

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO



A arquitetura de **Álvaro Siza**

TRÊS ESTUDOS DE CASO

Luciano Margotto Soares

Orientador
Prof. Dr. Dario Montesano

São Paulo
Dezembro de 2001



37146





724 9469

Si 99 1

+37196

A arquitetura de **Álvaro Siza**

TRÊS ESTUDOS DE CASO

Sigmo
1237352

DEDALUS - Acervo - FAU



20200016368





Faint, illegible text, possibly a title or header.

Faint, illegible text, possibly a subtitle or author information.

Faint, illegible text, possibly a date or location.

ort

X-37196

A arquitetura de **Álvaro Siza**

TRES ESTUDOS DE CASO

Dissertação apresentada à
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre

Luciano Margotto Soares

Orientador
Prof. Dr. Dario Montesano

São Paulo
Dezembro de 2001





EX

UNIVER.
MICHIGAN

*À memória dos meus pais
e do arquiteto Sérgio Bolívar Gomes.*



Resumo

Este estudo tenta compreender algumas das principais contribuições da obra de Álvaro Siza para a disciplina da Arquitetura. Observando que seus trabalhos não partem de regras preestabelecidas tampouco fixam uma linguagem, verifica que o sentido de sua arquitetura não deve ser compreendido dentro das classificações habituais. Recorre, então, aos próprios edifícios para reconhecer os termos para uma interpretação mais ampla e, a título de aproximação, analisa três de suas obras singulares – Casa de Chá da Boa Nova (1958-63), Banco Borges & Irmão III (1978-86) e Centro Galego de Arte Contemporânea (1988-93) – mediante diversas hipóteses de leitura: forma e programa, composição espacial e luz, estrutura e construção, etc. Considerando cada obra como parcela do próprio contexto, constata que é no confronto com a realidade da cultura e da sociedade como um processo de constantes mudanças, onde construção e destruição vão se justapondo ou sobrepondo através dos tempos, que Siza elabora seu método, (re)descobre modelos, (re)interpreta técnicas, assimila influências e acaba, com obras que contrariam a “pureza” que se acostumou esperar da arquitetura “moderna”, sugerindo a possibilidade de uma *continuidade* criativa da história e até mesmo estabelecendo os limites de sua *transformação*.



[Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page]

Abstract

This study attempts to understand some of the more important contributions Alvaro Siza has made to architecture. Since his work neither follows pre-set rules nor establishes its own language, its meaning cannot be understood within a conventional framework. Therefore, in order to identify the terms of a broader interpretation, this study returns to the structures themselves, and takes a closer look at three unique works – Boa Nova Tea House (1958-63), Borges & Irmão III Bank (1988-86) and Galician Centre of Contemporary Art (1988-93) – by means of several possible readings: form and program; spatial composition and light; structure and construction; etc. Taking each work in context, we see that it is in the confrontation with the reality of culture and society as a process of constant change, where construction and destruction are juxtaposed and overlap through time, that Siza works out his method, (re)discovers models, (re)interprets techniques, assimilates influences, and, in works that contradict the “purity” we have been accustomed to expect from “modern” architecture, ends up suggesting the possibility of a *creative continuity* in history, and even setting the limits of its *transformation*.

IE
UNIVER
FACULTAD

Índice

Introdução	13
I Casa de Chá da Boa Nova, 1958 -1963	20
1 Introdução	21
2 Estudo analítico do edifício	22
3 Conclusões	45
II Banco Borges e Irmão III, 1978 -1986	50
1 Introdução	51
2 Estudo analítico do edifício	53
3 Conclusões	77
III Centro Galego de Arte Contemporânea, 1988 -1993	82
1 Introdução	83
2 Estudo analítico do edifício	85
3 Conclusões	116
IV Conclusões Gerais	125
4.1 Introdução	125
4.2 Conclusões Horizontais	126
4.3 Reflexões Finais	135

V Artigos de Álvaro Siza	141
5.1 "Alvar Aalto: três facetas ao acaso"	143
5.2 "Oito pontos"	148
5.3 "Essencialmente"	151
VI Antologia Crítica	155
6.1 Vittorio Gregotti – " <i>Architetture recenti di Álvaro Siza</i> "	157
6.2 Alexandre Alves Costa - "Álvaro Siza"	162
6.3 Willian Curtis – " <i>Notas sobre la invencion: Alvaro Siza</i> "	184
VII Bibliografia	197
7.1 Bibliografia Fundamental	197
7.2 Bibliografia de Consulta	201
Fontes das ilustrações	205
Agradecimentos	207

BREVE APRESENTAÇÃO

A arquitetura de Álvaro Siza tem sido objeto de muita atenção e divulgação internacional há pelo menos três décadas. Muito do êxito de sua obra e do respeito do qual usufrui estão revelados em inúmeros trabalhos críticos que, ao final, apontam sempre numa mesma direção: quanto mais Siza produz, mais difícil se torna encaixar sua obra em classificações. Tomei contato com sua arquitetura, através de publicações, faz 16 anos e há cerca de 7 estive pela primeira vez em Matosinhos quando pude confirmar: esta arquitetura constituiu uma descoberta para mim. Pouco a pouco fui colecionando informações sobre seu trabalho e, com entusiasmo crescente, descobrindo soluções (a um só tempo vigorosas e simples) para temas que, muitas vezes, a história da arquitetura já parecia ter esgotado.

Paralelamente, frustava-me constatar que um arquiteto tão contemporâneo e prolífico, com tantos textos, desenhos e trabalhos publicados, fosse tão mal conhecido entre nós. Surgiu assim, gradualmente, o desejo de fazer algum trabalho sobre sua obra e ampliar nosso campo de reflexão, abrangendo uma gama mais diversificada de questões ao tentar reconhecer suas principais contribuições no campo da arquitetura.

DESCONFIANÇAS

Penso que este é exatamente o país [Brasil] onde se põe em evidência quão inúteis são as discussões estilísticas – não importa se antigas ou modernas. Estas discussões conduzem as pessoas a pensarem superficialmente a arquitetura como um tipo de “maquiagem” ou “cosmética”. Penso que vocês, meus colegas brasileiros, têm contribuído a esta via mais saudável.

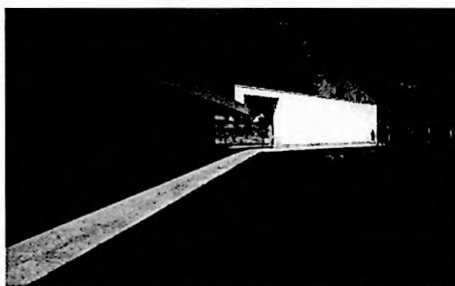
ALVAR AALTO,
trecho de discurso em São Paulo, 19 jan. 1954.
(SCHILDT 2000, p. 197).

A arquitetura de Siza estaria sempre ancorada a algo previamente existente; não apenas a um contexto físico, mas à história e seus mitos, aos significados do sítio, ao *genius loci*, ou seja, à noção de LUGAR. Essa era uma das premissas da pesquisa. Uma noção bem distinta da idéia de ESPAÇO – conceito abstrato, ideal, teórico, livre – como categoria própria da arquitetura. Mas o sentido de lugar não é o bastante para compreender tudo o que diz respeito à produção de Siza, sua poética, declarada ou implícita. De nada serve o termo “contextualismo”. Tornam-se necessárias outras hipóteses de aproximação à sua obra.

As outras premissas também eram, na verdade, desconfianças; este trabalho arranca de dúvidas, não de certezas. Cedo percebeu-se que *Siza Vieira há já mais de trinta anos realiza obras que se orientam numa perspectiva diferente daquilo que se convencionou chamar o movimento “moderno” racionalista* (Rodrigues 1992, p. 36). Hoje seriam mais de quarenta anos em que se tomou a primeira atitude empírica face à utilização de “modelos”.

Siza é constantemente referido pela preocupação com os aspectos regionais, pela atenção aos processos analíticos de fragmentação utilizando regras de composição geométricas, pelo controle de desenvolvimento do projeto apoiado em formas da natureza (até mesmo animais), pela fusão de modelos histórico-sociais como mote criativo, etc. Desconfiou-se também que não esclareceriam muito os termos associados a estes valores tais como: regionalismo, deconstrutivismo, empirismo, hibridismo ou historicismo entre tantos. Aliás, num momento ou noutro, todos estes termos já foram atribuídos à sua produção.

Esforçou-se em ultrapassar uma análise baseada em critérios estilísticos ou em comparações de linguagens, anteriores ou atuais, evitando-se atribuir conotações de gosto para não cair numa apreciação reduzida a juízos de valores. Assim, apoiando-se na experiência concreta, nas visitas às obras – na arquitetura propriamente dita pois ela possui sua própria linguagem e dispensa qualquer auxílio para se expressar –, a presente investigação recorre à arquitetura de Siza para reconhecer os termos para sua interpretação. Os espaços criados em sua arquitetura exigem, de certa forma, consciência e aprendizagem para o uso de suas potencialidades. A vivência de se percorrer um edifício no seu espaço interior ou de se perceber o seu relacionamento com a paisagem envolvente, e não apenas o conhecimento teórico dos edifícios, foi assumida como uma importante via de acesso à sua obra.




1	2
3	4

Quatro diferentes obras de Álvaro Siza:

- 1
- 4 Casas, *Matosinhos*, 1954-57.
- 2
- Piscinas das Marés, *Leça da Palmeira*, 1961-66.
- 3
- Show-room Revigrés, *Águeda*, 1993-97.
- 4
- Museu de Serralves, *Porto*, 1991-99.

OBJETIVOS

O primeiro objetivo deste ensaio é reconhecer, através de três estudos de caso, algumas das idéias que parecem ser importantes na obra de Siza. Esta investigação, portanto, não pretende examinar sua obra completa e toda a diversidade nela patente. Propõe-se um conjunto de abordagens – da analítica à bibliográfica, passando por uma antologia crítica – que permitem uma aproximação à sua arquitetura e às diversas faces de sua atividade criativa.



¹ Arrisca-se sobretudo por saber que Siza trabalha "sem regras" pré-definidas. A proeminência de Álvaro Siza como arquiteto afirma a arquitetura como atividade mental, *cosa mentale*, que não conhece centros ou periferias. Esta arquitetura das sensações representa um dos programas de pesquisa menos sistematizados e mais rigorosos na história da disciplina (Testa 1998, p.7).

Proporcionar o maior número de vias de aproximação a estas obras de arquitetura, cuidando-se para que seja da forma mais íntegra possível, é o segundo objetivo da dissertação. O resultado é um método escrito e gráfico de "aproximações sucessivas", onde as duas leituras apóiam-se mutuamente. Se, por um lado, arriscou-se numa investigação de caráter sistemático¹, apostando no método para criar o necessário distanciamento e para poder superar as interpretações gerais; por outro, evitou-se qualquer postura dogmática, externa ou alheia à obra em questão, detendo-se no objeto a ser analisado (nas suas características espaciais, nos percursos e articulações, nos problemas do programa, nos materiais utilizados, na relação entre lógica estrutural e composição, etc.).

Da análise de cada obra, individualmente, percebeu-se que ir decifrando passo a passo o significado de cada elemento abre novas vias para a compreensão de outros segredos cuja existência não se tinha noção. A cada aproximação sucessiva e a cada revisão, descobre-se novos aspectos. Propõe-se uma série de pontos ordenados entre si que possibilitam a comparação posterior entre eles, tanto horizontal quanto verticalmente. Por último, são estas conclusões, resultantes da comparação das obras por capítulos (conclusões horizontais), ou da revisão das conclusões finais de cada análise (conclusões verticais), que servem de síntese para toda a pesquisa. Mesmo com a perda de numerosos matizes, sem os quais os edifícios sempre ficam incompletos, estas conclusões estabelecem mais uma via de acesso ao conjunto das obras.

Um último objetivo é aprender um pouco com a atual produção arquitetônica portuguesa através destas obras exemplares de Álvaro Siza e do inevitável estudo bibliográfico decorrente. Ao observar de perto a personalidade de algumas de suas obras singulares, estuda-se, numa visão abrangente, um período de transição da arquitetura em Portugal. Como o Brasil, é um país periférico ao nascimento do movimento moderno na Europa Central e por tempos esteve às margens da grande produção contemporânea. Ainda que a arquitetura seja inseparável da vida civil e da sociedade em que se manifesta, entender como Portugal promoveu a transformação da arquitetura "moderna" em "contemporânea" (ou simplesmente possibilitou a continuidade da arquitetura moderna) pode apontar pistas para a compreensão ou promoção do mesmo projeto entre nós.

REFERÊNCIAS

{ Os edifícios são os elementos primordiais do pensamento de um arquiteto. Em seguida vêm textos, desenhos, maquetes, pinturas e esculturas por ele produzi-

dos e, por último, também podem ser esclarecedores os textos críticos de outros observadores sobre esta poética. O capítulo Antologia Crítica detém-se sobre os artigos que foram mais importantes para a pesquisa.

Outros trabalhos da mesma natureza deste – análise arquitetônica – também foram significativos para delinear algum método e aplicá-lo especificamente às obras de Álvaro Siza. Especial interesse foi reservado à obra *Alvar Aalto y Erik Bryggman: La Aparición del Funcionalismo en Finlandia*, de Ismael García Ríos (1998), um estudo aprofundado de algumas obras-primas da arquitetura moderna. Numa análise mediante textos e desenhos, o autor distingue as idéias teóricas das outras idéias que estão na origem dos projetos e dão forma definitiva a estas obras. Algumas noções presentes na obra de Siza² acabaram definindo novos parâmetros para a análise mas, na essência, o método utilizado por Ríos serviu de referência para a presente investigação.

O novo método acabou se tornando empírico para permitir flexibilidade na leitura das três obras de Siza, escolhidas propositadamente por critérios de diferença entre si. Na medida do possível, evitou-se cair num formalismo analítico (como a busca de proporções áureas, traçados reguladores, etc.), tanto quanto se temeu enfoques excessivamente ideológicos (com discursos teóricos ou polémicas vazias). Embora se saiba que não existe abordagem totalmente neutra, pretendeu-se um método que contasse com certa disponibilidade por se reconhecer, de antemão, que o percurso de Siza não pode ser confinado em uma estrutura tipológica normativa, tampouco se preocupa em estruturar qualquer postura dogmática.

Entretanto, deve-se ressaltar que o cerne do trabalho não é a discussão de valores metodológicos. Pode-se até antecipar a crítica de que, em alguns momentos, a análise degenera na mera descrição; assim foi mantida quando se reconheceu útil à pesquisa. Este trabalho não estabelece por si um programa metodológico específico capaz de capturar toda a obra de Siza, até porque não se acredita que isto seja possível.

PORTUGAL

É natural que se possa estabelecer muitas reflexões sobre história tão rica como a de Portugal e não resta dúvida de que Siza não é um fenômeno isolado no seu país. Certamente sua obra e a história da cultura portuguesa não seriam as mesmas não fossem nomes como Fernando Távora – seu antecessor, mestre e ami-

2 Por exemplo, nas palavras do próprio Siza: *Forma e função têm uma relação complexa e relativa [...] Não podem ser analisadas em uma relação linear ou inevitável...* (El Croquis 68/69 1994, p.15).

3 O "Inquérito" foi o interesse renovado pelas tradições locais, por uma arquitectura à medida dos materiais, da paisagem, do canto e da dança, dos regatos, dos ruídos de aldeia. Mediu-se, registou-se, fotografou-se, secretamente desejando parar o tempo sem televisado. A arquitectura popular é respondida a usos e necessidades perenes e estabilizadas, usa as técnicas e os materiais disponíveis e económicos, mão-de-obra qualificada por muita antiga experiência, adapta-se à topografia e funde-se na paisagem, por isso é perfeita no seu bom senso/senso comum. Celebrou-se o mundo camponês como lugar de naturalidade não contaminado (Costa 1990, p. 17).

4 O SAAL – Serviço de Apoio Ambulatorial Local – foi criado "para apoiar através das Câmaras Municipais as iniciativas da população mal alojada no sentido de colaborarem na transformação dos próprios bairros, investindo os próprios recursos latentes e eventualmente monetários" (In Costa 1977, p. 75). Foi uma aliança entre associações de moradores, técnicos e setores do aparelho de estado que promoveu intensa renovação urbana ao atacar os problemas então urgentes da habitação.

go – ou Nuno Portas, pela sua visão crítica lançando a arquitectura portuguesa na maturidade de uma consciência (Tostões 1997a, p. 41). Da mesma forma, acontecimentos da importância do *Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa*³ ou do programa SAAL⁴ são fundamentais para se entender tanto a arquitetura de Siza quanto a de seu país.

O exame das obras é acompanhado por outros capítulos que ajudam a compreender o contexto na qual foram criadas e permitem determinar suas respectivas posições históricas. Considerar cada obra como parcela do próprio contexto permitiu compreendê-las melhor. A cultura arquitetônica portuguesa é abordada, sempre que oportuno, no meio da análise de cada obra e, no final, os capítulos Conclusões Gerais e Antologia Crítica dão novo alento aos estudos já realizados.

THE HISTORY OF THE COUNTY OF MIDDLESEX



The text in this section is extremely faint and illegible. It appears to be several paragraphs of descriptive text, possibly detailing the history or architecture of the building shown in the illustration above. The lines of text are barely visible as light grey bands.

UNIVERSITAT
FACULTATE



Casa de Chá da Boa Nova, 1958 – 1963

1. INTRODUÇÃO

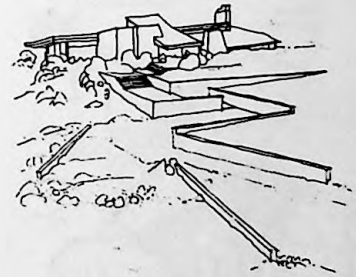
Localização

Avenida Marginal, Leça da Palmeira, Portugal.

O projeto teve início em 1956 com uma equipe de colaboradores do atelier de Fernando Távora e Francisco Figueiredo ganhando o 1º lugar em um Concurso Nacional de Anteprojetos encomendado pela municipalidade de Matosinhos. Inicialmente, foi desenvolvido por Álvaro Siza, Alberto Neves, António Menéres, Joaquim Sampaio e Luiz Botelho Dias, sob a supervisão de Távora que, entre outras orientações, escolheu o local para a implantação¹. No início de 1958, Álvaro Siza desenvolve a versão final do projeto como responsável pelo mesmo *por delegação de Fernando Távora* (Almeida 1997, p. 238).

Este concurso integrava um programa mais amplo de valorização turística da zona costeira que mais tarde recebeu vários projetos, tendo do próprio Siza, as Piscinas das Marés (1961-1966) na mesma avenida marginal.

Em 1991, sofre um projeto de renovação com a participação dos arquitetos Carlos Castanheira e Cristina Ferreirinha. É restaurada e sua integridade inteiramente mantida.



¹ Segundo Siza, Távora acompanhou-os numa visita ao local e disse: "O edifício deve ficar aqui!" Escolheu aquele local difícil, mas, realmente, fantástico: vencemos depois o concurso sobretudo graças àquela colocação, que nenhum outro tinha proposto. A solução surge hoje como óbvia e inevitável, embora na realidade, ver primeiro seja intuição difícil, só possível com a ajuda de uma grande experiência (Siza 2000a, p. 31).

2. ESTUDO ANALÍTICO DO EDIFÍCIO

2.1 A FORMA E O PROGRAMA

2.1.1 A IMPLANTAÇÃO

Contexto histórico e geográfico

A Casa de Chá da Boa Nova foi projetada e construída num período de transição da arquitetura portuguesa, profícuo de reflexões. Entre 1955 e 1960 realizou-se o inquérito para a publicação de "Arquitetura Popular em Portugal." Tratava-se, portanto, de ambiente de referência vernacular, busca do enraizamento. Para vários arquitetos era o momento de crítica prática ao "estilo internacional", lembrando as próprias palavras de Siza: *Naquele momento, havia no Porto e Lisboa um grupo de jovens arquitetos com grande entusiasmo e uma grande curiosidade por entrar em contato com o contexto internacional. Recordo que as revistas de arquitetura se centravam, então, no debate entre a recuperação de uma arquitetura local, nacional e a incorporação de tendências internacionais, de uma arquitetura mais abstrata e funcionalmente determinada* (El Croquis 68/69, p. 20).



Leça da Palmeira, situada na costa atlântica da cidade de Matosinhos, fica a quinze minutos de carro, se o trânsito estiver normal, do centro da cidade do Porto em direção ao norte do país. É uma zona de urbanização em grande parte industrial, com depósitos de refinaria de petróleo e importante área portuária, junto ao Atlântico. Recentemente, a paisagem de Leça e de Matosinhos tem se transformado com o aparecimento de diversos prédios habitacionais.

Relação com a paisagem

Vista de fora e à distância, a Casa de Chá mostra sua volumetria expressiva, intencionalmente dinâmica. Depois de avistada por quem está chegando, qualquer que seja o lado de origem, jamais desaparece, no entanto nunca se revela totalmente. Parece uma decorrência da paisagem, afirma-se sem ser passiva, e, ao mesmo tempo, reafirma a natureza. O arquiteto consegue mostrar não só como a arquitetura nasce da natureza, mas também o inverso, como no processo criativo a natureza e a obra de arte formam um conjunto em que ambos se alimentam mutuamente.

A paisagem onde situa-se a Casa de Chá está marcada por sua estreita relação com o Oceano Atlântico. O promontório rochoso Boa Nova, o passeio de costa que se estende ao longo de um quilômetro, a vegetação rasteira, quase nenhuma árvore, e o horizonte – limite entre céu e mar – compunham a paisagem natural naquela ocasião.

Aparecem, portanto, os três elementos atemporais da vida portuguesa ao longo de toda sua história: água, terra e ar; e como se analisará mais adiante, constituem a “alma” do projeto. Narciso Miranda assinala o valor destes elementos em sua trajetória: *Saga similar da velha saga renascentista: pequenos marinheiros, de que um se iluminou de novos horizontes porque o mar, de repente, se tornou mais amplo e um desejo de coisa nova o impeliu para mais além, impelindo todos* (Llano 1995, p. 9).

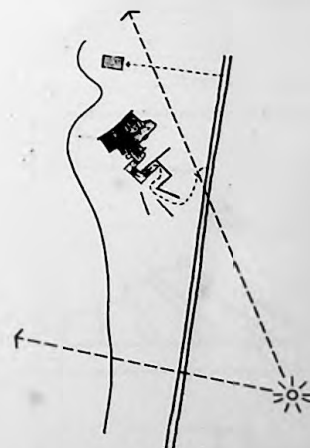
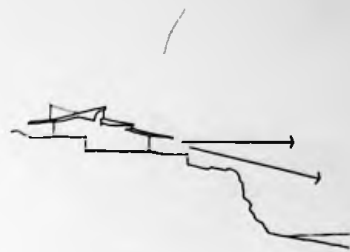
Relação com o lote

O conceito de lote carece de sentido na análise desta obra pois os limites oficiais da propriedade não configuram qualquer elemento arquitetônico ou sequer aparecem demarcados. O terreno no qual se assenta o edifício mantém um razoável desnível em relação ao mar; é uma espécie de promontório rochoso que confere ao terreno a característica de mirante. A diferença de cotas não é muito grande, não chega a ser um abismo, mas é o suficiente para ampliar todas as vistas sobre o Oceano Atlântico.

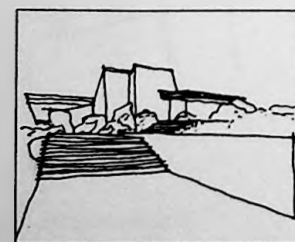
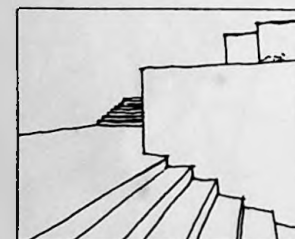
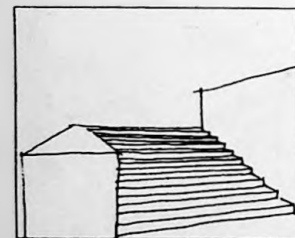
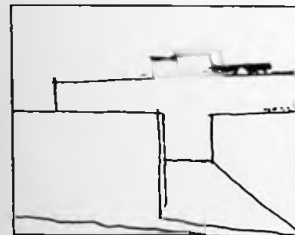
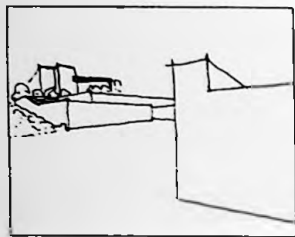
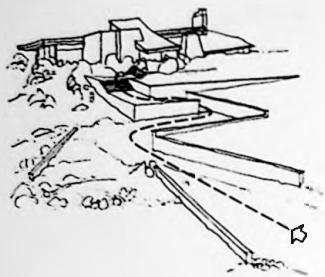
Relação com outros elementos arquitetônicos

Um farol, uma pequena capela e uma estrada – essa era a intervenção do homem naquele local, em 1956. A avenida marginal de Matosinhos condiciona do lado do mar a capela e o novo edifício, e, do outro, o antigo farol que, se não apresenta relação física direta com os dois, ajuda a construir o cenário simbólico do lugar. A paisagem natural antes descrita e estes elementos arquitetônicos formam um verdadeiro “locus”². Trata-se de um sítio com tamanho valor e importância que parece, de fato, ser governado por um “genius loci”, a divindade local que presidia todos os seus acontecimentos.

A presença da antiga igreja “clássica” a poucos metros do terreno propõe um grande contraste entre o velho e o novo, entre memória e invenção. Esta relação entre os dois edifícios oferecerá um dos princípios determinantes para a ordenação exterior do novo conjunto – a luta de contrários já é revelada nos percursos de acesso.



² Ver (Rossi 1995, p.147).



Aproximação e percursos de acesso

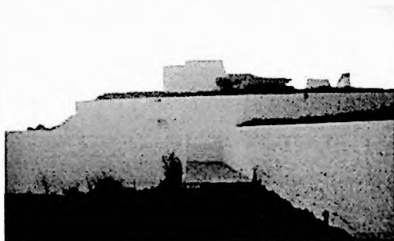
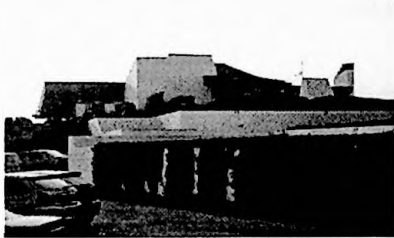
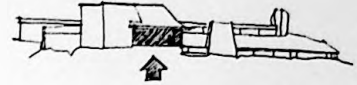
Chega-se à Casa de Chá e à igreja ao lado da mesma maneira: de veículos através da avenida marginal. Enquanto para o edifício "clássico" um eixo frontal à porta de entrada permite o acesso desde esta avenida, para o novo conjunto foram retirados não só a axialidade, mas também a fachada principal. A obra trata de se integrar em uma paisagem natural, resolvendo problemas que nada têm a ver com o caráter representativo urbano de uma fachada principal. Todas as fachadas são tratadas com a mesma importância; o edifício torna-se "redondo"³. Com exceção à aproximação que seria feita pelo mar (impossível pela ausência de praia, as rochas impedem esta aproximação), todas as outras possuem o mesmo valor.

Retirada a frontalidade, definiu-se, então, um estacionamento lateral de veículos. A partir daí, o eixo do principal percurso de acesso dá lugar a uma *promenade architecturale* como bem descreveu Paulo Varela Gomes: *A casa surge tanto no próprio terreno como no percurso mental que o observador segue para a compreender, enquanto algo que está para-lá-de. Para lá do recinto fragmentado das escadas, passagens e muros brancos, composto como uma ascensão a um Calvário laico, o Caminho que "falta" à capela clássica situada ao lado. Para lá das rochas nas quais se abriga e que parcialmente a escondem da estrada e do acesso. Para lá de um golpe de olhar totalizador capaz de compreender de uma vez. Para lá, finalmente, de uma evidência que somasse ao seu estatuto de objecto o pleonasma de monumentalidade* (Gomes 1992).

Um beiral lateral ampliado e muito baixo – quase uma marquise – é um dos elementos que assinalam a porta de entrada do edifício. Parece que não se quis dar excessiva importância à entrada na composição do edifício. A assimetria (tema que assumirá grande importância e que será recorrente ao longo de todo o projeto) já aparece na situação volumétrica da entrada. Neste caso, a ausência de volume configura uma área de sombra sob o telhado; a porta está ao fundo.

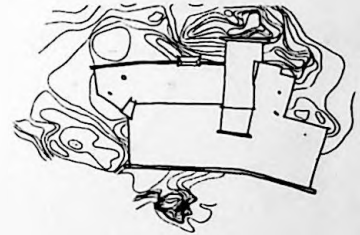
Do outro lado, na face do poente, o que poderia ser descrito como uma segunda entrada na verdade trata-se curiosamente de uma saída. Várias portas abrem-se do salão para um pequeno terraço externo protegido por outro generoso beiral que permite ao visitante apreciar a paisagem do atlântico. A um visitante mais enxerido, vindo da igreja ou de seus lados, que quisesse driblar vários rochedos e entrar por estas portas, seria permitido o acesso; porém também seria

constrangedor pois este lado não possui o caráter de entrada do edifício que o outro comunica apesar de sua monumentalidade pouco convencional.



Ordenação exterior

A ordenação exterior do conjunto compõe-se por uma estratégia de acomodação à estrutura geológica existente e da necessidade de articular duas salas principais: o salão de chá e o restaurante. Pode-se dizer que a atenção ao promontório rochoso propiciou a utilização de regras evidentes de não ortogonalidade. Apesar da existência de áreas bem definidas no interior do edifício, não é possível a leitura dos elementos de composição por distinção de função. Salão de chá e o restaurante ficam embaixo do mesmo telhado e embora sejam o motivo de todo o edifício configuram o volume que menos aparece no exterior. Em troca, pode-se apreciar de longe os volumes cegos dos sanitários e vestiários que compõem a entrada. A cozinha semi-enterrada e suas chaminés salientes são muito presentes e importantes para o equilíbrio dinâmico do conjunto. A não linearidade entre forma e função que aparecerá em toda sua obra já está anunciada aqui, é como se não mais houvesse o juízo de valor que marcou toda arquitetura funcionalista. A hierarquia entre as partes do programa torna-se mais elaborada, o que é mais importante não necessariamente é mais alto ou está em primeiro plano.

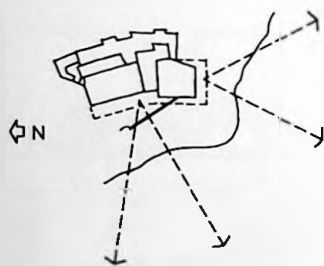


A substituição da natureza por alguns elementos arquitetônicos é, no desejo de ampliar a integração do edifício com o sítio, uma segunda

3 Ismael Garcia Ríos utiliza o mesmo conceito ao analisar o Hospital de Palmio (1929-1932) e a Biblioteca de Vilpuri (1933-1935), ambos de Alvar Aalto (Ríos 1998, p.116 e 188).

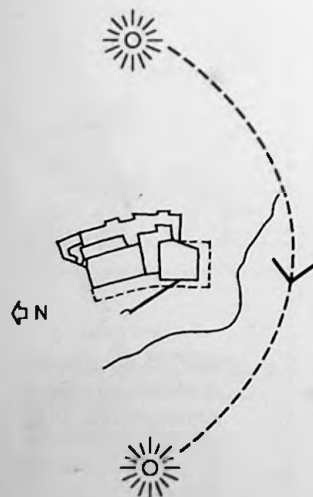


e última etapa na ordenação exterior. De fato, o espaço do estacionamento é pouco mais recente que o edifício, entretanto, parece que sempre esteve lá: a sucessão de elementos simples comunicados entre si – muros e degraus – atuam como importantes peças na composição do conjunto. Os pequenos muros que foram utilizados no terreno da igreja como demarcadores da propriedade, agora transformam-se em entidades arquitetônicas: são patamares, volumes, altares. Configuram a sequência serial de espaços já mencionada que conduz desde a avenida costeira até o acesso mais importante da obra.



Orientação, insolação e vistas

A orientação da obra parece determinar-se mais pelas vistas do que pela posição do sol – os salões abrem-se sobre o oceano com grandes vidraças que se afundam nas rochas, embora estas estejam orientadas a oeste. Talvez esta orientação e a necessidade desta vista tenha determinado a volumetria do telhado definindo este como o lado mais baixo para evitar a excessiva exposição ao sol da tarde. Se por um lado as visuais possam ter sido preponderantes aqui, por outro, a luz natural já aparece como um grande tema que será recorrente em toda a obra de Siza.



Todo o interior é inundado por uma iluminação cuja intensidade é controlada mediante cuidadosa colocação de janelas. O desenho do forro com lâminas corridas que se cruzam e prolongam-se sobre as janelas protegem e modulam a luz Atlântica.

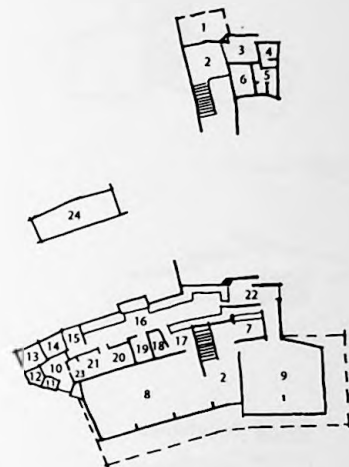
A arquitetura de Siza comove ao visitante de diversas maneiras, e chama à exploração sensual da luz (Curtis 1999, p.23). O átrio duplo que contém a porta de entrada, escada e porta do terraço orienta-se

quase que ao céu – a luz zenital entra por janelas altas e desliza pelo desenho do forro para banhar o espaço de articulação de todo o projeto.

2.1.2 A GERAÇÃO DA FORMA

Descrição

1 Coberto	13 Quarto
2 Átrio	14 Vestiário
3 Distribuição	15 Escritório
4 Sanitários masculinos	16 Cozinha
5 Sanitários femininos	17 Balcão de distribuição
6 Vestiários	18 "Arrumos"
7 Bar	19 Despensa fria
8 Salão restaurante	20 Garrafeira
9 Salão de chá	21 Despensa
10 Átrio de serviços	22 Balcão de distribuição
11 Ducha	23 Acesso à cave
12 Sanitário	24 Cave

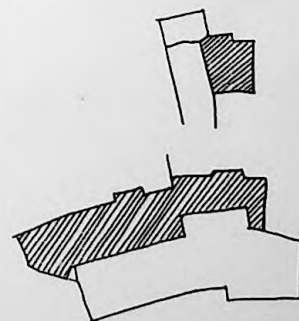
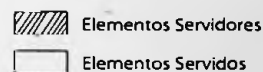


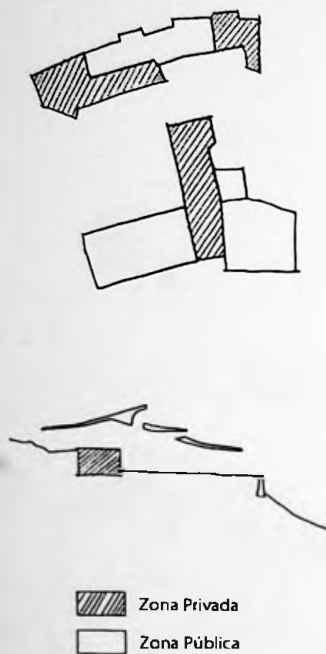
Zoneamento

Na análise da Casa de Chá ainda é muito útil à compreensão do projeto o estudo dos diversos usos do edifício e como estes usos se relacionam intimamente com a solução formal e espacial adotada.

Numa primeira leitura existe uma clara separação de funções entre as partes servidoras das servidas. Os elementos servidos são os que compreendem o uso direto do visitante e lhe permitem liberdade de utilização, o motivo pelo qual ele foi ao edifício. Os elementos servidores são os que asseguram o bom funcionamento do restaurante, existem para possibilitar a existência dos anteriores.

Entretanto, não se pode fazer uma diferenciação radical entre elementos servidos e os servidores, pois os dois grupos possuem subdivisões e, em algumas vezes, se sobrepõem. A cozinha (16) é em essência o principal elemento servidor do projeto, entretanto é elemento servido por vários outros como a despensa fria (19) ou a garrafeira (20). O espaço de articulação de todo o conjunto, o átrio (2), é elemento servidor para as duas salas e bar (7, 8 e 9) e ao mesmo tempo é servido por sanitários e vestiário (4, 5 e 6).





4 Rios utiliza o mesmo conceito ao analisar a Casa Maira (1938-1939), de Alvar Aalto, (1998, p. 278).

Estes exemplos demonstram que a classificação escolhida não é perfeita e que talvez, em uma outra aproximação, melhor seria utilizarmos os conceitos de zona pública e zona privada. A zona pública contém os espaços abertos para qualquer visitante, inclui além das duas salas e bar, o átrio, distribuição, vestiário e sanitários. A zona privada é de acesso restrito aos funcionários, compõe-se basicamente da parte inferior ou "enterrada".

Se por um lado a segunda leitura – zona pública e privada – não apresenta dúvidas, é na primeira – elementos servidos e servidores – que os usos definem uma determinada composição formal dos espaços.

Os elementos servidos resolvem-se na forma de espaços abertos. O espaço é "itinerante"⁴ sem que existam barreiras ou fragmentações definitivas. O contorno e perímetro exterior se rompem: os espaços acabam se abrindo para fora porque as funções específicas que contém estão direcionadas, em grande parte, também ao exterior. É a parte do restaurante que em maior medida se abre para a natureza: o salão e terraço fundem-se para vislumbrar toda a paisagem.

Por outro lado, os elementos servidores configuram-se por espaços fechados. São espaços muito compartimentados onde cada função se resolve e delimita dentro de uma determinada extensão. Estes elementos não necessitam do exterior porque as funções que dentro dele se desempenham são um complemento, e só possuem sentido em função das demais partes da edificação, não da natureza.

Evolução da Planta

Pretende-se analisar qual foi o processo que a planta sofreu, em sua gênese, desde a idéia que responde ao primeiro problema apresentado até sua configuração final completa. Não se trata de seguir através dos desenhos e croquis do arquiteto a evolução real do projeto, mas comprovar como, depois de contar com a obra arquitetônica terminada, se mantiveram as idéias que o geraram. Trata-se de verificar como, depois de terminado o processo de projeto, elas se desenvolveram sem perder a coerência e hierarquia.

Em nenhum momento a idéia da Casa de Chá é a de ser um bloco unitário e ortogonal contrapondo-se à natureza para ressaltá-la e ao mesmo tempo valorizá-la. Em sentido contrário, contrapondo-se a esta noção, apóia-se mais em uma integração no contexto físico que

se insere. É uma integração tão forte que faz parecer que aquele objeto sempre esteve ali; retirá-lo seria uma agressão ambiental à natureza do novo lugar.

A planta evolui a partir de dois elementos que mantêm entre si uma oposição que aparecerá em outros projetos do arquiteto – o aberto e o fechado. Não a simples polaridade, mas a adoção de dois extremos e todos os seus matizes. Isto se repetirá com bastante frequência ao longo de sua obra: leveza e peso, negativo e positivo, figuração e abstracionismo, erudição e vernaculismo.⁵

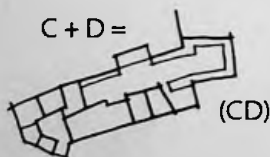
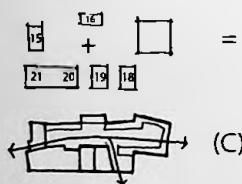
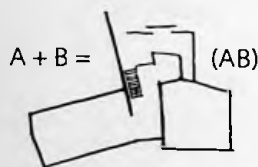
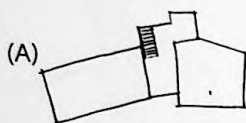
5 Ver (Matos 1995, p.10).

O aberto é o que corresponde ao que chamaremos de elementos principais, são dois: o restaurante e a sala de chá. No capítulo anterior puderam ser lidos ora como parte dos elementos servidos, ora como parte da zona pública. Em qualquer das duas leituras diferenciam-se bastante das outras áreas, mais fechadas, embora sempre possuam luz natural suficiente. A beleza está na aceitação da contradição em colocar o edifício aberto para poente, com a estrutura mais leve e exposta como esqueleto deste lado, ao contrário da maioria dos edifícios costeiros portugueses, tipicamente fechados e defensivos no lado exposto ao mar. Trata-se de uma contradição morfológica inerente ao próprio programa – um restaurante panorâmico à beira-mar (Barata 1997b, p. 54).



Após a colocação dos elementos principais – as duas salas – segue outra idéia simples e recorrente na obra do arquiteto: a adição de partes para compor a unidade. Neste caso, os pedaços menores são as partes mínimas e necessárias ao bom funcionamento do programa, colocadas lado a lado sem sobreposições espaciais. Nos projetos posteriores essa idéia poderá se transformar num processo analítico de fragmentação onde uma nova unidade plástica e espacial, mais complexa, é composta ora com o auxílio de geometria, ora com a utilização de tipologias ou símbolos presentes no contexto, ora com ambos.

A idéia de adição está presente em várias subdivisões do programa onde um elemento aparece no meio entre outros – como uma rótula – exercendo a função de unir, de aglutinar. Com esta estrutura de composição é possível acrescentar ou retirar pequenas partes do programa a qualquer momento, sem prejuízos à unidade do conjunto. Não existe nenhuma camisa de força que obrigue a composição final tornar-se um prisma rígido, seja baixo, alto, longo ou largo.



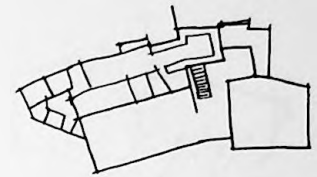
Ao átrio, no piso inferior, adicionam-se as duas salas e o bar (A). No piso de entrada, à distribuição, adicionam-se os sanitários e vestiários (B). Pensando nas plantas dos dois pisos simultaneamente, o átrio e sua escada assumem o papel de nova articulação, unindo desta vez quatro partes: o coberto de entrada, a pequena subdivisão de serviços (B), as duas salas e bar (A), e o terraço externo entre as rochas. Assim, a planta evolui até formar o coração do edifício (AB). Esta é a parte pública da obra; é a que pode ser utilizada pelos clientes ou pelo menos visitada com mais facilidade e frequência.

Por outro lado, mais uma sucessão de adições orienta a evolução da planta. Entre os ambientes denominados ducha, sanitários, quarto, vestiário e escritório, encontra-se o átrio de serviço, que é uma nova rótula (D). De maneira semelhante, somam-se à cozinha os seguintes cômodos: despensa, garrafeira, despensa fria, arrumos e dois balcões de distribuição (C). Como rótula, a cozinha alonga-se atendendo a comprimentos mínimos de superfícies de trabalho e bancadas de apoio que precisam ser funcionais; apresenta-se então mais longitudinal do que nuclear. Apesar destas transformações segue conservando o papel de articulador de outros espaços. A união destes dois grupos de programas (C) e (D), uma simples justaposição lado a lado das duas partes, produz a outra metade do projeto (CD). Esta é a parte privada da obra, ou a de acesso preferencial aos funcionários do restaurante. A resposta formal é, como a maior parte da obra de Siza, essencialmente fechada, *monolítica e maciça, e não transparente e leve* (Barata 1997a, p. 39).

Ainda que seja fácil eleger os elementos protagonistas que chamamos de rótula e enquadrar várias pequenas subdivisões dentro desta noção de adição, temos que tomar cuidado. Há desvios e exceções, como em toda regra que tentamos formular para entender um projeto de Siza. Por exemplo, o ambiente da despensa e garrafeira permite acesso à cave no pavimento inferior, à cozinha e ao átrio de distribuição e não exerce a função de rótula. Tampouco o bar, que é atendido pela cozinha e balcão de distribuição, faz o papel de articulação neste projeto. No entanto, o balcão de distribuição entre a cozinha e o salão do restaurante é o elemento articulador desta área em particular.

Ou seja, o encadeamento desenvolvido não pode ser entendido como uma estrutura normativa aplicável a qualquer obra do arquiteto. Ainda que de forma limitada, trata-se de uma noção recorrente, portanto válida para análise, mesmo que parcial.

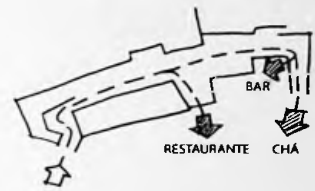
Por último, com a grande soma das duas subdivisões citadas (AB + CD) obtém-se o objeto arquitetônico que pode ser lido como uma peça única, embora nunca seja totalitário ou homotópico. O resultado é típico da arquitetura orgânica, isto é, o equilíbrio final é intuitivo e dinâmico, mutante a cada ponto de observação.



(ABCD)

Articulações, circulações e percursos internos

As circulações internas são claras, entretanto não há formalização explícita de algum elemento arquitetônico com apenas esta função, como um corredor ou galeria. A própria idéia de rótula desenvolvida no capítulo anterior é contrária a isto, remete a ambientes nucleares e não a espaços longilíneos. A clareza de circulações decorre mais de uma necessidade programática – trata-se de um restaurante – do que de um manifesto Funcionalista.



Na planta geral, podemos separar as circulações principais das de serviço. A clara ordenação dos elementos que contêm os diferentes usos faz com que suas circulações sejam independentes. A circulação de serviço tem apenas uma entrada externa que fica no átrio de serviço e alimenta, com a simplicidade e objetividade necessárias, as três áreas públicas do edifício: o salão do restaurante, o bar, e a sala de chá.

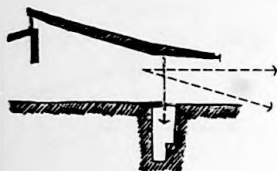
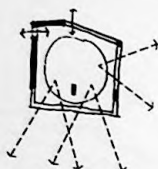
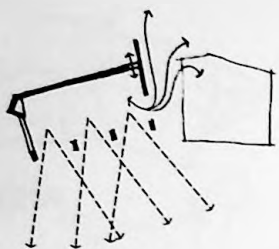
A circulação principal, confirmando a idéia de rótula, configura-se no átrio desde sua parte superior até o nível do terraço externo, passando pela escada. O papel mais importante do átrio talvez não seja o de circulação, mas o de mirante, o local da casa de onde se olha, de diferentes maneiras. Passada a porta de entrada, quando se esperava o ápice artístico da caminhada em ascensão que vinha do estacionamento, somos obrigados a descer. No átrio, baixo e largo, uma série de enquadramentos revela os valores do sítio em que está inserida a obra. Este ambiente será um pouco mais estudado no item Espaços Internos e Vistas.



Geração dos elementos

Trata-se de tentar compreender como se organizam as plantas interiormente. Para isto, neste projeto, presta-se especial atenção a um dos temas capitais na arquitetura do século XX: a relação da arquitetura com a natureza.

O capítulo Zoneamento apresentou duas possibilidades de leitura separando ora os espaços servidos dos servidores, ora a zona pública da privada. Esta última hipótese de classificação é a que melhor ex-

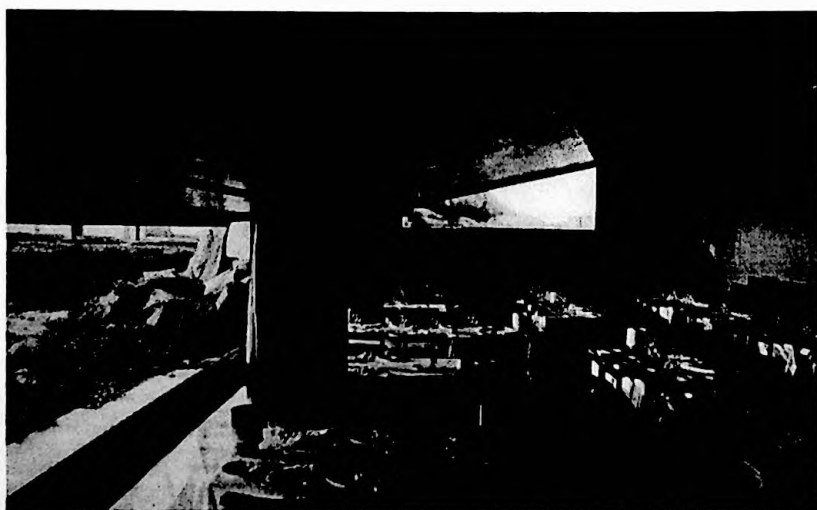


põe as diferentes relações com a natureza que aparecem nesta obra. Dentro desta divisão, os elementos serão estudados segundo sua ordenação hierárquica na composição final: de maior a menor importância, volume e caráter.

Zona pública

Esta é a área que possui relação com a natureza; proporcionando um leque de espaços que vai do comprimido, escuro e intrigante ambiente sob o beiral que configura a porta de entrada, até o aberto, claro e contínuo terraço sobre as rochas. Formam esta ala: o átrio, a pequena área com vestiários e sanitários públicos próxima à entrada, o bar, a sala de jantar e a sala de chá. Os dois últimos são, de fato, os elementos mais importantes do conjunto. Separadas pelo átrio, formam claramente duas alas distintas do edifício: a norte, com a sala de jantar, e a sul, com a sala de chá. Embora em ambas a caixilharia de madeira e vidro possa deslizar para baixo cravando-se inteiramente no rochedo e deixando a aba projetante como uma continuidade do teto interior, apenas a sala de jantar é capaz de tornar-se uma varanda. O outro ambiente, menor, mais quadrado e aconchegante, abre-se apenas até o parapeito criando um ambiente mais protegido e acolhedor; adequado ao que se destina – a sala de chá.

O Bar é estrategicamente posicionado no miolo do projeto. O resultado é um espaço pequeno e sem janelas, com os limites bem estabelecidos. Consegue-se configurar um ambiente bem diferente dos outros dois, ainda mais acolhedor e intimista.



Ala privada

É o elemento secundário na ordenação geral do conjunto; corresponde à área técnica – cozinha, despensas, salas de empregados, etc. Encontra-se semi-enterrada revelando sua existência apenas pelas estreitas janelas altas com o peitoril ao nível do chão que está do lado de fora, e pelas chaminés que equilibram a volumetria.

2.2 COMPOSIÇÃO ESPACIAL E A LUZ

2.2.1 ESPAÇOS EXTERNOS E INTERNOS

Do estudo da geração da planta da Casa de Chá e de sua comparação com a volumetria resultante, conclui-se que não há rupturas para a obtenção do resultado final do projeto. Aparecem novos fatores que modificam a composição espacial, entretanto a hierarquia dos diferentes elementos em planta não é negada. Se por um lado é possível fazer a mesma leitura do edifício, por outro percebe-se que a proposta em sua globalidade não pára nas investigações anteriores.

Espaços externos

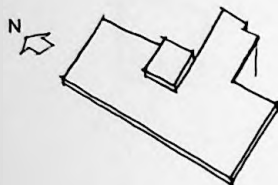
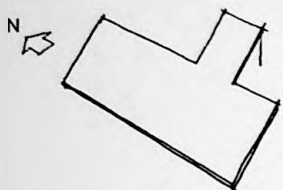
Geração do conjunto espacialmente

Primeira leitura

Já se havia comentado que esta obra foi projetada e construída (1958-1963) num importante período da arquitetura portuguesa. Entre 1955 e 1960, realizou-se o inquérito para a publicação de "Arquitetura Popular em Portugal" em 1961. Aqui está uma das chaves para a compreensão do principal elemento de composição do conjunto – a cobertura inclinada, mais especificamente o telhado, tão presente no vocabulário local. O telhado parece emprestar ao edifício um certo ar de atemporalidade e tradição, de simplicidade e humildade.

A forma do conjunto é determinada por um sistema de telhados de água única, idéia presente na Casa Louis Carré, de Alvar Aalto, projeto iniciado em 1956 com obra inaugurada em 1959 (Schildt 1998, p. 140). Se por um lado a gênese é simples, por outro os telhados só

adquirem a forma final a partir de uma série de variações tanto em direção quanto no ângulo da inclinação.

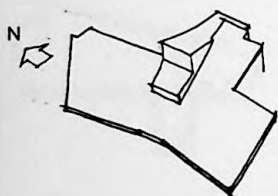


Água 1

A maior água cobre quase toda a área pública. É embaixo deste plano inclinado que estão a sala do jantar, a sala de chá, os sanitários e vestiários próximos à entrada. Uma inflexão no átrio, reforçando a noção de rótula já investigada, muda ligeiramente a direção dos volumes o suficiente para promover a diferença entre as duas principais salas. A pequena elevação e a sutil mudança na inclinação de um pequeno trecho deste telhado, sobre a escada, dá lugar a uma das clarabóias que iluminam o centro do projeto.

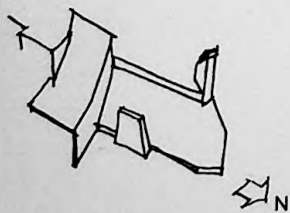
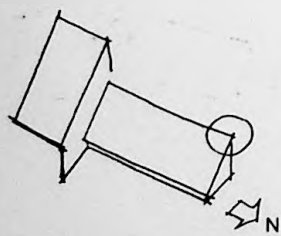
Água 2

Evoluindo nesta leitura do volume do átrio aparece outro princípio de composição: o contraponto. Agora, a nova água surge com caimento contrário. A extensão de seu beiral, uma aba projetante como se fosse uma marquise em balanço, configura a entrada principal.



Água 3

Resta apenas a terceira e última água – a que cobre a cozinha – com o mesmo sentido de queda do plano sobre o átrio. Com seu ponto mais alto rebaixado aproximadamente um metro em relação ao primeiro telhado, cria-se uma tira de janela corrida que, interrompida propositadamente três vezes pelo forro da sala de jantar, dá origem a outras três clarabóias.



Esta é apenas uma maneira de contemplar a organização volumétrica seguindo o mesmo critério compositivo que se havia apresentado na planta; será a primeira leitura. Embora pareça que a ordenação em duas dimensões possa transpor-se para a terceira, havendo muitos pontos em comum, existem umas diferenças que abrem novas possibilidades de visão do conjunto.

Segunda leitura

Esta hipótese de leitura mostra que não é a telha vermelha como expressão do telhado o que mais importa na composição do edifício, mas seus movimentos. Enquanto a maior água é a que menos se vê, pode-se apreciar de longe os volumes brancos e cegos dos sanitários e vestiários que compõem a entrada, bem como as chaminés salien-

tes da cozinha semi-enterrada que, por sua vez, assumem fundamental importância para o equilíbrio dinâmico do conjunto.

As diferentes leituras não são excludentes, antes se complementam e comprovam o valor deste elemento na composição como bem destaca Paulo Martins Barata: *Raras são as obras que Siza deu tanta importância ao telhado, não só como gerador de forma, espaço e materialidade, mas também pela sua visibilidade e simbolismo; a cobertura é então uma metáfora das ondas do mar a rebentar contra as rochas. Nesta fisionomia evocativa, o telhado desdobra-se como um pesado panejamento suspenso sobre a formação rochosa que, simultaneamente, abriga e prostra o visitante perante a força do mar* (1997b, p. 62).

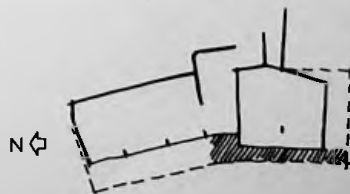
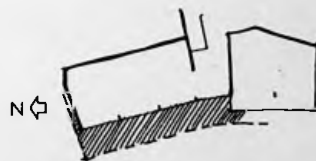
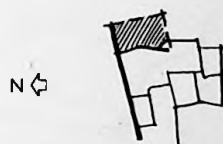
A relação entre interior e exterior – Espaços de transição

O elemento que define e protege os espaços de transição entre interior e exterior mais importante é, como chamamos no Brasil, o beiral, ou como chamam os portugueses, telheiro em consola. Siza o resolve com um repertório enorme de distintas soluções.

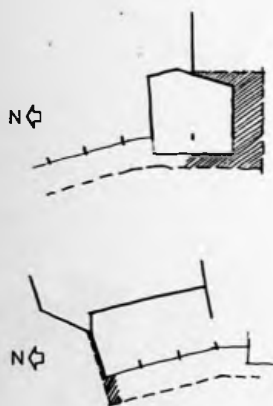
O beiral de entrada, a nascente, é tão grande que poderíamos até chamá-lo de alpendre, e tão baixo que torna-se necessário uma respeitosa atenção para adentrá-lo. O acesso a este coberto se faz lateralmente e não de frente como se apresentava em alguns momentos da caminhada vindo do estacionamento. É um espaço de transição por excelência: está em contato com a natureza porém dimensionado à medida do homem; ele convida, protege e conduz o visitante até o interior da edificação.

O beiral poente do edifício se resolve de maneira completamente diferente da anterior; enquanto no nascente configura-se um espaço isolado, ou seja, conforma-se a entrada como entidade arquitetônica, nesse lado, a aba que se projeta é uma continuidade do teto das duas salas. Único momento do edifício em que os pilares de concreto são elementos autônomos (na sala de jantar encontram-se na linha da caixilharia e na sala de chá recuam-se para o interior do ambiente), a extensão do forro de madeira na forma de beiral proporciona uma tipologia de espaço que se aproxima do plano livre do modernismo.

Ainda do lado poente, este espaço de transição entre o interior e a natureza se resolve de duas maneiras distintas. O beiral frontal da sala de jantar na ala norte é o mais expressivo; este, junto com o trata-



mento dado ao piso próximo à areia e rochas, cria um espaço sutil e protegido que matiza a transição de passagem para o exterior do salão restaurante. Na sala de chá, ala sul, a transição para o exterior é apenas visual, ao nível do teto, pois o parapeito de concreto que guarda as esquadrias de madeira e vidro impede a saída ao rochedo. O mesmo beiral frontal agora se mostra mais curto, porém não menos vigoroso; como o anterior, prolonga o espaço interno ao horizonte conduzindo o olhar de quem está dentro até a natureza. Ao mesmo tempo, captura a paisagem para o interior da sala como se fosse a projeção de um filme.



O beiral sul, na lateral da sala de chá, e o beiral norte, na lateral da sala de jantar, também se resolvem de maneira ainda distinta das anteriores. O vidro dispensa a esquadria no contato direto com o forro de madeira para reforçar a continuidade espacial interior-exterior já citada. Além deste papel, exercem a função de moderadores de luz natural espichando-se para proteger a edificação onde há maior necessidade. Do lado sul, mais castigado pelo sol que o norte, o beiral lateral é bem largo; enquanto o oposto, onde quase não há incidência solar, torna-se praticamente nulo prolongando-se apenas o suficiente para manter a noção de continuidade.

Completando a multiplicidade de soluções para este tema, o arquiteto elimina o beiral na parte posterior dos telhados, a cumeeira, fazendo o acabamento simplesmente com telhas emboçadas sobre a alvenaria ou telhas sobre a tabeira quando há janelas. Isto acontece na parte superior do volume dos sanitários e vestiários ao lado da entrada, na lateral da cozinha, e sobre todas as clarabóias. O que interessa nestes pontos é o corte abrupto, ou seja, a ausência da transição interior-exterior que o beiral configura.

Além dos beirais, existem outros elementos que também criam espaços e ampliam estas relações de transição e, embora não sejam cobertos, são extremamente necessários na configuração de recintos



separadores do exterior. Os pequenos muros de concreto que configuram a já mencionada "*promenade architecturale*" determinam espaços chave para entender a organização geral de todo o conjunto.

Espaços internos e vistas

Obra polêmica, talvez aqui esteja uma das razões pelas quais este edifício entra como obra-prima na história da arquitetura, seja pela modernidade de seus espaços internos, seja pelo vigor do tratamento interior. Siza consegue uns espaços interiores tão ricos e ao mesmo tempo tão sutis como os que obtiveram alguns de seus mestres internacionais Wright e Aalto.

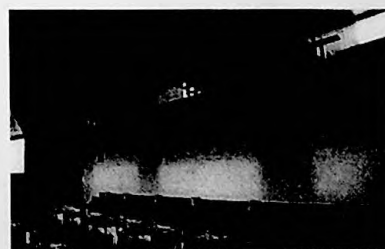
Apesar do grande interesse que pode haver o estudo de áreas como a cozinha de um restaurante, neste capítulo serão analisados apenas os espaços públicos mais importantes, onde o tratamento foi mais livre e elaborado: as duas salas (restaurante e chá), e o átrio. Embora seja difícil a separação de alguns itens do edifício, a análise de vistas está incluída neste capítulo para facilitar sua compreensão, enquanto iluminação natural aparecerá no próximo junto aos cortes enfatizando o valor deste instrumento de projeto para Siza.

O duplo espaço do átrio, da entrada até a porta para o terraço passando pela escada, já demonstra que as idéias que regem a obra desde um determinado ponto de vista se confirmam quando passamos para os demais. Se a integração com o lugar era uma noção importante na implantação, ou se a multiplicidade de soluções refletia a especificidade de cada face nas dimensões dos diferentes beirais, estas noções de composição se fizeram válidas no desenho e na disposição dos espaços internos.

Madeira e luz são os principais elementos de composição destes espaços. Átrio, sala de chá, salão restaurante, cada canto adquire um caráter próprio que é emprestado pelos desdobramentos destes dois elementos; parece que nenhuma possibilidade escapou. O uso da madeira nesta obra – uma afzélia africana⁶ de tom médio para escuro – denuncia uma característica compositiva que será constante na obra do arquiteto: a utilização de poucos materiais e a sua máxima exploração, seja no experimento técnico-construtivo, seja na busca de plasticidade. Assim, forros, esquadrias, batentes, guarnições, lambris, parapeitos, corrimãos, soleiras, pisos e mobiliário fundem-se aqui dentro; enquanto lá fora o fazem, sempre com o mesmo timbre, bei-

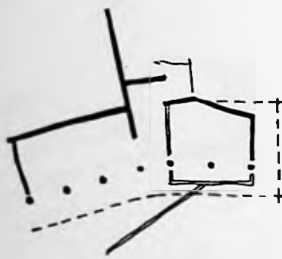


6 (Barata 1997b, p.61). Sylvia Fischer refere-se a Jacarandá em (Testa 1998, p.12).



ral, suporte das calhas e tabeiras. Se, por um lado, nenhum destes itens é feito em madeira por motivos absolutamente funcionais, Siza e sua equipe toma todas as decisões de desenho com muito critério, independente do tamanho da peça ou de seu caráter essencialmente simbólico ou ornamental. Domínio e liberdade maiores não há.

Outro elemento que também participa da composição dos espaços internos é a alvura das paredes. Elas não atuam só como pano de fundo para os demais protagonistas, antes disso, possuem vida própria, brilham quando participam.



Agora, são os pilares de concreto aparente os elementos que elaboram a maior questão compositiva nos espaços internos da Casa de Chá. Se para o espaço duplo do átrio era inerente o percurso, agora o mais importante é o estar e o olhar. A estrutura do lado poente é independente, mais leve e exposta como um esqueleto. Uma fenda no piso da sala de jantar e no parapeito da sala de chá recolhe a cortina de vidro e os "pilotis" ficam livres. Siza surpreende novamente e apresenta uma noção que fica cada vez mais clara em sua obra: uma espécie de sincretismo, tudo lhe interessa. Parece nos dizer: as nossas origens vernaculares não impedem a utilização do *plan libre* do modernismo corbusiano quando for pertinente, são idéias distintas mas podem conviver harmoniosamente criando uma terceira via inteiramente nova.

Enfim, a Casa de Chá é um edifício vernacular e moderno; quem o criticou por ser "modernação" em 58 e agora, quase meio século depois, o rotula de "regionalista", prendeu-se a detalhes sem importância - jamais o compreendeu. Desde cedo sempre foi um Siza.

2.2.2 A ILUMINAÇÃO NATURAL

Os cortes

Se as plantas revelam idéias claras de organização e adaptação ao sítio, são os cortes que apresentam a espacialidade e sua alma: a luz natural. E, nesse aspecto, Álvaro Siza já escreveu um capítulo à parte da história da arquitetura: é um escultor da luz.

Ele próprio reconhece, entretanto, que a luz natural é um aspecto parcial⁷: está associada a outros temas ao desencadear relações entre os diversos elementos de arquitetura. Mesmo assim, embora "luz" não possa ser isolada em um único tópico, as citações nos capítulos ante-

⁷ Ver (Llano 1995, p. 43).

riores – em Relação entre interior e exterior; Orientação, insolação e vistas; Zoneamento; Espaços internos e vistas – só comprovam sua importância neste projeto.

O Corte 1 mostra as captações de luz no salão restaurante tendo a estreita janela horizontal junto ao solo que ilumina a cozinha. Na sala de jantar, a engenhosidade se mostra evidente: de um lado é possível compreender o espaço no subsolo reservado para se baixar as portas em frente ao terraço; do outro, a pequena janela alta, a nascente, desdobra-se em outros dois pormenores de iluminação. Três módulos desta janela horizontal banham a sala, os outros três retornam um pouco mais de luz para a cozinha.

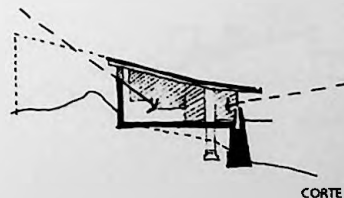
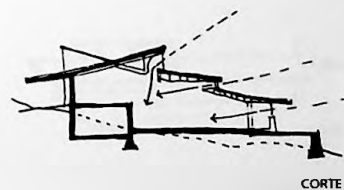
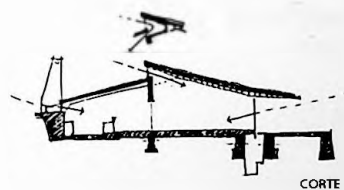
Os matizes de luz natural derramados pela madeira dos tetos e seus rendilhados são quase infinitos. A despeito dos que desconfiam que a obra, por ser fotogênica, possui espaços estáticos demais, só o percurso possibilita o desfrutar de toda a riqueza arquitetônica deste ambiente.

Três captações de luz completamente diferentes – projetadas no Corte 2 – comprovam esse dinamismo no átrio: a mais alta é uma espécie de lanternim, lembra uma luminária arquitetônica; a do meio é uma janela estreita, será a clarabóia; e a última entrada de luz frontal ao percurso é a porta de vidro lá embaixo ao nível das salas. Num primeiro momento, a “luminária” capta apenas luz, depois revela o céu; já a “clarabóia”, a princípio, apresenta o mar, que se transforma em horizonte e por último também vira céu; por sua vez a porta mira de antemão as rochas, e ao aproximar-se dela, finalmente oferece toda a paisagem do Atlântico.

Confirmando a noção de continuidade já estudada, idéia presente não só em obras isoladas do autor mas em toda sua trajetória, aparecem as janelas tocando o teto inclinado nas duas salas do restaurante e chá. São várias janelas diferentes em largura e altura mas o pormenor é o mesmo: o vidro fica em contato direto com o forro de madeira dispensando a esquadria somente na parte posterior para permitir a integração com o mundo de fora – é possível perceber este pormenor na sala de chá com o Corte 4.

As elevações

O caráter “redondo” do edifício mencionado anteriormente, ou seja, a ausência da fachada principal e conseqüente equivalência entre to-





das, acaba negando a possibilidade de se compreendê-lo a partir das quatro ortogonais das elevações. Observando os quatro "alçados" nos damos conta de que realmente não existe uma hierarquia clara entre eles. Não se pode dizer que um seja o frontal ou o principal. Por exemplo: a porta de entrada encontra-se naquele que o arquiteto chamou "A2", o segundo, enquanto que a projeção mais próxima à vista que se tem a partir do acesso pela estrada, é o "A4", o último.

É então necessário o percurso pela obra para poder conhecê-la. Não basta uma observação estática da casa; é preciso mover-se. O equilíbrio das fachadas não se apóia em regras fáceis de composição como eixos ou simetrias que se revelam aos pares em lados opostos; a harmonia é alcançada aos poucos, com a colocação de cada elemento - tudo é dinâmico.

Ainda que se tenha alertado, por um lado, o quanto não é apropriado considerar as elevações como as principais imagens que representam este edifício, assim como a inadequação dos termos "frontal" ou "principal" e seus subseqüentes para designá-las (posterior, lateral, secundária, etc.), e, por outro lado, a artificialidade desta imagem e sua enorme carência de informações sobre a obra, é conveniente estudá-las e assinalar alguns aspectos que podem ser importantes.

Elevação Poente - A1

Voltada para o mar, é a fachada que melhor mostra o lado aberto e envidraçado do projeto, característica de modernidade da obra. Das quatro elevações, esta é a única que apresenta algum elemento que



tenta unificar a composição em vez de repartir ou dinamizar, princípio de todas as outras. A figura do telhado de uma só água cobre diferentes partes da organização do edifício. Entretanto, o eixo que divide o projeto claramente em duas alas se exterioriza demonstrando a articulação e revelando que o conjunto se organiza segundo uma completa assimetria.

Os temas da luz natural e das vistas aparecem de maneira incontestável. Notam-se as duas janelas altas sobre o telhado a capturar luz para o átrio central marcando o eixo de articulação do projeto, assim como os distintos enquadramentos desenhados nos caixilhos da área pública: maiores à esquerda, no salão restaurante, e mais contidos à direita, na sala de chá.

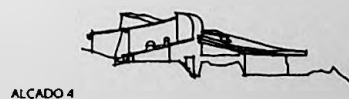
Elevação Nascente – A2

Talvez seja esta a que melhor explique o processo compositivo da obra até se chegar nas elevações: o diálogo de opostos, aqui revelado nas relações de verticalidade *versus* horizontalidade, aberto *versus* fechado. Os movimentos do telhado em camadas horizontais é interrompido e realçado pela série de elementos verticais – volumes cegos, chaminés e clarabóias. Também a porta de entrada é valorizada pelo seu contraponto que é o fechamento de todo o restante da fachada.

Esta elevação mostra uma dupla influência recebida pelo projeto: de Wright, a horizontalidade e a relação da cobertura com as aberturas horizontais adjuntas; de Távora, mais precisamente da Casa de Ofir, a volumetria cega, as chaminés, e, sobretudo, a influência ainda anterior da arquitetura popular portuguesa.

Elevação Sul – A3, e Elevação Norte – A4

Estas duas elevações são marcadas pela força expressiva da diagonal presente na inclinação das coberturas. A busca por um ritmo ou certa descontinuidade parece ter sido um dos princípios destas composições: todos os telhados são de uma água, entretanto, estão sempre justapostos a outro de movimento contrário; não há a formação da cumeeira tradicional e é constante o contraponto das chaminés e clarabóias. O equilíbrio é obtido de maneira natural, típico da arquitetura orgânica.



Novamente está presente o diálogo de opostos: aberto ao mar e fechado do lado oposto revelam-se nestes dois desenhos ortogonais. Vale destacar o enorme tamanho dos beirais do lado poente evidenciando simultaneamente interação e distanciamento entre interior e exterior.

É digno de se notar, ainda, a representação cuidadosa das rochas nas elevações demonstrando uma certa obsessão com a topografia. Do ponto de vista da composição, a construção contorceu-se procurando deixar imaculadas as rochas.

Texturas e cores

Desde os primeiros trabalhos, texturas e materiais são instrumentos fundamentais da composição para Siza. Nesta obra, pode-se dizer que há poucos materiais e que são, de certa forma, naturais. A gama de cores resultante baseia-se na preservação do carácter original de cada um.

A rica textura das madeiras, resultado do intenso desenho, domina todo o interior e os beirais. As diversas maneiras com que foi tratada e os incontáveis efeitos obtidos talvez tenha levado até a um *excesso de ornamentação*, nas palavras do próprio Siza. Do concreto aparente, empregado quase que somente no encontro com as rochas, aproveitou-se a textura bruta e a cor natural para ampliar a integração no contexto. Quanto à caixilharia do lado poente, os pilares de concreto confundem-se entre madeiras reforçando a idéia da pesada cobertura flutuando sobre o horizonte. No telhado de barro, um dos elementos



mais importantes da composição, encontram-se as texturas e cores mais marcantes – é um verdadeiro panejamento vermelho. Também há as pedras dos pisos externos, escadas e terraços, num tom claro e uniforme a se misturar com a alvenaria.

Por último, todas as paredes são brancas. É um branco diferente, forte, solar; as paredes parecem brilhar. Não é o branco moderno da arquitetura que já se produzia desde os anos 30, trata-se do branco da arquitetura popular portuguesa. Se, por um lado, é inegável a modernidade desta obra, tendo o espaço como um dos maiores protagonistas do projeto, em troca, os materiais empregados são os naturais em uma construção tradicional, com suas texturas e cores e até com alguma rusticidade que lhes são inerente. Das influências que mostra, a de Távora trouxe *por todas as manifestações da arquitectura espontânea do seu País um amor sem limites que já vem de muito longe* (in Trigueiros 1993, p. 80).

2.3 ESTRUTURA E CONSTRUÇÃO

Primeira Leitura

Trata-se de analisar a obra do ponto de vista da percepção da forma construída, mais do que do desempenho dos vários órgãos do edifício. Inicialmente, propõe-se uma reflexão com a utilização dos conceitos de Gottfried Semper para os aspectos simbólicos e técnicos da construção, tal qual como Kenneth Frampton relacionou com os aspectos representacionais e ontológicos da forma tectônica: *a diferença entre a pele que representa o carácter compósito do construído e o núcleo da construção que é simultaneamente a sua estrutura fundamental e a sua substância* (Frampton 1998, p. 40).

A Casa de Chá é uma construção de concreto armado e parece ser uma cobertura de madeira com telhas de barro sobre uma base. As lajes inclinadas de concreto ficam completamente camufladas pelo forro de madeira e pelo telhado. No entanto, pilares permanecem de concreto aparente e tão robustos que sugerem suportar algo muito mais pesado do que se vê, ou seja, a forma tectônica alterna-se entre os aspectos representacionais e ontológicos. Paulo Martins Barata em sua interpretação crítica destes aspectos – a que chamou de ato poético de revelar e ocultar – reconhece o jogo na obra de Siza e comprova sua

abordagem não linear ao analisar quatro de seus edifícios. Para este autor, existem obras rigorosamente unitárias no sentido ontológico, como as Piscinas do Oceano, em Leça, e outras, como a Casa de Chá, em que o arquiteto deixa ao observador a tarefa de decifrar a representação.

Segunda Leitura

Propõe-se uma segunda leitura empregando a definição de tectônica de Eduard Sekler como descreve Frampton em seus estudos (1998, p.43): *uma certa expressividade originada na resistência estática da forma construída, de maneira tal que a expressão resultante não pode ser justificada apenas em termos de estrutura e construção*. Analogamente, o conceito de atectônica é empregado quando o resultado visual tende para *uma negação da solidez do volume*.

Pode-se dizer que a face nascente da Casa de Chá, com seus volumes pesados presos ao chão, sem janelas, é tectônica; do outro lado, caixilharia de madeira com grandes planos de vidro abertos ao mar tornam a obra atectônica. Novamente aparece o diálogo de opostos: a forma construída alterna-se entre as noções de tectônico e atectônico, volume pesado e negação do volume.



3. CONCLUSÕES

Um tema capital da história da arquitetura do século XX está exposto na Casa de Chá da Boa Nova: a relação da arquitetura com a natureza ou, numa abordagem mais ampla, com o "lugar".

Se foi Erick Gunnar Asplund um dos primeiros arquitetos que desenvolveu uma obra de síntese na qual a relação com o lugar era essencial e foi a cultura do organicismo, com as diferentes obras de Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto, que introduziu com força definitiva esta noção, Álvaro Siza concebeu, com a Casa de Chá, um dos paradigmas da arquitetura do lugar⁸.

Do ponto de vista da organização espacial, uma de suas componentes estruturais mais importantes – a noção de percursos – aparece como grande tema. Desde o exterior os espaços são articulados segundo esta noção que, levada ao interior, acaba por configurar uma espacialidade fortemente marcada por outro tema: a luz natural desde cedo pode ser considerada matéria-prima essencial na obra de Siza.

Também marcam a gênese deste projeto, mesmo que talvez possa ter sido inconsciente, uma discussão no âmbito da tectônica. Esta obra amplia os recursos compositivos de seu tempo. Para Siza, o comportamento moral de cada parte do edifício torna-se mais complexo: a beleza da arquitetura pode não estar apenas na verdade da estrutura.

Outro tema presente, que revela quais discussões de arquitetura aconteciam tanto no âmbito internacional quanto em Portugal naquele momento, é a relação entre modernidade e tradição. Pode-se dizer que esta obra *constituiu um manifesto de metodologia orgânica face ao modernismo* (Rodrigues 1992, p. 54).

Por fim, o tema maior que talvez englobe todos os demais é o da unidade versus diversidade. Se Ismael García Rios apontou a idéia de *collage* cubista em projetos de Aalto como a casa Mairea, Willian Curtis afirma que os filtros de Siza incluem, desde os primeiros edifícios, Picasso, Braque e Alvar Aalto (Curtis 1999, p.26). O "mapa cubista" ainda não se faz presente na Casa de Chá, mas já é possível concluir que Siza consegue pensar em muitos níveis ao mesmo tempo. Inúmeras direções vitais alimentam esta obra. Sempre atento aos valores da diversidade, conseguiu incluí-la na unidade do projeto sem que isso signifique dispersão ou falta de caráter⁹.

lugar

8 Ver (Montaner 1997, p. 34-39).

percursos

TECTONICA

modernidade & tradição

unidade & diversidade

9 Ver José Salgado in (Siza 1997b).

A Casa de Chá da Boa Nova é um exemplo histórico de como um jovem arquiteto com 25 anos de idade pode começar a fazer arquitetura. Possui excessos? Sim, mas expressa tão bem os valores de sua época, que conseguiu inserir-se na história da arquitetura sem que isso tivesse significado falta de visão do futuro e sem que a idade lhe tivesse retirado a honra. O próprio Siza dá as melhores chaves para sua compreensão:

10 In (Llano 1995, p. 89).

*A Passagem do Tempo*¹⁰

Num hotel de Lisboa encontro um admirador economista.

Diz-me: Vi uma publicação sobre o seu restaurante em Matosinhos. É muito belo. Dá-me um autógrafo?

Dou o autógrafo e digo: Esse restaurante é antiquíssimo, um objecto obsoleto numa paisagem degradada (maravilhosa em 1958).

Não parece, responde (talvez ofendido).

Sinto-me contente. Será que um restaurante de 1958, a funcionar em 1992, deve parecer desenhado 1958? É certo que a apreciação não vem de um especialista. Um crítico de arquitectura teria adivinhado de imediato a data: 1958. Este detalhe, ou tique, ou aquele; ou ter-se-ia enganado, eventualmente, não se apercebendo do essencial, que pouco tem a ver com detalhes, ou tiques, ou exacerbada sensibilidade, ou informação.

Há 34 anos estava envolvido em lutas muito íntimas, ou muito colectivas, no território meu e dos meus amigos, próximos ou distantes, ou inimigos.

No entanto, quando nos concentramos por inteiro num projecto, as coisas muito próximas no tempo e no espaço esfumam-se progressivamente.

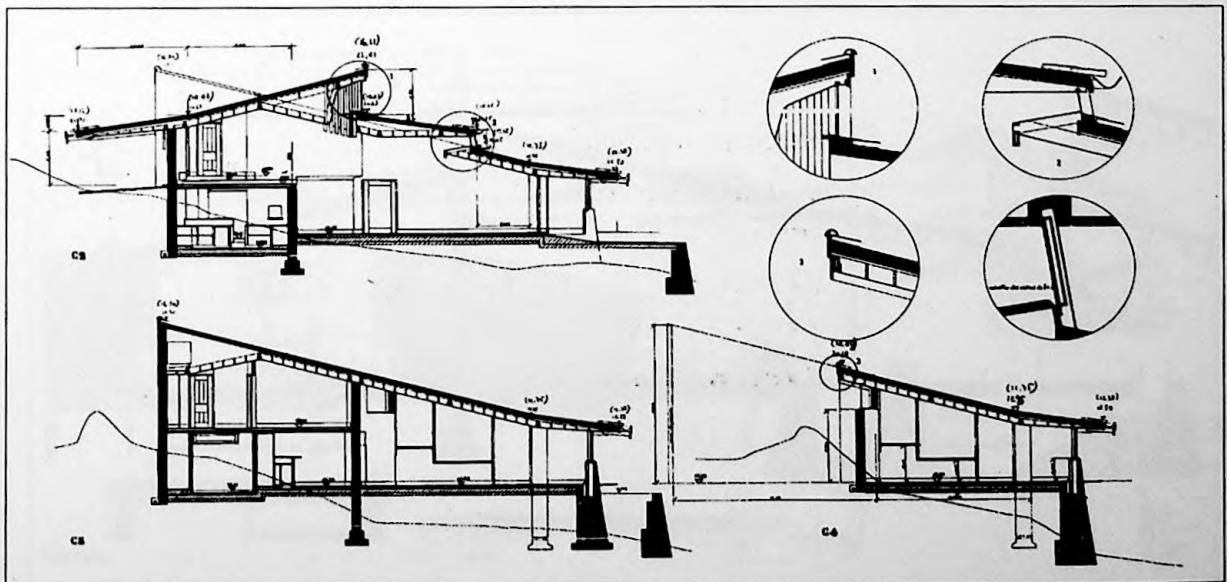
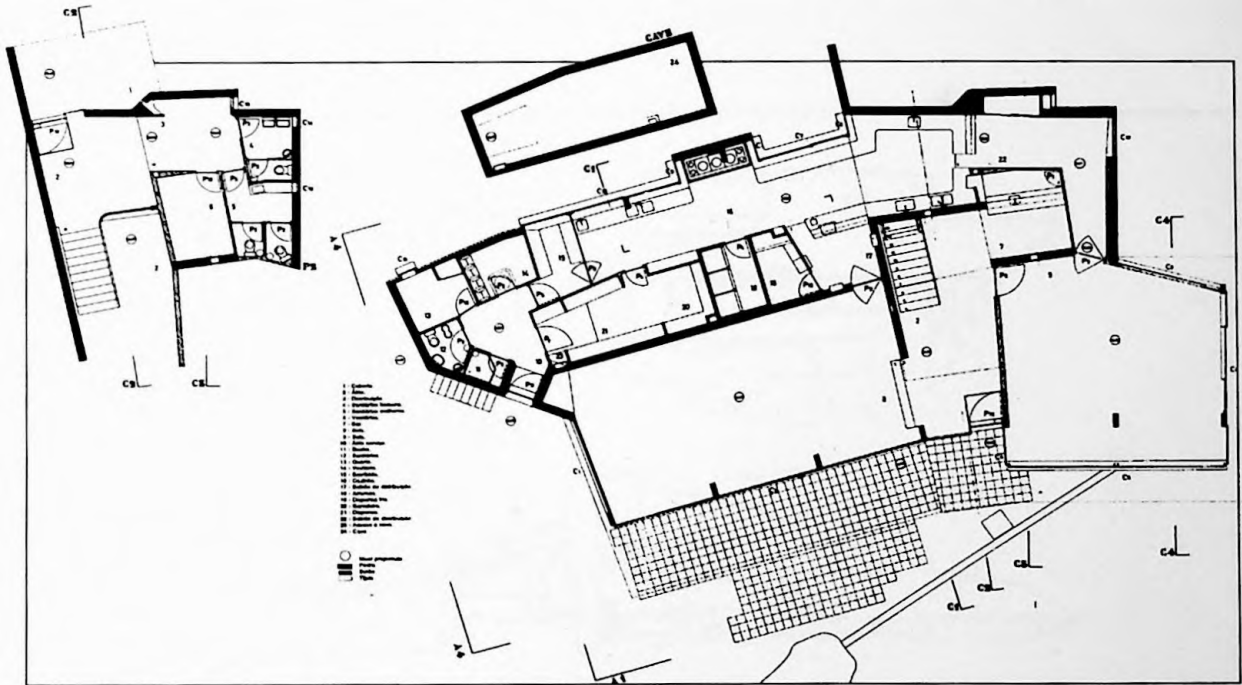
Ou desapareceriam para mim, em 1958, com um vago sentimento de remorso, quando disso me apercebia.

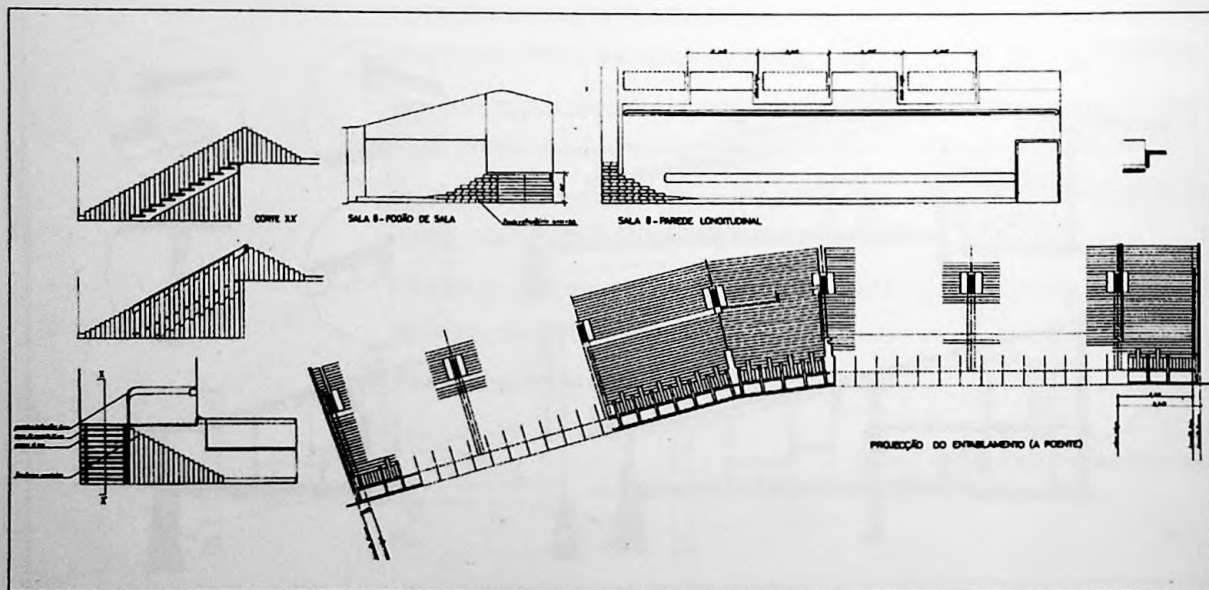
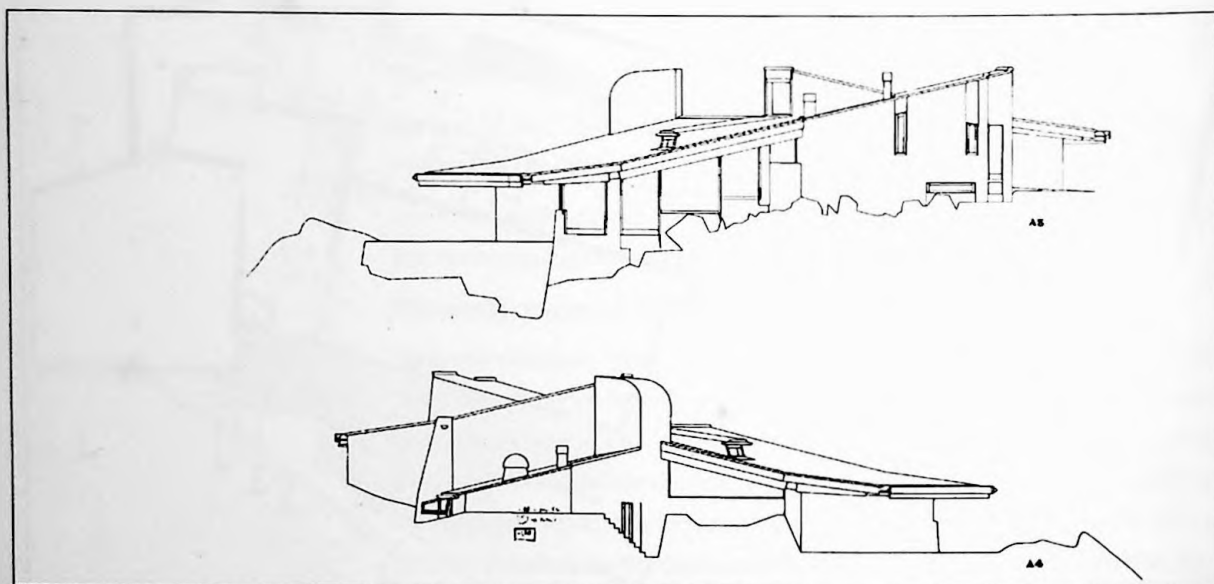
Envelhecer é perder a capacidade de concentração, sabendo mais. Ou de remorso – ou de inconsciência.

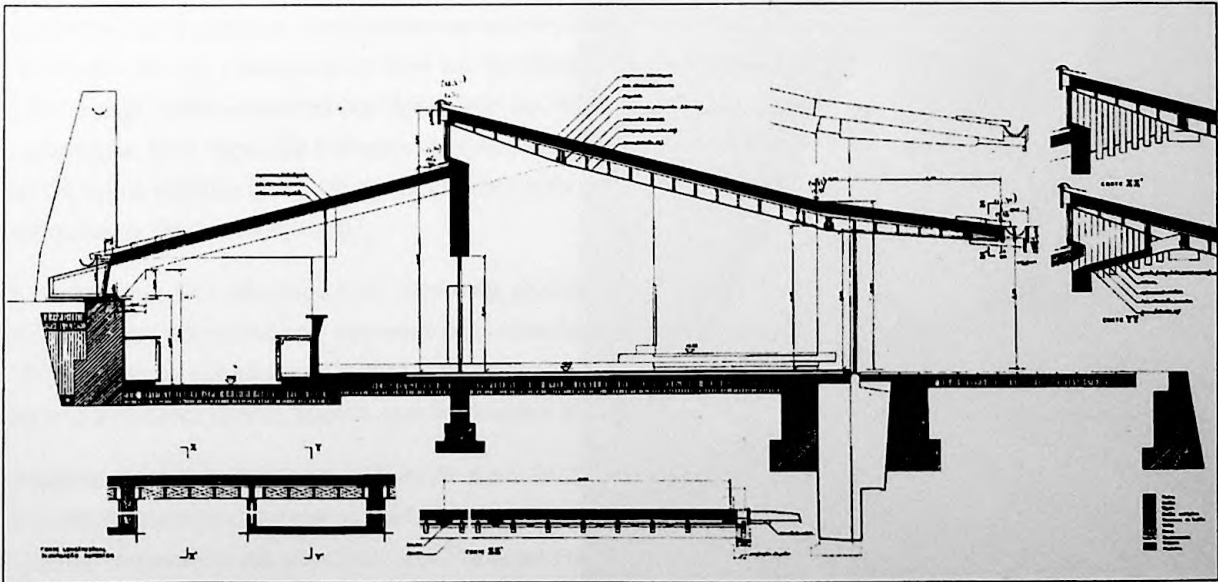
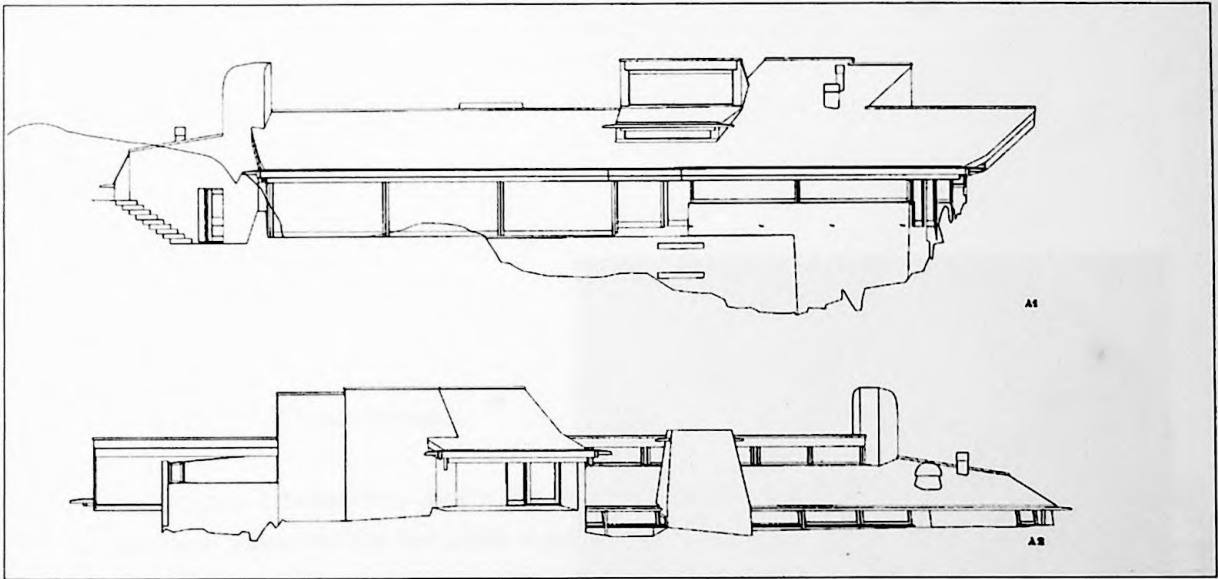
(Ter a consciência disso.)

Porto, 10 de Dezembro de 1992

ANEXO - DESENHOS DO PROJETO









Banco Borges & Irmão III, 1978 – 1986

1. INTRODUÇÃO

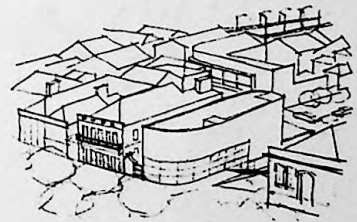
Localização

Rua 25 de Abril, Vila do Conde, Portugal.

Álvaro Siza elaborou três projetos para a filial do Banco Borges & Irmão na pequena cidade de Vila do Conde. A primeira versão, desenvolvida entre 1969 e 1974, aproveitava as fachadas de dois edifícios existentes para produzir um terceiro, novo, com o interior ampliado e unificado. Não foi construído e teve sua localização abandonada. Em 1977 surge outra encomenda, desta vez no mesmo local da atual construção. Este segundo trabalho também tratava do aproveitamento de outro edifício que acabou sendo demolido e deu lugar ao último projeto, iniciado em 1978.

É sabido que Siza não joga fora nenhuma possibilidade, e tampouco substitui por completo um desenho por outro. Não obstante este conhecimento, o estudo que se fará desta obra corresponde exclusivamente à terceira versão, aquela que finalmente foi construída.¹

Pode-se dizer que esta obra é fruto de mais de quinze anos de trabalho. Neste processo também participaram outros projetos para pequenas dependências bancárias em Portugal como a filial do Banco



¹ Participaram como colaboradores deste projeto: José Luis Carvalho Gomes, Miguel Guedes de Carvalho, Eduardo Souto de Moura, Maria Manuela Sambade, Nuno Ribeiro Lopes e Luiza Penha. In (Rodrigues 1992, p.140).

Pinto e Sotto Maior, realizada na cidade de Oliveira de Azeméis entre 1971 e 1974, o que contribuiu para que a agência de Vila do Conde seja, de certa forma, a depuração de uma série de reflexões e investigações que Siza vinha desenvolvendo para edifícios deste tipo.

Recentemente, a agência de Vila do Conde foi adquirida por outra instituição financeira mas sua integridade arquitetônica parece estar sendo mantida; os dizeres Banco Borges & Irmão agora dão lugar ao novo BPI.

Por esta obra Siza recebeu, em 1988, o Prêmio Europeu de Arquitetura da Fundação Mies van der Rohe de Barcelona.

2. ESTUDO ANALÍTICO DO EDIFÍCIO

2.1 A FORMA E O PROGRAMA

2.1.1 A IMPLANTAÇÃO

Contexto histórico e geográfico

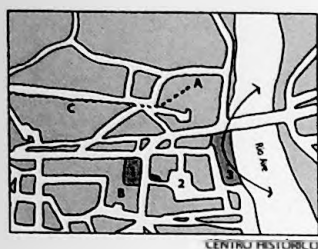
Vila do Conde situa-se na foz do Rio Ave, a menos de 30 km ao norte do Porto. Mesmo grudada à grande urbanização, a cidade mantém suas tradições e a personalidade de lugar tranquilo. Entre testemunhos de diferentes épocas, orgulha-se de ter sido um dos mais importantes portos portugueses na era dos "Quinhentos", o que consolidou sua característica de terra de marinheiros, pescadores e construtores navais.

Apesar do rio e do mar com praias sossegadas, a topografia de Vila do Conde não é feita apenas de planos. Percorrer a cidade também é subir morros, ruas estreitas, calçadas de pedra e encontrar pequenas casas convivendo com monumentos que revelam as suas origens: o conjunto do Mosteiro de Santa Clara, lá do alto, domina o espaço urbano desde o séc. XIV, época da igreja; o aqueduto construído no séc. XVIII marca grande extensão da cidade; e a Igreja Matriz destaca-se no centro histórico, um núcleo quinhentista tratado como relíquia do patrimônio arquitetônico português. Notam-se marcos referenciais em vários pontos da cidade: o Forte de São João Baptista – construção militar transformada em hotel –, o mercado, estaleiros de construção naval, uma série de jardins, terraços e praças que complementam o tecido urbano, e, como em todo Portugal, muitas igrejas.

Relação com a paisagem e a cidade

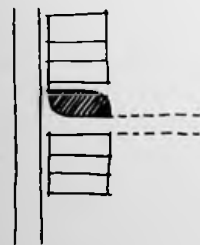
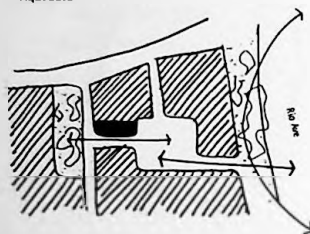
O banco encontra-se no centro histórico da cidade – o núcleo quinhentista – num tecido urbano complexo, porque carregado de símbolos históricos, porém singelo, se comparado às nossas metrópoles.





- 1 Praça do Mercado
- 2 Praça José Regio
- 3 Praça da República

- A Mosteiro de Santa Clara
- I Igreja Matriz
- C Aqueduto



A situação do terreno é estratégica pois encontra-se entre dois pólos. De um lado, tem-se uma praça arborizada logo abaixo da Igreja Matriz, em frente ao mercado, ou seja, próxima a grandes instituições públicas; no outro extremo, localiza-se outra praça mais interiorizada, numa cota de nível inferior à primeira, mais ampla porém menos agitada por estar no meio de pequenas casas. Adiante, encontra-se uma terceira, a Praça da República, esta totalmente aberta à paisagem, situa-se à margem direita do Rio Ave. O elemento de ligação entre estes espaços livres públicos é exatamente a rua lateral ao terreno em que está o edifício. Na ocasião do projeto ainda não existia esta rua, constava apenas como previsão.

Esta relação – a ligação de peças do tecido urbano, externas ao limite físico do projeto, interpretadas como importantes na paisagem da cidade – é uma das idéias básicas para a gênese do projeto.

Relação com o lote

Este seria um pequeno lote urbano típico, retangular, não fosse a proposta da rua lateral que estabelece a ligação mencionada. Deixa de ser um terreno de meio de quarteirão, com a face menor para a rua, e passa a ser um cruzamento. Ganha a condição de esquina e amplia seu caráter representativo urbano, com duas fachadas principais.

O edifício aparenta ocupar todo o lote, como se estivesse colocado nos dois alinhamentos principais. O espaço que seria residual após as operações de composição do edifício (a curva por exemplo) funde-se com o entorno ampliando a noção do coletivo.

Como em toda a obra de Siza, a qualidade do projeto não reside apenas no objeto, mas nas continuidades, neste caso, urbanas. São pequenas intervenções – um muro, uma rampa ou uma escadaria – que, numa atitude de otimismo, estendem a idéia de civilidade bem além dos limites do edifício.

Relação com outros elementos arquitetônicos

Vista lá de cima, dos terraços do Convento e da Igreja de Santa Clara, a curva branca que une os dois planos de fachada não é solitária. Numa só tomada é possível vislumbrar pelo menos outras duas formas semelhantes, no meio de inúmeras construções de granito, estuque e muita telha de barro. Ou Siza capturou esta forma no entorno, útil às estratégias de seu projeto, ou já espalhou influências, mais ou



menos de estilo. Difícil e tampouco significativo é saber hoje qual obra veio primeiro. O fato é que os diversos elementos arquitetônicos estão perfeitamente integrados no centro histórico.

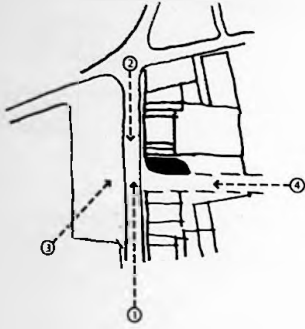
Entretanto, não são os aspectos morfológicos os mais importantes na análise da relação deste edifício com os outros, embora a força de sua imagem contribua bastante. É na tipologia que se estabelece a relação dialética, também vital em mais esta obra de Siza, agora como um diálogo de proximidade e distanciamento às construções e aos espaços livres que compõem o tecido urbano. O “tipo” adotado é, basicamente, o que nós chamamos de sobrado – uma construção de dois andares para a rua e que, neste caso, como o terreno cai para os fundos, possui um terceiro piso só bem perceptível por trás.

A integração no contexto se dá sobretudo pela escala. O Banco aproxima-se em volume às edificações adjacentes na mesma rua – sobrados –, ao mesmo tempo que se distancia pelo forte contraste de formas, texturas e cores. Por outro ângulo, distancia-se dos monumentos que aparecem ao fundo pela diferença de massa construída, ao mesmo tempo que se aproxima na força da monumentalidade que atinge, mesmo que seu caráter seja obrigatoriamente distinto de uma igreja ou de um convento.

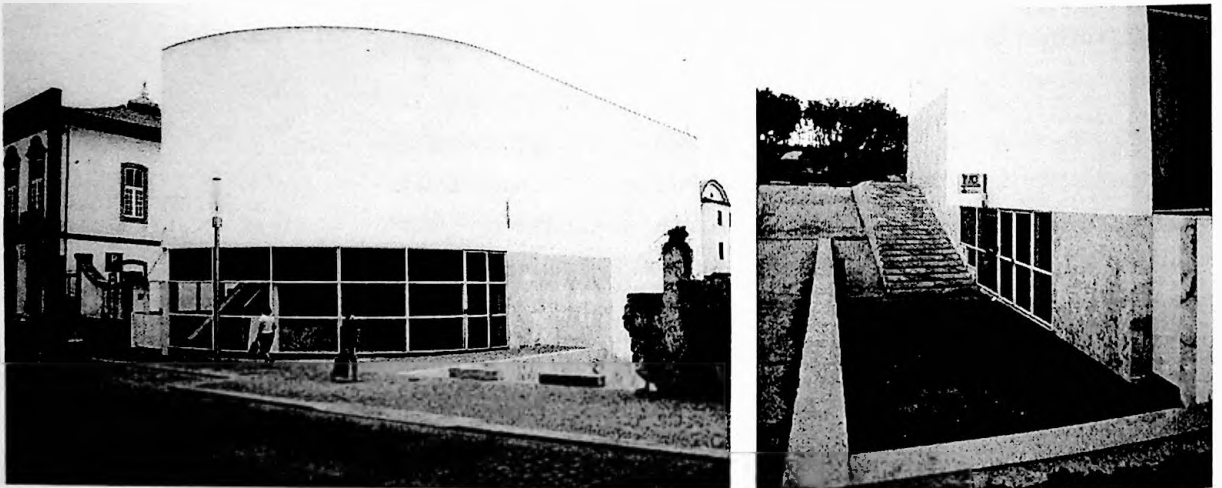
Novamente se estabelece o contraste entre o velho e o novo, entre memória e invenção. Esta é mais uma obra em que este diálogo é um dos princípios determinantes na ordenação exterior e já é revelado desde os percursos de acesso.

Aproximação e percursos de acesso

A posição do terreno na cidade determina basicamente quatro aproximações possíveis ao edifício: três pela parte da frente, junto à praça arborizada em frente ao mercado, na rua 25 de Abril, e uma última, desde o rio, por trás.



A imagem do branco – de superfícies lisas, quase puras – que se avista em qualquer dos quatro percursos é determinante pelo contraste que exerce com a arquitetura do espaço imediato. Adivinha-se o edifício facilmente, de onde quer que se venha, mesmo que não haja uma aproximação axial que reforce o caráter simbólico ou representativo urbano de uma fachada frontal com uma porta bem ao centro, ou que não se tenha uma seqüência serial de espaços que vai revelando aos poucos o significado do edifício.



A aproximação é pensada para ser rápida, sem subterfúgios, objetiva como requer o uso a que se destina o edifício. Ou o percurso oferece uma das curvas que guiam aos acessos da loja, ou, na pior das hipóteses, avista-se arestas do prisma branco sem telhados que imediatamente remetem às curvas reveladoras das entradas.

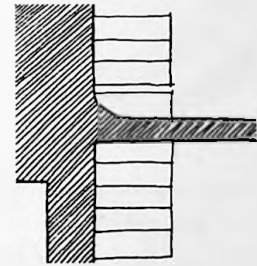
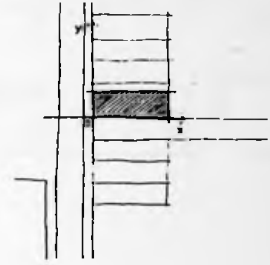
Mas, ainda que todos os caminhos comuniquem bem o edifício, uma aproximação mostra-se mais importante. A recriação da esquina no cruzamento urbano é fundamental para compreensão deste tópico e de todo o estudo. Existem perspectivas que permitem ver com clareza a curvatura que funde duas laterais do objeto obtendo uma única fachada principal. De maneira análoga, a segunda curva define tam-

bém outra única fachada, secundária, lateral e dos fundos simultaneamente. Este princípio de composição faz com que o edifício assuma um caráter quase publicitário, de anúncio. O próprio edifício expressa os ares de modernidade em proveito da empresa.

Ordenação exterior

Deste diálogo com a cidade e da necessidade de se definir um caráter para o edifício resulta a estratégia inicial para implantação do edifício. Pode-se arriscar que este é um dos poucos edifícios de Siza que se desenvolve de fora para dentro. Estratégia semelhante também está presente no outro Banco, de Oliveira de Azeméis. Não que tudo se resolva com uma forma externa – um volume único – que contém inadvertidamente o programa enfiado lá dentro; a arquitetura de Siza não é uma proposta formalista, não há a aplicação de modelos. Mas é possível afirmar que o entorno (construções adjacentes e vias de circulação) estabelece linhas reguladoras que funcionam como um ponto de partida geométrico. A diferença é que esta geometria desempenha um papel indutor, jamais limitador. Mantêm-se as coordenadas da trama urbana – seus alinhamentos em planta e em altura – e acrescentam-se novas linhas geratrizes. Entre elas, uma assume caráter excepcional: a curva.

A curva serve para produzir uma abertura no espaço urbano criando um acesso à nova praça, atrás do edifício, bem como serve para ampliar a escala da fachada criando um tipo de magnitude desejada ao Banco. Os argumentos mais poderosos parecem ser mesmo o *lugar* e

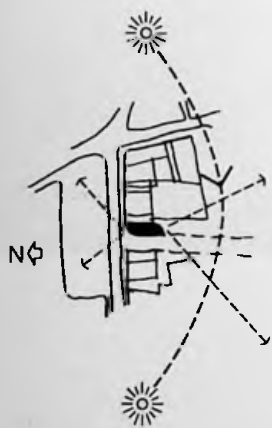


a estrutura do programa. Esta é primeira etapa da ordenação exterior: o edifício tenta responder a condicionantes impostos com um bloco unitário, oferecendo uma imagem emblemática.

Numa segunda e última etapa da ordenação exterior, o edifício trata de resolver outros problemas que já não são puramente urbanos ou de representação exterior. O programa, agora entendido de uma maneira mais literal, apresenta necessidades que se referem mais às funções que precisa desempenhar. Optou-se por uma atividade bancária diferente em cada pavimento, com acessos específicos que contribuíram para a organização externa. Do elevador a um pequeno portão lateral, dos dois conjuntos externos de rampa e escada "gêmeas", um que já é edifício e outro que ainda é cidade. Enfim, todos estes elementos prolongam as fronteiras do desenho do edifício e são decisivos para a composição final do conjunto.

Orientação, insolação e vistas

Não se pode afirmar que esta obra orientou-se segundo critérios de insolação, o que não quer dizer que as fachadas tenham negligenciado a orientação solar quanto à quantidade de aberturas. Analisado por este ponto de vista, o "alçado" nascente possui maior área envidraçada que o poente, assim como o Sul protege-se mais que o Norte (a face Sul deles recebe maior carga solar que a Norte). Eixos visuais também não foram decisivos para a implantação.

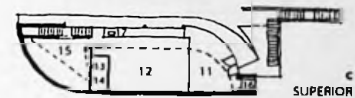
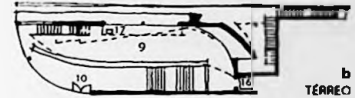
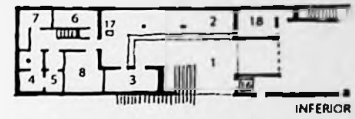


De fato, esse tópico carece um pouco de sentido na análise desta obra, todavia, a relação visual entre o interior e o exterior é de fundamental importância. São vários os elementos que estabelecem esta ligação: grandes superfícies de vidro, revestimentos de mármore que se prolongam de dentro para fora e de fora para dentro, e, como em várias obras de Siza, também os percursos criados são importantes para esta noção de continuidade.

2.1.2 A GERAÇÃO DA FORMA

Descrição

- | | |
|---------------------------|----------------------------|
| 1 zona de público | 10 zona de público |
| 2 zona de trabalho | 11 zona de público |
| 3 escritórios | 12 zona de trabalho |
| 4 cofre clientes | 13 vestiários e sanitários |
| 5 cofre | 14 vestiários e sanitários |
| 6 vestiários e sanitários | 15 escritórios |
| 7 vestiários e sanitários | 16 elevador |
| 8 arquivo | 17 monta papéis |
| 9 zona de trabalho | 18 ar condicionado |

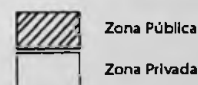
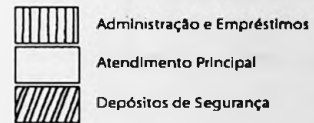
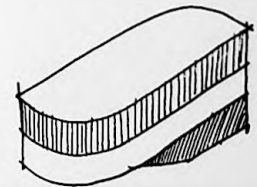


Zoneamento

Se na Casa de Chá já se havia advertido que a relação entre Forma e Função não poderia ser analisada numa relação linear, inevitável, nesta obra, a correspondência desaparece por completo. Não se pode dizer que determinada função assume alguma forma especial ou que existam espaços servidos configurados com volumes diferentes dos que foram utilizados para os elementos servidores.

No entanto, ainda que não tenha havido a necessidade de se pensar em zoneamento no projeto, o edifício funciona muito bem (mesmo com a reclamação do gerente que não se pode mexer em projeto do Siza). Uma leitura que cabe neste item é perceber a organização das atividades bancárias em camadas, o seja, o edifício é pensado em estratos. São três níveis: atendimento principal no nível da rua (o andar do meio); administração e empréstimos no nível superior; e depósitos de segurança no nível inferior.

É possível forçar uma segunda leitura utilizando-se os conceitos de zona pública e zona privada. A primeira contém os espaços para o atendimento aos usuários e a outra restringe-se ao acesso dos bancários. A zona pública, nos três níveis, encontra-se imediatamente após a porta de entrada, o que facilita a comunicação e a atividade bancária. Assim, no nível da rua, ocupa a metade direita da planta; no nível superior, a parte traseira devido ao desenvolvimento da rampa lateral; e no nível inferior, tem-se a impressão que se situa no meio devido ao jardim dos fundos. Além destes três espaços, todo o restante do edifício destina-se à zona privada. Apesar de ser possível enxergar a sepa-



ração das distintas zonas em cada nível, com espaços muito bem definidos para cada uso, não existe este rebatimento no partido do projeto para a obtenção de volumes específicos para cada área.

Na verdade, as diferenças entre público e privado acabam aniquiladas nesta obra pelos sistemas de circulação contínuos. Não há problema algum em abrir a portinha do balcão, passar para o outro lado, e subir as escadas para outro nível; não é isto que prejudica a funcionalidade muito menos diminui a segurança do Banco. Isto representa quase uma subversão diante do significado que as instituições financeiras assumiram no mundo.

Atualmente, com aquisição da agência pelo BPI, não há mais atendimento público no terceiro nível, todo o andar está sendo usado para a administração, ou não (porque parece ocioso). Segundo o atual gerente, o conceito operacional do sistema mudou em relação à instituição anterior e à década de 80: hoje existe um número maior de agências atendendo um número menor de pessoas em cada uma delas. Resultado: a rampa lateral esquerda bem como o conjunto de escadas do fundo foram bloqueados, isto é, usufrui-se menos a arquitetura. O projeto permite esta flexibilidade.

Evolução da Planta

Ao contrário do que foi analisado na Casa de Chá, a primeira idéia do Banco é a de ser um bloco unitário e ortogonal em um determinado contexto urbano: em planta resulta na figura geométrica do retângulo. São inegáveis os elos de visibilidade com o espaço circundante. De fato, o volume que daí decorrerá está longe de ser um objeto isolado, mas desde cedo concebeu-se como um todo ordenado em si.

Este primeiro elemento, dialogando com a área pública e respondendo a uma necessidade do programa, evolui no canto mais estratégico. A esquina transforma-se em curva. Ao mesmo tempo em que se consegue a magnitude pretendida na fachada (como foi analisado no item Ordenação exterior), lá dentro, sobretudo no vestíbulo principal, o espaço parece ampliar-se num *continuum* sem arestas.

O rebatimento desse passo na evolução da planta é tão acertado pelo resultado obtido que até parece ter sido uma solução fácil: surge a segunda curva, agora no canto oposto ao primeiro, em diagonal. Lá fora, o volume único deixa de possuir quatro fachadas como é corri-



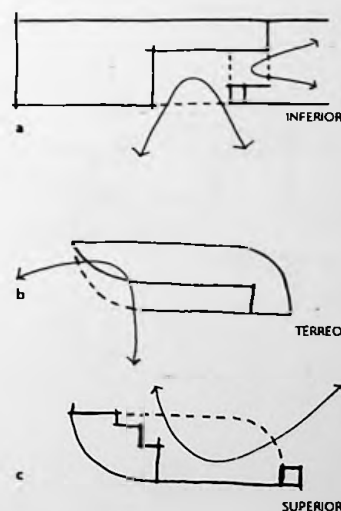
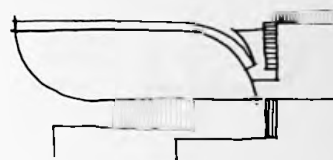
queiro e passa a ter apenas duas, porém longas, inseridas na confusão das formas quebradas da cidade. Por dentro, o interior amplia-se ainda mais como bem observou Brigitte Fleck ao comparar esta obra com a agência de Oliveira de Azeméis: *através de ângulos redondos e envidraçados produz-se nos dois edifícios a idéia de um vasto interior sem comprimento nem largura* (1999, p. 46).

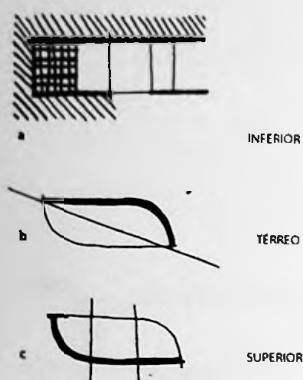
Uma vez considerada a planta como uma espécie de retângulo com apenas dois lados para desenvolver o projeto, aparecem certas exceções geométricas que particularizam a obra por suas especiais condições. Enquanto rampa lateral e o conjunto de escadas que dão acesso ao último pavimento parecem somados à figura geométrica inicial, o elevador adota um princípio inverso de composição. Embora também seja representado como anexo em planta, na verdade está contido no volume unitário. A transformação que estes elementos promovem no todo será estudada em Articulações e em Composição Espacial.

Ainda no conjunto de exceções geométricas, a planta do nível inferior – subsolo para a rua 25 de Abril e térreo para a traseira – resiste às evoluções que ocorreram lá em cima. Não há sequer vestígios das duas curvas; a planta deste pavimento persistiu sendo um retângulo, subdividido.

Definida a forma do bloco unitário e suas exceções geométricas, tratou-se de posicionar a zona pública sempre junto aos acessos como foi analisado no item anterior, Zoneamento. A planta sofre uma evolução dialética a partir de dois elementos sempre presentes na obra do arquiteto: o aberto e o fechado. A resposta formal para a zona pública é dada por espaços abertos, delimitados por grandes planos de vidro e generosos elos de comunicação ao exterior como convém a uma loja bancária. Em contrapartida, a zona privada – de trabalho – configura-se mediante espaços fechados, onde requer maior concentração. A definição destes espaços abertos e fechados atende a um princípio de composição distinto do empregado na Casa de Chá: ao contrário da adição (ou da subtração) aparece a idéia de contenção para manter a unidade. Basicamente não há volumes anexados ou subtraídos, as divisões são feitas internamente, todo programa está contido no bloco maior.

O edifício até pode ser lido como produto de uma única extrusão, ou seja, existe uma figura simples geradora da volumetria; ainda assim,





as três plantas possuem estruturas de organização completamente diferentes. A planta do nível intermediário – o atendimento público principal – organiza-se segundo uma diagonal que reforça a idéia de continuidade do espaço panorâmico, sem grandes barreiras internas; a do último nível subdivide-se em três partes quase iguais respeitando linhas paralelas que já implicam alguma descontinuidade; por fim, a planta semi-enterrada estrutura-se, por necessidades do programa, numa somatória de cômodos configurados por paredes ortogonais que levam do espaço fechado em absoluto (cofre) ao enquadramento da natureza (jardim dos fundos).

Se na última obra analisada os conceitos de espaços fechados e abertos já eram permeados com matizes, nesta, além da gradação torna-se presente uma certa complexidade, tensão mesmo. Talvez fosse melhor utilizar as noções de contínuo e descontínuo alternando-se não só em cada planta, mas entre si durante os espaços que unem todos os níveis. Por exemplo, no terceiro piso a curva envidraçada continua em grande parte da fachada plana sofrendo interferências do vazio da escada interna e dos recortes da rampa externa. Apesar de não ser janela dos ambientes internos, abre perspectivas – ora amplas, ora apertadas – para os espaços fechados da zona de trabalho. Há reflexos geométricos da planta no forro, deslocados, distorcidos; sistema de iluminação e ar-condicionado são curvos, inter-relacionados com balcões de mármore; estes, por sua vez, também estão vinculados com a paginação do piso interno, que extravasa até o passeio; enfim, há um exercício onde tudo é desenhado e redesenhado em busca de uma nova ordem espacial.

Esta descrição mostra que analisar desenhos bidimensionais talvez já não faça muito sentido nesta obra – trata-se já de uma afirmação cultural diferente.

Articulações, circulações e percursos internos

A limpa organização da planta, com fácil resolução dos diferentes usos, torna possível a independência das circulações. As circulações principais, na zona pública, estão bem separadas das de serviço, nas zonas de trabalho.

Clareza igual não foi possível na localização do elevador. A opção por somente um equipamento obrigou sua utilização como circulação principal e de serviços simultaneamente. Abre-se ao público nos pi-

nos extremos, enquanto no intermediário – o nível da rua – abre-se apenas para os funcionários. A decisão foi a melhor possível para os usuários pois os andares mais distantes acabaram servidos por escada, rampa, e até pelo elevador; enquanto no piso principal, escadas e rampas generosas foram consideradas mais do que suficientes para fazer a articulação.

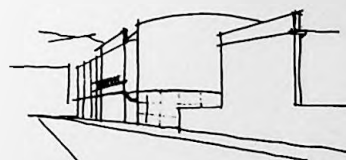
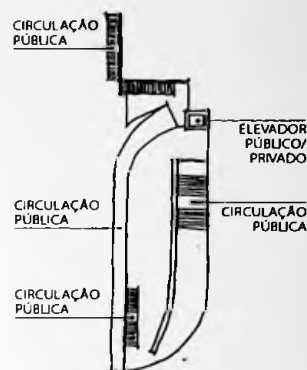
Embora seja uma agência bancária, lugar que todos esperam encontrar rapidez e eficiência, nenhuma circulação é banalmente objetiva ou simplesmente funcional. Os locais de circulação articulam todos os espaços internos e externos proporcionando os percursos arquitetônicos. Há passagens amplas, com transições suaves e muita intensidade de luz e há locais angulosos, com mais informação, de leitura mais difícil. Ao final, pode-se não só circular e resolver problemas, mas observar e usufruir também – é arquitetura.

Geração dos elementos e o programa

Já se havia comentado que este projeto é inicialmente gerado de dentro para fora, adotando um ponto de partida geométrico. Aos poucos têm-se percebido também que a própria estrutura analítica desta especulação se mostra ineficaz diante de uma certa metamorfose que a obra vai sofrendo ao se desenvolver. Os elementos que compõem o edifício, mesmo que pertencentes a distintas categorias (circulações, vedos, estrutura), vão se sobrepondo, interagindo.

O que, numa leitura apressada, parece ser de ênfase essencialmente formal nos seus aspectos perceptivos é, na verdade, uma síntese entre o *lugar*, o programa, e muitas outras variáveis (como a estrutura ou a adequação técnica por exemplo, haja vista que este edifício foi construído sobre as antigas fundações do que foi demolido). O que importa destacar aqui é o aparecimento de mais uma constante na obra de Siza: o programa. O elemento geométrico – a curva – faz parte de uma sutil estratégia para atingir o objetivo programático pretendido: mesmo possuindo um terreno estreito, o Banco precisava de um edifício com certa presença.

A exigência programática pode ser o mote criativo para edifícios de caráter social – como o conjunto habitacional da Malagueira, em Évora, ou o da Bouça, no Porto –, mas pode o ser também em uma obra para uma instituição financeira como esta, sem constrangimentos. Siza parece não fazer distinção entre trabalhos mais nobres, que



arquitetos gostam (museu, igrejas, teatros, etc.) e outros menores, indignos (da iniciativa privada ou coisa parecida). O cuidado com que este Banco foi desenhado é uma prova disto.

A força obtida pela composição até pode suscitar dúvidas de uma ligeira prepotência em relação ao entorno, como se houvesse peso em demasia na questão formal, ou se a excessiva polarização não foi uma resposta primária frente ao *lugar*. Qualquer desconfiança é totalmente desfeita aproximando-se do edifício, ou seja, com a vivência arquitetônica. Subindo e descendo rampas e escadas laterais, ou detendo-se nos pormenores que já aparecem no tratamento externo, percebe-se que Siza recria o espaço urbano através de novos caminhos e oferece uma acessibilidade à arquitetura diferente da que existia lá. É certo que não se abdicou de uma nova afirmação cultural, mas não se deixou de ser generoso com o coletivo, pelo contrário, é como se o projeto desse de novo, e sempre é necessário reafirmar, o "direito à cidade".

2.2 COMPOSIÇÃO ESPACIAL E A LUZ

2.2.1 ESPAÇOS EXTERNOS E INTERNOS

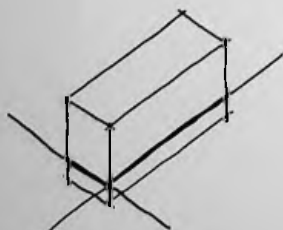
Nesta obra, comparar a geração da planta com a volumetria obtida é perceber um processo de transformação – mas um diálogo sutil, um pouco silencioso até – em que a estrutura geométrica do bloco unitário vai, aos poucos, induzindo o interior que, ao se desenvolver, acaba por contaminar o prisma inicial. O resultado é uma volumetria simples e complexa de uma só vez.

Espaços externos

Geração do conjunto espacialmente

Trata-se de analisar, agora com a independência possível em relação às preocupações de ordem programática ou funcional, como o conjunto é gerado espacialmente.

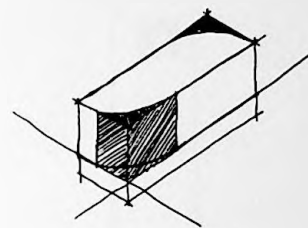
Considera-se um paralelepípedo ortogonal e totalmente regular, dois pisos sobre a rua principal e um abaixo, ocupando quase toda a superfície do lote. Mantém-se os eixos de coordenadas presentes na



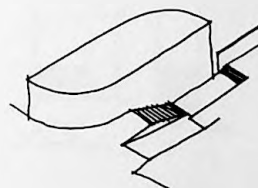
trama urbana e por consequência os alinhamentos com as duas ruas do cruzamento em que se encontra. São essas duas fachadas que iniciam o desenvolvimento do projeto.

A volumetria do andar abaixo da rua principal permanece inalterada preservando as características do paralelepípedo inicial. Os dois pisos acima sofrem as transformações, devidas, em grande parte, à necessidade de encontrar um caráter para o edifício e à vontade de qualificar ainda mais o sítio em que se insere.

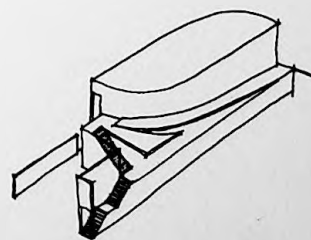
O primeiro espaço externo resulta de uma subtração espacial para configurar a esquina, cuja geratriz da forma é a curva. O resultado poderia ser o máximo em continuidade espacial não fosse a segunda curva, na fachada oposta, a provar que ainda era possível ampliar esta noção. Segundo Kenneth Frampton (2000, p. 25): *a massa chega a assumir a forma de uma figura comprimida em yang-yin tridimensional, com a mesma curvatura fechando o paralelepípedo nas fachadas norte e sul.*



Na sequência dos espaços externos aparecem dois elementos tão constantes na obra de Siza, que quase se tornam um só. A rampa e escada "gêmeas" estão presentes no projeto da Bouça, no espaço público das habitações da Malagueira, na escola de Setúbal, entre tantos. Com esta dupla, mais um limite é esfumado pelo projeto: desta vez entre o lote e a cidade. A escada externa ao edifício está totalmente dentro do terreno do Banco mas atende a todos que passam; a rampa contígua, esta então, parte está dentro dos limites da propriedade do lote mas a outra parte é a própria rua, território urbano.



De maneira análoga surge o segundo conjunto de rampa e escada gêmeas. Desta vez fica ainda mais difícil estabelecer o que é público ou exclusivo do edifício, a não ser que se fechem os portões. Talvez fosse melhor encaixar este conjunto no item seguinte – Espaços de transição – porque, de fato, iniciam a integração com os ambientes internos. A rampa lateral que dá acesso ao último pavimento surge na composição por uma operação fácil (de adição ou subtração à forma "yang-yin" tridimensional) mas começa a transformar uma expressão arquitetônica reconhecível – dos anos trinta talvez – em uma força mais fragmentada. Esta metamorfose acontece pela ambigüidade de ser uma articulação externa, desprotegida, porém parte integrante do edifício, inseparável, e pelos recortes que promove na caixilharia lateral oferecendo ligações visuais de dentro para fora, de



cima para baixo, de um plano ao outro. Não tão contíguo quanto na primeira dupla, mas tão inseparável da rampa quanto, o conjunto de escadas nos fundos produz o mesmo efeito de fundir territórios distintos. As grandes paredes laterais dessas escadas, que são percebidas como maciços na parte traseira, na verdade são uma extensão linear do patamar de acesso ao último pavimento e não possuem teto, ou seja, não são volumes coisa nenhuma. Por um lado, essas escadas podem claramente servir à zona de público mas aparentam pertencer à volumetria privada. Por outro, os volumes transformam-se em planos de parede após a passagem por uma aparente porta de entrada, ou seja, as paredes revelam-se linhas quando vistas por cima após o acesso ao patamar final. Pode-se concluir que a percepção espacial desta arquitetura alterna-se entre as noções de compressão e expansão.

Há outros elementos que também poderiam ser considerados de transição mas por auxiliarem a compreensão dos espaços externos serão estudados neste item. Duas empenas cegas – como muros de divisa – prolongam o edifício através da planta do pavimento inferior até a praça José Régio e configuram entre elas um jardim seco, de pedrinhas. Este jardim seria o elo de ligação do edifício com a cidade não fosse a cerca viva que fecha a divisa dos fundos e o transforma em um pátio privado. O pátio é ortogonal e possui uma geometria muito clara, prolongamento simples dos muros laterais do volume inicial até o fim do lote. Ganha-se por ser um espaço com configuração forte, arquetípico, mas é restrito ao “subsolo” do Banco. Perde-se em integração urbana: a *chaise-longue* de mármore estrategicamente posicionada no jardim, também projeto de Siza, poderia ser parte do mobiliário urbano mas passa a ser uma pintura intocável para usufruto somente das pessoas que estão dentro do Banco. Também é um bonito quadro.

Completando a compreensão da geração do conjunto espacialmente, vale a pena destacar que a cobertura é plana, não possui telhados e não deixa saltar sequer a casa de máquinas do elevador. Existe uma cota máxima, estrategicamente colhida do entorno, em que todo o perímetro da figura primária ergue-se na forma de uma enorme platibanda (cerca de 2m de altura). A cobertura é plana, entretanto, está longe de ser um dos cinco pontos modernos – terraços ajardinados – pois simplesmente não é acessível.

A pureza *corbusiana* que a volumetria poderia obter – *as formas primárias são as mais belas porque se lêem claramente* – deixa-se contaminar, propositadamente, com antigos valores simbólicos do contexto. O edifício não se eleva em *pilotis*, deixa a porta de fato no chão e na rua como na casa portuguesa, e as superfícies puras, restringem-se a algumas, para as outras, tudo é permitido.

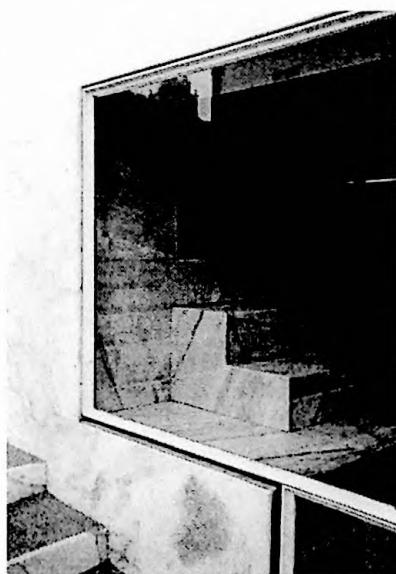
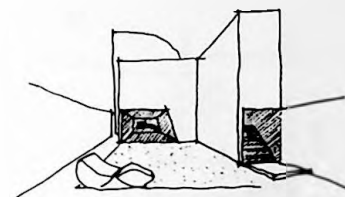
A relação entre interior e exterior – Espaços de transição

Nesta obra existem poucos espaços de transição como vem sendo entendido na análise – espaços cobertos e abertos ao exterior. E estes poucos não possuem, efetivamente, o caráter de proteção; são elos de ligação porém devem ser lidos mais como uma consequência da volumetria e do desejo em modular a luz que entra no edifício.

O maior destes espaços encontra-se no piso inferior e estabelece uma ligação visual entre a área de atendimento e o jardim. Este ambiente encontra-se fora do volume primário do edifício mas é percebido como espaço contido no bloco para quem está no interior. A continuidade é reforçada pelo plano inclinado do balcão interno, que se prolonga até o exterior, transformando-se numa das paredes laterais deste novo espaço intermediário. A ligação para o jardim na parte traseira é apenas visual porque o caixilho é totalmente fixo, não abre; é como se a luz tivesse um desenho, um “enquadramento” da paisagem que ganhou volume.



INFERIOR



TERREO



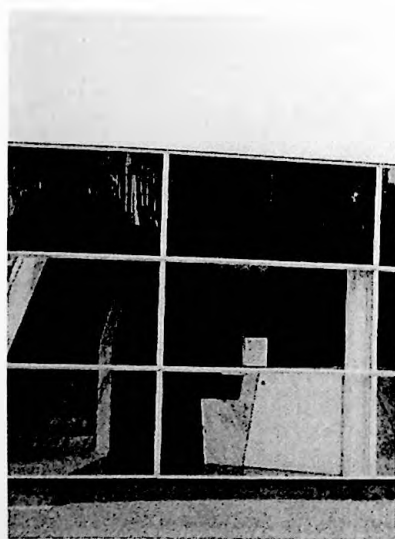
SUPERIOR



O segundo elemento que cria um espaço coberto e aberto para o exterior é uma espécie de marquise curva pontiaguda situada sobre o espaço de transição anterior, no andar acima. O ambiente configurado é resultado do encontro da curva traseira com a parte debaixo da escada, que dá acesso ao último piso. Parece até que foi projetado para proteger uma possível entrada de serviço, mas novamente o vidro é fixo, o caixilho vai até o chão mas não abre, não se trata de uma porta. Hoje, funciona apenas como mais um artifício para controlar a luz.

O terceiro espaço com estas características situa-se à frente do acesso externo do último piso. É uma exigua fatia resultado da diferença entre duas curvaturas: da caixilharia e da projeção da empena que serve de platibanda para a planta de cobertura. Este sim, apesar de pequeno, seria um espaço de transição por excelência pelo caráter de proteção às condições atmosféricas. Porém, também não parece fazer muito sentido compreendê-lo desta forma, haja vista que a rampa e escadas que o conectam ao exterior estão totalmente desprotegidas.

No mesmo contexto, ambíguo, permitindo diversas leituras, é possível considerar o elevador como um elemento de transição interior-externo. Situado na aresta traseira que restou do retângulo, apresenta-se como um mecanismo visível atrás de um estreito e longo pano de vidro com três andares de pé-direito, entretanto, a cabine não é panorâmica a não ser por uma pequena janela. O elevador *expresso uma tecnologia de precisão e segurança que emblematiza a função do banco* (Rodrigues 1992, p. 140), mas não parece ser muito utilizado.



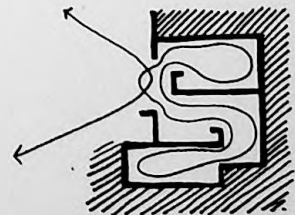
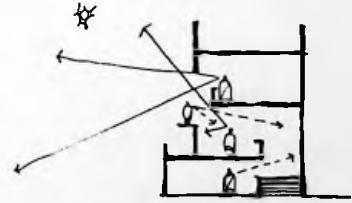
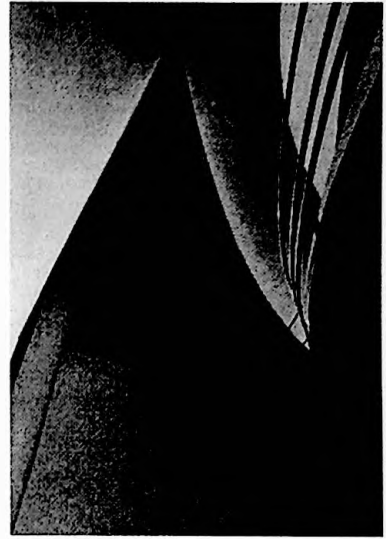
Quanto à composição, ao contrário da rampa e escadas anteriores, não está anexado ao corpo principal, mas elegantemente contido na forma primária.

Existem outros elementos que criam elos de ligação entre interior e exterior embora não sejam cobertos: o pequeno desnível entre a entrada do piso inferior e a rua lateral, a própria rampa lateral e as altas paredes das escadas dos fundos que já foram descritas anteriormente. Na verdade, é fácil relacionar as operações arquitetônicas que determinam alguma separação do exterior e que são chaves para entender a organização geral de todo o conjunto, entretanto, é quase impossível determinar onde começa e em que consiste esta ligação. Nesta obra é muito difícil classificar com clareza o que é externo, interno, ou de transição. Como bem observou José Paulo dos Santos (1994, p. 24): *muito pouco do caráter bancário do edifício manifesta-se ao exterior; de forma similar, muito pouco do interior resulta privado por completo.*

Espaços Internos

Na análise da Casa de Chá percebeu-se a ausência da fachada principal e a conseqüente equivalência entre todas, determinando um certo caráter "redondo" para a obra, sobretudo externamente. Um princípio semelhante também ocorre nesta, só que desta vez para os espaços internos. Este caráter redondo do interior é determinado não pela obviedade das curvas dos tetos e balcões de atendimento, mas pelo inter-relacionamento destes e de todos os outros elementos que participam da composição. Não há uma hierarquia clara entre as partes do interior; tudo é dinâmico, não se pode dizer que os balcões em mármore são mais presentes que o forro de gesso ou que o aletado do sistema de iluminação seja menos importante que o desenho do piso. Reforça esta idéia o fato de todos os pavimentos estarem conectados por escadas e rampas e de não haver espaços para estar, autocentrados, ambientes projetados para se ficar simplesmente. De fato, espaços deste tipo seriam mesmo estranhos a uma loja bancária.

Destas características conclui-se que, quanto à ordem espacial interna, os ambientes se organizam segundo a idéia de "percurso", mais do que a de "centro". Todos os andares estão conectados visualmente pelos vãos das escadas e não há espaços encerrados em si mesmo, com exceção aos cofres, arquivos e sanitários.

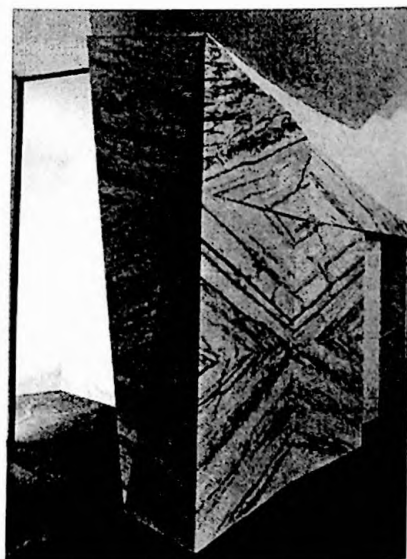
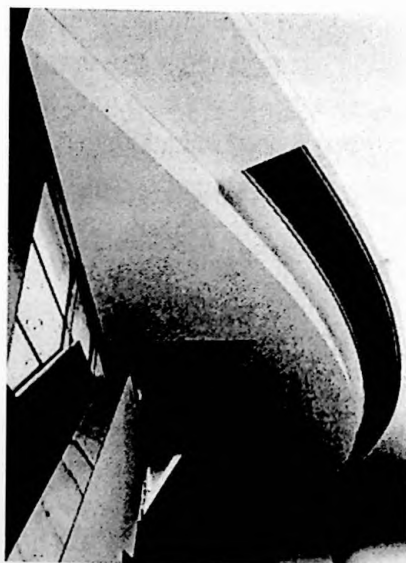




Mas, se no exterior ainda foi cabível alguma reflexão sobre pureza, no interior, a espacialidade tende ao complexo. Os interiores desta obra são altamente desenvolvidos, tanto do ponto de vista das percepções, quanto do material. Siza parece não temer riscos (ou até mesmo parece gostar de corrê-los) expondo as sensações e os materiais a uma certa fusão, como se cada invenção gerasse outra. Às vezes, valores distintos são colocados justapostos, como num exercício de crítica; em outras ocasiões, a importância dos elementos é invertida, como num teste de hipóteses. Tudo parece ser conquistado com muito trabalho, mas espontaneamente. Ao final, *não acabam as possibilidades de descoberta, para a direita, para a esquerda, para o alto e para baixo, obliquamente, ortogonalmente.*²

² Fragmento de texto de Siza sobre Ville Savoye de Corbusier, (Llano 1995, p.68).

É possível dizer que é uma obra "viva" como a arquitetura orgânica, onde todo e partes se influenciam mutuamente, mas construída com elementos geométricos como os que foram utilizados pelo racionalismo. É forte a sensação da obra como um todo, mas uma nova espécie de ordem como bem define Peter Testa (1998, p. 8): *este organismo propõe uma integração estética que não se totaliza em uma demanda por unidade.*



2.2.2 A ILUMINAÇÃO NATURAL

Apesar de ser apenas mais um aspecto parcial da arquitetura, advertência do próprio Siza observada na análise da Casa de Chá, a luz natural tem sido considerada como um tema de especial importância em seu trabalho. Novamente, é necessário comentar que não se trata de um capítulo à parte pois é possível notar ao longo de sua obra que até mínimos elementos são projetados com o máximo de cuidado, ou seja, vários "capítulos à parte" poderiam ser elencados.

Entretanto, os cortes são as peças gráficas que melhor demonstram o tema da luz natural, as elevações se ordenam e compõem por distintos elementos, entre eles as aberturas por onde passam a luz e, por último, luz também é imprescindível para as texturas e cores. Estes serão os próximos pontos do estudo: os cortes, as elevações, texturas e cores.

Os cortes

Corte 1

Já se havia comentado que as sensações sobre a espacialidade desta obra alternam-se entre o contínuo e o descontínuo. O Corte 1 representa muito bem esta noção: mostra que não há grandes espaços e, diferente do que é comunicado na planta do vestíbulo principal, estes não são indicados de forma contínua, pelo contrário, têm-se a sensação de que são fragmentados. Em contrapartida, pode-se perceber que as três plantas são comunicadas entre si pelos vãos das circulações determinando a fluidez pretendida aos espaços. Não são grandes vazios com escadas escultóricas ao meio, estão mais para conseqüências da própria necessidade de se colocar os elementos de conexão e resolver questões funcionais do programa.

Quanto à iluminação natural, uma única e significativa abertura para o exterior é representada em corte: a enorme janela para o nascente amplia a noção de continuidade ao trazer luz e possibilitar perspectivas aos dois últimos pisos simultaneamente.

É uma peça gráfica pequena porém com muita informação. Os três balcões que aparecem cortados, um em cada andar, possuem formas diferentes. Vale destacar o do piso inferior que ao se prolongar para o exterior determina a forma da janela que aparece em vista.



CORTE 1

É possível distinguir os vários níveis em que serão tratados os tetos suspensos. Também são representadas as paginações do revestimento de mármore e é possível notar que já se pensava em usar algumas pedras, em lugares estratégicos, sem o requadramento usual para todas as faces. Deixa-se um lado com acabamento bruto, natural, conforme retirado da jazida. Este tratamento dado ao material lembra como Adolf Loos o empregava.

Por último, pode-se notar ainda a participação da cobertura na composição onde se lê a altura em que se ergue a platibanda para unificar o conjunto.

Corte 2

Com este corte longitudinal entende-se melhor os três espaços abertos e cobertos que fazem a ligação entre interior e exterior já estudados no tópico Espaços de transição. No piso inferior, o primeiro estabelece a ligação para o jardim; no andar intermediário, fica claro que o segundo é projetado mais para modular a luz natural do que para se passar ao exterior; e o terceiro é o único que, de fato, protege o acesso externo ao último piso.

Este é o desenho mais apropriado para se conhecer a diversidade de formas utilizadas nas aberturas de um projeto que se poderia considerar aparentemente pequeno: há a retangular, a trapezoidal, a triangular, a circular; há a janela horizontal corrida, e há também a vertical estreita.

Muito da articulação de todo o projeto, da continuidade dos espaços internos, deve-se à existência de dois térreos. O Corte 2 é a peça do projeto que melhor demonstra esta continuidade entre os dois pisos através da larga escada que os une. Quanto à estrutura de organização dos espaços internos, confirma-se a noção, desenvolvida em Evolução da planta, de três ordens distintas: fluidez quase total para o nível intermediário; uma certa descontinuidade no último piso; e, para o piso inferior, um gradiente que vai do hermético (cofres) ao totalmente livre (espaço do jardim).

Outros aspectos que aparecem em vista, como a ilusão da volumetria dos fundos, serão esmiuçados no estudo das Elevações.



CORTE 2

As elevações

É possível ler a volumetria do conjunto através das quatro projeções ortogonais, o que não significa que seja possível compreender aspectos da composição dos ambientes internos como continuidade, expansão e compressão, ou mesmo a qual uso se destina o edifício. Ainda assim, o estudo destas peças gráficas pode informar um pouco mais sobre a obra. Embora com alguma dificuldade, pode-se reconhecer alguma hierarquia entre as elevações. Duas são principais pois contam com maior caráter representativo, são as fachadas da praça arborizada próxima à Matriz e da rua lateral (Alçado Poente e Alçado Norte); em seguida, há uma com importância pouco menor, é a que ainda representa a imagem urbana do edifício, desta vez para a praça detrás (Alçado Sul); e, por último, vem a que praticamente está voltada para o recuo lateral (Alçado Nascente). Serão analisadas aos pares para melhor compreensão do desenvolvimento das curvas que as unem.

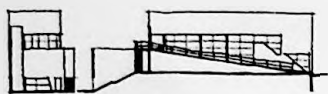
Elevações Poente e Norte

Pode-se ler nestas elevações uma estratégia de composição apoiada na relação entre fundo e figura. Os limites do fundo são dados pelo contorno do maciço branco e a figura aparece na forma de caixilharia e revestimentos de mármore. É clara a predominância do fundo sobre a figura, como se estas elevações representassem o lado *calmo* da figura "yang-tin" tridimensional reconhecida por Frampton. Reforça essa idéia o fato de não haver figuras soltas sobre o fundo, ou seja, não há janelas nestas fachadas, só há portas e portões.

Outro princípio compositivo que aparece é a fusão de elementos. Na Elevação Poente, caixilhos e revestimento de mármore aparecem fundidos como uma única figura que, por sua vez, funde-se à escada lateral externa, já na rua. O resultado é uma única paginação para mármore, caixilhos, degraus e lateral da escada.

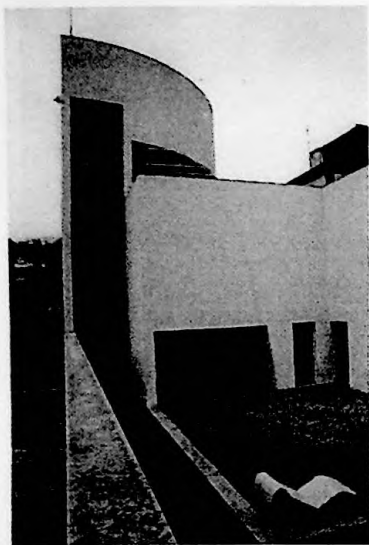
Também é possível ler a hierarquia entre os dois acessos ao interior do edifício. A maior importância da entrada que se situa no térreo de cima – do vestibulo principal – é revelada na altura desta porta e na área da superfície ocupada por caixilho e mármore que estão contíguos; todos estes itens são maiores do que os do acesso inferior, mais discreto para comunicar o caráter secundário na organização interna do edifício.





ELEVAÇÃO SUL

ELEVAÇÃO NASCENTE



Elevações Nascente e Sul

Estas apresentam grande complexidade em sua ordenação por tratarem de compor a união dos anexos – as exceções geométricas como foi analisado em Evolução da planta – com o volume principal. A condição dupla destes elementos de articulação – pertencem ao edifício mas são criados para a conexão urbana – indica o grau de dificuldade que acabou sendo adotado como partido de composição.

Por um lado, as diagonais da rampa externa e escada interna são exaltadas, assumidas como mote para os desenhos das aberturas na Elevação Nascente: as inclinações diferentes definem janelas triangulares e trapezoidais de vários tamanhos. Em troca, as escadas dos fundos são dissimuladas atrás de paredes que, na Elevação Sul, lêem-se como volumes regulares, ortogonais.

O estudo das elevações confirma princípios desenvolvidos em todo o projeto e em muitas obras de Siza que é o diálogo de opostos, uma estrutura dialética de composição que aqui alterna-se entre as noções de provocar e acalmar, exaltar e dissimular, acender e apagar, ou seja, entre relações parentes de dinâmico e estático.

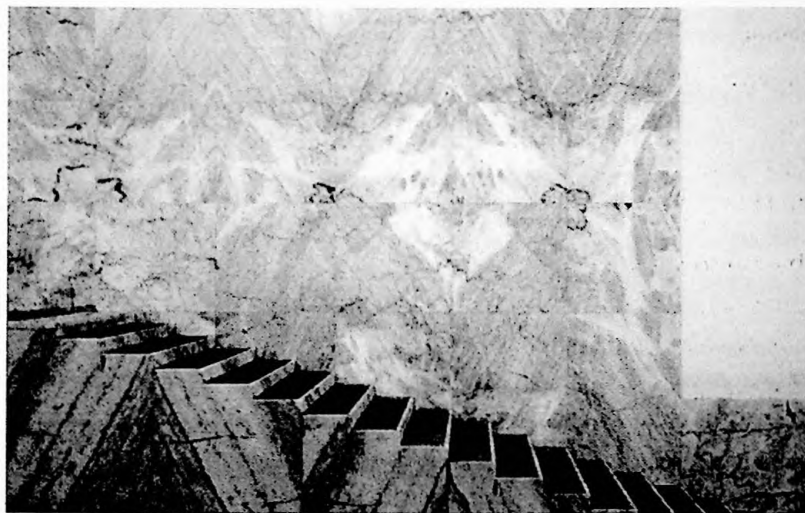
Texturas e cores

O branco é a principal cor da edificação, externa e internamente. A cor reforça a unidade do edifício e faz com que sua volumetria seja percebida como se fosse um plano contínuo. A caixa branca remete às obras dos anos trinta mas a associação não é com o caráter funcionalista desta arquitetura; trata-se do branco que procura algo de pureza, da perfeição, sobretudo clareza, e, assim mesmo, apenas como um aspecto que será transformado no meio de tantos outros.

O branco só não é único pela forte presença do mármore e por pequenos detalhes em outra cor – como mecanismos e cabine do elevador – que acabam por ressaltá-lo. O revestimento de mármore sim, este pode ser considerado como um instrumento de projeto na obra de Siza à altura do branco. Chega-se a requintes: preocupa-se com o lado da pedra a receber o polimento para obter peças iguais, aos pares, e dispor o desenho dos veios espelhados, dois a dois, na parede externa; lá dentro, na escada que une os dois térreos, define-se uma faixa central, como um tapete, onde a paginação considera desde a inclinação dessas texturas até os pormenores dos encontros: há luga-

res em que o espelho contém o cobertor e outros onde a ordem é invertida, porém está sempre presente. A pedra aparece no portão lateral cuidadosamente desenhado para receber o logotipo da empresa, na caixa do correio ao lado, em balcões, paredes, etc. *A profusão no revestimento de mármore em todo o edifício, na escada e como barra protetora nas áreas públicas, isto é, nas partes baixas das paredes do vestibulo e nos balcões, segue, quase ao pé da letra, o ditado de Adolf Loos, que sustentava que o revestimento de mármore era o papel de parede mais barato do mundo, já que nunca se estropiava* (Frampton 2000, p. 25).

No exterior do edifício e nos pavimentos adjacentes, texturas e materiais são instrumentos fundamentais da composição. Se por um lado o branco lembra a pureza, por outro, dominam as misturas e fusões. São vários os exemplos: o nobre piso em mármore do vestibulo principal prolonga-se até o passeio público sob o caixilho e mistura-se com o mosaico; na escada externa que conecta as duas entradas principais, o degrau mais alto possui piso e espelho de pedra, polida, valiosa; nos demais, espelhos continuam em mármore, e os pisos, é quase incrível que estes sejam de asfalto, grosso, ordinário. Tudo que parecia sofisticado, agora rende-se como coisa pública e é devolvido à cidade, para todos. É como se houvesse uma espécie de mestiçagem como princípio de composição em arquitetura produzindo uma nova totalidade.



2.3 ESTRUTURA E CONSTRUÇÃO



Pode-se arriscar que estrutura e construção têm um papel irrelevante nesta obra. Reforça essa idéia o fato de o Banco ter sido construído sobre as fundações do antigo edifício demolido; não houve incompatibilidade técnica entre a antiga base e a nova arquitetura, completamente distintas.

Primeira Leitura

Há uma prioridade dos revestimentos, tanto o mármore quanto os forros de gesso, sobre a estrutura. Pilares independentes mostram-se nos vãos maiores porém dissimulam-se no maciço da alvenaria branca sem constrangimentos. Com tantas relações que são estabelecidas entre vários elementos deste projeto, não há uma preocupação em articular estrutura e enchimentos. Analisando-se a forma-tipo tectônica como proposto no estudo da Casa de Chá, pode-se dizer que aqui há uma estratégia atectônica, sobressaindo o *ocultar* das membranas leves de fechamento ou revestimento – os aspectos representacionais – sobre os aspectos ontológicos da fundação, estrutura e telhado.

Segunda leitura

Por outro lado, o Banco é apresentado como um maciço branco e pesado apoiado no chão; o transparente e leve é ocasional; a expressão da forma construída é claramente estática. Por esse segundo ponto de vista, pode-se afirmar que a obra é tectônica.

Enfim, coexistem interpretações que considerem esta obra tectônica ou não, não obstante, o que se pode concluir é que a plasticidade espacial predomina sobre o estrutural e construtivo.

3. CONCLUSÕES

O Banco de Vila do Conde expõe uma questão polêmica para arquitetura do Movimento Moderno: admitir a manipulação de imagens ao se falar de projetos. Esta obra inclui no seu vocabulário valores urbanos e simbólicos, além de todos os parâmetros funcionais de consenso.

Desta vez, a experimentação perante o sítio tende mais para o contraste do que para a semelhança. Estabelece-se um diálogo de proximidade e distanciamento do contexto através do encontro de diferentes escalas e linguagens (monumento e casa, público e privado, velho e novo). O equilíbrio pode ter sido buscado de outra maneira mas o tema da relação da arquitetura com o "lugar" continua presente: de novo é possível afirmar que a obra parte da realidade preexistente.

Este projeto segue a idéia de se eliminar as barreiras entre a cidade e o lote contribuindo para a formulação de uma nova visão sobre espaço público e privado. Com a requalificação do entorno urbano imediato mas sem se abrir mão de uma nova afirmação cultural no objeto, devolve-se, através da arquitetura, "o direito à cidade".

A geometria comparece desde a gênese do projeto e revela-se elemento fundamental da composição a tal ponto que esta obra pode ser considerada exemplar para um dos aforismos de Siza (2000a, p. 27): *Arquitectura é geometrizar*.

Ainda quanto aos princípios compositivos, também aqui está presente a dialética como fonte geradora de novas possibilidades e recursos da arquitetura. Além dos diálogos já mencionados aparecem outros opostos: superfície e profundidade, memória e invenção, aberto e fechado, contínuo e descontínuo, compressão e expansão, fundo e figura, representacional e ontológico, etc.

O Banco de Vila do Conde também aponta para uma questão ideológica crucial à arquitetura do século XX: o programa. Encomendou-se uma obra que conferisse dignidade e prestígio à instituição financeira e assim se fez. Não há programas mais ou menos nobres; a origem da solicitação nunca é dado paralisante, pelo contrário, cada desafio pode ser mais um pretexto para se fazer arquitetura. Para Siza, *uma arquitetura não é feita pelo tema que desenvolve, porque em arquitetura*

não há programas feios nem bonitos; só existe um bom ao mau tratamento do tema (In Dal Co 2000, p. 9).

No âmbito da tectónica, a discussão ganha força definitiva: nesta obra, a plasticidade predomina sobre o construtivo, mas não que este aspecto tenha sido negligenciado. Há prioridade dos aspectos representacionais dos revestimentos (mármore e gesso) sobre os valores ontológicos da estrutura. O redesenho é uma constante em Siza, de modelos antigos e de seus próprios trabalhos, o que torna difícil a repetição de tipos. No entanto, um "micro-tipo" está presente nesta e em muitas de suas obras, como se já trouxesse um conhecimento acumulado: a rampa e escada "gêmeas".

Aparece a idéia de transformação como processo de arquitetura em vários de seus domínios: de um lado, materiais de categorias aparentemente inconciliáveis são fundidos num exercício de empirismo, ou de crítica dos seus significados; simultaneamente, as formas do todo e das partes se influenciam mutuamente em mais uma espécie de organicidade; e, noutro extremo, diversas referências (citou-se Loos, Taut, Corbusier, Mendelson) servem apenas de pretexto para uma constante busca de renovação da capacidade expressiva da arquitetura.

Ao final e de maneira irrefutável, depois de todas as experiências e variações sobre o tema da complexidade, a obra apresenta-se como um todo. Novamente a unidade surge como uma espécie de condensação de vários saberes e como forma de muitos conteúdos – o *Banco é um gesto "escandalosamente artístico"* (Costa 1990, p. 29).

De Siza, talvez se possa concluir que tudo foi feito naturalmente, sem preocupações com qualquer dimensão simbólica nem com a produção de qualquer polémica, o que parece ter-lhe custado um certo desgosto ou reserva, por ter sido incompreendido ou por reconhecer que a ligação entre uma obra como esta e a sociedade ainda é tênue:

3 In (Liano 1995, p.67).

*Outro pequeno projecto*³

Gostaria de construir no deserto do Sahara.

Provavelmente, ao abrir fundações, alguma coisa iria aparecer, adiando a prova da Grande Liberdade: cacos, uma moeda de ouro, o turbante de um nómada, desenhos indecifráveis gravados em rocha.

Nesta Terra não há desertos. E se houvesse?

Provavelmente estaria condenado a construir um barco carregado de Memórias, próximas ou distantes até à inconsciência: invenções.

E se o barco poiasse no fundo do mar estaria rodeado de ânforas, esqueletos, âncoras irreconhecíveis sob a ferrugem.

Experimentaria o desgosto de ser chamado, ainda no Sahara, ou no fundo do mar, contextualista.

Também esta casa caiu em Vila do Conde como um barco – entre detritos: para não incomodar ganhou o nome de Tolan.⁴

Gostaria de construir em terreno aberto, nos Pampas, ou em Macau, sobre os aterros: onde não se fale ainda de Centro e de Periferia; ou já ou nunca.

Mas há uma só gaveta para cada um, nestes móveis prudentes de gavetas rigorosamente dimensionadas, onde mal cabe um paralelepípedo em cimento.

Então e às vezes forma e medida obrigam a quebrar arestas, como se fosse a invenção de um "coup de poing", e logo a polir superfícies, afiá-las para escavar espaço.

Todas estas operações de paciência são arriscadas.

Quase sempre condenam o objecto à montra de um museu; ou a perder-se num canto, confundido com o paralelepípedo de cimento que é; ou a ser reutilizado, outra pedra encontrada, na construção de um muro; ou ainda (reencontrado) à montra de um museu, entre ânforas, sarcófagos esvaziados, uma âncora irreconhecível, sob a ferrugem.

Porto, 25 de Abril de 1986

4 Nota presente no texto de Siza: *Barco naufragado no Tejo, carcaça presente durante anos em frente ao Terreiro do Paço, nome escolhido para que todos entendam o significado depreciativo. É de que gosta.*

In ... 1888 - 1900





Museu de Arte Contemporânea, 1988 – 1993

1. INTRODUÇÃO

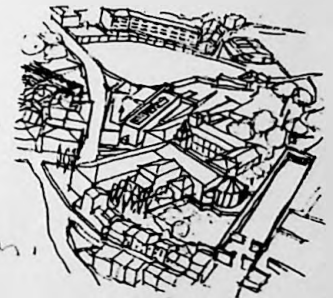
Localização

Rua Ramón del Valle-Inclán, Santiago de Compostela, Espanha.

O Centro Galego de Arte Contemporânea¹ – CGAC – foi encomendado pela Junta da Galícia como parte integrante de um programa de revitalização para a cidade. O objetivo era oferecer um lugar para atividades culturais: o conjunto inclui salas de exposições, auditório, biblioteca, livraria, café, além da área administrativa e demais apoios.

O Museu encontra-se numa zona instigante de Santiago de Compostela, nos limites do centro histórico, diretamente relacionado com o Convento de Santo Domingo de Bonaval e dentro de seu antigo jardim que estava abandonado.

No contexto deste trabalho, também coube a Álvaro Siza o projeto para os espaços livres do entorno. Apesar de constituir uma segunda encomenda (1990-1994), a recuperação e novo arranjo destes jardins tornaram-se parte integral do museu e desde o início influenciaram o novo edifício não só na ordenação exterior, bem como em suas características internas. Destino menos feliz teve o antigo cemitério que, mesmo contando com um desenho de Siza pronto para seu restauro



¹ Participaram deste projeto: Diretores: Joan Falgueras, Yves Stump, João Sabugueiro; Colaboradores: Mona Trautman, Jane Conslidine, Tiago Faria, Anton Graf, Cecilia Lau, Elísário Miranda, Luís Cardoso, Miguel Nery; Escritório Associado: Joan Falgueras (Llano 1995, p. 210).

e respectiva articulação com todo o complexo, sofreu *uma intervenção bárbara, fruto do habitual desinteresse* (Siza 2000a, p. 77).

2 Ver (Liano 1995, p.35 e 36).

Também pode ser de algum interesse para a análise desta obra saber que Álvaro Siza² considera o CGAC como sendo sua primeira oportunidade no campo dos edifícios públicos ou institucionais e que, desta vez, como nem sempre acontece, obteve a oportunidade de corrigir erros que ocasionalmente ocorrem nos trabalhos. Aqui foi possível prolongar o projeto durante a construção, o qual, segundo ele, *de nenhuma forma, termina com os desenhos*. Ou seja, esta parece ser uma obra da qual Siza gosta muito.

2. ESTUDO ANALÍTICO DO EDIFÍCIO

2.1 A FORMA E O PROGRAMA

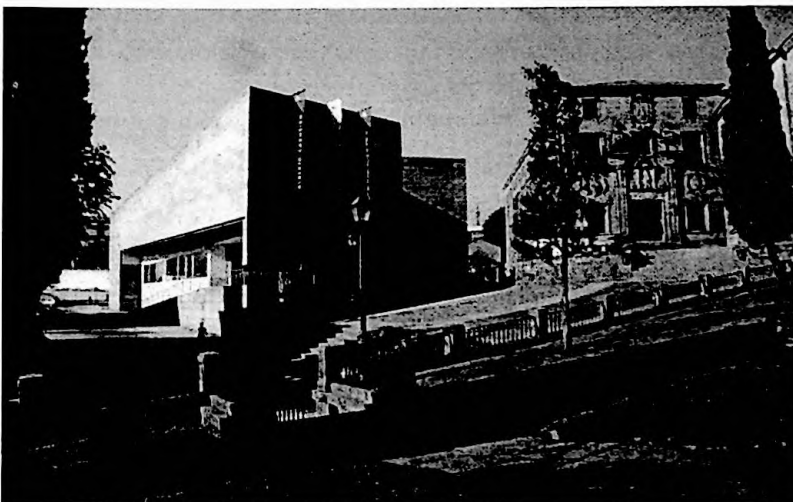
2.1.1 A IMPLANTAÇÃO

Contexto histórico, geográfico e cultural

A cidade de Santiago de Compostela tornou-se em objeto especial de peregrinação, meta final de diversas rotas. O "Caminho de Santiago" – o francês –, mais procurado e mais longo, foi declarado Conjunto Histórico Artístico em 1962 e a cidade foi reconhecida pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade em 1992. Entre as ruelas medievais de seu casario doméstico convivem diversos edifícios públicos e religiosos enormes, mas Santiago é uma daquelas cidades que não conseguiram promover outras funções urbanas senão aquelas que dizem respeito ao santuário (Munford 1982, p. 36).

O Convento Santo Domingo de Bonaval (século XVII) abre-se ao lado de uma antiga porta de entrada do Caminho Francês, bem no encontro do terreno escolhido para o museu com o tecido urbano medieval. Esta é a dimensão mítica do lugar, sagrada e monumental. Condições mais sugestivas para que se questione sobre a existência do *genius loci*, desde o início do projeto, não há.

Recentemente, na década de sessenta, foi construído um edifício escolar vizinho aos jardins do convento, com direito a grandes obras de

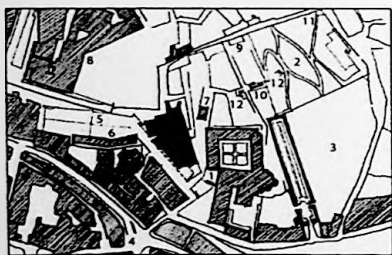


terraplanagem para obtenção de quadras poliesportivas, várias na mesma cota de nível.

Quanto à cultura, os galegos sentem-se mais próximos aos portugueses do que aos espanhóis de Madrid. A língua tem a mesma origem da nossa e algumas palavras são exatamente iguais, embora de perto tudo seja muito diferente. Santiago situa-se na Galícia – parte da Espanha ao norte de Portugal – a poucas horas de carro da cidade do Porto. Esta proximidade, somada às viagens de infância, deram a Siza uma peculiar carga de memória antes mesmo do início dos trabalhos.

Do ponto de vista do contexto cultural daquele momento, o novo edifício devia marcar sua importância cívica e desempenhar papel decisivo na remodelação prevista para a área.

Relação com a paisagem e a cidade



- 1 Convento de Santo Domingo de Bonaval
- 2 Jardins do convento a recuperar
- 3 Antigo cemitério a recuperar para jardim público
- 4 Casario medieval
- 5 Jardim público a recuperar
- 6 Nova construção (3 pisos)
- 7 Pequena e modesta edificação
- 8 Escola
- 9 Arcada existente a recuperar
- 10 Tanque existente a recuperar
- 11 Mirante
- 12 Fontes

Se as questões-históricas remontam a idade média, por outro lado, o Museu devia conciliar várias topografias diferentes: os jardins do convento que sobem pela colina a nordeste; as plataformas do edifício escolar a noroeste; um parque público a ser recuperado a oeste; o tecido urbano residencial fracionado a sudoeste; e, por último, o não menos importante corpo maciço do convento, imenso. Paisagem e cidade tornam-se aqui uma só noção: este é um diálogo frequente na obra de Siza, sobretudo em projetos situados em limites de transição entre área urbana e natureza. Neste caso, o limite é o perímetro do centro histórico de Santiago.

Portanto, a situação do terreno em relação à cidade e à paisagem tem uma importância capital também na gênese do projeto do CGAC.

Relação com o lote

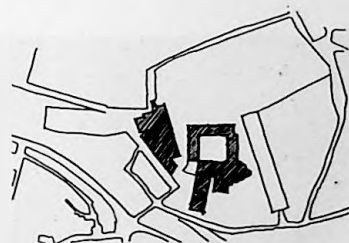
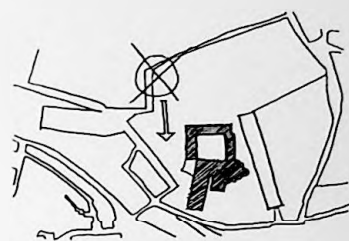
Não se pode entender lote, nesta análise, como uma pequena divisão que possui frente, divisas laterais e fundo; trata-se de um terreno bastante grande que oferecia algumas opções para a localização do Centro.

Siza recusou o pedido dos promotores de afastar o edifício para o fundo do jardim junto à Rua Cara Moniña. Ao contrário, preferiu sua implantação próxima à entrada do complexo eclesiástico (igreja e claustro), pois entendia que a importância social do edifício apontava para uma franca participação neste espaço público. Esta foi a primeira grande decisão do projeto e sua importância pode ser constatada nas palavras do próprio arquiteto: *Quando se constrói a poucos metros de um edifício classificado como monumento nacional, como é o caso do Convento de Santo Domingo de Bonaval, existe o receio de estragar tudo: por esta razão, foi-me pedido que "escondesse" o museu. Argumentei que um centro cultural é um edifício tão forte na vida da cidade que não pode ser um anexo de convento, ele próprio transformado agora em galeria de exposições. Esta importante ligação com a estrada foi finalmente aceite, porque também consegui demonstrar que o convento nunca fora inteiramente visível, pela existência de um muro alto que marcava o limite da propriedade agrícola. Definida a colocação do novo edifício, imediatamente se tornou indispensável um trabalho de aproximação ao convento* (Siza 2000a, p. 71).

Quanto à topografia específica do lugar escolhido, trata-se de um pequeno fundo de vale com pendentes mais ou menos suaves dependendo da posição por onde se imagina o corte elaborado para sua compreensão.

Relação com outros elementos arquitetônicos e semi-arquitetônicos

Um complexo eclesiástico formado por dois grandes corpos – a igreja e o claustro –, uma modesta casinha não menos importante, um casario medieval, uma escola dos anos sessenta, muralhas e hortas, grandes parques a recuperar e pequenos jardins abandonados, vestígios de muros: assim é Santiago e assim é o lugar do novo Museu. Há um diálogo tenso entre tamanhos, idades e significados diferentes,

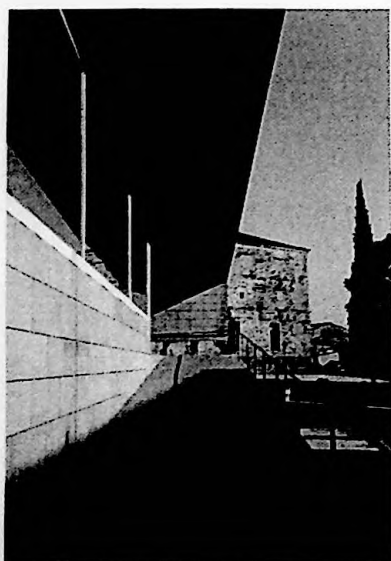


entre enormes plataformas necessárias para assentar os edifícios públicos e religiosos com programas de grande dimensão e os infinitos recortes para implantação econômica das edificações profanas. E quase todas as paredes são espessas, em pedra – muito granito –, escuro e pesado, tudo é denso.

O desafio consistia em definir um artifício que transformasse o amontoado de edifícios e vazios em um tecido urbano coerente. Era preciso intervir na reordenação de uma área degradada considerando o maior número de aspectos possível, do social ao construtivo. Novamente estava lançada a seguinte questão arquitetônica: a relação entre o velho e o novo, entre memória e invenção, entre preservação e intervenção, entre conservação e transformação.

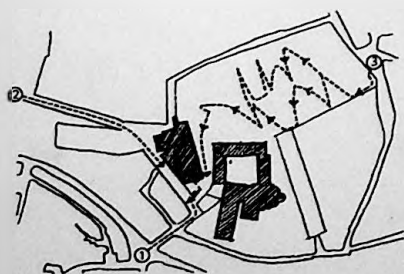
Esta relação dialética será um dos principais determinantes da liberdade com que se soluciona a ordenação exterior do conjunto.

⇒ Aproximação e percursos de acesso

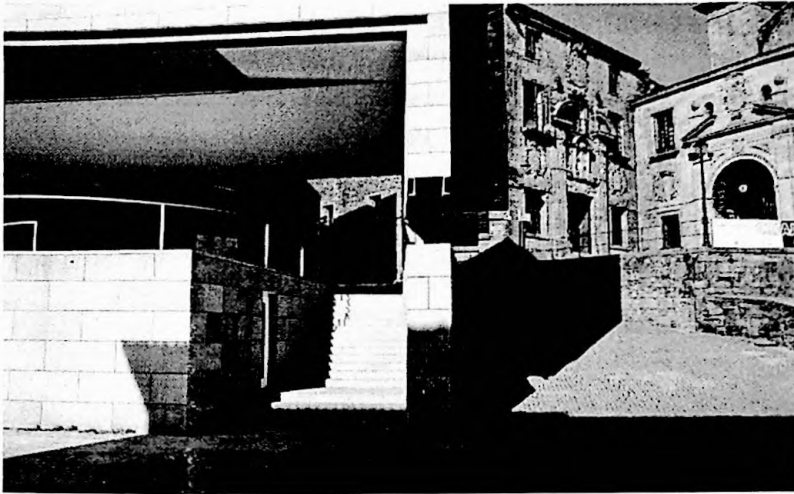


Os recortes da cidade antiga não permitem que o CGAC seja avistado de longe pois o edifício resultou perfeitamente encaixado em sua topografia e volumetria. Pela forma do pequeno vale em que se situa, podemos dizer que ele é baixo e discreto. Não fosse o frescor que ainda perdura nos novos granitos utilizados, poderíamos até dizer que sempre esteve lá. Após ser descoberto, mostra-se como um todo; mesmo com algumas inflexões que já podem ser percebidas, apresenta-se como um maciço unitário.

Chega-se ao novo edifício principalmente pela nova Rua Ramón del Valle-Inclán, por ambos os lados. Entretanto, não há frontalidade, chega-se sempre um pouco em diagonal, numa direção sempre inclinada à fachada. De um lado encontra-se uma rampa escavada no maciço alinhado à rua, do outro, uma escada paralela às do Campo de Santo Domingo: rampa e escada "gêmeas", ambas públicas e já abrigadas, dão acesso à plataforma coberta em frente ao átrio principal.



Esta nova plataforma é uma elaboração extremamente cuidadosa para o diálogo com a que já existia em frente, formada pelas duas fachadas do complexo eclesiástico. Joan Falgueras, um dos colaboradores de Siza, afirma: *A microgeografia reinventada pelo projeto enquadra-se num embasamento sobre o qual paredes suspensas e cobertas flutuam levemente, em jeito de contínua reelaboração das plataformas e*



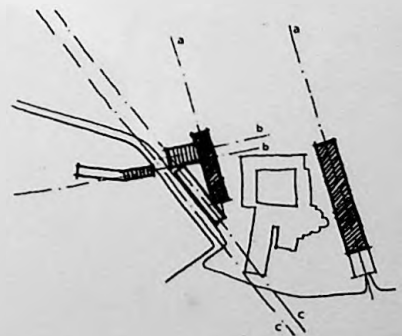
átrios da Boa Nova, ou de Leça, e que tem por auge a acrópole da Faculdade (1995, p. 91).

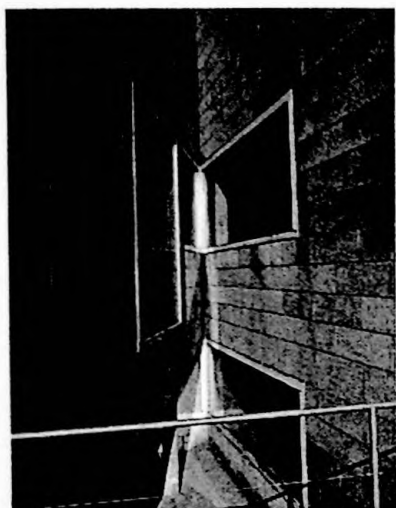
Um outro percurso que pode ser lido é o de quem vem pelo jardim que foi recuperado. Desce-se por suas plataformas assimétricas e inclinadas, às vezes por rampa, outras por escada, até atingir a lateral do museu que é limitrofe ao convento. Novamente a aproximação é em diagonal, agora menos inclinada, quase tangencial. A referência dos caminhos do jardim é decisiva nos percursos de acesso ao Museu, sempre em ziguezague.

Ordenação exterior

O conjunto começa sua organização com a volumetria que se projeta até a entrada principal da Igreja de Santo Domingo. Nesta ponta, o pequeno espaço ao ar livre ao lado da entrada dialoga com a plataforma definida pelas duas fachadas do conjunto religioso. Virados um para o outro, estes dois espaços urbanos configuram a "passagem principal" para o jardim, parte integral do Museu.

Após esta primeira decisão, o Centro compõe-se por uma estratégia de alinhamentos de três corpos básicos às linhas de força existentes no entorno e da necessidade de articular internamente o átrio principal, coração do museu. Apesar de os desenhos insinuarem uma certa complexidade, a experiência arquitetônica – a visita à obra – revela grande clareza na leitura dos volumes até mesmo por distinção de função: no primeiro encontram-se administração e acessos, no outro estão salas de exposições, e no último ficam auditório e biblioteca.



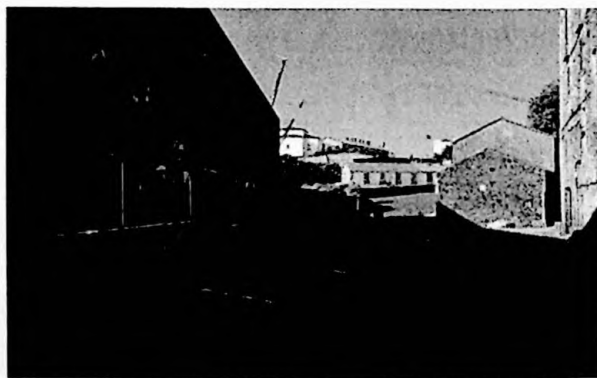


Entretanto é preciso cuidado, não se trata da máxima “a forma segue a função”, apenas preocupou-se que o museu funcionasse bem; simultaneamente, foi possível compor formas de razoável legibilidade. O primeiro volume alinha-se paralelo à rua Valle-Inclán; o segundo – uma espécie de último terraço do jardim – é paralelo ao cemitério Bonaval e forma um ângulo agudo com a fachada da igreja; o terceiro alinha-se com volume ao lado do casario e delimita o jardim.

Surpreende o prolongamento do segundo volume: na forma de um corpo semi-enterrado de um único piso, dialoga com a pequena série de edificações conservadas. O fruto desse diálogo parece ser a configuração do portal de acesso do jardim.

Um espaço exterior aparentemente residual, definido pela articulação do volume paralelo à rua – com átrio e gabinetes – com o que delimita o jardim – com biblioteca e auditório –, estende-se ao longo de toda a altura do edifício oferecendo no subsolo uma entrada de serviço para as oficinas de manutenção e montagem. Segundo Siza, esta solução, alcançada muito lentamente, depende do plano elaborado para os edifícios que se encontram do outro lado da rua mas já reivindica um *justo protagonismo* (Siza 2000a, p. 77) no entorno.

Por fim, no que se refere à ordenação exterior, pode-se concluir que o Museu, com suas formas fechadas, além de estabelecer os novos limites do jardim, converte-se em arremate harmônico da colina que desceu até a rua. Aliás, a recuperação dos jardins do convento compreende a última etapa desta ordenação e amplia a integração do edifício com o sítio. Foram necessários trabalhos de arqueólogos para descobrirem o sistema de irrigação e sua nascente. Assim, antigos canais de granito foram desenterrados, fontes e muros semidestruídos foram restaurados. Como em outras obras de Siza, pequenos elemen-



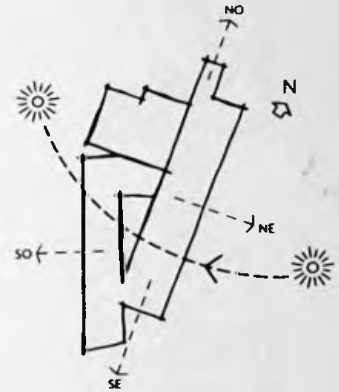
tos simples comunicados entre si atuam como importantes peças na composição do conjunto.

Orientação, insolação e vistas

A orientação desta obra não parece determinar-se pela posição do sol, nem pelas vistas. É o desejo de aproximar a entrada do Museu às entradas do convento e da igreja que leva a um desenvolvimento longitudinal do edifício em planta, uma espécie de cunha ou trapézio invertido orientado segundo o eixo Norte-Sul.

Contudo, ainda que não tenha existido um especial interesse em orientar os diferentes elementos do conjunto segundo a insolação que recebam, a iluminação natural constitui um fator básico na composição do projeto. Como exemplos, pode-se destacar o "óculo" retangular no alto do átrio principal, receptor e distribuidor de luz por todo o miolo do edifício, e as notáveis "mesas invertidas" suspensas no teto para difundir a luz nas salas de exposições.

Da mesma maneira, embora não tenha determinado a orientação do edifício como na Casa de Chá, o tema vistas também é fundamental em várias partes da composição. Também são vários os exemplos: a fenda da parede suspensa produz vários enquadramentos da paisagem que mudam a cada etapa do caminho para o átrio; a grande abertura do café e livraria emoldura a entrada do jardim; a própria cobertura é aberta para a paisagem urbana em dois momentos: um nível concebido como "jardim de esculturas", com muros altos onde telhados e campanários começam a aparecer, e uma última plataforma mais elevada que desfruta as vistas sobre o convento e toda a cidade de Santiago.

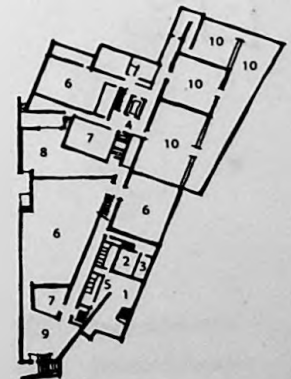


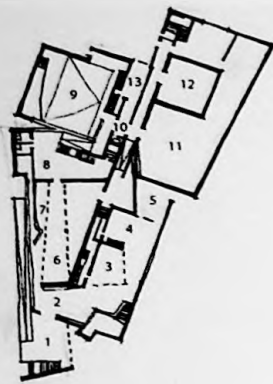
2.1.2 A GERAÇÃO DA FORMA

Descrição

Subsolo

- | | |
|------------------------|---|
| 1 Vestíbulo | 7 Sala de máquinas |
| 2 Depósito do café | 8 Oficina de montagem das exposições e manutenção |
| 3 Depósito da livraria | 9 Oficina de restauro |
| 4 Átrio de serviços | 10 Sala de exposições |
| 5 Sanitários públicos | |
| 6 Depósito | |





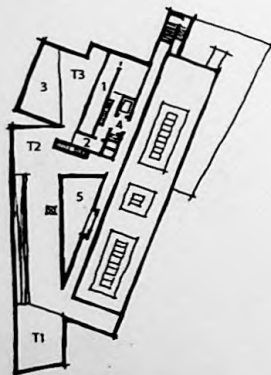
Pavimento Térreo

- | | |
|--|--|
| 1 Pórtico de entrada | 8 Foyer do Salão de Atos |
| 2 Átrio | 9 Salão de Atos |
| 3 Livraria | 10 Vestíbulo dos elevadores |
| 4 Café | 11 Sala de Exposições Temporárias |
| 5 Terraço do café | 12 Sala de Exposições Temporárias e transição para as Exposições Permanentes |
| 6 Vestíbulo da recepção e distribuição | 13 Acesso de Serviços |
| 7 Informações e bilheteria | |



Primeiro Pavimento

- | | |
|------------------------------------|---|
| 1 Átrio | 10 Escritórios dos Serviços Técnicos |
| 2 Sala de leitura | 11 Vazio sobre o vestíbulo do térreo |
| 3 Mostrador da biblioteca | 12 Vestíbulo dos elevadores |
| 4 Escritórios da biblioteca | 13 Sala de exposições permanentes |
| 5 Sala de seminários | 14 Vazio de espaço duplo sobre a área de exposições temporárias |
| 6 Vestíbulo da área administrativa | |
| 7 Diretoria | |
| 8 Sala de reuniões | |
| 9 Administração | |



Segundo Pavimento – "Cobertura"

- | |
|-------------------------------------|
| T1 Terraço panorâmico |
| T2 Terraço de acesso público |
| T3 Terraço de acesso de serviço |
| 1 Depósito da biblioteca |
| 2 Vestíbulo de acesso ao terraço |
| 3 Vazio sobre a sala de leitura |
| 4 Vestíbulo dos elevadores |
| 5 Vazio sobre o vestíbulo do térreo |

Zoneamento

O programa do edifício é de grande complexidade ou no mínimo extenso, como era de se esperar de um Centro de Artes. Em princípio, os usos parecem tão díspares que torna-se difícil ordenar ambientes para abrigá-los num único prédio: exposições permanentes, exposições temporárias, biblioteca, auditório, administração, loja, café, depó-

sitos, restauro, manutenção, montagem, e os inumeráveis apoios (das salas de máquinas aos sanitários). Soma-se a tudo isso, o problema da ausência de um programa claro, de uma coleção definida, ou mesmo de um diretor no início dos trabalhos. Este fato tem se tornado constante em novos Museus concebidos para atender a um duplo objetivo como este: ser uma caixa que abriga e preserva os objetos das coleções e, ao mesmo tempo, ser ela mesma um objeto cultural que assume sua dimensão de monumento urbano (Montaner 1995b, p. 61), implementando novo dinamismo a velhos centros urbanos.

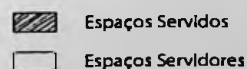
Primeira leitura

Uma certa aproximação pode ser feita utilizando novamente os princípios de Louis Kahn, ou seja, uma separação por especialização funcional entre elementos servidos e elementos servidores (Frampton 2000, p. 48). Assim, um volume ortogonal desenvolvido em linha (o que compõe a entrada do jardim, com as salas de exposições) – o “museu” propriamente dito –, é servido pelos outros dois volumes conformando um pátio triangular ao centro com pé-direito duplo a triplo. Este pátio é o átrio principal do centro.

Porém, mais uma vez essa classificação só consegue uma leitura muito genérica dos espaços. Não é possível fazer uma diferenciação muito clara entre elementos servidos e os servidores pois os dois grupos se alternam ou se sobrepõem.

A leitura muda substancialmente ao se considerar como espaços servidos aqueles que compreendem o uso direto dos usuários, isto é, os motivos pelos quais se vai a um centro cultural – exposições, auditório e biblioteca – e servidores aqueles que garantem o bom funcionamento global do conjunto – administração, circulações e apoios. Têm-se então dois blocos servidos, um com as exposições e outro com auditório e biblioteca, e apenas um como servidor – o que está alinhado à rua com administração e acessos.

Numa terceira aproximação, ainda mantendo-se estas categorias e considerando como espaços servidos aqueles de permanência prolongada, quer para visitantes quer para funcionários – exposições, auditório, biblioteca, gabinetes e oficinas – e servidores apenas os que dão suporte operacional a qualquer edifício público – circulações e sanitários –, vê-se que cada pavimento apresenta um esquema conceitual diferente.



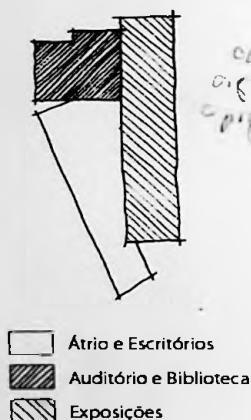
As abordagens anteriores demonstram que não é possível compreender o edifício com clareza utilizando apenas esta classificação para os espaços: servidos e servidores.

Segunda leitura

Algo parecido ocorre ao se empregar os conceitos de zona pública e zona privada. Zona pública contém os espaços que podem ser usufruídos por qualquer visitante: das exposições, auditório e biblioteca ao café, bar e terraços, incluindo circulações e sanitários públicos. Por sua vez, a zona privada é de acesso restrito aos funcionários, compõe-se de gabinetes exclusivos da administração, sala de projeções, depósitos, oficinas, salas de máquinas, circulações internas exclusivas, como montacargas, etc. Embora nesta leitura não haja dúvidas, também torna-se preciso uma análise em cada andar e novamente não há resposta formal legível para cada classe, pública ou privada.

Terceira leitura

Há um rebatimento formal mais claro se fizermos um zoneamento mais amplo, por grupos de atividades, como Siza sugere (2000a, p. 73): As numerosas tentativas de organização dão vida por fim a três volumes, que correspondem a três ordens de funções: o átrio e os gabinetes, o auditório e biblioteca, as salas de exposições. O primeiro destes volumes insiste totalmente na estrada, contrariamente ao segundo, que se afasta dela, enquanto o terceiro delimita o jardim. Em cada um dos volumes coexistem área pública e privada, bem como espaços servidos e servidores. Pode-se concluir que o edifício funciona muito bem sem que tenha sido necessária uma separação radical de elementos por função, qualquer que seja a classificação que se empregue para esta análise de zoneamento.



Evolução da Planta

No item Ordenação exterior estudou-se como a envolvente – construções e vazios – condicionou a organização geral do conjunto. O desejo de aproximar a entrada do CGAC às entradas do convento e da igreja levou a um desenvolvimento longitudinal do edifício. Este eixo (quase Norte-Sul, a estrutura dos caminhos do jardim do convento em ziguezague, e três alinhamentos obtidos no entorno são os primeiros dados a considerar na evolução da planta. O Centro surge como uma continuidade dos jardins públicos, compondo-se basicamente de três corpos que definem a forma triangular de todo o maciço:

- 1 acesso e administração
- 2 exposições
- 3 auditório e biblioteca

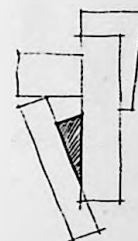
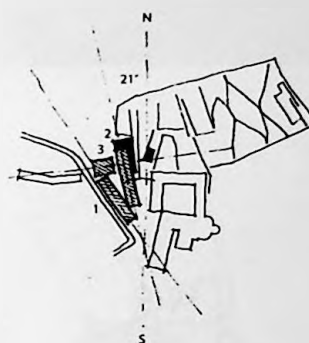
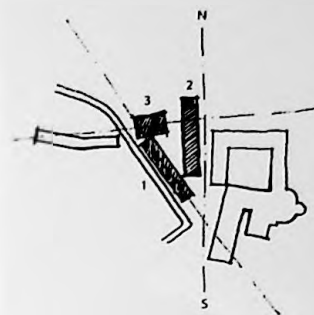
Alguns críticos destacam que Siza tende a considerar as cidades e as paisagens como palimpsestos. As descobertas dos arqueólogos do antigo jardim na retaguarda do convento parecem ter sido determinantes no último volume do museu. O bloco correspondente às exposições sofre uma rotação de 21° para permitir a preservação de uma singela edificação que articula os percursos ao longo das diversas plataformas do jardim. Propõe-se então um volume semi-enterrado no museu que aflora como um prolongamento dos terraços do jardim; podemos considerá-lo como o primeiro (ou o último) dos terraços.

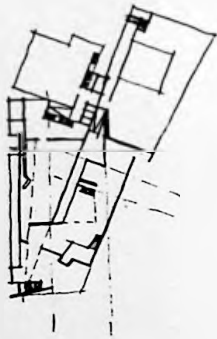
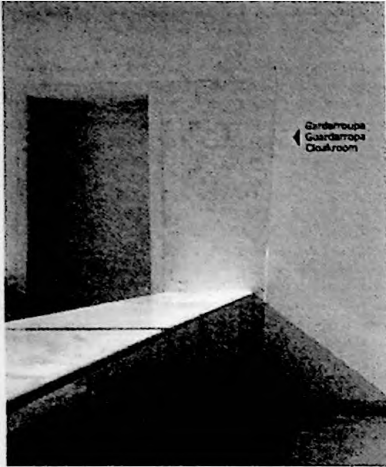
Em um passo posterior da evolução da planta, os diferentes elementos sofrem uma colisão onde todos se transformam gerando uma nova ordem. São blocos ortogonais que deixam de ser independentes para estabelecer leis de composição próprias ao edifício como um todo. O objetivo principal desta colisão é a necessidade de criar um núcleo articulador para o conjunto e seu produto formal é o átrio central de distribuição. Em planta resulta triangular e no espaço alcança os três pisos do edifício.

Os três elementos originais, que num primeiro esquema topológico são iguais, não variam segundo uma importância de função que desempenham, mas mudam de forma por uma série de operações geométricas – interseção, adição e subtração –, que os transformam em fragmentos inter-relacionados, todos com marcas de seus antecedentes, contribuindo para uma nova unidade artística, agora mais complexa. Não se trata de uma artimanha expressiva fundamentada na aleatoriedade, mas uma intenção clara de conseguir *manejar uma diversidade de intenções contraditórias, que tem a ver com a reconciliação entre natural e artificial, entre o edifício e o lugar que ocupa* (Curtis 1999, p. 26).

A planta do térreo

A entrada principal situa-se na ponta da interseção de dois dos volumes originais, próximo à entrada do convento. Define-se uma das faces desta entrada com uma operação de subtração no volume alinhado à rua – neste ponto encaixa-se a rampa –; a outra face





obtém-se com nova subtração na ponta do novo produto da interseção dos dois volumes – aí encaixa-se a escada e configura-se a plataforma de acesso.

Apesar da inexistência de uma linguagem preestabelecida na obra de Siza, aqui estamos diante de uma forma-tipo identificável. Trata-se do tema escada e rampa “gêmeas”; está presente no banco de Vila do Conde, na escola de Setúbal, entre outras obras.

Seguem-se as operações geométricas para evolução da planta. Em síntese, dispomos de seis direções distintas oriundas dos três volumes originais que ao final compõem o triângulo. Uma sequência de adições e subtrações sucessivas compõem os espaços por operações geométricas legíveis, nunca aleatórias. As linhas geratrizes que amparam estas operações ora são paralelas ao volume contíguo, ora perpendiculares, ora formam ângulos suplementares. Até a largura da porta de entrada, presente na plataforma descrita, é uma operação geométrica. Um de seus lados é definido por uma linha imaginária – da lateral do volume das exposições – que segue até um dos pilares da parede suspensa na plataforma de acesso; o segundo batente é definido por outra linha imaginária que sai desse pilar definindo não só a largura da porta, mas também a parede em frente que obstrui a visão direta de quem entra. Acaba definindo também uma mudança de inclinação e altura no forro do átrio.

Esta sequência descritiva mostra o quanto é difícil falar de evolução de planta numa obra com este nível de sobreposições no campo da percepção. Parece que Siza quis se deixar contaminar pelos percursos do jardim – em ziguezague – e isto foi influenciando toda a composição do espaço. No térreo, o átrio triangular propriamente dito desenvolve-se por adições até a fachada da rua Valle-Inclán, muda de forma, e com este movimento de ziguezague vai até o espaço do café e livraria, sempre com inflexões que podem ser lidas em forros de gesso, mobiliário, ou desenhos do revestimento de mármore branco. O resultado final é extremamente claro, legível, mas, em vez de evolução da planta, talvez fosse melhor abordar a evolução do espaço, tudo acontecendo simultaneamente desde o início.

Aqui vale arriscar-se numa conexão com idéias do campo das artes plásticas: de fato o cubismo parece ser uma força viva para Siza tal qual assinala Willian Curtis (1999, p. 26): Está encaixado em sua mente, e

influi na sua forma de perceber e conceber a arquitetura. Contribui para a leitura que Siza faz do mundo e de suas múltiplas identidades, porém influi no modo em que ele gera idéias arquitetônicas feitas de fragmentos que mantêm uma tensa relação entre si.

ordem das
justificações

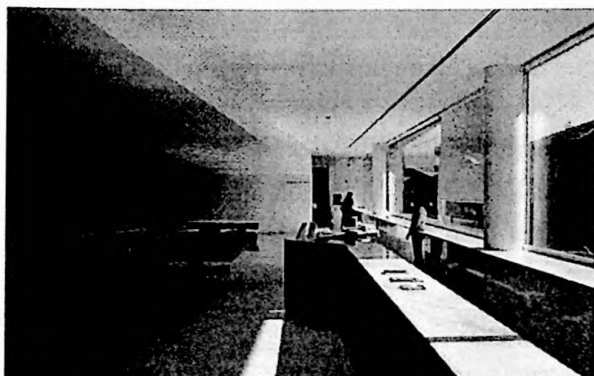
Aparecem uns elementos secundários que arrematam a composição potencializando os elementos primários da hierarquia principal. Um caso é o do volume ao lado da entrada principal: trata-se de uma adição ao bloco maior (produto da fusão de dois dos volumes principais) e, ao mesmo tempo, de uma subtração no piso do vestibulo do café e livraria. Como resultado, os alinhamentos destas operações influenciam bancos, muretas e revestimentos internos, tudo relacionado numa nova espécie de continuidade. Outro exemplo é a sacada sobre o último terraço do jardim: trata-se do final do caminho da passarela que debruça-se sobre a sala de exposições que possui pé direito.

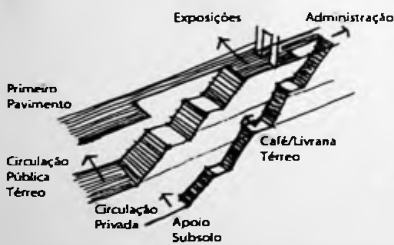
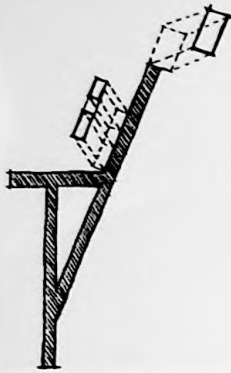
A planta das salas de exposições

Neste projeto, nenhuma planta pode ser considerada a geratriz de todas as outras, nem planta tipo tampouco a principal, mas uma concentra questões cruciais sobre o tema Museu: é a do primeiro pavimento, a que abriga as três salas de exposição permanentes.



Num passo seguinte da evolução da planta, algumas partes do conjunto resistem à contaminação da colisão e atendem a leis de composição internas próprias – é o caso destas salas. Toda a inquietação geométrica é deixada de lado para dar lugar a uma resolução clássica para a caixa neutra de abrigar objetos: as salas mantêm-se retângulos ou até mesmo quadrados “imaculados”. Na verdade os diferentes elementos só sofrem transformações geométricas quando confirmarem uma ordem artística mais ampla – como os percursos em ziguezague





3 Refletindo sobre o assunto Siza declarou: *Quanto ao tema dos percursos de que falam, com respeito a alguns projectos, esta presença legível, de percursos que explicam de um certo modo um edifício, acontece – e quando é demasiado pronunciado pode ser mesmo um erro – desta necessidade de pôr em relação tudo o que acontece no edifício, e também entre este e o contexto* (Llano 1995, p.42).

– e em nenhuma hipótese há prejuízo funcional. Quando o programa solicita uma forma geométrica primária, simples, ela é perfeitamente preservada sem apresentar objeção nenhuma à ordenação anterior – é o caso de quase todos os ambientes da planta do primeiro pavimento. As únicas exceções que confirmam a regra neste andar são: a sala de reuniões na área administrativa com uma inflexão que qualifica sua diferença em relação aos gabinetes repetidos ao lado e a sala de leitura – biblioteca – que, em última instância, também é um retângulo com pequenas subtrações ou adições.

Os passos da evolução da planta do CGAC são quase incontáveis. Entre os mais importantes está a resolução do sistema de circulação em todas as suas articulações com as outras partes do edifício ou a dos seus próprios elementos entre si.

Articulações, circulações e percursos internos

Este é um dos tópicos mais importantes no estudo do CGAC, sobretudo os percursos internos. Neste edifício Siza conseguiu espaços que são experimentados mediante um intenso percurso arquitetônico no qual o visitante é guiado por compressões e expansões, perspectivas controladas ou variações da intensidade de luz. Ao mesmo tempo, conseguiu criar ambientes completamente independentes de qualquer percurso, extremamente trabalhados, ou serenos quando assim se mostrou preciso. É como se tivesse percebido que em obras anteriores a força dos percursos resultara tão poderosa que não restara espaços para habitar; ao final, tudo era um percurso.³

Apesar da necessidade de inúmeras escadas e elevadores por todo o projeto devido à complexidade do programa, ainda é muito útil à compreensão desta obra deter-se na solução adotada para os sistemas de circulação.

O primeiro passo foi a colocação de um aparente “anel” ao redor do átrio triangular, cujos lados estendem-se até onde necessário. É aparente porque, na realidade, está interrompido – trata-se apenas de uma ilusão da planta do 1º pavimento. A circulação serve os ambientes principais mas só se consegue completar o circuito quando estiver permitido atravessar pelas salas de exposições.

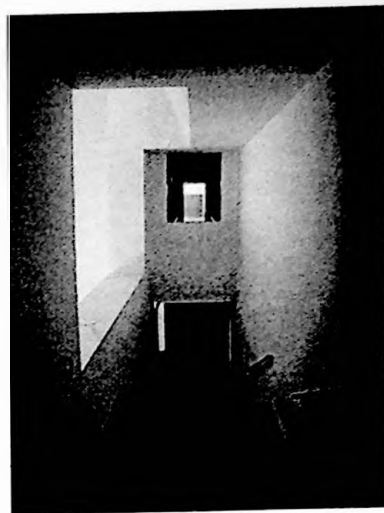
Uma segunda leitura, que em certa medida reforça a independência do volume das exposições como o principal bloco do Museu é o re-

conhecimento de um corredor central no lugar do "anel" que não se completa.

Quanto às articulações, é natural que sejam, em síntese, três, pois temos três volumes primários que sofreram a colisão. O primeiro encontro foi aproveitado com o núcleo de elevadores e monta-cargas, já descrito; contíguo a este encontra-se o segundo, que configura o átrio da biblioteca e do auditório; o último por sua vez forma o átrio – o menor de todos, em tamanho e importância – da área administrativa.

De fato, existem três blocos aos quais se pode acessar através de circulações independentes e claras. Isto comprova uma flexibilidade de utilização do CGAC – característica moderna em arquitetura – e, em última instância, uma liberdade de escolha confirmada desde a porta de entrada através das diversas possibilidades de percursos oferecidos para quem o visita. Deste ponto pode-se ir ao café e livraria ou ao átrio principal e, em seguida, às galerias que acompanham a seqüência de salas de exposições. As galerias oferecem duas novas opções de circuitos: um começando no próprio térreo e o outro subindo escadas para o pavimento superior. Do átrio principal também é possível ir para o átrio do centro de conferências e, em seguida, subir ao átrio da biblioteca que, por sua vez, novamente conecta-se à galeria das exposições. *Todos os percursos são em espiral, dando de forma contínua e sucessiva o efeito de compressão e descompressão do espaço* (Falgueras 1995, p. 91). William Curtis vai mais longe, para ele: *Os edifícios de Siza funcionam à base de canais de circulação, níveis e zonas de reunião e dispersão* (1994, p. 42).

Ao final, todos os percursos parecem culminar nos terraços da cobertura. Este teto livre divide-se em dois níveis: um para exposições de esculturas (cercado por altos muros laterais sobre os quais só é possível avistar torres e campanários mais próximos), e o outro para terraço panorâmico (protegido por confortáveis 1,40 m de altura sobre os quais é possível mirar toda a paisagem da cidade). Ligando os dois níveis do terraço há uma rampa posicionada exatamente sobre a primeira do térreo e que dá acesso ao edifício. Tudo parece ter sido conscientemente articulado para um gran finale, para o desfrute do mais atrativo aspecto do seu meio que é a visão da própria cidade de Santiago.

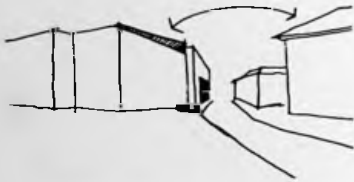


Geração dos elementos

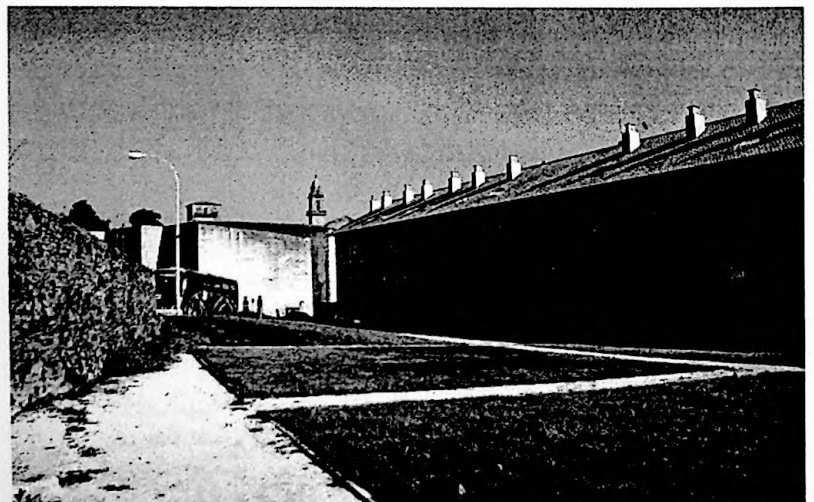
Esta finalização em forma de “teto jardim” – um dos cinco pontos propostos por Le Corbusier – é uma das idéias fundamentais para se completar a compreensão da geração dos elementos do CGAC. Isto impede que a colisão descrita anteriormente transforme-se em explosão e espalhe fragmentos para cima e para todos os lados.

É como se houvesse um gabarito – uma “tampa” – que determinasse a altura máxima menor que a dos edifícios do entorno e impedisse a fragmentação do conjunto. Lá em cima encontram-se os terraços da cobertura, cuja importância do significado fez com que a resposta do arquiteto fosse um espaço contínuo de uma grandiosidade enorme até então não encontrada nas plantas dos três andares abaixo – uma espécie de reconciliação com o espírito da cidade.

Os terraços da cobertura são muito mais que a materialização de um dos pontos da arquitetura moderna (até porque não há presença de vegetação, quer sejam árvores, quer jardineiras), são os elementos que decidem o projeto selando a união definitiva do edifício com a paisagem no sentido mais amplo que esta possa oferecer, fusão de cidade e natureza.



Para completar a compreensão deste item pode-se destacar mais algumas pequenas estratégias adotadas na composição da volumetria. São exemplos: a ligeira inflexão no teto do volume da sala de leitura abaixando o vértice superior externo mais próximo ao casario situado do outro lado da estrada como se buscasse um diálogo com a vizinhança; a posição do corpo fechado das escadas de emergência



ampliando a horizontalidade do maciço e conferindo mais dinamismo na face que delimita o jardim para quem desce a colina; e, por último, a colocação de mais um pequeno volume ao lado da entrada principal saltando para capturar luz para o vestíbulo dos sanitários que estão no subsolo – algo como uma *bay-window* de granito, quem diria.

Apesar das descrições destas pequenas partes, o CGAC não é uma obra fragmentada. Corpos podem ser lidos com angulações, há espaços intersticiais, há mesmo tensões, mas vários procedimentos devolvem-lhe o caráter unitário. Estes terraços, por exemplo, todos cercados por muros que atingem uma única cota, somados à utilização de um único material – o granito – tornam o edifício um só todo.

2.2 COMPOSIÇÃO ESPACIAL E A LUZ

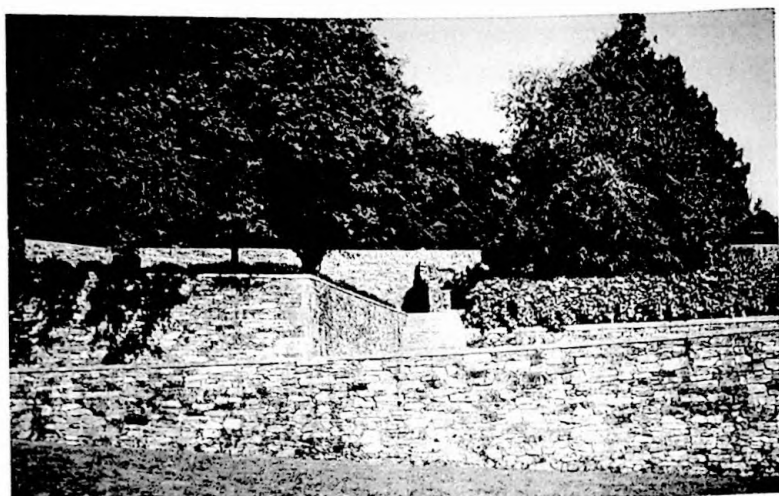
2.2.1 ESPAÇOS EXTERNOS E INTERNOS

Uma comparação entre a geração da planta e a volumetria resultante levará à conclusão que não há rupturas para a obtenção do resultado final do projeto, entretanto, não se pode dizer que as investigações anteriores em duas dimensões (com todas as suas geometrias) prosseguiram com o mesmo vigor aqui fora em sua articulação formal. Tornou-se imperativo um recuo, uma espécie de apaziguamento da composição.

Espaços externos

Neste projeto, presta-se especial atenção a mais um tema capital na arquitetura do século XX: a relação entre o velho e o novo, acompanhada de todas as relações parentes já mencionadas: memória e intervenção, preservação e intervenção, conservação e transformação. Esta é uma das características compositivas fundamentais que se repetem na obra de Siza.

As fachadas recobertas de granito do Museu conseguem, de um certo modo, um sutil equilíbrio entre o passado e o presente, como se fossem uma nova formação rochosa aflorando na transição entre os jardins da colina e os diversos edifícios locais construídos em pedra bruta. Esta conciliação parece ter sido o desejo de Siza: *[o Centro] se re-*



ferre a toda a história da cidade e não apenas à sua época (Jodidio 1999, p. 33). Assim é a expressão dos espaços externos do CGAC: a do revestimento de granito, quase sem janelas, quase sem detalhes. A opção por um único material externo – das paredes aos pisos dos terraços, do semi-enterrado aos da cobertura – confere ao edifício uma monumentalidade à altura da força da igreja ou do convento – diálogo igual parece impossível. Trata-se de uma monumentalidade moderna, até mesmo profana se comparada à dos antigos, mas pertinente à função cívica a que o edifício se propõe que é a de reordenar uma zona degradada transformando-a em um tecido urbano coerente.

Em relação a estes edifícios religiosos vizinhos, o CGAC não é maior, tampouco é mais alto; também não possui eixos de simetria, sequer oferece escadarias frontais, mas possui a monumentalidade compatível com sua presença em Santiago de Compostela. Por outro lado, não há nenhum volume edificado no CGAC que pudesse impedir a continuidade do tecido e do conjunto urbano, ou da topografia existente. Os cortes em que aparece sua relação com o entorno comprovam que sua composição espacial confirma a forma do vale no qual está inserido e, em certa medida, dos tipos edificados existentes.

Um outro tema simultaneamente arquitetônico e urbanístico presente neste edifício, cujo estudo morfológico ampliará a compreensão da obra, é o das esquinas.

O edifício se rompe, propositadamente, em todos os cantos; à primeira vista não há continuidade dos três planos hipotéticos das fachadas que configurariam o triângulo gerado em planta. Sustentadas pela

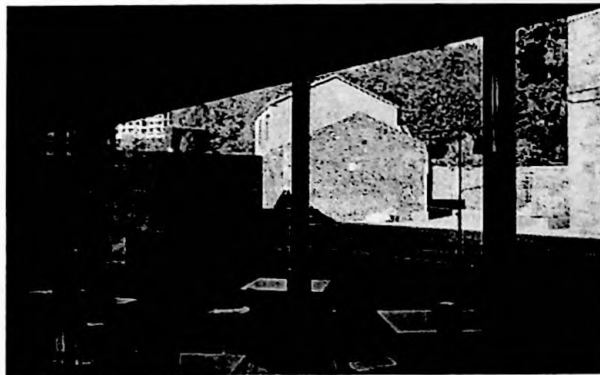
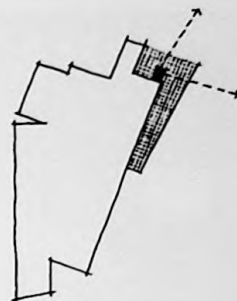
uniformidade do tratamento externo em granito, as esquinas, que aparentemente são momentos de ruptura ou descontinuidade, tornam-se, na verdade, configurações de lugares singulares.

Se na Casa de Chá o beiral fora desenvolvido com um repertório enorme de distintas soluções, no CGAC multiplicam-se as possibilidades para se compor as esquinas. Enquanto uma aparece definida pela plataforma que dialoga com a existente no prédio religioso, a outra – um tenso triângulo entre o auditório e o átrio – reivindica uma relação com projetos elaborados para edifícios do outro lado da rua. Uma terceira – para os jardins – projeta-se na forma de “púlpito” sobre o terraço resultante do teto do pavimento em meio subsolo, por fim, a que poderia ser o canto dos fundos – de serviço – do projeto, desdobra-se em vários planos que fazem a virada da rua Inclán para a Cara Moniña.

As espessuras e amarrações das pedras reforçam esta ênfase nas esquinas. As pedras ora parecem brutas, ora revelam-se de fato o que são – revestimentos. A ambigüidade desta questão construtiva será analisada adiante no capítulo Estrutura e construção.

A relação entre interior e exterior - Espaços de transição

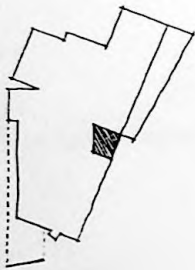
A entrada do CGAC, com todos os seus componentes, (pórtico, rampa e escada “gêmeas”, plataforma, parede suspensa, volume saliente, transição de materiais e tetos flutuantes, etc.) constitui um lugar emblemático. Esta “micro-geografia” reinventada pelo projeto é mais um espaço de transição por excelência: está em contato com a cidade porém dimensionado à medida do homem; anuncia-se, convida, acolhe, propicia o desfrute dos elementos do entorno e finalmente conduz o visitante ao interior.





Outra função deste espaço é a de mirante: dele se enquadra o pódio vizinho para a entrada no conjunto religioso, avista-se o portal de entrada para os jardins do convento, e também daí se tem ampla visão do casario que se desenvolve pela cidade. No térreo, é o ponto de onde melhor se controla tudo o que acontece no exterior do edifício.

Escavado na fachada nordeste aparece outro momento do projeto entre o exterior e o interior: é o espaço contíguo ao café. O que poderia ser uma segunda porta de entrada, acesso para quem vem dos jardins, torna-se curiosamente somente um nicho no maciço principal pois à sua frente há um pequeno espelho d'água, uma espécie de fosso para ninguém passar. Vindo do café, ali se pode fumar, olhar para fora, mas não é possível sair (a não ser pela borda de 80cm), ou seja, é um espaço de transição onde não se pode transitar como no anterior. Este espaço não possui o caráter de entrada do edifício que o outro comunica.



Mais dois espaços externos cobertos podem ser citados: um protege a entrada para o subsolo situada abaixo do triângulo para a Rua Inclán e o outro delimita o ambiente de carga e descarga no acesso de serviço do CGAC. O cuidado com estes espaços é o mesmo dispensado a todos os outros, quer seja na geração da planta, quer na transição dos materiais. Sempre há muito zelo, desde o olhar construtivo, até a preocupação de continuidade do desenho em relação a todo o edifício. Nenhum espaço do edifício é destrutado sob o alibi de ser traseiro.



Outros espaços de transição

Os terraços da cobertura, o balcão sobre o terraço do jardim, ou este último terraço são difíceis de classificar como espaços, se externos ou se de transição. Não são cobertos mas possuem o mesmo tratamento das fachadas – granito para piso e muretas laterais – e formam recintos separadores do exterior. Estes espaços acabam por definir zonas de estar no exterior onde a relação com a paisagem, tanto quanto com o edifício, é essencial.

Um último aspecto para compreensão da ligação interior-exterior é a abertura de grandes vãos, possíveis graças à estrutura mista de concreto e aço. Estes grandes vãos, modernamente escancarados, já anunciam dentro do maciço revestido de granito, material onipresente em Santiago, a pureza dos brancos interiores.

Espaços Internos

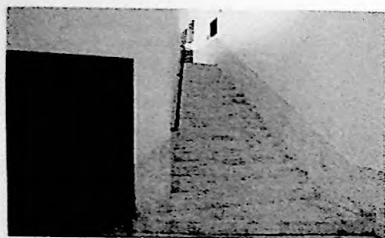
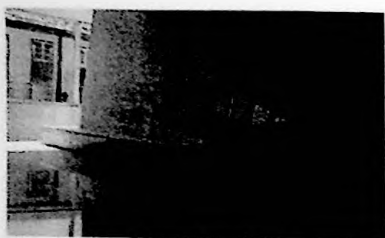
A necessidade de uma espécie de apaziguamento da composição já comentada atinge o silêncio pretendido nos espaços internos. Para isso, cuidou-se de vários aspectos: dos brancos dos pisos, paredes e tetos, da ausência de transições destes brancos com as madeiras, do desenho da luz natural, etc. No interior busca-se outra unidade nas formas, prossegue-se com austeridade, com um certo tipo de simplicidade, com um número de dados que torne mais fácil a compreensão do espaço, e que, em última instância e em hipótese nenhuma, concorra com as obras de arte.

Serão estudados neste item os diferentes ambientes que possuem alguma espacialidade singular que caracterize o projeto. Os espaços muito pontuais, fechados em si mesmo, resultados de uma necessidade de compor arquitetura onde a riqueza do espaço interior não deve ser especialmente valorizada, não serão objetos de análise. Pode-se dividir estes espaços internos em dois grupos: os que podem ser observados isoladamente e os que dependem de uma sucessão espacial para serem compreendidos.

Espaços internos em sucessão

Como já foi dito, existem muitos percursos possíveis dentro do CGAC – em ziguezague – com se fossem inspirados na estrutura dos caminhos dos jardins. Dois sempre são experimentados: o percurso que leva do átrio principal (no térreo) aos terraços da cobertura, passando pelas salas de exposições; e o que leva até aos ambientes da livraria e do café.

No interior, a ênfase também foi posta na pureza das linhas, embora esta pureza seja bem diferente da utilizada por alguns mestres modernos, Mies, por exemplo. A modernidade no interior do museu não reside na soltura dos elementos arquitetônicos; ao contrário, aqui tudo se funde como se houvesse uma transformação contínua. O único pilar do átrio central, o grande protagonista da arquitetura moderna, mesmo sendo metálico, não se cromou e se destaca do piso de pedra e dos tetos planos como tantas vezes se fez; ao contrário, é revestido como as paredes, arredonda-se branco e funde-se ao chão de mármore grego que, ao encontrá-lo, oferece uma espécie de base, uma soleira no meio do ambiente. Para depurar ainda mais esta nova linguagem, os tetos não são planos e a continuidade não é em forma



4 Ver (Llano 1995, p. 68 e 88).

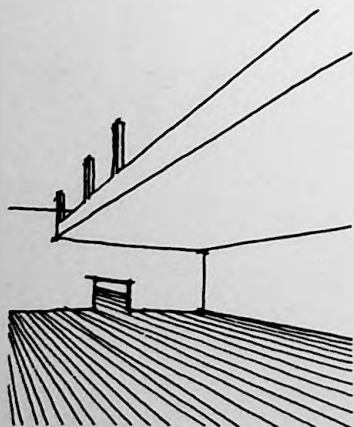
de balanço para o exterior; ao contrário novamente, os tetos são contidos e possuem inclinações em várias direções no espaço, capturando luz de diferentes origens e configurando escalas para distintos usos e permanências.

De novo aparece o tema da continuidade, presente na forma de um inter-relacionamento mútuo das partes com o todo, uma espécie de sincretismo que o próprio Siza reconhece em obras tão distintas como a de Wright e Corbusier⁴. Nestas áreas públicas, o mármore grego estende-se uniformemente por pavimentos e transforma-se em balcão, bancos, prateleiras e trechos de parede; mas o carvalho, preponderante nos recintos de uso específico, já se mostra em menores áreas como o “tapete” na porta da entrada, ou também na forma de balcão, banco, prateleiras e trechos de parede. Há uma constante transformação de cada idéia, uma constante invenção e, ao mesmo tempo, sempre se retorna ao que se já viu, de maneira diferente.

As possibilidades de descoberta nunca se esgotam. Além dos pisos e paredes, tetos também continuam e confirmam esta espécie de hibridismo. Desde a entrada, as placas de gesso – *pladur* como chamam os espanhóis – dobram-se e desdobram-se articulando os planos dos tetos com os das paredes, compondo espaços e ocultando sistemas de iluminação, ar-condicionado e proteção contra incêndio. Num primeiro olhar, talvez tudo pareça carregado, ou estranho, ou demasiado intenso; em seguida reconhece-se estratégias de composição e que alguém esteve por trás de tudo isso coordenando, pensando. Os desenhos devem ter sido abertos a dúvidas, à experimentação, se deixaram contaminar pela intuição de um, ou por certa vontade de outro; mas tudo parece ter sido criteriosamente detalhado, ou, como preferem os portugueses, desenhados em pormenor. Se, por um lado, percebe-se, em cada passo, que a ordem se altera, por outro, torna-se claro que está sempre presente. As mudanças ora são suaves, contínuas; ora são abruptas, fragmentárias.

Salas de exposições

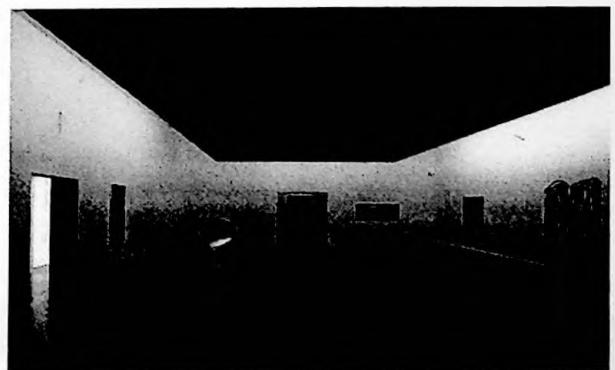
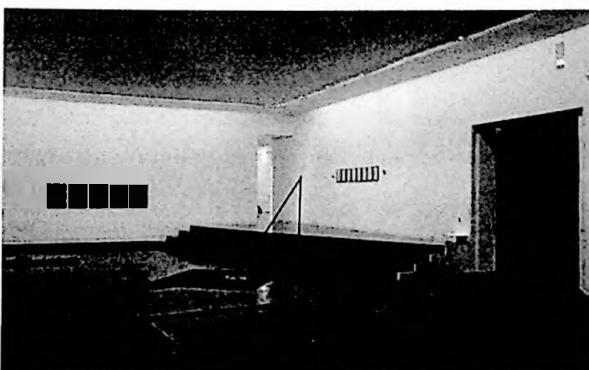
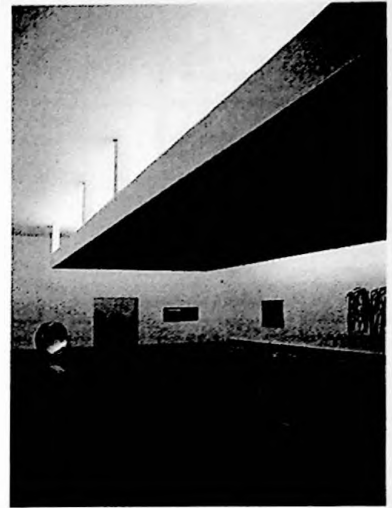
Dos três ambientes que podem ser analisados separadamente, as salas de exposições parecem ser o coração do projeto – o museu propriamente dito – mesmo sendo parte importante dos percursos que ajudam a compor. Quanto aos materiais, aqui só há lugar para o carvalho no piso e o branco das paredes e tetos, nada mais. Do ponto de



vista morfológico, pode-se até dizer que, a propósito de síntese, só há duas figuras para suas plantas: o quadrado ou o retângulo. Para a luz, faz-se sempre indireta, seja natural ou artificial, difusa; quase nunca há janelas. O reconhecimento destes espaços é imediato, sua leitura é fácil e clara.

No entanto, estes espaços contêm reflexões de como se expõe obras de arte que atravessam vários séculos. Uma interpretação válida é associá-las às antigas salas fechadas, caixas protegidas onde se guardavam tesouros, aos museus do século XIX. Em contrapartida, nem os mais modernos Museus, como o MASP de Lina bo Bardi ou o MAC de Afonso Reidy, oferecem tantas possibilidades para exposições quanto o conjunto de salas do CGAC. Existe a pequena, quadrada, "fechável", com uma "mesa-invertida" pendurada no teto para difundir a iluminação natural (pé-direito de 3,20 e 5,15m); com as mesmas características há outra, maior, retangular; há uma igual à primeira mas que se abre a um espaço duplo (pé-direito de 9,65m); com outra iluminação natural há uma no térreo (3,50m), onde o retângulo e quadrado se fundem numa espécie de nave lateral rebaixada; existe aquela em que se pode eliminar totalmente a iluminação natural; enfim, a flexibilidade está demonstrada.

Novamente o tema da unidade *versus* diversidade está presente, bem como o da historicidade *versus* invenção. Nenhuma sala é igual à outra, no entanto, o caráter dos espaços para exposições é único. As salas são a um só tempo tradicionais, do século XIX, e adotam os princípios de flexibilidade do movimento moderno, do século XX. O próprio Siza desenvolve esta noção: [...] *Muitos diretores [de museus] querem edifícios sem caráter. Pensam que é melhor ter grandes espaços sem divisórias e iluminação flexível. Um modelo deste tipo de espaço poderia ser o Beaubourg de Paris: uma grande máquina, supostamente*



muito flexível, onde artistas e diretores chegam e tomam suas próprias decisões de como querem expor dentro dos metros quadrados disponíveis. Eu ofereço outra alternativa. Inclusive no caso de uma instalação, é melhor poder exercer um diálogo com um espaço em concreto. Creio que isto é interessante para a obra do artista ... Em definitivo, me atrevera a dizer que não é tão fácil organizar exposições no Beaubourg, parece flexível, porém ao final existem dificuldades extremas. Em minha opinião, cada museu deve ter seu próprio caráter [...] (In Frampton 2000, p. 48).

2.2.2 A ILUMINAÇÃO NATURAL

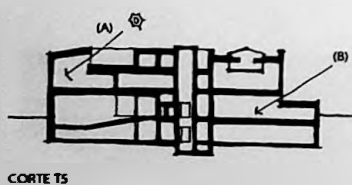
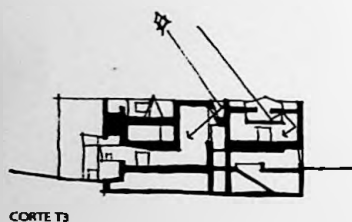
Novamente é preciso advertir que não se trata de estudar iluminação, sobretudo a natural, como um tema isolado pois isto permitiria um entendimento apenas parcial da arquitetura. Entretanto, o estudo dos cortes, elevações, texturas e cores revelam aspectos importantes que ainda não foram abordados e auxiliam a compreensão global da obra.

Os cortes

Esta é uma obra projetada para a percepção trabalhar em dois grupos distintos de ações no espaço: o percorrer e o estar. O Corte T3 é dos mais significativos. Enquanto o "óculo" retangular que ilumina o átrio e parte da escadaria de acesso às salas de exposições revela a primeira estrutura de organização espacial adotada – dos percursos –, do outro lado, a "mesa invertida" responde a um programa concreto dos espaços internos. A arquitetura especializa-se para resolver a necessidade de iluminação indireta e possibilitar grande concentração para a análise ou contemplação de obras de arte. Esta noção – de "centro" – é a segunda adotada na estrutura de organização espacial do Museu.

O tema das aberturas é desenvolvido com grande variedade de soluções. No Corte T5, além da luminária da sala de exposição já mencionada, duas janelas altas e corridas desempenham outras funções. A da sala de leitura captura os raios solares contra uma parede que filtra e suaviza a luz natural sobre as superfícies de trabalho (A); de maneira análoga, a segunda faz-se mais estreita para não ferir as obras que estiverem na sala de exposições temporárias no térreo (B).

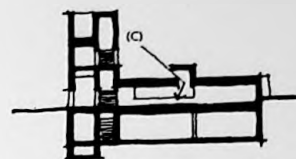
O Corte T6 mostra o requinte e cuidado com este tipo de captação de luz natural. Sob o balcão que se lança para o terraço, porém do



lado oposto ao jardim para que não participe da composição da volumetria, e por coincidência ficar protegida do sol poente pelo volume das escadas, abre-se uma outra janela alta (C) a iluminar o último espaço de exposição no térreo.

Abertura semelhante, agora no vestíbulo da zona administrativa, aparece no Corte T2, (E). Também vale a pena observar, mesmo que parcialmente, as aberturas que compõem a elevação principal para a Rua Inclán. Com este corte e com o S1 é possível ler a sequência de seis salas na zona administrativa e suas três duplas de janelas (F) dissimuladas atrás da grande empena flutuante sobre a rampa de acesso. Para quem usa os espaços, é como se houvesse uma parede iluminada no lugar de janelas; para quem observa o edifício de fora, o caráter representativo do primeiro plano, o do maciço, é o que prevalece.

Existem certas perspectivas que mereceram uma atenção especial do arquiteto na hora de definir as aberturas. Surpreende a solução proposta para a sala de reuniões da zona administrativa. Para quem sobe a rampa de acesso, paralelo à rua, esta abertura mostra-se como um olho retangular (G) lá em cima a espreitar, parece um anúncio de um tipo de aberturas que surgirão no museu e tem no óculo do átrio principal o seu maior grau de desenvolvimento. Do lado de dentro, este artifício construído em gesso acartonado oferece a vista sobre a entrada do museu. Surpreende novamente uma abertura ao pé-da-rampa (H), algo como uma janela de porão a iluminar a oficina de montagens das exposições. Estas duas distintas aberturas são decidi-



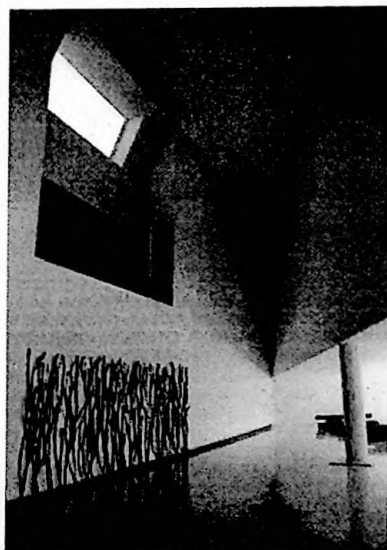
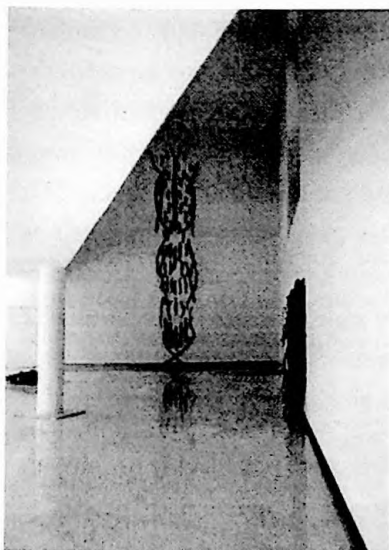
CORTE T6

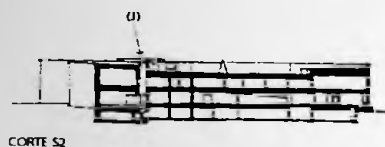


CORTE T2

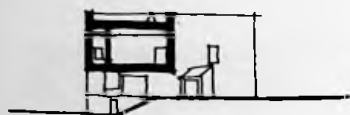


CORTE S1





CORTE S2



CORTE T1

das pelas perspectivas do espaço de transição por excelência do museu: a rampa de acesso. O "fora" começa a se proteger, o granito vai se transformando em brancos e as janelas escancaradas do átrio no térreo (I) dão lugar às janelas dissimuladas da zona administrativa.

Ainda no corte S2, reforçado pelo S1, é possível compreender o triângulo formado entre os volumes do auditório e da zona administrativa como um vazio externo importante para a iluminação (J) dos respectivos espaços internos que estão atrás deste falso "resíduo" urbano. Assim é permitido aos primeiros planos das fachadas – os mais externos, que compõem o maciço – permanecerem cegos, sem aberturas, consoante com toda a busca de equilíbrio entre o velho e o novo já mencionada em Espaços externos.

O corte T1 revela mais da espacialidade dos espaços urbanos criados pelo CGAC. Este é o momento em que arquitetura e cidade fundem-se em uma única noção. Neste desenho nota-se a escada de acesso à plataforma de ingresso ao museu e todos os elementos que compõem este ambiente. Se, por um lado, procurou-se grandes vãos que unificassem a expressão do museu, por outro, presta-se o maior cuidado aos menores aspectos funcionais sem qualquer conflito aparente. Confirma esta noção a porta de emergência da sala de máquinas do subsolo posicionada ao pé da escada "da fachada" do museu, exercendo quase o mesmo protagonismo que o da porta principal logo acima. Parece que Siza está sempre a promover, nos vários níveis da composição arquitetônica, o convívio dos diferentes.

Há outros cortes utilizados como estudos ou desenhados no projeto de execução, até mesmo publicados. Em cada um, novos aspectos do projeto podem ser descobertos, espaços e relações podem ser desenvolvidos. Apesar de ser um edifício eminentemente "cego", em todos a luz natural está presente.

A arquitetura compõe-se por uma das questões mais importantes para um museu: a iluminação. O CGAC funciona como se fosse uma grande luminária; a própria arquitetura ilumina.

As elevações

Analisando os quatro desenhos das fachadas produzidos no projeto do CGAC, resulta difícil ou quase impossível adivinhar quais são as funções dos espaços internos. Sequer se consegue ler com alguma

clareza a volumetria do conjunto. Por se tratar de um edifício que em planta é basicamente triangular, este tipo de representação – projeção ortogonal – perde parte do sentido pela existência de volumes oblíquos ao plano de projeção escolhido. A compreensão total do edifício por elevações só seria possível se tivéssemos tantos desenhos quantos fossem os diferentes ângulos de orientação das fachadas.

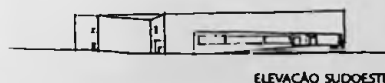
O rompimento das esquinas, estudado em Espaços externos, de alguma maneira também nega a possibilidade de se entender a volumetria através destas peças gráficas. Ao romper-se as esquinas, propõem-se novas perspectivas que não são as ortogonais das três faces maiores. Novamente é necessário percorrer a obra para conhecê-la.

Outro motivo que impede a leitura tradicional das elevações é a ausência de uma hierarquia clara entre elas devido à relativa complexidade do projeto. Com algum esforço até se pode eleger qual é a principal – a Sudoeste – mas em hipótese nenhuma se pode pensar que esta seja a Elevação Frontal restando as Laterais e a do Fundo, ou seja, a possível hierarquia acaba na primeira escolha.

Se, por um lado, concluiu-se que não há rupturas no desenvolvimento da volumetria a partir dos estudos de geração das plantas do CGAC, por outro, não se pode afirmar que as elevações sejam um reflexo imediato da organização interior dos espaços. Pode-se até arriscar que há um certo grau de imposição de determinadas relações geométricas ao exterior, como a predominância do fundo sobre as figuras, ou, sobretudo, com a adoção de uma única cota para a terminação dos volumes.

Elevação Sudoeste

É possível perceber que os três volumes básicos que compõem o CGAC possuem, propositadamente, a mesma altura. Em 11,60 m encaixa-se, a grosso modo, dois pavimentos mais o muro que serve de guarda-corpo para o terraço panorâmico. Trata-se de mais uma estratégia de composição: todos os volumes terminam numa única cota, sem telhados, sem copiar nenhum prédio vizinho. Esta primeira “imposição” resulta da importância dos terraços (mencionada em Geração dos elementos) como uma espécie de coroamento moderno, afirma-se no conjunto urbano de Santiago, ao mesmo tempo que reafirma todos os tipos antigos presentes de finalização de edifícios.



ELEVAÇÃO SUDOESTE

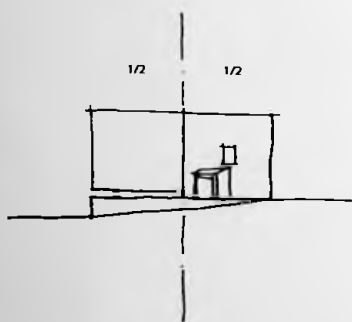
Outra estratégia de composição presente e bem representada nesta elevação é a relação entre fundo e figura, com predominância do primeiro. Os planos mais externos possuem maior área, apresentam-se curiosamente como fundos – cegos, sem aberturas – e possibilitam a colocação das figuras – janelas – nos planos escavados ou profundos que cobrem menor superfície. O resultado final é um grande maciço, quase sem buracos.

O estudo desta elevação também permite a leitura de um dos aspectos mais importantes na composição do Centro: os percursos. A diagonal da rampa sobrepõe-se outra diagonal, da parte inferior da imensa parede de granito apoiada sobre perfis metálicos: é como se as linhas inclinadas, ascendente e descendente, somadas à pausa do patamar, já estivessem indicando o início e o fim dos percursos até os terraços panorâmicos, bem como sua organização espacial em zig-zague.

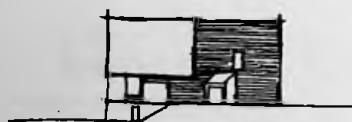
Elevação Sudeste

Este desenho admite uma divisão vertical em duas partes quase iguais em que se reconhecem algumas dualidades como princípio gerador da arquitetura. O lado esquerdo – correspondente à ponta do volume do acesso, átrio e zona administrativa – apresenta claramente duas relações dialéticas: revelar x ocultar, e leveza x peso. A parede suspensa só não toca o chão por estar impedida por dois conjuntos de apoios metálicos; com a fresta resultante, o que seria opaco transforma-se em enquadramentos e o que parecia um volume, monolítico mesmo, revela-se linha.

Por sua vez, o lado direito da elevação – pertencente ao término do volume alinhado ao jardim – apresenta como critério de composição a aproximação de opostos na relação erudição x vernáculo. A ordenação geométrica de dois buracos manifesta formas distintas de resolver a captação de luz por janelas na história da arquitetura. Enquanto a mais alta, da sala do diretor, parece ser um simples buraco acertado exatamente no meio do plano de fundo, algo que qualquer um poderia projetar; logo abaixo, a que está ao rés do chão salta e se faz difícil compreender, como um volume mentalmente elaborado em peças de granito que poucos estudiosos poderiam paginar. A referência parece residir em obras antigas.



ELEVAÇÃO SUDESTE - Primeiro Plano



ELEVAÇÃO SUDESTE - Segundo Plano

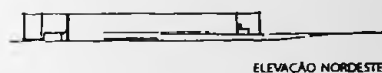
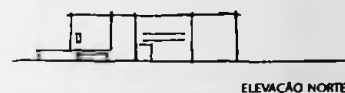
Entretanto, a aplicação de categorias deixa de ter sentido, como em toda obra de Siza, devido à proximidade dos elementos e à simultaneidade dos conceitos. Um processo de hibridismo começa a acontecer. No campo das idéias, ocultar e revelar, pesado e leve, fundem os seus sinais. De maneira semelhante, o erudito, com o passar do tempo e frequente utilização, passa a ser popular. Quanto às partes, direita e esquerda deixam de existir no segundo plano, assim como as duas janelas transformam-se em um única figura e divide com a porta que estava oculta a composição sobre o fundo de granito que, por sua vez, também deixou de ser um quadrado e adquiriu a forma de um "L". É como se houvesse uma constante reinvenção, uma espécie de superação do que já foi facilmente apreendido em algum momento.

Por último, a Elevação Nordeste revela como dado novo uma horizontalidade incomum aos outros desenhos, uma certa elegância moderna, ou seja, uma espécie de continuidade já conhecida.

Texturas e cores

Como já foi analisado em Espaços externos, o edifício do Museu é percebido como um grande monolito de granito. Textura e materiais são fundamentais como instrumentos de composição: não só a textura de cada peça utilizada, mas a textura formada pela composição de todo o conjunto. Siza utiliza o mesmo material com o qual toda a Santiago é construída – granito – mas de uma maneira como nunca havia sido empregado. Cada placa está solta da estrutura e das paredes através de *inserts* metálicos que possibilitam e realçam uma variedade de desenhos para todas as questões construtivas inerentes a revestimentos. As placas respiram e trabalham independentemente. Até são relativamente grossas (5cm) mas não o suficiente para esconder o caráter de revestimento evidenciado em várias ocasiões da paginação e do diálogo com as peças metálicas da estrutura. Este princípio dialético de composição (várias vezes destacado como a relação entre o velho e o novo, entre memória e invenção, etc.) ajuda a estabelecer um diálogo do edifício na dimensão sagrada de Santiago de Compostela.

Outro aspecto da composição resultante da escolha do material é o tempo como parte da criação arquitetônica. Existem materiais que "envelhecem com dignidade." A transformação que o tempo está



produzindo na pedra – uma última pátina – confere caráter, uma certa compostura, como mais um elemento de arquitetura. Como os outros edifícios que sempre estiveram lá, o CGAC vai adquirindo memória e vida.

Atrás dos grandes vãos impudicos da estrutura (Falgueras 1995, p. 92), revelam-se os brancos interiores. Todas as paredes e tetos são pintados de branco; piso e balcões das áreas públicas também são em excelente mármore branco. É o branco da neutralidade, da flexibilidade para as obras de arte, do silêncio, do lugar ideal onde a luz se faz “doce” e, cada vez mais, é o branco como instrumento perfeito para reafirmar a arquitetura de Siza.

Por último, a madeira é utilizada em todos os outros pisos e equipamentos que não levam mármore e o couro aparece nas cadeiras do auditório. São materiais naturais, neutros e sinceros como o branco.

2.3 ESTRUTURA E CONSTRUÇÃO

Primeira leitura

A relação problemática entre estrutura e revestimento é fundamental para compreensão desta obra de Siza. Seguindo a análise com os conceitos de forma-tipo tectônica como foi feito nos dois estudos anteriores, pode-se dizer que o jogo Semperiano de *revelar/ocultar*, observados por Kenneth Frampton e Paulo Martins Barata, assume um elevado grau de complexidade no CGAC. Aqui não há mais lugar para realismo estrutural ou material.

O Museu é percebido como um grande bloco de granito, no entanto, trata-se de uma estrutura mista de metal e concreto armado revestida com placas de pedra. As juntas amarradas da paginação e as pedras especiais (em “L” para os cantos e em “U” para pontas de paredes), todas com 5cm de espessura, representam uma alvenaria autoportante e estrutural. Simultaneamente, a pedra é interrompida em pontos estratégicos para revelar uma estrutura metálica também ambígua. Na fachada da rua, por exemplo, um pequeno perfil metálico insinua vencer o enorme vão (cerca de 30 m) suportando o insustentável maciço de pedra; em troca, toda a carga deste bloco sobre a plataforma da entrada transfere-se para a parede que flutua sobre dois verdadeiros apoios metálicos. Conclui-se que, também nesta



obra, a forma tectônica alterna-se entre os aspectos representacionais e ontológicos e, desta vez, de maneira claramente proposital. Trata-se de uma das estratégias adotadas para estabelecer o diálogo com Santiago e obter o sutil equilíbrio entre o velho e o novo.

Segunda leitura

O edifício é essencialmente maciço, pesado, tectônico. Mas a forma com que todo o peso é controlado sobre a plataforma de acesso é uma verdadeira demonstração de leveza: *nega-se a solidez do volume* e em muitos casos *a interação entre apoio e carga é obscurecida [...]*, ou seja, a obra também é atectônica.

Pode-se concluir que se alternam as noções de revelar e ocultar, bem como as de pesado e leve. Se, por um lado, quase tudo o que se vê não é estrutura, em troca, esta é uma das poucas obras em que, com a estrutura, Siza faz o "ponto de apoio cantar".

5 Trechos da definição de Eduard Scler para o conceito de Atectônico citados por Frampton (1998, p. 43-44).

3. CONCLUSÕES

Também nesta obra de Siza é possível constatar a importância do "lugar". A arquitetura está intimamente relacionada com o contexto social, material e histórico. Este é um daqueles casos em que as ruas, os vazios urbanos e os edifícios tornam-se "*materiais*" que *instruem os limites da coerência plástica que informa e enforma o espaço* (Portas 1991, p.92). O Museu retrata o real e, simultaneamente, sem ser mimético nem contraponto, autonomiza-se do real, libertando-se.

O que mais chama a atenção neste projeto é a decisão de implantar o edifício grudado à entrada do velho Convento demonstrando o entendimento de Siza sobre o tema e qual a estratégia adotada para integrar o novo conjunto à dimensão sagrada da cidade: *Não é já o tempo das demolições para "libertar" um monumento, atraindo quase sempre o seu carácter e esvaziando de sentido o espaço urbano. O progressivo conhecimento das intervenções efectuadas nos centros históricos das cidades europeias foi consolidando a consciência da relação de complementaridade entre monumento e tecido urbano e entre testemunhos de diferentes épocas, como condição essencial de preservação* (Siza 2000b).

A inexistência de um programa que alimentasse o projeto reforça ainda mais esta capacidade de suas obras em manter e transformar, simultaneamente, a cidade. Se, por um lado, o passado tipológico do Museu aponta para um edifício abstrato, alheio ao contexto, caixa cega; por outro, o problema atual dos centros de arte contemporânea, cada vez mais focado em organização de manifestações temporárias, também caminha para a neutralidade. Siza conseguiu um triplo feito: o CGAC exerce forte presença em Santiago, tem carácter próprio; possui uma arquitetura que parece ter nascido integrada ao meio a que pertence, tem ligações com o contexto; e oferece espaços internos flexíveis e, em certa medida, neutros, ou seja, acolhe o que quer que seja.

Sobre aqueles aspectos da organização dos espaços, fica cada vez mais difícil falar da arquitetura de Siza sem esbarrar na questão dos *fenômenos*. Para compreender sua obra é necessário, além das vias de aproximação corriqueiras, experimentá-la através da percepção. Nestes termos, das *estruturas existenciais* do espaço, suas duas compo-

entes mais importantes estão presentes neste Museu: *centro* e *percurso*. Por um lado, a noção de *centro* é marcada pelos vários ambientes protetores existentes dentro do Museu – biblioteca, auditório e as exposições por excelência –, bem distintos do *fora* e ameaçador espaço circundante. Por outro lado, todos os percursos (de aproximação e internos ao edifício) desenvolvem-se segundo uma estrutura espacial em ziguezague – no plano horizontal e no vertical – que recordam os padrões de movimento típicos de Santiago, sobretudo os do jardim do Convento. Caminha-se de maneira tangencial ao redor do triângulo central do Museu até culminar nos terraços de cobertura para esculturas, com vistas para a cidade histórica. Se a direção horizontal representa um plano de extensão infinito, onde todos são iguais e, em troca, a vertical pode ser considerada a dimensão sagrada do espaço, o CGAC utiliza-se das duas atingindo a definição de Norberg-Schulz para o modelo mais elementar do espaço existencial: *é um plano horizontal atravessado por um eixo vertical* (1981, p. 20).

Ainda quanto aos aspectos compositivos, agora mais no que se refere à geração da planta, Siza funde dois princípios distintos: operações geométricas mediadas por eixos, alinhamentos e busca de determinadas proporções (um certo traçado regulador) interagem com regras claras de acomodação ao sítio, típicas arquitetura orgânica, produzindo uma nova ordem através do processo que se nomeou de colisão. Como resultado pode-se afirmar que a importância das relações prevalece sobre as próprias formas.

Outro tema capital para a arquitetura contemporânea aparece resolvido no CGAC: a relação entre velho e novo, acompanhada por várias relações parentes como memória e invenção, preservação e intervenção, conservação e transformação, etc. Ao lado dos imensos edifícios religiosos de Santiago e da grande massa de pequenas casas que molda-se à topografia acidentada, o Museu adquire uma nova monumentalidade, moderna: simultaneamente profana e cívica.

A estratégia dialética segue como um grande tema nesta obra atingindo ponto alto nas discussões no âmbito da tectônica em que a forma construída passa e repassa dos aspectos representacionais aos ontológicos, num verdadeiro jogo de revelar e ocultar. Aproveita-se as novas possibilidades e recursos que esta arquitetura oferece: descobre-se uma nova maneira de olhar a estrutura e as soluções cons-

trutivas; exploram-se até mesmo o ambíguo e o contraditório; utiliza-se uma linguagem que permite uma liberdade compositiva enorme.

Outro grande tema exposto pelo CGAC e crucial para a arquitetura contemporânea é o da unidade. A um só tempo o edifício afirma mundos contraditórios de uma maneira clara e segura. O prolongamento do desenho do edifício ao urbano, aos jardins e ao mobiliário reforça a construção da unidade. Por último, a noção de "obra de arte total" é a que prevalece.

Dentro da forte densidade temática presente neste edifício e a despeito do saber que Siza trabalha, simultaneamente, em vários níveis numa complexa rede de valores, arrisca-se dois aspectos como sendo os mais importantes, quase indescritíveis, mas revelados por ele próprio: a luz natural e o silêncio:

6 In (Uano 1995, p.72).

*Museus*⁶

Nos museus a luz faz-se doce, cuidadosa, impassível de preferência, e imutável. É preciso não ferir os cuidados de Vermeer, não se deve competir com a violenta luz de Goya, ou a penumbra, não se pode desfazer a quente atmosfera de Tiziano, prestes a extinguir-se, ou a luz universal de Velásquez ou a dissecada de Picasso, tudo isso escapa ao tempo e ao lugar no vôo da Vitória de Samotrácia.

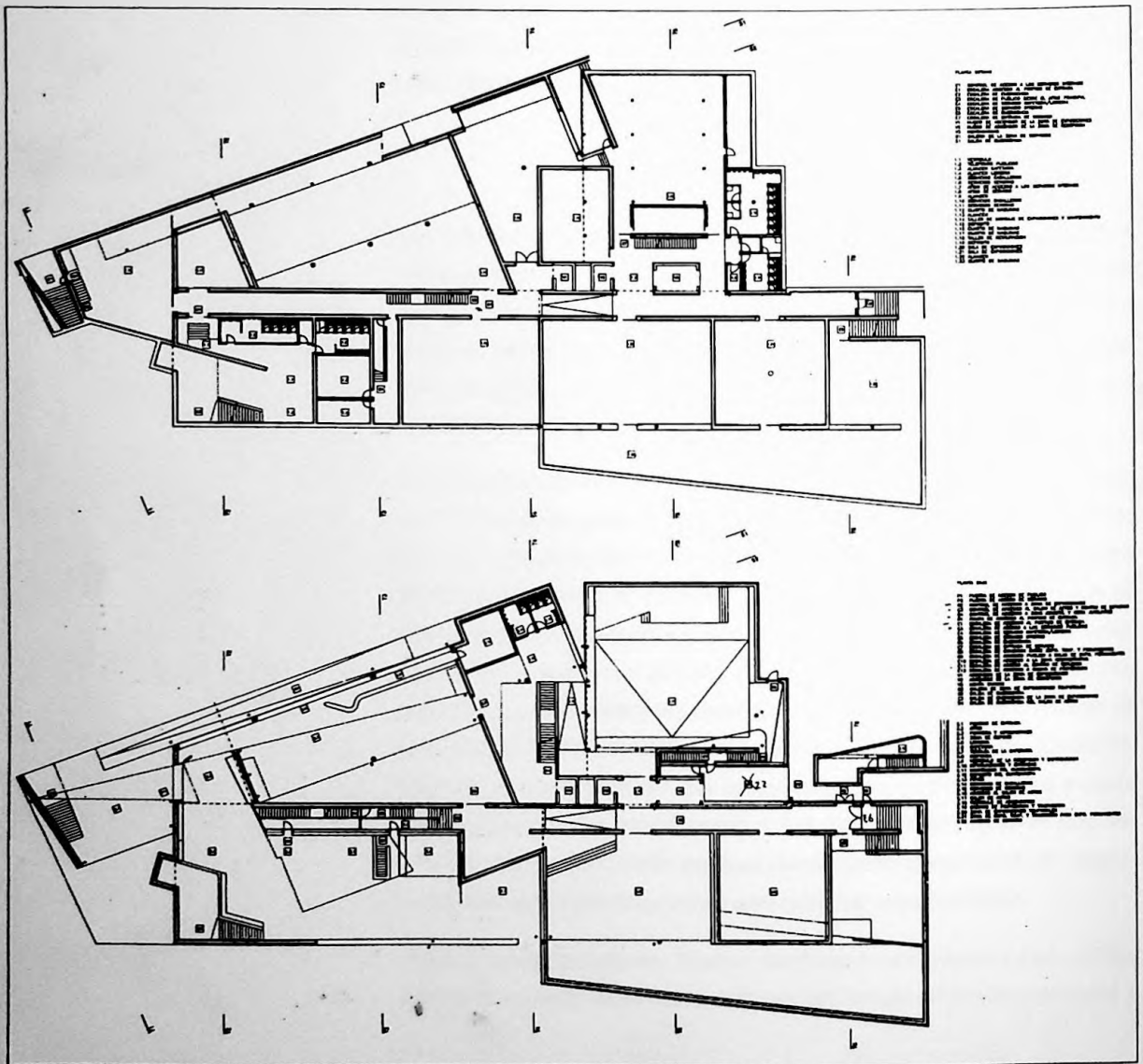
A Arquitectura do Museu não pode ser senão clássica, provavelmente, distante ou cuidadosa em relação à Geografia e à História; a própria rampa de Lloyd Wright imobiliza-se subitamente. Surgem no telhado invisíveis fabulosas máquinas de controle, acessíveis por alçapões, por escada de bombeiro, cobertas de pó e de teia de aranha e de pontes reservadas, máquinas que dizem à luz, ao sol e às invenções: pára, entra na ponta dos pés, silêncio, o que iluminas resistiu à tua violência, ao teu percurso de monótona novidade e demasiado rápido, ousou repetir, pretende resistir. Concede benevolência aos que os homens fazem com as mãos e nasce de ti, adorando-te e imobilizando a tua impaciência. Concede aos homens que se movam nestes espaços serenamente, esquecendo-te, viajante imperturbável que cria e mata sem maldade nem bondade.

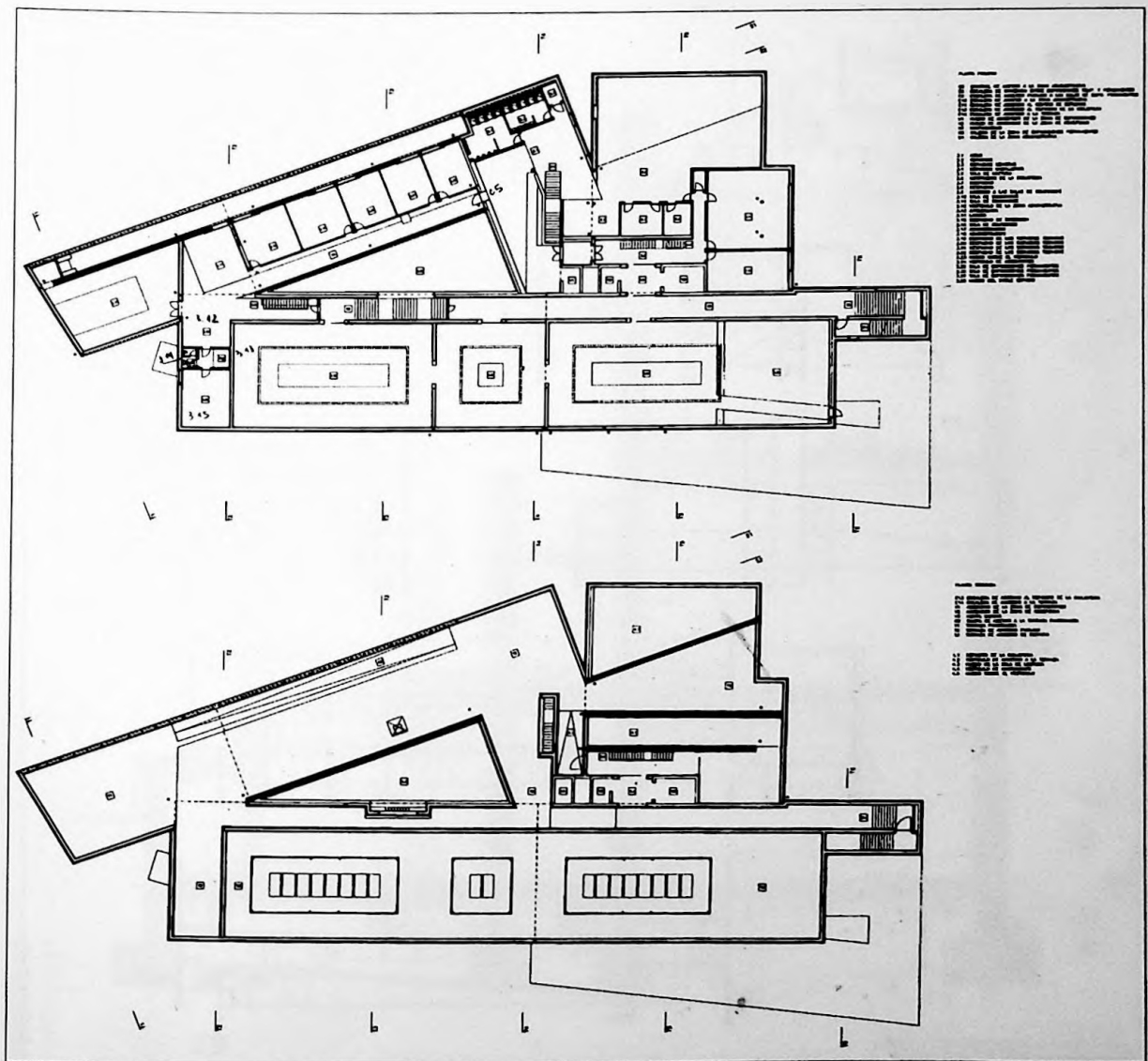
Assim é a Arquitectura dos Museus, idealmente sem paredes, nem portas, nem janelas, nem todas essas defesas por demais evidentes, pensadas e

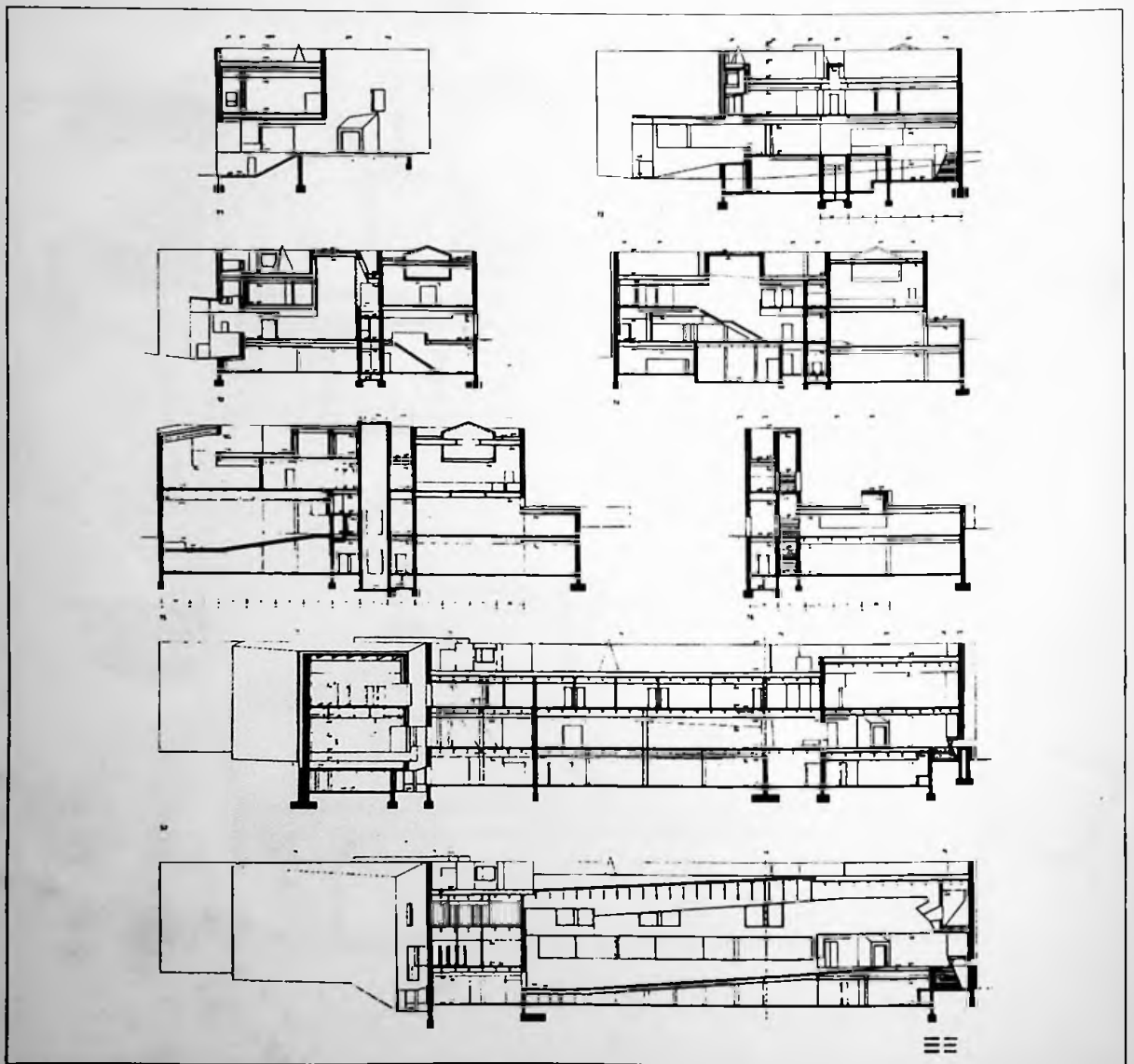
*repetidas, museus que recolhem o que esteve nos palácios, ou igrejas, ou cabanas, ou sótãos, coberto de glória ou de pó, dobrado sob o colchão de uma enxerga, e agora silenciosamente me observa, sob uma luz indifere-
rente ao que se move demais.*

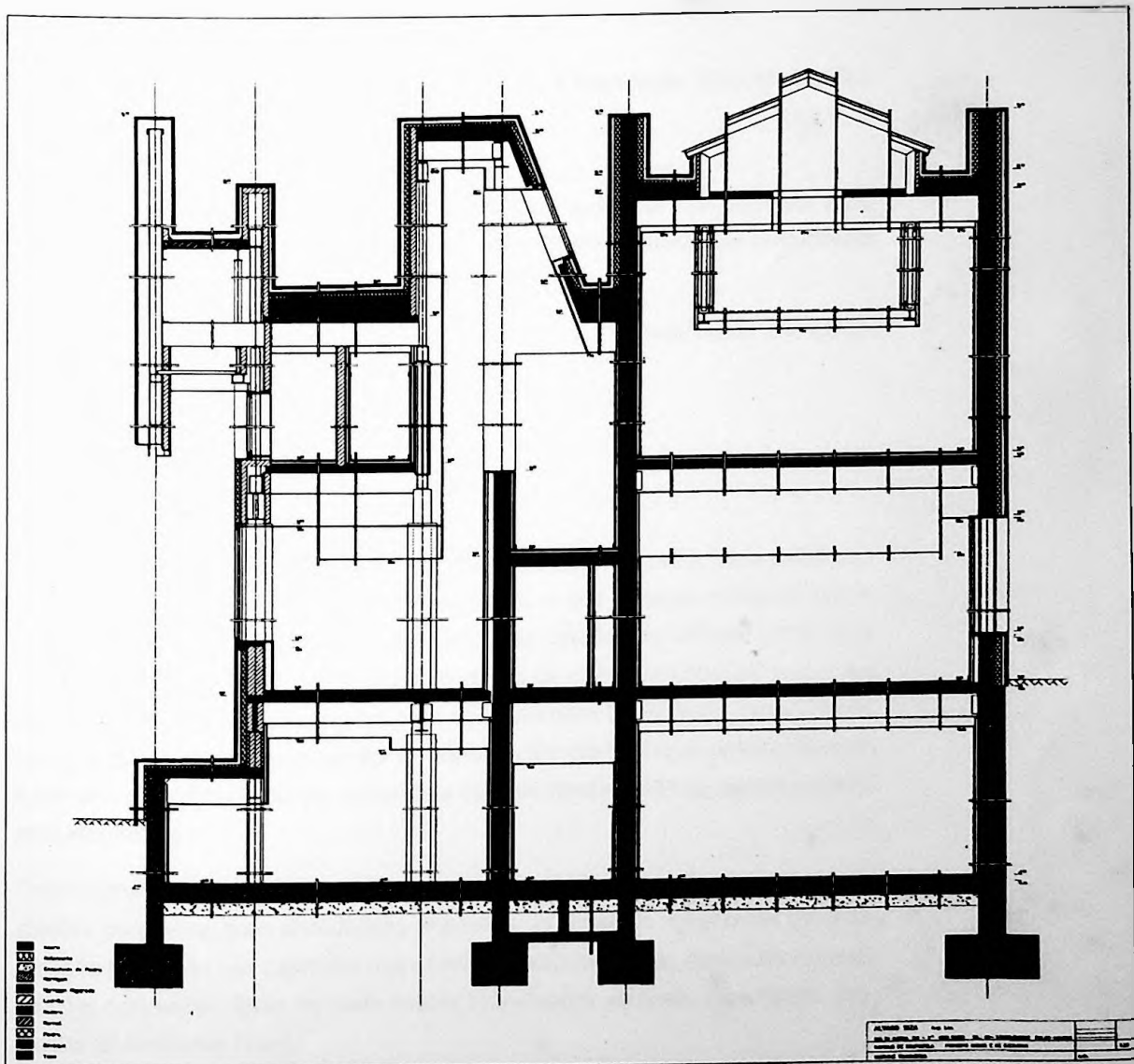
Porto, Fevereiro de 1988

ANEXO – DESENHOS DO PROJETO









THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHILOSOPHY DEPARTMENT

PHILOSOPHY 101

LECTURE NOTES

LECTURE 1

THE PHENOMENON OF CONSCIOUSNESS

1. THE PROBLEM OF CONSCIOUSNESS

2. THE HARD PROBLEM OF CONSCIOUSNESS

3. THE EASY PROBLEM OF CONSCIOUSNESS

4. THE MEASUREMENT OF CONSCIOUSNESS

5. THE NEURAL CORRELATES OF CONSCIOUSNESS

6. THE FUNCTION OF CONSCIOUSNESS

CONCLUSION

REFERENCES

APPENDIX

INDEX

Conclusões Gerais

FEDRO

*Dele guardei alguns preceitos. Não sei se te agradariam.
A mim, encantam.*

SÓCRATES

Podes transmitir-me algum?

FEDRO

*Ouve, pois. Dizia ele com frequência: "Não há detalhes
na execução."*

SÓCRATES

*Compreendo e não compreendo. Compreendo algo,
mas não estou seguro de que corresponda exatamente
ao que ele queria dizer.*

PAUL VALÉRY (1999, p. 33)

4.1 INTRODUÇÃO

Colocar um limite na análise de cada obra provoca uma certa intranquilidade por saber-se que o estudo não está terminado e que sempre escapam coisas que não foram desvendadas. Inevitavelmente, as conclusões sempre serão uma abordagem mais distante que o contato direto de cada investigação, o que faz com que valiosas nuances fiquem para trás e tornem os edifícios incompletos. No entanto, as pistas que poderão ser obtidas das relações que se estabeleçam entre eles proporcionarão um segundo e complementar nível de aproximação a essa arquitetura.

Com o intuito de preservar a análise estruturada, facilitando a dedução das conclusões, propõe-se duas abordagens diferentes: as reflexões resultantes da comparação das obras por capítulos (conclusões horizontais); e as derivadas da revisão das conclusões finais de cada análise (conclusões verticais), que foram chamadas de Reflexões Finais.

4.2 CONCLUSÕES HORIZONTAIS

1. INTRODUÇÃO

As chamadas conclusões horizontais são o resultado da comparação de cada um dos pontos investigados nos três edifícios. Pode-se objetar que a realidade das obras permanece “despedaçada” ao se oferecer novos desdobramentos na caça de múltiplos significados cuja relação entre eles e as obras aparenta estar ainda mais difusa, entretanto, deste estudo surgirá um apoio ao qual se possa recorrer para situar, contextualizar ou reconhecer os diferentes aspectos antes estudados. Portanto, para estas primeiras conclusões, mantém-se o mesmo esquema do estudo analítico adotado até agora, inclusive a ordem dos itens.

2. ESTUDO ANALÍTICO DO EDIFÍCIO

2.1 A FORMA E O PROGRAMA

2.1.1 A IMPLANTAÇÃO

Contexto histórico

É oportuno aproveitar este tópico para considerar a produção de Álvaro Siza dentro da cultura arquitetônica portuguesa. Percorrer todo o período que cobre os trabalhos analisados nessa pesquisa (anos 50-90) e decifrar como Siza forjou o seu posicionamento seria uma tarefa sem esperança, ainda assim, algumas palavras podem ser rapidamente ditas.

No contexto geral em que Álvaro Siza inicia suas atividades, duas influências de diferentes origens do modernismo são dignas de se notar: de um lado, a vertente mais internacional trazendo as idéias do “funcionalismo” e do “racionalismo”, e, do outro lado, a que trazia informações da arquitetura orgânica, com as noções do “empirismo” e uma busca de enraizamento na tradição vernácula. *É ainda no Porto que Siza viria a conhecer duas grandes figuras da teoria da arquitetura, duas personalidades que o marcaram profundamente apesar dos seus diferentes pontos de vista quanto à finalidade da arquitetura moderna: o racionalista suíço Siefried Giedion e o divulgador na Europa da arquitetura orgânica, o italiano Bruno Zevi* (François Burkhardt. In Siza 1990, p. 3). Pode-se dizer que Fernando Távora – peça

fundamental na história da arquitetura portuguesa – chegou a participar dos dois lados do debate e na ocasião que integrava o grandioso *Inquérito à Arquitectura Popular* (1955-60) Siza já era seu aprendiz. Estes são apenas alguns elementos do rico panorama cultural que, embora não consiga explicar, ilustra de onde nasceu o Restaurante e Casa de Chá da Boa Nova (1956-63). Referindo-se a si mesmo numa nota autobiográfica, Siza afirma: *Empenhou-se em um projecto colectivo da época: não ser tradicionalista e não ignorar as raízes* (2000a, p. 147).

Parece que a arquitetura portuguesa do século XX acabou seguindo a herança mais ampla de uma cultura que tem sido moldada por diversas influências e trocas. Este processo de mestiçagem acabou levando ao desenvolvimento de um modernismo “diferente”: segundo Siza, *o purismo entre nós era raramente puro – tínhamos um pouco de tudo para cada uma e todas as ocasiões* (In Testa 1988, p. 171). Essa arquitetura logo comprometeu-se em tentar conciliar a tradição com a modernidade. Cedo, ainda na década de 60, Siza começa a rever, ou a transformar, aquela linguagem com fortes elementos tradicionais, explorando outros caminhos com sinais menos pictóricos. Um exemplo é a casa Manuel Magalhães, no Porto (1967-70), apresentando-se mais severa, já com visível distância dos primeiros trabalhos que pareciam continuidade de Távora. O projeto do Banco Borges & Irmão (1969-86) encaixa-se entre trabalhos importantes como os conjuntos para habitação coletiva do SAAL (Bouça e S. Victor, 1973-77), a casa António Carlos Siza (1974-77) e a agência bancária de Oliveira de Azeméis (1971-74). O trabalho de Vila do Conde se inicia, atravessa e culmina um longo período de alargamento de referências.

Quanto ao Centro Galego de Arte Contemporânea (1988-93), este surge após experiências acumuladas em vários concursos internacionais, onde houve mais reflexão sobre intervenções urbanas do que obra construída (Kreuzberg 1979, Colônia 1980, Veneza 1985, etc.), e em outros trabalhos de maior porte que os do início da carreira (Conjunto Bonjour Tristesse 1980, Escola de Educação de Setúbal 1986, Faculdade de Arquitetura do Porto 1986, etc.). O CGAC considera a cidade como memória a ser respeitada num enfoque sem nostalgia, ou seja, estando aberta às novas possibilidades, à transformação e à renovação. Com o museu de Santiago, Siza parece, de fato, afirmar que *a arquitetura deve ser continuamente desafiada*.

Relações com: a paisagem, a cidade, o lote e outros elementos arquitetônicos

A ênfase que as obras analisadas dão às relações com o contexto, quer às existentes quer às novas que são estabelecidas, não é simplesmente apelo ao passado ou a antigos significados. Os trabalhos de Siza utilizam toda a “matéria” social e física disponível em suas localizações como subsídios de projetos que, frequen-

temente, incluem transgressões além de empréstimos e influências. As obras de Siza apóiam-se em processos de transformações de modelos e convenções dos quais a arquitetura, como um fato cultural, pode e deve participar. O resultado é uma arquitetura comprometida com o contexto ao mesmo tempo que autônoma e afirmativa. *Ao reconhecer que o arquiteto traz, a cada projeto, um conjunto de princípios e experiências, Siza luta por uma condição na qual a sua arquitetura possa existir somente pelo encontro com uma situação específica* (Testa 1988, p. 133).

Aproximação e percursos de acesso

Não há percursos de acesso axiais nas obras estudadas. Mesmo que cada análise tenha revelado diferentes critérios de implantação, é possível reconhecer uma característica comum nas estratégias adotadas para todos os edifícios: a aproximação sempre segue uma trajetória, de certa forma, sinuosa ou tangencial. Há sempre o interesse pela surpresa. A noção de “visão serial” é muito presente: o edifício surge na paisagem, na maioria das vezes, como uma sucessão de revelações. Do mesmo modo, a porta de acesso aparece na volumetria do edifício depois de uma sucessão de acontecimentos relacionados entre si. Nenhuma das obras pode ser totalmente assimilada num caminho tão direto a tal ponto que a aproximação se torne monótona, pelo contrário, o estímulo do que pode vir a ser descoberto anima os percursos de acesso em todas as obras.

Ordenação exterior

Da segunda etapa da ordenação exterior de cada estudo é possível tirar uma importante conclusão a respeito da obra de Siza: os seus trabalhos nunca são auto-suficientes, objetos isolados dentro de um lote e restritos à resolução de problemas funcionais ou estéticos de cada programa. Os edifícios de Siza dependem do que foi sedimentado pelo tempo tanto quanto espalham benefícios na forma de suporte para toda a experiência coletiva. Sua atitude otimista de civilidade, expressa na interação da sua arquitetura com a cidade, ou com o entorno de uma maneira mais abrangente, comprova quão é limitado o edifício concebido como objeto finito e completo.

Orientação, insolação e vistas

Nenhuma das três obras orienta-se segundo a posição do sol, buscando condições ótimas de luz e calor. Outras condições externas são mais importantes nas implantações como os seguintes exemplos: na Boa Nova, topografia e visuais determinam de tal modo a organização da volumetria do restaurante que acabam decidindo grande parte da solução dos telhados, sobretudo as alturas e dimensões dos beirais; em Vila do Conde, o bloco quase unitário do Banco alinha-se

aos eixos de coordenadas presentes na trama urbana; e em Santiago, são outros elementos arquitetônicos existentes no contexto que fornecem geratrizes para a ordenação dos volumes componentes do CGAC. No entanto, mesmo que externamente os edifícios não possam se orientar em função do sol, internamente, a luz natural confirma-se como um aspecto fundamental na arquitetura de Siza, aparecendo também nessas obras como grande tema.

2.1.2 A GERAÇÃO DA FORMA

Zoneamento

Não parece fazer muito sentido extrapolar qualquer conclusão a partir deste item. Várias leituras são possíveis até com certa clareza (as zonas públicas e privadas são facilmente reconhecidas bem como os elementos servidos podem ser separados dos servidores), entretanto, não há correspondência decisiva entre funções e formas específicas; pode-se dizer que nenhuma dessas interpretações é importante para as composições. Há um certo grau de transgressão às regras excessivamente pragmáticas do funcionalismo. Chega a ser curioso que, em obras como o Banco de Vila do Conde, exatamente onde o programa poderia implicar maior separação entre partes públicas e privadas, as diferenças de zonas acabem totalmente aniquiladas pela plasticidade dos revestimentos e pelos sistemas contínuos de circulação. Ao final, todos os edifícios estudados simplesmente funcionam, e bem.

Evolução da Planta

A primeira obra organiza-se por regras claras de não ortogonalidade – *orgânicas* –, a segunda parece ordenar-se de fora para dentro adotando um ponto de partida geométrico e, a terceira, vale-se dos dois princípios simultaneamente: utiliza a geometria como geratriz mas mantém uma postura orgânica na composição. Conclui-se que tanto as relações topológicas quanto as geométricas foram importantes no estudo das evoluções das plantas dos três edifícios. O impacto da morfologia do sítio e sua vertente histórica é bem maior na Casa de Chá, onde o local topológico é hegemônico; no Banco, o conjunto liberta-se do *genius loci* através de uma forma geométrica que, entre aspas, é mais “reproduzível”, aproxima-se mais de “modelos” e “tipologias” da arquitetura moderna e racionalista, mantém-se a importância topológica (devido ao proveito dos desníveis existentes no terreno) porém prevalece a tipológica; no Museu, pode-se dizer que Siza funde as duas abordagens: empirismo e racionalismo convivem transformando-se numa nova ordem. Em linhas gerais, Siza vem procedendo como se estivesse reconciliando

forças opostas; mantém uma postura orgânica com rigorosa definição geométrica. No *"limiar da catástrofe" o que parecia dicotômico, binário e irredutivelmente fractal torna-se metamorfose* (Rodrigues 1992, p. 35).

Articulações, circulações e percursos internos

Quase todos os trabalhos de Siza estão repletos de rampas, escadas, muros ou patamares, cobertos por uma controlada luz natural. São elementos para uma consciente articulação de percursos que atravessam os edifícios desde a envolvente até um objetivo calculado, geralmente um retorno ao próprio *lugar* que foi importante na gênese do projeto. Pode ser que espaços de "estar" corram riscos de ficarem diminuídos quando isto é pronunciado em demasia; se a Casa de Chá ainda coloca esta questão para alguns observadores, não resta a menor dúvida que obras como o CGAC atingiram um ponto alto de equilíbrio em relação a estas duas componentes da percepção do espaço – o estar e o percorrer. Siza obtém espaços que são experimentados mediante um intenso percurso arquitetônico no qual o visitante é guiado por compressões e expansões, perspectivas controladas ou variações da intensidade de luz, ao mesmo tempo que consegue criar ambientes cuidadosamente elaborados na busca de um determinado caráter, independentes das memórias dos caminhos precedentes, ou seja, consegue sobrepor lugares finitos e fluidez espacial.

Geração dos elementos e o programa

Da ausência de regras claras que possam ser deduzidas na geração dos diversos elementos destes edifícios é possível concluir que, se por um lado, o programa segue sendo uma de suas principais questões, por outro, o trabalho de Siza o expõe a uma perspectiva crítica que tenta uma reavaliação da própria arquitetura. Na Casa de Chá, aceita-se que o programa (e a vontade de se relacionar com a natureza) acabe por colocar o edifício numa pequena contradição ao abrir-se para o poente, negando toda uma história de edifícios costeiros portugueses tipicamente defensivos no lado exposto ao mar. Numa sutil estratégia para alcançar o objetivo programático, a geração dos elementos do Banco de Vila do Conde contempla, além dos pressupostos funcionais de consenso, valores urbanos e simbólicos que novamente ampliam a reflexão sobre o tema. Por último, diante da inexistência de um programa que alimentasse o projeto, o CGAC tem seus elementos gerados pelas seguintes condicionantes: relacionar-se com o contexto sagrado de Santiago sem perder o próprio caráter externo (importante pela função pública que exerce) e oferecer espaços flexíveis para quaisquer obras de arte sem deixar que a arquitetura se anule, ou seja, pretendia-se um edifício que pudesse dialogar com o que é exposto. Há um aumento da complexidade em torno dos quais os espaços se geram; a título de reforço dessa idéia, pode-se di-

zer que, a grosso modo, o CGAC (e mais tarde Serralves) é simultaneamente um museu do século XIX e arquitetura moderna.

2.2 COMPOSIÇÃO ESPACIAL E A LUZ

2.2.1 ESPAÇOS EXTERNOS E INTERNOS

Espaços externos

Para além dos elementos do exterior que foram detectados durante a análise dos edifícios (telhado e o vernáculo no primeiro, a plasticidade e o programa no segundo e a relação entre velho e novo mediada pelo granito no último), estas obras parecem preconizar “tipos” cada vez mais presentes na arquitetura de Siza: neste caso, trata-se de uma enorme gama de espaços sociais na paisagem aberta. Para um eventual estudo tipológico, grandes exemplos seriam as Faculdades de Educação de Setúbal e a de Arquitetura do Porto (FAUP); essa ideia ficaria ainda mais clara tomando-se emprestado outro exemplo do mesmo nível, porém, com solução oposta no que se refere a esse aspecto (sugere-se a Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo). Nesta obra de Artigas, o foco de sociabilidade está dentro do edifício, os espaços sociais abertos são “internos”; enquanto que nos exemplos de Siza os “pátios” estão do lado de fora, são “urbanos” e reativam o intercâmbio entre arquitetura e o entorno em contínuo processo de desaparecimento. Esse entorno ora é natureza (Boa Nova), ora cidade (Vila do Conde), ora ambas (Santiago, Setúbal e na FAUP). Os espaços externos da obra de Siza desde sempre surgiram como que se firmassem um pacto, ou seja, uma sensação de relação – nem condicionam totalmente os comportamentos nem deixam de oferecer-se ao diálogo, cabe às pessoas que deles usufruem (usuários ou não) confirmarem o valor desta transformação.

A relação entre interior e exterior – espaços de transição

Os espaços de transição (entendidos como espaços abertos e cobertos configurados para proteção contra as intempéries) não são abundantes nas obras analisadas com exceção à Casa de Chá devido aos beirais. Entretanto, a relação entre interior e exterior é muito forte em todos os três edifícios e, talvez, em toda a obra de Siza. Esta percepção é obtida através do prolongamento das visuais, da continuidade dos materiais dentro e fora, de desníveis percorridos sobre rampas e escadas, etc., ou seja, de outros elementos que servem como elos entre interior e exterior com tal ênfase que, ao final, torna-se difícil determinar onde começa e em que consiste esta ligação.

Espaços Internos

Dois aspectos fundamentais deste capítulo já foram abordados em Articulações, circulações e percursos internos: a um só tempo, Siza vem conseguindo lugares finitos e fluidez espacial em suas obras, isto é, as noções de "estar" e "percorrer" surgem trabalhadas simultaneamente. Daí decorre a seguinte conclusão: isso só é possível graças à luz natural, verdadeiro instrumento para dinamizar os percursos e a percepção dos espaços de sua arquitetura. Controlando maior ou menor intensidade e o caráter de cada luz, Siza parece tratar todas as três obras analisadas considerando-a como criadora de todas as presenças. Segue uma das grandes noções de Louis Kahn: *Nenhum espaço, arquitetonicamente falando, é um espaço se não recebe luz natural* (In Norberg-Schulz 1981, p. 97).

2.2.2 A ILUMINAÇÃO NATURAL

Os cortes e as elevações

Novamente o tema da luz natural (que não deve ser entendido de maneira isolada pois está associado a outros como à Relação entre interior e exterior, aos Espaços internos, às Texturas e cores, etc.) foi um dos mais importantes. Com o estudo dos cortes e das elevações torna-se claro a dependência que as obras estudadas têm da luz, sobretudo na espacialidade interna. Um pouco disso pode ser tirado do próprio Siza: *Uma coisa que a mim me fascina é ver como uma pequena entrada de luz pode ser multiplicada não sei quantas vezes. Gosto de me exercitar nisso, como por exemplo, aqui no CGAC, a luz do lucernário ilumina o átrio, o corredor e as escadas. Há um lucernário na Faculdade de Arquitectura do Porto que ilumina quatro espaços [...]* (In Llano 199, p. 43). Quanto ao exame gráfico destes desenhos, considerou-se os edifícios como sendo "redondos". Em linhas gerais, externamente, torna-se difícil aplicar os conceitos de elevação principal, secundária, frontal, lateral ou posterior e, internamente, um só corte também não consegue sintetizar a espacialidade interior. A sucessão de perspectivas obtidas do movimento ao redor ou dentro desses edifícios oferece mais informação que uma única projeção ortogonal. Com o fator tempo presente, materializado numa espécie de simultaneidade, torna-se necessário percorrer as obras para conhecê-las.

Texturas e cores

Os materiais sempre foram elementos fundamentais da composição para Siza, com suas texturas, com suas próprias cores ou, simplesmente, brancos. Tem-se a impressão que Siza utiliza poucos materiais e que todos são naturais, porém,

uma rápida averiguação nessas três obras revelaria que não são tão poucos assim: telha de barro, madeira escura, madeira média, concreto aparente, alvenaria branca, mármore rosa, mármore branco, granito cinza, metal branco para caixilhos, metal vermelho para elevador, metal cinza para estrutura, metal cromado para ferragens, etc. Isto nada tem a ver com "minimalismo". A grosso modo, é possível destacar três ou quatro texturas marcantes (a da telha, a da madeira, a da parede e a do granito) bem como três ou quatro cores predominantes (o vermelho, o marrom, o branco e o cinza). O que se pode concluir é que não há material bom ou ruim na palheta de Siza e que todos sempre são misturados, curiosamente, com economia, ou com austeridade, ou de alguma forma que contribui para um resultado final que transmite algo de severo, duro ou, simplesmente, essencial. Prevalece uma forte noção de unidade num todo que se sabe não unitário.

2.3 ESTRUTURA E CONSTRUÇÃO

É verdade que estes trabalhos de Siza não testam os limites da tecnologia da construção, o que já não é mais válido para toda a sua obra (o Pavilhão de Portugal, 1995-98, prova o contrário). Da primeira abordagem que se propôs para as análises individuais, baseada no ponto de vista da percepção da forma construída, relacionando seus aspectos representacionais e ontológicos, conclui-se que não há mais lugar para o realismo estrutural ou material. Os edifícios de Siza questionam a arquitetura como uma consequência direta da expressão da estrutura como acostumou-se esperar de certa vertente da arquitetura moderna; a máxima "a beleza é o esplendor da verdade" torna-se mais complexa já na Casa de Chá (1956). Seus projetos ora ocultam, ora revelam o que for necessário para alcançar a plasticidade pretendida, ora entram num verdadeiro jogo de revelar/ocultar como estratégia explícita para estabelecer o diálogo com o existente e obter o equilíbrio entre o velho e o novo (é o caso do CGAC em Santiago). Da segunda leitura sugerida sobre os aspectos simbólicos e técnicos da construção, utilizando-se os conceitos de tectônico e atectônico, também chegou-se à conclusão que as obras estudadas alternam-se entre as duas noções. Mesmo em casos em que se pretende resultados de fácil percepção, como a clássica parede branca sobre uma base de pedra (o leve sobre o pesado, freqüente nas obras posteriores), pode acontecer uma subversão da lógica construtiva: para possibilitar os revestimentos faceados num único plano, os tijolos têm que ser assentados antes que os blocos de pedra. Predomina a intenção plástica da fusão dos materiais sobre o construtivo. Contudo pode-se concluir que, salvam-se exceções, a arquitetura de Siza é essencialmente fechada, não transparente, nem leve.

De fato, Siza alcança seu maior grau de tectonicidade nos pormenores (Frampton 2000, p. 51), onde aproxima-se de algo muito expressivo ao mesmo tempo que depurado. Não há obra sua sem riqueza de pormenores, entretanto, não se trata de decoração nem mera exibição tecnológica. A diferença é que a emoção de um ornamento passa necessariamente pela memória (mais memória que emoção), pelo reconhecimento de seu significado original, ou talvez pelo prazer da repetição (possível em diferentes lugares e momentos); enquanto que na arquitetura de Siza o pormenor emociona por conter somente a essência daquilo que quer informar (lugar e momento únicos) e, por isso, não poder ser subtraído. O pormenor em Siza é depurado mas não é puro, antes, surge inesperado estabelecendo uma rede de tensas relações que permitem comprovar a própria arquitetura.

4.3 REFLEXÕES FINAIS

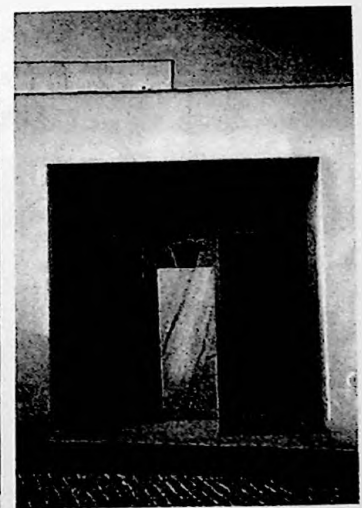
Apesar de não fazer muito sentido extrapolar estas novas conclusões à obra completa de Álvaro Siza (esta pesquisa não deixa de ser um estudo sobre três determinados edifícios), a intenção deste capítulo final é tentar compreender como foi evoluindo no tempo certos temas que estão mais ou menos presentes nas análises e, de modo menos fragmentado, aproximar-se de seu programa de investigação como um todo.

AUSÊNCIAS

Para melhor visualizar a importância destes temas dentro do contexto de todas as obras de Siza teria sido imprescindível o exame de muitos outros de seus edifícios, ausentes na pesquisa por diversos motivos. Estas "Ausências" não serão supridas mas a necessidade de reconhecê-las e o esforço de sistematizá-las por temas ou programas também forneceram mais alguns elementos de seu trabalho, úteis nas reflexões finais. Segue uma sucinta relação (algumas obras poderiam ser incluídas em vários temas porém evitou-se repetições):

Casas. As residências unifamiliares – *verdadeiro laboratório dos grandes arquitetos* – são tantas e tão importantes em seu percurso que, por si só, merecem um ensaio próprio. Alguns exemplos: casa Rocha Ribeiro (1960-62); casa Alves Costa (1964-68); casa Manuel Magalhães (1967-70); casa Alcino Cardoso (1971); casa Beires (1973-76); casa António Carlos Siza (1976-78); casa Avelino Duarte (1981-85); casa Mario Baía (projeto, 1983); casa Vieira de Castro (1984-94); casa Figueiredo (1985-94); etc.

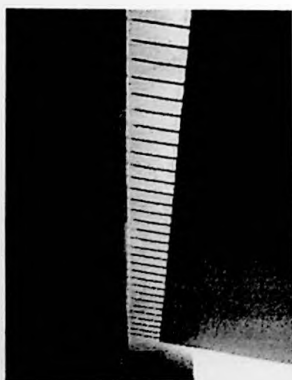
Habitação de interesse social. Devido às experiências do SAAL, talvez seja este o tema que tenha levado Siza ao exterior onde, mais tarde, enfrentou literalmente a questão da mestiçagem ao projetar conjuntos para imigrantes na Holanda. Alguns exemplos: Reabilitação do Bairro do São Victor, SAAL Porto (1974-77); Habitação Social Bouça, SAAL Porto (1975-77); Quinta da Malagueira, Évora (1977-97); Conjunto "Bonjour Tristesse", Berlim (1980-84); Conjuntos em Schilderswijk e Doedjnstraat, Haia (1983-88 e 1989-93); etc.





Escolas. Siza tem tido significativas oportunidades para desenvolver suas proposições críticas sobre este tipo cobiçado de edifício, abordando todos os aspectos do ensino. Alguns exemplos: Jardim Escola João de Deus, Penafiel (1984-91); Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (1986-94); Biblioteca Central da Universidade de Aveiro (1988-95); Faculdade de Ciências da Informação, Santiago de Compostela (1993-99); etc.

Concursos internacionais. Também seria valioso concentrar estudos nos concursos dos quais participou, onde as regras da *poética* do anteprojeto são elaboradas mais isoladamente, sem o confronto tão produtivo (no caso de Siza) com os clientes. Alguns exemplos: Piscina Görlitzer Bad, Berlim (1979); Edifício administrativo da fábrica DOM, Colônia (1980); Reabilitação do Campo di Marte em Giudecca, Veneza (1985); Centro Cultural em Madri (1988-90); etc.



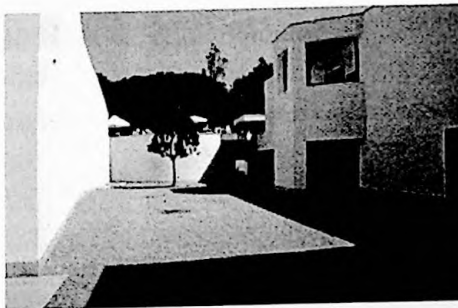
Tecnologia da construção. Por vezes considerado um arquiteto ligado às práticas artesanais, não atendendo a certas necessidades pragmáticas da arquitetura moderna, Siza oferece uma obra exemplar e amplia os conhecimentos específicos de toda a história da arquitetura no que se refere aos "limites" da tecnologia: o Pavilhão de Portugal para Expo'98, Lisboa (1995-98).



Formas-tipo. Existem temas recorrentes que poderiam ser analisados sob o ponto de vista da transformação de modelos históricos. Alguns exemplos: PÁTIO EM "U": Pavilhão Carlos Ramos FAUP, Porto (1985-86), etc.; DUPLO PÁTIO EM "H": Reitoria da Universidade de Alicante (1995-98), etc.; TRIPARTIÇÃO DA FACHADA: Igreja em Marco de Canavezes (1990-97), etc.; FACHADA HABITADA¹: Escola Superior de Educação de Setúbal (1986-95), etc.

¹ Conceito proposto por William Curtis em (1999, p. 24).

Outros temas. Há ainda outros assuntos que poderiam encabeçar diferentes trabalhos sobre sua obra como: Urbanismo ou projetos que contenham grandes extensões (ex.: Chiado); obras compostas por vários blocos mais ou menos isolados, princípio distinto do existente nos três estudos de



caso dessa pesquisa (ex.: Serralves); trabalhos em que questões externas à arquitetura parecem ser preponderantes² (ex.: metrô de Lisboa); igrejas; mobiliário; etc.

CONTINUIDADE E TRANSFORMAÇÃO

Em vez de relacionar novamente as conclusões obtidas no final de cada análise, propõe-se um grande tema como sendo central: não há rupturas na obra de Siza, ou melhor, nunca há rupturas absolutas. Não há fases em seu percurso, ou melhor, as fases se sobrepõem. Para verificar isso, que não chega a ser um atrevimento pois vários autores passaram por aí, seriam necessárias todas as "ausências" relacionadas. Apesar dessa impossibilidade, sugere-se alguns desdobramentos como modesta aproximação.

Sem dúvida, os termos *lugar*, contexto, sítio e entorno foram os que mais apareceram ao longo da pesquisa. No entanto, as múltiplas relações que os trabalhos de Siza estabelecem com o seu contexto, já se havia advertido, não são simplesmente saudosismo ou apelo a antigos significados. A matéria-prima do contexto não é apenas física, antes e sobretudo, é social. Siza parece “fazer” as cidades como sempre foram feitas, aceitando a natureza convencional de antigos bairros urbanos ou a forma de vida introspectiva conservadora de residências individuais, com isso, afasta qualquer crença num futuro arquitetônico utópico. Por outro lado, fazendo exatamente o que reconheceu em Aalto, isto é, *dominando modelos experimentados (o modelo é universal), transforma-os, ao introduzi-los em realidades diferentes, deforma-os, cruza-os também, utiliza-os de forma surpreendente e luminosa* (Siza. In Llano 1995, p. 63), afasta qualquer nostalgia pelo passado. Em outras palavras, com seus projetos, tudo sempre estará sendo, paradoxalmente, continuado e transformado.

A comunidade portuguesa conhece muito bem as tensões políticas e econômicas promovidas pela sociedade moderna do século XX e, dentro desta cultura, Siza nunca teve uma prática artística que representasse as realidades institucionais, tampouco optou por aquela que, freqüentemente, resume-se a uma distância crítica. Segundo Vittorio Gregotti, seu processo criativo evoca o que se oferece como uma nova possibilidade: *não a da utopia, a do futuro, mas a de examinar os conflitos do ponto de vista dos atos quotidianos, na forma simples que assumem quando não querem renunciar à espessura da complexidade humana. Porque então torna-se possível voltar a utilizar a experiência, sem se ser ultrapassado pela sua representação* (In Siza 2000a, p. 7-8).

Contudo, é preciso ressaltar que, para além da aceitação desta complexidade real, impossível de ser inventada pois se tornaria um jogo formal e abstrato, Siza sempre tenta traduzi-la de forma muito segura no projeto: *Antes de mais, aprecio e procuro na Architectura a clareza, tanto quanto não aprecio o simplismo. Simplicidade e simplismo são coisas sabidamente opostas, assim como unidade e diversidade não o são. A simplicidade resulta do domínio da complexidade e das contradições internas – e também externas, quando uma nova estrutura se confronta com o que precede e rodeia, assumindo um destino não necessariamente previsível* (In Llano 1995, p. 92).

Talvez essa matriz cultural, que tudo inclui e transforma, tenha caído bem na essência portuguesa, heteromorfa, sensível a trocas e fusões de experiências, algo próximo a uma noção de mestiçagem, hibridismo ou Sincretismo². Não há hipótese de se entender esses termos, em arquitetura, a não ser de uma forma muito pouco precisa. Falar-se de sincretismo como doutrina, pouca coisa será esclareci-

² A propósito do sincretismo, Massimo Canevacci afirma: *A própria origem da palavra – que mesmo em suas seqüências fonéticas é “timbricamente” sedutora e deixa algo de enigmático e de alusivo – é singular. Dizia-se, de fato, que os cretenses, sempre dispostos a uma briga entre si, se aliavam quando um inimigo externo aparecia. Sin-cretismo = união de cretenses* (1996, p.15).

da. Vários textos demonstram precisamente que o sincretismo em arquitetura é tão antigo quanto a própria arquitetura. A antropofagia de que tanto se falou no Brasil também aproxima-se dessa idéia. Acontece que algumas vanguardas desajavam o asseio sintético, a pureza, a superação dialética, o abstrato porque limpo; Siza, ao contrário, não faz síntese de arquitetura, nova e operacional, ele *intersecta sem trair a expressão da diferença* (Costa 1990, p. 43). Entre uma coisa ou outra, une os opostos; assim fez com as duas casas em Van der Venne Park (1984-88), modificando, justapondo, e reinterpretando duas diferentes correntes da arquitetura holandesa, coexistindo num único projeto que talvez inclua contradições, anomalias, ambigüidades, paradoxos e erros. Contrariando puristas, inclui as coisas evidentes, triviais, secundárias, e, por fim, *resultará perturbador no jogo-da-mistura entre o familiar e o estrangeiro* (Canevacci 1996, p. 22). O sincretismo é um contágio cultural *que a filosofia desqualificou em nome da razão lúcida e racional* (Ibid., p. 25).

Mas essa noção, com o nome que venha a ter, não deveria ser interpretada somente no sentido literal a ponto de ser reconhecida apenas onde há misturas de etnias. O próprio Siza usa o termo para expressar o conceito de orgânico em arquitetura como Wright entende: *relacionamento entre todos os elementos da construção, de tal modo que o todo e as partes se geram e influenciam mutuamente. Sincretismo e não pressupostos formais* (In Llano 1995, p. 88, grifo nosso). Também o empregou para alcançar algo próximo em Le Corbusier: *a expressão directa e quase tosca do pormenor não tem nada de pouco elaborado ou de primitivo; trata-se de uma segunda espontaneidade, laboriosamente conquistada e também de súbito encontrada, do exercício, acelerado quase até ao sincretismo, da hipótese e da crítica, da aproximação da essencialidade* (Ibid., p. 68, grifo nosso).

Dar nomes continua sendo tão perigoso quanto eram redutoras as classificações que foram negadas no princípio do trabalho. Pode-se tentar outras aproximações em torno disso, sob os rótulos de Heterotopia, ou Híbridismo, também amplos, vagos e pouco esclarecedores. O fato é que o sincretismo cultural, ou melhor, essa idéia como uma forma de maturidade, proclama o fim da lamentação pela perda da origem que angustia tantos arquitetos herdeiros de algo "moderno" que não se sabe muito bem o que é, uma espécie de identidade fixa, de memória restauradora. No sincretismo pratica-se a *felicidade corsária* (Canevacci 1996, p. 10) da mudança dos conceitos, das poéticas e das coisas em movimento com o mudar do sujeito que especula. Talvez por isso a obra de Siza seja frequentemente referida por não seguir regras e abrir-se a cada condição particular, por recusar sistematicamente soluções morais simples ou princípios absolutos, por não adotar nenhuma linguagem *a priori* ou nunca fixar alguma linguagem.

No entanto, a união de sua enorme capacidade criativa, uma espécie de mentalidade artesanal, com certo desprendimento econômico, ou *orgulho da pobreza* (Gregotti 2000, p. 7), alcançam e conferem à arquitetura um valor artístico expresso por supremo requinte lingüístico, seu.

De fato, a arquitetura de Siza *não aponta um caminho claro. Os caminhos não são claros*, como ele próprio diz (In Llano 1995, p. 65). Mas levanta temas fundamentais da arquitetura (o sítio, a luz, a forma, a figura, a técnica, a história...) e tendo integrado tudo em assumida mestiçagem, sugere a possibilidade de uma continuidade criativa da história que vê o mundo como transformação. Num processo espontâneo, sua arquitetura se tornou mais do que a soma de suas obras e criou uma imagem perene, como se tivesse alcançado seu objetivo maior: o silêncio (*é estranho que de um discurso deva resultar o silêncio, no sentido de serenidade e disponibilidade – mas assim é*)³.

3 Álvaro Siza. Extraído de "O exemplo do escitor." In (Llano 1995, p. 57).

Textos de Álvaro Siza

A claridade e a utilidade da arquitectura dependem do comprometimento na complexidade das transformações que cruzam o espaço; comprometimento que, no entanto só transforma a Arquitectura quando, pelo desenho, atinge a estabilidade e uma espécie de silêncio, o território intemporal e universal da ordem.

Complexidade e ordem conferem aos materiais e aos volumes e aos espaços luminosa vibração e permanente disponibilidade. Por isso a Arquitectura não condiciona comportamentos de forma significativa; mas não constitui um quadro neutro.

Quanto mais se compromete com as circunstâncias da sua produção, mais delas se liberta; "voz" por ser impassível condutor de vozes, medida e não limite da procura da perfeição.

ÁLVARO SIZA (1997b).

Vem se tornando difícil saber se Álvaro Siza escreve muito ou pouco. O fato é que seus textos são tão célebres quanto sua arquitetura; talvez por reconhecerem, corajosamente, a natureza do método em arquitetura (a um só tempo específico e reciprocamente permeável a outras disciplinas), ou talvez pelo simples fato de tratarem das coisas *evidentes*. Os fragmentos de textos (como os que foram empregados ao longo da dissertação) servem para reforço de alguma idéia mas é comum não conterem todo o significado de onde foram recortados e, a bem da verdade, algumas vezes mais mitificam do que esclarecem. Considerou-se necessário então, para completar a pesquisa, incluir outros textos "inteiros" de Siza. Foram escolhidos três que evidenciam o vasto conjunto de temas que o interessa.

O primeiro texto – “Alvar Aalto: três facetas ao acaso” – mostra a visão do próprio Siza sobre aquela que é a mais referida de suas influências. Abrange o contexto histórico em que Aalto desenvolve o seu trabalho, sua opção em se manter na Finlândia e algumas de suas posições sobre o “modernismo” e as “tradições”; toca na questão das “fronteiras” e acaba por reconhecê-lo como um “*agente de mestiçagem*” – *sémen da transformação*; delinea um pouco de seu método e analisa os motivos, momento e forma, de sua influência em Portugal.

O segundo texto – “Oito pontos” – refere-se à sua atividade profissional. É um texto curto porém não pouco esclarecedor nos tópicos que aborda; sob a forma de depoimento, os “pontos” sugerem alguns focos do interesse de Siza em arquitetura: o sítio, a mestiçagem, o método, a construção racional, etc.

O último texto – “Essencialmente” – integra o livro “Imaginar a Evidência” (Siza 2000a), a transcrição de um depoimento. Com este texto, pretende-se mostrar mais um “lado” de sua produção: os “objetos de design”. Da peça única, artesanal, à produzida em série, existem exemplos de diferentes escalas: mesas, poltronas de auditório, cadeiras, bancos, luminárias, maçanetas, cinzeiros, talheres, etc. Não parece ser uma atividade praticada por *hobby* ou diletantismo, antes trata-se do prolongamento da coerência do projetar, um dos três exercícios os quais Siza considera indispensáveis à profissão: *pensar a cidade, pensar o edifício, pensar o móvel. Cada uma destas actividades depende das outras.*

5.1 "ALVAR AALTO: TRÊS FACETAS AO ACASO"¹

- 1 "Considero um facto muito encorajador que um artista se tenha de contrariar e por assim dizer sair da sua esfera de trabalho tradicional. Ao democratizar o seu produto tira-o do seu reduzido âmbito e coloca-os nas mãos do grande público. Por consequência, o artista aproxima-se do público, o que muito o ajuda a criar uma vida harmoniosa, em vez de teimosamente manter uma distinção entre arte e não arte, que conduz a constante tragédia e a uma vida sem esperança."²

A exposição de Alvar Aalto chega a Lisboa em momento oportuno: entre a exposição do Marquês (reconstrução rápida de uma grande cidade destruída por um cataclismo) e a exposição *Depois do Modernismo* (sem um cataclismo evidente por detrás).

Os cataclismos provocam um súbito surto de (re)construção, e naturalmente, quando existem, uma luta de tendências. O resultado dessa luta influi profundamente no equilíbrio cultural das comunidades, o qual sofre uma ruptura, paralela à ruptura física.

Por vezes, a nova ordem universaliza-se, por vezes constitui a sistematização de pesquisas fragmentárias anteriores, vinculada ou não aos modelos de partida.

Lisboa, Cadiz, ou Notto, são exemplos fecundos de reconstrução.

Dos terremotos mais recentes da Sicília, e da solução adoptada (construção de cidades novas), pouco mais resultou, para a cultura arquitectónica europeia, do que o enterrar de algumas ideias ainda latentes, na sequência das grandes opções da reconstrução do post-guerra. A actividade profissional de Alvar Aalto foi também influenciada por um cataclismo: a guerra.

A Finlândia torna-se independente em 1917, e no ano seguinte realiza Aalto a sua primeira obra: remodelação da casa dos pais.

Segue-se a participação entusiástica no esforço de conquista e afirmação de autonomia nacional: edifícios para cooperativas e para organizações patrióticas, edifícios industriais, pavilhões para exposições nacionais e internacionais.

A actividade deste período é cortada, e também potencializada, pela guerra de 39-45.

1 In (Llano 1995, p.62). Preservou-se a grafia da língua portuguesa conforme o original.

2 Fragmentos de textos de Alvar Aalto.

Aalto é internacionalmente conhecido, sobretudo a partir da aparição fulgurante do pavilhão de New York (1938) e da divulgação do sanatório de Paimio (1929) e da biblioteca de Viipuri (1930). Em Junho de 1940 publica, em *Magazine of Art*, o texto *Reconstrução no Post-Guerra*, no qual equaciona problemas e propõe soluções, advogando a universalidade das respostas: "A Finlândia deveria ser o primeiro lugar para a experimentação e pesquisa na actividade humana agora chamada reconstrução. É o dever desse país para com a humanidade."

Neste texto Aalto defende uma terceira via, evolutiva e aberta, entre a barraca que responde à urgência e a cidade nova "acabada."

Os seus pontos de vista mantêm-se actuais e mais evidentes, se observarmos as consequências da reconstrução, tal como foi realizada em França, ou na Alemanha, ou mesmo em Inglaterra.

Polémicas recentes, como aquela em curso em Berlim (IBA 87) ou as erupções marginais do post-modernismo, e ainda e sobretudo a reacção desencantada das populações, não importa onde, levam-nos a pensar na reconhecida qualidade da arquitectura finlandesa, para a qual, e para além de outras razões, a participação de Aalto foi tão influente.

Durante os anos quarenta a actividade de Aalto está sobretudo ligada à habitação. Pode-se dizer que a partir de então projecta edifícios públicos.

2 "Não penso que tenha uma tendência para o Folklore. As tradições que nos impressionam referem-se sobretudo ao clima, às condições materiais, à natureza das tragédias e comédias que nos tocaram. Não faço uma arquitectura ostensivamente finlandesa, e não vejo qualquer oposição entre finlandês e internacional."³

3 Fragmentos de textos de Alvar Aalto.

Apesar do sucesso internacional, que lhe teria permitido seguir outras vias, Aalto mantém-se na Finlândia, esse país distante, pouco populoso e pouco conhecido, recortado por lagos e florestas, onde os caminhos não têm guias e longamente permanecem cobertos de neve. Pura superfície que os pés vão desenhando na forma mais natural.

Os trabalhos realizados depois da guerra são fortemente condicionados por restrições de materiais e de meios de produção e de transporte. Ao contrário do que se passa noutros países, a falta de cimento e de ferro leva a utilizar os materiais locais (tijolos, madeira, cobre) e permite a sobrevivência da artesanaria. Em França, não há mais lugar para Chareau e seus artesãos, como o milagre alemão

não pode admitir Taut no interior das cooperativas. O trabalho de Aalto não se define em reacção à "mecanização modernista", e quando sobre este tema se pronuncia fá-lo em geral com medida: não trai a componente CIAM ou construtivista da sua formação; nem a neoclássica, nem a romântica.

Para ele não existem tantas fronteiras; e como na paisagem da Finlândia, os acidentes constituem fino tecido, contínuo e variado.

Mesmo quando essa paisagem orienta a sua produção, quando aproxima a forma dos lagos e a dos vidros que desenha, esse não é mais do que um aspecto particular do seu jeito de tudo incluir no desenho, de tudo tomar como estímulo.

Finlandês com desejo de viajar (viajante é o homem de grandes raízes) vai desenhando o que mais o impressiona e torna-se, como todos os grandes criadores, "agente de mestiçagem" – o sémen da transformação. Com isto quero dizer que, dominando modelos experimentados (o modelo é universal), transforma-os, ao introduzi-los em realidades diferentes, deforma-os, cruza-os também, utiliza-os de forma surpreendente e luminosa: objectos estranhos que aterram e logo estendem raízes. O dormitório de estudantes de Boston (1947), é um Aalto e um edifício americano. E quem critica o mármore do Enso-Gutzeit não o compreende.

Há Marrocos em Seinajoki, Delfos em Otaniemi, Londres em Sunila, Veneza em Helsínquia – e mais Finlândia. E a transformação nunca depende apenas de Marrocos, ou Delfos, ou Londres, ou Veneza.

3 "O número imenso de exigências e problemas constitui uma barreira que dificulta o aparecimento da ideia base arquitectónica. Esqueço-me de tudo por momentos, depois de me aperceber subconscientemente dos parâmetros e exigências do trabalho. Desenho por instinto, não faço sínteses de arquitectura, muitas vezes os meus esboços parecem-se com composições infantis, e deste modo a ideia principal toma forma gradualmente, uma espécie de substância universal que me ajuda a harmonizar os inumeráveis componentes contraditórios."⁴

Bastam estas linhas para que me espante se acaso ouço dizer (e tenho ouvido): Aalto, arquitecto, finlandês, não teorizava, não falava de método: fazia, genialmente.

4 Fragmentos de textos de Alvar Aalto.

Isto porque não conheço mais exacta e penetrante análise do processo mental de projectar do que a sintetizada neste fragmento e em outros textos e depoimentos de Aalto, que por serem curtos não são menos clarificadores.

O que este "relato" comunica não é a "sua" maneira de projectar, mas "a" maneira de projectar para o nosso tempo, oculta sob o manto de muitos interesses. Sob a nudez da verdade (e que não exige muitas palavras) o manto pesado do condicionamento.

É preciso procurar o depoimento de outras experiências no campo das artes (Aalto escreveu alguma coisa sobre a relação entre as artes) para encontrar a "exposição" de algumas das capacidades da natureza humana, convenientemente censuradas.

Os arquitectos vêm-se habituando a muito pudor, ou nenhum; sujeitos a envolvências, de uma forma ou de outra tecem mantos em torno do próprio trabalho.

Esses mantos, de caimento complexo, muito ramificado e às vezes elegante, quando devidamente engomados, mantêm-se perfeitamente de pé e podem confundir-se com o corpo de uma teoria, ou de um método de acção, pese embora a ausência de cabeça, que escapa na penumbra, ou sob luz muito violenta.

Assim milhares de estudantes de arquitectura percorrem com os dedos sulcos profundos (um por um e separadamente), constatando que todos os percursos terminam no solo, ou no éter.

A arquitectura de Aalto não foi influente, em Portugal, senão a partir da segunda metade dos anos cinquenta. E julgo que por pouco tempo e mais frequentemente pelas formas (algumas) do que por dentro. Mas essa influência não é casual, nem vem somente de Itália, como quase tudo vinha, nem dela só isso ficou. É de notar a coincidência com um dos poucos momentos de acção profissional colectiva e de quebra do alheamento Porto-Lisboa. Refiro-me ao período post Inquérito à Arquitectura Portuguesa e ao movimento que seguiu, envolvendo estudantes e arquitectos de Lisboa e Porto, reunidos em torno da revista *Arquitectura*. Quando Fernando Távora e Nuno Teotónio se encontram junto à igreja do Carmo, sem simbolismo e com sinais combinados de identificação.

A influência de Aalto é inevitável porque assenta em circunstâncias semelhantes: necessidade de redescobrir as raízes, restrições, isolamento; assenta ainda em dúvidas de que os delegados portugueses ao CIAM traziam notícia.

A segunda fase de influência de Aalto pode estar próxima. Sairemos talvez de outro cataclismo, menos rápido mas não menos sistemático: a destruição das nossas cidades e do que nelas se sedimenta e se faz disponível.

Esta saída possível explica talvez a agitação e a mobilização de que as três exposições patentes em Lisboa são testemunho.

Estudar Aalto pode ajudar-nos, não interpretado como último grande personagem, de genialidade incomunicável, mas pelo que dele é comunicação generosa. A sua influência deve começar no refazer das nossas escolas de arquitectura, abertas aos problemas de hoje. É reagindo a eles que nos podemos encontrar. Não certamente reagindo ao Modernismo do post-guerra que não tivemos.

6.2. "OITO PONTOS"⁵

Pedem-me um depoimento sobre a minha actividade profissional. Escrevo oito pontos quase ao acaso.

1

⁵ In (Llano 1995, p.65). Preservou-se a grafia da língua portuguesa conforme o original.

Começo um projecto quando visito um sítio (programa e condicionalismos vagos, como quase sempre acontece). Outras vezes começo antes, a partir da ideia que tenho de um sítio (uma descrição, uma fotografia, alguma coisa que li, uma indiscrição).

Não quer dizer que muito fique de um primeiro esquisso. Mas tudo começa.

Um sítio vale pelo que é, e pelo que pode ou deseja ser – coisas talvez opostas, mas nunca sem relação.

Muito do que antes desenhei (muito do que outros desenharam) flutua no interior do primeiro esquisso. Sem ordem. Tanto que pouco aparece do sítio que tudo invoca.

Nenhum sítio é deserto. Posso sempre ser um dos habitantes.

A ordem é a aproximação dos opostos.

2

Ouçó dizer que desenho nos cafés, que sou um arquitecto de pequenas obras (como experimentei as outras, penso: oxalá que não; são as mais difíceis).

É verdade que desenho nos cafés. Não o faço como Toulouse Lautec nos cabarés, ou algum Prix de Rome, entre as ruínas.

O ambiente de um café não inspira nem transporta. É um dos poucos – aqui do Porto – a permitir anonimato e concentração.

Não se trata de fuga à mesa de reuniões, à interdisciplinaridade, ao telefone, aos impressos de Regulamentos, aos catálogos de pré-fabricados ou de ferramenta simplificadora, ao computador ou à Assembleia de Moradores. Trata-se de conquistar – é o termo – bases para trabalhar com isso e para isso. (Quantos cafés frequentei; mudo quando noto especial atenção, à mistura com chá e torradas).

3

Alguns dos meus últimos projectos passaram por longo debate com grupos organizados de moradores ou futuros moradores.

Nada de muito novo. Trabalhei assim, noutras circunstâncias, ou desejei trabalhar.

No Portugal saído da revolução de 74 não se tratava, contudo, de desejar ou não. A luta pela habitação, no Porto, em Lisboa, ou no Algarve, abertas a cadeias, ultrapassou os limites da casa, do bairro, da cooperativa. Possuiu a cidade.

Curto episódio. Tomado como método, o que é movimento degenera em cómodo alibi, moderador alienante, renitente a mergulhar na reformulação do desejo – o nosso e dos outros.

4

Dizem-me de obras minhas, recentes e antigas: baseiam-se na arquitectura tradicional da região.

Também essas obras me fizeram conhecer a resistência de um operário, a ira de quem passa e de quem julga.

A Tradição é um desafio à inovação. É feita de enxertos sucessivos.

Sou conservador e tradicionalista, isto é: movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação.

5

Dizem-me (alguns amigos) que não tenho teoria de suporte nem método. Que nada do que faço aponta caminhos. Que não é pedagógico.

Uma espécie de barco ao sabor das ondas a que inexplicavelmente nem sempre naufraga (ao que me dizem também).

Não exponho excessivamente as tábuas dos nossos barcos, pelo menos em mar alto. Por demais têm sido partidas.

Estudo correntes, redemoínhos, procuro enseadas antes de (ar)riscar.

Posso ser visto só, passeando no convés. Mas toda a tripulação e todos os aparelhos estão lá, o capitão é um fantasma.

Não me atrevo a pôr a mão no leme, olhando apenas a estrela polar. E não aponto um caminho claro. Os caminhos não são claros.

6

Não gostaria de executar com as próprias mãos o que desenho. Nem de desenhar sozinho. Seria: esterilizar.

O corpo – mão e mente e tudo – não cabe no corpo de cada um. E nenhuma parte é autónoma.

7

As minhas obras inacabadas, interrompidas, alteradas, nada têm a ver com a estética do inacabado, ou com a crença na obra aberta.

Têm a ver com a enervante impossibilidade de acabar, com os impedimentos que não consigo ultrapassar.

8

Discuto com um operário como assentar mosaico de 30 vezes 30 num pavimento de geometria irregular: em diagonal (como proponho) ou paralelamente a uma das paredes. Diz-me: Nós, em Berlim, não fazemos como quer.

No dia seguinte volto à obra. “Dou-lhe razão. É mais fácil de executar” (diz-me o operário).

Encontramo-nos no mesmo interesse: construir da forma mais prática e racional, como aconteceu – voando – no Pártenon, ou em Chartres, ou na casa Milá.

E hoje: redescobri a mágica estranheza, a singularidade das coisas evidentes.

Porto, Setembro de 1983

5.3 "ESSENCIALMENTE"⁶

O *design* tem limites pouco definíveis, sendo parte de um processo, sem soluções de continuidade, que inclui igualmente plano e projecto. O desenho do mobiliário, por exemplo, não pode abstrair-se da concepção do espaço a que pertence, enquanto ao mesmo tempo a obtenção de uma correcta relação entre escalas diversas depende também das possibilidades de uso de cada uma das partes. Existe portanto uma relação, e em conjunto uma clarificação recíprocas, definidas por dois extremos.

Comecei a ocupar-me de mobiliário a pedido de pessoas para quem tinha projectado casas. Estes móveis, portanto, foram pensados especificamente para determinados espaços. Todavia como o estudo de um edifício evolui para uma progressiva libertação dos problemas funcionais, assim o desenho de um móvel tende à especial capacidade de adaptação a situações diferentes. A dificuldade principal coincide com a procura de uma difícil autonomia, que não pode asfixiar a do espaço. Por isso os dois exercícios me parecem indispensáveis, ou para ser mais preciso, os três exercícios: pensar a cidade, pensar o edifício, pensar o móvel. Cada uma destas actividades depende das outras.

Os primeiros móveis que desenhei nasceram da experimentação de protótipos, no ambiente a que eram destinados. A *aproximação* do desenho era portanto bastante prudente e igualmente segura. Posteriormente, com a solicitação de produção em série, tornou-se muito claro que esta relação directa e exclusiva com o espaço é débil, sendo demasiado redutora. É necessário num certo ponto do processo libertar o projecto de uma dependência completa. O desenho de um móvel começa assim a alcançar uma maior autonomia e adquire uma certa *singularidade*. A qualidade do resultado depende desta procura, ao mesmo tempo de autonomia e de capacidade de se relacionar. Em tal processo, a ajuda mais importante é dada pela percepção da essência de cada móvel: essencialmente o que é?

A minha preocupação principal em desenhar, suponhamos, uma cadeira é a de que pareça uma cadeira. É a primeira questão. Hoje desenham-se muitas cadeiras que parecem outra coisa. A necessidade de originalidade e diferença conduz quase sempre ao abandono da essência de um determinado objecto.

Todos os objectos têm uma história. E contudo, vistos à distância, podem ser ligeiramente diferentes e é exactamente nesta ligeira diferença que se esconde o seu verdadeiro significado no tempo.

Recordo-me de ter escrito, anos atrás, um texto sobre *design* no qual observava como uma cadeira egípcia continua a ser actual. Podemos portanto introduzir

6 In (Siza 2000a, p. 129-145). Preservou-se a grafia da língua portuguesa conforme o original.

diferenças que resultam dos materiais e do sentido das proporções, mas no fundo deve subsistir a essência de uma cadeira: a sua relação com o corpo.

As reflexões de Adolf Loos sobre o *design*, importantes e actuais, sublinham como a necessidade, ainda mais do que a arte, é o fundamento primeiro para se alcançar um objecto perfeito. Loos também desenhou uma cadeira Thonet, e é uma cadeira maravilhosa; olhando-a podemos dizer: "É uma cadeira Thonet!", sem acrescentar mais nada. E contudo é evidente algo de especial nas proporções e em alguns pormenores que dão pouco nas vistas, de modo que a impressão geral é de uma coisa absolutamente singular, sensacional, mas ao mesmo tempo banal. Creio que no momento em que estes dois aspectos coexistam, esteja alcançada a quinta essência da perfeição.

Um objecto não pode ser o protagonista absoluto, a não ser em casos excepcionais. Tem de exprimir então uma grande contenção, ou uma disponibilidade para qualquer relação. Creio que o design industrial se debate exactamente com este problema. As grandes peças de mobiliário, que marcaram a história, possuem realmente uma grande contenção e uma espécie de banalidade. Esta palavra, *banalidade*, tem um significado ambíguo. Neste caso utilizo-a não para dizer *sem interesse, sem qualidade*, mas sim no sentido da *disponibilidade na continuidade*.

O exercício da observação é prioritário para um arquitecto. Quanto mais observamos, tanto mais clara surgirá a essência do objecto. E esta consolidar-se-á como conhecimento vago, instintivo.

Em geral, quando desenho uma cadeira ou um puxador ou qualquer outra coisa, começo com muitas ideias e treino-me em fazer coisas muito diferentes e por vezes extravagantes. Lentamente, a evolução do projecto orienta-se para uma redução à essência e uma gradual aproximação à substância. A cadeira estilizada que desenhava na escola primária possuía já todas as características típicas: as quatro pernas, o espaldar e o assento. Uma vez mais será ainda este o ponto de partida: uma segunda *espontaneidade* conquistada através da sublimação instintiva do conhecimento. Como uma navegação perigosa: pode-se sempre naufragar e dão-se muitos naufrágios.

No *design* existe um forte contacto com a produção, quer esta seja artesanal quer industrial. É indispensável, assim, a compreensão das possibilidades do sistema de produção através de uma adequada utilização das suas potencialidades. É fundamental durante todo o processo uma ligação muito estreita entre o desenho e a produção, especialmente se se trata do contacto com um artesão ou um carpinteiro de província, mais do que com uma indústria.

Posso começar com ideias bizarras, do arco-da-velha e o processo que a seguir decorre é difícil de explicar porque não é linear, mas sim contraditório. Verifica-se a mesma situação quando escrevo um texto, e muita da dificuldade que sinto é consequência da falta de prática. Pode acontecer que um dia acorde pensando no assunto e de repente surja a estrutura. Depois, é determinante o trabalho de aperfeiçoamento e clarificação, ligado aos ritmos da leitura e aos pormenores da forma. Creio que não existe uma grande diferença entre o processo de escrita e o desenho de tal modo que em definitivo não sou capaz de dizer como desenho um objecto ou a própria arquitectura.

Existe toda uma série de processos fundamentais dos quais, de qualquer modo, nem sequer temos conhecimento. Sucede, algumas vezes, fazerem-me notar um determinado aspecto de uma obra, que é absolutamente evidente mas do qual eu não tinha consciência. Projectei, por exemplo, uma escola em Setúbal, a poucas dezenas de quilómetros do extraordinário santuário do Cabo Espichel, que conheço muito bem. Alguém notou a influência, muito evidente, do santuário na escola e repentinamente tomei consciência disso: era verdade em muitos aspectos, inclusive nas proporções. Trata-se de influências que se manifestam no subconsciente e que entram no projecto sem que nos apercebamos disso. Convido frequentemente os estudantes a viajar e a observarem com atenção. Aprender a ver é fundamental para um arquitecto, existe uma bagagem de conhecimentos aos quais inevitavelmente recorreremos, de modo que nada de quanto fazemos é absolutamente novo.

Actualmente estou a desenhar um talher. É um trabalho muito interessante: um garfo, uma faca... O garfo deve ter pontas para prender, enquanto a faca deve ter lâmina equilibrada em relação ao peso do cabo para que não seja incómoda. Muitas soluções surgem da experiência, da evolução e do aperfeiçoamento dos objectos, através da história. Questões basilares que orientam o percurso do desenho. Estou a projectar estes talheres em colaboração com a pessoa que os realiza. Trata-se de objectos em prata. Não fiz nenhum desenho rigoroso, só esboços com as dimensões do conjunto, que permitam a construção dos protótipos. Começa por se realizar uma determinada forma, muito aproximada, depois segue-se o ensaio com um banho de prata, para verificar o aspecto e o brilho que se obtém. Finalmente dar-se-á início à produção. Observo todos os protótipos que chegam e começo a mudar pequenas coisas. Falo com muitas pessoas, com amigos arquitectos e sobretudo familiares, que têm uma visão menos comprometida. Início assim um "aprendizado" durante um certo período, enquanto o desenho avança a partir de hipóteses, críticas e, conseqüentemente, respostas às críticas. Todo o processo segue substancialmente este percurso. É evidente que

quanto mais profundas são as críticas, menor é a probabilidade de insucesso, e por mais incrível que possa parecer, maior é a autenticidade. No *design* este processo de aperfeiçoamento através das críticas, através dos contributos de muitas especializações, através de testes e experiências, é um dado real. O automóvel antes de ser vendido é experimentado de muitos modos, em todos os seus aspectos de conforto, de eficácia, de manutenção...

É isto que se deve verificar também no projecto, porque só assim é possível atingir um aperfeiçoamento, na realização, que alcance a poesia.

Estou também a desenhar uma medalha comemorativa para a galeria de exposições de uma empresa, que eu próprio projectei e que agora está em construção. Pretendo extrair da planta uma forma ligada ao redondo da medalha, libertando-me do óbvio da reprodução de uma perspectiva do edifício, que era aquilo que o cliente me pedia.

Conta-se que Kandinsky entrou, um dia, no seu atelier e viu uma pintura belíssima: ficou surpreendido, depois aproximou-se e verificou que era um quadro pintado por ele, uma paisagem ou uma natureza morta, virada de cabeça para baixo. Tinha desaparecido tudo aquilo que era fixo na representação do quadro e ficara o essencial, nas suas formas, nos seus equilíbrios e nas suas cores.

E contudo, tornando ao desenho da cadeira, é importante a expressão de uma qualquer singularidade que, não traindo a essência, liberte o desenho das razões demasiado óbvias. Consegue assim definir-se um toque de autenticidade que atraí de maneira não agressiva mas que, ao mesmo tempo, surge, em parte, como banal. Partir com a obsessão da originalidade é um processo inculto e primário.

Antologia Crítica

Tudo será reconhecido como património colectivo e, nessa condição, objecto de mudança e de continuidade. Os instrumentos de reconhecimento do real chamam-se História, a arte de construir a sua transformação chama-se Arquitectura. Uma sem a outra chama-se fracasso da arquitectura moderna. Citei Álvaro Siza.

ALEXANDRE ALVES COSTA (2000, p. 39)

Considerou-se necessário também, para completar o produto final da dissertação, incluir alguns textos significativos sobre Álvaro Siza. Sem qualquer pretensão de eleger os observadores mais importantes de sua obra, qualquer antologia crítica a respeito deveria conter trabalhos de Bernard Huet, Kenneth Frampton, Nuno Portas, Paulo Martins Barata, Paulo Varela Gomes, Pedro Vieira de Almeida, Peter Testa, Pierluigi Nicolin, Rafael Moneo, Oriol Bohigas, entre muitos outros. Na impossibilidade de transcrever todos os que foram importantes para esta pesquisa, escolheu-se três textos que contêm grande quantidade de informações diferentes entre si.

O primeiro texto – “Architetture recenti di Alvaro Siza” – foi escrito por Vittorio Gregotti em 9 de Setembro de 1972 e publicado na revista italiana “Controspazio”. O arquiteto e crítico italiano publica o seu trabalho e apresenta Siza para o mundo. Desde então, bastante atenção lhe tem sido dispensada. Passados quase trinta anos, Gregotti continua a escrever sobre o amigo já antigo. No prefácio para o livro “Immaginare l’evidenza” (1998), afirma que sua autoridade cultural é incontestável até em seu país, afirmação curiosa e ao mesmo tempo reveladora do processo de reconhecimento por qual passou. Escolheu-se o texto mais velho, hoje irremediavelmente datado, por ter sido escrito quando sua obra ainda era muito pouco conhecida fora de Portugal.

O segundo texto – “Álvaro Siza” – foi escrito por Alexandre Alves Costa em Março de 1990 para integrar o álbum da exposição “Álvaro Siza arquitecturas 1980-1990”, co-produzida pelo *Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou* e a Secretaria de Estado da Cultura de Portugal. A publicação original é da Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1990, sendo reimpresso em (Trigueiros 1997, p. 9-35). Alexandre Alves Costa – historiador, arquiteto, amigo e até cliente (residência Alves Costa, 1964-68) –, também tem vários artigos sobre Siza. Dos três textos desta pequena antologia, este é o mais abrangente e o que melhor visualiza sua produção dentro da cultura arquitetônica e da “alma” portuguesa.

O último texto – “Notas sobre la invencion: Alvaro Siza” – foi escrito por Willian Curtis em Abril de 1999 para a revista espanhola “El Croquis”. O historiador e crítico inglês, autor de “Le Corbusier: Ideas and Forms” (1986) e “La Arquitectura Moderna desde 1900” (1982) é outro que tem vários escritos sobre o tema como “Alvaro Siza: una arquitectura de bordes” (1994) e “Alvaro Siza: Paisagens Urbanas” (1995). O artigo mais novo foi escolhido por trazer uma análise formal, tipológica, espacial e estrutural de várias obras, contextualizadas dentro de seu processo de invenção.

6.1 "ARCHITETTURE RECENTI DI ÁLVARO SIZA"¹

Álvaro Siza Vieira é um arquiteto fora de moda: não dispõe de um aparelho teórico, nunca enfrentou grandes temas de desenvolvimento urbano, fala pouco, timidamente, só o seu cantante português, com palavras comuns, em voz baixa; não se sente como arquiteto, politicamente empenhado, não tem concepções tecnológicas ou monumentais, gosta das pequenas coisas, dos sinais sutis; tem uma idéia muito tradicional da arquitetura, dentro do contexto do movimento moderno. Todavia ele é um dos dez ou quinze maiores arquitetos mundiais capazes de fazer, nos últimos quarenta anos, afirmações autênticas, em termos de arquitetura, capazes de surpreender ainda uma cultura tão "blasée" com a entrada em cena donde ninguém o espera. A qualidade da rede de tensões que ele introduz, precisas, comoventes (para usar uma palavra como ele fora de moda) é feita, creio, principalmente de dois materiais: a atenção e a não-facilidade, a clara certeza de que o que é essencial está sempre um pouco deslocado em relação às direções escolhidas como às explicações possíveis.

¹ A tradução utilizada como referência é a publicada em (Siza 1988, p. 186-188).

Se quiser falar da arquitetura de Siza será preciso começar por admitir sua não-descrição: não se trata apenas de uma não-descrição crítica ou literária (na realidade esta última seria certamente um dos melhores caminhos para o contar), mas a mesma parca capacidade dos desenhos e da fotografia para comunicar o sentido específico do seu trabalho. Também porque ele está à altura de desenvolver no projeto uma particularíssima dimensão temporal; não só pelo processamento necessário para entrar em contato com sua seca arquitetura, mas pela capacidade de instituir uma espécie de arqueologia autônoma feita da série de estratos das tentativas precedentes, das correções, dos erros de qualquer modo presentes no arranjo final, construída por acumulação e depuração de sucessivas descobertas que se constituem como dados dos arranjos posteriores.

Nada surge experimentado individualmente, mas sempre em relação com suas ligações, as suas contigüidades, na sequência dos acontecimentos que levam àquela experiência, à memória das experiências precedentes. Depois, o mesmo processo se afunda no exterior e a execução apresenta-se em primeiro plano como modificações e potencial do contexto existente na medida em que é possível reconhecer nisso sempre refletida a condição física do local e do ambiente (e a sua dimensão temporal, quer dizer, neste caso, histórica), elementos com os quais o arquiteto discutiu longamente o projeto.

Exemplos claros deste duplo procedimento são os dois pequenos bancos e a piscina na praia a norte do Porto. A construção desta última é quase totalmente absorvida pela diferença de cota entre a avenida e o nível de água: apenas um pequeno sinal revela a presença sobre a longa linha do passeio à beira-mar: desce-se por uma rampa às compactas instalações que se encontram no interior de um paralelepípedo alongado e apoiado no desnível entre a praia e a avenida. Alguns ligeiros desvios de ortogonalidade dão ao estreito percurso uma surpreendente dinâmica: pois a verdadeira e própria piscina não é mais que um sagaz aproveitamento das condições naturais, ligadas entre si por pequenas marcas formando uma bacia de água mantida ao nível natural como uma condição de enchimento do Atlântico. A rigorosa economia de intervenção atua ao nível dos elementos individuais em suas particulares propriedades, relações: areia, água, rochedos, cimento.

No projeto para a nova sede do banco de Oliveira de Azeméis, aos estratos com elementos curvos que quebram secamente o volume é confiado todo o sentido de ligação entre a estrada principal da vila e a praça irregular que ladeia o banco, com um extremo esforço de recolha dos pequenos dados ambientais presentes, enquanto que mesma família de elementos curvos se afunda para o interior desenhando os balcões de outro banco em Vila do Conde, a norte do Porto.

A ampliação desta última (que ocupava já uma velha casa, à margem da EN 13, simultaneamente à avenida principal da localidade) é totalmente dominada pela presença sobre a colina, aos pés da qual se estendeu a Vila do Conde, de um enorme edifício conventual. A ampliação do banco é conseguida mantendo intactas as fachadas dos edifícios e criando a pouca distância uma fachada interior independente; o destaque é concebido de modo a salvaguardar a mole imponente do convento, recuperando-lhe a presença como através de uma teleobjetiva. Dentro, a série de balcões curvos define o espaço único interior medido segundo uma estratégia que se estabelece a partir do ato de entrar, de se orientar, de descobrir; uma espécie de retorno das intenções globais a cada momento de percepção.

O maior tema que Siza abordou até agora foi o edifício para escritórios e centro comercial na Avenida D. Afonso Henriques, no Porto. Trata-se de um ponto fundamental da cidade onde é particularmente evidente a mudança de nível entre o velho porto, a cidade histórica e a parte construída em 1866 no reinado de D. Luís I. Naturalmente que se podem tecer muitas considerações sobre a sua formação e sobre o desenvolvimento de uma cidade tão extraordinária como o Porto, sobre a sobreposição da cultura inglesa à tradição local, sobre seu cresci-

mento como cidade industrial e sobre sua atual decadência. No Porto não há estátuas do Marquês de Pombal, mas o vital e desordenado encontro entre um extraordinário suporte geográfico, a cidade velha e o prepotente desenvolvimento oitocentista (não esquecer que Eiffel foi chamado a construir famosa ponte do Douro); mas a nós interessa sobretudo ver como Siza utiliza este material.

Ele põe em ação três estratégias principais: engloba no projeto pelo processo da colagem alguns edifícios preexistentes, reproduz dentro da intervenção uma série de espaços urbanos pedonais que mimam de qualquer modo as medidas da cidade antiga; propõe por fim através de sutis inclinações da grande parede vidrada um grande écran que reflete a sequência dos edifícios históricos muito fracionados que fazem frente à nova construção.

O tema da reflexão em arquitetura tem ilustres precedentes; mas diferentemente dos que utilizam este instrumento para anular interiormente a natureza do objeto construído ou, como no caso de van der Rohe, a reflexão se torna um jogo totalmente dentro do edifício, atuando entre várias partes da mesma arquitetura, no caso do edifício de Siza o problema é meter à obra uma estratégia que permita ao local, como preexistência geográfica e histórica, tornar-se matéria protagonista do projeto. Não se trata na verdade de se anular ou de se adequar ou de minimizar a intervenção num ambiente que se crê completo e não se pretende perturbar, mas pelo contrário entrar diagonalmente numa situação com todas as energias de uma presença capaz de propor uma nova leitura do conjunto. Assim, o que ele põe em questão é todo o tema da especificidade do local como natureza histórica e física do ambiente, qual material suportando o edifício arquitetônico; mas esta leitura é feita não do consenso mimético relativo ao existente mas do diálogo que torna contemporânea a habitabilidade. Além disso, isto torna-se o único material capaz de restituir através da diferença, o desnível, a possibilidade comunicativa. Contra a linguagem instituída da indiferença tecnológica, a linguagem situacional (que há muitos anos já não é a dialetal), a capacidade de oferecer à arquitetura a condição física como regra do presente. De modo surpreendente a abordagem de Siza Vieira é, neste sentido, comparável à de Robert Venturi; e, a bem dizer, as semelhanças entre ambos não acabam aqui. Só que no caso de Bob Venturi a decisão de viver uma situação específica (a da tradição e da atualidade norte-americana) como condição estrutural da arquitetura, exige um esforço de redução aos elementos básicos daquela condição, através de uma complicada operação de intelectualização da história: nem poderia ser de outro modo numa situação onde as contradições supra-estruturais são tão evidentes. Paradoxalmente, a linguagem da situação nasce aqui do aproveitamento da linguagem da massa.

Num e noutro caso a resolução é confiada à técnica da descrição literária, mesmo se os instrumentos são, no caso de Siza, mais rigorosamente e tradicionalmente disciplinadores. Um exemplo deste procedimento é a piscina da Quinta da Conceição de 1958-1965. Inserida num plano para a sistematização de um parque urbano projetado por Fernando Távora (um outro arquiteto Português de interesse), este trabalho, certamente influenciado pela caligrafia Aaltiana (um outro arquiteto fora de moda, quanto a nós demasiado empírico, demasiado pouco ideológico), mostra uma atenção à arquitetura popular portuguesa, mas é só e inteiramente compreensível a partir do seu modo de implantar-se que estabelece, com o visitante que se aproxima por trás e por baixo, uma relação indecifrável feita de uma série de muros brancos que revelam gradualmente as sucessivas propostas na direção de penetração da construção.

O mesmo acontece na pequena casa da Avenida dos Combatentes, no Porto, de 1967-1970, onde para além do rigor do pormenor e da implantação, a compreensão assenta toda na relação entre os compartimentos, na contínua surpresa na sucessão das medidas, dos níveis esquemáticos, interrompidos ou conectados com a continuidade de sutis elementos de pormenor. O pormenor não é para Siza nem uma ocasião decorativa nem uma exibição tecnológica, mas uma dimensão íntima da acessibilidade à arquitetura, um modo de verificar tatilmente a consistência, a unicidade da coisa feita para aquele lugar naquele momento, para entrar em contato com o elaborado. Uma tecnologia do pormenor feita de distâncias inesperadas entre as partes que introduzem uma tensão espacial entre os elementos menores e mais comuns pela sua recíproca colocação, sobreposição, relação.

Um outro exemplo: Caxinas, trinta quilômetros aproximadamente a norte do Porto, na orla marítima, é um bairro onde centenas de pescadores, há alguns anos, alugam parte de suas próprias casas a banhistas vindo do interior durante o verão. Esta modesta zona turística fez aparecer espontaneamente algumas casas com um ou dois andares, muitas vezes clandestinas. A Câmara pede a Siza uma proposta tendente a regular o crescimento. Ele começa por um estudo dos caracteres dos prédios existentes: trata-se quase de uma operação de imaginação tentando reparar uma visão morfológica tratada pelos poucos sinais que a pobreza deixou sob a forma de construção: cores, materiais, tipos, medidas, ritmos.

Sobre esta base ele implanta um projeto de desenvolvimento linear de casas de dois pisos: uma linha frente ao mar. As casas de topo são projetadas após muitas dificuldades no seu desenho: uma delas define ao norte uma pequena praça, a outra compreende um café já existente no andar térreo. O resto é regulamentado.

do por uma série de normas para a construção, imaginando que elas surgiram depois quase espontaneamente.

A extrema pobreza da intervenção é fonte de orgulho e é feita de todos os sinais disponíveis: superfícies com tonalidades muito simples numa luz atlântica forte e alguns gestos elementares: levantar uma parede, colocar uma janela, abrir um vazio no volume, colorir uma portada, começar, acabar. Numa atmosfera absolutamente não primitivista ou folclórica na qual a vilegiatura parece levar para o Atlântico, no extremo da Europa, as situações de muita cultura européia moderna: de Mackintosh ao primeiro racionalismo ao "homem de Aran". A qualidade do trabalho de Siza Vieira não se limita à constatação surpreendente de descobrir tanto talento crescer (mesmo se penosamente) dentro de um dos contextos mais provincianos da Europa, parco de tradição arquitetônica recente e, no plano sociopolítico, tão atrasado e reacionário; nem creio que consistam forçar a leitura do seu trabalho apenas como uma reflexão negativa da dureza, da pobreza e humilhações com a qual está construída a humanidade silenciosa do povo português: mesmo se isto está bem vivo no trabalho de Siza. Eu creio que a sua arquitetura merece o risco, que sempre se quer evitar, do encontro com as contradições de uma subjetividade concreta, não na dimensão intimista mas na história das suas relações com o mundo circunstante, das pequenas ocasiões de trabalho, das muitas desilusões e exclusões, das dificuldades de compreensão da parte do contexto que conduzem a um isolamento não compensado; (como no tempo da vanguarda internacional) por uma solidariedade de alto nível. E também sua paixão paciente, profunda, cheia de trepidações pela arquitetura; ele encontrou um ponto certamente interior; mas acerta com as mãos a qualidade das margens mesmo sabendo que o que é essencial está alhures, à direita, à esquerda, em cima: fora.

VITTORIO GREGOTTI

6.2 "ÁLVARO SIZA"²

1. Começando pelo princípio

² Preservou-se a grafia da língua portuguesa conforme o original.

Sem um país real, *numa espécie de Disneylândia qualquer, sem escândalos, nem suicídios, nem verdadeiros problemas*, Álvaro Siza tinha quinze anos quando, em 1948, se realizou o 1º Congresso Nacional de Arquitectura.

O Congresso, tomando um rumo diferente daqueles que as esferas oficiais desejavam, transformou-se em marco de um novo período da arquitectura moderna em Portugal ao afirmar, nas suas conclusões, que *a Arquitectura se deve exprimir numa linguagem internacional, rejeitando as normas do nacionalismo arquitectónico*.

De facto, *o sistema tinha chegado a uma tal perfeição que não parecia possível contrapor uma outra imagem àquela que o regime tão impune mas tão habilmente propunha sem que essa imagem (não apenas ideológica, mas cultural) aparecesse como sacrílega contestação da verdade portuguesa por ele restituída à sua essência e esplendor*³.

³ Eduardo Lourenço, "Psicanálise mítica do destino português, 1977/78", in *Labirinto da Saudade*, 3ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988.

Mas, com o findar dos anos 40, uma embora escassa grande burguesia sentia forças para impor uma política de fomento e industrialização. A agudização das contradições dentro da classe dominante virá a marcar um certo dinamismo no interior de um regime que acabará condenado pela sua própria rigidez. Por outro lado, o fervor nacionalista e o sentimento patriótico eram desmascarados, na teoria e na prática, subordinados a uma nova e revolucionária concepção da História que não deixava grande margem para uma identificação sentimental com nenhuma forma de nacionalismo.

*O triunfo "nacionalista" de Franco, o lusitanismo agressivo dos ideólogos mais activos do regime de Salazar, souberam utilizar com inegável habilidade o recurso à mitologia patriótico-clerical mais estafada mas não de todo exausta, opondo ao "internacionalismo marxista" uma resistência de todos os instantes*⁴. Pouco a pouco, o internacionalismo, que era na sua prática cultural reflexo quase automático do alinhamento ou exaltação de situações estranhas ou no mínimo exteriores à nossa realidade, nacionaliza-se por seu turno, mantendo a sua expressão na arquitectura que, ambigualmente encarada por todos como factor de progresso e desenvolvimento, se afasta formalmente de outras manifestações culturais neo-realistas.

⁴ Eduardo Lourenço, *op. cit.*

Na arquitectura, os caminhos para um novo realismo ou de "aspiração à realidade" não terão origem nas fileiras nem na linha de pensamento da ortodoxia opo-

sicionista. Os autores que os percorreram foram intervindo quase sempre fora das estruturas tradicionais, fundamentalmente através da prática disciplinar e da reflexão permanente sobre o seu significado em relação à realidade portuguesa. É interessante notar como, afastando-se do populismo, souberam utilizar a imaginação como espaço privilegiado de uma liberdade tolerada, só aparentemente separada da razão, mas seguramente em ruptura com o ressequido racionalismo de mera configuração formal e formalista, exercício rotineiro de uma prática incapaz de descolar do já visto, sabido e pensado, ausente de qualquer proposição transformadora. É assim, à margem mas paralelamente ao vasto movimento neo-realista, que se desenvolve o pensamento e a obra de Fernando Távora, fonte de onde decorrem as primeiras "razões" na formação de Álvaro Siza.

Se em 48 o Congresso de Architectura exprimiu predominantemente um programa de coesão antifacista, conseguida na circunstância a partir da existência de uma frente unitária moderna, reclamou também, ao defender as teses dos CIAM, os reajustamentos necessários face ao processo de desenvolvimento das forças produtivas, ou melhor, antecipou-se a este com olhos postos no exemplo espectacular da reconstrução europeia do pós-guerra. A linguagem internacional que reivindicou, com tudo que isso implicava de posição social e ética, era uma prematura racionalização que as estruturas do poder vão recusar ainda, mas que virá a ser bandeira dos reformadores do regime anos mais tarde. São as ilusões reformistas do movimento moderno que, embora tardias, aparecem em condições políticas especiais eivadas de revolucionarismo. No entanto, no momento em que são criadas condições favoráveis para que esta geração intermédia ponha em prática os seus princípios, construindo ou urbanizando, estão ultrapassadas as incertezas e equívocos que impediam uma renovação dos seus meios de expressão. O "International Style", que defendem e praticam através sobretudo dos modelos da obra de Le Corbusier, mediada pelos seus seguidores brasileiros, reduzido em breve a uma "autêntica arquitectura da burocracia", torna clara a necessidade de uma mudança de caminho.

Em 47, Távora tinha dado o alarme: *Tudo há que refazer, começando pelo princípio*. Entenda-se renovar o vocabulário e as ideias, *começando por estudar o meio e as arquitecturas portuguesas. A nossa Architectura e o nosso Urbanismo atravessam uma crise porque não são modernos – isto é, porque não realizam exactamente a síntese das nossas necessidades e das nossas possibilidades, não constituindo desse modo a tradução perfeita do homem português na multiplicidade das suas relações*⁵. Se, em 52, realiza uma obra onde surgem com evidência os conceitos da Carta de Atenas expressos, no plano para o Bairro de Ramalde, num rígido esquema de disposição de edifícios, cinco anos depois, na moradia de Ofir, paralelamente a

5 Fernando Távora, *O Problema da Casa Portuguesa*, Lisboa, Cadernos de Architectura, 1947.

Teotónio Pereira na Igreja de Penamacor, estão definitivamente abandonadas as posições estritamente racionalistas, funcionalistas ou de um formalismo internacional. É uma geração de arquitectos atenta à necessidade de uma nova adequação social e histórica, interessada em desenvolver um processo próprio com diferentes coordenadas, que não as impostas até aí, mas em consonância, de resto, com as preocupações com algumas arquitecturas nacionais na Europa.

A revista *Arquitectura*, a partir de 56 com uma nova direcção, passará a ser o seu suporte teórico e informativo, fazendo referência a tendências renovadoras, do neo-realismo italiano ao neo-empirismo nórdico e às formulações das mais jovens gerações que contestaram a tradição dos CIAM, às últimas mensagens dos “mestres” do movimento moderno e à recuperação de toda a produção do passado considerada com património histórico comum da cultura arquitectónica. Foi, ainda, a partir do registo e da notícia de acções muito diversificadas no nosso país que abriu perspectivas críticas para a polémica em curso na prática profissional sobre os caminhos do futuro, tentando criar uma nova plataforma a partir de clivagens inevitáveis da ampla unidade do Congresso. Aqui se publicam, em 1960, as primeiras obras de Siza, objecto de análise crítica em artigo de Nuno Portas, a que se seguem outros de Vassalo Rosa e Pedro Vieira de Almeida.

No texto “Três obras de Álvaro Siza Vieira”, Portas refere *a publicação de uma série de obras de arquitectos novíssimos feita, para além do valor de cada uma, também com o objectivo de aferir, a posteriori, possíveis posições ou resultados comuns, e de assim contribuir para uma unidade cultural*. Mas a arquitectura mergulhava em fascinante experimentalismo nos episódios singulares e a unidade foi efémera. Abriam-se, isso sim, caminhos contraditórios que, apesar de algumas graves distorções, fizeram frente, em conjunto, a uma produção meramente quantitativa de expansão sem precedentes. Nesta nova fase de “resistência” ninguém acreditava numa doutrina totalmente explícita e acabada, aceitando um processo necessariamente confuso e talvez até desarticulado. A verdade indiscutível para os que fazem é o que fazem, foi a palavra de ordem.

Depois, a lógica da continuidade da arquitectura portuguesa está, sobretudo, no manuseamento da diversidade das linguagens, no carácter temporário e local dos consensos e não no objectivo único da persistência de um idêntico nacional. Ressaltam, na época contemporânea, *as figuras de Keil do Amaral, Fernando Távora e Siza Vieira, talvez de outros, como portadores da consciência da permeabilidade recíproca dos discursos fundamentando nacionalidades plurais, sendo as suas obras, elas próprias, uma procura de regras não estabelecidas a priori, pelas quais deverão ser julgadas e não pela aplicação de categorias conhecidas*. Assim sendo, *a arquitectura portuguesa tardo-moderna, dando continuidade ao seu destino histórico,*

não será um estilo mas o resultado de uma atitude. Fernando Távora disse: o estilo não conta, conta sim a relação entre a obra e a vida. E a arquitectura será eficaz nesse compromisso quando, numa exemplaridade radical, se fizer a si própria fora do denominador comum dos gestos degradados e gratuitos ou do nexos dominante da indústria da cultura que os vai condicionando⁶.

Explicado o contexto geral em que Álvaro Siza inicia a sua actividade de arquitecto, ressalta que nada está explicado porque, de facto, a sua obra é a única verdade. Em 1954 realiza o seu primeiro projecto em atelier próprio. Tinha vinte e um anos. O conjunto de habitações de Matosinhos é o acto de fundação de um campo experimental nunca abandonado, antes objecto de permanente reflexão e aprofundamento, e de um dos caminhos a ser cruzado com outros no *humilde propósito de não aceitar um só caminho pelo simples facto de ele se apresentar a si próprio como único*⁷. Na pesquisa a que dá início está a aprendizagem de uma linguagem pelo usos das linguagens, a verificação dos conceitos ou da natureza dos materiais pela sua aplicação na obra. Neste percurso paciente e inteligente, foi ganhando convicção pelo desenho, no desenho de uma personalidade de inquietante e assumida complexidade. A sua coragem tem muitas vezes o sabor de provocação. *O primeiro que convém saber é que a heterodoxia não é fácil. Serviço divino a poucos cometido, paga-o a moeda que os deuses amam; a amargura e a solidão. Obedientes a um único mandamento, o de não recusar para as trevas aquilo que se vê na luz, essa exigência dá ao rosto dos heterodoxos uma aparência inequívoca de dureza*⁸. Como diria Almada Negreiros, Siza fechou a mão com força e agarrou bem a loucura dentro da mão, descobrindo no seu trabalho as verdades simples ou uma verdade única e nós... não sei que unidade naquela diversidade. Vivendo uma vida romanesca e secreta, fez-se arquitecto.

Álvaro Siza foi imediatamente integrado e sustentado pelos que, da mesma geração, ensaiavam um discurso cultural que escapasse ao não-diálogo codificado, tentando a travessia do silêncio. Vieira de Almeida considera-o *o primeiro arquitecto que em Portugal encarou o espaço de forma crítica e que criticamente desenvolveu o seu domínio como meio de expressão*⁹. Refere, o autor do ensaio, a presença nas suas primeiras obras de *uma arquitectura saturada dela própria, seja por saturação formal-espacial nas casas de Matosinhos (1954/57) ou por proposta de vida no Centro Paroquial de Matosinhos (1956/59), onde o carácter prescritor do conjunto impõe totalitariamente um comportamento. É uma fase de linguagem aditiva em que apesar do grande poder criativo demonstrado, apesar de um perfeito domínio do pormenor, apesar de um enorme controle formal, se sente que todos estes elementos se adicionam como parcelas sem perderem o seu carácter autónomo*¹⁰. Mas, se em Siza o "desvio metodológico" vai ser corrigido a partir de reflexões

6 Alves Costa, "A propósito de um percurso," in *Percurso*, de Sérgio Fernandez, Edições da FAUP, 1988

7 Eduardo Lourenço, "Prólogo sobre o espírito de heterodoxia," 1949, in *Heterodoxia*, I e II, Lisboa, Assírio e Alvim, 1987.

8 Eduardo Lourenço, *op. cit.*

9 Diríamos agora: o primeiro arquitecto da sua geração que retomou o que de Raul Lino a Fernando Távora esteve como que suspenso na quase exclusiva acção de Januário Godinha.

10 Pedro Vieira de Almeida, "Uma análise da obra de Siza Vieira," in *Arquitectura*, n. 96, 1967.

posteriores a caminho da integração e síntese dos meios expressivos, a saturação formal ou de conteúdo, regidas por uma lógica interna própria, vai continuar a marcar outras obras de arquitectos da sua geração, sobretudo na produção centrada na capital. *Continua a estar presente na minha memória*, escreve Álvaro Siza, *a frustração dos primeiros anos de escola e de exercício da profissão, quando à análise hipoteticamente esgotada de um problema seguia o encontro sem protecção com uma folha de papel em branco. A partir daí tive sempre a preocupação de 'analisar o lugar' e de fazer um desenho antes de calcular os metros quadrados de área a construir*¹¹.

11 Vittorio Gregotti, *Alvaro Siza, architetto 1954-1979*, Milano, Edizione del Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano e Idea Editions, 1979.

Siza inicia sua actividade de arquitecto com uma exigência de individualidade, de fantasia e de inédito que colhe mais nas últimas obras de Le Corbusier do que uma só posterior reflexão consciente sobre a obra de Aalto. A determinação para cada construção de uma concepção necessária do ponto de vista do espaço, da estrutura e da organização dos materiais, *o que expresso com honestidade conduzirá a uma imagem arquitetónica inconfundível, a um habitat ideal para cada lugar preciso em cada momento preciso*¹², aproximou-o das formulações do recente movimento neo-brutalista. *Só que, para ele, e independentemente dos modelos de circunstância, de Le Corbusier ou de outros, aquele tema foi o de toda a sua obra, penetrado por diferentes valores e bem mais rico na sua poética e na clareza dos seus significados.*

12 Reyner Banham, *Le Brutalisme en Architecture*, Paris, Dunod, 1970.

2. Sem se apressar a correr para o mundo

Na complexidade do percurso de Álvaro Siza, apesar da imprevisível surpresa que cada obra representa, é fascinante a possibilidade de uma leitura continua e sem ruptura... não sei que unidade naquela diversidade, talvez o que Gregotti chama *uma espécie de arqueologia autónoma, feita da série de estratos das tentativas precedentes*¹³. A sua arquitectura, não situável dentro de alguma corrente teórica ou estilística, é difícil de descrever porque evita um único procedimento, *se recusa a propor modelos e nunca fixa uma linguagem preestabelecida, não podendo ser analisada com os instrumentos de uma crítica que se refere muito mais às aparências dos objectos finitos do que aos processos de produção que permitem compreender a situação histórica de um arquitecto*¹⁴. Parece, no entanto, empresa possível a sua leitura biográfica, uma vez que a obra de Siza é o que ele foi sendo, afirmando-se radicalmente, nunca obscurecendo ou mascarando o seu pensamento, não se permitindo a banalização, o conformismo ou a neutralidade. Na impossibilidade do compromisso, coloca a sua ordem em debate aberto sem nenhum prejuízo que não o da sua coerência. A sua arquitectura é um gesto de profunda moralidade que só não resvala para o moralismo porque, em simultâneo, *aceita a expressão individual, a diferença, a subjectividade, como incentivadores da*

13 Vittorio Gregotti, "Architetture recenti di Alvaro Siza", in *Constrappazio*, n. 9, 1972.

14 Bernard Huet, "Alvaro Siza, architetto", in *Alvaro Siza, architetto 1954-1979*, Vittorio Gregotti, Milano, Edizione del Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano e Idea Editions, 1979.

criação, acreditando rigorosamente que o que é bom para si pode ser bom para todos¹⁵. Tentaremos seguir o seu percurso, não linear nem pacífico, evitando, como diz Fernando Pessoa, resvalar para a *curiosidade mórbida ou a futilidade perversa*, com a consciência do profanador do templo a quem está vedada a essência do mistério.

Álvaro Siza inicia o seu trabalho decidindo-se pelo regresso a si próprio, mesmo antes de se dispor a partir. As suas primeiras obras são afirmativas na tentativa de materialização de uma ordem abstracta autónoma, como que entidade nova ainda sem lugar. Manifesta em relação à envolvente uma espécie de defesa instintiva que só não é neutra porque se coloca, com distraída naturalidade, fora das ortodoxias vigentes, aproveitando de forma marcadamente pessoal para aprofundar uma poética do espaço particularmente refinada e para desenvolver uma pesquisa sobre a linguagem a partir de uma consciente selecção das suas fontes. A obra de arquitectura é ainda muito determinada pela sua recente e importante experiência no campo das artes plásticas, explorando sobretudo a natureza dos materiais, os seus valores texturais, a luz e a cor a que acrescenta, ainda no plano quase puramente sintáctico, *pouco controlado no plano semântico e até talvez desdenhoso no plano programático*¹⁶, a dimensão temporal. As funções e a sua medida, bem como a construção, são a sua disciplina formal. A espontânea criatividade, manifestada nas casas de Matosinhos, a sua razão ainda antes da maturidade vão encontrar o seu paralelo, depois da inocência ter chegado ao seu formoso final, no recente edifício para a Faculdade de Arquitectura do Porto, espécie de novo regresso a si próprio depois de correr o mundo com enorme alegria pela viagem.

Acabava de se publicar o *Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa*. Foi o interesse renovado pelas tradições locais, por uma arquitectura à medida dos materiais, da paisagem, do canto e da dança, dos regatos, dos ruídos de aldeia. Mediu-se, registou-se, fotografou-se, secretamente desejando parar o tempo sem televisão. A arquitectura popular é resposta a usos e necessidades perenes e estabilizadas, usa as técnicas e os materiais disponíveis e económicos, mão-de-obra qualificada por muito antiga experiência, adapta-se à topografia e funde-se na paisagem, por isso é perfeita no seu bom senso/senso comum. Celebrou-se o mundo camponês como lugar de naturalidade não contaminada.

Álvaro Siza inicia a sua colaboração no atelier de Fernando Távora, que, formado nos princípios do movimento moderno, vai adoptar a ampliação dos termos linguísticos da lição racionalista. Substitui rígidas e programáticas normas pelo bom senso, conformando edifício e ambiente de forma mais articulada, usando materiais e sistemas construtivos, tradicionais ou não, sem preconceitos, sem ne-

15 Alves Costa, "Álvaro Siza, architect of Porto and the world", in *Álvaro Siza: Figures and Configurations, Buildings and Projects 1986-1988*, New York: Rizzoli, Harvard University Graduate School of Design, 1988.

16 Pedro Vieira de Almeida, "Uma análise da obra de Siza Vieira", in *Arquitectura*, n. 96, 1967.

nhuma ilusão sobre a capacidade tecnológica e até económica dos meios de produção da arquitectura em Portugal. Ele próprio afirma que *conhece o sentido dos termos organicismo, funcionalismo, neo-empirismo, cubismo e, paralelamente, sente por todas as manifestações da arquitectura espontânea do seu país um amor que já vem de longe. Foi deixando falar tudo e todos, num magnífico e imprescindível diálogo*, que se criou o ambiente em que Siza amadureceu como arquitecto, aprendeu a construir, a abrir-se à consideração do sítio e da envolvente e, sobretudo, a dar ao facto artístico que já era para ele a arquitectura uma nova dimensão teórica e prática que deriva do reconhecimento e apropriação do repertório do racionalismo, fazendo aí prevalecer os aspectos de coerência plástica ou sintaxe expressiva. *Este repertório articula-se e configura-se criticamente através de um procedimento similar à grande transformação operada pelo maneirismo: tão respeitoso no confronto com a tradição imediata que inicia a sua útil codificação, quanto crítico e subvertor no seu novo uso que compreende manifestações que vão da colagem à surpresa, às alterações sintácticas que assumem papel protagonista. Penso que é impossível ver Siza – como Van Eyck, Hollein ou Rossi – se não se aceita, antes de mais e como dado essencial, a manipulação “artística” e depois “crítica” de uma linguagem já codificada*¹⁷.

17 Oriol Bohigas, "Alvaro Siza Vieira", in *Arquitecturas Bs*, n. 12, 1976.

Se de Távora recuperou valores metodológicos e se abriu ao mundo, foi com a aproximação mais empírica e menos ideológica de Aalto que Siza inicialmente se identificou no plano cultural e mesmo da linguagem. E é natural, neste contexto, que lhe interesse mais a obra de Aalto, que se apresenta como continuidade e alternativa na sua busca da relação tão rica em tensões entre formas orgânicas e articulações geométricas do que qualquer outro caminho extremo, seja da criação de um novo humanismo capaz de extrair do universo tecnológico toda a sua potencialidade vital, ou da identificação anacrónica ou populista com a tradição vernacular ou ruralista e folclórica. As opções que vai assumindo, a inteligência com que estabelecerá relações com os lugares, a leitura atenta que irá fazendo da história e da tradição, sem perverter o seu compromisso com a modernidade, bem como a reflexão crítica sobre o seu próprio projecto, vão colocar a sua obra futura em posição de permanente realismo formal e construtivo, garantindo-lhe a todo o momento um sentido de eficácia que, sem obviar o reconhecimento das limitações de natureza económica e social e da urgência das necessidades, ao longo de séculos foi invariante na arquitectura portuguesa.

A Casa de Chá da Boa Nova (1958/63) vai ser a possibilidade de praticar as novas referências em condições particularmente favoráveis. A segurança de uma paisagem e de uma topografia estimulantes, que se percebem e desejam inalteráveis, espécie de garante de uma harmonia universal, foi cenário e lugar para um edifi-

cio concebido em contemplação / compreensão da natureza, não sendo, no entanto, mimético nem passivo, mas de generosa identificação e activa interpretação. Veja-se como as mesmas rochas, que antes condicionaram minuciosamente a forma, ganham recorte e especial força escultórica contra o reboco branco e se transformam em espetacular artifício do projecto. Vista de fora e à distância, a Casa de Chá mostra a sua expressividade volumétrica, cuja razão não necessita de acentuar nenhuma dicotomia entre si a paisagem natural, antes, dela decorrendo, se afirma reafirmando-a. É a imagem do "naturalismo/crítico" que a fotografia descreve apoiada em quatro ou cinco pontos fixos. O tempo é dimensão inútil, está como que suspenso. Mas há outra maneira de a ver, na leitura do usuário, em que a dimensão temporal é imprescindível. Nela se descobrem os valores mais importantes da obra e também se percebem as suas maiores debilidades. O percurso exterior de acesso, disciplinado pela geometria quase monumental dos muros, degraus e pavimentos brancos, quebra-se em alpendre baixíssimo e obriga, como em algumas mesquitas árabes, a uma respeitosa atenção antes de entrar ao encontro final da paisagem, objectivo e protagonista do espaço, agora controlada e dimensionada à medida do homem, enquadrada e mediada pelos vãos e pelo prolongamento das coberturas que distanciam confortavelmente o observador. O percurso projectado é o caminho artificial daquela transfiguração e, portanto, fortemente humanizado e personalizado. O tema é tão sedutor que domina toda a concepção, vivendo-se um trajecto de forte tensão emotiva que se apazigua nos espaços vitais do programa, estáticos como uma sala de espetáculos, artificialmente enriquecidos por um detalhe tratado como *objecto independente, aposto à construção, transferindo-se para outro plano de entendimento plástico*¹⁸.

18 Pedro Vieira de Almeida, *op. cit.*

Este tema transporta-nos naturalmente à Piscina de Leça (1961/66). Aqui, o percurso é o todo construído, suporte das funções do programa e, por isso, única razão. Por outro lado, a paisagem, mais do que objecto de observação exterior é ela própria, espaço de vida. A piscina situa-se lateralmente a uma estrada marginal linear, a uma cota ligeiramente inferior. A construção dos balneários e outros serviços não deverá interromper a leitura contínua da praia e simultaneamente deve encerrar física e visualmente a área que se destina aos utentes. O edifício é construído em betão aparente, aproximando-se, em cor e textura, do granito envolvente, evitando a redundância de se "distinguir" duplamente, já que foi afastada decididamente qualquer relação formal com a topografia. O percurso, que *agora protagoniza toda a obra*, é concebido sem nenhuma concessão naturalista como transição entre uma ordem universal, que se aceita sem qualquer apelo sentimental, e uma ordem particular, cujo carácter especial de parcela da natureza seleccionada e controlada é acentuado e valorizado pela passagem obrigató-

19 Kenneth Frampton, "Poesia e transformação. L'architettura di Álvaro Siza," in *Professione Poetica*, Milano, Edizione Electa, 1986

ria por uma ordem arquitetónica de austera geometria. Do mergulho dramático num espaço baixo e pouco iluminado, extremamente saturado na modulação das cabinas dos vestiários, atinge-se, como quem percorre um labirinto *segundo uma sequência que leva da terra ao oceano*¹⁹, um pátio exterior definido e orientado por extensos e altos muros que impedem uma imediata vista para o mar. A distância imposta deverá ser vencida com tempo e solenidade.

20 Bernard Hue, *op. cit.*

Esta fase da obra de Siza, que corresponde à exploração crítica dos caminhos vários da modernidade, tem o seu coroamento ou momento de equilíbrio na clareza da linguagem racionalista da Casa Manuel Magalhães, no Porto (1967/70). *Aqui o drama dá lugar a uma serenidade mais aparente do que real, porque imperceptivelmente minada pela ironia das alterações sintáticas*²⁰. O detalhe vai também mudar de natureza deixando de ser uma das bases das qualidades expressivas das primeiras obras. Na Casa Alves Costa, em Moledo do Minho (1964/68), a madeira envernizada é inesperadamente pintada em cor idêntica à das paredes. Siza justifica a decisão de última hora: *Tem desenho a mais*. De facto o detalhe não será jamais uma ocasião decorativa e muito menos uma exibição tecnológica, mas *uma dimensão íntima de acessibilidade à arquitectura*, uma instância que permite informá-la e verificá-la.

Na Piscina de Leça, projecto da maturidade e dos mais interessantes de toda a sua obra, Álvaro Siza pratica o seu já pronunciado gosto pelo rigor compositivo dos traçados. Estes nunca serão apriorísticos e universais no caso a caso de cada obra, constituindo-se como racionalidade não codificável, razão estruturante de cada uma. Antes de mais, a necessidade de controlar a justaposição entre os espaços finitos, concretos, programaticamente articulados, e os percursos contínuos e fluidos que Siza muitas vezes resolve sobrepondo geometrias contraditórias como as do movimento circular ou espiral e a ortogonalidade. Depois, na imposição de uma complexidade que a cada obra vai conferir a duplicidade mágica de ser essencial na consolidação do existente, tornando-o, simultaneamente, dependente na conformação da sua autonomia. Por isso, uma das chaves essenciais para a compreensão da sua obra é a relação que vai estabelecendo com a envolvente geográfica e histórica, na contingência óbvia do programa e da diversidade dos lugares, mas sujeita, antes de mais, à evolução do seu próprio posicionamento perante a realidade em transformação. É interessante notar como Gregotti depois Bohigas referem, discutindo uma hipotética aproximação a Venturi na sua decisão de viver uma situação específica (a da tradição e da actualidade norte-americana) como condição estrutural da arquitectura, a procura em Siza do se poderia chamar uma linguagem situacional, em contraposição às generalizações facilmente decorrentes de qualquer ideologismo ou lin-

guagem instituída da indiferença tecnológica, concluindo ambos que neste os instrumentos são mais rigorosamente disciplinares.

A suave calma de país agrícola é sacudida nos anos 60 e, de condições tão diferenciadas como o início da guerra colonial e emigração maciça, a aceleração do processo de integração europeia e a constituição de grandes grupos económicos, inicia-se um processo rápido e contraditório de transformação da sociedade portuguesa. O salazarismo enfraquecido endurecia antes de ceder a uma relativa liberalização do regime que antecedeu de alguns anos o movimento libertador do 25 de Abril de 1974. Mas, se, por um lado, o Porto ficava à margem dos maiores projectos de intervenção urbana no domínio público ou privado, Álvaro Siza nunca acreditou que a arquitectura e as suas respostas fossem instrumento para a resolução dos grandes problemas sociais, preferindo, à distinção temática prévia, a possibilidade de actuar e investigar no seu próprio campo, sem ambiguidades. Assim, isolado entre os pólos da má consciência e da falsa consciência tecnocrática, aceitou a encomenda possível, normalmente pequenos programas de habitação privada ou equipamento.

*Crescem os hotéis sobre as falésias e nascem as aldeias todas brancas, para usar na estação quente. Aos campos chegam as cores, nas casas e nas camisolas, a Europa pelos olhos dos emigrantes com férias pagas. Crescem os subúrbios, os subúrbios dos subúrbios. A cidade dos viadutos nega a sua história, destrói a sua imagem, cresce sobre as suas ruínas*²¹. Da aspiração a um mundo dentro do mundo, Siza faz emergir a qualificação do espaço artificial e interiorizado em que torna absoluta a oposição entre o espaço caótico e o espaço ordenado, definido e humano. *Nos meus primeiros trabalhos começava por observar o lugar para a seguir fazer classificações: isto está bem, posso-me apoiar sobre aquilo, aquilo é horrível...*²². Assim, na Cooperativa de Lordelo, no Porto (1960/63), valorizam-se os valores simbólicos da instituição em edifício marcante mas fechado à envolvente desconexa e "desinteressante". Assim nas casas unifamiliares que vai projectando, encerradas por muros e paredes onde escasseiam os vãos. Esta espécie de moralismo é também alibi para o desejo de construir uma nova ordem e aí encontrar a força criadora e daí, como diria Louis Kahn, fazer surgir a composição – tal como na Piscina da Quinta da Conceição, em Matosinhos (1958/65), onde, na adaptação a uma paisagem que se insere num magnífico parque projectado por Fernando Távora, o que assume papel essencial, *compreensivo e exclusivo*, são os muros que encerram o recinto e nos revelam uma nova harmonia.

Passados muitos anos depois de entrever, com tantos outros, a possibilidade de uma intervenção mais activa e estrutural na regeneração da cidade e no retorno à intimidade do atelier, perdidas as ilusões, Siza projecta a casa para o irmão, em

21 Camilo Cortesão, *Relatório de Estágio*, Porto, 1979.

22 Álvaro Siza, entrevista à A.M.C., n. 44, 1978.

23 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, 1972.

Santo Tirso (1976/78). *Là, tout n'est qu'ordre et beauté. Luxe, calme et volupté*²³. De novo, mas agora exarcebadamente, é a clausura que vai permitir a imaginação, no desejo de inventar com todos os pormenores uma espécie de internato familiar que se baste a si próprio, na vontade de identificar a felicidade com um espaço finito e organizado, na energia de definir as funções e regular a sua entrada em jogo segundo uma encenação minuciosa, no controlo por um rigoroso traçado regulador. Depois, e com outra alegria reencontrada, a mesma harmonia e a mesma utopia no Pavilhão da Faculdade de Arquitectura do Porto (1985). A regra é semelhante, mas o traçado depura-se e simplifica-se, procurando não se separar da natureza como que à busca de justificação. *É indispensável visitá-lo de dia, entre os muros cegos, as transparências e os reflexos que multiplicam virtualmente a vegetação, ou surpreender, de noite, o desenho intenso da luz aprisionada na geometria do pátio. Dia e noite, o seu interior é o espetáculo de uns e outros que se movem ou se concentram, num mundo sobrenaturalmente subtraído ao mundo*²⁴.

24 Alves Costa, "O Pavilhão Carlos Ramos", in *Arquitectura Portuguesa*, n. 11, 1987.

3. Diálogo e distanciamento

As experiências preambulares abriram diferentes caminhos que vão ser percorridos com crescente rigor, não mais evitando que a complexidade do real penetre e contamine o projecto. *Hoje tomo tudo em consideração pois o que me interessa é a realidade. Tudo o que existe é importante e não se pode excluir nada desta realidade*²⁵. Sem o recurso à facilidade da heteronímia, Álvaro Siza tentará reconciliar prazer e realidade, particular e universal, numa multiplicidade de significados que se intersectam permanentemente. Da introversão mais extrema à metáfora quase monumental, ambas originando objectos solitários em implantações que parecem só deles e do seu conteúdo depender, passando por todos os estádios intermédios de relação generosa ou crítica com a envolvente, a essência da sua temática é sempre distinguir-se do contexto, validando-o, o que significa transformar sem perder a dimensão da História de que se quer parte, exigindo a sua consideração global para o entendimento da obra. A quem prefere os sentimentos vagos que não comportam definição, Siza vai contrapor a secura da expressão e a nitidez do raciocínio e sentimentos perfeitamente definidos, de tal modo que é difícil a emoção neles.

25 Álvaro Siza, entrevista à *A. M. C.*, n. 44, 1978.

A questão levantada por Peter Testa, tentando clarificar a correspondência da arquitectura de Siza ao "regionalismo crítico" de Frampton, a que procura responder inquirindo se aquela *deriva de ideias e fontes locais ou, de outra forma, deriva de fontes universais inflectidas por condições locais*²⁶, é resolvida pelo próprio Siza no seu entendimento da arquitectura como processo de transformação de modelos e contextos preexistentes, o que significa responder afirmativamente às duas hipóteses de Testa, tornando irrelevante a alternativa. De facto, mais do que

26 Peter Testa, *Arquitectura de Álvaro Siza*, Porto, Edições da FAUP, 1988.

nunca, vão ser aprofundadas as fontes da modernidade através das suas produções mais radicalmente significativas, remontando ao racionalismo dos anos 20/30, que serão transformadas em matéria do projecto, com a convicção tantas vezes afirmada de que *os arquitectos não inventam nada, transformam a realidade*. Não é possível deixar de pensar num compromisso natural, depois consciente e erudito, com a tradição da arquitectura portuguesa *marcada pela condição de cruzamento de culturas; não sendo inovadora, no sentido da ruptura, a sua inércia não impede, antes favorece, uma leitura transformadora face a modelos e sistemas importados; é na forma como os interpreta e os adapta à realidade que encontraremos a sua especificidade*²⁷.

27 Alves Costa, "Valores permanentes da arquitectura portuguesa", in *Verce*, n. 19, 1989.

Álvaro Siza vai ser pela primeira vez confrontado com uma intervenção urbana de grande importância no projecto, infelizmente não realizado, para um edifício de escritórios, no Porto (1969/73). Tratava-se não só de construir a frente de um novo arruamento aberto no tecido urbano da cidade medieval para permitir o acesso à ponte sobre o rio Douro, uma das principais entradas da cidade, mas ainda de consolidar aquela parcela fracturada de tecido histórico de grande unidade arquitectónica. A opção tomada foi decididamente a de evitar qualquer adaptação mimética no plano morfológico e de clara ruptura no plano tipológico, aceitado o impacto da nova linguagem e do novo uso no contexto preexistente. O próprio autor declara superada a fase da arquitectura em que se pensava que a unidade da linguagem resolvia alguma coisa e reconhece a complexidade da cidade constituída por fragmentos que se adicionam ou sobrepõem. Partindo desta posição de princípio, Siza não propõe um edifício que prefigure ou potencie a nova cidade do futuro mediada por alguma imagem globalizante, antes vai manifestar o seu desejo de unidade entendida como polémica expressão da complexidade, iniciando a sua metódica busca de uma razão que não reprima nenhum dos elementos que constituem a realidade, apenas os ordene para que coexistam. Identificando, ainda que o não diga, a angústia e a dor do dividido, depois de no sítio acentuar os elementos que o constituem e de incorporar no projecto, por um processo de colagem, alguns edifícios preexistentes que recupera, transforma o pano de vidro que constitui a fachada e é um dos mais caros temas da modernidade em espelho reflector da cidade antiga que, penetrando virtualmente a nova construção, protagoniza o projecto. Afirmando a contemporaneidade com convicção, resolvendo a fachada contínua da nova avenida para os novos ritmos e as novas funções, resolve também a descontinuidade com o passado, projectando-o no presente.

Passando do urbano ao rural, esta posição, mais ética do que romântica, é retomada com critérios de desenho e construtivos apropriados ao novo contexto.

Estão desfeitos, à época, os equívocos nascidos da assimilação da arquitectura moderna a novas tecnologias. Pelo contrário, impõe-se a ideia de que à volta dos pequenos processos de construção das pequenas coisas a experimentação pode saltar do estirador para prosseguir na oficina e na obra. No ritmo próprio em que se altera ou corrige, em que se colocam novas questões. Na Casa Alcino Cardoso, em Moledo do Minho (1971/73), um corpo novo intersecta um antigo conjunto de habitação rural. O velho edifício sofre alterações internas para a adaptação a novas necessidades de uso sem que seja destruído o seu carácter essencial, mantendo em relação à nova construção uma escala dominante. Esta não faz nenhum recurso à tradição popular, embora os materiais utilizados bem como a natureza do projecto, concebido para ser executado por uma mão-de-obra artesã, possibilitem uma apressada leitura e a aproxime daquela tradição. Nada mais errado. Aqui, como no edifício do Porto, a simultaneidade ou paralelismo de intenções ou linguagens diferentes que se unificam na globalidade da obra devem permitir uma leitura clara das antinomias. Por isso o momento de encontro do novo e do recuperado, agora penetração física e não apenas virtual, é expressivamente enfatizado como representação do tema. A este confronto entre duas diferentes lógicas formais contrapõe-se uma unidade real na concepção de todo o espaço interior que responde serenamente a um só modo de o usar. É no confronto com a realidade que Siza encontra o método, procura o modelo, a técnica ou a linguagem, encontra a forma que em cada caso elucida uma leitura do real e estabelece os limites da sua transformação.

Em ambos os trabalhos foi abandonada a ideia de criação de um espaço qualificado como parcela retirada ou oposta ao todo, para dar lugar ao desejo de participar activamente na construção da segunda natureza que é todo o espaço humanizado, obra colectiva sedimentada ao longo de séculos. Da presunção de arquitecto iluminado, mediador privilegiado da verdade do belo e do útil, a posição de Siza é, como ele próprio diz: *uma resposta a um problema concreto, a uma situação em transformação na qual participo sem fixar uma linguagem, porque é simplesmente uma participação num movimento de transformação com implicações mais vastas ... tudo sendo transitório*²⁸. Sem o isolamento de muros altos e brancos a definir o "temenos", na Casa de Moledo, o elemento escultórico de entrada da água na piscina é, em terreno aberto, o monumento à essência perene da arquitectura que, como no princípio, não é mais do que marca de posse da terra e de respeito pelos elementos da natureza.

A relação que a arquitectura de Siza estabelece com a paisagem ou com a cidade, que Bohigas diz inscrever-se numa dicotomia entre forma urbanística e estilo arquitectónico, vai ter no Banco de Vila do Conde (1982) uma definição teórica e

28 Álvaro Siza, *op. cit.*

projectual rigorosamente consolidada. No plano formal, o Banco é um *gesto escandalosamente artístico* que culmina um longo percurso de experimentação sintáctica e que, em certo sentido, o esgota abrindo-se, numa perspectiva de renovação, a outros recursos linguísticos, levadas já ao extremo das capacidades expressivas do racionalismo mais purista e a reelaboração dos seus modelos, de J. J. P. Oud a Ernest May, de Bruno Taut a Adolf Loos, passando pela obra tardia de Alvar Aalto. No entanto, fixando um pensamento coerentemente assumido e afirmado, esta obra acentua uma forte intenção de reforço das preexistências através do não rompimento tipológico, assim tomado como regra e disciplina estrutural. Diríamos que, tendo Siza compreendido até a inconsciência, sentido até não o sentir o significado da sua própria obra, e por mais dispersa que tenha sido a sua realização detalhada, cumprido o ciclo de reflexão sobre a modernidade, o seu projecto, os seus excessos e os seus vazios, vai poder agora, em novo acto de fundação, como que exceder-se em mais serena procura de uma singularidade que, já possuindo, nunca quis assumir. O caminho, nas vicissitudes da acidentada década de 70 em Portugal, foi construído em episódios vários, cada um essencial tanto ao todo como a cada uma das partes, como coisa una e orgânica.

No Banco de Oliveira de Azeméis (1971/74), a relação com a cidade faz-se segundo um elaborado processo geométrico, muito menos figurativo do que nos projectos citados do Porto ou Moledo, em que os limites do edifício respondem à forma urbana, mas onde a linguagem se manifesta autónoma, estabelecendo uma significativa descontinuidade com a envolvente. Assim os volumes ou as linhas geratrizes da praça onde se implanta encontram correspondência nas linhas e nos volumes do novo edifício, que consente uma fácil leitura dessa correspondência. A série de estudos destinados a sucursais bancárias, a que Siza chamou *arquitectura para os museus*, variações formais sobre o tema da complexidade, sobre o espaço e a linguagem e que fazem emergir, como ele refere, *naturalmente*, os aspectos simbólicos da arquitectura, foram desenvolvidos paralelamente a alguns projectos de habitação colectiva que levantaram questões de natureza bem diferente: da singularidade do edifício passa-se à consideração da série e da repetição da inserção na malha urbana ou na paisagem natural ao estabelecimento de um tecido urbano, da abundância à economia de meios, da liberdade de concepção minimamente condicionada à redução disciplinada dos recursos formais, das razões mais predominantemente artísticas às mais estritamente funcionais ou de racionalidade construtiva. Siza provará que estes são falsos antagonismos, que a construção económica ou a repetição não reduzem o campo da criatividade, antes o estimulam, que não existe uma outra arquitectura para bairros sociais. Por isso estes e outros projectos se intersectam em recíprocas e produtivas contaminações.

Em Caxinas, activa praia de pescadores a norte do Porto, o projecto de um loteamento para casas de férias a baixo custo abre, em 1970/72, a série dos projectos a que Siza mais tarde chamará ironicamente de arquitectura da monotonia. Adopta-se um tipo, define-se uma regra, apresentam-se alguns exemplos construídos nos extremos que absorvem, sem folclorismo, a escala e o gosto colorido da envolvente numa espécie de compromisso que não põe em causa a racionalidade global nem os laços estruturais com os exemplos construídos no Norte da Europa. Acompanhando a evolução geral deste ciclo da obra de Álvaro Siza, também no projecto para a Bouça, no Porto (1973/77), não só a dimensão urbana intervém como um dado importante, como é aí aplicada uma racionalidade mais abstracta que procura encontrar pontos de apoio locais para uma lógica compositiva que defina limites e justifique a forma que apenas estabelece um diálogo distante com a envolvente em momentos especiais de um projecto estruturalmente de ruptura. O projecto não se realizou, sendo retomado mais tarde e apenas parcialmente construído, restando agora com uma espécie de monumento/ruína a uma qualquer ilusão de ordem numa cidade meio arruinada. O irrealismo da Bouça ficou por provar, mas o tempo que se vivia era difícil, *tempo de solidão e incerteza, de mascarada e de mentira, quando a Pátria que temos não a temos, perdida por silêncio e por renúncia*²⁹.

29 Sophia de Mello Breyner, "Exílio", in *Livro Sexto*, Moraes Editores, 1962.

Se o belíssimo projecto para a Bouça, no seu acidentado percurso, se transfigurou em ambígua e retórica metáfora, Siza projectou para a Casa Beires, na Póvoa de Varzim (1973/76), a sua obra mais literária. Numa parcela de um loteamento de habitações unifamiliares, a casa surge como um objecto solitário, fortemente auto-suficiente, salientando-se da monotonia da vulgaridade envolvente. Para se distinguir aceita a norma: quatro fachadas, a principal para a rua, dois pisos. Ao modelo comum da arquitectura doméstica racionalista, quase literalmente transcrito, destrói-se, como por um bombardeamento a fachada principal. Restos de parede ficam como memória do desenho acabado e a "fractura" irregular é encerrada pela colagem de uma caixilharia contínua de madeira e vidro. A homenagem à razão desejada é dramaticamente exposta à cidade na sua impossibilidade. Anos depois e sem retórica, em condições urbanas, mas não morais, semelhantes, a Casa Avelino Duarte, em Ovar (1981/85), ergue-se inteira. Passaram dez anos e a pacífica reelaboração dos modelos de racionalismo, aqui como em Vila do Conde, não impede a leitura de linhas renovadoras. *Que fazer para verificar uma cultura, para que não morra? Tirou-se tudo porque era mais puro. Introduzir ao máximo materiais diferentes, o novo que vires na Alemanha, na Holanda, na China*³⁰. E, ainda a propósito do Banco de Vila do Conde, Siza afirma que a sua arquitectura está em contraste e desmarcada do que existe, mas opera na sua lógica essencial para fixar um tecido que não deve mudar-se já que não há razões para isso. Uma in-

30 Álvaro Siza, entrevista à *Quaderns*, n. 169/170, 1986.

tervenção num contexto que o respeite ou que não ultrapasse a margem de transformação justa deve aparecer como algo novo³¹.

31 Álvaro Siza, *op. cit.*

Vivificar uma cultura, ser novo sem mudar a lógica essencial, ou ter a consciência do momento adequado da ruptura quando *a escala se rompe pela força de um edifício no seu significado para a cidade*³², implica o sentido da clareza tipológica que Siza vai aprofundar com a mesma paciência e minúcia com que continuará a enriquecer a sua linguagem e a conferir-lhe novos sentidos. *Feita sua aquela, a única regra de arte, pode saltar por cima de todas lógicas, rasgar e queimar todas as gramáticas, reduzir a pó todas as coerências, todas as decências e todas as convicções. Pode desvairar à vontade que nunca desvairará, pode exceder-se que nunca poderá exceder-se, pode dar ao seu espírito todas as liberdades que ele nunca tomará a de o tornar um mau poeta*³³.

32 Álvaro Siza, *op. cit.*

33 Fernando Pessoa, in *Exílio*, Revista Mensal de Arte, Letras e Ciências, n. 1, Abril de 1916.

4. Entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação, a singularidade das coisas evidentes

Os conflitos urbanos, desencadeados depois do 25 de Abril de 1974, que geraram importantes processo reivindicativos e que se foram articulando com outros movimentos sociais, mediados pela alteração da conjuntura política que se deu em Portugal, modificaram – sabemos agora que provisoriamente – a lógica de funcionamento da estrutura urbana que resulta de e manifesta a correlação de forças entre diferentes e contraditórios interesses. Durante algum tempo foram alteradas, ou melhor, suspensas, aquelas regras.

As alianças que o movimento popular dos moradores estabeleceu, e que atingiram sectores periféricos do aparelho do Estado (por exemplo, o Serviço de Apoio Ambulatorial Local – SAAL), possibilitaram aos técnicos uma intervenção activa na elaboração de propostas para o vazio criado entre a esperança de uma nova lógica e a sua anterior fixação em termos de Plano. Álvaro Siza refere-se à situação dizendo: *Depois do 25 de Abril conseguimos intervir no interior de um movimento de transformação muito importante. Não se tratava de um problema de mudança de método ou de pensamento, significava ter a possibilidade de realizar um trabalho prático com toda a riqueza que pode ter o contacto quotidiano com uma realidade em continua transformação. Não fomos nós que mudámos, mas as condições do nosso trabalho*³⁴.

34 Álvaro Siza, entrevista à *A. M. C.*, n. 44, 1978.

Não se tentou nunca prefigurar a cidade nem as formas de vida do futuro, não se tentou nunca elaborar um contraplano, apenas se tratou de, metodicamente, a par e passo com o desenvolvimento da luta pela efectiva melhoria das condições de vida, sempre a partir de situações reais e com base em propostas viáveis, ir concretizando algumas, poucas, obras que fixassem no concreto da organiza-

ção territorial os efeitos urbanos e políticos dos movimentos urbanos, transformando as suas lutas em vitórias. Criando imagens provisórias, o processo ajudaria a construir uma teoria. Posteriormente classificado de terrorista ou mais politicamente de imediatista, empírica, anárquica, a experiência do SAAL, com os seus projectos provisórios, ambíguos e contraditórios, foi afinal metódica, paciente, racional e dialéctica.

O programa do SAAL, baseado nas iniciativas locais de grupos de moradores com vínculos de vizinhança a que correspondem parcelas bem identificáveis de tecido urbano, ocupou-se, no início, apenas desses subsistemas. Posteriormente, e acompanhando o desenvolvimento de orgânicas de coordenação, tanto a nível técnico como a nível do movimento popular, estudava-se um alargamento dos métodos de intervenção que tomasse em consideração sistemas mais vastos que envolvessem problemas comuns de articulação. Avançava-se para a cidade. Antes disso e talvez por isso a experiência foi bloqueada. Sem a considerar, como algures disse Gregotti, o *trabalho de Siza e dos seus amigos*, deve-se ter em conta o seu papel central no âmbito da acção do SAAL/Norte, no plano metodológico e conceptual. *Entre todos os arquitectos do Porto, Siza era, sem dúvida, o mais disponível, o mais preparado teoricamente para integrar os novos dados da participação no seu método próprio*³⁵.

35 Bernard Huet, "Alvaro Siza, architetto", in *Alvaro Siza, architetto 1954-1979*, Vittorio Gregotti, Milano, Edizione del Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano e Idea Editions, 1979.

Todos os projectos iniciados se baseavam numa posição crítica face à política de realojamento das populações de zonas degradadas, mas centrais, em novos bairros suburbanos. Esta política em vigor no Porto a partir dos anos 60 provocou largas demolições de velhos conjuntos de casas operárias construídas no interior dos quarteirões do século XIX, "as ilhas", que, abrindo terrenos nunca mais reocupados, facilitaram a libertação de algumas frentes que iam sendo substituídas por novos edifícios em total ruptura formal e tipológica, mas também social, com as estruturas anteriores. Implicitamente sugere-se no SAAL a renovação de uma ordem espacial e social preexistente, na qual se deposita um valor positivo. Talvez por esta orientação ter algum paralelismo com o programa da IBA berlinesa, a metodologia desenvolvida no projecto de Álvaro Siza para a renovação da zona de S. Vitor, no Porto (1974/77), vai explicar de forma clara, apesar das diferenças óbvias de situação, as suas posteriores propostas para Kreuzberg, cuja fragmentação se aproxima da que foi provocada no tecido oitocentista do Porto. *É um problema essencial ser capaz de juntar coisas diferentes, como na cidade de hoje, que é, na realidade, feita de fragmentos muito diversos. Numa cidade o problema é formar um todo com ruínas, edifícios de períodos diferentes, fragmentos. A cidade não é necessariamente contínua, mas muito mais complexa. Procurar fazer das suas peças um todo é necessário para desenvolver a nossa metodologia*³⁶.

36 Álvaro Siza, *op. cit.*

Na intervenção de S. Vítor, Siza aproveita o facto de existir um quarteirão cujo interior, já expropriado para um parque de estacionamento, permitiu o lançamento rápido de obra, evitando, assim, *a subdivisão do trabalho em fase preliminar de análise, levantamento e inquérito e fases sucessivas de projectação e construção por forma que a projectação se adequasse progressivamente à dinâmica do processo*³⁷. Foram abertas quatro frentes simultâneas de trabalho que permitiram uma visão global da problemática a que seria necessário responder no futuro através do envolvimento prático em experiências muito diversificadas. Edifícios periféricos já desabitados são restaurados e adaptados a novo programa, mas, na reconstrução que desfrutava apenas de uma fundação e muros de edifícios semidestruídos, uma nova linguagem se sobrepõe à arquitectura preexistente, ambos permitindo uma aproximação gradual a um desenho urbano que tende a superar seja os critérios de simples restauro, seja a eliminação física da cidade existente. Em terrenos periféricos nunca edificadas, a construção demarca claramente a sua linguagem na consideração de referências urbanas a consolidar, à maneira dos Bancos de Oliveira de Azeméis ou de Vila do Conde. No interior do quarteirão, onde as condições de natureza mais urbanística não prevalecem, Siza propõe um edifício que contrasta com a envolvente a todos os níveis, tipológico, morfológico e topográfico. As ruínas que existem são mantidas e, ajudando a conformar os espaços exteriores, acentuam a dicotomia que se quer da leitura imediata. As referências são Caxinas e a Bouça e o evidente recurso a modelos do exterior contextualizados pelas marcas do sítio: percursos antigos que penetram obliquamente o edifício, ruínas preservadas que, como os penedos da Boa Nova, passam a constituir artifícios do projecto. Siza abre o confronto e esta é a sua concepção de participação. *Só com o tempo e progressivamente se conseguirá com segurança e sem simplismo informar e desenvolver o trabalho num processo dialéctico*³⁸.

Todo o conjunto constitui uma espécie de metáfora da memória como *reactualização incessante do que fomos ontem em função do que somos hoje*³⁹, deixando em aberto o que quisermos ser amanhã. Aqui sedimentou Siza a experiência da sua obra, procurando nela, no já adquirido, não só uma garantia de eficácia e de qualidade, mas a possibilidade de a confrontar com a realidade presente no sentido do seu ajustamento e essa realidade através de um processo crítico e criativo inteligente que a transfigure nos objectos desejados e necessários. Essa transfiguração pode já ler-se nos projectos, nunca construídos, da segunda fase. Estes seguem-se ao estudo de outros quarteirões de S. Vítor, ainda preenchidos por conjuntos de "ilhas" que vão ser objecto de uma proposta de recuperação que irá manter a sua adaptação topográfica e o que existe de positivo na sua vida comunitária, agrupando células ou sobrepondo um segundo piso. A maior preocu-

37 Álvaro Siza, "L'isola proletaria come elemento base del tessuto urbano", in *Lotus*, n. 13, 1976.

38 Álvaro Siza, *op. cit.*

39 Eduardo Lourenço, "Identidade e memórias", in *Nós e a Europa ou as Duas Razões*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988.

pação será, no entanto, o estudo dos espaços públicos, sobretudo o sistema de percursos que possibilitem a comunicação entre os vários grupos até aí isolados. Este estudo permitiu viabilizar a recuperação das "ilhas" e ainda a sua consideração como elemento base do tecido urbano, possível suporte de novos desenvolvimentos.

Como se vê, a esperança a esperança era enorme, antes de mais pela existência de um interlocutor, ele próprio em processo de transformação, situação irrepetível nos programas "participados" da Europa, mediados por sucessivas delegações e em sociedades muito estabilizadas, como acontece na Holanda. Mas, além deste insubstituível estímulo, Siza concluiu que aos fragmentos de uma evolução urbana cheia de contradições era possível sobrepor uma malha que, sem as obscurecer, garantia não só a unidade desejada ao todo como a clareza tipológica das novas intervenções pontuais. Essa matriz tinha sido elaborada, como sempre em Siza, no *diálogo criativo com o contexto "tal como encontrado" e não a partir de soluções universais ou invenções subjectivas*⁴⁰. Pelo que representa da leitura autobiográfica e pela projecção que terá no futuro da sua obra, S. Vítor é, como o Banco de Vila do Conde, fim e origem. E agora sabemos como tudo estava de novo no princípio e com que frescura Siza nos vai dar o espectáculo da convicção nas suas próprias capacidades expressivas, explorando ou sobrepondo uma inflexível lógica consciente à mais radical subjectividade, na busca desdramatizada, o que não quer dizer menos solitária, da essência da arquitectura, sempre procurada entre os excessos da sua quase negação ou desmedida afirmação.

40 Peter Testa, *A Arquitectura de Álvaro Siza*, Porto, Edições da FAUP, 1988.

Em todos os escritos da época aparecem obsessivas referências à procura de uma metodologia adequada que nada tivesse a ver com *improvisação ou autoritarismo* e à consideração do rigor como não estabelecendo nenhum limite à criatividade. Álvaro Siza parte para Berlim, talvez ainda desiludido, mas leva consigo conquistas vitais e um discurso cuidadoso: *Somos obrigados a situar nossos projectos entre fragmentos novos e velhos que nunca se complementam, que nunca serão redutíveis a uma unidade, mas que existem como realidades paralelas*⁴¹.

41 Álvaro Siza, "Un immeuble d'angle à Berlin", in *A. M. C.*, 1984.

Siza vai trabalhar em três projectos para Kreuzberg, os primeiros dois sobre as áreas contíguas Fränkelufer (1976/79) e Kottbuserstrasse (1980) e o terceiro junto da estação de metropolitano de Schelesisches Tor (1980). Este bairro de Berlim é constituído por grandes quarteirões subdivididos em lotes onde foram construídos edifícios de cinco ou seis pisos num perímetro contínuo. Posteriormente, outros foram construídos perpendicularmente à rua formando os edifícios em L e os pátios interiores típicos desta área. Actualmente, a estrutura urbana do século XIX, que se mantém, sustenta e justifica o que resta das destruições da guerra

e das alterações sociais subsequentes. Oficialmente propõe-se *ir ao encontro e não contra a forma urbana, uma vez que a qualidade urbana é o resultado de uma integração numa malha urbana já existente*⁴².

42 Bernard Strecker, *Internationale Bauausstellung, Berlin* citado por Peter Testa, *op. cit.*

Em Kreuzberg, no interior dos quarteirões, não prevaleceram as condições prévias pertencentes ao espaço da rua nem aí se pôde originar uma nova ordem que não a da heterogeneidade não tipificável. Por outro lado, não se podem fazer ali leituras que comprometem tão directamente, como no Porto, estrutura urbana e sistema de dominação: interior operário, periferia burguesa que o encerra. Não existindo nenhuma hipótese de transcrição, mas a necessidade de nova interpretação das configurações sociais e espaciais existentes e preexistentes, mantém-se a possibilidade de tratar os quarteirões, não como unidades separadas, mas como pedaços limitados de cidade. Agora, melhor do que em S. Vitor, como refere Nicolini em excelente artigo que seguiremos parcialmente, *os aspectos mais directamente disciplinares podem ser nitidamente isolados*⁴³, fundamentando, até, leituras retrospectivas.

43 Pierluigi Nicolini, "Alvaro Siza: tre progetti per Kreuzberg", in *Lotus*, n. 32, 1981.

Siza vai apoiar-se num traçado regulador que emerge dos acidentes de uma história cadastral, da geometria das subdivisões ou restos de muros, que constitui uma *espécie de planta arqueológica* onde são implantados os novos edifícios, cada um formado por um volume simples. O perímetro do quarteirão é transgredido, resultando sobretudo das pressões do interior, agora parte activa da cidade. A tensão entre a cidade e os espaços internos é reassumida expressivamente nos gavetos que estabelecem claras relações formais e tipológicas com as tradicionais construções perimetrais de ângulo. Num destes encontra-se uma das suas mais belas obras, ironicamente baptizadas de Bonjour Tristesse, cúmulo da ironia numa cidade, feira de vaidades tão alegremente medíocres. Este edifício, como nos outros projectos construídos ou não, concilia a exigência de individualidade com as qualidades próprias do lugar, desde a utilização de plantas baseadas em esquemas-tipo usuais ao esforço de adequação que inclui e legitima temas correntes do "vernacular nense" e ainda com a moral da construção de massa, fazendo irromper momentos plásticos excepcionais nos planos tratados como variações linguísticas sobre o tema da repetição. A convicção de não ser artifice de uma solução definitiva dá às intervenções de Siza o carácter de mais um estrato nos sucessivos sedimentos da cidade. *Ao reunir fragmentos sem esconder a sua realidade e ao aproximá-los de outros fragmentos*⁴⁴ e no acordo entre a sua própria vocação espacial e plástica, a disciplina sugerida pelos edifícios existentes e uma profunda inteligência da cidade, Álvaro Siza identifica-se com a tradição de desenho e construtiva de Berlim propondo um *sistema formal aberto capaz de engendrar múltiplas relações*⁴⁵.

44 Álvaro Siza, *op. cit.*

45 Peter Testa, *op. cit.*

Heterogeneidade não é adjectivo apropriado, nem fragmentação, quando pensamos nos bairros do fim do século em Haia, antes uniformidade ou unidade, sólida e bem sedimentada tradição, carácter. Assim Schilderswijk (1986) não deve ser violado, afirma Siza, sugerindo a consolidação do tecido existente, uma imagem de continuidade ou a recuperação de tipologias abandonadas, que, de resto, *correspondem a muitos dos desejos dos moradores*. Na intensa poética do seu desenho, é holandês mais do que os Holandeses. A fragmentação ou a ruína são aqui espúrias, o estimulante é a unidade. Nesse anónimo cenário que já o inclui, o projecto para uma praça que decorre da demolição de um conjunto de habitações, Van Der Venne Park (1986), é pontuado por um edifício certamente concebido num momento especialmente puro, quase ingénuo. Siza tenta, num exercício "impossível", transformar num todo os diferentes materiais e as diferentes arquitecturas da história dos primeiros decénios da modernidade holandesa: Kropholler e Duicker num só, assim homenageando simultaneamente, em simbólica conciliação, oposições radicais. Mas, ao contrário de Dudok, que tenta uma linguagem de síntese nova e operacional, Siza intersecta sem trair a expressão da diferença. Como na Casa Alcino Cardoso, em Moledo do Minho.

Anos antes, na Malagueira, em Évora (1977), Álvaro Siza concebe a cidade como os Romanos que, expandindo o modelo helenístico império fora, o levaram da racionalidade mais abstracta ao bom senso da adaptabilidade às condições topográficas e construídas, logo culturais, preexistentes. Só que Siza não conquista um terreno que desconhece. A sua especial sensibilidade para lhe captar a essência interfere à partida num complexo processo de desenho que transfigura o real em elemento do projecto e a proposta como que em natureza prévia. Esta aparece com o peso da História antes que se abram as fundações. Évora é uma bela cidade. Começou por ser romana, foi cristã e árabe, agora é portuguesa porque, tendo integrado tudo em assumida hibridez, criou uma imagem fortemente unitária e perene. A Malagueira não lhe fará concorrência. Siza vai ser o instrumento ordenador do seu crescimento natural, antes iniciado nas construções clandestinas que contaminam positivamente o projeto. Não é necessário construir uma nova catedral, mas permitir que aquela continue a construir a paisagem.

Sobre seu trabalho em Veneza (1985), Siza fala da necessidade de conter a tentação *de pedir do projecto mais do que a sua realidade, a sua essência, o que significa para Veneza a sua razão*. Por isso, diz ele, houve muitas críticas. *Quase não muda, é a interpretação e a opinião sobre o meu trabalho: um trabalho modesto, cauteloso, em suma*⁴⁶. Que se dirá da particular poética de "apagamento" do recente projecto para o Chiado em Lisboa? No entanto, o carácter ou a cultura de Álvaro Siza, que fizeram dele um intérprete especialmente qualificado de qualquer reali-

46 Álvaro Siza, entrevista a *Quaderns*, n. 169/170, 1986.

dade, nada tem a ver com neutralidade e muito menos modéstia, mas, pelo contrário, é o resultado da sua incrível vocação interventora e transformadora, indissociável de um sentido de eficácia em nada circunstancial.

*Sendo nós portugueses, convém saber o que é que somos, diz Fernando Pessoa. O bom português é várias pessoas. Quem, que seja português, pode viver a estreiteza de uma só personalidade, de uma só nação, de uma só fé? Um português que é só português não é português⁴⁷. A aparência de ductilidade que nos caracteriza, a capacidade de adaptação de que os Portugueses deram ou dão provas através do mundo, parecem dar a razão ao paradoxo pessoano⁴⁸; Siza também, na sua aparente "sublime" vocação de "não-identidade". Na realidade a questão é um pouco mais simples. Parece evidente que nas suas intervenções a nível da habitação colectiva, seja no Porto, em Évora, Berlim ou Haia, mesmo em Lisboa, numa arquitectura relativamente indiferenciada, Siza procura a identificação com novas e mais profundas razões da tradição. A tradição é um desafio à inovação. É feita de enxertos sucessivos. Sou conservador e tradicionalista, isto é: movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação⁴⁹. Assim explora, sem qualquer complexo, a continuidade ou a clarificação dos seus acidentes, fazendo a cidade com sempre foi feita, nos consensos que representa de vontade e necessidade de vida em comum. Mas a cidade cria instituições que dentro de si se avolumam em significados diferenciados, que marcam e qualificam a complexidade das relações humanas. Aí, fazendo-se intérprete de aspirações especiais, criará objectos que lhes correspondam, identificando-se não com formas mas com aquelas aspirações que fará suas, como exclusivamente sua será a linguagem. Assim explora livremente a expressão pessoal, transforma modelos, dá novas formas a tipos. A identificação rigorosa do tema é, em Siza, qualidade moral ímpar e o seu abastardamento é o carácter, ou falta dele, de grande parte da produção arquitetónica actual. A Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto dá início a uma série de perturbadoras realizações que marcarão uma nova época da sua obra e abre também um novo capítulo a um texto assim inacabado. Álvaro Siza, de facto, já redescobriu a *mágica estranheza, a singularidade das coisas evidentes*⁵⁰.*

47 Fernando Pessoa, *Gênese e Justificação da Heteronímia e Da Literatura Portuguesa*, in *Obras em Prosa*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1982.

48 Eduardo Lourenço, *op. cit.*

49 Álvaro Siza, depoimento a *Quaderns*, n. 159, 1983.

50 Álvaro Siza, *op. cit.*

Porto, Março de 1990
ALEXANDRE ALVES COSTA

6.3 "NOTAS SOBRE LA INVENCION: ALVARO SIZA"⁵¹

O velho nunca renasce.

Porém tampouco desaparece completamente.

E tudo que alguma vez tem sido emerge em uma nova forma.

ALVAR AALTO⁵²

51 Tradução livre.

52 Alvar Aalto, "Pintores y Masones," *Jousimies*, 1921, citado em Aarno Ruusuvaori, Juhani Pallasma (ed.) *Alvar Aalto 1898-1976*, Helsinki, p.69.

A arquitetura de Álvaro Siza nunca tem se encaixado nas categorias que a crítica tem sido obrigada a inventar para simplificar sua tarefa. Ainda que durante muito tempo a obra de Siza tenha se esforçado para alcançar um equilíbrio adequado entre local e geral, nunca tem sido 'regionalista'. Ainda que tenha estado profundamente comprometida com o sentido de lugar, seja no campo ou na cidade, tem transcendido os tópicos do 'contextualismo'. Durante muito tempo preocupada com a fragmentação, não tem tido nada a ver com as pretensões filosóficas do 'deconstrutivismo'. Sempre confiante na transformação, inclusive na inversão de modelos anteriores – modernos e pré-modernos – tem escapado aos perigos inerentes à fácil manipulação de imagens. Como ocorre com qualquer arquiteto de interesse, de nada serve classificar a obra de Siza com critérios históricos ou críticos. É melhor olhar com minúcia os próprios edifícios, considerar os problemas que eles enfrentam, as intenções e idéias que estão por trás deles, a linguagem formal e os materiais utilizados para perseguir seus objetivos.

Nestes momentos, Siza tem uma extensa *oeuvre* que cobre mais de quatro décadas. Um olhar retrospectivo sobre este terreno criativo vai revelando gradualmente o caráter global, os altibaixos, as rupturas e as continuidades. Também é possível apreciar sua contribuição em uma perspectiva histórica muito mais ampla, que inclui não só suas particulares leituras e transformações da arquitetura moderna, mas também seu compromisso com todos os aspectos da cultura visual, desde a história da pintura e da escultura até os inesgotáveis recursos que a cidade, a paisagem e, por suposto, a história da arquitetura através dos tempos, oferecem à inspiração.

Também é evidente que haja temas, tipologias e formas recorrentes; que haja uma atitude e uma linguagem reconhecíveis. Porém devemos ser cautelosos ao catalogar as semelhanças entre os edifícios construídos, porque esse exercício não é capaz de fazer justiça aos processos de pensamento que tem dado vida a cada invenção particular. Com Siza, tudo está sendo continuamente transformado em algo diferente – um processo sugerido em seus croquis – com suas osci-

lações para frente e para trás, entre a observação direta e a abstração. É certo que alguns dos projetos mais débeis de Siza se apóiam facilmente em fórmulas preestabelecidas. Porém a maioria demonstra até que ponto a busca de idéias novas e adequadas podem revigorar as formas e as configurações espaciais mais comuns, dando-lhes um novo impulso de significado.

Nesse sentido, a arquitetura de Siza se assemelha a um corpo de investigação em contínuo desenvolvimento, em que gradualmente vão se desenterrando descobrimentos e cristalizando elementos. Essa investigação se realiza em várias escalas, em uma gama que oscila entre a escala urbana e o detalhe arquitetônico. Há conceitos recorrentes, como a idéia do edifício como seqüência de incidentes topográficos vinculados mediante rampas e níveis; ou a imagem de uma sociedade vivendo em níveis entrelaçados inundados de luz zenital. Siza tende a considerar as cidades e as paisagens como palimpsestos, e as interseções que faz neles como fragmentos inter-relacionados que contribuem a uma unidade artística complexa. Seus edifícios possuem diversas pautas de superposições, assim como múltiplas identidades; lêem-se como peças em seu contexto, porém também como novas totalidades. Manifestam um certo grau de diferença através da abstração de suas formas enquanto apelam aos sentidos. A arquitetura de Siza comove ao visitante de diversas maneiras, e chama à exploração sensual da luz, da textura, do movimento e do espaço. Seus edifícios parecem vetores desenhados cruzando sobre seus terrenos, e intensificam a experiência de um lugar.

Os temas conduzem às formas, porém as formas por sua vez sugerem os temas, e está claro que Siza tem certas preferências profundamente arraigadas. Por exemplo, recorre vez ou outra à idéia do edifício como um pátio convergente que se abre em seu extremo mais estreito à paisagem e ao espaço que o rodeiam. Esta espécie de enclave social proporciona ao projeto um coração dinâmico, porém também ativa as perspectivas do entorno, como uma escultura de Richard Serra acentua a sensação do corpo movendo-se através do espaço. Em alguns dos primeiros trabalhos de Siza podem-se encontrar variações desta configuração, que também aparece na Escola de Arquitetura da Universidade do Porto – especialmente no Pavilhão Carlos Ramos –, e no recente edifício da Reitoria da Universidade de Alicante.

Os 'pátios' de Siza transformam uma tipologia antiga, porém também aludem a intermediários na história da arquitetura, como aos pátios informais de Aalto. Siza está particularmente intrigado pelo pátio aberto da casa Experimental de Aalto em Muuratsalo (1953), que 'pesca' a vista em um dos extremos, e 'captura' o lago em seus arredores. Além disso lhe fascina como este artista 'nórdico' conseguiu 'repensar' um arquétipo mediterrâneo em termos modernos, pondo-lhe de

novo à disposição dos arquitetos que – como ele mesmo – vivem mais perto do mundo mediterrâneo. Para entender seu próprio lugar, o arquiteto às vezes tem que viajar para outras partes.

Certas 'metamorfoses' de Siza demonstram como um motivo carregado de profundas ressonâncias pode assumir múltiplas identidades, de acordo com o modo em que está sendo reutilizado. Por exemplo, Siza recorre com frequência à imagem simples de uma mesa ou um banco com o plano horizontal descansando sobre dois planos perpendiculares situados em ambos extremos. Esta imagem pode converter-se literalmente em uma peça de mobiliário, ou bem pode aumentar-se de tamanho até compor um marco, uma porta, uma série de buracos interiores, ou inclusive um pórtico monumental – como o Pavilhão de Portugal para a Expo de Lisboa. Ou também, há uma ligeira variante na qual um plano horizontal suspenso no ar faz um giro vertical até abaixo em um de seus extremos, porém sem chegar a tocar o solo. Uma versão deste gesto formal – como o de uma mão abstrata que recolhido uma porção de espaço – já se pode encontrar na Piscina de Leça da Palmeira, nos princípios dos anos sessenta; outra pode se encontrar um quarto de século depois, na superestrutura flutuante do Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, onde adota múltiplos significados e desempenha diversos papéis na relação que se estabelece entre a instituição e a cidade.

Siza sempre insiste em que ele enfrenta cada problema novo com um olhar novo. Porém como todos os artistas, tem seu próprio modo de contemplar a realidade e remodelá-la segundo seus próprios critérios. Evidentemente não se limita a sacar uma solução de seu repertório e aplicá-la de forma mecânica. Mas recorre às suas descobertas anteriores, integrando-as, às vezes, em novas idéias. Por exemplo, um de seus temas básicos é o conceito de fachada habitada: um espaço intermediário composto por lajes soltas apoiadas sobre finos pilares, um cruzamento entre a armação 'Dom-ino' de Le Corbusier e a varanda ou o alpendre. Esta solução se encontra na Escola de Educação de Setúbal (1986), que lembra, vagamente, uma colunata ao redor de um pátio. Porém a idéia é transformada mais tarde em costado que se volta para o rio no Pavilhão de Portugal (1998), onde suscita um complexo debate sobre as alusões 'irônicas' ao classicismo. Convém recordar neste ponto que o próprio pátio de Setúbal possui ecos do projeto neo-racionalista de Giorgio Grassi dos Alojamentos para Estudantes em Chieti, Itália (1976); e inclusive um exemplo português muito mais longínquo, o do Convento do Cabo Espichel.

Portanto, os processos de desenho de Siza implicam, em grande parte, um replantio de sua própria linguagem e uma transformação de 'tipos'. Porém há

muitos outros níveis em sua investigação criativa, e aí a memória desempenha um papel importante. Os obsessivos croquis de Siza revelam um 'olho que recorda', e também sugerem um contínuo fluir de conceitos imaginativos interiores que entram e saem de suas deliberações conscientes.

Às vezes, Siza parece estar convidando o observador a compartilhar o *point de vue* do artista, mostrando em primeiro plano sua própria mão desenhando em um caderno. Pode ser a vista através de uma janela situada atrás de uma pilha de livros, ou um rosto retorcido de pronto aparece flutuando frente a uma vista panorâmica. Algumas vezes Siza nos chama atenção ao detalhe de um edifício do passado – por exemplo, o perfil escalonado de uma pirâmide de Gizeh, ou uma vista sobre o terraço da Casa Savoye de Le Cobursier –; outras nos transporta até o espaço que há sobre um lugar concreto, como quando visualiza a paisagem que rodeia Santiago de Compostela, ou as alamedas e aquedutos que rodeiam Évora.

Siza tem se referido à maneira como ele 'ronda' em torno aos modelos históricos quando em busca de uma nova idéia. Para ele, o processo de invenção consiste, em parte, em encontrar vínculos entre os conceitos herdados. As imagens parecem flutuar em sua mente, estabelecendo uma rede de relações com o novo problema.⁵³ A livre associação de imagens, idéias e formas recorda à interpretação dos sonhos de Freud: "Aqueles elementos que permitem qualquer ponto de contato entre eles se condensam em novas unidades. No processo de transformação dos pensamentos em imagens se outorga preferência, sem dúvida, a fazer possível esta fusão, esta condensação. É como se estivesse em marcha uma força dedicada a submeter o material a um processo de compressão e concentração ... um elemento de sonho manifesto pode corresponder a numerosos elementos dos pensamentos oníricos latentes."⁵⁴

Quando está buscando a identidade e a direção de um novo projeto, Siza entrelaça diversos 'contextos' sobre o sítio a considerar. Tende a olhar cada lugar como uma série incompleta nas quais os estratos e os fragmentos – tanto históricos quanto geográficos – se juntam em múltiplas pautas de 'ordem' e 'desordem'. Implantar um edifício é reordenar essas forças preexistentes e possivelmente esclarecê-las. Porém além do terreno em si e seu *genius loci*, pode haver paralelismos e analogias que se tornam o acontecimento e entram em jogo mediante piruetas mentais laterais. Por exemplo, quando desenhou o Pavilhão de Portugal em Lisboa, situado às margens da água, Siza se deixou levar por suas recordações da atmosfera e da luz de Veneza – cidade que ele conhece bem –, ou mesmo pela imagem das varandas às margens da água das casas de madeira que se voltam para o Bósforo – que ele nunca visitou na realidade, porém que conhece através de fotografias e desenhos.

53 Para 'modelos' ver, 'Una Conversación com Álvaro Siza', para fragmentos de consciência ver Álvaro Siza, 'A maior parte', in Pedro de Llano, Carlos Castanheira (ed.), *Álvaro Siza, Obras e Projectos* CGAC, Santiago de Compostela, Electa, 1995, (catálogo da exposição), p. 59: "Guardamos peças aqui e ali, dentro de nós próprios, que talvez alguém mais tarde irá recolher; e deixam sinais no espaço e nas pessoas que se fundem num processo de transformação. Então nós montamos estas peças, criando um espaço intermédio, convertendo-o numa imagem, e damos-lhe um sentido de maneira que cada uma signifique alguma coisa à luz das outras."

54 Sigmund Freud, 'Revisión de la Teoría de los Sueños', *Nuevas Conferencias Introductorias sobre el Psicoanálisis*, trad. J. Strachey, Norton, 1965, p. 20.

55 Álvaro Siza, 'Entrevista', *Plan Construction PAN*, 11 de Maio, 1980

56 Álvaro Siza, 'Chiado', 25 de Maio de 1989, in *Álvaro Siza, Obras e Projetos*, p. 82

Para Álvaro Siza não há, portanto, um caminho reto para a invenção. Mais parece suceder uma série de movimentos para frente e para trás que oscilam entre as instituições e as imagens vagas de ordem espacial e outras considerações de caráter mais concreto, como as de estrutura, uso, ou implantação. Siza nunca tem hesitado em afirmar que os arquitetos 'não inventam nada', o que fazem é 'transformar' o existente.⁵⁵ Nesse caso a invenção se apóia na capacidade de síntese, algo que a sua vez sugere uma tensão anterior, uma luta por reconciliar polaridades na tarefa que se tem em mãos ou mesmo no próprio projeto. Siza não necessitaria escrever um manifesto sobre 'complexidade e contradição', já que do seu ponto de vista estas se encontram por todas as partes na arte e na vida. A esperança é juntar os diversos elementos numa totalidade impregnada de um certo caráter e clareza de idéias: "um ponto de estabilidade e uma espécie de silêncio; o território atemporal, universal, da ordem."⁵⁶

Muitos dos conceitos arquitetônicos de Siza apóiam-se nas ambiguidades entre figura e fundo. Os espaços situados no interior, entre os edifícios, são tratados como vazios positivos e ativos. Os edifícios são experimentados mediante um intenso 'percurso arquitetônico'. O visitante é guiado mediante compressões e expansões, vistas controladas, reduções da perspectiva ou variações na intensidade de luz. A sensação de peso – ou sua oposta, a sensação de leveza – contribuem para a dinâmica da experiência arquitetônica. Assim mesmo, os edifícios de Siza tiram grande partido da transparência e do desdobramento das camadas envolvidas. Siza deve aos primeiros arquitetos modernos – a Wright, a Le Corbusier e a Aalto em particular – esse interesse pelos matizes psicológicos do espaço. Também admite sua fascinação pelo espaço profundo da Alhambra, onde o visitante é guiado ao longo de um caminho serpenteante de diferentes intensidades mentais. Porém, além da arquitetura está a contínua influência da pintura e da escultura cubista. Para Siza – como para Frank Ghery – o cubismo é contudo uma força viva. Está encaixado em sua mente, e influi na sua forma de perceber e conceber a arquitetura. Contribui para a leitura que Siza faz do mundo e de suas múltiplas identidades, porém também influi no modo em que ele gera idéias arquitetônicas feitas de fragmentos que mantêm uma tensa relação entre si.

Nos últimos anos tem aparecido um volume considerável de escritos que sustentam que a fragmentação é propriedade exclusiva da filosofia pós-modernista, tão cheia de dúvidas – e tão duvidosa. A verdade é que a fragmentação tem permitido a coexistência de diversos tipos de significado, desde o discurso sobre a alienação e a 'carência de lugar', até uma série de temas totalmente opostos e que têm a ver com a resposta ante uma topografia irregular e com a forma de guiar a figura humana através do espaço. Siza é perfeitamente consciente dos

distintos tremores que se produzem abaixo da superfície da sociedade moderna, e suas próprias erosões possivelmente reflitam uma atitude básica de dúvida, porém não devemos esquecer que ele crê que a arquitetura deve melhorar a vida humana e responder à história de um lugar.⁵⁷ Nem tampouco devemos esquecer que a fragmentação tem formado parte de sua arquitetura durante mais de quatro décadas. Siza tem lidado com a fratura da forma desde os primeiros quadros e edifícios, e entre seus filtros incluem-se Picasso, Braque e Alvar Aalto. Sobretudo em obras como a Vila Mairea (1938-1940), Aalto já incorporara a idéia da *collage* cubista com o objetivo de manejar uma diversidade de intenções contraditórias, que tinham a ver com a reconciliação entre o natural e o artificial, entre o edifício e o lugar que ocupa; além disso, sugeriu os modos possíveis de combinar os fragmentos mantendo uma sensação global de ordem.⁵⁸

Parece que a linguagem formal de Siza lhe permite pensar em vários níveis ao mesmo tempo. Algo que poderíamos chamar seu mapa cubista já se faz visível, na *Piscina em Leça da Palmeira* (1960-1963), no fluir dos espaços entre os planos, mas também no modo em que os *objets trouvés* das rochas, as poças, o litoral e o oceano acabam envolvidos no 'campo' da obra de arte. Em muitos dos seus edifícios posteriores, Siza trabalha com a ambigüidade que existe entre a ordem do novo e a do preexistente. Uma técnica de fragmentação permite que o edifício resista (adequadamente) ante as diversas características que a paisagem e a cidade apresentam, ou até mesmo revele as possibilidades latentes que há no interior e nas proximidades de um lugar. O Centro Galego de Arte Contemporânea em Compostela, por exemplo, consegue refazer a borda fraturada do centro histórico ao mesmo tempo que inaugura um espaço cívico moderno e cria um jardim público na parte traseira.⁵⁹

O resultado é uma ordem arquitetônica que funciona em diversas escalas, que utiliza camadas e superposições em planta, corte e em três dimensões. De fato, o fator tempo, de seqüência, também é crítico: a ordem global de uma obra é compreendida de maneira gradual, e os momentos fragmentados da experiência vão se somando até chegar à compreensão. Porém a intenção é a de que as peças encontrem seu lugar em uma estrutura expressiva mais ampla; e isto é o que distingue Siza de tantos outros que têm convertido a fragmentação em um dogma de aleatoriedade. Siza tem afirmado: "Sobretudo, valorizo e persigo a clareza em arquitetura ... quanto mais forte é o caráter de um edifício, e mais clara a sua forma, mais clara é sua vocação. Desde o momento em que tomam vida, a forma e a sensibilidade de um edifício devem ser coerentes e precisas, e em cada um e todos os momentos de sua história e uso devem permanecer como tais ..."⁶⁰

57 Para aspectos topográficos de Siza ver William J. R. Curtis, 'Álvaro Siza, Una Arquitectura de Bordes', *EL CROQUIS* 68/69, 1994, 'Álvaro Siza'.

58 Ver William J. R. Curtis 'Modernism, Nature, Tradition: Aalto's Mythical Landscapes', in *Alvar Aalto in Seven Buildings*, Museu de Arquitectura Finlandesa, Helsinki, 1998, pp. 130-141.

59 Ver William J. R. Curtis, 'Álvaro Siza: Paisagens urbanas', in *Álvaro Siza, Obras e Projetos*, p. 19 ff.

60 Álvaro Siza, 'Fragmentos de um discurso', in *Álvaro Siza, Obras e Projetos*, p. 92.

Quaisquer que sejam as fontes de inspiração de Siza e suas diversas procedências, todas terminam formando parte de unidades imaginativas com hierarquias e sistemas próprios. As estruturas internas do estilo do arquiteto funcionam como filtros no processo de transformação e contribuem para a sugestiva abstração do resultado. Quando dizemos 'estilo' não nos referimos só a uma série de formas recorrentes ou de acentos característicos, e sim a todo um modo de pensar, sentir e ver: uma espécie de ordem esquemática interior, que segue desenvolvendo-se à medida que vão se formando novas idéias e assumindo novas influências, porém que conserva características próprias. Finalmente, o 'estilo' está enraizado na visão de mundo do artista: em seu 'mito'.

Isto no que se refere ao lado privado do processo criativo, porém a arquitetura de Siza também se apóia em sua leitura das aspirações culturais – às vezes, contraditórias – que estão implícitas no programa e na tarefa construtiva. Siza busca uma forma apropriada na escala de valores, e isto às vezes supõe criar um retrato idealizado de uma instituição social. Recorrer aos modelos históricos – algo que resulta enriquecedor num sentido poético e formal – pode também intensificar a presença de uma obra e sua capacidade de comunicar ao público.

Durante a fase de projeto da Igreja de Santa Maria em Marco de Canavezes (1990-1993), Siza se preocupou muito com a reestruturação e reconsolidação de uma paisagem urbana situada no coração desse pequeno povoado rural, construindo plataformas, níveis, pequenas praças e áreas onde as pessoas pudessem se reunir. Na realidade, o que ele e seu cliente pretendiam era criar um 'Centro Paroquial' aberto e acessível – que ainda não está terminado –, no que se reconhece, uma vez mais, a idéia seqüencial de rampas e pátio fraturado. O objetivo foi também reconciliar as estridentes escalas do contexto; os croquis e as maquetes de Siza revelam um processo em que certas particularidades do lugar foram ressaltadas, e outras ignoradas.

Porém a Siza também interessava reinterpretar o conceito mesmo de igreja no contexto cultural da sociedade de finais de século vinte. Aqui, as informações que recebeu foram confusas, porque neste momento dentro da Igreja Católica existe um grande debate sobre a liturgia e o simbolismo. Quando muito, o programa sugeria vagamente a idéia de lugar de encontro: uma concepção democrática de igreja quase desprovida de todo caráter sagrado. Foi o próprio Siza quem impulsionou o processo em direção do ritual e da idealização espiritual. Abriu-se caminho ao longo do fio da navalha que há entre a abstração e a representação, sendo absolutamente consciente de que ambas eram necessárias. Pretendia transformar alguns dos símbolos religiosos tradicionais, mantendo um certo grau de ambigüidade para não cair no meramente anedótico.

Estes têm sido problemas recorrentes para projetistas de igrejas do século vinte, e desde o início Siza era consciente de que existia um pedigree de respeitáveis predecessores, entre os quais se incluíam Le Corbusier, Aalto, Barragan. Porém, tal como revela a entrevista que acompanha este artigo, sua mente 'rondou' em torno de muitas outras lembranças que poderiam ser aplicáveis, com a experiência de assistir a uma missa na Catedral de Cartagena (Colômbia) onde as pessoas podiam sentir a vida que acontecia no exterior – um pátio de um lado e uma rua do outro – através de umas janelas e grades laterais. Em Canavezes, a janela horizontal da parte inferior da parede da direita resulta crucial para a interpretação que Siza faz do espaço religioso e sua conexão com o mundo exterior. É que este recurso deixa as mentes dos fiéis se elevarem até a sociedade que os rodeia e até a paisagem que há depois da cidade. Por consequência também proporciona uma fonte baixa de luz, e uma sensação de que a parede sobre ela também flutua no espaço. Em suma, supõe uma engenhosa transformação das tiras de longas janelas horizontais que acontecem nas costas dos corredores situadas na parte superior do Monastério de La tourette, de Le Corbusier; também há reminiscências do severo volume retangular da Igreja de La Tourette, com seus cortes horizontais na parte inferior que deixam filtrar a luz.

As pinturas cubistas combinam fragmentos de uma 'realidade' entrelaçada com a abstração e a ambigüidade. A arquitetura moderna, através de sua história, tem absorvido algumas técnicas análogas, tornando possível, entre outras coisas, a combinação de objetos reconhecíveis com formas abstratas. Em Canavezes, Siza quis preservar parte do mobiliário e do imaginário tradicional, ainda que dotando-lhes de uma nova dimensão de significado. Há traços reconhecíveis de 'igreja', desde o altar, a 'nave' e a pia batismal até a cruz independente. Porém todos têm sido elaborados tratando de evitar a religiosidade do tipo *kitsch*. Siza sofreu o indizível com o desenho da cruz – de novo, com o olhar colocado em certos protótipos que tinham um adequado nível de abstração, a esbelta cruz de aço que se eleva sobre a plataforma do altar em La Tourette, ou a cruz vermelha de geometria plana que há na Capela dos Capuchinos de Barragan (1957), ao sul da cidade do México. Evidentemente, algumas das chaves para se conseguir a forma apropriada residem no controle da luz, da modulação do espaço, e da condensação das memórias de edifícios religiosos do passado. O Padre Alain Couturier, o monge dominicano que proporcionou a contratação de Le Corbusier para o projeto de Ronchamp e de La Tourette, sugeriu que: "um edifício sagrado o é pela própria qualidade de suas formas".⁶¹

O Pavilhão de Portugal para a Expo de Lisboa (1998) também exigiu uma prudente atenção ao simbolismo e uma busca de caráter apropriado; porém aqui

61 Alain Couturier, 'Le Corbusier, Ronchamp', *L'Art Sacré*, 11/12, July-August, 1953, p. 31.

houve muito poucos precedentes óbvios que pudessem servir de guia. Entraram em jogo muitas considerações (ver entrevista): desde a situação do terreno à margem da água, até a pretensão de uma monumentalidade democrática, a 'irônica' referência ao classicismo, ou a investigação sobre a construção de um espaço protegido ao ar livre. A sugestiva cobertura suspensa – que combina uma estrutura de cabos e uma fina superfície de concreto – pode lembrar a vela de um barco, ainda que nunca houve a intenção 'direta' de ilustrar um tema marítimo ou oceânico. As sensações deste tipo tomaram conta em uma forma e um espaço que surgiam, de maneira gradual, a partir de diversas conexões laterais de idéias, que oscilam entre a busca de uma estrutura sem apoios intermediários e a memória de outros espaços extraídos da história da arquitetura – como a Praça Coberta na Cidade Universitária de Caracas, de Villanueva, projetado nos anos cinquenta – ou a necessidade de evocar a idéia de um lugar de assembléia.

O outro elemento principal do Pavilhão de Portugal é o volume adjacente, com seu contraste de linguagem entre pilares retangulares, pórticos, paredes e alpendres com colunas 'abstratas'. Também era necessário que este bloco desempenhasse uma função em certo modo 'representativa' ou 'consular', ao pretender ser um símbolo do lugar que ocupa Portugal na 'Europa moderna', ainda que sem perder de vista o fato de que, depois de sua função original como parte da exposição, se destinaria a outros usos. No interior, se reconhecem também alguns dos temas genéricos de Siza, como as paredes de um branco imaculado, os perfis em forma de mesa e os tetos estratificados. Pode-se objetar que os recursos usuais não têm sido suficientemente transformados neste caso; e que também há um certo vacilo na articulação da pedra no exterior. O pórtico ao modo de alpendre que há na margem da água supõe uma intenção de alusão não autoritária ao classicismo. A retórica da colunata tradicional fica soterrada pela ironia e pela erosão real de algumas das colunas. A monumentalidade do Pavilhão é uma monumentalidade 'entre aspas'; a intenção é a de uma monumentalidade sem implicação autoritária.

Muitos dos últimos projetos de Siza implicam uma polaridade e um contraste entre as funções 'cerimoniais' e outras mais tipificadas. O Reitorado da Universidade de Alicante (1995-1998) trabalha com um vocabulário de uma neutralidade contida, estabelecendo uma moderada transição entre alguns dos edifícios novos do campus – de uma escala excessiva – e uma série de estruturas já existentes, como a velha torre de controle aéreo – o lugar foi antes um campo de aviação. A solução de Siza também responde ao clima, à intensa luz, às altas temperaturas do verão, à exuberante vegetação do campus e às vistas ocasionais das montanhas distantes. O edifício se configura como um pátio alongado em forma

de U, com uns longos braços que contêm os escritórios, um corpo central que acolhe o gabinete do Reitor e um pequeno auditório que lembra um antigo teatro grego. Uns corredores altos, sombreados, recorrem as faces interiores dos braços. De maneira geral, a configuração evoca os pátios com galerias da Escola de Educação de Setúbal, de vários anos atrás, ainda que Siza também lembre seu interesse pelos introvertidos pátios andaluzes. De fato, o pátio da Reitoria tem uma curiosa identidade dupla: por um lado, introvertido e protegido do sol, por outro, aberto até a paisagem distante, que é atraída para a experiência interior mediante uma perspectiva convergente. Siza intensifica ainda mais a tensão visual do espaço utilizando um sistema de alternativas de colunas onde, enquanto um suporte se lê paralelo ao canto do parapeito situado acima, o seguinte apresenta um ângulo e um corte da sombra. Este ritmo alternativo adiciona uma vibração extra ao espaço enquanto joga o plano horizontal do nível superior até a paisagem. Um dos detalhes recorrentes de Siza – um sistema análogo se empregou em Setúbal – recebe um novo impulso ao responder à forma e ao conceito global de um novo projeto.

O Centro Municipal para o Distrito Sul de Rosário (1997), na Argentina – um projeto recente, e que pelo momento só existe em maquetes e desenhos –, reinterpreta o pátio de forma ligeiramente distinta, criando uma margem interior de espaços protegidos onde o visitante pode deter-se antes de incorporar-se à rua interior, caminho das repartições das pessoas que vieram procurar. Ainda que se trate de outro projeto de baixa altura, o Centro Municipal, supõe um equivalente moderno, em concreto e gesso, à 'simplicidade' e neutralidade da arquitetura vernácula. Na fachada que dá para a rua, o edifício cria um perímetro sossegado. Na face interior do pátio, há algo equivalente a um claustro. As faixas administrativas se amalgamam com o bloco do auditório e com outras zonas públicas, que apresentam, em contraste, um expressão curva. Entre estes dois elementos se intercalam os espaços de maneira engenhosa. A configuração global lembra o modo que Aalto combina as faixas de escritórios com os auditórios em forma de cunha – por exemplo, Jyvaskyla, Otaniemi –, porém estas soluções por sua vez lembram o protótipo de alguns dos grandes projetos de Le Corbusier dos anos vinte – como a Liga das Nações de 1927, não construído. Sejam quais forem os precedentes tipológicos deste projeto de Siza, a forma resultante não é meramente aditiva. As peças retangulares e os fragmentos curvos estão soldados em torno a uma *gestalt* dominante, a um decisivo esquema de ordem e a uma imagem determinante.

Siza é perfeitamente consciente do impacto que a indústria da construção – de caráter tão mutável – tem sobre a arte e o ofício da arquitetura, e da necessidade de harmonizar a tecnologia colocando-a a serviço da forma. A maior parte de sua

62 Álvaro Siza, 'Materiais', Fevereiro 1988, in *Álvaro Siza, Obras e Projetos*, p. 71.

obra baseia-se em técnicas de construção relativamente modestas, como o esqueleto de concreto, a armação de aço, a parede de alvenaria rebocada e revestimento de pedra. Sem dúvida, seu uso dos materiais está longe do *high tech* no que se refere a intenções e expressão visual; mas ao mesmo tempo, está cada vez mais distante do mundo do artesanato que ainda existia em Portugal na época de sua juventude. Pode-se objetar que Siza põe mais ênfase na articulação do espaço e na luz do que na 'materialidade'; em 1988 escreveu com melancolia: "Mal sei que materiais escolher. As idéias vêm-me imateriais; linhas sobre um papel branco; e quando quero fixá-las tenho dúvidas, escapam, esperam distantes."⁶²

63 Álvaro Siza, 'Frank Lloyd Wright', in *Álvaro Siza, Obras e Projetos*, p. 88

Embora isto sugira que se concede primazia às idéias arquitetônicas, temos que dizer que os conceitos de Siza estão arraigados na formas de construir. Interessante utilizar os elementos da construção "de modo que o todo e as partes se geram e influenciam mutuamente."⁶³ Presta grande atenção aos encontros e às conexões, e à pequena escala, onde o mobiliário de madeira, corrimãos, puxadores, assoalhos e os frisos estão em primeiro plano de atenção. Seu próprio escritório trabalha com grandes maquetes para traduzir os conceitos desenhados, e utiliza os computadores para estudar e arquivar os desenhos. Mas Siza conserva a esperança de manter a frescura da idéia inicial – a fugacidade da imagem e sua sensação – na obra terminada. Isto não é fácil, e quando a execução material torna-se pobre em relação à intenção ideal, ele é o primeiro a admitir.

A arquitetura de Siza segue desenvolvendo-se com espírito de liberdade e engenho, porém sem necessidade de racionalização teórica. Em uma época na qual as inovações são às vezes impulsionadas por engenhosas referências à filosofia ou à ciência, Siza é um arquiteto que se alimenta da interpretação poética da experiência e dos enormes recursos da tradição. Se os edifícios de Siza expressam algo sobre nossa época, é porque surge de uma reação sincera ante o estado das coisas, expressa com o meio que o artista melhor conhece – seu próprio meio – o da arquitetura.

A obra recente de Siza contribui a uma cultura arquitetônica contemporânea diversa, em que coexistem numerosas direções vitais, e na qual os melhores edifícios resistem em se encaixar em categorias críticas de caráter simplista. Os escritos sobre arquitetura às vezes não conseguem distinguir entre as idéias teóricas e o tipo de idéias imaginativas que estão na origem de um projeto e que dão vida à sua forma definitiva. Os edifícios de Siza desafiam a esta excessiva intelectualização e escapam ao reducionismo ideológico. De modo similar, sua forma de transformar o passado em presente, convertendo-os em alimento da imaginação e em material para invenção, dificulta as explicações fáceis do processo de desenho. O vibrante espaço situado embaixo do toldo do Pavilhão de Portugal, a

Igreja de Canavezes e o novo projeto de Rosário nos lembram que, no final, a arquitetura deve falar sua própria linguagem, comovendo o observador a níveis mais profundos que os próprios do pensamento racional.

WILLIAM J. R. CURTIS

10/1/1914

10/1/1914

10/1/1914

10

10/1/1914

10/1/1914

10/1/1914

10/1/1914

10/1/1914

10/1/1914

10/1/1914

10/1/1914

10/1/1914

10

10/1/1914

10

10/1/1914

10

10/1/1914

7.1 BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL

- ALMEIDA, Rogério Paulo Vieira de. 1997. "Casa de Chá da Boa Nova".
In (Becker 1997, p. 236-237).
- ARCHITECTURE & URBANISM (a+u). 1989. *Alvaro Siza 1954-1988*.
Tokyo: a+u Publishing, 1989 June Extra Edition.
- ARQUITECTURA Popular em Portugal. 1980. 2. ed. Lisboa: Associação dos
Arquitectos Portugueses.
- AUGÉ, Marc. 1994. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da
supermodernidade*. Campinas: Papirus Editora.
- BARATA, Paulo Martins. 1997a. "A arte de construir no nosso tempo".
In (Trigueiros 1997, p. 37-41).
- BARATA, Paulo Martins. 1997b. "Casa de Chá da Boa Nova".
In (Trigueiros 1997, p. 53-62).
- BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried. (org.). 1997. *Arquitectura do
Século XX: Portugal*. Catálogo. München: Prestel.
- BOHIGAS, Oriol. 1988. "Álvaro Siza Vieira". In (Siza 1988, p. 183-185).
- CANEVACCI, Massimo. 1996. *Sincretismos: uma exploração das hibridações
culturais*. São Paulo: Studio Nobel.
- CASTANHEIRA, Carlos; DIJK, Hans van; BOASSON, Dorien. 1984.
Alvaro Siza - Arquitectura e Renovação Urbana em Portugal. [Porto]:[s.n.].
Tradução de textos incluídos no catálogo Wonen TA/BK - 9/83 da Exposição.

- COSTA, Alexandre Alves. 1977. "Intervenção participada na cidade / o SAAL. A experiência do Porto". In (Siza 1988, p. 72-76).
- COSTA, Alexandre Alves. 1990. "Álvaro Siza". In (Siza 1990, p. 9-47).
Reimpresso em (Trigueiros 1997, p. 9-35).
- COSTA, Alexandre Alves. 1996. *Conferências de Matosinhos: Álvaro Siza em Matosinhos*. Matosinhos: Contemporânea Editora.
- CURTIS, William J. R. 1994. "Alvaro Siza: una arquitectura de bordes".
In (EL CROQUIS 68/69, p. 32-45).
- CURTIS, William J. R. 1999. "Notas sobre la invención: Alvaro Siza".
In (EL CROQUIS 95, p. 22-31).
- DAL CO, Francesco. 2000. "Álvaro Siza y a arte da mezcla".
In (FRAMPTON 2000, p. 9-11).
- EL CROQUIS 68/69. 1994. *Alvaro Siza 1958-1994*. Madrid: El Croquis Editorial.
- EL CROQUIS 95. 1999. *Alvaro Siza 1995-1999*. Madrid: El Croquis Editorial.
- FALGUERAS, Joan. 1995. "Museu de Arte Contemporânea: Santiago de Compostela. 1986-1995". In (Trigueiros 95, p. 86-92).
- FERNANDEZ, Sérgio. 1988. *Percurso - Arquitectura Portuguesa 1930/1974*.
2. ed. Porto: FAUP publicações.
- FLECK, Brigitte (ed.). 1994. *Álvaro Siza: City Sketches*. Basel: Birkhäuser Verlag.
- FLECK, Brigitte. 1999. *Álvaro Siza*. Trad. Adriana Tipold Martins.
Lisboa: Relógio D'água Editores.
- FRAMPTON, Kenneth. 1983. *Historia crítica de la arquitectura moderna*.
México: Ediciones Gustavo Gili.
- FRAMPTON, Kenneth. 1998. *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*.
1. ed. parcial. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses.
- FRAMPTON, Kenneth. 2000. *Álvaro Siza: obra completa*.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- GA DOCUMENT EXTRA 11. 1998. *Alvaro Siza*. Tokyo: A. D. A. Edita Tokyo.
- GOMES, Paulo Varela. 1992. "Casa de Chá da Boa Nova, 1991". In (Trigueiros 1992).
- GREGOTTI, Vittorio. 1972. "Architetture recenti di Alvaro Siza". *Controspazio*.
Milão: Edizioni Dedalo, n. 9, p. 22-24, set. 1972.
Reimpresso em (Siza 1988, p. 186-188).

- JODIDIO, Philip. 1999. *Álvaro Siza*. Madri: Taschen.
- LLANO, Pedro de; CASTANHEIRA, Carlos (ed.). 1995. *Álvaro Siza: Obras e Projectos*. [Santiago de Compostela]: Electa. Catálogo da exposição.
- MATOS, Madalena Cunha. 1995. "Inquirição a um projecto: A Escola Superior de Educação de Setúbal". In (Trigueiros 1995, p. 9-23).
- MILHEIRO, Ana Vaz. 1999. "Um museu desenhado pela luz". *Pública*. Lisboa: Mirandela, n. 158, p. 26-39, 30 maio 1999.
- MONTANER, Josep Maria. 1997. *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. 1981. *Louis I. Kahn – idea e imagen*. Madrid: Xarait Ediciones.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. 1998. *Intenciones en Arquitectura*. 2. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- PAREYSON, Luigi. 1984. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- PORTAS, Nuno. 1965. "Casa de Chá da Boa Nova". In (Trigueiros 1992).
- PORTAS, Nuno. 1970. "Arquitectura marginadas em Portugal". *Cuadernos Summa Nueva Vision*. Buenos Aires, n. 49, p. 6-24, abril 1970.
- PORTAS, Nuno. 1972. "Note sul significato dell'architettura di Alvaro Siza nell'ambiente portoghese". *Controspazio*. Milão: Edizioni Dedalo, n. 9, p. 24-25, set. 1972. Reimpresso ampliado com "Tendências da Arquitetura Portuguesa". 1986. em (Siza 1988, p. 40-46).
- PORTAS, Nuno; MENDES, Manuel (org.). 1991. *Arquitectura Portuguesa Contemporânea: Anos Sessenta/Anos Oitenta*. Porto: Fundação de Serralves.
- RÍOS, Ismael García. 1998. *Alvar Aalto y Erik Bryggman: La Aparición del Funcionalismo en Finlandia*. Madrid: Acta Ibero-Americana Fennica.
- RODRIGUES, Jacinto. 1992. *Álvaro Siza / obra e método*. Porto: Civilização Editora.
- ROSSI, Aldo. 1995. *A Arquitetura da Cidade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.
- SANTOS, João Paulo dos (ed.). 1994. *Álvaro Siza: Obras y Projectos 1954-1992*. 2. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- SIZA, Álvaro. 1988. *Alvaro Siza: Profesión poética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- SIZA, Álvaro. 1990. *Álvaro Siza. Álbum da exposição "Álvaro Siza arquiteturas 1980-1990"* realizada no Centre Georges Pompidou.
Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SIZA, Álvaro. 1992. "A propósito da Arquitectura de Fernando Távora".
In (Trigueiros 1993, p. 69).
- SIZA, Álvaro. 1994. *El Chiado. Lisboa. Alvaro Siza y la Estrategia de la Memoria*.
Granada: La Grafica. Catálogo da exposição.
- SIZA, Álvaro. 1997b. *Diversidade e Contexto – Conferências*, número 3.
Texto de José Salgado. [S.l.: s.n.].
- SIZA, Álvaro. [1998]. *Igreja de Santa Maria – Marco de Canaveses*. Textos de
Nuno Higinio. Marco de Canaveses: Paróquia de Santa Marinha
de Fornos e Francisco Guedes.
- SIZA, Álvaro. 2000a. *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70.
- SIZA, Álvaro. 2000b. *Projecto de requalificação da avenida D. Afonso Henriques*.
Porto: edição da Sociedade Porto 2001.
- SIZA, Álvaro. 2001. *Museu de Serralves*. Lisboa: White & Blue.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. 1996. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- TESTA, Peter. 1988. *A Arquitectura de Alvaro Siza*. Porto: FAUP publicações.
- TESTA, Peter. 1998. *Álvaro Siza*. Tradução de Sylvia Fischer.
São Paulo: Martins Fontes.
- TOSTÕES, Ana. 1997a. "Modernização e Regionalismo, 1948-1961".
In (BECKER 1997, p. 41-53).
- TOSTÕES, Ana. 1997b. *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*.
2. ed. Porto: FAUP publicações.
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.). 1992. *Casa de Chá da Boa Nova*. Lisboa: Editorial Blau.
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.). 1995. *Álvaro Siza 1986-1995*. Lisboa: Editorial Blau.
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.). 1997. *Álvaro Siza 1954-1976*. Lisboa: Editorial Blau.
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.). 1999. *Casa de Chá da Boa Nova*. Ed. rev. e ampl.
Lisboa: Editorial Blau.

UNIVERSIDADE DE AVEIRO. 1994. *Campo de Santiago – Vinte Anos na Construção da Universidade de Aveiro*. Aveiro.

WANG, Wilfried (ed.). 1988. *Alvaro Siza: Figures and Configurations, Buildings and Projects 1986-1988*. New York: Rizzoli.

7.2 BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA

ALMEIDA, Rogério Paulo Vieira de. 1995. *Álvaro Siza, o Arquitecto e a Obra 1952-1988*. Dissertação (mestrado em História da Arte). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa.

ARCHITECTURE & URBANISM (a+u) 123. 1980. *The Architecture of Alvaro Siza*. Tokyo: a+u Publishing, dec. 1980.

ARGAN, Giulio Carlo. 1993. *Arte e Crítica de Arte*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa.

CALDENBY, Claes; HULTIN, Olof. 1988. *Asplund*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

COLQUHOUN, Alan. 1991. *Modernidad y Tradición Clásica*. Madrid: Ediciones Júcar.

COSTA, Alexandre Alves. 2000. "Então é Portugal, hein?... Cheira bem!". *Jornal Arquitectos (J.A)*. Lisboa: Contemporânea Editora, n. 197, p. 35-39, set./out. 2000.

CURTIS, William J. R. 1986. *La Arquitectura Moderna desde 1900*. Madrid: Hermann Blume.

DIAS, Manuel Graça. 1999. *Ao volante, pela cidade (dez entrevistas de arquitectura)*. Lisboa: Relógio D'água Editores.

DUANY, Andres . 1986. "Principles in the Architecture of Alvar Aalto". *The Harvard Architecture Review. Precedent and Invention*. New York: Rizzoli, v. 5, p. 104-109.

FERNANDES, Manuel Correia. 1988. *Arquitectura Anos 60 e 70*. 2. ed. Porto: FAUP publicações.

GREGOTTI, Vittorio. 1975. *Território da Arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva.

LOPES, Nuno Lacerda. 1999. "A Casa e o Museu - Criações recentes na obra de Siza". *ARTE IBÉRICA*. Lisboa: Arrábida Edições, n. 24, p. 17-20.

MONTANER, Josep Maria. 1995a. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. 2. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- MONTANER, Josep Maria. 1995b. *Museos para el nuevo siglo*.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MONTANER, Josep Maria. 1999. *Arquitectura y crítica*.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MUNFORD, Lewis. 1982. *A cidade na história: suas origens, desenvolvimento e perspectivas*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. 1975. *Existencia, Espacio y Arquitectura*.
Barcelona: Editorial Blume.
- PORPHYRIOS, Demetri. 1978. "Heterotopia: A Study in the Ordering Sensibility of the Work of Alvar Aalto." In ALVAR Aalto / Architectural Monographs 4.
London: Academy Editions, v. 4, p. 8-19.
- PORTAS, Nuno. 1973. "A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal, uma interpretação." In ZEVI, Bruno Benedetto. *História da Arquitectura Moderna*.
Lisboa: Editora Arcádia, v. 2.
- PORTOGUESE, Paolo. 1982. *Depois da Arquitectura Moderna*.
São Paulo: Martins Fontes.
- PRÉMIO Secil de Arquitectura 1996: Edifício Castro & Melo – Álvaro Siza Vieira.
1996. Texto de Gonçalo Souza Byrne e Jacinto Rodrigues. [S.l.]: Secil.
- RISSELADA, Max (ed.). 1988. *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930*. New York: Rizzoli.
- ROWE, Colin. 1999. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*.
3. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- RYKWERT, Joseph. 1985. *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo*. Madrid: Hermann Blume.
- SCHILD, Göran. 1998. *Alvar Aalto: masterworks*. New York: Universe Publishing.
- SCHILD, Göran. 2000. *Alvar Aalto: de palabra y por escrito*.
Madrid: El Croquis Editorial.
- SIZA, Álvaro. 1997a. *Casa da Juventude*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos.
- TAFURI, Manfredo. 1988. *Teorias e História da Arquitectura*.
2. ed. Lisboa: Editorial Presença.

- TÁVORA, Fernando. 1996. *Da Organização do Espaço*.
3. ed. Porto: FAUP publicações.
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.). 1993. *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau.
- TRIGUEIROS, Luiz; SAT, Claudio; OLIVEIRA, Cristina (ed.). 1996.
Lisbon World Expo 98. Projects. Lisboa: Editorial Blau.
- TUAN, Yi-Fu. 1983. *Espaço & Lugar: A Perspectiva da Experiência*.
Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL.
- VÁLERY, Paul. 1999. *Eupalinos ou O Arquiteto*. Tradução de Olga Reggiani.
2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34. Título original: Eupalinos ou L'Architecte.
- VENTURI, Robert. 1978. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.
2. ed. ampl. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- ZEVI, Bruno. 1978. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes.
- ZEVI, Bruno. 1984. *A Linguagem Moderna da Arquitectura*.
Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Fontes das Ilustrações

Todas as fotos e desenhos pertencem ao autor, com exceção a:

Capítulo I – Casa de Chá da Boa Nova (1958-63)

Anexo – Desenhos do Projeto, p. 47–49: TRIGUEIROS, Luiz (ed.).
Álvaro Siza 1954-1976. Lisboa: Editorial Blau, 1997, p. 57, 58 e 63.

Capítulo II – Banco Borges & Irmão III (1978-86)

Fotos, p. 69 e 70: ARCHITECTURE & URBANISM (a+u). *Alvaro Siza 1954-1988*. Tokyo: a+u Publishing, 1989 June Extra Edition, 1989, p. 104 e 109.

Fotos, p. 70: SIZA, Álvaro. *Alvaro Siza: Profesión poética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1988, p. 124 e 126.

Anexo – Desenhos do Projeto, p. 80: SIZA, Álvaro. *Alvaro Siza: Profesión poética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1988, p. 123 e 124.

Capítulo III – Museu de Arte Contemporânea (1988-93)

Anexo – Desenhos do Projeto, p. 120–123: TRIGUEIROS, Luiz (ed.).
Álvaro Siza 1986-1995. Lisboa: Editorial Blau, 1995, p. 97, 98, 101 e 102.

Agradecimentos

Não posso relacionar todas as dívidas pessoais e acadêmicas adquiridas neste trabalho sem correr o risco de ser demorado e cansativo. Todavia, as imediatas são mais fáceis de determinar. Gostaria de agradecer especialmente à Cristina Tosta, ao Marcelo Luiz Ursini e ao Sérgio Luiz Salles Souza, interlocutores diários, pelo incentivo constante e pela enorme compreensão da minha ausência.

É grande a dívida com Christina Margotto e Jed Barahal, pela generosidade de sempre (desta vez no Porto); e com Ana Vaz Milheiro e João Francela, por enriquecer os argumentos da pesquisa e pela gentileza da residência em Lisboa.

Devo meus reconhecimentos ao prof. Dario Montesano, pelo apoio incontestado; ao prof. Eduardo de Almeida, pela fundamental visão e sentido crítico; ao Hugo Segawa, pelas orientações concretas no momento em que mais necessitava; e aos colegas professores Alessandro Castroviejo, Edith Gonçalves de Oliveira e Jon Maitrejean pela paciência em ouvir e discutir minhas idéias a respeito do tema.

Também sou grato ao Henrique Fina, pelos diálogos inaugurais sobre Siza; aos amigos Cristiane Muniz, Fernando Viégas, Fábio Valentim e Fernanda Barbara, pelas "últimas" reflexões; ao Xosé Lois Romero (Pepe) pela cortesia na Galícia; ao Manuel Dias da Fonseca, pelas boas polémicas em Matosinhos; ao escritório do Álvaro Siza, pela acolhida e mostra dos projetos mais recentes; e ao prof. Alexandre Alves Costa, no curto tempo do qual dispúnhamos, pela inteligência e pelas valiosas contribuições.

Agradeço ao Wilson Jorge Filho, pelo extremo cuidado com a editoração; e à Mariza Passos, pela revisão ortográfica. Conteí ainda com imprescindível ajuda nas visitas às obras, na obtenção de documentos, nas bibliotecas e no trabalho cotidiano; a todos que não citei, peço que não entendam meu silêncio como falta de humildade ou gratidão e apresento meus agradecimentos mais calorosos.

37146

724.9469
Si99s

SOARES, Luciano Margotto
A arquitetura de Álvaro Siza: três
estudos de caso.

37146

724.9469
Si99s

Soares, Luciano Margotto
A arquitetura de Álvaro Siza: três estudos
De caso.

17 JUN. 2002