

Uma Praça no Verão

José Neves

A cidade e as suas obras transformam-se à cadência das estações do ano. No Verão de 2017, a praça do Centro Cultural de Belém foi palco de uma construção efémera que sublinhou essa dimensão transitória dos lugares e das coisas. Através de uma obra de arquitectura em cortiça, capaz de estimular os sentidos e reconstituir uma mecânica do espaço, foi possível dar corpo a essa transformação do lugar e, também, experimentar a natureza dos materiais, dos seus comportamentos estruturais e o seu potencial técnico. A Garagem Sul convidou o arquitecto José Neves a conceber uma construção multifacetada, que conjugasse usos num objeto singular cuja vida efémera fosse, eventualmente, capaz de se prolongar na memória de quem teve o prazer de a experimentar.

A arquitectura efémera e, em particular, os pavilhões de Verão promovidos por instituições culturais têm oscilado entre a efervescência formal capaz de atrair atenções mediáticas e a experimentação tecnológica que construções desta natureza permitem. Ao estabelecermos o programa para uma transformação estival do Centro Cultural de Belém, pretendíamos resgatar para o palco do debate algumas noções estruturantes da arquitectura, utilizando a possibilidade de construir à escala natural para introduzir temas e aspectos muitas vezes difíceis de abordar num espaço expositivo convencional.

Para além de ser uma obra de arquitectura de referência, o Centro Cultural de Belém, projectado pelos arquitectos Vittorio Gregotti e Manuel Salgado e inaugurado em 1992, conjuga várias funções e acolhe diariamente milhares de visitantes. Essa dinâmica ditou as três linhas programáticas para a encomenda do projecto: uma função lúdica, uma função cinematográfica e uma função arquitectónica. Ao contar com o apoio generoso da Amorim Isolamentos, foi possível definir um quadro de referência para trabalhar e, assim, lançar um desafio de projecto cujo resultado poderia constituir uma contribuição para a discussão dos modos e dos processos contemporâneos de projecto.

Mais do que uma arquitectura de autor, que também é, a obra construída de José Neves demarca-se por um entendimento muito preciso dos valores construtivos. O seu pensamento é capaz de aliar o peso e a qualidade dos materiais ao esforço exigido para serem

transformados em obra, retirando dessa dualidade as pistas necessárias para a construção de uma linguagem formal grave e sólida. Contudo, nos seus projectos, essa materialidade só faz sentido em diálogo com as dinâmicas de utilização e compreensão dos espaços, da forma da luz, do lugar da sombra e dos movimentos quotidianos.

A partir destes dados, foi possível ensaiar o potencial que as construções temporárias têm para a experimentação arquitectónica, uma experimentação que pode ter um impacto a longo termo, bem como permitir uma consideração plena da relevância das formas construídas, contrariando a relativização circunstancial e o carácter de curiosidade a que a arquitectura efémera tem sido votada. A conversa que se segue fixa alguns dos argumentos e das posições que estiveram em cima da mesa no momento de construção da obra, procurando deixar transparecer, para além das formas opacas da arquitectura, as ideias e os sentidos que lhe são subjacentes.

André Tavares: O objectivo desta intervenção era construir um objecto que funcionasse para exhibir uma programação de cinema ao ar livre.

José Neves: Foi-me pedido para desenhar um objecto, um «pavilhão» – no princípio, foi esta palavra que se usou –, que deveria servir para mostrar filmes sobre música e arquitectura, uma noite por semana. Havia ainda mais algumas condicionantes: o «pavilhão» deveria implantar-se na praça do CCB, deveria durar os meses de Verão, teria de ser feito com blocos de aglomerado negro de cortiça expandida e não poderia custar nem um tostão – os blocos de cortiça seriam emprestados pela Amorim Isolamentos, e a obra executada pelo pessoal da casa.

O que está aqui não é propriamente um «pavilhão». Como chegaste a esta forma?

É importante dizer que esta encomenda, ao contrário de quase tudo o que hoje, em Portugal e não só, se pede aos arquitectos, não teve nada a ver com ganância, com tentar, à custa de um projecto,

gerar o maior lucro possível o mais rapidamente possível. Nem, nessa mesma lógica habitual dos dias de hoje, foi pedido um projecto para ser feito «a aviar», num prazo absurdamente curto. Isto permitiu, em primeiro lugar, o tempo necessário para reflectir e para perceber o melhor possível as circunstâncias e a singularidade do lugar, o que é indispensável para se fazer arquitectura, seja esse lugar uma cidade, uma rua, um edifício ou um quarto.

A praça do CCB é um espaço de movimento constante, com pessoas a atravessá-la, mais ou menos apressadas, que se dirigem de um lado para o outro, para o museu, para a Garagem Sul, para o restaurante, para o jardim suspenso de onde se vê o rio. Aliás, a sequência de pátios, espaços cobertos e escadas que, a partir da Praça do Império, nos conduzem a esta praça, também é desenhada como uma sequência de espaços de movimento e não de permanência. Talvez por isso prevaleça, em todos eles, o sentido de proporção. Se olharmos para uma fotografia da praça vazia, sem gente, é difícil perceber qual é a escala deste espaço.

Com o andar da carruagem, não havia maneira de perceber como implantar aqui um «pavilhão». Para além disso, se assumisse a praça como contentor de um novo objecto, esse objecto não poderia deixar de entrar em concorrência com a escultura de Alexander Calder, que foi há pouco tempo instalada na praça e que veio sublinhar ainda mais essa ausência de um certo sentido de escala. Eu tinha muitas dúvidas, não me parecia bem espetar ali um «pavilhão».

Um dia, no *atelier*, ao olhar para a maquete de trabalho em que tinha ensaiado duas ou três coisas sem nenhuma convicção, percebi finalmente que o «pavilhão» já lá estava e que o seu interior era este vazio, este enorme salão sem tecto, que é a própria praça. Fiquei nesse momento a saber o que não queria fazer, que é sempre muito mais importante, para começar, do que saber o que quero fazer. O trabalho, depois, descobre-se com o trabalho. A partir daí, dessa recusa, tratou-se de ir encontrando uma maneira de testar a possibilidade de transformar a praça num espaço público também de permanência, num lugar mais próximo de uma realidade quotidiana, urbana, evitando um certo lado pomposo, de que eu não gosto nada, nem na arquitectura nem em coisa nenhuma.





Portanto, em vez da construção de um objecto, mais ou menos bem engendrado, tratou-se de encontrar uma solução que tirasse o máximo partido do espaço tal como estava e que tivesse, ao mesmo tempo, capacidade para redefinir profundamente o seu carácter.

Por outro lado, fiz aos blocos de cortiça a pergunta que Louis Kahn nos ensinou a fazer aos materiais, antes de trabalhar com eles: «O que querem que faça convosco?» E a resposta evidente foi: «Uma parede.» Desenhou-se, portanto, uma parede em cortiça negra, adossada como um lambril, à parede com 68 metros de comprimento que limita a praça, a sul, e que está em sombra ao longo de quase todo o dia. Na extremidade poente, a parede dobra e fecha a passagem que aí existe, construindo um recanto para, uma vez por semana, ver os filmes ao abrigo do vento.

Não se trata apenas de uma parede. Na sua base, há um elemento saliente que serve de banco.

Qualquer obra de arquitectura só se completa com a presença humana, com a acção humana. Uma definição de arquitectura, de que gosto muito, foi dada por um cineasta, Jean Renoir, que disse que a grande arquitectura consiste na construção de um edifício que nos faz imediatamente perguntar: «O que vamos fazer aqui?»

Neste caso, a presença humana é, desde logo, evocada pela escala desse elemento contínuo, com as dimensões de um banco corrido, que convida a parar. É, sobretudo, um elemento que oferece escala à praça. Os corpos e as suas acções estão lá, como estão num degrau, mesmo quando não está lá ninguém.

Lembrei-me muito do Palácio Farnese, em Roma [*concebido por Antonio da Sangallo e concluído por Miguel Ângelo*] que é uma obra maior do que tudo o que está à sua volta – a cércea, as portas, as janelas, as cantarias, etc. – e que, como muitos palácios italianos, tem um embasamento em pedra que é um banco corrido. Esse embasamento, a cerca de meio metro do chão e com outro tanto de profundidade, permite que te estendas ou que te sentes a contemplar o espectáculo urbano do movimento do espaço que o próprio palácio define, a conversar com alguém, a namorar; ou, se preferires, encostas-te e fechas os olhos, sozinho.

Além disso, como a arquitectura, por definição, serve para alguma coisa, o banco não serve só para sentar, serve também para a obra não ser confundida com uma obra de arte... [risos]

E qual é a relação da intervenção com a estrutura formal da arquitectura do Centro Cultural de Belém?

A origem da definição formal do CCB e, particularmente, desta praça está sempre presente. Todas as dimensões dos elementos que constituem o edifício e a relação entre essas dimensões – a proporção de que falávamos há pouco – correspondem a uma modulação que é sempre muito evidente, seja na quadrícula marcada no chão em calçada, na estereotomia das placas de calcário gastejado que revestem integralmente as paredes ou no desenho e na organização dos vãos. Por coincidência, a métrica desta modulação, que é 7,50 m, casa com as dimensões dos blocos de aglomerado negro de cortiça, que têm 1,00 m de comprimento por 0,50 m de largura. Não se ignorou nem se recusou esta coincidência, trabalhou-se com ela.

A parede em cortiça é, ela própria, uma parede modulada cuja métrica interna estabelece um ritmo que acerta o passo com a métrica que rege a arquitectura do CCB. Mas a sua estrutura e a sua definição formal são completamente diferentes. Em vez das grandes superfícies planas e texturadas que definem os volumes do edifício, a nova parede desenvolve-se com duas espessuras diferentes, alternadas, que correspondem à largura de uma e duas fiadas de blocos de cortiça (0,50 m e 1,00 m), criando uma massa vibrada por saliências e reentrâncias, cantos e arestas.

Há, portanto, uma sincronização de escala e de ritmo entre duas estruturas independentes, mas interligadas?

A altura da parede – 2,80 m – é a altura da base do arco de betão existente que abre visualmente a praça para poente. Pareceu-me ser esta a escala certa e, deste modo, o arco do edifício parece apoiar-se na parede de cortiça, misturando-se a forma da intervenção com a forma do edifício existente. Por outro lado, foi posto um grande cuidado nas formas como a nova parede se anuncia nos vários acessos à praça e os transforma. Para quem chega de Nascente,





por exemplo, depara-se com uma espécie de ombreira em cortiça do grande vão de acesso, com 4,20 m de altura, que é uma dimensão-chave do edifício – o pé-direito dos espaços que confinam a praça –, antes de descer para a altura constante com que a parede se desenvolve ao longo da praça, até, finalmente, receber o arco.

Este processo de continuidade, que é talvez o que, sobretudo, me liga à arquitectura, não significa de modo nenhum qualquer espécie de submissão relativamente às situações existentes ou aos contextos sobre que trabalho, ou melhor, *com* que trabalho. Trata-se de compreender que os limites do objecto arquitectónico nunca são os limites do objecto que projectamos. Podemos fazer de conta que os objectos que projectamos são fragmentos isolados do mundo, mas a continuidade do mundo, mesmo feita de fragmentos, mesmo colidindo uns com os outros, é inescapável. Cabe-nos a nós, com o nosso trabalho, responder ou reagir, em cada situação, a esta evidência.

Neste caso, a intervenção tem uma autonomia muito nítida, mas tentei que a máxima nitidez se desse em simultâneo com a máxima discrição. Esta intervenção só poderá ser compreendida como uma parte de um todo, constituído por ela própria e pelo que já lá estava. Se alguém for à procura de um objecto «em diálogo» ou «em ruptura com o espaço existente», sai de mãos a abanar. Pareceu-me que uma certa subtilidade, que passa, neste caso, por uma espécie de sincronização, como lhe chamaste, seria a maneira mais violenta de redefinir este lugar, de contradizer, em certa medida, a sua natureza e de lhe conferir uma certa doçura, que era o que me interessava. É que esta violência é para mim também uma questão deontológica, de respeito pelo que já lá estava e pelos seus autores.

Quando apresentei pela primeira vez o trabalho, estava, digamos, preparado para tudo porque, em vez do «pavilhão», vinha com uma parede debaixo do braço. Ao destapar a maquete que trazia para explicar o projecto, muito simples e clara, tive três reacções dos responsáveis do CCB que estavam presentes: «Ó homem, parece que você está a continuar o edifício!», «Mas isto vai virar a praça do avesso!» e, finalmente, um grande sorriso.

Pensei cá para comigo: «É isso mesmo.»

E a cortiça? Falo das suas qualidades muito próprias: o cheiro, a textura, a sua qualidade táctil...

Os blocos com que é feita quase toda a intervenção são blocos *standard* de aglomerado negro de cortiça da Amorim. Na maior parte das vezes, quando se usam estes blocos na construção, eles estão escondidos dentro das paredes ou dos tectos, cortados em fatias mais ou menos estreitas a servir de isolamento térmico ou acústico. As excepções são os blocos que revestem os assentos – tanto os que estão na base da parede como os blocos soltos, associados ao espaço de projecção –, que são mais uniformes e resistentes, com uma cor e uma textura ligeiramente diferentes.

Quando me levaram a ver como são fabricados estes blocos, percebi que é preciso apenas fogo e água para transformar a *matéria* cortiça no *material* cortiça. A casca arrancada ao sobreiro transforma-se em pequenos fragmentos que, para voltarem a agregar-se nestes paralelepípedos, só precisam de fogo e água. Nesse processo, os fragmentos geram a sua própria resina, que os agrega num material. Não é preciso mais nada. O cheiro de que falas é o vestígio deste processo de transformação, da árvore, da água e do fogo.

Para além disso, gosto de quase tudo nestes blocos: da dimensão, da proporção – que é a mesma das peças compridas de Lego, o que deu muito jeito para fazer o projecto –, da sua estranha leveza – cada bloco pesa cerca de 15 kg – que os torna manuseáveis com relativa facilidade, das cores muito escuras e quentes – mil castanhos de terra e de troncos de árvore que mudam com a luz do sol e se transformam com o passar do tempo –, da textura rude e monótona a que te referes. Nos dias em que se esteve a montar a obra no CCB, não deve ter havido uma pessoa que, ao atravessar a praça, não se aproximasse para tocar na cortiça com as mãos.

Essas qualidades físicas da cortiça permitiram, portanto, que a redefinição da praça não passasse apenas pela experiência da sua nova escala, mas que passasse também pela percepção da sua materialidade; ou seja, ao juntar os blocos maciços de cortiça negra, macia e quente, às placas de pedra calcária gastejada que revestem as paredes, esse invólucro existente tornou-se mais leve, mais frágil.

A nova parede é uma espécie de revestimento, uma espécie de lambril, mas é uma massa construída autoportante. Também, neste aspecto, é uma peça autónoma, com uma lógica própria.

Por outro lado, uma das transformações maiores no lugar é ter passado a existir uma determinada tridimensionalidade que, penso, não existia. Com a presença da parede, da sua forma e materialidade, da cor, da luz e da sombra, a nossa percepção muda constantemente à medida que mudamos de posição, tornando indissociável a relação entre o espaço e o tempo na experiência desta arquitectura.

A cortiça é um material familiar – ao qual estamos habituados – e, ao mesmo tempo, é um material surpreendente, simultaneamente arcaico e contemporâneo. As possibilidades da cortiça tanto se sentem ao pegar num velho cocho feito por um pastor alentejano, ao abrir uma portada de janela numa cela do Convento dos Capuchos, na Serra de Sintra, como quando nos sentamos num tamborete do Jasper Morrison, olhamos para o chão esculpido pelo Jacques Herzog e o Pierre de Meuron no pavilhão que desenharam para a Serpentine Gallery, em Londres, ou para os tectos de cortiça pintada com cores saturadas dos átrios do Bloco das Águas Livres, em Lisboa [*dos architectos Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral*]. Creio que Daciano Costa tinha razão quando dizia que, um dia, irá aparecer alguém que fará, com a cortiça do sobreiro, em Portugal, o que o Alvar Aalto fez com a madeira de bétula, na Finlândia.

E quanto à construção?

Tratando-se de uma parede, trabalhou-se como uma alvenaria autoportante, naturalmente. Quando penso em arquitectura, não sei muito bem como destringir a construção de tudo o resto. É claro que quase todos os aspectos da obra não puderam deixar de resultar também das características dos blocos e da condicionante de não se poder gastar um tostão: o adossamento da parede de cortiça à parede existente assegura a sua estabilidade; a modulação das saliências e das reentrâncias depende do aparelho correcto dos blocos; as dobras da parede e a sua configuração em S compensam a ausência de fundações; os pequenos vãos resultantes dos afastamentos entre os blocos impedem o efeito de vela que, com

os ventos fortes, a parede poderia sofrer. Mas não houve interesse em que qualquer destas coisas fosse exibida ou escarrapachada. Não pode deixar de lá estar e quem quiser pensará nisso, mas a construção tem de fazer parte do todo, como num coro sem solista. Tem de ser assim para que, na melhor das hipóteses, a obra cante como deve ser, como dizia Paul Valéry.

Mas, sendo uma obra temporária, em que medida é que estas qualidades da cortiça permitiram que o projecto fosse pensado segundo parâmetros que não os de uma obra definitiva?

Neste caso, a cortiça é também o que faz com que a obra seja, literalmente, temporária. Não se tratou de construir qualquer coisa que ficaria de pé durante um período determinado e que, ao fim de um certo tempo, se desmontaria no mesmo estado do momento da inauguração. Com o uso intenso – passam mais de mil pessoas por dia pela praça do CCB –, os blocos de cortiça vão-se esboroando um pouco, todos os dias, com uma relativa rapidez. É como se o tempo fosse acelerado, condensado.

O projecto levou isso em conta. Por exemplo, trabalharam-se de modo diferente as arestas verticais e horizontais, deixaram-se vivas umas e boleadas as outras, para resistirem e envelhecerem de maneira diferente. Quando a obra for desmontada, já vai estar muito desfeita, mas gostava que este processo pudesse ir mais longe, até às últimas consequências, à ruína total. Gostava que, no final, restasse apenas um bloco em cima de outro, aqui, outros dois, ali, que a ruína fosse como uma sombra da organização do espaço e da matéria que o projecto propunha. Infelizmente, não vai ser possível.

De resto, não encontro grandes diferenças entre pensar numa obra temporária que sabemos, de antemão, ir desaparecer numa data certa e pensar numa obra, como dizes, definitiva (como se houvesse obras de arquitectura definitivas!). Quando experimentas qualquer obra, estás presente nela com todos os teus sentidos e naturalmente, no projecto, as opções sobre os materiais, a maneira como os organizamos e o tratamento que lhes damos não podem deixar de depender das suas qualidades próprias. Não pode deixar de ser assim, seja a obra temporária ou definitiva, sejam esses





materiais dados à partida, como aconteceu aqui, ou caso tenhas mais liberdade para os escolher.

De facto, os canos, quer dizer, todas as instalações e infra-estruturas que integram uma obra «definitiva», poderão quase não existir numa obra projectada para durar pouco tempo. Tal como existe a possibilidade de, neste caso, ignorarmos alguns dos inúmeros regulamentos e normas que uma obra «definitiva» tem, hoje, de cumprir. Além de tudo o mais, quando a intervenção é temporária, o descaramento de transformar o coração de uma obra de outro autor não representa, digamos, um grande risco. Se não correr bem, desaparece e não tem importância.

Mas, ao projectá-las, não vejo diferenças muito importantes. Numas e noutras, o que há a fazer é compreender o melhor possível as circunstâncias, saber jogar com as cartas que nos calham em sorte e ir andando pacientemente, descobrindo o trabalho com o trabalho e administrando as dúvidas, que são sempre muitas, até ao momento em que parece que a coisa está bem, que está certa.

Creio que muito da ambição de qualquer obra, independentemente do tempo que dura, é ter a capacidade de fazer ler um lugar, de iluminá-lo, de certo modo, e de permitir vivê-lo de outra maneira. A obra poderá ser temporária, mas, se se tiver essa experiência no momento em que ela existe, na realidade, essa leitura poderá ser permanente, perdurando na memória de quem a experimentou.

O título que sugeriste para a obra, e que acabou por se fixar naturalmente, sublinha também o seu carácter temporário – «Uma Praça no Verão». Qual é a origem deste título?

É uma referência directa a um filme de Vítor Gonçalves, de que gosto muito, que tem um dos títulos mais bonitos que se pode imaginar: *Uma Rapariga no Verão*. E gostava que essa escolha pudesse sublinhar igualmente o facto de ter aprendido muito com o cinema a fazer arquitectura.

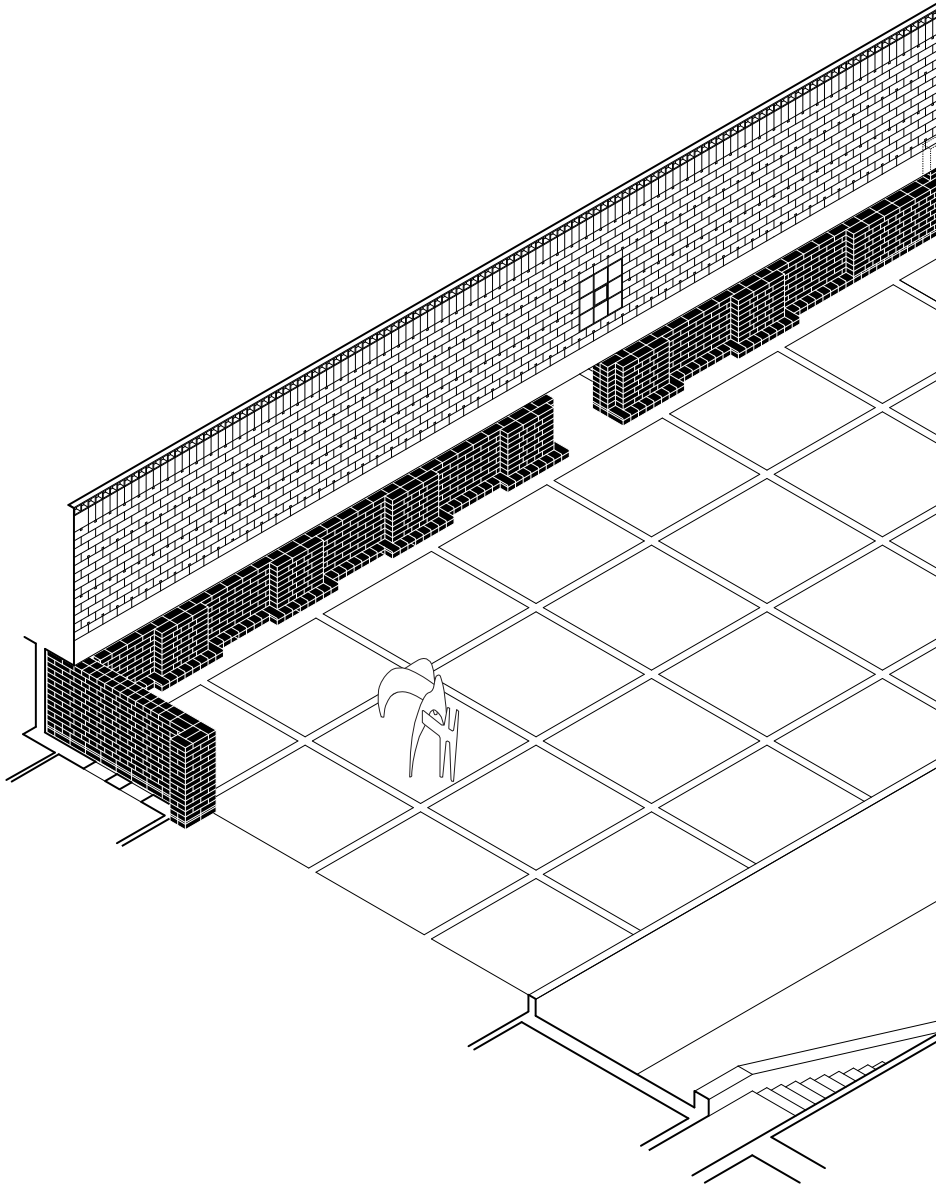
Outro dos pontos desta intervenção era que a intervenção fosse simultaneamente lúdica, que fosse de certo modo um brinquedo.

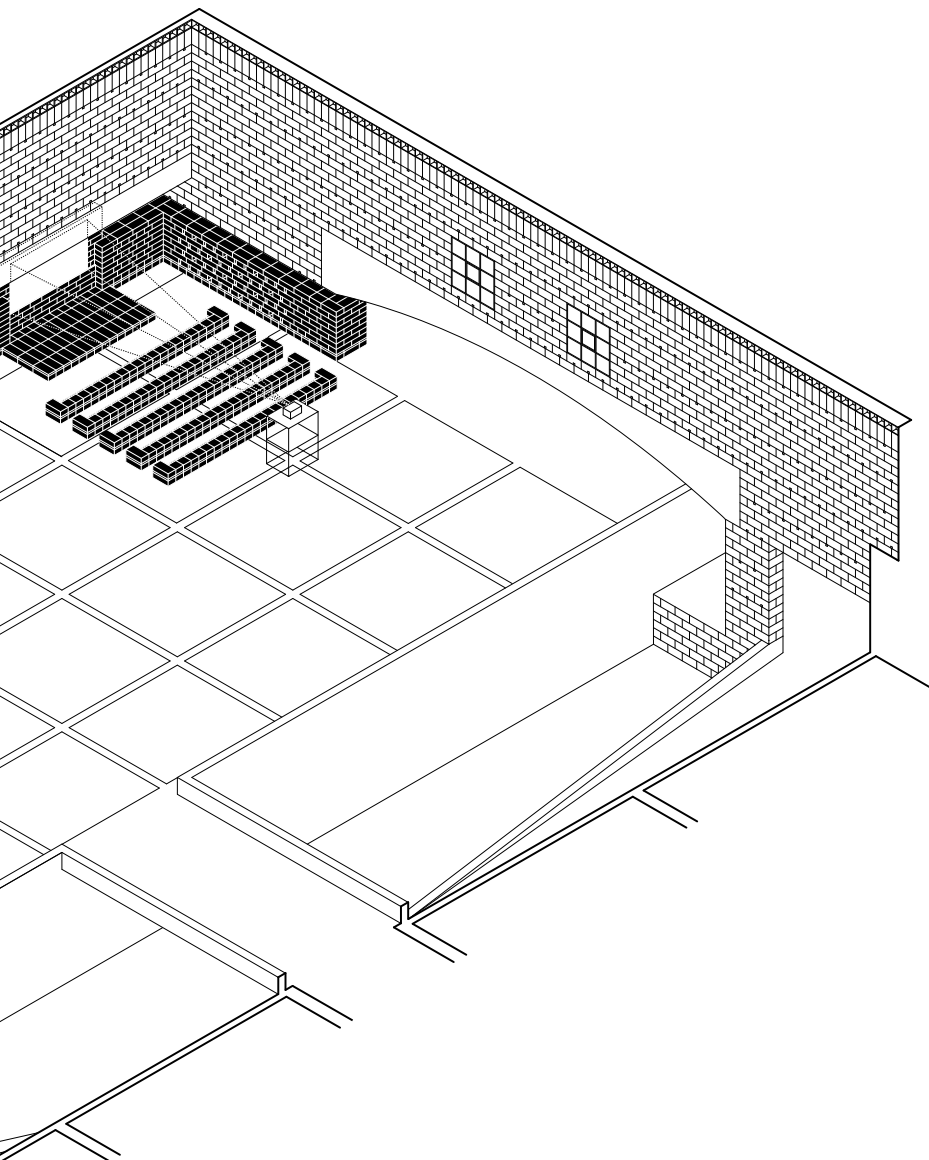
Na verdade, não liguei muito a esse ponto. É que toda a arquitectura, se prestar para alguma coisa, serve para brincar. Creio que devemos fazer o nosso trabalho o melhor possível sem termos de nos preocupar com isso. As crianças tratam do assunto. Podíamos fazer uma adaptação da definição de Jean Renoir: «A grande arquitectura consiste na construção de um edifício que faz as crianças dizer imediatamente: “Ao que vamos brincar aqui?”»

Lembro-me de estar com a minha filha mais nova na escada do Borromini no Palácio Barberini. Chegámos, ela ficou a olhar em silêncio durante uns segundos e, logo de seguida, abriu os braços e, com os braços abertos, começou a subi-la e descê-la lentamente, como se flutuasse.

No caso de «Uma Praça no Verão», desde o primeiro momento, as crianças sobem e descem dos planos dos bancos, usam a plataforma do ecrã como palco, trepam, fazem corridas entre as fiadas dos assentos junto ao ecrã. Vi duas a jogar à bola, usando um dos elementos reentrantes da parede de cortiça como uma baliza e o espaço entre duas das pernas da escultura do Calder como outra.

As brincadeiras das crianças parecem-me sempre críticas certas às qualidades dos espaços. O João dos Santos explicou-nos que, «para as crianças, agir, fantasiar e pensar são inseparáveis». O que é que nós, arquitectos, podemos desejar mais? O que é que se pode esperar mais de alguém a experimentar um espaço do que tudo isso, em simultâneo: a acção, o sonho e o pensamento? E o sentimento.





A Square in Summer

José Neves

Cities and their spaces change with the rhythm of the seasons. In summer 2017, the square at the heart of the Centro Cultural de Belém became the stage for an ephemeral construction that highlighted this transitory dimension to places and things. Through an architectural work in cork, with the capacity to stimulate the senses and to redesign the mechanics of a space, it became possible to give form to this transformation of place and to experience the nature of materials, of their structural behaviour and technical potential. Garagem Sul invited the architect José Neves to design a multifaceted construction, which combined uses in a unique object whose ephemeral life might perhaps live on in the memory of those who had the pleasure of experiencing it.

Ephemeral architecture and, in particular, the summer pavilions promoted by cultural institutions, have veered from attention-grabbing and media friendly exuberance, to the technological experimentation that such constructions allow. When devising the programme to transform the Centro Cultural de Belém during the summer, we wanted to restart a discussion about certain structural notions of architecture, using the possibility of full-scale construction to introduce themes and aspects that are often very difficult to address in a conventional exhibition space.

As well as being a reference building the Centro Cultural de Belém – designed by the architects Vittorio Gregotti and Manuel Salgado and opened in 1992 – combines various functions and receives thousands of visitors every day. This dynamic dictated the three strands for the design brief: a recreational function, a cinematographic function, and an architectural function. Thanks to the generous support of cork producers Amorim, it was possible to define a framework for the project and thus launch a design challenge whose result might contribute to discussion of contemporary modes and processes of design.

José Neves' work not only has the definite signature of its architect but is also notable for its very precise understanding of the tenets of construction. Neves understands how to combine the weight and nature of materials with the force required to transform them into a work, extracting from this duality the pointers needed to construct

a serious and solid formal language. However, in his designs this materiality only makes sense in dialogue with the dynamics of the use and understanding of spaces, the nature of light, the place of shade, user behaviours and daily movements.

These qualities were a starting point that made it possible to showcase the potential of temporary constructions for architectural experimentation. Such experimentation may have a long-term impact, while also enabling thorough consideration of the constructed forms, in contrast to the circumstantial and curiosity value that has been the focus of ephemeral architecture. The conversation that follows sets out some of the themes and positions that were on the table at the time of the construction of the work, and aims to reveal the ideas and meanings that underlie the opaque forms of its architecture.

André Tavares: The aim of this intervention was to construct an object suitable for screening an open-air cinema programme.

José Neves: I was asked to design an object, a 'pavilion' was the word that was used at the beginning, that would allow films on music and architecture to be screened one night a week. There were a number of other conditions: the 'pavilion' had to be sited in the CCB square, it had to last throughout the summer months, it had to be made with blocks of black expanded cork agglomerate and it couldn't cost a single penny – the blocks of cork would be provided by Amorim Isolamentos and the work constructed by CCB staff.

What we've got here is not exactly a 'pavilion'. How did you arrive at this form?

It's important to point out that this commission, in contrast to almost everything that is asked of architects today, in Portugal and elsewhere, had nothing to do with greed, with trying, at the expense of a design, to make as much money as possible as quickly as possible. Neither was there any demand, as per the usual current logic, for a 'rush' project, to be completed in an absurdly short time. This allowed, first of all, the time needed to reflect on and understand the

circumstances and singularity of the place as completely as possible, which is vital to creating architecture, whether that place is a city, a street, a building or a room.

The CCB square is a place of constant movement, with people crossing it, sometimes hurriedly, sometimes less so, from one side to another, towards the museum, towards Garagem Sul, towards the restaurant, towards the hanging garden that overlooks the river. In addition, the series of patios, covered spaces and stairs that lead us to this square from Praça do Império is also designed as a series of spaces of transit rather than spaces to linger. Perhaps because of this, a sense of proportion prevails in all of them. If we look at a photograph of the square when it is empty, without people, it's difficult to work out the scale of this space.

With that in mind it seemed impossible to work out how to site a 'pavilion' here. In addition, if the square was seen as the container for a new object, this object would necessarily compete with Alexander Calder's sculpture, which had only recently been installed in the square and which further underlines this absence of a sense of scale. I had a lot of doubts, it didn't seem right to me to stick a 'pavilion' there.

One day, in the studio, looking at the maquette in which I'd tried out two or three things without any conviction, I finally realised that the 'pavilion' was already there and that its interior was that void, that enormous hall without a roof that is the square itself. At that moment I knew what I didn't want to do, which is always much more important, when starting, than knowing what I do want to do. The work is then revealed in the process of working. From that moment, that rejection, it was about finding a way to test the possibility of transforming the square into a public space that was also for lingering, into a space that was closer to daily urban reality, avoiding a pompous tendency that I really don't like, in architecture or in anything else.

So, rather than construct a more or less well-designed object, it was about finding a solution that would reap maximum advantage of the space as it was and that had, at the same time, the capacity to profoundly redefine its character.

In addition, I asked of the blocks of cork the question that Louis Kahn taught us to ask of materials, before working with them: 'What

do you want me to do with you?' And the clear answer was: 'A wall'. So I designed a wall in black cork, creating a panelling-like lining for the 68m long wall that encloses the square, to the south, and that is in the shade for nearly the whole day. At the western end, the wall turns and closes the pathway that exists there, making a corner in which to show films once a week sheltered from the wind.

It's not just a wall. There's an element that juts out from the base and functions as a bench.

All works of architecture are only completed by human presence, by human action. A definition of architecture that I really like was made by a filmmaker, Jean Renoir, who said that great architecture consists of the construction of a building that immediately says to us: 'What are we going to do here?'

In this case, the human presence is immediately evoked by the scale of this continuous element, with the dimensions of a bench that runs along the wall, inviting you to stop. It's above all an element that offers scale to the square. Bodies and their actions are there, as if on a step, even when there is no one there.

I very much had in mind the Palazzo Farnese [designed by Antonio da Sangallo and finished by Michelangelo] in Rome, which is a work that is bigger than everything around it – its height, the doors, the windows, the blocks, etc – and that, like many Italian palaces, has a stone base like a bench that runs along the walls. This base, at about half a metre from the ground and about the same in depth, allows you to stretch out or sit and contemplate the urban spectacle of movement in the space established by the palace itself, to talk with someone, to be romantic. Or, if you prefer, to lie down and close your eyes, on your own.

In addition, since architecture – by definition – has some kind of function, the bench is not just for sitting on, but also stops the work being confused with a work of art... [laughter].

And what is the relationship between the intervention and the formal architecture of the Centro Cultural de Belém?

The origin of the formal definition of the CCB and, in particular, of this square, is always present. All the dimensions of the elements

that make up the building and the relationship between these dimensions – the proportion we were just talking about – correspond to a modulation that is always very evident, whether in the grid marked out on the ground, the repetition of the cleft limestone slabs that completely cover the walls or in the design and arrangement of the openings. By coincidence, the metrics of this modulation, of 7.5m, works with the dimensions of the blocks of black cork composite, which are 1 metre long by 0.5m wide. Rather than ignore or reject this coincidence, I worked with it.

The cork wall is itself a modulated wall whose internal metrics establish a rhythm that keeps in step with the metrics that govern the architecture of the CCB. Its structure and formal definition are completely different however. In place of the large flat and textured surfaces that define the volumes of the building, the new wall has two different, alternating, thicknesses, which correspond to the width of one or two rows of the cork blocks (0.50m and 1m), creating a mass that vibrates with protrusions and recesses, corners and edges.

So is there a synchronisation of scale and rhythm between the two independent but interlinked structures?

The height of the wall – 2.8m – is the height of the base of the existing concrete arch that visually opens the square, to the west. This seemed to me to be the right scale, and in this way the arch of the building appears to be supported by the cork wall, the form of the intervention blending with the form of the existing building. Great attention was also paid to the way the new wall announces itself from various access points to the square and transforms them. If you arrive from the east, for example, you are confronted with a kind of cork frame to the large entrance, with a height of 4.2m – which, as the height of the spaces that border the square, is one of the building's key dimensions – before descending to the constant height with which the wall runs along the square and then finally meeting the arch.

This process of continuity, which for me is perhaps one of the most important aspects of architecture, doesn't in any sense imply a kind of submissiveness to existing situations or to the contexts in which I work, or rather *with* which I work. It's about understanding





that the limits of the architectural object are never the limits of the object that we design. We might pretend that the objects we design are fragments isolated from the world, but the continuity of the world, even it is made of fragments, even if some of them collide with others, is inescapable. It is up to us, in our work, to respond or react in every situation to this fact.

In this case, the intervention has a very clear autonomy. However I attempted to ensure that this great clarity coexisted with great discretion. The intervention can only be understood as part of a whole, consisting of itself and of what was already there. Anyone looking for an object 'in dialogue' or 'in rupture with the existing space' will be disappointed. It seemed to me that a certain subtlety, taking the form in this case of a kind of synchronisation, as you put it, would be the most vehement way of redefining this place, of contradicting, in a way, its nature, and of giving it a kind of gentleness, which was what interested me. To me, this vehemence is also a deontological matter, a respect for what was already there and its authors.

When I presented the work for the first time you could say I was prepared for anything, because instead of a 'pavilion' I had turned up with a wall under my arm. When I revealed the very simple and clear maquette I'd brought to explain the project, I got three reactions from the representatives of CCB who were present: 'Hey, it's like you're giving continuity to the building!' 'But this is going turn the square inside out!' and, finally, a big smile.

I thought to myself: 'That's exactly it'.

And the cork? I'm talking about its very specific properties: the smell, the texture, the feel of it...

The blocks that almost the entire intervention is made of are standard Amorim blocks of black cork. Usually, when these blocks are used in construction they are hidden inside walls or roofs, cut into strips of varying width to provide thermal or acoustic insulation. The exceptions are the blocks that cover the seats – both those that are at the base of the wall and the blocks that sit on their own, associated with the projection space. These are more uniform and resistant, with a slightly different colour and texture.

When I was taken to see how these blocks are made, I saw that only fire and water are needed to transform cork the substance into cork the material. The bark that is stripped from the cork oak is transformed into small fragments that only need fire and water to come together again as blocks. In this process, the fragments generate their own resin that brings them together as a material. Nothing else is needed. The smell you mention is the trace of this process of transformation, of water and of fire.

I also like almost everything about these blocks: their dimensions, their proportions, which are the same as the long Lego pieces, which was really handy in designing, their strange lightness (each block weighs around 15 kilos), which makes them relatively easy to handle, their dark, warm colours – thousands of browns of earth and tree trunks which change in the sunlight and are transformed over time – and the crude and monotonous texture you mention. When the work was being installed at CCB, there can't have been a single person who crossed the square without coming over to touch the cork with their hands.

These physical qualities of cork will thus mean that the redefinition of the square will not only be about experiencing its new scale, but also about perceiving its materiality. In other words, by joining the solid, smooth and warm blocks of cork to the slabs of cleft limestone that clad the walls, this existing wrapping becomes lighter, more fragile. The new wall is a kind of cladding, a kind of panelling, but it is also a self-supporting constructed mass. In this regard too it is an autonomous piece, with its own logic.

In addition, one of the biggest transformations of the place is that there's a defined three-dimensionality that I don't think existed. With the presence of the wall, of its form and materiality, of colour, of light and shade, our perception shifts constantly as we shift position, creating an inextricably linked relationship between space and time as we experience this architecture.

Cork is a familiar material – one we are used to – and, at the same time, it's a surprising material, both ancient and contemporary. The possibilities of cork can be equally sensed on picking up an old cork drinking bowl made by a shepherd from the Alentejo, on opening a shutter of the window in a cell in the Convent of the Capuchos in the

Sintra mountains, as when we sit down on a Jasper Morrison stool, look at the floor sculpted by Jacques Herzog and Pierre de Meuron in the pavilion they designed for the Serpentine Gallery in London, or at the cork ceilings painted in saturated colours in the foyers of the Bloco das Águas Livres apartment building, in Lisbon [*by architects Nuno Teotónio Pereira and Bartolomeu Costa Cabral*]. I think Daciano Costa was right when he said that one of these days someone will do with cork, in Portugal, what Alvar Aalto did with birch wood in Finland.

And what about the construction?

As it was a wall, it was naturally treated as self-supporting masonry. When I think about architecture, I don't really know how to separate construction out from all the rest. It's clear that almost every aspect of the work had to also be a product of the characteristics of the blocks and of the condition of not being able to spend a penny: the joining of the cork wall to the existing wall ensured its stability, the modulation of the protrusions and recesses depends on the correct arrangement of the blocks, the turns in the wall and its S shape compensate for the lack of foundations, the small openings created by gaps between the blocks prevent the sail effect that the wall might have suffered from in strong winds. I wasn't interested however, in showing or making a fuss about any of these things. It has to be there and those who want to will think about that, but the construction has to be part of the whole, like a choir without a soloist. It must be like this so that, at best, the work of architecture sings as it should, as Paul Valéry put it.

But since this is a temporary construction, to what extent did the properties of cork allow the project to be approached differently to a permanent construction?

In this case, cork is also what makes the work, literally, temporary. It wasn't about building something that would be there for a set period and that, at the end of a certain period of time, would be taken down in the same state as when it was inaugurated. With the intense use – more than 1,000 people per day cross the CCB square – the blocks of cork start to crumble a little every day, relatively quickly. It's as if time were speeded up, condensed.

The design took this into account. For example, vertical and horizontal edges were treated differently, with some being left sharp and others rounded off, so that they resisted and aged differently. When the work is dismantled, it will already be coming apart to a great extent, but I'd like it if it were possible for this process to go further, until the final consequence of total ruin. I'd like at the end for there just to be one block on top of another here, another two there, for the ruin to be like a shadow of the organisation of the space and material proposed by the project. Sadly this won't be possible.

Moreover, I don't see big differences between thinking about a temporary work that we know beforehand will disappear on a certain date, and thinking about a permanent work, as you put it (as if there could be permanent architectural works!). When you experience any work, you are present in it with all your senses and, naturally the design, choices of materials, the way we organise them and the way we treat them, must depend on their specific qualities. This must always be the case, whether the work is temporary or permanent and whether the materials are specified from the outset, as in this case, or whether you have more freedom to choose them.

It's true that pipework, or all the installations and infrastructure that are part of a 'permanent' work often hardly need exist in a work designed to last only a short time. Equally, in such cases you can ignore some of the countless regulations and standards that a 'permanent' work has to comply with these days. Besides all that, when the intervention is temporary, having the nerve to change the essence of another architect's work isn't a huge risk, so to speak. If it goes wrong, it will disappear anyway, and won't be a problem.

But I don't see very significant differences in designing them. What you need to do in both cases is understand the circumstances as much as possible, know how to play the cards chance has dealt you and move forward patiently, discovering the work as you work and dealing with uncertainties, of which there are always many, until the moment that the thing seems to work, that seems to be right.

I think much of what any work hopes to do, regardless of how long it lasts, is to enable a reading of a place, to illuminate it, in a way, and to allow it to be experienced differently. The work may be temporary, but if

you have this experience at the time that it exists, in reality that reading can be permanent, lasting in the memory of those who experience it.

The title you suggested and that was smoothly adopted, also underlines its temporary character – ‘A Square in Summer’. Where did this title come from?

It’s a direct reference to a film by Vítor Gonçalves that I really like, and which has one of the most beautiful titles imaginable: *Uma Rapariga no Verão* [A Girl in Summer]. And I’d like for this choice to also underline the fact that I’ve learnt a lot from cinema about making architecture.

But since this is a temporary construction, to what extent did the properties of cork allow the project to be approached differently to a permanent construction?

To tell the truth, I didn’t pay much attention to that. The thing is all architecture, if it offers anything, can be used for playing. I think we should do our work as well as possible without having to think about that. That’s a matter for children. We might adapt Jean Renoir’s definition: ‘Great architecture consists of constructing a building that makes children immediately say: What shall we play here?’

I remember being with my youngest daughter on Borromini’s staircase in the Palazzo Barberini. We arrived, she looked silently for a few seconds and then immediately opened her arms, and with her arms spread, began to go slowly up and down it, as if she were floating.

In the case of ‘A Square in Summer’, right from the start children have gone up and down the benches, used the platform for the screen as a stage, climbed, run races between the rows of seat next to the screen. I saw two of them playing football, using one of the recesses in the cork wall as a goal post and the space between two of the legs of Calder’s sculpture as the other.

Children’s games always seem to me to be insightful critiques of the quality of spaces. João dos Santos explained that ‘for children, acting, fantasising and thinking are inseparable’. What more could we as architects want? What more could we hope for someone to experience in a space than all that simultaneously: action, dreams and thought? And emotion.



Uma Praça no Verão foi uma obra construída temporariamente na praça do Centro Cultural de Belém entre 4 de julho e 16 de setembro de 2017. *A Square in Summer was a temporary construction at the square of Centro Cultural de Belém, between 4 July and 16 September 2017.*

Uma Praça no Verão
Square in Summer

Arquitecto
Architect
José Neves

Colaboração
Collaboration
Diogo Amaro

Design gráfico
Graphic Design
Atelier Pedro Falcão

Patrocinador
Sponsor
Amorim Isolamentos

Publicação
Publication

Autores
Authors
André Tavares
José Neves

Fotografia
Photo
Francisco Nogueira

Tradução
Translation
Lucy Phillips – Kennistranslations

Revisão
Review
António Massano

Design Gráfico
Graphic Design
Atelier Pedro Falcão
Proporção
Proportion
[A5] – 14,8 × 21 cm
Tipo de letra
Typeface
Grotesque MT

Impressão
Print
Gráfica Maiadouro

ISBN
????????????????

Deposito Legal
????????????????

© 2017 Garagem Sul – Exposições
de Arquitectura / FCCB

Nenhuma parte deste livro pode ser utilizada ou reproduzida, sob qualquer forma ou por qualquer meio, sem prévio consentimento escrito, excepto no caso de citações breves. *No part of this book may be used or reproduced, in any form or by any means, without prior written consent, except in brief citations.*

Garagem Sul
Exposições de Arquitectura

Conselho de Administração
da Fundação Centro Cultural de Belém
*Administration Board of Fundação Centro
Cultural de Belém*
Elísio Summavielle, Pres.
Isabel Cordeiro
Luísa Taveira

Programador
Programmer
André Tavares

Direcção de Marketing e Desenvolvimento
Development and Marketing Director
Madalena Reis

Direcção de Edifícios e Instalações Técnicas
Buildings and Technical Installations Director
António Ribeiro

Produção
Production
Diogo Nunes
Inês Maurício
Margarida Ventosa

Assistente de Exposição
Exhibition Assistant
Ana Arnaut

Coordenação de Montagem da Exposição
Exhibition Assembly Coordinator
Nuno Gamboa

Coordenação de Segurança
Security Coordinator
Tito Bouças

Coordenação de Comunicação
Communication Coordinator
Sofia Mântua

Design Gráfico
Graphic Design
Atelier Pedro Falcão

Audiovisuais
Audiovisual Technology
Carlos Mestrinho
Rui Martins

Serviço Educativo
Education Department
Ana Custódio
Filipe Araújo

Apoios Mecenáticos e Patrocínios
do CCB / Garagem Sul
Patrons and sponsors of CCB / Garagem Sul
Amorim Isolamentos
CANON
IKEA
Interescritório
Pladur / Uralita
Robbialac
UNICER



GARAGEM
SUL EXPOSIÇÕES
ARQUITECTURA



CCD

GARAGEM
SUL EXPOSIÇÕES
ARQUITECTURA


AMORIM
SUL



Uma Praça no Verão

A Square in Summer

José Neves