

A Monumentalidade Crítica de Álvaro Siza

Editores

Paulo Tormenta Pinto

Ana Tostões

Esta edição não teria sido possível sem o generoso apoio do Atelier Álvaro Siza, do Canadian Centre for Architecture (CCA), da Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte e Arquivos, da Fundação de Serralves – Biblioteca de Serralves, da Câmara Municipal de Matosinhos, da Câmara Municipal de Vila do Conde, da Câmara Municipal de Viana do Castelo, da Câmara Municipal de Chaves, da Casa da Arquitectura e da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Especiais palavras de agradecimento:

Na área dos arquivos: no Atelier Álvaro Siza, Anabela Monteiro, Chiara Porcu e Avelino Silva; no CCA, Giovanna Borasi (Diretora), Albert Ferré, Céline Pereira, Deborah Vincelli, Martien de Vletter, Shira, Atkanson e Tatiana Mihailov; na Fundação Calouste Gulbenkian, João Vieira (Diretor da Biblioteca de Arte e Arquivos) e João Figueira; na Fundação de Serralves, Sónia Oliveira (Coordenadora da Biblioteca de Serralves) e Daniel Fernandes; na Casa da Arquitectura, Nuno Sampaio (Diretor), Ana Pinto, Liliana Taveira e Sara Almeida; na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Teresa Godinho; na Fundação Marques da Silva, Conceição Pratas; no Centro de Documentação 25 de Abril, Joana Moreira; no Drawing Matter, Matt Page; na Direção Geral do Território, Paula Camacho; e no Gabinete de Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar, Paulo Almeida.

No apoio à edição: José Salgado, Pedro Bandeira, Sara Oliveira e Teresa Siza.

Nas autarquias parceiras deste projeto: na Câmara Municipal de Matosinhos, Luísa Salgueiro (Presidente), Ivone Ferraz, Margarida Mota e Marta Pontes; na Câmara Municipal de Vila do Conde, Vítor Costa (Presidente), Maria Elisa Ferraz (Ex-Presidente), Fernanda Orfão, Rute Saraiva e Sérgio Palhares; na Câmara Municipal de Viana do Castelo, Luís Nobre (Presidente), José Maria Costa (Ex-Presidente), Filipa Amorim, Isabel Rodrigues, Olga Novo e Sara Esteves; e na Câmara Municipal de Chaves, Nuno Vaz (Presidente), Ana Isabel Augusto, Filipa Leite, Sofia Costa Gomes e Vera Moura.

No debate crítico: António Madureira, Gabriela Gonçalves, Gonçalo Byrne, Helena Botelho, Inês Lobo, Inês Moreira, João Paulo Rapagão, João Pedro Falcão de Campos, Jorge Figueira, Marta Marques de Aguiar, Marta Sequeira, Miguel Gomes, Miguel Judas, Nuno Valentim e Raquel Paulino.

Em especial a Álvaro Siza.

NOTA PRÉVIA	6
MONUMENTALIDADE CRÍTICA	9
Álvaro Siza, “Afinal o grande edifício é a cidade. Tecido – Monumento”	10
Paulo Tormenta Pinto, Pedro Pinto e Ana Brandão	
O Pavilhão de Portugal por Álvaro Siza. A pedra fundadora ou a ponta do fio da meada que constrói o projeto	28
Ana Tostões	
Projeto do Pavilhão de Portugal	51
Projeto de Adaptação do Pavilhão de Portugal	52
ENSAIOS	53
O Museu de Serralves: A Energia ao Fundo do Jardim	54
Raquel Henriques da Silva	
Álvaro Siza e o SAAL. Monumentalidade crítica na corda bamba	62
José António Bandeirinha	
Património vs. Monumento: Casa de Chá da Boa Nova e Piscinas de Marés de Leça da Palmeira	76
Rui Fernandes Póvoas	
Centro Meteorológico de Barcelona a <i>Rotonda</i> de Álvaro Siza	86
José Luís Saldanha	

DOSSIER CASOS DE ESTUDO	97
Introdução	98
Pedro Baía	
Álvaro Siza em Matosinhos A Marginal de Leça da Palmeira como elemento estruturante.....	100
Bernardo Vicente, Madalena Lopes, Mariana Brito, Tomás Oliveira	
Parque Urbano e Parque Atlântico, em Vila do Conde Espaço natural indutor de espaço público.....	112
Cátia Meireles, Daniel Gomes, Maria Fróis, Ricardo Ferreira	
Território de mediação entre a cidade e o rio A Biblioteca Municipal de Viana do Castelo.....	124
Afonso Simão, Miguel Almeida	
O Local e o Universal na obra de Siza O Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, em Chaves	136
Bárbara Monteiro, Carlos Marques, João Ovelheira, Marta Fonte	
DOSSIER FOTOGRÁFICO	147
Introdução	148
Alexandra Saraiva	
Fotografias	153
Inês d’Orey	
ENTREVISTA A MARIA FILOMENA MOLDER	160
“Falemos de Monumentalidade na Arquitectura” em particular na de Álvaro Siza	161
Ana Tostões, Paulo Tormenta Pinto	

NOTA PRÉVIA

Entre 2021 e 2023, uma equipa coordenada por Paulo Tormenta Pinto e Ana Tostões desenvolveu o projeto de investigação “A Monumentalidade Crítica de Álvaro Siza – Projetos de Renovação Urbana depois da Exposição Internacional de Lisboa de 1998”. Este livro é o resultado desse trabalho constituindo o fruto da partilha científica e pedagógica realizada entre investigadores, professores e estudantes de arquitetura.

O papel dos arquivos foi determinante neste processo, conduzindo a equipa de investigação no lastro das fontes primárias associadas aos projetos e aos pensamentos de Álvaro Siza, muitos deles expressos em notas soltas nas margens dos desenhos. O arquivo do Canadian Center for Architecture (CCA), de Montréal, constituiu-se como plataforma fundamental da pesquisa, contendo uma parte significativa do espólio de Álvaro Siza, incluindo documentação relativa aos casos de estudo abordados na investigação e cadernos de esboços que permitem deambular sobre as visões, convicções e hesitações associadas aos vários projetos. No plano nacional, o arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian foi determinante, é aí que se encontra depositada a maioria da documentação relativa às obras do sul de Portugal, nomeadamente os materiais relativos ao Pavilhão de Portugal que serviram de base à pesquisa. O arquivo pessoal de Álvaro Siza que se encontra na esfera do escritório da Rua do Aleixo, no Porto, foi de grande importância, tendo sido disponibilizados materiais e documentos relevantes. Igualmente essencial, foram os depoimentos e trocas de ideias com colegas e personalidades do seu círculo, destacando-se a entrevista com António Madureira, ocorrida em 7 de fevereiro de 2022, na sequência de uma sessão de críticas com a participação de Raquel Paulino, onde este expôs de modo inspirador o seu percurso profissional ao lado de Siza.

Do ponto de vista conceptual, o projeto de investigação elegeu o tema da monumentalidade na obra de Álvaro Siza como base de um discurso crítico sobre a arquitetura e o papel dos arquitetos em relação à cidade contemporânea. O Pavilhão de Portugal, projetado para a Expo’98 é o ponto de partida desta pesquisa, identificando-se pela sua singularidade como momento central de um processo de renovação urbana, com repercussões na consciência política do final do século XX. Em Portugal, os ecos deste processo prolongam-se após a exposição de Lisboa através do programa Polis que, canalizando fundos comunitários, permitiu renovar 28 cidades, de norte a sul do país. Neste contexto, Álvaro Siza desenvolveu projetos para Matosinhos (Leça da Palmeira), Vila do Conde, Viana do Castelo e Chaves, participando no momento de consolidação de uma ideia urbanística que, em Portugal, vinha sendo teorizada deste o final da década de 1980.

A leitura dos territórios num tempo longo e a imersão na cultura arquitetónica da contemporaneidade são pressupostos invariáveis na abordagem de Siza e alicerces discursivos sobre a monumentalidade.

A cidade como monumento e a leitura teórica do Pavilhão de Portugal são os temas de abertura do livro, tratados pelos coordenadores do projeto de investigação. O museu, enquanto equipamento fundamental do tecido urbano contemporâneo, é enunciado por Raquel Henriques da Silva. José António Bandeirinha retoma o tema da habitação social, como base de um discurso ético sobre a cidade. Rui Póvoas aprofunda o restauro das piscinas de Leça da Palmeira e a sua classificação como monumento nacional. O Centro Meteorológico de Barcelona, projeto elaborado aquando da olimpíada de 1992, é trabalhado por José Luís Saldanha.

Os resultados do trabalho pedagógico desenvolvido em torno da “monumentalidade crítica”, num dos estudos de Projeto Final de Arquitetura do Iscte (ano letivo 2021/22), integram também o livro. Os estudantes centraram a sua pesquisa em obras realizadas por Álvaro Siza no âmbito do programa Polis, promovendo uma análise detalhada sobre os territórios onde estas estão inseridas. Concretamente, as marginais de Leça da Palmeira e de Vila do Conde e a relação processo--matéria nos projetos da biblioteca municipal de Viana do Castelo e da Fundação Nadir Afonso, em Chaves, permitiram contextualizar a prática e a incidência, de Siza, em programas e problemas relacionados com espaços e equipamentos públicos. Foi assim possível debater em contexto académico as qualidades urbanas, paisagísticas e simbólicas da sua obra e do seu “lápiz maravilhoso”, enunciativo do encantamento de formas e de elementos arquitetónicos memoráveis, que enquadram circunstâncias concretas resultantes de um incessante processo de conciliação e clarificação de opostos, expressos na representação e no ensaio das qualidades geométricas dos espaços.

O capítulo dedicado ao ensaio fotográfico de Inês d’Orey enquadra os argumentos do projeto de investigação, através de um diálogo entre o real e a divagação por um mundo abstrato, contaminado pela emergência de momentos singulares. A fotografia permite vincar o ângulo de leitura sobre o qual é lançado o projeto de investigação. A atmosfera contemplativa das imagens alude à deposição da matéria nas rugosidades de um território povoado pelo imaginário siziano, definindo assim uma geografia de unidade e de fragmento que, ora permite clarificar, ora dissecar a fecundidade do método dialógico de Álvaro Siza.

A ontologia da monumentalidade é explorada numa entrevista com Maria Filomena Molder, constituindo eloquente epílogo do livro e do trabalho realizado. O campo da filosofia deixa-nos pistas sobre a sublimidade, a ruína e a natureza. A monumentalidade enuncia-se, assim, como chave de leitura para uma interrogação sobre o alisamento

do tempo presente e sobre a da crise inerente ao fim-de-ciclo, que envolve a disciplina arquitetónica e, nesse sentido, a obra de Álvaro Siza.



Álvaro Siza, 30 de outubro de 2021.
© Afonso Simão

Em 30 de outubro de 2021, a equipa de investigadores e de estudantes foi recebida por Álvaro Siza num memorável fim-de-tarde. Da conversa emergiram reflexões que se transformaram em linhas orientadoras da vertente conceptual do trabalho realizado.

Quando lhe perguntámos sobre a monumentalidade, disse:

A monumentalidade tem a ver com o desempenho de um edifício na cidade. Uma casa não pode ter monumentalidade porque é uma célula. Pode ter num conjunto uma monumentalidade. Mas a arquitetura não tem esse complemento como preocupação. Agora, um edifício público, que tem um desempenho na cidade, tem que ter representatividade, o que não vem do desenho, vem do que é o edifício. E para cumprir essa função, eu que sou funcionalista, o edifício tem que ter alguma monumentalidade. (...) Sobre a monumentalidade, só me lembrava de desempenho na cidade, densidade da obra no seu uso... Mas depois fui ao dicionário [risos]. Fui ao dicionário e lá está uma coisa pequeníssima: memória associada a pessoas, episódios... Depois também há a ideia de monumental enquanto grande. Uma coisa tem a ver com a outra, mas esta é mais primária.

Por isso o projeto “A Monumentalidade Crítica de Álvaro Siza – Projetos de Renovação Urbana depois da Exposição Internacional de Lisboa de 1998” considerou a questão da monumentalidade e o papel da arquitetura na construção da identidade cultural enquanto parte do combate da contemporaneidade pela cidade, contra a massificação – valor fundamental para garantir a necessária “competência de edificar” que Álvaro Siza tem vindo a honrar genialmente com o seu mérito criativo.

MONUMENTALIDADE CRÍTICA

Álvaro Siza, “Afinal o grande edifício é a cidade. Tecido – Monumento”

Paulo Tormenta Pinto, Pedro Pinto e Ana Brandão

1. Genealogia



Página de Caderno de Esquissos nº 317, maio de 1991.
© Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH287571



Fotografia da Maqueta, Monumento aos Calafates, Porto.
© Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH287557

A monumentalidade é um conceito complexo que se cruza com a produção arquitetónica de Álvaro Siza (n.1933). O reconhecimento do trabalho que desenvolveu desde a década de 1950, sublinhado por inúmeras distinções, cria em torno da sua produção, uma expectativa sobre o impacto das suas obras. A ideia de monumentalidade, debatida por arquitetos da sua geração, como Aldo Rossi (1931-1997) e Robert Venturi (1925-2018), tem em Siza uma representação que transporta este conceito para um processo crítico e ‘arqueológico’ que se inscreve na imersão dos lugares, na contundência da geometria e na manipulação tipológica.

Os trabalhos de arqueologia são algo de muito importante para a arquitetura. Numa cidade antiga, por mais que as coisas estejam cobertas, alguma coisa da sua presença fica no ar, e é um indicativo para o presente e para o futuro. É o que nos faz compreender bem o terreno, a topografia. Há séculos atrás, quando não havia máquinas, a relação dos homens com a topografia era perfeítissima. A escolha do local para a implantação dos edifícios era muito cuidada. Sabermos como isto se fazia é material importante para o projeto.¹

O início da sua produção relaciona-se indelevelmente com o tema da monumentalidade, trazida para cima do estirador, ainda no final da década de 1950, aquando do concurso que realiza com o Alcino Soutinho, Augusto Amaral e Lagoa Henriques para o monumento evocativo dos Calafates, a construir na Cantareira, junto à Foz do Douro. Estruturas de elevada dimensão definiam um percurso de expressão milenar, desafiando, pela grandiosidade da escala, o momento de tensão na ligação do rio com a força do oceano. O canal de entrada na barra do Douro seria pontuado pela plasticidade abstrata dos elementos integrantes do conjunto escultórico. Ao fundo, a topografia da cidade seria o cenário onde o monumento se projetaria, pontuando a paisagem ribeirinha junto à ribeira do Ouro, onde desde o século XV se instalaram os estaleiros navais. No traço da equipa de Siza, o monumento dos Calafates define uma geometria precisa e uma incisão no toque do jardim do Calém com o rio. A vista seria orientada para a Afurada, evocando a antiga ligação fluvial entre as margens no Douro naquele local e a direção primordial das rotas seguidas pelas

¹ Álvaro Siza em entrevista a Luís Miguel Carneiro, “Terraços do Carmo. Uma nova vista para a cidade projetada por Siza Vieira”, Lisboa, Revista Municipal, n.º10, julho de 2014, pp.6-8.

embarcações ali construídas, na conquista do norte de África e do Atlântico sul. Mais que um objeto, o projeto é um gesto na paisagem que promove um ponto de leitura do território, estruturado pela memória de um tempo perdido e pelas marcas que persistem.

O monumento aos Calafates é uma construção coletiva, para onde converge o saber da arquitetura, da arte e da paisagem, tal como foi sugerido, em 1943, por Sert, Léger e Giedion em “Nine Points on Monumentality”.² Nesta renovada ideia de monumentalidade, os elementos escultóricos do conjunto dos Calafates são instrumentos clarificadores da leitura do sítio. No momento em que novas lógicas se impunham na transformação da faixa ribeirinha do Porto, ocultando a atmosfera da Cantareira e das indústrias que ali existiam desde o período medieval, o projeto define uma marcação planimétrica e da escala do lugar, conservando os signos de uma realidade geográfica e social que era cada vez menos perceptível.

A transposição desta experiência para a arquitetura ocorre na mesma época, quando ainda no escritório de Fernando Távora, desenvolve o projeto para Casa de Chá da Boa Nova. Este lugar marginal de Leça da Palmeira havia sido pintado por António Carneiro em 1912, representando o realismo de um passeio da burguesia ao território rochoso e inóspito da Boa Nova, com a ermida de São Clemente das Penhas ao fundo. O finisterra onde frades Franciscanos se haviam estabelecido entre 1392 e 1479 é apropriado por Siza, através de uma imersão no miolo das rochas, cobrindo o espaço e aconchegando o visitante depois de um percurso entre muros. A força do mar é filtrada pela sombra do teto de madeira, fixando o lugar de onde é possível captar o dramatismo do sítio e a arqueologia da sua paisagem. A implantação do edifício surge na continuidade de um gesto mais amplo de redefinição do contorno da colina que enquadra o terreiro frontal da antiga ermida. A contundência de Siza, procura um papel secundário, enquanto devolve a relevância ao contexto, promovendo uma apropriação crítica do sítio e uma chave de leitura sobre o território.

Em 1967, na proximidade da Casa de Chá, Siza inicia o trabalho de implantação do conjunto escultório *António Nobre e as Musas* de Salvador Barata Feyo. Trabalhar sobre o poeta que em 1887 evocou aquele sítio nos versos de ‘Lá na Praia da Boa Nova’, reforçou em Siza a consciência do espírito daquele lugar, onde Nobre havia edificado ‘Alto Castelo de lápis lazúli e coral’ na fantasia da sua infância feliz em Leça da Palmeira, antes da doença que lhe retiraria a felicidade. O conjunto pensado por Barata Feyo, composto pela figura do Poeta, de grande dimensão e por três musas que o admiram, seria implantado de acordo com o traçado de Siza junto do afloramento rochoso existente no local.

² José Luis Sert, Fernand Legér e Sigfried Giedion, “Nine Points on Monumentality”, *The Harvard Architecture Review, Monumentality and the City*, 4, 1984 [1943], pp.62-63.

Na memória descritiva, Siza sublinha a importância da escolha da Boa Nova para a implantação do conjunto escultórico, em detrimento da envolvente do Castelo de Leça que, apesar de inicialmente pensada, se encontrava irremediavelmente transformada. Na Boa Nova seria possível “manter o mesmo espírito, constituído como que uma ‘memória’, por muitas razões indispensável, agora que outros valores e outras necessidades [determinavam] profundas alterações na estrutura da zona”.³



Leça da Palmeira: Praia da Boa Nova em 1912, de António Carneiro.
© Câmara Municipal de Matosinhos



Casa de Chá - Restaurante da Boa Nova, Leça da Palmeira, Fotografia do exterior.
© Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH287554

A partir desta inserção, Siza procura a geometria imanente daquele território, relacionando-a com a dimensão das esculturas, estranhamente maiores que um indivíduo (1,5x), mas menores que as fragas que as enquadram. No limite do recinto escultórico, um alinhamento, sublinhado por uma rampa e escada procura acertar-se com o edifício da Casa de Chá. A tentativa de criação de uma relação entre as duas intervenções, esbate-se na amplitude do território, à época livre da refinaria que pouco depois iria dominar aquele limite do concelho de Matosinhos. A precisão do desenho e a escala dos vários elementos usados por Siza elegem a memória metafísica daquele lugar como fundamentos da intervenção.

Depois da Cantareira, a Boa Nova sedimenta a genealogia conceptual da obra de Álvaro Siza, e a consciência axiomática da monumentalidade expressa na sua obra - uma arquitetura em campo expandido. Siza antecipa o conceito que Rosalind Krauss lançará em 1979, com o propósito de ultrapassar o impasse da produção escultórica.⁴ A compreensão narrativa do lugar é transposta para a decisão do projeto, instrumento trabalhado com o propósito de demarcar ‘sulcos’ de legibilidade no território, filtrados por um conjunto de pressupostos, clarificadores do sítio onde opera – esse sim, ‘tecido, monumento’.

Ignasi de Solà-Morales no seu texto “Arquitectura débil”,⁵ de 1987, questiona a ideia de monumentalidade, contribuindo para a descodificação deste conceito no quadro das arquiteturas que Kenneth Frampton mencionara de resistentes em ‘Regionalismo Crítico’,⁶ ensaio onde a produção de Álvaro Siza de Leça da Palmeira, surge destacada. Solà-Morales sublinha a importância do pensamento ‘crítico’ lançado por Frampton. Depois de retomar Manfredo Tafuri e a visão fragmentada dos referentes culturais da arquitetura, resultantes de cortes diagonais na história, Solà-Morales aprofunda o acidental,

³ Álvaro Siza, “Memória Descritiva – Monumento a António Nobre, em Leça da Palmeira – Enquadramento Urbanístico”, Porto, 25 de agosto de 1967. Documento policopiado, não assinado, CCA, Fundo Álvaro Siza, Montréal, ref. AP178.S1.1967.PR02.003

⁴ Antony Vidler cooptaria em 2010 o conceito de ‘campo expandido’ trazendo-o para a área da arquitetura. Ver Anthony Vidler, “Architecture’s Expanded Field”, in A. Krista Sykes (ed.), *Constructing a New Agenda for Architecture: Architectural Theory 1993-2009*, Nova Iorque, Princeton Architectural Press, 2010, pp.320-331.

⁵ Ignasi de Solà-Morales, “Arquitectura débil = Weak architecture”, *Quaderns d’arquitectura i urbanisme*, n.º175, 1897, pp.72-85.

⁶ Kenneth Frampton, “Prospects for a Critical Regionalism”, *Perspecta, The YALE Architectural Journal*, 20, 1983, pp.147-162.

como algo que pode ser edificado nas dobras⁷ do território contemporâneo. Este sentido arqueológico estabelece-se a partir da ação cirúrgica, que privilegia o lugar secundário, reclamando a experiência física do lugar. A monumentalidade a que Solà-Morales alude, distancia-se dos conceitos clássicos, apoiando-se na memória ou na recordação. Neste quadro estrutura o seu pensamento, sublinhando que a condição débil imposta pela crise do projeto moderno, promove a ideia de monumentalidade ligando-a, porém ao ‘gosto da poesia depois de a ter lido, ao gosto da música depois de a ter ouvido, ao prazer da arquitetura depois de a ter visto’.

A consciência de um campo fragmentado, tal como esclarece Tafuri,⁸ a partir de Giovanni Battista Piranesi, está presente na posição de Álvaro Siza perante o território, desde os projetos de Leça da Palmeira. A sua participação no projeto da Quinta da Conceição, é exemplar neste quadro de abordagem. As ruínas do antigo convento dos mesmos Franciscanos que no século XIV se haviam instalado na Boa Nova eram, no final da década de 1950, remontadas por Fernando Távora no processo de construção daquela área de recreio que resistira ao avanço transformador do Porto de Leixões para o *hinterland* do vale do rio Leça. A incursão na história, alicerce das teorias da organização do espaço, permite a Távora enquadrar a ‘circunstância’ presente em cada projeto, transformando a ação da arquitetura num processo erudito, desenvolvido em torno do encantamento dos vestígios do tempo e da cultura arquitetónica.

2. O tempo dos Grandes Trabalhos



Plano Urbanístico para a Marginal de Leça da Palmeira e Zona da Boa Nova, Fotografia aérea. © Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH287565

Depois dos projetos de Leça da Palmeira, o trabalho em Caxinas, na década de 1970, permite a Álvaro Siza as primeiras experiências de habitação com recursos escassos. A dificuldade de acesso à habitação, coloca-o em proximidade com lógicas de organização social ditadas pelos agentes locais. Em Caxinas, Siza acerta e introduz rigor à construção que já se encontrava em curso pela promoção de António Vila Cova. A precariedade da base construtiva das obras em curso, reproduzia as contingências e complexidades da própria cidade, onde era preciso entrar com a disponibilidade para aceitar a pré-existência e o diálogo com a população. O resultado é uma colagem exuberante que, como refere Gregotti⁹ em 1976, arrisca cruzar a dimensão erudita com a dimensão popular, sem os instrumentos de mediação que, mais tarde, lhe serão conferidos através da encomenda pública.

⁷ Gilles Deleuze, *Le Pli - Leibniz et le Baroque*, Paris, ed. MINUIT, 1988.

⁸ Manfredo Tafuri, “The Wicked: Architect’ G.B. Piranesi, Heterotopia and the Voyage”, in *The Sphere and the Labyrinth – Avant-Gardes and Architectures from Piranesi to the 1970*, Cambridge, Massachusetts, Londres, Inglaterra, MIT Press, 1987 [1980].

⁹ Oriol Bohigas e Vittorio Gregotti, “La Passion d’Alvaro Siza”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n.º185, maio-junho, 1976, pp.42-43.



Monumento ao poeta
António Nobre, Marginal
de Leça da Palmeira,
Matosinhos, Fotografia.
© Fundo Álvaro Siza,
Canadian Centre for
Architecture, Montréal,
ARCH287566



Conjunto habitacional em
Caxinas, Vila do Conde.
Fotografia do exterior em
construção.
© Fundo Álvaro Siza,
Canadian Centre for
Architecture, Montréal,
ARCH287568

É com este sentido pragmático e de consciência da função social da arquitetura,¹⁰ que Siza enfrenta, logo após a Revolução dos Cravos, o Programa SAAL, desenvolvendo projetos fundamentais, onde procura responder às aspirações da população mais vulnerável. Os projetos habitacionais de São Vítor e da Bouça são incisivos na compreensão tipológica da cidade, tomada pela ocupação das ilhas no miolo das casas burguesas. As estruturas em banda de casas simples, suportam as decisões de projeto, através do refinamento do traço e da proporção. Estas mesmas bandas estabelecem relações com os *siedlungs* de Bruno Taut ou Pieter Oud. O confronto com a ruína é evidenciado em São Vítor pela oposição da nova construção com a cicatriz do território. Na Bouça, o espaço entre os edifícios é monumentalizado, conforme explica José António Bandeirinha, pela abertura da tipologia da ilha às dinâmicas da própria cidade.¹¹ As oportunidades que se abriram com estes projetos, permitem que nos projetos realizados a partir da década de 1980, na Alemanha e na Holanda, Siza consolide a sua sensibilidade arquitetónica sustentada na procura dos fundamentos tipológicos da construção da cidade moderna, usados como ponto de partida em cada um dos locais onde operou, explorando esses mesmos pressupostos nos novos bairros de Berlim e de Haia.

A compreensão do fenómeno da cidade assenta num princípio ético de articulação entre as necessidades da população libertada das amarras da ditadura e o controle da mudança urbanística, acelerada pelos processos de convergência europeia. As mesmas lógicas passam para os projetos dos novos equipamentos universitários. O projeto da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, é uma momento chave em que a especificidade do processo pedagógico se cruza com a oportunidade de completar a paisagem da frente ribeirinha do Porto, na encosta do Campo Alegre. Num primeiro momento, houve a revisitação do palácio episcopal, como referência de uma pesquisa platónica que concentrasse num cubo o programa da Faculdade. Vingou, contudo, a procura de uma relação analógica com a verticalidade estreita dos lotes almadinos do casario que se estende ao longo da Foz do Douro. O terreno triangular onde se implanta o conjunto, transforma-se num terreiro aberto ao rio, através da mediação dos volumes que compõem o conjunto, promovendo assim relações com o local das antigas Quintas do Gólgota e de São Lázaro.

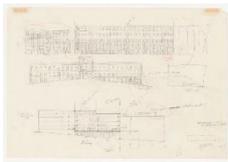
A cidade das formas híbridas e anónimas, resultantes da contingência da vida popular, qualifica o tecido da cidade quotidiana que Siza elege. Uma experiência neorrealista tal como retratada no cinema de Roberto Rossellini ou Vittorio de Sica, realizadores que povoaram o seu imaginário estético no tempo dos cineclubes. Os momentos de tensão entre a cidade nova e a nostalgia de cidade histórica, definem uma linha de rumo, que lateraliza a ortodoxia do movimento moderno,

¹⁰ Ver Octávio Lixa Filgueiras, *Da Função Social do Arquitecto - Para uma teoria da responsabilidade numa época de encruzilhada*, Porto, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1985 [1962].

¹¹ No documentário de Teresa Prata e Humberto Kzure (realizadores), *A Cidade de Portas*, Prata e Prata, Cinequadrinesco, 2020. <https://www.rtp.pt/programa/tv/p43182>

apresentando em contraponto, o rigor da ação de projeto na procura de uma continuidade morfológica, sensível aos valores sociais proletários.

A oportunidade de trabalhar na reconstrução do Chiado, em Lisboa, após o incêndio de 1988, corresponde a um singular momento de síntese. A área sinistrada, construída com base no plano de Eugénio dos Santos e Carlos Mardel, delineado logo após o terremoto de 1755, tinha entrado em decadência, nas suas múltiplas transformações. A reconstrução da tipologia de quarteirões desenhados de acordo com o sistema infraestrutural pombalino não foi colocada em causa. Aquele troço de cidade foi reconstruído, devolvendo-se ao território clareza e unidade morfológica, através de um programa multifuncional, suportado na ideia do reforço da matriz habitacional do Chiado. Para além desta orientação, o projeto foi mais longe, penetrando no interior dos quarteirões na procura de signos da cidade anterior ao terramoto. A escada para os terraços do Carmo resulta desta premissa, permitindo revelar a metamorfose da cidade pombalina, corrompida pelas transformações entretanto ocorridas, repondo, ao mesmo tempo, um percurso alternativo e ancestral para a colina do Bairro Alto.



Reconstrução do Chiado,
Lisboa, Alçados de rua.
© Fundo Álvaro Siza,
Canadian Centre for
Architecture, Montréal,
ARCH281819

No Chiado, o gesto do arquiteto apenas se revela nas transições, nas perfurações e na sofisticação dos detalhes construtivos elaborados a partir de um criterioso estudo das técnicas e dos sistemas existentes. O desejo de afirmação do tempo em que decorre o projeto é trabalhado a partir das micro ações que surgem como hipóteses para evidenciar o que já existia no território. Uma ‘inversão do platonismo’ que aprofunda os mecanismos de linguagem na procura de outras significações, tal como refere Deleuze, em *Diferença e Repetição*.¹² O processo do Chiado consolida a ideia de que o tecido da cidade contém nas suas entranhas os pressupostos da mudança onde opera arquitetura, sendo claro nesta linha que não se privilegia qualquer sentido conservacionista, ou de congelamento historicista da cidade iluminista. Existe, sim, a convicção de que a operação arquitetónica corresponde sempre a um processo de ressignificação e desejo de devir. No Chiado, Siza reforça a importância da esfera pública, para a harmonização do tecido urbano. O espaço entre os edifícios, sem barreiras, alicerce da modernidade é, neste caso, abordado sem o recurso da *tabula-rasa*, que Siza contrapõe com a evidência do território existente. Neste sentido há um ato de resistência demarcado pelas opções de projeto através da democratização do acesso à cidade.

¹² Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

3. Os Grandes Eventos



Estudo para o Plano Geral da Expo '92, Sevilha.
© Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH287579

Se ação de Álvaro Siza no Chiado marca, no final da década de 1980, uma posição no desenho e planeamento da cidade histórica, o desafio que lhe é lançado na década seguinte para o projeto do Pavilhão de Portugal da Exposição Internacional de Lisboa de 1998, coloca questões de outra natureza. O território de aterro, onde as marcas da cintura industrial de Lisboa se apagavam para edificar o recinto expositivo da última exposição internacional do século XX, subvertia aparentemente, por si só, os desígnios base que sustentam a arquitetura de Siza. Soma-se a esta circunstância, a intenção celebrativa associada ao pavilhão mais representativo do evento, sem um programa funcional claro que orientasse as opções arquitetónicas a realizar. Depois de um ajustamento na implantação proposta no plano de Manuel Salgado para o recinto expositivo, Siza recupera a experiência da praça do Comércio aberta ao rio, concebida pelo traçado pombalino, também este desenhado sobre os aterros lodosos das ribeiras de Valverde e de Arroios. A escala e a proporção da morfologia da Baixa de Lisboa são analogicamente retomadas, definindo-se na centralidade da área expositiva uma construção chã, que qualifica o embasamento da cidade, associada a um amplo terreiro coberto. Aberta ao mar da palha, através da mediação de uma *loggia* porticada, rejeita a axialidade do ingresso, ou a sublimidade da escala grandiosa. Em sentido inverso, aproxima-se da tangibilidade do uso comum, definindo limites na diversidade do espaço público envolvente, pela manipulação da forma, da luz e da sombra. O Pavilhão de Portugal apresenta-se como manifesto em contraciclo com os processos de monumentalização urbana, implícitos nas operações de reconversão de áreas portuárias e industriais, que pautaram a última década do século XX. A globalização acelerada pela propagação das novas tecnologias da informação e pela acumulação de capitais, define a conjuntura deste tempo propulsor de uma cidade genérica, tal como qualificada por Rem Koolhaas, em *S, M, L, XL*¹³.

Antes do Pavilhão de Portugal para a Expo'98, Siza havia participado, ainda no final dos anos 1980, em dois projetos integrados nos grandes eventos que viriam a ocorrer em Espanha em 1992 – A Exposição Universal de Sevilha e os Jogos Olímpicos de Barcelona.

Sevilha propôs-se organizar o grande evento em conjunto com a cidade norte-americana de Chicago, situação que acabou por não se materializar. O propósito desta iniciativa estava baseado na intenção de comemorar a chegada de Cristóvão Colombo ao continente americano, numa altura em que se comemoravam os 500 anos deste feito com grande significado para a história da cultura ocidental. Siza participou com Eduardo Souto de Moura e Adalberto Dias no concurso de ideias para o plano da área expositiva na ilha da Cartuxa, em 1986. Os vários ensaios e estudos realizados para o local denotam a ideia de

¹³ Rem Koolhaas e Bruce Mau, *S, M, L, XL*, Nova Iorque, Monacelli Press, 1995.

uma malha regular de talhões, com semelhanças com as cidades americanas de formação espanhola. O eixo longitudinal ao centro, seria mais largo, estabelecendo um ponto focal entre o antigo convento da Santa María de las Cuevas, e a praça maior, pensada para o centro da malha. Este amplo vazio, que resultaria da supressão de unidades da matriz inicial, absorveria os vários percursos promovidos pelo traçado. O convento, lugar de residência de Cristóvão Colombo e primeiro sepulcro dos seus restos mortais, seria o facto que estaria em evidência nos enfiamentos visuais do plano, sublinhando-se desta forma o simbolismo da exposição.

O curso do Guadalquivir junto à ilha da Cartuxa, havia sido alterado com a construção de um novo canal de sistemas de eclusas. O projeto La Corta de La Cartuja (1975-1982) desenvolvido por Mariano Palancar Penella, alterara a geografia do local, protegendo a cidade das cheias provocadas pelos elevados caudais do rio. Este facto levou a que, num primeiro momento, a geometria de Álvaro Siza se acertasse com o alinhamento das margens ribeirinhas, propondo uma espécie de *ensanche* da cidade de Sevilha para o novo território onde seria edificada a exposição. Num segundo momento, dá-se uma rotação da geometria de base e o projeto passa a implantar-se como extensão do antigo convento. A malha seria então disposta na direção sul/norte, de modo mais autónomo, afastando-se da cidade existente. A ligação entre o recinto expositivo e o centro de Sevilha, seria feito por meio de pontes e percursos, acertados a partir da geometria da própria cidade.

O plano que acabou por ser construído sob a coordenação de Julio Cano Lasso,¹⁴ harmonizou as ideias provenientes do concurso de ideias, seguindo a mesma implantação proposta por Álvaro Siza. O plano da Expo de Sevilha correspondeu a uma oportunidade de pensar o desenho da cidade, e dos seus mecanismos de expansão, refletindo o embrião das ideias de ‘projeto urbano’ que ao longo da década seguinte viria a ganhar consistência através da produção teórica de Nuno Portas,¹⁵ ou Manuel de Solà-Morales.¹⁶ Ou seja, o desenho da cidade resulta de uma ação dinâmica, envolvendo os agentes locais num programa específico. Rejeitando à partida a compartimentação dos vários instrumentos urbanísticos, esta posição pressupõe a conjugação de investimento, com a integração das várias escalas urbanas, como forma de articular a infraestruturção do território e os detalhes subjacentes aos projetos de arquitetura sobre a mesma base de trabalho.

A preparação da olimpíada de Barcelona acabou por ser o placo central de todas as reflexões associadas ao ‘projeto urbano’, como resultado da influência de Oriol Bohigas na condução da transformação da cidade para acolher o evento. A abertura de Barcelona ao mar era um

¹⁴ Ver Gonçalo Simões Viegas, *Proposta de Regeneração Urbana - Isla De La Cartuja, Sevilha*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2021. Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil.

¹⁵ Nuno Portas, “L’emergenza del progetto urbano”, *Urbanistica*, n.º110, janeiro/junho 1998.

¹⁶ Manuel Solà-Morales, *Progettare Città/Designing Cities*, Milão, Electa, Lotus Quaderni Documents, 1999.

objetivo primordial, sendo a Vila Olímpica o resultado material deste desígnio. A zona de Poblenou foi reabilitada com áreas residenciais e equipamentos junto à orla marítima. Siza é convidado para desenhar o centro meteorológico neste território. O ajustamento da implantação do edifício condicionou no início as opções arquitetónicas que, de acordo com os primeiros esboços, assentava na ideia da construção de um elemento sinalizador da paisagem, na linha dos fortins do séc. XVI estrategicamente colocados nas linhas de costa. O projeto acabou por implantar-se junto à extremidade norte da nova marina, contrastando pela dimensão, com a verticalidade das torres Mapfre e Arts do Porto Olímpico. O centro meteorológico assenta numa geometria circular, uma espécie de círculo órfico, que integra uma compartimentação radial, que estabelece uma relação homogénea com um espaço aberto, ele próprio também homogéneo.

No centro meteorológico de Barcelona e no pavilhão de Portugal de Lisboa, Siza não abdica de uma procura ‘maneirista’, construída a partir das memórias difusas dos referentes que povoam o seu ideário. A historiografia de George Kubler¹⁷ e a clarividência com que Duarte Cabral de Mello¹⁸ a interpretou abriram espaço para esta linha de leitura, que é no fundo transversal ao discurso da geração de arquitetos que Bernard Hue elegeu para o mítico número da *L’Architecture d’Aujourd’hui*,¹⁹ de 1976, publicado na sequência da Revolução dos Cravos. O aprofundamento conceptual da arquitetura a partir dos programas de habitação social, limitados pelo orçamento, pelas áreas e pelos territórios, consolida uma matriz de ação que se mantém válida mesmo nos Grandes Trabalhos²⁰ produzidos no final do século XX, espelhando a prosperidade do posicionamento europeu, no mundo global. A independência e o experimentalismo, ligados a uma consciência vernacular, pressupõe uma resposta contida e pragmática, que monumentaliza a materialidade construtiva e a analogia tipológica, argumentos usados por Louis Kahn, em ‘Monumentality’²¹ (1944), quanto reflete sobre as qualidades da construção e o sentimento de eternidade que a arquitetura pode transmitir.

¹⁷ George Kubler, *Portuguese Plain Architecture Between Spices and Diamonds, 1520-1706*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1972.

¹⁸ Ver Duarte Cabral de Mello, “Vitor Figueiredo/Arquitecto”, *Revista Arquitectura – Arquitectura, Planeamento, Design, Construção e Equipamento*, n.º135, 4ª série, setembro/outubro de 1979 e Duarte Cabral de Mello, “Vitor Figueiredo – La Misere du Superlu”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n.º185, maio/junho de 1976, p.30. Nestes artigos, Cabral de Mello, a partir da arquitetura de Vitor Figueiredo, lança pistas de leitura para a produção da geração de arquitetos que se ocupou do SAAL, onde Siza se inclui.

¹⁹ AAVV, *L’Architecture d’Aujourd’hui, Dossier Portugal An II*, n.º185, maio/junho, 1976.

²⁰ Paulo Tormenta Pinto e Ana Brandão (eds.), *Os Grandes Trabalhos e o Desejo da Cidade de Exceção: Duas décadas de transformação urbana e arquitetónica em Portugal, depois da Expo’98*, Porto, Circo de Ideias, 2023.

²¹ Louis Kahn, “Monumentality”, in Paul Zucker (ed.), *New Architecture and City Planning, A Symposium*, Nova Iorque, Philosophical Library, 1944, pp.77-88.

4. Monumentalidade descentralizada

Depois da Expo'98, Álvaro Siza é convidado a participar na renovação de diversas cidades portuguesas que, inspiradas pela bem-sucedida experiência de Lisboa, pretendiam replicar os processos e os resultados da operação urbana da zona oriental da capital. É o período do programa Polis,²² iniciativa governamental que anuncia a disseminação da cultura urbana e arquitetónica gerada no evento, à escala nacional, replicando práticas espaciais e sociais. O programa teve forte impacto nos núcleos históricos e nos espaços urbanos junto a linhas de água — frentes marítimas, rios, canais — com o foco na requalificação de espaços públicos e áreas verdes e na criação de equipamentos de referência. As questões ambientais, exploradas na narrativa da Expo'98, estavam igualmente na base destas operações, que abrangeram 28 cidades ao longo do país, suportadas por financiamentos comunitários para o desenvolvimento da política de cidades. Deste modo, privilegiaram-se ações de fundo, capazes de articular a especificidade geográfica de cada lugar, com as intervenções concretas resultantes das várias linhas orientadoras. A importância da paisagem em meio urbano e a recuperação das funções ecológicas e sociais destes espaços constituíram-se como o eixo principal de ação.

Ao abrigo deste programa, Siza irá operar nos municípios de Viana do Castelo, Vila do Conde, Matosinhos (Leça da Palmeira) e Chaves em planos de regeneração urbana e dinamização de frentes de água. Siza é convocado a projetar equipamentos culturais, como a biblioteca de Viana do Castelo e o museu Nadir Afonso, em Chaves, bem como a intervir na requalificação dos espaços públicos com frentes urbanas extensas, tal como aconteceu nos parques em Vila do Conde e na marginal de Leça da Palmeira.

Do ponto de vista estratégico, a reputação de Álvaro Siza foi considerada um ativo importante para a visibilidade das intervenções. As expectativas depositadas pelas autarquias nos processos de renovação do tecido urbano, encontravam no arquiteto laureado com o prémio Pritzker em 1992, uma âncora de ação, capaz de referenciar a mudança desejada por cada concelho. O efeito Bilbao, amplamente debatido na década de 1990, seria um facto a considerar no lançamento destas operações, materializando o anseio de visibilidade de cada cidade, no panorama da competitividade global. O projeto dos auditórios da universidade do País Basco, realizado na proximidade do museu Guggenheim de Frank Gehry, seria para Siza uma oportunidade para perceber no local, os efeitos transformadores dos novos projetos de Moneo, Pelli, ou Legorreta, sobre o tecido industrial de Abandoibarra. Isolando a vertente mediática da grande operação da cidade basca, Siza aposta num itinerário disciplinar a partir das

²² Focado sobretudo em cidades médias, o programa visava a melhoria da competitividade das cidades e o reforço do seu papel no desenvolvimento económico e social do país, espelhando a nível nacional preocupações e dinâmicas do mercado global.

ferramentas da própria arquitetura. Neste sentido, o rigor da implantação, acertada com o eixo da nova ponte Pedro Arrupe, a compressão do espaço de entrada, a tipologia de organização do projeto ou a materialidade em mármore e azulejo, são as invariáveis que lhe permitem dialogar com o contexto.

As grandes operações urbanas ocorridas na transição para o século XXI, suportadas por edifícios icônicos, correspondem a uma matriz debatida por Charles Jencks,²³ em 2005, quando estabelece uma leitura sobre a arquitetura de edifícios surpreendentes, autorreferenciados, desenhados por arquitetos de elevado prestígio internacional. Siza aceita as regras deste mercado global, trabalhando com ambiguidade sobre estes processos. Se por um lado participa como ator nestes contextos, por outro responde com base num mecanismo analógico, contrapondo o desejo futurista, com os fundamentos da cultura arquitetónica, a alta tecnologia, com o saber artesanal, ou a grandiosidade das formas com a continuidade da paisagem urbana.

Bilbau referencia também o papel dos equipamentos museológicos como alicerces de requalificação urbana, verificando-se a partir da última década do século XX, uma recorrência na promoção destes programas, com capacidade de sedimentar identidades e atrair fluxos de visitantes. Em muitos casos, o museu adquire uma dimensão representativa e monumentalizante, usufruindo da notoriedade dos arquitetos como ativo fundamental. É neste contexto que Siza elabora projetos singulares em diferentes geografias, como sendo os projetos do Centro Galego de Arte Contemporânea, a Fundação Iberê Camargo, ou mais recentemente os Museus da Mimesis, da Educação Artística, ou da Coleção de Design da Bauhaus, na Coreia Sul e na China. No plano nacional o museu de Arte Contemporânea de Serralves, é o projeto mais importante, onde promove um diálogo com o património histórico, em concreto com os jardins e edifício art-déco da Casa de Serralves, projetados por Jacques-Émile Ruhlmann, Charles Siclis e Jacques Gréber, com Marques da Silva. A implantação do novo edifício num terreno de suave pendente, rodeado pela paisagem do jardim, define o desejo de uma obra entre muros, que explora a intimidade da relação com o parque de Serralves, recusando assim uma fachada visível para a cidade. A composição dos vários espaços expositivos e de apoio ao museu mantém este jogo entre interior e exterior, através da plasticidade fragmentada dos volumes ou dos vãos abertos ao jardim que enquadram a natureza circundante.

A intervenção que mais tarde vem a realizar em Chaves, a convite de Nadir Afonso para desenhar o edifício da Fundação e Museu para a sua obra, pode ser lida na sequência destes pressupostos. O projeto é parte integrante do Plano de Pormenor das Margens do Tâmega e está associado a uma ação mais ampliada com um forte pendor paisagístico que, assenta na qualificação das margens do rio em toda a extensão da

²³ Charles Jencks, *The Iconic Building*, Nova Iorque, Rizzoli, 2005.

cidade, precavendo o efeito nocivo das cheias. A implantação do museu é feita em confronto direto com a ruína dos muros do antigo casario ribeirinho. Do lado da cidade um braço rampeado promove o ingresso no edifício, ajustando-o à morfologia da cidade. O projeto procura uma relação íntima com a Veiga de Chaves, integrando-se na continuidade dos parques e dos espaços férteis de cultivo, tangentes à cidade.

O edifício assenta sobre uma cadêcia de muros, deixando o leito do Tâmega livre de construção. Figuras geométricas planas são subtraídas a estes planos estruturais que adquirem assim um sentido abstrato. O projeto do museu convida a uma reflexão sobre as marcas da passagem do tempo no território, visível na relação com a ruína, com a paisagem ribeirinha e com os conjuntos edificados próximos. A horizontalidade da composição repõe a secção de vale da cidade, adulterada em décadas anteriores, por quebras morfológicas. O edifício rejeita a visão do museu como um espaço contentor, blindado ao exterior. Pelo contrário, domestica a luz natural, convocando a paisagem circundante para o interior do espaço expositivo, ao mesmo tempo que se oferece como nova fachada urbana da paisagem do rio.

O projeto da biblioteca municipal de Viana do Castelo, inserido no processo de requalificação dos espaços centrais da cidade, promove igualmente relações com a frente ribeirinha da cidade. Os estudos que Fernando Távora desenvolvera ao longo dos anos de 1990, orientaram as decisões estratégicas presentes no plano de pormenor da Frente Ribeirinha e Campo da Agonia, coordenado por Adalberto Dias. Num processo similar a tantas outras cidades portuárias, o principal aterro fronteiro à malha consolidada, esvaziado das funções produtivas que lhe deram origem, abre-se aos novos usos e formas, como oportunidade para a ‘reinvenção’ da cidade. Neste processo, ganham destaque os programas associados ao tempo livre, à cultura e ao lazer. Do ponto de vista morfológico, é promovida uma extensão da malha urbana consolidada, redefinindo o momento de encontro da cidade histórica com o rio. A praça da Liberdade projetada por Távora é o eixo central da operação, completada com as intervenções de Siza e de Souto de Moura, dispostas respetivamente a nascente e poente.

O conjunto dos três projetos abre portas para uma marginal de livre acesso e fruição, marcando a contemporaneidade das soluções, com usos públicos de grande centralidade e atratividade na cidade. Siza participa de um exercício coletivo, e de um diálogo de acertos e alinhamentos, mas também contraste com as outras obras. O projeto faz também eco de uma certa autonomia funcional da biblioteca enquanto equipamento central da cidade contemporânea, dando forma à representação simbólica do conhecimento.

A complexidade construtiva do edifício coloca igualmente questões conceptuais. A leveza da treliça metálica que estrutura a morfologia edificada é, num segundo momento, ocultada por finas lâminas de

betão branco. Este artifício construtivo aumenta a resiliência do edifício na sua exposição ribeirinha e marítima, conferindo-lhe peso enquanto embasamento da cidade. A elevação do corpo da sala de leitura define um espaço sem barreiras que promove a continuidade visual para o rio Lima, ao mesmo tempo que se dilui na continuidade de um recinto ajardinado adjacente ao volume edificado. Os espaços de leitura são organizados em torno do vazio central, abrindo-se também para o rio, através de longos rasgos horizontais. A forma e a matéria diluem o edifício na silhueta de colina de Santa Luzia, tornando-o uma peça fundamental na definição morfológica da própria cidade.

A obra de Siza, integrada no Polis de Vila do Conde, colabora também no esforço alargado de qualificação da frente urbana da cidade que ao longo do último século se expandiu em direção ao mar. Os dois projetos, o parque urbano João Paulo II e o parque Atlântico, têm encomendas distintas, mas são implementadas a partir da iniciativa Polis e veículo da ativação da sua estratégia, dirigida tanto para a afirmação turística e recreativa da frente marítima, como para a melhoria da malha residencial menos valorizada. Neste caso, os projetos de Siza centram-se no redesenho da linha costeira e dos espaços orgânicos no interior do tecido urbano.

Siza volta a trabalhar em estreita ligação com a paisagem, explorando de diferentes formas o desenho dos limites entre os elementos naturais, a ocupação humana e a edificação urbana. No parque Atlântico, alinha o novo perfil da avenida com a extensão da marginal para norte, desenhada por Alcino Soutinho. No extremo sul da intervenção, recupera o cordão dunar limitando a sua ocupação. Duas linhas fortes compõem o espaço de intermediação da cidade com o mar, um eixo retilíneo organiza a frente urbana e o movimento rápido, enquanto uma linha ondulante, mais lenta, desenha o espaço de ligação com a praia. Equipamentos ligados à exploração balnear e turística de Vila do Conde estavam previstos na estratégia desenhada pelo Polis, com destaque para a piscina junto ao forte de São João, peça com maior relevância no projeto do parque Atlântico. Pensada como uma ampla praça de água integrada num recinto aberto ao mar, seria absorvida pela vegetação dunar. A não construção da piscina, nem de qualquer dos equipamentos previstos, veio reforçar a renaturalização da paisagem marítima, protegendo a cidade da orla costeira.

Em Vila do Conde existe uma espécie de retorno aos valores procurados, nos primeiros projetos de Leça da Palmeira, através da preservação do ambiente e da atmosfera árida do território, onde a naturalidade do espaço vazio é fortemente contrastante com a transformação da cidade genérica.

É também este desejo que sobressai na intervenção na própria marginal de Leça da Palmeira, que desenvolve na mesma altura, na sequência da substituição infraestrutural dos oleodutos de ligação da refinaria ao

Porto de Leixões, dispostos no subsolo da avenida da Liberdade. Em Leça, Siza acrescenta mais uma camada a um lugar pleno de significados. O projeto é assim um exercício de reflexividade, que promove o regresso ao território onde se condensam os aspetos genealógicos da sua arquitetura, traçados dos anos 1960.

Na simplicidade do desenho procura resolver a integração destes tempos e a diversidade da cidade recente que ali cresceu face ao mar, escondendo no subsolo a complexidade da ação infraestrutural. A linearidade da marginal organiza por um lado a imensidão do mar e a dureza da praia, e por outro integra as linguagens diferentes das arquiteturas residenciais ali edificadas. O vazio acentuado pela *promenade* tangente à praia, preserva uma distância ampla que admite a convivência possível com as transformações da paisagem ocorridas na segunda linha daquele território (refinaria, edifícios residenciais, *drive in*). A partir da neutralidade do grande passeio público, destaca-se a paisagem marítima, emergindo os elementos notáveis deste território, o porto, o farol, a capela, a refinaria, o ‘titan’.

5. O proceso pedagógico

Sí, yo dibujo mucho. Dibujo sobre todo para despejar dudas. A veces, mis alumnos me criticaban porque no les ofrecía un camino claro, una manera clara para hacer un proyecto, pero es que no hay un camino claro ni una manera directa de hacer arquitectura. Al menos yo no la tengo. Cuando comienzo un proyecto suelo estar inseguro y lleno de preguntas, así que se puede decir que mi trabajo surge de las dudas. Por eso dibujo y dibujo hasta que las ideas se van aclarando y encuentro por fin apoyos más sólidos. Así nace el proyecto.²⁴

Em 1976, Oriol Bohigas escrevia, em *La Passion d’Alvaro Siza*,²⁵ que as décadas seguintes alterariam radicalmente o enquadramento produtivo e cultural dos anos pré-revolucionários. O reconhecimento da obra de Siza cresceu e acompanhou a própria transformação das condições produtivas da profissão. A poética vernacular das obras de Leça da Palmeira e o pragmatismo tipológico dos projetos de habitação realizados em Portugal, Alemanha e Holanda, consolidaram uma maturidade realista que, a partir da última década século XX, se torna fundamental para enfrentar os processos acelerados de mudança, impostos pela era da globalização. Este tempo de transição, percecionado por Manuel Castells na trilogia ‘The Information Age: Economy, Society and Culture’,²⁶ corresponde à passagem da sociedade industrial para sociedade da informação. A obra de Siza atua neste tempo de alisamento das identidades, imposto pelas redes

²⁴ Álvaro Siza em entrevista com Pedro Torrijas, “Álvaro Siza: ‘La arquitectura es casi siempre un calvario, aunque también cuenta con un componente de placer’”, *JotDown*, 2015. <https://www.jotdown.es/2015/12/alvaro-siza/>

²⁵ Oriol Bohigas e Vittorio Gregotti, “La Passion d’Alvaro Siza”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n.º185, maio-junho, 1976, pp.42-43.

²⁶ Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*, The Information Age: Economy, Society and Culture, Vol. I, Malden, MA, Oxford, UK, Blackwell, 1996. Manuel Castells, *The Power of Identity*, The Information Age: Economy, Society and Culture, Vol. II, Malden, MA, Oxford, UK, Blackwell, 1997. Manuel Castells, *End of Millennium*, The Information Age: Economy, Society and Culture Vol. III, Malden, MA, Oxford, UK, Blackwell, 1998.

neoliberais, que emergem no fim do milénio, com impacto no projeto europeu após a queda do mundo de Berlim.

A arquitetura de Álvaro Siza é produzida num tempo de expectativas redentoras sobre o papel da arquitetura na definição das novas geografias urbanas que, em várias latitudes, se foram impondo sob a égide da requalificação dos *terrain vague*.²⁷ Neste contexto, o trabalho de Siza foi procurando mecanismos relacionais, nexos e analogias, lançando por essa via caminhos de continuidade para a arquitetura num tempo de crise da modernidade.

É neste sentido que o trabalho de Álvaro Siza se apresenta como processo pedagógico, integrador de uma sensibilidade ética e humanista, que, na sua genealogia metodológica, pode ser dissecada através das reflexões sobre projeto e pedagogia, que publicou numa série de textos entre 1983 e 1995.²⁸

Do conjunto destes escritos é possível extrair uma racionalidade que orienta a transmissão do conhecimento sobre o papel da arquitetura face às dinâmicas do tempo presente. Neste sentido, existe o apelo a um idealismo que encerra em si mesmo, mecanismos dialógicos que cruzam o pragmatismo da resposta programática, com a sensibilidade de um território de conflito em permanente mutação.

A fecundidade deste processo reside num saber-fazer que é indissociável da ideia do ‘observador distanciado’, que como refere Walter Benjamin²⁹ no *Anjo da História*, ‘deve a sua existência não apenas ao esforço dos grandes génios’, mas também ‘à escravidão anónima dos seus contemporâneos’, já que ‘não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie’. Este campo fragmentado e de conflito é o território que a arquitetura de Siza monumentaliza, com a consciência da vulnerabilidade imposta pelo ‘vendaval que se enrodilha’ nas asas do Angelus Novus, o qual Benjamin define como progresso.

A monumentalidade reside afinal no ‘grande edifício que é o tecido da cidade’. Deste modo, Siza amplia a tradicional lógica de Alberti, na medida em que incorpora a consciência da história na definição das morfologias do território, afastando-se da cristalização celebrativa, própria dos historicismos. Como adverte o próprio Walter Benjamin: “Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação

²⁷ Ignasi de Solà-Morales, “Terrain Vague”, in Cynthia Davidson (ed.), *Anyplace*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1995, pp.118-123.

²⁸ Em concreto ver Álvaro Siza, “Oito Pontos”, *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, n.º159, outubro/novembro/dezembro, 1983, p.159; Álvaro Siza, “A importância de desenhar”, in *Desenho - III Bienal Nacional 1987* (catálogo da exposição), Porto, Cooperativa Árvore, 1987; Álvaro Siza, “FAUP: imagem exterior”, 1991, depoimento; Álvaro Siza “Sobre Pedagogia”, in *Jornadas Pedagógicas FAUP*, 1995, publicado em Antonio Angelillo (org.), *Alvaro Siza. Scritti di architettura*, Skira, 1997, pp.28-31. Estes últimos três textos estão também publicados em Carlos Campos Morais (org.), *01Textos*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2019.

²⁹ Walter Benjamin, “Sobre o conceito da História”, in *O Anjo da História*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, pp.11-12 e p.14.

(*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo.”

É neste sentido que a ação imanente de Álvaro Siza se converte num processo pedagógico que, em modo conclusivo, pode ser sintetizado em seis pontos:

- *Transformar é reencontrar a memória*: para construir é necessário desenhar, porque implica compromissos e a necessidade de se compreender onde se trabalha, condição para se poder transformar e não ‘violentar’,³⁰ assumindo-se a arquitetura como a possibilidade de uma feliz *metamorfose em continuidade*.

- *Os caminhos não são claros*: projetar implica um processo e ‘não há um caminho claro nem uma maneira direita de fazer arquitetura’.³¹ Este processo avança por entre perguntas e surge das dúvidas, sendo um procedimento de construção e clarificação de uma realidade exterior e simultaneamente uma elucidação individual. O trabalho em arquitetura é um ‘trabalho sobre o modo como vemos as coisas’.³² Esta consciência exige tempo e disponibilidade, produção e reflexão, que por sua vez origina mais produção.

- *A ordem é a aproximação de opostos*: o projeto move-se entre miscigenações, convocando sem ordem todos os atos anteriores, dos autores e de toda a história da arquitetura.³³ O confronto com as circunstâncias e com as contingências exprime uma possibilidade de ordenação do mundo. A ordenação dos fragmentos segue um pensamento, mas materializa-se como um ‘gesto’.³⁴ As propostas de Siza não raras vezes são a ordenação direta de oposto, ganhando um carácter não-objetal: uma monumentalidade frágil e fragmentada, uma radicalidade dócil ou a individualidade artística para desfrute coletivo. O segredo poderá residir nas qualidades intrínsecas da arquitetura, na implantação, na morfologia, na interpelação das formas, nas dimensões e nas proporções, nas qualidades apaixonantes dos espaços.

- *Não se pensa sozinho*: o projeto integra várias dimensões e o projetista é em sentido clássico um generalista, que se especializa a cada momento. Processo e síntese são pedagogicamente intensificados pela participação do grupo no estúdio, pelo papel generalista dos tutores e pela participação de especialistas convidados.³⁵ O processo torna-se então crucial, mas sempre em

³⁰“É preciso compreender onde se / Trabalha p/ poder transformar / (o contrário de violentar)”. Álvaro Siza, nota manuscrita Caderno de Esquissos n.º95, outubro 1981, CCA, Fundo Álvaro Siza, Montréal, ref. AP178.S2.1981.001.

³¹Álvaro Siza, “Oito Pontos”, *op. cit.*, ponto 5.

³²L. Wittgenstein, citado por Maria Filomena Molder, in *A Arquitectura é um Gesto - Variações sobre um Motivo Wittgensteiniano*, Lisboa, Sr Teste, 2021.

³³ Álvaro Siza, “Oito Pontos”, *op. cit.*, ponto 1.

³⁴ Maria Filomena Molder, *op. cit.*

³⁵ Ver Álvaro Siza, “Oito Pontos”, *op. cit.*, ponto 6. Ver também “Sobre Pedagogia”, *op. cit.*

relação com o produto, isto é, se o resultado não resultar, o processo retoma o seu curso, até à autonomização material.

- *A arquitetura pensa-se com ferramentas específicas*: de síntese, mas também de aferição da qualidade, recorrendo à escala, dimensão e proporção.³⁶ A representação estabelece similitudes, conjuntos de relações e o seu centro é a busca de uma dada proporcional, uma ordenação geométrica.

- *A beleza é uma necessidade social*:³⁷ é uma invenção do Homem. O belo é aquilo a que ‘chamamos de recordação’, por ser algo *perfeitamente manifesto* e *perfeitamente digno*. Estabelece-se, por consequência, como património social, independente da escala e da dimensão e como resistência, militante, contra o império da banalidade. A beleza é em si mesma, um monumento, à memória e fragilidade dos homens.

³⁶ Ver Álvaro Siza, “A importância de desenhar”, *op. cit.*

³⁷ Ver Álvaro Siza, in “Sobre Pedagogia”, *op. cit.*, pe. “a perseguição do sublime identifica-se com a função social do arquiteto”.

O Pavilhão de Portugal por Álvaro Siza. A pedra fundadora ou a ponta do fio da meada que constrói o projeto

Ana Tostões

1. Monumentalidade e identidade, monumento e memória

A criação de edifícios para comemoração é um dos mais antigos propósitos da arquitetura. A expectativa de que obras de arquitetura podem prolongar a memória social coletiva de pessoas e eventos para além das lembranças mentais dos indivíduos que as conheceram ou testemunharam em primeira mão tem sido um traço da arquitetura.¹ Chegaram até nós diversos exemplos de monumentos intencionais, isto é, obras construídas para comemorar personagens ou eventos específicos desde a antiguidade.

A propósito da possibilidade de “criar” monumentos

O Pavilhão de Portugal de Álvaro Siza erguido por ocasião da última Exposição Universal realizada em Lisboa em 1998, implica uma reflexão sobre o monumento e o papel da arquitetura contemporânea na construção da identidade cultural. Muitos autores defendem que arquitetura e espaço construído são elementos-chave para a transmissão de identidades culturais de uma geração à próxima. Françoise Choay no livro *l'Allegorie du Patrimoine* foi ao ponto de considerar o que designa enquanto “competência de edificar” como um combate fundamental da contemporaneidade contra a massificação e obsessão com o património arquitetónico e urbano.² Para Choay a natureza dessa herança na sua relação com a história, a memória e o tempo, passa por convocar as origens, ou seja, uma arqueologia das noções de monumento e património históricos. O culto atual do património e os laços profundos com a crise da arquitetura e das cidades estão na origem da ameaça a uma desejada “competência de edificar”, onde um valor estabelecido de antiguidade contrapõe o mérito da criação.

Este ponto de vista é frequentemente referido de modo a legitimar a ideia de que as autoridades deveriam reconhecer a importância da arquitetura contemporânea na sua contribuição para a criação de elementos geradores de identidade. Mies falava de *zeitgeist* e de *kunstwille* e da vocação da arquitetura como

¹ Adrian Forty, *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 2000.

² Françoise Choay, *L'allégorie du Patrimoine*, Paris, Seuil, 1992, p.15.

expressão de uma identidade cultural que seria o garante da afirmação da arquitetura do seu tempo, como o fora a arquitetura das catedrais.³ Por isso atrevemo-nos a identificar a grande questão, isto é, argumentar se atualmente ainda é viável construir edifícios capazes de expressar a identidade de um povo, de uma cultura? Se ainda é possível construir monumentos?

A monumentalização e a reflexão sobre o monumento foram alvo de um trabalho incontornável realizado em 1903 por Aloïs Riegl intitulado *Der moderne Denkmalkultus*. Considerando que havia uma sequência histórica no conceito de monumento, Riegl diferenciou três “classes” de monumentos que historicamente apareceram uma após a outra. A primeira classe inclui os monumentos intencionais, construídos para comemorar um momento específico ou um evento complexo do passado. A segunda classe consiste em monumentos históricos, artefactos não intencionalmente construídos como monumentos, mas que mais tarde foram reconhecidos como tal por causa de seu significado artístico ou simbólico. A terceira classe contém edifícios cujo único valor reside na sua idade: a qualidade de monumento não deriva do seu significado ou do seu destino original, mas apenas do facto de revelarem a passagem do tempo. Estas três classes, afirma Riegl, aparecem como três etapas sucessivas no processo de generalização crescente do conceito de monumento.⁴

Françoise Choay acrescenta que a primeira classe de Riegl, o tipo de monumento comemorativo, tem perdido cada vez mais a sua importância e está mesmo em vias de extinção nas sociedades ocidentais.⁵ Parece que está longe de ser fácil criar monumentos intencionais, oficiais, destinados a serem perpetuados, e como tal reconhecidos como símbolos de uma identidade coletiva. Choay aponta para duas causas que contribuem para a desvalorização do monumento comemorativo. A primeira diz respeito à substituição do ideal de beleza pelo ideal de memória – processo que remonta ao Renascimento. Uma segunda causa reside na crescente importância dos dispositivos artificiais para preservar a memória, da escrita à impressão e à fotografia.

De acordo com Heynen, há um certo deslocamento dos “recipientes da memória”. O ambiente construído não é mais o local da tranquilidade, do tempo longo, da “lentidão” e, portanto, não é mais o principal recetáculo da memória. Fruto da aceleração decorrente da modernização de que Karl Marx

³ Ludwig Mies van der Rohe, “Baukunst und Zeitwille”, *Der Querschnitt*, vol. 4, n.º1, 1924, pp.31-32; Ludwig Mies van der Rohe, “Arquitectura y voluntad de época, 1924”, in Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. La Palabra sin Artificio. sobre Arquitectura 1922-1968*, Madrid, El Croquis Editorial, 1995, pp.371-375.

⁴ Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris, Seuil, 1984, p. 47 [tradução do original alemão *Der moderne Denkmalkultus*, 1903].

⁵ Françoise Choay, *op. cit.*, p.15.

falava,⁶ o século XIX alterou essa estabilidade e o século XX derrubou-a completamente. Os ambientes construídos de hoje são em grande parte resultado de transformações muito recentes. É o caso da Expo '98. Como veremos, o lugar onde foi erguida a grande exposição milenar era por natureza um território em reconversão onde se conceberam e construíram, em simultâneo, diversos objetos arquitetônicos sem estabelecer uma relação de carácter formal entre eles.

No seu conhecido ensaio de 1936 sobre a obra de arte, Benjamin afirmou que o *status* da obra de arte sofreu uma mudança fundamental como resultado das possibilidades técnicas de reprodução por meio de novas tecnologias audiovisuais (fotografia, filme, gravadores). O que se perdeu na reprodução foi a singularidade e a autenticidade da obra de arte – a sua existência única no aqui e agora, o material substrato no qual sua história foi representada. Benjamin resumiu essa singularidade e autenticidade no termo *aura*:

*(...) that which withers in the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art. This is a symptomatic process whose significance points beyond the realm of art. One might generalise by saying: the technique of reproduction detaches the reproduced object from the domain of tradition. By making many copies it substitutes a plurality of copies for a unique existence.*⁷

O debilitar da *aura* é, na visão de Benjamin, socialmente determinado, pois o processo de decadência está relacionado com a necessidade das massas se “aproximarem das coisas”. Essa necessidade está claramente em desacordo com a *aura*, que Benjamin descreve como o “fenómeno único de uma distância, por mais próxima que esteja”.⁸ A conjunção de distância e proximidade, que compõe a *aura*, também é característica de monumentos como lugares de memória. É por essa conjuntura que resistem ao consumo fácil.

Os monumentos marcam o tempo e desafiam a amnésia. São destinados a estabelecer um significado compartilhado entre um grupo de indivíduos: para comemorar um momento específico no tempo que é supostamente constitutivo da identidade do grupo.⁹ A relação entre arquitetura e memória coletiva foi dada como certa por vários autores de diferentes disciplinas. O sociólogo e filósofo Maurice Halbwachs forneceu uma base para esta linha de pensamento com a sua obra *La Mémoire Collective* onde

⁶ Cf. Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Nova Iorque, Simon and Schuster, 1982.

⁷ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, in Walter Benjamin, *Illuminations. Essays and Reflections*, Nova Iorque, Schocken, 1969, p.221.

⁸ *Idem.*, p.221.

⁹ Hilde Heynen, “Petrifying memories: architecture and the construction of identity”, *The Journal of Architecture*, vol.4, n.º4, 1999, p.377.

argumenta que “o grupo deixa os seus vestígios no espaço e o espaço é parte da identidade do grupo”.¹⁰ As nossas memórias são sempre coletivas, mesmo quando as vivemos individualmente. A memória é fruto de um processo coletivo inserido num determinado e preciso contexto social. A memória coletiva não pode ser possível se não acontecer em contexto espacial por isso Halbwachs considera cruciais as referências ao espaço e ao tempo. Se a memória é uma reconstrução do passado, então o espaço é considerado um elemento estável, formador da memória, e as coisas dentro do espaço têm o papel de testemunhos duradouros da realidade social: tudo o que podemos dizer é que as coisas fazem parte da sociedade e que o mundo é reconhecível em tudo isso.

Para Aldo Rossi a noção de memória coletiva ancorada no espaço é fundamental para compreender a arquitetura da cidade. Através da persistência dos artefactos urbanos, ruas e estruturas físicas, a cidade assume a sua continuidade que é essencial para a sua própria natureza. Os monumentos são para Rossi importantes âncoras urbanas, que contribuem para a vitalidade da cidade porque continuam a abrigar funções económicas ou sociais.¹¹ Na Expo '98 procurava-se reconverter uma obsoleta área industrial no território de uma grande exposição e o Pavilhão de Portugal tinha a missão de criar um lugar representativo. Tal como foi formulado por Dolores Hayden, o espaço abriga memórias e, portanto, sustenta a identidade que está intimamente ligada à memória: tanto às nossas memórias pessoais quanto às memórias coletivas e sociais interligadas com as histórias de nossas famílias, vizinhos, colegas de trabalho e comunidades étnicas. As paisagens urbanas são o depósito dessas memórias sociais.¹²

Para uma nova monumentalidade

É nos anos 40 que a questão da história e da memória é reintroduzida formalmente no processo da arquitetura do movimento moderno, e reposta criticamente no discurso arquitetónico como alimento vital da criação.

Em 1943, no mesmo ano em que era publicada a *Carta de Atenas*, a questão da monumentalidade era trazida à discussão. O tema do monumento emergiu durante os anos da guerra e tornou-se o debate do momento: para uma nova monumentalidade. Sigfried Giedion, Josep Lluís Sert e Fernand Léger, todos refugiados da guerra em Nova Iorque, escrevem em conjunto o artigo intitulado “Nine points on Monumentality”¹³ onde manifestaram o desejo

¹⁰ Maurice Halbwachs, *La Mémoire Collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, p.44.

¹¹ Aldo Rossi, *L'Architettura della Città*, Pádua, Marsilio Press, 1966, pp.57-61. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, Manchester, Manchester University Press, 1984.

¹² Dolores Hayden, *The Power of Place. Urban Landscapes as Public History*, Londres, MIT Press, 1996.

¹³ José Luís Sert, Fernand Léger e Sigfried Giedion, “1943 Nine Points on Monumentality”, in Joan Oakman, *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, Nova Iorque, Columbia University, 1993, pp.27-30.

de investir na arquitetura moderna com novos meios de expressão coletiva. Apesar da sua associação tradicional com regimes autoritários, argumentaram que a monumentalidade não era incompatível com a democracia. Ao contrário, a monumentalidade era “verdadeira expressão” do espírito humano, capaz de ser transmitida na linguagem das formas e dos materiais modernos.

Com efeito, a questão da monumentalidade foi inicialmente encarada como matéria herética no seio dos *Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna* (CIAM) e da vanguarda arquitetónica internacional. É sintomático o facto de só no V CIAM (Paris, 1937) se abordar a questão habitação-equipamento-ócio e de no documento produzido no IV CIAM (Pátris, 1933), a celebrada *Carta de Atenas*,¹⁴ ser tão clara a valorização inequívoca da superfície verde, como a grande conquista moderna da cidade, e o sentido de total inutilidade votado ao monumento.¹⁵ De facto, a questão da monumentalidade só é documentalmente problematizada depois da Segunda Guerra Mundial, quando passa a ser designada por uma “nova monumentalidade”,¹⁶ constituindo um dos temas proféticos debatidos no quadro da teoria, historiografia e cultura arquitetónica.¹⁷

A história demonstra que os equipamentos públicos sempre estiveram ligados a uma ideia de representação política, de imagem de poder, de símbolo assumido coletivamente. Ao longo dos tempos constituíram os símbolos onde a comunidade se revia, de tal modo que a sua formalização expressava um *Zeitgeist* ou espírito do tempo entendido por todos. É unanimemente aceite que a afirmação da arquitetura do Movimento Moderno e a cultura que ela queria exprimir e afirmar passava por uma rutura profunda com o passado. E esse passado era sobretudo um passado recente, oitocentista, pleno de concessões revivalistas e historicistas, caricaturas referenciadas a séculos de imagens clássicas. E era essa “pseudo-monumentalidade” definida por Giedion¹⁸ enquanto arquétipo clássico, desfigurado e caricaturado, que havia a combater, em nome do progresso e de uma sociedade nova em gestação que

¹⁴ O documento coletivo elaborado no quadro deste IV CIAM, que ficou conhecido como a *Carta de Atenas*, acabaria por ser publicado dez anos depois por Le Corbusier. Cf. Le Corbusier, *La Charte d’Athènes, travaux du 4ème CIAM*, Paris, Plon, 1943. O seu impacto foi enorme, tendo sido traduzido em oito línguas. Francisco Castro Rodrigues e Celestino de Castro fizeram a tradução para português que publicaram entre janeiro e dezembro na revista *Arquitetura*, Lisboa, 2ª série, n.ºs 20 a 27, 1948.

¹⁵ Françoise Choay, *op.cit.*, p.15.

¹⁶ Sigfried Giedion, “The need for a new monumentality”, in Paul Zucker (ed.), *New Architecture and City Planning: A Symposium*, Nova Iorque, Philosophical Library, 1944.

¹⁷ Louis Kahn, “Monumentality”, 1949; José Luís Sert, Fernand Léger e Sigfried Giedion, *op. cit.*

¹⁸ Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1928.

buscava a sua inspiração na estética da máquina na esperança de responder aos desafios que a modernidade colocava.¹⁹

Como se podiam articular valores reclamados pelo ideário moderno com o sentido de monumentalidade que tinha sido fornecido até aí por uma história fixada em oitocentos?²⁰ Por isso, é certamente na questão programática que de algum modo se define o paradoxo do modernismo em Portugal associado à arquitetura do Estado Novo e à monumentalidade fixada eloquentemente por Porfírio Pardal Monteiro na Obra Pública dos anos 30 e 40.

Se para Lewis Mumford era claro o silogismo, “o monumento não podia ser moderno e o moderno não podia ser monumento”,²¹ no contexto ibérico e particularmente no português, o sentido de estado, de uma ditadura recém-criada, vai condicionar na encomenda pública a procura de valores representativos. Ao contrário, será certamente como resultado da iniciativa privada que surgirão no quadro dos equipamentos do ócio e do prazer, os cafés, casinos e de diversões noturnas, as manifestações arquitetónicas formalmente mais inovadoras e programaticamente mais cosmopolitas. Na verdade, se a arquitetura mais radical do Movimento Moderno internacional se afastou deliberadamente da questão da monumentalidade e se exprimiu preferencialmente através de uma imagem funcional e racional no programa da habitação,²² em Portugal é claramente no quadro das Obras Públicas que se afirmaram de um modo amplo, com o apoio e encomenda do Estado, as experiências de uma nova linguagem. Se atendermos aos fóruns internacionais de debate então constituídos, baseados numa moralização de forte componente ideológica assente na transformação democrática da sociedade, onde se destacam os CIAM como a organização mediaticamente historiografada, o enfoque ultrapassava a mera condicionante formal incidindo politicamente sobre o urbanismo e a grande questão do alojamento estendido à escala da cidade.

Nos CIAM do pós-guerra a história é finalmente convocada e é justamente nesse momento marcado pelo questionamento crítico da arquitetura do Movimento Moderno que a presença da memória surge com o seu poder de atração pela mão do italiano Ernesto Nathan Rogers enquanto elemento vital de “la esperienza dell'architettura”. Tratava-se da convocação da história enquanto ativador da criação e da cultura arquitetónica antecipando o processo de expansão das fontes do conhecimento, admitindo, de

¹⁹ Ana Tostões, “Em Direcção a uma nova monumentalidade”, in *Cultura: origen y destino do Movimento Moderno. Equipamentos e Infra-estruturas culturais 1925-1965*, Barcelona, Docomomo Ibérico, 2001, pp.17-28.

²⁰ Cf. Ana Tostões, “Monumentalidade, Obras Públicas e Afirmação da Arquitectura do Movimento Moderno”, in *Caminhos do Património*, Lisboa, DGEMN/Livros Horizonte, 1999, pp.133-150.

²¹ Cf. Lewis Mumford, *The Culture of Cities*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1938, p.438.

²² Martin Steinmann, *CIAM archives*, Zurique, ETH, 1980.

acordo com Juhani Pallasmaa, que os edifícios não só fornecem abrigo e prazer sensorial, como “são também extensões e projeções mentais, são exteriorizações da nossa imaginação, memória e capacidades conceptuais”,²³ criando ambientes palpáveis nos quais os nossos sistemas e corpos neurológicos estão inextricavelmente conectados ou entrelaçados. Na obra de Álvaro Siza esta ideia parece fazer sentido, pois dois dos seus edifícios considerados monumentos nacionais – a Piscina de Marés e a Casa de Chá da Boa Nova, em Leça da Palmeira – rejeitam a grandiosidade das formas, propondo em alternativa a experiência dos sentidos na apreensão da envolvente. Na sequência da crítica de Kenneth Frampton²⁴ podemos associar em Siza um sentido de “resistência” a uma “monumentalidade” que subverte o grandioso.

A escolha de Siza, o mais internacional arquiteto português

Em 1995, o convite endereçado a Álvaro Siza para projetar o Pavilhão de Portugal a erguer na Expo '98 surge no momento em passou a ser reconhecido, depois de receber o Prémio Pritzker em 1992, também em Portugal como o grande arquiteto português da contemporaneidade de dimensão internacional, passadas mais de quatro décadas de desconhecimento ou mesmo de silenciosa indiferença. O prestígio de Álvaro Siza começou por emergir nos círculos da encomenda esclarecida do Norte e no quadro erudito da disciplina arquitetónica a partir de meados dos anos 60. Em 1968 a inauguração da Piscina de Marés em Leça da Palmeira marca o momento do reconhecimento entre pares, depois da esplendorosa Casa de Chá da Boa Nova, assinalando a consagração de Álvaro Siza num quadro ibérico que é rapidamente catapultado para além dos Pireneus. Nesse ano participa no 9º Pequeno Congresso,²⁵ realizado em Vitória, onde se cruza com Peter Eisenman e Vittorio Gregotti, este último o responsável pela primeira publicação sobre a sua obra em Itália. Quatro anos depois, em 1972, publica *Architettura Recenti di Alvaro Siza Vieira* onde participa igualmente Kenneth Frampton que se interessará pela obra de Siza no quadro das suas pesquisas focadas sobre o conceito de “regionalismo crítico” lançado por Alexander Tzonis em 1981,²⁶ conduzindo

²³ Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Nova Iorque, Wiley, 2009

²⁴ Kenneth Frampton, “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”, *Perspecta*, 1983.

²⁵ Nos anos de 1960 as relações com a Espanha e Itália, com destaque para as figuras de Oriol Bohigas e Saénz de Oiza, Gregotti e Rossi, abrirão o caminho à internacionalização plena, inicialmente europeia e depois atingindo quadro global. No quadro dos denominados “Pequenos Congressos” o ano de 1967 é determinante. Em janeiro, a revista *Hogar y Arquitectura* de Madrid, dirigida por Carlos Flores, dedica uma longa secção dedicada à obra de Álvaro Siza. Em dezembro do mesmo ano realiza-se o Encontro de Tomar, que conta com a participação de cerca de 40 arquitetos espanhóis, e assim funcionando como um pequeno congresso, o primeiro fora de Espanha. No ano seguinte, em 1968, a presença de Álvaro Siza no Pequeno Congresso de Vitória, o 9º, tornou-se um momento decisivo para o reconhecimento internacional da sua obra.

²⁶ O termo “critical regionalism” foi inicialmente apresentado em 1981, no ensaio “The Grid and the Pathway”, publicado em *Architecture in Greece*, pelos críticos de arquitetura Alexander Tzonis e Laine Lefavre.

à divulgação da obra de Álvaro Siza nos Estados Unidos e Inglaterra. Em 1979, Wilfried Wang associava-se a este processo na qualidade de editor da revista londrina *9H* (1979-1995) publicando pela primeira vez em língua inglesa a obra de Siza.²⁷ Entretanto, a condição de pós-Revolução 25 de Abril e o interesse despertado pelas operações SAAL, foi objeto da atenção da crítica e da imprensa europeias²⁸ catapultando internacionalmente a figura de Siza que é convidado para trabalhar em Berlim, Haia e Santiago de Compostela. Em 1976 a participação no *I Seminário Internacional de Arquitectura en Compostela* (SIAC) dedicado ao tema *Proyeto y Ciudad Histórica*²⁹ constitui um encontro de afirmação do reconhecimento da ação de Álvaro Siza que se cruza com Aldo Rossi,³⁰ já que a primeira oportunidade para se aproximar do tema do monumento, do grande edifício público de programa complexo, surge justamente a partir de Santiago de Compostela com a encomenda do Centro Galego de Arte Contemporânea na década seguinte (1988-1993). Como Álvaro Siza reconheceu, depois das obras de juventude em Leça, dos bancos de Oliveira de Azeméis ou de Vila do Conde, o primeiro importante desafio onde se colocava a questão da procura de um sentido da monumentalidade surge com a obra do “museu” de Santiago:

*Tras algunos encargos iniciales para edificios públicos de uso limitado, como restaurantes, piscinas, etc., pasé un largo periodo dedicado prácticamente a la vivienda y, después del 74, específicamente a la vivienda social. Sólo más tarde, a través de licitaciones u otras oportunidades, pude trabajar en programas diferentes. De hecho, mi primera oportunidad en el campo de los edificios públicos e institucionales llegó en España, con el Centro de Arte Contemporánea de Santiago.*³¹

Com fortes implicações urbanas, situado num contexto de valores patrimoniais de dimensão histórico-monumental Siza, desmultiplica o programa complexo em três volumes atribuindo diferentes funções e situando-os a distintas cotas.

²⁷ Depois da docência em Harvard e mais tarde como diretor do *Deutsches Architektur Museum* onde organiza com Ana Tostões uma exposição e livro sobre a arquitetura do século XX em Portugal: Ana Tostões, Wilfried Wang, Annette Becker (eds.), *Portugal: Arquitectura do Século XX*, Munique/Nova Iorque/Frankfurt/Lisboa, Prestel/DAM/PF, 1998.

²⁸ No mesmo ano a publicação do número da revista de referência *L'Architecture d'Aujourd'hui* dirigida por Bernard Huet, e organizada com a cumplicidade de Raul Hestnes Ferreira, dedicado a Portugal constituirá facto da maior importância e de consequências determinantes, assinalando o processo de democratização da sociedade portuguesa que se segue à Revolução do 25 de Abril. Oriol Bohigas e Vittorio Gregotti voltam a ter uma participação importante. Ao longo dos anos 70 a arquitetura portuguesa é divulgada nas revistas *Casabella*, *Lotus International*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Architecture Mouvement et Continuité*, *Arquitecturas Bis*.

²⁹ Escrevia-se no *El País* “No deja de ser síntoma o pauta de orientación, para bien o para mal, que prólogo y epílogo de este seminario compostelano-internacional corran a cargo de Aldo Rossi. ¿El corazón histórico de Santiago como propuesta de análisis, a la luz del neo-racionalismo?”

³⁰ Santiago Rodríguez Caramés, *O lugar da arquitectura galega contemporânea (1970-2000): autorreflexións e olladas vernáculas. Teoría, historiografía, praxe*, Santiago de Compostela, Escola de Doutoramento Internacional da Universidade de Santiago de Compostela, 2023, Tese de Doutoramento.

³¹ Álvaro Siza e Juan Miguel Hernández León, *Una conversación*, Madrid, Abada Editores, 2021.

Para estabelecer um diálogo com o edifício fronteiro, o Mosteiro de Santo Domingo de Bonaval, atrevendo-se a propor uma implantação alternativa àquela que vinha definida no programa original.

Também no Pavilhão de Portugal Siza optou por uma implantação diferente da que estava estabelecida já que, na senda dos ensinamentos de Fernando Távora, Siza reconhece um valor determinante à implantação. Para ele a escolha do sítio onde ancorar a construção é de uma primordial importância.³²

2. Lugar e programa, contexto e ambição

Com o tema “Os Oceanos, um Património para o Futuro”³³ a ideia de organizar uma Exposição Mundial em Lisboa em 1998 surge no âmbito da comemoração do V Centenário da chegada de uma frota portuguesa, comandada por Vasco da Gama, à Índia. Esta comemoração histórica funcionava como referência já que o objetivo seria refletir à escala mundial, sobre a relação a estabelecer, no futuro, com o oceano. Assim, Património e Futuro são as palavras-chave do tema proposto: “património”, conotando o seu valor intrínseco natural, biológico, geológico e “futuro”, responsabilidade de todos nós face à conservação de um meio vital.³⁴ Para celebrar o Oceano como veículo e espaço de conhecimento o tema geral do Pavilhão de Portugal era o contributo português para a descoberta e conquista dos oceanos numa perspetiva universalista projetada para o futuro.

A tarefa de Siza é complexa e difícil, porque, quando é convidado no final de 1995, é desafiado a criar um “monumento intencional” capaz de representar Portugal na sua qualidade de país anfitrião da Exposição, sem estar definido um programa para o pavilhão nem para o uso futuro que se pretendia dar ao edifício, sendo, porém, condição que o edifício fosse pensado para perdurar depois da Expo '98.

Para além desta incógnita, importa salientar que o lugar estava em transformação dinâmica desconhecendo-se como seriam os edifícios do entorno mais próximo ou mesmo distante:

(...) os arquitectos começaram a trabalhar ao mesmo tempo nos diversos pavilhões sem saber exactamente que construções é que iam ter por vizinhos. Sabia-se que ia haver um futuro, mas o futuro ainda era um esquema. Faltavam informações sobre os elementos exteriores: O sítio, as grandes construções vizinhas,

³² Sempre reconheceu essa competência na atuação de Fernando Távora recordando a obra da Casa de Chá da Boa Nova, que começou justamente com escolha do lugar realizada por Távora em visita com os seus jovens colaboradores antes de partir na viagem para os EUA.

³³ “Pavilhão de Portugal. Enquadramento”, 1 de agosto 1995. Arquivo Álvaro Siza I FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS058.90.3443.

³⁴ *Idem.*

*utilização futura, os conteúdos. Com estas dificuldades especiais – não a situação normal – era fundamental estabelecer uma estratégia de funcionamento e deixar ao edifício várias possibilidades de aproveitamento. No futuro, este edifício podia ser um museu, mas também podia ser um escritório.*³⁵

Se o tema dos “Oceanos, um Património para o Futuro” testemunhava uma preocupação com o planeta, a arquitetura também evocava a ideia de futuro. Mais de dois terços dos edifícios não foram construídos como estruturas efémeras, mas com vista a uma utilização permanente. A Expo '98 pressupunha uma importante campanha de renovação urbana num terreno abandonado, situado na margem do Tejo, na zona nordeste da capital anteriormente ocupada por edifícios militares e industriais. Neste terreno com cerca de 60 hectares, os cinco pavilhões principais foram dispostos à volta de uma antiga instalação portuária, a Doca dos Olivais. A proposta era a de localizar o Pavilhão de Portugal no centro, a eixo da doca, de modo a constituir o ponto central do conjunto. Ao contrário dos edifícios vizinhos (Pavilhão dos Oceanos, Pavilhão do Conhecimento, Pavilhão da Utopia, Pavilhão do Futuro) que se exprimem através de formas compactas, constituindo perfis reconhecíveis de um modo imediatamente icónico, ao gosto de uma linguagem pós-moderna assente na ideia de espetáculo. Siza vai optar por um volume mais baixo que todos os outros, desenvolvido segundo uma horizontalidade acentuada, expresso através de uma linguagem contida e ascética impregnada de uma dignidade austera, que lembra o melhor da arquitetura chã portuguesa.

Na memória descritiva Siza refere um caderno de encargos sintético ressaltando o essencial do programa que passava por propor “uma imagem emblemática e festiva, muito embora compatível com um posterior desempenho urbano e um programa não temporário e ainda por definir”.³⁶ “Esta condição implica numa concepção simultaneamente de grande flexibilidade e de imagem clara.”³⁷

Assim:

(...) o edifício deveria ser implantado conforme um plano esquemático e em reformulação, entre outros de projecto sujeito a idêntica indefinição, e igualmente em início de estudo. Faltavam por isso referências sólidas (quer do interior quer do exterior) capazes de orientar o início de desenvolvimento do projecto. Perante estas dificuldades, ou melhor esta nebulosa

³⁵ Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura, Patrícia Reis, Francisco Guedes e Henrique Cayatte (eds.), *Pavilhão de Portugal*, Lisboa, Cimpor, 1998, p.13.

³⁶ Álvaro Siza, “Pavilhão de Portugal. Memória Descritiva”, dezembro 1997. Arquivo Álvaro Siza I FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS058.90.1393.

³⁷ Álvaro Siza, “Pavilhão de Portugal. Projecto de Arquitectura para Concurso”, 14 de fevereiro de 1996. Arquivo Álvaro Siza I FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS058.90.1392.

*de dúvidas e exigências, foi procurada ‘a indispensável’ ‘pedra fundadora’, (a ponta do fio da meada que constrói um projecto) surgiu e concretizou-se na proposta (aceite de imediato) de deslocar o edifício para o bordo da doca, junto ao ângulo Noroeste, como uma grande nave solidamente ancorada.*³⁸

Esta decisão alterou a proposta do plano na qual o edifício ocupava uma posição a eixo da doca, do lado interior da avenida marginal. Com um golpe de génio, a assimetria conseguida tornava possível um relacionamento dinâmico com os restantes edifícios, designadamente o Oceanário e o Pavilhão do Conhecimento, em início de projeto.

A primeira operação do projeto consistiu, portanto, no reposicionamento do edifício. Com efeito, as condições iniciais não favoreciam, na análise de Siza, a definição de um edifício institucional.³⁹ Era necessário trazer o Pavilhão de Portugal para mais perto do rio e ancorar o edifício no molhe junto ao cais como se se tratasse de um barco “ancorado” celebrando os Oceanos.

*No plano inicial deveria fazer um edifício no eixo da doca. Esta posição de eixo faz lembrar o Terreiro do Paço com o Arco de Triunfo da Rua Augusta como elemento dominador e dois braços laterais relacionados com a quadrícula da Baixa. Um grande espaço sobre o rio. Neste caso não se previam esses braços. Assim sem saber como pegar nisto, pensei em mover o edifício, retirá-lo do eixo da doca e colocá-lo numa posição de assimetria, ancorá-lo a um lado da doca. Como se fosse um barco. A partir daí estabeleceu-se uma relação que já não é de simetria, mas de tensão com o que sabia já existir na doca: o Oceanário. Arranjámos uma maior liberdade de actuação para os arquitectos, criando uma situação de tensão, mas também de dinamismo, aberta à utilização futura do edifício. Este foi o aspecto fundamental do trabalho inicial.*⁴⁰



Pavilhão de Portugal em Lisboa, de Álvaro Siza, Parque Expo '98, Plano de Pormenor - PP2, Perfil Zona Ribeirinha, Esc. 1:2000, 30 novembro 1999.
© Parque Expo '98 S.A., Arq. e Urb. Luís Vassalo Rosa e Arq. Paulo Maria Trindade

De facto, como refere em conversa com Juan Miguel Hernández León:

*(...) junto al dique era un anclaje, se podía anclar en los dos muelles que hay allí, era una cosa firme, sí. Porque lo que me pedían era hacer un edificio dentro de una plaza abierta al río – la idea del urbanista debió de ser el Terreiro do Paço – en la que habría diferentes edificios, ninguno todavía proyectado, con lo que no había un diálogo posible con los otros arquitectos, ni siquiera tiempo para hablar, pues el plazo era muy corto. Les dije entonces que el conjunto de Terreiro do Paço suponía un proyecto único, y que tenía que ver cómo encajar mi proyecto allí. Afortunadamente, Manuel Salgado, el entonces responsable de urbanismo, lo entendió y lo aceptó.*⁴¹

³⁸ Álvaro Siza, 1997, *op. cit.*, p.1. Ver também, “Pabellón de Portugal en la Expo'98 / Portuguese Pavilion for Expo'98”, *El croquis*, n.º95: Álvaro Siza 1995-1999, 1999, pp.114-141.

³⁹ Ana Tostões, “Entrevista a Álvaro Siza”, 21 de julho de 2023. Ver também, Roberto Collovà, “Una piazza coperta / A Covered Plaza”, *Lotus*, n.º99, dezembro 1998, pp.6-22.

⁴⁰ Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura, Patrícia Reis, Francisco Guedes e Henrique Cayatte, *op. cit.*, p.16.

⁴¹ Álvaro Siza e Juan Miguel Hernández León, *op. cit.*, p.56.

De acordo com Roberto Collovà⁴² a ideia de definir o terceiro lugar da frente ribeirinha da cidade, ao longo da linha de costa considerando que o Tejo identifica a cidade, passava pela criação de uma ampla praça entre o Pavilhão de Portugal agora ancorado no ponto mais oriental do molhe da doca e o Pavilhão do Conhecimento dos Mares, de modo a ler a cidade nessa sequência magnífica: a ocidente a torre de Belém, a oriente o Pavilhão de Portugal e ao centro a Praça do Comércio. De tal modo que:

*(...) a relação do edifício com o Pavilhão do Conhecimento dos Mares, situado no extremo Sul da doca, é mediada por um amplo espaço livre e por uma construção de menor altura, limitando-o a oeste e ao longo da avenida marginal. A relação com os espaços públicos a Norte deverá ser mediada por três jardins murados, de densa vegetação, separados entre si, desprendendo-se do edifício e delimitando os acessos ao mesmo.*⁴³

Álvaro Siza, que há dez anos vinha trabalhando no Plano de Reconstrução do Chiado em Lisboa, entendia profundamente a imagem e o carácter da cidade na sua relação com o rio e com a topografia, pelo que considerava que: “O Pavilhão de Portugal, o Pavilhão do Conhecimento dos Mares e o edifício construído ao longo da Avenida Marginal definem um amplo espaço público ribeirinho, retomando um tema secular da cidade de Lisboa.”⁴⁴ A beleza desta longa praça longitudinal que seria rematada a norte por um edifício longilíneo de Manuel Salgado, foi comprometida no final das obras com a introdução de um embasamento-cobertura de estacionamento que foi levantado 1,5 metros, separando o espaço e destruindo a continuidade da calçada, que:

*(...) interrupts an interesting variation in types of space, from open to semi-open to closed, that extends, to a depth of about sixty meters, from the internal but open courtyard of Carrilho's building to the long space facing onto the promenade and, passing through the gates of Siza's "propylaea", into the ceremonial plaza and then the courtyards. So, in the end, it is not the large square comprised by the buildings of Siza, Salgado and Carrilho that forms the third urban location on the shore, but the space that passes under the sail of the Portuguese Pavilion's ceremonial plaza and runs down to the river. (...) Thus, the square is a place that influences an area much larger than that of its own.*⁴⁵

Em conversa com o seu amigo Juan Miguel Hernández León perguntava-se: “Que estratégia diferente pode ser adotada para

⁴² Roberto Collovà, *op. cit.*

⁴³ Álvaro Siza, 1997, *op. cit.*, p.2.

⁴⁴ Álvaro Siza, “Pavilhão de Portugal. Memória Descritiva”, fevereiro 1998, p.2. Arquivo Álvaro Siza I FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS058.90.1308.

⁴⁵ Roberto Collovà, *op. cit.*, p.19.

enfrentar o plano abstrato, sem qualidade, que é sempre a referência inicial nas construções de uma exposição mundial?” Vinte cinco anos depois é fantástico reconhecer a inteligência e a herança de tradições sábias colocadas ao serviço da arquitetura e da cidade:

*¿De qué diferente estrategia puede valerse para enfrentarse al plano abstracto, sin cualidad, que es siempre la referencia de partida en las construcciones de una exposición mundial? (...) El proyecto para el Pabellón de Portugal en la Expo de Lisboa fue muy difícil en sus condiciones de partida y desarrollo. En primer lugar, por el tiempo insuficiente entre la fecha del encargo y la prevista para su terminación. Y también por la ausencia de un programa concreto para el futuro inmediato a la exposición. Se partía de un plan muy esquemático, sin coordinación ni posible dialogo con los otros arquitectos que trabajaban de forma simultánea. Era enfrentarse al vacío absoluto. La única posibilidad fue concentrarse en la proposición de una imagen con la finalidad inmediata de representar a Portugal. Pero tenía que evitar la tentación de una respuesta enfática que lo convirtiera en un edificio ridículo para usos posteriores. La localización del pabellón estaba prevista sobre un eje perpendicular al dique del muelle. En la zona central existía una avenida secundaria que dejaba una porción de terreno libre al borde del muelle, entre dos edificios cuyos proyectos desconocía. Mi propuesta fue situarlo en esta franja, sustituyendo la disposición axial por un alineamiento con el muro del dique. Así encontraba dónde anclar el edificio”.*⁴⁶

Segundo Siza:

*Además, el proyecto tenía que dar respuesta a dos requerimientos: al tratarse del Pabellón de Portugal, el país organizador, sería el epicentro del evento con una carga evidente de visitantes. Por otro lado, conforme a lo que se me pidió, debía ser un edificio permanente, aunque no se sabía con qué programa, tanto podían ser oficinas como un museo, no sabían qué hacer. Por tanto, en el arranque del proyecto surgió una segunda duda: ni por fuera ni por dentro había de donde partir. Entonces comprendí que para corresponder a un encargo de este tipo, el edificio tenía que ser muy flexible; de ahí la modulación, incluso de las ventanas. No podía realizar ese juego interior-exterior, así que sería un edificio modulado, bastante rígido. Otro elemento importante era la terraza hasta el río, así como la propuesta de una gran plaza para la recepción de las embajadas de los diferentes países, incluso eventos al aire libre. Por consiguiente, tenía que haber un enorme espacio abierto y un edificio que debía valer para todo. El edificio nació de esta dualidad.*⁴⁷

Ou seja, para responder ao programa Álvaro Siza vai optar por criar dois corpos: um volume mais corrente que abriga as funções principais e outro mais especial que corresponde ao requisito de

⁴⁶ Juan Miguel Hernández León, “Cuadernos lusos. Siza en las ciudades”, *Arquitectura viva*, n.º59, março-abril 1998, p.22.

⁴⁷ Álvaro Siza, Juan Miguel Hernández León, 2021, *op. cit.*, p.56.

um grande espaço coberto destinado à praça cerimonial, identificada enquanto lugar aberto e público da representação nacional, lugar da inauguração e da celebração:

O estudo desenvolveu-se com base na articulação de dois sectores de clara divisão do programa: um coberto de 3 900m² sobre a Praça Cerimonial e uma área construída de cerca de 14 000m², englobando área expositiva, recepção de convidados, restaurantes e serviços em cave.⁴⁸

O corpo principal articula-se por sua vez em três zonas fundamentais pensadas para assegurar uma flexibilidade futura, de modo a abrigar programas vários. Assim, na frente virada ao rio e à doca um duplo porticado assegura a dignidade do monumento e ao mesmo tempo permite a criação de uma longa varanda protegida, simultaneamente articulando uma espacialidade realizada em claro-escuro, refletida e prolongada visualmente na superfície do espelho de água. Finalmente no interior um pátio onde se ergue uma árvore de grande porte, graças à profunda cave, assegura essa diversidade de programas futuros, garantindo iluminação e ventilação no corpo principal.⁴⁹ Do lado norte do pavilhão, um jardim plantado de oliveiras evoca o carácter particular da paisagem meridional portuguesa. Já quanto ao interior do edifício, este foi planeado considerando dois programas:

O expositivo e o de representação, onde há uma área de restaurante e a recepção aos chamados VIPS, os serviços de apoio, as cozinhas, um bar e a livraria. Para conceber estes espaços fiz um esforço para me ver na pele de um cozinheiro, de um rei, em comprador de catálogo...⁵⁰

Trabalhando a horizontalidade como Siza conhece,

(...) o complexo coberto-edifício define um volume de horizontalidade predominante, desenvolvendo-se ao longo da doca, a partir do ângulo Noroeste de encontro dos cais e numa extensão de 175m. O coberto, de 65x58m e altura mínima de 10m, é constituído por uma lâmina de betão armado de 0,20m de espessura, de directriz catenária, suspensa por cabos de aço, a partir de 2 pórticos em betão armado. O edifício ocupa uma área de aproximadamente 70x90m, com dois pisos e cave, integrando um pátio interior, um pátio aberto a Norte, e um pórtico orientado a Leste e ao longo do cais.⁵¹

⁴⁸ Álvaro Siza, 1998, *op. cit.*, pp.1-2.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura, Patrícia Reis, Francisco Guedes e Henrique Cayatte, *op. cit.*, p.36.

⁵¹ Álvaro Siza, 1998, *op. cit.*, p.2.

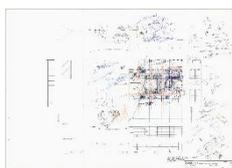


Pavilhão de Portugal em Lisboa, de Álvaro Siza, Esquízo – vista aérea de enquadramento, s.d.
© Arquivo Álvaro Siza | FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS058.90.0605

Para garantir a adaptabilidade futura do edifício o desenho do pátio interior⁵² e “a distribuição regular das aberturas reflecte a modulação das estruturas material e espacial. Esta fenestração e a estudada localização das colunas de comunicação vertical garantem a flexibilidade na subdivisão e uso do espaço.”⁵³ Finalmente a colonata que define o limite do edifício do lado do rio foi colocada na prumada do plano de água do molhe:

La columnata que se apoya en el muro, al reflejarse en el agua, da otra presencia al pabellón. Siempre lo imaginé rodeado de edificios muy afirmativos, de gran escala y cubiertas complejas. Así, el pabellón de Portugal debía enfatizar su presencia por su proporción horizontal, por su renuncia a la confrontación con las construcciones vecinas. (...) Por tanto, propuse un edificio modulado, incluso en la escala de sus aberturas, desarrollado en torno a un patio; un recinto neutro en diálogo con la cubierta de la plaza ceremonial.⁵⁴

A Pala de Siza por todos celebrada



Pavilhão de Portugal em Lisboa, de Álvaro Siza, Esquícios sobre planta, maio 1995.
© Arquivo Álvaro Siza | FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS058.90.0390

O contraste entre o edifício contido, modulado e a praça cerimonial é um magnífico momento de tensão, dinâmica e tranquila como a visão de um barco deslizando em alto mar. Com efeito, a segunda parte do edifício é constituída exclusivamente pela Praça Cerimonial, um espaço aberto e coberto que afronta o tema da grande cobertura sem apoios. A grande tensão provocada pela enorme cobertura de betão explica a necessidade de criar dois profundos pórticos de cada lado.

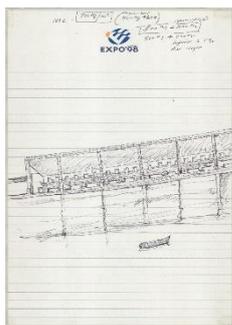
No seu livro *Building the future: building technology and cultural history from the Industrial Revolution until today*, Ulrich Pfammatter inclui a obra de Siza para ilustrar uma das criações mais notáveis contemporâneas capazes de desafiar o conhecimento técnico e as potencialidades dos materiais, ao mesmo tempo que expressam um lirismo criativo:

The Portuguese pavilion at the Oceans World Exhibition in Lisbon in 1998 gives the impression of an apparently ‘paradoxical’ load-bearing structure. Here, the architect, Álvaro Siza (...) worked with engineers from Arup, including Cecil Balmond and Fred [Alfredo] Ildio. The apparently hovering concrete roof of the pavilion is not a ‘tension band’ but a ‘baldachin’ that lies on steel cables. This pavilion, designed by Álvaro Siza, was to be given an enormous covered forecourt, an open gathering place with a roof to provide shade. A sketch by Siza shows it as an independent spatial element with

⁵² “The layout has been developed with a view to the use to which it may be put in the future: it required a great depth and a patio has been introduced to bring light into the structure. The positioning of the patio and stairs has fixed the ‘permanent elements’ which, together with the service points of some installations, ensures that it will be possible to have corridors of distribution and rooms, offices and services, in variable measure. So the building functions as a large empty box, defined on the outside by a strongly characterized ‘urban form.’”, Roberto Collovà, *op. cit.*, p.20.

⁵³ Álvaro Siza, 1998, *op. cit.*, p.2.

⁵⁴ Juan Miguel Hernández León, *op. cit.*, 1998, p.25.



Pavilhão de Portugal em Lisboa, de Álvaro Siza, Esquízo com anotações, s.d.
© Arquivo Álvaro Siza | FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS058.90.0518



Pavilhão de Portugal em Lisboa, de Álvaro Siza, Fotografia de obra – construção da pala, s.d.
©Arquivo Álvaro Siza | FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS058.90.3922

*a baldachin. (...) The appearance of the slab resting on the cables precisely matches the actual structural situation; this is therefore one of the rare non-paradoxical constructions.*⁵⁵

Com efeito, a subtileza do baldaquino, ou da “pala por todos celebrada”, como a conhecemos popularmente, é descrita com precisão na memória que acompanha o projeto de execução:

*(...) dando continuidade ao edifício para sul, a cobertura da Praça Cerimonial é constituída por uma casca de pequena espessura em betão armado pré-esforçado de superfície regradada e suspensa a cerca de 15 metros de altura de dois pórticos de grandes dimensões reforçados com septos transversais constituindo contrafortes e conferindo-lhes rigidez adequada.*⁵⁶

De facto, a construção de uma laje suspensa em betão com um vão de 65 metros constitui um verdadeiro feito. Branca, com uma espessura que não ultrapassa os 20 centímetros, e uma flexa de 3 metros, a cobertura é suspensa por cabos de aço ancorados aos dois imponentes pórticos laterais.

Sabemos que o desenho da cobertura do pavilhão surgiu de apaixonadas reuniões de trabalho com os engenheiros porque Siza procurava a imagem da tenda,⁵⁷ cobrindo o grande vazio da praça, em contraste com o edifício mais convencional. Tratava-se de procurar uma forma livre para uma estrutura da grande cobertura de betão composta por uma família de cabos de suspensão de aço que ficaram visíveis no encontro com os pórticos, o *propileus*, reforçando a desejada imagem de superfície têxtil.⁵⁸ A pala de Siza e de Portugal exprime sobretudo a possibilidade e a vontade de manipular o espaço, sem construção, sem desenho, “sem arquiteturas”. O segredo está na curva concebida para uma pala de betão, sólida, de tal modo que a forma física obedece ao cálculo do cair natural de uma tela. “O facto de ter sido construída num invólucro de cimento feito de uma malha de tirantes enfiados em tubos de plástico, deve-se a Álvaro Siza, muito depois do previsto, ter imposto ao engenheiro Cecil Balmond: ‘Eu quero isso sólido, Não quero lona.’”⁵⁹ O carácter do Pavilhão, a sua singularidade e a sua capacidade de fazer monumento está no contraste entre a pala que é pouco usual

⁵⁵ Ulrich Pfammatter, *Building the future: building technology and cultural history from the Industrial Revolution until today*, Munique, Prestel, 2008, pp.146, 148.

⁵⁶ Álvaro Siza, STA Segadães Tavares e Associados, ARUP, “Pavilhão de Portugal. Dados do Projeto. Memória Descritiva do Projeto de Execução: Estrutura e Fundações”, 28 de março de 1996. Arquivo Álvaro Siza I FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS058.90.3068

⁵⁷ Ver Roberto Collovà, *op. cit.*, pp. 6-22; Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura, Patrícia Reis, Francisco Guedes e Henrique Cayatte, *op. cit.*, p.19.

⁵⁸ “La armadura de este gran ‘toldo de hormigón’ está formada por una familia de cables de suspensión de acero que se ha dejado vista en su encuentro con los pórticos, reforzando así a imagen de superficie textil.” Álvaro Siza, “Luz de lona: Pabellón de Portugal, Expo 98, Lisboa”, *Arquitectura viva*, n.º59, março-abril 1998, p.40.

⁵⁹ Samuel Xavier, “Siza sobre o uso a dar ao Pavilhão de Portugal: É bom que se tenha desistido do Palácio do Governo”, *Arquitectura e Vida*, n.º47, março 2004, p.11.

associada a um edifício com um ritmo de aberturas iguais e modulado por um porticado. Como reconheceu Siza: “É isso que lhe dá carácter.”⁶⁰

Com efeito a Praça Cerimonial foi pensada como o elemento permanente:

*Não é um espaço fechado, está subordinado à pala, o baldaquino que simbólica e literalmente cobre a praça de recepção de Portugal. (...) Não convinha que houvesse pilares ou apoios a servir de obstáculos. Não há muitas maneiras de cobrir um espaço desta dimensão. A primeira ideia foi a de fazer um negativo do que lá está, uma cúpula. Pensei numa curva ao contrário, mas isso era um bocado desabrigado e a altura seria exagerada. Um elemento importante na Praça Cerimonial é a força nos pórticos de entrada, tinham de ser peças potentes de forma a suportar a tensão que a pala provoca.*⁶¹

*Ante la duda respecto al programa, la falta de referencias, y la necesidad de un gran espacio cubierto, la única posibilidad era hacer un toldo, generando así un gran contraste entre una pieza de gran porte y otra modulada sistemáticamente. Es decir, entre una, en cierta medida, muy rígida, y otra, como contrapunto, como un deslizamiento posible hacia una pieza caprichosa, cuya presencia, en su relación con la primera, neutralizaría la hipotética rigidez.*⁶²

Com a consciência de estar a criar um monumento e a deixar património significativo para o futuro, Siza procurou uma ordem monumental discreta e poética, sensível e eloquente. Sabendo que à sua volta existiam diversos “objetos” marcantes, optou por uma base feita de arquitetura corrente, ritmada, recuperando a tipologia chã da Baixa de Pombal que vai subvertendo com erudição associando o golpe de génio que resulta da pala, que faz voar!

Seguindo a sua vocação de escultor, vai para além da criação de um “objeto” de expressão fechada – como é o caso do Museu Iberê Camargo em Porto Alegre, do Museu Mimesis na Coreia do Sul ou, mais recentemente, da Igreja de Rennes. Siza responde à ausência de programa com a conceção de um edifício flexível e por isso canónico, disciplinado como se se tratasse de uma tipologia de convento, cartesiano com um ritmo rigoroso e preciso na relação de cheios-vazios – que conhecia bem do plano iluminista da Baixa Pombalina –, explorando uma linguagem monumental feita de segura, contenção e escassez, à boa maneira

⁶⁰ “A Pala é de betão e tem 20 centímetros. Sólida. A forma física da pala obedece ao cálculo do cair natural de uma tela. Se a curva não fosse calculada devidamente haveria uma pressão e partia. (...) não é a pala que vai diferenciar o Pavilhão de Portugal dos outros, é antes o contraste entre a pala que é pouco usual associada a um edifício com janelas iguais. É isso que lhe dá carácter.” Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura, Patrícia Reis, Francisco Guedes e Henrique Cayatte, *op. cit.*, p.22

⁶¹ *Idem.*, p.40.

⁶² Álvaro Siza, Juan Miguel Hernández León, 2021, *op. cit.*, p.57.

da arquitetura portuguesa chã. É justamente no espaço aberto público que vai atuar com o gesto escultórico lançado sobre o vazio da praça o expressivo toldo, como a vela de um barco ancorado no molhe.

3. A luz de Lisboa, a beleza nostálgica entre o Chiado e a Expo



Pavilhão de Portugal em Lisboa, de Álvaro Siza, Esquiço, s.d.
© Arquivo Álvaro Siza | FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS058.90.0483



Pavilhão de Portugal em Lisboa, de Álvaro Siza, Fotografia de obra – construção da pala, s.d.
© Arquivo Álvaro Siza | FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS058.90.4159

O entendimento da luz de Lisboa, da elegância da morfologia pombalina, neoclássica, da segura morfológica e tipológica da cidade de Pombal. À procura de uma ordem monumental discreta, poética (quanto mais verdadeiro mais poético), sensível e eloquente, sabendo que à sua volta existiam diversos “objetos” marcantes, coloridos e ruidosos, Siza opta por responder com uma monumentalidade feita de arquitetura corrente, arquitetura menor que vai subvertendo com erudição portuguesa e das suas invariantes. À imagem de Portugal e dos Oceanos, Siza mergulha em Lisboa e faz a valorização da cidade histórica. Entende, recolhe e faz a síntese valorizando e integrando o carácter da cidade existida, convocando as suas memórias de infância quando visitou pela primeira vez Lisboa com 7 anos e se deparou com a outra grande exposição, a dos Centenários de 1940, que à semelhança da Expo '98 iniciou o processo de recuperação da faixa ribeirinha de Belém. Aí, junto ao Tejo, a epifania da luz do entardecer no estuário do Tejo revelou impressões ténues e marcantes do “sentimento de um ocidental” no dizer de Cesário Verde, ou da saudade em Pedra de Pessoa no cais de Álvaro de Campos. Com intuição e sabedoria, Siza procura sentir e entender o sentido do que está em cada cidade: a luz lânguida do entardecer em Lisboa e as afinidades com Veneza, ou a atmosfera partilhada com o Bósforo em Istambul.

Quando, na primeira pessoa, em conversa com Juan Miguel Hernández León refere a experiência do caminho que levou ao destino do seu e nosso Pavilhão de Portugal:

Inicié el proyecto desde su raíz, sumido en la aflicción de no saber qué hacer ante un tal desierto de sugerencias, tan falta de apoyos, por tratarse de un edificio representativo de un evento temporal, además de prever que tendría una existencia posterior, con su impacto sobre la ciudad. (...) Siempre parto con la sensación de no saber exactamente qué hacer, cómo encontrar el muelle donde anclare el edificio..., y también estaba el problema del lenguaje, del tipo de lenguaje, de los materiales que iría a utilizar. Recuerdo (...) que, antes de empezar, cuando iba a pasear por el sitio buscando apoyos o referencias (...), me asaltó la imagen de Venecia. Y la de Constantinopla. Entonces se me ocurrió ir a buscar un libro que tengo sobre Constantinopla, con imágenes de esas grandes casas de madera junto al Bósforo, con sus bellas terrazas frente al mar...; creo que la idea de la terraza vendría de ahí. Entonces empecé a consultar libros sobre

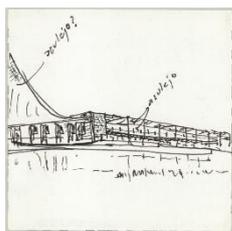
Constantinopla y sobre Venecia, porque yo encuentro mucha similitud entre la luz de Lisboa y la luz de Venecia. Sobre todo al poniente: cuando acaba el día y el sol languidece hay un gran parecido entre ellas. También esa presencia, tan especial, de la construcción en Venecia, que siempre da la sensación de que los edificios más importantes (...) tienen el aspecto de barcos. Bueno, y Lisboa... Lo que encontré eran las memorias de mi primera visita a Lisboa con mis padres, cuando fuimos a la Exposición del Mundo Portugués. (...)

Una cosa que me gustó mucho fue la parte nueva da le a Lisboa de los años 40; las casas rosas, los bloques alineados, que son las edificaciones nuevas de Lisboa. Todo esto influyó mucho, aunque de manera indirecta, en el proyecto. (...) Y vi que esta influencia era manifiesta, porque cuando coincidí con un político que conocía (...) me dijo: “Sabe, me gusta mucho su pabellón, me gusta mucho lo que ha hecho, pero ¿no le parece que tiene un aire un poco fascista?” (...) Y yo le contesté: “Claro, es evidente, porque recuerdo que, cuando empecé el proyecto, lo que tenía presente, además de Venecia y Constantinopla, era la arquitectura del período fascista en Lisboa, que para mí es de gran calidad.” Por otro lado, los edificios no son fascistas, la arquitectura no es fascista, es una arquitectura de la época del fascismo, que es algo distinto.⁶³

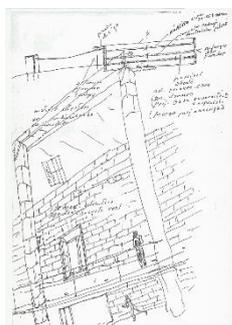
A relação de Siza com Lisboa começa com a primeira encomenda para a execução do Plano de Reconstrução do Chiado, destruído pelo incêndio de 1988.⁶⁴ Restaurando a dignidade e o carácter do Plano Pombalino de 1758 de Eugénio dos Santos e Manuel da Maia feito após o terramoto de 1755, Siza soube reconhecer a modernidade dos princípios tipológicos deste plano, bem como a sua singularidade em termos de história do urbanismo mundial, como peça inovadora e exemplo marcante da cidade iluminista cuja importância ainda não havia sido devidamente considerada. As tipologias urbanas com fachadas uniformes, os edifícios de habitação, ou as igrejas, integradas no conjunto do quarteirão, são a unidade que determinou o carácter da Baixa-Chiado, a sua elasticidade, capacidade de transformação e resistência. Embora em 1987, quando Siza foi convidado, o ambiente pós-moderno em Lisboa ainda fosse intenso, ele soube lidar com a complexidade da situação e os diferentes sentimentos no âmbito dos arquitetos. Quando, em 1966, Aldo Rossi publicou *L'Architettura della Città*, iniciou um poderoso e profundo mecanismo de grande impacto na cultura arquitetónica, capaz de promover a refundação da disciplina urbana. A busca por uma continuidade da cidade histórica foi um dos traços fundamentais de sua ação. Seguindo o ensinamento de Ernesto Nathan Rogers, são explorados três temas-chave para a construção da cultura arquitetónica: a importância do contexto; o papel fundamental da

⁶³ *Idem.*, pp.59-60.

⁶⁴ Cf. Ana Tostões, “In Praise of Urban Continuity: Siza’s Re-creation of the Chiado”, in Wilfried Wang (ed.), *On the Duty and Power of Architectural Criticism*, Zúrique, Park Books, 2022.



Pavilhão de Portugal em Lisboa, de Álvaro Siza, Esquízo com anotações de acabamento, s.d.
© Arquivo Álvaro Siza | FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS058.90.0508



Pavilhão de Portugal em Lisboa, de Álvaro Siza, Esquízo com anotações, s.d.
© Arquivo Álvaro Siza | FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS058.90.1452

história da arquitetura e, nessa medida, o dever de dar continuidade aos ensinamentos dos mestres, antigos ou modernos; e a centralidade da discussão sobre tradição na cidade europeia e sobre a ideia de monumento. O resultado é a consideração tanto do monumento (enquanto edifício ou espaço público que surge pontualmente na cidade promovido por esforços coletivos notáveis) como das áreas residenciais (a habitação que forma o tecido básico da cidade concebida a partir da lógica da repetição), com igual importância, constituindo um instrumento básico para a intervenção na cidade. Estas questões foram debatidas por Siza e Rossi no I SIAC, realizado em Santiago de Compostela em 1976. Durante estes anos foram trazidos diversos contributos: enquanto Fernando Távora trabalhava na preservação do centro histórico de Guimarães, o aumento da contribuição italiana na tipologia com Vittorio Gregotti, Giorgio Grassi, Giancarlo De Carlo, ou a importância das trocas com Espanha, nomeadamente no seio da equipa de Barcelona os arquitetos Oriol Boligas, Rafael Moneo e o jovem Carlos Martí Arís foram fundamentais para repensar a necessidade de abordar uma intervenção contextual na cidade. No final dos anos 80, o Plano de Reconstrução do Chiado surpreendeu todos com a opção de valorização do património, reconhecendo a validade e modernidade do plano pombalino, recuperando a estrutura urbana e a fachada tipo do quarteirão pombalino.

Algumas semelhanças de abordagem com a estratégia de Siza podem ser identificadas na proposta vencedora do concurso Centro Cultural de Belém (CCB). Trazendo uma arquitetura racional, feita para durar, envolvida com o desenho da cidade, a solução de Gregotti e Salgado foi baseada numa megaestrutura mista e híbrida, pensada entre a forma de quarteirões e um grande edifício, assumindo uma inegável vocação urbana. O CCB afirma-se com uma monumentalidade à escala urbana enraizada na história da cidade. Em outras palavras, o desenho da arquitetura responde ao desejo de fazer cidade, afastando qualquer desejo abstrato fora de contexto, ou qualquer fantasia objetual de expressão pós-modernista.

Uma cidade feita de uma arquitetura capaz de resistir, no contexto global de uma economia de mercado que transforma a cidade como um grande espetáculo. Siza centra a sua ação entre as escalas do desenho urbano e da arquitetura, e revisita – como tem sido seu hábito – a metodologia iluminista do plano de reconstrução pós-terramoto do século XVIII, através de um desenho de fachada modular de tipo repetitivo que retoma o desenho tipológico pombalino como elemento central na conformação da unidade do espaço urbano, e que irá visitar no desenho da fachada do Pavilhão de Portugal entretanto temperado com a arquitetura do período do Estado Novo em Lisboa, e a dignidade monumental da obra pública de Pardal

Monteiro. A decisão de alocar o Pavilhão de Portugal, entretanto, à Universidade de Lisboa concorre para fazer o caminho da revisitação da imagem da Cidade Universitária de Lisboa na Alameda do Campo Grande ou no Campus do Instituto Superior Técnico.

4. O monumento de Lisboa e da Universidade

O Pavilhão de Portugal é hoje, vinte cinco anos depois da sua inauguração como imagem de Portugal na Expo '98, a materialização de uma memória coletiva de um acontecimento tornado histórico, participando da grande construção coletiva que é a cidade. E, passado um período de abandono no início do milénio e de incerteza sobre a possibilidade de ser transformado em Palácio do Governo, está em vias de ser convertido num grande equipamento, o Centro de Congressos da Universidade de Lisboa, de modo a “assegurar a reabilitação deste espaço, permitindo-lhe readquirir a dignidade que o tornou emblemático e, ao mesmo tempo, assegurar a sua nova vocação de espaço orientado para atividades científicas, culturais e artísticas”.⁶⁵

Prémio Valmor em 1998, o Pavilhão de Portugal foi classificado como monumento de interesse público em 2010, justificando tratar-se de uma obra:

*(...) onde rasgos modernos, como o lençol de betão, combinam enormemente com uma constante referência aos traços históricos que a mesma encerra. Se, por um lado, se observam referências à tradição clássica nos pórticos e ritmos das janelas, a organização interna em função de uma espécie de claustro recorda a arquitectura conventual portuguesa. Na escala monumental do Pavilhão de Portugal, Siza Vieira faz confluír duas imagens imperiais antitéticas, reflectindo uma imagem emblemática e festiva. Encontrando -se presente nesta obra referências a arquitectos como Le Corbusier, Oscar Niemeyer, a Giuseppe Terragni ou mesmo ao programa da Nova Monumentalidade de 1943.*⁶⁶

Património da Universidade de Lisboa desde 2015, o projeto de Siza para a reabilitação do seu Pavilhão de Portugal e adaptação a atividades da Universidade de Lisboa, procura “a sua abertura ao público, permitindo que a população académica, os lisboetas e o elevado número de visitantes que ocorrem à zona do Parque das Nações possam usufruir desta edificação como espaço de estudo, lazer e cultura”.⁶⁷ De modo a assegurar que as intervenções previstas no edifício não tenham impacto na sua imagem, não foram efetuadas quaisquer alterações da sua

⁶⁵ Universidade de Lisboa, “Programa de adaptação do Pavilhão de Portugal para acolhimento de atividades da Universidade de Lisboa”, s.d.

⁶⁶ Portaria n.º 240/2010, *Diário da República*, 2.ª série, n.º 62, 30 de março de 2010.

⁶⁷ Álvaro Siza, “Adaptação do Pavilhão de Portugal para Acolhimento de Actividades da Universidade de Lisboa. Memória descritiva”, s.d., p.2.

volumetria, “pois no essencial as transformações serão interiores”, havendo apenas mínimas intervenções exteriores.⁶⁸

Entre a algazarra do recinto da Expo e a beleza plácida de Lisboa, Siza elegeu as geometrias nítidas e os materiais tradicionais da arquitetura portuguesa, do lioz ao azulejo,⁶⁹ e assumiu a horizontalidade exacerbada pela pala colocada lateralmente refletindo-se na água na sequência da frente porticada:



Pavilhão de Portugal em Lisboa, de Álvaro Siza, Fotografia de obra – visita de Álvaro Siza, s.d. © Arquivo Álvaro Siza | FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS058.90.3882

(...) sendo o Pavilhão de Portugal teria de ter um destaque. Por razões de tipologia, todos os edifícios têm uma vocação de forma, percorrem o seu destino. (...) A estratégia para conceber este edifício foi, depois de ter percebido que os outros edifícios no recinto tinham uma certa ambição em altura, a de dar destaque pela horizontalidade, apostar no reflexo na água.⁷⁰

The petrification of the ‘tent’ is accompanied by other examples of contradiction between construction and representation. A typical example, which can be attributed to Siza’s tendency to use fragments that he has already tried out in other projects, is the portico facing onto the water with an internal balcony. This is an elaboration of the one used in the school at Setúbal, where the regularity of the colonnade was already coupled with an alternation in the shape of the pillar-columns.⁷¹

Com obra realizada da Coreia a Santiago de Compostela, de Porto Alegre a Haia ou a Berlim, o mais internacional dos arquitetos portugueses Álvaro Siza tem construído um percurso único aliando uma atitude de permanente experimentação sobre os sítios, os programas ou os modos de construir, a uma extraordinária capacidade lírica.⁷² Sendo hoje um dos mais reconhecidos arquitetos do mundo, conserva a amável humildade daquele arquiteto preocupado com a vida das pessoas. Talvez por isso, e como observou Gregotti:

(...) não é suficiente o seu grande talento de arquitecto para justificar o seu sucesso internacional num mundo cultural que é precisamente o seu oposto, que crê numa hierarquia de valores muito diferentes daquela que representa o terreno em que a sua arquitectura se enraíza. Mas talvez seja exactamente esta oposição a razão do seu sucesso: representar algo de totalmente diferente (...) desinteressado da acumulação do capital comunicativo de massa, poeticamente interessado na economia da expressão (...) nas exigências dos gestos necessários. (...) É tudo isto que torna o trabalho de Álvaro Siza diferente, tão alheio aos processos de produção arquitectónica destes anos que buscam a filiação no globalismo dos mercados e das técnicas, no sucesso como competitividade (...) A arquitectura de Siza é, pelo contrário, um projecto de diálogo

⁶⁸ *Idem.*, p. 4.

⁶⁹ Luis Fernández-Galiano, “De Oporto a Lisboa”, *Arquitectura viva*, n.º59, março-abril 1998, p. 3; Roberto Collovà, *op. cit.*, p.22.

⁷⁰ Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura, Patrícia Reis, Francisco Guedes e Henrique Cayatte, *op. cit.*, p.44.

⁷¹ Roberto Collovà, *op. cit.*, p.22.

⁷² Cf. *El Croquis*, n.º 95: Álvaro Siza 1995-1999, 1999; *El Croquis*, n.º215-216: Álvaro Siza 2015-2022, 2022.

*crítico, construção de uma distância, que é o espaço em que se constitui a qualidade da melhor arquitectura do nosso tempo.*⁷³

Siza não só subverteu uma monumentalidade óbvia e ostensiva, que se poderia afirmar pela grandiosidade literal. Ao contrário, criou um monumento subtil e ao mesmo tempo retórico que adquiriu, usando o termo de Walter Benjamin, uma aura de obra de arte, de referência identitária.

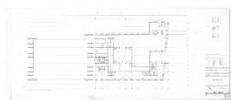
⁷³ Vittorio Gregotti, “O Outro” in Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*, Lisboa, Edições 70, 2000, pp.7-10 [1998].

Projeto do Pavilhão de Portugal



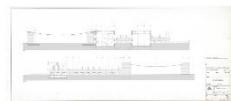
Pavilhão de Portugal em Lisboa, de Álvaro Siza, Projeto de execução, Planta do Piso 0, Esc. 1:200, 24 maio 1996.

© Arquivo Álvaro Siza | FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS058.90.0091



Pavilhão de Portugal em Lisboa, de Álvaro Siza, Projeto de execução, Planta do Piso 1, Esc. 1:200, 24 maio 1996.

© Arquivo Álvaro Siza | FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS058.90.0092



Pavilhão de Portugal em Lisboa, de Álvaro Siza, Projeto de execução, Cortes A e F, Esc. 1:200, 24 maio 1996.

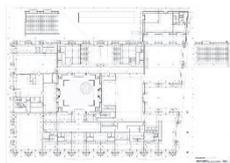
© Arquivo Álvaro Siza | FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS058.90.0095



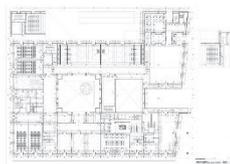
Pavilhão de Portugal em Lisboa, de Álvaro Siza, Projeto de execução, Alçados Este e Oeste, Esc. 1:200, 24 maio 1996.

© Arquivo Álvaro Siza | FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS058.90.0098

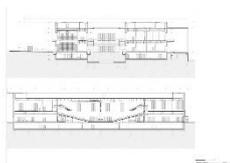
Projeto de Adaptação do Pavilhão de Portugal



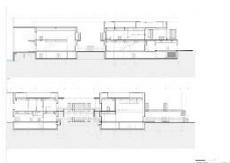
Adaptação do Pavilhão de Portugal para Acolhimento de Actividades da Universidade de Lisboa, Planta Piso 0, março de 2017.
© Arquivo Álvaro Siza



Adaptação do Pavilhão de Portugal para Acolhimento de Actividades da Universidade de Lisboa, Planta Piso 1, março de 2017.
© Arquivo Álvaro Siza



Adaptação do Pavilhão de Portugal para Acolhimento de Actividades da Universidade de Lisboa, Corte A.A e B.B, março de 2017.
© Arquivo Álvaro Siza



Adaptação do Pavilhão de Portugal para Acolhimento de Actividades da Universidade de Lisboa, Corte C.C e D.D, março de 2017.
© Arquivo Álvaro Siza

ENSAIOS¹

¹ Por decisão pessoal dos autores, alguns textos deste capítulo não seguem o Acordo Ortográfico de 1990.

O Museu de Serralves: A Energia ao Fundo do Jardim

Raquel Henriques da Silva

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

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

Assim é a Arquitectura dos Museus, idealmente sem paredes, nem portas, nem janelas, nem todas as defesas por demais evidentes, pensadas e repetidas. Museus que recolhem o que esteve em palácios, ou igrejas, ou cabanas, ou sótãos, coberto de glória ou de pó, dobrado sob o colchão de uma enxerga, e agora silenciosamente me observa, sob uma luz diferente ao que se move demais.

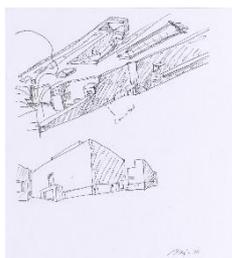
Álvaro Siza, 1988¹

Este texto, que resolvi transcrever na totalidade, abre um pequeno livro dedicado ao Museu de Serralves, editado em 2001, mas escrito 13 anos antes, quando estava a trabalhar no projecto do Centro Galego de Arte Contemporânea, em Santiago de Compostela, que foi o seu primeiro museu.

A primeira observação que o texto suscita é a sua fortíssima carga poética, aspecto que tem sido reiterado por diversos autores.²

¹ Paulo Martins Barata, Raquel Henriques da Silva e Bernardo Pinto de Almeida, *Álvaro Siza Museu de Serralves*, Porto, Fundação de Serralves, 2001, p.5.

² Ver, por exemplo, Kenneth Frampton, Nuno Portas, Alexandre Alves Costa e Pierluigi Nicolini, *Álvaro Siza: Professione poetica*, Milão, Electra, 1986.



Esquissos do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 1996.
© Arquivo Arqtº Álvaro Siza. Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Doação 2015, PT-FS-ASV-25-1-1-0077

Mais especificamente, na introdução ao texto clássico de Solà-Morales, *Arquitectura débil*, a editora Sarah Whiting explicita o que entende por “uma nova monumentalidade”, afirmando que ela reside “no saborear a poesia depois de a ler, a música depois de a ouvir, no prazer da arquitectura depois de a ter visto”, acrescentando que “a arquitectura de Siza” escolhe ser “tangencial e fraca” e não “agressiva e dominadora”.³

Esta reflexão certa relaciona-se à partida com os museus que interessam Siza: museus de Belas-Artes, referenciados por grandes mestres do passado, consagrados pela história da arte (Vermeer, Goya ou Velázquez) e que continuam a atrair milhões de visitantes, não só europeus e americanos, como acontecia até aos anos de 1970, mas oriundos de todo o mundo, especialmente do Japão e crescentemente da China. No entanto, e paradoxalmente, os museus projectados por Siza são de arte contemporânea onde os valores auráticos que ele celebra, no texto em análise, são incessantemente questionados e reelaborados.



Esquissos do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 1998.
© Arquivo Arqtº Álvaro Siza. Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Doação 2015, PT-FS-ASV-25-1-1-0008

Relacionado com a afirmação quase mítica e religiosa da grande arte (estando pressuposto, na sua escrita vagueante, a ideia de que o museu é uma espécie de novo e radical santuário) o Museu escrito por Siza deveria ser um corpo fechado, parcamente aberto à luz e que a transfigura. A maquinaria que o seu funcionamento exige - “fabulosas máquinas de controlo” - estaria “invisível” como que menorizada pela “sua monótona novidade”. “Tesouros” como os entenderam os gregos da arquitectura clássica, isolados em espaços fechados a que só poucos podiam aceder, os museus tinham como vocação guardar e expor diversificadas memórias cuja presença se sobrepõe aos contextos sociais das suas materialidades.

Esta visão poética do Museu, que tal como a luz que entra nas salas, deveria ser “doce, cuidadosa, impassível”, reforça a impressão de classicismo como atitude de Siza neste tema. Este é o entendimento de Paulo Martins Barata que, a propósito do Museu de Serralves para o qual o arquitecto não teve programa prévio, considera que o resultado “é um museu que tem pouco de “contemporâneo” e tudo de “moderno” na sua relação com a produção actual”. Concretamente, detém-se nas “longas e elegantes sequências de salas” adequadas a “um tipo de obra de arte que já é histórica no contexto contemporâneo, abstraindo-se da emergência das condições de produção artística de base performativa e digital”.⁴ Escrito em 2001, dois anos depois da

³ Ignasi de Solà-Morales, “Weak Architecture”, in Sarah Whiting (ed.), *Differences: Topographies of Contemporary Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1996. Na verdade, o texto que introduz o de Solà-Morales não está assinado, mas tudo leva a crer que é da responsabilidade da editora também arquitecta e investigadora.

⁴ Paulo Martins Barata, “Serralves em Perspectiva: condições de habitabilidade da obra de arte”, in *Álvaro Siza Museu de Serralves*, op. cit., p.25.

inauguração do Museu, esta afirmação já então sofria a contestação do seu excelente desempenho “contemporâneo” e está hoje ferida de desadequação absoluta.

Na verdade, o texto de Siza é um dispositivo poético indagante e não o manifesto que à primeira vista parece ser. Volto a citar Solà-Morales que, através de Heidegger, evoca Goethe: “Nem sempre é necessário à verdade dotar-se de uma forma material, é suficiente que ela possa movimentar-se, como um espírito, gerando uma espécie de acerto; como quando o ressoar das badaladas de um sino familiar nos provoca um pequeno sentimento de paz.”⁵

No caso do Museu de Serralves, o discurso de Siza tem, desde o início da encomenda, um carácter muito diferente. Não ignorando o seu prévio entendimento do Museu enquanto lugar mítico e de algum modo auto-suficiente, a premência da realidade e o gosto de a trabalhar e alterar, conduziu-o por outros caminhos, extraindo da poética um modo material de a concretizar. Vou segui-lo sob a figura de um conjunto determinante de proclamações de que ele é plenamente o autor.

O sítio e o lugar



Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Planta de localização, 1:500, julho de 1994.

© Arquivo Arqtº Álvaro Siza. Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Doação 2015, PT-FS-ASV-25-5-144-0002

Álvaro Siza indignou-se diversas vezes com a acusação que lhe foi feita de que a edificação do Museu comprometera uma zona antiga de horta da Quinta de Serralves. A verdade é que, pelo contrário, o sítio Serralves era para ele (como, aliás, para a população do Porto) um território de extrema importância, não só pela beleza única da casa *déco* (a mais bela de Portugal nessa estilística) mas, sobretudo pela extensão dos jardins e bosque de que a horta era uma aquisição recente:

*(No projecto para Serralves) um dos problemas principais consistia em limitar o impacto do edifício num jardim precioso, dos anos trinta, extensão de uma importante casa *déco*. (...) O terreno proposto, o único disponível era uma ampliação recente da propriedade, transformado primeiro em pomar, e depois em horta. As dimensões eram compatíveis com o programa, e a sua colocação, a uma cota inferior relativamente ao jardim principal, garantia que o novo edifício não fosse visível da casa. A única ligação possível era o núcleo original e o museu é confiado assim aos percursos e à memória. Exactamente como sucedera em Santiago de Compostela. (...)*

O encontro entre as escalas diferentes do museu e da casa, será um dos aspectos mais interessantes do projecto. A casa na realidade conserva a actividade ligada ao centro cultural.⁶

⁵ Ignasi de Solà-Morales, *op. cit.*, p.622. Transcrevo em inglês: “It is not necessary for the true always to take on material form, it is enough that it should flutter to and fro, like a spirit, promoting a kind of accord; as when the companionable pealing of a bell rings out, bringing us some little measure of peace.”

⁶ Álvaro Siza, *Imaginar a evidência*, Lisboa, Edições 70, 2000, p.77 e p.81.

Noutro texto, afirmou que: “a relação entre natureza e construção é decisiva em arquitectura. Esta relação, fonte permanente de qualquer projecto, representa para mim como que uma obsessão”,⁷ “obsessão” que, como se sabe, é um traço fundamental da sua obra, desde as primeiras peças. No caso de Serralves, a preocupação foi assim em primeiro lugar com o “sítio”, palavra com que designo o território de inscrição e relacionamento: “O parque consiste na casa, no jardim formal, na vegetação natural, um lago romântico e depois a quinta. Quis manter o todo e incluir a nova área do museu.”⁸



Esquissos do Museu de Arte Contemporânea de Serralves.
© Arquivo Arqtº Álvaro Siza. Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Doação 2015, PT-FS-ASV-25-1-1-0037

As decisões tomadas desde os primeiros desenhos realizados “à mão levantada” confirmam que ele trabalhou fundamentalmente o tema da “invisibilidade”. Rentabilizando a diferença de cotas, o museu cria um lugar paradoxal, com a “garantia” de não ser visível da casa. Desse modo, como ele afirmou, com a qualidade da sua escrita sintética, “a única ligação possível era o núcleo original e o museu é confiado aos percursos e à memória”. Esta é a “monumentalidade” em que Siza atinge sempre a excelência: o novo lugar gerado pela arquitectura de um novo corpo concreto não disputa o cenário nem a centralidade; no entanto, os visitantes arrastam consigo a centralidade do sítio para o lugar, tornando a memória um percurso físico e espiritual. A este propósito vale a pena citar um artigo:

*Visto do exterior, o edifício possui uma volumetria irregular, que, em alguns momentos, aparenta ser mais o resultado das operações espaciais internas do que de uma composição formal, tal como ocorre “no reino das imagens [onde] o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado”. Nos jardins e no Museu de Serralves, nada se revela de imediato. A leitura dos elementos – espaço, museu e paisagem – é sempre fragmentada de modo que as “imagens poéticas” parecem ser transmitidas por uma espécie de conta-gotas em doses precisamente controladas.*⁹

Quando se entra no edifício, os jogos de memória que o arquitecto nos sugere para integrarmos o museu no sítio e no lugar, têm uma primeira activação na clarabóia em vidro do grande *hall* de acolhimento e distribuição. Como ele diversas vezes afirmou, essa clarabóia cita e remete para a do mezanino da *Casa* fundadora, uma espécie de memória de pátio romano embora fechado.

Quanto às questões essenciais do sucesso ou insucesso de um museu, Siza concentra-as na “questão da luz” e na “espacialidade

⁷ *Idem, ibidem*, p.17.

⁸ Álvaro Siza. *GA Document Extra*, n.º11, Tóquio, A.D.A. Edita, 1998, p.147.

⁹ Gabriel Cesar e Santos, Matheus Franco da Rosa Lopes e Ney Zillmer Neto, “O Museu de Serralves e a arquitetura essencial de Álvaro Siza”, *Arquitextos*, ano 19, 2018. Na frase “no reino das imagens (...) o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado” cita-se Gaston Bachelard, *A poética do espaço*, 7ª edição, São Paulo, Martins Fontes, 1993, p.19. Pessoalmente concordo que este texto, um clássico sobre a arquitetura e o lugar, é um belo instrumento para pensar a obra de Siza.

interna”. Em relação à primeira, é categórico. O sistema que usa é o que pensara primeiro para o Museu de Santiago de Compostela e que, ao longo da carreira e de um número considerável de museus, continuará a usar como marca deliberada de anti-tecnicismo:

O tema da luz, o controle da luz, é muito próximo ao museu de Santiago e o de Porto. Porque são dois sistemas que fiz pela primeira vez em Santiago. É uma peça que possui vidro por onde a luz entra e inunda toda a parede e há também o ar condicionado invisível, sem grades. E a luz artificial vem dali, onde é possível controlá-la. Outro processo é o teto duplo acessível, que é muito tradicional em vidro, luz natural controlável e luz artificial.¹⁰



Esquissos do Museu de Arte Contemporânea de Serralves.
© Arquivo Arqtº Álvaro Siza. Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Doação 2015, PT-FS-ASV-25-2-144-0006

Deste modo, Siza confronta, com determinação seguríssima, as exigências tecnológicas demasiado mutáveis e avassaladoras, exigindo a submissão das engenharias às arquiteturas que as escondem e controlam. Disso fala, aliás de um modo algo críptico, no extenso texto com que iniciei este artigo. Usa as célebres “mesas invertidas” na sucessão das salas que geram uma luz ambiente sem focos direccionados e, sempre que possível, deixa entrar a luz exterior, vinda do parque e das árvores como uma activação de vida, afinal o cerne da luz.

Quanto à “espacialidade interna”, Siza afirma que: “Para mim, as salas devem ser regulares e geométricas. Podem ter distintas dimensões, mas sempre são salas. Não gosto destes museus de espaços abertos onde é difícil montar as exposições.”¹¹ Deste modo, mais uma vez contraria a sua “prece” ao Museu ideal que orientou a minha reflexão. Ali, recorde-se, ele proclamava que “é a Arquitectura dos Museus idealmente sem paredes, nem portas, nem janelas, nem todas as defesas por demais evidentes, pensadas e repetidas”.¹²

Não é fácil conjecturar a afirmação retórica do “Museu sem paredes, nem portas, nem janelas” que não encontra qualquer arrimo nos vários museus que Siza tem realizado. Penso que ela se articula com a ideiação do Tesouro, uma das componentes dos templos gregos da época clássica como já referi, acessível a poucos e votado à imortalidade algo inerte na caracterização dos modelos de museus no século XIX, esta figura de isolamento encontra a sua correspondência nas “reservas” que constituem uma espécie de museu outro, quase sempre vedado aos visitantes.

Pelo contrário, enquanto arquitecto de museus, uma das suas marcas autorais é a figura da “sala” como estruturadora da exposição e dos circuitos. Esta opção, em museus de arte

¹⁰ Omar Paris, “Entrevista Álvaro Siza”, *Archdaily*, 10 de agosto de 2012. <https://www.archdaily.com.br/br/01-63958/>

¹¹ *Idem, ibidem.*

¹² Álvaro Siza *Museu de Serralves, op. cit.*, p.5.

contemporânea, é absolutamente heterodoxa e é a razão da crítica atrás referida de Paulo Martins Barata.

No entanto, a determinação em fraccionar os espaços e obrigar a circuitos que pareceriam desadequados à diversidade de meios e suportes da arte contemporânea, nunca foi, no museu de Serralves e noutros, impeditivo de exposições memoráveis e absolutamente diversificadas nas suas exigências. Disso me apercebi logo em 2000, quando escrevi um pequeno texto sobre o museu do Porto:

*As áreas expositivas participam nesta poética discreta e elaboradíssima. As pequenas salas, os espaços de transição, a apoteose da grande sala são lugares fluidos, comunicantes entre si e abertos ao exterior (...). O visitante circula sem necessidade de eixos direccionais, num percurso de descoberta estimulante e confortável, desatento do aparato que construiu esta imensa simplicidade. Como se o museu fosse uma casa. E os artistas e comissários de exposição que vão habitando este espaço, apropriando-se dele com intenções diversificadas, sentem o mesmo conforto de uma intimidade de escala humana.*¹³

Curiosamente, Siza, inicialmente muito receoso das apropriações do espaço por sucessivas e complexas exposições, acabou de verificar que não valia a pena preocupar-se:

*Já não me importo com essas alterações. Sei que o interior deste museu (Serralves), está sempre a mudar e depois regressa ao essencial. Ao princípio, o meu medo era que se destruísse todo o conceito. Mas agora vejo que, na prática, a essência do espaço, está lá, resiste perfeitamente a essas mudanças.*¹⁴

Esta notável reflexão por parte de um arquitecto tão talentoso como exigente, assume, afinal, que o museu é um lugar de “partilha do sensível”, segundo o entendimento de Jacques Rancière. Corpo vivo, alimentado pela paisagem de um lugar único e em permanente convívio diferido com a *Casa primordial*, ele oferece-se por dentro como território líquido, livre e poderosamente delimitado. Esse é talvez o segredo da poética de Siza: em cada uma das obras - segundo um gesto iniciático que não deixa de me lembrar os áugures romanos fundadores de cidades – o essencial é “descobrir aquilo que estava disponível e pronto para receber a geometricidade. Arquitectura é geometrizar.”¹⁵

¹³ Raquel Henriques da Silva, “Museu de Serralves: ‘da singularidade das coisas evidentes’”, in *Álvaro Siza Museu de Serralves*, op. cit., p.57.

¹⁴ Robson Xavier da Costa, *Percepção ambiental em museu paisagens de arte contemporânea: a legibilidade dos museus Inhotim/Brasil e Serralves/Portugal avaliada pelo público visitante*, Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2004, p.47. Tese de doutoramento em Arquitectura e Urbanismo.

¹⁵ *Imaginar a evidência*, op. cit., pp.26-27. Esta reflexão insere-se na evocação, magnífica, da Piscina de Leça da Palmeira.

Há ainda outro aspecto que gostaria de relevar. Nos primeiros esboços para o Museu, e também nos primeiros textos escritos, Siza afirma que gostaria que a entrada fosse comum com a entrada monumental para a casa, através da grande alameda dos liquidâmbares. Não foi esse o parecer dos encomendadores da obra que, por razões funcionais, pediram ao arquitecto uma entrada independente. Ele veio a criá-la, discreta e angulosa em leve descida. Também neste caso, creio que Siza entende que na prática, “a essência do espaço, está lá, resiste perfeitamente a essas mudanças”. Na verdade, potencia a sua arquitectura com um jogo de variáveis, reabsorvidas como seiva ou respiração.

Exemplo maior do “regionalismo crítico”, de acordo com a teorização histórica de Kenneth Frampton, o Museu de Serralves, bem como o conjunto da obra de Álvaro Siza, concretiza o “Regionalismo de Libertação”, construindo a energia criativa do que ainda está por vir, elaborada com fortíssima ancoragem num sítio que é paisagem e história. Essas determinantes, todavia, não são constrangimentos, antes um modo determinado de ser independente e propor-se ao mundo como um novo cosmopolitismo e uma renovada capacidade de gerar uma “nova monumentalidade”.¹⁶ Quanto à força transformadora desta obra, termino citando mais uma vez Solà-Morales:

*Aesthetic experiences constitute, in some sense, the most solid, the strongest model of - paradoxically, indeed - a weak construction of the true or the real, and thus assume a privileged position within the system of references and values of contemporary culture.*¹⁷

¹⁶ Ver, para desenvolvimento, Kenneth Frampton, “Prospectus for a critical regionalism”, *Perspecta, The Yale Architectural Journal*, vol.20, 1983, pp.147-162.

¹⁷ Ignasi de Solà-Morales, *op.cit.*

Álvaro Siza e o SAAL

Monumentalidade crítica na corda bamba

José António Bandeirinha



Roma, Piacentini, Pagano, Piccinato, Vietti e Ettore Rossi, vista contemporânea da Esposizione Universale Roma E42, expansão da cidade que deveria ter ocorrido aquando da comemoração dos 20 anos sobre a Marcha Fascista sobre Roma, mas foi abruptamente interrompida pela guerra. Ao fundo o Pallazzo della Civiltà Italiana, de Ernesto La Padula, Giovanni Guerrini e Mario Romano, 1937-38. Mussolini insere mudanças no desenho. © Fotografia de José António Bandeirinha, 2012

Na teoria e na crítica arquitectónica, a designação *monumentalista* serve para caracterizar e qualificar obras realizadas ao longo da primeira metade do século XX, tipicamente associadas a uma mensagem política mais directa. Mas, de um modo geral e por natureza, a prática da arquitectura está sediada bem no âmago da coisa política. A arquitectura residiu, reside e residirá sempre na política, numa base permanente, se bem que desconfortável. Fredric Jameson explicou-o de forma clara e sucinta: “(...) architecture can somehow never get out of politics, but must learn how to dwell in it on a permanent if uneasy basis.” Esta proposição que nos oferece num ensaio recheado de alusões comparatísticas que relacionam a arquitectura com outras artes, com outros bens de consumo, posicionam-na coerentemente perante a economia e claro, perante a política.¹ Dá-nos uma imagem que independentemente do peso posto na sua validação, tem o significado acrescido de usar uma metáfora tão cara à própria teoria da arquitectura - *habitar* - para melhor precisar a situação de *encaixe* de uma em relação à outra. A história da arquitectura e também a história dessa interacção entre morador e moradia, entre arquitectura e política.

O carácter *monumentalista*, por seu lado, evidenciou-se muito em Itália, há cerca um século atrás, e produziu centenas de obras de arquitectura qualificadas: palácios do governo, casas do *fascio*, escolas, postos de correios, palácios de justiça, estações ferroviárias, governos provinciais, sedes de organizações paraestatais, cidades inteiras construídas de raiz e sistematizações urbanísticas nos centros das cidades, estas últimas também designadas como *requalificação monumental do centro*. As obras de cariz mais racionalista emergem logo num primeiro momento e são elogiadas pelo *duce*. Mas a partir de meados da década de 1930 a seguir à guerra da Etiópia, quando também emerge uma drástica aceleração do cariz totalitário do regime, Mussolini passa a assumir

¹ Fredric Jameson, “Is Space political?”, in Cynthia Davidson (ed.), *Anyplace*, Cambridge Mass., MIT Press, 1995, pp.192-205; Ou ainda: José António Bandeirinha, “Emília e o Espelho do Siza ou a Incómoda Residência da Arquitectura / Emília and Siza’s mirror or the uncomfortable residence of Architecture”, *Jornal Arquitectos*, 234, 2009, pp.64-75.

a responsabilidade retórica da imagem a produzir, ou seja, passa a intervir directamente sobre a disciplina, a incidir abertamente na imagem e na forma das obras.² A arquitectura, em si mesma, perde em autonomia tudo aquilo que ganha em funcionalidade retórica se bem que continua sendo qualificada. É a esta fase final que, mais apropriadamente, se tem vindo a atribuir a qualificação de *monumentalista*.

Ao longo das décadas de 1920 e 1930, a arquitectura foi sendo utilizada como um instrumento do governo, que usou a sua condição totalitária para *oferecer* às *massas* mais um elã de cumplicidade para com o regime. Mussolini fez uso da arquitectura para educar o *povo* no sentido fascista e difundir o mito da sua religiosidade laica, da sua *marcha em direcção ao futuro*. Enquadradas embora por um fortíssimo envolvimento com o poder, a verdade é que essas obras, na sua grande maioria, são de uma qualidade a toda a prova. Talvez por isso mesmo, e percorrendo os principais nacionalismos coevos, quase todos tiveram a Itália fascista como modelo a seguir, mas nem Hitler e Speer, nem Salazar e Ferro, nem Franco, nem mesmo Lenin e Lunacharsky na sua cruzada conjunta contra as vanguardas construtivistas, conseguiram um efeito tão prolífico e tão *virtuosamente* assumido.

Ainda assim, a dimensão da conotação política da arquitectura que vem sendo produzida ao longo da história é um atributo de alcance muito relativo, ou muito passível de ser relativizado, como é óbvio. Se extrapolarmos a elucidativa expressão de Jameson, de acordo com a qual a arquitectura *habita* na política, não existe sequer actividade arquitectónica minimamente relevante a considerar fora da esfera política. Mas se tomarmos o sentido mais estrito da expressão política - a actividade partidária exercida directamente em torno do poder - e o ligarmos à monumentalidade da arquitectura produzida, verifica-se quase sempre uma relação directamente proporcional entre os esforços de monumentalização e essa mesma actividade. Se é verdade que *monumento* é tudo o que serve para trazer à memória, tudo o que lembra, que recorda, é também verdade que a evocação pública do passado é, por motivos óbvios, apanágio da esfera política, nesse sentido mais estrito. Por isso, quando se monumentaliza um espaço há quase

² Paolo Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Turim, Giulio Einaudi editore s.p.a., 2008.

³ F. R. dos Santos Saraiva, *Novissimo Diccionario Latino-Portuguez*, Rio de Janeiro/Paris, Livraria Garnier, 1927, p.750.

sempre necessidade de evocar excertos da memória colectiva, por respeito ou por prevenção, para que se repitam por muitos e bons anos ou para que jamais se venham a repetir.

Vem esta introdução a propósito da participação de Álvaro Siza no processo SAAL, Serviço de Apoio Ambulatório Local, logo a partir de 1974, em pleno dealbar da democracia.

No pós-guerra, por razões muito vastas e diversificadas, difíceis de elencar nas linhas deste texto, as ciências sociais e humanas interessaram-se pela arquitetura e a aproximação foi intensa e proveitosa. Mas teve também as suas consequências, uma delas foi a radicalização, ao longo da década de 1960, da dicotomia entre a cumplicidade para com os desígnios do capital e o envolvimento com causas sociais mais disruptivas e libertadoras na prática da arquitectura. Essa dicotomia foi, de resto, alvo de um texto crítico de 1969, de autoria de Oriol Bohigas.⁴ O arquitecto catalão reagia à simplista imissão dos objectivos políticos e sociais nos conteúdos metodológicos e disciplinares. Perante um crescente número de arquitectos que balizavam a sua obra em função das potenciais mudanças nas estruturas sociais de nível superior, empunhava a substância do corpo disciplinar, e a rigorosa consciência dos seus limites, clarificando que essas atitudes relegavam a Arquitectura para uma posição de paralelismo enfático que esvaziava a sua matéria central. Enquanto alguns lutavam pela emergência de uma sociedade pautada por valores mais justos e mais equalitários, outros, pelo contrário, moviam-se nas condições de estabilidade da sociedade existente, ampliando as suas potencialidades consumistas. Mas uns e outros relegavam a arquitectura para posições de grande subalternidade em relação aos assuntos do seu interesse. Uns e outros negavam a possibilidade da arquitectura actuar por si mesma, no seu campo disciplinar específico.

Hoje em dia não estamos muito longe dessa situação. Hoje, como ontem, o mais difícil é encarar as realidades complexas sem determinações apriorísticas, é encontrar o equilíbrio difícil entre a consciência social e a prática arquitectónica. É, como desde sempre, caminhar na corda bamba. A vara de equilibrista, a maromba, tem numa ponta essa dita consciência social e na outra a prática da arquitectura. No fundo, o que Bohigas sentia, e tentava lucidamente estancar, era a progressão da brecha que separava dois campos antagónicos, nos quais a actividade da

⁴ Oriol Bohigas, *Contra una Arquitectura Adjetivada*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1969.

organização do espaço era avidamente solicitada. Num deles predominava uma Arquitectura autista, comodamente instalada nas premissas metodológicas e programáticas tradicionais, substituindo, quando muito, as convicções sociais modernas pelas necessidades de mercado e de conveniência política. Era contra esse campo que, desde o pós-guerra, se vinham erigindo as críticas das ciências sociais. No outro campo, por oposição, a arquitectura mostrava-se tão ávida de contaminação directa com outros universos epistemológicos que acabava por se diluir completamente neles, deixando de fora qualquer possibilidade de remissão ou de afirmação autónoma.

Mas centremo-nos finalmente no trabalho desenvolvido numa operação SAAL do Porto, o Bairro de São Vítor, na parte oriental da cidade, bem como no contexto mais específico em que essa operação se desenvolveu.

O Bairro de São Vítor situa-se numa encosta sobre o Rio Douro e corresponde à malha urbana que se desenvolve a sul da Avenida Rodrigues de Freitas, onde se encontrava precisamente a escola de arquitectura, a Escola Superior de Belas Artes do Porto - ESBAP. Era, portanto, um terreno vizinho e familiar, próximo e já anteriormente estudado. Alguns estudantes de arquitectura já conheciam muito bem o local. Em 1973, o Professor Pedro Ramalho tinha lançado um trabalho académico cujo programa era um Centro Cultural para as Fontainhas, um largo contíguo ao Bairro de São Vítor. Quando surgiu a oportunidade do SAAL, logo após o pronunciamento militar, alguns estudantes decidiram também propor uma operação no local. Entre eles, encontravam-se Eduardo Souto de Moura, Guilherme Castro, e Adalberto Dias, que trabalhava no *atelier* do Arquitecto Álvaro Siza. Identificaram os alojamentos carenciados, contactaram a população e decidiram falar com Siza para coordenar a operação.⁵

Se tivermos em conta a expansão industrial da cidade do Porto ao longo do século XIX, um arco que, grosso modo, envolve o núcleo medieval, São Vítor corresponde ao extremo oriental desse arco e estende-se ao longo de uma plataforma que se eleva

⁵ Depoimento de Eduardo Souto de Moura em: José António Bandeirinha, "A debate on the future of a future-making process. Round table with Raúl Hestnes Ferreira, Eduardo Souto de Moura and Álvaro Siza", in: José António Bandeirinha, Delfim Sardo e Gonçalo Canto Moniz, *74-14 SAAL and Architecture Proceedings International Colloquium 74-14 SAAL and Architecture - Symposium SAAL: Retrospective*, s/l, e|darq, CES, Fundação de Serralves, 2015, pp.28-29.

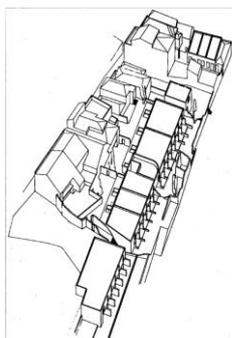
cerca de 70 metros acima do rio Douro, em vertente mais ou menos abrupta.

Ao longo desta zona de expansão industrial, e com maior incidência nas áreas mais orientais da cidade, a urbanização processou-se de modo a incorporar também as habitações destinadas a alimentar a força de trabalho dessa indústria em crescimento. As ruas eram loteadas segundo módulos com cerca de 6 metros de frente, mas os talhões tinham uma profundidade muito maior, com várias dezenas de metros. Nas frentes de rua, situavam-se as casas burguesas, tipologicamente caracterizadas pelo processo de urbanização, com as suas frentes austeras, grandes vãos verticalizados, emoldurados a granito tal como as pilastras, cornijas e rodapés. Os panos de parede restantes eram revestidos a azulejo ou a ladrilho vidrado.

Nestas mesmas fachadas públicas abriam-se portas pelas quais se acedia, através de uma espécie de túnel ao nível do rés-do-chão, às traseiras da casa. Aí, desenvolvia-se então um corredor a céu aberto, no interior do lote, ao longo do qual se construía pequenas casas rudimentares de um só piso. Quando a frente do lote era dupla, esse corredor organizava uma correnteza simétrica de fogos, mas quando integrava um lote simples, era lateralizado e as casas organizavam-se segundo um esquema costas com costas. Estes fogos eram insuficientes para alojar as famílias dos trabalhadores, quase sempre numerosas. As condições de higiene e salubridade eram atroz, havia um único ponto de água para todas as famílias e o esgoto escoava para o sistema urbano geral, frequentemente a céu aberto.

A reprodução desta matriz de organização do espaço urbano gerou uma cidade dual, uma cidade na qual a diferença entre os dois mundos se assinalava de modo muito preciso através de uma porta, uma porta que era o limiar de uma distância entre classes impossível de superar. Um pouco como nas *mietskasernen* berlinenses na transição do século XIX para o século XX, o espaço público da urbanização oitocentista dissimulava uma realidade outra, que se escondia nos interiores dos quarteirões. Atrás de uma só porta, idêntica a tantas outras que constituíam o limiar do espaço privado burguês, acedia-se aos tugúrios da promiscuidade de uma outra classe, aquela que alimentava a força produtiva da indústria. Frequentemente, o proprietário do lote era também o industrial, que assim podia fazer reverter para

si uma parte substancial do salário dos seus trabalhadores, sob a forma de renda.



Álvaro Siza. Bairro de São Vitor, topografia do existente e axonometria da zona da Senhora das Dores, 1975.
© Arquivo Álvaro Siza

Nesta área de São Vitor, mais especificamente, uma parte muito significativa da habitação insalubre e degradada dizia respeito a essa realidade interior, escondida, que no Porto se designava como Ilha, talvez derivado do tipo de estrutura urbana que em latim se designa *Insula*, bloco habitacional, mas também quarteirão.

A Rua de São Vitor é um eixo importante, que se desprende do Jardim de São Lázaro, em direcção ao Largo Baltasar Guedes, início da Alameda das Fontainhas. O projecto começava por dividi-la em dois sectores, a noroeste e a sudeste da Praça da Alegria. No sector sudeste, a frente de rua estruturava dois quarteirões, entre a Rua Duque de Palmela, a nordeste, e a Rua Gomes Freire, a sudoeste. O miolo desses dois quarteirões era quase integralmente preenchido por ilhas.

Dada a proximidade e o conhecimento do local, o projecto iniciava-se logo, em simultâneo com a discussão entre arquitectos e habitantes, intensa e permanente. A relação com os desejos dos futuros moradores é dialéctica, interage com o projecto, mas não se lhe submete. Ou seja, não existem dois momentos, o da auscultação e o da resposta. O projecto e as maquetas que se vão desenvolvendo motivam desde logo a discussão.

Deste modo se compreende também a precoce publicação de um artigo sobre a operação de São Vitor, na revista italiana *Lotus International*,⁶ logo em 1976. O artigo intitula-se "L'isola proletaria come elemento base del tessuto urbano" e nele se encontram já estipuladas as estratégias, os tempos de acção e os quatro tipos de intervenção. De resto, uma análise crítica muito aprofundada deste artigo foi, com efeito, já elaborada por Alexandre Alves Costa.⁷

O que importa aqui realçar é também o envolvimento social e político que emoldurou a prática arquitectónica. Vivia-se então uma época de acelerada acentuação do desequilíbrio entre a capacidade de prever e a capacidade de agir. Não só a capacidade

⁶ "L'isola proletaria come elemento base del tessuto urbano", *Lotus International*, 13, 1976, pp.80-93.

⁷ "A Ilha Proletária como Elemento Base do Tecido Urbano. Algumas Considerações sobre um Título Enigmático", *Jornal Arquitectos*, 204, 2002, pp.9-17.

de prever as consequências nocivas da ciência moderna,⁸ mas também a capacidade de prever que pode ser reconhecida, sob um ponto de vista transversal, como directa e etimologicamente associada à ideia de projecto. A debilidade desta última capacidade de prever provinha da crise da arquitectura moderna, da recusa das consequências da sua diluição nos sistemas de mercado, da crítica ao funcionalismo e da consequente, obsessiva e ansiosa procura de uma alteridade formal. A capacidade de agir, por sua vez, estava fortalecida pela circunstância social e política, que sugeria urgências e pressões no tempo de acção, que apontava a todo o momento para as práticas, como meio de acelerar a consciência ideológica, apanhada de surpresa pela intensidade do quotidiano revolucionário. A própria noção de processo evolutivo, aberto à incerteza das circunstâncias e puxado pelo dinamismo orgânico dos moradores, tinha desde logo subjacente a capacidade de agir como uma determinante essencial das intervenções, isto é, nenhuma capacidade de prever - projecto - sobreviveria por muito tempo à retracção da capacidade de agir - práticas sociais consequentes e continuadas. Assim, a capacidade de agir não podia esperar pela capacidade de prever, essa era uma das suas condições de sobrevivência no conturbado quotidiano revolucionário. Ou o projecto era expedito e acompanhava a evolução das práticas, ou era superado, ostracizado e, por vezes, aniquilado por elas.

Assim, as condições do exercício da arquitectura estavam suspensas por um fio muito esticado, tenso, mas fino, uma corda bamba. A chave para a atravessar residia exactamente nessa instabilidade, mas qualquer derrocada significava o seu aniquilamento, ou, por outras palavras, estavam condicionadas a percorrer a corda bamba, com a ajuda da maromba de funâmbulo, que oferecia mais possibilidades de equilíbrio. Essa era a única hipótese de vencer o projecto mantendo a arquitectura dentro do seu sistema autonómico. Qualquer desequilíbrio para um dos lados liquidava a essência do projecto. Esse desequilíbrio era potencialmente causado pelas assimetrias da vara que tinha o seguidismo das populações envolvidas numa ponta e a arrogância técnica dos arquitectos na outra. O que acontece é que, neste contexto específico do SAAL, o desequilíbrio mais tentador era sem dúvida em direcção às práticas sociais, aí, o campo de acção estava, mesmo sob o ponto de vista programático, comprometido

⁸ Tal como é descrita por Boaventura de Sousa Santos. Cf. Boaventura de Sousa Santos, *A crítica da razão indolente: Contra o desperdício da experiência*, Porto, Afrontamento, 2000, pp.55-58 e p.337.

com o trabalho directo com os moradores. Neste período inicial, muitas das equipas e dos trabalhadores do SAAL, em parte também pela renúncia ética de práticas anteriores, tornaram esse compromisso extensivo aos rumos políticos e sociais que o país parecia querer tomar. Mas quer um quer outro destes envolvimento estava, neste momento particular, sujeito a uma permanente instabilidade, as estratégias, as táticas, as direcções políticas, as opções orgânicas, evoluíam e retrocediam semana após semana, dia após dia, segundo motivações que, longe de se jogarem exclusivamente nos corredores do poder, brotavam dos bairros, das fábricas, das oficinas, dos quartéis, dos jornais, e alastravam por todos os espaços antes desprezados da sociedade portuguesa. A própria intervenção dos moradores, nas organizações mais empenhadas que, por dedução, foram as primeiras, estava envolta por esta aura de transformação, muito mais abrangente que a mera beneficiação das condições habitacionais.



Reunião de Moradores com o Secretário de Estado da Habitação, Arq.º Nuno Portas, organizada pela C.M. Porto na Escola de Belas Artes. Porto, 26/01/75. © Fotografia (FT3776: Cx.26 - Env.5) - Fundo 119 Alves Costa - Coleções Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra/CD25A-UC

No caso de São Vítor, contudo, Siza sabia que estava vedada a possibilidade, por ténue que fosse, de toda e qualquer concessão à ordem populista, ou seja, ir ao encontro do gosto, ou das aspirações do povo, por muito atraentes que fossem esses desígnios. Em parte, portanto, as motivações do projecto inscreviam-se também na intenção de prevenir o desequilíbrio, o atropelo das práticas sociais sobre o acto de projecto. Mas não só. À partida, portanto, as condições de exercício da Arquitectura em todas as operações do processo SAAL foram reguladas por uma relação *tradicional* com o projecto. E Siza também o sabia melhor que ninguém. Nem outra coisa seria de esperar, de resto, vivia-se uma época de emergência crítica e de antinomia dialéctica, é certo, uma época na qual os critérios se definiam essencialmente por oposição ao desgaste dos grandes postulados universais, herdados da modernidade. Mas essa situação, proficualemente comentada sob os pontos de vista filosófico e sociológico, muito dificilmente se poderia transpor, de um modo linear, para a actividade projectual dos arquitectos.

O entendimento do processo de produção do espaço urbanizado foi uma premissa muito evidente em São Vítor. Desde logo, pelo destaque que, no projecto, é dado à análise histórica das cartas topográficas do século XIX. Mas não só. No afloramento das principais intenções, sente-se da parte de Siza a procura obstinada do modo de manter presente a ideia de ruína, a ruína da circunstância de classe que produziu aquele espaço. Não uma

ruína romântica, que pudesse sublinhar arqueologicamente as curiosidades de outrora, mas antes uma ruína que acentuasse ainda mais a emergência da alteração da ordem social. A alteração da ordem social não deve implicar a alteração da ordem urbana, sobretudo não deve ser confundida com ela. Deve integrar-se na ordem urbana existente com inteligência e capacidade de adaptação, como sempre aconteceu com a cidade. A ruína vem, de certo modo, monumentalizar a nova ordem social, por contraste.⁹



Álvaro Siza, esquisso do bloco da Senhora das Dores, na Operação SAAL de São Vítor, 1975.
© Arquivo Álvaro Siza

O que emergiu em todo esse processo não foi, portanto, nenhuma espécie de lição deduzida exclusivamente do contacto directo com os interessados. Foi, isso sim, a projecção desse contacto, sob a forma de arquitectura, nas mais subtis e ameaçadas memórias de um território urbano todo feito de práticas sociais. O que emergiu foi a utilização de instrumentos de projecto que potenciavam outros significados e outras sensibilidades, que não a mera recuperação e o *embelezamento* dos espaços antigos, que conseguissem petrificar momentos esquecidos, momentos que estavam condenados a ser arrasados juntamente com os escombros das operações de renovação urbana ou das obras especulativas.

Como, de resto, sabemos que veio a acontecer depois.

Siza tinha plena consciência que o desequilíbrio na corda bamba aconteceria ao mínimo desvio populista da prática da arquitectura. Ou, pior ainda, ao mínimo desvio *técnico* da prática de projecto. O seu propósito era reagir-lhes por antecipação, para que o trabalho sobre a cidade pudesse seguir o seu curso sem percalços. A pressão populista para *resolver* os problemas habitacionais das populações foi, nunca é demais realçar, uma presença constante durante a actividade das equipas que trabalharam nas cerca de 170 operações SAAL activas em todo o país.

Mas, muito para além de prevenir estes desvios populistas, está a intenção de assumir o projecto como mediação entre o destino disciplinar da Arquitectura e a sua historicidade, ou como instrumento dos valores conservados no tempo actuando sobre o decurso ininterrupto das práticas contemporâneas. A

⁹ No meio dos arquivos de São Vítor, ainda no escritório de Siza, encontrou-se um fragmento dactilografado da *História Universal da Infâmia*, de Jorge Luís Borges, intitulado “Do rigor da ciência”. Aí são referidas as “ruínas” que perduravam do mapa que teve a dimensão do próprio Império e que coincidia pontualmente com ele. Uma nota manuscrita referia que se trata da “verdadeira história de S. Vítor”.

obrigatoriedade ética de enveredar por um caminho mais espinhoso, mais difícil de justificar em contexto revolucionário, é algo que se impressiona neste projecto. Em condições adversas, urgentes, era absolutamente necessário esclarecer que uma coisa é o tempo próprio da acção política, da elaboração estratégica, da oportunidade táctica, do debate ideológico e da luta na rua, e outra coisa, completamente diferente, é a prática arquitectónica que, tal como em qualquer circunstância projectual, interpreta e entende o contexto, mas tem como condição de sobrevivência a sua própria autonomização dos tempos e das circunstâncias desse contexto. Essa autonomização é a condição *sine qua non* do rigor do trabalho. Melhor dizendo, ao contrário do que a cartilha populista poderia fazer crer, a urgência revolucionária não deve poder penetrar intempestivamente na esfera de acção da arquitectura.

Mas, mais importante que isso, Siza estava bem ciente de que, a despeito da condição de autonomização da actividade projectual, há um imenso território de contacto entre a acção política e a prática arquitectónica. Esse território chama-se cidade e era sobre ele que, sem dúvida, lhe interessava incidir primordialmente. Porquê? Porque era a cidade que ampliava a qualidade de vida e a integração social que os moradores das ilhas tanto ambicionavam.

Nesse sentido, a proposta de São Vítor transportava consigo desde logo um dispositivo que golpeava fatalmente o coração da esfera política. Abria os espaços interiores de circulação das ilhas, antes semiprivados, ao espaço público. A possibilidade de monumentalização da intervenção vem precisamente daí, os pontos de contacto entre o espaço público e o espaço segregador da ilha eram evidenciados por antinomia, o que antes era escondido passava a ser salientado. Mas, ao contrário do *monumentalismo* italiano de inícios do século XX, esta monumentalidade não procurava enaltecer a memória, procurava reagir-lhe por antinomia e vincar a diferença em relação ao futuro. Era uma monumentalidade sim, mas uma monumentalidade crítica, porquanto evidenciada pelo negativo, pela ruína da condição anterior daqueles moradores e pelo propósito firme de inverter totalmente o sentido de classe que tinha produzido o espaço urbano. Não era uma *marcha em direcção ao futuro*, era deixar que o ar da nova cidade, reconstruída como sempre sobre as ruínas da anterior, libertasse

os moradores antes escondidos e oprimidos¹⁰. Tratava-se de uma adaptação da cidade real, com as suas estruturas ancestrais, à nova circunstância que se projectava no momento. E projectava-se simultaneamente, e também como sempre, em vários estratos, tanto no estrato social e político como no estrato espacial e arquitectónico.

Por isso era monumentalidade sim, mas, para sermos mais precisos, era uma monumentalidade crítica, porque aproveitava um dos muitos momentos de convulsão crítica da cidade para a adaptar a novas circunstâncias, não para a estagnar no tempo e na memória. Não se tratava de monumentalizar a cidade renovada, só para a enaltecer, ou para memorizar o presente da classe social dos seus moradores. Não abria só as portas de acesso às ilhas, dava dignidade urbana aos atravessamentos, virava do avesso os interiores dos quarteirões da cidade burguesa, antes ocultos e marginais, e transformava-os em protagonistas do projecto urbano.

A intenção assim expressa assumia uma atitude perante a cidade e as suas arquitecturas cuja dimensão política era incomensurável. Por duas razões essenciais. Em primeiro lugar, porque era a própria proposta arquitectónica, ou seja, era a arquitectura que revolia o sentido de classe do espaço organizado. A organização do espaço combate-se com a organização do espaço, a luta é no mesmo terreno, não se refugia nos terrenos da tecnologia, da ciência, da ecologia ou da sociologia. Em segundo lugar, porque faz da cidade o tecido sobre o qual se pretendem reforçar ou alisar as pregas que consubstanciam o problema político, desigualdades, alienações, controlo e repressão. A cidade emerge - ou emergiria se a operação tivesse ido avante - renovada, não como resultado da necessidade de renovação dos *stocks* do mercado imobiliário, mas antes como resgate arquitectónico da coisa política. Se tomarmos como circunstância os territórios do real, essa é a possibilidade mais credível que a arquitectura tem de actuar politicamente, surgir por dentro e actuar. Actuar não sobre a cidade, mas com a cidade e pela cidade.

¹⁰ *Stadtluft macht frei*, o ar da cidade liberta, assim versa um ditado popular alemão que alude a um princípio do direito na Europa medieval, que permitia a um servo não livre, de acordo com o regime feudal, libertar-se do seu amo desde que permanecesse na cidade ao longo de um ano e um dia. Max Weber acrescenta que esse princípio fez limitar a demora dos servos nas cidades, nos primeiros tempos do desenvolvimento urbano, Max Weber, *La Ville*, Paris, Editions Aubier Montaigne, 1982, p.200.

É sabido que o fim do SAAL teve consequências muito diversas no desenvolvimento dos projectos de cerca de sete dezenas de bairros que estavam em já construção na altura. No Bairro de São Vítor teve consequências trágicas. Começou com a interrupção violenta e abrupta do processo, contando com uma campanha de estigmatização pelos periódicos locais. Depois passou a fase de abandono, foi completamente esquecida e, por fim, a designada renovação urbana foi entregue a outras agências, contratadas pela Câmara Municipal.

São Vítor, como a maior parte das operações SAAL levadas a cabo entre 1974 e 1976, foi um caso extremo, pelo que diz respeito às condições em que se exerceu a prática arquitectónica. A pressão exterior exercida sobre o projecto era intensa e emanava das mais diversas entidades que o circundavam: dos moradores, que queriam habitar o espaço reabilitado; do poder político, que, como sempre, não queria saber do processo para nada, queria mostrar trabalho e as casas prontas o mais depressa possível; e da sociedade portuguesa como um todo, em permanente e ininterrupta convulsão social ao longo de um período de dois anos. Siza resistiu sempre e conseguiu autonomizar o projecto dessa pressão circundante. Mas não resistiu ao confronto com a Câmara. O significado político real da intervenção proposta, aquele que não cedia ao imediatismo e permaneceria muito para além da circunstância, aquele que se propunha construir material e politicamente a cidade, era demasiado ousado, do ponto de vista político, para poder ser aceite. A arquitectura habitou verdadeiramente na política, mas desta feita fê-lo de uma forma tão inquietante (*uneasy*), que acabou por ser alvo de uma acção de despejo com efeitos liminarmente produzidos.

A problemática da autonomia da arquitectura tem vindo a ser estudada através de vários casos significativos da história e da teoria ¹¹. Desde Emil Kaufmann, que se refere ao fim do encadeamento barroco, até Aldo Rossi, Anthony Vidler e, mais recentemente, Pier Vittorio Aureli. Assim, contra a mistificação da utopia metropolitana, Rossi vai insistir na concretude dos artefactos urbanos, na arquitectura da cidade, uma cidade toda formada por políticas e por actividades humanas, em vez das categorias tecnológicas impostas pelos processos de análise

¹¹ Uma visão sucinta das contribuições para o desenvolvimento do conceito de “autonomia” na arquitectura do Movimento Moderno pode ser encontrada em: Anthony Vidler, *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism, 1930-1975*, Tese de Doutoramento, Technische Universiteit Delft, 2005, pp.22-23.

tecnológico-urbanística dos poderes capitalistas instalados e das suas forças aceleradoras de urbanização. É essa a condição de autonomia da cidade, que só pode ser conquistada através do estudo e da análise da arquitectura que a constrói. Anthony Vidler, por sua vez, tem vindo a desenvolver com grande profundidade esta questão da autonomia, quer a partir do estudo aturado da obra de Ledoux, quer a partir da questão em si mesma. No seu ensaio, “The Third Typology”, escrito inicialmente em 1977 para a revista *Oppositions*, mais tarde refeito e publicado em livro, Vidler escava ainda mais profundamente os alicerces da ideia de uma arquitectura autónoma e usa essas fundações para ultrapassar a questão, que Kaufmann tinha identificado, da autonomia do objecto/edifício em si mesmo, desligado dos sistemas de composição. Avança para o terreno da ontologia e propõe a identificação daquilo que chama uma terceira tipologia. Sendo a primeira tipologia aquela que se considera como uma iniciativa da ordem fundamental da natureza, a segunda aquela que privilegia critérios de economia e trata a Arquitectura como simples assunto do foro técnico, a terceira tipologia é então apresentada como se fosse uma espécie de *noivado* que estava a ser celebrado, não com uma natureza abstracta, não com uma utopia tecnológica, mas antes com a cidade tradicional e com o seu *locus* próprio. Essa terceira tipologia pode ser identificada com o trabalho daqueles que designa como os novos racionalistas, em particular com o de Aldo Rossi, como já vimos. Afirma ainda que as características distintivas desta terceira tipologia se implantam na polis-cidade e nos seus múltiplos sentidos, não se firmam na coluna isolada, na cabana primitiva ou na máquina utilitária, e por essa razão são - sempre foram - políticas, na sua essência¹². Pier Vittorio Aureli, por seu lado, oferece-nos uma perspectiva de autonomia da arquitectura inserida na autonomia política, no seu entender, uma das consequências cruciais do neocapitalismo, na sua insistente cruzada para incluir todo o espectro social no sistema produtivo, é a transformação radical do trabalho intelectual, no sentido gramsciano¹³. A reacção da prática intelectual a essa tendência, prática arquitectónica incluída, não é viável no plano das formas, das estéticas, ou das materialidades, a verdadeira prática autónoma está na libertação da teoria. Esse é um caminho amplo, mas complexo, um caminho nem sempre linear, aberto à

¹² Anthony Vidler, “The Third Typology”, *Oppositions*, 7, 1977, pp.1-4.

¹³ Pier Vittorio Aureli, *The Project of Autonomy*, Nova Iorque, The Temple Hoyne Buell Center/ Princeton Architectural Press, 2008.

compreensão dos inúmeros compromissos, mas sem se desviar um milímetro que seja da rota projectada, por eventual cedência a esses mesmos compromissos.

Para qualquer um destes estudos, São Vítor seria o exemplo perfeito.

A prática da arquitectura deve corresponder sempre a um exercício pacífico, firme e ponderado de funambulismo. A maromba, ou seja, a vara que ajuda o funâmbulo a manter o equilíbrio, tem numa ponta as convicções sociais e na outra a qualidade arquitectónica. Há meio século atrás, a 7 de Agosto de 1974, o grande equilibrista francês Philippe Petit atravessou na corda bamba, clandestinamente, sem rede nem corda de segurança, o espaço que mediava entre os terraços do topo das icónicas torres gémeas, em Nova Iorque. Pode muito bem ser mais um mito urbano, mas segundo reza a história, a maromba que usou nessa travessia pesava 25 quilogramas ¹⁴. Estamos em crer que a vara que Álvaro Siza usou passados dois ou três anos no SAAL e que sempre o acompanhou em todo o seu trabalho, pesa bem mais do que isso.

¹⁴ Ana Pimentel, “Philippe Petit, o homem que desafiou as vertigens”, *Observador*, 07 de Agosto de 2014. <https://observador.pt/2014/08/07/philippe-petit-o-homem-que-desafiou-as-vertigens/>

Património vs. Monumento: Casa de Chá da Boa Nova e Piscinas de Marés de Leça da Palmeira

Rui Fernandes Póvoas

Introdução

O presente texto tem como principal propósito apresentar e discutir algumas correlações correntemente estabelecidas entre os conceitos de património e monumento e consequente reflexo na definição das correspondentes estratégias de conservação.

Com este objetivo, e após uma brevíssima contextualização histórica, abordando o ensaio de Aloïs Riegl sobre monumento e teoria de valores correspondentes, é abordado sumariamente o conceito de património arquitectónico e respectiva evolução, com destaque para o caso particular representado pela arquitectura do século XX.

Finalmente, procura-se, através de duas obras singulares de Álvaro Siza – Casa de Chá da Boa Nova e Piscinas de Marés de Leça da Palmeira –, ilustrar a relação entre monumento e património e as intervenções de reabilitação no património arquitectónico.

A concluir, apresentam-se algumas considerações finais.

1. Património vs. Monumento

A relevância dos conceitos de Património e Monumento, em particular, na definição de estratégias de conservação, é de há muito reconhecida, sendo objecto de numerosos textos e reflexões. Entre estes, o texto seminal¹ da autoria de Aloïs Riegl (1858-1905) ocupa um lugar de destaque, pelo rigor e desenvolvimento da reflexão que apresenta. Muito sumariamente, na obra citada – cuja primeira edição data de 1903 –, Aloïs Riegl formula uma teoria de valores que visa estabelecer um conjunto de princípios operativos conducentes a uma adequada conservação do património histórico e artístico.

Partindo da distinção entre monumento (obra intencional, estabelecida *a priori*) e monumento histórico (atributo definido *a posteriori*), Riegl desenvolve uma teoria onde se enunciam distintos valores: de memória; de antiguidade; histórico; de comemoração; de novidade; de actualidade, etc. – por vezes

¹ Aloïs Riegl, *O Culto Moderno dos Monumentos*, Lisboa, Edições 70, 2013.

contraditórios e conflituosos –, cuja cuidada ponderação deveria, no seu entendimento, determinar a estratégia de conservação apropriada.

Escrito no início do século XX, o trabalho de Riegl viria a influenciar de forma decisiva o pensamento em torno dos conceitos de património e monumento, e respectivas estratégias de conservação, destacando-se aqui, apenas, e pela sua particular relevância, os contributos de Cesare Brandi² (1906-1988) e, mais recentemente, de Françoise Choay³ (1925-), que os desenvolveram e actualizaram, procurando incorporar e problematizar as múltiplas transformações entretanto ocorridas ao longo do século XX.

Em Arquitectura, e por longo período, os termos Património Histórico e Monumento Histórico referiam-se indistintamente ao mesmo objecto, normalmente de carácter monumental e embebido, frequentemente, de valores de rememoração.

Ao longo do século XX – e com particular incidência, na sua segunda metade –, esta situação foi-se alterando progressivamente, através da ampliação sofrida pelo conceito de património, que passou a incorporar todo um conjunto diferenciado de edifícios agrupados em diferentes categorias: arquitectura vernacular; arquitectura industrial; conjuntos urbanos e rurais; arquitectura moderna ou, de forma mais abrangente, do século XX; para além do significativo alargamento geográfico registado por um movimento inicialmente centrado na Europa.

No caso particular da arquitectura do século XX, que mais interessa ao presente trabalho, é possível identificar um conjunto de características que a diferenciam do património mais antigo, assente em técnicas e processos construtivos pré-industriais. Muito sumariamente, relevam-se as duas seguintes:

- Ausência de um valor de antiguidade, face à sua relativa juventude, o que dificulta o seu reconhecimento por grande parte da sociedade, acentuando o carácter fortemente disciplinar que o caracteriza;
- A circunstância de se tratar de um património edificado assente, na generalidade dos casos, num novo paradigma técnico-construtivo marcado por um forte experimentalismo, que, não raras vezes, conduziu à adopção de soluções construtivas que o tempo revelou serem de grande fragilidade.

² Cesare Brandi, *Teoría do Restauro*, Amadora, Edições Orion, 2006.

³ Françoise Choay, *Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70, 2000.

Por outro lado, a dimensão absolutamente excessiva do universo de obras de arquitectura do século XX que, potencialmente, podem ver reconhecido o seu valor cultural, impõe um tratamento distinto a este conjunto, já que, apenas um número muito restrito de obras poderá alcançar o estatuto de monumento, integrando as listas dos diferentes países ou mesmo, em casos francamente raros, a lista do Património Mundial da UNESCO, quando reconhecidamente portadoras de um valor universal excepcional.

Frequentemente musealizados, estes edifícios classificados beneficiam dos mecanismos de protecção e salvaguarda do património cultural, contemplados nas respectivas legislações nacionais, estando asseguradas, em princípio, as condições necessárias para intervenções de reabilitação ou restauro que respeitem os diferentes valores culturais que os caracterizam.

Sobre todos os restantes, que integram a enorme massa dos edifícios ditos de arquitectura corrente, são muitos e variados os riscos que sobre eles impendem, e que contemplam todo o tipo de intervenções descaracterizadoras do edifício original – em termos estéticos, funcionais, construtivos, espaciais, etc. –, quando não a sua simples demolição, apesar da meritória acção de múltiplos organismos e instituições nacionais e internacionais⁴, visando a valorização e conservação do património arquitectónico do século XX.

Por outro lado, mesmo nas intervenções mais cuidadas, são múltiplos e significativos os desafios colocados pelas acções exigidas, designadamente a nível regulamentar, por uma melhoria do respectivo desempenho funcional e a desejada compatibilização com a salvaguarda dos valores culturais neles identificados.

Procurar-se-á, nas secções seguintes, explorar, através de duas obras singulares de Álvaro Siza, as relações que, nos casos em apreço, se estabelecem entre este património arquitectónico específico e a respectiva condição de monumento, bem como avaliar as possíveis implicações desta circunstância nas obras de reabilitação a que foram recentemente sujeitas.

⁴ Merece especial reconhecimento o trabalho desenvolvido no seio do International Committee for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement (DOCOMOMO), bem como do International Council on Monuments and Sites (ICOMOS), através do comité ISC20C - International Scientific Committee on Twentieth-century Heritage.

2. Piscinas de Marés de Leça da Palmeira e Casa de Chá da Boa Nova

Autor de uma obra extensa e de excepcional qualidade, não surpreende que o arq.º Álvaro Siza tenha visto reconhecidas algumas das suas obras como monumento nacional, apesar da relativa juventude das mesmas. Esta lista compreende:

A Casa de Chá da Boa Nova;
As Piscinas de Marés de Leça da Palmeira; e
O Casal de Santa Maria (conjunto edificado e zona envolvente), também denominado “Parque de Serralves”, no Porto.

Em fase de conclusão, encontram-se os procedimentos de classificação da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e da Igreja de Santa Maria, em Marco de Canaveses.

Finalmente, o edifício do Pavilhão de Portugal, em Lisboa, encontra-se classificado como Monumento de Interesse Público.

É interessante notar que se trata de edifícios muito diferenciados, seja em termos de programas funcionais, datas de conclusão, e até, embora de forma menos pronunciada, sistemas construtivos.

Por outro lado, todos os edifícios referidos não apresentam traços evidentes de monumentalidade, com a excepção do Pavilhão de Portugal, sendo certo que, neste caso particular, a sua monumentalidade resulta do próprio programa funcional, que tinha como ponto central a realização de uma praça cerimonial coberta de grandes dimensões.

Dos restantes edifícios, a Casa de Chá da Boa Nova e as Piscinas de Marés de Leça da Palmeira, constituem um caso à parte, pois partilham um conjunto de características, destacando-se:



Piscinas de Marés, Leça da Palmeira, Fotografia de Laurent Gouyou Beauchamps, Citadines, 1986.
© Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH287560

- Proximidade geográfica: ambos os edifícios se localizam em Leça da Palmeira, distando apenas cerca de um quilómetro. A Casa de Chá da Boa Nova na extremidade Norte da avenida da Liberdade – antiga avenida dos Centenários –, vizinha do farol de Leça e da capela da Boa Nova, e as Piscinas próximas da extremidade Sul da mesma avenida;
- Proximidade cronológica: os dois edifícios foram projectados e construídos em datas muito próximas. A Casa de Chá, entre 1958 e 1963, e as Piscinas entre 1959 e 1966 (1.ª e 2.ª fases);
- Sistemas construtivos mistos: ambos os edifícios são construídos numa fase de transição da arquitectura

portuguesa, traduzida pela utilização, em simultâneo, de sistemas construtivos tradicionais – paredes de alvenaria, estruturas de madeira e coberturas com telhas cerâmicas – e de sistemas construtivos de base industrial, de que a utilização de elementos estruturais de betão armado e coberturas planas constituem exemplo. Esta transição está patente nos dois edifícios, muito embora seja notória a preponderância dos elementos tradicionais na Casa de Chá – paredes de alvenaria de pedra, tectos de madeira e telhas cerâmicas – ainda que combinados com lajes, vigas e pilares de betão armado. As Piscinas de Marés, por seu lado, apresentam já um carácter marcadamente mais moderno, com as suas paredes de betão aparente, fracamente armadas, que servem de suporte a uma cobertura levemente inclinada, realizada com uma estrutura de madeira de riga, revestida com placas de cobre colocadas sobre telas asfálticas;



Casa de Chá, Restaurante da Boa Nova, Leça da Palmeira.
© Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH287555

- Inserção na paisagem: ambos os edifícios se integram harmoniosamente na paisagem que os circunda. No caso das Piscinas – onde o edifício dos balneários, implantado a uma cota baixa relativamente à marginal, se apresenta como uma sucessão de paredes de betão, paralelas à linha de costa, enquanto os tanques se fundem na paisagem, utilizando os rochedos pré-existentes como parte dos seus limites (ver página seguinte) –, a sua inserção na paisagem torna-a quase imperceptível, não fora o destaque conferido pela água azul dos tanques. A Casa de Chá, por seu lado, com uma presença necessariamente mais afirmativa, não deixa de procurar a mesma relação de proximidade com as rochas presentes no alçado a poente, notabilizando-se ainda pelo enquadramento conseguido com o espaço natural envolvente (ver página seguinte).
- Escala: monumentos, sem monumentalidade, ambos os edifícios apresentam uma escala modesta, ainda que, pela sua implantação, a Casa de Chá tenha uma presença impactante na paisagem em que se insere.

As relações acima identificadas terão, porventura, estado na origem da classificação simultânea dos dois edifícios através do Decreto n.º 16/2011⁵. Em ambos os casos, são relevados como fundamento para as respectivas classificações⁶, o valor arquitectónico e paisagístico dos edifícios, bem como o

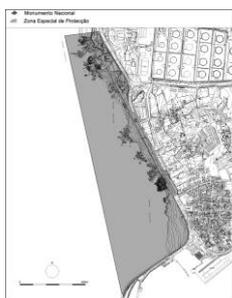
⁵ Decreto n.º 16/2011, DR, 1.ª série, n.º 101, de 25 de maio de 2011.

⁶ Na legislação portuguesa (Lei n.º 13/85 de 6 de Julho) são considerados monumentos “obras de arquitectura, composições importantes ou criações mais modestas, notáveis pelo seu interesse histórico, arqueológico, artístico, científico, técnico ou social, ...” (n.º 1, do artigo 8.º), adoptando-se a designação “monumento nacional” quando classificados como de interesse nacional (Lei n.º 107/2001 de 8 de Setembro, n.º 3 do artigo 15.ª).

reconhecimento disciplinar de que desfrutam, designadamente a nível internacional, enquanto referências notáveis da arquitectura do século XX⁷.

Fruto da sua proximidade geográfica, mas tendo também presente “[...] a implantação dos edifícios e sua relação com a envolvente terrestre e marítima [...]”⁸, os dois edifícios partilham uma zona especial de protecção (ZEP) conjunta, que se ilustra na página seguinte.

3. Intervenções de reabilitação



Zona especial de protecção (ZEP).
© Diário da República

Recentemente, e em resultado dos sinais claros de degradação que patenteavam, a Casa de Chá e as Piscinas de Marés foram sujeitas a intervenções de reabilitação profundas. Dada a circunstância de ambas as intervenções terem sido conduzidas pelo autor do projecto original – o arq.º Álvaro Siza –, situação feliz que, contudo, raramente se verifica nestes casos, importa analisar, ainda que sumariamente, a natureza das intervenções realizadas, procurando extrair das mesmas alguns ensinamentos, tendo presente os problemas e desafios que estas intervenções habitualmente colocam.

A favor das intervenções realizadas, concorreu a manutenção do uso inicialmente atribuído aos edifícios, situação que, infelizmente, nem sempre é acautelada, quase sempre com consequências danosas para a conservação da sua integridade e autenticidade, que constituem valores essenciais a preservar num edifício com valor patrimonial.

Analisadas as intervenções efectuadas, pode afirmar-se que, ambos os casos, são testemunho do modo de fazer evidenciado por Álvaro Siza em recentes intervenções de conservação e reabilitação por si realizadas, seja em obra própria, como nos casos em apreço, seja de outros autores.

Com efeito, nestes casos, como noutros, Siza evidencia um enorme respeito pela obra original, e seus autores, procurando preservar a integridade e autenticidade da mesma, focando-se na correcção dos danos e degradações presentes e na eliminação de acréscimos espúrios eventualmente ocorridos na vida dos edifícios, recorrendo apenas à realização das alterações impostas pela sua necessária adequação aos dias de hoje ou resultantes do uso proposto para os mesmos.

E é exactamente este posicionamento, predominantemente conservacionista, que vamos encontrar reflectido nos projectos

⁷ Poder-se-ia acrescentar ainda o valor histórico e artístico, tendo presente o seu reconhecimento enquanto obras de excepção da arquitectura do século XX.

⁸ Portaria n.º 608/2012, DR, 2.ª série, n.º 206, de 24 de outubro de 2012.

de conservação realizados para a Casa de Chá da Boa Nova, bem como para as Piscinas de Marés de Leça da Palmeira.

No primeiro caso⁹, nada mais elucidativo do que as próprias palavras de Álvaro Siza, na palestra que proferiu na Conferência Internacional CAH20th¹⁰, subordinada ao tema “Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX” e realizada em Madrid, no ano de 2011.

E passa-se a citar:



Piscinas de Marés de Leça da Palmeira, Reposição das fissuras verticais presentes nas paredes longitudinais de betão.
© Frederico Barbosa

(...) passemos ao interior, começo a olhar para estes elementos de madeira e estes recortes nos painéis de madeira, (...) e digo a mim mesmo: “Mas o que é tudo isto? Todas estas coisas não são nada essenciais, são inúteis, tudo isto é um tique nervoso, temos de limpar todos estes elementos!” E durante os primeiros dias, estas ideias dão-me uma enorme confiança.

Depois, após alguns dias de visita e raciocínio, começo a pensar que se tirar este corte do revestimento de madeira, que não me agrada nada, tudo ali fica isolado, por isso tenho de mudar toda aquela outra parte ali também. Até chegar o momento em que me apercebi que o caminho que estava a seguir resultaria, coerentemente, na demolição do edifício e na construção de um novo.

Comecei a pensar em como sair deste impasse, e depois apercebi-me que a pessoa que tinha feito o edifício era outro arquitecto.

E por isso tinha encontrado uma qualidade nesse outro arquitecto e na sua arquitectura, havia coerência entre as partes a tal ponto que se eu quisesse transformar uma tinha de transformar muitas outras; o edifício constituía um todo.

E também pensei que embora não gostasse desse arquitecto, tinha de respeitar o seu trabalho no sentido de criar um ambiente integral, tendo em conta a integridade da sua arquitectura.

E mostrei solidariedade com o outro, restabeleci o meu respeito por aquele arquitecto e comecei simplesmente a recuperar o que já lá estava.

Assim, para além da requalificação da zona envolvente – prejudicada pela existência de um parque de estacionamento adjacente à marginal –, as principais intervenções no edifício centraram-se nas cozinhas, equipamentos e infra-estruturas, sendo impostas pela necessidade de adequar o edifício às disposições regulamentares actuais. Adicionalmente, procedeu-se ainda à recuperação de diversos elementos construtivos

⁹ O edifício já tinha sido objeto de obras de reabilitação no ano de 1992.

¹⁰ Álvaro Siza, “Conferencia para el CAH20”, in ISC20C, *Intervention Approaches in the 20th Century Architectural Heritage, International Conference CAH20th. Madrid Document 2011: Proceedings*, Madrid, Ministerio da Cultura, 2011, pp.183-189.

degradados, designadamente, coberturas, caixilharias e madeiras interiores e exteriores.



Piscinas de Marés de Leça da Palmeira, Lacuna em topo de parede (esquerda) e Corrosão em viga (direita).
© Teresa Cunha Ferreira

Quanto à intervenção nas Piscinas de Marés, esta teve como objectivo principal a reabilitação das infra-estruturas, com realce para a rede de água, uma vez que a maioria das suas condutas se encontravam profundamente degradadas. Complementarmente, a intervenção visou ainda a correcção dos vários danos e degradações presentes no edifício, com destaque para a reparação do betão, especialmente afectado pelas condições gravosas decorrentes da influência marítima, bem como da proximidade da refinaria de petróleo, situada a Norte. Finalmente, contemplou ainda a ampliação do lado Norte das Piscinas, a fim de melhorar os serviços e instalações do bar, integrando ainda o prolongamento do muro de suporte para Norte, rematando em definitivo esta extremidade do edifício, que as anteriores intervenções tinham deixado em suspenso.

O caso da reabilitação dos elementos de betão é particularmente interessante, pois mereceu da parte do arq.º Álvaro Siza diferentes aproximações, estabelecidas em função da especificidade de cada situação.



Piscinas de Marés de Leça da Palmeira, Aspecto final após os procedimentos de reintegração cromática.
© Teresa Cunha Ferreira

Assim, encontramos situações de demolição e substituição por betão novo – casos dos muros do tanque das crianças, da passagem superior adjacente ou da laje de cobertura do compartimento destinado à recolha de água¹¹ – e que, tal como os novos muros de suporte erigidos na área de ampliação a Norte, é visualmente assumido como tal.

Noutras situações, porém, aceita-se a passagem do tempo e as marcas que o testemunham. É o caso das fissuras verticais presentes nas paredes longitudinais de betão – em resultado do seu elevado comprimento e da ausência de juntas de dilatação – e que, tendo sido, de forma inapropriada, objecto de intervenção em períodos anteriores, por iniciativa da Câmara Municipal de Matosinhos, foram agora repostas, como se de cicatrizes se tratasse¹² (ver página seguinte).

Finalmente, e em casos excepcionais envolvendo zonas localizadas com lacunas evidentes ou apresentando sinais de degradação graves, a opção recaiu sobre a sua reparação, adoptando procedimentos de reintegração cromática na reabilitação de superfícies degradadas de betão, característicos da

¹¹ Profundamente degradada, em resultado do avançado, e generalizado, estado de corrosão das armaduras e consequente destacamento do respectivo betão de recobrimento.

¹² Tratando-se de paredes de betão de elevada espessura (30cm) e muito fracamente armadas por uma malha quadrada soldada – de aço de 5mm de diâmetro e afastamento de 15X15cm –, colocada a meio da secção, está assegurada a durabilidade da solução proposta.

área da conservação e restauro¹³. A título de exemplo, referem-se os casos de uma lacuna situada na zona inferior do topo de uma parede longitudinal; e de uma viga, situada na área de entrada da piscina, apresentando corrosão avançada das respectivas armaduras de reforço e destacamento do betão de recobrimento (ver página seguinte).

Importa notar que, em ambos os casos¹⁴, se obtiveram resultados muito satisfatórios, sendo patente a desejada compatibilidade de textura e de acabamento entre o betão original e a superfície restaurada (ver página seguinte).

4. Nota final

Através de duas obras notáveis¹⁵ de Álvaro Siza – a Casa de Chá da Boa Nova e as Piscinas de Marés – foi possível destacar algumas características partilhadas por estas obras, relevando, em particular, a circunstância de ambas se encontrarem classificadas como monumento nacional, em razão do elevado valor arquitectónico e paisagístico que se lhes reconhece, pese embora a ausência de percepção de monumentalidade que decorre da escala modesta de ambos os edifícios.

Recentemente objecto de obras de reabilitação pelo seu autor, foi possível perceber, nos dois casos, o cuidado e a sensibilidade com que Álvaro Siza aborda as respectivas intervenções, adoptando uma estratégia respeitadora da integridade e autenticidade dos edifícios, e gerindo, com mestria, o sempre difícil equilíbrio entre permanência e transformação.

¹³ Teresa Cunha Ferreira, Nuno Mendes, Rui Fernandes Póvoas e Paulo B. Lourenço, “Assessment Methodology for Conservation Planning of Concrete Buildings: Ocean Swimming Pool (1960–2021) by Álvaro Siza in Portugal”, *International Journal of Architectural Heritage*, 2022, p.1-23, DOI: 10.1080/15583058.2022.2147877.

¹⁴ Estas reparações foram efectuadas no âmbito do programa Keeping it Modern, com financiamento da Getty Foundation, tendo a primeira sido realizada por um conservador-restaurador, Pedro Antunes (Cinábrio Restauro), e a segunda por uma equipa de investigadores do centro de investigação CERIS – Civil Engineering Research and Innovation for Sustainability do Instituto Superior Técnico, constituída por Judite Miranda, Hugo Costa e Jónatas Valença.

¹⁵ Ambos os edifícios integram a candidatura 'Obras de Arquitectura de Álvaro Siza em Portugal', para a inscrição na Lista do Património Mundial da Unesco, que se encontra em curso, coordenada pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Centro Meteorológico de Barcelona a Rotonda de Álvaro Siza

José Luís Saldanha

Era fresca la mañana y daba muestras de serlo asimesmo el día en que don Quijote salió de la venta, informándose primero cuál era el más derecho camino para ir a Barcelona sin tocar en Zaragoza.¹

Propõe-se que a Rotonda de Álvaro Siza, em Barcelona, se trata de uma peça de arquitectura do *cinquecento* renascentista, no “Estilo Chão” português cunhado por George Kubler (1912-1996), o historiador de arte americano conhecido pelo seu interesse na arquitectura desenvolvida *ad marginem* das principais tendências internacionais.

Kubler tomou emprestada a palavra-chave do *Estilo Chão* (Plain Architecture) do primeiro volume de “Lisboa Antiga”, de Júlio de Castilho (Lisboa, 1840-1919). Lendo essa publicação, colhe-se a impressão de que o historiador de arte americano poderá ter rejubilado com a oferta, condensada, de bem mais que uma frase de efeito. Apesar da atenção prestada ao trabalho de Júlio de Castilho por Joana Cunha Leal², e outros, admite-se que certos leitores de Kubler não tenham tido oportunidade de ler a sua reconhecida fonte:

Se penetrássemos na casa semi-rural de Nicolau de Altero, havíamos de encontrar necessariamente os mesmos predicados, e os mesmíssimos defeitos da classe.

(...) O português nunca possuiu, como não possui hoje, por via da regra, o segredo de se enflorar, pobre ou rico, das bagatelas inteligentes, que na casa inglesa aparecem dispostas com uma arte sempre nova, e sempre significativa; é mais severo, menos embrincado, e mais sombrio.

(...) Por isso, penso que na vivenda de Nicolau de Altero, de que talvez algumas cenas de interior do D. Quixote nos dão ideia, predominasse certa feição meio sóbria, até como reflexo da vizinha Casa professa dos Padres da Companhia³. Essa feição, revelada talvez no viver pautado, no cumprimento exacto do dever, na caridade sincera e não ostentosa, na observância dos preceitos religiosos e civis, casava com o estilo

¹ Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha, Capítulo LX - De lo que sucedió a don Quijote yendo a Barcelona.

² Joana Cunha Leal, “Plain, Pombaline and (Post)modernism: On some pre and post-Kublerian narratives on Portuguese architecture”, in Eliana Sousa Santos (ed.), *Systems of History. George Kubler’s Portuguese Plain Architecture*, Coimbra, Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, 2013, pp.7-15.

³ A principal casa jesuíta em Lisboa começou a ser construída em 1553, frente ao Bairro Alto, juntamente com a adjacente Igreja de S. Roque.

*chão da arquitectura, que não era certamente aquele opulento gótico do século XV, que no género de habitações particulares tantas maravilhas produziu lá fora.*⁴

Kubler seguiu, no seu livro de 1972 (publicado em português apenas em 1988) um “critério mais recente segundo o qual nenhum estilo ou categoria exclui a possível convergência simultânea de muitas outras categorias anteriores”, em vez de, a “cada determinado lugar, num dado período, [corresponder] exclusivamente um estilo”⁵. Estilos que se sobrepõem, em simultâneo, em certos momentos na carreira multifacetada de Siza, conforme o seu edifício em Barcelona demonstra.

Onze anos depois de Kubler publicar a sua teoria sobre a *arquitectura chã*, Kenneth Frampton revelou as suas reflexões sobre o Regionalismo Crítico, num artigo da revista *Perspecta*, que o encaminhou igualmente até ao umbral da arquitectura portuguesa. Pode sugerir-se que, do ponto de vista de Frampton, o “estilo chão” de Kubler caberia no *tempo longo* do *regionalismo crítico*. A leitura de Frampton sobre as manifestações de regiões “especialmente sintonizadas com o pensamento emergente do tempo”, assim como “a genialidade desta região para estar mais que ordinariamente ciente e mais que ordinariamente livre”⁶ teria, por certo, sido subscrita por Kubler. Por outro lado, a afirmação sobre “a capacidade da cultura regional recriar uma tradição enraizada enquanto apropria influências estrangeiras ao nível tanto cultural como civilizacional”⁷, parece directamente extraída de Kubler (o qual, curiosamente, Frampton não cita).

Nesta linha de raciocínio, merece citar Alexandre Alves Costa, quando propôs que “a sociedade portuguesa tem algumas características por assim dizer pré-pós-modernas. Trata-se de ousar revalorizar, nessa perspectiva, as mais importantes experiências arquitectónicas do pós-25 de Abril: a promessa que foi o SAAL/Norte e a obra de Álvaro Siza”⁸. E, de facto, Frampton propôs que a fertilização cruzada e reinterpretação no regionalismo crítico, por definição impura, era evidente, “digamos, no trabalho do arquitecto português Álvaro Siza”⁹.

⁴ Júlio de Castilho, *Lisboa Antiga*. Vol.I, Câmara Municipal de Lisboa, 3ª edição, 1954, pp.146-147.

⁵ George Kubler, *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes. 1521 – 1706*, Lisboa, Vega, 1988, p.4.

⁶ Kenneth Frampton, Prospects for a Critical Regionalism, *Perspecta*, *The YALE Architectural Journal*, Vol. 20, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1983, p.153.

⁷ *Ibidem*, p.148.

⁸ Alexandre Alves Costa, “Excertos de Escritos Dispersos dos Anos 80”, *Jornal dos Arquitectos*, n.º 200, março-abril, 2001, p.37.

⁹ Kenneth Frampton, *op. cit.*, p.149.

Philip Jodidio declarou¹⁰ que o Centro Meteorológico se trata de um projecto “invulgar na obra de Álvaro Siza podendo ser difícil de identificar como trabalho seu pelo não iniciado” (fazendo o autor do presente texto votos de não integrar, nem os leitores, essa categoria). Trata-se, até à data, de um corpo estelar mais remoto, menos escrutinado, ou até incompreendido, na galáxia de realizações de Siza. Frampton situa-o - dentro da sucessão de fases que propôs para o caleidoscópico trabalho de Siza - na etapa *Dito no vazio: 1979-1985*, quando “a arquitectura de Siza a partir de finais dos anos setenta [estabelece] uma série de afinidades de natureza neoclássica”, protagonizada, por exemplo, na sua entrada para o concurso de 1979 para as piscinas de Görlitzer Bad, em Berlim. Esta “maneira protoiluminista, reaparece no cilindro inclinado da sede da companhia DOM, em Colónia (1980)” e, durante “a seguinte década, Siza prossegue com projectos de planta circular e formas cilíndricas”, como no *Monumento às Vítimas da Gestapo*.¹¹

1. Da Localização

O Centro Meteorológico da Vila Olímpica de Barcelona, que serviu inicialmente os Jogos Olímpicos realizados em 1992, lançou-se sobre a *tabula rasa* do aterro ribeirinho que a cidade então recebeu, centrado no Porto Olímpico que sediou as competições náuticas. A sua frente costeira, que rendeu um novo espaço de lazer, para barceloneses e turistas, ligando a cidade ao mar, incluiu o exercício pouco habitual de criação de cinco praias do lado Nordeste do Porto Olímpico, e outras três a sudoeste, junto à Barceloneta.

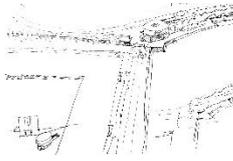
O projecto urbano, de Martorell, Bohigas, MacKay e Puidgdomènech, é bastante claro na ligação do casco urbano com esta nova frente da cidade, tendo a *Ronda Litoral* como junta de transição. Esta via de circulação automóvel, acompanhada de cuidados espaços verdes, a sul dos quais ondeia a Avenida del Litoral (de trânsito mais suave), oferece acesso aos espaços pedonais que acompanham as praias. A operação, porém, é menos bem-sucedida, justamente no ponto climático do conjunto edificado em torno do Porto Olímpico, sobre o qual os cronistas assinalaram, com talvez excessivo entusiasmo:

O arquitecto Frank Gehry fez para este local uma proposta muito inteligente, na qual toda a arquitectura se converte num enorme cenário lúdico, unido por uma grande praça de água sobre a qual circula a interconexão dos estabelecimentos do hotel, o centro comercial, os caminhos públicos pedonais e os acessos à praia. Se se pretendia criar um grande foco de

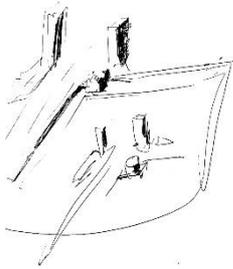
¹⁰ Philip Jodidio, *Álvaro Siza: complete works 1952-2013*, Colónia, Taschen, 2013, p.167.

¹¹ Kenneth Frampton, *Álvaro Siza: obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1999, p.30.

*interesse cidadão, não há dúvida que o projecto de Gehry o vai lograr plenamente*¹²



Esquisso onde se aprecia a localização do Centro de Meteorologia de Barcelona, sobranceira à Praia da Nova Icària e exterior ao porto, 1990. © Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH287570_b



Esquisso ensaiando a difícil relação com o par de torres que se antecipavam e localização no interior do porto. © Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH287585

Nesse confuso exercício *americanizante*, nem o *Peixe Dourado* de Frank Gehry *salva o dia*. A própria configuração do porto oferece pouco *desenho*, de que o quebra-mar especialmente carece, ainda que os projectistas indicassem (com renovado optimismo) que a “curva em planta deste dique quebra-mar responde a uma vontade de expressividade formal e à da conveniência técnica de oferecer um paramento nunca perpendicular ao possível temporal”¹³.

O Plá Especial d’Ordenació de la façana al mar de Barcelona, al sector del passeig de Carles I y de l’avinguda de Icària, anteriormente elaborado pelos mesmos Martorell, Bohigas, MacKay e Puidgdomèch, propunha a realização de:

*[V]ários edifícios altos (100m) de planta pequena (aprox. 25 x 25m) separadas entre si 100 ou 150m. O número e a disposição de estas torres – e inclusivamente a sua composição arquitectónica – mudaram ao longo do processo de projecto: oscilaram entre 4 e 6 e propuseram-se formas aproximadamente repetidas ou variações regradas de altura e carácter. Estas torres podiam cumprir o triplo objectivo de configurar uma fachada marítima a grande escala, concentrar muitas actividades (hotéis, escritórios, espaços de recreação agrupados no piso baixo em torno das torres) e deixar suficiente espaço para que a área residencial disfrutasse também do espectáculo das praias*¹⁴

Essa disposição teria provavelmente levado vantagem sobre aquela que se concretizou, quando, na inicial faixa linear, as cinco ou seis torres altas foram substituídas pela acumulação “mais densa mas de menos superfície no sector terminal do passeio de Carlos I, que é também a entrada no porto desde a cidade. O esquema formal básico centrou-se na implantação de duas torres de 135 m de altura com uma planta de 33 x 33 m.”¹⁵ A um lado e outro do Carrer de la Marina, sobressaíram então as torres do Hotel Arts e do edifício da Mapfre. Curiosamente, o edifício que albergaria, tanto o Serviço Meteorológico, como a Base da Demarcação de Costas do Ministério de Obras Públicas e Urbanização da Catalunha, deveria constituir-se na:

Continuação da fachada de edifícios baixos da avenida do Litoral, junto aos anexos da torre de escritórios. À vista da importância que ia tomando esta barreira visual pelo extremo poente, esforçámo-nos por encontrar outra localização que permitisse abrir as vistas do porto desde a avenida. [Siza] participou muito eficazmente nas discussões para situá-lo

¹² Josep Martorell et alli, *La Villa Olímpica, Barcelona '92*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1991, pp.40-41.

¹³ *Ibidem*, p.38.

¹⁴ *Ibidem*, pp.16-17.

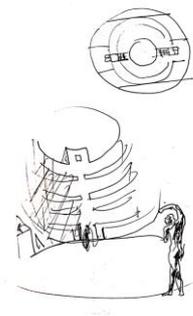
¹⁵ *Ibidem*, p.40.

*melhor. Finalmente, logrou-se abrir as vistas do porto situando o edifício fora dele*¹⁶

Onde Martorell et alli¹⁷ identificaram benefícios para o porto, terá havido, sobretudo, vantagem - por via da autonomização - do edifício de Siza, agora resguardado da sombra (real e metafórica) do conjunto de equívocos que se elencaram. Da localização originalmente prevista para o programa, correspondente ao “ângulo Poente do Porto, sobre a rampa de acesso, ao longo do Paseo de Carlos I, e até à cota interior do molhe”, salvou-se a “dimensão, inscrita num quadrado de 33 metros de lado, tal como as grandes torres em frente de uma das quais se situava”¹⁸.

Os esquissos de Siza ilustram a evolução do processo conceptual, iniciado na localização originalmente prevista, em esforço de relacionamento com o lugar que se antecipava, mas que ainda não existia. A difícil ligação à envolvente poderá ter levado o autor à realização do edifício centralizado.

2. Da Tipologia



Esquisso explorando o pátio interior do Centro de Meteorologia de Barcelona.
© Fundo Álvaro Siza,
Canadian Centre for
Architecture, Montréal,
ARCH287586

A crítica de arquitectura poderá não ter dedicado atenção suficiente à influência da arquitectura clássica na obra de Siza, que nenhum outro edifício ilustra como o Centro de Meteorologia, em Barcelona. A elaborada geometria da sua planta central parece radicar no exercício da engenharia – ou arquitectura – militar do renascimento, que se reconhece também em dois casos no percurso profissional de Siza Vieira:

- No “baluarte redondo” do Forte de Peniche, construído em 1557, com projecto de Diogo Teles (m.1575), o qual havia já construído, em 1540-1541, “com o boémio Stephen von Haschenberg, os fortes de Henrique VIII no Canal da Mancha”¹⁹. Tanto o fortim circular de Peniche, como as obras de fortificação militar que o envolveram, foram objecto no início do século XXI de um projecto de Álvaro Siza, para adaptação a pousada da Enatur, que, contudo, não se chegou a construir.
- Na construção “pombalina” da baixa lisboeta, pós-terramoto, seguindo projectos de uma nova vaga de engenheiros-militares, comandada pelo veterano Engenheiro-Mor do Reino, Manuel da Maia.

¹⁶ *Ibidem*, p.41.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Joan Falgueras, “Centro de Meteorologia. Barcelona, 1989-1992”, in Luiz Trigueiros (ed.), *Álvaro Siza: 1988-1995*, Lisboa, Blau, 1995, pp.132.

¹⁹ Rafael Moreira, “A Arquitectura Militar”, in Vítor Serrão (coord.), *História da Arte em Portugal*, vol.VII (O Maneirismo), Lisboa, Publicações Alfa, 2ª edição, 1993, p.144.

Essencialmente restrito a Lisboa, o *Pombalino* foi justamente reinterpretado por Siza nos “Terraços de Bragança”: no ritmo das fachadas, revestimento a azulejo, calcário lioz, e balcões de dois palmos, seguindo o trabalho que lhe fora atribuído uns anos antes, na reconstrução de parte da colina do Chiado, após o incêndio de 1988.

Kenneth Frampton sugeriu que o edifício de Siza em Barcelona é remanescente das torres Martello, “construídas ao longo da costa sul de Inglaterra como dissuasão contra as invasões durante as guerras napoleónicas”²⁰. A mais famosa dessas estruturas, em Sandycove, na baía de Dublin, foi arrendada pelo Departamento de Guerra do Reino Unido a Oliver St. John Gogarty, tendo decorrido nela – supostamente, na manhã de 16 de Junho de 1904, durante o qual decorre a acção do livro – a cena inicial do romance *Ulisses*, escrito pelo seu amigo James Joyce. As torres Martello, porém, replicam formas anteriores, como as citadas torres henriquinas, edificadas três séculos antes. Sobre o recurso à memória em arquitectura, escreveu Campo Baeza, em *Mnemosyne vs Mimesis*²¹:

*A memória é uma ferramenta indispensável para todos os arquitectos. Um arquitecto sem memória é inútil ou menos que inútil. (...) Dito isso, é importante realizar que a arquitectura da cidade histórica é uma história ainda viva. (...) Lisboa deve ser igualmente Pombal e Siza*²²

De entre o longo catálogo de edificações construídas na arquitectura ocidental, o edifício mais directamente evocado no Centro de Meteorologia de Barcelona poderá ser, contudo, o mausoléu de Cecília Metella, construído no século I a.C., na Via Ápia. Consiste de um tambor cilíndrico com cerca de 30 metros de diâmetro, tendo pelo interior uma câmara sepulcral, em tronco de cone concêntrico ao cilindro, com o diâmetro aproximado de 7 metros na abertura superior. Rematado por um anel de merlões que lhe confere aparência bélica, terá tido uma pequena cúpula, em resultado da qual a sua actual abertura ao céu, evocadora do pátio interior do Centro de Meteorologia em Barcelona, não existia originalmente.

Siza, modestamente, comentou sobre os seus exercícios urbanos em Lisboa: “Talvez se venha a dizer que é a mesma coisa que antes.”²³

²⁰ Kenneth Frampton, *op. cit.*, 1999, p.30.

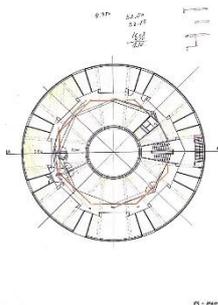
²¹ Alberto Campo Baeza, *Principia Architectonica*, Nova Iorque, Columbia University, 2ª edição em inglês, 2013, p.57.

²² *Ibidem*, p.53.

²³ Dominique Machabert e Laurent Beaudion, *Álvaro Siza. Uma questão de medida*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2008, p.45.

3. Da Forma e da Materialidade

O cilindro do edifício de Siza em Barcelona apresenta, pelo exterior, bicromia e materialidade dupla, com paredes em betão armado na extensão inferior, e pisos mais elevados com blocos de mármore branco das Dolomitas. Essa solução binária segue o exemplo de numerosas concretizações renascentistas, como na proposta de Francisco de Holanda (em *Da Fábrica que Fallece à Cidade de Lisboa*, de 1572) para realização de um baluarte no Tejo, onde se veio a construir o Forte do Bugio, conforme ilustrações e fólho 12 desse códice:



Ensaio de piso superior, onde se experimentam distintos posicionamentos do octógono interior e se reconhecem os oito espaços abertos de trabalho, contíguos à parede circular externa.
© Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH287569

E estes taes baluartes aviaõ de ser rasos e baixos e fortíssimos e feitos não de pedra e cal mas de tijolo cozido muy delgado e forte q̄ he muyto mais seguro. digo do Embasamêto ou pe do baluarte pa cima q̄ deve ser de pedra lioz, os quaes baluartes ou Bastiaês podẽ se cõformes este Desegno. Inda q̄ a forma seja piquena E não caber ã o lyvro mayor²⁴

Em fase inicial do projecto para Barcelona, Siza ensaiou a possibilidade de um edifício em tijolo maciço, conforme esboços seus, e um texto do arquitecto catalão Joan Falgueras (que com Siza colaborou nesse projecto), atestam: “Inicialmente, um paralelepípedo de tijolo com fenestras profundas e recolhidas, para filtrar a dureza do ambiente marítimo”²⁵.



Esboço de interior de um dos oito espaços de trabalho, 1990.
© Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH281787, Detalhe

Quando não há bicromia na arquitectura do renascimento, existem, mesmo assim, tratamentos diferenciados nas suas superfícies externas. É o caso, no Alhambra (para cuja *Porta Nueva* Siza realizou, com Juan Domingo Santos, projecto que não se realizou), do Palácio de Carlos V, igualmente com um cilindro interno oco, um nível inferior dos paramentos externos com almofadas rusticadas na ordem toscana, e parte superior ao estilo jónico. O edifício de Pedro Machuca, de resto, inspirou reconhecidamente Campo Baeza no Museo de la Memoria de Andalucía (igualmente em Granada), que tomou o diâmetro do seu pátio como eixo menor da sua própria praça elíptica.

A aparência bélica do edifício de Siza em Barcelona é também sugerida pela ausência de vãos na superfície exterior do tambor do edifício em Barcelona, à semelhança do que ocorre nas obras de fortificação, onde as perfurações, em regra, servem apenas as armas de tiro. A gestação geométrica do edifício é explicada por Joan Falgueras²⁶:

O anel de circulação horizontal configura-se através de dois octógonos concêntricos que comprimem e dilatam o espaço até consolidar oito praticas em frente às janelas dos pátios, nas

²⁴ Francisco de Holanda, *Da Fabrica que Fallece à Cidade de Lisboa - Da Sciencia do Desenho*, Porto, Imprensa Portugueza, 1879, p.9.

²⁵ Joan Falgueras, *op. cit.*, p. 132.

²⁶ *Ibidem*, p.133.

quais se concentram as portas de acesso aos compartimentos virados para o exterior ou para o interior.



Esquisto sugestivo da influência «bélica» no Centro de Meteorologia de Barcelona, 1990.
© Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH287570

São traçados que, na fortificação, tanto podem resultar em edifícios castrejos, que são como pequenas povoações, conforme é o caso do Forte da Graça, em Elvas; ou, inversamente, em concretizações urbanas, que são como fortalezas gigantes, conforme sucede com Almeida. Nas suas gárgulas cilíndricas, o edifício de Barcelona evoca, até, os “trons”: peças de artilharia ligeira arcaizante, que Fernão Lopes refere na “Crónica de D. João I”, a propósito daquela vila beirã:

*(...) onde sabeis que este logar de Almeida fôra cercado em tempo d’el-rei D. Fernando e d’este rei D. João de Castella, de que fallamos, e pero jouvesse sobre ele sete semanas, e lhe tirassem com troens e bestaria, e o combatessem, não pôde porém ser entrado, posto que logar chão seja, porque é defensável!*²⁷

4. Da Conclusão

Al salir de Barcelona, volvió don Quijote a mirar el sitio donde había caído y dijo:

*¡Aquí fue Troya! ¡Aquí mi desdicha, y no mi cobardía, se llevó mis alcanzadas glorias, aquí usó la fortuna conmigo de sus vueltas y revueltas, aquí se escurecieron mis hazañas, aquí finalmente cayó mi ventura para jamás levantarse!*²⁸

Entrevê-se na arquitectura em Portugal uma forma específica, baseada num “processo evocativo, espécie de celebração da memória que, resultante de um processo empírico, dificilmente se distancia do senso comum”, cuja formulação “dominante a partir da segunda metade do século XVI é uma adaptação de modelos do passado”²⁹. A disciplina e seus praticantes podem, porém, evitar o alçapão da vaidade frugal monástica, com que Erasmo de Roterdão jogou em *Moriae Encomium* (publicado em 1509):

*Mas o que é mais jucundo é que fazem tudo de acordo com uma prescrição, quase usando razões matemáticas, considerando pecado afastarem-se da regra. (...) Religiosamente fiéis à regra, uns vestem lã da Silicia sobre linho de Mileto, outros põem o linho por cima e a lã por baixo.*³⁰

Contrapõe-se então a variação de Mies de Alberto Campo Baeza, *mais com menos*, àquela de Frank Lloyd Wright, *menos só é mais quando mais não presta*.³¹ Às quais se arrisca adicionar

²⁷ Fernão Lopes, *Chronica de El-Rei D. João I*, Lisboa, Bibliotheca de Clássicos Portuguezes, 1897, vol.V, p.64.

²⁸ Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha, Capítulo LXXVI - Que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oír el que lo escuchare leer.

²⁹ Alexandre Alves Costa, *op. cit.*, p.35.

³⁰ Erasmo de Roterdão, *Elogio da Loucura*, Lisboa, Guimarães Editores, 3ª Edição, 1964, p.109.

³¹ Less is only more when more is no good.

mais ou menos, de uso quotidiano entre portugueses - desatentos da ambiguidade endémica -, a qual encontrou lugar no rótulo de uma embalagem comercializada em Portugal pela maior companhia alimentar do mundo (duvidando-se que a redacção se repita noutros mercados):

*Para preparar o seu Nescafé Gold, deitar na chávena uma colher de café mais ou menos cheia e adicionar água bem quente, sem deixar ferver.*³²

De acordo com Kubler³³, certos motivos da Arquitectura Chã podem ser reactivados, em momentos e ciclos espaçados da História de Portugal, e as tipologias “geradas na recuperação ou manutenção de referências estruturais e espaciais do passado, tentam resistir, muitas vezes combinando-se com novos modelos formais, actualizando-se sem ruptura³⁴”. O edifício onde estão sediados os serviços da delegação territorial da Agência Espanhola de Meteorologia, na Catalunha, bem como os da Capitania do Porto de Barcelona, testemunha essa hipótese tão enfaticamente, que essa quase parece ser um dos seus desideratos.

Álvaro Siza escreveu, para a entrega cerimonial que lhe foi feita das chaves da cidade do Porto, em Fevereiro de 2002, que: “Sem o arquivo instantâneo da Memória não há invenção; nem chave alguma abrirá as portas exactas.”³⁵ O arquitecto, que “de vez em quando cavalga sobre um [cavalo, nos seus desenhos], alegremente, qual magro D. Quixote ao assalto dos moinhos com uma pequena faca em jeito de lança”,³⁶ ter-se-á apoiado, em Barcelona, na lembrança de mausoléus romanos, templos cristãos e engenharia militar de planta central. Esse exercício centrípeto resultou, porventura, da ausência de referências no aterro do Porto Olímpico – ainda que mereça mencionar que o edifício se implantou a somente quilómetro-e-meio da praia onde o Cavaleiro da Branca Lua derrotou Quixote, o qual depôs, em resultado e para sempre, as armas da andante cavalaria.

A rotundidade, por outro lado, nunca foi estranha a Siza, e a chave para a *Rotonda* de Barcelona pode achar-se mais próxima de casa: no convento da Serra do Pilar, iniciado em 1537 ou 1538, na margem esquerda do Rio Douro, cidade do Porto, a menos de dez quilómetros da Matosinhos onde o arquitecto nasceu. Configuram-se ali plantas circulares de diâmetro exterior idêntico (aproximadamente 30,5 metros), tanto no claustro como

³² Rótulo de um frasco de café, conforme escrito.

³³ George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven and London, Yale University Press, 1962, p.34.

³⁴ Alexandre Alves Costa, *op. cit.*, p.37.

³⁵ Álvaro Siza, “As Chaves da Cidade do Porto”, in Carlos Campos Morais (ed.), *01Textos*, Porto, Civilização Editora, 2009, p.324.

³⁶ Dominique Machabert e Laurent Beaudion, *op. cit.*, p.17.

na igreja, a qual, curiosamente, figura como fotografia inicial no livro de Kubler sobre a arquitectura chã.

A flagrante semelhança entre o volume cilíndrico da igreja da Serra do Pilar – cuja planta se subdivide igualmente em oito – e o Centro Meteorológico de Barcelona, é particularmente assinalável nas janelas elevadas do templo, apoiadas no cordão moldado que separa as metades inferior e superior da construção, tal como os rasgões efectuados no tambor superior do cilindro de Barcelona assentam na linha separadora dos blocos de mármore e da parede em betão subjacente. A profundidade da parede da igreja produz, nessas aberturas, efeito semelhante aos terraços externos, em duplo pé-direito, de Barcelona, enquanto as poderosas molduras em granito das janelas provocam, também, interrupção material e cromática no tambor branco onde se inscrevem.

Outras coincidências entre o convento no Porto e o edifício em Barcelona são as gárgulas projectantes, em pedra, no cimo das oito pilastras da igreja, imediatamente abaixo do anel balaustrado, sob a cúpula de reduzida flecha. Considerando a forma côncava/convexa, positiva/negativa, extrovertida/introvertida, pode mesmo aventurar-se uma associação do binómio igreja/claustro, na Serra do Pilar, ao par de hemisférios de 63 metros de diâmetro do Senado e da Câmara de Deputados de Brasília – incluindo o equilibrado espaço tensional jogado, entre ambos, por Oscar Niemeyer. *Vale.*

DOSSIER CASOS DE ESTUDO

Introdução

Pedro Baía

Os textos publicados neste dossier foram escritos a várias mãos, num processo colectivo de análise de quatro obras de Álvaro Siza localizadas em Leça da Palmeira, Vila do Conde, Viana do Castelo e Chaves. Os textos são apresentados como o resultado de um trabalho académico desenvolvido por catorze alunos ao longo de dois semestres, com a orientação de Paulo Tormenta Pinto, Pedro Pinto e de um olhar mais atento das investigadoras Ana Brandão e Elodie Marques. Enquanto exercício, estes quatro textos reflectem à partida uma aproximação ao objecto de estudo segundo uma historiografia da evolução urbana e dos vários planos implementados ao longo do tempo. Cada projecto de Siza começa assim por ser inicialmente enquadrado por uma leitura da bibliografia e por uma análise dos documentos.

O resultado final da escrita de cada um destes textos dependeu muito do modo como o exercício foi enunciado. Qual deveria ser o objectivo de um texto escrito por alunos no contexto particular deste livro? Editorialmente, não se pretendeu seguir o modelo de uma ficha de obra, com um carácter meramente informativo e descritivo, nem uma simples resposta genérica a um exercício académico de compreensão e análise de uma obra de arquitectura. Pretendeu-se então propor aos alunos que desenvolvessem um texto problematizador, com considerações de ordem crítica, cruzamento de referências e uma elaboração articulada na escrita e no raciocínio.

Neste modelo, pareceu-nos interessante perceber os contornos da encomenda e a especificidade da localização, bem como analisar o edifício nas suas lógicas funcionais e linguísticas. Pareceu-nos também interessante investir no estabelecimento de relações possíveis com outras obras, outros autores ou outros projectos. Ao lermos os quatro textos, ficamos com vontade de os cruzar entre si, procurando perceber, por exemplo, as diferenças e os pontos de contacto entre o gesto do levantar o edifício do chão, presente em Viana do Castelo e Chaves, ou o gesto do desenho da linha costeira, nas margens de Leça da Palmeira e Vila do Conde.

O fôlego e ritmo de um texto dependem naturalmente do seu objectivo. Um texto escrito a várias mãos, se for estruturado em diferentes tópicos autónomos, corre o risco de se tornar uma colagem de diferentes textos, com diferentes tons e velocidades, numa linha de raciocínio interrompida a cada mudança de autoria. O desafio de síntese foi por isso exigente, tanto para os alunos, como para os orientadores dos trabalhos. No final, constatámos que o objectivo editorial traçado permitiu aos alunos desenvolver competências de assertividade ao longo do processo de escrita, numa ponderação criteriosa do que importa ou não publicar. Restamos agora entrar em cada um dos textos e seguir atentamente a sua linha de raciocínio e as pistas de leitura futuras que nos propõem.

Álvaro Siza em Matosinhos

A Marginal de Leça da Palmeira como elemento estruturante

Bernardo Vicente, Madalena Lopes, Mariana Brito, Tomás Oliveira

Em 2006, Álvaro Siza é convidado a intervir na Marginal de Leça da Palmeira. A reflexão sobre este lugar de encontro com o mar, retomava os estudos do Plano Urbanístico para a Marginal de Leça e Zona da Boa Nova que havia desenvolvido em 1966, quando ensaia o desenho deste território linear, articulando os projetos da Casa de Chá (1958-63) e das Piscinas de Marés (1961-66), com a nova ocupação industrial e a crescente urbanização.

O território costeiro de Leça da Palmeira

O território costeiro de Leça da Palmeira é caracterizado por extensos prados litorais, praias, enormes rochedos que se erguem ao longo da linha costeira. A ocupação humana estabeleceu-se nas margens férteis do estuário do rio Leça, beneficiando da proximidade ao mar e da navegabilidade do rio, com atividades piscatórias e agrícolas. Os núcleos urbanos, Leça da Palmeira a norte, Matosinhos a sul, embora separados fisicamente, tinham o rio Leça como espaço de mediação, que os unia cívica e socioeconomicamente¹.

A partir de meados do século XIX, Leça da Palmeira desenvolve-se como estância balnear, sobretudo para a burguesia Portuense, que procurava espaços amplos, ar puro, extensos areais e a beleza do estuário do rio Leça. A ocupação do centro histórico de Leça e o seu crescimento para Norte deu-se a partir de novos arruamentos ortogonais que privilegiavam a ligação à faixa litoral.

A partir do final do século XIX, a construção do Porto de Leixões na foz do rio Leça alterou fortemente a geografia do território, alavancando o desenvolvimento industrial e urbano de Matosinhos. Na transição para o segundo quartel do século XX, Leça da Palmeira acabou por se industrializar: o centro histórico foi densificado, a malha urbana cresceu na zona interior norte, junto do largo da Igreja Matriz e foi aberto o primeiro troço da Avenida Marginal (cerca de 500 metros), a pedido da Direção



1- Castro de Guifões. 2- Núcleo Urbano de Bouças. 3- Igreja do Senhor do Bom Jesus de Matosinhos. 4- Oratório do Senhor do Padrão. 5- Núcleo Urbano de Gonçalves. 6- Ponte Romana. 7- Igreja de São Miguel e Capela de Sant'Ana; 8- Capela do Corpo Santo. 9- Capela de Santa Catarina e Forte de Leça da Palmeira. 10- Oratório de Devoção a São Clemente das Penhas. 11- Convento da Nossa Senhora da Conceição; 12- Estrada Régia. 13- Ponte de Pedra.

¹ Fernando Santos, *Morfologia Urbana de Leça da Palmeira. Análise de factos de uma evolução entre o sec. XVIII e os nossos dias*, Porto, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Fernando Pessoa, 2013. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo.



1- Plano de 1878 para o Porto de Leixões. 2- Ramal de Leixões. 3- Plano de Expansão da Cidade. 4- Rua Brito Capelo. 5- Avenida da República. 6- Avenida Menéres. 7- Linha de Elétrico proveniente da Foz do Douro. 8- Ponte Metálica. 9- “Alameda” do estuário do rio Leça. 10- Passeio marginal, “Sala de Visitas”.



1- Avenida Combatentes da Grande Guerra. 2- Avenida Dr. Fernando Aroso e novas habitações do núcleo de Leça da Palmeira. 3- Avenida dos Centenários. 4- Zona Industrial Matosinhos Sul. 5- Estrada da Circunvalação. 6- Avenida Dom Afonso Henriques. 7- Bairro dos Pescadores. 8- Rua Roberto Ivens. 9- Doca Nº1 do Porto de Leixões. 10- Novas ferrovias de ligação ao porto. 11- Farol de Leça da Palmeira. 12- Posto Radiotelegráfico. 13- Mercado Municipal de Matosinhos.

Evolução urbana de Matosinhos e Leça da Palmeira - até ao século XVIII, século XIX e entre 1944 e 1952.

© Autores do texto, a partir de cartografia oficial

dos Faróis, tendo como intuito a ligação do centro urbano de Leça da Palmeira ao Farol de Leça (1927)². Em 1953, a avenida expandiu-se até à Boa Nova e passou a designar-se de Avenida dos Centenários. Esta nova avenida revelou-se bastante importante, melhorando significativamente a segurança das praias de Leça e o socorro a náufragos.

Enquadrada na necessidade de criar ligações rápidas do porto de Leixões, que terminara as obras em 1940, com a rede rodoviária do País e com as áreas a norte, o eixo estabeleceu também a base para uma futura ligação litoral a Vila do Conde e a Póvoa do Varzim.

O desenvolvimento da frente atlântica de Leça como área turística balnear foi identificada no Anteprojecto do Plano de Urbanização da Vila de Matosinhos-Leça de David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva, em 1944, propondo a extensão da urbanização para norte, até ao farol da Boa Nova e a localização de novas estruturas de apoio às atividades balneares (piscina, hotel) na avenida marginal³. Tal plano não foi concretizado. No entanto, o objetivo de valorização turística da faixa costeira de Leça da Palmeira⁴ manteve-se prioritário para a Câmara Municipal de Matosinhos. No final dos anos 1950, a autarquia desenvolveu esforços para a construção da Casa de Chá na zona da Boa Nova e da Piscina de Marés, a norte da Praia dos Banhos, a par da aquisição das Quintas da Conceição, de Santiago e a construção do Parque de Campismo de Angeiras.

Casa de Chá da Boa Nova 1958-1963

Em 1958, Fernando Távora ganha o concurso da Câmara Municipal de Matosinhos lançado em 1956, com o anteprojecto para a Casa de Chá, perto da Capela da Boa Nova e do Farol de Leça da Palmeira, enfrentando o Oceano Atlântico (a oeste) e enquadrando-se entre a Praia da Nossa Senhora da Boa Nova (a sul) e a Praia Azul (a norte). Távora elege esta implantação por se encontrar num promontório fortemente caracterizado por rochedos que conquistam terra ao mar, mais tarde entrega o desenvolvimento do projeto a Álvaro Siza, com a colaboração de Alberto Neves, António Menéres, Botelho Dias, Joaquim Sampaio e do engenheiro Napoleão Amorim⁵.

O acesso à Casa de Chá é feito através de uma estrada entre os muros de contenção da Praia da Senhora da Boa Nova, pintados de branco, numa colina verde, na qual a própria Casa de Chá se

²José de Oliveira, “Leça da Palmeira: lazer e evolução urbana litoral entre finais do século XIX e meados do século XX”, *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, série 1, vol. XV/XVI, 1999-2000, pp.97-115.

³ *Ibidem*.

⁴ José Salgado, *Álvaro Siza em Matosinhos*. Matosinhos, Edições Afrontamento/CMM, 2005.

⁵ *Ibidem*.

encaixa. Esta integração do edifício na envolvente, com a manipulação do terreno e criação desta colina, apesar de ter sido criada, confere-lhe um carácter natural que se tornou intrínseco àquele local, reforçando as relações com a Marginal de Leça, bem como com a Capela de S. Clemente das Penhas (Capela da Boa Nova) - que Siza tenta manter o mais natural possível, assumindo a sua presença simples nesta paisagem⁶ - e até com a Refinaria que mais tarde se viria a implantar no território.



Casa de chá, Restaurante da Boa Nova, Leça da Palmeira. Planta de Implantação.
© Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH284661

A chegada ao pequeno alpendre da entrada é algo sinuosa através de escadas e planos horizontais e verticais que se moldam aos rochedos e à topografia do terreno, enquadrando o horizonte, bem como várias perspetivas da paisagem costeira de Matosinhos. No seu interior, a organização espacial em planta desdobra-se formando quase uma borboleta e resultando em dois espaços principais – os dois salões. Programaticamente, o salão de chá e o restaurante estão organizados em três níveis com ligeiras diferenças de cota - o da entrada, do salão de chá e do salão de jantar.

Ao longo de todo o edifício, a relação interior-exterior é essencial e reveladora da força e vivência dos seus espaços. É nas aberturas que se sente a verdadeira delicadeza da sua implantação, abrindo-se sempre que possível para o exterior. As grandes janelas de alto a baixo permitem que o salão de chá possa comunicar, não só visualmente, mas também fisicamente com o exterior – delicadeza que contrasta com a grande escala da envolvente, caracterizada pela frente costeira na qual se insere, mas também pelas relações visuais que se estabelecem atualmente entre si, a Marginal, o Farol e a Refinaria de Matosinhos.

Atualmente, a forte paisagem industrial contrasta com a paisagem daquele lugar aquando da implantação da Casa de Chá na costa de Leça da Palmeira. Tanto a implantação da Casa de Chá, como o complexo industrial da Refinaria são momentos de perturbação da paisagem existente. No primeiro caso, mimetizando elementos naturais e causando um momento de suspensão entre os rochedos e a colina verde; no segundo, como um elemento de rutura com a malha da cidade e com a sua herança.

Os dois elementos desenham-se um sem o outro – a Casa de Chá é projetada e construída antes da edificação da Refinaria; e a Refinaria é indiferente à existência da Casa de Chá – e dialogam entre si de forma pouco óbvia, acentuada pela grande diferença de escalas.

Piscina das Marés 1961-1966

⁶ Álvaro Siza, *01 Textos*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 2019.

A intenção de implantar uma piscina de marés antes enunciada, só viria a concretizar-se em 1959, com um pedido de viabilidade e orçamento da Câmara Municipal de Matosinhos, com o intuito de avançar com a construção de uma piscina de marés que, numa primeira fase, consistia apenas num tanque retangular ancorado nos rochedos junto à praia.⁷ Em 1960, o Arq. Álvaro Siza é indicado para integrar os trabalhos da primeira fase de construção do tanque de água - que já decorria - e posteriormente, os trabalhos da fase de projeto e construção das estruturas de apoio à piscina. Este faz algumas alterações à primeira fase de projeto, com a colaboração de António Madureira e Beatriz Madureira.⁸

A piscina principal é, assim, construída entre 1960 e 1961, com muros de betão ancorados nos maciços rochosos. Já entre 1963-1964, é construída a piscina para crianças, os balneários e equipamentos de apoio, em betão aparente. Esta segunda fase de projeto incluía ainda um estudo de implantação de um restaurante junto dos restantes equipamentos de apoio que nunca chegou a ser construído. A piscina é assim inaugurada no verão de 1965.



Piscinas de Marés, Leça da Palmeira. Ante-Projecto, Planta. 1:250, outubro de 1962.
© Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH282004

Siza voltará várias vezes ao projeto das piscinas. Logo em 1966, projeta um novo restaurante a norte da piscina, com uma volumetria implantada a 45 graus da marginal, voltado para sul, de forma a proteger-se dos ventos de norte, ligado ao corpo principal por um paredão paralelo à marginal de Leça, com cerca de 100 metros. O projeto acaba por não ser construído, existindo, atualmente, apenas um pequeno bar de apoio, muito diferente da sua versão proposta.⁹ Entre 1993 e 1995, foi realizada a primeira reabilitação das piscinas, marcadas pela severidade do mar e ao seu uso intensivo ao longo dos anos. Siza recupera e desenvolve com mais pormenor o projeto de 1966 para o restaurante, tendo, mais uma vez, ficado apenas no papel. A piscina é novamente intervencionada entre 2018 e 2021, com a reposição de betão em áreas em que este se havia degradado, tendo sido ainda construída a plataforma de 100 metros de comprimento em betão armado, implementando um desejo do arquiteto no projeto inicial.

Siza desenha a Piscina de Marés de forma que esta interfira o menos possível com a marginal de Leça da Palmeira, não obstruindo a vista para o mar, desenhando controladamente a sucessão de espaços, desde a entrada nos equipamentos de apoio até à chegada ao tanque. A entrada na marginal, com um muro baixo de betão, apresenta-se como um percurso de descoberta da piscina. Ao descer-se a rampa de entrada, perde-se imediatamente qualquer contacto visual com o mar e com toda a envolvente, intensificando-se a altura das paredes de betão à

⁷ Susana Lobo, *Arquitetura e Turismo: Planos e Projectos - As cenografias do lazer na costa portuguesa, da 1ª República à Democracia*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2012. Tese de Doutoramento em Arquitetura.

⁸ José Salgado, *Álvaro Siza em Matosinhos*, Matosinhos, Edições Afrontamento/CMM, 2005.

⁹ *Ibidem*.

vista, o baixo pé direito da entrada para os vestiários, bem como o som do mar. O percurso continua para o interior dos vestiários, onde a luz é reduzida ao mínimo, continuando-se numa reclusão completa, e permanecendo-se na penumbra enquanto se atravessa o labirinto dos vestiários até à chegada de novo ao exterior, onde o mar e a piscina se encontram.

As estruturas de apoio parecem ser, assim, simultaneamente leves e pesadas, na forma como fazem a mediação da paisagem. Pesadas pela robustez do betão à vista, pelas madeiras de riga escurecida e pela penumbra do interior do vestiário, e, ainda assim, leves na maneira como, vistas de fora, se tornam num elemento que pousa no território e trabalha, com a marginal, na mediação entre a praia e a grande escala dos blocos habitacionais da cidade consolidada.

Os planos para a marginal de Leça da Palmeira



Plano Urbanístico para a Marginal de Leça e Zona da Boa Nova, Desenho à mão levantada do troço da Boa Nova.
© Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH287575

Na mesma época e em linha com a construção destes equipamentos, foram também elaborados planos urbanísticos de valorização da orla costeira, por iniciativa da autarquia. O Plano Regulador da Faixa Marginal a norte de Leça da Palmeira (1960), da autoria do engenheiro Miguel Rezende, enquadrava a zona costeira desde o Farol da Boa Nova até Angeiras, com o intuito de promover e organizar usos turísticos e balneares,¹⁰ prevendo o prolongamento da avenida marginal até ao limite do concelho, a valorização da praia da Boa Nova e da Casa de Chá já projetada, a construção de um campo de golf com 18 buracos e ainda um hipódromo e um centro de campismo¹¹. Já o Plano Parcial de Urbanização da Zona entre Leça da Palmeira e o Lugar da Boa Nova (1964) integrava a valorização turística da área com a expansão da malha urbana já em curso. Na frente marítima, a circulação automóvel afastava-se em relação ao plano de mar, e previam-se espaços de circulação pedonal, acessos às praias, zonas de estacionamento e uma zona para atividades turísticas (hotéis, piscina). No interior desenhava-se um sistema de vias de acesso segregadas (grande circulação, acesso local, vias pedonais) e bolsas de habitação rodeadas por cinturas verdes não edificadas. Siza acabou por integrar a equipa de trabalho deste plano¹² sob a coordenação de Manuel Marques de Aguiar¹³ com a colaboração de Luís Botelho Dias e de Ilídio Araújo, arquiteto paisagista.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*, p.100.

¹² Menção à participação de Siza no Plano Parcial de Leça da Palmeira (à Boa Nova) na exposição *Manuel Marques de Aguiar, 1927-2015: Construir lugares*, Fundação de Serralves, 2018. Entrevistado por Nuno Grande, na sequência da exposição *El futuro ya há comenzado*, na XIII Bienal de Habana 2019, Siza faz também referência ao “Plano de Leça da Palmeira a norte da Boa Nova”. Ver <https://marquesdeaguiar.pt/entrevista-asiza/>

¹³ Marques de Aguiar tinha já integrado o júri do Concurso da Casa de Chá da Boa Nova.



Plano Urbanístico para a Marginal de Leça e Zona da Boa Nova. Planta do edifício de apoio à praia.
© Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH287582

A frente marítima foi profundamente alterada com a construção da Refinaria de Matosinhos iniciada em 1966, na zona da Boa Nova. Após o término da construção do terminal de petroleiros do Porto de Leixões, em 1968¹⁴, e do *pipeline* que se estendia para norte, estavam assim reunidas as condições que permitiam a abertura deste enorme complexo industrial, implantado numa área de cerca de 200 hectares. A construção da Refinaria nesta localização teve forte oposição do poder local e da equipa responsável pelos planos em desenvolvimento. Marques de Aguiar, em parceria com Ilídio de Araújo, participou ativamente na contestação à implantação da Refinaria, com inúmeros pareceres e reuniões¹⁵, realçando os riscos e impacto para a população e o meio ambiente.

A Refinaria, com os seus grandes volumes e dezenas de chaminés (algumas com mais de 100 metros de altura, visíveis a grande distância), alterou fortemente a paisagem entre Leça da Palmeira e a Boa Nova, que até ali mantinha um cariz rural, e praticamente intocada na frente marítima. Estabeleceu-se desta forma o limite norte da malha urbana principal de Leça da Palmeira, e a abertura de uma frente de urbanização mais clara junto ao mar, também potenciada pelo prolongamento, no início dos anos 1970, da estrada marginal ligando às freguesias a norte¹⁶, no contexto dos acessos rodoviários da Refinaria.

No seguimento do trabalho realizado nesta área, em 1966, Álvaro Siza celebra contrato com a autarquia para elaboração de um Estudo Urbanístico da zona de influência da Casa de Chá-Restaurante da Boa Nova, Alameda da Avenida Marginal, a ponte, e acessos às praias. Siza e António Madureira, juntamente com Francisco Guedes de Carvalho e Francisco Lucena, iniciam este estudo de forma a responder às necessidades da época¹⁷. Como Siza expressa: “Naquele momento, começava a tornar-se evidente a necessidade de coordenar as intervenções na zona, a fim de que esta relação e o carácter do lugar não se perdessem.”¹⁸ Assim, este estudo tinha como base a envolvente e a intensidade do tráfego que se notava na frente marítima e a valorização da paisagem costeira face à pressão imobiliária que se sentia do lado nascente da Avenida dos Centenários.

O Plano Urbanístico para a Marginal de Leça e Zona da Boa Nova (1966-1974) não corresponde, assim, a um plano de regulação da urbanização, nem a um redesenho expressivo do perfil e da extensão da avenida, mas trata-se de um estudo de

¹⁴ Joel Cleto, *Porto de Leixões. A história*, 1998. https://www.apdl.pt/pt_PT/historia

¹⁵ Siza Vieira em entrevista por Nuno Grande na sequência da exposição *El futuro ya há comenzado*, XIII Bienal de Habana 2019. <https://marquesdeaguiar.pt/entrevista-asiza/>

¹⁶ Fernando dos Santos, *op. cit.*

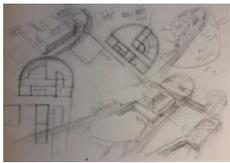
¹⁷ José Salgado, *op. cit.*

¹⁸ Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*, Lisboa, Edições 70, 1998, pp.27-28.

“remates, a norte e a sul, onde era difícil a entrega do que se fez ao que existia. De tal sorte que daí resultou um plano da marginal.”¹⁹ Os desenhos evidenciam vários ensaios de compatibilização dos novos acessos rodoviários com a manutenção do espaço livre junto ao plano de mar. Nestes destaca-se o redesenho do término da Marginal junto à Casa de Chá e da Capela da Boa Nova, que mostram o estudo para equipamentos de apoio à praia: um novo acesso à Praia Azul, um restaurante e um estacionamento.

Com o 25 de abril, pela mudança de prioridades políticas, o plano é abandonado. A frente urbana da marginal foi sendo edificada a partir de loteamentos vários que descaracterizam o carácter costeiro do lugar, restando apenas, das intenções do plano, o monumento a António Nobre construído apenas anos mais tarde, em 1980²⁰.

A cidade a crescer e o novo projeto da Marginal



Plano Urbanístico para a Marginal de Leça e Zona da Boa Nova. Esboços do edifício de apoio à praia.
© Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH287563

Já na década de 1990, o tecido urbano vem-se a consolidar, mas desordenadamente, fugindo ao PDM aplicado em 1992²¹. É implementado um plano de ordenamento, o Plano Belchior Robles (1997), pelo arquiteto Luís Berrance no qual se pretende colmatar o desmesurado crescimento urbano e estimular os programas comerciais de apoio à praia. Surgem novos blocos habitacionais que acompanham a linha costeira, mas que quebram a horizontalidade entre as pequenas edificações e o mar. Desaparece, portanto, o que restava da antiga paisagem costeira de Leça da Palmeira.

No final dos anos 1990, as frentes de água ganharam relevância como espaços prioritários de requalificação urbana. Em Matosinhos foram elaborados novos planos e estudos para a Marginal de Leça, a par da intervenção do programa Polis na zona de Matosinhos Sul, com um projeto da marginal de Eduardo Souto de Moura. Se neste último caso, a intervenção do Polis reforça um processo de renovação urbana²² do tecido industrial em obsolescência; em Leça, o motivo para o novo projeto da marginal prendeu-se em grande medida com a necessidade de substituir os oleodutos de ligação ao Porto de Leixões, implantados ao longo da avenida.

O novo desenho compatibilizou não só o novo traçado subterrâneo com as diferentes edificações existentes, como com

¹⁹ Carlos Castanheira e Chiara Porcu (ed.), *As cidades de Álvaro Siza*, Porto, Figueirinhas, 2001, p.8.

²⁰ José Salgado, *op. cit.*

²¹ Divisão de Planeamento Urbanístico, *Revisão do Plano Diretor de Matosinhos de 1992: Relatório fundamentado de avaliação da execução do PDM de 1992 e de identificação dos principais fatores de evolução do Município de Matosinhos*, Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 2015, p.12

²² Tiago Lemos, *L'espace comme croyance. La formation du quartier de 'Matosinhos Sul*, Paris, Université de recherche Paris Sciences et Lettres, 2018. Tese de Doutoramento em Sociologia.

um desenho dos espaços públicos mais adequados à utilização contemporânea. O convite feito a Siza parte desta necessidade: “O primeiro projeto que apareceu sugeria liquidar a Piscina de Leça, porque os oleodutos iam ao longo da costa, ao longo da areia. O, então, Presidente da Câmara (...) não queria, então chamou o Siza e disse-lhe: ‘Isto aqui assim é muito complicado... vamos ver se encontramos uma alternativa.’”²³ O desafio seria não sobrepor o novo traçado do oleoduto ao antigo. Deste modo, todo o desenho da marginal viu-se fortemente condicionado pelo desenho do *pipeline*. Tal exigiu uma articulação contínua com as entidades envolvidas²⁴, e um rigoroso cuidado nas questões de pormenor.

A primeira fase para o arranjo da Marginal de Leça da Palmeira inicia-se, a pedido da Câmara Municipal de Matosinhos e financiada pela GALP²⁵, com o anteprojecto em maio de 2002 e o projecto de execução em 2003. Siza e Madureira desenham uma extensa e contínua *promenade*, com início de obra em 2004, que arranca junto do Forte de Nossa Senhora das Neves – na zona histórica de Leça da Palmeira, perto do atual Porto de Leixões –, e estende-se até ao nó com a Refinaria da Petrolgal, na zona do Farol da Boa Nova.



Substituição dos *pipelines* e arranjo da Marginal de Leça da Palmeira, 2004.
© José Salgado in Álvaro Siza em Matosinhos, Edições Afrontamento

Siza responde de forma pragmática à necessidade de substituição e integração dos *pipelines*. Mantendo a linearidade do traçado, o desenho da avenida ajustou-se às condicionantes infraestruturais, com ajustes altimétricos para uma melhor articulação entre a frente edificada e a linha marginal “(...) junto do Farol, subiu significativamente, penso que 1,5m/2m”²⁶. Por outro lado, o impacto da circulação rodoviária foi reduzido, através de espaços mais generosos para a circulação pedonal e de bicicletas, da acomodação de estacionamento de ambos os lados das vias e do desenho de várias passadeiras facilitando o atravessamento da Marginal até às praias. Do lado nascente da marginal, uma área arborizada de faixa de arborização, a uma cota ligeiramente mais elevada que a circulação automóvel, contrabalança a imposição das fachadas viradas para o mar. A escolha de metrosíderos para esta localização deveu-se à sua apetência para as condições meteorológicas costeiras.

A procura por uma delicadeza do desenho, ao longo de 1,5km de comprimento, é visível na forma como se relaciona com os elementos pré-existentes e elementos naturais, como as rochas e as bolsas de areia das praias – algo que se estende aos detalhes. O negro do alcatrão das largas faixas de rodagem pré-existentes é substituído por uma alameda de microbetão betuminoso a frio

²³ Entrevista a António Madureira, realizada a 7 de fevereiro de 2022, no contexto da investigação e registada em vídeo.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Entrevista a Raquel Paulino, 7 de fevereiro de 2022, Lisboa, Iscte.

que camufla o *pipeline* subterrâneo. Assim, Siza e Madureira trazem para o projeto a aparência de areia do extenso areal da frente de Leça da Palmeira que, no fundo, devido à grande exposição aos ventos, é varrida da praia para a Marginal e prolonga o seu carácter natural. Uma faixa verde, com vegetação rasteira, acompanha o limite entre a marginal e a praia - um muro de betão, formado por painéis de betão de 1,2m x 2m, colocados a eixo pelo centro do murete, que se faz acompanhar em determinados momentos por bancos em blocos maciços de granito cinzento de pedras salgadas, e um acabamento a pico fino, que integram aberturas em negativo para as luminárias.

Pontualmente, os acessos à praia interrompem os muros existentes no eixo marcado pelas passadeiras. Em rampa ou escadas – com degraus de granito amarelo caverneira com o mesmo acabamento que os bancos – os acessos são antecedidos por um momento de pausa, de descanso, de contemplação, que se vira para o mar pela forma em L e U dos bancos que definem o espaço. Nestes momentos de abertura para a praia, o chão é definido por placas de granito, alinhadas ao detalhe de fazer coincidir as suas juntas com as juntas dos blocos maciços que formam os bancos.

A segunda fase do projeto, na sua extensão de 1,8km, inicia-se em 2002 com o anteprojecto e com início de obra cinco anos mais tarde, em 2007. Inclui por um lado a requalificação da faixa marginal até à zona da Boa Nova, com a requalificação da envolvente da Casa de Chá e da Capela da Boa Nova e do bar Azul, e por outro o redesenho da avenida marginal em frente à Refinaria até à Perafita. No primeiro caso, o projeto prolonga o mesmo tratamento do espaço público, estendendo a faixa pedonal e ciclável até à Boa Nova. No segundo, o projeto trabalha sobre uma realidade costeira bastante díspar da primeira com a requalificação paisagística da Ribeira da Guarda – com a consolidação e conservação do sistema dunar e da flora costeira e introdução de passagens pedonais elevadas. Ainda assim, como na fase anterior, perfilaram-se arruamentos e criaram-se novos, construíram-se estacionamento, percursos pedonais e ciclovia, promovendo a qualidade do espaço público em equilíbrio com a preservação da natureza.



Planta Geral do Arranjo da Marginal de Leça, Álvaro Siza e António Madureira, Projeto de Execução, 1:2000, dezembro 2003. © Câmara Municipal de Matosinhos

A marginal como fio condutor

A intervenção de Álvaro Siza Vieira na marginal de Leça da Palmeira é o elemento comum que articula e permite aceder a outras obras do mesmo arquiteto - a Casa de Chá da Boa Nova (1958-63), a Piscina das Marés (1961-66) e o monumento ao poeta António Nobre (1967 e 1980) - que se mantiveram na linha costeira, a observar a transformação desta frente de mar, como a relação com os novos elementos que foram sendo introduzidos ao longo dos tempos. Convoca também as reflexões dos projetos

elaborados para este território e que não foram construídos como o restaurante da Piscina de Marés (1965), Plano Urbanístico para a Marginal de Leça e Zona da Boa Nova (1966), Posto de abastecimento da SACOR (1966-1972), e ainda um projeto de instalações de apoio à praia na zona da Boa Nova (1974).

O seu desenho e vivência são marcados pelo diálogo com diversos momentos e intervenientes num território em transformação - a memória da paisagem natural costeira, os vestígios da sua humanização e ocupação ao longo dos tempos, as marcas do crescimento e declínio da indústria, a valorização balnear e turística, a ocupação urbana residencial de segmento alto - integrando a linha de costa na malha urbana de Leça da Palmeira.

Esta relação traduz-se na oposição entre a dimensão desmesurada dos elementos industriais – graças à sua verticalidade e volumetria acentuada que se impõem na malha urbana – e a pequena dimensão dos projetos de Siza - com a sua escala mais humana e integrada na natureza. A presença do volume acentuado dos blocos habitacionais contrapõe-se à volumetria ajustada à escala humana, com muros e bancos que pontuam a intervenção na marginal. A Piscina de Marés, mesmo com uma atmosfera interior de recolhimento e sombra, permite vistas alinhadas com o Porto de Leixões. E, no exterior, a íntima relação com o mar e com a natureza, é quebrada, quando por trás dos muros horizontais que constroem os equipamentos da piscina, é possível avistar os conjuntos residenciais. O Farol de Leça, que se avista ao longo de toda a marginal, pontua o fim da horizontalidade e rigidez desta, ajudando assim a conferir a noção da sua verdadeira escala ao guiar o olhar de quem a percorre. A expressão da verticalidade no território é acentuada pelas grandes chaminés da Refinaria da Galp, que o pequeno alpendre de entrada da Casa de Chá enquadra, apesar da disparidade de escalas entre os dois. A dimensão industrial transcende a escala humana e comunica visualmente com a atmosfera íntima dos projetos, uma escala humana controlada pela arquitetura e uma intenção que Siza assume ter perseguido²⁷.

A marginal, por si só, é desenhada com uma certa rigidez nas relações que estabelece com a sua envolvente, como nos encontros abruptos com o mar em algumas zonas em que as ondas embatem diretamente nos seus muros de contenção. Um único gesto, uma reta, que se estende ao longo de mais de 1,5km com vista desobstruída para o mar e para a praia. Mas ao projetá-la, Álvaro Siza promove uma leitura das várias camadas deste lugar, estruturando e organizando não só a relação da malha urbana da cidade com o mar e praia, bem como a parte da sua infraestrutura industrial. A sua grande extensão acolhe, em

²⁷ Álvaro Siza, *01 Textos, op. cit.* p.17.

simultâneo, no subsolo, os *pipelines* da Refinaria, e na superfície, os objetos com os quais as pessoas interagem diretamente, como os bancos, muros ou passeios.

Estas relações de contraste de escalas na envolvente da marginal de Leça da Palmeira, resultam numa paisagem que se pode considerar complexa, fruto de uma simbiose algo artificiosa entre os seus intervenientes. Uma paisagem em que a natureza é, na linha costeira, marcada pela presença de enormes rochedos junto ao mar agitado, pelo vento de norte e pelo tapete verde extenso junto à avenida. Noutros lugares, a natureza coabita com a indústria, com a escala desmesurada da Refinaria com as suas chaminés e com a presença constante do enorme Porto de Leixões e os seus petroleiros. Uma paisagem onde a arquitetura de Álvaro Siza age não só como fio condutor, mediador, mas também como participante, desenhando o espaço para articular os grandes contrastes deste lugar.

Parque Urbano e Parque Atlântico, em Vila do Conde

Espaço natural indutor de espaço público

Cátia Meireles, Daniel Gomes, Maria Fróis, Ricardo Ferreira

No início dos anos 2000, Álvaro Siza Vieira desenha dois espaços públicos para Vila do Conde, enquadrados em dois entornos urbanos diferentes: o Parque Urbano João Paulo II (2004) e o Parque Atlântico (2005). Estes projetos pressupõem um regresso à cidade onde se encontram obras fundamentais do seu percurso, como o conjunto habitacional de Caxinas, desenhado no início da sua carreira profissional e que será precursor dos projetos habitacionais que desenvolverá mais tarde; e o Banco Borges & Irmão, obra maior, combinando formas e materiais, a sutileza e a complexidade geométrica com o rigor construtivo e espacial.

Integrados no programa Polis, os projetos dos anos 2000, são, para além de marcas de um tempo específico nas cidades portuguesas e na arquitetura de Álvaro Siza, expressão singular de uma vertente menos explorada da sua obra, correspondente a projetos de espaços públicos de grande escala. O Parque Urbano João Paulo II constrói um ambiente de jardim murado no interior do núcleo habitacional de Caxinas, a norte do centro de Vila do Conde. Já o Parque Atlântico redesenha a transição entre a praia e cidade no troço sul da frente marítima da cidade até à foz do rio Ave. Em ambos os casos, as características naturais dos lugares foram matéria relevante para o desenho dos espaços públicos e para o processo de regeneração urbana nos quais se inseriram.

A cidade cresce para o mar

Tendo como fronteira o mar e o rio, Vila do Conde pode ser entendida a partir de três núcleos urbanos principais: a zona histórica junto ao rio; o núcleo piscatório de Caxinas; e a frente de mar. O núcleo original da cidade desenvolveu-se a partir da colina de São João Batista, com localização sobranceira à foz do rio Ave, numa posição defensiva e de controlo dos movimentos no rio. Apenas no séc. XIX, o crescimento da cidade orientou-se para o mar, surgindo os primeiros assentamentos no bairro da comunidade de pescadores de Caxinas, a norte do concelho, perto da fronteira com Póvoa de Varzim. O crescimento e desenvolvimento da povoação seguiu, num primeiro momento, uma ocupação linear ao longo da costa, expandindo-se depois para uma matriz ortogonal. Com poucas infraestruturas e construções precárias, regra geral construídas pelos mesmos



Evolução da malha urbana de Vila do Conde, correspondente aos anos de 1972, 2003 e 2021. © Autores do texto, a partir de cartografia oficial

artífices que construía os barcos nos estaleiros de Vila do Conde e de Póvoa de Varzim¹, o bairro manteve durante décadas um caráter precário.

No final do séc. XIX e início do séc. XX, surge um outro impulso no crescimento de Vila do Conde, com a vinda da população burguesa para as praias do norte, procurando os benefícios do mar para a saúde e bem-estar. A zona entre o rio e o mar, composta por terrenos arenosos e sem aproveitamento agrícola, a poente no núcleo histórico, começou a ser desenvolvida como “praia de banhos”². Nessa altura surgem novos traçados urbanos lançados para responder às necessidades da nova população sazonal. Em especial, a Avenida dos Banhos (mais tarde Bento de Freitas Soares), eixo transversal de ligação do núcleo urbano da vila ao mar, foi o ponto de partida para a urbanização e edificação gradual deste território³. Neste contexto, foram construídos não só chalés e palacetes de veraneio para alojar os banhistas, mas também alguns equipamentos de apoio à ‘nova cidade’ de vilegiatura, entre os quais, um casino, um teatro e um hotel. No coração da área de expansão, a Avenida Júlio Graça, perpendicular à Avenida dos Banhos, definia uma ampla alameda, integrando um jardim burguês. No início do séc. XX, foi aberta a marginal, a Avenida Brasil, mais tarde prolongada até à Póvoa do Varzim.

No âmbito desta cultura balnear, de turismo e de lazer, são também organizados inúmeros eventos automobilísticos e hípicas que marcam a cidade, com destaque para as corridas de automóveis no circuito conhecido como Princesa do Ave, que a partir de 1931 tiveram início na Avenida do Brasil, junto ao Forte de São João Batista.

Em 1952, com vista a dar resposta a uma nova expansão da cidade, Agostinho Ricca em conjunto com o engenheiro Miguel Rezende elaboram o Antepiano de Urbanização de Vila do Conde. O plano identificava os vários núcleos urbanos, propunha preservar as suas características e definia áreas de expansão e de reserva. Entre outras ações, previa-se urbanizar uma nova área a sul do bairro balnear, entre a Avenida Brasil e a Avenida Júlio Graça, num conjunto habitacional, com o que parecem ser moradias isoladas e bandas de edifícios e um parque verde com serviços de apoio à população, aproveitando terrenos dunares que se encontravam sem qualquer tipo de uso. A sul desta expansão, um grande vazio definia terrenos de reserva, na zona do Castelo.

¹ Sara Oliveira, *O Impacto do Programa Polis na frente Marítima de Vila do Conde*, Covilhã, Universidade Beira Interior, 2020. Dissertação de Mestrado em Arquitetura.

² Marta Miranda, *O Bairro Balnear: contributos para a História Contemporânea de Vila do Conde (1866 - 1936)*, Porto, Universidade do Porto, 2015. Dissertação de Mestrado em História e Património- Estudos locais e Regionais. Construção de Memórias.

³ Este processo decorreu lentamente, verificando-se, ainda na segunda metade do século XX, a existência de muitos terrenos disponíveis.

Também a norte do bairro balnear, na marginal, se previa uma faixa de habitação em contacto com o mar, com implantação isolada no lote. Na praia, desenhava-se um novo arranjo para o Forte de São João Baptista e novos equipamentos. Apesar da sua pertinência, o plano teve uma execução residual e sem impacto na frente de mar⁴.

A expansão da cidade para o lado da orla marítima, acentua o crescimento do bairro de Caxinas. É neste contexto que Álvaro Siza é convidado, em 1970, pela mão do promotor local, António Vila Cova, a realizar um projeto de habitação para Caxinas, num terreno junto ao mar. Este seria o primeiro projeto de Siza nesta cidade. O projeto passava pela construção de um conjunto de novos edifícios de habitação e pela intervenção num edifício cuja obra se encontrava em curso. Vicissitudes diversas motivaram alterações ao projetado e que o conjunto habitacional nunca tenha sido construído na totalidade.

Ao longo das décadas seguintes, a faixa marginal da cidade vai progressivamente urbanizando-se, apoiada nas avenidas, arruamentos e caminhos existentes. Também processos de loteamento e urbanização das faixas agrícolas e dos territórios dunares entre os três núcleos principais da cidade começam a verificar-se, enquanto se consolida a continuidade urbana até à Póvoa de Varzim. Se até 1975 o crescimento foi feito de forma relativamente controlada e evitando os modelos de ocupação massificada do litoral, a partir daí a edificação intensifica-se, sobretudo na faixa paralela ao mar, ocupando os vazios existentes⁵.

Em meados dos anos 1980, Nuno Portas inicia a consultoria como urbanista à Câmara Municipal de Vila do Conde, tendo sido criado o Gabinete de Planeamento e Gestão Urbanística (1986), com a coordenação de Manuel Maia Gomes⁶. A nova orientação estratégica e operacional permitiu abordagens diferenciadas ao planeamento urbano da cidade, como instrumento ordenador, mas também de salvaguarda, corrigindo expectativas e negociando compromissos assumidos⁷. Em áreas estratégicas, entre os quais os vazios fronteiros ao mar, foram desenvolvidos estudos urbanísticos, planos informais de apoio à gestão, orientadores da transformação futura, ainda que pontualmente condicionados por compromissos já assumidos.

⁴ Maria Gonçalves, *Reabilitação do Centro Histórico de Vila do Conde*, Porto, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2012. Dissertação de Mestrado em Arquitetura.

⁵ Sara Sucena, *O Desenvolvimento Urbano e o Processo de Planeamento em Vila do Conde*, Porto, Faculdade de Engenharia e Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1998. Dissertação de Mestrado em Planeamento e Projecto do Ambiente Urbano.

⁶ E participação de Rui Mealha, e posteriormente Arq. Rui Ramos, como estagiário.

⁷ Sara Sucena, *op. cit.*

O centro histórico foi também foco de um conjunto de iniciativas e estudos da autarquia⁸, alavancando um processo de reabilitação urbana e requalificação dos espaços públicos e equipamentos desta área.

É num lote estreito desta parte da cidade que Siza projeta o Banco Borges & Irmão, fazendo a ligação entre a zona do mercado municipal e a Praça José Régio à época também intervencionada por Luiz Cunha. Depois de vários estudos, o projeto do banco sedimenta-se numa forma abstrata e contida, que dialoga com a envolvente através das superfícies curvas e dos brilhos do mármore de Estremoz. A tridimensionalidade do espaço interior é condensada pela sofisticação dos detalhes construtivos, definindo o rumo da arquitetura de Siza a partir daquele momento.

Um Programa Polis para potenciar as frentes de água

No virar do século, Álvaro Siza volta a intervir em Vila do Conde. É o tempo do programa Polis, lançado com o objetivo de disseminar a experiência urbanística da Expo'98 às cidades de pequena e média dimensão. O debate crítico que é gerado reflete-se nos processos de regeneração urbana e ambiental de mais de duas dezenas de cidades, induzindo um novo pensamento, de cariz ambiental, sobre a cidade e o seu planeamento.

A estratégia geral do programa Polis de Vila do Conde nomeava as duas frentes de água como pontos mediadores do desenvolvimento urbano - a frente marítima e a frente ribeirinha. Nestas duas áreas fundamentais, a requalificação urbana, o ambiente e as acessibilidades foram tidos como temas chave de atuação. O plano estratégico⁹ identificava a frente marítima com enormes carências no que concerne ao tratamento do espaço público e à coesão das várias estruturas de fruição pública, assumindo-se como uma barreira pouco digna na transição cidade/mar. A intervenção nestas duas frentes teria um papel impulsionador, introduzindo novas estratégias de gestão do território e de desenho urbano.

No entendimento da estratégia geral, procurava-se intensificar o carácter turístico e de veraneio de Vila do Conde. O plano apostava num aumento de área de espaços verdes agregados a vias estruturantes, melhorando meios suaves de deslocação, introduzindo espaços lúdicos e de fruição a somar às áreas habitacionais.

⁸ Foi aprovado o Regulamento para as Intervenções no Perímetro do Núcleo Antigo de Vila do Conde e Azurara (1987), e desenvolvidos estudos de pormenor para esta área. Mais tarde, é criado um Gabinete Técnico Local em 1990. Ver Maria Gonçalves, *op. cit.*

⁹ MAOT, *Viver Vila do Conde, Programa Polis - Plano Estratégico de Vila do Conde*, Lisboa, Ministério do Ambiente e Ordenamento do Território, 2000.

O Plano estratégico organizava-se a partir de Planos de Pormenor e projetos estruturantes. Os primeiros incidiam em vazios urbanos ou áreas de colmatação urbana, planeando novas ocupações; os segundos implementavam a transformação da frente de água e representaram o principal investimento público. De norte para sul, foram definidos o Plano de Pormenor da Frente de Mar de Caxinas, o Plano de Pormenor do Pinhal Menéres, o Plano de Pormenor do Parque Urbano, o Plano de Pormenor da Seca do Bacalhau e o Plano de Pormenor da Zona Ribeirinha Nascente. Já nos projetos estruturantes, destacam-se o Parque Atlântico e o reperfilamento da Marginal até a Póvoa de Varzim, o Parque Urbano de Caxinas e o Centro de Monitorização e Interpretação Ambiental (CMIA) como intervenções de maior relevância, juntando-se outras obras de carácter infraestrutural e de reabilitação do património edificado.

Os projetos e planos foram atribuídos a figuras de referência da arquitetura nacional, nomeadamente, Álvaro Siza Vieira, Alcino Soutinho, Manuel Fernandes Sá, Vítor Neves e Souto de Moura. A estratégia de intervenção foi o resultado de um trabalho com lastro que já vinha a ser desenvolvido pela autarquia, de identificação de necessidade de transformação e de oportunidades de financiamento e execução. Neste contexto, o programa Polis em Vila de Conde tornou-se um instrumento acelerador e materializador de projetos.

Na execução do programa Polis, gerido pela Sociedade Polis Vila do Conde, foram apenas realizados os projetos de maior relevância, destacando as intervenções de Álvaro Siza no Parque Urbano e no Parque Atlântico, e a Avenida Marginal de Alcino Soutinho. Embora nenhum dos Planos de Pormenor tenha sido executado na totalidade, foram aprovados o Plano para a Seca do Bacalhau elaborado por Manuel Fernandes de Sá e o Plano para o Parque Urbano e as suas imediações por António Martins; e desenvolvidos estudos para o Plano da Zona Ribeirinha Nascente e para o Plano de Pormenor do Pinhal Menéres. Este último, com uma proposta de intervenção do Arq. Alcino Soutinho que previa a implantação de edifícios de habitação na periferia norte e nascente, e de uma unidade hoteleira no extremo sul junto ao mar, abrindo a quinta ao usufruto público como parque urbano.

Parque Urbano (2004), o *hortus conclusus* de Caxinas

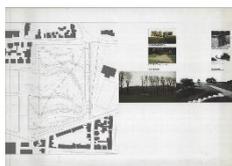
Álvaro Siza inicia o projeto do Parque Urbano de Vila do Conde, em conjunto com o paisagista João Gomes da Silva, ainda em 1998, durante o executivo municipal de Mário de Almeida. Esta encomenda visava o desenho de um amplo jardim dotado de pequenos equipamentos de valorização cultural e congregação social, promovendo o bem-estar da população local. Em 2000, o

projeto é integrado no programa Polis, tornando possível a sua construção.



Fotografia da maquete do Parque Urbano.

© Arquivo Álvaro Siza | FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS084.90.1555



Parque Urbano e Centro de Atividades – Caxinas, Planta topográfica / imagens de arq. Paisagística.

© Arquivo Álvaro Siza | FCG - Biblioteca de Arte e Arquivos, AAS084.90.0100

O local compreende um terreno no interior de Vila do Conde, com cerca de três hectares, afastado da linha costeira, a norte do centro histórico, situado entre o Bairro das Caxinas (a ponte), o Alto da Pega (a nascente) e a Poça da Barca (a norte). Tratava-se de um grande vazio urbano onde teria existido uma pedreira a céu aberto e que, com a sua desativação e abandono, se encontrava ocupada por vegetação infestante, servindo a população enquanto espaço de passagem.

A leitura e compreensão da cidade, do local e da sua envolvente, foram elementos fundamentais e justificativos do projeto. Este espaço, entre malhas urbanas construídas em momentos diversos, foi interpretado como uma rótula capaz de absorver a heterogeneidade da cidade, entre a ortogonalidade predominante da malha urbana do Bairro das Caxinas e a irregularidade do Alto da Pega. Tratando-se de um projeto de espaço público, Álvaro Siza e João Gomes da Silva acertam o seu repertório de referências com base no Cemitério de Estocolmo de Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz. Um vasto espaço público moldado por uma natureza desenhada e idealizada. Um recinto aberto, ladeado por floresta nórdica pontuada pelas capelas e crematório, onde o centro é definido por uma grande clareira, contrastante com a depressão do terreno, inundado pelo lago.

A área de intervenção foi redefinida à escala da cidade, através de novos arruamentos que permitiram, do lado norte, abrir uma nova frente de construção habitacional e, do lado sul, separar o parque urbano da Escola Básica 2/3 Frei João. O perímetro do parque foi delimitado por muros e gradeamentos, abertos estrategicamente nos vários cantos, cruzamentos e esquinas com as ruas adjacentes. Nos esboços e fotografias de maquete, é possível observar as intenções iniciais de destacar os acessos ao parque com volumes singulares, sugerindo uma fortaleza, ou *hortus conclusus* com limites definidos por pequenas torres de vigia ou pórticos. Estas intenções acabaram por não ter sequência, culminando o projeto com o desenho de portões, que em conjunto com os gradeamentos, homogeneizaram a cintura limite do parque.

O suave declive do terreno, descendo na direção ao mar, foi trabalhado através de uma operação topográfica que promove eixos visuais e de proteção das brisas marítimas. A forma de percorrer o parque foi pensada enquanto ligação entre os vários acessos. Um certo cariz romântico resulta da sinuosidade dos caminhos traçados, prolongando o tempo de atravessamento do parque. Percursos mais diretos adoçam-se aos limites do recinto através de uma geometria que se relaciona com a ortogonalidade da envolvente exterior. O centro do parque é marcado por um

lago artificial, inscrito na geometria dos caminhos, aproveitando a reminiscência da antiga pedreira.

O programa do Parque Urbano tinha como objetivo dinamizar o território ao nível cultural e social. Nesse sentido, Siza desenhou um centro de atividades, uma cafetaria, sanitários públicos e arrumos. Os volumes brancos que caracterizam o centro de atividades e a cafetaria sobressaem entre a vegetação, implantando-se de modo estratégico junto às entradas. Seguindo a mesma estereotomia dos muros em granito, Siza desenha os embasamentos destes edifícios. Os volumes dos sanitários e arrumos são tratados como monolitos, surgindo dissimulados nos próprios muros da cerca do parque. Os detalhes construtivos são evidenciados pelo rigor da obra, numa procura geométrica atenta à tecnologia construtiva dos próprios materiais. As caixilharias em madeira lacada de branco, assentes em peitoris de granito, descrevem as aberturas nas várias fachadas, possibilitando entradas de luz controladas, para o interior dos espaços.

O centro de atividades foca-se na dinamização cultural da população mais jovem. Com o princípio que o equipamento pode funcionar para lá dos horários do Parque, a entrada principal do centro de atividades dá-se pelo exterior dos muros do parque. Partindo de uma planta em U, o programa desenvolve-se dividindo-se em duas alas com salas de atividades variadas - uma mediateca, uma sala de informática, uma oficina e uma sala polivalente.

A cafetaria foi incluída mais tardiamente no projeto, situando-se na extremidade oposta. Trata-se de um volume paralelepípedo que pontua a entrada do parque na interceção da Rua da Estrada Velha com a Rua da Senhora do Leme, a nascente. Siza desenha um espaço interior que se relaciona com o parque através de uma janela longitudinal na face poente e articula o bar com a área de esplanada exterior. Este espaço é limitado por um muro que, por sua vez, integra o volume dos arrumos que, tal como os sanitários, se encerra para o exterior e segue a estereotomia e materialidades dos muros de granito.

No parque urbano, Siza incide numa malha urbana pouco qualificada promovendo novos atravessamentos e oferecendo um espaço de encontro, de recreio e esparecimento. A partir das marcas da passagem do tempo e da matriz do lugar, desenha entre muros uma nova paisagem habitada.

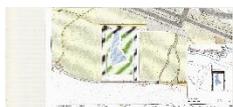
Parque Atlântico (2005), a marginal do parque em duna

A intervenção na frente marítima de Vila do Conde foi articulada entre os projetos da Avenida do Mar, desenhado por Alcino Soutinho, na zona a norte da marginal, e do Parque Atlântico, desenvolvido por Álvaro Siza, na zona de remate da Avenida do

Brasil para sul e de ligação à foz do rio Ave. No seu conjunto, estes projetos procuravam requalificar o espaço de transição junto ao mar e de acesso às praias da cidade, desenhando uma nova imagem para a cidade. O programa de intervenção foi conduzido no sentido da pedonalização e do usufruto da paisagem costeira, como catalisador de desenvolvimento turístico e indutor da regeneração de toda a envolvente.



Parque Atlântico, Planta Geral, 1:1000, 20 de fevereiro de 2003.
© Arquivo Municipal de Vila do Conde



Parque Atlântico, Planta de Implantação da Piscina, 1:1000 e 1:500, 10 de janeiro de 2003.
© Arquivo Municipal de Vila do Conde

O projeto incidiu numa vasta parcela na marginal entre a Avenida Bento de Freitas e o Forte de São João Baptista, incluindo um trecho de cordão dunar e a envolvente da Capela da Senhora da Guia, já na foz do rio. O objetivo principal da organização espacial e valorização paisagística compreendia o reperfilamento da avenida marginal, o reordenamento do acesso e apoio às zonas balneares e a requalificação e proteção da duna primária. O reforço da componente desportiva e lúdica nesta área previa ainda o desenvolvimento de equipamentos de apoio incluindo um bar, um restaurante, uma discoteca e uma piscina (espelho de água).

Antes da intervenção, o espaço apresentava-se desordenado, com primazia do uso automóvel. O cordão dunar encontrava-se em processo de erosão, pelo estacionamento abusivo na época banhar e por diversas atividades de restauração e desportivas de apoio à praia. A Avenida do Brasil era marcada por uma faixa de rodagem excessivamente larga, alusiva às corridas automóveis que aí decorriam, desde a década de 1930.

A criação do Parque Atlântico implicou a redução da circulação automóvel na Avenida Brasil, com uma faixa em cada sentido, incluindo a articulação com a malha urbana envolvente. O reperfilamento da Avenida do Brasil foi feito em concordância com a Avenida do Mar, compatibilizando os fluxos viários e pedonais, os trechos de arborização e a nova iluminação adequada na frente edificada. O estacionamento foi ordenado ao longo da avenida, em bolsas longitudinais. Junto à orla marítima foi desenhada uma nova avenida, mais sinuosa de circulação pedonal e ciclável, permitindo o acesso direto às praias, que veio a denominar-se como Avenida Manuel Barros.

Na zona das praias, um novo muro de contenção, membrana entre o construído e o natural, estabelece o limite do passeio marginal em relação à praia, servindo também de banco contínuo de apoio, sendo pontualmente rasgado para a introdução dos acessos ao areal, em escada ou rampas. O novo passeio procura destacar a paisagem costeira e os bens patrimoniais existentes. O cordão dunar foi alvo de uma renaturalização¹⁰, invertendo a sua degradação biofísica, através da reposição do revestimento vegetal autóctone e outras medidas de retenção de areias. Foram

¹⁰ Feito em colaboração com o engenheiro agrónomo Manuel Pedro Melo e o Biólogo Henrique Nepomuceno.

ainda introduzidos percursos limitados de atravessamento exclusivamente pedonais com vista à preservação do ecossistema dunar, percursos estes, estruturantes da implantação dos equipamentos previstos para o local.

As envolventes do Forte de São João Baptista e da Capela da Senhora da Guia são integradas no projeto com intervenções de pavimentação. Nestas áreas de maior sensibilidade, a proposta de Álvaro Siza materializou-se a partir de uma composição de desenho e de materialidades com base no saibro e na calçada.

Em complemento a este desenho de espaço público, estavam previstos diversos equipamentos, que incluíam estruturas permanentes e temporárias ao longo da marginal. Inseridos no cordão dunar, seriam implantados quatro equipamentos de maior escala, desenhados por diferentes arquitetos, que acabaram por não ser construídos - uma cafetaria (100m²) e uma discoteca (1400m²) da autoria de Álvaro Leite Siza Vieira; um restaurante da autoria de Eduardo Souto de Moura (500m²) e uma piscina de água salgada (7400m² dos quais 1477m² de água) da autoria do próprio Álvaro Siza.

A piscina de água salgada foi desenhada como prolongamento da praia, estruturando um recinto retangular encerrado. O acesso principal seria feito pelo ângulo a sudeste, em articulação com o estacionamento da Avenida Brasil e com os novos caminhos pedonais. O apoio funcional à piscina seria distribuído ao longo dos muros que limitariam a tipologia em U, aberta ao mar. No topo, a cafetaria e diversas zonas de apoio, nos lados balneários, vestiários e sanitários divididos por género. Na frente sudoeste, mais perto da praia, situava-se o solário, como prolongamento do espaço central, ocupado pelo tanque de forma irregular, materializado em betão branco moldado *in situ*.

Tal como sucedeu com outras operações do programa Polis, a falta de investimento foi a razão evocada para a não construção destes equipamentos. O próprio arquiteto Álvaro Siza refere, em entrevista ao jornal *Público*, este facto¹¹, lamentando que a piscina que tinha planeado para a marginal de Vila do Conde tenha sido abandonada pela Câmara Municipal "É uma pena, porque um projecto daqueles tem que ter âncoras para funcionar plenamente."¹²

Apesar de todo o projeto idealizado por Álvaro Siza não ter sido executado na totalidade, o Parque Atlântico construiu uma nova

¹¹ Durante a investigação, foram entrevistados o Arq.º Siza Vieira, que não indicou uma razão específica para este abandono; e alguns colaboradores da Câmara Municipal de Vila do Conde, referindo que alguns projetos não avançaram por não haver investimento privado para os edificar. Contudo, é de realçar que no arquivo deste projeto, existem desenhos bastante desenvolvidos de todos os equipamentos.

¹² Ângelo Marques, "Vila do Conde com ambições", *Jornal Público*, 3 de fevereiro de 1999. <https://www.publico.pt/1999/02/03/jornal/vila-do-conde-com-ambicoes-129155>

relação de continuidade entre a cidade e o mar, outrora interrompida.¹³ O projeto apresenta-se como um processo de renaturalização e de conservação do espaço natural, articulado com a requalificação do espaço público. A presença da duna e do seu manto vegetal desempenha um importante papel de mediação entre a frente marítima e a frente urbanística edificada, embelecendo não só o enquadramento paisagístico, mas sobretudo protegendo a cidade da intensidade das brisas marítimas e da deslocação das areias.

O ‘natural’ em Álvaro Siza

Os parques projetados por Álvaro Siza para Vila do Conde são peças singulares de espaço público, realizadas com a premissa de valorização das características naturais dos lugares onde se inserem.



Fotomontagem do Projeto Organização Insurrecional do Espaço, de Fernando Barroso e Mário Ramos, março 1975.
© Drawing Matter Collections

No caso do Parque Urbano João Paulo II, a antiga pedreira, orienta a intervenção de projeto. A morfologia do terreno e a sua utilização anterior foram dados imprescindíveis para conformar o novo jardim. Esses elementos primários, presentes no sítio, foram usados com matéria de projeto reconfigurando-se nas novas valências do sítio. No Parque Atlântico, a presença de um território dunar foi basilar na estratégia de requalificação daquela área limite da cidade junto à foz do Ave.



Fotografia da Avenida do Brasil.
© Arquivo Municipal de Vila do Conde, AMVC-FA-2248_Avenida Brasil

A renaturalização do cordão dunar no Parque Atlântico traz à memória os desenhos da Organização Insurrecional do Espaço¹⁴, realizados em 1975, por Fernando Barroso e Mário Ramos. Imbuídos do espírito revolucionário, a “insurreição”, à época destes dois estudantes de Jacinto Rodrigues de “Teoria e Prática de Investigação”, pressupunha soterrar os espaços principais da Baixa do Porto, apagando marcas dos poderes estabelecidos. Representado por uma série de desenhos, fotomontagens e uma banda desenhada com um texto “irónico, quase cínico, algo desiludido, mas simultaneamente humorístico”¹⁵, o projeto pressupunha o regresso ao território nativo da praia que alimentara a utopia do Maio de 68 - “Sous les pavês, la plage!”. A representação de um novo chão urbano de características

¹³ Numa entrevista à CMVC, é relatado que, frequentemente, tornava-se impossível deslocar-se às praias a sul da margem norte de Vila do Conde, devido ao Circuito de Carros. Após a conclusão do projeto, foi notável uma nova permeabilidade, em consequência do novo desenho de espaço público e do fim do Circuito. Foi ainda mencionado que os Vilacondenses se adaptaram bem ao projeto e ao desfecho do Circuito, não tendo havido grande discordância quanto ao fim deste.

¹⁴ Este projeto foi realizado no âmbito da cadeira de Teoria e Prática de Investigação II, no curso de Arquitetura na Escola Superior das Belas Artes do Porto (ESBAP), orientada pelo professor Jacinto Rodrigues. Vindo de Paris no pós 25 de abril, e trazendo as ideias do Maio de 1968, Jacinto Rodrigues é convidado a lecionar na ESBAP onde desenvolve temas da utopia urbana de base ecologista. Ver: Pedro Bandeira, *Escola do Porto: Lado B 1968-1978*, Lisboa, Editora Sistema Solar Documenta, 2014.

¹⁵ Pedro Bandeira, *op. cit.*, p.33.

dunares anularia a diferenciação de classes expressa nos edifícios e na organização do espaço da cidade.

O projeto inacabado do Parque Atlântico de Vila do Conde, remete para o mesmo idealismo, como que recuperando a memória dos debates sobre o papel social da arquitetura que pautaram a Escola Superior de Belas-Artes do Porto, nas décadas de 1960 e 1970. Na marginal, o cordão dunar estrutura o espaço público, dissipando-se pelo território. O novo tapete natural redefine o equilíbrio entre o peso edificado e o vazio, lançando uma série de premissas sobre a cidade e a sua relação com o território. O aglomerado de areia converte-se em agente agregador de espaço público, ganhando relevância sobre a arquitetura genérica que pauta a frente marítima da cidade naquele local.

Procurando uma linguagem arquitetónica assente na leitura crítica do contexto (territorial, histórico, arquitetónico), Siza especula através dos parques de Vila do Conde, sobre o desenho da cidade, o espaço público e os temas relativos à proteção ambiental.

Território de mediação entre a cidade e o rio A Biblioteca Municipal de Viana do Castelo

Afonso Simão, Miguel Almeida

A Biblioteca Municipal de Viana do Castelo projetada por Álvaro Siza, entre 2000 e 2008 implanta-se num território de interface entre a cidade e a foz do rio Lima. A construção deste equipamento insere-se num processo de reconversão das áreas portuárias de Viana do Castelo, iniciado nas últimas décadas do século XX, libertando extensas áreas ribeirinhas. O projeto resulta do Plano de Pormenor da Frente Ribeirinha e Campo da Agonia, coordenado por Adalberto Dias, ao abrigo do programa Polis - Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental das Cidade, lançado em 2000, na sequência da Expo'98.

A relação da cidade com as suas frentes de água

A posição geográfica de Viana do Castelo, implantada na margem direito do estuário do rio Lima, contribuiu para que a sua vocação marítima e fluvial fosse explorada ao longo dos séculos, deixando uma herança cultural com grande expressão no território. A organização e crescimento da cidade fez-se a partir dos seus elementos estruturantes: o monte, a planície, o rio e o mar.

Os primeiros povoados de que se tem registo nesta área remontam ao século I d. C, numa localização sobranceira ao estuário do rio Lima, no topo do monte de Santa Luzia, lugar estratégico de domínio visual alargado do território¹. Contudo, no século IX e X, o núcleo populacional desloca-se para a margem do rio Lima, fixando-se neste território de pendente suave no sopé do monte de Santa Luzia. No século XIII, a atribuição de foral por D. Afonso III, funda a vila de Viana da Foz do Lima e institui uma cerca defensiva em torno do núcleo urbano². Até ao século XV, a vila desenvolveu-se intensamente no interior das muralhas, numa organização caracterizada por lotes estreitos e compridos, expandindo para norte e para ocidente.

¹ Carlos Almeida, *Proto-história e Romanização da Bacia Inferior do Lima*. 1ª Edição, Viana do Castelo, Centro de Estudos Regionais, 1990.

² Gil Palhares Martins, *Viana do Castelo: a habitação de promoção pública na definição do tecido urbano da cidade do século XX*, Porto, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2016. Dissertação de Mestrado em Arquitetura.



Evolução urbana da cidade de Viana do Castelo, Séc. XIII, Séc. XVIII, Séc. XIX, Séc. XX e 2022.
© Autores do texto, a partir de cartografia oficial

Os processos de transformação nos espaços ribeirinhos de Viana do Castelo verificam-se a partir do século XIV, tendo a expansão marítima portuguesa marcado uma fase de apogeu e crescimento da vila, à época um dos principais portos comerciais nacionais. Como resultado, no século XVI, ao expandir-se para fora dos limites murallhados, identifica-se uma das fases de expansão urbanística mais transformadora do seu território, com a edificação de igrejas e conventos nestas áreas, elementos primordiais na estruturação da ocupação que aí se estenderia. Este crescimento foi também alicerçado no desenvolvimento das estruturas defensivas, portuárias e comerciais, tais como Forte de Santiago da Barra (1572) implantado na margem norte da foz do rio Lima, ou o cais e capela de São Lourenço (final do século XVI) na margem esquerda do rio Lima.

Estas novas intervenções marcaram o início da redefinição dos limites naturais da foz do rio Lima. Com maior relevo a partir do século XVIII, são realizadas várias obras que resultaram na criação de estruturas portuárias e processos de apropriação das margens na forma de aterros. No início do século XIX, foi demolida a muralha medieval e o núcleo urbano estende-se. Nas margens do rio, um conjunto de intervenções reformularam este espaço: novos cais e aterros ribeirinhos, empreendimentos portuários, como a conclusão das obras do porto de mar (1894), mas também a construção da marginal e do Jardim Público³ e assiste-se a uma urbanização gradual da beira-rio. No final do século, a construção da nova ponte Eiffel (1878) e da linha do Vale do Lima, foram os principais impulsionadores da rápida expansão da cintura urbana, permitindo também a exploração da margem esquerda do rio, principalmente na zona do Cabedelo⁴.

De forma mais expressiva, o início do século XX foi marcado por um conjunto de intervenções infraestruturais e de crescimento urbanístico da cidade. Nesta altura observou-se a expansão da malha urbana de Viana do Castelo, que até então se encontrava delimitada em grande medida pelos três principais conventos: convento de Sant'Ana (1510), convento de São Bento (1546) e convento de São Domingos (1562-76).

Em 1904, uma nova doca foi aberta junto ao Convento de São Domingos, inaugurando as intervenções na frente de rio da cidade a partir da ocupação de aterros ribeirinhos. Entre estas obras realizadas destacam-se o prolongamento do Jardim Público ribeirinho, até à ponte metálica (1912), e a abertura da Avenida dos Combatentes da Grande Guerra (1917), infraestrutura que

³ Alexandre Tavares, *Arquitetura Contemporânea em Viana do Castelo - Projetos de Fernando Távora, Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura na frente ribeirinha*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa.

⁴ Francisco Fernandes, *Tesouros de Viana: Roteiro Monumental e artístico*, Viana do Castelo, Grupo Desportivo e Cultural dos Trabalhadores dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo, 1999.

rasgou o tecido preexistente com o intuito de articular a estação férrea e a frente de água. Mais tarde, as instalações dos Estaleiros Navais (1944), a ponte do centro histórico, sinalizavam a forte ocupação industrial nas margens do Lima, impondo um limite na relação da cidade com o rio.

Na década de 1970, um novo aterro foi construído em frente ao Jardim Público. Pouco tempo depois, grande parte da atividade portuária foi transferida para a margem esquerda do rio Lima, com a construção da atual estrutura do porto comercial, entre 1984 e 1987⁵, redesenhando substancialmente a linha de margem natural.

Ao longo dos séculos, estas diferentes intervenções produziram um território de charneira entre a cidade e o rio, vinculado numa primeira fase, a funções comerciais e portuárias e mais tarde a atividades industriais. A passagem do porto para a margem esquerda do estuário, libertou grandes áreas de aterro ribeirinho portuário tangente à cidade histórica. Em contraste com o caráter consolidado do núcleo urbano, a frente ribeirinha tornou-se um *terrain vague*, sem integração urbana ou arquitetónica, evidenciando a necessidade da sua requalificação

O Polis como impulsionador da requalificação

A requalificação da cidade e em particular da sua faixa ribeirinha, veio a concretizar-se no âmbito do programa Polis. Esta iniciativa marcou uma viragem no planeamento e na política de cidades a nível nacional. Aproveitando o legado da Expo'98, o programa Polis (2000) visava requalificar e valorizar o património arquitetónico, ambiental e urbanístico das cidades, introduzindo um novo fulgor e capacidade para executar um conjunto significativo de estudos urbanísticos para a cidade realizados a partir da década de 1990.

Tais estudos decorreram da elaboração do Plano Diretor Municipal (PDM) de 1991 e do Plano de Urbanização da Cidade (PUC), que demonstravam a crescente preocupação pelo planeamento urbano da cidade. Nesta sequência foram elaborados o Plano de Pormenor do Parque da Cidade, Plano de Pormenor da Zona Ocidental da Cidade e Plano de Pormenor da Recuperação, e Qualificação da Frente Atlântica, ao encargo dos arquitetos Matos Ferreira, Fernando Távora e Henrique de Carvalho.

⁵ Luís Paz da Silva, “Viana do Castelo: a vila que fez o porto, o porto que fez a cidade”, *PORTUS the online magazine of RETE*, 43, 2022. <https://portusonline.org/viana-do-castelo-the-village-that-made-the-port-the-port-that-made-the-city/?pdf=45140>



Fotografia da Maqueta
Área Ocidental, de
Fernando Távora, 1995-
1996.
© Arquivo Municipal de
Viana do Castelo,
D.8.1.10

Fernando Távora fica encarregue do estudo da área ocidental da cidade⁶, produzindo diversas propostas a partir de 1994. Segundo Távora, apesar desta área se encontrar em boa parte da sua extensão consolidada, necessitava de medidas que valorizassem tanto a qualidade do edificado, como a implementação de princípios de reorganização da sua frente portuária e o melhoramento da relação entre a frente de água e o centro histórico, valorizando o rio e o mar⁷. Para tal, apoiado nas axialidades da cidade tais como o Monte de Santa Luzia e a Avenida dos Combatentes, propõe um conjunto de intenções para as áreas limítrofes: arranjo da zona da Agonia e do Forte de Santiago; o arranjo paisagístico e equipamento de algumas praças; novas edificações em torno da Estação de Caminho de Ferro; uma frente edificada no aterro portuário existente, pontuada por um conjunto inspirado na Praça do Comércio de Lisboa.

A intenção de Távora para a frente portuária ocidental tornou-se mais pormenorizada em 1995, quando organiza esta área em três setores: o setor poente, onde sugere a implantação de um conjunto dedicado às atividades piscatórias; o setor central de cariz residencial, comercial e de espaço público; e o setor nascente, definido pelo eixo da Avenida dos Combatentes, prolongando a extensão do recente cais, que dava lugar a uma praça que projeta a cidade sobre o seu rio e cobre um parque de estacionamento. Neste mesmo setor, lateralmente à praça, são implantados dois edifícios públicos, num dos quais poderia ser prevista a Biblioteca Municipal⁸. Neste relatório, Távora estabelece desde logo prioridade para os setores da Junta Autónoma e da Biblioteca Municipal.

A par do desenvolvimento destes estudos, um conjunto de intervenções na frente de rio e espaços adjacentes⁹ abriram a porta para as futuras ações transformadoras do programa Polis: na zona oriental, a marina de recreio, edifícios e espaços verdes associados; na antiga doca comercial, a reabilitação de alguns armazéns e oficinas devolutos e a recuperação do forte de S. Tiago e do jardim D. Fernando; no centro histórico, reperfilamento e pedonalização de alguns arruamentos e beneficiação de infraestruturas.

O programa Polis vem apoiar-se nesta base, tornando-se decisivo no processo de requalificação de Viana do Castelo, aliando a tudo

⁶ Limitada a norte pela linha dos caminhos de ferro, a nascente pela Avenida dos Combatentes da Grande Guerra, a sul pela frente portuária e a poente pelo campo da Agonia.

⁷ Arquivo Municipal de Viana do Castelo, *Plano de Pormenor da Área Ocidental da Cidade: Relatório Sumário*, arq. Fernando Távora, maio de 1994, p.3.

⁸ *Plano de Pormenor da Área Ocidental da Cidade: Relatório Preliminar*, op. cit., p.3.

⁹ Paulo Afonso, *Projeto urbano em centros urbanos pré-industriais: análise do caso de Viana do Castelo*, Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, 2008, p.102. Prova Final de Licenciatura em Arquitetura.

isto uma forte componente de valorização ambiental¹⁰, feita a partir da enfatização dos elementos naturais que estruturam a cidade - a frente do rio Lima, a frente Atlântica, o Monte de Santa Luzia - mas integrando também uma visão clara sobre o protagonismo da arquitetura contemporânea na construção de imagem da cidade. O programa Polis permitiu concretizar propostas estratégicas antes definidas, a partir de ações de grande envergadura suportadas por uma estrutura operacional e financeira própria. A implementação destes objetivos em Viana do Castelo foi realizada a partir de vários projetos, nomeadamente a requalificação do Espaço Público da Frente Ribeirinha e Campo da Agonia, a requalificação da Zona do Mercado, a conclusão do Anel Envolvente, a beneficiação dos Circuitos Pedonais e Valorização do Mobiliário Urbano no Centro Histórico, a ciclovía, o centro de Interpretação e Monitorização Ambiental e as duas fases do Parque da Cidade.



Plano de Pormenor da Frente Ribeirinha e Campo da Agonia, de Adalberto Dias, Viana Polis, Planta de implantação, 2002.
© Arquivo Municipal de Viana do Castelo, I.63.2.25

A operação possibilitou intervir em áreas particularmente sensíveis: a Frente Ribeirinha, o Parque da Cidade e o Centro Histórico, dando origem a três Planos de Pormenor.

O Plano de Pormenor do Centro Histórico foi desenvolvido pelo arquiteto Rui Mealha, em parceria com a Quartenaire, visando acentuar o carácter de centralidade do centro histórico. Para tal pretendia eliminar as intrusões visuais e as discrepâncias volumétricas, encontrando um equilíbrio dentro da morfologia do centro histórico, favorecendo ainda as condições de trânsito pedonal, restringindo o tráfego automóvel. Foram também reforçadas as dinâmicas culturais e de sociabilidade urbanas a partir dos equipamentos, dos elementos patrimoniais e da qualificação do espaço público desta área de intervenção.

O Plano de Pormenor do Parque da Cidade, da autoria do arquiteto Manuel Fernandes de Sá, pretendia criar áreas residenciais, espaços de lazer e desporto que valorizassem a periferia nascente da cidade, tendo em conta o seu valor paisagístico. Propunha a reabilitação de alguns edifícios de interesse público, nomeadamente a praça de touros e os moinhos de maré, de modo a manter os valores da arquitetura do local.

O Plano de Pormenor da Frente Ribeirinha e do Campo da Agonia, da autoria de Adalberto Dias, reenquadra os dois grandes espaços expectantes da cidade, com características distintas: o Campo da Agonia, limite poente do centro histórico; e a Zona Portuária da frente ribeirinha. O plano tomou como referência a leitura previamente explorada por Fernando Távora¹¹ no Arranjo

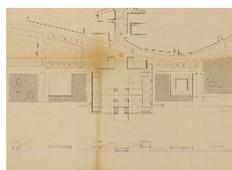
¹⁰ Programa Polis e Ministério do Ambiente e Ordenamento do Território (ed.), *Plano Estratégico de Viana do Castelo*, Lisboa, 5 de junho de 2000.

¹¹ Um esboço de Távora, representado em azulejo na Praça da Liberdade, observamos algumas das suas soluções para a cidade na identificação de: edifícios notáveis, sistemas de circulação importantes, sistema de vistas, e enquadramentos paisagísticos a preservar.

Urbanístico da Área Ocidental da Cidade, tornando-se uma oportunidade para a sua execução, com algumas alterações, quer na área de intervenção quer na forma, grande parte das estratégias e programas foram mantidos.

Centrado na reocupação do principal aterro portuário industrial, o plano incluiu uma malha urbana organizadora do edificado a manter e proposto na zona portuária, em conjunto com o redesenho do espaço público ribeirinho e a definição de um programa de novas construções e de equipamentos. A organização proposta tira partido, mais uma vez, da leitura axial do conjunto monte-cidade-rio, a partir do alinhamento de arruamentos principais, reforçando a ligação entre os edifícios notáveis da cidade e a implementação dos novos espaços e edifícios, acompanhada por uma libertação da frente de rio, conferindo-lhe uma leitura de “parque urbano”.¹² Previam-se que os equipamentos e serviços de interesse público se concentrassem na área envolvente ao Largo 5 de Outubro, no extremo sul da Avenida dos Combatentes. Neste conjunto, Adalberto Dias segue em traços gerais a leitura de Távora para a frente ribeirinha, propondo três grandes edifícios de equipamentos: a Praça da Liberdade e edifícios limítrofes, a serem elaborados por Fernando Távora; o Centro Cultural, a realizar por Eduardo Souto de Moura; e a Biblioteca Municipal de Viana do Castelo que ficaria a cargo de Álvaro Siza Vieira.

O tríptico monumental da frente ribeirinha



Arranjo Urbanístico da Área Ocidental da Cidade, Estudo Urbanístico de Fernando Távora, Excerto de Planta e Perfis, Pormenor, 1:1000, novembro 1996. © Arquivo Municipal de Viana do Castelo, D.8.1.10, detalhe

Distinguindo-se individualmente pelas suas abordagens conceptuais, a origem conjunta dos três edifícios propostos refletiu-se num diálogo equilibrado com regras comuns¹³ - nos alinhamentos de cêrceas, na horizontalidade presente, nas formas ortogonais em planta e dimensões que se assemelham entre si e na principal preocupação de estabelecer a ligação visual entre a frente urbana e a frente de água - que evidencia uma abordagem coerente à frente ribeirinha. A oportunidade para a colaboração, primeira e única, entre os três nomes maiores da Escola do Porto, decorreu não só num espírito de articulação entre os arquitetos, mas também com a coordenação da Viana Polis e da Câmara Municipal de Viana do Castelo.

No conjunto projetado por Fernando Távora, os dois edifícios posicionados na direção norte-sul, acolhem departamentos do Ministério das Finanças, o Tribunal do Trabalho, o Centro de Emprego e espaços comerciais, configuram a Praça da Liberdade, remate do eixo da Avenida dos Combatentes e espaço âncora da nova frente ribeirinha. Nele se encontra um elemento

¹² Jorge Figueira, “Um ‘tríptico’ para Viana”, *Monumentos - Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*, 22, 2005, p. 23.

¹³ *Ibidem*.

escultórico de José Rodrigues, anterior a esta intervenção. A norte, neste conjunto arquitetónico foi ainda implantado o Posto de Turismo, de autoria de Fernando Távora e Bernardo Távora.

No caso do projeto de Eduardo Souto de Moura, o Centro Cultural de Viana do Castelo, tem uma implantação retangular, num volume composto por uma mesa em betão assente em quatro pilares¹⁴ sobre a qual estão instaladas as infraestruturas do edifício, permitindo que um plano inferior livre. O edifício é enterrado relativamente à cota de entrada, garantindo a cêrcea estabelecida pelos equipamentos adjacentes. Uma oportunidade para o desenho de uma ampla fachada envidraçada, em todo o perímetro do edifício, que permite a visão para toda a sua envolvente e através do edifício o contacto visual com um dos elementos mais importantes da cidade: o rio.

No caso do projeto de Álvaro Siza, o cuidado em manter a ligação entre o núcleo urbano e o rio Lima é condutora do desenho, organizado em dois corpos: um quadrangular, elevado, outro corpo, em L, implantado no aterro face para o rio. Longitudinalmente, o edifício recua em relação aos projetos de Fernando Távora e de Eduardo Souto de Moura, integrando-se no corredor verde preexistente que se inicia no Parque da Cidade. Neste contexto, as relações estabelecidas com a malha urbana do centro histórico, a partir de alinhamentos de eixos existentes visam a “fixação de uma ordem imaginária”¹⁵ para o desenvolvimento do projeto.

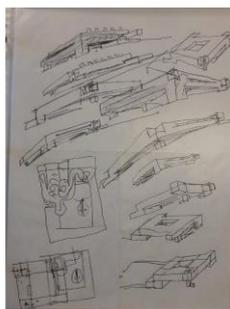
No seu todo, o conjunto dos três edifícios e novos espaços públicos do aterro evidenciam tanto o contraste formal e cromático que ocorre entre as porções contemporâneas e históricas da cidade, como enaltecem a relação visual estabelecida entre os projetos da Frente Ribeirinha e o seu centro histórico.

A biblioteca à beira-rio

Situada no extremo nascente das construções previstas para a frente ribeirinha, a expressão do desenho arquitetónico resulta assim no estabelecimento de visibilidade sobre o rio, quer na libertação do pavimento ao nível do solo, que convida o percurso entre a cidade histórica até ao rio, quer mantendo o usufruto visual da paisagem no interior do edifício, nos espaços de leitura. A biblioteca implanta-se, portanto, em dois volumes distintos: um elevado, apoiado em dois pilares em L, inclui um pátio central, alusão possível a um claustro aéreo, remetendo para a memória dos elementos marcantes da cidade antiga; e outro, na

¹⁴ Arquivo Municipal de Viana do Castelo, *Memória descritiva - Centro Cultural*, arq. Eduardo Souto de Moura, 23 julho de 2004, p.1.

¹⁵ Jorge Figueira, *op. cit.*, p.27.



Biblioteca Municipal de Viana do Castelo, Desenhos de Álvaro Siza. © Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH287572



Biblioteca Municipal de Viana do Castelo, Planta do piso 0 e Planta do piso 1, Projeto de execução, 1:100, 15 de abril de 2004. © Arquivo Municipal de Viana do Castelo, D.33.1.3-1

criação de um volume térreo que pretende definir e abraçar um espaço verde em continuidade com o jardim da marginal¹⁶, integrando-o no diálogo entre construção e arborização.

A referência a um volume quadrangular com um pátio central estava já patente na proposta dos anos 1990 de Távora para a biblioteca deste conjunto edificado na marginal. Nos esboços de projeto de Siza, é possível imaginar a experimentação volumétrica que nasce a partir desta forma, agora vazada no piso térreo, para além do seu interior. Ensaiam-se respostas de menor rigidez e maior plasticidade: volumes em consola que se projetam para lá do corpo central, braços que se estendem ancorados ao aterro, até se estabilizar na solução definitiva mais depurada.

Do ponto de vista funcional, a organização da biblioteca é bastante clara. A entrada principal, situada no piso térreo, encontra-se virada para poente (de frente para os edifícios de Fernando Távora). Este piso é dividido em duas partes: uma mais pública e uma de acesso restrito. A primeira é constituída pela receção, área de serviço, cafetaria e sala polivalente. Já na segunda, a nascente, podemos encontrar todos os equipamentos de serviço interno, constituída por depósitos de conservação, periódicos e de difusão, arrumos, salas de informática e ainda uma zona de gabinetes que compõem a zona de serviços técnicos da biblioteca

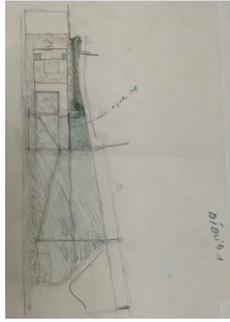
O piso que se eleva, aberto ao centro, permite que todo o programa que compõe a biblioteca circule em quatro alas em torno do vazio central, sendo possível percorrê-las em todo o seu perímetro interno. Neste piso, Siza organiza todas as salas de apoio através de divisões que permitem que os espaços de articulação entre elas sejam usados para diversas funções.

A composição e organização do edifício no espaço permite aberturas a várias escalas e direcionadas para toda a sua envolvente. O ato de elevação de parte do programa, em que este corpo é vazado no seu centro, permite como Siza Vieira refere: “passar por baixo do edifício, entre a cidade e o rio, e ver o céu pela abertura”¹⁷ mas também a partir desta abertura iluminar os espaços de leitura, situados no piso superior. Neste, a iluminação é realizada de dois modos distintos: através de vãos horizontais contínuos, localizados tanto no perímetro interior como no perímetro exterior (estes últimos, que permitem uma ligação visual para a cidade e o rio, nas alas norte, poente e sul); e outra indireta, através de lanternins que se encontram sobre as três alas

¹⁶ Arquivo Municipal de Viana do Castelo, *Biblioteca Municipal de Viana do Castelo – Ante Projecto: Memória Descritiva*, arq. Álvaro Siza, 8 de novembro de 2001, p.2.

¹⁷ Ana Peixoto Fernandes, “Siza diz que biblioteca de Viana é ‘uma obra feliz’”, *Público*, 7 de agosto de 2005.

<https://www.publico.pt/2005/08/07/jornal/siza-diz-que-biblioteca--de-viana-e-uma-obra-feliz-33755>



Biblioteca Municipal de Viana do Castelo, Estudo que explora a relação do edifício com o espaço exterior.
© Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH287574



Biblioteca Municipal de Viana do Castelo, Fotografias da obra.
© Fundo Álvaro Siza, Canadian Centre for Architecture, Montréal, ARCH287607; ARCH287608

de leitura e que estão diretamente relacionadas com a disposição estrutural das paredes/vigas que sustentam o edifício. Ainda neste piso, as aberturas a nascente bastante maiores, comparativamente com as demais, direcionam-se para o jardim, denunciando uma intenção de relação entre construído e jardim. Neste piso denota-se ainda a introdução de sistemas de proteção solar por via de longas palas nas orientações mais suscetíveis.

No piso térreo, dedicado a áreas tendencialmente mais técnicas, as aberturas são muito mais contidas, mas em todo o caso seguem a lógica aplicada no piso superior: grandes aberturas horizontais que estabelecem a vista para a envolvente.

No exterior, a norte, o pavimento pétreo faz a ligação do Largo 5 de Outubro à entrada principal. A poente e a sul, uma faixa relvada enquadra o edifício e estabelece a ligação com restantes espaços verdes da frente ribeirinha. Por baixo do volume elevado, cada um dos pilares em L toca o chão rodeado de um espelho de água. A nascente, o edifício é prolongado por muretes que enquadram um espaço ajardinado paralelo ao rio. Neste local, em que se previa uma mancha de arborização, é possível entender nos esboços e desenhos mais formais, uma intenção de estabelecer um diálogo com o contínuo verde ribeirinho, mas também um contraponto entre os volumes construídos e a vegetação densa. Tal objetivo, contudo, parece não ter sido concretizado em toda a sua plenitude com a atual vegetação rasteira.

A materialidade do betão branco e a estrutura oculta

Esta arquitetura de Siza convoca também uma ideia mais plasticista, escultórica, potenciada pela própria escolha dos materiais. A volumetria relativamente simples é realçada pelo betão branco aparente, que se destaca na paisagem ribeirinha. O desenho das estereotomias e a proximidade do mar exigiram um fino trabalho de preparação e execução do betão branco.

No embasamento Siza opta por um revestimento de pedra de granito facetada, aludindo ao material da tradição construtiva minhota.

No entanto, a materialidade homogénea exterior não corresponde à solução estrutural¹⁸ encontrada para o edifício. Enquanto na área do edifício que repousa sobre o solo, os elementos em betão branco aparente têm uma função estrutural, no volume elevado, o betão aparente é usado como revestimento e não como suporte estrutural (exceção dos pavimentos), garantindo a homogenia de

¹⁸ Arquivo Municipal de Viana do Castelo, *Biblioteca Municipal de Viana do Castelo - Memória Descrita de Estruturas*, eng. João Maria Sobreira, setembro 2002.

todo o edifício. Desta forma o edifício organiza-se em duas zonas estruturalmente distintas:

a) A zona do edifício assente no solo, constituído por lajes maciças de betão armado, apoiadas em paredes, de betão armado, formando uma malha ortogonal.

b) A zona do edifício elevada em relação ao terreno em que se optou por na cobertura usar um sistema de vigas mistas treliçadas dispostas em grelha, que suspendem o pavimento inferior, e que na zona do pátio são suportadas por dois robustos pilares em forma de L.¹⁹

A utilização de um sistema estrutural misto, com recurso a uma treliça metálica, verifica-se pouco usual na obra de Siza Vieira, já tendo sido empregue por exemplo, no auditório da FAUP, mas até à época, nunca com a dimensão do projeto da Biblioteca de Viana do Castelo.

Construir no aterro

A construção da biblioteca de Viana do Castelo, a par dos outros equipamentos da marginal, reflete o modo como a arquitetura pode desempenhar um papel de destaque nos processos de transformação e reapropriações das frentes de água para usufruto da própria cidade. Projetando espaços que oferecem novos usos qualificados, dinamizadores de um território antes fortemente marcado pela estreita relação com a função portuária, mas também acrescentando densidade e legibilidade ao contínuo urbano na proximidade com o estuário do rio Lima.

Neste sentido, o espaço do aterro portuário, suporte para a Biblioteca Municipal, anteriormente conquistado à água no processo de artificialização da paisagem ribeirinha, com usos e objetivos distintos ao longo dos tempos, torna-se agora na figura central de uma nova relação entre a cidade histórica e o rio, um território de mediação. Aqui, as peças de arquitetura desenham intenções de continuidade, seja na aproximação entre o centro histórico e o rio, seja na continuação do percurso marginal pré-existente, sem esconder a sua expressão contemporânea: “A obra de Siza pode continuar a ser vista como uma arquitetura de mediação, de balanço, de relação com o contexto e com a história, mesmo se aqui explora alguns belos desequilíbrios.”²⁰.

O edifício de Siza parece relacionar-se com a escala, edificada ou de espaço urbano, das estruturas portuárias, onde a escala é a da máquina, mais que a do ser humano, em referência a uma cultura arquitetónica moderna. No entanto, na aparente simplicidade formal do edifício está presente uma procura do tal desequilíbrio. A horizontalidade comum aos três projetos é

¹⁹ *Biblioteca Municipal de Viana do Castelo - Memória Descrita de Estruturas, op. cit.*, p.36.1.1.

²⁰ Jorge Figueira, *Álvaro Siza - Modern Redux*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008, p.30.

pontuada pela diferente composição volumétrica da biblioteca, a partir liberação do piso térreo. Também o alinhamento em planta se diferencia dos eixos já estabelecidos. Esta assimetria, expressão de uma tensão, talvez do artifício da construção num aterro, poderá ser melhor exemplificada na falsa escada de emergência adossada ao pilar de betão que pontua o corpo poente, e que termina, sem pousar num espelho de água, evocando a proximidade ribeirinha

O Local e o Universal na obra de Siza O Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, em Chaves

Bárbara Monteiro, Carlos Marques, João Ovelheira,
Marta Fonte

Arquiteto de formação e pintor por vocação, Nadir Afonso (1920-2013) teve um percurso ímpar na arte e arquitetura portuguesa, quer pelo seu trabalho como artista plástico, quer pela sua passagem pelos *ateliers* de alguns dos mais influentes arquitetos à época, como Le Corbusier e Oscar Niemeyer¹. É uma “figura cimeira do modernismo português, mas não está suficientemente inscrito na história da arte portuguesa do século XX”². Com o propósito, de albergar e divulgar a sua obra, é lançada em 2001, pela Câmara Municipal de Chaves (CMC), a intenção de criar uma fundação e museu com a participação do pintor³. No acordo de princípio entre estas partes constava a repartição de funções: a autarquia propunha-se construir um edifício museu, e Nadir Afonso a criar uma Fundação com o seu espólio, que gerisse e dinamizasse o novo museu⁴. Álvaro Siza Vieira é convidado pela Câmara Municipal de Chaves para projetar de raiz o novo museu e sede para a Fundação.

O retorno à água

Na mesma época, em 2001, Chaves integrou a segunda fase do programa Polis - Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental das Cidades. Num contexto de valorização generalizada das frentes de água, a operação visou devolver ao rio o seu papel estruturante na cidade, incidindo numa área de intervenção bastante extensa em torno do rio Tâmega e do centro histórico. O Plano Estratégico (2002) definiu como áreas principais de atuação a requalificação das margens do rio, a criação de uma estrutura verde e de um contínuo pedonal e ciclável e a valorização do espaço público de zonas emblemáticas da cidade.

Em Chaves, a presença da água foi elemento essencial no crescimento e desenvolvimento ao longo da história. Na sua

¹ Bernardo Pinto de Almeida e Laura Afonso (ed.), *Nadir Afonso: chaves para uma obra*, Chaves, Fundação Nadir Afonso e Norprint, 2016.

² Bernardo Pinto de Almeida segundo Bruno Horta, “A obra de Nadir Afonso encontrou um ‘prodigioso’ museu”, *Observador*, 01 de julho de 2016.

³ Câmara Municipal de Chaves, *Ata n.º2/2015* da Assembleia Municipal de Chaves, 29 de abril de 2015.

⁴ Câmara Municipal de Chaves, *Ata n.º7/2014* da Assembleia Municipal de Chaves, 17 de dezembro de 2014.

fundação como *Aquae Flaviae*, a interseção do rio Tâmega com uma importante via romana, o Itinerário XVII, que ligava *Bracara Augusta* a *Asturica Augusta*, Braga e Astorga respetivamente,⁵ motivou a fixação romana neste território. A existência de poços termais a altas temperaturas, permitiu a exploração medicinal e lúdica deste recurso⁶ e constituiu a principal fonte dinamizadora do progresso urbano de Chaves (facto hoje comprovado pelos vestígios arqueológicos aqui descobertos).

Mais tarde, depois da formação do Reino de Portugal, em 1143, Chaves foi repetidamente disputada nas inúmeras guerras travadas entre os reinos de Portugal e Castela, dada a sua localização fronteiriça. Este facto ditou a construção de vários elementos de fortificação, castelo, fortes, muralhas, ao longo de vários séculos. A presença da água passou a desempenhar um novo papel, tendo o rio como um “último obstáculo” antes do acesso ao mais importante núcleo habitacional⁷. Estas preocupações com a defesa terminaram apenas no século XIX⁸, tendo a cidade verdadeiramente expandindo-se para extramuros.

Ao longo do século XX, a relação próxima entre a cidade e o rio foi-se alterando. O crescimento da cidade deu-se sobretudo na margem direita do rio, a partir do antigo e primitivo núcleo fortificado. Tomando o vale do ribeiro do Ribelas como limite poente e expandindo-se a norte em direção a Espanha, a malha urbana foi ocupando o espaço, de forma dispersa, entre os fortes e o rio Tâmega. Do outro lado da margem, a extensa planície da veiga, mais suscetível a cheias, manteve as numerosas parcelas agrícolas de solos férteis, limitando a expansão do núcleo urbano da Madalena.

Novas infraestruturas modificaram os principais acessos à cidade - linha férrea⁹ em 1922, e Ponte Engenheiro Barbosa Carmona¹⁰ em 1949, Autoestrada entre 2003 e 2006 - redefinindo também eixos e limites da expansão urbana. Perto do rio, novos equipamentos termais retomam a importância desta atividade para a cidade, através da implantação de diversos equipamentos na frente rio, com a construção do Poço de Gradeamento, os Balneários Provisórios numa área, até então, desqualificada e o atual Jardim do Tabolado. O crescente desenvolvimento urbano

⁵ Jorge de Alarcão, *O domínio romano em Portugal*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1988.

⁶ Ribeiro de Carvalho, *Chaves Antiga*, Lisboa, Oficina da Sociedade Nacional de Tipografia, 1929.

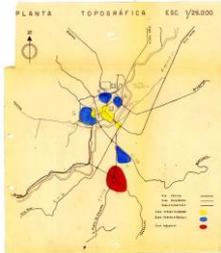
⁷ Rui Lopes e Sérgio Carneiro, “A Praça Forte de Chaves, Estrutura e Vestígios Arqueológicos”, *Pelourinho - Boletim de Relaciones Transfronterizas*, 19, 2ª época, 2015, pp.147-176.

⁸ Paulo Dordio, *Chaves e as suas fortificações - Evolução Urbana e Arquitetónica*, Chaves, Câmara Municipal de Chaves, 2015.

⁹ A linha do Corgo ligava as localidades de Vila Real, Pedras Salgadas, Vidago e Chaves, ver Nuno Carreira, *30 anos de Planeamento Urbano em Chaves (1990-2020)*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2020. Dissertação de Mestrado em Riscos, Cidade e Ordenamento do Território.

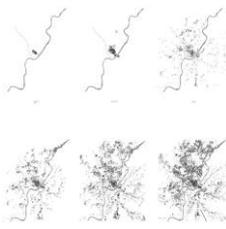
¹⁰ Deu resposta à insuficiência da única ponte até então existente, a ponte romana.

e populacional da cidade de Chaves, com grande impulso na 2ª metade do século XX, motiva diversas iniciativas de planeamento urbano para a cidade (entre as quais se encontra a proposta de Antepiano de Urbanização da Cidade de Chaves, de 1964 por Nadir Afonso), ainda que com pouca implementação e capacidade para contrariar a expansão urbana e desqualificação de várias áreas.



Antepiano de Urbanização da Cidade de Chaves, de Arq. Nadir Afonso, Planta Topográfica, com Unidades de Vizinhança, Memória Descritiva, 1964.

© Divisão de Ordenamento do Território e Gestão Urbanística do Município de Chaves



Evolução urbana da cidade de Chaves, Séc. XVI, Séc. XVII, 1954, 1975, 1995 e 2021.

© Autores do texto, a partir de cartografia do CIGeoE

Reconhecendo estas fragilidades territoriais e ambientais, a par do potencial paisagístico e urbanístico existente, a intervenção do programa Polis centrou-se na qualificação dos espaços ribeirinhos, área que beneficia de um enquadramento paisagístico natural e de um fácil acesso a partir da malha urbana consolidada, a par de intervenções no centro histórico e a norte do Forte de São Neutel. A requalificação das margens do Tâmega (e das ribeiras envolventes), ao longo da qual foram propostos novos espaços públicos e equipamentos, foi definida em maior detalhe em seis planos de pormenor¹¹. Num destes, o Plano de Pormenor das Margens do Tâmega, encontra-se a área para a implantação do novo equipamento desenhado por Siza Vieira, um local de terreno alagável, outrora de cultivo, entre a Ponte Romana e a Ponte de São Roque

A área de intervenção do Plano de Pormenor englobava um largo troço das margens do rio Tâmega, ido entre a Ponte Romana e a zona das lagoas a norte, junto da Avenida do Tâmega¹², visando a requalificação paisagística e ambiental desta zona. Para além do museu, foi também implementado um percurso pedonal e de ciclovia ao longo das margens do rio (concretizado desde do centro histórico até à Ponte da Galinheira). No papel ficaram um novo parque, o Parque Urbano da Galinheira, a noroeste da Ponte São Roque, que receberia uma grande praça adjacente à Avenida 5 de Outubro e um conjunto de equipamentos desportivos (complexo de piscinas, polidesportivo, campos de futebol e de ténis), assim como espaços sociais, de apoio ao parque, hortas comunitárias e espaços de lazer¹³. Mais a norte, os lotes vazios junto a Avenida do Tâmega, frente às margens do rio, receberiam um novo conjunto de blocos habitacionais complementando a malha urbana existente, integrando ainda uma nova estação de tratamento de águas (ETA) com apoios de espaços de recreio e lazer¹⁴. Previa-se ainda uma vasta área para a implementação de um parque de estacionamento com a requalificação cívica e ambiental, ainda uma nova ponte para a travessia do rio Tâmega.

¹¹ Plano de Pormenor da Madalena, Plano de Salva-guarda do Centro Histórico, Plano de Pormenor da Zona Urbana Poente, Plano de Pormenor da Zona Urbana Norte, Plano de Pormenor das Margens do Tâmega e Plano de Pormenor da Zona Termal.

¹² Paulo Dordio, *op. cit.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Nuno Carreira, *op. cit.*



Plano de Pormenor das Margens do Rio Tâmega, Planta de implantação, com indicação do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, a vermelho, Proposta de Plano, 1:2000, abril de 2010.
© Divisão de Ordenamento do Território e Gestão Urbanística do Município de Chaves

Em 2003, a Câmara Municipal de Chaves encomendou a Álvaro Siza Vieira o projeto de arquitetura para o Museu e Sede da Fundação Nadir Afonso. O desenvolvimento do projeto acompanhou a elaboração do plano, articulando-se com as soluções urbanísticas que se encontravam em desenvolvimento para a envolvente. Em março de 2005, foi entregue o primeiro estudo prévio do edifício sede da Fundação Nadir Afonso. Nesse mesmo ano, no âmbito da análise do Plano de Pormenor das Margens do Tâmega, o Instituto da Água emitiu posição desfavorável em relação às novas construções previstas para a zona adjacente ao rio, constituindo um revés ao desenvolvimento do projeto. Um ano mais tarde, tal parecer foi posteriormente anulado pela Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Norte, e validado pelo Instituto da Água.¹⁵ Neste contexto, em 2008, a última versão do Plano de Pormenor das Margens do Tâmega, encontrava-se em apreciação, tendo sido encomendado a Álvaro Siza um novo estudo prévio revisto, no sentido de articular-se com as soluções técnico/urbanísticas preconizadas para o local pela versão final do mesmo plano. Assim, a Fundação Nadir Afonso tem a sua primeira apresentação pública em janeiro de 2009¹⁶.

Porém o início da construção vê-se condicionada pela crise financeira que abalou Portugal entre 2010 e 2014, tendo sido apenas iniciada em 2013 e concluída em 2015. O financiamento surgiu de uma candidatura do Projeto ao Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN), num total de 9 milhões de euros, incluindo cedência de terrenos, construção e equipamento do edifício¹⁷. O Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (MACNA) foi inaugurado a 4 de julho de 2016¹⁸. Nadir Afonso faleceu em 2013 sem ver a obra concluída.

O Sítio das Longras

Face à indicação do lote a intervir, numa zona adjacente ao rio Tâmega, Álvaro Siza manifesta a sua preocupação relativamente à construção do museu em leito de cheia, sugerindo que se procurasse outro local para a sua implantação, “mas tanto a Câmara como o próprio Nadir, queriam, realmente, que a Fundação ficasse naquele sítio”¹⁹. Apesar de nunca revelar o sítio que acreditava ser mais apropriado para acolher o museu, Siza aceita a localização proposta, junto do rio, admitindo desde cedo

¹⁵ Câmara Municipal de Chaves, *Ata n.º12* da Reunião Ordinária da Câmara Municipal de Chaves, 05 de junho de 2008.

¹⁶ João Batista, *Informação do Senhor Presidente da Câmara sobre a Actividade Municipal*, Chaves, Assembleia Municipal de Chaves, 5 de fevereiro de 2009. Comunicação oral.

¹⁷ Manuel Graça Dias, “Álvaro Siza: Nadir paralelo ao Tâmega”, *Jornal Gyptec*, 1, 2015. <https://gyptec.eu/jornal-gyptec/>

¹⁸ Nuno Ribeiro, *Moção B*, Chaves, Assembleia Municipal de Chaves, 29 de junho de 2016. Comunicação oral.

¹⁹ Manuel Graça Dias, *op. cit.*, p.3.

a elevação do edifício, salvaguardando-o em caso de inundação²⁰.



Cheia de Janeiro de 1996.
Vista da zona junto à
ponte de S. Roque,
Chaves, 1996.
© Divisão de
Ordenamento do
Território e Gestão
Urbanística do Município
de Chaves



Museu de Arte
Contemporânea Nadir
Afonso e a sua
envolvente urbana, 2021.
© Autores do texto

O terreno proposto para a implantação do Museu Nadir Afonso, vulgarmente denominado por sítio das Longras²¹ definia-se como um interior de quarteirão que voltava costas ao rio. Caracterizado por lotes longos e estreitos, maioritariamente utilizados para fins agrícolas, até às décadas de 1950 e 1960,²² o lote proposto é demarcado pelo limite tardoz das edificações da Avenida 5 de Outubro²³ e pela estreita e sinuosa Canelha das Longras, na sua extensão ladeada por muros e habitações abandonadas em pedra, ruínas de um antigo bairro precário nos limites da cidade.

O principal acesso ao edifício é feito através de um novo arruamento criado num lote desocupado da Avenida 5 de Outubro. Primeiramente de nível, transforma-se numa rampa de ligeira pendente até à entrada do museu. Esta opção é determinada tanto pela necessidade de elevar o museu a uma cota não inundável, como pela vontade de criar uma continuidade espacial mais alargada entre museu, cidade e rio, “parece-me que é essa necessidade de integração na cidade que leva a que a porta não seja um momento de rutura, mas sim que está incluída nessa continuidade, como de resto no interior”, explica Siza²⁴. Também a ligação com o rio é assegurada pela ligação criada entre o museu, a Canelha das Longras e o percurso ribeirinho, previamente requalificados no âmbito do programa Polis²⁵.

A seleção das matérias do projeto, em particular dada a sua implantação em zona de risco de cheias, terá levado Siza a eleger unicamente o betão branco para todo o edifício, materialidade já testada em projetos anteriores, como no caso da biblioteca de Viana do Castelo (2004-2008), e eleita pela sua durabilidade e resiliência. O recurso exclusivo a um material único revela-se invulgar na obra de Siza que, como recorda Souto de Moura,

²⁰ Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, “Museu Nadir Afonso: Dois ícones que o caracterizam - Nadir e Siza”, *Ciclo de conferências Chaves como Destino*, 16 de junho de 2016. Vídeo. <https://www.youtube.com/watch?v=cJBc7Eydu0E>

²¹ A etimologia da palavra *longras* ajuda a explicar os lotes longos e estreitos que caracterizam a zona. “*Longra*: Do latim vulgar *longula*, 'alongada'. Deriva de *Lôngara*, de origem pré-romana e de sentido arqueológico” acrescentando que a designação “é comum no Norte de Portugal e na Galiza”. Ver: Adriana Lima, *De Bracara Augusta a Braga: análise toponímica de um concelho português*, São Paulo, 2012, p.86. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo.

²² Ricardo Gonçalves (realizador), Museu Nadir Afonso, Temporada 1, Episódio 14, 17 de novembro de 2019. Episódio de Programa. In Vítor Neves & Carlos Lopes, *Atelier d'Arquitetura*, Até ao Fim do Mundo, RTP 2, 2017. <https://www.rtp.pt/play/p5644/e439300/atelier-arquitetura>

²³ Com o objetivo de assegurar uma boa relação de distância entre o novo edifício e o tardoz das habitações existentes, os lotes limítrofes foram redesenhados e expropriados, ver “Museu Nadir Afonso: Dois ícones que o caracterizam - Nadir e Siza”, *op. cit.*

²⁴ “Museu Nadir Afonso: Dois ícones que o caracterizam - Nadir e Siza”, *op. cit.*

²⁵ A requalificação da Canelha das Longras assim como a criação de um percurso ribeirinho junto do Tâmega fazem parte do plano de Requalificação Paisagística das Margens do Tâmega entre a Ponte de S. Roque e a Estação de Tratamento de Água de St^a Cruz (2004), ao abrigo do programa Polis, e desenvolvido pelo Atelier do Beco da Bela Vista.

geralmente opta por uma “composição mais clássica tripartida que apresenta os três princípios do classicismo”, com um coroamento em cima, o corpo edifício e um lambrim no embasamento, situação que não se verifica no Museu Nadir Afonso²⁶. Esta preferência por um revestimento homogêneo, que uniformiza a volumetria complexa e acentua o seu caráter escultórico, reforça a predisposição do edifício para se deixar afetar pelo lugar e pela circunstância. Esta linguagem depurada evidencia a passagem do tempo, destaca as ruínas da Canelha das Longras, faz sobressair as variações atmosféricas, o modo como a luz invade os espaços, e como os habitantes habitam o espaço.

O corpo do museu



Ortofoto do território antes e após a construção do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, 2004-2006 e 2018.
© Direção-Geral do Território – Portugal Visto do Céu

O museu desenvolve-se em dois pisos elevados do chão, um primeiro onde se encontra o programa do museu, acessível através de uma rampa, de acessos mecânicos e escadas de emergência; e um segundo, parcial e técnico. O desenvolvimento longitudinal do edifício inclui angulações que são indicativas da relação com as ruínas da Canelha das Longras, mantida - “à exceção de um edifício no extremo [sul] que foi demolido”²⁷. A opção de conservar as ruínas pré-existentes é de imediato evidente para Siza, “porque temos aqui um primeiro plano, com história, com marcas arquitetónicas, com uma relação com o rio muito interessante, vívida, (...) quero conservar isso”²⁸. Também no interior, a distribuição do programa está diretamente relacionada com essas angulações, permitindo “vistas distintas sobre a paisagem”²⁹.

O corpo do edifício assenta sobre 19 lâminas de betão, que acompanham as angulações do edifício e remetem para uma matriz de parcelamento agrícola pré-existente neste território. As lâminas incluem aberturas com diferentes formas geométricas que criam uma espacialidade própria e permitem um percurso coberto ao longo do edifício e o usufruo da margem à cota do rio, criando o que Nuno Grande classifica como “uma espécie de praça coberta”³⁰.

No primeiro piso, o programa distribui-se em três momentos. Um primeiro momento que incorpora a receção, a biblioteca, o auditório, a loja, o vestiário, os sanitários e a cafetaria com um terraço que se abre na direção do rio. Um segundo momento, composto por uma sequência de salas de exposições, uma para exposições temporárias, e uma para a exposição permanente que está dividida em dois conjuntos paralelos, um central iluminado

²⁶ “Museu Nadir Afonso: Dois ícones que o caracterizam - Nadir e Siza”, *op. cit.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ Ricardo Gonçalves (realizador), *op. cit.*

²⁹ “Museu Nadir Afonso: Dois ícones que o caracterizam - Nadir e Siza”, *op. cit.*

³⁰ *Ibidem.*

por um lanternim e um outro que se abre para o rio. E um terceiro momento que inclui o arquivo, áreas técnicas e administrativas, e por fim o *atelier* de artes plásticas para Nadir Afonso. Parcialmente sobreposto a este piso, encontra um outro, constituído por áreas técnicas que tratam as questões mecânica, elétrica e de climatização do edifício, assim como a limpeza do grande lanternim sobre a sala de exposições.

Sobre o programa específico para o Museu Nadir Afonso³¹, Siza explica que “na prática, [o programa] fi-lo eu, depois de ouvir Nadir Afonso; a Câmara apenas me forneceu um programa mínimo”³² acrescentando que, relativamente aos espaços de exposição, que o seu desenho deve ser feito “na base de uma relativa neutralidade”³³. Tal é visível percorrendo os espaços interiores, onde a existência de um pé direito dominante acompanha as articulações produzidas em planta, admitindo algumas exceções onde é aplicado um teto suspenso para organizar a iluminação artificial.

Tratando-se de um museu, a iluminação, um aspeto central na obra de Siza, é tratada com particular cuidado. No corpo central, na principal sala de exposições, a iluminação é feita através de um lanternim, praticamente do tamanho da sala, que difunde a luz natural recolhida, ou a artificial produzida, no piso técnico superior, uma solução já ensaiada noutros projetos. Noutros espaços expositivos, abrem-se vãos para o exterior, permitindo estabelecer relações entre os elementos expostos e a paisagem envolvente.

Siza e Nadir, entre o local e o universal

O projeto de Siza Vieira do museu para acolher a obra de Nadir Afonso suscita diversos paralelos e relações entre as obras e as ideias dos dois intervenientes. Como aponta Alexandre Alves Costa, na arquitetura de Siza identifica-se muito de sua experiência no campo das artes, na forma como explora as qualidades dos materiais, a luz e o espaço como matéria plástica.³⁴

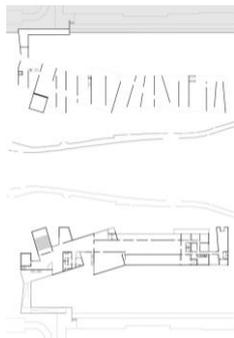
Desde logo, no projeto do museu parecem reconhecer-se algumas relações formais entre a exploração de determinadas soluções espaciais e a obra artística de Nadir Afonso. Na implantação do edifício, geométrica, angulada e assimétrica é possível identificar uma certa afinidade com o cubismo e com a forma humana: “Esta

³¹ Previamente à execução do Museu Nadir Afonso (2003-2015), Siza havia já projetado, entre outros, o Centro Galego de Arte Contemporânea (1988-1993) em Santiago de Compostela e o Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves (1991-1999) no Porto. A familiarização com este tipo de programa e as suas exigências beneficiou o projeto uma vez que, várias das soluções incorporadas já haviam sido testadas.

³² Manuel Graça Dias, *op. cit.*, p.3.

³³ Ricardo Gonçalves (realizador), *op. cit.*

³⁴ Jorge Figueira, *Álvaro Siza - Modern Redux*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008.



Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Plantas do piso térreo e do piso superior. © Autores do texto, a partir de documentação fornecida pelo Atelier Álvaro Siza Vieira

implantação tem qualquer coisa de figura humana: na zona do *atelier*, estariam os pés, em cima, na biblioteca, a cabeça... Também me foi surgindo a ideia de ajustar o conjunto à figura humana; a figura humana auxilia muito o desenvolvimento das formas por ser, a um tempo, uma coisa natural e racional; e que contém o movimento.”³⁵. O desenho das formas geométricas das lâminas térreas sugere uma relação com a obra de Nadir Afonso, enquanto pintor e arquiteto. Porém, quando questionado sobre a intencionalidade desta aproximação, Siza responde que ela não é consciente, “eu digo sempre, que consciente não (...), mas é um facto que em certa fase da pintura do Nadir aparecem triângulos e círculos”³⁶.

Noutra perspetiva, podemos encontrar em ambos os autores, uma relação constante entre a procura de referências locais, contextuais e a exploração de uma linguagem contemporânea e universal. No caso de Siza, sobre este aspeto, Nuno Grande destaca a sua capacidade de “interpretar o tempo, interpretar o espaço à sua maneira”, que atribui a uma “cultura universalista” de Siza, que transparece na sua forma de projetar, e que o torna capaz de estabelecer uma relação entre “o universal e o local”, por saber “olhar para a cultura de sempre e a cultura que lá está”³⁷. Curiosamente, «Local e universal» é também o título de um texto retrospectivo escrito por Nadir, em 2007 para o *Jornal de Letras, Artes e Ideias*³⁸ aludindo às origens transmontanas e ao percurso internacional.

Em Chaves, podemos encontrar no desenho do museu para acolher a obra de Nadir Afonso, uma procura de relações com “o lugar que apontou vários caminhos para a constituição da linguagem do pintor”³⁹, ao mesmo tempo que o edifício evoca outras referências “universais” da arquitetura.

A referência ao contexto local, para além das relações de integração na envolvente, é evidente na integração das ruínas da Canelha das Longras no projeto do museu. Esta opção de manter as ruínas pré-existentes não é singular na obra de Álvaro Siza, sendo possível verificar a mesma opção no projeto desenvolvido para o bairro de S. Victor⁴⁰, no Porto, projetado no pós-25 de

³⁵ Manuel Graça Dias, *op. cit.*, p.3.

³⁶ Ricardo Gonçalves (realizador), *op. cit.*

³⁷ Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, *op. cit.*

³⁸ O texto inspirou mais tarde o programa comemorativo do seu centenário no MACNA. Ver: Maria do Mar Fazenda, “Entre espaços: um percurso pela vida e obra de Nadir Afonso”, Lisboa, *Centro de Arte Moderna Gulbenkian*, 2021, 07 outubro. <https://gulbenkian.pt/cam/novas-leituras-2/entre-espacos-um-percurso-pela-vida-e-obra-de-nadir-afonso/>. *Jornal de Letras*, Nadir Afonso (1920-2013) Local e universal, Lisboa, *Jornal de Letras*, 2013, 11 dezembro. <https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/artesvisuais/2013-12-11-nadir-afonso-1920-2013-local-e-universalf761186/>

³⁹ Adriano Tomitão Canas e Maria Teresa Fonseca, “O museu na margem do Tâmega. Um diálogo entre Álvaro Siza Vieira e Nadir Afonso”, *Arquitextos*, Vitruvius, São Paulo, ano 20, n.º234.01, 2019, novembro. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/20.234/7559>.

⁴⁰ Ana Alves Costa, Ana Catarina Costa e Sérgio Fernández (coord.), *Cidade Participada: Arquitetura e Democracia*. S. Victor, Lisboa, Tinta da China, 2019.



Esquisso do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso.
© Atelier Álvaro Siza

Abril, no âmbito do Serviço de Apoio Ambulatório Local (SAAL). Esta atitude de atuar, reconhecendo o território como um palimpsesto, preservando-o ao invés de o apagar, parece ressoar com o conceito de Arquitetura Débil⁴¹ que Solà-Morales enuncia no seu texto homónimo de 1987.

Comprovando que a “experiência da sobreposição (...) não se constrói através da ordem, mas sim através das peças”⁴², Siza parece reconhecer as diferentes camadas de que é composto este território e os diferentes tempos que lhes correspondem, sustentando a ideia de que “não existe um tempo único, mas tempos diversos (...) justapostos”⁴³. Na mesma linha, Solà-Morales enuncia uma visão de monumentalidade não “como representação do absoluto”⁴⁴, mas como lembrança, recordação, vestígio..., uma ideia que também podemos encontrar expressada por Siza⁴⁵ remetendo para a noção de memória.

A memória da ruína da Canelha das Longras coexiste, assim, com o novo edifício proposto, através de imperfeitos muros de pedra que, no entendimento de Siza, funcionam como um “antídoto para a perfeição procurada no próprio museu”⁴⁶, e é simultaneamente decorativa, “um complemento que permite incluir uma leitura (...) algo que realça, enriquece, torna suportável a realidade, sem pretensão de se impor, de ser central, de exigir o acabamento que a totalidade exige”⁴⁷.

Por outro lado, o desenho do edifício convoca uma grande aproximação a ideias exploradas no movimento moderno - levando mesmo Souto de Moura a reconhecer quase “o postulado de Corbusier sobre os 5 pontos da arquitetura moderna”⁴⁸ - algo menos comum na obra de Álvaro Siza. Tal não é interpretado como um mimetismo, ou um “desejo de ser moderno”, mas com uma resposta a situações do projeto que mobilizam estas ideias, que Siza interpreta e as torna suas. Primeiramente, a opção de elevar o edifício do chão, não em pilotis, mas sobre lâminas, responde à necessidade de implantar o edifício em zona de leito de cheias. Também o acesso principal ao edifício, longo e em rampa, parece ir de encontro ao conceito de *promenade architectural* desenvolvido por Le Corbusier, e que é conseguido pela criação de um percurso que, através do movimento,

⁴¹ Ignasi Solà-Morales faz uso recorrente da obra de Álvaro Siza para ilustrar o seu conceito de arquitetura intempestiva - outra designação do autor para arquitetura débil, 1995.

⁴² Ignasi de Solà-Morales, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995, p.75.

⁴³ Ignasi de Solà-Morales, *op. cit.*, p.76.

⁴⁴ Ignasi de Solà-Morales, *op. cit.*, p.80

⁴⁵ Entrevista realizada a 30 de outubro de 2021, no contexto da investigação e registada em vídeo, no *atelier* do arquiteto, no decorrer da visita aos locais de intervenção do PI.

⁴⁶ “Museu Nadir Afonso: Dois ícones que o caracterizam - Nadir e Siza”, *op. cit.*

⁴⁷ Ignasi de Solà-Morales, *op. cit.*, p.79.

⁴⁸ Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, *op. cit.*

possibilita ao visitante perceber o espaço e o edifício. Outras referências podem ser encontradas na escolha do betão branco como material quase integral do edifício ou na introdução na galeria expositiva da janela contínua, uma estreita e longa *fenêtre en longueur* que se abre para o rio.

Com o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Siza sublinha o potencial do museu exceder as suas funções enquanto contentor e se tornar parte da cidade, propondo uma arquitetura que vai para lá do objeto construído, mas é criada em diálogo com o contexto local e as pré-existências, com a obra do artista e com referências universais, capaz de produzir uma nova interpretação dos lugares.

DOSSIER FOTOGRAFICO

Introdução

Alexandra Saraiva

Propor um ensaio fotográfico a Inês d'Orey (n.1977) sobre a obra de Álvaro Siza Vieira foi uma decisão consensual do grupo de investigação. Esta fotógrafa, natural do Porto, teve sempre uma relação de proximidade com as obras deste arquiteto. Grande parte do seu trabalho artístico incide na transformação da identidade patrimonial da cidade contemporânea e na relação com o objeto arquitetónico. Este enquanto sujeito de memória, em transformação e variação de significados ao longo do tempo. A arquitetura, a cidade, a relação entre espaço público e espaço privado, são alguns dos elementos que configuram o seu percurso profissional.

Ao longo de mais de vinte anos de experiência, no seu currículo contam-se vinte e sete exposições individuais. A sua primeira exposição é no Reino Unido (2001), depois seguem-se várias em Portugal (2002-2004, 2007-2008, 2010, 2011-2014, 2016-2021), em Turim, Itália (2008), em Antuérpia, Bélgica (2009), em Aarhus, Dinamarca (2009), em Belgrado, Sérvia (2021).

Apresenta o seu trabalho, por sessenta vezes, em exposições coletivas desde 1999 até 2023, em diferentes continentes. Na Europa teve expostas as suas fotografias em Portugal, Espanha, Reino Unido, França, Alemanha, Itália, Áustria, Lituânia, Eslováquia, Dinamarca, Sérvia. Na Rússia expõe em 2019 em Moscovo. E, no continente americano esteve representada no Rio de Janeiro, Brasil. A sua obra integra as coleções institucionais da Fundação EDP (PT), Oliva Arauna Colección (ES), Galleri Image (DK), Câmara Municipal de Lisboa (PT) e Câmara Municipal do Porto (PT). Para além de coleções privadas em Portugal, Espanha, França, Itália, Dinamarca, Países Baixos, Alemanha, Reino Unido e EUA.

De todos os seus trabalhos, os que exploram o envolvimento entre o objeto arquitetónico e o espaço envolvente, as fronteiras entre público e privado, a capacidade de assinalar o carácter monumental dos espaços, foram determinantes para a integrar na nossa equipa.

Em *Do not sit down*, Inês d'Orey investiga microcosmos improváveis na cidade de Tóquio, na vontade de cruzar diferentes formas de visualizar e sentir o espaço. Tal como Eric David refere¹, a sua leitura crítica tem como inspiração o universo das

¹ Eric David, “‘Do Not Sit Down’: Inês d'Orey's Photographic Elegy on Tokyo's Disappearing Architectural Heritage”, *Yatzer*, 2018. <https://www.yatzer.com/ines-dorey-do-not-sit-down>

sombras e do minimalismo de Junichiro Tanizaki, mais concretamente na sua obra de 1933, *O Elogio da Sombra*. Em contradição com a cultura ocidental de preservação dos edifícios históricos, a cultura japonesa identifica-se e valoriza a flexibilidade, aceitando os ciclos de destruição e renovação (da arquitetura) como parte natural da vida. Na sua abordagem, retrata os espaços vazios, de um modo subtil, ignorando qualquer elemento que não contribua para a sua beleza ou função específica do espaço. O seu trabalho é solitário e quase sempre fotografado com ausência da presença da figura humana, mas de algum modo, os espaços sugerem a sua ocupação. É sem dúvida esta dualidade entre espaços vazios e habitados que procura capturar.

No seu livro *Beograde Concrete* (2021), revela a relação entre a arquitetura e a identidade da capital Sérvia. Um projeto muito desafiante, como a própria autora afirma, inicialmente centrado na arquitetura modernista socialista, no período entre 1946 e 1980. Após a sua permanência na cidade sentiu a necessidade de o alargar à década de 1930, mais concretamente, aos edifícios habitacionais modernos. Inês d'Orey descreve Belgrado como “uma cidade cosmopolita, com pessoas criativas e descontraídas” e “com energia positiva”. Caracteriza a cidade pela patine e por uma certa decadência, como fatores de atração².

Fundamentada a eleição da fotógrafa, o desafio lançado à artista foi conseguir construir uma narrativa em torno da monumentalidade destas obras de Álvaro Siza Vieira direcionando a sua lente para o imaginário poético da arquitetura, experienciada e registada desde a sua sensibilidade.

Os registos feitos em cada obra analisada no projeto de Investigação “A Monumentalidade Crítica de Álvaro Siza – Projetos de Renovação Urbana depois da Exposição Internacional de Lisboa de 1998”, realizados na primavera de 2022, seguem a sua linguagem e visão apurada.

O Museu Nadir Afonso, em Chaves foi a primeira obra fotografada, no dia 27 de março de 2022. Num processo muito intimista, Inês d'Orey percorre o edifício, mostrando claramente as fronteiras existentes entre interior e exterior. A relação com a luz é potenciada pelas condições meteorológicas, desse dia. É opção sua, escolher dias com uma luz mais filtrada e controlada em oposição a dias com sol aberto. Neste equipamento, o que a impressiona, é o modo como o edifício se relaciona com o terreno. As paredes estruturais compostas por vãos obtidos pela subtração de formas geométricas cativam o utilizador a percorrer este espaço. A monumentalidade deste projeto é subtilmente alcançada

² Ana Marques Maia, “O ‘encontro feliz’ de Inês d'Orey com o modernismo e brutalismo de Belgrado”, *Público*, 3 de junho de 2022. <https://www.publico.pt/2022/06/03/p3/fotogaleria/encontro-feliz-ines-dorey-modernismo-brutalismo-belgrado-408213>

pela ausência de ornamentação, pela simplicidade construtiva em associação à volumetria.

A segunda intervenção a ser fotografada corresponde ao plano da marginal de Leça da Palmeira (2007) onde se localizam também dois dos projetos mais icónicos de Álvaro Siza Vieira, a Casa de Chá da Boa Nova (1963) e a Piscina de Marés (1966). Na marginal de Leça da Palmeira, a autora recorreu à memória e ao seu imaginário poético, do conhecimento prévio do local.

Segundo Inês d'Orey, a Piscina de Marés é a obra mais fascinante de Álvaro Siza e foi fotografada no dia 4 de abril de 2022. A relação com a paisagem e o modo como o espaço construído e natural se fundem, está profundamente retratado nas imagens deste ensaio. Os percursos condicionados pelo edifício e pela funcionalidade proposta para cada momento, bem como as texturas de cada material e o modo como controla a luz, permitem elevar esta obra a categoria de monumental. Na impossibilidade de ter a piscina principal, com água, como consequência das obras de manutenção a decorrer nesta data, as imagens que se apresentam neste ensaio relativas à piscina, foram registadas previamente no dia 7 de junho de 2021, pela autora.

A 4 de abril de 2022, em Vila do Conde, experienciou o Parque Atlântico de Vila do Conde (2005). As fotografias sublinham a relação entre espaço natural (praia e zona dunar) e espaço construído (muros, percursos pedonais, cicláveis e rede viária) valorizadas pela escolha dos materiais e inclusão de muros, de diferentes altimetrias e geometrias. A dimensão desta intervenção e a vontade de controlar a luminosidade desse dia, fizeram a autora voltar no dia seguinte, ao mesmo local.

No dia 5 de abril de 2022, em Vila do Conde, o seu ensaio fotográfico sobre o Parque Urbano João Paulo II (2005) incide essencialmente no ambiente natural do parque, criado a partir de um espaço vazio. A envolvimento do espaço natural construído, dos percursos e das pequenas elevações do terreno, criam a narrativa deste espaço. Aqui a definição de fronteira deixa de ser o elemento-chave do seu ensaio e as sombras assumem o lugar de destaque. O edifício correspondente ao Centro de atividades foi fotografado apenas pelo exterior, pois naquela data estava a ser utilizado para dar apoio a muitas mulheres e crianças ucranianas, refugiadas da guerra, facto que deixou a autora bastante impressionada.

A Biblioteca Municipal de Viana do Castelo (2008), visitada no dia 5 de abril de 2022, localiza-se na frente ribeirinha da cidade e integra o plano de Fernando Távora, entre o rio Lima e o centro histórico. O modo como realça a luz natural no interior deste edifício, é surpreendente. Mais uma vez a imagem captada enaltece a relação interior-exterior, através do jogo de luz e sombra

consequência dos vãos horizontais e das claraboias. As relações e interações entre imaginário e linguagem, e percepção e pensamento são fundamentais para compreender a mente e a criatividade humana. A expressão do edifício é sublinhada pela seleção de materiais comum a todas as obras.

Com uma distância temporal de quase um ano dos primeiros registos, Inês d'Orey, em junho de 2023, fotografa o Pavilhão de Portugal (1998). Este edifício icónico classificado como Monumento de Interesse Público, que após a Expo'98 acolheu

eventos dispersos, pertence atualmente à Universidade de Lisboa e está num processo de readaptação e organização programática, não tendo sido ainda reinaugurado. A expressão monumental deste edifício é sublinhada pela multiplicidade de relações de escala, onde a extensão do corpo-pavilhão em contraste com a praça coberta, acentuada pela pala em betão, proporcionam uma vivência intemporal. Nas imagens captadas, a simplicidade formal destaca-se pelo contraste entre luz e sombra e pela ausência da figura humana.

Associar um ensaio fotográfico de um artista a um projeto de investigação enriquece o mesmo. Ao constituir uma equipa multidisciplinar, a investigação ganha outra dimensão e assume um maior alcance na sua divulgação.

Sem nunca termos influenciado a autora sobre o modo como deveria registar os vários projetos de Álvaro Siza Vieira, a fotógrafa e artista Inês d'Orey conseguiu captar em todos os edifícios a essência destes, e mais concretamente a monumentalidade crítica na obra do arquiteto.

Em todo o seu trabalho artístico a autora privilegia, a ausência da figura humana, o fascínio da materialidade, os jogos entre a sombra e a luz. A sua linguagem assenta em signos e símbolos, que reinterpreta, sublinhando a relação temporal, pela definição de uma imagem ténue, como se cristalizasse a memória desse momento e espaço.

Segundo Pallasmaa o imaginário poético da música, da poesia, da pintura ou da arquitetura, resulta de uma base existencial e experimental atemporal, vista e experienciada desde a sensibilidade contemporânea. Nesse sentido, as imagens constituem um veículo essencial para a percepção, o pensamento, a linguagem e a memória, e no conjunto do imaginário que configura as nossas mentes, as imagens poéticas e corpóreas

evidenciam-se como categorias fundamentais, pelo que são a raiz de toda a expressão artística³.

Esta leitura aproxima-nos das imagens poéticas, não imagens inventadas, mas sim encontradas, reveladas e reinterpretadas por Inês d'Orey, neste ensaio fotográfico.

³ Juhani Pallasmaa, *The embodied Image, Imagination and Imagery in Architecture*, Chichester (West Sussex), John Wiley & Sons Ltd., 2011.

Fotografias

Inês d'Orey



Parque Atlântico, Vila do Conde
© Inês d'Orey



Parque Atlântico, Vila do Conde
© Inês d'Orey



Parque Atlântico, Vila do Conde
© Inês d'Orey



Parque Atlântico, Vila do Conde
© Inês d'Orey



Parque Atlântico, Vila do Conde
© Inês d'Orey



Parque Atlântico, Vila do Conde
© Inês d'Orey



Parque Atlântico, Vila do Conde
© Inês d'Orey



Parque Urbano, Vila do Conde
© Inês d'Orey



Parque Urbano, Vila do Conde
© Inês d'Orey



Marginal de Leça da Palmeira
© Inês d'Orey



Marginal de Leça da Palmeira
© Inês d'Orey



Marginal de Leça da Palmeira
© Inês d'Orey



Marginal de Leça da Palmeira
© Inês d'Orey



Marginal de Leça da Palmeira
© Inês d'Orey



Marginal de Leça da Palmeira
© Inês d'Orey



Marginal de Leça da Palmeira
© Inês d'Orey



Marginal de Leça da Palmeira
© Inês d'Orey



Biblioteca Municipal, Viana do Castelo
© Inês d'Orey



Biblioteca Municipal, Viana do Castelo
© Inês d'Orey



Biblioteca Municipal, Viana do Castelo
© Inês d'Orey



Biblioteca Municipal, Viana do Castelo
© Inês d'Orey



Biblioteca Municipal, Viana do Castelo
© Inês d'Orey



Biblioteca Municipal, Viana do Castelo
© Inês d'Orey



Biblioteca Municipal, Viana do Castelo
© Inês d'Orey



Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Chaves
© Inês d'Orey



Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Chaves
© Inês d'Orey



Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Chaves
© Inês d'Orey



Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Chaves
© Inês d'Orey



Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Chaves
© Inês d'Orey



Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Chaves
© Inês d'Orey



Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Chaves
© Inês d'Orey



Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Chaves
© Inês d'Orey



Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Chaves
© Inês d'Orey



Pavilhão de Portugal, Lisboa
© Inês d'Orey



Pavilhão de Portugal, Lisboa
© Inês d'Orey



Pavilhão de Portugal, Lisboa
© Inês d'Orey



Pavilhão de Portugal, Lisboa
© Inês d'Orey



Pavilhão de Portugal, Lisboa
© Inês d'Orey



Pavilhão de Portugal, Lisboa
© Inês d'Orey



Pavilhão de Portugal, Lisboa
© Inês d'Orey

**ENTREVISTA A
MARIA FILOMENA MOLDER**

“Falemos de Monumentalidade na Arquitectura” em particular na de Álvaro Siza

Ana Tostões, Paulo Tormenta Pinto

27 de julho de 2023 – Bairro Social do Arco Cego



Maria Filomena Molder
© Nuno Almendra

AT - Como podemos definir ontologicamente o conceito de “monumento” e de “monumentalidade”?

MFM - Gostaria de começar por falar no sublime matemático em Kant. Habitualmente não se fala muito destes aspectos do sublime kantiano que, embora de enorme utilidade para perceber o que é que está em causa na nossa relação com a arquitectura, são, filosoficamente falando, muito difíceis.

Para Kant há dois géneros de sublime, um que tem a ver com a grandeza e o outro com a força. O sublime que tem a ver com a grandeza chama-se sublime matemático, o que tem a ver com a força, sublime dinâmico. Como ponto de partida, Kant põe à nossa disposição uma evidência absolutamente inabalável que tem a ver com a avaliação estética da grandeza. O seu desenvolvimento culmina na ideia de grandeza incomensurável.

Do ponto de vista da faculdade de julgar, aquele poder do sujeito que permite falar de “belo” e de “sublime”, o corpo é a medida-padrão. Quer dizer, o assento que sustenta qualquer medição, incluindo a medição matemática, é a sensação estética de grande ou pequeno. E qual é o operador que permite dizer “grande” ou “pequeno”? O nosso corpo. É ele que sustenta qualquer avaliação da grandeza do ponto de vista estético, o acto mais originário da faculdade de julgar, antecedendo qualquer juízo do belo ou do sublime. Nós sabemos que uma árvore é grande ou pequena, que um prédio é alto ou baixo, que há animais muito grandes e outros muito pequenos, que uma criança é alta e um homem é baixo, por mediação do nosso corpo, no qual se inscrevem as operações da imaginação.

Como é óbvio, isto tem a ver com arquitectura, que se traduz na grande questão da escala. E onde é que entra aqui o sublime? No momento em que somos incapazes de avaliar a grandeza daquilo que estamos a ver, por exemplo, diante da Cordilheira dos Himalaias, o nosso corpo sente-se incapaz de estabelecer uma medida. Neste ponto Kant fala de duas operações imaginativas, sem as quais o acto de medir não é possível: apreender e compreender. A primeira consiste de seguir a sequência das montanhas uma a uma; a segunda de abarcar a cordilheira no seu conjunto. Ora, se não houver simultaneidade dessas operações, a grandeza em causa excede a nossa possibilidade de avaliação: ou seguimos a ordem da apreensão ou distanciamos-nos e realizamos a compreensão do conjunto inteiro. Se o corpo deixa de ser medida, ou melhor, ele continua a ser a condição da medida, mas é vencido pela grandeza inapreensível e incompreensível, o que dá origem a uma sensação de incomensurabilidade. Pode-se medir mecânica ou electronicamente a altura de cada montanha e calcular a que é mais alta, bem como avaliar a superfície ocupada pela cordilheira, mas não se trata de operações estéticas. Não influi

nada dizer que uma coisa tem 2 metros ou 500km. Só influi se estivermos lá, se o nosso corpo continua a ser a medida-padrão da grandeza mensurável e imensurável. Para qualquer juízo da faculdade de julgar estética, é preciso estar em presença, diante de uma montanha ou diante da *Mole* de Antonelli, por exemplo.

Quando o corpo é vencido pela visão de uma grandeza incomensurável, sentimo-nos a vacilar.

É assim que entramos na experiência do sublime. O sublime tem sempre duas vertentes que se conjugam: uma de perturbação, de desequilíbrio, de abalo, e a outra de reactivação do equilíbrio que leva à descoberta do si próprio, mediante o deslizamento da imaginação na razão, aquela faculdade que é mais do que uma faculdade, quando é a fonte do ético, sede da liberdade infinita, isto é, quando se torna incomensurável não só com qualquer outra faculdade, mas também com o que quer que exista na natureza.

Ao afundar-se na razão, a imaginação surpreende uma grandeza mais vasta do que os “Himalaias”. E deste afundamento voluntário no seu próprio abismo desprende-se um prazer estético, a emoção do sublime. Portanto, o prazer do sublime matemático não nasce do sentimento da incomensurabilidade das montanhas, mas do cair em si da imaginação ao descobrir qualquer coisa que ultrapassa qualquer incomensurável da natureza, isto é, a incomensurabilidade do espírito.

Apesar de Kant considerar que não há sublime senão na natureza, quer na grandeza excessiva, quer na potência excessiva – e, para sermos fiéis à concepção inteira de Kant, nem sequer há sublime na natureza, pois o excesso da natureza provoca a imaginação a despenhar-se nos seus limites e a venerar o sem-limites da razão – , o que é certo é que ele acaba por dar exemplos de sublime artístico, e aí entra o monumento da Praça de São Pedro, no Vaticano. A grandeza da praça de São Pedro não pode ser medida por um só olhar, temos de rodar o corpo inteiro. Nesse exemplo, Kant não desdobra o segundo movimento do juízo do sublime, o do afundamento da imaginação no seu próprio abismo, sacrificando-se à razão. Talvez porque a criatividade artística não procede da razão, mas da imaginação aliada ao entendimento que se torna, como diz Kant, contemplativo. Em todo o caso, ele chega a encontrar afinidades profundas entre a imaginação e a razão no seu sentido sublime, mas na arte a imaginação toma a dianteira.

AT - Uma Praça incomensurável na sua dimensão, na sua expressão espacial acentuada pelo facto de definir um plano oblíquo, em crescendo actuando sobre a nossa percepção e estabilidade...

MFM - Sim, provoca um desequilíbrio. O corpo não consegue abarcar, fica de fora. Há um excedente. Por isso é que Adolf Loos para mim é um génio quando fala de monumento. Devem saber melhor que eu, leram-no de certeza de trás para a frente e de frente para trás. Houve uma época em que o li muito por causa de Hermann Broch (que, ao invés dele, acha que o ornamento é uma condição de possibilidade da arquitectura). O texto “Arquitectura” (1910), escrito dois anos depois de *Ornamento e Crime* (1908), é muito impressionante, porque, como Aldo Rossi, Loos é um arquitecto que está sempre a criticar a arquitectura. Com razões diferentes, mas provavelmente provenientes de um fundo comum. Ao contrário de Loos, um optimista inveterado, Rossi é um pessimista convicto, possui aquela melancolia que Diogo Seixas Lopes tão bem tratou, sente aquela auto-exigência de deixar de fazer arquitectura, a convicção de que a arquitectura tem de parar, interromper o seu caminho. E ainda a extraordinária ideia da cidade como um grande acampamento de vivos e mortos, realçando o carácter provisório da vida da cidade, enquanto adverte para a impossibilidade de isolar os vivos dos mortos.

Agora o texto de Adolf Loos. Ele começa por fazer uma crítica devastadora ao arquitecto desenhador e ao arquitecto construtor de maquetas para as fazer publicar nas revistas da especialidade (coisa que Aldo Rossi também subscreveria). Por outro lado, mostra a maior das desconfianças em relação à qualificação da arquitectura como uma arte, uma vez que ela é uma actividade construtiva que tem a ver com habitar, pondo em relevo a sua dinâmica social e retirando-a do âmbito das belas-artes.

AT - Tal como para Álvaro Siza, a importância da relação com a cidade é fundamental.

MFM - É verdade, mas parece-me que Álvaro Siza inclui a arquitectura no âmbito artístico, formando uma constelação com a escultura e o desenho. Em todo o caso, nestas coisas nunca podemos cortar a direito, pois não existe a última palavra. Vejamos. Quase a caminho do fim do texto, Loos afirma que há dois gestos arquitectónicos que são arte, por não estarem ao serviço de nenhum finalismo: o túmulo e o monumento. Se formos desprevenidamente dar um passeio pela floresta e nos depararmos subitamente com umas pedras colocadas umas em cima das outras formando uma espécie de pirâmide, teremos a sensação de que não foram postas ao acaso: “Se encontrarmos num bosque um túmulo, de seis pés de comprimento e três de largura, disposto em forma de pirâmide, quedamos sérios e uma coisa dentro de nós diz: aqui está sepultado alguém. Isto é arquitectura.”

PTP - Álvaro Siza refere a Memória como base fundamental relacionada com a ideia de monumentalidade.

MFM - Sim, desde cedo que a palavra monumento tem a ver com memória da morte, em latim *monumentum*, literalmente “qualquer coisa que lembra”, que vem de *moneo*, “lembrar-se”, “recordar-se”, “pensar em”, “advertir”, “prestar atenção a”, “exortar”, “pensar em algo muito estimulante”: este pensar pede demora. Quanto à etimologia grega, temos: *mnema-atos*, “sinal para lembrar uma recordação”, “emblema ou monumento comemorativo”, e *mneme-es*, que quer dizer “lembrança”, “recordação”. Os gregos foram o único povo que converteu a memória numa divindade, Mnemosyne (ou Mneme, com letra maiúscula, para distinguir de *mneme* substantivo comum), a mãe das Musas. A raiz é a mesma, que deu mania, loucura e em latim *mens*, “mente”. É interessante ver essas ligações. Mania pode ser entendida como uma perturbação observável e tratável pelos médicos, ou pode ser entendida como criatividade suprema (no *Fedro*, Platão fala de quatro espécies de *maniai*: a oracular, de Apolo; a orgiástica, de Dioniso; a poética, das Musas; e a erótica, da filosofia).

Entre os gregos, a arquitectura é soberana, não só nos templos, mas também no teatro e no tribunal, na ágora. Como não tinham uma dogmática – o politeísmo grego é cerrado, mas dispensa a doutrina, prefere contar histórias, os mitos –, o nosso acesso à religião grega é todo artístico, através dos templos, da poesia, da escultura e da pintura.

Demoremo-nos na ideia de que o monumento está ligado à memória da morte, àquilo que já foi, àquilo passou, às ruínas. As ruínas são fermentos de memória, estão preparadas para serem lidas como sintomas, quer dizer, vestígios que alguém deixou, a sua recolha dá origem à disciplina da história, sobretudo com os modernos que sofrem da consciência aguda de haver muita gente que viveu antes de nós, consciência que se encontra *in nuce* num dos poemas de Baudelaire dedicados ao *spleen*: “J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans // ...mon triste cerveau... / Qui contient plus de morts que la fosse commune.”¹

PTP - O Siza deposita grande parte da sua ideia de monumentalidade na cidade, como construção colectiva, como essa construção que se foi somando ao longo do tempo.

MFM - É muito importante pensar na relação do monumento com a cidade e na cidade como um monumento em construção. Como

¹ “Tenho mais recordações do que se tivesse mil anos // o meu triste cérebro... / que contém mais mortos que uma vala comum.”

é óbvio, os monumentos são objectos da cidade. Podem ser colocados na floresta, mas saíram de alguma oficina na cidade. Tem de haver quem o saiba fazer – como é que se arranja a pedra, que espécie de pedra, como é que se pode trabalhá-la sem a despedaçar – e tem de haver transmissão desse saber-fazer, isto é, uma técnica.

Basta lembrar que, com o encerramento por Justiniano das escolas de escultura, deixou de haver a transmissão do saber-fazer e os segredos da técnica grega foram enterrados com o último mestre. Os escultores renascentistas desejaram ser escultores gregos, mas, como diz Nietzsche em *Humano, demasiado humano*, “nós queimámos todos os navios”.

PTP - A lógica da arquitectura de Siza e o seu discurso posicionam-no numa espécie de fim de linha, num fim de ciclo. Ou seja, ele ainda foi aquele arquitecto que aprendeu nas belas-artes, num contexto que hoje já não temos e que se preparou para um mundo que se estava de certo modo a reconstruir no pós-guerra, mas que hoje também já não temos.

MFM - Talvez esse desaparecimento, essa sensação de desmoronamento e vazio se inscreva num âmbito maior do que o do fim de um ciclo, uma espécie de auto-destruição, por cansaço, às vezes associada à falta de talento ou à angústia de o ter. Já se pensou, e há quem continue a assegurar que sim, que a arte pode ser uma auto-declaração, o que é uma forma, absolutamente devastadora, de nominalismo.

Na introdução à edição italiana do livro de Loos, *Parole nel vuoto* (volume que reúne as duas recolhas mais famosas dos escritos de Loos – “Palavras no vazio” (1897-1900) e “Apesar de tudo” (1900-1930), e que eu utilizei), Joseph Rykwert declara que, antes da Primeira Guerra Mundial, quase todos tinham um grande orgulho em serem modernos. Loos partilhava esse entusiasmo febril da modernidade, que culmina na guerra e no número atroz de mortes, milhões e milhões de jovens massacrados para nada.

AT - Nesse sentido, atrevo-me a perguntar se precisamos do monumento?

MFM - Precisamos do monumento. O monumento é um gesto da memória. É um gesto que reconhece e subverte a ruína da vida. A vida tem sempre um termo e antes de chegar ao termo vai acumulando ruínas: eis o destino humano.

Até meados do século XVI, o monumento tinha sempre a ver com rituais funerários, invenção muito humana desde a alta pré-história. Já no século XVII alarga-se a qualquer edifício imponente. A partir do século XIX o conceito passou também a designar um acontecimento histórico relevante, um período, uma geração, e a memória funerária é, por assim dizer, secundarizada. E, no entanto, um século antes, os cenotáfios de Boullée e Ledoux são provas eloquentes dessa memória. Dá que pensar que fossem desenhos para serem vistos e imaginados.

É interessante que Loos, passando por cima do sentido mais usual de monumento no século XIX, bem como no século XVII, tenha ido ter com a origem grega e latina da palavra e os rituais associados. E pelo que sei, Álvaro Siza faz uma crítica à monumentalidade, tal como ela foi tendencialmente fixada no século XIX.

Em certos períodos históricos, o sentimento de fim do ciclo assalta os seres humanos. Por exemplo, no tempo helenístico, no tempo de Alexandre o Grande, sobretudo depois de ele ter morrido, quando o seu Império foi dividido e as suas províncias entraram em guerra umas com as outras, lutando pela autonomia. A decadência grega caracteriza-se por uma descrença nos deuses, e pelo crescimento da desconfiança relativa aos homens. Isto insinua-se já no século V a.C., ao mesmo tempo que surge a filosofia e a tragédia. Quer uma quer outra estão associadas à vacilação da religião e à guerrilha constante entre as cidades-estado. A crença religiosa nos sacerdotes, nos visionários, nos profetas, nos adivinhos, está a vacilar e a confiança no mundo sofre grandes revezes: terá sentido a vida?

Mas já no tempo de Homero, se não se fazia pergunta, agia-se para não a fazer. Na *Ilíada* sobretudo, “o poema da força” como lhe chamou Simone Weil, a vida não tem sentido como nós queremos que ela tenha, do ponto de vista de uma racionalidade qualquer que a justificaria. A vida só tem sentido porque se amam os pais e os filhos, se veneram os mortos, se sacrificam todas as decisões e todas as dúvidas e angústias aos deuses, se respeitam os inimigos.

Quando a tragédia e a filosofia aparecem, os sentimentos fortes da comunidade, ligados a todos esses rituais, estão a vacilar, o cepticismo alimenta-se destas provisões e a atitude cínica é um dos modos de responder a essa vacilação, a essa descrença generalizada. Aliás, a ironia de Sócrates já é um acto de distanciamento em relação às crenças nas quais habitualmente os seres humanos se arrastam nas suas vidas, mas os cínicos levam essa distância muito mais longe, acentuando o lado irrisório da vida humana.

Uma curiosidade: enquanto mestre de Alexandre, Aristóteles encomenda uma cópia da *Ilíada* para ele levar consigo enquanto

abre caminho até à Índia. Para os gregos deste período a *Ilíada* é o poema do sem-sentido da vida. Alexandre lidava bem com os cépticos, Pirro, o mais notável de todos eles (de onde vem pirronismo, a doutrina extrema do cepticismo, e de quem, *et pour cause*, não temos uma linha sequer) combateu a seu lado e, em troca, recebeu uma bela recompensa.

AT - Portanto, a ideia de fim de ciclo é recorrente.

MFM - Sim, o sentimento de fim de um ciclo é recorrente, mesmo que não haja a consciência de um fim do ciclo, historicamente falando. No nosso presente esse sentimento tornou-se obsessivo, não se pára de falar sobre o assunto, o que provoca uma espécie de anestesia, de dormência, associadas a uma angústia que não tem limite. Aliás, as pessoas agem em função disso. A electrónica propicia a inclinação obsessiva. Ela opera como o Mefistófeles de todos os Faustos, pois está em todo o lado, realiza a ubiquidade. A inteligência artificial é a maior potência de adivinhação que foi criada na Terra. Como herdeiros dos modernos, criticamos a magia da adivinhação, mas a inteligência artificial possui um coeficiente dessa magia, dotado de uma potência e eficácia avassaladoras.

Sentimos que estamos no fim de um ciclo e tememos até que já não vá haver outro ciclo. No entanto, parece-me que Álvaro Siza não está a falar disto, mas sim do que ele sente em relação à educação que teve, em relação ao modo como os arquitectos trabalhavam, as comunidades electivas que se criavam e fortaleciam entre os arquitectos. Como nas outras artes, havia mais solidariedade, mais encontros casuais, mais procuras recíprocas sentimentais, do que há agora.

Em todo o caso, esta dimensão mais restrita inclui-se numa esfera mais alargada da desagregação muito acelerada do espaço social.

PTP - Digamos que diante de uma modernidade acelerada que alisa o território e o tempo, se coloca uma espécie de “missão de resistência”, que aliás vem do enquadramento que Kenneth Frampton fez ao regionalismo crítico. Ou seja, a necessidade de manter uma certa inteligência que permita preservar a legibilidade do espaço colectivo, que é a cidade. Que é este espaço onde acumulamos a nossa memória que é a cidade, que é este espaço onde nós acumulamos a nossa Memória, não é? E, portanto, há aqui uma missão do Arquitecto na sua vertente mais resistente...

MFM - Conheço livrarias, que são focos de resistência, em que os livreiros são eles próprios editores, organizam lançamentos, encontros, ninguém leva nada por preparar esses encontros,

ninguém é pago; ou decidem por exemplo, que em certos dias os livros em exposição serão todos de poesia, coisa pouco vendável. Sim, estes são gestos de resistência e eu acredito que eles têm consequências.

Com a maior sinceridade, não vejo, pelo menos em Lisboa, a arquitectura como um gesto de resistência, e temo sempre o pior, pois observo que a mais recente arquitectura não respeita a geologia da cidade, e a sua luz, e ignora a relação com a rua. Habitar a cidade significa, entre outras coisas, querer entrar por uma porta e poder fazê-lo, sabendo intuitivamente como. Se as portas e as janelas forem objectos cifrados...

Claro que concordo com a ideia de que à arquitectura cabe a missão de preservar, como diz, “a legibilidade do espaço colectivo, que é a cidade”.

AT - Neste sentido, o Siza vai tendo paixões, descobre o Loos, descobre o Taut, descobre o Frank Lloyd Wright...

MFM - É curioso falar do Bruno Taut, pois, ao preparar esta conversa, lembrei-me dele. É um acaso da vida. Há uns anos recebi do Círculo de Bellas Artes de Madrid um bellissimo Catálogo de uma exposição, *Arquitectura Alpina de Bruno Taut*, que teve lugar no Círculo em 2011. A edição inclui um estudo inicial de Eva-Maria Barkhofen, seguido das imagens de todas as pranchas originais e um capítulo final em que cinco arquitectos e paisagistas contemporâneos vêem “Bruno Taut em perspectiva” (Farshid Moussavi, Iñaki Ábalos, Philippe Rahm, Michael Jacob e Ciro Najle).

AT - A transparência da luz alpina...

MFM - Da luz alpina e também das profundidades, dos lagos alpinos... Ainda antes deste projecto, Taut concebeu aquele Pavilhão de Cristal de Colónia, em 1914. Pelas fotografias, o interior parece uma cascata de água. Ele encontrou a sua inspiração no poeta místico e utópico Paul Scheerbart, que reforçou o seu amor pelo vidro e as suas qualidades, em particular, o poder de reflexão, a transparência e os seus efeitos na luminosidade e reverberação, e ainda a possibilidade de irisar o vidro, fazendo entrar a cor por dentro da luz. Quando Scheerbart morreu, Taut, que o venerava, ficou desesperado.

É curioso como o amor pelo vidro pode estar vinculado a visões tão diferentes: entre Taut a Benjamin abre-se um abismo. Se a estética do vidro e do ferro, de que Benjamin fala no livro *As*

Passagens de Paris, tem a ver com o amor pela transparência, pelos reflexos, é porque eles subvertem, de maneira perturbante, a relação entre interior e exterior que sofre, por assim dizer, um estilhaçamento. Deixa de haver interior, protegido, opaco. Lembre-se o filme *Playtime* de Tati (1967).

Benjamin chegou a dizer que vivia no século XIX como um molusco na sua concha. Mas era preciso esconjurar essa vida privada impenetrável, o que correspondia a um anseio de abertura comunitária, socialista até. Brecht tem uma enorme atracção pela estética do vidro, o que influenciou muito Benjamin. E a razão principal, para além das transparências, dos reflexos, da perturbação da relação entre interior e exterior, residia no desejo de não deixar vestígios. O vidro não agarra nada, isso para Brecht era acabar com a mística do vestígio, com a nostalgia da sua recolha. Paradoxalmente, se Benjamin o acompanhava muito nesse sentido, defendia ao mesmo tempo que seguir vestígios é o acto histórico por excelência.

Bruno Taut não se enquadra neste contexto, o seu amor pela transparência era de natureza mística. Nos textos da juventude observa-se precisamente isso, uma relação íntima com a natureza, com a montanha, com os cimos das montanhas, com o infinito estelar.

AT - E também à volta do sublime.

MFM - Completamente, mas o que ele faz é muito perturbante. É maravilhoso do ponto de vista do desenho, mas seria o horror do ponto de vista da realização. Tem qualquer coisa de equivalente ao projecto de Tindaya do Chillida, que acalentava a ideia de esventrar a montanha de Tindaya criando um espaço interior de 50m/50m, que receberia, por uma abertura calculada, os raios do sol e da lua. Era uma escultura arquitectónica, uma obra de engenharia. Mas aquela montanha é religiosamente amada pelos povos das Canárias, por isso houve um grande movimento contra o projecto, em que se incluíam arquitectos, poetas, antropólogos locais e não locais, e a população em geral. Deve observar-se que já em 1984, ele tinha feito uma pequena montanha com um espaço interior, uma maravilhosa peça em alabastro, chamada Mendi-Uts (Montanha vazia I) cuja ressonância é inequivocamente funerária. Chillida esperava que a pouco e pouco aceitassem o seu projecto, porque para ele era qualquer coisa de simultaneamente comunitário e cósmico, mas morreu em 2002 e a coisa morreu com ele.

A diferença é que os projectos de Taut nunca contiveram a ideia de serem executados. Nos projectos da arquitectura alpina tudo é cósmico, porque ele imagina essa arquitectura de vidro para a casa

de habitação na montanha, para as montanhas, para os Alpes no seu conjunto, para a crosta terrestres, para as estrelas. O universo é para ele uma catedral sem fim, a que chama o “Grande Nada” e o “Anónimo”.

Pelo que me disse, Ana, o Taut que interessou Álvaro Siza não é este, mas o da maturidade, aquele que se interessa pela habitação social. Embora talvez os princípios cósmicos não o tenham abandonado. Não me parece estranho que tenha evoluído de um plano místico para um social, como se este fosse um desdobramento daquele.

AT - Houve alguma obra de Álvaro Siza que a tenha tocado especialmente?

MFM - As piscinas e a Casa de Chá de Leça e aquela pala do Pavilhão de Portugal, que me impressionou muito da primeira vez que a vi (melhor, que estive debaixo dela), pois a senti como uma perturbação espacial, um excesso produtor de angústia, uma espécie de ameaça que me chamava, fonte de atracção. O meu corpo sofria, por assim dizer, um encolhimento, como se estivesse a descer às profundezas da terra. Gosto mais do termo dossel do que de pala.

Quanto às Piscinas e à Casa de Chá de Leça, a minha memória guardou o contraste entre o movimento das ondas, a escuridão das rochas e a cor esverdeada do bronze, um contraste que compunha não uma unidade forjada pelo conceito, mas uma vida criada *in actu* pelos elementos naturais e artificiais, que tendiam a fundir-se por força do espelhamento, tornando-se os artificiais naturais devido ao fluxo soberano da água – esse é o efeito da piscina não ser fechada. E da Casa de Chá também guardou o amor pela multiplicação das perspectivas, propiciado pelas múltiplas aberturas de luz (preceito que Siza recapitula em obras futuras).

Ficha do Projeto de Investigação

Investigador Principal

Paulo Tormenta Pinto

Co Investigador Principal

Ana Tostões

Investigadora FCT

Ana Brandão

Equipa de Investigação

Alexandra Saraiva

João Paulo Delgado

José Luís Saldanha

Pedro Baía

Pedro Pinto

Rui Póvoas

Sandra Marques Pereira

Consultores

Inês d'Orey

José António Bandeirinha

Magda Seifert

Raquel Henriques da Silva

Bolseiras FCT

Elodie Marques

Joana Coutinho

Ficha técnica da publicação

Título: A Monumentalidade Crítica de Álvaro Siza

Editores: Paulo Tormenta Pinto, Ana Tostões

Edição: Circo de Ideias, www.circodeideias.pt

Coordenação da publicação: Ana Brandão

Tratamento de conteúdos da edição: Elodie Marques

Investigação: Alexandra Saraiva, Ana Brandão, Ana Tostões, Elodie Marques, Joana Coutinho, José Luís Saldanha, Paulo Tormenta Pinto, Pedro Baía, Pedro Pinto, Rui Póvoas

Revisão: Circo de Ideias, Eduarda Silva, Catarina Matos

Design: Ana Resende, assistida por Rita Constante e Nilza Lello

Impressão e acabamento: Gráfica Maiadouro, S.A.

1ª edição: novembro, 2023

Depósito Legal: 523 541/23

ISBN: 978-989-35212-3-6

DIREITOS DE AUTOR

© desta edição, editores

© dos textos, os autores

© das imagens, os créditos

Este livro é publicado no âmbito do projeto de investigação “A Monumentalidade Crítica de Álvaro Siza - Projetos de Renovação Urbana depois da Exposição Internacional de Lisboa de 1998”, SIZA/CPT/0031/2019, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia através de fundos nacionais.

Reprodução autorizada, desde que seja referenciada a fonte e autoria de textos e de imagens, exceto para fins comerciais.

