

Enquadramento

Na elaboração da entrevista procuramos orientar-nos por uma perspectiva de encontro à matéria leccionada na cadeira de Seminário II, procurando deste modo questionar/abordar uma área de interesse na arquitectura portuguesa durante o século XX.

O arquitecto Luíz Cunha pareceu-nos o artista ideal para ser entrevistado, uma vez que nos poderia dar um testemunho credível dos temas de abordagem. O facto de ter nascido em 1933, deu-lhe a possibilidade de viver e presenciar grande parte dos acontecimentos relacionados com a arquitectura durante o Estado Novo, permitindo-lhe observar, analisar e presenciar as características de uma tendência arquitectónica que se enquadra numa época e numa área de característica determinante na evolução da arquitectura, também religiosa. O movimento MRAR, onde o arquitecto Luíz Cunha teve uma importante contribuição, na qualidade de seu impulsionador no Norte de Portugal, “funcionou” como “elo e/ou ponte” de ligação entre diferentes assuntos, passando ainda por influências e/ou repercussões.

Esta sua ligação ao movimento MRAR permitiu-lhe adquirir um conjunto de conhecimentos teóricos que posteriormente seriam aplicados na sua prática artística, sua arquitectura. Os seus principais impulsionadores, os seus princípios, as suas influências e os seus limites foram a base de toda uma evolução contínua, resultando em experiência, conhecimento e revelação pessoal.

Actualmente, ainda em actividade profissional, Luiz Cunha é um dos arquitectos que melhor pode dissertar sobre as questões do movimento MRAR, sobre as suas influências na arquitectura, nomeadamente na arquitectura religiosa, que foi desenvolvendo até à actualidade.

O arquitecto Luíz Cunha nasceu no Porto, a 14 de Abril de 1933. Em 1944 matriculou-se no Liceu de Alexandre Herculano, tendo completado o curso Geral dos liceus em 1949. No mesmo ano matriculou-se em arquitectura, na Escola Superior de Belas Artes, do Porto e em 1957, concluiu a sua licenciatura em arquitectura, com aproveitamento de vinte valores.

Paralelamente, durante os seus estudos desenvolveu vários trabalhos relacionados com a pintura. Estes foram expostos em várias exposições sobretudo na “exposição de Arte Moderna dos Artistas do Norte”.

No ano em que concluiu a sua licenciatura, iniciou a sua actividade profissional na Câmara Municipal do Porto, no Gabinete de Urbanização, sob a orientação do professor Robert Auzelle. Nesse mesmo ano, publicou um livro “Arquitectura Religiosa” onde fez uma análise sobre a arquitectura religiosa a nível internacional.

Durante a sua vida profissional desenvolveu vários projectos em regime de profissão liberal. Entre outros destacam-se: o 1.º prémio no concurso de projecto para a colónia de férias da F.N.A.T. em Matosinhos, que não chegou a ser construída, em colaboração com os arquitectos Carlos Loureiro e Pádua Ramos; a escola Francesa do Porto; o projecto da Embaixada de Portugal em Brasília que também não chegou a ser construído em colaboração com o Mestre Carlos Ramos, a Igreja do convento dos Padres Dominicanos em Fátima e a Igreja Paroquial de Póvoa do Valado em Aveiro. Além disso conferenciou em vários eventos relacionados com a arquitectura religiosas e sobre o urbanismo.

Entrevista:

O entrevistado: (LC) Luíz Cunha

Os entrevistadores: (EJR) Eurico Almeida (E), José Carlos Proença Santos (J) e Ricardo Vaz (R).

E.J.R.: - É conhecida a imposição, por parte do regime salazarista, de uma arquitectura de “Estado Novo” que recusa uma arquitectura baseada nos princípios da arquitectura moderna. Esta situação marcou a arquitectura durante o século XX. De que forma se manifestava a imposição do governo e quais eram as alternativas possíveis? E até que ponto esta situação influenciou o trabalho dos arquitectos na época?

LC: - A ideia que eu tenho é que nunca houve, da parte do regime do Estado Novo, uma posição coerente sobre essa matéria, ou seja, baseava-se sobretudo no gosto particular das pessoas afectas ao regime, sabendo-se, no entanto, que Salazar era um homem de origem rural, com uma cultura evidentemente boa, mas artisticamente muito pouca trabalhada, como aliás era corrente na maior parte das pessoas, fossem eles engenheiros, advogados, médicos, etc. A cultura artística das pessoas era na generalidade muito baixa, daí que a reacção seria no sentido de recusar o que não se entendia, e por contrário apoiar-se em edifícios considerados bons, interessantes, pela própria história da arte.

Portanto, num país onde as inovações eram muito reduzidas, onde o passado era olhado como um modelo a seguir, não é de estranhar que as pessoas preferissem, mais facilmente, aderir a uma estética que não lhe levantasse problemas, que tivesse uma certa continuidade com o passado do que qualquer coisa que se radicasse em movimentos de vanguarda.

O que acontece em Portugal acontecia também em Espanha mas em muito maior grau, acontecendo também em França. A França foi o berço de uma renovação artística, a nível geral do país, era extremamente conservadora. Ainda hoje se conhecem determinadas zonas de Paris feitas, nitidamente, ignorando os movimentos da arquitectura contemporânea.

Em Portugal tivemos um ministro das obras públicas, o Eng.º Duarte Pacheco, que era, sobretudo, um homem dinâmico com um grande apresso por arquitectos, rodeando-se de arquitectos de talento para certas obras de Lisboa. Mas, infelizmente, morreu precoce, e a partir da sua morte as coisas mudaram.

Houve também um homem muito importante: Dr António Ferro; acho que nem era formado, no entanto foi director da chamada propaganda nacional. Esse homem também era muito interessado por trabalhos dos chamados artistas modernistas portugueses: o Almada Negreiros, Francisco Franco, um grupo sobretudo de Lisboa. Ferro não teve nenhuma espécie de oposição às correntes mais avançadas da época.

Com o afastamento do António Ferro e com a morte do Eng.º Duarte Pacheco as coisas caíram numa situação de indiferença, uma vez que as comissões não contemplavam a presença de arquitectos, sendo sobretudo de engenheiros, homens que pautavam as suas decisões por uma perspectiva de eficácia, não querendo levantar grandes problemas, daí que os Palácios da justiça, as escolas, etc., seguissem um modelo que também tinham antecedentes na Itália e antecedentes em Espanha, parecendo, deste modo, de confiança.

E.J.R.: - Será que esta situação dividiu os arquitectos em dois grupos? Os que alinhavam com os ideais do estado novo e os que mantinham as suas convicções relativamente a uma arquitectura moderna.

LC: - Acabou por dividir um pouco: aqueles que queriam manter um certo trabalho para o estado porque praticamente eram os que faziam as obras públicas; os que trabalhavam para os particulares trabalhavam como queriam, e até em muitos casos de uma maneira que se podia filiar das correntes mais avançadas. Eu, por exemplo, antes de ser aluno na escola das Belas Artes, estava alheio a tudo. Conhecia um arquitecto, que para mim teve uma importância muito grande, que era um homem que vivia em Vila Nova de Gaia, sobrinho do escultor Teixeira Lopes. Chamava-se António Teixeira Lopes e nunca fez obras para o estado; era professor nas escolas técnicas, e na minha perspectiva um grande arquitecto. O modelo dele era Alvar Aalto. Era um homem que lidava com aquela linguagem com o mesmo desembaraço, não deixando de estar atento a uma presença da tradição portuguesa que parecia fazer sentido, não era como uma imposição. Por exemplo o arquitecto António Junto Teixeira Lopes não tinha encomendas do Estado mas tinha havido a experiência do Raul Lino que foi também um experiência anterior ao próprio regime de 28 de Maio, uma vez que trazia uma cultura vivida da Alemanha e que valorizava sobretudo a história e articulação com as tradições locais. Ou seja, coisas expressa e directamente da vontade do Salazar, penso que foram muito poucas.

Eu tive, juntamente com o arquitecto Carlos Ramos uma intervenção directa do Salazar, negativa para mim, não nego. Fiz um trabalho para a embaixada de Brasília, a embaixada de Portugal em Brasília juntamente com o arquitecto Carlos Ramos. Como eu tinha, nessa fase, a confiança do arquitecto Carlos Ramos, e até a indicação que eu seria o responsável, acabei por trabalhar com todo o “à vontade”. Acabámos por mostrar o trabalho ao então ministro das obras públicas Eng.º Arantes Oliveira que achou muito curiosa a solução, elogiando. Oito dias depois veio a comunicação de que afinal aquilo não poderia ser nada assim e que tinha de ser reformulado. Embora o Eng.º Arantes Oliveira não nos tivesse dito, tenho a certeza que foi depois de uma conversa que ele teve com o Salazar, embora isso tenha sido num período muito tardio do regime. Então acredito que tivesse havido, digamos uma certa pressão a nível político mas digamos o grande período de restauração financeira não envolvia aspectos artísticos porque há documentos que mostram que se as pessoas não fizeram outras coisas é porque não estavam dispostas a fazer. Não houveram directivas expressas para seguir um determinado modelo.

É claro que se pensava que um país como Portugal devia seguir uma evolução lenta, procurando-se que não houvesse grandes convulsões de ordem social e daí fazer sentido que a arquitectura tivesse uma raiz popular tradicional. Pessoalmente não aceito que se possam considerar assim vítimas aqueles que não fizeram parte. Por exemplo no ultramar, à medida que as obras se situavam mais longe de Lisboa maior era a liberdade e a gente via que se fazia liceus em Bragança ou em Beja, em Luanda ou em Moçambique que eram perfeitamente livres de desenho nas suas intenções. Portanto, não era de modo nenhum uma posição assumida conscientemente e defendida com censuras.

E.J.R.: - Concorda que a exposição de 1940 em Lisboa tenha dado um contributo importante na transição da arquitectura do Estado Novo para a arquitectura moderna? Lidou com arquitectos que viveram a exposição ou nela trabalharam? Até que ponto esta exposição teve uma influência nesta transição?

LC: - Em 1940 eu tinha 7 anos e portanto não me lembro. Lembro-me de uma exposição chamada “obras públicas” que já não foi essa - foi posterior, em que se dava sobretudo o desenvolvimento a pontes, a estradas, a portos de mar, mas em que a arquitectura tinha um papel relativamente secundário. Suponho que essa exposição de 1940 foi aquela que chamaram do “Mundo Português”. Essa arquitectura foi feita com extrema liberdade, sendo do melhor que se fazia na Europa, sendo construída com materiais precários, levando à sua deterioração. No entanto, o arquitecto Cotinelli Telmo, o arquitecto Cassiano Branco, o Cristino da Silva, etc., trabalharam com extrema liberdade e a obra fez-se sem nenhum constrangimento. Há edifícios na exposição do “mundo Português” melhores do que se fazia em França, era o pensar global da Europa. O próprio Mussolini em Itália teve a colaborar consigo arquitectos que trabalhavam na mesma linha. Realmente, o movimento chamado hoje de movimento moderno tinha incidência muita pequena naqueles anos.

E.J.R.: - **O congresso de 1948 foi um passo importante a diferentes níveis na arquitectura portuguesa. Reflectiu uma mudança de atitude, etc. Esta mudança teve alguma repercussão na sua vida social ou artística, mesmo que ainda não terminada a sua vida académica?**

LC: - Teve a nível de amizades pessoais, ou seja, aqueles que eram os meus professores, nomeadamente os que eram assistentes porque eram mais novos, recordo-me do arquitecto Fernando Távora, do arquitecto Loureiro, o próprio arquitecto Carlos Ramos, muito mais velho do que eles, mas que a nível de uma amizade pessoal teve influência. O que me pareceu que mais me influenciou foi o facto de também já não acreditar muito nos padrões modernistas, nos cânones modernistas, uma vez informado que na Itália havia outros movimentos, nomeadamente os movimentos liderados pela revista “Casabela” que também propunham uma nova revisão das linhas tradicionais, um abandono daquela arquitectura muito abstracta, muito geométrica. Como tinha contacto com pessoas mais velhas do que eu, geralmente de geração e amigos do meu pai, fui navegando em duas águas, ouvia de um lado e ouvia do outro.

E.J.R.: - **Sabemos do aparecimento do MRAR. Este surgiu de que forma? Em resposta à mudança de alguma coisa? Fez parte desse movimento? De que modo? Quem eram os seus impulsionadores?**

LC: - O MRAR surgiu em Lisboa através de um grupo de arquitectos e de sacerdotes que se preocupavam com uma renovação da arquitectura religiosa, nomeadamente da arquitectura mas também das outras artes. Fizeram várias exposições e a partir de uma certa altura, como eu estava cá no Porto, e por coincidência procurei estar em contacto com eles: o arquitecto Teotónio Pereira, o sacerdote Padre João de Almeida, o António Freitas Leal e uma série de sacerdotes. O Sr. Cardial patriarca e toda uma série de antecedentes do Cardial Cerejeira que apoiaram os artistas que fizeram a igreja Nossa Senhora de Fátima em Lisboa. Todos eles, impulsionados por aquilo que se passava, a nível teórico, por exemplo na Bélgica ou na Suíça ou na renovação da arquitectura religiosa alemã, fizeram umas exposições de divulgação que eram baseadas fundamentalmente em fotografias de obras estrangeiras.

Depois, houve a oportunidade de construir a igreja de Moscavide que foi realmente uma igreja muito importante nesse caminho. O arquitecto Nuno Teotónio Pereira fez uma ou duas igrejas em Lisboa: a igreja de Almada, etc. Tudo isto aconteceu nos arredores de Lisboa, e o patriarcado começou a iniciar um programa de construção de várias igrejas, sendo óptimas oportunidades. Através desse grupo havia reuniões periódicas em que os projectos dos arquitectos que estavam encarregados de fazer esses estudos eram apresentados e comentados em grupo. Eu liderei a vinda aqui ao Norte de algumas dessas exposições. Depois, nós próprios, aqui no Norte, um pequeno grupo de que fazia parte uma rapariga pintora, chamada Luísa, irmã da que foi mulher do Siza Vieira. A Luísa era uma pintora e escultora interessante. Desse grupo fazia um arquitecto do Porto, o Fernando Brito, o Próprio Padre João de Almeida em certa época, como aliás vários arquitectos da escola de Lisboa decidiram acabar os seus cursos no Porto porque achavam que a escola do Porto era mais aberta. Portanto, esses que vieram de Lisboa também se associaram, e aqui o MRAR no Porto também se desenvolveu sempre em ligação com Lisboa, com a realização de encontros, geralmente encontros de reflexão de três dias. Alugávamos umas casas ou uns velhos hotéis onde nos instalávamos fora da época de verão e ali debatíamos, apresentávamos slides - uma época muito interessante.

Nessa linha o MRAR teve uma expansão muito grande, foi praticamente a primeira vez que a nível geral do país os sacerdotes nos próprios seminários começaram a ter consciência de que havia ali um problema a tratar. Há obras muito interessantes dessa

época de todos aqueles que estavam ligados a isso. A partir de uma certa altura o patriarcado de Lisboa criou um serviço, que é o secretariado das novas igrejas, um serviço próprio de arquitectura que não só projectava, como dava pareceres sobre obras de outros arquitectos. Na minha perspectiva isso enfraqueceu o movimento, porque, institucionalizou-o demasiado, ou seja, burocratizou-o um pouco. E daí que aquela liberdade que o movimento tinha como grupo deixou de ter. Depois criaram-se as chamadas comissões de arte sacra nas diversas dioceses, ainda mais burocráticas, porque aí predominavam sobretudo os professores de história e sacerdotes, alinhando numa perspectiva de cultura histórica, mas muito pouco virados, quer para a novidade, quer para a criação artística contemporânea. Tudo isto foi baixando, acabando por levar arquitectos a trabalhar isoladamente, nomeadamente eu, o Teotónio Pereira, o Diogo Lino Pimentel, embora este com “um pé dentro e outro fora” do secretariado das novas Igrejas.

E.J.R.: - Quais eram as linhas fundamentais...?

LC: - Mas o que se passou, e que depois o próprio concílio do Vaticano II veio a aprovar e a sancionar, era no fundo um redescobrir uma fonte de pureza, ou seja, por um lado não escamotear as novas técnicas de construção, portanto semi-industriais que eram aquelas que resultavam até mais económicas; uma estética de simplicidade e de pureza que estava de acordo com os ideais evangélicos, que a meu ver coincidia com certos modelos da arte contemporânea porque a arquitectura moderna é uma arquitectura destituída de ornamentos, era muito transparente, simples, geométrica, acabando por haver uma certa coincidência entre uma pseudo ligação às origens, às fontes e uma estética que se baseava na simplicidade, na modernidade, no contemporâneo, no abandonar de tudo o quanto eram ornatos, etc.

O movimento era bem aceite ao nível das autoridades. Como as exposições do MRAR divulgavam as coisas ao nível do país, através das exposições em Braga, em Guimarães, em Leiria e isso ia-se tornando conhecido, não havendo grandes oposições. Havia também outras coisas que se perderam, nomeadamente a renovação das alfaias litúrgicas, dos paramentos.

E.J.R.: - Atendendo à “Exposição de Arquitectura Religiosa Contemporânea”, realizada na época, e ao seu conhecimento e experiência juntamente com os

princípios orientadores do MRAR, como é que vê a evolução da arquitectura religiosa até à actualidade? Dessa fase ate aos dias de hoje?

Ao nível do pensamento, da intervenção, da obra, correntes...

LC: - O que vejo como fundamental é que, a nível internacional, grande parte dos artistas tomavam uma posição, a nível espiritual, ateia, ou seja, não praticantes. Isso não impedia que as pessoas respeitassem os dogmas, as verdades da fé, e portanto, da parte dos sacerdotes também houve uma grande abertura no sentido de encomendar a essa gente os projectos das novas obras. Isto deu como resultado o facto dos artistas procurarem não trair os seus padrões, as suas crenças, e portanto, embora trabalhando em programas que não aderiam num plano de fé, aderiam num plano de ética profissional. Acho que isso foi muito importante, em grande parte baseado na acção de alguns sacerdotes franceses, nomeadamente no padre Coutelier, colaborador de uma revista muito influente na época, que era a revista La Sacré, e que começou a chamar homens como Le Corbusier, como Laurence, Léon krier, Fernando Guerra, etc.

Foi uma pleia de artistas que colaboravam e que davam às obras um carácter nitidamente contemporâneo, exactamente porque essa gente não estava integrada numa linha de fé, tentava responder a nível espiritual por uma via expressionista altamente subjectiva. Daí que a arte moderna religiosa, a certa altura, criou uma grande barreira em relação ao povo, em relação àquela capacidade que o povo tinha de ler na arte das igrejas, as verdades da sua fé. Esse veiculo que foi da arte contemporânea das igrejas perdeu-se, mais por incapacidade dos artistas e não por traição deles porque eles eram inegavelmente sérios e verdadeiros naquilo que faziam, mas exprimiam-se a um nível muito subjectivo, e portanto, eram os padrões do expressionismo que os ajudavam a interpretar as coisas. Esta linguagem não era acessível ao povo, daí que começa a haver uma reacção, não tanto em relação aos edifícios, mas sobretudo às pinturas, às esculturas, as imagens, etc. Da parte dos sacerdotes, que também lutavam com essa dificuldade, houve tendência a recuperar uma arte figurativa que nessa altura já não estava na mão dos artistas, estava na mão dos artesãos, aparecendo os santinhos das fábricas e os santeiros, uma ordem que desvalorizou muito e desprestigiou muito, revoltando estes movimentos. Penso que, ultimamente, estamos a ultrapassar essa fase, embora estas coisas não sejam rápidas.

E.J.R.: - Considera que a Igreja de Marco de Canavezes é uma resposta positiva, ou neste caso, positiva relativamente a essa evolução?

LC: - Eu acho que é positiva, e a crítica que eu faço ao Marco de Canavezes, é que, o Arquitecto Siza Vieira, tendo participado naqueles primeiros anos no MRAR, a partir de uma certa altura afastou-se, e na minha visão não acompanhou por dentro a evolução a nível litúrgico. Lamento um pouco na Igreja do Marco de Canavezes é que, um arquitecto que é tão hábil em trabalhar o espaço e em dominar a estética de conjunto de uma obra, não tenha reflectido, nomeadamente a nível de planta e de organização do interior, aquilo que poderia ter sido extremamente estimulante, estabelecendo, por exemplo, uma maior comunicação entre a zona do altar com a zona da assembleia. Ali acontece um frente a frente extremamente tradicional. Obviamente que aquelas paredes interiores, aquelas curvas, o domínio da luz, etc., faz-nos esquecer esses aspectos, mas a nível da funcionalidade, do estímulo para uma participação como comunidade, “aquilo” é um frente a frente que tem muito haver com aquele modelo que às vezes a gente chamava de batalhão, que está um de um lado contra outro do outro lado - é essa a grande crítica que eu faço à Igreja do Marco. Como obra de arquitectura gosto imenso, mas espanta-me que o Siza não tenha ido mais longe. Noutros programas, em que ele se sente mais à vontade, tem sido muito melhor noutros aspectos, nomeadamente na fusão dos espaços. Claro que a Igreja do Marco vai ficar, mas não é uma ponta de lança nesta evolução.

E.J.R.: - Não vê na Igreja do Marco um pouco a Igreja de “Le Corbusier”, a capela de Ronchamp de 1955?

LC: - Sinceramente não vejo, vejo-a muito mais como uma reflexão sobre certas igrejas alemãs da época. Ainda agora à pouco tempo, é curioso, uma rapariga minha assistente em Lisboa esteve em Berlim e trouxe-me um álbum de desenhos e de aguarelas do arquitecto alemão Lance Charroun. É um arquitecto muito diferente do Siza, em que num período da sua vida, através de umas pequenas aguarelas deu uma grande liberdade de imaginação de maneira a que pudesse explorar edifícios diversos. Embora não haja nenhum modelo que se possa dizer que é uma transposição ou uma cópia, porque não o é; muito da Igreja do Marco tem a meu ver uma filiação nessas coisas alemãs do Bruno

Taute, do Lance Charroun e desses expressionistas. Com a obra do Corbusier não vejo tanto isso, porque Corbusier é um homem que, um pouco como o Picasso, era desconcertante, mudava de rumo quando lhe “dava na veneta”, e não participava nem procurava autorização de ninguém. A obra de Ronchamp, que é uma obra brilhante, tem a meu ver, uma imprevisibilidade que não tem a Igreja do Marco de Canaveses.

E.J.R.: - Isto ainda relativamente à questão religiosa. Esse espírito de crítica e análise sobre essa evolução ao nível e morfológico e tipológico, têm-se traduzido nalguma obra específica sua ou tem sido uma linha orientadora de intervenção geral nas suas obras e projectos?

LC: - Olhe, eu considero que olhando retrospectivamente, a minha obra é um bocado desconcertante, até porque, a partir de certa altura comecei a tentar uma revivificação de formas na arquitectura tradicional, nomeadamente da arquitectura histórica, por caminhos um pouco diferentes relativamente ao que faziam os meus colegas. Tenho dificuldade em dizer o que é que poderá subsistir, o que poderá ter valor para o futuro daquilo que fiz, se calhar passa tudo ou fico um tipo que baralhou o jogo...eu baralhei sempre muito o jogo...

Há pouco tempo soube uma coisa patusca que nunca me tinha passado pela cabeça. Quando fiz a minha prova de diploma de arquitectura comecei com o projecto de uma Igreja para o Algarve; nessa altura era obrigado a fazer um projecto completo, com medições, com orçamento, com desenhos, com construção, memória descritiva, tudo isso. No entanto resolvi complementar isso com um pequenino livro que denominei “Arquitectura Religiosa Moderna”. Outro dia disseram-me que uma escola, aqui do norte da Espanha, La Corunha, pretendia a minha autorização para publicar uma versão em Castelhana ou em Galego, por ser o primeiro livro que eles conhecem que sistematicamente abordou esses assuntos. Sinceramente não tinha consciência disso. Eles garantem que não há nenhum livro anterior - eu até considero aquilo extremamente simples e lacunar porque os meus meios de consulta de bibliotecas eram limitados nessa época. De qualquer forma eles querem publicá-lo, mesmo sendo de 1957.

E.J.R.: - Além disso...Os princípios de que falou como linhas de acção do MRAR têm ou tiveram alguma influência directa e/ou indirecta na sua obra artística? Como? De que modo se manifestaram?

LC: - Tiveram, eu acho que sobretudo os projectos que fiz dessa época, lembro-me que muitas vezes, nós apresentávamos os estudos a nível de anteprojecto e depois até alterávamos coisas, por exemplo, a igreja que eu fiz para os Dominicanos em Fátima, entre o anteprojecto e o projecto que se executou teve muitas alterações que resultaram dessas sessões de crítica feitas em Lisboa sobre Projecto, ou seja, houve influência directa.

E.J.R.: - O desenho tem para si um papel espacial na elaboração de projectos. Actualmente as novas tecnologias invadem e impõem-se sobre a relação do acto projectual. Este processo, pode também ter muito de metafísico (Heidegger). Como viu ou vê o espaço do desenho arquitectónico na sua obra construída, nomeadamente nas obras de índole religiosa?

LC: - Pois... eu não sei desenhar com os computadores. Com os meus alunos do 1ºano e do 2º, evito que eles utilizem os computadores, depois é uma coisa inevitável. Todos, a certa altura, são sensíveis a isso e eu reconheço que tem vantagens, mas creio que apesar de tudo há uma maleabilidade que o desenho manual tem, porque o desenho manual é sobretudo uma acuidade na maneira de ver as coisas. Enquanto o desenho de computador leva a que haja um alheamento da realidade, o desenho manual mantém-nos sempre presentes em relação ao local, a todo o envolvimento. Eu sei que por exemplo, hoje, as pessoas até se riem quando se diz que um arquitecto pretende integrar um edifício num determinado ambiente, porque há como que um pudor desse tipo de relacionamento, como se a arquitectura fosse um produto que não tem nada a ver com um determinado local, pode ser transposto de um sítio para o outro, como se fosse um avião ou automóvel que tanto está no Algarve, como lá em cima no Minho. A arquitectura para mim é sempre algo de enraizado no terreno.

Quando eu vejo que um desenho de computador começa na maior parte das vezes por considerar que o terreno é uma risco, eu acho que aí começa logo o grande problema. Uma construção é qualquer coisa que tem uma raiz, que tem que entrar na terra, tem que

partir de toda uma consciência de que a terra é, digamos, a grande base do nosso trabalho. Por outro lado, para cima da terra é o céu, mais baixo ou mais alto é o céu. O céu pressupõe uma outra raiz voltada para cima, e se vimos tudo o que é animado, quer nas plantas, quer nos animais, tudo na criação é duplamente enraizado, é enraizado para baixo e enraizado para cima. Esta consciência transmite-se para arquitetura muito mais facilmente através de um desenho com todas as suas incertezas, imprecisões, mas com toda a carga do indivíduo, do que uma máquina, que embora conduzida por um espírito humano tem limitações de ordem mecânica, faz determinadas operações mais facilmente do que faz outras. As linhas oblíquas, os telhados são mais difíceis de fazer em computador do que à mão, porque o computador trabalha fundamentalmente nas três dimensões, digamos, todas elas ortogonais. Ao passo que a mão, ao traçar um círculo, tem mais tendência para fazer uma batata, e isto, parecendo que não, introduz uma vibração a nível humano que depois não se pede na obra, e eu desencorajo a história dos computadores, acho que é útil, mas vejo com pena que o Homem, ao fim de tantos séculos esteja a perder uma faculdade que foi a raiz de toda uma civilização, um caminho civilizacional.

E.J.R.: - Na sua obra, em específico, como vê o espaço, nomeadamente nos edifícios religiosos?

LC: - Eu procuro, sempre, primeiro, que a nível das pessoas, se sintam bem, vejam bem, ouçam bem, se vejam umas às outras, que estejam confortáveis, estejam amigavelmente reunidas, sem o formalismo, por exemplo de uma sala de uma Assembleia - que haja uma certa fluidez na distribuição das pessoas. A nível do sagrado, eu creio que também é uma dimensão que procuro que esteja presente com os meios rudimentares que são sempre os nossos, mas que eu saiba não há regras; a gente trabalha com a luz, com a altura dos tectos, com os materiais, com os percursos que levam as pessoas a passar de um ambiente com mais reboliço, para um mais tranquilo onde haja mais meditação, mas aí não sinto que haja regras. Cada um sabe o que lhe dá melhor. Eu tenho feito Igrejas muito diferentes umas das outras, e quando estou a fazer cada uma delas tento fazer o melhor que sei.

E.J.R.: - Há alguma Igreja específica que queira marcar ou evidenciar, atendendo ao teor do que temos aqui falado?

LC: - Para lhe citar coisas históricas, acho que o Românico Peninsular foi um período extraordinariamente belo da Arquitectura Religiosa. Eram Igrejas sólidas, que tinham uma referência ao passado clássico, mas já não de uma maneira muito mimética, quer dizer, as colunas, os arcos, sofriam uma simplificação ditada pela solidez e pelos próprios materiais da região. A Arquitectura Românica, para mim, tem, ainda hoje, a espessura dos muros, a solidez, o controle da luz, uma certa síntese com a escultura, com a pintura, tudo isso entusiasma-me muito. Das obras, mais do nosso tempo, sempre gostei muito da Igreja de Ronchamp, da Igreja de La Tourette gostei sempre muitíssimo, achando mesmo que é superior a Ronchamp. Depois, há também coisas recentes, da Igreja do Marco gosto muito, acho belíssima, como objecto, como criação plástica. Gosto também de umas Igrejas circulares em Roma, das Igrejas Bizantinas, tudo isso são uma certa opolência plástica e que me agrada porque ser uma das maneiras humanas de exprimir aquilo que a gente imagina que será um dia o ideal.