que se ligava facilmente com o seu entorno, de forma muito forte e igualmente crítica. Portanto, fazia dessa ligação um modo de estar que possibilitava a construção de discursos sobre as coisas. Essas motivações eram constantes e é tão natural ouvir o Manel a falar sobre Lisboa e o que lá se passa como de Macau. Não vejo que o Oriente o tenha influenciado de forma directa aliás repudiava esses literalismos, mas vejo que ele se tenha permitido gostar de certos aspectos do oriente para com isso ajudar a construir o seu discurso arquitectónico e até pessoal.

B.A.- Acha que o Arquitecto Manuel Vicente é “visível”, na sua obra e nos seus textos, nos seus ensaios? Ele conseguia passar através do seu desenho a própria pessoa que era?

J.P.- Sem dúvida. O Manel trabalhava vivendo e vivia trabalhando. De um passeio a Cheoc Van resultava uma reflexão que levava consigo e já não o abandonava mais. Por outro lado, os seus textos ou ensaios reflectem uma postura que não é necessariamente identificável com a sua obra construída, mas reflectem as preocupações que o levaram a fazer determinadas obras, reflectem uma maneira de ver as coisas muito própria que o caracteriza também enquanto arquitecto, pois considero que a obra de um arquitecto também se circunscreve naquilo que escreve e que defende. A segunda pergunta não penso ter entendido bem. Talvez a expressão pessoa leva-nos para uma esfera mais complexa. Ele passava o próprio arquitecto que era, fortemente, e claro atrás do arquitecto está a pessoa. Mas o desenho é algo que acontece no acto de projectar e o

Manel não chegava com ideias preconcebidas para serem seguidas. Considero possante o desenho do Manel e isso vem reflectido tanto nas peças desenhadas e consequentemente nas suas obras. Todo o desenho assenta em malhas e a invenção acontece à volta do desenho em papel, colagem e fotocópia num diálogo onde a geometria ajuda a resolver/encontrar caminhos. O Manel foi um homem que contrariou os ditames instalados porque usou sempre da sua vontade de liberdade sem constrangimentos externos para estar no mundo. Foi por isso mesmo obrigado a travar duros combates ideológicos e estéticos lutando com todas as suas forças. Exaltava-se quando o desafiavam no campo da mediocridade, mostrando a sua ferocidade a toda a prova. Nunca desistiu das suas causas e passou o espírito aguerrido livre e inquieto aos seus interlocutores.

B.A.- Quais são as obras que identifica como definidoras e mais emblemáticas do *modus operandi* do arquitecto Manuel Vicente? Na forma de fazer projecto, e depois desse processo e discussão, aquelas que espelham melhor a forma como o arquitecto Manuel Vicente vivia a arquitectura?

J.P.- Períodos diferentes querem dizer estágios diferentes. Lembro-me em 1989 quando entrei pela primeira vez para o atelier de Macau que o centro ismaelita de Lisboa Aga Khan tinha sido entregue e que tinha representado um enorme momento de criação e descoberta; pela primeira vez se tinha usado computador, unicamente para encontrar a malha geradora do projecto, o que já era um feito enorme. Foi um concurso perdido, mas cujo alcance ressoou muito para além dessa data. Já em meados da década de 90 estavam em construção o WTC e o quartel de bombeiros que penso terem sido chaves dessa época. Depois em finais dos anos 90 e inícios de 2000 foi a construção do grande plano da baía da Praia Grande que de facto é marcante para a sua carreira na medida que tinha sido um concurso ganho em 1982, salvo erro. Depois há a fase do voltar a Lisboa com a piscina da Outurela ou o pavilhão da realidade virtual.

B.A.- De todas as obras do Arq. Manuel Vicente, quais acha que foram as mais catalisadoras, para ele próprio?

J.P.- O Manel depositava a mesma atenção para todos os projectos, não havia projectos de primeira e projectos de segunda. Aliás, da mesma maneira ele costumava dizer que não distinguia a arquitectura para ricos ou para pobres. A preocupação sobre o espaço, a luz e a própria expressão plástica foram as grandes preocupações em todas as suas obras. Veja-se o caso paradigmático do bloco do Fai Chi Kei ou dos blocos do Monte Coxo (Bacalhau Novo) em Chelas, onde a plasticidade e o sentido compositivo mostram ainda certas preocupações semelhantes a obras como o WTC por exemplo.

B.A.- Via no homem e no arquitecto, mais um homem do oriente ou do ocidente? Falando aqui no espaço urbano e na vida social.

J.P.- O Manel era um homem que provinha de uma certa burguesia lisboeta, culto e crente. Nunca se deixou apaixonar por orientalismos evidentes. No verão gostava de usar camisas de seda e não comia comida chinesa.

B.A.- Acha que a arquitectura oriental teve uma marca indiscutível na obra do arquitecto Manuel Vicente?

J.P.- Não. Nada mesmo. Eu acho que ele próprio o afirma numa entrevista qualquer. Os modelos não são a arquitectura chinesa tradicional ou indiana. Isso nunca o moveu para a sua arquitectura.

B.A.- O carácter experimentalista, frontal, e até desafiante, do que eu entendo da obra do arquitecto Manuel Vicente, acha que estava ligado ao desejo de levar o outro a questionar-se a si próprio e aquilo a que estava habituado e instituído em termos de teoria da arquitectura e até a própria sociedade?

J.P.- Acho que o carácter experimentalista era dele e não para questionar o outro. Interrogava-se em voz alta não para desafiar a história da arquitectura, ele sabia onde

se colocava e que caminho seguia, nunca se deixou iludir. Ele sonhava alto e apaixonadamente com a arquitectura porque era o que ele de facto gostava de fazer. E a sua paixão era contagiante, e, portanto, os jovens ao lado dele aderiam com facilidade às suas provocações inventivas. O experimentalismo nele advém de não ter receitas para fazer arquitectura ao contrário da esmagadora maioria dos arquitectos contemporâneos. Por isso as suas obras mostram caminhos plásticos e de indagação muito distintos.

B.A.- Muitas vezes o arquitecto Manuel Vicente referiu que a produção arquitectónica era “alegria e deixar-se ir”. Enquanto seu colaborador sentiu isso no seu *modus operandi* e na forma que intervinha no projecto? Sentiu essa “alegria” e esse “deixar-se ir” no arquitecto Manuel Vicente? E incutiu essa máxima na própria equipa?

J.P.- Como acabei de dizer, a sua paixão pela arquitectura era contagiante. Não fazia do seu conhecimento um segredo ou actuava com solenidade o acto de projectar, pelo contrário. Nunca projectava sozinho na sala, gostava de ter vários colaboradores em torno e que estes tivessem voz activa, pois ele considerava isso no projecto, aí é que por vezes havia aulas magistrais, e naturalmente os colaboradores sentiam um “à-vontade” grande em falar e expor as ideias e pensamentos, faziam riscos sobre o papel, e, portanto, as sessões de trabalho não tinham hora de começar nem de acabar, ia-se por ali fora num ímpeto criador que tem sempre um lado lúdico de descoberta. O Manel promovia isso mesmo, um bem-estar natural que fazia cada um encontrar o seu papel. Devo, contudo, dizer, que apesar disto acontecer, também havia momentos difíceis e a relação com o Manel era exigente pelo que havia por variadas vezes tensões, o que fazia endurecer qualquer jovem arquitecto na sua inocência de que a arquitectura é um mundo simplesmente maravilhoso.

B.A.- Acha que todas as linhas e malhas eram como que uma cicatriz que era imposta ao observador quando olhava através delas para a envolvente? Acha que eram um filtro para o observador quando olhava através delas, e tinham directamente a ver com o íntimo do Arquitecto Manuel Vicente? Essa imposição toda das malhas e das linhas, era um desejo de transpor para a envolvente essas cicatrizes?

J.P.- Acho que não. As malhas são de desenho e não físicas. Não são cicatrizes nem filtro nem nada relacionado com o íntimo do MV.

B.A.- No edifício dos bombeiros da Areia Preta, em que é possível para o observador olhar através daquela malha, olhar a envolvente, como se fosse um filtro ou uma peneira, como que estivesse a filtrar a própria realidade para dentro do edifício, teria algo a ver com o desejo do arquitecto Manuel Vicente? E com a forma como olhava para a realidade?

J.P.- Em relação à última: Talvez um pouco. O Manel achava que ter vistas para fora da janela era uma coisa sem interesse, defendia que quando se está em casa não se pode querer estar fora, e, portanto, haver essa relação era uma forma promíscua de estar dentro querendo estar/ver o fora. Não tenho a certeza que essa ideia o tenha perseguido para além da sua habitação própria na Penha onde fechou a janela da sala sobre a baía da Praia Grande, contudo é diferente pois no quartel estamos a falar de zonas de camaratas de bombeiros e não de salas de estar, por isso a luz filtrada era aconselhável. Por outro lado, os famosos “guardanapos” (em forma de V) pendurados na fachada principal não era nada novo em Macau, vários edifícios com grelhas tinham aparecido desde os anos 40. O Manel apreciava particularmente o edifício do Lar de São Francisco Xavier feito pelo engenheiro/construtor Acconci.

B.A.- O tempo que estagiou e trabalhou com o Arq. Louis Kahn, e sendo Kahn um dos críticos em relação à arquitectura moderna e militante do regionalismo crítico, entre outros como Barragan e Utzon, que defendiam uma arquitectura que tivesse mais a ver com o lugar e com os materiais e tecnologias locais, acha que teve peso na forma como o Arq. Manuel Vicente abordou por vezes a escassa oferta de mão-de-obra especializada e materiais tecnologicamente avançados existentes em Macau à altura?

J.P.- Não havia tecnologia construtiva em Macau que não fosse mais sofisticada do que a construção bruta em betão do pilar viga. Cortinas de vidro era uma dificuldade, isolamentos não havia e materiais de acabamento para além do reboco e da pastilha (mosaico vitroso) era muito complicado. Isto porque a construção privada para

especulação ou a do governo com baixos orçamentos assim não o permitiam. Portanto aquilo que era corrente era construir barato e com materiais maus, tornou-se por isso a tecnologia local. O que é mais importante é que a arquitectura teve de viver com esta tecnologia e materiais para encontrar o seu espaço de afirmação. O desenho e a geometria são a defesa deste tipo de circunstância ainda aliada a todas as gaiolas e chapas que os habitantes colocam normalmente em Macau.

B.A.- Uma vez o arquitecto Manuel Vicente disse que, as suas recordações da vida real e o cinema se misturavam. Referenciava as escadas das oficinas da CEM em Coloane como as de Antonioni. E o tratamento da luz como preponderante para os seus projectos. Acha que o imaginário do arq. Manuel Vicente era muito uma narrativa cinematográfica, uma teatralidade, quase cenográfica? Estava intimamente ligado a este universo do cinema?

J.P.- Sim, ele dizia que se não tivesse sido arquitecto teria sido cineasta. Repare que a geração do Manel é a do cinema novo, o cinema é vida onde a acção, o palco, os cenários e o enredo fazem parte desse realismo muito marcante. Ao mesmo tempo é um realismo que permite dramatismos e falar sobre coisas muito sérias até com comicidade. Acho que a arquitectura dele reflecte de facto uma cultura cinematográfica, esse realismo do cinema, ou pelo menos permite que isso aconteça, revelando-o, porém, sem os artifícios do cinema; a luz é a luz do dia, os cenários são perenes, o palco mantém-se por vários “actores”.

B.A.- A próxima questão prende-se com a expressão que o arquitecto Manuel Vicente tanto gostava, em que dizia, “as pessoas não são para as coisas, mas as coisas é que são para as pessoas”, e que, “as coisas são para vibrar”. E a questão é, se acha que, toda a densidade que punha nas obras, geométrica e cromática, era como que uma antecipação ao “nível de apropriação selvagem”, nas palavras do próprio arq. Manuel Vicente, que toma conta dos edifícios em Macau?

J.P.- Não penso que a densidade que fala seja propositadamente antecipar as apropriações, pois o Manel até gostava desses gestos do utente de toda a sorte que

faziam alterar e dissipar as fachadas. E isso é diferente daquilo que é o projecto ou das intenções fortes de cada projecto. Lembro-me de estar em torno de algumas soluções de desenho para um projecto qualquer quando o Manel se sentou ao meu lado no computador, (aliás gostava de percorrer os demais colaboradores em cada computador) a observar e começou a inquirir sobre as soluções. Depois de uma breve explicação minha ele perguntou afinal qual era a melhor? Dada a minha hesitação ele colocou a questão noutros termos e perguntou algo nestes termos, Ele dizia “Afinal o que queremos nós, disto tudo? Não é o objecto ser belo?” Manuel Vicente viu sempre a possibilidade infinita de aprimoramento das ideias e dos actos. Para ele o desígnio do projecto de arquitectura em última instância era a coisa mais difícil de alcançar.

B.A.- Há uma expressão do arquitecto Manuel Vicente em que diz, “o que fica para sempre é o afecto investido na obra”. O quê que entende destas palavras?

J.P.- Esta pergunta liga-se com a resposta anterior. Penso que a carreira do Manel é vincada pelo esforço em torno de qualquer projecto. Para ele a vida não era um divertimento. Dela retirava a sua matéria-prima de invenção, em processos na maior parte das vezes sofridos. Indagava-se continuamente e espantava-se sempre tal como uma criança com as descobertas que fazia. Tal como a criança leva a sério o seu mundo do brincar, como dizia Freud, o Manel nunca teve necessidade de tornar a sério o mundo real. É esta liberdade que permite voltar à actividade mental e que não separa a realidade da brincadeira. É este tipo de liberdade que o torna um homem global antes do uso do termo, percorre o mundo, mantendo actividade por largos anos em Macau e Lisboa, tendo antes passado pela Índia e pelos Estados Unidos. É este tipo de liberdade que reconquista novas formas de prazer. O seu sentido de humor é prova disso. O Manel tinha uma graça natural e uma eloquência que encantava plateias. Quem trabalhou com ele sabe a energia despendida em cada acção, em cada opção e nos retornos e avanços de decisões que já estavam até sedimentadas. São processos difíceis, demorados e sofridos porque toda a carga sentimental, intelectual e criativa vira-se exclusivamente para aquele fim. A densidade de que falava há pouco pode ser de facto resultado destas camadas sobrepostas de valores e intenções que no final até são bastante sublimadas. É interessante nesse sentido verificar os projectos acabados com as plantas e desenhos de progresso.

B.A.- Acha que a arquitectura do Manuel Vicente é de certa forma flexível e está preparada para a mudança, para a adaptação, ao crescimento tão rápido que o território de Macau está a sofrer? Outra das expressões do Arquitecto Manuel Vicente era, “(...) a arquitectura aspira por nós, aspira por diferentes ocupações e instalações. As coisas são sugestões de utilizações, são suportes de invenção, são suportes de imaginação. (...)” Haveria nestas palavras uma clara aceitação e resignação à realidade?

J.P.- O Manuel Vicente circunscreveu a arquitectura ao fervor do processo de viver. Importavam-lhe os processos de transformação da vida e das relações entre pessoas, mas também lhe interessava continuamente observar a mutação da sociedade e da urbe. Na minha opinião o edifício do WTC encontra-se ainda hoje em dia como um marco de uma arquitectura anunciada e que nunca chegou bem a acontecer no território de Macau como acontece já há muito em Hong Kong. Por outro lado, o que começámos a encontrar foi a arquitectura importada dos Estados Unidos da América ou então os novos revivalismos histórico-adaptados, e, portanto, muito pouco ligados com Macau. O edifício do WTC indica claramente um caminho possível de uma arquitectura para Macau e que só foi seguida talvez com os edifícios da zona A do plano da Praia Grande.

B.A.- Passando agora às vivências e memórias que guardou ao trabalhar com o Arquitecto Manuel Vicente. Gostaria que em cinco palavras me definisse o que foi trabalhar com ele.

J.P.- Angústia/Prazer

Arquitectura/Não academismo. Amizade.

APÊNDICE F

Entrevista ao Arq. Alberto de Souza Oliveira

Professor Alberto de Souza Oliveira

Lisboa, 05 de Agosto de 2016, 10:48:29

(00:47:50)

Bruno Alves (B.A.) – Até que “camadas” sentiu que Louis Kahn influenciou a sua obra, a nível arquitectónico, pessoal, social?

Alberto Oliveira (A.O.) – “Camadas” é um termo que eu não uso muito. Talvez possa responder-te assim: Nós fazíamos parte de um *team* bastante vasto no atelier. E, eu tenho duas experiências diferentes com o Louis Kahn. Uma como aluno do curso de mestrado, na Universidade de Pensilvânia, e outra como arquitecto. Era um jovem arquitecto dentro da equipa do Louis Kahn. São esses dois momentos que existem na minha memória. Posso responder por essa minha vivência, e não propriamente pronunciar-me sobre o arquitecto Manuel Vicente e sobre outros arquitectos que viveram essa experiência nos Estados Unidos, como o Raúl Hestnes Ferreira. No entanto, importa dizer que, o Manuel Vicente foi um dos grandes entusiastas para que eu fosse para os Estados Unidos, e portanto, tenho pelo Manuel Vicente um carinho muito especial, porque ele lutou, e de uma forma muito prática, para que eu fosse admitido na Khan’s Class. Depois, mais tarde, tive a oportunidade, quando cheguei aos Estados Unidos, passado pouco tempo, entrar no atelier do Louis Kahn e colaborar até ao ano seguinte. O Manuel Vicente, é portanto, uma pessoa de quem guardo um especial afecto, afecto que no fundo contribuiu para uma amizade que sempre existiu. Sempre que me encontrava com ele era uma festa. O Manuel Vicente era uma pessoa riquíssima em termos humanos e aprendia-se imenso com ele, porque tinha esse sentido de partilha na prática de projecto. E tinha uma coisa que penso que herdámos todos, e que é: estás à volta de um projecto e as pessoas não são importantes nem deixam de ser, são o que são, pelas perguntas que fazem, as questões que põem, e a inquietação que têm. A minha passagem pelo mestrado, tem talvez uma experiência interessante. O próprio Louis Kahn, era um arquitecto que tentava teorizar a sua prática de projecto. Portanto, há aqui uma faceta que nos deixou muito sensibilizados, que foi tentar perceber como a sua prática de projecto era suportada por uma teorização. Fazia perguntas, e as perguntas que punha, no fundo, tinham que ver com a investigação dos projectos. Posso dizer que, o Louis Kahn, foi um homem que me influenciou, mais no aspecto teórico, no sentido de teorizar a prática, e, considerar que os projectos são

ideias a investigar. Talvez essa mensagem que apreendi, tenha passado para a minha prática de docente e de projecto. Essa influência, é uma influência importante. O Louis Kahn tinha muito claro, o Investigar e questionar a razão de ser das decisões de projecto e isso tinha uma metodologia própria. Essa metodologia tinha uma coisa que também me deixou sempre muito fascinado, e que foi que, nós caminhávamos sempre do geral para o particular. As questões que se punham tinham que ver com esse caminhar. Depois, ele foi uma pessoa que, mais tarde, na minha prática profissional, me influenciou no sentido de questionar os programas. Ele dizia que eram listas intermináveis de áreas, que não falavam por si, e que era necessário questionar a razão de ser dos programas, e conseqüentemente a razão de ser dos projectos. Essa prática nas aulas era muito interessante. Lembro-me por exemplo... Vou ilustrar um caso: nós estávamos a estudar um pequeno centro de juventude, e alguém na aula, que era um homem chamado Gabor, que era um Húngaro, disse que um centro de juventude era um sítio de onde se partia para a aventura, descoberta, e que isso questionava totalmente a elaboração do programa de um centro de jovens, quer dizer, daqueles centros de encontro, em que se definia que o sítio era um ponto de partida para uma aventura de contacto com o mundo e não propriamente um lugar onde as coisas acontecessem de outra maneira, e isso questionava toda a razão de ser do projecto, do programa. E, portanto, esse tipo de prática dialéctica, é afinal sobre a questão do ser das coisas, perguntas que pesquisam os projectos, nos conduz... O Louis Kahn dialogava com o Gabor; que era um homem interessante; e naquelas aulas às vezes, tenho essa memória, ele era um *pivot* dessa constante interrogação. Depois, havia também uma situação de aprendermos com uma certa instabilidade entre o perguntar uma coisa e o seu contrário, e essa situação era perguntar se uma coisa deve ser assim ou deve ser o oposto. Era uma espécie de constante inquietação, sobre "o quê?", para definir as coisas. Então, eu direi que essa prática de viver a inquietação do ser das coisas, da razão de ser de uma resposta arquitectónica, foi uma coisa que eu penso que, partilhámos, nessa Kahn's Class. Depois há uma coisa, que acho que não vale a pena falar muito... porque é uma vivência - todos os Professores como o Louis Kahn têm uma obra, e essa obra por vezes, é indutora de academismo, de academismo no mau sentido da palavra. Mas o Louis Kahn tinha uma maneira engraçada de apreciar isso, dizia que o academismo era uma coisa que florescia em todas as escolas, mas depois, para nós, os que fôssemos desenvolvendo as nossas capacidades de desenvolver os nossos projectos, isso era qualquer coisa de que nos libertávamos progressivamente. Havia alguém no escritório, um amigo, que era um francês, muito divertido, Jacques Fredet, e ele dizia que o Louis Kahn era um péssimo Professor, no fundo era só para ilustrar a faceta que não era do Kahn, que partia o academismo, mas das pessoas no fundo que se apresentavam como

uma espécie de seus seguidores. Para mim, as pessoas vão-se libertando, quando querem... Posso dizer que, a obra do Khan, no meu entender é mais importante pela teorização da investigação dos projectos, do que propriamente pelo resultado. Se bem que, como resultados, existam projectos e obras de excepcional qualidade. No Louis Kahn Office, trabalhei num projecto principalmente, e noutros mais ao nível de apostas que ele fazia. O projecto em que eu trabalhei foi o Yale Center for British Art, que se construiu, e, portanto, tenho uma visão dessa prática do Louis Kahn, que era interessante, na medida em que, ele, no atelier, perdia muito tempo ou ganhava muito tempo a trocar conversas sobre o quê que estávamos a fazer. Isso determinava que os projectos poderiam por vezes, um dia ser uma coisa e no dia seguinte ser outra. Lembro-me de um projecto, que ajudei numa fase de maquete, que era o projecto para o Roosevelt Memorial em New York. O projecto já tinha tido duas versões, e ele corajosamente fez uma terceira versão. Era muito divertido por isso. Eu estava lá em 73 quando houve uma grande crise do petróleo. Não foi a crise do petróleo da Guerra do Yom Kippur, essa foi muito grave, porque os dinheiros de repente foram direccionados para a guerra em Israel e aqueles grandes projectos financiados na área da cultura, estavam postos em causa. O Roosevelt Memorial começou por ser um projecto ambicioso. Tinha um museu, numa pequena ilha paralela à grande ilha de Nova Iorque, uma ilhota pequenina, e o projecto, um enorme relvado triangular, no vértice do qual estava a estátua do Roosevelt. Na ponta da pequena ilha está hoje situado o Roosevelt Memorial. O Louis Kahn teve a coragem de se adaptar aos tempos de crise durante o projecto. Eu fiquei com uma enorme admiração pela sua coragem de se questionar. Porque às vezes a falta de dinheiro num projecto é uma boa razão, aprendi isso. Quando não há dinheiro para um projecto, e há um desígnio, esse projecto às vezes até ganha por ser mais seco, mais essencial. Essa essencialidade, foi qualquer coisa que eu penso que ele também contribuiu para que clarificasse a minha prática de projecto. A essencialidade das coisas é qualquer coisa de muito interessante, porque o arquitecto quer primeiro definir o quê e depois como fazer, mas antes disso o porquê das coisas. E todas essas perguntas faz a si próprio... É nessa inquietação que dialoga com os outros... É uma herança muito bonita, que no fundo, nos seus escritos teóricos, está lá. Portanto, eu direi que, essa leitura inquieta dos seus diálogos é talvez das contribuições mais bonitas para a Arquitectura. Ele tem uma série de imagens que ilustram a essencialidade das coisas e o contributo para a Arquitectura. Eu dou como exemplo: ele dizia que a arquitectura não existia. Quando ele queria dizer isto, era que, a arquitectura não eram as obras, a arquitectura era aquilo que na essência era depositado num tesouro, entre aspas, entre comas, e esse tesouro era no fundo o mais importante. Interrogava-se sobre o primeiro arquitecto que fez uma abóboda, e essa primeira

abóboda provavelmente era o adoçar de uma caverna que depois se transformou numa cúpula, e o conceito da cúpula é o que fazia parte do “tesouro” da arquitectura. Portanto, essa era a parte importante da contribuição. Essa perseverança de um homem que, a partir de uma certa altura da sua vida, começou a teorizar a sua prática e a alicerçar as suas decisões de projecto, é uma contribuição muito bonita, que no fundo nos deixou como legado principal. Mais tarde, na minha prática profissional, e também na prática de docente de projecto nas escolas de arquitectura a que pertenci, levou-me a passar essa mensagem de inquietação, àqueles que no fundo sentiam isso e viviam isso. Claro que as perguntas que hoje fazemos evoluíram, e as contribuições e os desafios dos arquitectos levam a que novas perguntas sejam feitas. Mas há coisas que permanecem, como esse exemplo da essencialidade das coisas como fundamento do encontro entre o arquitecto e a equipa, e que depois resulta na proposta de projecto. Vou dar um exemplo: hoje em dia, há projectos que são feitos ou construídos a partir de um conceito estratégico. O projecto é uma estratégia, e é preciso definir à cabeça essa estratégia, a estratégia não só da sua construção, mas da sua vivência, para quem são feitos. Mas também uma estratégia que os leve a serem partilhados. Se não houver essa partilha, os projectos podem ser mais tarde uma ruína. Eu penso que a teorização da prática da arquitectura, é uma coisa que nos deixa muito a pensar, sobre, como levar a que essa partilha que vem de um projecto, possa ser um contributo para que o projecto seja vivido. Nessa prática, lembro-me que o Louis Kahn, falava que a vivência urbana é uma espécie de um teste à vida, é um teste aos projectos. E isso ultrapassa o arquitecto, ultrapassa as obras e a Vida, é circunstância. E eu aprendi uma coisa, que ele na altura falava muito, que era, o equacionar da circunstância. Tudo é circunstância. Aprendi isso. A vida é um mundo de circunstâncias. E eu penso que, o homem, e o arquitecto, quando aprende o valor da circunstância, de transformar o acaso, um acontecimento casuístico, em qualquer coisa com sentido e valor e reflectir e dar sentido a essa circunstância, teorizar ou reposicionar essa circunstância, é algo de útil, útil talvez não seja a palavra, mas algo de notável e significativo nos projectos. Isso é o interessante. Aprendi isso e penso que isso existe na prática de projecto de quem aprendeu com ele. Não sei se isto é claro, mas tudo é circunstância. A sociedade americana é uma sociedade explosiva de oportunidades, que para um arquitecto podem ser ou não uma coisa fantástica. Vou dar um exemplo, ou talvez clarificar melhor isso. Naquele projecto que há pouco falava do Roosevelt Memorial, se ele o tivesse levado muito à letra, teria uma estátua do Roosevelt e dava-lhe um pequeno enquadramento, ora o Louis Kahn não fez isso. Ele “conformou” a ponta de uma ilha, colocou o Roosevelt numa cadeira; porque achou que aquela cadeira era respeitável para ele, para o Roosevelt; e transformou o sítio, num lugar de peregrinação, de encontro, talvez encontro seja a palavra, e contribuiu, debaixo

de um grande relvado, com um museu em memória do Roosevelt. Portanto, no fundo, acabou, por conduzir a que uma determinada encomenda tivesse um valor que inicialmente não tinha, e assim fosse ao encontro de explorar as oportunidades que um projecto pode dar de partilha e de grandeza. Portanto, esse posicionamento é o mais importante como resultado e vivência, mais do que essa visão, de que a obra e o estilo é o mais interessante. Lembro-me que, nesse projecto, eu era apenas um jovem arquitecto dentro de um atelier com gente, com muita experiência, ao nível de detalhe arquitectónico e de desenvolvimento de projecto, etc. Mas depois havia histórias, vou contar-te uma, que mostra porquê que era interessante: estava-se em plena crise do petróleo. Esse projecto do Roosevelt Memorial, passou por estar completamente posto em causa, uma luta enorme para configurar o projecto e o projecto esteve anos para ser feito, com várias versões. A contratualização das obras que eram feitas nos Estados Unidos antes da crise de 73 tinham uma inflação controlada, não posso precisar, 1,5%, 2%, talvez... No atelier apareceu-nos o medidor orçamentista que apoiava o escritório - e esse homem tinha um aparelho na garganta porque tinha uma doença oncológica grave, mas tentava comunicar e era um tipo fantástico - e explicava a um grupo de arquitectos ali à volta daquele projecto o que fazer dali para a frente com aquela crise, onde as regras já não eram as mesmas, quer dizer, onde já não havia contratualizações a prazo de três anos. Prazo em que um construtor dava um preço firme sobre o projecto. Portanto, com todo esse contexto da crise, o Kahn respondeu com outro projecto mais económico mantendo a essência da sua proposta. Ele não baixou os braços a esse desafio, e penso na sua respeitabilidade, uma respeitabilidade muito forte, muito interessante, para nós percebermos a vida.

(B.A.) – Há pouco o Professor referiu o projecto do centro jovem, quando estava no Curso de Mestrado com Louis Kahn, e como ele incutia nos alunos o permanente questionar dos programas. Quando o Professor fez as Residências Universitárias lembrou-se desse episódio, esse momento exerceu influência no seu acto de projecto, nesse caso específico?

(A.O.) – Sim. Mas aquilo que eu penso que aprendi - acho que deve ser o mais bonito - eu direi que é a inquietação. A inquietação do arquitecto perante um programa que lhe é dado, a inquietação no sentido de tentar encontrar a essencialidade. Essa inquietação é muito própria do Fernando Pessoa. O Louis Kahn nunca leu o Pessoa, penso eu, não

sei, senão ficaria maravilhado... Todas essas grandes crises abalam a prática de projecto. Eu aprendi mais tarde, que há arquitectura boa e a má. O resultado das obras do Louis Kahn é esplêndido, mas que fique claro, não é no resultado arquitectónico das obras do Louis Kahn que está o seu legado principal. Mas, perceber em cada obra a sua essencialidade. Essa é a aprendizagem. Essa vivência, é muito diferente. Eu tive as duas vertentes, de aprender na aula e também aprender no atelier, aprende-se muito no escritório, no escritório dele aprendia-se muito, eram dias muito explosivos (os da crise). Quando estávamos no escritório alguém disse uma coisa que no fundo corroborava esta visão que eu passo, que é: ele podia estar junto da tua prancheta e olhar para o que fazias, e dizer, "Porquê que é assim e não é o contrário?", e explicitava o que era o contrário. Passados três dias podia dizer, "hummm, o resultado não foi muito bom. É melhor pormos como já estava anteriormente." E essa inquietação era uma coisa que nos deixava maravilhados, pela capacidade que ele tinha de questionar as coisas. Por exemplo, nesse projecto que eu falei há pouco do Roosevelt Memorial, ele tinha uma versão que era o tal espaço onde estava o Roosevelt sentado, que era a ponta da ilha, e aquilo teve várias versões. Tinha um *canopy*, que eu não apreciei muito, e depois acabou por ficar como quase um "muro", um muro que tinha um desenho em que não se percebia se era uma casa, ou se era um muro com três lados; o quarto lado era o Roosevelt; mas aquele muro não era um banco porque era mais alto que um banco, era uma muralha. Quer dizer, a ambiguidade entre a muralha e o ser uma casa, o ser quase e não ser, o indizível, nessa definição, fica a essencialidade daquilo que fica, para quem olhar, com um segundo olhar para o projecto. Isso foi feito na maior das dificuldades financeiras de uma crise petrolífera que questionava tudo, devastadora para os ateliers. E no fundo, quando nós olhamos para a obra, hoje, e sabemos que houve mais do que uma versão do projecto... O problema da investigação dos projectos, às vezes, pode ser, nós perdermos coisas pelo caminho. Afastamo-nos. Naquele caso pareceu-me que não, que ele tinha mantido o desígnio. Uma coisa é a essencialidade da obra, a outra coisa é o desígnio de um projecto partilhado por mais alguém. Se não houver esse desígnio e essa partilha, o projecto não vê a luz do dia.

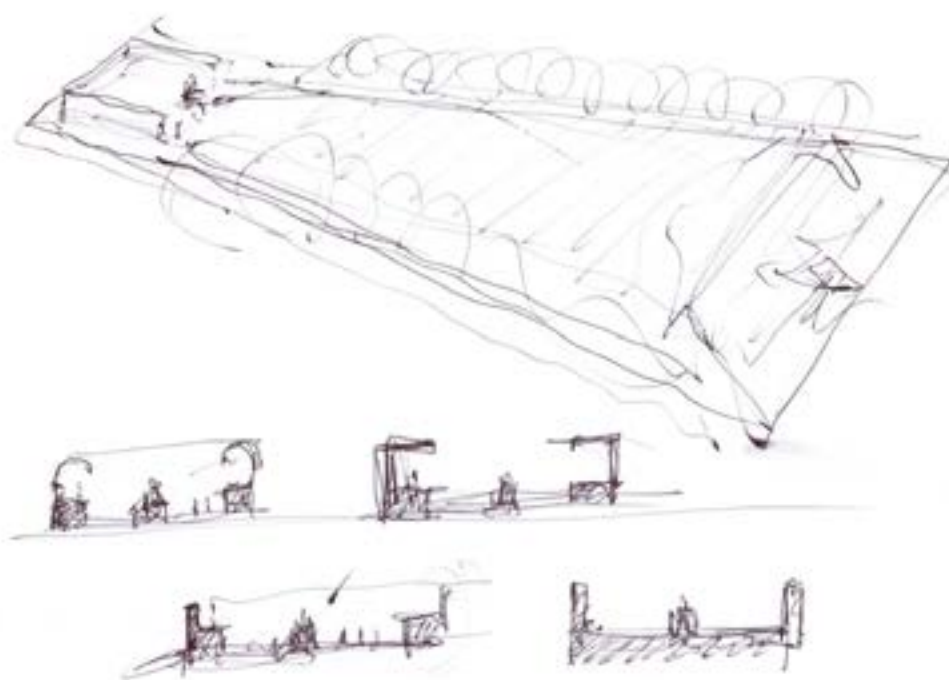


Ilustração 72- Roosevelt Memorial, em Nova Iorque. Desenho feito pelo Prof^o Oliveira durante a entrevista. (Oliveira, 2016).

APÊNDICE G

Entrevista ao Arq. João Santa-Rita

Arq. João Santa-Rita

Lisboa, 13 de Outubro de 2017

(01:20:29)

Bruno Alves (B.A.) – Como definiria o arq. Manuel Vicente quanto à sua faceta dominante?

João Santa-Rita (J.S.) – Um transgressor! Um homem sem limites. E o transgressor, não é aqui um fora-da-lei. Embora o Manel pudesse ter sido um fora-da-lei noutros tempos. (risos) Não me admiraria que pudesse ter sido um Jesse James. Com tudo de bom e de mau. Não é? Capaz de ser violento, como capaz de ser doce. Violento, não é agressivo. Violento, é dizer-nos às vezes coisas que nós não gostaríamos de ouvir. O Manel, se nós fazíamos uma coisa mal, não hesitava em dizer que era mal feito, e que, absolutamente, não estávamos no sítio certo. São coisas que ninguém gosta de ouvir. Não é? Do mesmo modo que, se visse uma coisa bem-feita, era capaz de rasgar elogios. Não tinha reservas sobre esse tema, “Se vou dizer ao tipo que isto não é bom o gajo vai ficar todo lixado.”, não! Podia dizer, “Quem é que deixou aqui este esquisso, isto é uma coisa fabulosa, vamos já pegar nisto.”, e tal... Mas acho que era um transgressor, porque justamente, ele ia sempre mais longe do que nós esperávamos. E por isso, é que eu também dizia que ele não tinha limites. Sem limites, não era que ele fosse um desbocado, não. Nós por vezes pensávamos que o trabalho finalmente chegou ao fim, e quando chegou ao fim, não é estar concluído, é pensarmos que não somos capazes de fazer mais nada sobre isto, e não conseguimos dizer mais nada sobre isto. E o Manel chegava e em meia-hora, ficávamos espantados, como é que ele conseguia, que de uma coisa que nos parecia a todos fechada e arrumada, tratada, como é que ele ainda conseguiu descobrir que faltava fazer não sei quanta coisa. E isso, é nesse sentido em que ele, ia sempre para além daquilo, estava sempre para além daquilo que era possível. Dava um exercício aos alunos, e aquilo era sempre para transgredir. Dizia assim, “Bom estou aqui a iludir esta malta, vou dizer-lhes que isto é assim, mas isto vai ser para saltarmos a barreira, nalgum momento vamos saltar um obstáculo.” E era quando o Manel percebia que chegou a um ponto em que aquilo esbarrou e que pode ser mais. E nessa altura, “Meus caros amigos, vamos saltar para lá da cancela e ver o quê que está do lado de lá.” E isto era verdade para tudo. Nas relações pessoais... O Manel era um homem que se entregava à vida, que se entregava a uma relação. E

portanto, também esperava dos outros isso. Se nós não correspondíamos o Manel encarregava-se de nos abanar, “Ó meu malandro, diz lá porquê que não me estás a dizer a verdade toda? Tens coisas para dizer que não queres dizer.” Portanto, digamos, que ele exercia esse modo de comportamento, que forçava o limite. “Eu não quero falar Manel! – Mas tens de falar. Vens cá jantar a casa e vais me dizer o que se passa.” Isto era verdade para tudo. Era verdade para a arquitectura, era verdade para a forma como olhava para as coisas. “Manel, temos um avião para apanhar, Manel estamos aflitíssimos. – Epá, mas eu estou a gostar tanto de estar aqui, enquanto não perceber tudo... - Mas Manel Vamos perder o avião. – Epá, há-de se resolver, há-de haver outro. Agora eu saio daqui, deixei de perceber tudo o que tenho à minha volta...” Portanto, isto era verdade para tudo. Não se podia propriamente marcar horas com o Manel. Porque, ia jantar com o Manel e tinha que estar disponível para que, se fosse até às cinco da manhã, era até às cinco da manhã. Era conforme o Manel estivesse disponível ou não. Do mesmo modo que, se eu precisasse de qualquer coisa do Manel, também sabia que se fosse preciso estar três dias com ele, em algum momento ele me dizia, “Desculpa lá, estou com sono, tenho que me ir embora.”, não. Ele estava ali, “Precisas de mim? Estou a cabecear até ser necessário.” Mas eu acho que era sobretudo um transgressor, no bom sentido. Eu digo isto com encantamento enorme. Digo assim, que bom deve ser viver assim! O Manel deve ter vivido períodos muito angustiados. Nos últimos anos dizia-lhe assim, “Custa-me vê-lo, porque acho que o Manel sempre viveu a vida com muito peso, mas com grande leveza também, e portanto, a leveza compensava-lhe os períodos pesados. E agora é difícil, o Manel tem muitos períodos pesados na vida, quer dizer, não deve ser fácil levar este fardo todo.” E nós conversávamos assim um pouco abertamente sobre estas coisas. Até certas coisas, se o Manel tivesse sido mais disponível mentalmente e menos massacrado no final da vida, ele se calhar estaria mais apto a essa enorme transgressão. Eu lembro-me, quando estive a fazer o projecto da Casa do Bicos com o Manel, agora na fase final, de restauro e da Fundação José Saramago, lembro-me às vezes de ver com tristeza o Manel dizer assim, “Se calhar já não podemos fazer isto, não é? Isto agora é diferente, já houve um concurso de empreitada, vão-nos matar se a gente vai disser que não é este material.”, pelo que eu dizia, “Ó Manel, eu vou lá dizer à obra, mas vou levar um redondo não, porque a malta vai dizer que está fechado o concurso, não há trabalhos a mais nem a menos. Vamos ver o quê que dá. Percebe?” E portanto, isso doía-lhe muito, como outras coisas. Isto para dizer que, o Manel, se nessa fase da vida estivesse menos pressionado pelas questões que de facto o deixavam muito massacrado no dia-a-dia, era ele que ia lá e dizia: “Pá, é assim, ou vocês fazem ou temos aqui uma grande zanga, e eu vou fazer queixa, eu não estou para aturar uns gaiatos a dizer que não posso fazer isto...vou falar

com o Presidente da Câmara”. (risos) Com o Manel, teria sido completamente diferente. E isso custava-me até, a vê-lo um bocadinho constrangido nessas lutas finais, o Manel já não ter aquela força que tinha tido no início. Mas era de facto um transgressor, no bom sentido da palavra. Um Homem que encorajava, seja quem fosse, a pisar o risco e não a ficar do risco para cá. No sentido em que dizia: “Se tu precisas de fazer isto, se tu queres fazer isto, faz!” – “Oh Manel, mas depois e se eu falho?” – “Epah, não há nada na vida que não seja um risco. Quando te casas é um risco, tens o risco de te divorciares no dia a seguir. Epah, chegaste a casa à noite e encontraste na cama a mulher que afinal não querias. Portanto, é um risco. A vida é um risco para tudo. Tu fazes um projecto, é tanto o risco de dizeres a um cliente que precisas de mais cinco dias porque isto não está bem, e o gajo zangasse contigo, pega-te milhentas multas, como é um risco tu atravessares-te com o projecto e dizeres para o resto da vida, eu até tenho vergonha daquilo que fiz, porque não tive a tenacidade, tendo dado o passo à frente, tendo percebido claramente que aquilo não era onde eu devia chegar. Isto às vezes ele levava a um extremo enorme, ao ponto do Manel, digamos, perder coisas, por aí fora, porque ia tão, tão, tão, que a seguir tinha o abismo à frente. Mas era fruto, por um lado de uma espécie de uma coisa estranha, porque a perfeição para o Manel não é a perfeição para o comum dos mortais, nem para o comum dos arquitectos. Levando isto para o campo da aventura, a perfeição era uma espécie de atingir um estado magnificamente acertado, apoiado e irrepreensivelmente tratado, e para o Manel, a perfeição era uma espécie de um cheio de imperfeições, metidas dentro. Se calhar, para uns personagens, um ser perfeito é um ser com a altura certa, pele certa, etc., para o Manel é um ser cheio de deficiências, mas cheio de coisas que não são perfeitas para os outros, digamos. Porque era isso que ele gostava de encontrar. Mesmo as coisas que o Manel apreciava, tinham muito a ver com isso. As coisas que o perturbavam, as coisas que tinha, por aí fora. Tinham muito a ver com esse mundo, em que há sempre um espaço para imaginar, e liberdade para imaginar sobre aquilo que se vê. E isso tem de facto a ver com essa imperfeição, que permite corrigir. Isto é assim o que eu diria. O Manel era um saudável transgressor, um bom transgressor, um grande transgressor.

B.A. – Quais as obras que identifica como definidoras e emblemáticas do Modus Operandi do arquitecto Manuel Vicente? Aquelas que mais espelham o seu método de produzir projecto?

J.S. – Nem sempre são as que eu mais gosto. Diria eu. Ou aquelas com que eu tenho mais proximidade. Mas são aquelas, que se calhar, traduziam aquilo que do Manel eu fui captando e percebendo. Bom, acho que o Pavilhão da Realidade Virtual, era certamente um deles. Talvez por isso fosse tão odiada. Porque era das que mais representava o Manuel Vicente. Ou seja, estava mais distante da tal cultura portuguesa, ou de um certo tipo de cultura ocidental, porque era justamente uma obra muito aberta, sem preconceitos. Colocar aquelas clarabóias, com uma bola dourada em cima, para o comum dos arquitectos hoje é uma espécie de flagelo, quase, “Eu nem sou capaz de fazer isto, de tão horrível que isto é!”. Não é? E o Manel se calhar olhava para aquilo e dizia, “Isto é tão horrível, que eu, apetece-me é ver como eu trabalho com isto!” Portanto, o Pavilhão da Realidade Virtual está cheio dessas coisas. Está cheio de materiais pobres, misturados com materiais ricos, de tardoz transformado em frente, que era aquela escadaria, quase como as escadarias de tardoz dos nossos edifícios românticos, em que o alçado principal era de azulejo e depois lá atrás havia escadas de ferro, quase assim uma espécie de segunda fachada, que nós se calhar hoje em dia gostamos imenso, em que aquele tardoz foi sempre tratado como uma coisa sem interesse quando afinal tem profundidade, tem sombras, tem uma escada de caracol, isto tudo é riquíssimo. E portanto, eu acho que essa obra era uma obra muito significativa do Manel. Do ponto de vista, de eu reconhecer ali, de facto, muitas coisas do Manel. Eu diria que, outra, muito mais antiga, e portanto até muito diferente, é a do SAAL. O SAAL tem uma consistência, uma resistência que o Manel gostava nas coisas dele. O Manel gostava de desenhar uma coisa que podia, mesmo que transformada, mas que tinha nem que fosse uma certa perenidade vulnerável. É assim um paradoxo. Não é? Mas é dizer assim, mesmo que os tipos pintem, mesmo que não sei quê, mesmo não sei que mais, esta guarda há-de ali ficar para não sei quanto anos, porque eu fiz aquilo para resistir àquela gente que ocupar aquela coisa. Quando o Manel passava lá no Bacalhau e olhava para a fachada que dá para as Olaias; embora um bocado escondida por um edifício que está lá; dizia assim, “Epá, os gajos continuam a abrir janelas na empena, e continuam a abrir e a fazer as janelas ao comprido e ao baixo, a transformar as janelas que eu desenhei, eu continuo achar que ainda lá está tudo, porque aquilo justamente não preveu a resistência do desenho e por aí fora. Mesmo que eles façam aquilo, um pintou a fachada de amarelo e o outro pintou-a de cinza claro, o outro não tem dinheiro nenhum está tudo em reboco à vista, mas eu ainda acho que aquilo está lá para durar uns anos.” O Bacalhau tem essa qualidade de uma grande resistência, porque é muito bem feito. Que aliás, eu acho, ele transporta para o Fai Chi Kei em Macau, portanto grande parte disso. Que era outra grande obra, e que não é esta coisa da tristeza, “limparam duas obras!”, não não, de facto limparam do melhor do Manuel

Vicente. Limpavam realmente o Pavilhão da Realidade Virtual, que era de facto um pavilhão para uma feira. Outros querem ser edifícios bem comportados numa feira, o pavilhão do Manel de facto tinha esse carácter de ser uma coisa para ser usada num contexto que era uma feira. Uma coisa de festa, de grandes massas, por aí a fora. O pavilhão tinha aquilo que o fascinou, como o Bruno disse quando o visitou quando tinha 18 anos, porque de facto tinha isso. E o Fai Chi Kei tinha uma consistência histórica, tectónica, tudo, que custa ver limpar. Apesar de tudo, há este parêntesis, do Bacalhau, em que eu reconheço muitas coisas. A vivência, no Fai Chi Kei viviam dentro de uns pátios, no Bacalhau Monte Coxo, vivem numas varandas de lá de fora, no Fai Chi Kei as casas estão metidas dentro, no Bacalhau estão metidas fora e têm uma expressão que portanto são sítios onde estar. Por aí fora. Eu acho que diria essas. Depois há uma que eu conheço muito mal, porque é de uma escala diferente, que é a casa de Cascais, a Casa Weinstein, que eu nunca conheci, com grande pena minha, e portanto só conheço de imagens, mas imagino sempre o que é chegar, entrar, descobrir, e por aí fora. Portanto, acredito que tenhas todas essas expressões. Sendo que há, o Orfanato Helen Liang em Macau, que eu acho incrível. Esse visitei-o, e portanto, tem coisas que estiveram sempre na obra do Manuel Vicente, embora de formas diferentes. Mas há sempre coisas que estiveram ali na obra do Manel. E portanto, eu elegeria assim estas obras. Eu digo-lhe isto do pavilhão, sem sequer sendo um amante do ponto de vista de uma pessoa que gostava muito do Pavilhão da Realidade Virtual. Ou seja, e confesso que o mal é meu. A abertura que acredito ter de mente e capacidade de olhar, e de ver e de perceber, não era suficientemente capaz de entender todo o pavilhão, e portanto havia coisas que eu tinha algumas reservas, do que ali estava. Mas de qualquer modo, sou daquelas personagens que ficou profundamente chateado, mesmo, aquilo que os ingleses dizem com o *pissed off*, assim uma coisa violenta, fiquei mesmo lixado com o facto de demolirem aquilo. Faz-me muita, muita confusão. Ou seja, aquilo em vez de ser demolido, devia ter sido transformado em património nacional. É ao contrário, não é?

(B.A.) Concordo, porque não é fácil criar aquelas sensações em alguém, e tenho isso gravado em mim, deve por isso concerteza ter ficado gravado noutras pessoas.

(J.S.) Exactamente. Mas reconhecia que tinha essa capacidade assim. Eu não conseguia entender inteiramente, mas eu reconheço nisto grandes virtudes e grandes questões.

(B.A.) Continuando com o Pavilhão da Realidade Virtual. Acha que teve alguma ligação com o projecto do Pavilhão das Indústrias Marítimas também para a Expo 98.

(J.S.) Eu não trabalhei nesse projecto, acompanhei meramente como visita que ia ao atelier e via aquilo a surgir. E eu sobre esse tenho apenas uma palavra, que é dizer, impediram Portugal e impediram o Manel de fazer a maior obra se calhar de arquitectura em Portugal. Se calhar não tiveram coragem para isso. Eu não sou o Manel, portanto, posso dizer essas coisas todas que não há crise nenhuma. As pessoas às vezes diziam que o Pavilhão das Indústrias Marítimas corria o risco de ser um bocado anedótico. E eu dizia, “de maneira nenhuma”. Era uma obra que teria ficado, a seu modo, para a história, como qualquer grande obra de outro grande arquitecto, como qualquer outro grande objecto da história da arquitectura. Porque não é o que resulta da forma, nada disso, é o pensamento que está por detrás daquilo. É um outro modo de fazer arquitectura, completamente distinto. Não são os barcos desenhados pelo Corbusier, não é o discurso do Corbusier, digamos, da relação entre os grandes edifícios, os grandes navios e por aí fora. Não é isso. É completamente distinto, é realmente um outro pensamento, que é ir buscar aquilo que ainda é próximo com a arquitectura para o desmontar todo para fazer outra coisa. Apesar que, depois, se pensarmos na grande obra de engenharia que seria, porque isso faz parte da arquitectura. Aquilo só é uma grande obra de engenharia porque é uma grande obra de arquitectura. Não é? Porque, se não, não vale nada. Quando digo que tenho pena que tenham privado Portugal, é porque nós teríamos aprendido todos muito com aquilo. Para além de que, eu como arquitecto, adoraria ter tido a possibilidade de ter experimentado o que era o visitar o interior de uma coisa daquelas. Se me dissessem assim, descobriram em Roma que afinal o Piranesi tinha conseguido construir um dos cárceres, descobriram aquilo enterrado, eu dizia, eu tenho que ver isto. E eu diria aqui o mesmo. Nós ficámos com os cárceres do Manuel Vicente sem nunca podermos ter visitado. Sendo que estávamos próximos, quer dizer. O outro está a 300 anos de distância, ninguém pode, aqui podia ter sido. Tenho curiosidade de fazer isto, porque todos nós vamos aprender muito com isto, e vai-nos ensinar muito com isto. Tenho muita pena por isso. Mesmo muita. O filme que há é uma coisa soberba, as imagens que há são coisas fabulosas. Aquilo para mim, cruza de facto um ambiente de mundo industrial do séc. XIX puro e duro junto com as reminiscências do Piranesi com um ambiente de ópera *wagneriana*. Acho que aquela obra, podia ser de seguida um cenário de ópera de uma coisa incrível. Como podia ser um palco de um concerto incrível de música rock, como podia ser um museu fabuloso, quer dizer, aquilo tinha todos os ingredientes para ser uma coisa fascinante desse ponto

de vista. Como era a proposta do Manel para a Expo 98, era justamente a combinação desses mundos todos versus uma coisa arrumada, organizada, como se fosse uma cidade, no fundo. Era uma cidade pensada de outra maneira.