

# Capítulo 3

UM OLHAR ATENTO:  
DUAS OBRAS DE ÁLVARO SIZA

Os próximos tópicos, com o objetivo de aprofundar, abordarão um estudo detalhado de dois projetos recentes do arquiteto Álvaro Siza, ampliando as discussões acerca da relação entre arquitetura e “lugar” no contexto da cidade contemporânea. O primeiro a ser analisado é a Igreja de Santa Maria, localizado na cidade de Marco de Canavezes, em Portugal, que foi projetada em 1990, e teve sua obra concluída em 1997. O outro projeto é o Museu para a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, Brasil, projetado em 1998 e que tem inauguração prevista para o 1º semestre de 2007.



*Vista lateral da Igreja de Santa Maria e vistas do Museu da Fundação Iberê Camargo (frente e fundo).*

## Igreja de Santa Maria

(Marco de Canavezes - Portugal / 1990-1997)

A igreja para Marco de Canavezes faz parte de um centro paroquial com três edificações projetadas por Álvaro Siza Vieira. O programa de necessidades destinado a esse conjunto religioso compreende a igreja com capela funeral, escola de catequese com auditório, e moradia do pároco. No entanto, nessa pesquisa será analisado apenas o edifício da igreja, única construção terminada e em uso até o momento.



Vista da Igreja de Santa Maria e da escola de catequese a partir do terreno destinado à construção da moradia do pároco.

A cidade de Marco de Canavezes está localizada na região norte de Portugal, parte do distrito do Porto. O terreno destinado à instalação do centro paroquial possui grandes diferenças de nível e está situado próximo a uma avenida de tráfego intenso. Além da proeminente declividade, a área é formada por diversos acessos e construções com diferentes características – algumas boas e outras sem valor. Segundo Siza, *aquela zona estava marcada por edifícios de péssima qualidade. A construção deste centro paroquial é por isso também a construção de um “lugar”, em substituição de uma escarpa muito acentuada.*<sup>1</sup>

Conforme Christian Norberg-Schulz: *O propósito existencial do construir (arquitetura) é fazer um sítio tornar-se um lugar, isto é, relevar os significados presentes de modo latente no ambiente dado.*<sup>2</sup> Porém, não é tudo que se constata na pesquisa do “lugar” que é incorporado diretamente no projeto arquitetônico: há variações de ordem, forma e intensidade. Segundo Siza, no início do projeto é indispensável considerar todas as condicionantes; porém, *nunca um projeto de*

<sup>1</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 49

<sup>2</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar (1976). In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para arquitetura**: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: CosacNaify, 2006, p. 454

*arquitetura deveria ser como o uso de uma matriz que englobe todas as características do lugar em que se situa.*<sup>3</sup>

Nesse caso o projeto procurou organizar o contexto ante a heterogeneidade do sítio, trabalhando basicamente com os edifícios do entorno, a topografia e a paisagem. *As rampas, escadas, níveis, muros e terraços de pedra foram dispostos para procurar uma seqüência compreensível de espaços, acontecimentos e vistas.*<sup>4</sup> Toda a igreja foi rigorosamente pensada, cada elemento está situado conceitualmente no espaço, e discutido dentro das novas propostas de liturgia.

O projeto não nasce apenas de uma inspiração artística, nem de uma resolução estritamente racional, ao passo que é o “lugar” que estabelece os problemas e as dificuldades ditando as regras ocultas do “jogo”, e é a partir da “experiência” apreendida nesta investigação que surgem as liberdades estéticas. De acordo com Siza, *a idéia está no “sítio”, mais do que na cabeça de cada um, para quem souber ver, e por isso pode e deve surgir ao primeiro olhar; outros olhares dele e de outros se irão sobrepondo, e o que nasce simples e linear se vai tornando complexo e próximo do real – verdadeiramente simples.*<sup>5</sup> Portanto, os edifícios religiosos projetados para Marco de Canavezes surgem desse “olhar” sobre o sítio, num “jogo” de equilíbrio entre complexidade das informações, liberdade poética e ordem volumétrica.



*Vista da escola de catequese (à esquerda) e da Igreja de Santa Maria (à direita) a partir da avenida principal.*

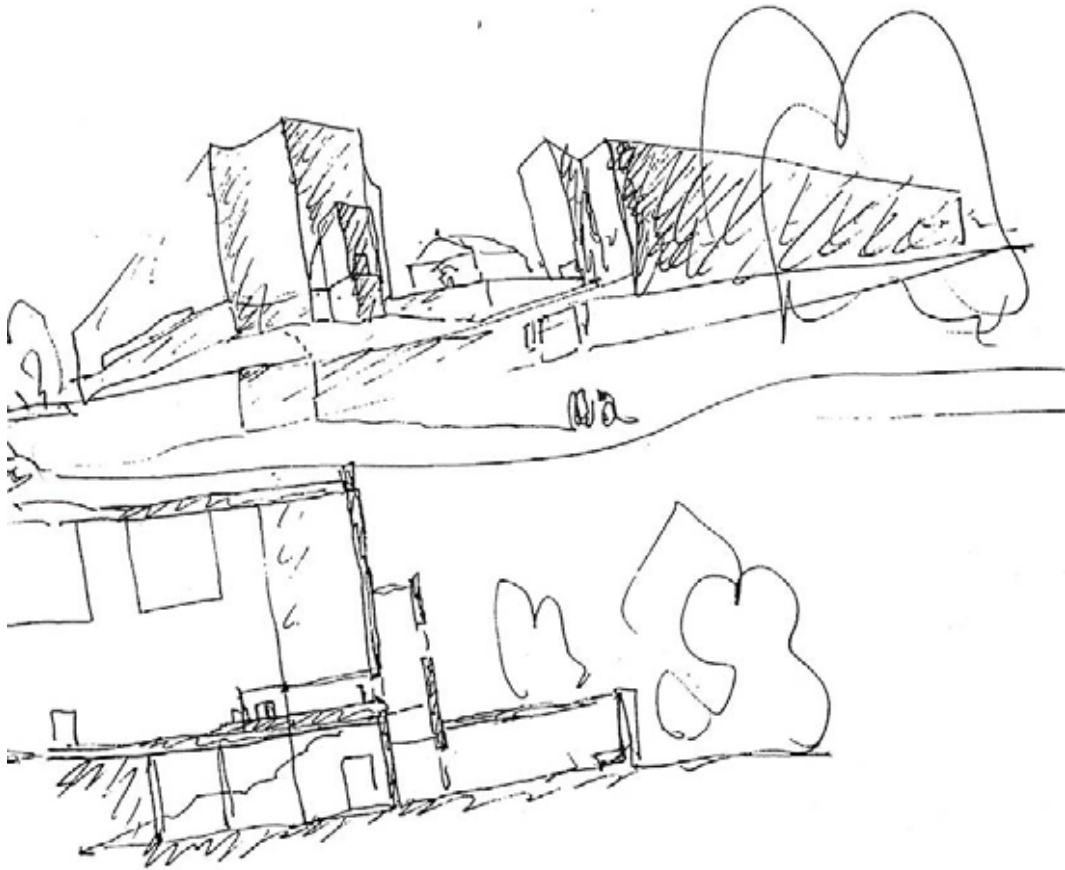
Isso não é um processo simples, visto que o “olhar” sobre o “lugar” não é um “olhar” fácil, não se compreende tudo à primeira vista e nem sempre é imediato, são várias aproximações. Todavia, cabe destacar uma “ferramenta” essencial para o registro desse olhar: o desenho. Para além de registro, os croquis de Siza integram

<sup>3</sup> SIZA, Álvaro In: BARDA, Marisa. Contraponto Poético (entrevista Álvaro Siza). **AU** Arquitetura Urbanismo, São Paulo, n. 21, p. 61, Dez./Jan. 1988/1989

<sup>4</sup> SIZA, Álvaro. Una Conversación con Álvaro Siza. (Entrevista por William Curtis). In: **El Croquis**. Álvaro Siza 1995-1999. Madrid, n. 95, p. 180, 1999. (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)

<sup>5</sup> SIZA, Álvaro. **Escritos**. Barcelona: Ediciones UPC, 1994, p. 17

parte importante de suas reflexões. Feitos a mão livre, eles assimilam uma ampla esfera de “acontecimentos”, sobrepostos e interpostos, percebidos em momentos diferentes, estipulando uma constatação e um conjunto de avaliações sobre a transformação do “lugar”. Ação que trata de desvendar estruturas ocultas, ou mesmo aspectos que ainda não se manifestaram.

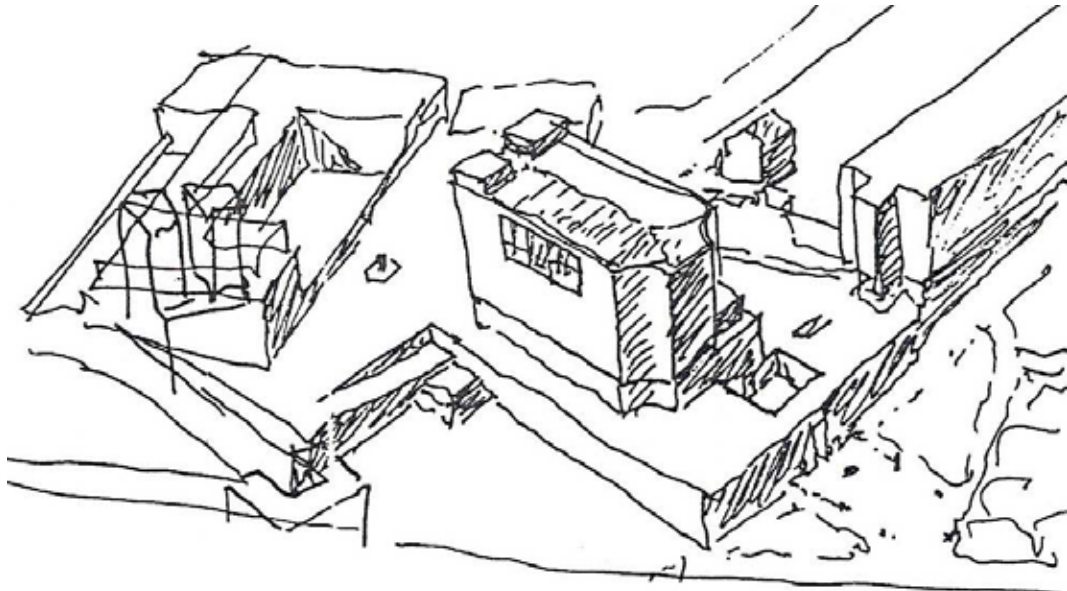


Desenhos de Siza - (acima) Igreja de Santa Maria com edificações do entorno e (abaixo) corte longitudinal passando pelo altar.

Portanto, é fundamental examinar o raciocínio que envolve os desenhos de Siza, principalmente quando se trata do entendimento do seu processo criativo, ao passo que o desenho é uma importante fração do abrangente conjunto de procedimentos projetuais intrínsecos nesse arquiteto. Uma ação inicial de reflexão e apreensão do sítio – o “olhar” apurado do arquiteto e o primeiro passo de aproximação do projeto. É o momento no qual as idéias são testadas e se torna possível construir um diálogo concreto entre intuição, análise crítica e respostas à realidade do contexto, em uma busca pela comprovação da solução dada a cada exigência de projeto. Os esboços e croquis, conforme o arquiteto, *mais do que refletir, ajudam a consciencializar a multiplicidade de tensões em torno de cada hipótese de resposta a um problema concreto.*<sup>6</sup>

<sup>6</sup> SIZA, Álvaro. **Escrits**. Barcelona: Ediciones UPC, 1994, p. 13

É um exercício prático-intelectual que confirma a transformação do “lugar” e o surgimento da intervenção arquitetônica. Segundo o arquiteto português José Salgado, o desenho é *catalisador dessa reelaboração, o sustentáculo da sua poética, o “alfa” da sua arquitetura*. Uma operação que envolve concomitantemente diferentes níveis de conhecimento. *Simultaneamente gesto e processo mental, afeto e racionalidade, opinião e conhecimento; nele se sintetiza a complexidade de um modo de ver e de expressar: a arquitetura não é mais do que o prolongamento do desenho. É a sua confirmação.*<sup>7</sup>



*Desenhos de Álvaro Siza - vista aérea da casa do pároco, escola de catequese, igreja e edifícios pré-existentes (capela e residência)*

O projeto da Igreja de Santa Maria estrutura-se dentro da diversidade do contexto numa lógica projetual que conseqüentemente está amarrada a uma lógica do sítio. A concepção dessa lógica é condizente a uma série de constatações do entorno, entre elas ressalta-se a equalização e adequação das escalas dos edifícios ao contexto e ao programa.

Nesses parâmetros, Siza adotou como referência inicial um edifício existente de forma alongada (residências para a terceira idade), que ordena a cota superior do declive e sugere uma relação de conformidade com a estrada. A partir daí, o projeto do conjunto paroquial precisava articular as tensões e contradições do sítio – edificações de baixa qualidade, via com tráfego intenso, declive do terreno etc – e assim ordenar o espaço privilegiando a paisagem do entorno. Segundo Siza: *Possivelmente o papel que desempenhe uma intervenção arquitetônica seja o de*

---

<sup>7</sup> SALGADO, José. In: SIZA, Álvaro. **A Reconstrução do Chiado**. Lisboa: Livraria Figueirinhas, 2000, p. 175

*construir sobre as peculiaridades positivas e melhorar as negativas: juntar as peças dissonantes em uma complexa ordem nova.*<sup>8</sup>



*Igreja e edificação pré-existente (acima).*

*Base da Igreja, avenida principal e praça localizada na parte baixa do terreno (abaixo).*

A Igreja se destaca do entorno e compõe uma certa autonomia na paisagem, permitindo ser vista de diversos pontos da cidade. Sobressalta sobre a extensão do território natural graças a sua cor branca e uma implantação precisa que ocupa a

<sup>8</sup> SIZA, Álvaro. Una Conversación con Álvaro Siza. (Entrevista por William Curtis). In: **Croquis**. Álvaro Siza 1995-1999. Madrid, n. 95, p. 180, 1999. (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)

parte mais alta do terreno. Uma tentativa de manter a abertura para o vale contando com a possibilidade de novas construções não obstruírem a vista.

O desenho do edifício da igreja constrói relações de proporções adequadas à construção ao lado que abriga residências para a terceira idade, e também releva a existência de uma capela localizada na frente desse mesmo edifício.



*Capela, habitação para a terceira idade e parte da torre da igreja de Santa Maria.*

Com a construção da escola de catequese quase finalizada (uma das três edificações do complexo religioso), é possível ter uma noção espacial mais clara do largo e também constatar a importância desse para a articulação dos novos edifícios. Ainda que esteja faltando a casa do padre, a escola coexiste com a igreja valorizando a capela diante das edificações erguidas antes da intervenção. Uma ordenação espacial que constitui uma relação paradoxal entre harmonia e tensão com a cidade.



*Da esquerda para direita - terreno da casa do pároco, capela, habitação, igreja de Santa Maria, e escola de catequese.*

Portanto, o pátio central do conjunto destinado às manifestações religiosas (o que corresponde ao adro da igreja) estabelece uma articulação dos edifícios paroquiais e implementa uma equalização da verticalidade da fachada da igreja ante as edificações de menor escala existentes no entorno. É um espaço cerimonial, de configuração irregular, definido a partir das implantações dos edifícios, desenhado com precisão para estipular uma ordenação do “lugar” – inexistente anteriormente à intervenção. Compondo um ambiente que possibilita uma intensa experiência do sítio para quem o visita, esse espaço está situado na frente do acesso principal da



igreja, porém, deslocado de seu eixo, segundo Siza, *em sinal de boas-vindas ao visitante. De certa forma este espaço, que liga a igreja, o povo e a paisagem, é protagonista de todo o projeto.*<sup>9</sup>

### **Análise do programa**<sup>10</sup>

(ver plantas no final da análise)

A igreja é composta basicamente por nave, altar, batistério e uma capela mortuária. Os espaços se dividem programaticamente em dois níveis, sendo que o superior corresponde ao espaço de celebração da missa e o inferior às dependências do velório. Um recorte na parte frontal do volume principal define a entrada e um pequeno “átrio” envolvido por duas torres: o campanário e o batistério. A porta principal tem 10 metros de altura e está situada nesse átrio entre as torres, voltada para o pátio central. Suas dimensões condizem com a escala da igreja, que de forma precisa, e também circunstancial, valoriza as belas vistas da paisagem do vale para o qual se abre o adro. Normalmente essa porta é destinada a acontecimentos especiais e o acesso cotidiano acontece por uma porta de vidro, lateral, situada na torre do campanário, à direita. Essa torre abriga também uma escada que dá acesso ao mezanino onde se encontra situado o órgão da igreja.



*Vistas internas da Igreja de Santa Maria. Porta principal e mezanino com órgão.*

A torre oposta, localizada no lado esquerdo para quem está de frente para igreja, configura internamente uma sala de grande pé-direito toda revestida de azulejo, com um painel de vidro fixo por onde se vê o batistério. No centro está instalada uma pia batismal de granito (desenhada pelo arquiteto) que goteja água

<sup>9</sup> SIZA, Álvaro. Una Conversación con Álvaro Siza. (Entrevista por William Curtis). In: **Croquis**. Álvaro Siza 1995-1999. Madrid, n. 95, p. 180, 1999. (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)

<sup>10</sup> A análise desse projeto está baseada no estudo de entrevistas, artigos e memorial descritivo, conforme segue especificado nas referências bibliográficas, além da análise de imagens, vídeos, maquetes e visita *in loco*.

continuamente no piso gerando uma atmosfera poeticamente sensível na igreja. A entrada de luz natural acontece por meio do painel de vidro fixo que dá vistas para o átrio e também por uma abertura mais alta localizada na parte superior da torre. Há também nesta parte mais alta um desenho de Siza gravado nos azulejos.



Vistas internas da torre que abriga o batistério - janela, pia batismal e desenhos de Siza impressos nos azulejos.

O barulho da água, o desenho detalhado dos pormenores e as incidências de luz natural refletidas nos distintos materiais procuram um sentido abstrato e metafórico na materialidade da construção, associando uma dosagem de sensibilidade ao rigor projetual arquitetônico. Mas também demonstra que em um determinado momento – conforme Siza – *o estudo de um edifício evolui para uma progressiva libertação dos problemas funcionais*.<sup>11</sup> É necessário construir um distanciamento perante as questões “técnicas projetuais”, para assim atingir uma certa liberdade criativa, estabelecendo equilíbrio entre a poética dos espaços e a racionalidade tectônica.

<sup>11</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 131-133

Nesse sentido, é possível afirmar que Siza “encontra” aspectos sensíveis mesmo dentro da complexidade do processo de projeto, sem nunca perder o desejo pelo belo e a procura pelo inusitado, tampouco o compromisso com a “razão”.

Portanto, é possível notar no interior do edifício que estes componentes fazem parte de um momento do projeto. São aspectos sensíveis e de valor poético que surgem de forma natural sem preocupações forçadas, numa espécie de propulsão de idéias latentes, juntando “experiência” e “abstração” ao conteúdo técnico-racional da obra. Em algumas circunstâncias essas “impressões poéticas” são conscientes, entretanto, em outras parecem não serem controladas pelo arquiteto, é conseqüência do resultado final da obra. Por vezes estão sutilmente implícitas na arquitetura e em outras mais evidentes. De maneira geral, formam conjuntos de aspectos subjetivos relacionados ao repertório de experiências sensoriais do arquiteto, que se fundem no processo de criação arquitetônica sem interferir nos estudos interpretativos do contexto, nem se opor às condicionantes do meio, às soluções programáticas e às resoluções de ordem técnica (pois é necessário ter controle sobre o contexto para compreender as qualidades do sítio, mas também, para se sentir livre delas).

Segundo Siza, o *batistério*, inicialmente colocado ao lado do altar, foi posteriormente desviado para perto da entrada, para que anunciasse a presença da *assembléia*.<sup>12</sup> Conseqüentemente, foi necessária a abertura de uma porta na parede lateral curva, já que os fiéis necessariamente precisam percorrer toda a extensão longitudinal da igreja. Pode-se afirmar que nesses parâmetros, o espaço arquitetônico é definido por uma justaposição de aspectos que indiretamente respondem à dimensão do corpo, operando entre a ordenação dos percursos internos da igreja e o equilíbrio externo entre as formas.

Adentrando a igreja, o desenho do piso, composto por tábuas corridas de madeira, define a nave de planta retangular com 30 metros de comprimento e capacidade para 400 pessoas, composta por cadeiras individuais de madeira exclusivamente desenhadas para esse espaço. É notável que o mobiliário e os outros pormenores detalhados por Álvaro Siza articulam uma relação mais próxima entre arquitetura e corpo humano, como numa partitura musical, aonde as notas vão se encaixando à procura de uma conexão harmônica desejada e concebida pelo artista. Um minucioso cuidado com o todo da obra, abordando com exatidão os diversos componentes do projeto e conectando-os equilibradamente num processo “estruturador” das partes.

---

<sup>12</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 63

A abertura horizontal, localizada na parede lateral direita, oferece um enquadramento das montanhas da paisagem a quem está sentado na “assembléia” – o *horizonte é atraído ao interior*.<sup>13</sup> Essa abertura abrange uma reinterpretação e, conseqüentemente, uma releitura do espaço isolado, fechado e escuro da igreja. Permite introduzir a paisagem da cidade como variante visual, além da luz natural que já entra pelas aberturas zenitais. Isto é, considerando que a cerimônia religiosa é também um “evento social”, Siza sugere um possível entrelaçamento com o meio externo e a vida urbana. Segundo o arquiteto, *um volume fechado, só com iluminação zenital, haveria sido um conjunto demasiado óbvio*.<sup>14</sup> Peculiarmente, na extremidade dessa janela perto do altar, foi colocada uma imagem da Virgem Maria sem pedestal, confundindo-se com os fiéis.



Vistas da paisagem a partir do interior da Igreja. Acima à direita - vista externa da abertura na face lateral da igreja de Santa Maria.

A parede lateral esquerda é suavemente convexa, uma saliência curva e inclinada que gera a impressão de ter sido abaulada com intuito de aconchegar as pessoas dentro da vasta dimensão da igreja. Na parte mais alta dessa mesma parede, junto ao teto, existem três grandes aberturas destinadas à entrada de luz natural, que de forma indireta e difusa penetra a igreja e interfere na luz que entra diretamente pelo rasgo horizontal da parede oposta, ou seja, uma justaposição de luzes em função da criação de um impacto espacial.

<sup>13</sup> SIZA, Álvaro. Una Conversación con Álvaro Siza. (Entrevista por William Curtis). In: **Croquis**. Álvaro Siza 1995-1999. Madrid, n. 95, p. 180, 1999. (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)

<sup>14</sup> Idem, p. 181

No fundo da igreja, quarenta e cinco centímetros acima da nave, surge o altar que está definido geometricamente a partir de duas curvas situadas nos cantos internos da parede posterior. Essas paredes de curvaturas convexas (absides) enfatizam verticalmente o fundo da igreja e estabelecem uma proximidade maior entre altar e assembléia. Conforme Siza, *assim a igreja adquiriu forma como uma escultura em negativo, na qual se foram estabelecendo relações de continuidade e de tensão entre as várias partes.*<sup>15</sup>



Vista do interior da igreja de Santa Maria.

Na parede entre as absides, existem dois rasgos verticais que procuram valorizar e harmonizar a verticalidade do altar, sugerindo a existência de nichos sem imagens de santos, que iluminam indiretamente o sacerdote e criam uma atmosfera de "ascese". A luz indireta que entra por meio desses rasgos é filtrada por uma longa e alta abertura, uma espécie de chaminé que também ilumina a capela funerária localizada no piso inferior. Segundo Siza: *Contextualmente, a verticalidade do interior é muito forte. Na realidade, apesar da nave ser de secção quadrada, a articulação de determinados elementos, tais como as duas aberturas por trás do altar, dá o sentido de elevação.*<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 56

<sup>16</sup> Idem, p. 63

Sob a abside do lado esquerdo, o altar se estende formando um espaço com pé-direito mais baixo onde está situada a sacristia, a cruz, o confessionário e a circulação vertical que dá acesso às dependências do velório no piso inferior – uma escada e um elevador. Vale ressaltar que todos os objetos e mobiliários do ritual religioso foram desenhados por Siza, tendo assim uma forte função de definição, modelagem e harmonização dos espaços do altar.

O volume que abriga a capela mortuária surge de um aproveitamento da declividade do terreno, e está parte enterrado sob o altar e parte aflorado no sentido da estrada – como se ele servisse de “apoio” para a igreja.



Muro de pedra que envolve o espaço do claustro (à esquerda) e vista interna do mesmo (à direita).

A configuração desses espaços no nível inferior revela o interesse de Álvaro Siza em considerar as características relacionadas ao contexto cultural português. Isto é, os espaços foram pensados a partir da maneira que se sucede o velório e o funeral em Portugal. Por exemplo, a criação de um claustro situado na parte dos fundos da igreja cria a possibilidade das pessoas estarem concentradas em um ambiente mais descontraído, um espaço de fuga para os amigos menos íntimos, já que de costume essas pessoas não se envolvem tanto sentimentalmente como no caso dos parentes mais próximos. Além disso, para Siza, *os muros de granito e o claustro, estabelecem a distância em relação à estrada.*<sup>17</sup> Todos esses espaços se relacionam através de um trajeto cautelosamente imaginado pelo arquiteto:

*A antecâmara exterior é a onde as pessoas esperam e conversam antes da celebração do ato. O caixão é transportado através do pórtico de granito até a capela inferior cruzando as grandes portas. Logo sobe à igreja principal, onde se reza a missa. Mais tarde, o caixão sai pelo outro conjunto de portas altas, que está situado na entrada principal da igreja. De fato, há uma igreja*

<sup>17</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 51

*“superior” e outra “inferior”, e ambos os grupos de portas duplas sugerem um ritual processional.<sup>18</sup>*

Uma possível interpretação que a experiência desse percurso permite fazer está voltada a uma provável intenção estratégica do arquiteto em articular os ciclos de existência da vida por meio dos espaços programaticamente agrupados, começando pelo batistério no nível superior (o nascimento), passando por todo o trajeto da nave e altar (a vida), e terminando na capela mortuária no nível inferior (a morte). Ou seja, uma metáfora que fomenta e dá sentido à ordenação espacial da igreja, que é complementar aos aspectos estéticos, às variações de luz, material, cor e textura.

## **Mobiliário**

Segundo Siza, o desenho do mobiliário segue no sentido de se afastar das condicionantes funcionais, devido a sua *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.* Isto é, existe uma grande liberdade artística no processo de criação do móvel, mas ao mesmo tempo, por ter também a função de acrescentar valor ao espaço, seu desenvolvimento está impreterivelmente conectado de alguma forma a um determinado ambiente – seguindo a citação do arquiteto –, *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 atividades depende das outras.<sup>19</sup>*



*Mobiliário da igreja desenhado por Álvaro Siza.*

## **Materiais**

A utilização de faixas de azulejo branco como revestimento de algumas paredes foi pensada no sentido de facilitar a limpeza e a manutenção dos espaços internos. Não

<sup>18</sup> SIZA, Álvaro. Una Conversación con Álvaro Siza. (Entrevista por William Curtis). In: **Croquis**. Álvaro Siza 1995-1999. Madrid, n. 95, p. 183, 1999. (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)

<sup>19</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 131-133

se utilizou azulejo ao longo de todas as paredes por motivos estéticos – não poderia ser óbvia a relação dos revestimentos. Para Álvaro Siza os detalhes não deveriam sobressaltar e se destacar mais do que a arquitetura do espaço, *o azulejo tem a função de resolver o problema da continuidade, atenuando as rupturas existentes.*<sup>20</sup>

Essas peças cerâmicas foram produzidas artesanalmente para que suas irregularidades pudessem provocar um reflexo uniforme com a incidência da luz natural. Primeiramente Siza havia pensado em revestir de madeira, mas segundo o arquiteto esta escolha era infeliz, *pois teria anulado a verticalidade da parede e sobretudo porque a reflexão da luz teria sido inadequada.*<sup>21</sup>



*Azulejos com irregularidades devido à produção artesanal.*

Já o granito, utilizado no revestimento na parte externa da igreja, procura estabelecer um diálogo com a paisagem do entorno, visto que o material predomina tanto nas edificações como no meio natural. Além disso, a utilização desse material na base do edifício potencializa um contraste em relação ao branco predominante determinando uma espécie de transição ao solo. Segundo Siza: *em algumas horas do dia a igreja quase que se desmaterializa: ora parece desaparecer, ora, noutras ocasiões, sobressai quase que violentamente. Era por isso necessário uma base que a prendesse ao solo.*<sup>22</sup>

Portanto os materiais, as texturas e os níveis demarcam os diferentes espaços e ajudam a equalizar as diferentes escalas do projeto. Segundo Siza<sup>23</sup> houve um trabalho intenso na relação do encontro e transição dos materiais. Para o arquiteto a maneira que eles se articulam está relacionada com a determinação consciente de diretrizes do projeto, mas também inconsciente, que passa necessariamente pela experiência do espaço vivenciada na obra.

---

<sup>20</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 65

<sup>21</sup> Idem, p. 63

<sup>22</sup> Idem, p. 67

<sup>23</sup> Idem, p. 65



## Luz

A igreja recebe luz do exterior por três fontes principais: a janela horizontal à direita, as três aberturas zenitais da parede abaulada e por trás do altar nos dois rasgos verticais. Essa luz natural, que penetra o edifício por quase todos os lados, é cuidadosamente trabalhada quanto às intensidades, incidências e reflexões. Segundo Siza:

*A iluminação natural varia com o tempo, dependendo da posição do Sol, e vai desde a projeção do desenho do raio de luz até o silêncio da aspersão: um grande intervalo, rigoroso e palpável. A montagem de todos os elementos é, evidentemente, coerente. Todavia esta ordem, caracterizada por algumas contradições existentes e desejadas, foi construída de maneira lenta e laboriosa. Não houve idéias predefinidas, dadas "a priori". Aquilo que é agora legível é o resultado da decantação de determinadas reflexões sobre o espaço, hoje tão difícil, da igreja.<sup>24</sup>*



*Rasgos verticais da parede atrás do altar, aberturas zenitais da parede abaulada e janela horizontal.*

Portanto, a luz natural é pensada no contexto do projeto, intensificando a relação entre interior e exterior. É também apropriada aos materiais e por isso

---

<sup>24</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 55

perceptivelmente presente nos reflexos e nas cores. Introduce a “dimensão psíquica”, na busca de uma atmosfera propícia para oração e reflexão dos fiéis. Apesar da natureza abstrata da luz, é possível percebê-la quase que como um “elemento físico” que preenche os espaços e afirma-se como “material resistente”.

A luz é parte integral da obra e interfere intencionalmente na experiência estético-sensorial dos fiéis. É sem dúvida um dos elementos mais importantes para exemplificar o domínio que Siza obtém sobre os “aspectos imateriais” da obra. Demonstra sua preocupação para além dos espaços construídos e reforça a criação de uma outra dimensão arquitetônica, uma espécie de “volumetria poética”. Pode-se concluir que nessa obra o corpo humano depara-se com a possibilidade de imergir num ambiente repleto de aspectos sensitivos e experiências sensoriais.

A concepção arquitetônica avança além das respostas pragmáticas dadas às condicionantes do entorno. O diálogo com o sítio vai além da topografia, clima, paisagem e outras condicionantes físicas. Nessa abordagem está embutido um contexto intangivelmente emotivo. Uma imaterialidade que só faz nexo para quem observa atentamente a obra, e que consiste num conteúdo abstrato impregnado nas formas, nas aberturas, nos detalhes, na arquitetura de maneira geral.

É um conteúdo de caráter virtual e singular, que não se fecha apenas às particularidades pensadas pelo arquiteto; há sempre a possibilidade de interpretação do espaço por parte do visitante. Disse William Curtis a Álvaro Siza: *sua arquitetura tem que ver com capturar um espaço, e com as formas com as quais a figura humana se move e percebe as coisas, de perto e de longe.*<sup>25</sup> Isto é, Siza trabalha com o condicionamento da percepção visual do ser humano, entretanto, é um acontecimento comedido, que busca proporcionalmente uma compensação de liberdade à “leitura espacial” do visitante. Segundo Siza, *é preciso encontrar o equilíbrio justo entre o controle da experiência do espaço, e a liberdade que permita que as coisas sucedam.*<sup>26</sup>

Um “percurso arquitetônico” com diferentes perspectivas, visuais dirigidas e enquadramentos da paisagem, que permite ao visitante desfrutar com mais intensidade os espaços projetados. É o “olhar” do arquiteto concretizado na sua obra, induzindo, ou pelo menos sugerindo aos visitantes a mesma experiência sensorial e visual vivenciada por ele. Todavia, para Siza esse percurso arquitetônico nem sempre é proposital, nem é uma imposição ao observador, mas sucede porque é resultado da maneira que se trabalha e que se pensa a arquitetura.

---

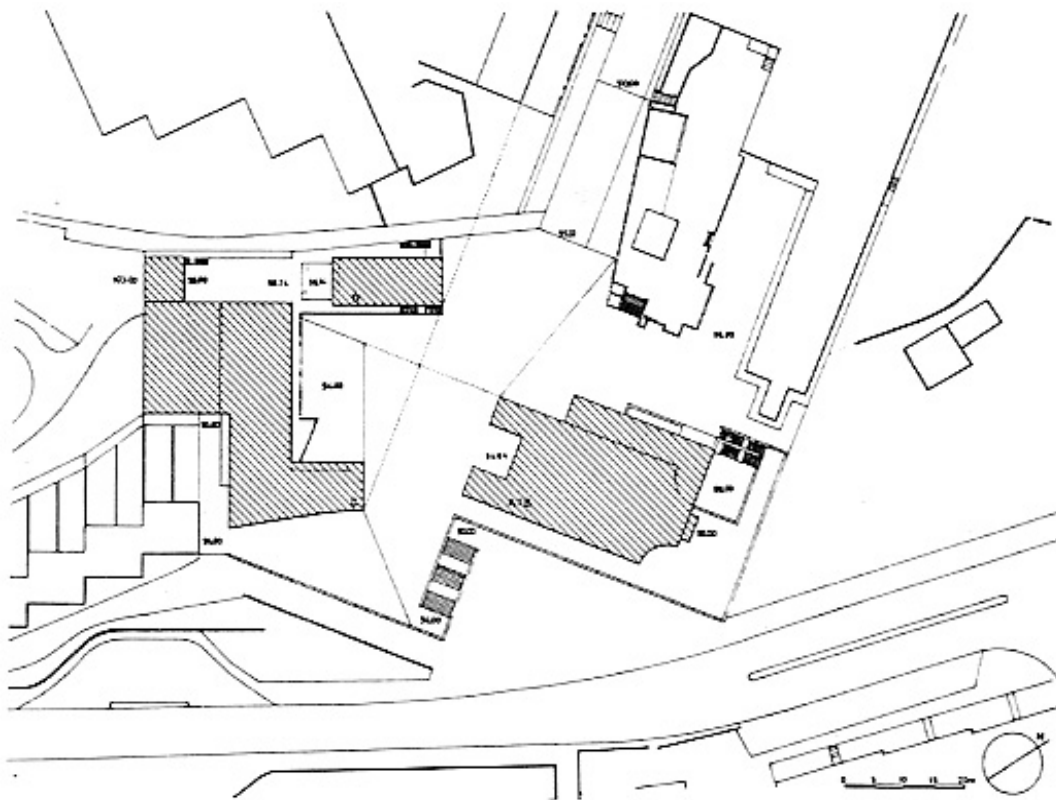
<sup>25</sup> CURTIS, William J.R. Una Conversación con Álvaro Siza. In: **Croquis**. Álvaro Siza 1995-1999. Madrid, n. 95, p. 185, 1999. (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)

<sup>26</sup> SIZA, Álvaro. Una Conversación con Álvaro Siza. (Entrevista por William Curtis). In: **Croquis**. Álvaro Siza 1995-1999. Madrid, n. 95, p. 186, 1999. (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)

## Passado e presente

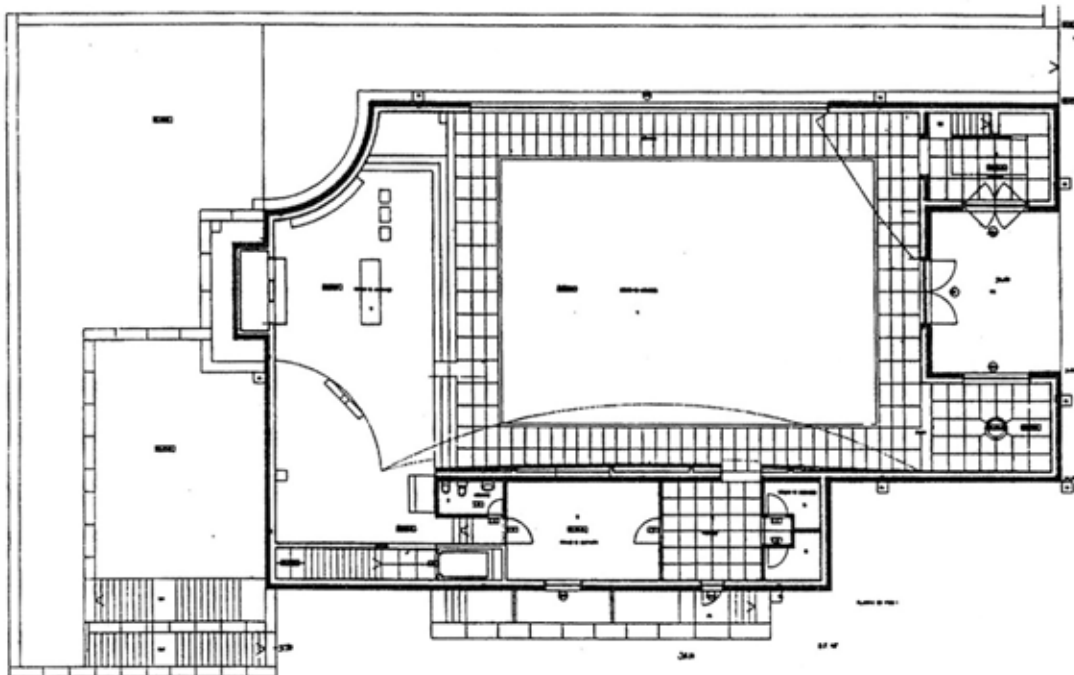
Tanto na forma quanto em outros aspectos, a igreja de Santa Maria em Marco de Canavezes constrói um diálogo consistente entre contemporaneidade e tradição, buscando compor um equilíbrio entre abstração e figuração. Foram utilizados na sua concepção diversos “signos” que remetem à Igreja Católica, porém dentro de uma perspectiva atualizada, sem recorrer ao óbvio ou ao “pastiche”. Forma plástica, programa, espaços internos, mobiliário e objetos religiosos foram trabalhados a partir de uma releitura criativa que permite reinventar uma identidade ligada à memória cristã – ao mesmo tempo em que há perceptivelmente uma sólida investigação pela abstração das formas.

Álvaro Siza não se limita a copiar a iconografia da tradição católica, nem em ser moderno a ponto de transformar a igreja em uma “célula racional” ou um auditório – como acontece em muitos dos projetos contemporâneos nesse tipo de edificação. As novas idéias surgem de uma inter-relação entre tradição e experiência. Ou seja, provém do esforço intelectual de conciliar, simultaneamente, o desejo de construção de uma originalidade arquitetônica condizente com a realidade do presente e a necessidade de integrar as particularidades de uma tradição ao conteúdo da obra.

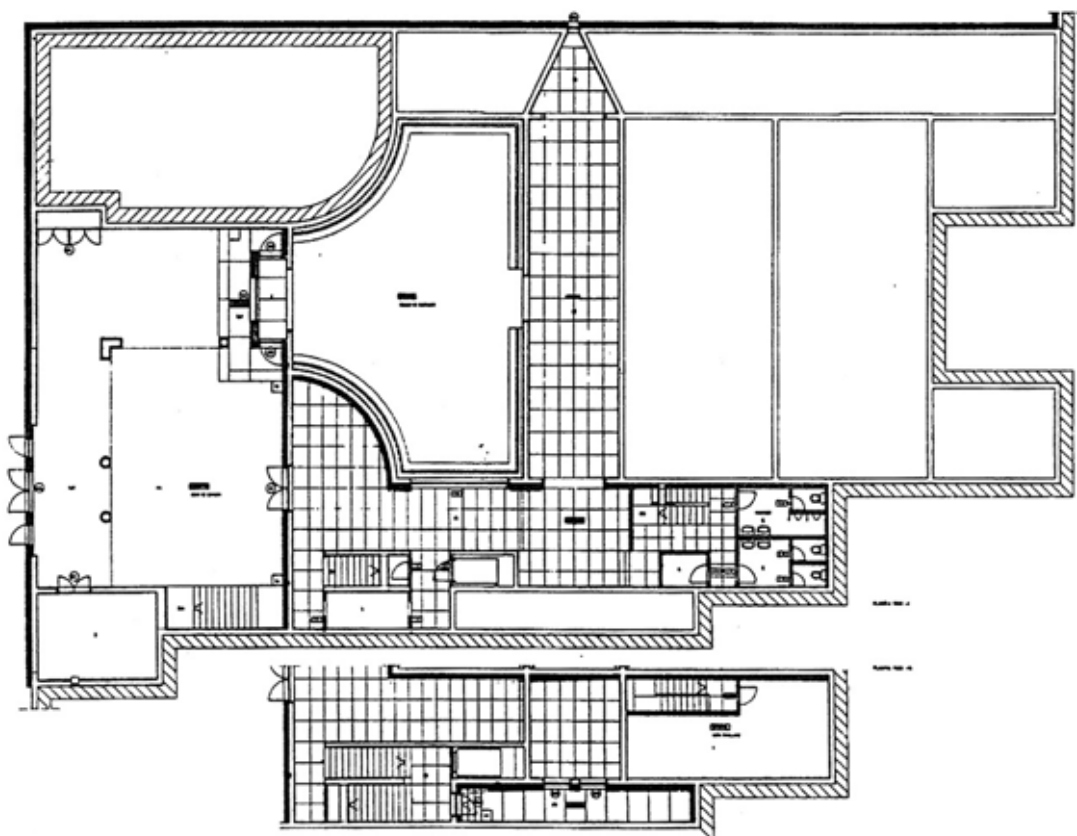


*Implantação geral com a igreja de Santa Maria, escola de catequese e casa do pároco.*

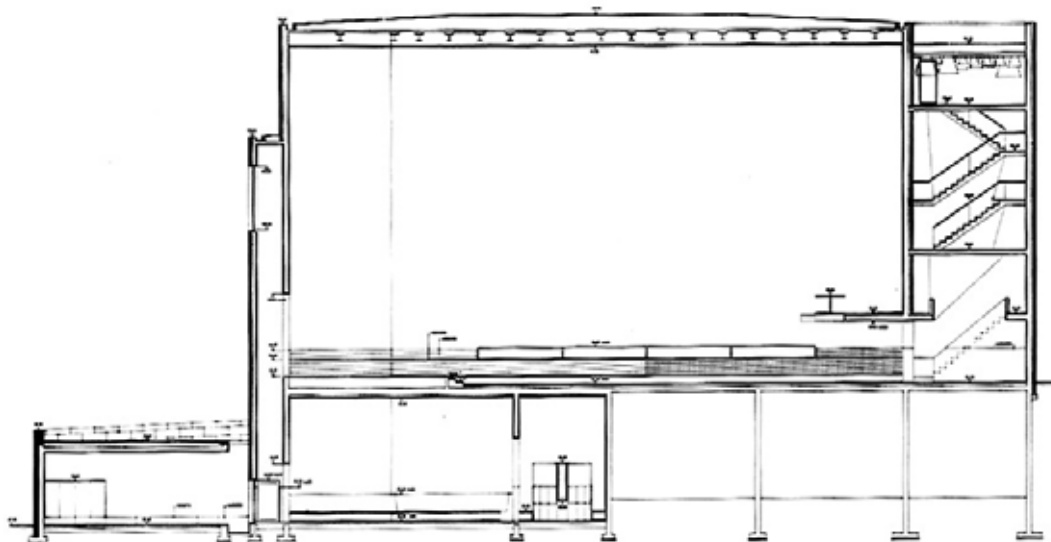
## Plantas e cortes da igreja (sem escala)



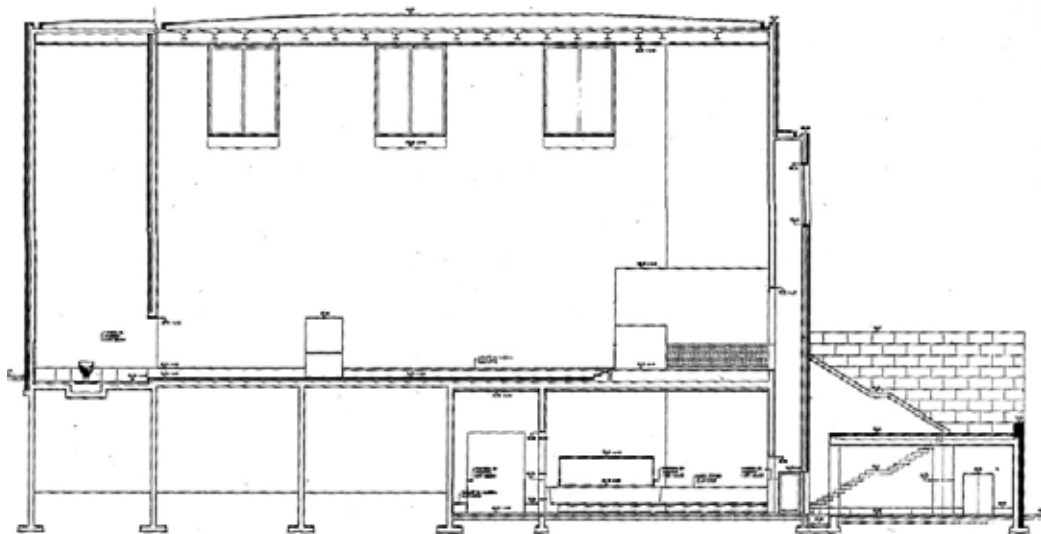
*Planta baixa*



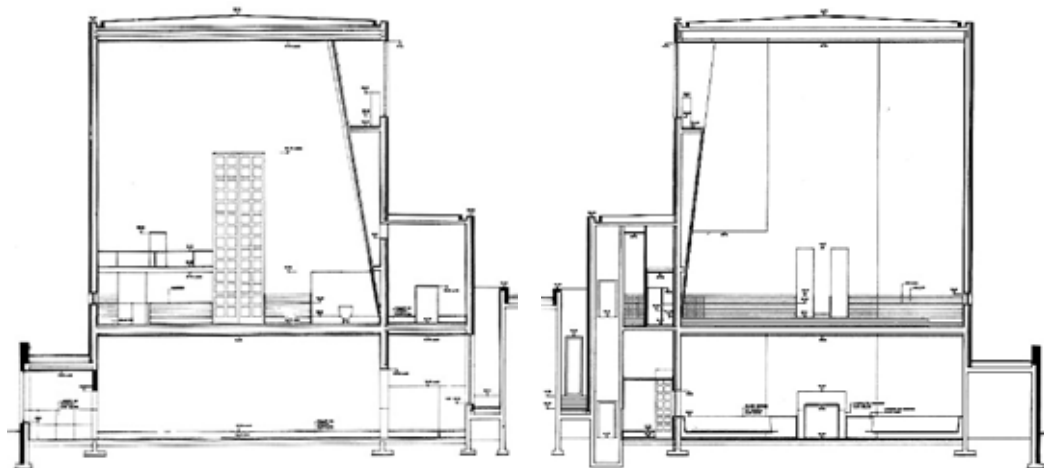
*Planta do nível inferior e planta intermediária do corpo lateral*



*Corte longitudinal da nave passando pela torre do campanário*



*Corte longitudinal da nave passando pela torre do batistério*

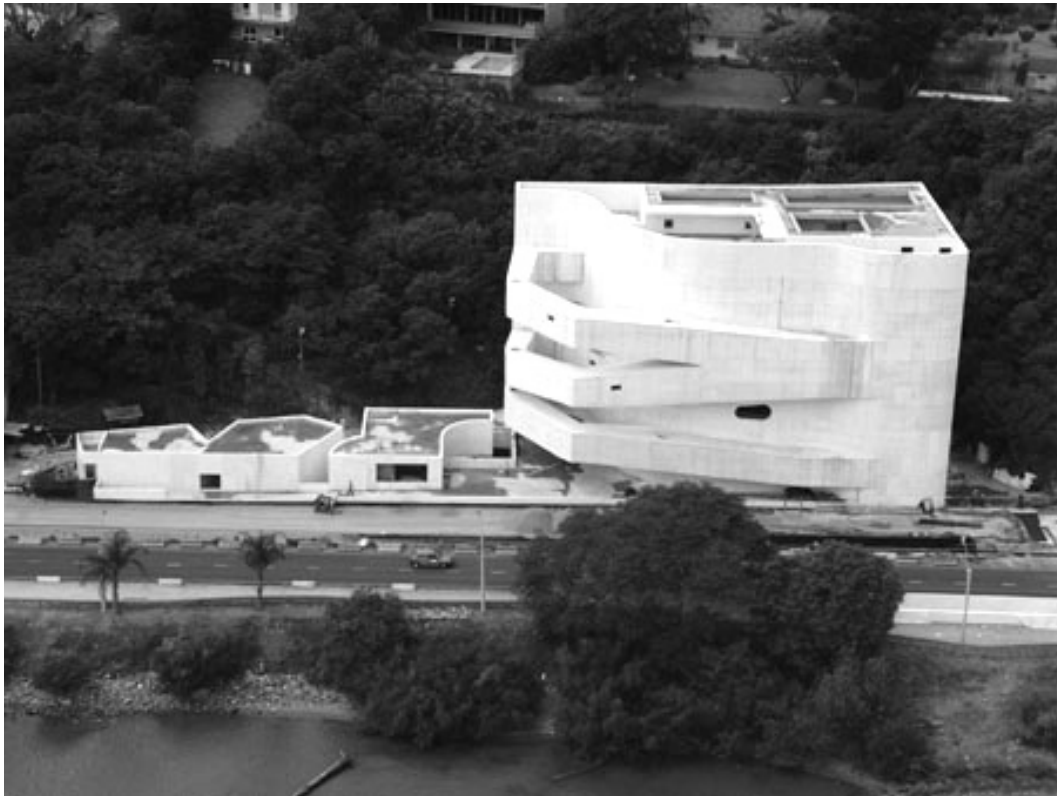


*Corte transversal com vista da porta principal e corte transversal com vista do altar*

## Museu da Fundação Iberê Camargo

(Porto Alegre - Brasil / 1998-2007)

A próxima análise proposta visa abordar a arquitetura do Museu para Fundação Iberê Camargo projetado por Álvaro Siza Vieira, em fase de finalização na cidade de Porto Alegre, Brasil. Sabendo-se de antemão que a construção do museu ainda não está concluída, e talvez por isso não existam muitas publicações por parte dos críticos e teóricos renomados, serão utilizados para essa análise basicamente textos do próprio arquiteto, incluindo o memorial descritivo e entrevistas concedidas.



*Museu da Fundação Iberê Camargo em construção.*

É importante desde já aproximar a discussão sobre a relação da arquitetura e o “lugar”, com o debate em torno das necessidades espaciais dos museus destinados a abrigar a obra de arte contemporânea. Tendo claro o cenário conturbado de “espetacularização” da arquitetura de museus, e conseqüentemente, a busca por uma “equivalência” do edifício como obra de arte, é possível constatar em algumas soluções uma disputa imagética freqüentemente estabelecida entre a arquitetura gerada por essas tipologias e a obra de arte. No entanto, o museu para Fundação Iberê Camargo é um projeto que descarta os exageros formais e privilegia uma investigação sobre o espaço para arte e sua articulação com o contexto, optando por salas “neutras e flexíveis” preparadas para receber qualquer tipo de exposição.

São propostos espaços atualizados com as novas dinâmicas dos museus, adequados à arte contemporânea e programaticamente bem resolvidos. Conforme suas palavras:

*Nos museus de arte contemporânea, o problema é cada vez mais o da organização de exposições temporárias. Mesmo nos museus que possuem boas coleções permanentes, a apresentação muda periodicamente, e organizam manifestações temporárias a partir das suas coleções. O problema dos museus não é criar um cenário para obras específicas, mas espaços que permitam diferentes utilizações; é preciso flexibilidade e uma certa neutralidade. Mas não a neutralidade desejada por alguns conservadores, que é uma não-arquitetura ou um vazio. Penso que um museu deve possuir o seu caráter próprio e manter as ligações com o meio a que pertence. Deve igualmente ser capaz de acolher o que quer que seja.<sup>27</sup>*

Por outro lado, na atual condição de exploração exacerbada dos museus, muitas vezes a arte assume um papel secundário e perde espaço para as múltiplas atrações, inclusive para o “espetáculo arquitetural”. A apreciação sensitiva e as experiências estético-visuais que constituem parte necessária da apreensão da obra de arte em um museu sofrem um conturbado impacto provocado por uma arquitetura muitas vezes preocupada com o mercantilismo da arte e a promoção de *marketing* do espaço cultural. Essa propagação da forma arquitetônica que gera estruturas monumentais exageradas é parte constante de muitas tendências atuais, principalmente nos projetos de museus, que acabam funcionando como um eficiente instrumento de *marketing* para atrair o turismo.

No museu Iberê Camargo, é evidente que a forma plástica nasce da pluralidade de informações do sítio, e por isso compõe uma linguagem que articula as tensões entre as diferentes escalas do contexto, e desse modo responde ao programa de necessidades adequadamente sem almejar rupturas estilísticas. Representa indiretamente uma “reação” aos museus encarados como artefato de impacto publicitário, onde a relevância da imagem muitas vezes supera a importância do acervo. Nesse caso, o edifício não pretende ser uma gigantesca escultura na cidade nem uma impactante contradição ao contexto urbano; é um museu introspectivo que se encaixa na categoria dos acervos específicos, dedicados a armazenar e expor a obra de um artista. Segundo Montaner:

*(...) é uma arquitetura que, partindo da atividade interior, busca os focos de luz natural e as vistas para o entorno... diante da complexidade interior do espaço do museu e da necessária adaptação às características singulares de*

---

<sup>27</sup> SIZA, Álvaro. In: JODIDIO, Philip. **Álvaro Siza**. Itália: Taschen, 2003, p. 35

*cada lugar (...) É uma posição que se fundamenta no respeito aos dados preexistentes: para o interior, coleção e critérios museológicos, e para o exterior, espaço urbano, jardins e paisagem.*<sup>28</sup>

### **Sobre o museu**

A Fundação Iberê Camargo está construindo um edifício para armazenar e expor sua coleção, que compreende um acervo de 4.000 obras. O museu, com 8.250 m<sup>2</sup> de área, está sendo edificado na cidade de Porto Alegre (capital do Rio Grande do Sul - Brasil), em um terreno de forma alongada e irregular localizado na Avenida Padre Cacique, limitado ao sul por uma ladeira escarpada e ao norte pela larga dimensão do rio Guaíba. Vale ressaltar que esse terreno está localizado em uma área do rio que permite avistar o centro da cidade.



*Vistas aéreas da construção do museu da Fundação Iberê Camargo.*

Serão expostos desenhos, pinturas, guaches e gravuras do pintor brasileiro que nasceu em 1914 em Restinga Seca, interior do Rio Grande do Sul. Considerado um dos grandes nomes da arte no século XX, participou de bienais internacionais – como a de Veneza, Tóquio, Madri, São Paulo – e integrou importantes exposições

<sup>28</sup> MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003, p. 76



no Brasil, Estados Unidos, França, Inglaterra, Espanha, Escócia e Itália. Iberê Camargo estudou na Europa e viveu a maior parte de sua vida na cidade do Rio de Janeiro, falecendo em 1994 em Porto Alegre, onde está localizado o museu. Sua obra, cada dia mais reconhecida, tem sido debatida e disputada pelas mais importantes instituições culturais internacionais. Trata-se de uma obra complexa, de grande expressividade visual e constante angústia. Uma arte repleta dos mais intensos valores humanos – por isso universal.



*A idiota. Óleo s/ tela, 155 x 200 cm, 1991 (à esquerda). Sem título, óleo s/ tela, 40 x 57 cm, 1991 (à direita).*

O programa de necessidades do museu engloba áreas de exposição, estacionamento, depósitos, biblioteca, oficinas artísticas, loja, cafeteria, auditório e áreas administrativas. Essas áreas estão distribuídas ao longo de um subsolo que se estende sob a avenida, e em três volumes edificadas – duas pequenas construções e uma principal com quatro pavimentos (incluindo o térreo), todas em concreto armado com cimento branco aparente.

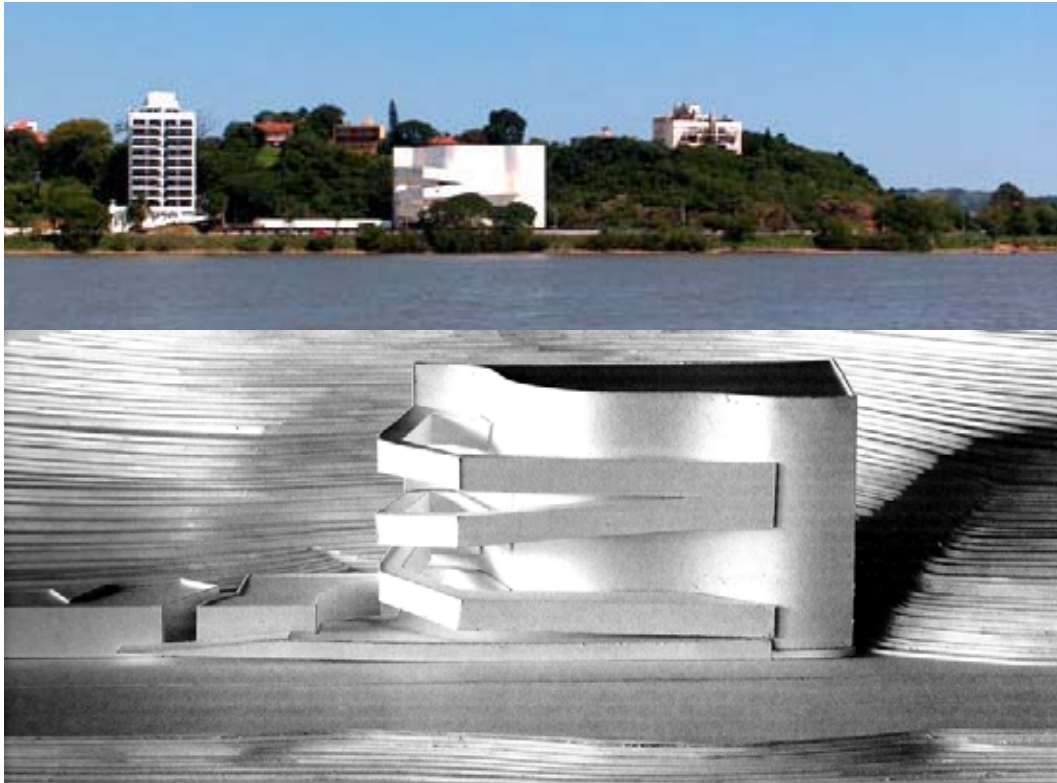
### **O edifício e o contexto**

O volume principal do museu encaixa-se no terreno estabelecendo um contraste entre o branco do cimento e o verde da mata existente – de acordo com Siza, é *praticamente o contraponto à curva da paisagem*.<sup>29</sup> Sua implantação parte de um diálogo cuidadoso com as condicionantes locais, contemplando a escala natural do entorno e o relevo escarpado como “pano de fundo”. Vale citar que no início da concepção este volume era predominantemente composto por paredes retas e ortogonais, evoluindo posteriormente para uma solução orgânica inspirada nas curvas das escarpas, justificando na face norte do museu, a existência de uma parede ondulada de onde partem as rampas. Com acerto descartou-se também a

---

<sup>29</sup> SIZA, Álvaro. In: BASTIAN, Winnie; ESTRADA, Maria Helena. Álvaro Siza e o Moderno Portugal (Entrevista). **Arc Design**, São Paulo, n. 31, p. 51, Jun./Ago. 2003

possibilidade de colocar o estacionamento na cota mais alta do terreno, solucionando-o no subsolo sob a avenida.



Vista do museu da Fundação Iberê Camargo a partir do rio Guaíba (acima) e maquete com relevo (baixo).

Quando se trata da relação com a natureza a arquitetura deve construir uma certa independência, ou seja, um distanciamento formal destacando, conforme Siza, o *que é natural e o que é feito pelo homem*.<sup>30</sup> Todavia, é necessário que haja diálogo, atribuindo valor e significado ao sítio. As referências e inspirações fundamentadas no ambiente natural ao qual o projeto pertence provêm de manipulações geométricas e releituras metafóricas do contexto, que essencialmente decompõem a forma natural através da intervenção arquitetônica. Segundo Siza: *O que conta é o modo como a geometria se confronta com os elementos naturais, e como a paisagem é transformada*.<sup>31</sup>

A arquitetura deve possuir uma determinada autonomia e características próprias. De acordo com o arquiteto japonês Tadao Ando, *a presença da arquitetura – a despeito de seu caráter auto-suficiente – cria inevitavelmente uma nova paisagem. Isso implica a necessidade de descobrir a arquitetura que o próprio sítio está*

---

<sup>30</sup> SIZA, Álvaro. In: JODIDIO, Philip. **Álvaro Siza**. Itália: Taschen, 2003, p. 15

<sup>31</sup> Idem, p. 15

pedindo.<sup>32</sup> É necessário conciliar distanciamento e aproximação, pois inevitavelmente a arquitetura transforma o “lugar”, e, portanto, cabe ao autor do projeto operar dentro dessas “limitações”. Segundo Vittorio Gregotti:

*A modificação demonstra uma consciência de fazer parte de um todo preexistente, de mudar parte de um sistema para transformar o todo. (...) É a modificação que transforma o “lugar” em “arquitetura” e realiza o ato simbólico original de estabelecer contato com a terra, com o ambiente físico, com a idéia de natureza enquanto totalidade. Essa concepção do projeto pensa a arquitetura como um sistema de relações e distâncias, como medida de intervalos em vez de objetos isolados. Assim, a especificidade da solução está intimamente relacionada com diferenças na situação, contexto ou ambiente. Portanto, não imaginamos o espaço como uma extensão uniforme e infinita, onde nenhum lugar é privilegiado: espaço não é idêntico a valor em todas as direções, mas é formado por diferenças, descontinuidades, entendidas como valor e como experiência. A organização do espaço parte, então, da idéia de “lugar”, e o projeto transforma “lugar” em “assentamento”.<sup>33</sup>*

Para Álvaro Siza, o local onde deveria ser implantado o museu era evidente – um plano existente no nível mais baixo da escarpa. Ali se desenvolveu o projeto operando as diversidades e complexidades do contexto, buscando uma certa ordem e estabilidade das coisas – a solução mais apropriada –, até encontrar o momento em que parece não haver outra solução mais adequada para o “lugar”. Segundo o arquiteto:

*A maior dificuldade e estímulo deste projeto foi o terreno. As formas do edifício evoluíram do geométrico às curvas da paisagem escarpada. Foi um processo difícil, mas, como costume dizer, quanto maiores as dificuldades no processo de criação, melhores são as soluções. Quando terminei o projeto, tive a impressão de que só havia aquela solução para aquele contexto.*

*Só fico sossegado quando tenho essa impressão. Preciso ter a convicção de que a solução deve ser aquela, embora tenha perfeita consciência de que poderiam haver 300 soluções diferentes. Meu espírito deve ter certeza de*

---

<sup>32</sup> ANDO, Tadao. Por novos horizontes na arquitetura (1991). In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para arquitetura**: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: CosacNaify, 2006, p. 497

<sup>33</sup> GREGOTTI, Vittorio. Território e arquitetura (1985). In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para arquitetura**: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: CosacNaify, 2006, p. 374

*que aquela solução é a que eu quero e também a que serve para o contexto.*<sup>34</sup>

O recorte na parte térrea do volume principal do museu – localizado na lateral voltada para a ladeira – cria um acesso de veículos com dimensões adequadas para carga e descarga de obras de arte. Neste local está implantado um elevador específico para essa função junto ao núcleo de acessos verticais do edifício, concentrados nas extremidades do museu, no término das salas expositivas. São duas escadas e dois elevadores, além de um conjunto de três rampas que evoluem a partir do átrio central e se estendem para o exterior, desprendendo-se do volume principal e contornando-o com inclinações variáveis entre 8 e 9%. Essas rampas se “desenrolam” parte dentro e parte fora do museu, ou seja, de acordo com Siza, se “despreendem” e contornam o edifício, retornando para o interior como um tubo.<sup>35</sup> São elementos independentes dos pisos onde estão localizadas as salas expositivas.

Ainda o arquiteto, *da forma orgânica do museu surgiu a idéia de criar um circuito contínuo de rampas, de onde se vê o exterior pelas poucas e irregulares aberturas da fachada.*<sup>36</sup> São aberturas que enquadram a paisagem do Guaíba e funcionam como “olhos” para ver o rio.<sup>37</sup>



*Maquete do museu da Fundação Iberê Camargo e três vistas do conjunto de rampas com as respectivas aberturas.*

<sup>34</sup> SIZA, Álvaro. In: FIGUEROLA, Valentina. Arquiteto da simplicidade (Entrevista). **AU** Arquitetura Urbanismo, São Paulo, n. 113, p. 62, Ago. 2003

<sup>35</sup> Idem

<sup>36</sup> Idem

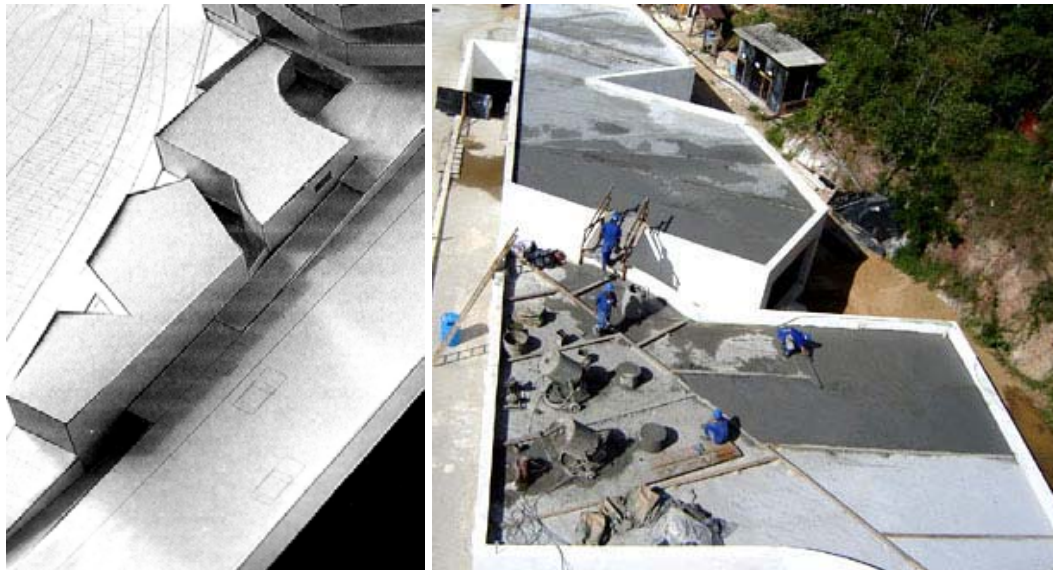
<sup>37</sup> SIZA, Álvaro. In: BASTIAN, Winnie; ESTRADA, Maria Helena. Álvaro Siza e o Moderno Portugal (Entrevista). **Arc Design**, São Paulo, n. 31, p. 51, Jun./Ago. 2003

## **Análise do programa**<sup>38</sup>

(ver plantas no final da análise)

Quanto à distribuição do programa, o subsolo sob a avenida abrigará um estacionamento para 100 vagas, com elevador, escada e rampa possibilitando acesso direto ao museu, além de uma passarela subterrânea isolada acusticamente que interligará os dois lados da via. Na área do subsolo que corresponde à projeção da área do terreno estarão dispostos os apoios. Uma oficina artística com pé direito elevado acima do nível da rua, define um volume edificado que permite a existência de um mezanino. Também estarão situados nesse nível um pequeno auditório para 125 pessoas, salas para cursos e oficinas, centro de documentação e pesquisa sobre a obra de Iberê Camargo, biblioteca, videoteca, dois ateliês e áreas de depósito junto ao monta-cargas.

No pavimento de ingresso ao museu estará localizada a cafeteria, recepção, chapelaria e uma loja. Esta parte do programa concentra-se em uma plataforma elevada a 1,40m em relação ao nível da avenida, sendo que o acesso acontece por meio de uma rampa que se desenvolve paralelamente à edificação. Do ponto de vista estratégico, essa base valoriza o edifício do museu marcando a sua importância como equipamento cultural, criando assim uma sutil privacidade em relação à rua. Essa composição hierarquizada e articula um distanciamento entre o equipamento cultural e o que é parte do “cotidiano”. Nesse mesmo piso há também a existência de dois pátios de luz, localizados entre os volumes edificados que afloram do subsolo (ateliês e cafeteria).



*Maquete referente aos volumes que abrigam os ateliês e o café, e vista desses ambientes em construção.*

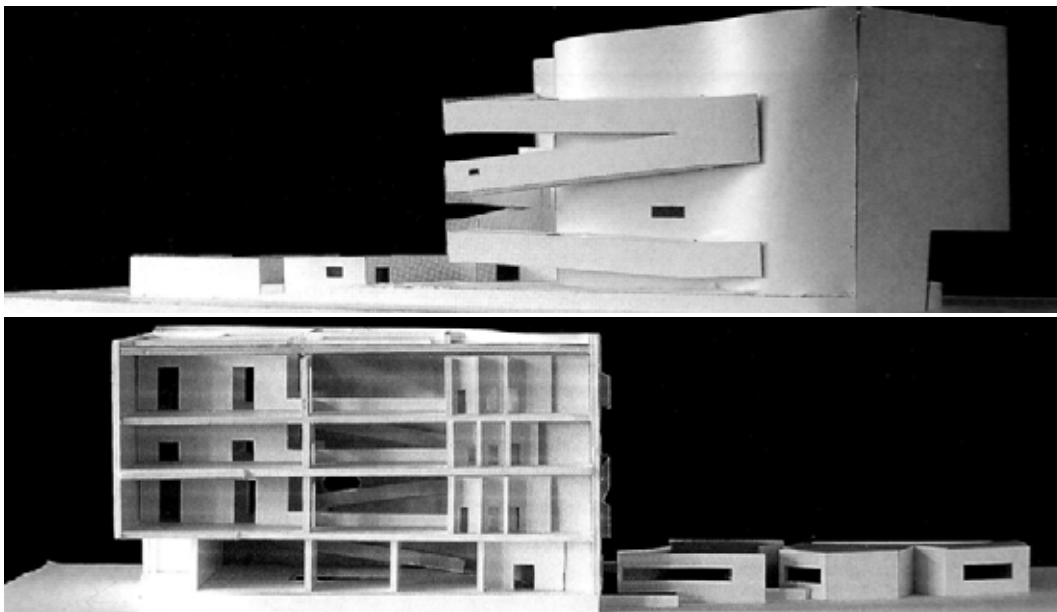
<sup>38</sup> A análise desse projeto está baseada no estudo de entrevistas, artigos e memorial descritivo, conforme segue especificado nas referências bibliográficas, além da análise de imagens, vídeos, maquetes e modelos 3D.

As áreas expositivas estarão distribuídas nos três pavimentos superiores da edificação. Ao todo serão nove salas – três por andar, com diferentes dimensões. A flexibilidade desses espaços não compromete a montagem museológica e permite uma utilização diversificada das salas, independente das exposições serem permanentes ou temporárias. Entretanto, ficou preestabelecido que a área de 1300 m<sup>2</sup>, situada no pavimento térreo, será destinada a exposição permanente, tal como as salas dos outros pavimentos, voltadas às exposições temporárias. Pode-se afirmar que existe também uma certa maleabilidade quanto à incisão da luz natural nesses espaços, conforme Siza:

*As salas de todos os pisos poderão estar abertas sobre o espaço do átrio, ou encerradas por painéis amovíveis até a altura de quatro metros, permitindo a entrada da luz natural a partir do átrio e entre essa altura e o teto.*

*As salas do último piso recebem luz natural e artificial através do lanternim constituído por duplo envidraçado com acesso intermédio para limpeza e regulação de luz. A iluminação artificial das salas dos restantes pisos é indireta, a partir de projetores não visíveis, colocados sobre plataformas suspensas do teto.*

*O espaço do átrio recebe luz por lanternim situado no terraço e por aberturas ao exterior na parede ondulada. Estas aberturas, das quais se apresenta esquematicamente a expressão, serão oportunamente estudadas e calculado o grau de iluminação conveniente.<sup>39</sup>*



Vista frontal e corte longitudinal da maquete do museu da Fundação Iberê Camargo

<sup>39</sup> SIZA, Álvaro. Memorial Descritivo do Museu da Fundação Iberê Camargo. **Fundação Iberê Camargo**. Disponível em: <[www.iberecamargo.uol.com.br](http://www.iberecamargo.uol.com.br)>. Acessado em: 14 fev. 2005

## Materiais

As lajes e paredes serão de concreto armado com cimento branco, permanecendo aparente na parte externa do edifício. Porém, ainda que o concreto seja o material principal da obra, os revestimentos internos serão basicamente de mármore, madeira e gesso. De acordo com Álvaro Siza, a opção do concreto é fundamentada em dois aspectos principais: primeiro porque suas propriedades técnicas concedem liberdade no desenvolvimento volumétrico e plástico da construção; e segundo, por causa da sua tradição na arquitetura moderna brasileira.

São atitudes como essas que consolidam o discurso do arquiteto, nesse caso concretizando sua preocupação quanto à prática arquitetônica em um país que não é o de sua origem; ou seja, as exaustivas análises do sítio e o interesse pelas questões culturais reafirmam um cuidado peculiar com os valores locais. Também é possível apontar outras qualidades do concreto branco: menor absorção de calor, facilidade na manutenção da aparência (pois não precisa ser pintado apenas lavado) e valorização da *iluminação zenital obtida pelas clarabóias na cobertura*.<sup>40</sup>

De acordo com aspectos econômicos e ambientais, o esgoto produzido receberá tratamento para irrigar a mata do entorno; o ar-condicionado do museu será do tipo “termoacumulação”, que produz gelo durante a noite para refrigerar durante o dia; as paredes serão duplas (as externas de concreto e as internas de tijolos), que além de possibilitar a passagem das diferentes instalações prediais pelo vão entre elas, melhora a condição “termoacústica” dos espaços internos.

## Iluminação natural

Sem ignorar os privilégios naturais do sítio, o museu Iberê Camargo será um espaço reservado e interiorizado, basicamente fechado para o exterior. A relação do edifício com as belas vistas do rio Guaíba não se dá por meio de uma transparência plena nem por grandes aberturas. Neste caso, o partido adotado se resume a pequenas aberturas nas rampas e na face frontal ondulada do edifício, além de lanternins pontualmente distribuídos. Uma busca pela surpresa no enquadramento da paisagem e na relação com o sítio por meio da luz natural. Nesse sentido a arquitetura de Álvaro Siza busca imaginar a evidência, mas nem sempre utiliza o óbvio como solução; a relação da arquitetura com o entorno, por vezes, é complexa e não é de fácil compreensão.

Certamente o interesse de Álvaro Siza em trabalhar a luz natural nos espaços internos do museu reflete sua preocupação em relação a sustentabilidade energética

---

<sup>40</sup> SIZA, Álvaro. In: FIGUEROLA, Valentina. Arquiteto da simplicidade (Entrevista). **AU** Arquitetura Urbanismo, São Paulo, n. 113, p. 62, Ago. 2003

do edifício. Mas é também uma possibilidade criativa que permite explorar aspectos sensíveis valorizando o interior da construção, principalmente quanto à apresentação da obra de arte (a luz natural de um determinado “lugar” não deixa de ser parte específica de seu contexto). De acordo com o arquiteto:

*Nos museus a luz faz-se doce, cuidadosa, impassível de preferência, e imutável. É preciso não ferir, 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 Velázquez ou a dissecada de Picasso, tudo isso escapa ao tempo e ao lugar no vôo da Vitória de Samotrácia.<sup>41</sup>*



*Vistas da paisagem a partir das aberturas do museu e elevação principal do edifício em construção (abaixo).*

<sup>41</sup> SIZA, Álvaro. **Escrits**. Barcelona: Ediciones UPC, 1994, p. 75



## Espaço para arte contemporânea

A busca pela “neutralidade e simplicidade” dos espaços não implica uma tentativa de “diluir ou desmaterializar” o edifício na paisagem; a preocupação com o entorno imediato não significa uma procura pela transparência ou pelas formas que se espalham no contexto urbano procurando “invisibilidade”; o museu é um equipamento de forte valor representativo e cultural para cidade, portanto não se deve escondê-lo. Parece provável que, muitas vezes – motivadas por atitudes “conservacionistas” –, algumas tendências buscam enganosamente uma “neutralização” da forma do edifício-museu em prol de uma concepção que estipule um “vazio” na paisagem – no entanto, são propostas que acabam desqualificando a intervenção arquitetônica. *Ainda que a neutralidade absoluta, a inexistência da arquitetura é algo que não é possível.*<sup>42</sup>

Portanto, quando se trata dessa relação com o contexto – que em alguns casos realmente merecem mais “cuidados” do que em outros – a arquitetura deve ser “potencializadora”. É preciso agregar uma identidade a partir de um equilíbrio: nem a mera “euforia” das formas extravagantes nem o “desaparecimento” da arquitetura. Conforme Vittorio Gregotti, *é preciso deixar claro que essa visão do ambiente não é um sistema no qual a arquitetura desaparece, mas, ao contrário, é um material estrutural para o projeto arquitetônico, permitindo que novos princípios e métodos de planejamento sejam adaptados às características do terreno específico.*<sup>43</sup>

O museu Iberê Camargo marca a paisagem, porém não cria contradições nem rupturas na morfologia do “lugar”, pelo contrário, ele afirma visualmente o contexto, intensificando suas relações com o meio e ressalta as suas particularidades agregando uma identidade. De fato, a complexidade do museu Iberê Camargo está na relação com o entorno, por um lado atento para não propor um edifício demasiadamente neutro, e por outro, para não criar um exorbitante volume na paisagem.

Não obstante, muitas vezes os curadores e artistas se manifestam contra a tensão criada entre a arquitetura e a obra de arte a ser exposta, em muitos dos museus contemporâneos. A questão relaciona-se diretamente a alguns museus que tornam difícil a montagem da exposição da obra de arte, e a arquitetura se transforma em problema e não em solução. Segundo Álvaro Siza:

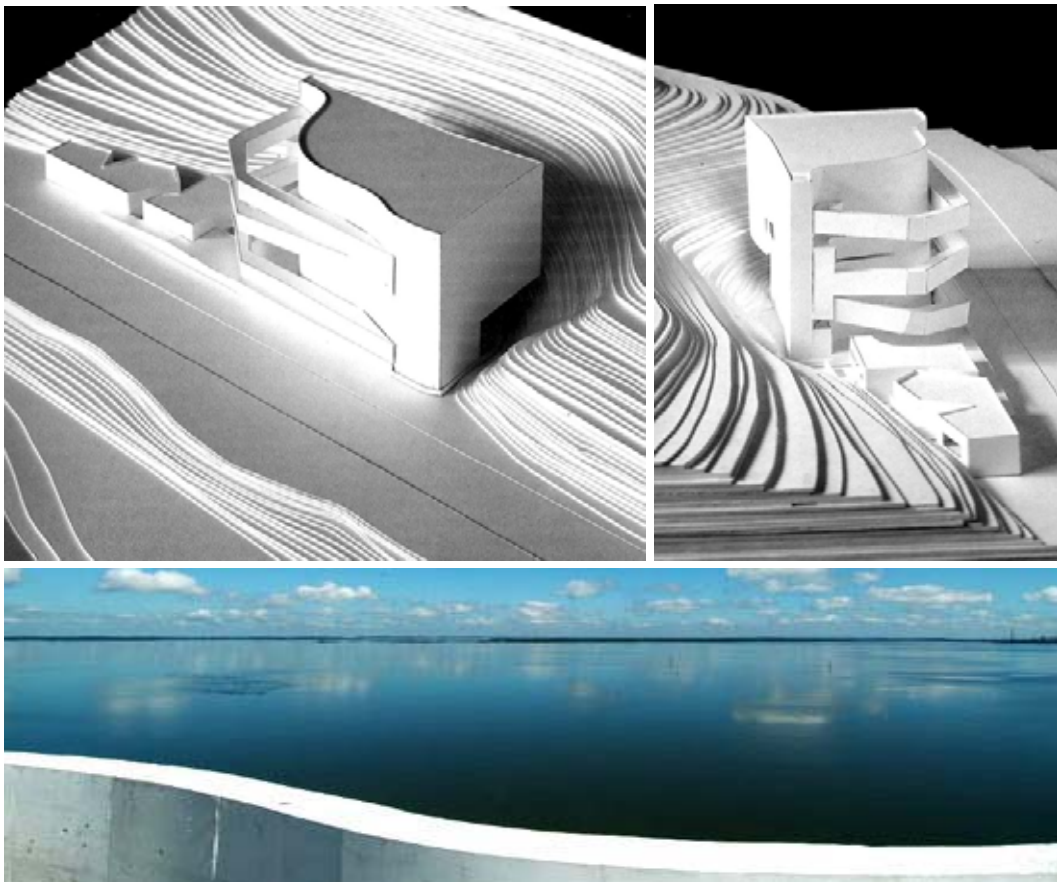
---

<sup>42</sup> SIZA, Álvaro. In: CANAL, Charo. Es triste la mania de clasificar lo todo (Entrevista). **El Mundo**. Madrid: 22 de Junho de 1999. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt>>. Acessado em: 12 fev. 2005. (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)

<sup>43</sup> GREGOTTI, Vittorio. Território e arquitetura (1985). In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para arquitetura**: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: CosacNaify, 2006, p. 374

*Não tem que haver esta oposição, que é uma contraposição falsa e interessada. Um espaço belo sempre é um espaço exigente. Existe uma interação e a exigência do espaço é um apoio para a exposição. Para um arquiteto, isto não é um problema novo. Quando se desenha uma casa, esta pode ser para mil famílias distintas. O problema é alguns distribuem bem os móveis, e outros não.*

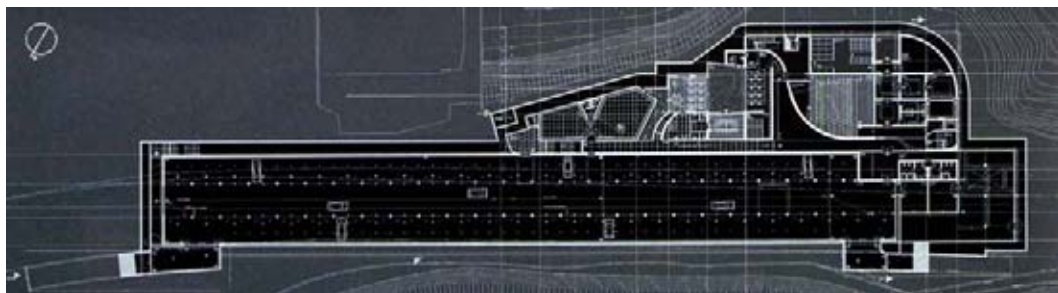
*A prática e a organização de exposições estabelece grandes contradições e existe um medo generalizado com respeito à arquitetura. Teme-se a oposição que a arquitetura fará à pintura. Esta tensão está ligada a uma certa tendência de pensar em termos de oposição e não de complementaridade. Assim é a atmosfera da cidade contemporânea. É como quando se propõe um trabalho em uma casa histórica, todo mundo tem medo. A casa histórica, queira ou não, se transforma... Este medo é fruto de uma atitude hipócrita, ninguém tem a mesma preocupação quando se intervém na periferia.* <sup>44</sup>



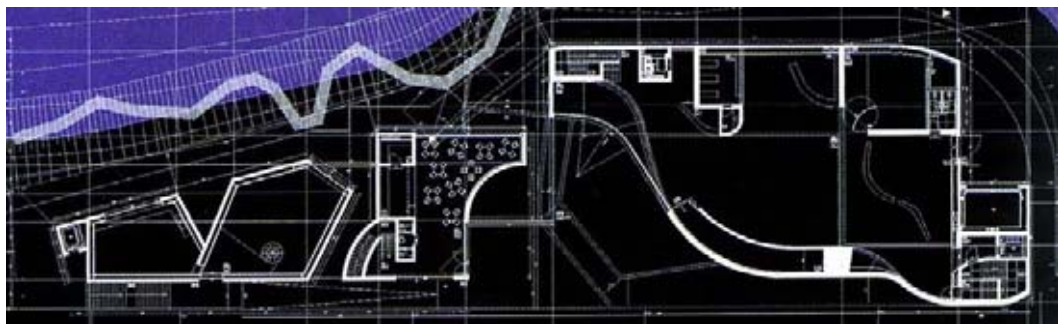
*Maquete do museu da Fundação Iberê Camargo e vista do rio Guaíba a partir da cobertura.*

<sup>44</sup> SIZA, Álvaro. In: CANAL, Charo. Es triste la mania de classificar lo todo (Entrevista). **El Mundo**. Madrid: 22 de Junho de 1999. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt>>. Acessado em: 12 fev. 2005. (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)

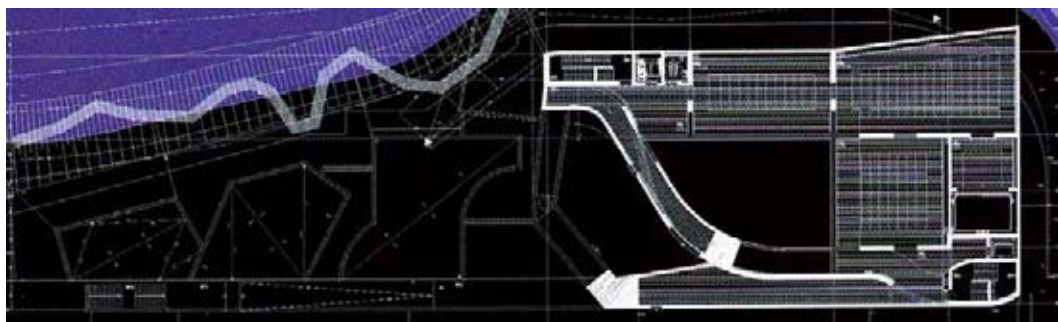
## Plantas e cortes do museu (sem escala)



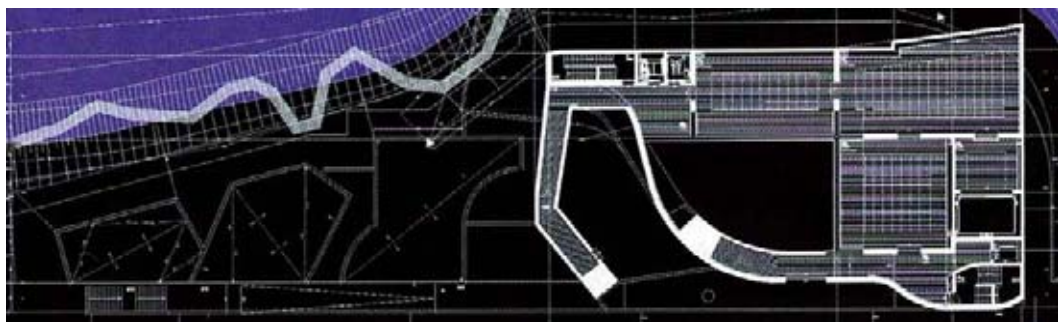
Planta do subsolo



Planta do térreo



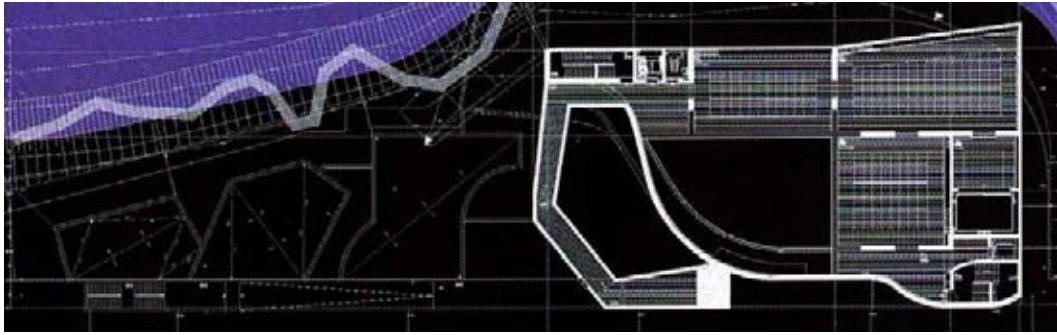
Planta do 1º pavimento



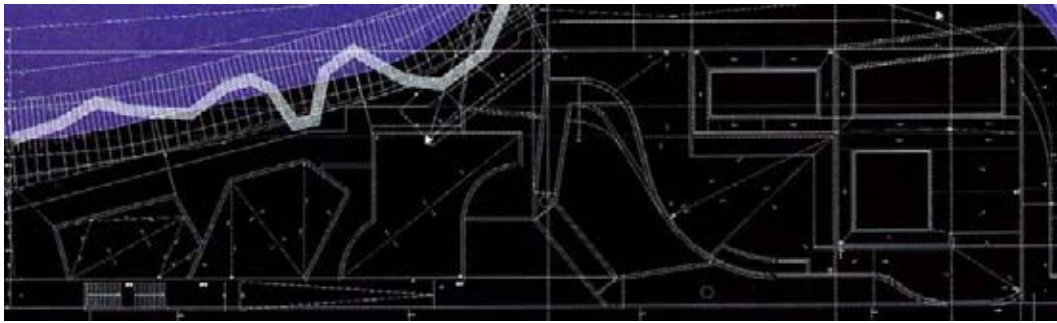
Planta do 2º pavimento



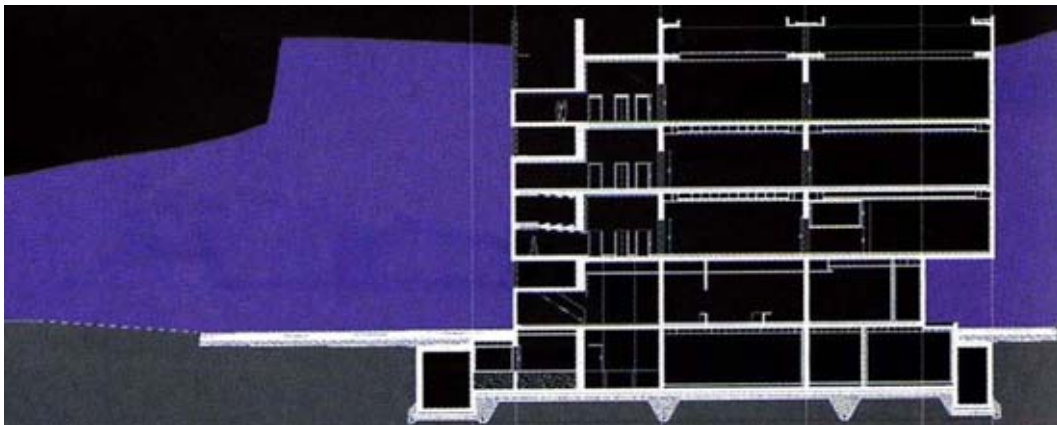
Corte Transversal passando pelo ateliê



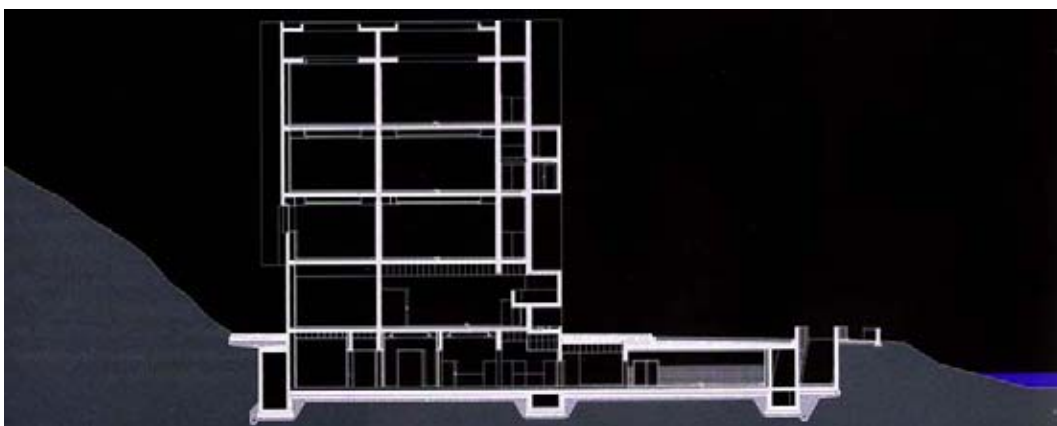
*Planta do 3º pavimento*



*Planta de cobertura*



*Corte longitudinal*



*Corte transversal*

## Considerações sobre os estudos de caso

As considerações a seguir desenvolvidas não representam uma redução dos projetos analisados a uma série de comentários conclusivos, tampouco corresponde ao encerramento das discussões sobre o tema. Trata-se do momento oportuno para articular algumas reflexões referentes ao museu e à igreja. Ou seja, a intenção de compor conjuntamente as considerações sobre os dois projetos sustenta a possibilidade de identificar aspectos comuns, e, contudo, atribuir a ambos simultaneamente as discussões associadas ao conteúdo da dissertação anteriormente desenvolvido, independente das diferenças programáticas e funcionais. Para isso, serão retomados alguns temas recuperando informações fundamentais no sentido de elucidar e ampliar as reflexões sobre os projetos.

Tendo que a construção do museu Iberê Camargo não está terminada – e, portanto, não se pode avaliar o resultado final da obra –, sua análise difere dos relatos do caso da Igreja de Marco de Canavezes. Diversas especificidades – tais como luz, vistas, perspectivas e uma quantidade considerável de aspectos relacionados à experiência do espaço – só serão completamente perceptíveis quando o museu estiver em uso pleno. Porém, é possível “traçar” sua relevância a partir da relação do edifício com o entorno e a cidade. Ambos os projetos avançam sobre o programa exigido e as condicionantes locais, “insinuando” uma reação às imposições mercadológicas e às generalizações impostas pela globalização, oferecendo uma considerável contribuição para o entendimento da possível relação entre arquitetura e “lugar” na condição urbana atual das cidades.

A análise desses projetos permite ampliar o debate sobre alguns dos atributos essenciais da arquitetura contemporânea necessários para criar um espaço qualificado. Isto é, a relação da arquitetura com a interface da cidade depende diretamente das posturas adotadas ante as possibilidades de “respostas” às condicionantes locais e especificidades do projeto. Por exemplo: pode-se optar por espaços caracterizados pela neutralidade ou pela expressividade; pode ou não haver uma relação entre os espaços internos e a cidade; a iluminação pode ser natural ou artificial; ou, ainda, o edifício pode estabelecer conexões ou negar o entorno.

Porém, é notável nos projetos de Siza que o valor arquitetônico de cada obra provenha do esforço da pesquisa do sítio, enquanto a procura pela excepcionalidade – muitas vezes resultado de uma frívola busca pela “evolução ou renovação arquitetônica” – fomenta o desenvolvimento de construções que poderiam estar implantadas em qualquer lugar, genericamente desenvolvidas. Contrapondo-se conceitualmente e pragmaticamente a essas tendências, o museu em Porto Alegre e a igreja em Marco de Canavezes foram desenvolvidos a partir da análise do que está

implícito em cada lote e em cada programa, gerando assim parâmetros seguros para avançar sobre as soluções a partir do entendimento do problema que se tem, e não pela busca obsessiva do excepcional.

No museu Iberê Camargo, por exemplo, o desenho da edificação mais baixa que aflora no térreo – constituído por uma planta de configuração irregular – estabelece uma elaborada composição de espaços verticais e vazios, que lançam luz no subsolo criando uma complexidade espacial que reflete o domínio do arquiteto sobre a tridimensionalidade do projeto. A forma curva da parede do café, nesse mesmo pavimento – juntamente com o edifício principal –, estabelece uma espécie de “átrio” que convida o transeunte a entrar no museu e justifica praticamente seus aspectos formais. Já no interior do edifício, o vão que há entre as rampas e os pisos separa a circulação da área expositiva valorizando a luz natural como elemento arquitetônico que preenche esse espaço articulador das visuais internas. Logo, no geral, é a interpretação do sítio junto a algumas definições do programa que leva Siza a descobrir espaços inusitados, com paredes curvas e ângulos oblíquos.

O olhar sobre o “lugar” é também um olhar fragmentado, que identifica e capta frações do sítio traduzindo-as em desenhos, e conseqüentemente pondo-as em questão numa tentativa de transformá-las em dados de projeto. Conforme William Curtis, *a ordem global de uma obra é compreendida de maneira gradual, e os momentos fragmentados da experiência vão se somando até chegar à compreensão* - no entanto, não é equivalente à “fragmentação” abordada pela teoria filosófica pós-estruturalista, pelo menos não diretamente –; *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.*<sup>45</sup>

Não que a “fragmentação” seja um procedimento contingente ou então padrão, aplicada aos projetos como uma fórmula, entretanto, corresponde – como os demais componentes do processo projetual de Álvaro Siza – a mais uma secção complementar da criação arquitetônica. Segundo William Curtis, *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.*<sup>46</sup> Logo, é um instrumento de compreensão da realidade que fraciona o contexto para conectá-lo ao raciocínio de concepção do projeto, procurando manter uma coerência contínua entre espaço, forma e lugar.

---

<sup>45</sup> CURTIS, William J. R. Notas sobre la invención: Álvaro Siza. In: **Croquis**. Álvaro Siza 1995-1999. Madrid, nº. 95, p. 195, 1999. (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)

<sup>46</sup> Idem

Esses fragmentos contextuais – tais como: formas naturais, linhas urbanas imaginárias, tensões volumétricas, visuais paisagísticas, incisões de luz natural – podem estar relacionados ao entorno próximo ou à cidade numa dimensão mais ampla. Às vezes são facilmente perceptíveis no projeto (explícito na forma plástica), outras vezes são idéias que ficam num plano abstrato e oculto, trabalhadas no desenho a ponto de desaparecerem visualmente da obra, exatamente porque estão embutidas numa outra dimensão. Porém, de uma maneira ou de outra a “fragmentação” está relacionada ao “olhar” sobre o sítio, apontando possibilidades de reação em presença da complexidade urbana contemporânea. Nesse sentido, o desenho de Siza, conforme William Curtis:

*(...) Raramente permite que formas ideais fiquem intactas e normalmente são distorcidas ou fragmentadas a fim de irem ao encontro do circunstancial. (...) Figura e terreno vivem em tensão perpétua e o local é remodelado em termos de objetos e espaços, positivos e negativos. Curvas de nível e planos horizontais correm sobre edifícios e os interiores abrem inteiramente novas percepções do ajustamento. Peças da cidade, os projetos de Siza são também fragmentos da paisagem. Papéis e definições continuam a deslocar-se à medida que nos movemos.* <sup>47</sup>

Portanto, desenhar é também fragmentar o sítio para tentar compreendê-lo. Fracionar para estudá-lo nas suas diversas dimensões e categorias, conseqüentemente, unir novamente as partes em um todo, reestruturando-as e transformando-as até se tornarem um conjunto conciso e articulado de elementos construtivos, ou seja, se converterem em arquitetura. Uma somatória de frações do contexto que se resume na síntese entre o novo e o preexistente.

É possível identificar características no projeto do Museu Iberê Camargo que fazem referências a obras de outros arquitetos, estabelecendo uma influência sutil mas notável no resultado final da obra. Por exemplo, as rampas do Museu Guggenheim de Nova York, projetado pelo arquiteto americano Frank Lloyd Wright, e as passarelas do edifício do Sesc Pompéia em São Paulo, da arquiteta italiana que desenvolveu seu trabalho no Brasil, Lina Bo Bardi. Identifica-se também a utilização de soluções já estudadas em outros de seus edifícios (como é o caso da luz natural). Isto é, existem referências a outros projetos, ou mesmo a desenhos antigos que são retomados. Não que isso seja uma busca por soluções previamente determinadas, no entanto, consiste em uma reutilização e transformação de elementos já estudados, que fazem parte da memória do arquiteto e que constitui uma linguagem arquitetônica própria – um repertório projetual.

---

<sup>47</sup> CURTIS, William J. R. In: SIZA, Álvaro; et. all. **Álvaro Siza: Obras e Projectos**. Milão: Electa, 1995, p. 20

Elementos que estão conservados na memória, mas que não são aplicáveis como uma fórmula tipológica, são decorrências de uma transmutação que ocorre no processo de projeto. Há aí um contraponto estabelecido por duas posturas que se complementam: ao mesmo tempo em que são retomados elementos antigos da memória, há também uma rejeição a esquemas preestabelecidos.

Segundo William Curtis, *embora Siza resista à noção de que tem um estilo pessoal, ele claramente tem uma caligrafia própria, que tem sido reunida a partir de influências próximas e remotas no espaço e no tempo.*<sup>48</sup> É evidente que existem similaridades tipológicas e aspectos de linguagem comuns, ou, ainda, um repertório identificável, porém optou-se por dar preferência ao entendimento do processo projetual e do pensamento arquitetônico. Para essa pesquisa, considera-se mais importante compreender as idéias, os “olhares” e o conteúdo intelectual da sua obra, contrapondo aspectos relacionados à produção arquitetônica contemporânea; ao contrário de uma catalogação tipológica, que, mesmo ciente da sua existência, está claro que não faz parte de uma fórmula aplicável.

A memória guarda uma compilação de idéias e influências que são lançadas ao projeto e transformadas na diluição metamórfica do desenvolvimento da concepção. Comumente são ações intuitivas, que não acontecem propositalmente, mas se propagam subjetivamente numa expressão espontânea provinda do acúmulo de experiências. Mediante a citação de Siza:

*As influências são muitas, disso eu tenho certeza absoluta, e de algumas nem sequer porventura terei consciência. Mas aquilo que fica, por fim, é uma malha muito sutil e complexa, não uma única obsessão limitativa. [...]*

*O arquiteto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente, mas a maioria das vezes subconscientemente. O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitetos e da história da arquitetura tendem ou devem tender a serem assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um.*<sup>49</sup>

Em ambos os projetos, os espaços internos refletem com sutileza a forma plástica do edifício e conseqüentemente sua preocupação de relevância com os aspectos do ambiente externo. Luz natural, aberturas, texturas, confinamentos, expansões, sinuosidades, perspectivas, enquadramentos; um conjunto grande de informações processadas a partir de uma leitura específica do contexto.

---

<sup>48</sup> CURTIS, William J. R. In: SIZA, Álvaro; et. all. **Álvaro Siza: Obras e Projectos**. Milão: Electa, 1995, p. 19

<sup>49</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 37



Além disso, estes projetos compreendem uma dimensão dos sentidos, inerente ao edifício como uma espécie de “arquitetura sensorial”. Cabe retomar aqui, para exemplificar essa abordagem, o batistério da igreja, que compreende uma elaborada atmosfera audiovisual, na qual mescla-se luz natural com incidências diversificadas, e o som da água da pia batismal derramada no piso. Um trabalho de construção poética do espaço e uma narrativa que compõem metáforas e diversidades sensitivas. Segundo Peter Testa, (...) *este trabalho desafia o paradigma cartesiano, sugerindo que as relações do homem com o espaço e a natureza incluem aspectos sensíveis e inteligíveis, e que estes dois aspectos existem lado a lado em uma sociedade contemporânea.*<sup>50</sup>

São estes elementos que reafirmam Álvaro Siza na sua capacidade de arquiteto responsável pela técnica e ao mesmo tempo artista dos espaços, não só quanto aos aspectos inteligíveis, mas também na sua dedicação com o desenho e com o resultado final da obra. Por exemplo: a preocupação com os arranjos do interior, o desenho de mobiliários, o intenso detalhamento dos pormenores – caixilhos, corrimão, guarda-corpo, portas, puxadores, trincos – e os seus próprios desenhos que por vezes estão impressos em paredes ou azulejos.

Os edifícios são estritamente pensados e testados nas suas diversas escalas. O Museu Iberê Camargo considera relevante a escharpa, o rio, a vista para a cidade e a luz local, compatibilizando a escala do pedestre, do visitante e da obra de arte. A igreja de Santa Maria opera a paisagem montanhosa, os edifícios do entorno, a topografia do terreno, a avenida principal, além de articular a luz, o mobiliário e os pormenores em geral.

Um processo de fusão e síntese que não ignora nunca a dimensão do corpo humano. Reúne os aspectos relevantes da paisagem, nega o que “não lhe é de interesse” e constrói uma ordem volumétrica “imposta” pela arquitetura do edifício. Isto é, a construção reage a numerosos fatores, mas também impõe uma certa autonomia – uma transformação consciente do sítio que o “inscreve” na paisagem da cidade como peça ordenadora. A arquitetura, conforme Siza, *vai do objeto ao espaço e, por consequência, à relação entre os espaços, até ao encontro com a natureza.*<sup>51</sup>

A eminência de um determinado aspecto do contexto no projeto – como no caso do Museu Iberê Camargo e a sua relação com a natureza – não pode ser caracterizada por uma norma ou baseada em regras preestabelecidas, mas sim em uma atitude que interdepende da circunstância de cada projeto. De acordo com o arquiteto, *esta*

---

<sup>50</sup> TESTA, Peter. **Álvaro Siza**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 7

<sup>51</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 31

*relação, fonte permanente de qualquer projeto, representa para mim como que uma obsessão; sempre foi determinante no curso da história e apesar disso tende hoje a uma extinção progressiva.*<sup>52</sup> Fato refletido no cenário atual das cidades, onde é cada vez mais comum avistar volumes edificadas que negam esta relação, ou ainda, que abstrai totalmente do projeto.

Os dois edifícios analisados estão inseridos em um contexto natural com particularidades importantes. No caso do Museu em Porto Alegre, a vista para o centro, o rio Guaíba e a escarpa de fundo destacam-se como fortes condicionantes do projeto. À primeira vista, a construção não simboliza prolongamento nem continuidade da escarpa, ela estabelece de maneira clara um contraste com o declive do terreno, principalmente pela diferença de cor, entretanto, constrói um diálogo sutil através da forma plástica. Ao contrário da igreja, a volumetria do museu é atenuada pela equivalência da escala da escarpa.

Em Marco de Canavezes, as montanhas da paisagem e a luz solar direcionam o projeto para determinados tipos de solução, isto é, o edifício transforma-se num ponto de referência, destacando-se e impondo-se como volume que determina a ordem do entorno e exerce presença marcante na paisagem. Porém, conforme constatação, dependendo da reflexão da luz solar suas superfícies brancas minuciosamente quase desaparecem, e nesse sentido há um contraponto que harmoniza as tensões provocadas pela autonomia da construção sem afirmar-se como um “grito” ao exagero formal.

Em ambos os casos, são gestos expressivos que desfiguram a relação óbvia entre a forma arquitetônica e a natureza sem provocar rupturas com o contexto. São legíveis pelo conceito, pelas ações mentais e também pelos sentidos. O resultado é uma arquitetura que sugere interpretações criativas, geométricas e abstratas dos aspectos naturais, pois *arquitetura é geometrizar*, afirmou Gregotti referindo-se a obra de Álvaro Siza.<sup>53</sup> Portanto, os edifícios estabelecem argumentações diferentes em cada sítio; em termos comparativos, a igreja se impõe na paisagem da cidade e o museu limita-se à altura da escarpa, atribuindo assim características distintas no desenvolvimento de ambos.

Ao mesmo tempo que a leitura do sítio tem um papel fundamental para o início dos dois projetos (como fator gerador de uma idéia preliminar), constata-se que cada edifício segue uma determinada lógica, que alterna conforme sua própria necessidade e condição. Ordem e ritmo distintos que impõem uma dinâmica de desenvolvimento do processo projetual a partir da característica dos elementos do

---

<sup>52</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 17

<sup>53</sup> GREGOTTI, Vittorio In: SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 27

contexto que vão se agregando. Elementos que determinam as diretrizes do partido e implicam o enfrentamento de aspectos contraditórios, tensões e conflitos, como, por exemplo, os contrapontos existentes entre as dimensões temporais no âmbito do “lugar” – passado, presente e futuro. Por exemplo, na igreja de Santa Maria, Siza estuda a melhor maneira de apropriar o programa ao contexto cultural local (presente e passado) e atualizá-lo a partir de uma leitura compatível às transformações previstas para a cidade (futuro).

Outra particularidade importante identificável nos projetos é a relevância das curvas de nível na configuração do partido arquitetônico. Isso reflete a importância da topografia dentro do processo de desenvolvimento do projeto, pois o sítio é fonte de inspiração criativa, mas também de soluções técnicas. Nos dois projetos analisados, é possível verificar que parte das soluções volumétricas e, conseqüentemente, espaciais nascem dessa atenção dada ao relevo, no entanto, são interpretações diferentes, visto que a presença do lugar desempenha papel antagônico em ambos os casos.

No museu as curvas são assumidas na forma plástica do edifício, perceptível tanto na parede frontal ondulada quanto nas rampas externas, enquanto, na igreja, o relevo é utilizado para organizar as construções existentes e dar relevância ao edifício principal (a própria igreja). Segundo William Curtis:

*A curva de nível é uma das forças geradoras da arquitetura de Siza, seja expressa como uma parede, uma orla, uma cerca, ou mesmo como um plano de vidro. Poder-se-ia dizer que a curva de nível é central para o seu “mito” como artista, que ela corresponde de algum modo à dinâmica do seu pensamento, bem como ao verdadeiro movimento através dos seus edifícios (...)*<sup>54</sup>

Imaginativamente é possível sugestionar que as rampas do museu são curvas de nível que se desprendem da escharpa e contornam o edifício. Enquanto a parede frontal é ondulada (acompanhando a organicidade das curvas), as rampas transmutam para uma forma geometrizada. Uma contraposição de linguagens que sugere a continuidade, porém não explícita. A forma adquire vigor nessas tensões geométricas, formando uma síntese metamórfica do relevo adjacente.

Portanto, têm-se parâmetros suficientes para afirmar que ambos os projetos não respondem diretamente as relações com o meio, e por isso fornecem respostas não-óbvias ao contexto. Por exemplo, apesar da qualidade visual do contexto em Porto Alegre, o museu não se abre totalmente à paisagem, pois, segundo Siza, a relação

---

<sup>54</sup> CURTIS, William J. R. In: SIZA, Álvaro; et. all. **Álvaro Siza: Obras e Projectos**. Milão: Electa, 1995, p. 23

interior e exterior não é total nem imediata, *como fora nas origens, nas ambições e na prática da arquitetura do movimento moderno.*<sup>55</sup> Na igreja a relação com o contexto está presente também no detalhamento, muros, materiais, revestimentos, correlação dos espaços. Segundo o professor José Salgado:

*A sua total disponibilidade perante as situações, uma espécie de teimosa recusa do óbvio e do fácil, fazem-no percorrer constantemente os caminhos da descoberta de relações escondidas, de sentimentos virtuais e expectantes, que, uma vez desvendados, se constituem como simplicidade irrecusável.*<sup>56</sup>

Os edifícios analisados representam uma busca pela presença da arquitetura sem devaneios e demasias, atento aos usos e suas mutabilidades, solucionando os espaços numa inter-relação poética e tectônica. Existe coerência entre as partes e o todo, constituindo assim uma “harmonia” complexa gerada por formas aparentemente simples (“harmonia” que pode ser constituída até mesmo através das tensões). Os ângulos, inclinações, aberturas são sempre correlacionados ao conceito e articulados com os diversos fatores, como se cada detalhe da construção justificasse uma parte significativa do contexto, ou abordasse uma poética do espaço, ou então respondesse a uma exigência do programa.

Tanto a igreja quanto o museu são obras constituídas basicamente por técnicas construtivas simples e materiais convencionais – como concreto armado, alvenaria, pedra e metal –, no entanto, são utilizados de maneira sofisticada e elaborada. Para Siza, o que surge primeiro, e o mais importante, é o espaço criado, os aspectos construtivos são procedentes, não existe preconceito para escolhê-los. A decisão pelo material é consequência também das circunstâncias econômicas e de suporte técnico do lugar; segundo o arquiteto, *a técnica é diferente mas o objetivo é o mesmo; trata-se de construir espaços para o homem.*<sup>57</sup> Portanto, tais projetos são edifícios resultantes de uma linguagem que sintetiza a essência do lugar e produz uma singularidade formal que não é escrava dos “delírios tecnológicos” que “alimentam” muitos processos projetuais contemporâneos.

Todavia, trata-se também de entender e atualizar o conceito de funcionalidade desses espaços. Produzir uma reflexão sobre as novas condições de uso, tanto no caso do museu (obra de arte), como no caso da igreja (liturgia). No Museu Iberê Camargo, coexiste um programa solucionado a partir da realidade da arte contemporânea, *disponibilizando espaços com proporções de iluminação diversificadas, de clara conformação e abertas a usos não inteiramente previsíveis*

---

<sup>55</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 45

<sup>56</sup> SALGADO, José. In: SIZA, Álvaro. **A Reconstrução do Chiado**. Lisboa: Livraria Figueirinhas, 2000, p. 173

<sup>57</sup> SIZA, Álvaro. In: SIZA, Álvaro; et. all. **Álvaro Siza: Obras e Projectos**. Milão: Electa, 1995, p. 44

(...)<sup>58</sup>. Na Igreja de Santa Maria a forma plástica e outros pormenores discutem de maneira eficaz os rumos e as tendências da arquitetura religiosa nos dias de hoje sem deixar de estabelecer relações com as questões culturais locais, como no caso da capela funerária, que cria espaços a partir dos procedimentos fúnebres portugueses.

A internacionalização da obra de Siza, isto é, a difusão de sua produção arquitetônica em países estrangeiros, contém algumas particularidades importantes para serem abordadas a partir do museu da Fundação Iberê Camargo. Essas obras exigem maior atenção, pois se trata de projetar em países com culturas distintas, em locais com os quais o arquiteto não está familiarizado. Implica estar atento às particularidades históricas e a uma diversidade de informações novas que podem influenciar diretamente ou indiretamente o desenvolvimento da concepção arquitetônica. Condicionantes que devem ser tratadas como aspectos que podem potencializar a proposta arquitetônica, ou seja, ampliar as possibilidades de estabelecer novas abordagens com o sítio e conseqüentemente explorar soluções não convencionais. E para isso, de acordo com Siza:

*A primeira coisa que se deve treinar é a percepção visual, ou seja, reconhecer o ambiente. Um arquiteto deve se impregnar da atmosfera de uma cidade ou de um sítio para o qual projeta. E conhecer a atmosfera de uma cidade é algo um bocado abstrato, que começa com uma percepção não muito aprofundada e quase instintiva do local. Para mim, o início de qualquer trabalho é sentir onde estou. Depois, me aprofundo em estudos, documentos e dados como o clima e todas as coisas realmente necessárias para fazer um projeto. Mas tudo começa com uma espécie de diapasão com a cidade, de uma convivência com a cidade.*<sup>59</sup>

Certamente o arquiteto depara-se com maiores dificuldades ao projetar fora do seu país de origem – é necessário mais atenção, estudo e pesquisa. No entanto, essas diferenças, que por vezes também geram insegurança, funcionam como um estímulo projetual que incita a criatividade do arquiteto. Segundo Siza, *há um encontro com novos aspectos que é extremamente fecundo e que auxilia na formação de uma atmosfera de criação de maior vigor e espontaneidade.*<sup>60</sup> Por exemplo, o potencial criativo que existe no cruzamento e no choque entre culturas diferentes. São conflitos que inspiram e motivam novas idéias. Por isso também a

---

<sup>58</sup> SIZA, Álvaro. Entrevista concedida ao site da Fundação Iberê Camargo. **Vitruvius**. Disponível em: <www.vitruvius.com.br>. Acessado em: 10 fev. 2005

<sup>59</sup> SIZA, Álvaro. In: FIGUEROLA, Valentina. Arquiteto da simplicidade (Entrevista). **AU** Arquitetura Urbanismo, São Paulo, n. 113, p. 62, Ago. 2003

<sup>60</sup> SIZA, Álvaro. In: NOBRE, Ana Luiza. Entrevista. **AU** Arquitetura Urbanismo, São Paulo, n. 37, p. 86, Ago./Set. 1991

síntese das informações que geram o projeto está muitas vezes relacionada à articulação de condicionantes conflitantes ou interesses opostos. Conforme o arquiteto, *as dificuldades que se pode encontrar são, no meu entender, largamente compensadas pelo estímulo construtivo.*<sup>61</sup>

Para muitos arquitetos, projetar em um país estrangeiro faz parte de um esquema qualquer. Aspectos referentes às diferenças culturais, morfológicas ou históricas do sítio são ignorados pela mera falta de consideração com a diferença. Antagonicamente, é possível afirmar que a produção de Álvaro Siza é consequência de uma evolução natural, à margem de tendências, baseada em uma investigação contínua das condições de cada “lugar”. Segundo o arquiteto:

*Para mim não é diferente trabalhar na Holanda, em Macau, ou no Porto. Pode ser tudo diferente, mas estou a falar de outro tipo de diferença. Pode ser mais difícil encontrar os instrumentos para ativar, mais difícil por outras razões que podem imaginar: língua, desconhecimento prévio. Mas isto, por outro lado, está compensado por uma grande atração, uma grande curiosidade, um grande interesse por trabalhar num meio diferente, onde tudo é novidade. Portanto, se é capaz de conseguir-se o mesmo grau de identificação, de informação e de conhecimento – quando trabalhamos fora do nosso habitual, sempre temos apoios locais para conseguirmos –, o problema é o mesmo, ainda que o resultado seja diferente.*<sup>62</sup>

Logo, para Álvaro Siza as inovações e as exceções arquitetônicas passam a ter mais consistência quando compatibilizam experimentação, experiência e identidade, *pois somente percebendo o local como um ambiente específico podem aflorar as exceções que geram a arquitetura*, para utilizar uma afirmação de Vittorio Gregotti.<sup>63</sup> Afinal nem toda arquitetura pode ser “efêmera”, ou melhor, não deve ser tratada como transitória, ao passo que ela pertence ao tempo de forma mais contínua e duradoura que o corpo humano – frágil e vulnerável às mudanças.

Concluindo, na análise dos dois edifícios verifica-se que a arquitetura de Álvaro Siza surge do contexto preexistente afirmando-se como disciplina que atribui sentido ao “lugar” – propondo uma solução que parece ser única, ou pelo menos que sugere ser a mais apropriada. É possível identificar partidos muito bem definidos e adequados à situação do terreno, buscando o equilíbrio entre a autonomia da forma

---

<sup>61</sup> SIZA, Álvaro. In: NOBRE, Ana Luiza. Entrevista. **AU** Arquitetura Urbanismo, São Paulo, n. 37, p. 86, Ago./Set. 1991

<sup>62</sup> SIZA, Álvaro. In: SIZA, Álvaro; et. all. **Álvaro Siza: Obras e Projectos**. Milão: Electa, 1995, p. 35-36

<sup>63</sup> GREGOTTI, Vittorio. Território e arquitetura (1985). In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para arquitetura**: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: CosacNaify, 2006, p. 375

e as especificidades locais. Os edifícios incorporam com rigor e precisão a topografia e a paisagem, criando espaços internos diversificados e apropriados aos seus usos.

As duas obras analisadas complementam a elaboração de uma reflexão crítica desenvolvida nessa pesquisa, sobre a possível relação entre arquitetura e “lugar” no contexto da cidade contemporânea. O museu brasileiro e a igreja portuguesa constituem uma arquitetura com diferentes níveis de responsabilidade e resistência. Resistência a tendências que passam por modelos arquitetônicos de monumentalidades gratuitas, historicismos e estilos da moda, ou meramente, no caso dos museus, um edifício sem acervo que é utilizado na maior parte das vezes como espaço de eventos comerciais camuflados, sustentando uma “cultura” tratada como entretenimento e objeto de lazer da elite. É a cultura colocada como objeto de manipulação dos interesses privados e políticos influenciando a produção arquitetônica.

## O processo projetual de Álvaro Siza

*Em meu trabalho nunca tenho uma idéia preconcebida que me sirva de motor do projeto* <sup>64</sup>.

Procurando abordar o processo de criação arquitetônica de Álvaro Siza, essa parte do trabalho se desenvolve no intuito de enfatizar os principais aspectos do seu processo projetual. As discussões desse tópico caracterizam-se por conectar os diversos aspectos argumentados ao longo da pesquisa, enfatizando principalmente os procedimentos que reafirmam sua arquitetura como disciplina responsável pela construção e transformação do “lugar”.

O pensamento arquitetônico de Álvaro Siza é composto por lógicas, entretanto, não é estritamente padronizado. Seu processo de projeto não constitui uma fórmula específica aplicável a todos os contextos; conseqüentemente, não há como estipular uma ordem fixa de ações ou forçar uma standardização. As “lógicas projetuais” são provenientes da renovação de idéias apropriadas a cada projeto, alimentadas por um conjunto de informações voláteis sujeitas às transformações do “lugar”. Conforme Siza, *isto porque criar é não impor conceitos abstratos ao real, mas participar ativamente no fluxo implícito que decorre na metamorfose da vida entre o caos e a ordem*.<sup>65</sup> Criar é uma conseqüência do “olhar”, e o “olhar” de Siza é o “olhar” de um poeta inquieto, que busca respostas nas interpretações da realidade em constante transformação, tentando operar a complexidade do mundo contemporâneo ao invés de acreditar em “cenários ideais”.

É um processo de concepção que se desenvolve através de uma série de práticas de reflexão, destacando o desenho como a principal ferramenta. De maneira geral, o desenho de Álvaro Siza é um procedimento gráfico-intelectual que pensa e repensa o contexto, constata as peculiaridades, sobrepõe as informações coletadas transformando-as em idéias que impulsionam o início do projeto. Sucessão gradual que vai tomando “dimensões reais”, e “imprimindo” um ritmo à arquitetura. Segundo Álvaro Siza, *nessa progressiva visualização, numa imagem provisoriamente final, se vai estruturando o “quase nada” tão importante para além do preexistente, a ligeira torção, tantas vezes materializada no desenho*.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> SIZA, Álvaro. Una Conversación con Álvaro Siza (Entrevista por William Curtis). In: **El Croquis**. Álvaro Siza 1995-1999. Madrid, n. 95, p. 176, 1999. (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)

<sup>65</sup> RODRIGUÊS, António Jacinto. **Teoria da arquitetura** - O projecto como processo integral na arquitectura de Álvaro Siza. Porto: FAUP, 1996, p. 61

<sup>66</sup> SIZA, Álvaro. **Escritos**. Barcelona: Ediciones UPC, 1994, p. 13



Através do desenho, Siza simula soluções, estuda proporções, identifica ordens de relevância e propõe equivalências de escala. Catalisa aspectos subjetivos (impressões de caráter sensível), registra o olhar e contribui para uma permanente atualização da memória. O papel se transforma em plataforma de testes e experimentações, permitindo que o desenho aproxime o projeto das diversas questões do sítio, interrogando-as, determinando intensidades ou estabelecendo relações entre as complexidades do mesmo, isto é, envolve a interface da cidade na ação projetual. Segundo Vittorio Gregotti:

*Nenhum vocábulo, creio, é mais apropriado do que este para definir a continuidade entre o desenho que descreve a sua aproximação aos lugares, a razão de ser das formas em conjunto, a reflexão que as elabora, e o projeto que as modifica e reorganiza segundo uma hipótese, isto é, segundo um desenho.*<sup>67</sup>



*Croquis de Álvaro Siza referente ao Museu Iberê Camargo.*

Muitas vezes os primeiros esboços da solução não possuem uma ordem perceptível à primeira vista porque são registros rápidos e primeiras impressões da investigação. São resultantes de uma justaposição de idéias e interpretações do sítio, que buscam mais a compreensão do que a representação, e por isso não há um compromisso de

---

<sup>67</sup> GREGOTTI, Vittorio. In: SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 9

“clareza” quanto à grafia - muitas vezes até parecem desordenados. Esses desenhos são sinônimos de reflexão, exercício e ação do processo mental.

Mesmo os croquis que sucedem essa etapa de investigação do sítio, representados por traços compromissados em responder questões e dar soluções concretas ao projeto, com frequência sofrem “intervenções” de desenhos espontâneos (de caráter artístico). Em algumas circunstâncias, são desenhos que representam figuras humanas, nus femininos ou animais – a dimensão do ser vivo que é parte primordial da arquitetura. Em outros casos são desenhos abstratos, devaneios e coisas irrealizáveis que parecem ser provenientes de uma necessária libertação artística e criativa do arquiteto.



*Croquis de Álvaro Siza referente à Faculdade de Arquitetura do Porto.*

Conforme Álvaro Siza, *o papel do desenho é libertar-nos de inibições, de idéias feitas, de preconceitos.*<sup>68</sup> Ao passo que esses “desenhos livres” – que de certa maneira não correspondem à arquitetura – podem solucionar um entrave no desenvolvimento do projeto. Isto é, funcionam como mecanismo de liberação de idéias latentes, um momento de “descomprometimento” que gera muitas vezes a resolução de um impasse do projeto.

---

<sup>68</sup> SIZA, Álvaro. In: SIZA, Álvaro; et. all. **Álvaro Siza: Obras e Projectos**. Milão: Electa, 1995, p. 47

De acordo com a citação abaixo feita pelo próprio arquiteto, não é possível identificar um método fechado em relação ao exercício do desenho. Vale ressaltar que a citação é referente ao projeto de objetos, entretanto, guardada as devidas proporções, é válida para “ilustrar” as preocupações de Siza quanto ao processo de desenvolvimento do desenho voltado à arquitetura:

*Posso começar com idéias 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 conseqüência 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 do desenho de tal modo que em definitivo não sou capaz de dizer como desenho um objeto ou a própria arquitetura.*<sup>69</sup>

Portanto, o desenho declara-se, primeiramente, como parte do processo de compreensão do “lugar”, que conseqüentemente gera o amadurecimento das idéias ocultas na mente, propondo soluções arquitetônicas por meio da experiência acumulada e intrínseca no exercício do projeto. É a representação da dimensão da vida, da relação entre as escalas: arquitetura, natureza e ser humano. Uma mistura de razão e sensibilidade, compromisso e fluidez, constatação e criação, abstração e simplicidade. Segundo Vittorio Gregotti:

*Contudo, o desenho não é para Siza uma linguagem autônoma; trata-se de tirar as medidas, de fixar as hierarquias internas do lugar que se observa, dos desejos que ele suscita, das tensões que induz; trata-se de aprender a ver as interrogações, a torná-las transparentes e penetráveis. Trata-se por fim de procurar por meio da escrita do desenho uma série de ressonâncias que progressivamente funcionem como partes de um todo, que mantenham a identidade das razões da sua origem contextual mas que ao mesmo tempo se organizem em seqüências, percursos, paragens calculadas, que se alinhem através de diferenças discretas na direção de um processo de diversidade necessária não ostentada, de escrita dos espaços e das formas do projeto.*<sup>70</sup>

Sintetizando, os desenhos de Álvaro Siza traduzem as reflexões e análises do arquiteto, tendo de um lado um registro, uma constatação da realidade, e do outro, investigação, descobertas e uma busca por evidências. É a “concretização” de uma

---

<sup>69</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 137

<sup>70</sup> GREGOTTI, Vittorio. In: SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 9

idéia, ou um conjunto delas, dentro de um processo que avança risco após risco, buscando uma resposta adequada ao “lugar específico” (termo propositalmente redundante). Processo intelectual que, segundo Siza, *avança a partir de hipóteses, críticas e, conseqüentemente, respostas críticas.*<sup>71</sup>

De maneira geral, o processo projetual de Siza não se rende à imposição de partidos ou tipologias predeterminadas; pelo contrário, estabelece-se uma iniciativa distinta e apropriada para cada caso. É preciso analisar cada projeto dentro da sua circunstância particular, incluindo obviamente todas as questões locais que o permeiam. É possível identificar uma renovação arquitetônica adequada à volubilidade da realidade contemporânea, que “restaura” formas e espaços atribuindo valores atualizados e “compatíveis” às dinâmicas das cidades. No entanto, certamente existe um “repertório”, e conforme William Curtis:

*Siza sempre insiste em que ele enfrenta cada problema novo com um olhar novo. Mas 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. Porém, recorre às suas descobertas anteriores, integrando-as, às vezes, em novas idéias.*<sup>72</sup>

Um mecanismo de trabalho árduo, caracterizado por estabelecer relações complexas com o contexto. Relações estas que não são convencionais, que procuram operar as tensões e integrar os aspectos paradoxais. Que conciliam local e global, passado e presente, caracterizando o projeto como um instrumento de transformação do “lugar”. Um método rigoroso, porém não sistematizado, visto que não permite traçar esquemas, racionalizar ou mapear o processo de criação. Conforme revela o professor António Jacinto Rodrigues em seus estudos analíticos sobre a obra de Siza:

*É um processo cuja referência se encontra tanto no geométrico abstrato como na forma dos seres vivos. Processo que se constrói como um jogo com o inesperado. O impulso criativo (...) é o oposto dum modelo, dum estilo, duma taxonomia. A observação cuidadosa faz-se como um todo orgânico de sensações. Não se enfatizam as ordens explícitas, os conceitos intelectuais que impõem esquemas mortos à realidade sempre em metamorfose. É regra e não modelo (...). É um modo de ver que se expressa em Siza Vieira.(...) É*

---

<sup>71</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 141

<sup>72</sup> CURTIS, William J.R. Notas sobre la invención: Álvaro Siza. In: **El Croquis**. Álvaro Siza 1995-1999. Madrid, nº. 95, p. 193, 1999. (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)

*revelar um mistério oculto e que o próprio artista não domina. O jogo da criação estética é a transcendência inesperada diante dos acontecimentos.*<sup>73</sup>

Freqüentemente o projeto defronta-se com variáveis contraditórias referentes ao tempo. Por exemplo, o edifício pode responder a condicionantes históricas (passado), ou estabelecer relação com uma paisagem existente (presente), ou reagir a previsões quanto à transformação da cidade (futuro). Isto é, há diferentes possibilidades de leitura do contexto, e por isso é necessário constituir um mecanismo de trabalho capaz de ordenar e estipular as prioridades, para então privilegiar uma determinada variável. Nesse sentido, o processo projetual de Siza não estabelece prematuramente uma ordem de importância das condicionantes do projeto, segundo William Curtis:

*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 de superposições 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.*<sup>74</sup>

Todavia, o partido arquitetônico não nasce necessariamente do contexto físico (topografia, clima, paisagem etc.); ele pode estar conectado a outros inúmeros aspectos que permeiam o projeto. Pode responder a uma exigência do programa, a uma especificidade da cultura local ou mesmo a uma solução estrutural – tendo claro que existem variações quanto à ordem e a intensidade de articulação desses elementos. O início do processo está comprometido com a responsabilidade de estabelecer relações e tensões, por vezes contraditórias, mas sempre a partir de informações inerentes ao "lugar". Ele pode até negar o contexto, para dessa maneira afirmá-lo (ou reafirmá-lo), atendendo a outras variáveis importantes. Segundo o arquiteto, *um sítio vale pelo que é, e pelo que pode ou deseja ser – coisas talvez opostas, mas nunca sem relação.*<sup>75</sup>

Nas palavras de Jacinto Rodrigues, o método projetual de Siza é *processo que se fortaleceu em experiências e em aprofundamentos das componentes essenciais da arquitetura.*<sup>76</sup> Um conjunto de reflexões sobre as condicionantes e problemáticas do sítio, que alicerçam e formam um processo projetual baseado na mutabilidade dos

---

<sup>73</sup> RODRIGUÊS, António Jacinto. **Teoria da arquitetura** - O projecto como processo integral na arquitectura de Álvaro Siza. Porto: FAUP, 1996, p. 59-60

<sup>74</sup> CURTIS, William J.R. Notas sobre la invención: Álvaro Siza. In: **El Croquis**. Álvaro Siza 1995-1999. Madrid, nº. 95, p. 194, 1999. (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)

<sup>75</sup> SIZA, Álvaro. **Escritos**. Barcelona: Ediciones UPC, 1994, p. 27

<sup>76</sup> RODRIGUÊS, António Jacinto. **Teoria da arquitetura** - O projecto como processo integral na arquitectura de Álvaro Siza. Porto: FAUP, 1996, p. 28

espaços do edifício e da cidade contemporânea. Processo interdisciplinar que envolve grande número de preocupações, e uma especial atenção às particularidades do meio e suas respectivas transmutações geradas pelo tempo. Uma sucessão de ações complexas e inventivas, com variáveis aleatórias, aberta e adequável a diferentes circunstâncias projetuais, inclusive às experimentações, desde que não sejam gratuitas.

Também não está preestabelecido de que forma interagem os diversos fatores do projeto; por exemplo, a relação das condicionantes locais com o programa de necessidades e as soluções técnicas. A maneira que se inter-relacionam essas complexas tramas de informações não é igual em todas as obras, de modo que torna-se impróprio tentar identificar um esquema rígido e fechado nesse processo. A arquitetura de Siza surge de um “fluxo fluido” baseado na contínua atualização das cidades. Constata-se um modo de raciocinar mutável e adequado para cada situação de projeto, que depende do contexto para priorizar ou enfatizar um determinado aspecto – um processo que ocorre de maneira flexível. Segundo Álvaro Siza:

*O meu sistema de trabalho varia muitíssimo... Cada proposta tem um processo e uns condicionantes que o tornam diferente. Há trabalhos em que os aspectos funcionais do programa são tão fortes que dirigem o desenvolvimento do projeto; noutros, a topografia, a localização ou a zona histórica são os condicionantes a ter em conta. Começo a definição de uma idéia de formas muito diferentes. Quando me chamam para projetar um edifício num lugar que não conheço, de que tenho uma idéia muito vaga, quase mítica, às vezes uns primeiros desenhos ajudam a desencadear uma série de reflexões que se concretizarão posteriormente.*<sup>77</sup>

O processo de criação arquitetônica compreende também aspectos sensíveis, que se manifestam pela ação intencional do arquiteto ou mesmo de forma espontânea e aleatória. É possível identificar inclusive a existência de resultados que escapam do seu controle, ou que não foram estritamente pensados, porém, se desenvolvem dentro de uma certa ordem arquitetônica determinada pelo inconsciente – indício este da inexistência de um domínio completo de todas as etapas criativas da obra. Segundo Montaner, *todo pensamento deve incluir a razão e a intuição como processos básicos e complementários.*<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> SIZA, Álvaro. In: SIZA, Álvaro; et. all. **Álvaro Siza: Obras e Projectos**. Milão: Electa, 1995, p. 47

<sup>78</sup> MONTANER, Josep Maria. **A modernidade superada** – arquitetura, arte e pensamento do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 49

São ações instintivas e intuitivas, que sucedem a partir do repertório de experiências visuais e sensoriais do arquiteto - conseqüente da prática de observação do "lugar". Segundo Siza, *o exercício da observação é prioritário para um arquiteto. Quanto mais observamos, tanto mais clara surgirá a essência do objeto. E esta consolidar-se-á como conhecimento vago, instintivo.*<sup>79</sup> Uma "aleatoriedade" que está relacionada à sabedoria instintiva, segundo Siza, *hoje perdida, que sempre regulamentou o estudo das dimensões, das proporções e das relações dos espaços*<sup>80</sup> - uma fração do processo criativo e imaginativo que correlaciona aleatoriedade, espontaneidade, instinto e intuição.

Para Siza o essencial do processo é *a pesquisa contínua e paciente, a lenta aproximação do desenho que corresponda aos complexos objetivos e circunstâncias que envolvem cada trabalho e todo o trabalho.*<sup>81</sup> O olhar é treinado para interpretar a realidade que está submetida a uma constante transformação – a dinâmica que o projeto deve estar inserido. Observar de maneira consciente é também ser influenciado por sensações e emoções, é ser levado pelas intuições artísticas. Olhar é conceituar o espaço, imaginar as transformações, analisar as condicionantes, e por fim, de forma sintética, esse olhar é traduzido em fragmentos de projeto.

A forma plástica arquitetônica não é tratada isoladamente, ela nasce de uma fusão dos vários fatores que participam do projeto (programa de necessidades, soluções técnicas, articulação com o contexto, aspectos estéticos) – formando um sistema conciso, integrado e amarrado entre si. É uma contínua busca pela imaginação das evidências, porque o "lugar" na arquitetura de Álvaro Siza é – conforme o professor António Jacinto Rodrigues – *um lugar de potencialidades latentes à espera de um olhar revelador desses elementos ocultos mas virtualmente decifráveis.*<sup>82</sup> Isto é, o processo de concepção é uma busca por descobertas, uma vasta investigação que começa sem certezas e sem precipitações.

Logo, entre os primeiros estudos e a proposta final há um longo percurso de inquietações e inseguranças – um processo que ignora os "modelos" para encontrar respostas mais compatíveis à realidade das cidades. Segundo Siza, *movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação.*<sup>83</sup>

Todavia, é necessário compreender que esses procedimentos projetuais, apesar de toda a referência que se faz ao "lugar", não são submetidos ao contexto sem uma

---

<sup>79</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 135

<sup>80</sup> Idem, p. 49

<sup>81</sup> SIZA, Álvaro. **Escrīts**. Barcelona: Ediciones UPC, 1994, p. 13

<sup>82</sup> RODRIGUÊS, António Jacinto. **Teoria da arquitetura** - O projecto como processo integral na arquitectura de Álvaro Siza. Porto: FAUP, 1996, p. 32

<sup>83</sup> SIZA, Álvaro. **Escrīts**. Barcelona: Ediciones UPC, 1994, p. 28

análise crítica, tampouco submissos às imposições e condicionantes do contexto. Projetar não é construir uma limitação ao considerar no estudo todas as condicionantes do sítio. O intuito é trabalhar as relações examinando-as e interpretando-as criticamente. Para Álvaro Siza, *projetar significa procurar uma espécie de independência dos diferentes condicionamentos até encontrar um campo de liberdade que inclua as respostas a todos esses condicionamentos.*<sup>84</sup> Ou seja, as relações não são convencionais e as conexões – arquitetura e “lugar” – não são diretas, *há uma espécie de metamorfose.*<sup>85</sup>

Por fim, conclui-se que o processo projetual de Siza está baseado na pluralidade das diversas situações do projeto e é fruto de procedimentos multidisciplinares que enfrentam a complexidade do contexto como um todo. Um conjunto de ações que está continuamente envolvido com o compromisso de resolver todas as escalas da arquitetura - do espaço urbano aos detalhes internos da edificação (mobiliário, frisos, batentes, puxadores, corrimãos). Não estabelece parâmetros através de um repertório tipológico, nem determina a forma por meio de valores utópicos impondo aspectos “ideológicos” ao contexto. O processo de criação expande-se na transformação de idéias a partir da experiência do “lugar”, gerando uma diversidade conceitual e estética que estabelece uma mutação constante da sua linguagem em busca da essencialidade na solução arquitetônica.

---

<sup>84</sup> SIZA, Álvaro. In: SIZA, Álvaro; et. all. **Álvaro Siza: Obras e Projectos**. Milão: Electa, 1995, p. 41

<sup>85</sup> SIZA, Álvaro. Una Conversación con Álvaro Siza. (Entrevista por William Curtis). In: Álvaro Siza 1995-1999. **El Croquis**, Madrid, n. 95, p. 185, 1999. (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)



## Espacialidade Contemporânea

Reflexões sobre a transformação do “lugar” na obra de Álvaro Siza

A partir das discussões do segundo capítulo, e a síntese sobre o processo projetual elaborada no tópico anterior, é possível afirmar que o projeto do Museu Iberê Camargo e da Igreja de Santa Maria fornecem subsídios suficientes para que se possa elaborar uma leitura mais ampla da relação entre a arquitetura e o “lugar”. Constata-se uma complexidade arquitetônica que gera um conjunto de discussões para além da relevância dos fatores físicos e culturais de um sítio.

Logo, para que se possa expandir esse debate com mais concisão, cabe introduzir neste momento o termo espacialidade contemporânea com a finalidade de compreender uma abordagem mais atualizada e provavelmente adequada que as dadas teorias do “lugar”, sugerindo uma maior abrangência sobre a complexidade urbana contemporânea. Ou seja, um termo mais apropriado às condições que a arquitetura contemporânea está submetida – condições estas que não estariam ao alcance da definição de “lugar”.

Nesse sentido, ambos os projetos analisados ampliam o debate sobre a relação arquitetura e “lugar”, e transcendem as discussões utópicas sobre a preservação das “culturas regionais autênticas”. Optam por trabalhar com a “manutenção” do território priorizando o contexto cultural local, ao mesmo tempo em que agregam uma identidade contemporânea ao sítio – pois se tem claro que as cidades sofrem transformações contínuas e o que era referência muitas vezes desaparece. Conforme Siza, *não ignorar as próprias raízes e, também, não se fechar em uma única cultura*.<sup>86</sup>

De maneira geral, a idéia de “lugar” na condição contemporânea abrange uma gama diversificada de condicionantes culturais, sociais, econômicas e políticas, entrelaçadas ao caos e à desordem do espaço urbano. Uma conjunção de fatores que dificultam as investigações do sítio e implicam impreterivelmente entender o contexto de forma mais ampla, conseqüente das transformações e dinâmicas a que as cidades estão submetidas. Torna-se incompleto pensar a cidade por meio de uma conceituação rígida ou fechada – não há um significado preciso que determine o território de projeto, ou, ainda, uma definição exata da espacialidade contemporânea.

---

<sup>86</sup> SIZA, Álvaro In: WOLF, José. A evidência imaginada (Entrevista). **AU** Arquitetura Urbanismo, São Paulo, n. 94, p. 39, Fev. 2001

A arquitetura depara-se com novos níveis de reflexão e percepção da cidade, encontra-se em um outro patamar de exigências e, contudo, promove a necessidade de um olhar diversificado sobre o sítio. Há também uma mudança dos usos dos espaços dos edifícios, que implica construção de novos parâmetros de entendimento do mesmo, pois a condição contemporânea inclui também as transformações da relação do corpo com a arquitetura e a cidade.

Desse modo, o comprometimento da arquitetura de Siza em articular o local e o global – tentando compreender a complexidade da urbanidade contemporânea – depende das circunstâncias espaciais da cidade e de uma atualização contínua sobre sua realidade, criando ou reinventando parâmetros de interpretação do contexto conforme a condição imposta.

Há uma intensificação da complexidade nas relações entre a arquitetura e a espacialidade contemporânea (perceptível principalmente na sua produção recente), que estipula uma desestabilidade tipológica, a ponto de não permitir comparações diretas com o “regionalismo” ou o “contextualismo”. Conforme William Curtis:

*Esta sensibilidade às gradações e características genéricas de locais não pode ser reduzida a quaisquer receitas simplistas de “contextualismo” ou de “tipologia”, uma vez que conta com uma absorção intuitiva do invisível, bem como com os elementos visíveis de um local, e então com uma transformação imaginativa nos espaços da arquitetura. Entre a observação, a síntese e a forma resultante, há muitos filtros.<sup>87</sup>*

Segundo Siza, *não sou contextualista, horroriza-me a palavra*<sup>88</sup>. Para o arquiteto não lhe é conveniente defender uma determinada postura, seja ela “contextualista”, “regionalista” ou mesmo de oposição a um “lugar”. Trabalhar nos parâmetros de tendências é fazer arquitetura construindo uma falsa abordagem do contexto. Não lhe interessa comprometer-se com um determinado tipo de arquitetura, seja ela “adaptada ao lugar” ou contraposta a ele. Para Siza, *o mais importante é compreender qual é a dinâmica naquilo em que de uma forma ou de outra estamos a participar, colaborando, e através desse entendimento, encontrar a resposta... mais justa ou que parece mais justa.*<sup>89</sup> Isto é, estar atento às possibilidades de cada projeto, fazendo uma arquitetura que se desenvolve, segundo Frampton, em uma *multiplicidade e mestiçagem cultural que forma a base da sua obra.*<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> CURTIS, William J. R. In: SIZA, Álvaro; et. all. **Álvaro Siza: Obras e Projectos**. Milão: Electa, 1995, p. 19

<sup>88</sup> SIZA, Álvaro. In: SIZA, Álvaro; et. all. **Álvaro Siza: Obras e Projectos**. Milão: Electa, 1995, p. 36

<sup>89</sup> Idem, p. 37

<sup>90</sup> FRAMPTON, Kenneth. **Nada numa mão, nada na outra**. Nova Iorque, 1997. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt>>. Acesso em: 12 fev. 2005

Portanto, pode-se afirmar que a única interface capaz de existir entre o “contextualismo” e a obra de Siza é a relação com as preexistências, ademais, não estabelece nenhum vínculo se analisado no resultado final da arquitetura. O rigor tipológico “contextualista” – que estabelece uma relação com os fragmentos históricos de um “lugar” – está muito distante da arquitetura de Siza, que, apesar de trabalhar com o contexto, implode nitidamente a tipologia através de um processo de concepção projetual extremamente complexo.

Sua produção certamente leva ao pensamento da história da arquitetura, no entanto, seu processo projetual não permite uma leitura direta do vernáculo. A arquitetura de Siza produz uma solução totalmente transfigurada do ponto de vista da forma tipológica. Não se pode dizer tampouco que Siza é “formalista” ou “racionalista”, pois sua arquitetura não constitui uma mera conformação volumétrica ao contexto existente, nem se submete às imposições e condicionantes do sítio de maneira pacífica. Conforme William Curtis, *Álvaro Siza é um artista que gosta de ambigüidades, extremos, transições e dúvidas*<sup>91</sup>.

Tendo que a arquitetura de Álvaro Siza estabelece de maneira efetiva um raciocínio construído a partir da experiência de um “lugar”, seus projetos operam indiretamente “contradizendo” o simulacro de algumas tendências contemporâneas que buscam “espetacularidade” através do discurso fictício da inovação arquitetônica.

A reflexão crítica que se estabelece aqui é referente às soluções arquitetônicas que ignoram a complexidade da espacialidade contemporânea e espalham pela cidade construções que prioritariamente buscam “marcar” o contexto através do “espetáculo arquitetural”. Esses projetos caracterizam-se pela “excentricidade” da forma e se difundem em grande quantidade pelas metrópoles contemporâneas disseminando uma espécie de pseudo-excepcionalidade, contribuindo ainda mais para uma intensificação do caos urbano.

Na maior parte das vezes predominam nestas construções um certo exagero formal e uma falsa complexidade imposta pela gratuidade do mercado, contribuindo ainda mais para a ampliação da desordem do espaço urbano, além de não enfrentar a drástica realidade da espacialidade contemporânea. Segundo Siza:

*Esta exigência de espetacularidade, de novidade, creio que pressiona, no sentido de exagerar os limites de alcance da expressão e a responsabilidade no contexto urbano, de tudo ou quase tudo o que fazem os arquitetos. Cada peça de um tecido tem de ser como um monumento ou como uma*

---

<sup>91</sup> CURTIS, William J. R. In: SIZA, Álvaro; et. all. **Álvaro Siza: Obras e Projectos**. Milão: Electa, 1995, p. 19

*ironia; tem de ser algo que se destaca, até ao ponto de não deixar espaço para as coisas que constituem, pela sua natureza, pela sua função, as exceções na cidade, porque tudo tem de ser exceção. Isto, quanto a mim, gera o caos.*<sup>92</sup>

Cabe ressaltar que esse contraponto no trabalho é importante porque permite avançar sobre a relevância da relação entre a arquitetura e o contexto urbano contemporâneo – pois até que ponto as cidades podem “suportar” a multiplicação de projetos que ignoram totalmente a presença do “lugar” e adotam posturas de caráter “meramente publicitário” que propagam formas monumentais e ostentam a desordem generalizada?

Para Siza a difusão do “espetáculo arquitetural” está relacionada a *uma dificuldade de resistência a pressões, a exigências, a que não seria preciso responder de uma forma tão direta.(...) Afinal, conseguiremos monotonia em vez de emoção, porque os resultados se tornam tão repetitivos como a repetição do mais banal objeto.*<sup>93</sup> Isto é, uma banal aceitação das imposições da cultura de massa, fomentando edifícios produzidos como “gigantescas obras de arte”, implantados sem preocupações contextuais.

Dando outro sentido à arquitetura, Siza constitui uma linguagem erudita, sofisticada nos detalhes e complexa nas relações com o meio, entretanto, “aparentemente simples”. Por isso os dois projetos analisados, ao mesmo tempo em que comunicam uma arquitetura visivelmente harmônica, parecem também evocar elementos perturbadores. Nos parâmetros do processo projetual de Siza coexiste inclusive a possibilidade de inserção de elementos estranhos, e que nada têm a ver com o contexto, mas para isso é preciso existir um motivo forte, um argumento consistente, nunca deve ser uma frívola “afetação pós-moderna”.

Portanto, a complexidade na obra de Siza não está presente na “complicação” do desenho, ou na mera especulação da forma plástica arquitetônica. A obra é complexa pela densidade de informações que o projeto absorve, por estar contemplando condicionantes físicas, históricas, culturais, sociais, econômicas e várias outras que permeiam o projeto – constituindo soluções abstratas, não evidentes, sintéticas e sensivelmente poéticas. A complexidade nesse caso não é sinônimo de “exagero formal”, está relacionada à maneira que essa arquitetura reage às imposições, às particularidades e à diversidade do contexto. Pode-se afirmar que o conteúdo é complexo, mas a linguagem é relativamente simples.

---

<sup>92</sup> SIZA, Álvaro. In: SIZA, Álvaro; et. all. **Álvaro Siza: Obras e Projectos**. Milão: Electa, 1995, p. 52

<sup>93</sup> Idem

Segundo Montaner, a obra de Siza remete a um realismo empírico, no qual a complexidade arquitetônica provém da preocupação com a atualidade. *A extrema atenção à realidade – contextual, humana, funcional, simbólica, urbana, e paisagística – permite que Siza outorgue identidade a cada elemento e a cada parte do edifício – uma entrada, uma marquise, uma escada, uma rampa –, e destaque e elabore cada detalhe. Dessa forma, ele passa do realismo à complexidade.*<sup>94</sup>

Em vista disso, vale ressaltar que classificar a arquitetura de Álvaro Siza ou tentar encaixá-la em categorias reduz erroneamente sua obra a uma abordagem superficial e limitada. É comum o exagero de alguns críticos quanto à utilização de sufixos e prefixos na tentativa de caracterizar uma determinada obra arquitetônica, no entanto, segundo o arquiteto, *elementos e signos de crise, simplificados e poucos, reciclados em ondas de rápida e efêmera propagação, são exibidos como expressão de criatividade individual; como imaginativa resposta à progressiva burocratização e à morte das certezas.*<sup>95</sup>

A arquitetura de Siza não é uma prática dominada por discursos vazios na busca de justificativas para as “extravagâncias”. Siza não renuncia à complexidade da cidade, nem omite as diferenças culturais das relações humanas. Possui uma certa atitude de resistência aos exageros da globalização, à “espetacularização” cultural e à superficialidade das propostas demasiadamente estilísticas. No entanto, não se limita aos radicalismos das tendências que defendem a intervenção moderna a qualquer custo. Conforme o arquiteto, *a verdade é que hoje, e de modo geral, já não nos preocupa isso de ser moderno. Alguns pensam que é urgente ser pós-moderno. É bom poder construir um telhado ou um terraço, usar pedra ou betão ou outros materiais, conforme convenha e apeteça(...)*<sup>96</sup>

Portanto, conclui-se que sem a preocupação de seguir tendências, estabelecer modelos ou criar estilos, ambos os edifícios analisados nessa dissertação são instrumentos eficientes para pensar arquitetura em um sentido mais abrangente, além dos limites da forma plástica e suas categorizações. Mediante a citação de William Curtis:

*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 esta*

---

<sup>94</sup> MONTANER, Josep Maria. **As formas do século XX**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2002, p. 106

<sup>95</sup> SIZA, Álvaro. **Escrpts**. Barcelona: Ediciones UPC, 1994, p. 53

<sup>96</sup> Idem, p. 52

*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.*<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> CURTIS, William J.R. Notas sobre la invención: Álvaro Siza. In: **El Croquis**. Álvaro Siza 1995-1999. Madrid, nº. 95, p. 196, 1999. (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)