

Repositório ISCTE-IUL

Deposited in *Repositório ISCTE-IUL*:

2024-06-25

Deposited version:

Accepted Version

Peer-review status of attached file:

Peer-reviewed

Citation for published item:

Pinto, P. T., Pinto, P. & Brandão, A. (2023). Álvaro Siza, "afinal o grande edifício é a cidade. Tecido: Monumento". In Paulo Tormenta Pinto, Ana Tostões (Ed.), *A monumentalidade crítica de Álvaro Siza*. (pp. 16-41).: Circo de Ideias.

Further information on publisher's website:

<https://www.circodeideias.pt/produto/a-monumentalidade-critica-de-alvaro-siza/>

Publisher's copyright statement:

This is the peer reviewed version of the following article: Pinto, P. T., Pinto, P. & Brandão, A. (2023). Álvaro Siza, "afinal o grande edifício é a cidade. Tecido: Monumento". In Paulo Tormenta Pinto, Ana Tostões (Ed.), *A monumentalidade crítica de Álvaro Siza*. (pp. 16-41).: Circo de Ideias.. This article may be used for non-commercial purposes in accordance with the Publisher's Terms and Conditions for self-archiving.

Use policy

Creative Commons CC BY 4.0

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a link is made to the metadata record in the Repository
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

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 perfeitíssima. 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.

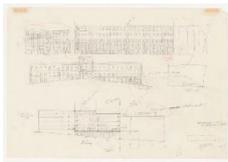
A cidade das formas híbridas e anónimas, resultantes da contingência da vida popular, qualifica o tecido da cidade quotidiana que Siza elege. Uma experiência neorrealista tal como retratada no cinema de Roberto Rossellini ou Vittorio de Sica, realizadores que povoaram o seu imaginário estético no tempo 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”.