



Universidades Lusíada

Martins, André David Santos Mendes, 1983-

O esquisso como expressão do diálogo inerente à arquitectura

<http://hdl.handle.net/11067/4540>

Metadata

Issue Date 2019

Abstract A presente investigação pretende estudar a importância do esquisso, como instrumento da Arquitectura, entendendo-o como elemento basilar e expedito da metodologia projectual. Assim, são estudados esquissos pertencentes a três projectos da autoria do arquitecto Álvaro Siza Vieira. O projecto, compreendido como a incessante procura de soluções, pretende encontrar uma solução que responda a determinado programa e a um contexto específico. É no decorrer deste processo, que o esquisso tem um papel p...

The presente work aims to demonstrate the importance of the sketch, as an useful instrument in Architecture, believing it to be, a core and expeditious element of the project methodology. Therefore different sketches from tree different projects will be analysed. The project as a research seeks constantly for solutions, aiming for a viable one as a response for a special kind of a program and a specific context. The sketch represents an important method of research, being the element that questions...

Keywords Desenho arquitectónico, Casa Vieira de Castro (Vila Nova de Famalicão, Portugal), Igreja do Marco de Canaveses (Portugal), Pavilhão de Portugal (Lisboa, Portugal), Vieira, Álvaro Siza, 1933- - - Crítica e interpretação

Type masterThesis

Peer Reviewed No

Collections [ULL-FAA] Dissertações

This page was automatically generated in 2022-11-09T09:59:08Z with information provided by the Repository



UNIVERSIDADE LUSÍADA
FACULDADE DE ARQUITECTURA E ARTES
Mestrado Integrado em Arquitectura

O esquisso como expressão do diálogo
inerente à arquitectura

Realizado por:
André David Santos Mendes Martins

Orientado por:
Prof. Doutor Arqt. Bernardo de Orey Manoel

Constituição do Júri:

Presidente: Prof. Doutor Horácio Manuel Pereira Bonifácio
Orientador: Prof. Doutor Arqt. Bernardo de Orey Manoel
Arguente: Prof. Doutor Arqt. Fernando Manuel Domingues Hipólito

Dissertação aprovada em: 17 de Maio de 2019

Lisboa

2019



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

O esquisso como expressão do diálogo inerente à arquitectura

André David Santos Mendes Martins

Lisboa

Janeiro 2019



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

O esquisso como expressão do diálogo inerente à arquitectura

André David Santos Mendes Martins

Lisboa

Janeiro 2019

André David Santos Mendes Martins

O esquisso como expressão do diálogo inerente à arquitectura

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitectura e
Artes da Universidade Lusíada de Lisboa para a
obtenção do grau de Mestre em Arquitectura.

Orientador: Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel

Assistente de orientação: Mestre Arqt. Pedro Jorge
Ribeiro Guedes Lebre

Lisboa

Janeiro 2019

Ficha Técnica

Autor André David Santos Mendes Martins
Orientador Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel
Assistente de orientação Mestre Arqt. Pedro Jorge Ribeiro Guedes Lebre
Título O esquisso como expressão do diálogo inerente à arquitectura
Local Lisboa
Ano 2019

Mediateca da Universidade Lusíada de Lisboa - Catalogação na Publicação

MARTINS, André David Santos Mendes, 1983-

O esquisso como expressão do diálogo inerente à arquitectura / André David Santos Mendes Martins ; orientado por Bernardo d'Orey Manoel, Pedro Jorge Ribeiro Guedes Lebre. - Lisboa : [s.n.], 2019. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa.

I - MANOEL, Bernardo d'Orey, 1969-

II - LEBRE, Pedro Jorge Ribeiro Guedes, 1968-

LCSH

1. Desenho arquitectónico
2. Casa Vieira de Castro (Vila Nova de Famalicão, Portugal)
3. Igreja do Marco de Canaveses (Portugal)
4. Pavilhão de Portugal (Lisboa, Portugal)
5. Vieira, Álvaro Siza, 1933- - Crítica e interpretação
6. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Teses
7. Teses - Portugal - Lisboa

1. Architectural drawing
2. Casa Vieira de Castro (Vila Nova de Famalicão, Portugal)
3. Igreja do Marco de Canaveses (Portugal)
4. Pavilhão de Portugal (Lisbon, Portugal)
5. Vieira, Álvaro Siza, 1933- - Criticism and interpretation
6. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Dissertations
7. Dissertations, Academic - Portugal - Lisbon

LCC

1. NA2707.V54 M37 2019

Aos amigos.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero agradecer ao Arquitecto Álvaro Siza Vieira, pelo seu apoio, disponibilidade e pela inspiração que representa.

Ao Prof. Doutor Arquitecto Bernardo d'Orey Manoel, pela sua orientação, persistência, rigor e o tempo que dedicou a este trabalho.

Ao Mestre Arquitecto Pedro Jorge Ribeiro Guedes Lebre, pelo apoio, incentivos, pelos conselhos sábios e pelo exemplo que representa.

Aos professores, que enaltecem o meu saber.

À família e amigos, que directa ou indirectamente influenciaram e apoiaram todo o meu percurso.

APRESENTAÇÃO

O Esquisso como expressão do diálogo inerente à Arquitectura

André David Santos Mendes Martins

A presente investigação pretende estudar a importância do esquisso, como instrumento da Arquitectura, entendendo-o como elemento basilar e expedito da metodologia projectual. Assim, são estudados esquissos pertencentes a três projectos da autoria do arquitecto Álvaro Siza Vieira.

O projecto, compreendido como a incessante procura de soluções, pretende encontrar uma solução que responda a determinado programa e a um contexto específico. É no decorrer deste processo, que o esquisso tem um papel preponderante, servindo como instrumento de confronto de ideias. O esquisso é um instinto eficaz de crítica na metodologia de projecto. Este é o primeiro elemento para comunicar e fixar uma ideia de projecto, é notória a sua capacidade transmissora de essência e rigor na representação de um determinado ambiente, imaginado para um determinado lugar. Simultaneamente, possui a capacidade de esboçar, ancorar e a apresentar ideias que permanecessem até aí apenas na cabeça do arquitecto, transformando-se na sua primeira concretização física.

Apresenta-se como elemento intuitivo e pessoal, deve ter-se presente a que aquele que desenha, além de expor uma ideia também se expõe, ou seja, demonstra a sua visão sobre determinado assunto. Tal como Le Corbusier o descreveu:

“Existe um claro contraste entre um primeiro momento retratado tenuemente, tido ainda como inicial na fase de projecto e um momento posterior, onde as ideias são representadas de modo seguro e definido.” É sob este espectro que se crê pertinente a análise dos esquissos e em alguns casos, a sua respectiva comparação com a obra já construída.

Perante este contexto são lidas criticamente três obras de Siza Vieira através dos seus esquissos. O âmbito das mesmas é particular e específico, une-as o seu autor e a sua

metodologia. Esta leitura pretende compreender como são cimentadas ideias e de que modo podem evoluir ou até serem eliminadas, ao longo de todo o processo projectual.

As obras eleitas representam diferentes tipologias e temas na Arquitectura, todas essenciais no quotidiano humano. As obras em estudo reportam-se a uma habitação, a uma igreja e um pavilhão, abrangendo também escalas muito distintas.

São trabalhados conceitos que se relacionam com estes programas a, casa, programa por excelência da Arquitectura, a igreja, onde são transportadas para o desenho questões relacionadas com o domínio do sagrado. Por fim, no equipamento público, uma simbologia particular, onde o conceito de monumento é particularmente trabalhado.

Além destes conceitos o arquitecto, ao esquissar tenta recriar a vivência dos espaços, a interacção de umas volumetrias com as outras, a incidência da luz e testa a materialidade. O esquisso é assim uma ferramenta de estudo e de interpretação da realidade.

Palavras-chave: Esquisso, Desenho, Ideia, Pensamento, Imaginário, Narrativa Espacial, Reflexão, Registo, Pesquisa, Rigor, Intencionalidade, Gesto, Lugar, Programa, Contexto, Álvaro Siza Vieira.

PRESENTATION

Architecture The Sketch as a inherent mean of expression in Architecture revisited:

André David Santos Mendes Martins

The presente work aimes to demonstrate the importance of the scketch, as an useful instrument in Architecture, beliving it to be, a core and expeditious element of the project metodology. Therefore diferent sketches from tree diferent projects will be analised.

The project as a research seeks constantly for solutions, aiming for a viable one as a response for a special kind of a program and a specific context. The sketch represents an important method of research, being the element that questions and confronts the ideas in a project. It is believed that the sketches are a viable method. It is a fast, intuitive method that communicates very quickly the ideas of the project. Regardless the exactitude, it is notorious it's enormous capacity of transmitting the essence of an atmosphere picturing the environment of a place. It also possesses the ability of memorizing and anchoring the notions that were locked inside the architect's mind, becoming the first realization of the ethereal. Therefore, the sketch is an important, instant and elementary mean of communication, for the creator towards others, that until then only existet in their mind's creator.

It presents itself as an intuitive, personal e quick way to expose the notions of the drawer, besides exposing the idea, it also exposes the drawer.

It is beneath this spectre, that is believed to be pertinent the analysis of the sketches provident from tree projects, of the architect Álvaro Siza Vieira.

What assembles these tree projects, besides its author, is the methodology applied in their development. The analysis pretends to demonstrate who ideas are conceived and memorized, witnessing their evolution or death, during the process of project.

The projects represent different typologies and teems in Architecture, all of the essentials to daily living. The sketches belong to a house, a church and a pavilion, comprehending different scale.

Distinct concepts are clearly worked in these projects, from the house, which is an important program to work in Architecture, through the sacred (in the church) and also the program of the pavilion, that belongs to a public space, and where a particular symbology is worked in different levels.

Furthermore, these concepts are worked every time that the architect draws and tries to create the living experience of these spaces, the interaction of the volumes with each other, the light and the materials in these spaces.

The sketch is a tool, a useful one, that interprets reality. This is done with different approaches depending on the space or the detail in study.

Keywords: Sketch, Drawing, Idea, Thought, Imaginary, Narrative, Space, Reflection, Register, Search, Rigor, Intentionality, Gesture, Place, Program, Context, Álvaro Siza Vieira .

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Esquisso de Álvaro Siza Vieira que demonstra a integração da casa no território e a conseqüente evolução formal da mesma (da esquerda para a direita e de cima para baixo). (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).....	50
Ilustração 2 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso de estudo da implantação da casa com indicações que intensificam a relação exterior/interior, Álvaro Siza Vieira. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	53
Ilustração 3 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do estudo da integração da casa no território e conseqüentes aberturas sobre a paisagem, Álvaro Siza Vieira. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	55
Ilustração 4 - Esquisso de estudo da implantação, volumetria total e aberturas da casa. Estudo do alçado Sul, Álvaro Siza Vieira. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	57
Ilustração 5 - Esquisso que enquadra a estratégia projectual, vista do alçado nascente. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	59
Ilustração 6 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que enquadra relações de aberturas entre vãos e implantação nos muros pré-existentes. Planta e perspectiva. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	61
Ilustração 7 - Esquisso em perspectiva que estuda a forma da casa e a forma de abertura dos vãos. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).....	64
Ilustração 8 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos que demonstram o estudo dos rasgos a efectuar no alçado poente. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	66
Ilustração 9 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do acesso vertical, estudo de materialidade, formas e teste de diferentes enquadramentos. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	69
Ilustração 10 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que estuda os acessos interiores da casa. Em o início do acesso vertical, ao centro a entrada na sala, enquadrando uma pequena rampa e ao baixo é enquadrada uma visão do acesso vertical estabelecendo relação com a abertura dos vãos da fachada lateral estudados anteriormente. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	70
Ilustração 11 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que estuda o quarto que enquadra os dois alçados da casa. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	72
Ilustração 12 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos que continuam o estudo para o quarto. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).....	73
Ilustração 13 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos que ilustram o estudo para o alçado lateral e a relação com a garagem (construção pré-existente). (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	74
Ilustração 14 - Esquisso em Perspetiva, síntese do projecto enquadrado a partir da entrada no lote, a sul. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).....	77
Ilustração 15 - Esquisso síntese da planta térrea, estando assinalada a zona de circulação e surgindo a branco as áreas ainda a consolidar, que correspondem à cozinha e à entrada. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).....	79

Ilustração 16 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos que estudam a respectiva representação e localização da lareira. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	80
Ilustração 17 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que estuda o enquadramento da lareira na sala, surgindo uma perspectiva que enquadra todo o espaço no final da ilustração. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).....	83
Ilustração 18 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso síntese da lareira na sala. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	84
Ilustração 19 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos que estudam o alçado sul da casa Vieira de Castro. À esquerda é introduzida uma perspectiva da Casa Figueiredo. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).....	86
Ilustração 20 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo).Esquissos que estudam a disposição programática do espaço da cozinha. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	89
Ilustração 21 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos que demonstram o estudo do espaço da cozinha. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira). 90	
Ilustração 22 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos em planta (à direita) e em perspectivas, terminando com a caracterização do espaço da sala no final da ilustração. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	92
Ilustração 23 - Planta trabalhada com esquissos, onde surgem indicações de cortes e apontamentos de espaços e materiais. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).....	93
Ilustração 24 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso de Axonometria Síntese da Casa, ilustrando a integração dos diversos projectos e estudando as distintas soluções para os espaços da casa. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	95
Ilustração 25 - (De de cima para baixo). Esquisso que demonstra a implantação do complexo paroquial visto a partir da Avenida principal e corte do interior do edifício. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	111
Ilustração 26 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso de enquadramento e relação da Igreja com o contexto. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	112
Ilustração 27 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que demonstra o enquadramento da igreja e conseqüente planta de implantação. Esquisso di interior. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).....	117
Ilustração 28 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso de estudo, planta e perspectiva interior, estudo da entrada da igreja e relações com o exterior. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	120
Ilustração 29 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso de perspectivas interiores e exteriores do espaço da igreja. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	121
Ilustração 30 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso em perspectiva do exterior e interior da igreja. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira). ..	124
Ilustração 31 - (De cima para baixo). Esquisso que demonstra a implantação da igreja e entrada para piso inferior. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	127

Ilustração 32 - Esquisso em perspectiva do altar. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	128
Ilustração 33 - Esquisso que demonstra o estudo em planta da igreja. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	130
Ilustração 34 - Perspectiva interior da igreja. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	132
Ilustração 35 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos do interior da igreja, planta, perspectivas exteriores e desenhos da cruz. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	133
Ilustração 36 - Esquisso desenhado sobre planta (implantação urbana). (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	134
Ilustração 37 - Estudo em maqueta, estudo da volumetria e relações espaciais da proposta. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	136
Ilustração 38 - Esquisso que demonstra a perspectiva da entrada na igreja e os vãos. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	138
Ilustração 39 - Perspectiva exterior da igreja na paisagem. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	140
Ilustração 40 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos de perspectivas interiores, exteriores e planta. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	142
Ilustração 41 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do interior e esquissos de perspectivas exteriores. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	144
Ilustração 42 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do altar e da entrada. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	147
Ilustração 43 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do interior de igreja, zona de junção do altar e altar destinada à santa padroeira. Esquissos em estudo do coro alto e materialidade. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	148
Ilustração 44 - Esquisso do coro alto, estudo de acesso e relação de materialidades. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	150
Ilustração 45 - Maqueta em corte, esquisso da torre sineira. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	152
Ilustração 46 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos de estudo do altar com consecutivos enquadramentos e aproximações. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	154
Ilustração 47 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso de perspectiva interior e planta (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	155
Ilustração 48 - Esquisso do altar, estudo para o altar da Santa padroeira. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	156
Ilustração 49 - Esquisso do interior da igreja. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	158
Ilustração 50 - Esquisso que demonstra a implantação e enquadramento da igreja e consequente acesso ao largo. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	159
Ilustração 51 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso da planta e perspectiva interior. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	160

Ilustração 52 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso em perspectiva, estudo do acesso ao pátio, estudo da iluminação da capela mortuária e respectiva volumetria exterior. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	162
Ilustração 53 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso em perspectiva da capela mortuária. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	164
Ilustração 54 - Esquisso estudo da capela mortuária, banco e respectivo estudo da materialidade do espaço. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	165
Ilustração 55 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do estudo da cruz, desde o estudo do próprio altar até ao detalhe da cruz. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	166
Ilustração 56 - Esquisso da materialidade do altar e materialidade dos vãos. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	167
Ilustração 57 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos estudo do altar e respectiva materialidade, composição das paredes e embasamento. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	168
Ilustração 58 - Esquisso referente a materiais e objectos do quotidiano das cerimónias das celebrações. Estudo referente a materialidades. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	170
Ilustração 59 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos da cadeira do celebrante. Respectivo enquadramento no espaço e estudo de detalhes da mesma, assim como do Cristo e da cruz. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	171
Ilustração 60 - Esquisso sobre enquadramento da Cruz. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	172
Ilustração 61 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso da zona do altar, estudo do posicionamento dos objectos no altar. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	174
Ilustração 62 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do altar e dos objectos inerentes a este espaço. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	175
Ilustração 63 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos sobre corte transversal da igreja. Estudo da zona da entrada. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	176
Ilustração 64 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos sobre corte longitudinal. Estudo da capela mortuária e do altar. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	178
Ilustração 65 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos sobre corte transversal, estudo da zona da entrada. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	179
Ilustração 66 - Esquissos sobre objectos da igreja. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	180
Ilustração 67 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso de estudos da pia batismal. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	181
Ilustração 68 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso da zona do altar e estudo da cadeira para a assembleia. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	182
Ilustração 69 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso da zona do altar e da cadeira do celebrante. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	184

Ilustração 70 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do estudo da cadeira do celebrante. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).....	185
Ilustração 71 - Esquisso estudo do altar e em pormenor do cálice. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).....	186
Ilustração 72 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos do estudo dos objectos a utilizar na liturgia. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	187
Ilustração 73 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do estudo do sacrário e do cálice. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	188
Ilustração 74 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do sacrário, estudo da materialidade e conseqüente forma. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	190
Ilustração 75 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do cálice e dos objectos a utilizar na homília. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	191
Ilustração 76 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos exemplificativos do estudo efectuados para a elaboração da cruz. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).....	192
Ilustração 77 - Esquisso estudo da capela mortuária, banco e respectivo estudo da materialidade do espaço. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	193
Ilustração 78 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que estudam o Pavilhão como conceito, desde os arcos até ao pórtico. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	205
Ilustração 79 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que demonstra a implantação do Pavilhão e a sua ancoragem ao espelho de água. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).....	207
Ilustração 80 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Primeiros esquissos que evidenciam o estudo da pala como estrutura contínua do Pavilhão. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).....	209
Ilustração 81 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do estudo entre o edifício e o rio. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).....	210
Ilustração 82 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso de enquadramento geral e a sua relação com o rio. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	212
Ilustração 83 - Estudo que engloba a totalidade do edifício e demonstra a indefinição dos Pavilhões da envolvente. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).....	213
Ilustração 84 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso das aberturas e espaços exteriores do Pavilhão de Portugal e conseqüente relação que se estabelece com o espelho de água e pala. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	215
Ilustração 85 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos que demonstram a necessidade de visualização total do Pavilhão, expressa na planta ao centro e nas perspectivas à volta. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).....	216
Ilustração 86 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos em perspectiva e planta que estudam diferentes hipóteses de praça coberta. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).....	218
Ilustração 87 - (De cima para baixo). Esquisso que demonstra as diferentes relações e estudos da pala com o pavilhão. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).....	219

Ilustração 88 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que demonstra a necessidade do arquitecto de sair do plano do horizonte e visualizar todo o edifício. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	220
Ilustração 89 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos do estudo de engenharia e de arquitectura, na procura de coadunar a forma do edifício com as necessidades estruturais. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	222
Ilustração 90 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso em perspectiva e planta focando a estrutura do edifício. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	223
Ilustração 91 - (De cima para baixo). Esquissos da persepctiva do Pavilhão de Portugal, visto do rio. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	224
Ilustração 92 - Perspectiva desenhada a partir do interior do espelho de água. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	226
Ilustração 93 - Esquisso que sintetiza o edifício visto do rio. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	227
Ilustração 94 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que demonstra a implantação do Pavilhão, enquadrando uma perspectiva aérea. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	228
Ilustração 95 - (De cima para baixo). Esquisso que estuda a estrutura de suporte da pala. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	229
Ilustração 96 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos em perspectiva e corte para a pala. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	230
Ilustração 97 - Esquisso que demonstra a implantação do complexo paroquial visto a partir da Avenida principal e corte do interior do edifício. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	231
Ilustração 98 - Perspectiva feita a partir do espelho de água. Este esquisso demonstra a totalidade do edifício. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	232
Ilustração 99 - (De cima para baixo). Esquisso que incorpora vivências e estudo de materialidade. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	233
Ilustração 100 - Esquisso da pala onde é possível observar a vivência debaixo deste espaço coberto. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	235
Ilustração 101 - Esquisso da atmosfera da pala. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	237
Ilustração 102 - Esquisso que estuda a forma do edifício vista do rio. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	238
Ilustração 103 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que demonstra a implantação do Pavilhão, estudos de vistas aéreas. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	239
Ilustração 104 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso síntese, estudo de zonas verdes. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	240
Ilustração 105 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que demonstra malha ortogonal do edifício e cortes com sugestão de acabamentos. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	242

Ilustração 106 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Figura humana, planta e perspectivas da pala e pavilhão. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	243
Ilustração 107 - Esquisso que enquadra o alçado lateral do Pavilhão visto a partir de terra. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	245
Ilustração 108 - (De cima para baixo). Esquisso do estudo da balaustrada lateral. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	246
Ilustração 109 - Esquisso que enquadra relação exterior- interior do Pavilhão, com perspectivas auxiliadas por planta. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	247
Ilustração 110 - Esquisso que demonstra a relação dos espaços interior-exterior e zonas verdes. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	248
Ilustração 111 - Esquisso sobre estudo de relações de vistas e materialidade. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).	249

SUMÁRIO

1. Introdução	23
2. Casa Vieira de Castro (1984 – 1994)	43
2.1. Crítica e esboços	50
3. Igreja do Marco de Canaveses (1990 – 1997)	101
3.1. Crítica e esboços	111
4. Pavilhão de Portugal (1995-1997)	201
4.1. Crítica e esboços	205
5. Considerações finais	255
Referências	265
Apêndices	269
Lista de Apêndices	271
Apêndice A	273

1. INTRODUÇÃO

Da definição de desenho deve reter-se que se trata de uma representação formal, onde é retratada uma ideia geral ou específica, que pode ou não vir a ser transportada futuramente, para outro suporte. Esta representação pode ser de natureza ilustrativa, figuração de uma primeira ideia ou deter uma finalidade em si mesma.

O conceito de desenho é descrito no dicionário como uma “representação gráfica da forma ou dos referentes de coisas, seres, conceitos, sobre uma superfície, geralmente de papel, por meio de determinados instrumentos como o lápis ou o pincel”; é igualmente denominado como “processo, técnica, ou arte de criar, planejar e produzir graficamente formas”, surgindo também especificado como o “plano ou projecto que determina execução de alguma coisa, que é responsável da sua forma.”¹ (Castaleiro, 2001, p. 1175). Da Antiguidade chega um conto relativo à origem do desenho, contado originalmente por Plínio, incluindo os textos de Alberti.

A história passa-se em Corinto e conta que uma jovem, filha do ceramista Butades de Sicyone, apaixonada por um rapaz que teria de abandonar a cidade, desenha numa parede o contorno da sombra do seu amado, que a luz de uma lanterna projectava, guardando assim a memória da imagem dele.² (Rodrigues, 2000, p. 21).

Neste conto expressam-se as principais características inerentes ao desenho. O impulso gerado pela vontade de guardar na sua memória a figura do seu amado levou a jovem a desenhar, a vontade de memorizar o seu amado (através da sua figura) e o facto de ter traçado o seu contorno numa parede (suporte bidimensional e estático), pretendendo guardar a memória da sua figura. Desenhar é “cosa mentale” tal como afirmava Leonardo da Vinci, no século XVI.

O pensamento tende para uma estruturação clara e de precisa evidência do conhecimento, o que não obsta a que existam variantes da maneira de pensar e de conhecer que se organizam em ordens não evidentes, sem estrutura aparente ou escondida sequer, e sem uma direcção previsível (uma tautologia que por vezes escapa à racionalidade).³ (Rodrigues, 2000, p. 49).

¹ O desenho é igualmente descrito como “plano geral ou indicação das grandes linhas ou partes de uma obra; delineamento, esboço de uma obra ou das suas partes”, finalmente surge sintetizada a “ideia ou plano que se pretende levar a efeito”. (Castaleiro, 2001, p. 75).

² Esta lenda ilustra as principais características do desenho como elemento que pretende analisar a realidade, perpetuar a memória e acentuar a inevitável bidimensionalidade desta forma de expressão.

³ O desenho surge assim como ferramenta intuitiva que serve de meio de expressão para compreender o projecto “[...] um desenho, entre outras coisas, é uma espécie de fragmento que eu recorto e roubo ao mundo. Desenhar é um roubo lícito: porque aquilo que o desenho rouba, devolve-o ele próprio em dobro,

O desenho utiliza as formas para se expressar e é representado em variados suportes. Corresponde à concretização física de uma ideia etérea, suspensa e frequentemente imprecisa, presente apenas na mente de quem desenha tratando-se, por este facto, de um processo individual. Desenhar é um “método fundamentalmente interior”⁴ de carácter [in]transmissível, correspondendo a uma necessidade de transferir uma ideia para um suporte. A ideia, aquilo que é testado e transposto para o desenho, “à partida nasce, imprecisa e por vezes difusa – uma emoção, uma imagem furtiva, um fragmento, uma linha, uma ténue inflexão; um pensamento nebuloso, por vezes periférico, e sem qualquer forma ou substância definida.”⁵ (Tainha, 2000, p. 43).

Ao desenhar o sujeito observa, analisa, memoriza e fixa fragmentos do seu entorno ou da sua mente: “Cada dibujo está abocado a captar com el máximo rigor un momento concreto de una imagen huidiza com todos sus matices... reconocer esta cualidad pasajera de la realidad.”⁶ (García e Leyva, 2012, p. 61).

“Desenhar, é de facto olhar com os seus olhos, observar, descobrir. [...] É necessário desenhar para levar ao nosso interior aquilo que foi visto e que ficará então inscrito na memória para toda a vida.”⁷ (Vieira, 1995, p. 39).

Tal como existe esta necessidade de desenhar para resistir à memória, o Homem também expressa a necessidade de desenhar no real, de projectar no espaço real o seu imaginário. Mais do que uma vontade faustosa de ostentação, reside no Homem uma vontade de edificar, de ocupar o seu Eu no espaço, tal como quem desenha um círculo, “feito no chão na área da praia, com uma vara, com o centro de articulação do ombro, todos nós já o conseguimos espontaneamente por vontade de ocupar o espaço e

ou em mais, ao mundo roubado. Quando digo que o desenho é bom então o mundo fica mais rico porque, como produto, o meu desenho é mais um objecto no mundo.” (Janeiro, 2013, p. 39).

⁴ Na sua obra “O Projecto e o Desenho são o Mesmo?”, é elaborado um discurso sobre o desenho, tentando compreender de que modo estes se complementam ou se distanciam.

⁵ O desenho corresponde à resposta de um ímpeto, de uma vontade, que pretende mais do que explicar algo ou de expor uma ideia, corresponde a uma necessidade do sujeito desenhador: “Desenhar, entre outras coisas, é uma vontade do corpo. Quem desenha sabe que é o corpo que nos pede mais um desenho: mais um, ainda que seja o último, mais um instante fixado.” (Janeiro, 2013, p. 39).

⁶ Tradução nossa – Cada desenho está vocacionado para captar com o máximo de rigor um momento concreto de uma imagem imbuída de todos os seus matizes... reconhecendo essa qualidade passageira da realidade.

⁷ Na sua obra “O Desenho e o Projecto. São o Mesmo?”, Joaquim Vieira esclarece a estreita e simbiótica relação que surge entre o projecto e o desenho. Como o segundo auxilia toda a metodologia do primeiro e o ajuda a desenvolver-se. “Desenhar, é de facto olhar com os seus olhos, observar, descobrir. Desenhar é aprender a ver, a ver nascer, desenvolver, morrer as coisas e as gentes. É necessário desenhar para levar ao nosso interior aquilo que foi visto e que ficará então inscrito na nossa memória para toda a vida”. (Vieira, 1995, p. 39).

expressar esse rigor que, quando experimentado é sempre fascinante.”⁸ (Vieira, 1995, p. 28).

O risco, elemento constituinte do desenho, tenta enaltecer e quebrar as barreiras do tempo e do espaço e perpetuar memórias, havendo dois posicionamentos do indivíduo perante o desenho: “[...] de uma maneira simples, podemos considerar que há essencialmente duas atitudes a desenhar: uma, que é de fora para dentro, vulgarmente chamada de “desenho à vista” [...] e outra maneira, que é de dentro para fora e a que podemos chamar desenho de imaginação.”⁹ (Rodrigues, 2000, p. 24). Testemunha e prova da criação de mundos, o desenho, representa cópias da realidade, ou espelha realidades interiores, criando, fundamentalmente acrescentando fragmentos ao mundo.

Sendo que usualmente o desenho representa mais do que ele mesmo, podendo conter uma simbologia específica. O desenho é igualmente uma linguagem, uma representação tão rica e descritiva, mas essencialmente distinta da escrita.

O desenho não é uma estrutura discursiva [...], uma vez que caminha num sentido oposto, criando estruturas instáveis e abertas, incompletas e com uma direcção oposta à dessa mesma estruturação lexical. Daí afirmar que o desenho, não sendo um discurso verbal ou uma linguagem, é, no entanto, uma metalinguagem [...] torna-se numa particular possibilidade dialogante que obvia os mal-entendidos da verbalização e permite a utilização de não dizíveis, através do manifestar quase directo do próprio pensamento em invenções e variações gráficas. Assim, a metalinguagem que é o desenho, embora utilizando as esquematizações dos códigos e as ordenações da geometria, nunca caminha na direcção dos sistemas de signos que evocam de uma maneira fixa os sentidos e a comunicar.¹⁰ (Rodrigues, 2000, p. 229).

Cabe ao sujeito-desenhador a definição das regras e dos códigos representativos que iriam constar em cada desenho, visto não existirem regras fixas e rigorosas no traçar dos esboços. Perante os inúmeros códigos existentes, dada a feliz inexistência de codificações rigorosas no desenho (não técnico) deve no entanto procurar-se definir os

⁸ A denominada arquitectura de bastão, feita no estaleiro das obras é uma referência que explicita a estreita relação do desenho e da conseqüente edificação: “(...) feito no chão na área da praia, com uma vara, com o centro de articulação do ombro, todos nós já o conseguimos espontaneamente por vontade de ocupar o espaço e expressar esse rigor que, quando experimentado é sempre fascinante.” (Vieira, 1995, p. 28).

⁹ Este posicionamento relativamente ao desenho é transversal a todos os que desenharam, acabando por acrescentar novos elementos ao mundo: “Desenho porque quero o mundo meu, não dito, mas mundado: uma natureza que natura, uma substância que substancia, um algo-novo, um para-sempre-novo. [...] o desenho munda, torna mundo o mundo, faz dele meu, com ele próprio eu, eu-mesmo, gesto do meu corpo [...] o desenho que eu desenho é o mundo.” (Janeiro, 2013, p. 24).

¹⁰ Com o seu código próprio o desenho acaba por funcionar como uma linguagem com códigos específicos, mas mais abrangente: “A génese do Desenho definirá os seus sentidos e códigos específicos, e por outro lado esclarecerá da proximidade das suas ordenações com as ordenações arquitectónicas, o que permite entender a evolução da aproximação do desenho à poïesis arquitectónica.” (Rodrigues, 2000, p. 41).

principais elementos quem constituem o desenho, entre eles enumeram-se o ponto, a linha, o plano e a mancha¹¹.

A junção dos pontos, ou a movimentação de um ponto, traduzem-se na figura geométrica conhecida como linha. Esta encontra-se presente na maior parte dos desenhos.

É o resultado da transformação do ponto de elemento estático em elemento dinâmico; no momento em que se imprime ao ponto um movimento contínuo, temos como resultado uma recta. A linha como elemento geométrico, não tem existência material. O registo que dela se pode fazer no caso de um desenho é afinal a transposição daquilo que os olhos vêem para uma linguagem determinada e que torna o elemento geométrico linha em elemento gráfico traço [...] ela não existe fisicamente.¹² (Rodrigues, 2000, p. 43).

Muitos desenhadores utilizam o recurso deste elemento, a linha, para se expressarem, entre eles encontra-se o arquitecto Álvaro Siza Vieira, conforme resposta à entrevista realizada a este autor no âmbito da presente dissertação:

“AM - Existem várias expressões no desenho, (a mancha, a linha), mas o arquitecto recorre maioritariamente à linha. Existe alguma razão?

AS - Bem.... É, mais rápido! E é muito mais sintético. A linha já é uma abstração.”¹³ (Vieira, 2013a, p. 9).

Os arquitectos criam espaços essencialmente a partir de planos, ou, os seus desenhos são objectivamente constituídos por planos, que se estendem, prolongam e materializam ideias. As ideias, constituídas por linhas e traços, são os desenhos dos arquitectos reveladores de manchas, criadores de intenções de sombras por exemplo. A definição de plano, quando falamos rigorosamente, como elemento geométrico, trata-se de um elemento definido.

É uma entidade infinita, e como ideia é um elemento abstracto. Assim, todos os planos que vimos desenhados são afinal segmentos [...], o plano, tornado sensível e palpável, através das apropriações auxiliares dos elementos gráficos.¹⁴ (Rodrigues, 2000, p. 43).

¹¹ Estes elementos (o ponto, a mancha e a linha) constituem o desenho: "O ponto é uma partícula sem dimensões que constitui a primeira figura elementar da geometria. O ponto geométrico é uma não existência, um momento. É uma não existência no sentido material, uma vez que é uma entidade abstracta. Como coisa, o ponto não existe para os sentidos." Estes elementos traduzem-se em formas geométricos, sendo a mais elementar o ponto. Tal como afirma Kandinsky: "o ponto é o resultado do primeiro encontro entre o instrumento e a superfície material, o plano original." (Rodrigues, 2000, p. 41).

¹² A noção de plano é fundamental, "particularmente em desenho de Arquitectura, a ideia de plano é fundamental, quer para a representação, quer como auxiliar dessa mesma representação." (Rodrigues, 2000, p. 44).

¹³ Entrevista realizada ao arquitecto Álvaro Siza Vieira, por André David Martins, a 20-01-2013.

¹⁴ A realidade transformada em desenho representa-se através de planos, que se convertem em traços: "A noção de plano é ainda o que permite entender e traduzir a pluridimensionalidade do mundo num discurso

No seguimento do desenho das linhas surge o traço, abstracção deste mesmo conceito, o traço.

É, por excelência, a forma de expressão do desenho. Não que os outros elementos gráficos não apareçam com importâncias e valores plásticos equivalentes, mas desenhar é, frequentemente, deixar correr a mão sobre o suporte e como resultado (no caso de a mão segurar um instrumento riscante) aparecerem sobre ele os vestígios desses movimentos.¹⁵ (Rodrigues, 2000, p. 46).

Como elemento auxiliar, que muitas vezes traduz estudos de composição volumétrica ou de luz são utilizadas manchas.

Como o traço, a mancha tem, em qualquer circunstância, uma excelência material, e embora possa fazer um jogo abstracto de formas, de várias manchas ela mesma nunca é uma abstracção; não há um conceito abstracto de mancha ou uma mancha como elemento geométrico.¹⁶ (Rodrigues, 2000, p. 48).

Uma vez enumerados e apreendidos os elementos constituintes do desenho, devemos ter em consideração que o desenho é, acima de tudo, um meio de comunicação. Entendido como rápido e eficaz, mas subjectivo, expõe, de certo modo, o seu autor. "Este processo de comunicação permite "falar sobre" e falar também de si próprio, é comunicação ao mesmo tempo que metalinguagem do seu próprio sistema."¹⁷ (Rodrigues, 2000, p. 26). Ao desenhar o sujeito tem toda a sua atenção focada no objectivo de representar algo, todo o seu corpo se encontra envolvido nesta tarefa.

[A] unidade corpo/cérebro/mente que compõe um conjunto não divisível pressupõe uma actividade não categorizada à partida. Ao realizar os diversos desenhos que participarão no construir da futura obra arquitectónica, o seu autor ordena, desordena e reordena, à medida do que se sente e entende necessário, independentemente de quaisquer hierarquizações. Existe, no entanto, um percurso, não rígido, nos desenhos de arquitectura, que tende a começar por uma actividade mais livre e poética, e a caminhar para uma cada vez maior sistematização e clarificação no sentido de códigos gráficos objectivamente interpretáveis, e deste modo para um caminho das variedades para as variantes. É precisamente este carácter de limiar entre diversas possibilidades expressivas e cognitivas, entre a liberdade artística e a objectividade dos códigos geométricos, que torna o desenho um "instrumento" preferencial do exercício do

visual ordenado e claro, porventura adaptado àquilo que nós desejamos como uma certa imagem de nós próprios, o nosso sonho, a nossa própria realidade apolínea, liberta de miasmas dionisíacos de elementos amorfos e cristalizada na assepsia das formas platónicas." (Rodrigues, 2000, p. 49).

¹⁵ O acto de traçar "[...] (e a quase redundância, traçar linhas é vulgar) remete directamente para o corpo e para a acção do sujeito. Tem implícito o sentido de tender para uma clareza apolínea, e no entanto, vem ainda cheio de imprecisões e "sujidades" telúricas e dionisíacas." (Rodrigues, 2000, p. 47).

¹⁶ É importante compreender os elementos que expressam um desenho, de modo a compreender como estes são empregues e a sua principal relevância como elementos expressivos.

¹⁷ O desenho além de expor uma ideia, expõe igualmente o seu criador, cabendo então, ao desenho "o espaço da extrema subjectividade, do gosto pelas formas e pelas sensações, pelo prazer em estar e ser, ou pelo desejo de o ser. O domínio do saber sem que se saiba, do poder secreto e íntimo sobre si próprio." (Vieira, 1995, p. 40).

pensamento e criação arquitectónicos, um pensar na acção que transpõe, por afectividade, a eventual ordenação lógica, em realização poética.¹⁸ (Rodrigues, 2000, p. 13).

Deste modo “A mão é um dos elementos decisivos da hominização”. (Rodrigues, 2000, p. 21). Os olhos que apreendem o que se quer representar ganham extrema relevância, visto que se trata de uma representação, à partida maioritariamente visual, deve ter-se em conta que todos os sentidos estão envolvidos neste acto. Sobretudo quando o desenho nos remete para o espaço arquitectónico, no qual interferem, destacados, todos os sentidos. A imagem tem, ainda o poder de nos proporcionar um meio particularmente económico de proceder a testes (simulados) de prova, sendo nesse sentido, o que se pode designar por experimentação mental, que precede necessariamente a prova real (no caso da arquitectura implica a respectiva construção).

Contudo, apesar desta representação e entrega, diga-se integral, do sujeito-desenhador, a mão ganha um certo destaque e relevância, pois é ela a entidade que fixa conceitos, sendo amplamente activa na transmissão de ideias. Tal como sucede noutras formas de comunicação, a mão é um auxiliar no discurso corrente e ao ser parte principal ou integrante do gerador, é uma força activa na produção de esboços, participa activamente no acto de desenhar, representando uma entidade fulcral no acto de desenhar. As mãos são igualmente caracterizadoras da espécie humana, tratam-se de “organismos complicados, deltas nos quais a vida das fontes mais distantes converge aos vagalhões nas grandes correntes de acção. As mãos têm o seu histórico; elas têm até a sua própria cultura e beleza particular [...]”¹⁹ (Pallasmaa, 2011, p. 53).

Ao desenhar, a mão é um interveniente activo na própria acção, ou seja, além de ser a entidade que executa o desenho é também ela a primeira entidade a aferir e a criticar o desenho, a mão pode dar certezas ao arquitecto, representando assim, um papel activo e fundamental no acto de esboçar. Também o arquitecto Álvaro Siza concorda com esta premissa e prática no acto do desenho.

Por ejemplo, me gusta dibujar con los ojos cerrados porque puedes comprobar el control que tiene la mente sobre la mano sin necesidad de mirar lo que dibujas. Alguno de los

¹⁸ Desenhar é uma experiência inclusiva, que requiere um esforço de todo o corpo: “E esta experiência anterior do espaço não é apenas visual; nela estão implicados todos os sentidos, o intelecto e a imaginação. Todas as artes representam o espaço através dos seus atributos e nisso se esgotam. À excepção da arquitectura que apresenta o espaço na posse integral de todos os seus atributos, visuais e não visuais.” (Tainha, 2000, p. 48).

¹⁹ A mão, elemento aferidor e principal elemento a comunicar com o Mundo, possui esta capacidade de aferir e produzir simultaneamente o desenho. “ [...] possui esta mão que é outro ele mesmo, ela faz-lhe companhia e diz-lhe o que pensa do seu projecto. (Pallasmaa, 2011, p. 53).

dibujos de la exposición que estoy preparando están hechos com los ojos cerrados, como un tapiz que hice a partir del dibujo ampliado de unas figuras. A veces de este modo no sale bien, y el ojo de la figura queda descolocado, pero en muchas ocasiones logro que quede en su sitio y equilibrado com el cuerpo.²⁰ (Santos, 2008, p. 57).

É possível afirmar-se que a mão é a maior crítica do sujeito que desenha, visto que coordena a representação e expressão do desenho, sendo um elemento periférico do corpo e faz igualmente de imediato a crítica daquilo que acaba de construir.

A mão perturba a totalidade do campo, agita-o. Introduce um elemento desestabilizador, um estorvo para uma leitura ordenada. Inclusivamente pode prestar-se a uma transgressão: desde logo pela sua desproporcionalidade em relação ao corpo, mas também porque se expõe fora da sua normalidade. A mão teria, em princípio, direito de sair fora do seu espaço e medida próprios.²¹ (Higino, 2010, p. 39).

Numa outra perspectiva a fotografia apresenta-se como elemento antagónico de captação da realidade.²² A máquina fotográfica assume-se como a prótese criada para captar a realidade, detentora de um poder ilustrativo da realidade capacidade que o desenho encerra igualmente em si. Na fotografia é introduzida uma prótese não tão activa quanto a mão ao desenhar, embora representem actividades que exijam uma entrega e concentração constantes.

O fotógrafo é um caçador da luz que, às vezes, atinge o seu alvo. Há a inclinação do corpo, ajustando-se à máquina. O corpo do fotógrafo deve contorcer-se para abraçar a máquina. Uma posição, pois, determinada pela máquina. Há o apoio estável da câmara sobre os três pés do suporte, a segurança da sua posição erecta sobre o solo; e há o equilíbrio precário do fotógrafo, talvez apoiado numa só perna, a ponto de descentrar o centro de gravidade do seu corpo e cair. Há um corpo a corpo do homem com a máquina, um cruzamento da técnica com a intuição e a arte (técnica também) da fotografia.²³ (Higino, 2010, p. 62).

²⁰ Tradução nossa – Por exemplo, gosto de desenhar com os olhos fechados porque posso comprovar o controlo que a mente tem sobre a mão sem ter de olhar para o que estou a desenhar [...]. Desenhar deste modo nem sempre corre bem, e os olhos de uma figura ficam fora do lugar, mas por norma consigo acertar [...].

²¹ Devido à sua grande interacção, a mão, introduce um limite. “[...] Desenhar é bom mas tem um preço. É verdade que tentava repetir os desenhos do meu pai, mas o que gostava mesmo de desenhar era a minha mão. Ponho a mão em cima da folha e com um lápis de grafite fazia viajar uma linha pela periferia da minha mão esquerda. Só bem mais tarde conheci Lascaux. [...] As minhas mãos próprias mãos em desenho de que, de quando era criança, não conservo nem sequer uma. As mãos são escravas do Espírito.” (Janeiro, 2013, p. 37).

²² A fotografia apresentação como experiência que capta um momento, uma determinada realidade assim como o desenho tenta captar um ambiente, uma experiência, sendo mais próximo ao humano do que a fotografia, onde é introduzida uma prótese. “O desenho é o reduto mais elementar e essencial do trabalho manual [...] defesa do homem contra a sua própria capacidade criadora de próteses.” (Vieira, 1995, p. 44).

²³ Se a fotografia capta um segundo,, o desenho capta um momento. “Do desenho e do desenhar interessa-me sobretudo o tempo; interessa-me o entretanto que o desenho salva: «Desenho é o nosso entendimento a fixar o instante»”. (Janeiro, 2013, p. 51).

A máquina fotográfica detentora de maior rapidez mostra-se menos eficaz no processo criativo, não representando uma forma activa e intuitiva de comunicação, não sendo tr um processo directo como o desenho. Talvez a fotografia seja mais próxima do público em geral, podendo servir de igual modo como ferramenta de trabalho, no entanto um desenho, deixa mais facilmente, uma marca na mente do observador do que uma fotografia, provavelmente porque sintetiza no traço a informação e transmite melhor uma determinada intenção.

Esta citação, original de Almada Negreiros, salienta a capacidade, diga-se, de fixar momentos e deste modo fazer parar o tempo. O desenho expõe a necessidade de memória, inerente ao ser humano. A relação entre a escrita e a memória é um tema amplamente estudado, no entanto devemos inferir o desenho como um instrumento da memória. O próprio alfabeto exemplifica esta circunstância, tendo a sua origem no desenho estilizado de vinte e quatro símbolos, portadores de um significado e fonia específicos, que servem um propósito comunicativo atribuído na sua concepção.

A necessidade de memória associa-se em grande parte ao domínio da Arquitectura, mais especificamente da obra construída: “A arquitectura nos emancipa do abraço do presente e nos permite experimentar o fluxo lento e benéfico do tempo.”²⁴ (Pallasma), apresentando-se assim, com um carácter quase intemporal.

No entanto o desenho no processo mental da Arquitectura é um importante meio de comunicação e fixação de ideias. A criação de memórias surge da interacção directa com as coisas, estas marcam-nos e nós marcamos-las, originando no processo a construção de memórias.

Imaginar significa recordar aquilo que a memória escreveu dentro de nós e pô-la em confronto com as exigências e as condições; mas também elevar as exigências e as condições ao nível da sua real complexidade, e por fim restituí-las na simplicidade oblíqua do projecto.²⁵ (Siza Vieira, 2009a, p. 10).

O desenho serve para fixar ideias, a recordar posteriormente. Sendo um acto de memória implica um desejo de perpetuação do sujeito que desenha, no entanto também

²⁴ A Arquitectura materializa o tempo, cria um espaço que lhe resiste e perante esta ideia de preservação do tempo tenta criar uma memória que perdura no tempo. “Na verdade o ciclo criativo do arquitecto só se esgota na observação comentada (crítica) dos objectos construídos e em uso: esta é a sua prova de fogo. A obra só está acabada quando habitada por pessoas. A beleza está encastrada no nosso coração, e é preciso em cada caso despertá-la.” (Tainha, 2000, p. 49).

²⁵ Perante estas experiências o desenho serve de reduto da memória. “Percepção, memória e imaginação estão em interacção constante; a esfera do presente se confunde com imagens de memória e fantasia”. (Pallasmaa, 2011, p. 64).

irá ser criada uma memória no sujeito que observa. Outra questão pertinente, quando abordado o conceito de desenho, é o suporte sobre o qual este é delineado, que pode variar conforme a vontade do sujeito desenhador.

Desenho assim em dobro porque sinto o desenho a acontecer na minha mão que desenha e na minha pele que consente e se entrega ao desenho. O desenho sai do corpo e fica no corpo; levo o mundo a passear. O meu corpo é, assim (ainda mais), o meu princípio e o meu fim, [...] o meu próprio mundo.²⁶ (Janeiro, 2013, p. 33).

O desenho manifesta uma necessidade intrínseca de gerar ordem no espaço. Esta ordem encontra-se presente em qualquer forma de desenho quer seja para expressar uma ideia, quer para mimetizar a realidade, ou ainda para expor um conceito.

Talvez tenha sido esta vontade, a mesma que tenta estabelecer uma ordem no Cosmos, que tenha conduzido ao aparecimento das pinturas rupestres. Esta representação da realidade remete para a necessidade humana de estabelecer uma organização do espaço, mas sobretudo de um prolongamento da existência do Homem no tempo, tratando-se igualmente de uma fixação de ideias, que, provavelmente, diluiriam-se no esquecimento.

O desenho é simultaneamente, uma interpretação, uma síntese, uma abstração e um processo comunicativo que não deve ser justificado, pois incorpora uma finalidade em si mesmo, tal como acreditava Picasso. Com o aparecimento da fotografia, o desenho deixa de representar mimeticamente a realidade, passando ainda mais a ser uma ferramenta válida por si só.

Os desenhos de Álvaro Siza representam algo: entre eles e a realidade representada existe, sem dúvida, uma relação de semelhança. A coisa desenhada reclama um compromisso de sentido. [...] não é uma réplica representativa dum motivo, mas algo que lhe permanece heterogéneo [...] uma alteridade radical que um mecanismo puramente mimético não está preparado para compreender.²⁷ (Higino, 2010, p. 11).

Outro ponto sobre o desenho é introduzido por Degas. Este pintor estabelece uma clara distinção entre aquilo que dizia ser, pôr cada coisa no seu sítio, referindo-se à representação de objectos, e o que designava de desenho, correspondendo ao seu

²⁶ O desenho acaba por transferir a ideia dessa memória para o papel. "Se desenho sobre um papel, roubo e trago o mundo roubado debaixo do meu braço." (Janeiro, 2013, p. 68): "Qualquer experiência implica actos de recordação, memória e comparação." (Pallasmaa, 2011, p. 33)

²⁷ Os desenhos para além de retratar a realidade têm a capacidade de recriar a própria realidade. "Precisamos de um ponto de ordem para nos proteger do caos. Nada é mais perturbante do que um pensamento que se perde de si mesmo, ideias que voam, que desaparecem mal se formam, já gastas pelo esquecimento ou precipitadas noutras que não controlamos mais." (Rodrigues, 2000, p. 12).

modo de ver. “Lo resumió en su célebre axioma: «el dibujo no es la forma, es la manera de ver la forma»”.²⁸(García e Leyva, 2012, p. 20).

Todas as representações espelhadas em desenho são interpretações válidas, podendo retratar um universo imaginado, uma realidade fiel, ou apenas de uma intenção ténue daquele que desenha, sendo sempre uma expressão e elemento selecionador de problemas, representando uma realidade verosímil e tangível. Executado de modo a transmitir uma ideia, um princípio, uma essência, uma determinada atmosfera o “desenho é a forma mais expedita de se ser sensível ao fenómeno estético-plástico e de comunicar as potencialidades plásticas da experiência da forma”.²⁹ (Vieira, 1995, p. 51). Qualquer tipo de desenho, é detentor de uma linguagem própria:

[...] A nossa tradição metafísica, segundo um esquema herdado de Platão, olhou quase sempre para a escrita como um derivado, um substituto, a filha bastarda, e inclusivamente parecida, do logos. Segundo este esquema, a voz tende a ser considerada como o telos ideal da linguagem, uma vez que a escrita implica repetição, ausência, risco de perda, morte. O que procura mostrar Derrida é que todas estas características são comuns a todos os tipos de linguagem e não apenas à linguagem da escrita. Pois bem, o termo “escrita”, para Derrida, precede a distinção entre língua e fala ou entre linguagem escrita e linguagem falada. Para enfatizar esta precedência, em certas ocasiões, Derrida utiliza mesmo o termo «arquiescritura».³⁰ (Higino, 2011, p. 14).

É assim quebrada barreira do tempo, sendo transposto e eternizado um determinado momento. “Cada dibujo está abocado a captar com el máximo rigor un momento concreto de una imagen huidiza com todos sus matices... reconocer esta cualidad pasajera de la realidad.”³¹ (García e Leyva, 2012, p. 61). O esquisso regista e expressa a capacidade visionária de reportar para o papel elementos particulares e precisos e de retratar fielmente atmosferas de modo exacto.

Têm o mesmo valor que os desenhos! Em qualquer dos casos não procuro fabricar um conceito, não é isso que me preocupa. Os conceitos como tantas outras “coisas” existem,

²⁸ Tradução nossa – Resumi-o no seu célebre axioma: O desenho não é uma forma, é uma maneira de ver a forma.

²⁹ Tal como referia Degas é uma maneira de ver, criando uma “relação empática como abstratizante, o processo mais natural e directo de se estabelecerem relações entre os valores simbólicos e os valores formais.” (Vieira, 1995, p. 51).

³⁰ Sobre os desenhos do Arquitecto Álvaro Siza Vieira, Higino escreve: “Temos esperança que os seus escritos e os seus desenhos nos permitam ler (na pele, necessariamente) alguma coisa relevante. Pode acontecer que, tocando o corpo da sua «escritura», identifiquemos algumas marcas que são portadoras do desejo do outro. Pode acontecer que, na estranheza natural do desenho, se desconjuntem as próprias regras do desenho. Pode acontecer que, no limite, necessitemos de rumo, de procurar outro rumo. Pode acontecer que, finalmente, apontando a «outro cabo», que será sempre o cabo do outro, nos vejamos obrigados a inverter o sentido de certas perguntas” (Higino, 2010, p. 15).

³¹ Tradução nossa - Cada desenho está vocacionado para captar com o máximo rigor um momento concreto de uma imagem produzida com todas as suas matizes [...] reconhecendo esta qualidade passageira da realidade.

estão disponíveis na nossa vida, estão disponíveis nas cidades, estão disponíveis nas realizações dos outros; acredito mas na nossa capacidade de os repegar, de os procurar transformar ou edificar. A existência desses trabalhos mais especulativos deve-se à vontade de levar mais longe o que aparece nos desenhos; os desenhos, como referiste, apontam para um certo transbordar das margens do papel, há neles um certo carácter de infinito.³² (Santa-Rita, 1998, p. 119).

O Desenho à mão livre é utilizado pelos arquitectos como meio de comunicação. O esquisso³³, como processo que se transfere da entidade que desenha para o papel e posteriormente a terceiros, configura uma materialização rápida e expedita de ideias. Geralmente traçados fluidos e difusos, não rigorosos, tentam recriar determinadas realidades e ambientes de modo a emergir uma ideia.

O esquisso serve de instrumento, de elemento físico e palpável, auxiliar no acto de projectar, isto significando que projectar é essencialmente, um processo de comunicação. "Um arquitecto projecta casas, entre muitas outras coisas. Isso significa que as pensa, as divide, as desenha. Significa que as envolve num traço: inventa espaços para a habitação e a hospitalidade."³⁴ (Higino, 2010, p. 47).

A profissão do arquitecto, tal como a conhecemos hoje³⁵, começou a desenvolver-se no final da Idade Média, quando os avanços tecnológicos deixaram que os arquitectos não estivessem permanentemente no contexto de estaleiro. Este factor foi fulcral para o desenvolvimento da Arquitectura, passando a representar uma profissão de fundamento e suporte intelectual e técnica, tendo sido igualmente, nesta altura que o desenho arquitectónico ganhou relevância.

O esquisso representa uma procura pela melhor solução espacial "esta forma que resulta, esta forma que se encontra, sem procura prévia e isolada, está implícita."³⁶ (Rodrigues, 2000, p. 33).

³² Sendo o desenho uma ferramenta comunicativa de importante relevância e de essência multi-disciplinar, no âmbito deste trabalho interessa o enfoque particular no desenho na disciplina da Arquitectura. Sendo que existem distintos tipos de desenho dentro da Arquitectura que "utiliza[m] códigos e sistematizações cujo carácter científico é manifesto e indiscutível." (Rodrigues, 2000, p. 12).

³³ O Esquisso surge assim escrito como "Delineamento inicial de uma obra de desenho, pintura, escultura, Arquitectura ...". (Castaleiro, 2001, p. 1556) ou como "Primeiro estudo de uma obra de arte", (Dictionnaire Larousse, 2015. p.)

³⁴ É igualmente um elemento de comunicação. "De modo que este tema da comunicação permanente é um tema central. E não só no lugar onde se trabalha, porque eventualmente alguém na equipa pode estar a trabalhar fora. Além disso é necessário manter uma comunicação mais detalhada. O esquisso é muito apropriado para esta dinâmica de comunicação do trabalho de grupo." (Siza Vieira, 2013, p. 3).

³⁵ O aparecimento do Esquisso "permite-nos afirmar que o desenho inventa a própria profissão do arquitecto, nos moldes em que conhecemos hoje." (Rodrigues, 2000, p. 12).

³⁶ "[O] desenho arquitectónico jamais representa o que "lá está"; ele apenas sugere o que "lá poderá estar", segundo um sistema de referências dirigidas à nossa experiência anterior do espaço – deste ponto de vista,

As ideias que surgem no decorrer do processo criativo são registadas através de esboços (representados em suporte de papel ou maquetas), procurando os autores compreenderem através deste instrumento, que conduzindo às intenções irão permanecer até ao final deste processo, ou se irão sofrer alterações.

Como instrumento de trabalho, inaudível e uma permanente relação e dialética com intenção e verificação precisa num processo gradual de compreensão e visualização. Nesta visualização progressiva, em uma imagem provisoriamente final vai-se estruturando e o quase nada, coisa importante do pré-existente, e a ligeira torção transforma-se [...] e materializando-se no desenho.”³⁷ (Siza Vieira, 1998, p. 48).

Este é um instrumento transmissor de informação, onde elementos como o contexto, a luz, a escala e os constituintes do espaço, representam alguns dos principais componentes a ser testados.

Quanto aos desenhos dos arquitectos, são geralmente tão inexactos quanto os dos pintores. Se, desde o século XV, eles efectuam levantamentos precisos dos edifícios antigos no local, até meados do século XVIII eles preocupar-se-ão pouco com a exactidão das representações que publicam. Na maior parte dos casos essas imagens são produzidas e difundidas com outras finalidades. Elas dão a ver um ideal belo e ilustram teorias.³⁸ (Choay, 2007, p. 81).

O esboço comunica conceitos inerentes ao próprio exercício da Arquitectura, testando ideias e recriando atmosferas, nas quais o hóspede ³⁹ se irá enquadrar:

“Os elementos da arquitectura não são simplesmente uma série de imagens na retina. Os elementos da arquitectura não são unidades visuais ou gestalt; eles são encontros, confrontos que interagem com a memória.”⁴⁰ (Pallasmaa, 2011, p. 60).

O esboço na Arquitectura é um registo expedito, provido de uma linguagem própria, alheio às representações formais e certeiras do quotidiano, procurando expressar atmosferas e ambientes para a criação dos cenários da vida. Deste modo, a questão do programa não se impõe sobre a representação, pois é sempre uma questão de

dizia, as relações entre a arquitectura e a pintura são relações de diferença e nunca de semelhança.” (Tainha, 2000, p. 48).

³⁷ O esboço, (forma de desenho) é assim um elemento comunicativo do projecto. “Depois, segundo um processo de aproximações sucessivas, a ideia ganha corpo sob forma de uma estrutura primária. Esta é a resposta às questões essenciais e prioritárias do problema.” (Tainha, 2000, p. 48).

³⁸ Trata-se essencialmente de um método de procura de soluções, o “esboço que nasce do insight – lugar habitável acumula experiência com balanços sucessivos que são sucessivos desenhos sobre o desenho até que o traçado confirma e disciplina o que foi encontrado generativamente, como numa metamorfose biológica.” (Rodrigues, 2000, p. 32).

³⁹ O conceito de hóspede segundo Nuno Higino é “aquele que se apresenta na fronteira e pretende cruzá-la”. (Higino, 2010, p. 15).

⁴⁰ O esboço acaba ser a manipulação da memória, da ideia a reter. “O arquitecto trabalha manipulando a memória, conscientemente disso não há dúvida, mas a maioria das vezes subconscientemente.” (Siza Vieira, 2009a, p. 37).

interpretação dos espaços e daquilo que o cliente pretende. Os signos utilizados no desenho e o próprio programa vão sofrendo alterações com o quotidiano que o Homem infere desde sempre até aos dias de hoje.

Deve ser salientada a introdução da questão das maquetas como ferramentas, na metodologia de projecto, suporte que testa ideias de projecto, visto que estas possuem as mesmas características interinas do esquisso desenhado no papel:

“AM - [...] Também se pode aplicar aqui a maquete como o esquisso?”

AS - Sim. Era o Miguel Ângelo que dizia que o dinheiro mais bem gasto num projecto era numa maquete. Mas a maquete também é um complemento. É um instrumento complementar, porque também por si só pode enganar, porque o problema da escala, o problema de estar dentro, de se estar envolvido, não é tão completo.”⁴¹ (Siza Vieira, 2013a, p. 7)

O espaço é desenhado criando um lugar, um acolhimento, para o utilizador do espaço, mas é representado de tal modo que este conceito terá de ser mais forte do que habitar, porque alguém pode habitar um espaço natural não projectado, mas o hóspede é desejado em determinado espaço. No entanto, não significa que este se sinta bem naquele lugar, expressa apenas uma vontade do arquitecto em querer acolher devidamente os hóspedes no espaço que está a projectar. “Não há nenhuma possibilidade de delimitar um lugar próprio para a hospitalidade e para o pensamento da hospitalidade. A hospitalidade está, também ela em construção. permanente e inacabada.”⁴² (Higino, 2011, p. 30).

No caso de Siza, os seus desenhos criaram um estilo próprio, tão particular e singular quanto a sua Arquitectura, “[...] os seus esboços (a sua mulher também desenhava também de forma extraordinária) são justamente tão célebres quanto a sua arquitectura, pois inventaram não só uma caligrafia mas um método de aproximação ao projecto.”⁴³ (Siza Vieira, 2009a, p. 9).

Siza Vieira reconhece esta estreita relação do desenho como gerador do projecto, acabando este por funcionar como meio de trabalho e simultaneamente de

⁴¹ Entrevista realizada ao Arquitecto Álvaro Siza 20-01-2013 por André David Martins .

⁴² Ao transpor para o papel uma ideia, o autor cria esta “incerteza, de não saber a que lado da fronteira pertence, de não saber quando se está em solo pátrio ou em solo estrangeiro. O desenho permite e instiga este jogo que confunde as geografias [...] ordenando entre os dois lados da fronteira.” (Higino, 2010, p. 32).

⁴³ “AS - O esquisso é um instrumento de trabalho, de pesquisa e de comunicação. Muito rápido, muito imediato, com possibilidades de ser de forma expedita, analítico ou sintético.” (Entrevista realizada ao Arquitecto Álvaro Siza 20-01-2013 por André David Martins). Confirmando assim a noção de esquisso já aqui expressa.

comunicação. Este Arquitecto desenha constantemente, podendo-se equiparar este acto a algo tão persistente como o próprio acto de respirar, incessantemente induzindo um universo mais complexo do que a própria realidade. Desenha o universo que observa e [re]cria um mundo mais aprofundado: “Os desenhos de Álvaro Siza representam algo: entre eles e a realidade representada existe, sem dúvida, uma relação de semelhança. A coisa desenhada reclama um compromisso de sentido.”⁴⁴ (Higino, 2010, p. 11).

“O esboço é em Siza uma maneira de ser. Ele não lhe serve para representar o projecto, serve-lhe de olhar; é o desenho que contempla o espaço para mostrar ao seu autor o que deve ser.”⁴⁵ (Siza Vieira, 2008, p. 7).

Tratando-se de um modo de compreender o território onde a sua obra se irá contextualizar, ao desenhar a envolvente Siza experiencia activamente um território que, além de ver, observa.

Álvaro Siza es un viajero que transporta todos los virus, un banco de virus difícilmente catalogable. Su exposición a la contaminación del lugares voluntaria, cuando comienza un proyecto hace todo aquello que le conducirá a infectarse sin remedio. Siguiendo las costumbres de Távora pasea durante horas el territorio, se detiene para dibujarlo, imagina cambios potenciales, recoge muestras... Por todo ello, es comprensible su indignación cuando escucha la palabra contextualista aplicada a su trabajo.⁴⁶ (García e Leyva, 2012, p. 67).

Testando nos registos desenhados as potencialidades do lugar, recriando sobre esta base distintos universos para ali idealizados, assegura-se assim que a sua proposta se irá enquadrar devidamente no lugar para o qual está destinada. Nos seus esquissos o Arquitecto Siza Vieira recria vivências no interior das suas obras testando ideias de projecto, mas também simulando de que modo os utilizadores, os hóspedes, irão tomar partido do espaço que lhes irá ser destinado. “Siza não constrói um lugar para si, para

⁴⁴ Instrumento de comunicação e método para aclarar ideias, o desenho é para Siza uma ferramenta essencial. Para este arquitecto, assim como para muitos outros, o acto de desenhar implica redescobrir e testar das ideias de projecto, correspondendo o esboço ao modo mais fácil e expedito de o fazer. “Siza é um desenhador hábil e experiente, acostumado à turbulência das viagens em alto mar.” (Higino, 2010, p. 35).

⁴⁵ Crê tratar-se de uma ferramenta essencial da metodologia do projecto, “para mim, o desenho é um instrumento de trabalho, que funciona muito bem. Talvez simplesmente porque gosto muito de desenhar. Mas posso perfeitamente imaginar que existam arquitectos que desenhem “mal”, ou cujos esquissos, não são esteticamente belos, ou ainda arquitectos que não desenharam nada. Porque a Arquitectura é um processo mental.” (Siza Vieira, 2008, p. 112).

⁴⁶ Tradução nossa - Siza é um viajante que transporta todos os vírus, um banco de vírus difícilmente catalogável. A sua exposição e a contaminação do Lugar é voluntária, quando começa um projecto faz tudo aquilo que o conduzirá a infectar-se sem remédio.

ser ocupado por si, pela autoridade da sua assinatura, mas para ser oferecido ao provir.”⁴⁷ (Higino, 2011, p. 31).

Siza afirma gostar de poesia pelo seu rigor. Talvez seja porque a Arquitectura, tal como a poesia se expresse através de um sábio contraste entre o rigor de conceitos essenciais e a liberdade deixada a cabo por se expor apenas o essencial, estabelecendo assim um suave balanço entre conceitos, aparentemente opostos.

Hay una cuestion que me interessa mucho de la poesia, es el rigor absoluto en el empeo del lenguaje. Los poetas son de una radicalidade extrema al concebir com pocas palabras el significado preciso y claro de lo quieren transmitir. El carácter de la poesia es cristalino y su estrutura perfecta. Los poetas hacen y rehacen las palabras para definir sentimientos y experiencias, construyen formas cargadas de beleza y de transparência. Creo que hay muchas afinidades entre el processo creativo del poeta y la forma de trabajar en arquitectura, en ambas se necessita rigor, esencialidad, claridade de discurso, una mezcla de ideas rápidas, aparentemente espontâneas pero que provienen de un trabajo inmenso.⁴⁸ (Santos, 2008, p. 52).

O rigor exigido na métrica certa pela disposição própria das palavras, para a intenção forte e simples que caracteriza a poesia, tal como no desenho, apresenta uma noção simples de determinado conceito. Tal como sucede ao produzir um esquisso, aparentemente simples e pouco preciso, o observador acaba por ser catapultado para outro mundo, onde lhe são transmitidas de imediato, e de modo muito claro e preciso ideias projectuais, comprovadas numa folha de papel, de modo rápido e conciso. “Desenho é projecto, desejo, libertação, registo e forma de comunicar, dúvida e descoberta, reflexo e criação, gesto contido e utopia. Desenho é inconsciente pesquisa e é ciência, revelação do que não se revela ao autor nem ele revela, do que se explica noutro tempo.”⁴⁹ (Higino, 2011, p. 57).

⁴⁷ Afere primeiramente deste modo, se as ideias de projecto resultam em determinado lugar, sendo inevitável referir o conceito de atmosfera, que é descrito por Zumthor como “um ambiente, uma disposição do espaço construído que comunica com os observadores, habitantes, visitantes e também, com a vizinhança, que os contagia”. (Zumthor, 2006, p. 7).

⁴⁸ Tradução nossa – Uma questão que me interessa muito na poesia é o seu rigor absoluto e a sua linguagem específica. Os poetas são de uma radicalidade extrema ao conceber e ao utilizar poucas palavras, mas com um significado preciso e claro daquilo que querem transmitir. O carácter da poesia é cristalino e a sua estrutura perfeita. Os poetas fazem e refazem palavras para definir sentimentos e experiências, constroem formas carregadas de beleza e transparência. Creio que há muitas afinidades entre o processo criativo do poeta e a forma de trabalhar em Arquitectura, em ambos, é necessário rigor, essencialidade, clareza no discurso e uma mistura de ideias rápidas, aparentemente espontâneas, mas que proveem de um trabalho imenso.

⁴⁹ Há que ter em conta que desenhar é um igualmente um risco, pode induzir em erros de escala, de aferição de pormenores, do próprio erro do desenho, existindo “erros evidentes de desenho e das mãos que o executam, cruzam-se as mútuas indecisões; e cada erro gera poesia ao ensinar e transformar.” (Higino, 2010, p. 13).

O esquisso serve como elemento libertador da realidade, podendo o arquitecto neste caso, representar aquilo que viu e que acredita ser o mais relevante:

El papel del dibujo es liberarnos de inhibiciones, de prejuicios, de preconceitos. Mi tendencia es la de comenzar a dibujar cada vez más tarde. Lo perfecto sería que no necesitásemos dibujar, que pudiésemos verlo todo en un proceso de reflexión interior, creo que esto puede suceder.⁵⁰ (García e Leyva, 2012, p. 75).

Siza desenha constantemente, como já referido, incorporando muitas vezes figuras nos seus desenhos, algumas delas aladas. Estas surgem nos desenhos sem uma razão lógica fundamentada, mas assaltam a folha e provêm de ímpetos e da vontade própria do arquitecto, provavelmente inspiradas pela poesia ou pelos desenhos de Paul Klee.

Alguno de los dibujos de la exposición que estoy preparando están hechos con los ojos cerrados, como un tapiz que hice a partir del dibujo ampliado de unas figuras. A veces dibujar de este modo no sale bien, y el ojo de la figura queda descolocado, pero en muchas ocasiones logro que quede en su sitio y equilibrado con el cuerpo.⁵¹ (Santos, 2008, p. 56).

Para Álvaro Siza, o esquisso é um método de pensamento e de trabalho, quer seja através de desenho, quer o faça através de maquetas, no entanto é o próprio arquitecto que afirma optar por este método por gostar muito de desenhar.

O desenho não é para Siza uma linguagem autónoma; trata-se de tirar as medidas, de fixar as hierarquias internas do lugar que se observa, dos desejos que ele suscita, das tensões que induz; trata-se de aprender a ver interrogações, torná-las transparentes e penetráveis. Trata-se por fim de procurar, por meio da escrita do desenho, uma série de ressonâncias que progressivamente funcionem como partes de um todo, que mantenham a identidade das razões da sua origem contextual, mas que, ao mesmo tempo se organizem em sequências, percursos, paragens calculadas, que se alinhem através de diferenças discretas na direcção de um processo de diversidade necessária, não ostentada, de escrita dos espaços e das formas de projecto.⁵² (Siza Vieira, 2009a, p. 9).

Considera-se oportuno, de modo a exemplificar este encadeamento de noções relacionadas com o esquisso, proceder à leitura crítica de três obras do Arquitecto

⁵⁰ Tradução nossa - O papel do desenho é o de libertar de inibições, de prejuízos, de pré-conceitos. A minha tendência é a de começar a desenhar cada vez mais tarde. O perfeito seria que não necessitássemos de desenhar, que pudéssemos vê-lo como todo um processo de reflexão interior, creio que isto pode suceder.

⁵¹ Tradução nossa – Alguns desenhos da exposição que estou a preparar foram feitos com olhos fechados, como uma tapeçaria, ampliado o desenho de figuras. Às vezes desenhar deste modo, não corre bem, e o olho da figura fica deslocado, contudo em muitas ocasiões consigo que fique no seu sitio e equilibrado com o restante corpo da figura.

⁵² “O processo de desenho divide-se numa dialéctica entre tese e anti-tese. As grandes linhas de um projecto podem delinear-se em maquetas e esquissos, mas estes não são mais do que marcas de uma complexa orquestração de experiências. Aqueles que conhecem o método de Siza insistem em que este utiliza os esquissos para captar o cenário geral e também o particular e também para adiantar um incidente ou uma confluência particular.” (Vieira, 1995, p. 41).

Álvaro Siza Vieira, nas quais é notória esta estreita relação entre o desenho e o projecto. Metodologicamente propõe-se igualmente, fundamentar a descoberta da persistência ou o desaparecimento da linha traçada ainda numa fase embrionária do processo de projecto. A presente investigação procura revelar esta evolução na metodologia de trabalho, tendo como suporte apenas os esboços organizados cronologicamente, correspondentes aos três projectos. Estes três edifícios estabelecem relações singulares com o seu contexto, articulando diferentes escalas, tipologias e tempos.

Desde a escala doméstica da casa, tendo em conta todos os conceitos basilares a que a ela se encontram associados, prosseguindo com o projecto da igreja de Marco de Canaveses, onde o conceito do sagrado é tratado de modo cuidado e particular, até uma obra de cariz público, dir-se-ia mesmo monumental, devido ao impacto e a exposição global que detém no contexto urbano – o Pavilhão de Portugal.

Através desta leitura crítica é possível compreender o código representativo deste arquitecto, por outras palavras, é possível depreender a sua caligrafia de desenho e a evolução do seu pensamento e respectivo modo de intervir no contexto, ou seja, no local de implantação destes edifícios, assumindo o esboço uma forma eficaz de pensar, inerente ao exercício da Arquitectura.

O desenho inventa o lugar que representa, avançando passo a passo na direcção do que ainda é desconhecido. É uma pesquisa que parece continuamente inacabada. Siza desenha para ver o que a planta e o corte não lhe mostram, depois manda fazer maquetas para verificar a relação dos volumes entre eles.⁵³ (Siza Vieira, 2008, p. 17).

Será igualmente notória a demonstração da influência do modo de desenhar neste arquitecto em outros arquitectos e as suas referências, denotando quem influenciou o seu modo de desenhar.

“AM - Maria Antónia também recorria muito à linha...

AS - Sim, sim!

AM - Considera que subconscientemente o seu processo possa estar inerente...

AS - Sim, acredito que sim. É muito natural que sim. Eu na altura praticamente deixei de desenhar, (desenhar figurativo, e aquarela, antes de entrar para a escola). E deixei

⁵³ O desenho trata-se de um meio expedito e rápido de intervir e de imaginar sobre o espaço existente, além disso “ [...] mais barato, mais simples, mais genuíno de ascender ou de dar saída à elaboração de poéticas, de sínteses criativas e inovadoras.”(Rodrigues, 2000, p. 95).

porque não vale a pena. Vejo estes desenhos e não vale a pena. Concentro-me só na arquitectura e tal... Mas admito que sim, que haja uma influência."⁵⁴ (Siza, 2013a, p. 12).

Detendo como função principal a comunicação o esquisso é a expressão física de algo intrínseco ao sujeito que desenha e uma edificação no espaço. O esquisso, ainda que num suporte bidimensional, espelha as ideias do Eu, que são simultaneamente pensadas e criadas durante o acto de representação desenhada. Estes traços denunciam a mente do seu autor e simultaneamente servem de instrumento que transmitirá essas ideias a outros, são uma extensão daquele que desenha, uma forma de perpetuar memórias, um meio de originar mundos, é uma linguagem "fundamentalmente diferente da comunicação verbal."⁵⁵ (Janeiro, 2013, p. 32).

Dado que pertence a outro universo, distinto do das palavras é difícil conseguir atribuir um significado ao conceito de desenhos e talvez, mais difícil será fazê-lo com o conceito de esquisso, tão fundamental e usual no contexto da Arquitectura. O esquisso assumido como veículo para o registo da ideia arquitectónica, testa uma possível solução para determinado problema, representa uma ferramenta essencial no acto de projecto. É através destes desenhos que se dissipam dúvidas e se chega a conclusões sobre o que edificar, como fazê-lo e que materiais aplicar.

[Os] desenhos constituem para mim acima de tudo uma reserva, uma memória gráfica de impressões de reacções aos diversos problemas. Ao desenhos procura também criar um tempo próprio, distanciando o início dos "processos"; deste modo os desenhos são quase sempre a-priorísticos e como tal na sua maioria são autónomos. Haverá alguns casos no entanto em que existam possibilidades de transpor quase directamente para a arquitectura, soluções que estavam a ser desenhadas. É um segundo teste; a verificação de como essas ambições são ou não passíveis de proporcionarem espaços ou situações arquitectónicas.⁵⁶ (Santa-Rita, 1998, p. 113).

⁵⁴ Entrevista realizada ao arquitecto Álvaro Siza Vieira, pelo André David Martins, a 21-01-2013. Irá ser possível denotar temáticas trabalhadas numa obra que irão surgir posteriormente noutras, ou a incorporação de problemáticas adquiridas noutras obras que aqui foram demonstradas: "os cadernos são também confidantes onde as obsessões se escrevem página após página. Por vezes, há temas que passam de um caderno para o outro sem qualquer ligação a não ser uma ideia que se torna subitamente recorrente." (Siza Vieira, 2008, p. 17).

⁵⁵ O sujeito que desenha cria realidades paralelas, enriquecendo o mundo, pois "um desenho, entre outras coisas, é uma espécie de fragmento que eu recorto e roubo ao mundo. Desenhos é um roubo lícito: porque aquilo que o desenho rouba, devolve-o ele próprio em dobro, ou em mais, ao mundo roubado. O producto do meu saque é mais um objecto no mundo: o meu desenho é o meu roubo e a minha entrega. Digo que tiro, mas também dou." (Janeiro, 2013, p. 32). Siza começa os seus desenhos logo assim que visita o local, tal como Fernando Távora fizera, "desenhos não é apenas adquirir conhecimento, é também investigar". (Costa, 2009, p. 112).

⁵⁶ Deve-se ter em conta que "tudo o que possa ser dito para explicar o que é um desenho é sempre lateral, é sempre incompleto". (Rodrigues, 2000, p. 23). Sendo completado com o próprio desenho de projecto e também com a maquete.

Os esquissos do arquitecto Álvaro Siza Vieira, dos três casos de estudo, apresentam ideias concretas e hipóteses claras de projecto. Tal como qualquer obra de arte, cada esquisso poderia ser um objecto válido por si só, no entanto muitas das ideias representadas em esquisso constituem parte integrante destes projectos, que construídos, constituem espaços que fazem parte da vida quotidiana de vários hóspedes.

2. CASA VIEIRA DE CASTRO (1984 – 1994)

De entre todas as tipologias que o Homem edifica, a casa é das mais antigas: "Comme la cité, comme le temple, la maison est au centre du monde, elle est l'image de l'univers."⁵⁷ (Chevalier e Gheerbrant, 1982, p. 603). Quer o conceito de templo, quer o conceito de casa, correspondem a tipologias singulares relacionadas com o domínio do sagrado, às quais se associa uma simbologia cósmica e um léxico maternal, provavelmente devido às suas origens ancestrais. A casa é o abrigo primordial do ser humano, e a edificação que alberga todos os programas correspondentes a necessidades basilares e primitivas dos Homens, programa ao qual se associam muitos outros.

O conceito de casa estrutura-se associado a um simbolismo feminino e maternal, devido ao conforto e sentimento protector que transmite aos seus hóspedes.⁵⁸ "[As] nossas questões de conforto, protecção e lar estão enraizadas nas experiências primitivas de incontáveis gerações."⁵⁹ (Pallasmaa, 2011, p. 97). Representando assim uma interpretação própria e de índole exclusivamente pessoal e primitiva, que se associa à

⁵⁷ Tradução nossa - Como a cidade, ou como o templo, a casa é o centro do mundo, [recriada] à imagem do universo. (Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 1982, p. 603).

⁵⁸ Conceito que surge na obra de Nuno Hígino "Desenhar a Hospitalidade" onde começa por explicitar a noção de estrangeiro: "[...] A entrada de um estrangeiro num território que não é o seu, o cruzamento de uma fronteira, implica legislação, política, boa vontade, papéis.

Estes são alguns dos problemas básicos que coloca a questão do estrangeiro e da hospitalidade em geral. Existem, no entanto, outros factores de complexificação: a língua, a cultura, o clima, o nível de desenvolvimento, etc. Aquele que chega e se prepara para cruzar a fronteira - o estrangeiro - entra noutro país, noutro mundo, por mais parecidos e globalizados que sejam os países e "os mundos" hoje em dia. Quer se trate de um estrangeiro legalizado (com autorização explícita de entrada e permanência por tempo limitado ou ilimitado) ou de um "sem-papéis", a passagem da fronteira representa sempre a aceitação de uma situação de debilidade e certa inferioridade. Aquele que passa a fronteira vê-se obrigado, ainda que de forma implícita, a suspender a língua, a sua cidadania, os seus hábitos e costumes. Identificado, interrogado, marcado, inspecionado, carimbado à entrada, compromete-se, ainda que implicitamente, a respeitar as leis do país de acolhimento e o seu ordenamento social, jurídico, laboral, empresarial, administrativo, burocrático, etc.

Por mais apertada que seja a legislação, todos os países têm as suas leis de hospitalidade: um conjunto de normas que prevê e ordena a entrada e permanência dos estrangeiros no espaço nacional. Não existe, penso eu, um único país à face da Terra, que não admita estrangeiros dentro das suas fronteiras." (Hígino, 2010, p. 13). O autor continua a explicitar esta ideia, afirmando que o hóspede é mais do que o estrangeiro, "[...] o hóspede é aquele que chega, mas também, convém lembrar, aquele que está destinado a partir. O hóspede não permanece, não tem morada permanente em nenhum lugar, mas, de algum modo, todos os lugares são seus." (Hígino, 2010, p. 15). Seguidamente explica porque o hóspede é mais do que um mero estrangeiro, embora permaneça uma entidade sem morada é uma entidade aguardada: "[...] o hóspede já está em casa, de alguma forma, em casa. Sem ter chegado efectivamente, já ocupa seu lugar no desejo, na expectativa da sua chegada. Por isso dizíamos que o hóspede é maior do que a casa onde chega, onde chegará." (Hígino, 2010, p. 20).

⁵⁹ A casa verifica esta proximidade com os seus ocupantes, com aqueles que fazem dela o seu lar, aqueles que a utilizam como se fosse uma parte integrante de si mesmos e que os protege e os abriga do mundo exterior. esta relação estabelece-se em muito através do toque: "a pele lê a textura, o peso, a densidade e a temperatura da matéria. [...] A maçaneta da porta é o aperto de mãos do prédio. O tacto nos conecta com o tempo e a tradição: por meio das impressões do toque, apertamos as mãos de incontornáveis gerações. Um seixo rolado polido pelas ondas é um prazer para as mãos." (Pallasmaa, 2011, p. 53).

centralidade do universo e à reinterpretação da imagem do paraíso, à soleira da qual é criado o limite entre o familiar e o desconhecido.

Distintas tipologias vernaculares de casas, distanciadas no tempo e no espaço entre si apresentam um eixo central, uma marca de centralidade. "Il y a des maisons de type particulier - proches à vrai dire du temple - qui expriment plus précisément encore ce symbolisme cosmique."⁶⁰ (Chevalier e Gheerbrant, 1982, p. 603).

Na leitura interpretativa de diversas civilizações primitivas predominam formatos como o circular ou o quadrangular, e em alguns destes casos observa-se a coincidente centralidade do eixo axial das casas com os pontos cardinais. A este propósito refira-se como exemplo o palácio primitivo, em Connaught, onde a cobertura é estruturada em terra e apresenta uma planta circular, reforçando a ideia de comunicação e encontro com o céu. "La maison du roi c'est comme une image du cosmos humaine, une réflexion sur la terre."⁶¹ (Chevalier e Gheerbrant, 1982, p. 603).

É bastante comum que a casa onde cada um cresceu sirva como ponto de referência para o futuro de qualquer ser humano, existindo uma relação muito próxima entre a imagem da casa onde se nasce/cresce e a casa como tipologia genérica.

A casa na qual nascemos gravou dentro de nós a hierarquia das várias funções de habitar. Somos o diagrama dessas funções de habitar daquela casa particular, e todas as outras casas são apenas variantes desse tema fundamental. A palavra hábito está desgastada demais para expressar essa relação desgastada demais para expressar essa relação passional d[os] nossos corpos, que não esquecem, uma casa inesquecível.⁶² (Barherlard, 1969, p. 12).

Como os hábitos do habitar ficam gravados no ser, também o tacto, as texturas inerentes a uma determinada casa e às suas vivências ficam inscritas na nossa mente, estabelecendo-se na infância e repercutindo-se ao longo de uma vida inteira.

⁶⁰ Tradução nossa - Há casas com uma tipologia particular - próxima do templo - que experienciam precisamente a simbologia cósmica. (Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 1982, p. 603).

⁶¹ Tradução nossa - A casa do rei é ainda, por sua vez, uma imagem do cosmos humano, uma reflexão do céu sobre a terra. (Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 1982, p. 603).

⁶² Esta citação inicialmente retirada da obra "A Poética do Espaço" de Gaston Barherlard, surge na obra de Pallasmaa, "Os olhos da pele". Com este exemplo pretende-se enunciar o importante papel da Arquitectura como disciplina que provoca todos os sentidos e denunciar um posicionamento mais contemporâneo que deu primazia ao sentido da visão "Na cultura ocidental, a visão tem sido historicamente considerada o mais nobre dos sentidos, e o próprio pensamento é igualado à visão. Já na filosofia grega, as certezas se baseavam na visão e na visibilidade. "Os olhos são testemunhos mais confiáveis do que os ouvidos," escreveu Heráclito em um de seus fragmentos [...]. Desde os antigos gregos, os escritos de filosofia de todas as épocas têm metáforas oculares abundantes, a tal ponto que o conhecimento se tornou análogo à visão clara e a luz é considerada uma metáfora da verdade." (Pallasmaa, 2011, p. 15).

"É evidente que uma arquitectura «que intensifique a vida» deva de provocar todos os sentidos simultaneamente e fundir nossa imagem de indivíduos com nossa experiência do mundo."⁶³ (Pallasmaa, 2011, p. 11).

Estas premissas tornam evidente que ao projectar, sobretudo um programa tão complexo e usual como uma casa todos os sentidos devem ser tidos em consideração e trabalhados de modo a desenhar a habitação o mais confortável possível.

L'idea che ho di una casa è di una macchina complicata, nella quale in ogni giorno si guasta qualche in cosa: lampada, rubinetto, scarico, serratura, cerniera, presa della luce, ed inoltre scaldabagno, fornello, frigorifero, televisione, o video; e la lavatrice, o i fusibili, i ganci delle tende o la serratura di sicurezza.⁶⁴ (Siza Vieira, 1998, p. 85).

A casa⁶⁵ é por excelência o Programa da Arquitectura, talvez porque seja a construção mais corrente, e parte integrante da estrutura das cidades que habitamos. É de igual modo o espaço por excelência dos Homens, onde estes despendem grande parte do seu tempo e que os protege do mundo exterior.

Este programa encerra em si, um enorme poder representativo e uma grande capacidade de síntese, no trabalho de inúmeros arquitectos, salientando-se como exemplos paradigmáticos e exemplares a Casa Rietveld Schröder (1924), de Gerrit Rietveld, a Villa Savoye (1928-31), de Le Corbusier, a Casa Falling Water (1935-39), de Frank Lloyd Wright, a Casa Farnsworth (1951-57), de Ludwig Mies van der Rohe, a Villa Müller (1951), de Adolf Loos e ainda a Casa Louis Carré (1956), de Alvar Aalto. Existem

⁶³ Em "Os olhos da pele" Pallasmaa explora a relação da espacialidade com os sentidos e exemplifica como uma boa arquitectura é aquela que provoca todos os sentidos, auxiliando no processo da criação de memórias, de vivências. Conceito que se absorve igualmente a partir do esboço, sendo esta ferramenta utilizada para fixar ideias.

⁶⁴ Tradução nossa - A ideia de uma casa é a de uma máquina complicada, na qual todos os dias algo se estraga: uma lâmpada, uma torneira, um dreno, uma fechadura, uma dobradiça, uma tomada de luz, o também aquecedor de água, o forno, o frigorífico, a televisão, o vídeo, o lava-loiça, os fusíveis, os ganchos das cortinas ou a trava de segurança. (Siza Vieira, 1998, p. 84).

⁶⁵ O texto aqui transcrito demonstra as verdadeiras preocupações do habitante da casa. "Construir uma casa tornou-se uma aventura. É preciso paciência, coragem e entusiasmo.

O projecto de uma casa surge de formas diferentes. Subitamente, por vezes, às vezes lenta e penosamente. Tudo depende das possibilidades e da capacidade de encontrar estímulos, a bengala difícil e definitiva do arquitecto. O produto de uma casa é quase igual ao de qualquer outra: paredes, janelas, portas, telhado. E contudo é único. Cada elemento se vai transformando ao relacionar-se.

Em certos momentos, o projecto ganha vida própria. Transformando-se então num animal volúvel, de patas inquietas e olhar inseguros. Se as suas transfigurações não são compreendidas, ou dos seus desejos é satisfeito mais do que o essencial. Torna-se um monstro. Se tudo quanto nele parece evidente e belo se fixa. Torna-se ridículo. Se é demasiadamente contido deixa de respirar e morre. O projecto está para o arquitecto como o personagem de um romance está para o autor: ultrapassa-o constantemente. É preciso não o perder. O desenho persegue-o. Mas o projecto é um personagem com muitos autores, e faz-se inteligente apenas quando assim é assumido, e obsessivo e impertinente em caso contrário. O desenho é o desejo de inteligência." (Siza Vieira, 1998, p. 46).

muitas outras referências, pelo que as inúmeras constituíram e constituem modelos e fonte de reinterpretação para outros arquitectos.

Também Siza trabalhou exaustivamente o programa da habitação, quer através de encomendas privadas unifamiliares, quer através da sua participação no processo SAAL, no contexto pós-vinte e cinco de Abril, ou ainda através do plano de reabilitação da Baixa-Chiado.

“[...] uma casa deve de ser para os seus ocupantes todo um mundo, um microcosmos de algum modo equivalente a um completo macrocosmos. Algumas casas de Siza concretizam na perfeição este objectivo, que se fundamenta numa casa planimétrica, volumétrica e espacial, num consciente manejo das dimensões.”⁶⁶ (Siza Vieira *apud* Cortés, 2013, p. 26).

Existem temáticas comuns com as quais os arquitectos se deparam ao trabalhar com um programa, tão específico e basilar como a casa⁶⁷, enquanto um mundo, um microcosmos. Entre essas temáticas reconhecem-se os conceitos da integração da casa no contexto da respectiva envolvente, a distribuição espacial, o espaço comum e privado, o tema da lareira, ou mais explicitamente, de uma zona de fogo, que para alguns arquitectos⁶⁸ deveria constar no centro da casa⁶⁹.

⁶⁶ Citação de Álvaro Siza retirada de uma entrevista concedida a Juan Antonio Cortés para a *El Croquis* nº 168/169. A presente citação remota ao conceito inicial de casa, que a compara à representação de um cosmos maior.

⁶⁷ Frank Lloyd Wright nos seus projectos de casas usonianas trabalha a lareira - o fogo -, como centro da casa, à semelhança do estudado aquando a definição de casa, criando eixo de centralidade. "Wright expõe depois os princípios da construção das suas casas e das Prairie Houses. a casa, os seus arranjos e o seu ambiente natural devem formar um todo, segundo um único conceito. sem decoração nem quadros nas paredes; a linha dos tectos deve de ser baixa mas compensada com longas bandas envidraçadas. As salas de lazer, a cozinha e os quartos devem formar um corpo integral. É a linha integral. É a linha horizontal que domina, a linha do "amor da nossa casa", mas também a "linha de terra" da pradaria. Deve evitar-se qualquer elevação supérflua. Graças à sua forma horizontal, a casa desposa o solo. A casa não deve ser uma fusão unitária desses elementos: nesse caso e apenas nesse caso, torna-se uma obra prima." (Lamers-Schütze, 2006, p. 494).

⁶⁸ "As casas são com que alguns de nós sonhamos e que queremos tornar realidade, longe de serem museus ou mausoléus, serão espaços livres, amplos, cheios de luz. Serão construídas sobre solos viáveis e pelos melhores arquitectos os quais, eliminadas as directivas, farão da lógica magnífica o seu melhor instrumento. Serão casas perfeitas. Pensadas para pensar, conversar, amar, habitar, viver. Como o céu na terra." (Campo Baeza, 2009, p. 62). Sobre as casas da pradaria, Frank Lloyd Wright escreve: "Deve evitar-se qualquer elevação supérflua. Graças à sua forma horizontal, a casa desposa o solo. A casa não deve ser uma fusão unitária desses elementos: nesse caso e apenas nesse caso, torna-se uma obra prima." (Lamers-Schütze, 2006, p. 494).

⁶⁹ Na obra "Documenti di architettura" surge uma imagem de um texto escrito à mão por Siza, que descreve o verdadeiro significado de construir uma casa:

"Construir uma casa tornou-se uma aventura. É preciso paciência, coragem e entusiasmo. O projecto de uma casa surge de formas diferentes. Subitamente, por vezes, às vezes lenta e penosamente. Tudo depende das possibilidades e da capacidade de encontrar estímulos, a bengala difícil e definitiva do arquitecto. O produto de uma casa é quase igual ao de qualquer outra: paredes, janelas, portas, telhado. E contudo é único. Cada elemento se vai transformando ao relacionar-se. Em certos momentos, o projecto ganha vida própria. Transformando-se então num animal volúvel, de patas inquietas e olhar inseguros. Se as suas transfigurações não são compreendidas, ou dos seus desejos é satisfeito mais do que o essencial.

No caso da presente investigação e do caso de estudo em particular foi requerido ao arquitecto Álvaro Siza Vieira, a concepção de uma habitação unifamiliar, pelo senhor David Vieira de Castro. O território no qual se iria edificar a casa situa-se no monte de Santa Catarina, sendo esta uma zona periférica de Vila Nova de Famalicão. Este terreno de 20.000 m² abarca uma privilegiada vista sobre a cidade, situando-se numa encosta, na imediação de uma grande zona de mata, surgindo a casa no meio de uma densa zona arbórea.

Este projecto, em particular, foi pensado como um todo integrando também o projecto de arquitectura paisagista, à imagem de todos os projectos deste autor, contudo tendo em conta área de intervenção foi pensada cuidadosamente a integração da casa na densa massa arbórea, constituindo esta uma das principais premissas do projecto.

Além da habitação, de pequenas dimensões, visto ser um projecto pensado essencialmente, para um casal, foi igualmente requerido ao arquitecto, o projecto de uma pequena habitação para os caseiros e uma piscina.

Do programa funcional da casa constam uma sala de estar, uma cozinha, uma instalação sanitária e quatro quartos (cada um deles provido com a sua própria instalação sanitária).

Os antecedentes revelam que neste terreno deveria ter sido edificado um sanatório, programa que veria apenas algumas pequenas edificações erguidas, entre elas, uma plataforma e uma escadaria - local onde o edifício do sanatório deveria ter sido implantado.

As paredes pré-existentes originalmente construídas como fundação para o sanatório que foi edificado naquele local, foram recuperadas como parte integrante da paisagem e utilizadas no projecto de arquitectura paisagista, este material marca uma notável presença no local. A pedra utilizada no muro de contenção, foi talhada de modo irregular, uma técnica caracteristicamente portuguesa na edificação de paisagem, que ladeia várias áreas incluindo a piscina, a zona de terraço (para jantar), algum mobiliário exterior

Torna-se um monstro. Se tudo quanto nele parece evidente e belo se fixa. Torna-se ridículo. Se é demasiadamente contido deixa de respirar e morre. O projecto esta para o arquitecto como o personagem de um romance está para o autor: ultrapassa-o constantemente. É preciso não o perder. O desenho persegue-o. Mas o projecto é um personagem com muitos autores, e faz-se inteligente apenas quando assim é assumido, e obsessivo e impertinente em caso contrário. O desenho é o desejo de inteligência." (Siza Vieira, 1988, p. 46).

e as treliças exteriores, que servem o propósito de acolher a alguma vinha.⁷⁰ (Siza Vieira, p. 1).

A casa para os caseiros foi proposta num edificado pré-existente que foi reabilitado. O programa pretendido para a habitação não seria muito extenso, sendo "essencialmente concebida para um casal, portanto não é muito grande"⁷¹ (Siza Vieira, 2009a, p. 41). Deste modo o programa foi dividido em fases distintas, que visavam auxiliar um processo de natureza e concretização morosas.

O projecto foi dividido em quatro fases: primeiro, a recuperação de uma casa pré-existente que iria ser ocupada pelos caseiros; segunda, a construção da habitação unifamiliar, para os donos da propriedade, uma terceira fase para a construção da piscina e da zona de banhos; e uma quarta que corresponderia ao projecto de arquitectura paisagista do lote.⁷² (Siza Vieira, 1987).

Contudo a edificação da casa revelou-se lenta, tendo o processo sofrido várias paragens.

A construção da casa tem uma longa história [...]. Um período de tempo tão prolongado comporta vantagens, mas ao mesmo tempo transforma a obra num pesadelo. O proprietário, desde o início, quis participar na gestão do estaleiro e na escolha das empresas [...]. De resto é normal que as pessoas vivam intensamente esta aventura, assim como é frequente que sejam influenciadas pelas opiniões de amigos e familiares. Em consequência, as discussões não terminam com a entrega do projecto, mas prosseguem até no estaleiro. [...] Quando esta relação, intensa e contínua, se verifica, resulta logo muito interessante e estimula-nos a pensar na necessidade que, até na construção da habitação colectiva, existam condições para a participação, a fim de tornar possível a lenta tomada de posse por parte de quem for aí viver. Parece-me importante que inclusive na construção da habitação social se crie uma dimensão de participação e propriedade, que possa dar ensejo a uma operação colectiva e não só individual.⁷³ (Siza Vieira, 2009a, p. 43).

⁷⁰ Citação retida da Memória Descritiva do Projecto da Casa Vieira de Castro. Sobre a mesma, na obra "As metáforas da arquitectura Contemporânea" é descrito: "[...] Começamos pela casa Vieira de Castro, a expressar um prisma triangular rectângular fragmentado que tem o objectivo dinâmico do movimento. As moradias do Parque Van der Venne, em Haia, de uma geometria triangular produzindo duas imagens distribuídas de formas fragmentadas, cujo exterior e vazios vão contribuir para a dominância das partículas, produzem o acentuar da composição.[...]" (Consigliari, 2007, p. 94).

⁷¹ Na obra "Imaginar a Evidência" Siza descreve este e outros projectos, denotando os principais temas presentes nos vários projectos. A Casa Vieira de Castro é um desses projectos, por isso a relevância desta obra neste trabalho. O projecto é apresentado como uma obra de pequenas dimensões, mas como síntese da própria tipologia da casa. Tal como a citação refere foi pensada apenas para o casal: "Esta casa é essencialmente concebida para um casal, portanto não é muito grande. Existem alguns espaços amplos, embora os quartos não tenham uma dimensão considerável. No fundo só provisoriamente será ocupada pelos filhos, que uma vez adultos, sairão de casa." (Siza Vieira, 2009a, p. 41).

⁷² Citação proveniente da Memória Descritiva do Projecto.

⁷³ Esta intervenção dos donos de obra é essencial para Siza Vieira que a descreve como fundamental: "Es fundamental. Lo más difícil es trabajar cuando no hay interlocutor, hacer un edificio de viviendas sin conocer a sus futuros moradores. Trabajar de este modo es muy complicado porque la reacción de rechazo del habitante hacia la vivienda es inmediata. En los Terraços de Bragaça casi todos los apartamentos han sido modificados. Los habitantes accedieron a las viviendas y antes de vivirlas y comprender por qué tenían esa

A construção da casa e a realização deste sonho, apesar de prolongada no tempo acabou por se revelar "[...] gratificante e extenuante como processo [...] é de um orgulho enorme poder hoje ter o direito de contar esta história na primeira pessoa."⁷⁴ (Viera de Castro. p. 1). Através dos esboços de Siza, que documentam o processo deste projecto depreende-se, claramente, o “privilegio do narrador”,⁷⁵ presente no trabalho do arquitecto, ou seja, torna-se notória a capacidade do arquitecto conduzir o hóspede pelo espaço, estabelecendo percursos, relações espaciais e atmosferas. A partir destes esboços é possível depreender como o arquitecto idealiza e posteriormente projecta os distintos espaços que compõem a casa, bem como as vivências que propõe para os futuros habitantes do seu projecto. A leitura criteriosa, objectiva e poética realizada ao lugar, ao programa e a questões tidas inicialmente como fundamentais, corresponde a uma metodologia projectual, muito própria deste arquitecto. O arquitecto Siza Vieira expõe este processo, revelando esta metodologia, através de esboços, onde são sistematicamente testadas as ideias espaciais: “é o desenho que contempla o espaço para mostrar ao seu autor o que deve ser: Siza não precisa de heterónimos como o poeta Fernando Pessoa, ele, possui esta mão que é outro ele mesmo, ela faz-lhe companhia e diz-lhe o que pensa do seu projecto.”⁷⁶ (Beaudouin, 2008, p. 17).

Procurando compreender as soluções presentes, ou ausentes, do projecto final, através de um olhar apenas sobre os esboços deste projecto, ancora-se a presente leitura na tentativa de investigar a idealização e a materialização de cada espaço.

A selecção e leitura crítica dos esboços referentes à Casa Vieira de Castro, orientou-se de acordo com um critério metodológico que enquadra as ilustrações numa ordem lógica encadeada num percurso, que deambula entre o exterior e interior da casa. Sem

organización concreta comenzaron a cambiarlas. Creo que la que queda aún sin intervenir está situada en una de las esquinas, con unas vistas increíbles. Es de una señora que me llamó y mantuvimos una conversación en la que le expliqué los motivos que me habían llevado a esa solución, y creo que por esa ha decidido mantenerla tal y como era. Estoy seguro que todas esas reformas no se habrían producido si hubiera existido un diálogo previo con los inquilinos." (Domingo Santos, 2008, p. 42).

⁷⁴ No texto " Memórias de uma Casa" André Vieira de Castro, filho do casal que encomendou o projecto da Casa ao arquitecto Siza Vieira, relata a experiência entusiasmante do projecto e construção da mesma, assim como algumas vivências que retratam o próprio Siza.

⁷⁵ Conceito mencionado em várias obras referentes ao desenho, destaca-se aqui a citação : "Esta lección del catedrático y el dibujo - su propio camino de arquitecto (y de escritor y dibujante) me ha otorgado a lo largo de las conversaciones durante la gestación de este libro, el privilegio de la ampliación de su contenido en conclusiones que en él no están escritas, porque la mirada de Juan Luis desveladora (él sí se acerca a retirar el velo de las palabras, los dibujos y los proyectos de Siza), permite a sus lectores lanzar el vuelo hacia el lugar que a cada cual conforte o sobre el que casa uno transite." (García e Leyva, 2012, p. 17).

⁷⁶ A estreita relação da mão como ferramenta que transmite ao papel a ideia, como génese do projecto no fundo é uma questão inerente e pertinente quando se aborda a questão conceptual do projecto e o desenho como sua ferramenta: "Apesar de não ser a mão que toca na folha, sente-se a folha na mão. Se desenho sobre a minha pele então aí sinto a pele na mão que desenha e a pele a ser desenhada: efectivamente, um interface; a linha não é da mão, nem é da pele, mas paradoxalmente, é das duas." (Janeiro, 2013, p. 41).

certezas absolutas, este percurso foi norteado apenas, com base na produção de um discurso coerente e articulado com as figuras e com o projecto em estudo, conduzindo o leitor através de uma promenade architectural⁷⁷ que permite construir uma leitura poética e ordenada do espaço, julgando-se aproximada do pensamento arquitectónico que originou, posteriormente, este espaço.

2.1. CRÍTICA E ESQUISSOS



Ilustração 1 - Esquisso de Álvaro Siza Vieira que demonstra a integração da casa no território e a conseqüente evolução formal da mesma (da esquerda para a direita e de cima para baixo). (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira)⁷⁸.

⁷⁷ Promenade Architectural - Conceito idealizado por Le Corbusier que introduz o conceito de tempo no espaço, ou melhor de percepção do espaço. Citado no texto de Juan Cortés, para a El Croquis nº 68/69, dedicada à obra de Siza, onde o mesmo afirma: " Entre los aspectos de la obra de Siza que han sido señalados en esos ensayos seguramente uno de los más destacables sea su exploración de la experiencia de movimiento como paseo arquitectónico no exento de ambigüedades perceptivas y en el que la luz y las vistas juegan un papel primordial. Es la promenade architecturale, que no llegó a explicar cabalmente Le Corbusier porque seguramente es inexplicable, esa experiencia espacial en la que confluyen la forma y dimensiones de los espacios, la luz que los ilumina y percepción concatenada al pasar de unos a otros y, particularmente en casa de Siza, las variadas percepciones del exterior desde los diferentes interiores." (Cortés, 2013, p. 6).

⁷⁸ Todas as ilustrações constantes nesta dissertação são registos fotográficos de documentos existentes no arquivo do Atelier do Arq. Álvaro Siza Vieira.

A ilustração 01 representa um dos primeiros esboços elaborados pelo arquitecto, provavelmente durante ou após a primeira visita ao local de intervenção. O esboço denuncia uma leitura do sítio e uma incessante pesquisa pela forma da casa e lugar para a sua respectiva implantação.

[...] os primeiros registos de um projecto são frequentemente mediados por um diálogo com outras formas de aproximação ao problema, provavelmente através da visita acompanhada ao lugar, ou por algum comentário sobre o programa...Não correspondendo a um capricho ou ao resultado de memórias ou de determinadas experiências pessoais.⁷⁹ (Siza Vieira *apud* Cortés, 2013, p. 12).

É igualmente possível depreender pelo esboço presente no lado esquerdo da ilustração, uma enorme densidade de espaço verde, questão que se veio a verificar relevante na conceptualização da casa.

"Pela primeira vez ocupo-me do projecto de uma casa que dispõe de muito espaço ao ar livre. Naturalmente que está muito distante do tecido urbano, como o demonstram a considerável dimensão do lote e as características topográficas do terreno."⁸⁰ (Siza Vieira, 2009a, p. 37).

No canto inferior direito, observa-se já o desenvolvimento de estudos na procura de identificar da forma do edifício e o respectivo enquadramento. O arquitecto procura, através do esboço, possíveis representações para a casa, tentando tirar partido daquela implantação. No entanto, estas soluções representam uma procura e não a solução. É possível observar um traçado forte e representativo do percurso que surge em cima, em contraste com o traço suave e limpo das linhas com as quais o arquitecto pensa a casa. Neste caso específico, a visita ao lugar parece ter-se relevado de eficaz importância para o desenvolvimento do projecto.

A reflexão do arquitecto, sozinho, num ponto elevado do terreno, e de cócoras. Posição em que se manteve, imóvel, durante bons minutos, que a memória e o romantismo da

⁷⁹ Citação de Álvaro Siza, retirada da entrevista concedida a Juan Antonio Cortés para a *El Croquis* nº 168/169. Neste número são abordadas as tipologias trabalhadas ao longo da carreira do arquitecto Álvaro Siza, sendo comuns os temas trabalhados em todas elas; tais como o recurso ao desenho como ferramenta de trabalho, a relação com a Natureza, a visão do arquitecto que viaja de umas escalas para outras, o posicionamento dentro do projecto a olhar o exterior e do exterior a olhar o interior.

⁸⁰ O desenho como ferramenta para explorar esta relação do território com o construído demonstra-se como uma constante no trabalho de Siza, que vê a relação entre o construído e a natureza como importantes na Arquitectura: "A relação entre natureza e construção é decisiva na arquitectura. Esta relação, fonte permanente de qualquer projecto, representa para mim como que uma obsessão; sempre foi determinante no curso da história e apesar disso tende hoje a uma extinção progressiva." (Siza Vieira, 2009, p. 17). O posicionamento de Álvaro Siza nesta questão enquadra-se dentro da visão contemporânea da Arquitectura: "Complementando el énfasis de Semper sobre la cabaña primitiva, Gregotti veía el marcado del terreno como un acto primordial, emprendido con objeto de establecer un cosmos artificial frente al caos de la naturaleza; recalca la fabricación del territorio como una estrategia para establecer un lugar-forma de carácter público frente a la nueva naturaleza creada por la aparición de la región urbanizada." (Frampton, 2009, p. 352).

história nos fazem hoje descrever como horas... ao que se seguiu uma epifania. Levantou-se e afirmou: "Já sei o que vamos aqui fazer". Da memória que guardamos da descrição que ele faz naquele momento, estamos em crer que logo ali visualizamos grosso modo aquilo que o projecto e a construção mais tarde nos mostraram...o deslumbramento foi instantâneo!⁸¹ (Castro, 2015, p. 1).

É compreensível a preocupação demonstrada relativamente à envolvente neste primeiro esquisso, não deixando este facto de ser interessante, uma vez que o terreno localiza-se numa zona já periférica da cidade, afastada de outras edificações. No entanto, apesar de serem desenhados pequenos volumes no canto inferior direito da folha, são constantes as vezes que o terreno surge como parte integrante do projecto nos esquissos do arquitecto Siza. Esta é uma característica marcante na metodologia projectual de Siza.

[...] es fundamental la atención que presta el arquitecto al emplazamiento concreto en el que va actuar, y al entorno urbano o natural - con su «intuición de las líneas de fuerza propias de la topografía - y su capacidad para ver lo que ese emplazamiento y ese entorno contienen y sugieren.⁸² (Cortés, 2013, p. 6).

É perceptível a sugestão de um percurso até à casa. O observador, encontra-se neste desenho bastante afastado do edifício idealizado, representando grande parte da mata de Santa Catarina.

Com uma localização afastada da cidade e estando envolvida por uma densa zona verde, existindo mais liberdade para criar um elemento singular, a solução apresentada embora confira destaque ao edifício integra-o na paisagem, demonstrando uma invulgar sensibilidade na articulação da casa com o território onde esta será implantada. No fundo, o arquitecto partiu das primeiras premissas de que dispunha para iniciar a sua procura de soluções, ou seja, o percurso, a zona verde e a implantação do lote.

⁸¹ O depoimento de André Vieira de Castro no texto "Memórias de uma Casa" ilustra este caso em particular e as dificuldades e entusiasmo, próprios do projecto e da edificação de uma casa unifamiliar.

⁸² Tradução nossa - [...] é fundamental a atenção que o arquitecto toma em relação à implantação à envolvente natural ou urbana - com a sua intuição das linhas de força, próprias da topografia - e da sua capacidade para descobrir o que esta implantação contém e sugere.



Ilustração 2 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso de estudo da implantação da casa com indicações que intensificam a relação exterior/interior, Álvaro Siza Vieira. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Com um traçado de linhas espontâneas e livres, Siza capta a totalidade do território no qual irá intervir. O observador do esquisso afasta-se de modo a abarcar a totalidade do lote, e descobrir as premissas com as quais Siza irá trabalhar, e as características específicas da zona a intervir.

No se trata de que la arquitectura haya de quedarse dentro de sus límites territoriales originales para conservar así su "pureza". Si un diseñador tiene la suficiente flexibilidad y su trabajo tiene la suficiente universalidad, el traslado a nuevos lugares puede resultar estimulante.⁸³ (Curtis, 2007, p. 39).

Esta citação de Siza traduz uma linha de pensamento que implica que os seus esquissos enquadrem distintos pontos de vista, desde o momento que o observador quase se eclipsa no espaço até ao ponto em que aproxima na tentativa de descobrir quais os materiais e sistemas construtivos que compõem a casa. Esta metodologia de

⁸³ Tradução nossa - Não é que a arquitectura se tenha de restringir a permanecer dentro dos seus limites territoriais originais para conservar assim a sua pureza. Se um desenhador não detiver suficiente flexibilidade e o seu trabalho tem suficiente universalidade, a sua transladação a novos lugares pode deter um resultado estimulante.

pensamento é transversal a qualquer projecto, tratando-se de um posicionamento do arquitecto perante o exercício da sua profissão.

No esquisso da esquerda, presente na Ilustração 02, é pela primeira vez figurada a implantação da casa na plataforma pré-existente, contrastando a reduzida dimensão da casa com a grandiosidade do lote: "A nova casa situa-se numa longa e pré-existente plataforma a meia planície. O acesso principal à propriedade é feito pelo lado este, enquanto o acesso de serviço surge a oeste."⁸⁴ (Siza Vieira, p. 1).

Na mesma ilustração, o primeiro desenho no canto superior direito, Siza procura captar a vista para a cidade com o final da piscina (lado oposto à casa), inserindo a proposta no território da implantação. No segundo desenho, à esquerda, que ocupa todo o centro da folha é dado um grande destaque à plataforma onde assenta a piscina e a casa, como se toda a plataforma se estendesse, ocupando uma grande porção de terreno, ao longo da qual são delineados pequenos acontecimentos. "Contextualmente é possível, e necessário, definir diferentes pólos de actividade, ao longo de todo o jardim, que no fim deverão resultar interligados."⁸⁵ (Siza Vieira, 2009a, p. 39).

Na restante ilustração são elaborados diversos esquissos que, em muito, se assemelham a trajetórias. Nestes, diferentes caminhos aludem a possíveis percursos que cruzam todo o território da intervenção. O traço livre e orgânico, demonstrativo das características e ideias estão ainda a ser retiradas do lugar, provavelmente algum traço irá induzir no caminho de acesso à entrada principal. Neste esquisso é possível visualizar as diferentes plataformas e a implantação definitiva da casa, estando representada, pela primeira vez a implantação da casa, num lugar muito específico do lote.

⁸⁴ Citação proveniente da Memória Descritiva do Projecto. Encontra-se aqui explícito o legado deixado pelas antigas construções que acabam por ser incorporadas neste projecto: "Creo que en la primera idea hay un fuerte componente de relación con el pasado através de la memoria. La información, el punto de desarrollo interior del autor es imprescindible para resolver la aportación gradual de conocimiento, de desarrollar el curso de racionalización y comunicabilidad, que es específico del proyecto dentro de la producción de la arquitectura." (Curtis, 2007, p. 10).

⁸⁵ A citação foi retirada da obra: "Imaginar a Evidência", alude para a integração do projecto. Um projecto funciona como um todo, interligando todos os espaços e actividades, o desenho é a ferramenta aqui encontrada como meio de expressar essa relação (por isso todos os croquis funcionam como uma metodologia, sendo impossível analisar peça a peça): "La planta es una representación, un fragmento de lo que será la arquitectura y, por tanto, por mucho grafismo que utilices es imposible abárcalo todo. Un edificio magnífico no puede nacer nunca de la composición de una planta; generalmente los buenos edificios no tienen una planta bella. Cuando estudié por primera vez los proyectos de las casas de Adolf Loos, la reacción que tuve fue de rechazo porque no me gustaban los dibujos ni los trazados de sus plantas." (Domingo Santos, 2007, p. 32).

A organização do projecto foi ocupar um terreno que continha as fundações para um edifício que não chegou a ser construído, providenciando um embasamento sobre a qual veio a ser implantada, assim como um conjunto de escadas que servem de acesso principal à área construída.⁸⁶ (Siza Vieira, 1987).

Fundamentalmente este pequeno esboço, que aparece no topo da ilustração 02, pretende fixar a ideia da implantação da casa e os traçados restantes esboços procuraram distintos acessos a uma entrada principal. Compreende-se que nenhuma ideia, à excepção da implantação do edifício, se encontra fixa devido ao traçado leve, pouco rígido e fluido. Este delinear orgânico do espaço figura igualmente as características intrínsecas de um lugar muito ligado a um espaço fortemente rural e marcado pela presença natureza. É perante estas características que o arquitecto irá projectar a casa, tirando partido de enquadramentos e aberturas específicas dos espaços a propor, tal como os restantes esboços podem comprovar.



Ilustração 3 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do estudo da integração da casa no território e consequentes aberturas sobre a paisagem, Álvaro Siza Vieira. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

⁸⁶ Citação retida da Memória Descritiva do Projecto. Edificar sobre o construído exige o mesmo rigor e cuidado com a envolvente que outra proposta: "Con una simple orden trata de transformar su entorno, trata de apoyarse en puntos fijos tanto de la memoria como de los rastros e indicios, más energéticos que materiales, que descubre en el paisaje. Al mismo tiempo, este apoyo es inestable, es decir, posibilita múltiples alternativas". (García e Leyva, 2012, p. 71).

É a partir de uma procura sistemática, de registos em esboços da fronteira no limite da casa, no fundo, traçando a soleira que se estabelece, simultaneamente, uma fronteira. Diálogo entre o exterior e interior, inicialmente começado neste esboço, (ilustração 03) estudado ao longo de todo o projecto e experienciado hoje por quem habita os distintos espaços da casa.

[O] desenho insinua a passagem, ou pelo menos o desejo de passagem, de solicitação de hospitalidade em território alheio para, no final, não se apresentar efectivamente, resguardando-se no que lhe é próprio, recusando passar pôr os pés no território do outro.⁸⁷ (Higino, 2010, p. 15).

A ilustração 03 exemplifica esta realidade, por um lado surge a perspectiva ao centro e a sua aproximação em baixo, o que estabelece diálogos e aberturas, e no esboço acima é estabelecido o limite do edifício e a sua relação com o solo, prolongando a integração na paisagem e estabelecendo as respectivas cotas altimétricas. Este esboço sugere uma ideia da volumetria geral da casa, embora seja notória a procura de soluções específicas. Com um traçado forte e dinâmico o arquitecto estuda a partir de diferentes pontos de vista, distintas aproximações à casa, parecendo a volumetria brotar do solo e adquirir uma forma muito geométrica, sobretudo no primeiro esboço representado no topo da folha.

No centro revelam-se os distintos corpos, representados em perspectiva, sendo possível observar uma zona verde, a abertura de alguns vãos e a introdução do segundo piso. A casa começa a ser caracterizada e os espaços a serem criados a partir do dialogo estabelecido com a natureza a partir do enquadramento dos vãos. No terceiro esboço, surge um estudo dos principais vãos traçados e o respectivo enquadramento com o terreno, muro de suporte e a piscina.

⁸⁷ Na obra "Desenhar a Hospitalidade" Nuno Higino trabalha conceitos próprios da metodologia de Álvaro Siza, com particular incidência na leitura crítica dos seus croquis: "Apresentando-se na fronteira (com a pintura, a escultura, a arquitectura...) o desenho insinua a paisagem, ou pelo menos o desejo de paisagem, de solicitação de hospitalidade em território alheio para, no final, não se apresentar efectivamente, resguardando-se no que lhe é próprio, recusando passar pôr os pés no território do outro. Este comportamento dúplice e estranho do desenho coloca desde já outra questão de hospitalidade, ou de uma hospitalidade outra, diferente da hospitalidade no seu sentido ético-político habitual. Um comportamento estranho é comportamento que não está conforme consigo mesmo, que se torna estrangeiro dentro de si próprio. Dupla estranheza portanto: em relação a si e em relação aos territórios com os quais partilha fronteiras." (Higino, 2010, p. 15).



Ilustração 4 - Esquisso de estudo da implantação, volumetria total e aberturas da casa. Estudo do alçado Sul, Álvaro Siza Vieira. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Na ilustração 04 constata-se uma representação do alçado observando-se a intenção de propor um objecto que terá o mínimo de interferência com a paisagem.

O mesmo sucede, com o embasamento, existindo a noção de que se deve introduzir um elemento de pausa, entre a plataforma e o edifício. Neste esquisso, surgem representadas e fixadas as principais intenções do arquitecto.

O esquisso demonstra uma síntese da casa representada num único desenho simples e elucidativo da ideia matriz de projecto. Um edificado disposto a sudoeste, tendo abertos vãos que estabelecem pontos de vista sobre a paisagem e sobre a cidade.

A posição é soberba: a casa domina o vale ao longo de todo o perfil da paisagem. As características do lote, constituído por uma colina coberta por um pinhal, convidam à busca de uma intimidade distinta da procurada nas casas precedentes: aqui, muito simplesmente, são a distância e o afastamento os instrumentos essenciais. Esta solução determina uma relação da casa com o espaço exterior decisivamente mais livre, mais aberta e prolongada.⁸⁸ (Siza Vieira, 2009a, p. 37).

⁸⁸ O controlo dos vãos demonstra-se um tema de interesse para o arquitecto Álvaro Siza, tal como o refere na entrevista concedida a Juan Domingo Santos: "Creo que los límites del edificio se encuentran en el modo de controlar las relaciones entre exterior y el interior. Nunca estuve interesado en hacer una fachada de

Este é o alçado mais trabalhado por Álvaro Siza, embora não se trate do alçado principal é o alçado mais notável, pois é visto a partir do exterior, mesmo de uma distância considerável devido à sua localização na encosta, adquirindo o papel da fachada principal para quem entra no lote.

Na parte inferior da ilustração 04 existe um pequeno esquisso de um muro, uma aproximação feita a partir do muro presente no desenho com uma pequena anotação, um pequeno banco, que se assemelha a uma namoradeira.

A casa está implantada na plataforma onde se localiza uma piscina, o que atribui continuidade ao volume da casa. O lugar da implantação tira partido de uma plataforma existente, lugar onde se encontravam as fundações do sanatório não construído.

O edifício do Sanatório tinha entretanto sido destruído, e as pedras da sua construção utilizadas para edificar um muro de suporte, a toda a largura do terreno, isométrico em relação à altitude do lugar (inferior a 300 metros, mas a planície abaixo estará perto do nível do mar...). Esse muro suportava o tal tabuleiro, já referido, onde o proprietário anterior tinha projecto de construção de uma moradia, em estilo clássico.⁸⁹ (Vieira de Castro, 2014, p. 1).

O arquitecto, nesta fase ainda inicial, estuda a abertura de alguns vãos e a relação luz/sombra, indicadas por zonas a tracejado, tendo sempre o espaço verde como plano em fundo.

Este desenho fixa também a relação que o edifício estabelece com o solo, e com o céu, prolongando o edifício através da plataforma. Também a sua cobertura surge representada pela primeira vez. "A origem geométrica dos complexos traçados estão na base dos projectos de Siza deve procurar-se na geografia do lugar ou, ocasionalmente na sua história."⁹⁰ (Siza Vieira, 1988, p. 39).

Este esquisso estabelece os pontos-chave deste projecto, uma casa que se adoça à encosta, um volume exposto sobre a cidade figurado com vãos que se rasgam para a paisagem e a sua implantação na plataforma existente. No entanto, distintos esquissos

vidrio porque esa cuestión del equilibrio desaparece; siempre he rechazado la posibilidad de construir cierres acristalados porque me parece que algo se pierde." (Domingo Santos, 2008, p. 34).

⁸⁹ Citação retida do texto "As Memórias de uma casa" (Castro, 2014, p. 1).

⁹⁰ Sobre a forma, como manifestação física da arquitectura, Álvaro Siza em entrevista a Juan Domingo Santos, defende: "Generalmente los arquitectos utilizan la geometría para controlar las formas del proyecto, lo que ha dado lugar a arquitecturas muy autónomas y con problemas de escala. En otras épocas no había arquitectos y, como consecuencia, no había casi dibujos. En Portugal utilizamos la expresión «arquitectura de bengala» para describir el modo de dibujar con un bastón sobre el suelo líneas que aclaran algo. Esta práctica se hacía antes con frecuencia, incluso yo mismo he llegado a utilizarla para hacerme entender en la obra." (Domingo Santos, 2008, p. 34).

permitem comprovar a evolução desta ideia e compreender que serão expostas e confrontadas novas ideias e complementadas certezas no todo.

A piscina e a respectiva zona de repouso e estar aparecem aqui representadas, estabelecendo-se os primeiros pontos de relação entre esta e a casa, sendo também indicada uma zona de apoio da piscina, pela primeira vez presente nos esquisos. Na plataforma encontra-se igualmente um pequeno apontamento, como um canteiro ou um banco.

Denote-se que ainda não existe nenhuma indicação sobre qualquer material a ser empregue, mas sim uma incessante procura das relações que os distintos espaços estabelecem entre si. É possível compreender a existência de vãos nos dois terraços do primeiro piso (espaços onde se irão localizar os quartos). Do mesmo modo, o avanço de um corpo no alçado frontal, corresponde a um volume que irá ser anexado, onde se localiza a sala de estar e cuja cobertura será a varanda do quarto principal.

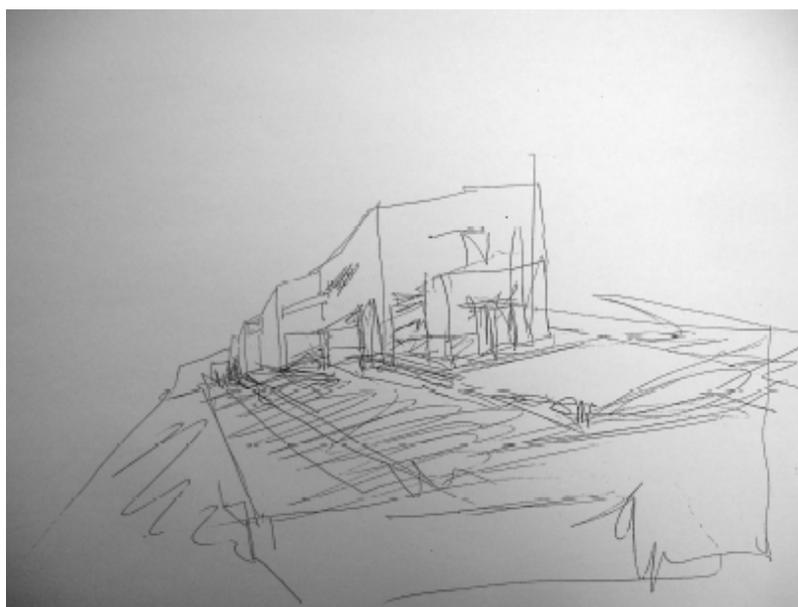


Ilustração 5 - Esquisto que enquadra a estratégia projectual, vista do alçado nascente. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A ilustração 05 constitui-se como uma síntese do projecto desta casa. Encontram-se já representados os vãos, a volumetria geral da casa e as distintas plataformas que organizam o espaço exterior. O observador parece estar no início da plataforma pré-existente, o que a nível de projecto corresponde a um acesso realizado a partir de uma escadaria que irá conduzir posteriormente à entrada da casa. O sujeito é, pela primeira vez, posicionado mais perto da casa e numa escala mais humana, na medida em que

Siza procura registar aquilo que se vê no acesso à casa, enquadrando-a a partir do chão e não a partir do ar ou de uma perspectiva baixa, como tinha desenhado até a este esquisso. O traço é limpo ao nível da volumetria e mais carregado ao nível da base, o que talvez induza alguma materialidade ou revele ainda alguma incerteza relativamente ao controlo daquele território. No entanto, já existe a indicação do volume da piscina pela ausência de traços, o mesmo sucede com as aberturas dos vãos e com o permanente tracejado nas zonas em sombra.

[A] noção, tantas vezes esquecida, de que o espaço que separa – e liga – as formas é também forma, é noção fundamental, pois é ela que nos permite ganhar consciência plena de que não há formas isoladas e de que uma relação existe sempre, quer entre as formas que vemos ocuparem o espaço, quer entre elas e o espaço que, embora não vejamos, sabemos constituir forma – negativo ou molde – das formas aparentes.⁹¹ (Távora, 2006, p. 12).

A casa configura uma volumetria estabilizada. Um objecto aberto sobre a paisagem, jogando com pequenos recuos, na procura de captar a luz e o enquadramento da paisagem, na qual também se encontram inseridos elementos propostos pelo arquitecto como o acesso às plataformas ou à piscina. O trabalho destas plataformas com o terreno ganha maior relevância, como se a casa tivesse um pódio sobre o qual assentar.

O traçado orgânico nas zonas de terreno, contrastante com o traço rigoroso do edifício, demonstram já certezas quanto ao traçado dos volumes constituintes do edificado. A intenção da abertura dos vãos a nível do primeiro piso está totalmente estabelecida na cabeça do arquitecto, mas o trabalho com o terreno e a relação dos diferentes embasamentos, a distintos níveis é uma questão fulcral, que surge bem retratada. Este esquisso revela-se bastante útil devido às questões que representa.

Mas parte mais delicada do projecto está agora a ser realizada por meio da domesticação daquela topografia. Todo aquele sistema de muros, rampas e escadas do jardim deve desenvolver-se conservando sempre uma continuidade com o núcleo da casa, que se

⁹¹ As formas ocupam o espaço, organizam-no, tal como explica Távora, mas o próprio conceito de espaço advém do significado dado a essa mesma ocupação, como explica Heidegger: "Lo que designa la palabra espacio (en alemán Raum, Rum) lo revela su significado antiguo. Raum significa un lugar despejado o liberado para el asentamiento y el alojamiento. Un espacio es algo para lo que se ha hecho sitio, algo despejado y libre, en concreto dentro de unos límites: la peras griega. Un límite no es aquello en lo que algo se detiene, sino que - como reconocían los griegos - el límite es aquello a partir de lo cual algo inicia su presencia. Ésta es la razón de que el concepto sea el horismos, es decir: el horizonte, el límite. El espacio es en esencia aquello para lo que se ha hecho sitio, lo que queda dentro de sus límites. Aquello para lo que se hace sitio es siempre algo a lo que se accede y, por tanto, a lo que uno puede sumar-se, es decir, donde uno puede reunirse, en virtud de un emplazamiento, esto es, mediante algo como un puente. Por consiguiente, los espacios reciben su ser de los emplazamientos y no del «espacio»". (Frampton, 2009, p. 284).

manifestará não só na correlação dos espaços, mas também no uso dos materiais e no próprio tratamento dos pormenores da construção.⁹² (Siza Vieira, 2009a, 47).

Pela primeira vez aparece devidamente representada a plataforma onde a casa assenta, que se estende para a piscina. O controlo das principais volumetrias, que a configuram e os vãos desenhados nas mesmas denuncia um grande controlo sobre o projecto, ainda numa fase conceptual. Perspectivas como esta, tornam o processo de projectar mais claro e conciso, expressando uma importante ferramenta de síntese e de captação da ideia global do projecto.

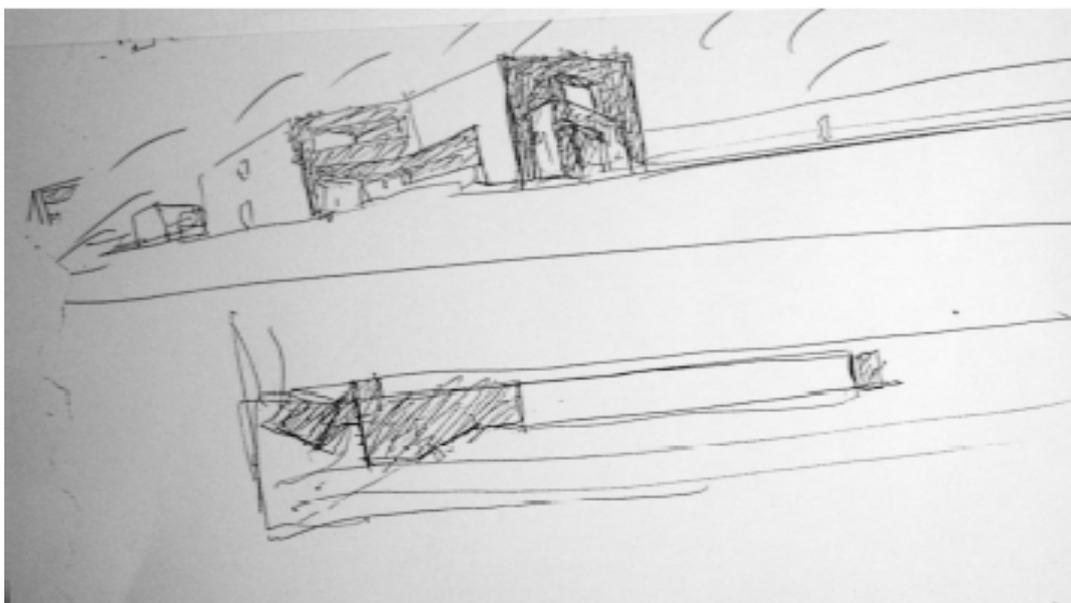


Ilustração 6 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que enquadra relações de aberturas entre vãos e implantação nos muros pré-existentes. Planta e perspectiva. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Próximo da realidade construída, a ilustração 06 é composta por dois esquissos, complementares entre si. Um representa uma perspectiva e o outro uma planta, uma síntese, ainda muito esquemática, mas onde já figuram todas as principais premissas do projecto. No canto superior esquerdo da figura, encontra-se um esquisso de dimensões reduzidas que procura definir o desdobrar do vão, ou seja, parece procurar-se um enquadramento de como desenhar os vãos no alçado mais exposto da casa.

⁹² "[...] és fundamental la atención que presta el arquitecto al emplazamiento concreto en el que va a actuar, y al entorno urbano o natural- con su «intuición de las líneas de fuerza propias de la topografía» - y su capacidad para ver que ese emplazamiento y ese entorno contienen y sugieren. La mirada de Siza descubre en el lugar la serie de estratos superpuestos que subyacen en el mismo, sobre los que su intervención se inserta y con los que se interrelaciona activamente, de modo que el edificio resultante sea parte de su contexto y, a la vez, una nueva totalidad." (António Cortés, 2013, p. 6).

O arquitecto apresenta o enquadramento da casa no território, partindo da sua implantação sobre a plataforma, tendo sempre como cenário o espaço verde de Santa Catarina. O próprio arquitecto ao abordar este projecto, reconhece esta intervenção directa no território “[...] a possibilidade de intervir também no jardim permitiu-me estender o projecto até à paisagem.”⁹³ (Siza Vieira, 1998, p. 39).

Ambos os desenhos comunicam entre si, completando-se, indicando intenções a nível volumétrico, de inserção na paisagem e revelando alguns estudos de luz/sombra. Pelo desenho da planta consegue-se depreender o enquadramento de cada um dos volumes e a relação que geram entre si. Da leitura de ambos, obtemos ainda a informação de que a piscina é uma extensão da casa, no final da qual é sugerido um pequeno volume em planta, que desaparece na perspectiva. A perspectiva revela ainda um enquadramento lido a partir de um ângulo mais baixo, que muito provavelmente corresponde a um primeiro vislumbre do visitante sobre a casa.

Os volumes que definem a configuração desta casa aparecem claramente articulados, aludindo a uma imagem de dois edifícios, que se individualizam devido às sombras representadas no edificado. Um volume exterior que corresponde a um grande sólido e outro que funciona a nível interior, perfurando o edifício principal e estendendo-se até à piscina. Sem que se perca a ideia de unidade e de continuidade entre o interior e exterior, expressos pelos vãos estudados, os rasgos propostos na fachada enquadram a vila, com excepção do vão preponderante da sala que enquadra a piscina. Encontram-se assim virados para a cidade e oferecem uma vista desafogada aos hóspedes da casa.

No piso superior os vãos abertos encontram-se recuados, formando ângulos de 90° graus entre si, enquadrando as vistas sobre a cidade e encontrando-se resguardados, por uma questão de privacidade. Deste modo, é mais uma vez reforçada a ideia de duas peles, ou melhor de duas realidades, uma para o habitante do espaço e outra para o observador.

No corpo que se situa contínuo à piscina, esta solução já não ocorre, assumindo-se o vão desprotegido, não escondido. Contudo este quarto é o principal, destinado ao casal

⁹³ "Presentar la modificación territorial como la base de una nueva disciplina cultural es conceder un estatus compensatorio no sólo al arte del paisaje tal como se ha entendido tradicionalmente, sino también a la obra construida formulada como si fuese un paisaje, en sí mismo o, alternativamente, un objecto tan integrado en el terreno como para ser inseparable de la topografía circundante." (Frampton, 2009, p. 352).

que irá habitar a casa, enquadrado numa zona verde, não sendo por isso, tão premente a questão da salvaguarda da privacidade.

Siza estuda também a orientação solar da casa, expondo a piscina ao sol e estudando as zonas que ficam à sombra, controlando rigorosamente questões como a escala⁹⁴ e a luz⁹⁵. Não surge neste esquisso, por este motivo, ainda nenhuma sugestão de materialidade.

É notória a necessidade de uma organização espacial estruturada. Neste sentido é introduzida uma divisão física nas volumetrias, apresentada em planta, o que corresponde a uma divisão física entre o espaço útil e o espaço habitável. O primeiro corresponde ao longo volume da direita e no volume da esquerda irão ser concentradas as actividades mais utilitárias da casa no volume desenhado à esquerda.

⁹⁴ A escala é um conceito que se relaciona directamente com a proporção e o controlo físico do espaço, sendo utilizado para descrever o tamanho de determinado objecto arquitetónico, desde algo infinitamente pequeno a algo de maior tamanho, tendo sempre como referência o homem. Sobre esta questão Távora, cita em "Da Organização do Espaço": A cidade contemporânea atinge assim uma forma dominadora, uma escala visual cujo domínio o homem não pode controlar, e domina e absorve no seu crescimento todo o espaço que a envolve, quer o espaço horizontal onde assenta, quer o espaço vertical que as possibilidades da técnica lhe permitem ocupar." (Távora, 2006, p. 35).

Trabalhar a diversas escalas é algo essencial para Siza. A casa é a tipologia da pequena escala, como já foi referido representa o cosmos a uma pequena escala. Sobre a casa como tipologia na El Croquis nº140, Siza comenta: "Sí, para mí es muy importante. Siempre tuve presente que para abordar la gran escala hay que llegar a comprender la pequeña; y al revés también, para hacer una casa hay que conocer la gran escala. En la ciudad sedan estas dos situaciones simultáneamente: por un lado está el tejido urbano con su desarrollo y densidades diferentes, y por otro está la casa. Una ciudad es el equilibrio entre estos dos extremos, que son complementarios para establecer decisiones arquitectónicas de distinto orden." (Domingo Santos, 2008, p. 42).

⁹⁵ Campo Baeza, na sua obra "a ideia construída" aborda o tema da Luz, como matéria essencial e inerente à Arquitectura, chegando a concluir que sem Luz não há Arquitectura, sobre este tema explicita: "[...] Eis que a Arquitectura, sem a LUZ, ainda é menos que nada.

É que a LUZ é algo mais que um sentimento. Ainda que seja capaz de remover os sentimentos dos homens e nos faça estremecer no nosso interior mais íntimo.

A LUZ é quantificável e qualificável. Seja com as tabelas de Bernini ou de Le Corbusier. Seja com a bússola, as cartas solares ou o fotómetro. Seja com maquetas à escala, ou com os perfeíssimos programas de computador que já estão no mercado. É possível controlar, domar e dominar a LUZ. Tendo o homem como medida, pois é para ele, para o homem, que criamos a Arquitectura." (Campo Baeza, 2009, p. 17).



Ilustração 7 - Esquisso em perspectiva que estuda a forma da casa e a forma de abertura dos vãos. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A ilustração 07, é composta por uma perspectiva mais aproximada do lugar de intervenção, que nos anteriores esquissos, sendo possível depreender a intenção do arquitecto ao representar as diferentes intenções que suscita neste desenho para fixar ideias, partindo, seguidamente, para outro tipo de questões. Neste esquisso trabalhando como a luz incidirá na habitação, o desenho e a localização dos vãos, o que demonstra um controlo do programa da casa e da geometria da mesma.

A densidade arbórea, figuração da mata de Santa Catarina, representada num segundo plano, gera uma delimitação entre o construído e o espaço verde, presente no desenho pela representação da referida mata, quer pela intenção da elaboração de um plano de arquitectura paisagista integrado com a proposta como também, conforme referido anteriormente, surge representado por um traçado fino presente à frente da figura do observador, simulando zonas verdes densas já no interior do lote.

Mas mesmo nesta base ou dentro desta visão parcial dos fenómenos de organização do espaço, não poderão excluir-se deles quer as formas naturais - e mesmo aquelas que possam considerar-se puras, isto é não tocadas pela mão do homem- quer as suas

relações com as obras humanas, relação tão íntimas e inesgotáveis que não é possível saber onde umas acabam e as outras começam.⁹⁶ (Távora, 2006, p. 13).

A geometria dos volumes surge controlada, trabalhada na lógica de um grande volume, ao qual foi subtraída matéria, tal como sugere a indicação de um fino traçado no centro do desenho que contorna o volume central, do qual foi recortado o volume central. Sobre esta geometria regularizada e estabilizada foram rasgados os vãos que introduzem de novo a completa leitura interior/exterior, lógica transversal a todo este projecto. Partindo da abertura dos vãos é também introduzida a questão da sombra, importante para compreender a incidência e a rotação solar nos diversos vãos expostos, defendida neste esquisso pela representação particular do arquitecto Álvaro Siza Vieira.

A intensidade da luz e a sensação do contexto da envolvente são controlados mediante a cuidadosa colocação de vãos e claraboias. Na sua melhor expressão, os edifícios de Siza, deleitam-se com a variedade do passeio arquitectónico e em perspectivas ambíguas provocadas por linhas convergentes ou divergentes.⁹⁷ (Siza Vieira, 2004, p. 34).

⁹⁶ Nesta citação Távora fala das formas, de como estas construídas ou naturais influenciam sempre o projecto, visto que este está integrado na natureza. "En su mejor expresión, los edificios de Siza se deleitan en la variedad del paseo arquitectónico y en ambigüedades perceptivas provocadas por líneas convergentes o divergentes. Los incidentes individuales quedan englobados en una compleja unidad que incluye características propias del emplazamiento." (Curtis, 2007, p. 34).

⁹⁷ Tradução nossa - A intensidade da luz e a sensação do contexto da envolvente são controlados mediante a cuidadosa colocação de vãos e claraboias. Na sua melhor expressão, os edifícios de Siza, deleitam-se com a variedade do passeio arquitectónico e em perspectivas ambíguas provocadas por linhas convergentes ou divergentes.

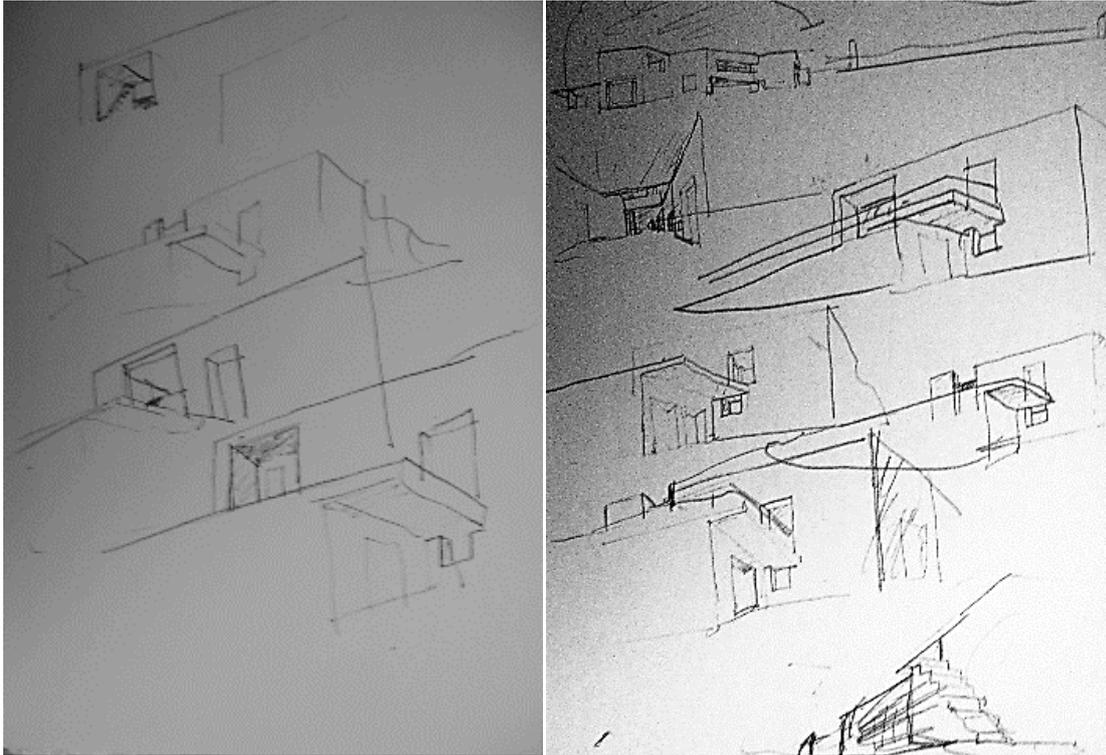


Ilustração 8 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos que demonstram o estudo dos rasgos a efectuar no alçado poente. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Através da metodologia delineada para o desenvolvimento deste projecto é fundamental o processo de sucessivas aproximações, sendo essencialmente trabalhada, até este ponto, a fachada mais exposta. Na ilustração 8 é introduzido o estudo referente à entrada na casa, trabalhando, no esquisso também o alçado lateral no qual se posiciona a entrada de serviço.

“As áreas de serviço estão acomodadas no lado sudeste da casa. Onde se encontra igualmente localizada a entrada secundária, mais direccionada para a família que habita a casa.”⁹⁸ (Siza Vieira, 1998, p. 39).

Esta ilustração engloba os esquissos da fachada lateral constituídas por duas folhas distintas, que investigam o mesmo tema (a entrada de serviço da casa) aproximação e primeira tentativa de controlar esta fachada, assim como a pormenorização de alguns vãos, já com a introdução de caixilhos e guardas.

⁹⁸ Nestes esquissos encontramos o estudo cuidado do traçar dos vãos: "Hacer una ventana bien es muy difícil. Frank Lloyd Wright decía que la arquitectura sería más bella si no tuviera ventanas o no hubiera que hacer ventanas. Siempre me ha llamado la atención la manera en que Adolf Loos concibe las ventanas en sus proyectos. Al contemplar sus fachadas parece todo muy casual, sin lujos, hay un cierto enigma en la manera en que aparecen los distintos llenos y vacíos, tan perfectos que es difícil comprender cómo pueden resultar así, definitivos, cuando tampoco tienen un orden o unas alineaciones." (Domingo Santos, 2008, p. 34).

No primeiro esquisso o observador distancia-se da casa, observando-a como um todo, reconhecendo pormenores como os caixilhos dos vãos do piso térreo e os recuos e recortes que aparecem nos terraços do primeiro piso.

O espaço da entrada principal é representado através de um pequeno vão, que se revela fundamental para a caracterização deste tipo de espaço. A relação destes vãos é redesenhada várias vezes, sendo compreensível os fundamentos desta pesquisa das relações entre vãos. Estes vãos são fundamentais para a iluminação do espaço interior da casa, visto que o alçado onde se encontra a entrada principal se encontra muito próximo da encosta e por este motivo esta fachada irá captar a luz e transmiti-la indirectamente.

O desenho que aparece imediatamente abaixo da perspectiva, revela o interior da casa, centrando-se no espaço de entrada para o qual, Siza propõe um duplo pé direito, e procura compreender de que modo a abertura dos vãos no exterior irá influir na iluminação do espaço interior, desenhando atmosferas e ritmos diversos.

Seguidamente os outros desenhos representam estudos perspectivicos do exterior do alçado e como serão abertos os vãos que lhe correspondem. Entre as questões introduzidas neste alçado conta-se a intersecção da pala da entrada com os vãos do primeiro piso e como essa laje acaba por ser tecto do piso térreo e pavimento do primeiro piso e qual o tipo de remate. Esta laje acaba por intersectar os vãos, existindo uma tentativa em compreender como os vãos devem ser desenhados e interagir com os distintos volumes. No esquisso da direita a pala prolonga-se e corta o vão em dois, enquanto que no da esquerda ela interrompe o vão originando dois rasgos, surgindo outros vãos do lado esquerdo. Este estudo é intercalado por um pequeno esquisso que procura compreender o desenho de uma escada no interior, com a indicação do seu possível revestimento.

O desenho desta fachada continua no pensamento do arquitecto, no canto superior esquerdo, explorando a entrada de luz no vão e a respectiva sombra, num pequeno apontamento para se certificar do seu funcionamento. Timidamente introduzido no conjunto é investigado até ao detalhe de modo a confirmar a luminosidade indirecta, límpida e muito ténue no interior, que irá iluminar todo o espaço distribuidor da casa, influenciando todo o adjacente à entrada da casa. Este estudo confessa a relevância do esquisso, confirmando o seu significativo poder representativo, no teste das ideias

hesitantes na mente do arquitecto. "O poder genésico do desenho não é outro senão o desdobramento de todas as linhas da margem."⁹⁹ (Higino, 2010, p. 45).

O segundo desenho aparece como sugestão da intersecção do elemento que configura com o vão do primeiro piso, sendo possível aferir a proposição de um segundo vão do lado esquerdo, recortado relativamente à fachada. É, portanto, este detalhe que Siza começa a desenhar, desenvolvendo-o persistentemente até ao final da folha, todos os vãos, as manifestações dos jogos de luz/sombra criadas e a interação entre todos os elementos da fachada. O ponto de vista do observador situa-se sempre num ângulo baixo, simulando a entrada do visitante na casa, ou então colocando num ângulo exterior, na tentativa de estabelecer relações entre vãos e gerar uma ideia global daquele alçado.

No terceiro esquisso o vão recortado ao nível da cobertura, passa a representar, à semelhança da fachada lateral, um terraço com vãos recuados. O último esquisso é representado com o traçado mais rigoroso, quase preciso, induzindo a noção de que o esquisso representa uma ideia integralmente clarificada. A ideia do terraço como resguardo para vãos interiores é mantida no vão da esquerda e o vão da direita é intersectado pela laje, criando um pequeno rasgo a nível do piso térreo.

⁹⁹ O desenho como elemento auxiliar do processo de Siza apresenta uma certa fragmentação: "La fragmentación de sus textos y dibujos es manifiesta, aunque creo que no se puede hablar de collage de fragmentos porque existe una corriente narrativa, temporal, una línea energética que infiere una unidad compositiva, una estructura que traslada a sus obras, escritos y dibujos, la topografía del territorio. Es la continuidad del paisaje y del tiempo la que ubica nuestras referencias individuales. En el interior de los edificios se distinguen líneas de nivel, estratos, montículos y simas." (García e Leyva, 2012, p. 81).



Ilustração 9 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do acesso vertical, estudo de materialidade, formas e teste de diferentes enquadramentos. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

É através desta tentativa de controlo da fachada lateral que o narrador do espaço nos introduz para a exploração projectar espaços interiores.

En el momento de entrar en un edificio de Siza, se capta la anatomía de la circulación interna, que con frecuencia reitera el carácter del acceso exterior. La sección se aprovecha para revelar varios niveles, escaleras, descansillos o passerelles a menudo con la ayuda de techos o muros modulados. Las variaciones de luz y sombra, y las compresiones y expansiones del volumen realzan esta sensación de dinámica interna y externa. El mobiliario a base de bancos bajos, mostradores curvos, barandillas esbeltas o estantes angulares establecen otro ritmo a la escala del uso diario, que discurre entre muros, techos y suelos flotantes [...].¹⁰⁰ (Curtis, 2007, p. 34).

No caso da ilustração 9 entramos, através do vão exterior, para o interior da casa confrontados com o acesso vertical. Apenas deste modo, estudando simultaneamente o contexto exterior e os espaços interiores, é possível construir uma noção global do projecto e agir projectualmente em conformidade com a exigência espectável desta tipologia tão específica e simultaneamente tão comum do quotidiano.

¹⁰⁰ Tradução nossa - No momento em que se entra num edifício de Siza, de imediato se capta a sua anatomia e a sua circulação interna através do acesso ao exterior. O corte revela outros níveis, escadas, patamares, rampas, frequentemente auxiliados por tectos ou muros. As variações de luz e sombra e as compressões e expansões do volume realçam esta sensação de dinâmica interna e externa. O mobiliário baseado em bancos baixos, mostradores curvos, parapeitos esbeltos, ou estantes angulares que estabelecem o ritmo e a escala do uso diário, dando presença a linhas abstractas através de tectos e pavimentos flutuantes.

Esta ilustração incorpora cinco perspectivas interiores, revelando o estudo do acesso vertical, enquadrando a subida, a chegada do acesso vertical e a perspectiva do espaço distribuindo no primeiro piso. O esboço à direita enquadra as escadas e representa igualmente a abertura que é executada na laje para a passagem do acesso vertical. Todos os restantes esquissos referem-se ao patamar de chegada das escadas e do espaço de distribuição que este conforma.

Da esquerda para direita, observa-se o desenho de diferentes guardas, sendo que no centro nenhuma guarda é representada. A guarda colocada em obra assemelha-se em muito com a última hipótese lado superior direito, existindo inclusive no desenho de baixo, do lado direito, uma sugestão de uma linha de guarda que segue paralela em arco às escadas, ideia que será mantida na construção da casa.

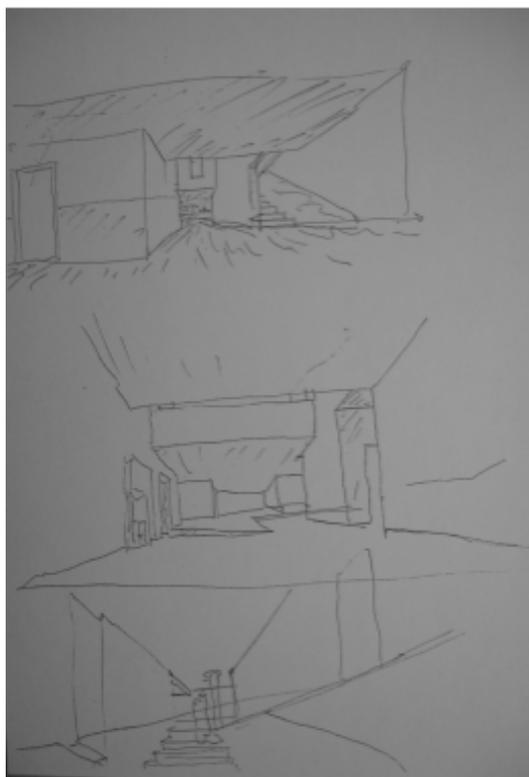


Ilustração 10 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que estuda os acessos interiores da casa. Em o início do acesso vertical, ao centro a entrada na sala, enquadrando uma pequena rampa e ao baixo é enquadrada uma visão do acesso vertical estabelecendo relação com a abertura dos vãos da fachada lateral estudados anteriormente. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Na ilustração 10, Siza explora ideias mais estáveis sobre o funcionamento do interior da casa. Este esquisso, de várias perspectivas interiores, apresenta já uma grande

exactidão, pois estes são o reflexo dos elaborados do exterior da casa, que enquadram elementos tipicamente presentes no interior da habitação, tal como esta escada. Esta visão presente de quem habita a casa e do autor, dada a posição do observador relativamente ao espaço, revela a espacialidade e materialidade do projecto da casa. O primeiro esquisso no topo da folha apresenta ideias que se irão manter até à construção, como sejam, a questão do duplo pé direito a meio do espaço de distribuição, iluminado a partir do vão exterior e desenhado na figura anterior, o acesso vertical, a abertura do vão do primeiro piso para enquadrar a entrada da sala, a indicação do revestimento em madeira até eixo da parede interior, tal como o soalho no pavimento.

Neste esquisso as definições propostas são estabilizadas, afirmando certezas sobre o funcionamento e valor dos espaços. O desenho central parece retratar o final da sala, não correspondendo, no entanto à representação fiel do espaço edificado. No entanto prevalece, esta ideia de uma pequena transição de nível do espaço da sala do restante piso térreo. É igualmente representado neste esquisso, o duplo pé direito, sugerindo a atmosfera para este espaço que irá beber dessa luz indirecta, mas crucial para a vivência enquanto espaço transitório.

O espaço destinado à entrada prolonga-se num espaço de duplo pé-direito que ilumina a entrada para a sala de estar, um espaço extrudido que se prolonga para o canto noroeste, onde é possível ter-se uma vista para o exterior, da piscina e para o território que foi percorrido para se aceder à entrada principal.¹⁰¹ (Siza Vieira, 2009a, p. 39).

No último esquisso realizado no final da folha, Siza coloca uma figura humana que sobe o acesso vertical e vislumbra, o primeiro piso, onde aparecem alguns volumes. O autor procura antever como se irá processar o aparecimento dos vãos que irão iluminar a escada e a transição para o espaço dos quartos, de cariz mais privado.

O tracejado na horizontal além de indicar as zonas em luz e em sombra introduz igualmente, a questão da materialidade, ou seja, um traçado mais cerrado corresponde a zonas em sombra e um traçado mais largo corresponde a zonas revestidas a madeira. A questão da materialidade manifesta-se fulcral, sobretudo, no desenvolvimento destes espaços interiores.

¹⁰¹ Esta relação directa exterior-interior que surge em todos os esquissos. "Parece importante resaltar esta ideia de edifício como un campo de espacios entrelazados en donde tienen lugar distintas actividades humanas, y en donde los alrededores - sean rurales, urbanos o naturales - se intensifican. Ésta es la base de la lealtad de Siza a la arquitectura de Aalto - y al concepto de Aalto de los fragmentos urbanos como «paisajes sintéticos»". (Curtis, 2007, p. 34).



Ilustração 11 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo).
Esquisso que estuda o quarto que enquadra os dois alçados da casa.
(Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

No esquisso da ilustração 11 é possível verificar a proposta espacial para o quarto que se localiza entre as duas fachadas laterais. A sequência de esquissos engloba perspectivas interiores, que contêm algumas peças de mobiliário assim como plantas que organizam este espaço privado. São introduzidos temas transversais ao programa da casa, tais como a zona de fogo (a lareira) na formalização que este elemento deverá apresentar em estudo desenhados à mão. É aferida a área do quarto e os elementos que o constituem, tendo em mente que os móveis são parte integrante da arquitectura.

Muitos móveis, por exemplo, que hoje são produzidos em série, têm origem no mobiliário projectado para uma determinada casa. [...] Esta casa é essencialmente concebida para um casal, portanto não é muito grande. Existem alguns espaços amplos, embora os quartos não tenham uma dimensão considerável. No fundo, só provisoriamente será ocupada pelos filhos, que uma vez adultos, sairão de casa. No segundo nível localizam-se então um quarto de casal, dois quartos individuais e um quarto para os hóspedes. Este último apresenta uma certa autonomia, com uma casa de banho própria, uma varanda e o acesso à cobertura de uma parte da casa, para um contacto directo e privilegiado com o jardim.¹⁰² (Siza Vieira, 1998, p. 41).

¹⁰² Nesta descrição programática da casa Siza salienta os principais espaços que compõem a casa, em entrevista a Alejandro Zaera afirma: "Creo que esa aparente no determinación programática se debe más a un interés por la flexibilidad de la estructura. Esa aparente no caracterización no se produce sin un estudio profundo de las funciones. Un tipo de edificio que siempre me fundo de las funciones. Un tipo de edificio que siempre me ha impresionado mucho es el convento. Pocos tipos están tan determinados

Pelo traçado leve e despreocupado infere-se ainda numa fase conceptual deste espaço, sobre o qual ainda não há certezas adquiridas, traçando Siza diversas hipóteses.



Ilustração 12 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esboços que continuam o estudo para o quarto. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A ilustração 12 revela uma continuidade dos estudos elaborados sobre o quarto. É possível seguir o pensamento do arquitecto a partir de uma planta no limite inferior direito da folha com os elementos dispostos no quarto, desde a cama à lareira. No centro a caracterização do mobiliário atribui escala ao desenho, e sugere diversos tipos de ambientes, recriados com diferentes materialidades, revelando um traçado mais preciso. “Las perspectivas y las vistas enmarcadas interiores se orquestan para guiar el visitante.”¹⁰³ (Curtis, 2007, p. 34).

O estudo do espaço e da materialidade do quarto e da lareira, no topo da folha, é recriado em diferentes esboços. Nestes, o traço do arquitecto altera-se e transforma-se numa trama precisa, caracterizadora do ambiente pretendido para o quarto, ainda ténue, não demonstrando grandes certezas definitivas. Deste modo, a diferenciação de

funcionalmente, incluso simbólicamente. Sin embargo, es un tipo que se adapta a multitud de funciones: escuelas, museos, academias militares, ayuntamientos, apartamentos[...].” (Curtis, 2007, p. 14).

¹⁰³ Tradução nossa - As perspectivas e as vistas demarcadas interiores orquestram-se para guiar o visitante.

materialidade da lareira manteve-se e talvez tenha sido o mote para a restante habitação, aparecendo apontamentos da madeira junto aos vãos e noutros pequenos apontamentos ao longo do espaço. De igual modo, mas com um traçado mais denso, surgem as zonas em sombra e expostas a luz, tal como é possível observar.

No interior é possível encontrar pavimentos em carvalho. A cabala iroko e carvalho foram os materiais utilizados nas portas e igualmente utilizados acabamentos em madeira nos detalhes. As paredes interiores foram rebocadas, e o lioz, pedra autocne do território português muito utilizado em áreas mais secas, foi também ele empregue.¹⁰⁴ (Siza Vieira, p. 1).

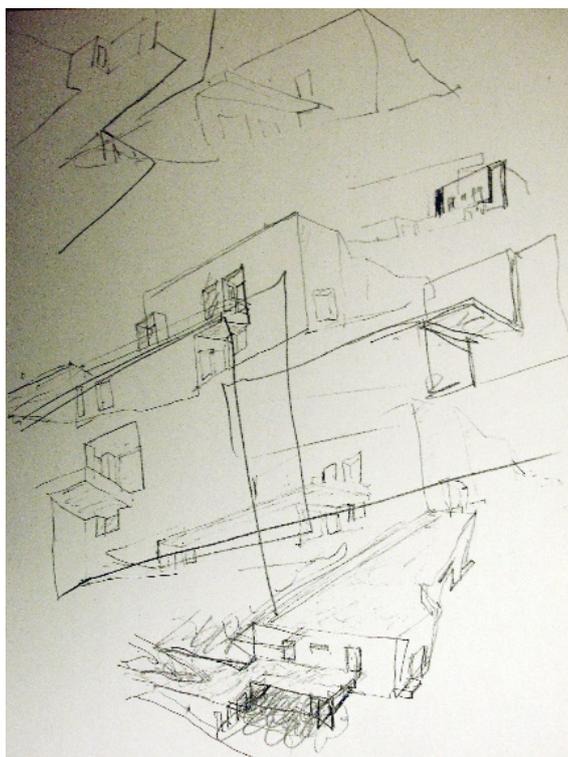


Ilustração 13 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos que ilustram o estudo para o alçado lateral e a relação com a garagem (construção pré-existente). (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Na ilustração 13, Siza foca-se, de novo, no exterior da habitação avançando para questões particulares, tal como a abertura dos vãos do primeiro piso, desenhando-os com maior detalhe. O volume da entrada de serviço não se encontra ainda definido, surgindo como uma pequena pala no segundo esquisso. Os vãos sugeridos parecem

¹⁰⁴ Citação retirada da Memória Descritiva do Projecto. Na entrevista que fez ao arquitecto Siza, Juan Domingo Santos, para a Croquis nº 140, refere que os materiais utilizados nas obras de Álvaro Siza reflectem o próprio lugar: "En general en tus obras el material aparece como reflejo delo que sucede en el lugar, más que como una investigación autónoma. Te gusta utilizar los materiales de los lugares interpretándolos, volver a trabajar con ellos de diferente manera." (Domingo Santos, 2008, p. 40).

encontrar alguma estabilidade, o vão do primeiro piso do lado direito irá manter-se em todos os desenhos, sendo apenas alterados os vãos correspondentes à instalação sanitária e os que iluminam as escadas.

Os detalhes propostos no topo da ilustração 13 surgem com as vistas de baixo, como se o habitante estivesse a entrar e a olhar para cima. Esta circunstância não deixa de ser interessante, uma vez que o ponto de vista do observador muda conforme o posicionamento do desenho inferior, estando a olhar para baixo no desenho abaixo, a olhar a distância nos desenhos do centro e a olhar para cima no desenho de cima. Isto significa que o arquitecto está preocupado com uma imagem global de todo o projecto, e simultaneamente em encontrar soluções particulares, sem que uma acção impeça a outra de funcionar: “O desejo de continuidade absoluta encontra, ou deveria encontrar, nas razões do conforto e do controlo do isolamento térmico, motivos para um redimensionamento.”¹⁰⁵ (Siza Vieira, 1998, p. 43).

O próprio desenho enfatiza a ideia de introduzir conceitos pensados através do traçar de uma linha, sem que o lápis tenha alguma vez sido levantado do papel. Este modo de representação relaciona ideias e aproxima soluções. As linhas transformam-se em elementos arquitectónicos. “Estas complejidades pueden apreciarse en las redes de líneas superpuestas de las plantas de Siza, pero se hacen tangibles en tres dimensiones mediante la interpenetración de muros, ventanas, suelos y techos.”¹⁰⁶ (Curtis, 2007, p. 40).

No centro da folha surgem os detalhes, ou seja, como o volume do piso térreo encontra o volume da casa, tornando-se num único plano, ou numa intersecção e como este movimento se relaciona com o vão do primeiro piso. Os três pequenos desenhos, na parte superior da folha, aprofundam precisamente esta relação, em que os vãos são desenhados em conformidade com o volume saliente, que pretende criar a entrada

¹⁰⁵ A Arquitectura é uma disciplina que interage com muitas outras, neste caso concreto, aborda-se como estas podem moldar o projecto dando sempre primazia ao projecto, ou seja, tendo sempre como objectivo final o melhor projecto:

“Es cierto que yo trabajo generalmente dentro de los límites de la disciplina. A menudo estudio los precedentes, comparo formas y dimensiones de construcciones que conozco. Como instrumento de desarrollo de una idea y como forma de comunicación con quien ha de realizar otras tareas en el proceso, no trabajo por analogía, sino por comparación. El análisis de otras disciplinas - biología, sociología, etc. - puede contribuir a la apertura de la disciplina, pero en determinados momentos verdaderamente ha sido funesto para la enseñanza de la arquitectura[...]. Lo que a mí me gustaría es no tener que hablar ya más del arquitecto o del ingeniero o del médico, no tener que definir competencias que resultan al final impermeables, incommunes. Probablemente no es posible definir o no deberíamos llegar a definir, porque simplemente no es bueno definir [...]”. (Curtis, 2007, p. 14).

¹⁰⁶ Tradução nossa - Estas complexidades podem apreciar-se nas redes das linhas sobrepostas nas plantas de Siza, mas fazem-se de tangíveis mediante a interpenetração de muros, janelas, chãos e tectos.

principal e por consequência define uma transição. Depois de experimentadas, estas ideias, despegadas de um contexto global é introduzido um pequeno esquisso, síntese geral dos vãos em estudo e, numa simulação de perspectiva global, é introduzido a noção de um voltar atrás, da possibilidade de representar sempre o espaço.

Las inversiones de figura y fondo ya se han mencionado anteriormente como un rasgo fundamental de la obra de Siza. Hay que decir ahora que estas inversiones pueden estar encajadas a diversas escalas en un único proyecto. Y a medida que nos movemos, lo que parecía positivo se convierte en negativo y vice versa.¹⁰⁷ (Curtis, 2007, p. 40).

Neste desenho síntese são também abordadas novas questões, como a entrada para a garagem, o modo como o edifício se deve ou não adoçar ao território junta da encosta, ou como deverá ser efectuada a travessia e a entrada principal na casa.

Neste esquisso Siza confronta questões de índole mais pragmática com outras, como sejam a atribuição da volumetria aos vãos rasgados, dando ideia da espessura das paredes, ou a abertura da volumetria dos distintos volumes sobre a paisagem, assim como a criação de um percurso de acesso à entrada principal, a quem percorra todo o projecto, pela lateral da casa. Por outro lado, procura descobrir como pode ser proposta a entrada para a garagem, os vãos a abrir no espaço correspondente à cozinha e de que modo os vãos da sala serão desenhados, questão que não se encontra ainda estabilizada nesta ilustração.

Na travessia entre o dentro e fora é sempre necessária uma mediação, uma transição. Temos uma tradição riquíssima, de origem árabe que, sobretudo no sul de Portugal, torna visíveis os espaços de transição, em que a luz muda té se perder na intimidade do interior. Mas esta profundidade, esta espessura, está a perder-se rapidamente, quer pela necessidade de construir para um grande número de pessoas (reduzindo assim as áreas), quer pela paixão pelos novos materiais (o vidro ou os painéis de isolamento térmico). E contudo, esta transição, que em substância constitui uma câmara de descompressão, permite evitar a passagem imediata e desagradável de um ambiente interior, eventualmente com ar condicionado, para os rigores do exterior.¹⁰⁸ (Siza Vieira, 2009a, p. 45-47).

¹⁰⁷ Tradução nossa - As inversões figura e fundo já foram anteriormente mencionadas como característica fundamental da obra de Siza. Deve dizer-se agora que estas inversões podem estar encaixadas na obra em diferentes escalas, num único projecto. E à medida que nos movemos, o que parecia positivo passa a negativo e vice-versa.

¹⁰⁸ Este estudo, este caminho traçado entre o interior e o exterior é uma constante no trabalho do arquitecto e através do desenho são enunciadas todas as referências possíveis que auxiliam o acto de projectar: "uma colina coberta por um pinhal, convidam à busca de uma intimidade distinta da procurada nas casas precedentes: aqui, muito simplesmente, são a distância e o afastamento os instrumentos essenciais." (Siza Vieira, 2009a, p. 39).

A reflexão desenhada dos vãos, e do percurso introduz este diálogo do interior/externo, que transparece quer através dos esquisos, quer a partir do modo como é pensado o presente projecto: "A entrada principal é acessível quando atravessada toda a largura do lote e percorrida a casa, através de atravessamento longitudinal." ¹⁰⁹ (Siza Vieira, 2009, p. 39).

A figura humana surge em primeiro plano, olhando a paisagem e criando um movimento de contenção com os braços para a encosta, relação que implanta a casa no seu contexto, introduz escala no desenho e conduz o observador naquele que será o caminho a percorrer pelos habitantes deste espaço.

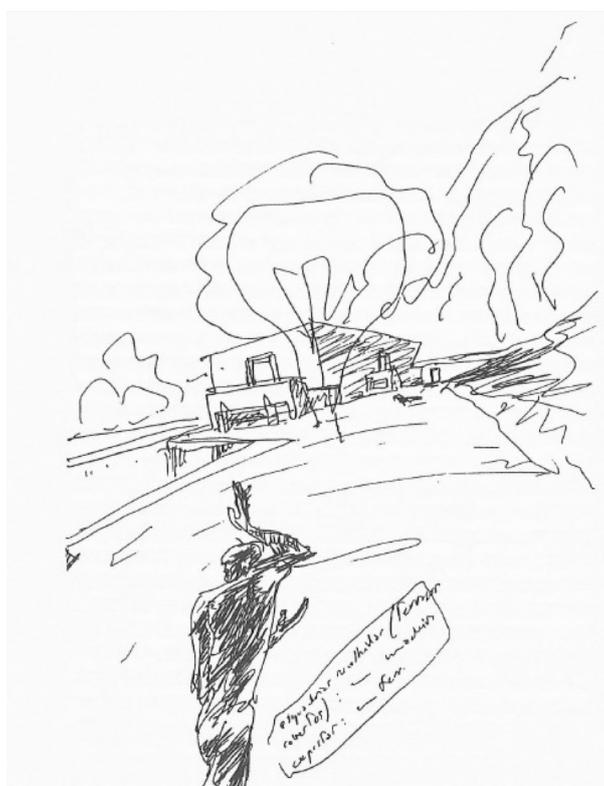


Ilustração 14 - Esquisto em Perspetiva, síntese do projecto enquadrado a partir da entrada no lote, a sul. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

¹⁰⁹ Em "Imaginar a Evidência" são deixadas pistas sobre os percursos pensados no traçar na casa: "As referências são os instrumentos que um arquitecto possui; é o seu património de conhecimentos, de informações. Elas são a soma de todas as experiências que é possível conhecer e empregar. No contexto de um trabalho concreto, o arquitecto utiliza esses instrumentos em função desse contexto e já não se trata de uma posição crítica, a utilização o mais prudente possível em relação a uma dada situação." (Siza Vieira, 2009a, p. 27).

O desenho de vários espaços verdes, as árvores e o espaço da encosta apresentam um traço fluido e dinâmico, enquanto a casa e a piscina, que aparecem representadas à esquerda da figura humana expressam um traço mais rectilíneo. O desenho indica a tensão criada entre a casa e o terreno, criando um plano para o qual o observar tem o seu ponto de fuga, mostrando uma solução para a problemática inerente à implantação, encontrando-se já muito próximo da realidade construída¹¹⁰.

Questões como o posicionamento da piscina; as linhas de configuração da casa desde o ângulo oblíquo no limite da casa; o muro de contenção que revela alguma fluidez relativamente à sua materialidade e que posteriormente se viria a edificar em pedra, com material e técnicas autóctones; terminando no volume que estende o espaço da sala, criando um terraço para o quarto principal e um espaço que se prolonga da piscina para a sala, são exemplos que se encontram no projecto construído e que neste desenho surgem como soluções possíveis e estabilizadas. Este desenho confronta claramente a relação da casa com a encosta, localizando o seu limite e o enquadramento da habitação nesta envolvente, assim como a luz que incidirá nestes espaços.

Creo que es fundamental imaginar hasta el último rincón, porque sólo de esa manera, cuando dibujas un pequeño detalle, puedes hacerlo correctamente, ya que tienes presente todo el edificio con todos sus movimientos y acabados. De lo contrario corres el riesgo de dibujar algo que nos es apropiado, y de ahí la necesidad de recorrerlo a fondo mentalmente.¹¹¹ (Domingo Santos, 2008, p. 36).

¹¹⁰ Na obra de Pallasmaa, "Os olhos da pele" é explicitada a experimentação e intensificação dos sentidos através da aproximação à Arquitectura: "É evidente que uma arquitectura "que intensifique a vida" deva provocar todos os sentidos simultaneamente e fundir nossa imagem de indivíduos com nossa experiência do mundo. A tarefa mental essencial da arquitectura é acomodar e integrar. A arquitectura articula a experiência de se fazer parte do mundo e reforça nossa sensação de realidade e identidade pessoal; ela não nos faz habitar mundos de mera artificialidade e fantasia." (Pallasmaa, 2011, p. 11).

¹¹¹ Tradução nossa - Creio que é fundamental imaginar até ao último canto, porque apenas desta maneira, quando se desenha um pequeno pormenor, poder-se-á fazê-lo corretamente já que se tem presente todo o edifício com todos os seus movimentos e acabamentos. Caso contrário corre-se o risco de desenhar algo que não é apropriado e aí há a necessidade de recorrer todo o projecto mentalmente.

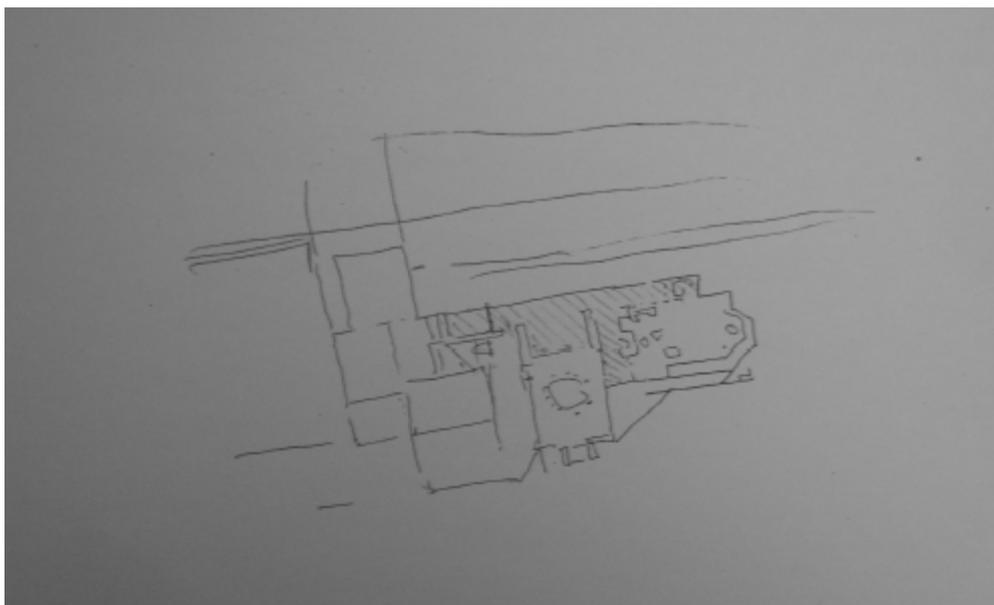


Ilustração 15 - Esqueto síntese da planta térrea, estando assinalada a zona de circulação e surgindo a branco as áreas ainda a consolidar, que correspondem à cozinha e à entrada. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A ilustração 15 representa uma planta síntese da proposta, correspondendo ao primeiro piso, tendo o arquitecto introduzido já questões fundamentais, como a implantação, a definição do programa, e o mobiliário, que uma vez mais contribuí para a caracterização do espaço e atribuí escala aos espaços. Embora ainda se encontrem espaços por definir a proposta parece ter encontrado alguma estabilidade.

O muro de contenção à esquerda e a entrada no alçado lateral esquerdo, com o seu percurso adjacente, parecem ideias já fixas, sobretudo porque conduzem o visitante a percorrer todo o espaço nobre da casa antes de ser colocado na entrada principal. Este jogo de aproximação à encosta e o olhar sobre a paisagem exemplifica os limites da casa.

“[...] Esta casa conserva simultaneamente uma suficiente distanciada dos limites do lote e uma ligação muito forte ao terreno. Parece-me que o carácter especial do projecto reside neste aspecto.”¹¹² (Siza Vieira, 2009, p. 39).

Compreende-se a relação que o piso térreo estabelece com o terreno, uma continuação, ou como se esta tivesse adossada a este. A proposta desenhada para os vãos define

¹¹² Novamente através da obra "Imaginar a Evidência" é relembada a importância da interação do projecto de arquitectura paisagista com a própria arquitectura. Também Baeza, na sua obra "a ideia construída", salienta esta relação espaço verde - construído através do conceito de hortus conclusus: "Quatro paredes que conformam este "horto fechado" à sugestiva imagem bíblica. Dentro, um espaço em liberdade: uma proposta de espaço contínuo. Pátio, sala, pátio. Composto por uma clara e dupla axialidade. Construído com paredes grossas que se escavam em sítios precisos para deixar que a Luz e o Espaço fluam." (Campo Baeza, 2009, p. 51).

uma relação com os espaços interiores mobiliados e a relação que procuram estabelecer com a paisagem. Em particular salienta-se o vão da sala de jantar, que posteriormente irá adquirir uma outra forma.

A relação entre natureza e construção é decisiva na arquitectura. Esta relação, fonte permanente de qualquer projecto, representa para mim como que uma obsessão; sempre foi determinante no curso da história e apesar disso tende hoje a uma extinção progressiva.¹¹³ (Siza Vieira, 2009a, p. 17).

A disposição do mobiliário na sala de estar introduz vivência neste momento de passagem e de estar como também nas relações dos vãos com o exterior.

A indefinição dos restantes espaços afectos ao funcionamento da casa, tal como a cozinha ou a garagem localizados junto à entrada de serviço, indica que o seu formato será uma consequência do posicionamento do restante programa, embora este já se encontre compartimentado na planta final.

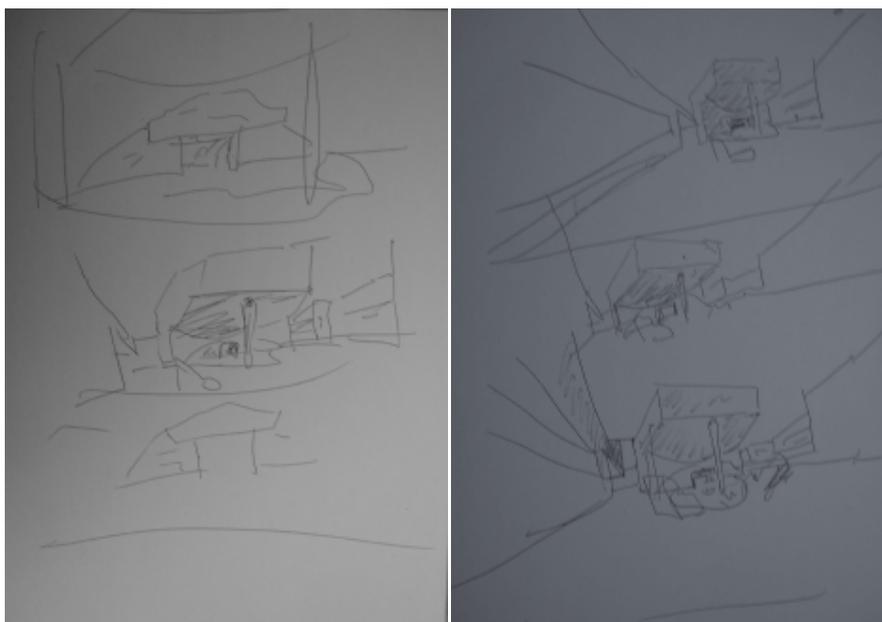


Ilustração 16 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos que estudam a respectiva representação e localização da lareira. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

¹¹³ A relação que se estabelece entre edificado e não edificado é uma constante na Arquitectura, lembrando quer se trate de edificado construído ou de espaço arbóreo, porque a Arquitectura vive em muito deste diálogo que se estabelece com todos os elementos que pertencem ao espaço. Dos jardins salienta-se a importância do olfato, como sentido gerador de memórias: "A memória e a imaginação permanecem associadas", escreve Bachelard; "Eu, sozinho, nas minhas lembranças de outros século, consigo abrir o armário profundo que ainda retém só para mim aquele odor único, o aroma de passas de uva secando em uma bandeja de vime." (Pallasmaa, 2011, p. 51).

Na ilustração 16, constituída por seis esboços, o arquitecto Siza retoma o estudo da lareira, enquanto tema de destaque no estudo da tipologia da casa nomeadamente o seu papel singular na sala de estar.

O espaço destinado ao fogo é tão ancestral quanto os fundamentos da própria casa. Este encerra em si toda uma simbologia própria nesta mesma tipologia, assumido como o centro da sala, elemento principal e de destaque deste espaço.

Numa leitura da esquerda para a direita, de cima para baixo, constata-se a sequência do pensamento que conduziu o arquitecto neste processo. Desde a forma e materialidade, a ser introduzida no espaço, destacando primeiro a lareira através de uma padieira distinta dos demais elementos que aparecem nos restantes esboços. Este elemento reaparece no desenho que se apresenta na parte superior da folha, indicando quase uma divisão circular, que muito provavelmente terá sido revista e alterada.

No centro uma outra ideia surge: a lareira é posicionada no centro destacada, através de um plano que se apresenta central e suportado num pilar, o pé direito é rebaixado, criando destaque para a zona da lareira. Nos paramentos laterais surgem vãos recortados quer à direita, onde se cria uma relação com o exterior, quer à esquerda no seguimento para o interior da casa.

Observa-se também a aproximação a alguns detalhes. No topo está destacado o vão do lado esquerdo e a lareira ocupa de facto, o lugar central. Nesta série a lareira já está estabilizada, não se alterando, embora na solução final a lareira construída em nada se assemelhe a esta solução. O que parece ser procurado neste contexto é o referido vão, nomeadamente, o seu enquadramento na sala e sobretudo a sua relação com o possível pé direito, ou seja, o seu remate e como seria visível a partir da sala.

A localização da lareira, o duplo pé direito e os apontamentos em madeira mantiveram-se, o vão não aparece aqui representado, embora o primeiro esboço indique algumas pistas nesse sentido. A persistência do arquitecto no estudo deste espaço, demonstra uma procura da atmosfera idílica e uma demanda pelo espaço onde figura igualmente o mobiliário, que atribuí uma dinâmica mais real à representação, pelo que são traçados elementos como um cadeirão, sempre perto da lareira.

O estudo da incidência da luz no interior da sala também é relevante, para caracterizar o ambiente, por isso a constante introdução de elementos representativos de luz/sombra nos desenhos. O arquitecto quando desenha fixa ideias, mas confessa que inicialmente as formas surgem quase como imateriais, servindo todos estes esboços para o estudo da forma do espaço e da materialidade, reportando-se às suas primeiras obras, o arquitecto Siza Vieira refere:

“Mal sei que materiais escolher. As ideias vêm-me imateriais, linhas sobre um papel branco; e quando quero fixá-las tenho dúvidas, escapam, esperam distantes.

Recordo os carpinteiros das primeiras obras, que me ensinaram que as dobradiças se aplicavam assim no norte e de outra maneira no sul. [...] Os mais capazes deixam colar as coisas que pensaram – como matéria – sobre a matéria que não pensaram. Aí permanecem, até que as primeiras tempestades põem a nu o que era de prever: não existem.”¹¹⁴ (Siza Vieira, 2001, p. 70).

¹¹⁴ A materialidade é um dos temas abordados nos esboços de Siza, inclusivamente neste projecto, onde é possível observar a atribuição de materialidade sobretudo no interior da casa e no desenho final, figurando em todo o conjunto de todos os desenhos e as suas características intrínsecas e a sua utilização na arquitectura, Moravánszky escreve: "Los materiales se aprecian por las cualidades que representan [...] más que por sus cualidades físicas inherentes. Por eso un plinto de piedra sin desbastar, yuxtapuesto a una fachada lisa, sugiere un estado primitivo, más "terroso", pues representa un elemento subordinado de la composición.

A lo cargo de la historia de la arquitectura los edificios se han ido cargando de significado. Hoy en día ya no conocemos tales significados, y su «lectura» consciente ha sido reemplazada por una apreciación más directa de la sensualidad de las superficies materiales, tanto naturales como industriales. La semántica de los materiales en el arte y arquitectura rara vez es debatida por los historiadores, y no existe ningún planteamiento sistemático para el estudio de este tema. Sin embargo, de las posturas que han adaptado algunos arquitectos y artistas queda claro que los materiales portan una parte importante del significado de una obra. (Frampton, 2009, p. 375).

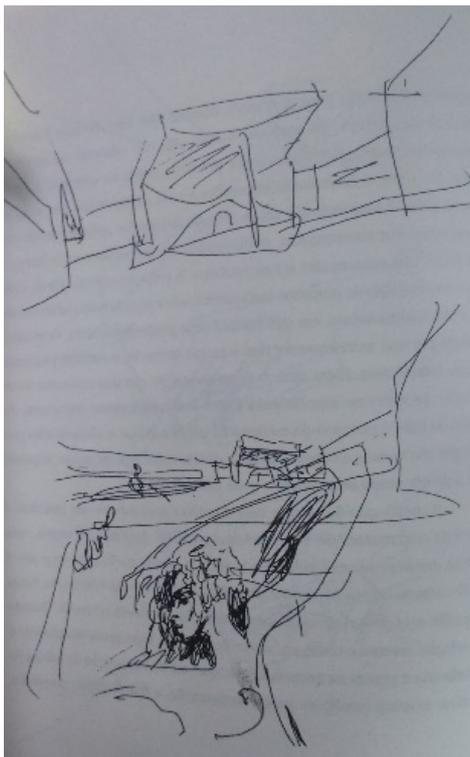


Ilustração 17 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que estuda o enquadramento da lareira na sala, surgindo uma perspectiva que enquadra todo o espaço no final da ilustração. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A ilustração 18 representa dois esboços do mesmo espaço. O primeiro, em cima, enquadra a sala de estar e a lareira, lidos de um ponto de vista mais aproximado e o outro revela um enquadramento mais geral da sala, quase como se o observador se afastasse e a observasse através do vão, posicionado atrás do vidro, no jardim.

No esquisso do topo superior o espaço é representado com um grande poder de síntese. O vão da sala surge do lado esquerdo e ao centro da sala, mimetizando as tradicionais, surge a lareira ocupando todo o espaço central. Esta é desenhada com um pequeno embasamento e com uma estrutura própria, destacando-se mesmo em termos construtivos, do restante espaço. O traço fluido e expedito expressa a brevidade e a urgência na representação, posteriormente detalhada no inferior da folha.

No outro desenho uma figura feminina, colocada em primeiro plano, orienta e enquadra a visão da sala de estar. Este espaço, ao fundo, é representado na totalidade, caracterizado com uma sugestão de mobiliário, assumindo-se como um espaço amplo, quase circular.

É traçado com uma linha forte, como se existissem certezas e ideias concretas sobre aquele espaço, no entanto esta divisão foi drasticamente alterada na proposta final, mantendo apenas as aberturas dos vãos, sendo um destes, acompanhado por um banco, que aparece sugerido no esquisso de baixo, à esquerda. Talvez as alterações tenham sido exigidas pela família ou tenha sido mesmo uma decisão do arquitecto, quando confrontou o espaço da sala de estar com os restantes espaços que constituem este projecto.

Credo che gli architetti, pur non essendo i colpevoli di questo, ne portino comunque una grande responsabilit , per conformismo, per la loro debole resistenza a determinate pressioni o per la loro incapacit  di dominare la complessit  dei problemi attuali dando loro una risposta adeguata.   quindi una responsabilit  individuale ma collettiva, che non   interamente imputabile agli architetti bench  questi ne abbiano una gran parte.¹¹⁵ (Siza Vieira, 1998, p. 41).



Ilustra o 18 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso síntese da lareira na sala. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

O esquisso da ilustra o 18 incorpora o ambiente pretendido para a sala de estar, com uma particularidade, está assinado e datado no canto inferior direito. No espaço correspondente   lareira   proposto uma zona com um p  direito mais reduzido,

¹¹⁵ Tradu o nossa - O projecto de uma casa unifamiliar, estudado num escritório de uma certa dimensão, exige um esforço notável, visto que devem de ser analisados em profundidade os hábitos, as necessidades e as aspira es da família que ali irá habitar.   necessária uma análise particularmente cuidada para que a resposta projectual seja muito detalhada, no respeito do programa, das fun es e do aspecto est tico.

destacando-se esta do restante espaço, e simultaneamente integrando-a. De referir, que a sugestão do revestimento da lareira com mármore, acompanha desde o início Siza parece ajudar a fixar a ideia.

A lareira organiza este espaço, transformando o espaço único, em dois espaços distintos espaços, constituídos por sala de estar e pela sala de refeições. É o elemento gerador de espaços com funcionalidades distintas, mas complementares entre si, e por isso um elemento organizador do espaço.

A expressão «organizar espaço», tem para nós um sentido diferente daquele que poderia ter, por exemplo, a expressão “ocupar espaço”. Vemos na palavra “organizar” um desejo, uma manifestação de vontade, um sentido, que a palavra ocupar não possui. [...] donde resultará que o espaço ocupado pelo homem tende sempre para, caminha sempre no sentido de, tem como fim, a criação da harmonia do espaço, considerando que a harmonia é a palavra que traduz exactamente equilíbrio, jogo exacto de consciência e de sensibilidade, integração hierárquica e correcta de factores.¹¹⁶ (Távora, 2006, p. 14).

Neste esquisso é introduzida novamente a figura humana que, descontraidamente, tira proveito do conforto do espaço proposto, o que retrata simultaneamente a escala, a ideia de recriação da lareira tradicional e talvez a ideia do aconchego do espaço desenhado.

A lareira além de criar uma atmosfera distinta neste espaço, funciona também como elemento que confere privacidade aos utilizadores da sala, permitindo criar acessos singulares à zona de refeições e à circulação comum. A parede à esquerda aparece recortada por um vão, sendo possível depreender a continuidade desse mesmo vão na parede seguinte. Ao fundo surge um plano opaco que ladeia este vão envidraçado, que continua alinhado com a parede do lado direito da sala. O espaço da lareira não apresenta linhas rectas, talvez induzindo a fluidez de um elemento como o fogo.

¹¹⁶ Sobre esta relação de factores, Le Corbusier escreveu: "La composición está ordenada según el paisaje. La casa ocupa un pequeño promontorio que domina la llanura situada a espaldas de Tolón, una llanura delimitada por la magnífica silueta de las montañas. Se ha querido conservar la sensación de sorpresa que ofrece el espectáculo inesperado de este inmenso despliegue paisajista, y para ello se han cerrado las habitaciones por el lado de las vistas y se les ha practicado simplemente una puerta que al abrirse desemboca en una escalinata desde donde el espectáculo es como una explosión. Al bajar por la pequeña escalera que conduce al terreno se ve surgir una estatua de Lipschitz, una estela cuya palmeta final se despliega en el cielo por encima de las montañas." (Frampton, 2009, p. 226).



Ilustração 19 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos que estudam o alçado sul da casa Vieira de Castro. À esquerda é introduzida uma perspectiva da Casa Figueiredo. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A ilustração 19 demonstra a metodologia eleita para o desenvolvimento deste projecto, evoluindo do exterior para o interior, sendo primeiro trabalhado o exterior da casa e quase em simultâneo surgem esquissos que representam o interior da mesma. A este propósito Siza refere que deve-se compreender que “A casa Vieira de Castro [...] é um

prolongamento de propostas e pesquisas que efectuei anteriormente, que aqui se confrontam com um contexto novo."¹¹⁷ (Siza Vieira, 2009a, p. 37).

Provavelmente é por este motivo que no meio da figura (em acima e à esquerda), é introduzida uma perspectiva de outra habitação unifamiliar (Casa Figueiredo) que estava a ser desenvolvida ao mesmo tempo que a Casa Vieira de Castro. Desta feita, é notório que as ideias não são lineares e que muitas vezes estando perante uma situação semelhante o arquitecto acaba por encontrar uma solução que pertence a outro projecto distinto daquele que está a projectar.

O arquitecto parece ter transitado ideias provenientes de outro projecto, como programa idêntico, sendo que o terceiro esquisso representa a aplicação dessas mesmas ideias, sobre este caso em concreto. Por este motivo, ao centro da folha surge uma fachada, com sombras marcadas e vãos, quase fieis, ao que acabou por ser posteriormente edificado. Este processo é importante na descoberta projectual, ou seja, ao utilizar uma solução já encontrada, adaptando-a, existe a certeza de que se está a aplicar uma que já funcionou noutro projecto e que muito provavelmente poderá resultar neste projecto. No entanto, uma vez mais, esta solução terá de ser testada em esquisso, de modo a averiguar e confirmar a sua validade.

No esquisso que se apresenta acima, constata-se o estudo da fachada e das respectivas aberturas de vãos no alçado que, embora não seja o principal, é o mais exposto da casa, sendo muito importante compreender de que modo estes envidraçados estabelecem relação directa com o percurso da entrada da casa e o enquadramento dos mesmos sobre a paisagem e os programas que cada espaço alberga.

¹¹⁷ Por vezes as resoluções de um projecto encontram-se em outro projecto ou outro edifício, foi o que aconteceu neste esquisso em que uma imagem de um projecto antigo aparece espelhada tal como solução para esta proposta, o mesmo sucedeu com outros arquitectos, tal como Baeza descreve: " Mies Van der Rohe passou por Madrid no tórrido Verão de 1965. A encantadora senhora que me contou este episódio levou-o ao Museu do Prado, ao prodigioso Palácio de Cristal no Parque do Retiro e, ao cair da tarde, ao imponente Palácio real. E ali dentro, através das janelas que dão para o Campo del Moro e para a Casa de campo, o velho Mies descobriu a obra. Parco em palavras, pediu imediatamente para ir vê-la. A minha amiga, surpreendida, apressou-se depois de finalizar precipitadamente a visita ao real sítio, a levá-lo ao Pavilhão de Cristal da casa de Campo, onde chegaram em poucos minutos ao volante do impecável Mercedes. Quis o acaso, o destino, que o edifício estivesse vazio. Acabava de ser desmontada a exposição com a qual o Pavilhão havia sido inaugurado no mês de Maio. Mies, como se conhecesse já a obra de antemão, percorreu o espaço pausadamente: de cima para baixo, de trás para a frente, de um lado para o outro. E murmurou palavras inteligíveis. E quando se deteve, no centro, de frente para a cidade, quando o Sol do entardecer madrileño acabava de dourar a majestosa cornija que coro o Manzanares, Mies van der Rohe, extasiado com a paisagem deslumbrante reflectida no brilho dos seus olhos exclamou, com força e clareza: «Das ist es! Das ist es!» (É isto, é isto!)" (Campo Baeza, 2009, p. 97).

É desenhado o pequeno embasamento sobre o qual o edifício assenta na plataforma e de igual modo compreende-se o espaço deixado entre as paredes exteriores e as aberturas de vãos, figurando uma segunda pele criadora de uma relação de maior proximidade com a natureza, tal como pretendido pelo arquitecto.

Siza parece ter encontrado a solução que procura, pois os seguintes esboços remetem para o interior da casa, a visão do sujeito-desenhador passa para o interior, começando a explorar os vãos a partir da sala.

À esquerda desta folha, surge o remate da casa com o solo, um pequeno recorte que desliga o plano da parede do pavimento, descontinuando-o relativamente ao terreno.

Esboços elaborados de modo rápido e a partir de traços e manchas, que representam uma procura contínua, do desenho da fachada principal da casa, estabelecendo uma contínua relação interior/exterior, primeiro enquadrando a paisagem e seguidamente demonstrando que quem vê, também pode ser visto. Por este motivo, são sempre representados os vãos a partir do exterior e também visões do interior, caracterizando estes espaços e tentando descobrir qual a melhor forma de os configurar.

Portanto estes espaços, varandas ou pórticos, têm exactamente a função que tem o pátio noutros projectos confrontados com um tecido urbano mais ou menos consolidado. Estas transparências podem encontrar-se, em molde verdadeiramente extraordinário, nos projectos do veneziano Andrea Palladio, nos quais, no interior da construção de um universo, todas as salas comunicam por meio de aberturas dispostas ao longo de um mesmo que tem depois o seu prolongamento no tratamento do jardim ou dos campos, perdendo-se na distância. Daqui resulta, portanto, a necessidade destas pausas, que de certo modo desmaterializam a casa e criam uma sensação de continuidade e de passagem suave entre a dimensão do interior e a complexidade do exterior.¹¹⁸ (Siza Vieira, 2009a, p. 47).

Seguidamente o “olhar” do arquitecto debruça-se de novo para o interior, procurando definir os vãos da cozinha e da copa. Finalizando o estudo destes vãos exteriores e compreender deste modo como é que a casa se “abre” sobre a paisagem envolvente.

¹¹⁸ A relação interior e exterior é uma visão trabalhada constantemente ao longo da metodologia de Siza e neste caso em particular relacionam-se nos esboços, outros projectos, outras figuras e outros conceitos que inicialmente não pareciam estar a ser trabalhados, mas que o próprio desenho induziu e introduziu no projecto da casa Vieira de Castro. Em entrevista concedida a Juan Domingo Santos, para a *El Croquis* nº 140, 2008, ao falar sobre os limites entre exterior e interior, Álvaro Siza refere: "Creo que los límites del edificio se encuentran en el modo de controlar las relaciones entre el exterior y el interior. Nunca estuve interesado en hacer una fachada de vidrio porque esa cuestión del equilibrio desaparece; siempre he rechazado la posibilidad de construir cierres acristalados porque me parece que algo se pierde." (Domingo Santos, 2008, p. 34).

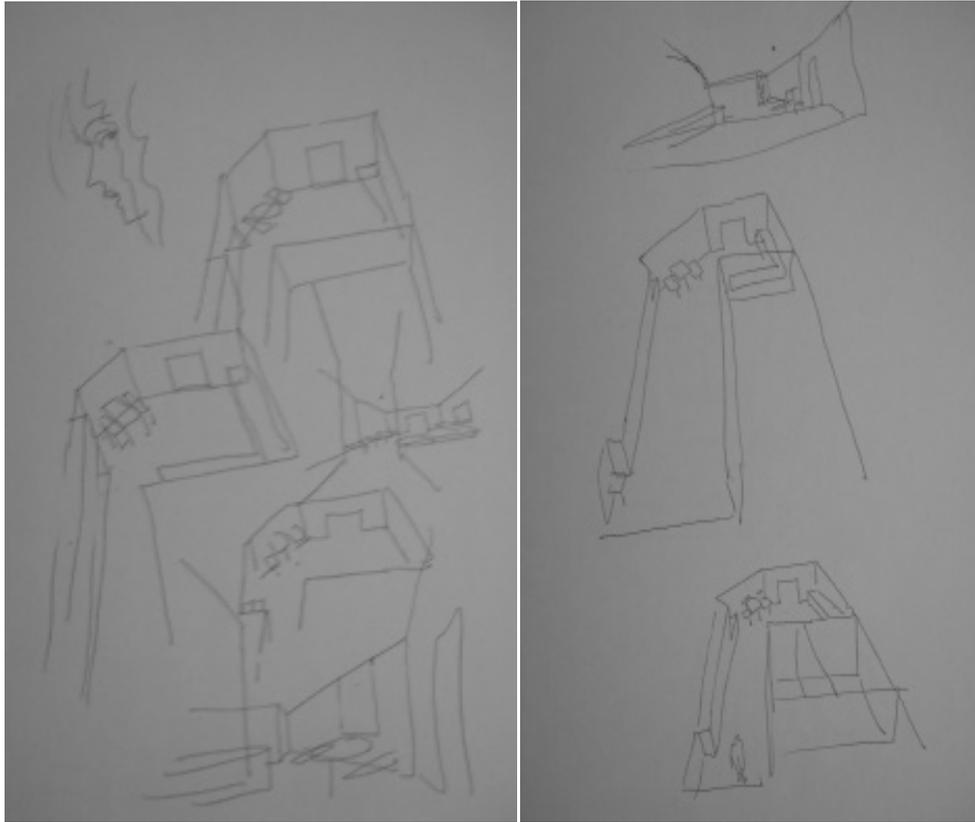


Ilustração 20 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos que estudam a disposição programática do espaço da cozinha. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

No topo da folha da ilustração 20 uma figura feminina de perfil olha para trás, como se houvesse a necessidade de voltar o olhar. Talvez por esse motivo o arquitecto volta a abordar o tema do espaço distribuidor dos quartos, pensando com os móveis e de seguida sente necessidade de virar o olhar, observando o espaço a projectar da cozinha, ou seja de que modo o espaço interior da cozinha irá condicionar o alçado, assumido como principal. Este enquadramento ajuda à compreensão deste espaço, onde também muito rapidamente todos os planos contidos são traçados sinteticamente. As principais linhas orientadoras são traçadas neste esquisso, clarificando o espaço construído, o vazio, combinando estes elementos com o mobiliário.

Este esquisso da cozinha, surge após o acompanhamento da copa, observando de baixo para cima, verificando-se uma necessidade de percorrer o espaço e seguidamente transitar para cima do mesmo, como se laje desaparecesse e todo o espaço conseguisse ser observado de uma única vez.

A entrada é desenhada em perspectiva de pássaro atribuindo-lhe mobiliário e a escala própria. Na segunda folha, na perspectiva em baixo, é possível observar uma figura no

início deste espaço, tal como a compartimentação da despensa e do espaço correspondente ao quarto de serviço. No topo desta folha a perspectiva enquadra os distintos vãos, enquadrados no exterior, testando a localização do vão na fachada.

É notória a introdução de peças de mobiliário, tanto neste exemplo como em outros, pois estes elementos ajudam a recriar atmosferas, vivências e caracterizar os espaços, tratando-se de um auxiliar utilizado por diversos arquitetos: “Este facto ajuda-me muito no futuro dos espaços, das casas, de como serão uma vez utilizados.”¹¹⁹ (Zumthor, 2006 pág.41).

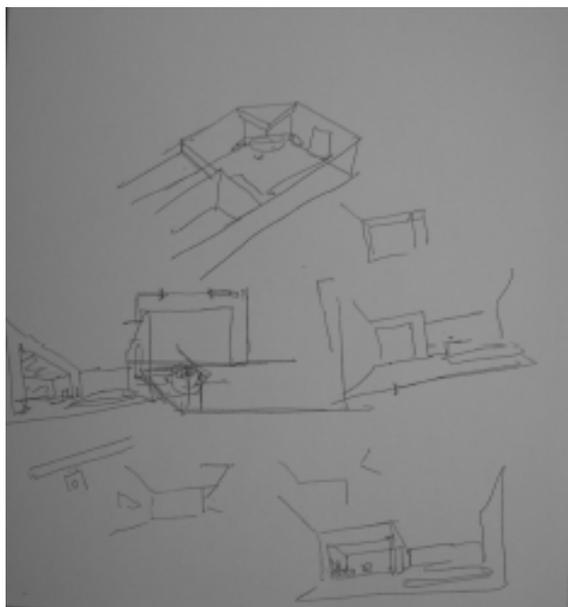


Ilustração 21 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos que demonstram o estudo do espaço da cozinha. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

É exactamente a sua maneira de ver que encontramos no esboço da ilustração 21. No estudo do espaço da cozinha parece que o arquitecto retirou o piso superior, como quem retira uma laje de uma maquete e espreita sobre a divisão. Ao isolar este espaço da casa, embora sempre com o respectivo enquadramento, interligando os restantes espaços que lhe fazem fronteira sem que, no entanto, sejam caracterizados, constata-se a tentativa de compreender a organização do espaço interior e de estudar as peças

¹¹⁹ Representar a vivência dos espaços é um conceito fundamental na metodologia de projecto: "Á partida uma ideia nasce, imprecisa e por vezes difusa - uma emoção, uma imagem furtiva, um fragmento, uma linha, uma ténue inflexão; um pensamento nebuloso, por vezes periférico e sem qualquer forma ou substância definida.

É no acto de representação que a ideia se clarifica... ou se perde, posto que representar o que se pensa e pensar o que se representa, são na ocorrência, uma e a mesma coisa: «a identidade de pensamento e linguagem é uma identidade dialéctica de fim e meio»". (Tainha, 2000, p. 42).

de mobiliário a aplicar neste local. “O esboço é em Siza uma maneira de ser. Ele não lhe serve para representar o projecto, serve-lhe de olhar”¹²⁰. (Siza Vieira, 2008, p. 17).

Os restantes esquissos presentes na ilustração 21 retratam outros pontos de vista interiores. O prolongamento do olhar é trazido para primeiro plano devido à grande quantidade de vãos introduzidos neste espaço. Contudo, neste desenho o arquitecto procura controlar o aparecimento desses mesmos vãos e o tipo de relações que estabelecem entre si, a partir do interior do espaço. No centro da figura é possível depreender o desenho de uma pequena planta com a representação da mesa de jantar.

No primeiro desenho, em cima, verifica-se novamente um pequeno estudo para a localização da mesa de refeições. Este trabalho, para a zona de refeições, é de certo modo enquadrado com recurso a elementos arquitectónicos no restante esquisso, variando este espaço de formato e desenho de enquadramento. Este estudo é executado com recurso a uma planta auxiliar localizada no centro da folha.

Os esquissos centram-se no interior do espaço, negligenciado aparentemente os vãos exteriores. Esta ideia será posteriormente abandonada, sendo apenas utilizada em projecto a mesa quadrada, desenhada na ilustração anterior.

¹²⁰ Ao desenhar o arquitecto escolhe o enquadramento e o que desenhar procurando pistas sobre o projecto e orientando o olhar daquele que apenas observa os esquissos: “O desenho é, também, tanto numa relação empática como abstratizante, o processo mais natural e directo de se estabelecerem relações entre os valores simbólicos e os valores formais.” (Siza Vieira, 1995, p. 51).

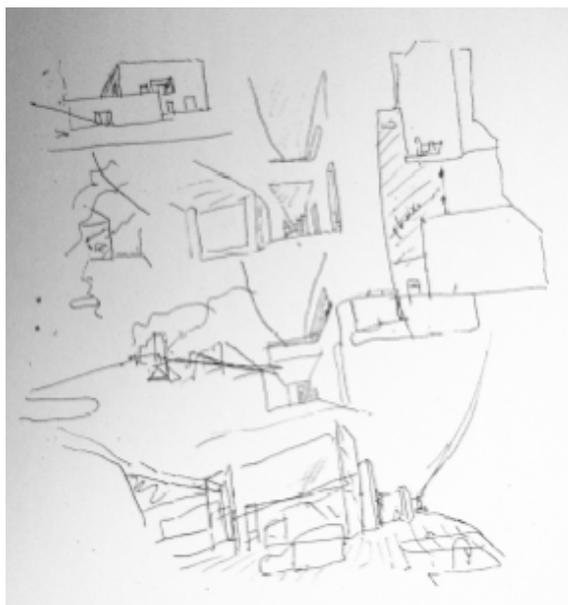


Ilustração 22 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos em planta (à direita) e em perspectivas, terminando com a caracterização do espaço da sala no final da ilustração. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Na ilustração 22 o arquitecto Siza trabalha distintas ideias que expressam uma linha de pensamento directa entre o estar dentro e o fora da casa, enquadrando quase simultaneamente espaços exteriores e interiores chegando à definição e detalhe de representar a constituição das paredes.

É perceptível que são espaços de transição que se encontram em estudo, com a introdução de alguns materiais, como o vidro, embora a luz neste espaço seja introduzida por zonas em sombra.

Neste espaço verifica-se um total controlo de escalas, desde a vista exterior, até à planta representada, assim como nos enquadramentos feitos a partir do interior do espaço distribuidor, onde é possível observar a sala de estar já mobilada. A atmosfera da sala é pensada no último desenho, onde o observador apresenta-se de costas para a piscina e olha para o outro lado da casa através do vão que se desenha à sua esquerda.

O mesmo pensamento reconhece-se nos esquissos traçados no centro da folha, com pequenos rasgos a nível do primeiro piso e um espaço com um duplo pé direito em que o exterior é enquadrado, dando a entender que o arquitecto visa sempre dois universos: ver e ser visto. O arquitecto aprofunda a luz nos espaços e a distribuição do programa.

À esquerda um pequeno esboço de uma figura que em nada se relaciona com os espaços em estudo, apresenta uma figura marginal, característica presente nos esboços de Álvaro Siza.

A postura «marginal» da figura em relação ao edifício implica o reconhecimento de que a suposta margem está ao mesmo dentro e fora do corpo textual do edifício. A figura “marginal” (donde chegou, como chegou para sediar o texto arquitectónico?) en(a)sombra a linha, a fronteira que, deste modo, não é mais uma instância de separação mas um espaço de contacto e contaminação.¹²¹ (Higino, 2011, p. 20).

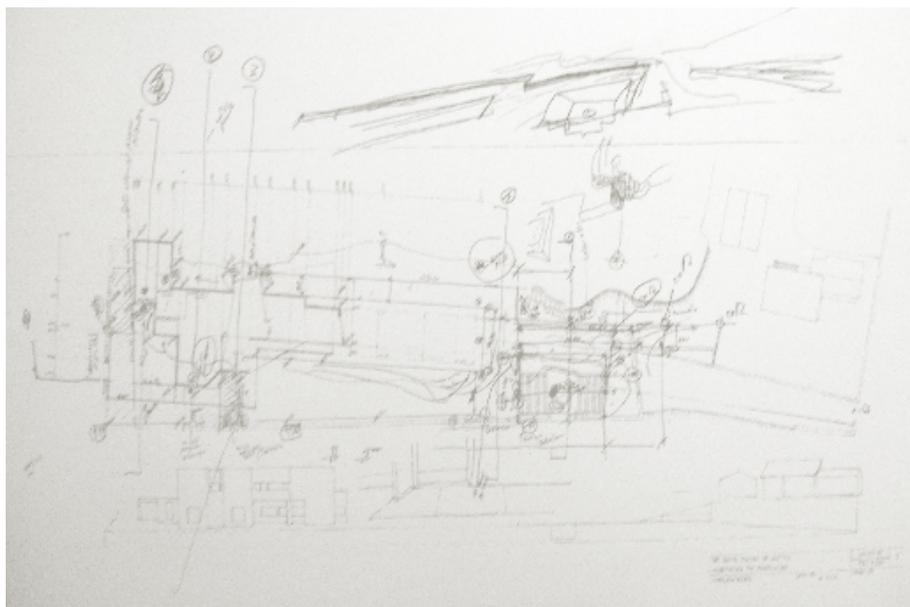


Ilustração 23 - Planta trabalhada com esboços, onde surgem indicações de cortes e apontamentos de espaços e materiais. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A ilustração 23 corresponde a um exemplo do que também constitui o processo mental, não se limitando à representação de desenho livre sobre o papel, apresentando um desenho técnico, ou pelo menos o início de um, cheio de anotações e pequenos desenhos elaborados à mão, demonstrando versatilidade e neste caso específico um esboço arquitectónico.

Sobre este desenho técnico são indicados cortes e traçadas perspectivas, compreendendo-se a procura da dimensão tridimensional do espaço, e conseqüente articulação com o

¹²¹ Na obra "Desenhar a Hospitalidade" Higino estabelece relações entre os esboços de Siza e o hóspede, incorporando a própria entidade do hóspede nos esboços: " O hóspede surpreende puxa a biblioteca e encaminha-a para outro lugar, outro horizonte. Talvez não seja um dado relevante a intromissão dum cavalo nos desenhos técnicos de Siza. Talvez não seja mais do que um instante de devaneio de um arquitecto viciado em desenho, em desenho dependente como é Siza. E no entanto, o cavalo cruza-se com a biblioteca e nós, no meio do fogo cruzado, perguntamos: para onde nos leva este saber-que-não-sabemos?" (Higino, 2010, p. 25).

terreno. Este movimento de “agarrar” o território funciona na articulação da casa com a envolvente, ao qual se prende e também sobre o qual são abertos planos e criados cenários, sendo igualmente, possível observar indicações nas extremidades dos cortes.

Existem também pequenos esboços que introduzem questões relacionadas com o encontro de diversos materiais, são introduzidas ideias, algumas materialidades e proporções. “Este projecto, em suma, procura recuperar aquela sabedoria instintiva, hoje perdida, que sempre regulamentou o estudo das dimensões das proporções e das relações dos espaços.” ¹²² (Siza Vieira, 1998, p. 47).

Neste esboço verifica-se a integração do projecto de arquitectura com o de arquitectura paisagista, demonstrando uma proximidade com o território, criando aberturas sobre a paisagem, sempre com a preocupação do enquadramento e salvaguarda da privacidade dos habitantes da casa.

O próprio Arquitecto Siza refere-se em particular a este projecto como um exemplo interessante devido à evolução que sofreu em obra, tendo sido uma construção que se prolongou ao longo de dez anos, sofrendo várias alterações introduzidas posteriormente à entrega do projecto final, sendo que provavelmente, este desenho corresponde a uma dessas situações.

¹²² Em "Imaginar a Evidência " Siza descreve a casa, o pensamento que levou à estruturação do projecto e a relação com a topografia: "Mas a parte mais delicada do projecto está agora a ser realizada por meio da domesticação daquela topografia. Todo aquele sistema de muros, rampas e escadas do jardim deve desenvolver-se conservando sempre uma continuidade com o núcleo da casa, que se manifestará não só na correlação dos espaços, mas também no uso dos materiais e no próprio tratamento dos pormenores da construção. Este projecto, em suma, procura recuperar aquela sabedoria instintiva, hoje perdida, que sempre regulamentou o estudo das dimensões das proporções e das relações dos espaços." (Siza Vieira, 2009, p. 47).

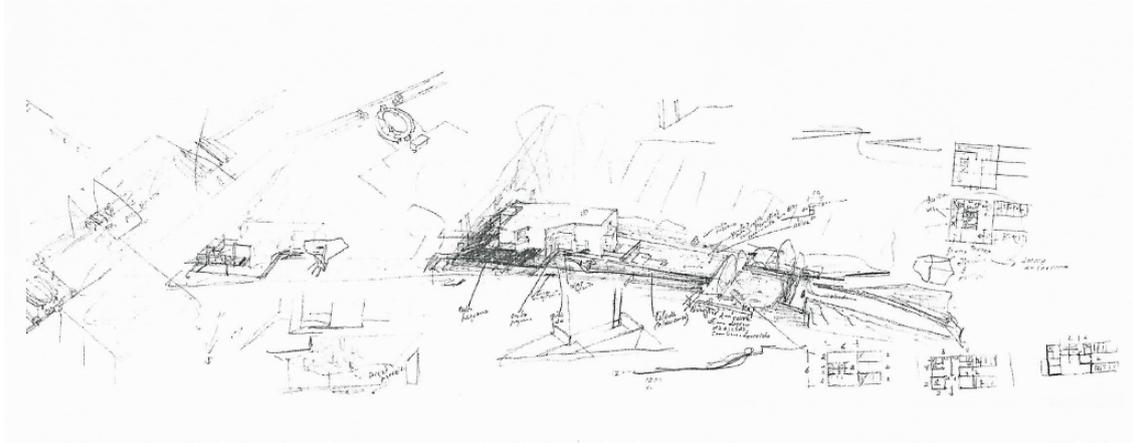


Ilustração 24 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esboço de Axonometria Síntese da Casa, ilustrando a integração dos diversos projectos e estudando as distintas soluções para os espaços da casa. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A ilustração 24 apresenta-se no final de todos os esboços devido ao seu carácter de síntese na interação com o projecto paisagista e controle demonstrado do espaço interior, por um lado representado na axonometria geral, e através dos esboços que se apresentam à direita.

Ao centro, uma vez mais figura uma perspectiva exterior da casa, podendo este esboço, confirmar-se como uma síntese deste projecto. A casa é enquadrada no respectivo lugar dentro do lote, sendo pela primeira vez integrada na respectiva plataforma e também pela primeira vez é evidenciada, claramente, a ideia de diferentes plataformas, estando a piscina representada na continuidade da habitação. Siza traça os distintos percursos de acesso à casa, o percurso principal, e um outro que acede à entrada de serviço.

Um sistema de muros de apoio torna praticável aquele terreno acidentado, definindo uma plataforma, à cota da casa, onde se encontra igualmente a piscina. Contextualmente é possível, e necessário, definir diferentes polos de actividade, ao longo de todo o jardim, que no fim deverão resultar interligados.¹²³ (Siza Vieira, 2009a, p. 39).

No limite do esboço, ao centro é possível identificar a habitação dos caseiros, e a entrada do lote, sendo que estes elementos surgem exclusivamente nesta ilustração.

A casa pré-existente foi primeiramente recuperada e é correntemente utilizada pelos caseiros da propriedade e uma outra pré-existente estrutura alberga a garagem. Ambas

¹²³ O projecto deve ser pensado como um todo, desde questões programáticas, tal como é refido na citação assim como na própria materialidade física que o representa: "[...] assim funciona também a arquitectura e assim tento pensá-la. Corporalmente como uma massa, como membrana, como tecido ou invólucro, pano, veludo, seda, tudo o que me rodeia. O corpo Não a ideia de corpo - o corpo! Que me pode tocar. [...] grande segredo, grande paixão, grande alegria sempre renovada. A consonância dos materiais." (Zumthor, 2006, p. 23).

localizam-se a noroeste da propriedade. A nova casa, ocupa a zona sudeste do lote e compreende uma área 550 metros quadrados e ocupa dois pisos.¹²⁴ (Siza Vieira).

Neste desenho principal, ao centro, são colocadas anotações que complementam as ideias de projecto, quer através de pequenos apontamentos escritos, quer de desenhos que completam o projecto ainda sem grande noção de escala, tema que já se encontra trabalhado nos desenhos adjacentes e tidos como auxiliares. As anotações do desenho correspondem a materiais e outras questões propostas que o arquitecto quer fixar na sua mente e resolver de seguida.

Nos desenhos à esquerda, depreende-se que é estudado o espelho de água presente no terraço implantado na segunda plataforma, numa cota que se apresenta a meio de todo o projecto, demonstrando uma preocupação em integrar a casa no projecto de paisagismo.

O material usado no exterior é fundamentalmente o granito, que permite mil tratamentos e acabamentos, e é muito generoso nas possibilidades de aplicação. Haverá também continuidade com o tratamento da vegetação, mas aqui, naturalmente com a colaboração de um paisagista.¹²⁵ (Siza Vieira, 1998, p. 47).

Nos desenhos à direita da ilustração 24 procura-se aferir proporções interiores em planta, sendo possível compreender vários tipos de pensamento, ou seja, várias tipologias para a mesma casa, como também o estudo da planta do primeiro piso em baixo e do segundo piso em cima (o piso dos quartos). Surge um outro esquisso que estuda a entrada secundária para a habitação, trabalhando a volumetria e os vãos destas fachadas.

Ao centro da figura, em baixo, é pormenorizado o remate da casa com a plataforma, que se assemelha a um rodapé, que afastará a casa do espaço verde.

¹²⁴ Descrição extraída da Memória Descritiva do projecto da casa. A questão de elementos pré-existentes é uma constante na arquitectura contemporânea, também no trabalho de Álvaro Siza se manifesta: " Por encima de todo me preocupa mantener la continuidad histórica de la ciudad. El centro histórico es algo siempre muy compacto y vivo, registra la historia y los acontecimientos de la ciudad y, por tanto, es muy revelador respecto de lo que hay que hacer ante la construcción de un nuevo edificio o la recuperación de uno existente." (Domingo Santos, 2008, p. 18).

¹²⁵ Em "Imaginar a Evidência" Siza descreve a necessidade de integrar a casa no território pré-existente com laços próximos da intervenção "Este projecto, em suma, procura recuperar aquela sabedoria instintiva, hoje perdida, que sempre regulamentou o estudo das dimensões, das proporções e das relações dos espaços." (Siza Vieira, 2009, p. 49). Esta aproximação também se expressa através da escolha da materialidade, esta como característica estruturante da Arquitectura encontra-se patente na expressão que incute no hóspede "Os materiais naturais - pedra, tijolo e madeira - deixam que nossa visão penetre em suas superfícies e permitem que nos convecionamos da veracidade das matérias. Os materiais naturais expressam sua idade, sua história, além de nos contar suas origens e seu histórico uso pelos humanos." (Pallasma, 2011, p. 31).

A partir da interpretação dos esboços é possível inferir uma evolução do pensamento arquitectónico e do próprio projecto, demonstrando um pensamento projectual que evolui do geral para o particular. Primeiro surgem esboços que reportam para o exterior da casa e para a relação que estabelece com a plataforma, sendo seguidamente estudadas as aberturas e vãos que voltam a trazer para o interior da casa e para o desenho de pormenores mais particulares, tal como o desenho de vãos ou a introdução de mobiliário no interior. Para suportar as ideias de projecto, são utilizadas plantas, cortes e perspectivas, além de anotações escritas sobre materialidades e detalhes.

A própria precisão dos traços, no desenho revelam certezas e incertezas de projecto, quer relativamente à procura da forma numa fase mais conceptual ou mesmo à materialidade a utilizar quer no interior, quer no exterior da casa. Segundo o arquitecto esta metodologia baseada, fundamentalmente no registo, e neste caso particular no esboço desenhado é algo de cunho muito pessoal, que é inserido na metodologia projectual.

Vem muito da própria experiência de projecto. Mas é evidente que influências haverá ou mesmo conselhos durante a aprendizagem, ou princípios. Uma coisa que talvez tenha tido influência é que no curso de arquitectura aqui no Porto, sempre se manteve a atenção e concentração no desenho. Houve uma altura em que praticamente em todos os anos havia uma disciplina de desenho. Não é uma vocação, pode haver uma componente disso, mas naturalmente que vem detrás de muitas influências, familiares em certos casos.¹²⁶ (Siza Vieira, 2011, p. 1).

Outro ponto a destacar é a introdução de ideias pendentes de outros projectos, quer estejam imbuídas em projectos que estão a decorrer em simultâneo, quer sejam soluções que aparecem nos projectos e que são solucionados noutra. Este caso ocorre no presente caso de estudo, em que as folhas dos desenhos de projecto, surgem povoadas por figuras que invadem os desenhos, desde peças de mobiliário, a pequenos detalhes relacionados com o projecto em causa.

A linha de reflexão que dirige os percursos fixa-se num pensamento entre exterior-interior: começa pela aproximação à casa, vindos do exterior como é comprovável na ilustração 01, seguidamente pensa desenhando a entrada e a questão do duplo pé direito antes da sala. No esboço a ilustração 23 é, uma vez mais, possível compreender esta relação de percurso vindo do exterior para o interior, questão aliada ao prolongamento do olhar, quer na própria sala de estar, onde a vista se alonga pela

¹²⁶ Entrevista concedida pelo Arquitecto Álvaro Siza Vieira, a André David Martins, a 21-01-2013.

piscina e pelo percurso feito até à entrada, quer nos terraços adjacentes aos quartos. Marcada igualmente pelos pés direitos e pela abertura de vãos desde a cozinha, até aos quartos, até a entrada secundária da casa.

Porque uma casa vive das memórias que nela são edificadas, do etéreo que ali é materializado, do quotidiano.

Ma quando questo sforzo di manutenzione non è apparente, quando il salutare odore di cera di una casa, d'altra parte ben ventilata, si mischia con il profumo dei fiori del giardino, e quando in essa noi - visitatori irresponsabilmente poco attenti ai momenti di felicità - ci sentiamo feleci, dimenticando le nostre angustie di nomadi barbari, allora l'unica ,medaglia possibile è quella della gratitudine, del silenzioso applauso; un momento di pausa, guardandoci attorno, immergendoci nell'atmosfera dorata di un interno d'autunno, alla fine del giorno.¹²⁷ (Siza Vieira, 1988, p. 85).

Transversal a todas as temáticas propostas a escrita dos esboços de Siza percorre através do próprio programa e materializa-se nas possíveis soluções que poderão ser desenhadas para um espaço em particular. É possível depreender que através do desenho do vão, o arquitecto volte de novo para o interior do edifício e que seguidamente se redesenhe o exterior, testando assim de modo incessante a melhor solução para a proposta. A procura do arquitecto passa por conhecer o lugar, a família.

Todavia o projecto de uma Casa unifamiliar continua a ser profícuo, pois constitui um momento ideal para a experimentação. Na realidade, exactamente pela reduzida complexidade do sistema de construção, não se verifica um controlo rigoroso e sufocante e por isso é ainda possível, no decorrer da obra, realizar modificações [...].¹²⁸ (Siza Vieira, 2009a, p. 39).

O trabalho do arquiteto revela-se importante no desenho do cenário do dia-a-dia, no entanto o próprio Siza salienta que “ninguém é capaz de construir uma casa, um autêntico lar. Não me refiro a projectar e a construir casas, coisa pouca arriscada,

¹²⁷ Tradução nossa - Este esforço de manutenção não é palpável, quando o odor salutar de uma casa, bem ventilada, se mistura profundamente com o odor do jardim – numa visão irresponsavelmente pouco atenta aos momentos de felicidade. Se estamos felizes dimensionamos as nossas angústias do dia-a-dia, a única medida possível é aquela gratificação do silencioso aplauso; um momento de pausa, [...] a atmosfera dourada de um final de dia de outono. (Siza Vieira, 1988, p. 84).

¹²⁸ O aspecto funcional da Casa: "Hacer una casa tiene que pasar necesariamente por una atención especial a sus aspectos funcionales. Sólo puedes tener libertad sólo puedes abarcar una situación mayor, cuando realmente está resulta la función. Me considero un funcionalista y no soy capaz de desarrollar un proyecto sin estar seguro de que está resuelto de acuerdo al destino para el que fue planteado. Paradójicamente, si resuelves muy bien el aspecto funcional entonces alcanzas la base necesaria para tener libertad." (Curtis, 2007, p. 46).

mesmo que feita correctamente,¹²⁹ são os habitantes da casa¹³⁰ que fazem o lar, não o arquitecto, a sua função é a de desenhar este espaço e imaginar a sua vivência. Para atingir este fim utiliza como metodologia auxiliar o esquisso, tratando-se, para este arquitecto, do instrumento mais expedito para encontrar uma solução viável para cada caso.

"O esquisso é um instrumento de trabalho, de pesquisa e de comunicação. Muito rápido, muito imediato, com possibilidades de ser forma expedita, analítico ou sintético. Eu uso muito quando tenho que conhecer o local ou a cidade com que estou a trabalhar."¹³¹ (Siza Vieira, 2013a, p. 1).

A casa só vê a sua função cumprida quando é habitada. A função na Arquitectura, tal como refere Wright¹³² parte integrante de um todo, onde também figuram o território, a envolvente e o programa. "Wright expõe depois os princípios da construção das suas casas: [...] a casa, os seus arranjos e o seu ambiente devem formar um todo, segundo um único conceito. [...]"¹³³ (Lamers-Schütze, 2006, p. 494).

Encontramos estes conceitos trabalhados de igual modo nesta casa. Um edifício que dialoga com o seu contexto natural e na qual até o mobiliário, foi desenhado pelo próprio

¹²⁹ Na obra "Operre e Progetti" Siza descreve mais sensitivamente o papel da casa na Arquitectura, a sua importância enquanto programa, enquanto espaço primitivo de estar e de habitar. O registo das sensações, dos cuidados na manutenção da casa, são uma pista evidente ao longo de toda a obra. Na citação acima é salientado o olfato como sentido na experimentação do espaço, sentido que completa a visão e intensifica a experiência do espaço: " Precisamos apenas de oito moléculas de uma substância para desencadear um impulso olfativo em uma terminação nervosa, e conseguimos detectar mais de dez mil diferentes odores. Frequentemente, a memória mais persistente de um espaço é seu cheiro. Não consigo me lembrar da aparência da porta da casa da fazenda do meu avô quando eu era muito pequeno, mas lembro muito bem a resistência imposta por seu peso e a pátina de sua superfície de madeira marcada por décadas de uso, e me recordo especialmente do aroma de sua casa que atingia meu rosto como se fosse uma parede invisível por trás da porta. Cada moradia tem seu cheiro individual de lar." (Pallasma, 2011, p. 51).

¹³⁰ Viver uma casa significa viver todos estes problemas. A casa é um espaço de metonímia dos problemas: dizer "casa" é dizer "problemas", problemas maiores do que a casa, maiores do que o dono da casa. este converte-se no dono de um mar de problemas. [...] Dono da casa quer dizer refém da casa: bombeiro, enfermeiro, telefonista. [...] "Viver uma casa" é diferente de "viver numa casa". Aquele que simplesmente vive numa casa não vive necessariamente a casa, quer dizer, não vive os problemas da casa. (Higino, 2010, p. 76).

¹³¹ Afirmação de Álvaro Siza Vieira, transcrita da entrevista concedida a André David Martins a 20-01-2013 no atelier do arquitecto Álvaro Siza Vieira.

¹³² Frank Lloyd Wright (1867 - 1959) Arquitecto, crítico e professor norte americano. Trata-se de uma referência na disciplina da Arquitectura, quer pela sua obra, quer pelo pensamento defendido nos seus textos e demonstrado através das seus projectos construídos e não construídos. Um dos conceitos fundamentais que mais o caracteriza é o organicismo, representado na Casa da Cascata (The Falling Water), já referida na introdução. O seu trabalho constitui um exemplo desta unificação com o território, imagem à qual Siza recorre em muitas das suas obras, quando projecta de acordo com o território.

¹³³ Em "Teoria da Arquitectura" encontramos os principais temas que dominam a disciplina da Arquitectura, sobre Frank Lloyd Wright é escrito: "Wright expõe depois os princípios da construção das suas casas [...] a casa, os seus arranjos e o seu ambiente devem formar um todo, segundo um único conceito. [...] As salas de lazer, a cozinha e os quartos devem formar um corpo integral. É a linha do horizontal que domina, a linha do "amor da nossa casa", mas também a "linha da terra" [...]. A casa não deve ser uma reunião de elementos, mas uma fusão unitária desses elementos: nesse caso, e apenas nesse caso trona-se uma obra prima." (Lamers-Schütze, 2006, p. 494), de Petra Lamers-Schütze, 2006. Taschen.

arquitecto. Esta visão de um conceito integrado e único, é motor de todo o projecto e marca presente desde as primeiras obras, na obra de Siza Vieira.

[...] Este encuentro con lo circunstancial, con aquello, aunque perteneciente a una estructura lógica ofrece alternativas múltiples, es una invariante de todo su trabajo. Con una simple orden trata de transformar su entorno, trata de apoyarse en puntos fijos tanto de la memoria como de los rastros e indicios, más energéticos que materiales, que descubre en el paisaje. Al mismo tiempo, este apoyo es inestable, es decir, posibilita múltiples alternativas. Con Álvaro Siza tiene más sentido hablar de paisaje y lugar que de territorio.¹³⁴ (García e Leyva, 2012, p. 71).

¹³⁴ Tradução nossa - Este encontro com o circunstancial, com aquilo que ainda pertence a uma estrutura lógica, oferece múltiplas alternativas, é uma estrutura invariável do seu trabalho. Com uma simples ordem transforma a sua envolvente, apoiando-se em pontos fixos, seja estes, rastros ou indícios da memória, mais enérgicos que materiais descobertos através da paisagem. Ao mesmo tempo, este apoio é instável, quer dizer, apoia-se em múltiplas alternativas. Com Álvaro Siza faz mais sentido falar de paisagem e lugar do que território.

Exemplo desta estreita relação com o território, tratando cuidadosamente da implantação, são as piscinas de Leça da Palmeira: "no es extraño que uno de los encargos que tuvo durante los primeros años de su actividad profesional estuviera vinculado al límite entre la tierra y el mar, e implicara una relación entre el mundo natural de la costa y el océano y el mundo artificial de la arquitectura y la ciudad". (Cortés, 2013, p. 11).

3. IGREJA DO MARCO DE CANAVESES (1990 – 1997)

O templo é a figuração terrestre de um conceito que se crê divino, e por este motivo, um conceito cuja origem não é terrestre e não é comum. De entre todas as tipologias que o Homem edifica esta, a par com a casa, é das mais antigas tratando-se “la demeure de Dieu sur la terre, un lieu de présence réelle, également surnommé le palais céleste ou le centre du monde.”¹³⁵ (Chevalier e Gheerbrant, 1982, p. 936).

O templo é construído à imagem daquilo que as distintas culturas constroem como sagrado, podendo corresponder à interpretação dos astros, do céu, do sol, de uma entidade divina específica, ou um animal, sendo “[...] o mesmo que dizer que todos os símbolos e rituais concernentes aos templos, às cidades e às casas derivam, em última instância, da experiência primária do Espaço Sagrado.”¹³⁶ (Eliade, 2002, p. 71).

Existem igualmente, templos que recriam geografias tidas como sagradas, como é o exemplo de Angkor e Java, onde foram edificadas réplicas da montanha sagrada de Meru. “Nas grandes civilizações - da Mesopotâmia e do Egipto à China e à Índia – o templo recebeu uma nova e importante valorização: ele não é somente um imago mundi, é igualmente interpretado como a reprodução terrestre de um modelo transcendente.”¹³⁷ (Eliade, 2002, p. 71).

Tratando-se de uma tipologia que corresponde à morada dos deuses na Terra, edificado à imagem do divino, o Templo é o espaço “légalement réservée aux dieux , est un lieu saint, un sanctuaire, il est un endroit intouchable.”¹³⁸ (Chevalier e Gheerbrant, 1982, p. 935). Deste modo, é compreensível que o simbolismo imbuído nesta tipologia arquitectónica edificada à imagem do sagrado, ou daquilo que é tido, para uma determinada cultura como sagrado. “Le temple est un reflet du monde divin [...] sont

¹³⁵ Tradução nossa - da habitação de Deus sobre a Terra, lugar de presença real, também apelidado de palácio celeste ou de centro do mundo.

¹³⁶ Mircea Eliade - professor, historiador e escritor que se dedicou ao tema da religião e da mitologia. As citações presentes neste trabalho foram encontradas na obra “O Sagrado e o Profano: A essência das Religiões”. Edição “Livros do Brasil”, Lisboa, 2002.

¹³⁷ O sagrado representa um programa complexo devido ao carácter simbólico que apresenta. Esta tipologia assim como outras, edificadas segundo o traçado de Álvaro Siza aparecem comentadas na EL Croquis, nº168/169, “Álvaro Siza (2008 - 2013)” Sobre a igreja do Marco de Canaveses, objecto desta leitura crítica, Juan Antonio Cortés afirma: “Un tema especialmente difícil para la arquitectura contemporánea es el de los edificios religiosos, en una época en que, la cultura occidental, tenemos una sociedad secularizada y la creencia religiosa ha pasado a ser una cuestión privada. En este dificultoso campo, Siza ha realizado dos destacados proyectos, de los cuales el construido hasta la fecha es unánimemente considerado una obra maestra.” (Cortés, 2013, p. 44).

¹³⁸ Tradução nossa - legalmente reservado aos deuses, é um recinto sagrado, um santuário, trata-se de um lugar intocável.

comme des répliques terrestres de archétypes célestes et des images simultanément cosmiques."¹³⁹ (Chevalier e Gheerbrant, 1982, p. 935).

A influência do divino concretiza-se na Arquitectura, sendo possível encontrar exemplos desde os templos egípcios, (cujas plantas correspondem à representação de deuses). Esta influência verifica-se até ao período do Renascimento, denotando-se outras influências para além da mimetização destas imagens mais elementares, exemplo disso é o Tratado de Vitruvius.

"Toda a postulação sobre o templo [...] resultaria num edifício incharacterístico e estranho, demonstra bem como o tratado se coloca em relação à prática renascentista. Enquanto os exemplos mais simples e de carácter estilístico são claros (iluminados pelo hábito do renascentista estudar e analisar os pormenores dessa arquitectura que é aquilo que afinal são as ruínas), quando aborda situações mais complexas essa clareza desvanece-se em, situações indefinidas."¹⁴⁰ (Rodrigues, 2000, p. 123).

O Templo¹⁴¹ alicersa a sua raiz tipológica e construtiva no Templo primitivo, tendo sofrido alterações no decorrer da História. Estas devem-se essencialmente a dois factores. O primeiro corresponde a regras de índole religiosa (a própria vivência do espaço e a celebração de ritos demarca espaços que variam de religião, para religião e de um tempo, para o outro), enquanto o segundo a motivos técnicos, uma grande afluência se encontra relacionada com este espaço.

[...] uma igreja deve satisfazer duas situações, dois momentos da presença humana: a participação colectiva de toda a comunidade reunida e o recolhimento de cada um, que

¹³⁹ Tradução nossa - O templo é um reflexo do mundo divino [...] são como réplicas terrestres de arquétipos celestes e simultaneamente de imagens cósmicas.

¹⁴⁰ O templo como tipologia e a casa, remontam a própria História da evolução do Homem, são tipologias cujo sentido e significado se mantêm e evoluíram com os seus utilizadores. Na sua obra "O Desenho", Leonor Rodrigues, aborda esta maneira particular de trabalhar, tão própria do arquitecto, que não raras vezes se apoia no desenho para conseguir transmitir as suas ideias: "Partimos, como se disse antes, da relação entre processo mental e o gesto para obter um desenho. No entanto, existem desenhos cujo gesto não é aparente ou não tem qualquer significado, e temos neste caso uma grande parte dos desenhos de arquitectura. Um desenho para um projecto, mesmo quando seja feito «à mão levantada», é lido através da codificação aí inscrita, consoante as informações objectivas que contém e não pelas características plásticas que o definem." (Rodrigues, 2000, p. 117).

¹⁴¹ Sobre o Templo, Campo Baeza, na sua obra "a ideia construída" escreve: "Quando Heidegger, com palavras precisas, fala do «sólido brotar do tempo que torna visível o espaço invisível do ar» faz surgir perante nós as «ruínas» do Partenón, em todo o seu esplendor, como Arquitectura Essencial que parece escutar as suas palavras: «o templo, na sua existência, faz com que as coisas estejam presentes e os homens tomem consciência da sua presença." (Campo Baeza, 2009, p. 50).

se separa do grupo para a sua oração ou para a meditação. E isso é verdade para qualquer igreja.¹⁴² (Siza Vieira, 2008, p. 184).

O edifício religioso estrutura um microcosmo, onde é recriado o contexto do divino, que marca o centro do mundo, traçando o limite entre território sagrado e profano. A entrada do Homem num recinto sagrado é imbuída de um simbolismo espiritual e extraordinário que não corresponde apenas ao transpor da soleira, mas sim, a todo um ritual de entrada no espaço sagrado, que deve ser essencialmente introspectivo e simultaneamente celebrativo.

Este tipo de edifício, religioso, corresponde a uma excepção dentro do espaço urbano, destacando-se da restante malha e gerando um espaço distinto na cidade. Não sendo na sua essência um monumento, salienta-se o seu carácter monumental, ou pelo menos, o seu legado histórico como espaço historicamente monumental. Os elementos característicos desta tipologia tal como a sua cobertura, destacam-no como edificado de índole monumental, adquirindo assim um carácter distinto dos demais edifícios.

A cobertura do Templo sobre a sua evolução devido ao elevado número de pessoas que passou a albergar, ou seja corresponde a uma evolução tipológica de índole técnica. De entre as mais distintas coberturas desta tipologia encontra-se a cúpula, descrita pelo arquitecto Peter Eisenman.

[...] uma cobertura distinta das outras que se encontrem nas suas imediações. Isto por ter uma forma diferente, uma estrutura diferente, é constituído por matérias diferentes. Tudo o que tende a diferenciar o edifício da sua envolvente, originando assim um ponto de destaque.¹⁴³ (Eisenmann, 2006, p. 45).

O Templo é deste modo, um edifício que embora não seja um monumento sobressai relativamente ao restante tecido urbano. Este, apresenta-se perante um contexto muito particular de carácter público mas não, essencialmente, de destaque, evidenciando-se

¹⁴² A obra "Álvaro Siza. Uma Questão de Medida - Entrevistas com Dominique Machabert e Laurent Beaudouin. Caleidoscópio - Edição e Artes Gráficas, S.A. 2008." Trata-se de uma compilação de entrevistas concedidas por Siza a Dominique Machabert e Laurent Beaudouin, em que este Arquitecto comenta os seus projectos mais significativos. Muitas destas entrevistas decorreram em lugares significativos e de profundo significado na disciplina da Arquitectura, como o Convento de La Tourette.

¹⁴³ As tipologias e a sua evolução representam uma constante mostra das necessidades, tal como no caso da cúpula, elemento de destaque e muito associado ao templo: "[...]contra o que o homem por vezes pensa, as formas que ele cria, os espaços que ele organiza não são criados ou organizados em regime de liberdade total, mas antes profundamente condicionados por uma soma infinita de factores, de alguns dos quais o homem tem plena consciência e agindo outros inconscientemente sobre ele.[...]" (Távora, 2006, p. 21). "Távora tinha compreendido que uma tradição, por maior que fosse, morreria se não tivesse nenhuma relação coma inovação real e legítima. Não só tinha compreendido isso, como o aplicou. Se há algum arquitecto que tenha viajado imenso, foi mesmo ele. [...]" (Siza Vieira, 2008, p. 274). "Las cosas fluyen. Incluso cuando un proyecto puede establecer relación con algún modelo histórico, la conexión nunca es directa. Hay una especie de metamorfosis." (Siza Vieira, 2007, p. 240).

na cidade devido às suas características específicas. Estas correspondem à necessidade de introspecção, devido à crença e à celebração, e à necessidade de albergar um grande número de pessoas. Portanto construtivamente traduz-se num edificado de grande escala que simultaneamente apele à introspecção. Acolhendo um grande número de pessoas e detendo a capacidade de se encerrar sobre si mesmo. Estas características também variam de religião para religião e igualmente de tipologia religiosa, para tipologia religiosa. Deste modo, quando inquirido sobre a igreja, o arquitecto Álvaro Siza descreve esta tipologia, em particular o Templo.

Falava há pouco da expressão implícita na ideia de igreja feita de contenção, de depuração. E anteriormente, durante a conversa: da tipologia como uma lógica interna. Consegue, afinal, destacar os traços distintivos de que é uma igreja?

Uma igreja é um edifício público, mas não no mesmo nível dos outros. Goza de uma certa autonomia no tecido urbano. Deve, da mesma maneira ou doutra destacar-se dele. Isso não quer dizer que tenha de ser mais do que os outros, mais dominante, mesmo se no caso do Marco o é, como aliás o é um edifício vizinho que não é religioso. Mas esse destaque, essa autonomia do que eu falo, é de outra natureza mais complexa e profunda. Não será a eventual monumentalidade o traço significativo de que fala, mesmo se a questão da escala está implicitamente ligada ao projecto da igreja.¹⁴⁴ (Siza Vieira, 2008, p. 184).

As alterações que as igrejas sofreram ao longo dos anos reportam para dois tipos: uma de nível tecnológico e outra de nível litúrgico. As quais tiveram repercussões na Arquitectura destes espaços. A última mudança na liturgia foi assinada nos anos 90 do século passado, sendo a igreja em estudo exemplo dessas alterações.

[...] uma igreja é uma realização arquitectónica, que se relaciona com os movimentos e mudanças da Igreja, entendida como instituição. Devido a alterações na liturgia, por exemplo, tornam-se obsoletos os modelos tradicionais que serviam de referência. Essa simples mudança do celebrante que, antigamente, virava as costas à assembleia tendo, diante dele, a abside, virando-se de vez em quando para encarar os fiéis, alterou a lógica do espaço interior da igreja e a do funcionamento interno, da sua organização. Somos então confrontados com um programa que levanta problemas, uma vez que o estudo dos

¹⁴⁴ Para além da questão da escala e da distância, associadas a um elemento sagrado na malha urbana, a sua proporção impõem-no no espaço. A questão da dimensão, da atribuição da escala do edifício é de enorme importância em qualquer obra arquitectónica, Peter Zumthor, na sua obra, "Atmosferas" aborda o tema englobando genericamente várias questões relacionadas com a dimensão: "Dei o título de degraus da intimidade. Relaciona-se com proximidade e distância. Um arquitecto clássico diria: escala. Mas isso soa muito académico, estou a falar num sentido mais corporal de escala e dimensão. O que abrange vários aspectos que se relacionam comigo, o tamanho, a dimensão, a escala e a massa da obra. Por vezes são elementos maiores, muito maiores do que eu e noutras são objectos mais pequenos." (Zumthor, 2006, p. 51).

modelos históricos e da sua evolução, nestas circunstâncias, não nos são tão prestáveis.¹⁴⁵ (Siza Vieira, 2009b, p. 178).

Numa leitura, realizada uma vez mais a partir dos esboços do seu autor, a Igreja de Marco de Canaveses, é “geralmente considerada a primeira igreja a responder aos princípios defendidos no Concílio Vaticano II.”¹⁴⁶ (Seara e Pedreirinho, 2011, p. 52). Por este motivo o desenvolvimento do projecto da igreja foi distinto de tudo o que foi construído anteriormente, não tendo sido baseada em nenhum modelo pré-existente e apenas projectada de acordo com o Concílio do Vaticano, pelo que, durante a elaboração do projecto, o arquitecto contou com a colaboração de especialistas, teólogos e padres, afirmando que “os conselhos dos teólogos foram constantes e determinantes.”¹⁴⁷ (Siza Vieira, 2009a, p. 63).

O terreno disponível para a sua edificação, situa-se numa zona pouco qualificada tendo como rua limítrofe a Avenida Gago Coutinho, constituindo esta um limite difícil, devido ao tráfego que constantemente circula nesta artéria. Também o terreno acidentado apresentava complexidade acrescida para a implantação desta edificação. O projecto englobava todo um complexo paroquial que incluía a Igreja, a capela mortuária, o auditório, o espaço de convívio e a residência paroquial.

O arquitecto começa por compreender a tipologia da igreja e as regras específicas a que responde.

O que é preciso compreender, é antes a lógica interna que sustenta tudo isso, presente em infinitos modelos, lógica suficientemente aberta para suportar muitas alterações. Isso é sobretudo verdade no caso de uma igreja e da sua transformação interna. Nota-se ao

¹⁴⁵ Na obra "Siza - Não construído" são comentados e explicados os projectos não construídos do arquitecto Álvaro Siza, a propósito desta tipologia, em particular, é descrito: "Mais do que qualquer exercício de expressão volumétrica, é pelo modo como cada um destes elementos se articula e interage no espaço que se estruturam as novas funcionalidades sugeridas pelas mudanças da liturgia introduzidas no próprio templo. Faz sentido referir aqui a opinião do arquitecto finlandês J. Pallasmaa, para quem só um não-crente é capaz de desenhar uma igreja verdadeiramente expressiva, pois só quem estiver a iniciar-se nas dimensões da fé é que tem capacidade para a exprimir em pedra." (Seara e Pedreirinho, 2011, p. 58).

¹⁴⁶ A discussão do projecto é uma constante na metodologia do arquitecto Álvaro Siza, este não se tratou de um caso isolado, o diálogo com o cliente é uma constante nos projectos de Álvaro Siza: "A população intervinha no processo de concepção do projecto, o que obrigou muita gente a adoptar métodos diferentes. Para mim, devo confessar que não era uma mudança, por causa da minha experiência em pequenas casas e da semelhança dos problemas. Numa certa casa, a mulher veio dizer-me que não gostava de uma determinada cor, que era preciso mudá-la... Discutimos, e o diálogo enriquece o projecto, que se torna mais significativo. Os esforços de transformação reflectiam-se no pedido de alteração. Eram forças reais de transformação da sociedade portuguesa que estavam em jogo, e já não as de uma só família. O que é completamente diferente." (Siza Vieira, 2008, p. 36).

¹⁴⁷ No decorrer deste diálogo o papel do pároco local, Nuno Higinio, foi fundamental, tal como o explica Álvaro Siza, em entrevista: "El «cliente» era la Diócesis; pero el párroco local, Nuno Higinio, fue condición sine qua non, por su falta de prejuicios y por lo involucrado en el proceso que estuvo. ante todo, era un hombre abierto a la idea misma de arquitectura moderna. El edificio ha sido bien acogido por la comunidad local: el sacerdote ha hecho mucho por explicar el edificio de un modo positivo." (Curtis, 2007, p. 237).

mesmo tempo uma grande continuidade e uma grande evolução. Entre uma igreja românica e uma igreja barroca, há uma enorme diferença. Mas dentro das várias formas do Barroco, também há enormes diferenças. É claro que serão mencionados, e com razão, os aspectos geográficos e culturais. Isso não impede que, no programa de uma igreja, se mantenha uma grande continuidade.¹⁴⁸ (Siza Vieira, 2009b, p. 180).

É evidente a compreensão da complexidade deste tipo de programa por parte do arquitecto, que, devidamente, o distanciou de um programa aparentemente tão restritivo.

O desenvolvimento de um projecto pressupõe compreender com toda a clareza o seu funcionamento, mas também fugir dele. Isso explica que um convento feito conforme um programa particular e preciso, possa estar mais tarde em condições de se adaptar a outros programas e funções.¹⁴⁹ (Siza Vieira, 2008, p. 17).

O programa funcional foi disposto em dois edifícios com dois pisos cada um, sendo que a cota de entrada da igreja se faz no nível de cota mais alta, da rua, pelo largo. Ao nível da Avenida Principal, encontra-se o piso inferior do complexo, existindo um acesso pedonal e apenas a capela mortuária apresenta uma entrada lateral, formando um pequeno claustro que dá acesso à Avenida Principal.

A referência inicial foi uma construção pré-existente, uma residência para a terceira idade, de uma arquitectura correcta e ordenada, situada na cota superior e com uma extensão muito significativa em relação à estrada. A partir deste outro nível, tudo o resto se foi articulando [...].¹⁵⁰ (Siza Vieira, 2009a, p. 51).

Ao criar um embasamento, que ocupará toda a encosta, é criado um limite que se desenvolve em paralelo com o nível da avenida, interrompido apenas, pela entrada no claustro, uma barreira para a agitação diária daquela rua e que resolve igualmente o

¹⁴⁸ Sobre estas similaridades, Curtis ao comentar a obra de Siza, afirma: "También es evidente que hay temas, tipologías y formas recurrentes; que hay una actitud y un lenguaje arquitectónico reconocibles. Pero uno debe ser cauto al catalogar las similitudes entre los edificios terminados, porque ese ejercicio no es capaz de hacer justicia a los procesos de pensamiento que han dado vida a cada invención particular." (Curtis, 2007, p. 246).

¹⁴⁹ As tipologias sofrem alterações assim como a sua utilização se modifica, contudo, surpreendentemente uma das tipologias mais trabalhadas, o convento, serve de igual modo a outras funções. Tal como o arquitecto Álvaro Siza, esclarece na entrevista " Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza" concedida a Alejandro Zaera, para a El Croquis nº 68/69, 2007, Madrid. Na qual Siza afirma: "Creo que esa aparente no determinación programática se debe más a un interés por la flexibilidad de la estructura. Esa aparente no caracterización no se produce sin un estudio profundo de las funciones. Un tipo de edificio que siempre me ha impresionado mucho es el convento. Pocos tipos están tan determinados funcionalmente, incluso simbólicamente. Sin embargo, es un tipo que se adapta a multitud de funciones: escuelas, museos, academias militares, ayuntamientos, apartamentos...[...] Esta condición sólo se puede alcanzar más allá de la evidente definición del espacio a través de la función. Es a través de una cierta concentración sobre la construcción como se universaliza el uso...[...]" (Siza Vieira, 2007, p. 14).

¹⁵⁰ Partir das premissas da envolvente é uma constante presente na metodologia de projecto e de igual modo no desenho: "La contaminación cultural es uno de los pensamientos más reiterativos en estos escritos; llega a utilizar la palabra mestizaje reivindicando los valores positivos de la confrontación entre opuestos. En las entrevistas siempre ha afirmado que su dispersión internacional le aporta, a él y a su arquitectura, un continuado aprendizaje." (García e Leyva, 2012, p. 69).

problema da topografia acidentada do terreno. Optou-se pelo granito, para criar o embasamento, ao qual assenta todo o complexo. Esta é uma matéria-prima autóctone, a plataforma enraíza-se no território e eleva os dois volumes, o da igreja e do edifício paroquial, formando uma espécie de acrópole que enquadra o vale, destacando-se a igreja pela sua dimensão peculiar (devido às paredes convexas do altar). “Uma igreja é um edifício público, institucional, mas não ao mesmo nível que os outros. Goza de uma certa autonomia no tecido urbano. Deve de uma maneira ou de outra, deve destacar-se dele.”¹⁵¹ (Siza Vieira, 2008, p. 184).

A primazia dada ao acesso pedonal resolve questões de âmbito urbanístico impostas pela envolvente. Ao nível da rua encontramos um acesso que nos leva a um claustro e no nível superior um pequeno largo, espaços que criam momentos de excepção, que indicam a entrada ao hóspede. No piso inferior, o acesso faz-se a partir do claustro, e no piso superior, a partir do largo, gerando um momento de paragem indicando a entrada no espaço sagrado, indicando àquele que transpõe este espaço que deixa o contexto do quotidiano.

Deve referir-se que apenas será objecto da presente leitura crítica o edifício da igreja, percorrendo os esboços do arquitecto. Deste modo compreende-se os conceitos abordados no decorrer do processo, quer a nível arquitectónico quer a nível do estudo do próprio espaço interior, tão específico. É compreensível que muitas questões tenham sido exploradas especificamente para este projecto, sobretudo as de índole religiosa, alteradas com o Concílio do Vaticano, e sido também abordados temas comuns quando se desenha uma igreja, constituindo uma parte importante no decorrer da metodologia de projecto. Posteriormente alguns destes temas poderão ter servido de exemplo a outros projectos de capelas ou igrejas que detenham uma carga simbólica equivalente.

Entre os tipos de espaço estudados por Siza aquando a elaboração deste projecto encontram-se o estudo do claustro, do altar e dos objectos que fazem parte das celebrações das missas, representados em muitos dos esboços presentes nas ilustrações. São traçados interpretativos daquilo que foi explicado ao arquitecto durante o decorrer da sua pesquisa, outros correspondem a ideias que foram delineadas e seguidamente alteradas devido a estes concelhos exteriores, transmitidos pelos

¹⁵¹ Elemento de destaque, a igreja posiciona-se no centro do complexo paroquial. Siza em entrevista a William Curtis fala dos movimentos de elevação e de condicionamento na Arquitectura: "Por supuesto se puede condicionar la percepción a través de un edificio, pero hay que tener cuidado de no pasarse, de otro modo se puede asfixiar al usuario. Es preciso encontrar el equilibrio justo entre el control de la experiencia de un espacio, y la libertad que permita que las cosas sucedan." (Siza Vieira, 2007, p. 241).

especialistas, não havendo “ideias dadas, fixas a priori. Aquilo que é agora legível é o resultado da decantação de determinadas reflexões sobre o espaço, hoje tão difícil, da igreja.”¹⁵² (Siza Vieira, 2009a, p. 53).

Ao abordar um programa de índole sagrada é necessário ter em conta o mesmo processo metodológico empregue em qualquer outro projecto, não estando implicadas questões de crença mas apenas a compreensão do espaço a projectar.

“É claro que se pode ser místico ou crente, e eventualmente afirmá-lo, mas nesse caso isso não se aplica apenas ao caso de programas religiosos mas a todas as obras e todas as pesquisas.”¹⁵³ (Siza Vieira, 2008, p. 177).

É inevitável citar como exemplo o convento de Saint Marie de La Tourette, obra de Le Corbusier, quer pela metodologia de projecto adoptada, quer pela sua importância enquanto modelo arquitectónico¹⁵⁴.

A igreja de Marco de Canaveses faz parte de um conjunto religioso com três elementos projectados por Álvaro Siza. O programa para esse conjunto religioso, compreende a igreja com capela fúnebre, escola de catequese com auditório e a habitação para o pároco. No entanto, nesta dissertação apenas será estudado o edifício da igreja.

A cidade de Marco de Canaveses está localizada na região norte de Portugal, fazendo parte do distrito do Porto. O terreno destinado à construção do centro paroquial possui enormes diferenças topográficas e está situado próximo de uma avenida de tráfego intenso. Segundo Álvaro Siza, “aquela zona estava marcada por edifícios de péssima qualidade. A construção deste centro paroquial é por isso também a construção de um

¹⁵² Estas ideias fixas, são transmitidas ao longo de gerações pela utilização do espaço e pelo legado patrimonial que nós deixado, salienta-se a rica composição presente nos edifícios existentes na Europa. O que é justificável, para o Arquitecto Álvaro Siza, através do acumular de inúmeros anos de construções e pela rica composição e influências que os mesmos detém: “As razões pelas quais ela é interessante, rica e densa reconduzem exactamente ao que eu dizia a propósito dessa abertura e essa miscigenação permanentes, características da Europa. A Europa recebeu todas as influências da periferia, Roma, Grécia, Norte de África, Índia, China. E em Portugal, isso é muito claro. Denota-se uma espécie de continuidade que foi constantemente estimulada pelo contributo e pelo conhecimento de outras culturas, outras arquitecturas.” (Siza Vieira, 2008, p. 55).

¹⁵³ A edificação da igreja vem demonstrar que a metodologia que se aplica ao trabalho do arquitecto é inerente a qualquer projecto. “Aquilo que conta é esta densa malha que ultrapassa abundantemente os limites da cultura arquitectónica, da especificidade disciplinar. Toda a evolução do projecto é uma história muito interessante, influenciada pelo encontro entre origens diferentes, entre concepções opostas da família, que é difícil relatar em toda a extensão.” (Siza Vieira, 2009, p. 127).

¹⁵⁴ “O que desmistifica as interrogações perante a inexistente fé do arquitecto que projecta um espaço sagrado. Refere-se, a título de exemplo, o convento de La Tourette, de Le Corbusier, projectado por um “agnóstico que constrói o templo mais espiritual e rico, semântica e simbolicamente, da modernidade.” (Rodrigues, 2000, p. 172).

«lugar», em substituição de uma escarpa muito acentuada."¹⁵⁵ (Siza Vieira, 2009a, p. 49).

Esta perspectiva dotando a Arquitectura da capacidade de reinvenção do lugar, é uma constatação defendida por Christian Norberg-Schultz, para quem "O propósito existencial do construir (arquitectura) é fazer um sítio tornar-se num lugar, isto é, revelar os significados presentes de modo latente no ambiente dado."¹⁵⁶ (Norberg-Schulz, 1976, p. 454).

O projecto não nasce apenas de uma inspiração artística, nem de uma resolução estritamente racional, é o lugar que estabelece os problemas e as dificuldades, ditando as regras ocultas do "jogo". É a partir da experiência apreendida nesta investigação que surgem os primeiros registos desenhados que se tornam o fio condutor para o projecto e a obra.

O projecto procurou organizar o contexto ante a heterogeneidade do sítio, trabalhando basicamente com a envolvente, a topografia e a paisagem. As rampas, escadas, muros e terraços de pedra, foram dispostos para procurar uma sequência compreensível de espaços, acontecimentos e vistas.¹⁵⁷ (Curtis, 2007, p. 180).

Toda a igreja foi rigorosamente pensada, cada elemento está situado conscientemente no espaço, atribuindo uma outra poética ao lugar.

[...] a ideia está no sítio, mais do que na cabeça década um, para quem souber ver, e por isso pode e deve surgir ao primeiro olhar; outros olhares dele e de outros se irão

¹⁵⁵ A resolução inicial do edifício revelou-se difícil, devido à envolvente desqualificada onde se iria implantar a igreja: "A igreja de Marco de Canaveses, é só uma parte de um conjunto religioso que prevê ainda um auditório, a escola de catequese e a habitação para o pároco. A visita ao local pré-escolhido tinha-me perturbado profundamente: era um local difícilíssimo, com grandes diferenças de cota, sobranceiro a uma estrada com muito tráfego. Como se não bastasse, aquela zona estava marcada por edifícios de péssima qualidade. A construção deste centro paroquial é por isso também a construção de um "lugar", em substituição de uma escarpa muito acentuada." (Siza Vieira, 2009a, p. 49).

¹⁵⁶ O conceito de edificar um lugar é transversal a muitos: "Como ocurre con cualquier arquitecto de interés, de nada sirve encasillar la obra de Siza con criterios históricos ó críticos. Es mejor mirar con detenimiento los propios edificios, considerar los problemas a los que se enfrentan, las intenciones y las ideas que hay tras ellos, y el lenguaje formal y los materiales que para perseguir sus objetivos se utilizan." (Curtis, 2007, p. 246).

¹⁵⁷ Trabalhar a topografia tem sido uma constante na obra de Siza. Neste caso a edificação do complexo religioso veio transformar significativamente todo o panorama daquele lugar, assim como o que sucedeu em Bilbao, com obra de F. Ghery: "Entre lo topográfico - que atañe a los contornos de la superficie de la tierra - y lo morfológico - que aparentemente emula la estructura de la forma biológica y botánica - existe una afinidad plástica que ha tenido consecuencias para la arquitectura desde el periodo barroco. El hecho de que la referencia morfológica primordial tienda a ser natural más que cultural queda patente en la figura amorfa y tentacular del Museo Guggenheim de Bilbao[...]." (Frampton, 2009, p. 326).

sobrepondo, e o que nasce simples e linear vai-se tornando complexo e próximo do real - verdadeiramente simples.¹⁵⁸ (Siza Vieira, 1994, p. 17).

Os edifícios religiosos projetados para Marco de Canaveses, surgem desse olhar sobre o sítio, num "jogo" de equilíbrio entre complexidade das informações, a correspondente liberdade poética e a dimensão volumétrica. Não é um processo simples, visto que o "olhar" sobre o "lugar" não é fácil, não se apreende tudo à primeira vista, nem sempre é imediato.

Todavia, cabe destacar a ferramenta essencial para este arquitecto registar o seu olhar: o esquisso, que para além do registo, integra parte importante das suas reflexões. A mão liberta uma ampla esfera de acontecimentos, sobrepostos e interpostos, captados em momentos diferentes, estabelecendo uma constatação e uma conjunto de avaliações para a conseqüente transformação do "lugar"¹⁵⁹. Estes registos procuram desvendar estruturas ocultas, ou mesmo aspectos que ainda não se tinham manifestado.

¹⁵⁸ Tradução nossa - [...] mais do que reflectir, ajudam a consciencializar a multiplicidade de tensões em torno de cada hipótese de resposta a um problema concreto.

Sobre esta integração no lugar, Curtis escreve: "[...] Aunque durante mucho tiempo la obra de Siza se ha esforzado por alcanzar un equilibrio adecuado entre lo local y lo general, nunca ha sido «regionalista». Aunque ha estado profundamente comprometida con el sentido del lugar, ya sea en el campo o en la ciudad, ha trascendido los tópicos del «contextualismo». Durante mucho tiempo ocupada en la fragmentación, no ha tenido nada que ver con las pretensiones filosóficas del «deconstructivismo». siempre confiada en la transformación, incluso en la inversión de modelos anteriores - modernos y pre-modernos-, ha escapado a los peligros a la fácil manipulación de imágenes." (Curtis, 2007, p. 246). Fruto do seu contexto e do seu método a obra de Siza apresenta-se rica, diversificada e integrada com o lugar, tal como o exemplo aqui em estudo - a igreja do Marco de Canaveses.

¹⁵⁹ "Aparentemente, «construir um lugar» é substituí-lo por outro, como afirma o próprio Siza a propósito da pendente sobre uma estrada movimentada. Substituí-lo modificando o perfil topográfico. Sobre um terreno previamente existente, aplica-se uma prótese de correcção, enxerta-se uma certa potencialidade que transforma ou restitui à sua origem uma determinada ordem adulterada por outras próteses aplicadas sem critério, desajustadas." (Higino, 2010, p. 28).

3.1. CRÍTICA E ESQUISSOS

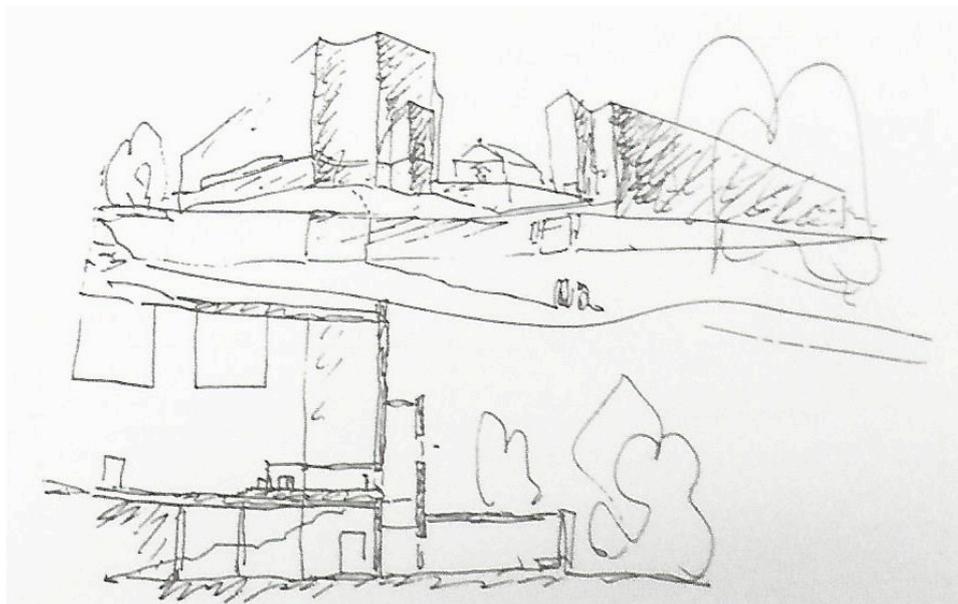


Ilustração 25 - (De de cima para baixo). Esquisso que demonstra a implantação do complexo paroquial visto a partir da Avenida principal e corte do interior do edifício. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

É fundamental examinar o pensamento que envolve os desenhos de Álvaro Siza, principalmente quando se trata do entendimento do seu processo criativo, sabendo que os esquissos são um instrumento intrínseco na práxis deste Arquitecto. Os seus esquissos traduzem uma acção inicial de reflexão e apreensão do sitio - o "olhar" apurado do arquitecto e o primeiro passo de aproximação ao projecto. É o momento em que as ideias são sistematicamente testadas e se torna possível estabelecer um diálogo concreto entre instituição, imaginário, processo analítico, crítica e respostas à realidade do contexto, na busca de uma solução proveniente da exigência de cada projecto. Os esquissos, na perspectiva deste arquitecto, "mais do que reflectir, ajudam a consciencializar a multiplicidade de tensões em torno de cada hipótese de resposta a um problema concreto." ¹⁶⁰ (Siza Vieira, 1994, p. 13).

É um exercício prático-intelectual que confirma a transformação do lugar e a manifestação da intervenção arquitectónica. Segundo o arquitecto José Salgado:

o desenho é catalisador dessa reelaboração, o sustentáculo da sua poética, o "alfa" da sua arquitectura. Uma operação que envolve concomitantemente diferentes níveis de

¹⁶⁰ O esquisso emerge como prova da ideia. "Esta assunção implica utilizá-lo [o desenho] não só para conceber e dar forma à ideia arquitectónica, mas sobretudo como instrumento de trabalho fiável, que permita ao arquitecto delegar a construção, sem receio que daí advenham interpretações erróneas que se desviem da sua ideia de autor." (Rodrigues, 2000, p. 129).

conhecimento. Simultaneamente gesto e processo mental, afecto e racionalidade, opinião e conhecimento; nele se sintetiza a complexidade de um modo de ver e expressar: a arquitectura não é mais do que o prolongamento do desenho. É a sua confirmação.¹⁶¹ (Salgado, 2000, p. 175).

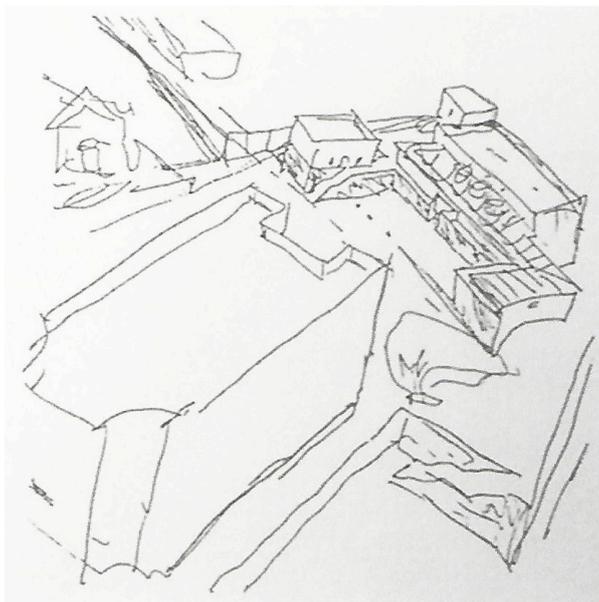


Ilustração 26 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso de enquadramento e relação da Igreja com o contexto. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

O projecto de Igreja de Santa Maria estrutura-se, dentro da diversidade do contexto, numa lógica de projecto que consequentemente é ancorada a uma lógica, mais ou menos manifestada, do sítio. A concepção dessa lógica é condizente com uma série de constatações da envolvente, ressaltando o equilíbrio e a adequabilidade das escalas dos edifícios ao edificado existente e ao programa.

Com esta parametrização matriz, Álvaro Siza, adoptou como referência inicial um edifício existente de forma alongada (residências para a terceira idade), que ordena a cota superior do declive e sugere uma relação de conformidade com a via pública. A partir desta premissa, o projecto do conjunto paroquial necessitava articular as tensões e contradições do sítio - Edificações de arquitectura banal e baixa qualidade, via de tráfego intenso, declive do terreno – e deste modo ordenar o espaço, privilegiando a paisagem. "Possivelmente o papel que desempenhe uma intervenção arquitectónica

¹⁶¹ Expressão comum na disciplina da Arquitectura o desenho é incorporado como instrumento de trabalho na metodologia de muitos arquitectos, desde muito cedo: "O desenho é cada vez a possibilidade de expressão de uma intelectualidade sensível, chegando ao exagero de um Zucari - disegno- segno di Dio -, mas sobretudo possibilitando registar em forma gráfica a emotividade espiritual. O caso de Palladio é esclarecedor, grande arquitecto, que, na tradição clássica, tem a qualidade de propor soluções novas e originais, é um desenhador sensível e virtuoso." (Rodrigues, 2000, p. 185).

seja o de construir sobre as peculiaridades positivas e melhorar as negativas: juntar as peças dissonantes em uma complexa ordem nova."¹⁶² (Curtis, 2007, p. 180).

A igreja destaca-se da envolvente e configura uma certa autonomia na paisagem, permitindo ser vista de diversos pontos da cidade. Sobressai sobre a extensão do território natural graças à sua cor branca e uma implantação precisa que ocupa a parte mais alta do terreno. Uma tentativa de manter a abertura para o vale, contando com a possibilidade de novas construções não obstruírem a vista.

O desenho do edifício da igreja, estabelece relações de proporções adequadas à construção contínua que alberga as residências para a terceira idade, evidenciando também a existência de uma capela localizada na frente desse mesmo edifício. Uma hierarquia espacial que constitui uma relação paradoxal entre harmonia e tensão com a cidade.

Nesse sentido, o pátio central do conjunto destinado às manifestações religiosas (correspondente ao adro da igreja) estabelece uma articulação dos edifícios paroquiais e implementa uma relação da verticalidade da fachada da igreja ante as edificações de menor escala existentes na envolvente. É um espaço cerimonial, de configuração irregular, definido a partir das implantações dos edifícios, desenhado com precisão com o intuito de estipular uma ordenação do «lugar» - inexistente anteriormente à intervenção. Compondo um ambiente que possibilita uma intensa experiência do sítio para quem o visita, esse espaço está situado frontalmente ao acesso principal da igreja, porém, deslocado do seu eixo, segundo Álvaro Siza, "en el cartel de bienvenida para los visitantes. En cierta forma este espacio, que une la iglesia, la gente y el paisaje, es el protagonista de todo el proyecto."¹⁶³ (Curtis, 2007, p. 180).

¹⁶² Álvaro Siza fala-nos sobre o papel particular da arquitectura, como aquele que tira partido do seu contexto. Curtis ao abordar o papel de Siza na Arquitectura descreve-o do seguinte modo: "[...] es posible apreciar su contribución en una perspectiva histórica mucho más larga, que incluye no sólo sus particulares lecturas y transformaciones de la arquitectura moderna, sino también su compromiso con todos los aspectos de la cultura visual, desde la historia de la pintura y la escultura hasta los inagotables recursos que la ciudad, el paisaje y, por supuesto, la historia de la arquitectura a través de los tiempos, ofrecen a la inspiración." (Curtis, 2007, p. 246).

¹⁶³ Tradução nossa - em sinal de boas-vindas ao visitante. De certa forma este espaço, que liga a igreja, o povo e a paisagem, é protagonista de todo o projecto.

O pátio sintetiza esta ligação de espaços, tal como Siza explicita: "El movimiento era esencial en mi idea. Se diseñó también un Centro Parroquial adyacente a la entrada principal de la iglesia. Por el momento no ha sido construido. Proporcionará un espacio a modo de patio ceremonial, ligeramente desplazado respecto del eje de la iglesia, en señal de bien venida al visitante. En cierta forma este espacio, que liga la iglesia, el pueblo y el paisaje, es el protagonista de todo el proyecto." (Siza Vieira, 2007, p. 235).

Leitura no Próprio Lugar ¹⁶⁴

A igreja é composta por nave, altar, batistério e uma capela mortuária. Estes espaços dividem-se programaticamente em dois níveis, sendo que o superior corresponde ao espaço de celebração da missa e o inferior às dependências destinadas ao velório.

Uma subtração ou ausência volumétrica define a entrada principal e um pequeno átrio envolvido consequentemente por duas torres: o campanário e o batistério. A porta principal, com 10 metros de altura, está situada nesse átrio entre as torres, voltada para o pátio central (adro) da igreja. A sua escala é a adequada com a da igreja, que de forma precisa e extraordinária valoriza a paisagem do vale para o qual se abre o adro. Normalmente a porta principal é destinada a acontecimentos especiais e o acesso quotidiano é efetuado por uma porta de vidro, lateral, situada na torre do campanário, à direita. Essa torre abriga também uma escada que dá acesso ao mezanino onde se encontra colocado o órgão e os sinos da igreja.

O Baptistério, localizado no lado esquerdo, configura um volume avançado em relação à entrada principal, ocupando toda a sua altura, é revestido com peças de azulejo, com desenhos de Álvaro Siza, que ao sentir o tacto da iluminação natural, emana uma textura que se reflecte no espaço, enaltecendo-o. A pia baptismal de granito (desenhada também por Álvaro Siza) goteja continuamente no pavimento, o qual é a continuidade da mesma matéria da pia baptismal, afirmando uma dualidade sobre a origem da água. O som da água, o desenho detalhado dos pormenores e o controlo da luz natural reflectidas nos distintos materiais, procuram um sentido abstracto e poético, organizando o espaço depuradamente. A unidade sentida em todo o conjunto também demonstra, em determinado momento, a própria leitura de Álvaro Siza, "o estudo de um edifício evolui para uma progressiva libertação dos problemas funcionais."¹⁶⁵ (Siza Vieira, 2008, p. 131).

¹⁶⁴ A leitura crítica desta obra está baseada em visitas ao lugar, conversas com o autor, estudo de entrevistas artigos, monografias e memória descritiva, conforma segue especificado nas referências bibliográficas, além de estudo de imagens, vídeos, maquetas.

¹⁶⁵ "É um olhar de vida sobre a realidade viva: o desenho ganha consciência desenhado. Traduz distância! Distância esclarece, integra e corrige o impulso espontâneo. Como Fernando Pessoa que Siza Viera tanto conhece e ama, organiza modelos de ver, modos de ser graças a uma consciência das várias "personas" que constituem a unidade integrada do eu. Reflectir conscientemente é ser capaz de compreender a multiplicidade do real feito de lógica, emoção e acção." (Rodrigues, 1996, p. 61).

É necessário, construir uma certa distância perante as questões técnicas de projecto, para assim poder atingir uma certa liberdade criativa, estabelecendo equilíbrio entre a poética dos espaços e a racionalidade tectónica, dialogando com a emoção e a razão.

Nesse sentido, é possível afirmar que Álvaro Siza capta aspectos sensíveis mesmo dentro da complexidade do processo de projecto, sem nunca perder o desejo pelo belo e a procura pelo inusitado. Esta pesquisa traduz sistemáticos processos de experimentação, registando o seu imaginário nos inúmeros gráficos que continuamente efectua.

Portanto, é possível observar no interior do edifício que estes componentes fazem parte não só de um momento do projecto, mas também de momentos íntimos entre o autor e a obra, reflectidos em procuras através de esboços, que avançam e recuam ao longo de todas as fases de um projecto. São aspectos sensíveis, de valor poético que surgem de forma natural, sem preocupações forçadas, numa espécie de propulsão de ideias latentes, juntando experiência e abstracção, vivência e imaginário ao conteúdo técnico-racional da obra.

O processo de entendimento, do todo ou da parte, do projecto é escrutinado/experimentado no esboço e sofre todo o tipo de acertos, rectificações e confrontações considerados necessários. No caso presente, esta atitude da experimentação está patente, nem muitos dos casos possíveis de enunciar, no facto do "baptistério inicialmente colocado ao lado do altar, foi posteriormente desviado para a entrada, para que anunciasse a presença da assembleia."¹⁶⁶ (Siza Vieira, 2009, p. 63).

É notável a atmosfera criada nesta igreja, sendo a Sé o desenho do piso em soalho de madeira corrido, definidor do limite para albergar os 400 fieis e no qual estão colocadas as cadeiras individuais em madeira exclusivamente desenhadas para esse espaço. O mobiliário e outros pormenores detalhados por Álvaro Siza articulam uma relação mais próxima entre a arquitectura e o corpo humano, admitindo o próprio "que o esboço é

¹⁶⁶ Sobre a igreja, como tipologia, Siza afirma: "Un volumen cerrado, con sólo iluminación cenital, habría sido en conjunto demasiado obvio. Yo recibí una educación católica, y tengo recuerdos de infancia de iglesias cerradas y oscuras. Me recordaban a las cárceles. Así que esa ventana horizontal está ligada a mis intenciones primordiales de reinterpretar la idea misma de Iglesia. En años recientes he visitado varias iglesias en Latinoamérica, como la vieja Catedral de Cartagena, en Colombia, donde hay una conexión viva con el claustro, o con la calle, a través de unas rejas puestas directamente en las naves laterales que enlazan los aspectos ceremoniales de la iglesia con la vida de la ciudad, y permiten a la gente elegir si quiere concentrarse en la misa o no. Es lo contrario que se tiene de iglesia como lugar reservado y escondido." (Siza Vieira, 2007, p. 236).

enriquecedor, seja qual for o seu peso na balança dos seus vários meios de como se projecta."¹⁶⁷ (Siza Vieira, 2013, p. 2).

[...] Em Canavezes está o Siza que entende o lugar, que trabalha com extraordinária economia de meios, que usa extrema sensibilidade os materiais, que domina a escala, que é preciso no desenho, que se recria nos espaços e que além disso é capaz de fazer com que a arquitectura seja um exercício poético.¹⁶⁸ (Cruz, 2005, p. 130).

Para Álvaro Siza, o desenho do mobiliário segue no sentido de se afastar das condicionantes funcionais, devido à sua "especial capacidade de adaptação a situações diferentes. A dificuldade principal coincide com a procura de uma difícil autonomia, que não pode asfixiar o espaço."¹⁶⁹ (Siza Vieira, 2009, p. 131).

Isto é, existe uma grande liberdade artística no processo de criação de peças de mobiliário, mas ao mesmo tempo, por ter também a função de acrescentar valor ao espaço, o seu desenvolvimento está impreterivelmente conectado, de alguma forma, a uma determinada atmosfera - completando a citação de Álvaro Siza "por isso os dois exercícios me parecem indispensáveis, ou, para ser mais preciso, três exercícios: pensar a cidade, pensar o edifício, pensar o móvel. Cada uma destas actividades dependa das outras."¹⁷⁰ (Siza Vieira, 2009, p. 131 - 133).

A igreja é construtivamente pensada e executada, basicamente, por técnicas construtivas simples e materiais convencionais, como o betão armado, alvenaria, pedra e metal que, no entanto são utilizados de maneira sofisticada e elaborada. Para este arquitecto, o que surge primeiro, o mais importante, é a atmosfera criada, os aspectos construtivos são procedentes, não existindo preconceito para escolhê-los. A seleção do

¹⁶⁷ "Esta consciência do desenho, tão claramente expressa, é recente no Ocidente e desenvolveu-se a partir do renascimento. Porém, na China do séc. XI, a arte do desenho associado à caligrafia ideográfica, talvez porque desenvolvida por intelectuais-poetas-artistas, cultores do taoísmo e do confucionismo, permitiu uma consciência tão aguda como aquela expressa por Le Corbusier." (Siza Vieira, 1995, p.).

¹⁶⁸ Esta relação do desenho como instrumento de trabalho é aprofundado na obra de António Jacinto Rodrigues, em "A Teoria da Arquitectura. O projecto como Processo Integral na Arquitectura de Álvaro Siza", seis lições¹, FAUP, 1996. Nesta o autor explica a necessidade do recurso ao desenho (esquisso), como instrumento de trabalho: "É uma ordem generativa porque tenta aprender o fluxo da metamorfose dos seres e não a aparência estática. "Cada desenho pretende colher com o máximo de rigor um momento concreto de uma imagem fugaz com todos os seus matizes e na mistura na qual se consegue reconhecer essa realidade fugidia da realidade. [...] Por isso o desenho plástico." (Rodrigues, 1996, p. 60).

¹⁶⁹ "É uma arquitectura contextual. Este contexto não é no entanto iconológico mas simplesmente estrutura canónica pois não existe nenhum mimetismo com as imagens das casas exteriores. A escala é que "revela harmonia". O exterior contamina o interior. Porém, apesar do traçado disciplinador, a dialéctica do espaço interior vai fazendo estilhaçar ordeiramente as barreiras conceptualistas da geometria linear."

¹⁷⁰ Estas três escalas encontram-se presentes no processo de Siza Vieira: "[...] ajudam a consolidar em Siza Vieira um processo mais inventivo e integrado de projectar. Mais complexo e a uma escala mais humana, com variáveis aleatórias que fazem do construir um jogo complexo. Esta metodologia é processo. Processo que se fortaleceu em experiências e em aprofundamentos das componentes essenciais da arquitectura." (Siza Vieira, 1995, p. 28-29).

material é consequência também de circunstâncias económicas e de suporte técnico do lugar, segundo o arquiteto: "a técnica é diferente, mas o objetivo é o mesmo, trata-se de construir espaços para o homem."¹⁷¹ (Siza Vieira, 1995, p. 44).

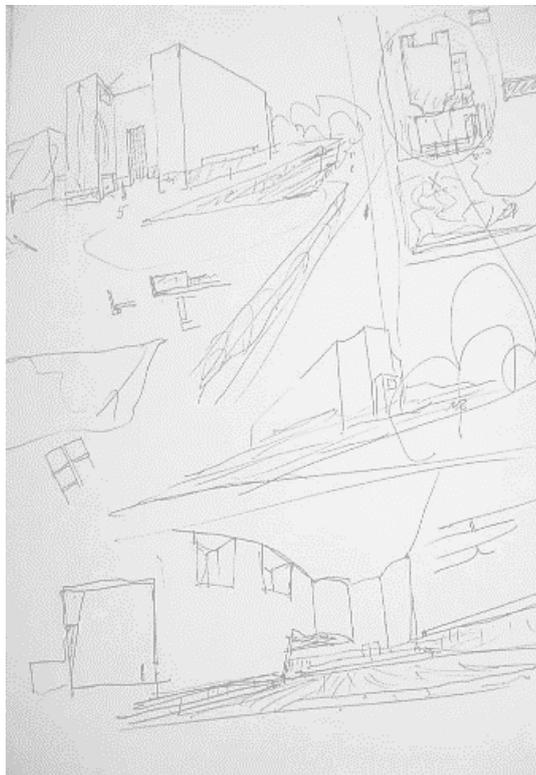


Ilustração 27 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que demonstra o enquadramento da igreja e consequente planta de implantação. Esquisso di interior. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

No esquisso da ilustração 27 compreende-se a necessidade da articulação entre a planta, detalhes de remates, relações topográficas, materialidade e sobretudo uma consciência notável a Siza ao não repugnar a escala, adoptando as pessoas como manchas que humanizam o desenho. Neste registo existem algumas questões em aberto, o esquisso fixa-as. A leitura da axonometria com a planta consegue-se entender facilmente a orientação da planta em relação à axonometria, existindo na planta uma

¹⁷¹ Sobre a técnica e o emprego de certas materialidades, Siza esclarece numa entrevista concedida a Juan Domingos Santos: "És el resultado de los câmbios. En mis primeras obras empleaba el hormigón con encofrado de tablas de madera, me gustaba la textura que dejaba con los nudos impresos; sin embargo, no conseguía la expresión brutal y delicadísima de las obras de Le Corbusier, a mi entender el máximo constructor que ha existido en hormigón. Además tampoco llegaba a conseguir buenos acabados, por razones económicas y de control de ejecución, ya que los medios con los que contaba eran muy reducidos." (Domingo Santos, 2008, p. 38).

consciência da sua organização do espaço ao nível do interior. Embora nesta fase exista apenas uma sugestão, uma ideia, deixada em aberto para mais tarde explorar.

Nesta obra, Siza estabelece com mestria a relação entre contemporaneidade e tradição, trazendo para este projecto interpretações do diálogo entre a arquitectura e o lugar face à condição da cidade contemporânea.

Perante o crescimento da cidade, o arquitecto encontrou-se perante um local de “era lo complicado del emplazamiento, con feos edificios próximos, un gran desnivel y situado justo encima de una carretera con mucho tráfico.”¹⁷² (Cortés, 2013, p. 45). A implantação da igreja é testemunho do rápido e descontrolado crescimento daquela zona da cidade, que desregrada originou um contexto desorganizado e confuso.

No seu crescimento incontrolado arrasa tudo, desde a paisagem natural até ao próprio homem que a cria. É um tipo novo de espaço organizado, [...] uma espécie de monstro que o homem gerou para seu serviço e utilidade mas que, por dominante que passou a ser, o domina agora nas suas garras.¹⁷³ (Távora, 2006, p. 35).

Ainda neste esquisso é perceptível uma abordagem directa sobre a resolução quer do espaço urbano, quer do próprio programa proposto, traçando Siza uma relação entre a planta, na qual são representados os principais espaços do programa, como a igreja, capela mortuária e a sacristia e a perspectiva, onde é criado e representado o embasamento que soluciona esse limite.

As perspectivas traçam uma relação directa do espaço interior e exterior, sendo auxiliadas por pequenos desenhos esquemáticos em corte. O primeiro esquisso enquadrado no centro da figura estuda a relação do volume da igreja, com as paredes concavas (vista exterior do altar), sendo já aqui apontada a sugestão de uma plataforma sobre a qual o edifício se eleva e o espaço verde que o circunda. Seguidamente, no

¹⁷² Tradução nossa - com uma complicada implantação, com feios edifícios na proximidade, um grande desnível e localizado mesmo no limite de uma Avenida com muito tráfego. ^Através deste esquisso, compreendemos a amplitude do espaço interior da igreja: "O espaço interior desarmadilha esta contenção, introduzindo uma dinâmica que adequa plasticamente lugar e função." (Rodrigues, 1995, p. 44).

¹⁷³ Fernando Távora, em "Da Organização do Espaço", FAUP publicações, Porto, Ed de 2006. Escreve sobre a organização espacial: "no seu crescimento incontrolado arrasa tudo, desde a paisagem natural até ao próprio homem que a cria. É um tipo novo de espaço organizado, tão impressionante pelas suas dimensões como ultrajante em relação ao homem pelo modo como se lhe impõe, é uma espécie de monstro que o homem gerou para seu serviço e utilidade mas que, por dominante que passou a ser, o domina agora nas suas garras. E cresce, cresce sempre, porque para a cidade parar é morrer. E porque cresce em ritmo quase louco, não é mais possível impor um sistema de relações coerente entre os seus espaços organizados e ela constitui assim mais uma soma de espaços do que um todo estruturado, em que se misturam e confundem funções, em que a desordem é soberana. [...]" (Távora, 2006, p. 21).

desenho no canto inferior da folha encontra-se o esquisso do interior da igreja, (com um pequeno detalhe do altar) e no topo da figura, uma perspectiva mais completa da igreja.

A necessidade de albergar uma capela mortuária originou um pátio numa cota inferior, constituindo a base da igreja, que se apoia e amarra ao solo. É desenhada uma perspectiva com o seu ponto de fuga, indicado na planta, depreende-se o estudo do edifício dentro do seu contexto, sendo “la construcción de este centro parroquial es también la construcción de un lugar, que sustituirá a una escarpa ladera.”¹⁷⁴ (Cortés, 2013, p. 45).

Na planta a zona da entrada já se encontra estudada, assim como os espaços adjacentes à igreja, tanto que a fachada aparece representada de modo quase fiel ao construído. Todo o contexto surge retratado, atribuindo o destaque necessário de que a igreja necessita. A dúvida permanece na configuração referente ao claustro, que posteriormente irá ser enquadrado ligeiramente à direita do espaço que aparece em planta. Os detalhes da pedra são retratados quer no embasamento, quer em detalhe ao lado do desenho, no estudo das questões relacionadas com a materialidade.

Na parte inferior da folha está traçado um pequeno detalhe, quase como se o pensamento do arquitecto voasse da planta muito ordenada e devidamente enquadrada para elevar a igreja (denotando-se o acentuar da verticalidade do edifício) e termina naquele pequeno detalhe, pequeno elemento, que se supõem tratar-se da colocação da pedra, visto que no meio da perspectiva se discerne uma pequena anotação.

¹⁷⁴ Tradução nossa - a construção deste centro paroquial é também a construção de um lugar, que substituirá uma encosta íngreme.

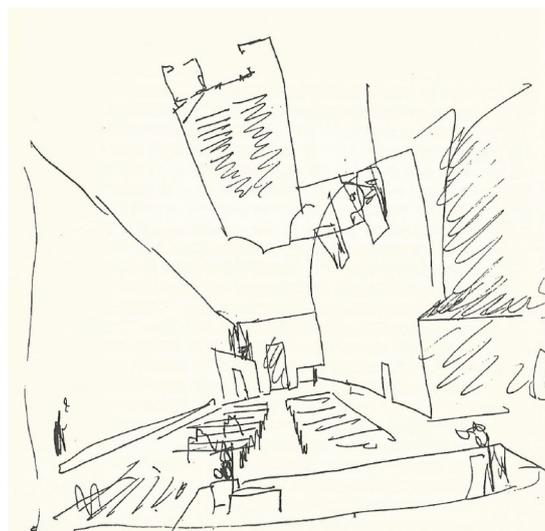


Ilustração 28 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esboço de estudo, planta e perspectiva interior, estudo da entrada da igreja e relações com o exterior. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Na ilustração 28 são delineados os principais espaços constituintes da igreja, surgindo assim a ideia ainda turva, num tipo de representação, em que o esboço traçado em linhas largas e imprecisas, dir-se-ia mesmo que este corresponde a uma ideia "nebulosa": "Quando falo numa espécie de nebulosa, isso inclui já ideia de uma forma. Mas a exatidão dessa forma não chega senão ao fim de um longo processo, através do tempo, que acompanha as opções tomadas, e os contributos dos diversos protagonistas, os regulamentos, etc... Evidentemente, as coisas acabam por se ordenar por ordem de prioridade, para que o trabalho seja possível. Mas isso não deve nunca interromper a simultaneidade original."¹⁷⁵ (Siza Vieira, 2008, p. 93).

Desenham-se aqui as principais intenções para a igreja a nível conceptual, sendo também esquematizado o seu programa. Uma abside com paredes côncavas, a sacristia num volume lateral à igreja, o coro-alto na parede da entrada, um rasgo contínuo no alçado lateral direito que privilegia a vista sobre uma zona verde, (visível quando o crente se encontra sentado), a entrada principal e a entrada secundária, representada em planta no volume desenhado à direita e presente em perspectiva, na parede recortada da entrada. Esta entrada é feita "normalmente, através de uma porta

¹⁷⁵ Joaquim Vieira, no seu livro "O Desenho e o Projecto. São o Mesmo?", FAUP, Porto, 1995, escreve sobre o tempo num processo de Arquitectura. "Uma das vantagens oferecidas pela existência de um método coerente é a de tornar a programação coisa possível, viável e justa. A programação existe para satisfazer as exigências do método, para se integrar no modelo geral do ensino em causa, interligando a disciplina com as outras disciplinas e componentes didáticas para que se atinjam os fins gerais e os objectivos particulares." (Siza Vieira, 1995, p. 80).

de vidro, debaixo da torre da direita, enquanto a porta grande só é aberta em circunstâncias especiais."¹⁷⁶ (Siza Vieira, 2009, p. 51).

Estes esboços testam e fixam ideias, organizando formas e fazendo concordâncias com os espaços requeridos no programa. "A forma organiza-se pouco a pouco, e não capaz de escolher o que se supõe ter mais ou menos importância, de entre todas as operações e referências do projecto: a «casa-cor-de-rosa», a «topografia», o programa."¹⁷⁷ (Siza Vieira, 2008, p. 109).



Ilustração 29 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esboço de perspectivas interiores e exteriores do espaço da igreja. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Os distintos esboços presentes na ilustração 29, representam diferentes problemas impostos pelo projecto e todos representados em perspectiva. No topo inferior da folha estão representadas perspectivas exteriores da igreja, enquadrando vistas a partir da Avenida, com o embasamento, sendo posteriormente trabalhada a questão da

¹⁷⁶ "Tal como acontece em todos os projectos de Álvaro Siza, a organização do espaço exterior assume uma importância fundamental para a leitura e compreensão do edificado, uma situação em tudo idêntica à que encontramos nos outros centros paroquiais desenhados pelo autor." (Siza Vieira, 2011, p. 55).

¹⁷⁷ A forma de um edifício surge de diversas maneiras: "As correntes na arquitectura mostram vertentes, hegemónicas, no processo de "projectar" ou "fazer" arquitectura:
-umas vezes o arquitecto organiza uma forma geométrica que, "canonicamente", constitui a trama da qual nascem as plantas e os alçados. «Os traçados reguladores permitem assim uma resposta construtiva»;
- outras vezes o arquitecto possui uma imagem ou um símbolo. E com este "ícone" de carácter naturalista ou abstracto reproduz formas generativas da sua matriz de referência. Nasce daqui uma linguagem plástica;
- ainda outras vezes, o arquitecto recebe o impacto topológico (o «genius locci»). Então, o sítio, com as vertentes geo-históricas, funciona como um contexto matricial donde resulta a forma encontrada. Linguagem plástica e técnica construtiva resultam do meio envolvente." (Rodrigues, 1996, p. 94).

iluminação da capela mortuária, nas duas perspectivas seguintes, (visto que se encontra no embasamento da igreja) e na última perspectiva surge a entrada, ladeada pelos dois volumes verticais que se assemelham a torres. No centro e no topo da folha são apontadas três perspectivas interiores, enquadrando o altar como local de destaque. À medida que o arquitecto redesenha o mesmo ambiente, vai acrescentando mais detalhes, depreendendo-se a partir deste, uma aproximação às distintas questões projectuais na mente do seu autor. Se no primeiro esquisso é apresentada uma perspectiva mais geral, no segundo é desenhada uma aproximação à zona do altar e os últimos desenhos vão-se afastando de modo a estudar outras soluções que não estavam tão estabilizadas, demonstrando um processo que trabalha simultaneamente diversas escalas e aproximações, nunca perdendo a globalidade do projecto.

De uma perspectiva para a outra (apresentadas ao centro) revela-se o estudo luz/sombra e sobretudo destaca-se a introdução de mais elementos que complementam a atmosfera pretendida. Surge a geometria do altar onde se optou “Intorno all'altare l'ambone il tabernacolo, le sedute, la croce si sono venuti lentamente definendo e a loro volta hanno contribuito a configurare lo spazio, organizzandosi nel rispetto dei movimenti prestabiliti della mesa. La chiesa ha così acquistato la sua forma come una scultura in negativo e si sono venute a definire relazioni di continuità e tensione tra le diverse parti.”¹⁷⁸ (Curtis, 1995, p. 380).

É também possível compreender a aproximação exterior/interior, pois os enquadramentos destas perspectivas parecem ter sido feitos a partir da entrada. Pense-se neste confronto interior/exterior com a entrada-altar, dois dos momentos mais importantes no programa de índole sagrada.

No esquisso em que parece existir uma aparente liberdade, corporizando uma metodologia da arte ou da criação em geral, como o domínio do não pensado, surge aqui como um elemento primordial, mas não mediado entre a mão e o pensamento, materializando uma ideia.

Neste esquisso compreende-se a potencialidade do desenho como instrumento para, facilmente, registarem-se ideias complexas e de carácter periódico ou definitivo,

¹⁷⁸ Tradução nossa - por desenhar paredes curvas na abside, e estender essa alteração aos objectos que utilizados na celebração. Definindo lentamente o espaço organizado em torno da celebração da missa. A igreja adquiriu a forma de uma escultura em negativo e veio a definir uma relação de continuidade e tensão entre as diversas partes que a constituem.

conduzindo à progressão de uma lógica de projecto. Possuindo uma enorme resiliência, uma adaptabilidade que advém de uma pesquisa racionalista do arquitecto.

Importa referir neste esquisso que existe uma relação e um controlo entre o espaço interior e o espaço exterior, procurando neste caso responder a problemas da arquitectura como o espaço, a luz e a escala. É por isso um documento rico na pesquisa, na experimentação e na procura de soluções racionais e emocionais.

Compreende-se que neste esquisso, Álvaro Siza confronta-se com as ideias, comunica consigo próprio, entende o seu processo criativo como uma crítica. Tal como o mesmo afirma que "noutras fases de estudo, o esquisso permite para quem quiser, não esgotar as alternativas que qualquer problema põe, permite rapidamente fazer hipóteses, submete-las à crítica e ter depois um apanhado de como foi a pesquisa. Visto que às vezes é necessário voltar atrás, de uma hipótese que se afastou que contém coisas que interessam a outra hipótese."¹⁷⁹ (Siza Vieira, 2013a, p. 2).

Para além do seu fim óbvio em estabelecer uma corrente comunicativa com quem vier a ler e a interpretar o seu conteúdo, os conteúdos do esquisso constituem também um diálogo com o próprio arquitecto.

¹⁷⁹ Sobre os esquissos de Siza, áqueles que testam as ideias, Higino escreve: "Os desenhos de Álvaro Siza representam algo: entre eles e a realidade representada existe, sem dúvida, uma relação de semelhança. A coisa desenhada representa um compromisso de sentido. Mas, nessa demanda de sentido e de leitura, o que verdadeiramente se compromete e se opera é uma tensão para o outro." (Higino, 2010, p. 11).

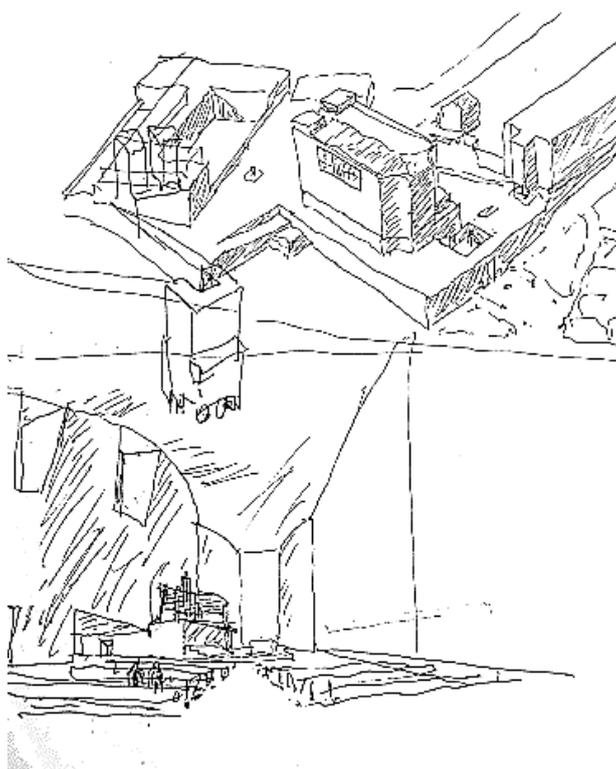


Ilustração 30 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso em perspectiva do exterior e interior da igreja. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

No esquisso da ilustração 30 constata-se uma sensibilidade extrema no enquadramento da proposta com a envolvente. De referir também que este desenho serviu para estabelecer o controlo topográfico, tirando partido dos desníveis de um terreno, amplamente difícil. A este propósito Siza refere que "no fundo, quanto mais difícil e quanto mais aparentar impossibilidade, mais estimula a pesquisa, às vezes as soluções mais interessantes vêm de coisas praticamente impossíveis."¹⁸⁰ (Siza Vieira, 2013a, p. 13).

Embora o esquisso esteja ainda numa fase embrionária, é graficamente executado com linhas e tramas, para que a ideia seja mais rapidamente registada. Apesar de ser um registo inicial, apercebemo-nos do controlo geral sobre o todo, nomeadamente no que concerne à sua escala e proporção, estabelecendo o rigor que irá sendo repercutido

¹⁸⁰ "Estamos cansados de ver como se procura a beleza e a bondade das coisas (talvez sejam o mesmo) em acrescentos embelezadores, sabendo que não é aí que está o segredo. Dizia o meu inesquecível amigo J. A. Cordech que se acreditamos que a última beleza é como uma preciosa cabeça calva (por exemplo, ade Nefertiti) é necessário que os seus cabelos tenham sido arrancados, com dor, um por um. Com dor, temos de arrancar das nossas obras os cabelos que nos impedem de chegar a um final simples. Este desejo poderia ser acompanhado talvez de alguma forma pelo estilo, um princípio de apresentação do livro. A simplicidade singela." (Campo Baeza, 2009, p. 73).

durante o desenvolvimento do projecto até à conclusão da construção. Este esquisso manifesta à priori as intenções, que este autor almeja para manipular o território e qualificá-lo, transformando o referido sítio banal num lugar qualificado.

Nesta fase, verifica-se já a necessidade de controlar as entradas de iluminação natural, tendo Álvaro Siza registado no volume da igreja a marcação de um vão junto da cobertura que, em esquissos posteriores será alterado e colocado no alçado oposto. A sua abertura e exacto posicionamento decorre do facto deste autor considerar fundamental o objecto possuir uma abertura, percebe-se que esse vão é transportado para o alçado oposto.

A ilustração 30 apresenta dois esquissos, sendo o primeiro deles uma axonometria de todo o complexo paroquial e o segundo corresponde ao interior da igreja. Nesta folha desenhada é possível depreender o confronto, pensamento directo, entre interior/exterior do edifício, deixando transparecer uma relação clara entre ambos os esquissos, sendo também manifesto o poder de síntese e de visão global de projecto transmitido pelo conjunto desenhado.

The program of this Catholic Church for a rural parish is distributed among three two story buildings: building A with the church and mortuary chapel, building B with the auditorium and Sunday school, and building C with the priest's house. The new buildings are arranged to compliment the existing built environment and together make a ceremonial space in front of the church door. The plan of the church is a simple rectangular nave 30m long. The main entrance is at the south-west end of the nave. The altar is characterized by the erosion of the nave's internally convex corners. It is raised 45cm above the level of the nave floor and extends laterally under the convex form with a lower ceiling height of five meters.

The sanctuary seats 400 and is illuminated by three large openings cut into the curved form deepened north-west wall at the ceiling level, a continuous horizontal opening along the south-east wall, a light shaft behind the altar also illuminates the mortuary chapel below, and the ceremonial entrance door to the church. The baptistery, at the main ceremonial entrance, occupies one of the projecting volumes of the façade. The other volume acts as a lobby to the everyday side entry of the church and contains the access to the organ and bells. A subsidiary rectangular form lies to one side of the nave and contains the lateral extension of the altar, the sacristy, the registry, and the confessional rooms. A stair and elevator connect these spaces to the mortuary chapel below.¹⁸¹ (Siza Vieira, 2012, p. 56).

¹⁸¹ Tradução nossa - O programa da rural igreja católica, encontra-se distribuído por três edifícios de dois andares. O edifício A com a igreja e a capela mortuária, o edifício B com o auditório e as salas de catequese e o edifício C, onde se localiza a casa do padre. Os edifícios foram pensados de acordo com o envolvente pré-existente e no seu conjunto formam um espaço cerimonial na entrada da igreja. A planta da igreja é uma simples nave rectangular de 30 m de comprimento. A entrada principal localiza-se a sudeste desta nave. O altar caracteriza-se pela erosão interna da nave convexa. Este eleva-se 45cm acima do solo do

O desenho no topo da folha da ilustração 30, estrutura uma síntese dos diferentes volumes constituintes do edificado e a sua interacção quer com o território, quer entre si, tal como com o contexto específico da envolvente. É possível observar a capela, o pelourinho, a entrada no claustro ao nível da avenida e o edifício. Além de um grande detalhe já presente nos edifícios, como por exemplo a abertura de um grande vão lateral, o formato dos paramentos que constituem o altar, a entrada ladeada por uma reinterpretação moderna do que seriam outrora as torres e o claustro que aloja os acessos e que interrompe a criação do embasamento são exemplos de um profundo controlo sobre o projecto.

A perspectiva interior demonstra igualmente uma preocupação com o espaço e a atmosfera da igreja, as entradas de luz laterais, questão pertinente neste tipo de programa religioso, os recortes dos paramentos junto ao altar, o posicionamento da cruz e do coro alto assim como a forma do altar. Deste desenho depreende-se a sensação do peso que as paredes ostentam em contraste com a luz ténue e limpa do exterior, que provém de janelas muito altas. O rasgo aparece como um único vão, no topo da parede, junto ao tecto: enquanto que no desenho em baixo é representado como um único vão com descontinuidades, e à direita surge um pequeno rasgo, (representado tenuemente no interior). O desenho apresenta este traçado provavelmente devido a questões relacionadas com o enquadramento e o tipo de iluminação pretendida. Entre outros elementos são também introduzidas figuras, que atribuem ao desenho uma escala monumental.

[...] de cui il progetto ha preso le mosse è una costruzione preesistente, un centro per anziani dall'aspetto corretto e ordinario, che si trova alla quota superiore della scarpata e si estende sino alla strada. A partire da questolivello il complesso si è venuto articolando, in risposta alla confusione delle costruzioni esistenti, sino alla definizione del sagrato, aperto sulla bellissima valle di Marco de Canavezes.¹⁸² (Curtis, 1995, p. 380).

restante espaço, estendendo-se lateralmente debaixo da forma convexa com um pé direito rebaixado, de cinco metros. O santuário alberga 400 lugares sentados e é iluminado através de três grandes rasgos, feitos junto ao tecto, cortados na forma curvilínea na parede a noroeste ao nível do tecto; de uma vão contínuo rasgado na parede a sudeste, atrás do altar uma abertura ilumina o espaço do altar, assim como o espaço da capela mortuária em baixo, o mesmo tipo de aberturas iluminam a entrada principal.

¹⁸² Tradução nossa - É este projecto como uma construção persistente, um centro antigo onde as construções são comuns e regulares, encontrando-se a uma cota superior da escarpa e estendendo-se até à estrada. A partir deste nível o complexo vê-se articulado, em resposta à confusão do entorno, e talvez respondendo à definição de sagrado, abrindo-se sobre o belo vale de Marco de Canaveses."182 (Curtis, 1995, p. 380).

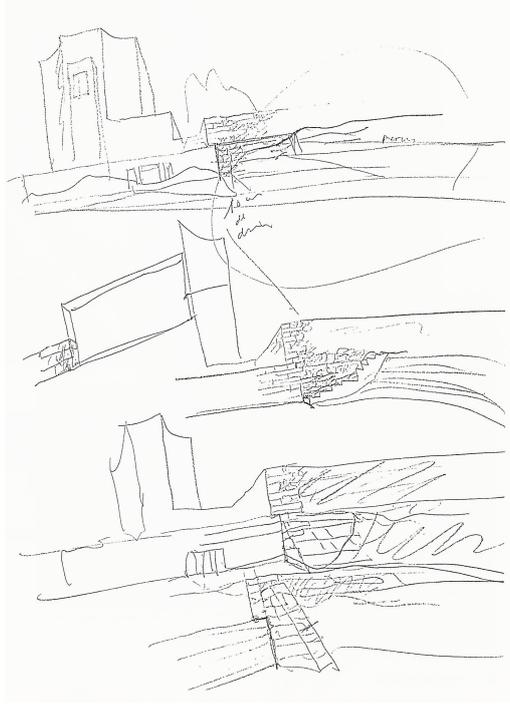


Ilustração 31 - (De cima para baixo). Esquisso que demonstra a implantação da igreja e entrada para piso inferior. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Cria-se assim uma “plataforma habitada, uma natureza construída,”¹⁸³ (Cortés, 2013, p. 45). correspondente ao embasamento que “è il contrappunto necessario alla leggerezza e geometrica coscienza del volume bianco.”¹⁸⁴ (Frampton, 2006, p. 380).

Na ilustração 31 é estudada a transição de nível entre a cota da igreja e da Avenida, encontrando-se representado o contraponto entre a igreja e a plataforma, notório sobretudo no esquisso central, onde são representados os principais volumes constituintes da igreja em corte. Destaca-se o volume do altar, mais vertical, que abrange os dois níveis, o da igreja e o do embasamento, embora a igreja seja apenas representada como emergente a partir do solo, como se pertencesse ao mesmo elemento do muro. Existe portanto, uma clara influência da envolvente, que se repercute nos projectos de Siza Vieira.

En su actividad habitual todo aparece contaminado (fundido)[...] todo parece ser la celebración de un encuentro, la celebración de la naturalidad con la que se acomodan

¹⁸³ Tradução nossa - plataforma habitada, uma natureza construída.

¹⁸⁴ Tradução nossa - é o contraponto necessário à leveza e consciência geométrica do volume branco.

cosas diferentes. La contaminación cultural es uno de los pensamientos más reiterativos.¹⁸⁵ (Garcia e Leyva, 2012, p. 67).

No primeiro esquisso, topo da ilustração 31, compreende-se aquela que será a entrada para quem acede à igreja vindo da Avenida, representando Siza a entrada no pátio e as aberturas no embasamento, com os vãos do altar, estando claramente em processo de estudo, pois junto ao altar surge o coro-alto, que será realocado posteriormente. No último esquisso é possível observar a pesquisa do desenho do muro e o material a utilizar.

[...] nota-se uma presença consistente do granito que, nesta região, é um dos elementos mais importantes na paisagem, quer na Natureza, quer na construção. [...]. Em algumas horas do dia a igreja quase que se desmaterializa: ora parece desaparecer, ora, noutras ocasiões, sobressai quase que violentamente. Era por isso necessário uma base que a pendesse ao solo.¹⁸⁶ (Siza Vieira, 2009, p. 67).

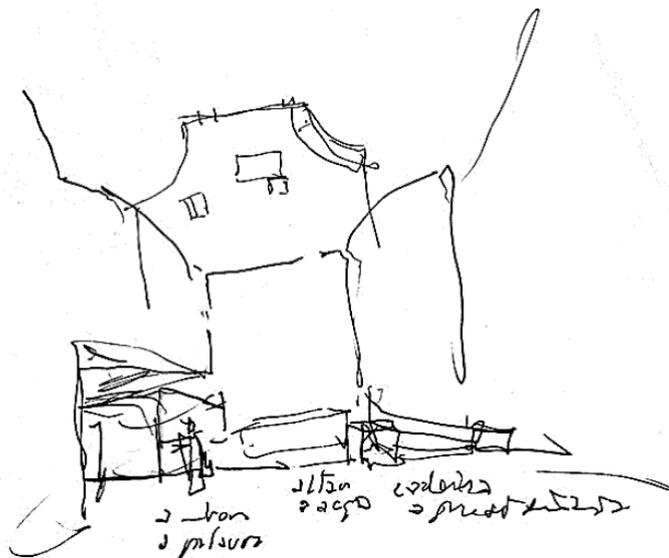


Ilustração 32 - Esquisso em perspectiva do altar. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

¹⁸⁵ Tradução nossa - Na sua actividade habitual todo aparece contaminado (fundido[...]) tudo parece ser a celebração de um encontro, a celebração com a naturalidade com a qual se acomodam, coisas diferentes. A contaminação cultural é um dos seus pensamentos mais reiterativos.

¹⁸⁶ O projecto alicerça esta construção na natureza e eleva a sua volumetria branca, que se confunde com o próprio nevoeiro, atribuindo-lhe uma natureza autoctone, quase como se a igreja desaparecesse nos dias de nevoeiro e se elevasse e assumisse nos dias de maior luminosidade: "O Marco é um lugar de névoas frequentes. nesses dias o volume branco do edifício desaparece, a lembrar. Nesses dias o volume branco do edifício desaparece, a lembrar a sua vocação de se elevar, de se ausentar, de criar um espaço vazio. Recordo-me de uma manhã vi a descer de Soalhães, num desses dias de névoa densa, olhar a cidade ao fundo, vislumbrar apagadamente todos os edifícios, menos a igreja e, de repente, pensar: roubaram a igreja! E lembrei-me dos ladrões de sonhos, daqueles que, não os sabendo construir, não escapam ao seu fascínio, e se metem dissimulados no meio deles para os confundir, desfazer ou roubar. Desci o mais depressa que me foi possível e fui directo ao sitio da igreja: afinal estava lá. A raiz que a sustém é uma raiz profunda, mas, mesmo assim, tenho medo que a roubem." (Castanheira, 2011, p. 94).

O desenho da ilustração 32 representa ainda que prematuramente, a zona do altar, observando-se as paredes côncavas, podendo traçar-se uma linha comparativa entre a aproximação do altar à assembleia, como uma aproximação da igreja às pessoas.

A figura clerical indica, muito provavelmente, o caminho para a sacristia visto que abandona o espaço do altar, carregando consigo uma cruz e a indumentária própria de um clérigo e simultaneamente introduz escala ao desenho. "O nosso olhar, conduzido por uma razão analítica, desvia-se e procura fixar-se em particularidades. Mas a síntese de todo não concede nenhuma leitura completa em particular."¹⁸⁷ (Zumthor, 2009, p. 26).

Entende-se neste esquisso a pesquisa do todo, a criação de uma atmosfera. O apoio de notas escritas no desenho, fixa a intenção de registar ideias para uma outra fase, nesta procura a evolução da ideia e experimentação que vai em busca de um resultado, e tal como Siza refere, "é rica do ponto de vista da criatividade, porque não exclui."¹⁸⁸ (Siza Vieira, 2013a, p. 7).

O nicho que o altar forma pela junção das paredes curvilíneas, transmite um espaço já estabilizado na mente do arquitecto, obtendo-se uma outra envolvência no espaço do altar. No entanto, todas as questões relacionadas com espaços mais utilitários parecem encontrar-se ainda em estudo, não se compreendendo se as aberturas propostas à direita e à esquerda do altar irão funcionar mesmo assim, ou até mesmo a abertura de vãos na parede do altar. Consegue-se depreender que este é um espaço que se encontra em estudo, embora uma questão parece já ter sido decidida por Siza, tal como o próprio autor nos indica.

[...] era evidente a necessidade de criar uma projecção do celebrante, uma comunhão com uma assembleia, sem que, inevitavelmente se criasse aquela distância própria de qualquer auditório. Por esta razão propus, para a abside, curvaturas já não côncavas mas antes convexas.¹⁸⁹ (Siza Vieira, 2009, p. 55).

¹⁸⁷ O desenho cria um certo distanciamento, ao desenhar todo o projecto o arquitecto consegue controlar toda a proposta sem se focar em nenhuma particularidade: "Me preocupan mucho los medios que se usan para insertar un edificio en un medio urbano, la discutible sumisión a la escala. Yo no diría que la fragmentación sea una característica de mi arquitectura." (Garcia e Leyva, 2012, p. 81).

¹⁸⁸ Sobre o desenho, como método auxiliar de projecto, Joaquim Vieira escreve: "[...] o desenho é projecto e é, assim, uma fascinante expressão da ideia. O esquisso, particularmente, acentua a sensibilidade à abstracção do desenho dando ênfase aos ritmos, às tensões, ao élan e à relação entre as coisas, os artefactos e os fenómenos." (Vieira, 1995, p. 142).

¹⁸⁹ Os organizadores do espaço são aqueles que terão de atender as necessidades dos utilizadores do espaço: "Aos mais dotados compete, naturalmente, a função de condutores, de criadores de protótipos, mas cremos que, porque mais dotados, essa qualidade não deverá permitir-lhes uma espécie de fuga da sua circunstância ou de um caminhar no sentido da utopia, porque os outros homens - que justificam a sua

Pequenas notas do autor em baixo indicam, materialidades e proporções a utilizar neste espaço. Os rasgos feitos no topo da parede apontam a intenção de uma iluminação com intensidade zenital, sendo posteriormente abandonada esta ideia em detrimento de outra, mas que recria a mesma atmosfera aqui pretendida. O volume da entrada na sacristia foi esculpido tendo em conta a localização desse espaço.

Na parede do altar existem dois volumes simetricamente arranjados que contribuem para a verticalidade sagrada do espaço da igreja. [...]. Estes volumes são descritos como absides invertidas – e divididos em dois espaços e desgastados nas esquinas. [...] A justificação que Siza apresenta pela inversão que é apresentada nas curvas do altar é baseada na inversão da posição do celebrante da missa e na sua posição perante a nova liturgia [...] Exemplificando com outra referência, Siza assinala que «a igreja adquiriu a forma como uma escultura em negativo».¹⁹⁰ (Siza Vieira, 2009, p. 56).

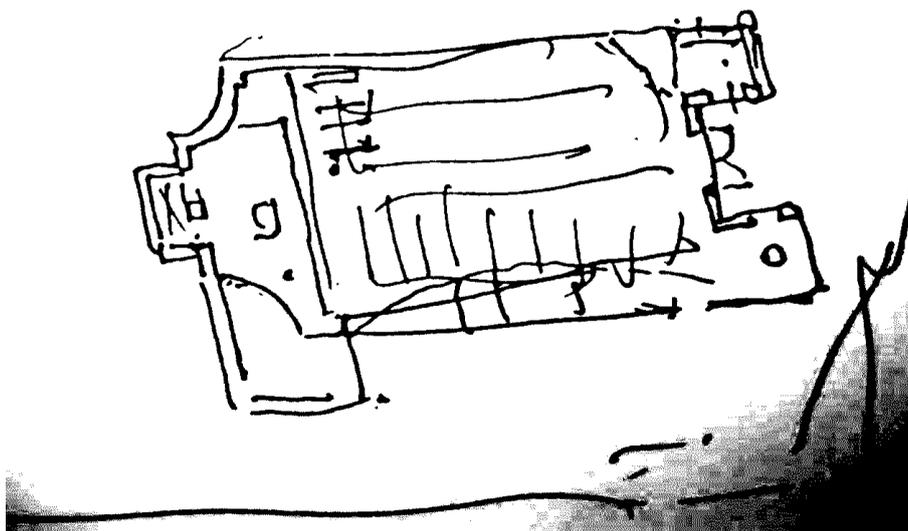


Ilustração 33 - Esquisso que demonstra o estudo em planta da igreja. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A planta da ilustração 33 apresenta uma síntese de ideias já cristalizadas, como, o baptistério ao início da igreja, o acesso ao campanário, a entrada principal que fixa uma linha de simetria ao centro da igreja, o altar da Santa disposto na lateral, a claraboia, e

razão de ser e deles necessitam- têm o direito de esperar de tais dotes alguma coisa de concreto para a sua existência. Dum excessivo individualismo dos mais dotados tem resultado no nosso tempo uma excessiva e perigosa individualização de formas e um ar demasiado pessoal no modo de organizar o espaço." (Távora, 2006, p. 25).

190 "O desenho escreve, descreve, espacia lugares, pro-jecta, inventa lugares, constrói lugares. esta possibilidade de grafia do topos - a possibilidade topográfica do desenho - implica e requer uma grande capacidade de deslocação e orientação: seguindo umas coordenadas vagas de pouca confiança, isto é, inventando. Escrever o topos é porventura a forma que o desenho inventa para oferecer um lugar justo ao hóspede que chega." (Higino, 2010, p. 19).

a linha curva que indica a curvatura da parede lateral esquerda, com os seus rasgos junto ao tecto.¹⁹¹

É também possível adivinhar a espessura das paredes exteriores, em contraste com as paredes interiores, representadas com linhas, sem espessura. Se na ilustração anterior existem aberturas na parede do altar, aqui parece ter sido abandonada essa ideia, para dar lugar a uma abertura atrás do altar, sendo também recriada a mesma atmosfera. Todas estas questões, intenções de projecto, edificações de espaços e recriações de atmosferas pretendidas são introduzidas, muitas destas não voltam a ser debatidas, transformando-se em soluções de projecto. A “propósito deste projecto apoiei-me muito na ideia, conservadora se quisermos, de um acesso com um eixo longitudinal muito claro, com uma grande porta a meio e, de cada lado, como que duas torres que se elevam.”¹⁹² (Siza Vieira, 2008, p. 178).

¹⁹¹ Sobre estas aberturas: "a propósito das janelas altas e profundas na parte noroeste da igreja do Marco de Canaveses, aquelas formas inspiradas pela sua infância, quando se deslocava à igreja e que se perguntava como poderia realmente subir às altas galerias laterais e como. É possível sabermos mais sobre essa relação entre a forma e as reminiscências, a memória? Há nas crianças uma curiosidade, um desejo de descobrir e de procurar. Nos adultos também, mesmo que aconteça mais frequentemente neste que o espírito de descoberta, vivo e prolífico, seja reprimido, como que asfixiado. [...]" (Siza Vieira, 2008, p. 211).

¹⁹² É aqui tratada a resolução do acesso dos celebrantes à igreja: "Alguns visitantes, não raro, e não raramente clérigos, comentam que gostam deste ou daquele pormenor, mas não gostam do conjunto[...] Há um segredo para entrar na igreja de Santa Maria: entrar como um vaso poroso de argila entra numa água impoluta e fresca. Entrar e deixar-se embeber pela luz e pela frescura do silêncio." (Castanheira, 2001, p. 94).

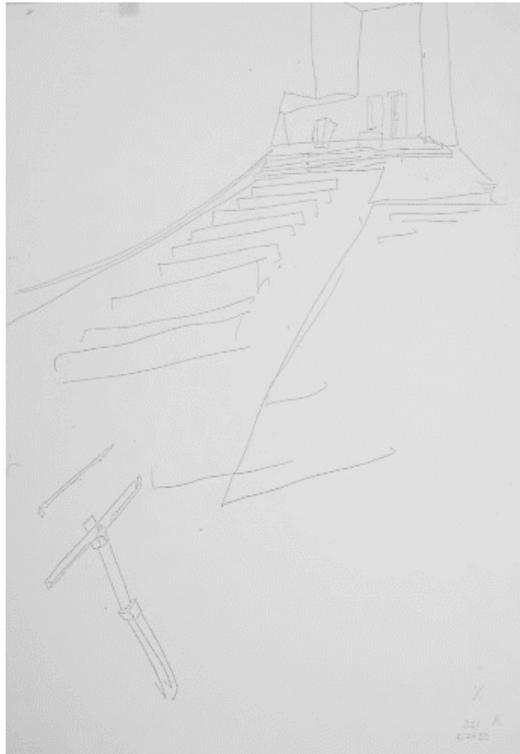


Ilustração 34 - Perspectiva interior da igreja. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

No esquisso da ilustração 34 o arquitecto trabalha o espaço do altar, elevando-o em relação à assembleia, sugerindo uma rampa. É possível visualizar o espaço do altar com todos os elementos que serão construídos, quer os vãos ao centro, o recorte à esquerda onde se acede à sacristia “uma vez que o cortejo dos celebrantes tem de percorrer o eixo longitudinal da igreja, tornou-se necessária a presença de uma porta, na parede curva e inclinada”¹⁹³ (Siza Vieira, 2009, p. 63) quer as próprias paredes concavas, com as respetivas reentrâncias.

A representação da cruz parece surgir e receber algum relevo, estando este elemento retratado no final da folha, em primeiro plano, recebendo algum destaque. Denota-se que o arquitecto teve essa necessidade, visto que se trata de um elemento fundamental para este espaço e que não aparece detalhado na perspectiva.

O traço fino e exacto indica certezas relativamente ao espaço do altar e algumas dúvidas relativamente ao desenho da cruz, estas incertezas relativamente ao formato e à própria

¹⁹³ É colocado um problema prático ao arquitecto, a necessidade da colocação da porta, o que alterou todo o projecto. Deste modo, explicita-se a integridade de um projecto de arquitectura, onde se aliam: “[...] solidez técnica, utilidade programática e estética. [...] Siza Vieira coordena organicamente esta tríade na vivência concreta das suas obras. É uma triuncidade que se afirma.” (Rodrigues, 1996, p. 31).

necessidade de inserir uma cruz na arquitectura do edificio, irão manter-se até ao final da construção da igreja.

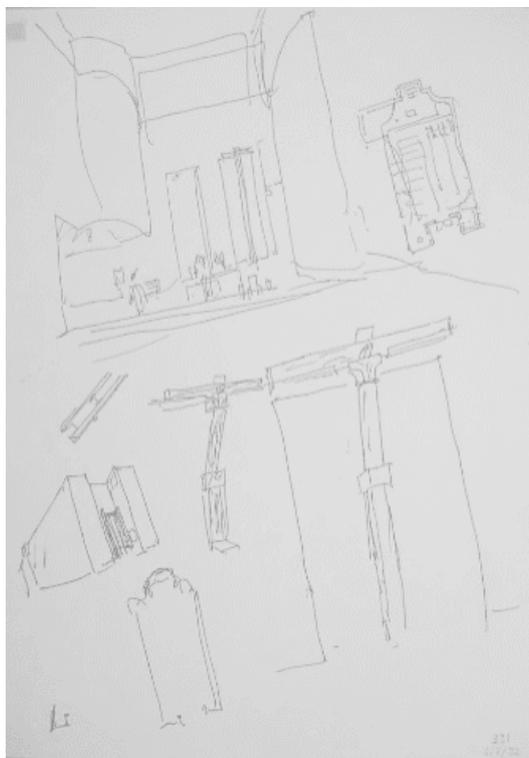


Ilustração 35 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esboços do interior da igreja, planta, perspectivas exteriores e desenhos da cruz. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A ilustração 35, constituída por diversos esboços, enquadra primeiramente o altar, devidamente caracterizado, ao qual foi acrescentado altura, “contextualmente, a verticalidade do interior é muito forte. Na realidade, apesar de a nave ser de secção quadrada, a articulação de determinados elementos, tais como as duas aberturas por trás do altar, dá o sentido de elevação.”¹⁹⁴ (Siza Vieira, 2009, p. 63). O arquitecto regista a importância de introduzir verticalidade nesta tipologia, sobretudo devido à sua envolvente, e porque se trata de um edificio, marcado por uma forte axialidade e

¹⁹⁴ Nuno Hígino, na altura, o pároco que encomendou o projecto a Siza Vieira, descreve a igreja de Santa Maria: “A igreja de santa Maria, como todos os templos o verdadeiramente o são, surge da terra, como surgem da terra as pedras, as árvores e as ervas. Como surgem da terra as casas das aldeias que restam dum tempo menos dividido, um tempo de relevo não uniforme, um tempo vertebrado. E no seu elevar-se e instituir-se em mundo traz Deus `a habitação, para utilizar uma terminologia heideggeriana. O edificio da igreja abre um espaço aberto a partir da terra, ilumina a cidade, faz aparecer a luz sem que saibamos explicar aquela luz, faz sobressair o branco como se nunca tivéssemos visto aquele branco. Que outra raiz senão a da terra pode suster esta capacidade de manifestação e de pergunta?”. (Castanheira, 2001, p. 94).

simetria. A "verticalità circostante è stato preso in considerazione e vi è una sezione quadrata che articola e apre questo effetto della verticalità."¹⁹⁵ (Curtis, 1995, p. 379).

É a partir deste esquisso, que são trabalhadas algumas questões adjacentes, ou seja, as entradas para a sacristia, a abertura de vãos para o altar, a atribuição de verticalidade ao espaço e ainda apresentada uma planta que estabelece a relação do piso térreo da igreja com o piso do embasamento, da capela mortuária.

No centro desta ilustração, é enquadrado o desenho de uma cruz e uma pequena perspectiva do alçado principal retratando a porta da entrada principal, acompanhado de uma planta da igreja, em que as paredes do altar são convexas. O arquitecto está a pensar em materialidades e neste caso retrata os elementos constituídos por madeira, porque é essa a caracterização dada no desenho. A questão da cruz é uma constante ao longo de todo este processo, presente em todos os esquissos do projecto, mesmo após a conclusão da obra.

[...] mesmo que haja uma, não será através dela [cruz] que deveremos saber se estamos perante uma igreja, assim como não é preciso meter um painel de "saída" em frente de uma porta se ela for bem desenhada, mesmo que escondida atrás de uma planta. É a maneira como o espaço se organiza que conduz automaticamente a essa porta.¹⁹⁶ (Siza Vieira, 2008, p. 182).



Ilustração 36 - Esquisso desenhado sobre planta (implantação urbana). (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

¹⁹⁵ Tradução nossa - verticalidade do entorno foi tida em conta, existindo uma secção quadrada que se articula e se abre produzindo este efeito de verticalidade.

¹⁹⁶ A dicotomia forma/função é inerente aos "bons" projectos, independentemente de reter algum contexto que indique a sua função ou sinalética que demarque a circulação no interior do edifício, estando estas características integradas no próprio projecto: "O exterior contamina o interior. porém, apesar deste traçado disciplinador, a dialéctica do espaço interior vai fazendo estilhaçar ordeiramente as barreiras conceptualistas da geometria linear. O espaço interior desarmadilha esta contenção, introduzindo uma dinâmica que adequa plasticamente lugar e função." (Siza Vieira, 1995, p. 44).

Na planta da ilustração 36, aparecem representados os espaços mais significativos, à imagem daquilo que foi posteriormente construído, nomeadamente a igreja, o claustro, a capela mortuária, assim como as zonas verdes e o adro aqui representado pela relação criada entre os volumes do edificado: É possível constatar que “estes volumes definem um grande U formado pelas duas torres, a do campanário e a do baptistério. Cria-se assim o espaço necessário o grande volume vertical da fachada.”¹⁹⁷ (Siza Vieira, 2009, p. 51).

Da planta é indicada, através de um movimento circular, três perspectivas, que se apresentam imediatamente acima. Nestas, o arquitecto considerou necessária a representação interior do altar. Todo o espaço é considerado desde o exterior, visto que a imagem principal representa um plano urbano, até ao interior do espaço do altar.

Um plano deve criar as condições, as possibilidades para a intervenção, para a diferença, sem para tal definir exactamente a futura arquitectura. [...] Hoje em dia, não há certezas... Se, do ponto de vista metodológico, é sempre possível distinguir a Arquitectura do Urbanismo, para mim pelo menos, não há distinção. O trabalho do arquitecto é o cerne de uma imensidão de problemas por coordenar: técnicos, económicos, sociológicos... e não apenas uma mão que segura um lápis. O arquitecto tem que fazer a ligação entre os diferentes problemas e encontrar o lugar, o ponto de síntese.¹⁹⁸ (Siza Vieira, 2008, p. 171).

¹⁹⁷ Sobre a estratégia de alteração do território, presente no trabalho de Siza, Higinio escreve: "Sobre um terreno previamente existente, aplica-se uma prótese de correcção, enxerta-se uma certa potencialidade que transforma ou restitui à sua origem uma determinada ordem adulterada por outras próteses aplicadas sem critério, desajustadas. A intervenção desejada pelo desenho será, no caso presente, alterar as condições físicas de algo que já estava ali, anteriormente à intervenção." (Higinio, 2010, p. 28).

¹⁹⁸ Independentemente da escala, a arquitectura move-se entre planos, entre estilos: "este contexto de crise do paradigma do Estilo Internacional (especificidade do atraso das forças produtivas industriais no país e presença de métodos artesanais tradicionais) ajudam a consolidar em Siza Vieira um processo mais inventivo e integrado de projectar. Mais complexo e a uma escala mais humana, com variáveis aleatórias que fazem do construir um jogo complexo. Esta metodologia é processo. Processo que fortaleceu em experiências e em aprofundamentos das componentes essenciais da arquitectura." (Rodrigues, 1996, p. 28).

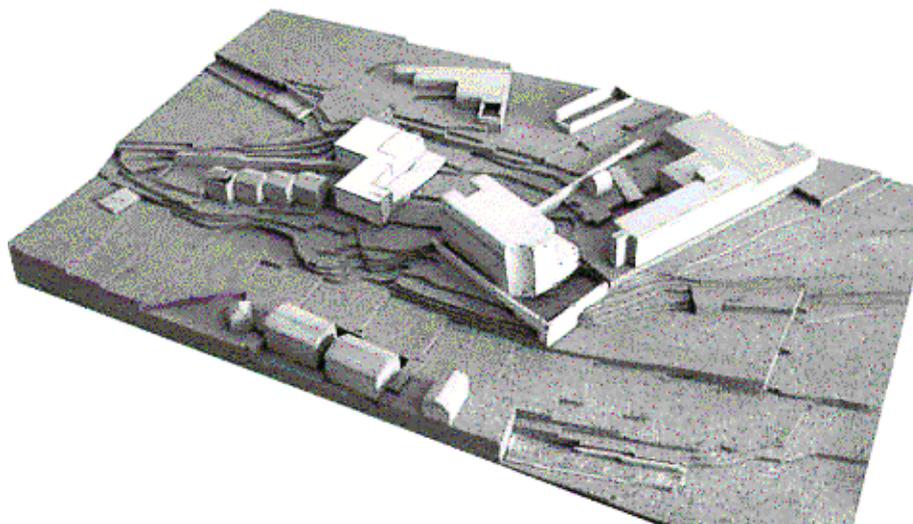


Ilustração 37 - Estudo em maqueta, estudo da volumetria e relações espaciais da proposta. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A maqueta é uma outra ferramenta de investigação projectual para Siza Vieira, equiparada ao esquisso, na aferição dos registos e compatibilização com o rigor topográfico, volumétrico e dos espaços públicos gerados no local entre objectos existentes e propostos.

A maqueta da ilustração 37 estuda a intenção não só da manipulação do território, mas também do enquadramento da proposta. É interessante perceber a relação e escala do embasamento/muro com a frente urbana e até mesmo com o edificado existente, bem como as relações sugeridas entre o centro paroquial e o edificado existente.

Sobre o papel e complementaridade da passagem das intenções contidas nos esquissos para a maqueta de trabalho, Siza defende que "a maqueta, que é um apoio extraordinário, ao processo de projectar e inclusivamente acelera o conhecimento do processo e apreciação das hipóteses várias." ¹⁹⁹ (Siza Vieira, 2013a, p. 2).

A maqueta revela o objectual e contextualmente as questões subjacentes à proposta, procurando não só responder ao programa estabelecido, mas também sugerir uma visualização tridimensional para a qualificação do território.

¹⁹⁹ Em entrevista concedida a André David Martins, Álvaro Siza afirma: "Era o Miguel Ângelo que dizia que o dinheiro mais bem gasto num projecto era numa maquete. Mas a maquete também é um complemento. É um instrumento complementar, porque também por si só pode enganar, porque o problema da escala, o problema de estar dentro, de se estar envolvido, não é tão completo." (Siza Vieira, 2013, p. 7).

Esta maquete permite aferir as relações volumétricas entre existente e proposto. Nota-se o rigor na configuração de cada um dos volumes, em que a igreja claramente assume um papel de referência, estabelecendo subtilmente relações com o edificado existente, através de muros, que nada mais são que um embasamento em pedra, que se percebe surgir da cota mais alta, assumindo presença volumétrica na cota mais baixa.

A maquete sintetiza as principais questões trabalhadas neste projecto e vem complementar o estudo da ilustração anterior, experimentando alturas e relações entre espaços. São trabalhadas, de modo mais eficaz as transições propostas no projecto, quer ao nível do conceito do edifício e a sua respectiva dimensão forma, quer o seu estudo ao nível urbano.

Lo primero que hay que decir sobre la Iglesia de Santa María de Canavezes es que no fue proyectada como un edificio aislado, sino como parte de un conjunto religioso [...] Otro aspecto decisivo era lo complicado del emplazamiento, con feos edificios próximos, un gran desnivel y situado justo encima de una carretera con mucho tráfico.[...] La necesidad de albergar una capilla mortuoria dio lugar a que ésta se edificara en la cota inferior y constituyera la base sobre la que la iglesia se apoya y que la amarra al suelo. [...] Esta plataforma de granito surge como contrapunto a la ligereza y simplicidad geométrica del volumen blanco de la iglesia. En relación con esta plataforma y el acceso a la iglesia desde la carretera, Siza señala que el movimiento es un factor esencial en su idea, de modo que "las rampas, escaleras, niveles, muros y terrazas de piedra fueron dispuestos para procurar una secuencia comprensible de espacios, acontecimientos y vistas."²⁰⁰ (Cortés, 2013, p. 45).

Nesta peça observa-se o estudo da transição de cotas, sendo estudada a introdução de uma plataforma, aqui apresentada pela introdução de uma parede paralela à igreja. Outra questão experimentada é a relação do centro paroquial com a sua envolvente, entendendo todo o complexo como elementos que se destacam a partir do embasamento. Este, constitui o elemento que irá definir as relações entre os espaços, sendo que os edifícios se relacionam a partir de um jogo de tensões, criando um pequeno adro.

²⁰⁰ Tradução nossa - O primeiro a referir sobre Marco de Canaveses é que não foi desenhado como um edifício isolado, mas sim como parte de um complexo religioso. [...] Outro aspecto decisivo e complexo seria a natureza do sítio, localizado numa encosta perto de um via com muito tráfego. [...] Foi decidido construir a capela mortuária no embasamento do edifício, o que constitui uma base sob a qual iria assentar a igreja e que iria relacionar a igreja com o solo, uma natureza construída, numa plataforma habitada. [...] Esta plataforma de granito emerge como contraponto à geometria simples e luminosa da igreja, que com rampas escadas, níveis, paredes [...] em pedra, dispostos de modo a constituir uma compreensível sequência de espaços, eventos e vistas.

Desenhando um pequeno largo de acesso pedonal e salientando-se a diferenciação de escala criada com a respectiva envolvente, dando destaque à igreja (representativa de um programa de índole pública destacando-o do restante de índole mais residencial).

Para el proyecto era también importante la colocación del centro parroquial y la residencia del párroco. éstos definen una gran "U" que se enfrenta a la pequeña "u" formada por la fachada de la iglesia. Quedaría así demarcado un espacio ceremonial, "un atrio abierto al hermoso valle de Marco de Canavezes". Como afirma también Siza: «En cierta forma este espacio, que liga la iglesia, el pueblo y el paisaje, es el protagonista de todo el proyecto.»²⁰¹ (Cortés, 2013, p. 45).

As relações criadas entre estes volumes e a introdução da igreja e do centro paroquial introduzem uma transição de escala entre as volumetrias pré-existentes. Deve reter-se que também as maquetas como os esquisos, auxiliam a chegar e retirar conclusões e visto que não se tratam de maquetas finais e são sempre passíveis de ser alteradas.

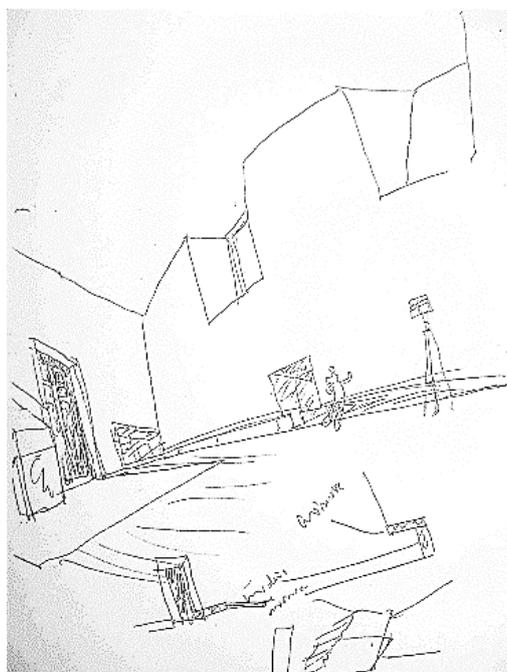


Ilustração 38 - Esquisso que demonstra a perspectiva da entrada na igreja e os vãos. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

O presente esquisso da ilustração 38 apresenta a entrada principal da igreja, vista do interior. Não é uma representação fiel da realidade construída, como nenhum esquisso

²⁰¹ Tradução nossa - A posição do centro paroquial e da residência do padre, constituíram igualmente ponto importantes do projecto, visto que o conjunto dos volumes da intervenção definem um largo U que se localiza em frente a um pequeno u da fachada da igreja, marcando assim o espaço cerimonial, um auditório que se perante o bonito vale de Marco de Canaveses. Tal como Siza diria, em certo sentido, este espaço, liga a igreja a vila e a paisagem é o protagonista do projecto inteiro.

o é, contudo representa ideias que chegaram até ao projecto construído da igreja. Entre as ideias, constam detalhes como os remates e as diferenciações de pavimentos, tal como aparece sugerido no final da folha, pelas tramas horizontais, ou o rodapé que se eleva a meia altura do vão, a entrada lateral e a entrada principal. Demarcadas pelo forte contraste luz/sombra que o arquitecto indica através que manchas escuras que salientam a luminosidade do exterior.

É de salientar a introdução de materiais quer seja o pavimento em pedra na entrada, ou o soalho no restante espaço, assim como a introdução de pedra na parede até ao aparecimento do vão.

A introdução da figura humana atribui escala ao desenho, necessária para compreender a dimensão dos vãos desenhados. O vão na entrada, à direita, é um pormenor introduzido que será posteriormente estudado, pois ainda aparece um envidraçado. Posteriormente surgirá uma parede revestida a azulejo e será a entrada para o campanário.

Este esquisso parece materializar uma dúvida interessante que corresponde a uma mudança de materialidade no rodapé (que neste caso se eleva até quase um metro de altura da parede, sendo esta informação deduzida pela introdução da figura) entre a entrada delimitada pelo vão lateral, sendo que nesta intersecção é alterado o material passado de azulejo para madeira. Esta distinção sucede pelo desenho, em si, pelas tramas atribuídas e pelo dobrar do vão, que fica a meia altura compreendendo-se que lhe foi atribuída alguma espessura.

No topo junto ao tecto surgem grandes vãos que iluminam todo o espaço da igreja e devidamente representados com o seu caixilho, sendo deste modo, possível atribuir luminosidade e peso à construção.

Uma vez mais no final da ilustração 38, aparecem pequenos apontamentos referentes a detalhes, como a porta, transição de materiais em corte e a introdução das escadas, quase como uma nota, para que o seu estudo não seja remetido para segundo plano.

Quando inquirido sobre o trabalho desenvolvido sobre a tipologia religiosa, Álvaro Siza reporta-se à liberdade que este tipo de tipologia oferece aquando da elaboração do projecto, tratando-se de um edifício para o qual não são definidas leis intransigentes.

[...]a natureza deste género de programa. Não há tantas condicionantes em termos de regulamentação, de medidas de segurança, como nos pequenos programas, que fazem da prática da Arquitectura um pesadelo, que inibem. Uma igreja é uma espécie de espaço aberto, disponível para a pesquisa.²⁰² (Siza Vieira, 2008, p. 184).

Algo que é observável neste esquisso da ilustração 38 éo trabalhar de elementos como a entrada principal, a zona do baptistério, os vãos junto ao tecto e a materialidade a empregar. Deve-se contudo salientar a semelhança da parede convexa que tanto lembra Notre-Dame-du-Haut²⁰³.

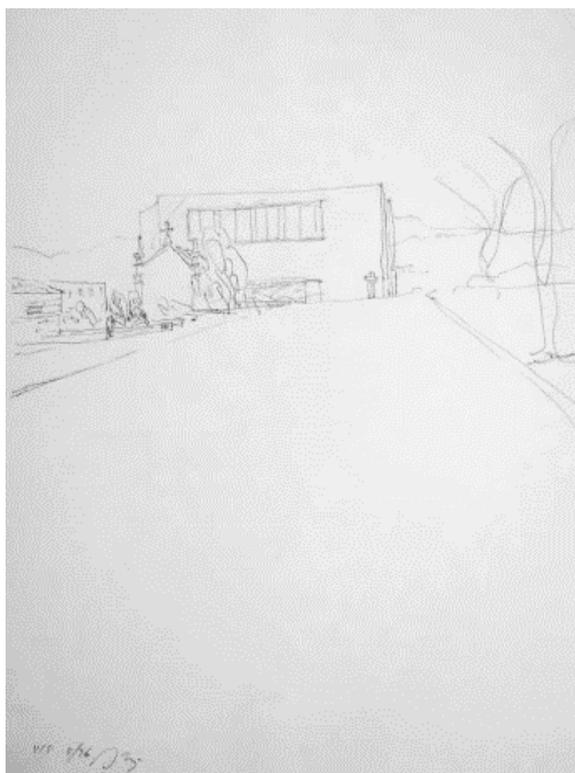


Ilustração 39 - Perspectiva exterior da igreja na paisagem. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Na ilustração 39 é representado apenas um esquisso, enquadrando Siza a perspectiva do visitante que se encaminha para o adro, no início do espaço da igreja. Está representada a igreja e a capela pré-existentes, sendo possível observar “uma relação

²⁰² Este método assente no desenho, tal como aborda este trabalho: "Esta forma que resulta, esta forma que se encontra, sem procura prévia e isolada, está implícita. É uma ordem criativa e consciente. Consciente porque é feita de distância e implicação na obra aberta de poética e racionalidade. Por isso, o carácter métrico, o carácter canónico da projecção em Álvaro Siza Vieira está intimamente ligado à organicidade do método de observação do lugar." (Rodrigues, 1996, p. 33).

²⁰³ A capela Notre-Dame-du-Haut projecta por Le Corbusier, entre (1951-1955) parece ter servido de inspiração a Álvaro Siza nesta resolução concreta. Esta edificação "coincide com o encontro de Le Corbusier com a arquitectura sacra." (Cohen, 1960, p. 65).

com as construções de pequena escala que circundam esta acrópole. Fica assim demarcado o adro.”²⁰⁴ (Siza Vieira, 2009, p. 51). O alçado lateral esquerdo, desenhado, é muito similar ao construído, encontrando-se já presentes as grandes aberturas de vãos, junto ao remate com o tecto. Neste esquisso o arquitecto pretende aperceber-se da relação criada entre o edifício proposto e a respectiva envolvente, assim como aquilo que o visitante irá perceber ao aproximar-se da igreja. É por isso, simulando o percurso de acesso pedonal, compreendendo assim a perspectiva daqueles que querem aceder a este adro.

“[...] finalmente a criação de um adro, aberto sobre todo o vale de Marco de Canaveses. Esperemos que novas construções não se venham a encostar às péssimas que já lá existem e se mantenha a abertura sobre o vale, que é essencial.”²⁰⁵ (Siza Vieira, 2009, p. 51).

No remate com o terreno a pedra indica um intervalo entre o embasamento e os volumes da igreja e o edifício paroquial, criando um intervalo entre um nível de baixo e acima da plataforma. Esta transição advém de uma boa interpretação quer do território, quer do programa criando uma transição entre um elemento de forte solidez - o embasamento - não visível a partir desta cota, originando uma transição entre o solo e a igreja, enraizando a proposta, em ambos os níveis da entrada.

²⁰⁴ Assim como o explica Alberto Campo Baeza, em "a ideia construída": "É preferível renunciar a uns acabamentos melhores, ou a uma maior «expressividade ornamental», se isso for feito em detrimento de uma maior amplitude. Tão simples quanto isto. Uma dimensão maior é um luxo irrepetível, mas alcançável: «Não se podem fazer economias que não possam ser corrigidas no futuro.», dizia um velho professor meu quando eu era estudante de arquitectura. As pessoas, com o tempo, vão fazendo «melhorias» em suas casas. Tudo se pode melhorar e converter, excepto a dimensão. Aquela «habitação mínima» dos anos trinta foi um erro enorme, incorrigível. E o mesmo se poderia dizer sobre a dimensão vertical do espaço habitável." (Campo Baeza, 2009, p. 61).

²⁰⁵ Do mesmo modo Álvaro Siza fala sobre Santiago, cidade de largos, rica na sua morfologia urbana, que Siza descreve do seguinte modo: "uma das praças deixou-me transtornado, sem respiração. O que mais me magoou foi aquela fachada quase sem nada, quase injustamente magistral (parecia-me, enraivecido, como feito por ninguém). um muro enorme com janelas altas repetidas, nem mesmo regulares, grandes salientes, um banco corrido banal a não ser na mágica proporção. [...] Tudo parecia construído para glorificação de dois ou três vultos paralisados, peregrinos, satélites de movimento imperceptível, mudos, os pés a dez centímetros do solo, sobre outra capa provável." (Castanheira, 1995, p. 86).

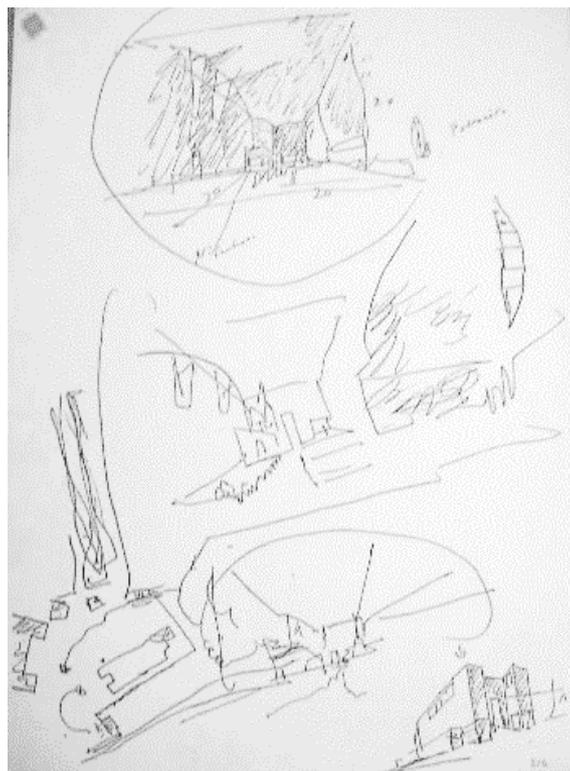


Ilustração 40 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esboços de perspectivas interiores, exteriores e planta. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

É igualmente possível observar a colocação de um remate em pedra, no final dos planos da parede, junto à cobertura, quebrando a acentuada verticalidade destes paramentos. A linha que indica o final do edifício e o início da cobertura (que não é visível do plano do solo) é muito ténue neste esboço, mas já existe a sua introdução, confirmando a existência de um limite, entre o edifício e o céu. Inclusivamente em outros esboços do autor, não surge de modo muito notório a introdução desta linha de remate, tratando-se sempre de uma intenção, que irá permanecer até à edificação da igreja.

No desenho da ilustração 40, são realizados diversos esboços, para estudar questões relacionadas com as atmosferas pretendidas para este espaço.

A atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver. Há situações em que não podemos perder tempo a pensar se gostamos ou não de alguma coisa, se devemos ou não saltar e fugir. Existe algo em nós que comunica imediatamente connosco. [...] E não sei porquê. Em relação à arquitectura também é um pouco assim.²⁰⁶ (Zumthor, 2006, p. 12-13).

²⁰⁶ Em entrevista concedida a André David Martins, Siza Vieira afirma: "(...) esses desenhos, também servem para procurarmos as sensações/percepções da inclusão do corpo no espaço, enquanto primeiros experimentadores da arquitectura proposta." (Siza Vieira, 2013, p. 7).

De modo a evitar esta possível repulsa e pretendendo criar espaços que apelem a introspecção e ao divino, são aqui exploradas nos desenhos as principais linhas geradoras deste espaço e são igualmente retratadas as vivências que irão decorrer no interior deste espaço.

Na zona inferior da folha, compreende-se o estudo da relação da igreja com a envolvente (à esquerda), sendo traçados os percursos de acesso à entrada da igreja (indicados em planta com setas), quer a partir do nível inferior, da estrada, quer a partir do eixo pedonal, da rua indicando a entrada na igreja: “igreja articulava-se em dois níveis: um superior, da assembleia, e um inferior, da capela mortuária. Como mostram os percursos de acesso às duas cotas, trata-se de espaços com características decisivamente diferentes.”²⁰⁷ (Siza Vieira, 2009, p. 49).

De seguida é enquadrada a fachada principal, da entrada em perspectiva, sendo a representação em esquema desta volumetria, em muito semelhante à construção final (imagem à direita, e ao fundo).

No centro encontram-se estudos do interior enquadrando a entrada. Depreende-se igualmente uma relação directa entre o interior e o exterior, devido à indicação de uma seta neste desenho para a perspectiva que se encontra imediatamente abaixo.

O esquisso do topo da folha da ilustração 40 é enquadrado a partir da entrada, consegue-se observar a assembleia e o altar e depreender uma determinada aproximação a determinadas questões, como entradas de luz e a colocação da santa junto ao altar, e a introdução de jogos de volumetrias (sobretudo na parede à esquerda da entrada), onde são rasgadas aberturas junto ao tecto. Este paramento curvilíneo, que constitui o alçado direito aparenta estar em processo de estudo devido aos apontamentos referentes nas laterais. Aparecem também neste estudo, zonas em luz/sombra no interior do espaço da igreja, quer do altar, quer das paredes laterais e o posicionamento da santa no altar lateral. Um círculo limita este desenho, sugerindo a conclusão de uma ideia em estudo. Na lateral consegue-se ler o desenho e a palavra “padroeira”, parecendo uma pergunta que o arquitecto faz ao lugar: Onde se irá colocar a padroeira?

²⁰⁷ "O acesso à plataforma de implantação do complexo é feito a Nascente, por uma rampa e uma ampla escadaria de dois patamares; e a Poente por um arruamento municipal existente. Para além disso, prevê-se um acesso à Capela Mortuária, directamente a partir do terreno adjacente, propriedade da Santa casa da Misericórdia." (Castanheira, 2001, p. 95).

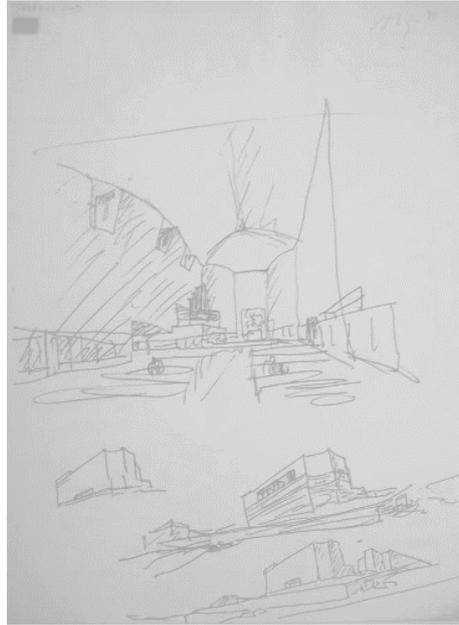


Ilustração 41 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esboço do interior e esboços de perspectivas exteriores. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A ilustração 41 parece ter sido iniciada à esquerda em baixo em planta e as restantes perspectivas parecem resultar na conclusão do desenho circunscrito em cima.

Arquitectura é [...] uma questão de compromisso. No desenvolvimento do projecto, há sempre esse conflito insolúvel entre a expressão, e a organização interior do edifício. A tensão é, dentro de cada um, sempre mais ou menos imperativa, entre o estudo da forma e o da função. É inútil lamentarmo-nos disso, faz parte da disciplina. Pode ser penoso e, eventualmente, suscitar desilusão. Mas pode também ser muito estimulante; a nossa capacidade de intervenção pode encontrar aí alguma regeneração.²⁰⁸ (Siza Vieira, 2008, p. 93).

No desenvolvimento do projecto, entende-se que esta fase corresponde a ideias iniciais, aparentemente representações do um primeiro gesto, ainda embrionário, surgem já consolidadas como na estrutura de uma intenção, na tentativa de encontrar, por meio da pesquisa, uma base de trabalho conveniente, considerando hierarquias gráficas que nada mais são que o gesto fundador. Exemplo disso neste esboço é a atmosfera

²⁰⁸ Desta feita: "Assim, importa uma espécie de revelação que articula a expressão do discurso das "necessidades" com a utopia projectual. É o necessário contraponto. Deste modo, a emergência criativa, entre razão e poesia. Álvaro Siza desenvolve assim uma arte da complexa criação arquetónica, em que se misturam necessidades funcionais e tipológicas com soluções estruturais técnicas, mas em que a linguagem estética surge, revelando e embelezando as potencialidades sempre decorrentes e fluídas deste acto criativo inconcluso até ao momento da sua cristalização formal." (Rodrigues, 1996, p. 73).

criada através da parede inclinada à esquerda, onde a incidência da luz²⁰⁹, é desde logo tida em conta.

Destaca-se essa intenção neste esquisso, que, ao relacionar ambas as partes, de onde deriva a tensão existente entre elas, assume uma verticalidade silenciosa no espaço, atribuindo uma atmosfera com verdadeiro significado. De salientar que dada a densidade da parede convexa, a sua própria geometria e os vãos, revela-se uma poética do lugar, onde a luz natural ao percorrer uma parede densa nos revela a noção de tempo/espaço.

A ilustração 41 é constituída por vários esquissos sendo o mais pormenorizado aquele que figura no topo do conjunto, cujo ponto de fuga se situa no altar. É igualmente perceptível os estudos das aberturas dos vãos, do altar e o seu enquadramento dentro do volume principal, assim como, irão resultar estes jogos de iluminação a nível exterior, estabelecendo relações com o edificado.

Neste esquisso já se encontram fixadas de algumas ideias, mas também a dúvida sobre outras, deixando o desenho em aberto e sugestivo, tal como se pode perceber pela sugestão do mobiliário, neste caso das cadeiras dos fiéis.

As personagens, não só conferem escala, como no desenho se reforçam essa verticalidade construída, mas também nos remetem para duas acções dentro do mesmo espaço: estar sentado, é diferente do estar de pé. Isto é consequência da existência de um vão da parede direita, que atribui um carácter horizontal, permitindo aos fiéis que estiverem sentados estabelecerem uma relação directa com o céu, atribuindo um carácter de relação entre o intrínseco e o infinito, o transcendente, remetendo a atenção para o acto isolado que se denomina por silêncio. Aos fiéis que estão de pé, esta janela revela um outro significado, a noção de que a igreja se ergue da terra, ao mesmo tempo que as entradas de luz na parede oposta, estabelecem sempre uma dinâmica espacial durante o dia, permitindo cada hora do dia, ter o seu privilégio.

²⁰⁹ "O Tempo, construído pela Luz, faz aparecer lenta e pacientemente os elementos superficiais com que tantas vezes se adorna a Arquitectura coquete. O Tempo, tal como o médico que procura devolver-lhe a vida, despe-a até deixá-la no essencial. Resta então a Arquitectura apenas com os seus atributos essenciais. Dimensão, proporção e escala dão vida ao material que comporta no seu interior a tensão invisível da Gravidade. É tudo isto tocado pela Luz, construtora do Tempo, que produz a tensão visível que faz calar os homens. Aquilo que, de forma paradigmática, aparece às vezes nas ruínas - despojadas de ornamentos supérfluos, levantam-se radiantes perante os nossos olhos com o esplendor da beleza despida." (Campo Baeza, 2009, p. 50).

"Uma igreja deve satisfazer duas situações, dois momentos da presença humana: participação colectiva de toda a comunidade reunida e o recolhimento de cada um, que se separa do grupo para a sua oração ou para a sua meditação."²¹⁰ (Siza Vieira, 2008, p. 180).

Neste contexto, Álvaro Siza atribui um significado ao espaço, mas também sugere uma relação com o lugar, existindo uma intencionalidade formal do arquitecto que consegue estabelecer no desenho uma ambivalência de perspectivas, uma virada para o interior e outra para o exterior, atribuindo um carácter de unicidade no seu todo.

Compreende-se a estabilização das aberturas dos vãos laterais e das paredes do altar, contudo existem ainda questões que irão sofrer alterações. A assembleia surge com elementos repetitivos e indicadores de uma certa distância entre o altar e a entrada, os bancos corridos aqui retratados, são elementos que introduzem ritmo no desenho.

Sempre me impressionou muito o obsessivo convite à meditação que se sente na maior parte das igrejas. Na realidade as aberturas são colocadas frequentemente a uma altura que não permite que se olhe para o exterior, ao mesmo tempo que a utilização dos vitrais elimina a continuidade e a transparência.²¹¹ (Siza Vieira, 2008, p. 61).

Pela introdução de linhas oblíquas o autor parece querer incutir uma noção de ritmo à iluminação no edifício, parecendo trabalhar a cadência através da luz (com a introdução de vãos), a repetição dos bancos e as fenestraçãoes esculpidas à esquerda no desenho. A questão da iluminação é algo fulcral no estudo desta tipologia.

L'alluminazione varia a seconda delle ore del giorno a partire dall'aproiezione di un unico raggio che scandisce un intervallo palpabile. Tutti gli elementi sono stati composti coerentemente, ma l'ordine che ne deriva, che introietta contraddizioni oggettive e volute, è stato costruito in modo lento e laborioso. Non sono qui all'opera idee preconcepite; quanto qui si percepisce è frutto della decantazione di una serie di riflessioni sulla natura dello spazio religioso.²¹² (Frampton, 2006, p. 380).

²¹⁰ Estas duas formas de vivencia do espaço encontram-se englobadas na problemática do programa/conteúdo do projecto, são necessidades que se colocam, contudo: "Forma e Conteúdo são metáforas usadas para explicar o ser das coisas ainda segundo uma relação de causa e efeito; quando suspeito que as coisas já se não configuram assim tão simplesmente." (Tainha, 2000, p. 126)

²¹¹ O convite à introspecção vivido nos espaços religiosos introduz um limite ao mundo exterior, atribuindo uma certa calma ao interior: "O exterior não agride [não se eriça como os espinhos do ouriço]; torna-se arquitectura anónima. Contudo - inesperadamente e por instantes - habita a solidão das coisas perfeitas; irrompe nítido [agora como o ouriço que ameaçado, afia as suas agulhas], como detalhe saído de uma paisagem desfocada." (Higino, 2010, p. 109).

²¹² Tradução nossa - A iluminação varia conforme a hora do dia e de um único rasgo se compreende um intervalo de tempo palpável. Todos os elementos estão compostos coerentemente, ordenados, contradizendo-se objectivamente e tendo sido construído de modo lento e trabalhado. Não operando apenas a ideia conceptual, correspondendo a uma serie de reflexões sobre o espaço religioso.

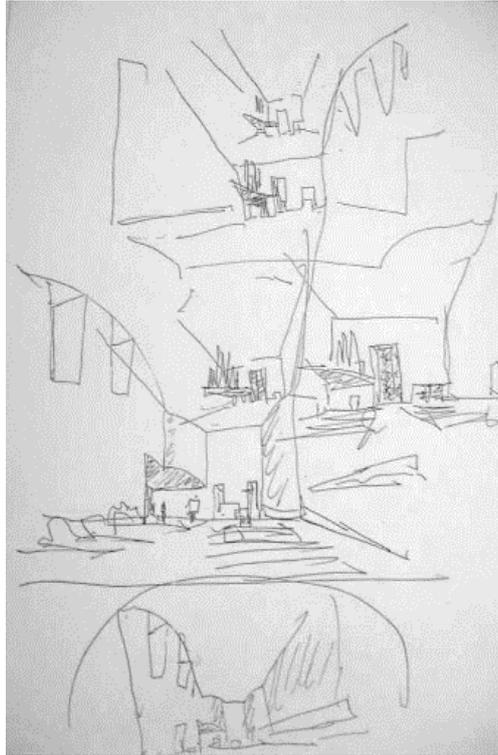


Ilustração 42 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do altar e da entrada. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

O esquisso da ilustração 42 é um exemplo de como o desenho clarifica e retira dúvidas em projecto. No início da folha temos um desenho que enquadra a entrada e a meio parece que o observador se vira e enquadra a zona do altar, movimento habitual na caligrafia do desenho de Siza, amplificando as suas perspectivas.

Os desenhos superiores da folha enquadram primeiro tenuemente, a entrada e à medida que os desenhos vão aparecendo vão-lhe sendo acrescentados pormenores. Consegue-se depreender ideias fixas no alçado interior da entrada, onde surgem duas entradas, a primeira, ao centro, pauta-se por um enorme vão que é utilizado excepcionalmente. A segunda entrada mais pequena representa uma entrada pela qual se processa a transição no quotidiano para o espaço sagrado. Além das entradas, consegue-se depreender o estudo para o posicionamento do coro-alto que passa a localizar-se junto à entrada principal.

Ao centro, um desenho enquadra o altar e assenta muitas das ideias de projecto como as reentrâncias laterais no altar, os vãos, o remate com o chão e o efeito de repetição criado pelo mobiliário da assembleia, aqui testadas. O estudo da incidência da luz no interior da igreja, parece ser uma constante nestes esquissos, porque uma vez mais o

arquitecto clarifica a relação entre os vãos e o altar no último desenho, que aparece destacado com um movimento circular no final da folha.

Há poucas igrejas, nos nossos dias, que conseguem recriar essa atmosfera, a qual é difícil de descrever, que te fazem sentir como se estivesses num interior de um edifício sagrado. Eu penso que o propósito deste trabalho é o de restaurar essa relação entre o Homem e essa atmosfera.²¹³ (Cortés, 2013, p. 45).

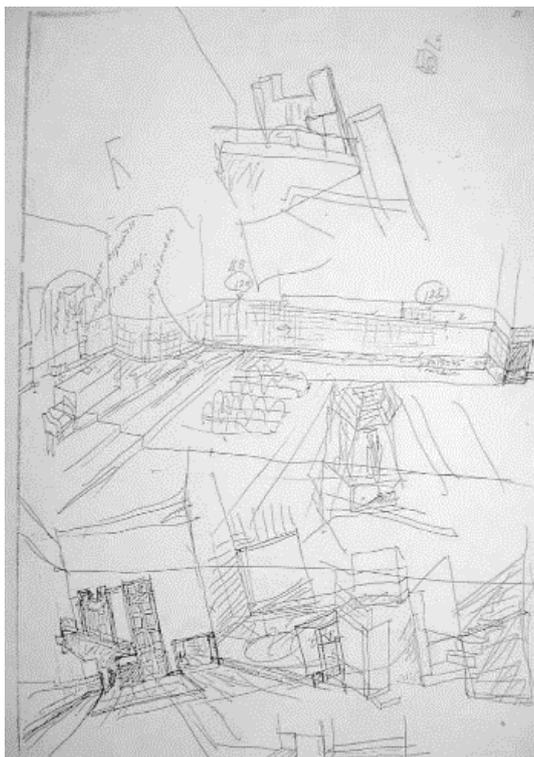


Ilustração 43 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do interior de igreja, zona de junção do altar e altar destinada à santa padroeira. Esquissos em estudo do coro alto e materialidade. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Após o estudo presente na ilustração 43 parece ter sido encontrada a localização dos principais espaços que constituem a igreja. Este conjunto de esquissos compreende o estudo de várias questões que se pretendem ver aqui resolvidas, entre elas o posicionamento do coro, o qual surge resolvido no final da folha. Esta linha de pensamento é induzida pelo aparecimento constante dos elementos que reportam para este detalhe, como se constata logo no início da folha, onde o coro-alto surge ao lado do altar em cima do altar secundário, dedicado à santa padroeira. Desde o seu posicionamento, como o respectivo percurso para chegar à cota onde terá de ser

²¹³ Tradução nossa - Há poucas igrejas, nos nossos dias, que conseguem recriar essa atmosfera, a qual é difícil de descrever, que te fazem sentir como se estivesses num interior de um edifício sagrado. Eu penso que o propósito deste trabalho é o de restaurar essa relação entre o Homem e essa atmosfera.

edificado. Contudo neste esquisso central, todos os restantes espaços já se encontram detalhados e estabelecidos. Desde o altar, ao próprio mobiliário constituído por cadeiras individuais, sendo esta a primeira vez que surge materializada esta interpretação.

De seguida, este espaço encontra o seu posicionamento junto à entrada, à cota de um primeiro piso, fazendo-se o acesso através das escadas já existentes para a torre sineira. No final da ilustração 43, este espaço é detalhado e caracterizado, sendo atribuído materialidade e introduzidos elementos essenciais à sua vivência, como o órgão e a guarda que parece adquirir uma forma própria, não mimetizando a laje que lhe está subjacente.

Existe outra questão em estudo nesta ilustração, representada no esquisso central, onde figura o ambiente pretendido para a igreja, aparecendo o altar e a assembleia, já com o azulejo e o soalho devidamente representados, e ainda com os vãos correctamente representados (tal como na proposta final). Neste desenho são introduzidas medidas a ter em conta e anotações que dizem respeito aos diferentes materiais a utilizar no projecto. É possível compreender a metodologia do que é pensado:

[...] como uma massa de sombras e a seguir, como um processo de escavação, colocar luzes e deixar a luminosidade infiltrar-se. [...] é colocar os materiais e superfícies, propositadamente, à luz e observar como refletem. É necessário, portanto, escolher os materiais tendo presente o modo como reflectem a luz e afiná-los.²¹⁴ (Zumthor, 2006, p. 60-61).

²¹⁴ "Os mais capazes deixam colar as coisas que pensaram - como matéria - sobre a matéria que não pensaram. Aí permanecem, até que as primeiras tempestades põem a nu o que era de prever: não existem." (Castanheira, 2001, p. 70), afirma Siza, por isso testa, esquisso as suas ideias.

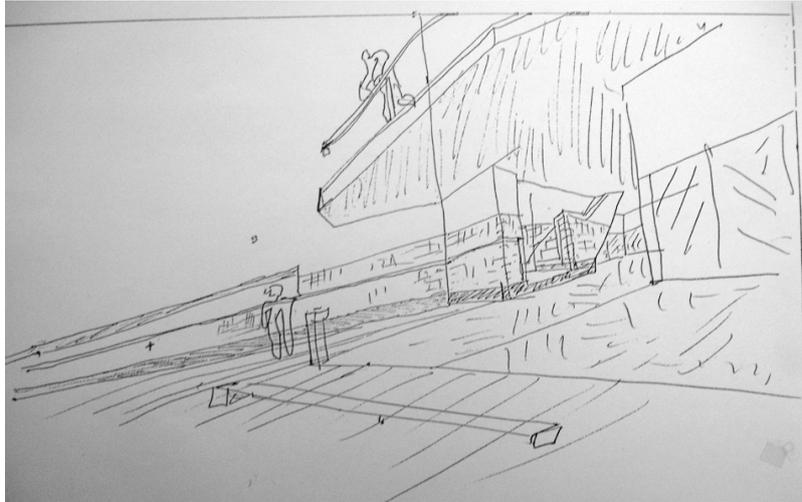


Ilustração 44 - Esquisso do coro alto, estudo de acesso e relação de materialidades. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

No esquisso da ilustração 44 compreende-se uma outra dimensão do desenho como comunicação do e para o arquitecto de aspectos que não fogem ao controlo do mesmo. A necessidade de fechar ciclos de projecto e ideias já antes testadas em outros esquissos, estabelece aqui a pretensão do arquitecto em confrontar a espacialidade com a materialidade.

É notável nesta fase, entender-se a pretensão de Álvaro Siza em relação ao desenho do pavimento, sugerindo que a pedra proveniente das paredes, dobre no pavimento e remate no soalho corrido. "As ideias vêm-me imateriais, linhas sobre um papel branco; e quando quero fixá-las tenho dúvidas, escapam, esperam distantes."²¹⁵ (Siza Vieira, 2008, p. 7)

Dada as personagens inscritas no esquisso, a noção de escala é perfeitamente perceptível, tendo Álvaro Siza o cuidado de colocar uma figura junto ao vão que se abre para o vale, assumindo claramente a altura do vão e a sua intenção.

Este desenho enquadra o coro-alto e estuda o seu respectivo acesso e enquadramento na fachada principal. A este espaço é atribuído materialidade e é trabalhada a transição

²¹⁵ "À partida parece ser interessante afirmar que o desenho lança sobre a hospitalidade uma espécie de sedução e assédio. Como lugar de uma determinada forma de escritura, o desenho assume no seu corpo um desejo (de sentido, por exemplo) que, precisamente porque corre sobre uma linha de promessa, não pode jamais ser consumado. O desenho esconde elipticamente algo que nunca chega a apresentar-se, a tornar-se presente, a tornar-se efectivo, a consumir-se. O desenho projecta mais além do presente, da presença, da apresentação, da representação." (Higino, 2010, p. 14).

de nível, sendo introduzidos os diferentes materiais que traduzem este movimento ascendente.

No remate com o piso térreo encontramos uma diferenciação de materialidade, a pedra é dividida em três partes, a primeira no remate com o solo, a segunda a meio e a última parte faz o remate com a parede. Mais uma vez a introdução da figura humana pretende antever os comportamentos dos fiéis neste espaço, e que neste caso em particular, ambas as figuras contemplam o espaço. Também a introdução de mobiliário pretende inferir quais as actividades a desenvolver no claustro, caracterizando-o com um banco e o baptistério que será depois enquadrado noutra local, mais digno, provavelmente fruto das discussões entre o arquitecto e os teólogos que o auxiliaram neste processo:

É por isso que digo que o essencial do esforço e do trabalho consistiu na reflexão com os teólogos sobre a questão das alterações ocorridos na liturgia – já falámos disso – mas também na cidade, onde as questões da relação com o tecido urbano tal como ele é, se colocam também em termos de mudança, como por exemplo com a paisagem. O vale que domina esta acrópole que eu desejei, é o lugar de uma destruição em curso na paisagem. Este modelo de igreja é uma tentativa de responder a isso. Para além da igreja, o centro paroquial previsto na proximidade, ainda não construído, deveria constituir também uma oportunidade muito forte na relação com a paisagem, para lhe proporcionar, nesta zona da cidade, um ponto de apoio, uma estabilidade.²¹⁶ (Siza Vieira, 2008, p. 184).

O esquisso da ilustração 44 parece trabalhar apenas o espaço interior da igreja, no entanto perante a sequência de esquissos é compreensível as repercussões exteriores que iriam surgir a nível exterior caso o acesso ao coro-alto tivesse de ocupar outra localização. Neste caso, é tirado partido de um acesso, já existente e investigado o espaço interior de acordo com este acesso. Quer a nível de materialidades, quer a nível relação de espaços, é possível observar igualmente alterações que figuraram na própria porta de entrada, aqui representada porta principal de modo distinto daquele que figura no projecto final, (tendo sido esquissada uma porta em vidro, à imagem de um corta vento).

²¹⁶ A relação com a cidade é problema que se impõe em qualquer projecto: "Eu confronto a cidade com meu corpo; minhas pernas medem o comprimento da arcada e a largura da praça; meus olhos fixos inconscientemente projectam meu corpo na fachada central da catedral, onde ele preambula sobre molduras e curvas, sentindo o tamanho de recuos e projecções, meu peso encontra a massa da porta da catedral e a minha mão agarra a maçaneta enquanto mergulho na escuridão do interior. Eu me experimento na cidade e meu corpo se complementam e se definem. Eu moro na cidade, e a cidade mora em mim. (Pallasmaa, 2011, p. 38).

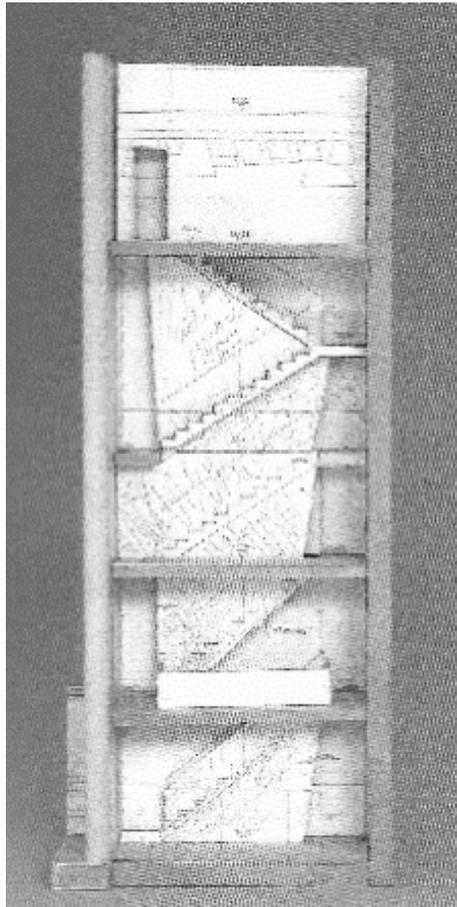


Ilustração 45 - Maqueta em corte, esquisso da torre sineira. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Na ilustração 45, conseguimos perceber que a maqueta é um instrumento de trabalho, tal como o esquisso. Poder-se-á dizer que a maqueta é um esquisso materializado com objectos palpáveis texturados, procurando sempre depurar o limite da investigação do trabalho enquanto projecto.

É o meio que melhor simula a construção, podendo ser trabalhada em várias escalas e com vários materiais. Nesta ilustração em particular, destaca-se o processo de investigação rigorosa sobre os diferentes patamares de escadas, os encontros, desencontros, as cotas e dimensões. Um discurso que percorre praticamente todos os esquissos de Siza, de dúvidas e certezas, onde as dúvidas são confrontadas com as certezas.

O recurso à construção de maquetas como método auxiliar de projecto é uma metodologia que parece fazer parte do trabalho deste arquitecto, podendo ser consideradas igualmente esquissos.

Parece seguro poder afirmar que os arquitectos da Antiguidade Clássica projectavam as suas construções quer com o auxílio de maquetas, quer com uma grande adaptabilidade às condições finais impostas pelo terreno ou por outras alterações como seja a vontade de quem encomenda, o que implica que os desenhos nunca eram definitivos mas teriam muito mais o carácter de esboços.²¹⁷ (Rodrigues, 2000, p. 203).

Esta maqueta surge no seguimento do estudo anterior, trabalhando o acesso vertical já existente e corresponde à tentativa para compreender como este irá funcionar, ou seja, o desenvolvimento das escadas, os patamares e a entrada no acesso vertical, que apresenta a forma de uma torre corresponde a um dos dois volumes que atribuem verticalidade ao corpo central da igreja.

The other volume acts as a lobby to the everyday side entry of the church and contains the access stair to the organ and bells. A subsidiary rectangular form lies to one side of the nave and contains the lateral extension of the altar, the sacristy, the registry, and the confessional rooms. A stair and elevator connect these spaces to the mortuary chapel below.²¹⁸ (Siza Vieira, 2012, p. 56).

²¹⁷ "O Projecto é o processo que decorre entre uma solicitação ou uma aspiração e a sua concretização prática. No caso da arquitectura a natureza complexa daquilo que se concretiza, e por vezes, a imprecisa caracterização do que se quer e solicita, exige uma complementaridade entre processos eminentemente criativos, adaptativos, económicos, políticos, etc... coisa por exemplo estranha ao exercício mais vulgar e comum das artes plásticas." (Vieira, 1995, p. 81).

²¹⁸ Tradução nossa - O outro volume atua como um hall de entrada, posicionada lateralmente servindo de entrada do quotidiano da igreja e contém a escada de acesso ao órgão e sinos. A forma rectangular subsidiária encontra-se para um dos lados da nave e contém a extensão lateral do altar, a sacristia, o registo, e os quartos confessionais. Uma escada e elevador conectam esses espaços para a capela mortuária abaixo.

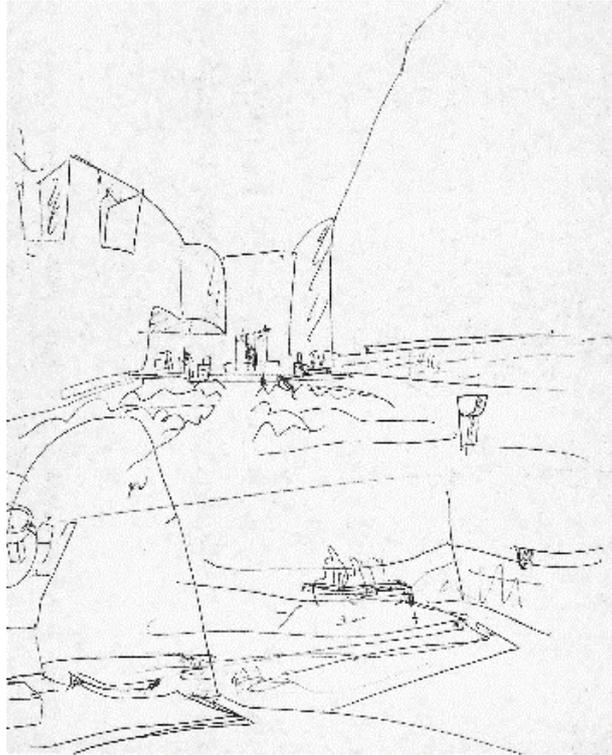


Ilustração 46 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos de estudo do altar com consecutivos enquadramentos e aproximações. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

“The baptistery, at the main ceremonial entrance, occupies one of the projecting volumes of the façade.”²¹⁹ (Siza Vieira, 2012, p. 56). Neste esboço, composto por duas perspectivas é testada qual o melhor local para introduzir o espaço destinado ao primeiro sacramento: o baptismo.

O próprio Siza ao questionar-se sobre onde aparece o sagrado, para logo responder que não é coisa que possamos dizer ao projectar: [...] Coerente na sua abordagem do projecto, explica Siza que [...] não se trata de uma ideia pré-concebida, imediatamente derivada da variação da liturgia [...].²²⁰ (Seara e Pedreirinho, 2011, p. 58).

No desenho da ilustração 46 apenas o posicionamento da cruz não se posiciona tal como o construído, compreende-se que se encontra em estudo aqui a ideia do baptistério tendo este sido “inicialmente colocado ao lado do altar, foi posteriormente

²¹⁹ Tradução nossa - O baptistério, na entrada principal, figura num dos principais volumes presentes na fachada.

²²⁰ Projectar a igreja, constituiu para Siza um desafio, ao qual respondeu com o método muito particular: “[...] a arquitectura de Siza não é a expressão mecânica de estímulos externos. Partir apenas da consciência das necessidades exteriores é, muitas vezes, confinar o conhecimento ao «discurso» dominante reproduzido pelos «dominados» que não têm a possibilidade da reflexão sobre as razões matriciais das suas narrativas.” (Rodrigues, 1996, p. 71).

desviado para perto da entrada, para que anunciasse a presença da assembleia.”²²¹ (Siza Vieira, 2009, p. 63). Neste esquisso, observa-se uma simplificação de linhas e uma procura pelo olhar do observador do espaço.

“[...] aqui é notória a procura de simplificação e abstracção dos volumes, onde o forte contraste das altimetrias interiores permitirá um subtil tratamento das entradas de luz que, varrendo os panos das paredes da sala, organizam os espaços da igreja.”²²² (Seara e Pedreirinho, 2011, p. 58).

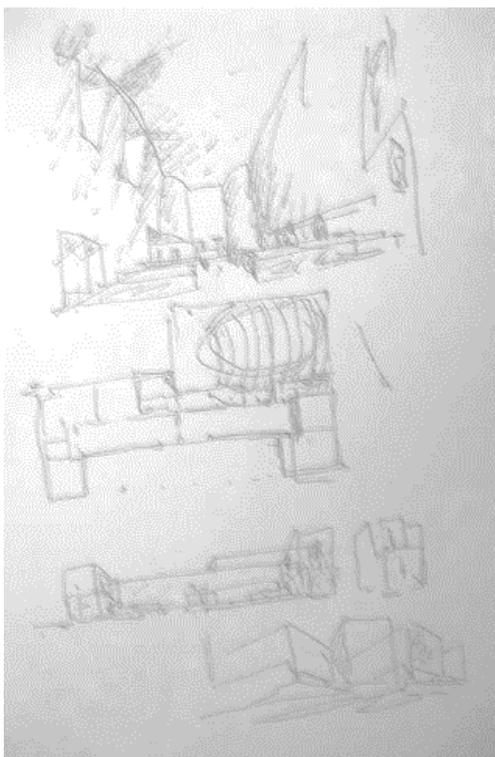


Ilustração 47 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso de perspectiva interior e planta (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Na ilustração 47 são retratados esquissos que relacionam a igreja, com os restantes edifícios do complexo paroquial. O esquisso que aparece no cimo da folha introduz-nos a caracterização do espaço feita com recurso a tracejados que simbolizam a sombra, testando assim a iluminação no interior da igreja, as texturas dos materiais, a

²²¹ Movendo-se dentro das premissas do projecto Siza testa ideias: “[...] Assim, a topografia, o programa e os limites socioeconómicos estão presentes. O projecto desenvolve-se nestes parâmetros. E, graças a isso, surge também a forma adequada. Pouco a pouco, cada desenho, cada traço encontra-se a si mesmo. Cada risco de lápis é uma busca...uma incerteza que se experimentou sem desfalecer antes do tempo.” (Rodrigues, 1996, p. 82).

²²² A luz é sempre um elemento importante a controlar na Arquitectura, sobretudo no programa de índole religiosa, onde esta matéria detém o poder de controlar e contaminar todo o espaço: “A LUZ; tal como o vinho, para além de ter muitos tipos e matrizes, não permite excessos. A combinação em excesso de diversos tipos de LUZ num mesmo espaço, tal como ovinho, anula a possível qualidade do resultado.” (Campo Baeza, 2009, p. 19).

combinação do diferente mobiliário e a introdução das figuras sendo esta uma questão pertinente para a percepção do funcionamento do espaço. O altar com paredes curvilíneas, os rasgos dos vãos e as reentrâncias no altar para a sacristia, apresentando já a atmosfera pretendida para o espaço em questão, muito semelhante à proposta construída. A planta que aparece no centro da folha, aparece quase em esquema, tentando-se compreender como os alçados irão funcionar. É possível compreender o estudo da luz que incide no interior deste espaço.

“O controlo da luz [...] A luz é muito importante, quando se desenha. Talvez tivesse tido o mesmo cuidado com qualquer programa. De qualquer modo, tenho trabalho muito sobre este tema: facultar a experiência da luz.”²²³ (Siza Vieira, 2009b, p. 119).



Ilustração 48 - Esquisso do altar, estudo para o altar da Santa padroeira. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

²²³ Sobre a Luz Baeza explica: " Existem muitos tipos de LUZ, alguns dos quais iremos abordar agora. Segundo a sua direcção, LUZ HORIZONTAL, LUZ VERTICAL e LUZ DIAGONAL. Segundo a sua qualidade, LUZ SÓLIDA e LUZ DIFUSA.

Os antigos não podiam receber a LUZ vinda de cima, aquilo a que eu chamo a LUZ VERTICAL, porque se perfurassem o plano superior, deixariam entrar a água, o vento, o frio e a neve. E eles não assacariam a morte para conseguir aquela LUZ. Somente os deuses, imortais, se atreveram a fazê-lo no Panteão. E Adriano, em sua honra e por suas mãos, ergueu aquela Arquitectura sublime. Premonição dos resultados da LUZ VERTICAL." (Campo Baeza, 2009, p. 18).

Perante o desenho da ilustração 48 compreendemos a atmosfera pretendida para o espaço da liturgia. Neste são retratados utensílios utilizados na missa, o espaço da liturgia, a cruz, o sacrário, o altar, o ambão e a introdução, de um espaço lateral, dedicado à santa devota da terra (sendo esta igreja baptizada em sua honra). Em primeiro plano destaca-se o estudo de dois objectos essenciais, na cruz e no altar da santa. As aberturas dos vãos e os recortes das paredes do altar, já se encontram perfeitamente controladas, quer as janelas atrás do altar, quer a janela lateral horizontal, que termina no espaço em que é introduzido a santa.

Ao desenhar o altar, fixando assim a sua intenção para aquele lugar tão particular, tendo como excepção a cruz, que aparece retratada na lateral da folha, demonstrando a incerteza do arquitecto relativamente a este elemento. O arquitecto, debruça-se então sobre o estudo do altar adjacente.

De facto a estátua de Nossa Senhora tem uma posição intermédia: colocada na extremidade da janela e sujeita a uma luz muito intensa, introduz ao espaço do altar, que quem entra não nota imediatamente. [...] Esta disposição dialoga com o banho de luz sobre as formas curvas dos limites laterais da abside e sobre o espaço da igreja em geral.²²⁴ (Siza Vieira, 2009a, p. 53).

É também estudado o altar para a Santa, desenhadas distintas hipóteses com formatos e remates distintos, devendo o altar ser desenhado em conformidade com o espaço da igreja. Do mesmo modo, é estudado o formato para a cruz, que aparece em jeito de esquisso ao centro do desenho. Todos os elementos sobre os quais já existem ideias claras e fixas apresentam uma linha mais carregada, o que neste caso corresponde a todos os elementos arquitectónicos.

Os volumes representam a projecção de igrejas de acordo com o Segundo Concílio do Vaticano e nas exigências específicas, feitas pela população ao arquitecto e no estudo do lugar.

[...] exercício de expressão volumétrica, [...] pelo modo como cada um destes elementos se articula e interagem no espaço em que se estruturam as novas funcionalidades sugeridas pelas mudanças da liturgia introduzidas no próprio templo.²²⁵ (Siza Vieira, 2009a, p. 58).

²²⁴ A luz dialoga com os espaços "Se assistir a um concerto de órgão, com luz azul, na nova catedral, for mais compensador do que assistir ao "Fidélío" na Ópera de Berlim é identicamente fascinante e reconfortante encontrar os tesouros de Tal-el-Amarna ou o universo labiríntico dos espaços dos museus de Dahlem. O espaço acolhedor, envolvente, estimula o prazer na surpresa." (Siza Vieira, 1995, p. 130).

²²⁵ Proveniente destes factores nasce a obra de Siza Vieira: "Usa uma metodologia que ilumina conscientemente estes três aspectos da elaboração do projecto: sítio, construção e programa. Desta

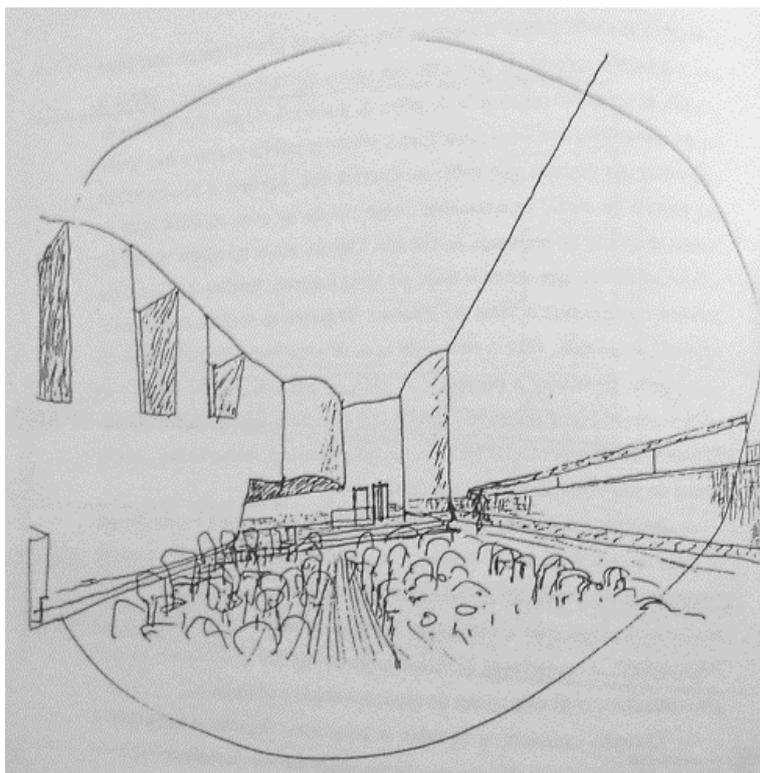


Ilustração 49 - Esquisso do interior da igreja. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A nível arquitectónico a ilustração 49, a igreja encontra-se devidamente esquiçada, aqui são figurados os principais espaços com a indicação de materialidade, com a introdução de luz e sombra e com a vivência do espaço, devidamente representada. O círculo traçado no desenho parece representar uma conclusão do mesmo, como se a vivência daquele espaço tivesse sido encontrada. Demonstrando, deste modo o ambiente e a atmosfera pretendida para o interior da igreja, propício à introspecção, mas simultaneamente à celebração dos crentes.

[...] Essa confusão entre a arquitectura e o arquitecto tem tudo a ver com uma outra questão, que diz respeito à especialização. Supõe-se que para fazer hospitais é preciso especialistas em hospitais. O mesmo para a educação, o desporto ou a religião. Para nos serem concedidos esses programas, seria conveniente sermos previamente especialistas nas respectivas matérias, ser crentes ou praticantes, místicos [...] Não acredito nisso, creio mesmo o contrário. Os melhores hospitais, as melhores escolas, as melhores bibliotecas, foram realizados por arquitectos que nunca o tinham feito. Basta pensar em, Alvar Aalto e no seu hospital de Paimio. Veja aqui mesmo: La Tourette e Le Corbusier. De facto, se o arquitecto é especialista de alguma coisa, é da compreensão dos objectos e dos aspectos funcionais de cada edifício. É absolutamente necessário. O desenvolvimento de um projecto pressupõe compreender com toda a clareza o seu

triarticulação conjugada resulta uma morfologia informada por vários componentes. Mas não é um uso com proporções idênticas. A tónica da arquitectura é em função das potencialidades do local, do programa e da solução técnico-construtiva encontrada." (Rodrigues, 1996, p. 95)

funcionamento, mas também fugir dele. Isso explica que um convento feito conforme um programa particular e preciso, possa estar mais tarde em condições de se adaptar a outros programas e funções.²²⁶ (Siza Vieira, 2009b, p. 177).

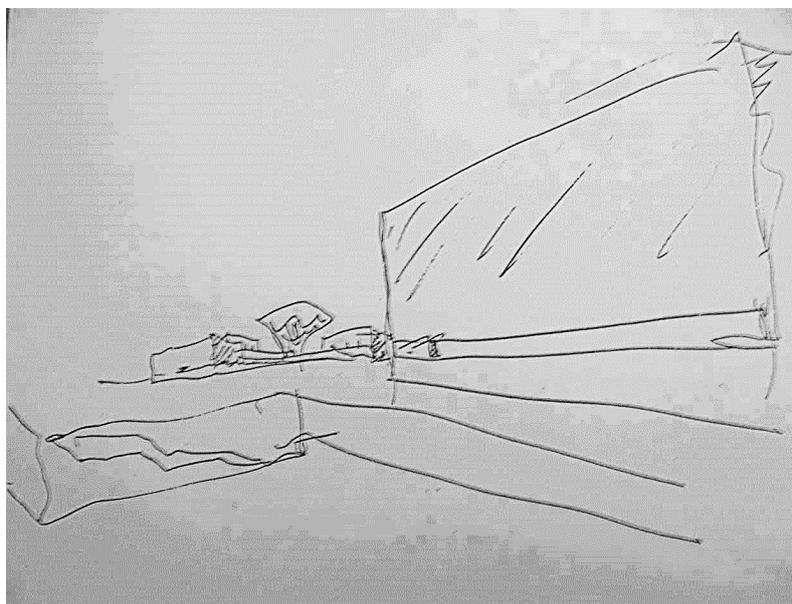


Ilustração 50 - Esqueto que demonstra a implantação e enquadramento da igreja e consequente acesso ao largo. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A perspectiva da ilustração 50 está enquadrada a partir da cota da Avenida, representando o acesso vertical para o nível de acesso à igreja. Ao fundo observa-se o centro paroquial e no alçado lateral direito da igreja, foi aberto um vão lateral que se estende ao longo da fachada (já representado anteriormente noutros esquissos). Deste modo, quando está sentado o crente apenas consegue observar o céu.

Ao entrar na igreja compreende-se a existência de uma longa e baixa janela que não enquadra a envolvente e uma abertura na parede da esquerda curva e inclinada. No vão baixo da fachada da direita além do vale é igualmente percebida a envolvente que aparece em primeiro plano, tendo sido esta uma questão contestada inicialmente.²²⁷ (Siza Vieira, 1995, p. 379).

A plataforma circunda a igreja e só depois se funde com o embasamento. O arquitecto estuda o enquadramento da envolvente, tentando compreender como poderiam

²²⁶ O projecto nasce deste equilíbrio formal: "Siza Vieira vai procurar conjugar numa harmonia de desarmonias, os acidentes, as notas e os intervalos, como na linguagem musical. Por isso se observa esse "maneirismo" das suas linhas. Não se tratam de "tiques" formais imitáveis." (Rodrigues, 1996, p. 84).

²²⁷ "Un contexto se puede leer de distintas formas. Incluso como una suerte de «acontecimientos». En Canaveses se presta mucha atención a las diferentes vistas que ofrece el edificio, pero también a las vistas desde el edificio. Por ejemplo, en el espacio principal de la Iglesia, hay una estrecha y alargada ventana horizontal, en la parte inferior del muro de la derecha, según miras al altar. Cuando una persona se sienta, puede ver de pronto las colinas que hay tras el pueblo. El horizonte es atraído al interior." (Curtis, 2007, p. 235).

funcionar os jogos de vistas neste espaço exterior. Assim figuram no horizonte o centro paroquial e as edificações da envolvente. Ao rasgar este vão "mantém-se a ideia de uma longa janela horizontal, ligando a assembleia de fiéis à envolvente, e pondo-a em comunicação com o exterior [...] que [...] se abre para a paisagem."²²⁸ (Seara e Pedreirinho, 2011, p. 58).

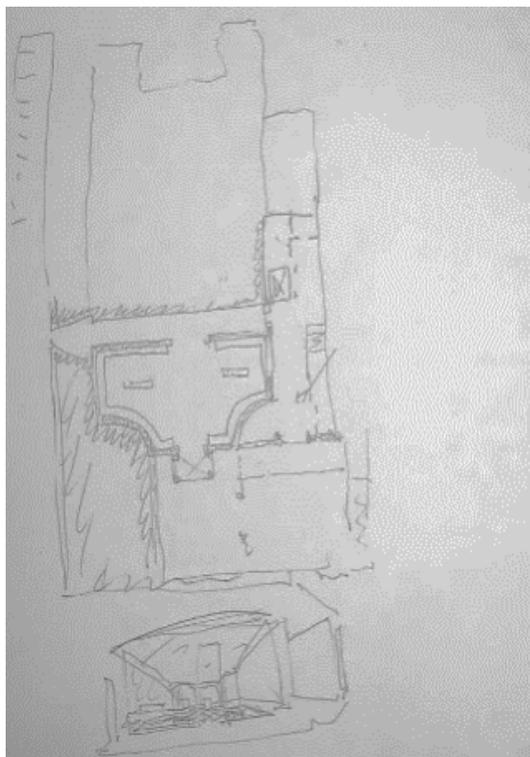


Ilustração 51 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso da planta e perspectiva interior. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Na ilustração 51 é representado restante programa, localizado na plataforma habitada. Na sequência do claustro, que serve de entrada no edifício encontrando-se o acesso à capela mortuária. “A capela mortuária é quase a fundação da própria igreja: cria uma cota estável, fixa, para que a igreja possa apoiar-se. Além disso, com os seus muros de

²²⁸ A janela rasgada de forma brilhante, organiza o espaço, na medida em que direciona o olhar para o céu quando o celebrante se encontra sentado, que induz a quantidade de luz certa a incidir no interior da igreja, e que demonstra a paisagem em segundo plano, induzindo o crente à reflexão. "Cada decisão conduz a uma classe especial de ORDEM. Por isso, devemos deixar claro quais os princípios de ORDEM que são POSSÍVEIS e formulá-los. O longo caminho que vai desde o material, passando pela função, até ao trabalho criativo tem apenas um único objectivo: CRIAR ORDEM na desesperada confusão da nossa época." (Campo Baeza, 2009, p. 97).

granito e o claustro, estabelece a distância em relação à estrada.”²²⁹ (Siza Vieira, 2009a, p. 51).

A planta da capela corresponde ao piso inferior do altar e nesta ilustração consegue-se depreender como este espaço é pensado. Em planta, e na perspectiva que se encontra em baixo. O traçado rigoroso não apresenta dúvidas ao autor, que compreende, depois de ter pensado na plataforma habitada, como aquele espaço se irá desenvolver. Desenvolvendo-se do seguinte modo: após entrar no pequeno claustro, que também serve de acesso ao edifício da igreja, à esquerda os fiéis²³⁰ são encaminhados, através de um corredor pela luz e pelo próprio espaço à capela.

Ao claustro segue-se uma primeira galeria, bastante ampla, marcada logo após a porta de entrada, pela parede curva que desce a abside. Poucos metros depois abre-se, à esquerda, uma outra galeria que tem, no fundo, uma janela vertical de onde se pode ver novamente a estrada.²³¹ (Siza Vieira, 2009a, p. 56).

²²⁹ "A outra (Mairea), o seu exacto contrário. Obra espontânea, é como todas as obras de Aalto ao que parece, produto da contingência; contingência do lugar cuja apropriação aqui realizada de maneira exemplar: o edifício é um objecto que se expande ao ponto de se tornar ele o próprio lugar; contingência de um programa "sem" programas, antes procurando misturar-se intimamente no quotidiano da vida das pessoas em toda a sua complexidade real e que em cada caso é mister surpreender;"

²³⁰ Hóspede: expressão utilizada por Nuno Higinio no seu livro "Desenhar a Hospitalidade", é aquele que visita o espaço, sendo querido naquele mesmo espaço, antes de ser convidado a entrar, visto que o espaço foi desenhado a pensar na melhor forma de se revelar e servir aquele que o irá habitar;

²³¹ Este claustro interior, além de mediar a passagem entre espaço exterior e não religioso ao espaço sagrado relembra os claustros dos antigos conventos. Garante-se assim uma memória viva religiosa, apesar das alterações verificadas na liturgia e um espaço no qual se conseguem controlar devidamente as aberturas para o exterior: "O aprofundamento e a reflexão sobre a LUZ e as suas infinitas matizes deve ser o eixo central da Arquitectura no futuro. Se as intuições de Paxton e a habilidade de Soane foram o prelúdio das descobertas de Le Corbusier e da investigação de Tadao Ando, resta ainda um vasto e riquíssimo caminho a percorrer. A LUZ é o Mote." (Campo Baeza, 2009, p. 20).

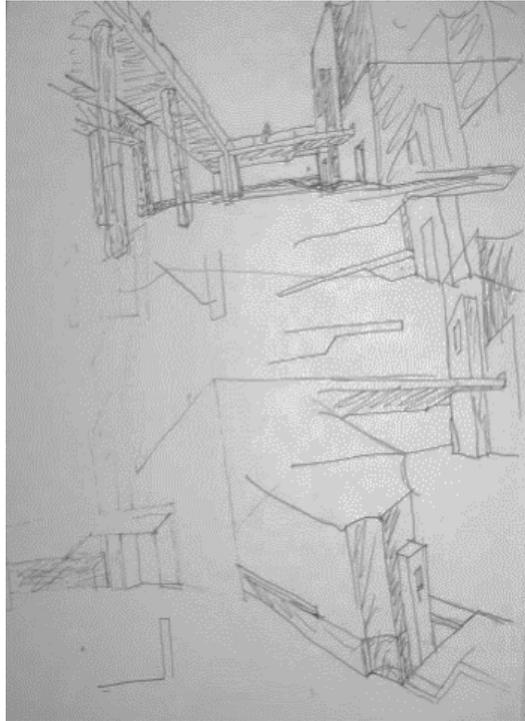


Ilustração 52 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso em perspectiva, estudo do acesso ao pátio, estudo da iluminação da capela mortuária e respectiva volumetria exterior. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Em termos de controlo, a articulação e qualificação espacial, o esquisso da ilustração 52 confronta a relação altimétrica entre a cota mais baixa com a cota do piso da igreja, compreendendo a entrada da capela mortuária. Importa referir que a sua geometria, remete para a imagem de um claustro, sendo este elemento de entrada à capela mortuária que se encontra sob a igreja.

O que se pensaria ser um embasamento aparentemente normal, compreende-se aqui alguma poética do lugar. É interessante perceber que a capela Mortuária se encontra abaixo do solo, delimitada por elementos em pedra, sendo este elemento a "raiz"²³² da construção. Na passagem superior existem duas referências a pessoas, o que confere ao desenho a escala. A expressão gráfica que aparentemente parece ser simples, não é mais do que uma expressão complexa, que através da linha estabelece uma síntese dos registos, procurando neste caso não só a investigação sobre uma atmosfera de um

²³² Siza em entrevista a William Curtis fala dos movimentos de elevação e de condicionamento na Arquitectura: "Por supuesto se puede condicionar la percepción a través de un edificio, pero hay que tener cuidado de no pasarse, de otro modo se puede asfixiar al usuario. Es preciso encontrar el equilibrio justo entre el control de la experiencia de un espacio, y la libertad que permita que las cosas sucedan." (Curtis, 2007, p. 241).

determinado espaço, mas também o seu enquadramento, texturas que no avanço do projecto se irão maturando consoante importância da sua existência ou não.

Na leitura deste esquisso, consegue-se entender, intuitivamente, a capacidade do arquitecto em incluir-se como primeiro experimentador da arquitectura proposta.

No desenho da ilustração 52 regista-se o estudo da capela mortuária, uma vez mais em perspectiva, estudando a iluminação deste espaço, através de elementos presentes no exterior, sendo traçado igualmente o percurso exterior, como se compreende pela perspectiva no topo.

La progettazione del corso si svolge , al piano terra , la quota della cappella funeraria e di conseguenza è stato fatto un arco in questo spazio , si è pensato anche il significato di un funerale per la regione del Minho e il nord . Durante il funerale , la famiglia e gli amici intimi rimangono vicini al defunto , mentre la parte rimanente degli elementi rimangono più distanti , mantenendo una certa distanza.²³³ (Curtis, 1995, p. 380).

Por este motivo foi criado um claustro, que aloja aqueles que são tão próximos do defunto e simultaneamente resolve-se a transição de cotas. Este pátio exterior, adjacente à capela mortuária “em que as pessoas vão fumar, conversar ou eventualmente, por que não, tratar de negócios: é uma maneira de reagir àquele relativo desconforto determinado pelo encontro, tão directo, com o problema da morte.”²³⁴ (Siza Vieira, 2009a, p. 63).

O espaço surge como elemento central, criador de um eixo de simetria e de uma rigidez que é apenas quebrada pela introdução dos vãos que se apresentam como elementos portadores de luz. “No pátio impõe-se com relevo particular a presença de uma escada, que conduz de novo ao nível superior.”²³⁵ (Siza Vieira, 2009a, p. 61).

²³³ Tradução nossa - O desenho do percurso conduz-se, no piso inferior, à cota da capela funerária e como resultado foi constituída uma arcada neste espaço, foi pensado igualmente o significado de um funeral para as gentes do Minho e do norte do país. Durante o funeral, a família e os amigos mais chegados ao defunto permanecem perto enquanto os restantes elementos da assembleia permanecem mais afastados, mantendo uma determinada distância.

²³⁴ Perante todas as problemáticas e condicionantes do programa que lhe são impostas Siza antecipa a vivência dos espaços, deste modo controla melhor o projecto: "A vivência constante do arquitecto obrigado a uma ligação intensa com o cliente, o local e os meios técnicos e humanos da obra global, referenciados a este contexto que acabamos de mencionar, deram a Álvaro Siza Vieira uma visão integrada dos aspectos estruturais e técnicos, sociais e estéticos da arquitectura." (Rodrigues, 1996, p. 31).

²³⁵ O próprio terreno induz uma componente muito influente na própria arquitectura do espaço: "Esta possibilidade de grafia do topos - a possibilidade topográfica do desenho - implica requer uma grande capacidade de deslocação e orientação: seguindo umas coordenadas vagas e de pouca confiança, isto é, inventando. Escrever o «topos» é porventura a forma que o desenho inventa para oferecer um lugar «justo» ao hóspede que chega." (Higino, 2011, p. 19).

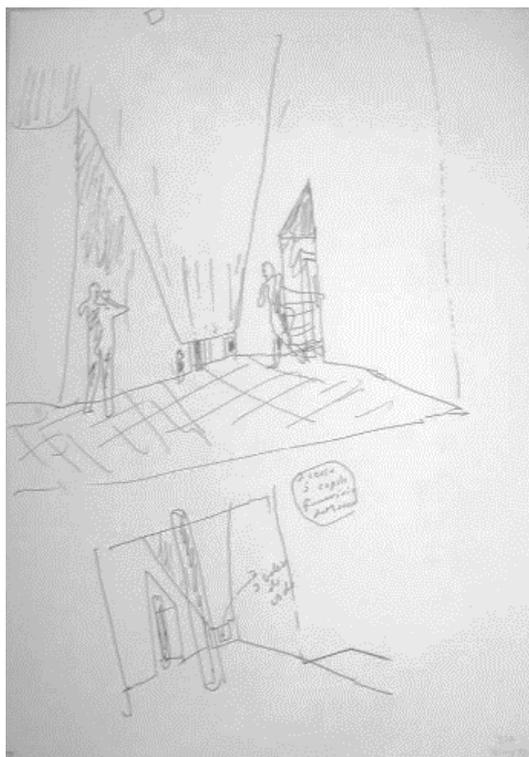


Ilustração 53 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso em perspectiva da capela mortuária. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

O percurso para o interior da igreja é efectuado na lateral da capela sendo retratado na perspectiva que aparece no topo da ilustração 53 introduzindo a caracterização do espaço com a iluminação, as texturas dos materiais, a combinação dos diferentes mobiliários e a introdução das figuras sendo esta uma questão pertinente para a percepção do funcionamento do espaço.

O arquitecto desenhou este espaço a pensar na sua caracterização, ou seja, que materiais aplicar e ao introduzir figuras assegurou-se da escala da proposta. Desta forma, o final do corredor representa "una scala che porta al livello superiore, questa è una presenza importante, nel caso di una unità di progetto risultanti dalla configurazione percorso che fornisce tutto , come a suggerire una situazione in un posto chiuso e limitato." ²³⁶ (Curtis, 1995, p. 381).

Antes de prosseguir com a interrogação trazida pelo hóspede, anotamos que o gesto de introduzir hóspedes nos desenhos é habitual de Siza. [...] Umás vezes trata-se de um hóspede humano, tanto masculino como feminino. Outras vezes, apesar da aparência humana pode acontecer que não seja um hóspede humano [...] O personagem alado

²³⁶ Tradução nossa - uma escada que conduz ao nível superior, esta é uma presença importante, tratando-se de uma unidade de projecto derivada da configuração do percurso que se dispõe circularmente, ao ponto de sugerir uma situação de encontro num lugar fechado e delimitado.

[...]. Talvez andrógono, talvez um anjo, talvez Ícaro no momento terminal da sua queda. A falta de identidade e coincidência consigo mesmo é o próprio do hóspede que requer uma hospitalidade sem fronteiras.²³⁷ (Higino, 2010, p. 22).

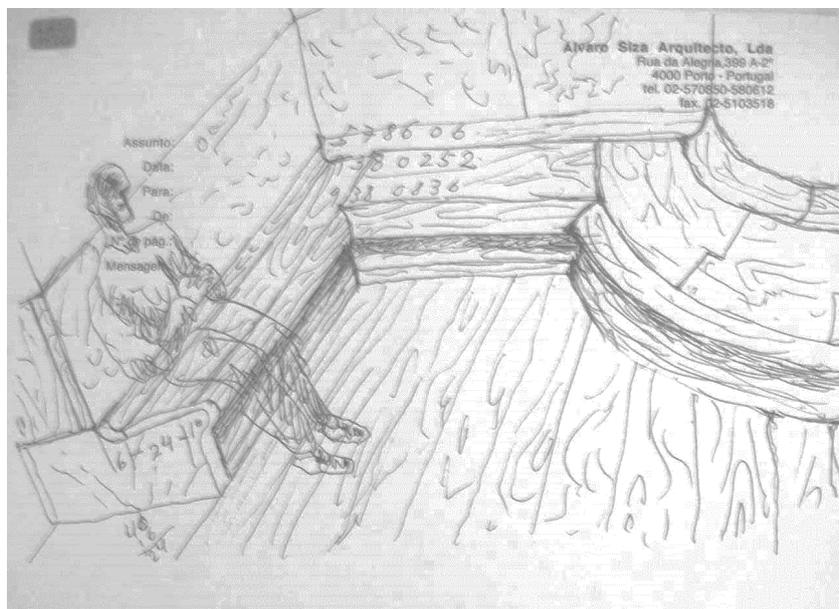


Ilustração 54 - Esquissa estudo da capela mortuária, banco e respectivo estudo da materialidade do espaço. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Ao desenhar a figura não humana²³⁸, Siza consegue aferir as características dos materiais que compõem o espaço, além de atribuir escala ao espaço, pois ao ser transparente, o anjo deixa ver através de si, dando continuidade às representações formais e materiais do banco. O espaço é caracterizado através da materialidade e das formas adjacentes do piso superior, desde o banco corrido, de madeira, que circunda o espaço e corresponde à continuação das paredes côncavas que constituem o altar. O banco é rematado por um revestimento que aparece representado como pedra após o término das paredes côncavas.

²³⁷ A hospitalidade é um conceito que se estende ao desenho, nos esquissos de Álvaro Siza muitas vezes figuram hóspedes (figuras). "Uma hospitalidade que (se) afirma antes de qualquer pergunta: Dizemos, sim, ao recém-chegado (l'arrivant), antes de qualquer identificação, quer se trate de um estrangeiro, de um imigrado, de um convidado ou um visitante inesperado; quer o recém-chegado seja um cidadão de outro país, um ser humano, animal ou divino, um vivo ou um morto, masculino ou feminino." (Higino, 2010, p. 27).

²³⁸ A introdução de figuras não-humanas não é incomum nos esquissos de Siza: "La primera vez que recuerdo haber hecho un ángel en un dibujo de arquitectura fue en el proyecto de Malagueira, en Évora. Era un ángel sobrevolando el paisaje. Hice muchos dibujos con vistas aéreas para lograr dominar el territorio y estudiar las distintas escalas del tejido urbano antes de iniciar el proyecto. Recuerdo que una vez realizada una vista aérea me apeteció dibujar una figura que viera todo esto desde arriba. Reconozco que no hubo otra intención; a veces aparecen sencillamente porque me apetece, nada más. Pero hay una literatura extensa, principalmente poesía, que habla de los ángeles, Rilke por ejemplo. También hay una serie de dibujos extra-ordinarios sobre este tema realizados por Paul Klee. No son dibujos figurativos, son ángeles muy transfigurados pero bellísimos." (Siza Vieira, 2013, p. 58).

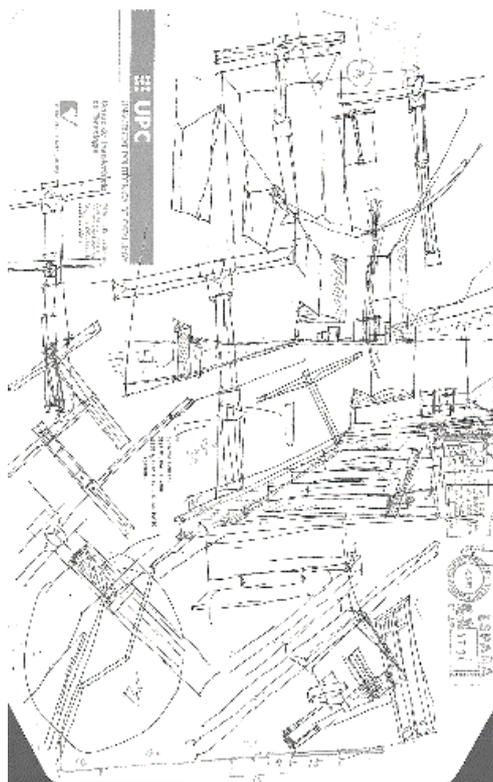


Ilustração 55 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do estudo da cruz, desde o estudo do próprio altar até ao detalhe da cruz. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Sabe-se de antemão que a cruz foi um objecto inserido e terminado após a conclusão da obra. Por este motivo, o seu desenho surge fora do contexto do estudo e na metodologia de projecto, tendo sido feita à posteriori, foi um processo que se prolongou por todo o tempo que levou a projectar a igreja “[...] o desenho chega e hospeda-se nesse lugar insólito”²³⁹ (Higino, 2010, p. 36).

Alguns artigos de jornal publicados na altura da inauguração mencionavam o desgosto de alguns paroquianos por não encontrar a cruz. Não há cruz, na sua igreja. Há muitas igrejas que não se reconhecem a não ser pelo símbolo distintivo da cruz. Foi o que eu quis absolutamente evitar. Mesmo que haja uma, não será através dela que deveremos saber que estamos perante uma igreja.²⁴⁰ (Siza Vieira, 2009b, p. 183).

²³⁹ A citação original da obra de Higino reporta-nos para a importância do desenho como processo gerador de memórias: "O suporte que está mais para registar uma ideia, ou desenvolver uma ideia já existente, ou simplesmente para entreter o tempo, é uma bolsa de enjoo. O desenho chega e hospeda-se nesse lugar insólito. Pode acontecer que tenha chegado por um qualquer imperativo: a preocupação por um projecto que estava em mãos nessa altura e ao qual devia de responder em obediência a prazos e contractos. mas pode ter acontecido que não, que o projecto até já estivesse concluído. Não há uma data que permita decidir entre estas conjecturas." (Higino, 2010, p. 36).

²⁴⁰ A cruz, símbolo diretamente relacionado com a religião católica, é parte d "O símbolo não intenta imitar ou substituir. O símbolo mediatiza e nessa mediatização constrói, unifica e torna presente a realidade. O sagrado não é imitado ou substituído pelo símbolo. O sagrado recolhe-se no símbolo e não se esgota nem

A ilustração 55 percebe-se que foram esquisados muitos exemplos e que foi um elemento que ocupou todo o processo de projecto, devido à sua constante figuração nos diversos esquissos.

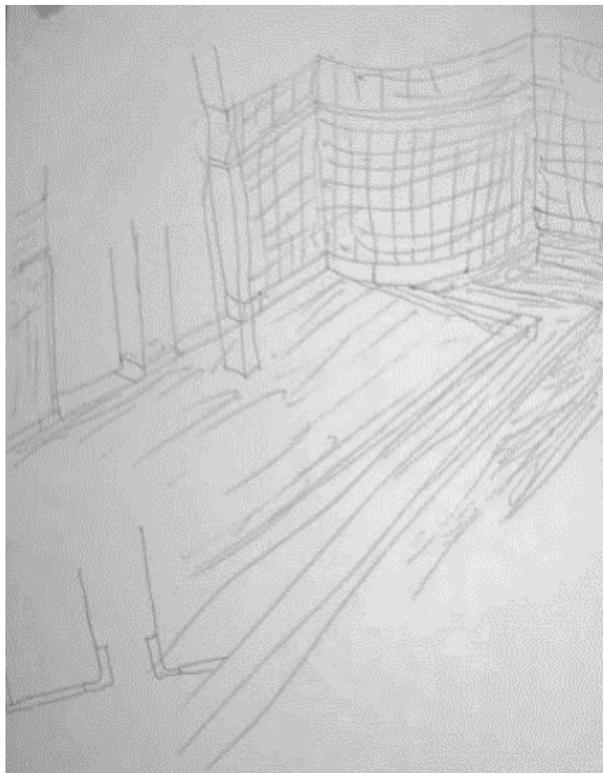


Ilustração 56 - Esquisso da materialidade do altar e materialidade dos vãos. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

No desenho da ilustração 56 é estudada a materialidade na zona do altar, pavimentado com soalho, sucedendo o mesmo, com a zona de intersecção com a assembleia e os degraus de acesso. A chaminé que ilumina o altar representa, “Três degraus elevam o plano da celebração, que conclui com duas portas, pelas quais entra uma luz clara, filtrada pela alta chaminé.”²⁴¹ (Siza Vieira, 2009a, p. 53). O revestimento da parede embora seja em reboco e azulejo²⁴², verifica-se uma diferenciação de quatro níveis

se consuma nele. este recolhe-se no símbolo leva em si um retirara-se para além dele porque todo o símbolo é inadequado.” (Castanheira, 2001, p. 94).

²⁴¹ “Quando se tornou possível construir o plano superior horizontal perfurado e envidraçado, foi também possível introduzir essa LUZ VERTICAL. Esta é uma das chaves do Movimento Moderno, da Arquitectura contemporânea, no seu entendimento da LUZ.” (Campo Baeza, 2009, p. 19).

²⁴² A utilização do azulejo nas obras de Siza não constituía uma constante no início, tendo sido utilizado nesta obra e seguidamente, adquirindo alguma relevância no Pavilhão de Portugal: “Hoje em dia vemo-lo [...] no pátio do Pavilhão de Portugal em Lisboa, no baptistério e nas caves do Marco de Canaveses [...] Como explica a presença desse material em algumas das suas obras? Tudo começou numa das casas reconstruídas no Chiado. O cliente queria qualquer coisa no espaço do átrio e eu desenhei um esquisso em Lisboa, que foi realizado em azulejo. [...] Talvez este interesse tenha origem na luz de Lisboa, tão especial, tão diferente da do Porto. Talvez tenha necessidade de encontrar novas expressões de arquitetura [...]”. (Domingo Santos, 2008, p. 220-221).

distintos de azulejo, desde o remate com o solo, duas zonas centrais e o remate com o meio da parede. “Pensei então no azulejo [...] produzido artesanalmente, conserva uma superfície levemente irregular; isso permite reflexos particulares de luz [...]”²⁴³ (Siza Vieira, 2009a, p. 65).

Os vãos são também estudados em planta e na própria perspectiva. A materialidade é indicada pelos traçados, sejam traços horizontais que representam o pavimento, ou em malha que indica o azulejo, ou ainda o espaço em branco que se depreende ser algo que não estuque porque apresenta espessura.

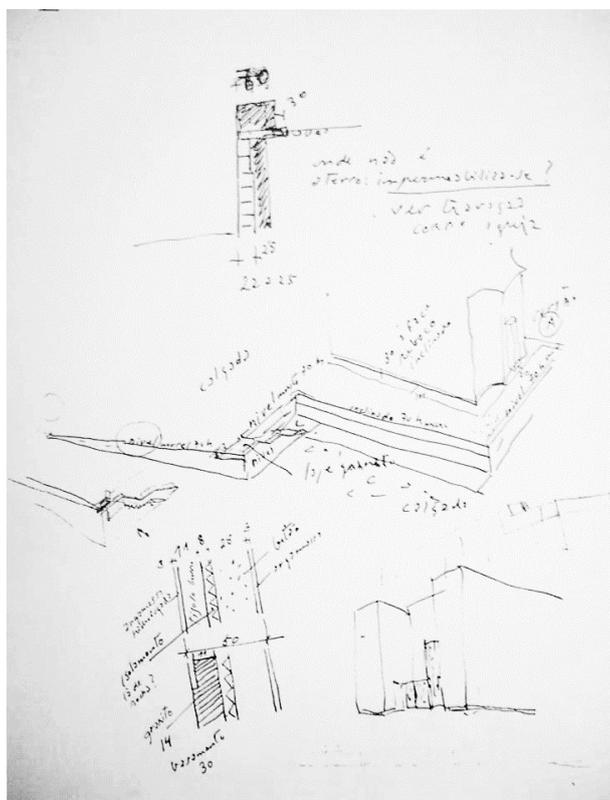


Ilustração 57 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos estudo do altar e respectiva materialidade, composição das paredes e embasamento. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

²⁴³ Álvaro Siza na obra "Imaginar a Evidência" explica o porquê da utilização do azulejo: “Ao longo de algumas paredes interiores foi utilizado o azulejo. Era necessário um rodapé resistente, que obviasse aos problemas de limpeza e da manutenção. No primeiro momento eu tinha pensado num revestimento e madeira. Mas esta escolha em breve me pareceu infeliz, pois teria anulado a verticalidade da parede e sobretudo porque a reflexão da luz teria sido inadequada. Pensei então no azulejo que, produzido artesanalmente, conserva uma superfície levemente irregular; isso permite reflexos particulares de luz enquanto que as juntas são deixadas vazias, manifestam uma presença sensível.” (Siza Vieira, 2009, p. 65).

Na ilustração 57, compreende-se um estudo mais aproximado, apresentando os materiais que irão constituir esta construção. Ao centro aparece representado o embasamento (as plataformas que irão suportar a igreja e a transição de cotas) e anotações que lhe são relativas, provavelmente entre outras são registadas questões relativas aos materiais a utilizar e a sua respectiva proporção e relação entre os materiais que constituem o embasamento.

É representada uma parede em corte, na qual é aplicada pedra, fazendo-se a transição do embasamento com a parede e são igualmente introduzidas medidas e proporções. O mesmo sucede no desenho abaixo onde em corte surge a constituição das paredes exteriores da igreja com uma pequena perspectiva em resumo do lado direito, com os vãos. Todos estes desenhos apresentam anotações, nesta folha investigam-se questões mais técnicas e relacionadas com a construção do edificado, visto que a forma do edifício e os ambientes para ele propostos já foram estudados anteriormente.

Não se tratando de um desenho rigoroso apresenta simultaneamente informação técnica e expressiva do espaço em estudo, o que transforma estes estudos numa caligrafia muito particular, especifica deste arquitecto, dado que a “capacidade de comover esteticamente um observador é uma característica que a representação cotada de um edifício, como seja uma planta ou um alçado, dificilmente consegue, pelo menos como intenção primeira [...]”²⁴⁴ (Rodrigues, 2000, p. 96).

²⁴⁴ A citação acima reporta-nos para o papel global e abrangente do desenho, tanto como técnica representativa como para a capacidade comunicativa do mesmo: “A capacidade de comover esteticamente um observador é uma característica que a representação cotada de um edifício, como seja uma planta ou um alçado, dificilmente consegue, pelo menos como intenção primeira. São representações objectivas com a finalidade de serem facilmente entendidas e com a menor margem de erro possível. A sua qualidade plástica é quase nula. De modo algum é esse o objectivo com que essa representação foi feita, e de modo algum existe nesses traçados mais do que aquilo que objectivamente querem representar. [...]” (Rodrigues, 2000, p. 96).

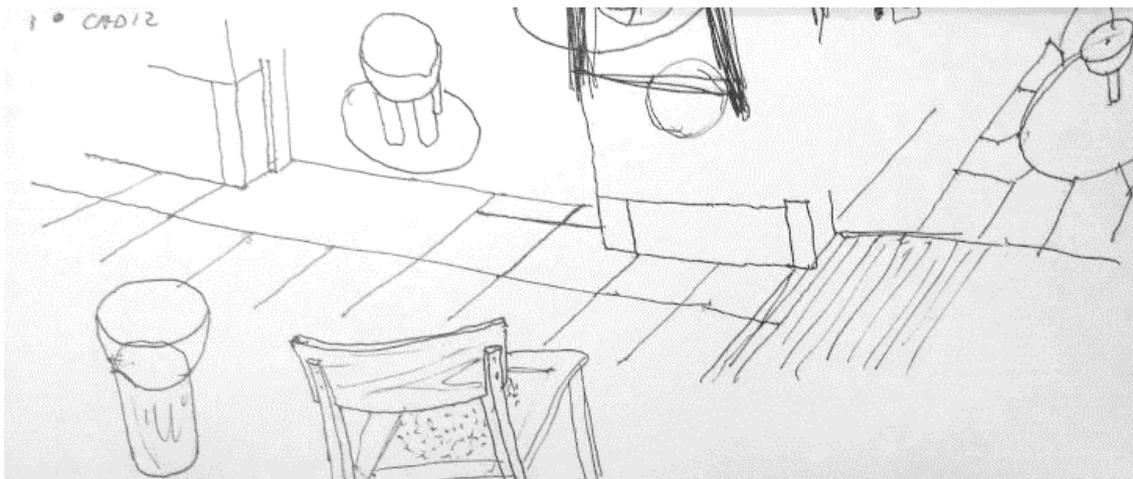


Ilustração 58 - Esquisso referente a materiais e objectos do quotidiano das cerimónias das celebrações. Estudo referente a materialidades. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

O ambiente pretendido para determinadas vivências é permanentemente testado ao longo de todo o processo de projecto. Nesta ilustração 58 são esquisados diversos elementos móveis que irão constituir este espaço, desde cadeiras, até ao cálice utilizado nas celebrações, assim como os remates de materiais distintos.

A cadeira que aparece de costas, em primeiro plano, é um desenho muito detalhado e o mesmo sucede com a materialidade aplicada no restante espaço. Assim como a pia baptismal permanecem apenas como noções os primeiros estudos que testam ainda ideias que compõem o espaço e que permitem ao arquitecto distanciar-se e criar conceitos.

[...] não quer dizer que eu ignore a carga histórica e cultural de um programa, de uma riqueza e de uma complexidade extraordinárias, numa região como aquela. Mas, para conceber uma igreja, é indispensável fazer uma abstracção de certos dados locais, territoriais, históricos.²⁴⁵ (Siza Vieira, 2008, p. 178).

A representação da materialidade e das sombras atribuídas aos instrumentos a utilizar na Homília pretende estudar o conceito destes instrumentos específicos antes de os integrar no espaço arquitectónico, compreendendo assim o seu significado.

²⁴⁵ O projecto é uma junção de factores: "Qualquer projecto, em qualquer área pode ser avaliado pela sua adequação ao meio social, ao meio físico, à segurança, à higiene, às condições económicas, ao mercado, ao saber local, à técnica disponível, às crenças, ao trabalho, ao lazer. nenhum destes vectores tem a ver com o desenho. Todos eles são objectivos, exteriores, por isso, ao autor e corporizam-se em valores, funções, mecanismos diversos, artificios técnicos ou meios consagrados socialmente, ou em vias de consagração." (Siza Vieira, 1995, p. 40).

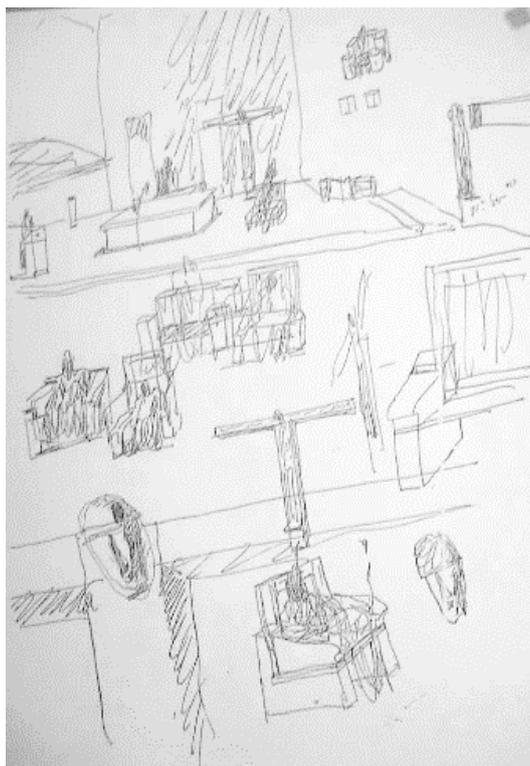


Ilustração 59 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos da cadeira do celebrante. Respectivo enquadramento no espaço e estudo de detalhes da mesma, assim como do Cristo e da cruz. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Nos desenhos da ilustração 59 a zona do altar já não aparece em destaque, estabilizada a questão arquitectónica, sendo levada para segundo plano. Encontra-se em estudo os elementos utilizados na missa, aparecendo em destaque, uma vez mais, a cruz.

[...] existe uma série de elementos que participam no ritual: o ambão, o próprio altar, o sacrário, as cadeiras dos celebrantes e a cruz, os quais lentamente tomaram corpo e definiram depois o espaço, nos movimentos, pré-estabelecidos, da missa.²⁴⁶ (Siza Vieira, 2009a, p. 55).

Sacrário, púlpito, altar, cruz, cadeira, banco dos acólitos e a Virgem, são todos elementos arquitectónicos do altar que aparecem fixos e estabilizados. As relações luz/sombra são igualmente introduzidas e conferem expressão ao material.

O trono (cátedra) aparece no centro da folha, onde são introduzidas distintas versões do mesmo. Parece que a versão à esquerda, que é depois redesenhada à direita da

²⁴⁶ Tal como qualquer outro programa desenhar uma igreja significa apreender o léxico patente nos ritos, nas acções e nos objectos a utilizar no decorrer da utilização do espaço. "Uma vez essa consciência desperta, exige-se descobrir as relações, os nexos aparentemente invisíveis do todo com as partes. Do mais insignificante objecto à globalidade do edifício ou da paisagem, esta integração dinâmica inter-relacionada é visível, quer no mobiliário das salas, nos candeeiros e até nos fechos das janelas e das portas, que Siza cuidadosamente desenhou." (Rodrigues, 1996, p. 86).

folha, e ao centro, a que mais se assemelha a uma cadeira, é aquela que parece ser a opção de eleição do arquitecto, tornando a ser desenhada, já com o clérigo sentado no final da folha, ao centro. É interessante a intersecção do plano horizontal e o plano vertical da cadeira.

A cruz é outro elemento que aparece em estudo. Neste estudo Cristo ganha um rosto, uma personificação que não tinha surgido até este momento. Um rosto genérico, sem traços particulares, mas detalhado o bastante para o humanizar.



Ilustração 60 - Esquisso sobre enquadramento da Cruz. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

O esquisso da ilustração 60 é uma perspectiva que retrata o espaço do altar. O trabalho de detalhar e atribuir materiais aos distintos espaços da igreja continua a ser pesquisado, discernindo todos os materiais que compõem este espaço. O desenho apresenta igualmente uma aproximação à cruz, detalhando-a já com alguma exactidão. A partir do vão vislumbra-se o resto do edifício, neste caso a zona do altar, atrás. Deste modo compreende-se igualmente qual a materialidade e o formato da cruz, atrás da mesma, surge uma medida 30, supondo que se trata do afastamento da cruz à parede.

Na perspectiva, o vão surge com uma pequena guarda, estando igualmente representado o remate do pavimento do altar com os vãos centrais, assim como a transição de materiais nas paredes, desde a representação dos diferentes azulejos até à representação do estuque acima.

Uma vez mais a cruz surge em estudo, procurando o local para a colocar, visto que a intenção do arquitecto seria de compreender onde e como seria este elemento representado.

Depois o desenho passou por muitas outras fases, muito mais simplificadas, para se definir, finalmente, numa cruz em que, no encontro entre vertical e horizontal, na forma da vertical e nas vibrações da madeira, é imediatamente evidente a presença humana.²⁴⁷ (Siza Vieira, 2009a, p. 67).

No meio do desenho surge uma figura humana, parece confusa, uma vez mais atribuindo escala e dividindo o espaço do altar onde a cruz aparece representada duas vezes, naquele que parece ser um movimento de translação. As linhas introduzidas na cruz atribuem materialidade (madeira) e sombra ao desenho, representando também uma quebra de materialidade entre a base da cruz e a cruz, dividida por tramos, com uma peça central e outra que fará a transição da base para a cruz.

²⁴⁷ A questão da escala também se relaciona directamente na escultura, como é o caso da dita cruz da igreja: "A figura humana é o centro dessa necessidade escalar especialmente na representação das imagens das figuras "importantes". O retrato de mortais excelsos e as imagens de divindades e santos tendem a ser representadas à escala 1.1 na sequência do totemismo negro e do classicismo grego nas imagens das divindades ou dos heróis. Tendem, mas são contrariadas pois os mecanismos de exercício do poder religioso, porque é neste que a situação é mais variada, tem exigências fortes e claras. São exemplos lapidares disso as imagens de Buda, tradicionalmente oscilando entre bibelot e a estátua gigantesca escavada na montanha. As imagens de Cristo e dos santos desde o Românico começam a conhecer alterações significativas da escala no contexto da imagem geral (o Pantocrator sempre maior que as restantes figuras) influenciadas pela condição cénica ou espacial da integração das imagens." (Siza Vieira, 1995, p. 119).

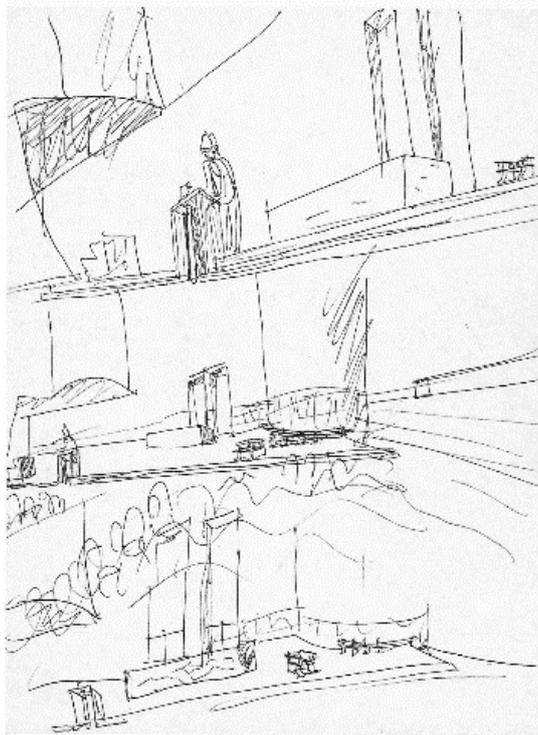


Ilustração 61 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo).
Esquisso da zona do altar, estudo do posicionamento dos objectos
no altar. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A ilustração 61 releva diferentes aproximações ao altar, um espaço já estabilizado, onde apenas a cruz se encontra ainda em estudo e a indicação das sombras indica já um grande controlo sobre este espaço. A zona do altar aparece em destaque, a abertura dos dois vãos centrais e o recorte na lateral direita são tomados como certezas, assim como o facto desta zona se apresentar numa cota mais elevada e o seu remate com o azulejo se encontrar representado. O projecto de arquitectura parece estar estabilizado, procurando-se, contudo, averiguar os objectos que irão figurar no interior e fazer parte da vida diária deste espaço.

É notório o estudo da liturgia aplicado ao espaço sem que, no entanto, se denote uma quebra com a tradição, ou seja, perante este altar apercebemo-nos de imediato, que nos encontramos numa igreja.

Quando comecei a estudar o programa, depressa compreendi o enorme alcance desta ruptura na continuidade secular da tradição. Todavia parece-me que este aspecto não tem qualquer paralelo na vida real da igreja na relação entre a igreja e a sociedade. Por

esta razão e não obstante as necessárias adaptações, procurei preservar a continuidade com a tradição.²⁴⁸

As tramas indicam a materialidade e as diferentes aproximações demonstram o pensamento do arquitecto nos objectos a localizar no altar, recriando vivências próprias deste espaço e compreendendo a nova liturgia.

Y en otro lugar el arquitecto afirma que su voluntad de hacer un edificio que pudiera transmitir la idea de iglesia en su forma le llevó a volver a considerar la tradición. Una tradición que, sin embargo, Siza reinterpreta a partir de los cambios experimentados en la liturgia y del lugar que lo religioso ocupa en la sociedad del siglo XX.²⁴⁹ (Cortés, 2013, p. 45).



Ilustração 62 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do altar e dos objectos inerentes a este espaço. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

²⁴⁸ O desenho exige um processo de apuração, de selecção. Desenhavam-se ideias, testavam-se ideias e salvavam-se aquelas que melhor respondem ao projecto: "Qualquer avanço no domínio científico e a renovada e permanente expressão artística podem ser incorporados permanentemente e precariamente. A síntese, essa busca de perfeição no possível, nem sempre é dimensionada nessa humana contingência que Leonid Ponomarev, cientista soviético, nos propõe, citando do seu livro "In quest of Quantum": "Sabemos há muito tempo que a ciência não é senão um método entre outros para estudar o mundo que nos cerca. Um outro método - Complementar - Pratica-se na arte." (Siza Vieira, 1995, p. 73).

²⁴⁹ Tradução nossa - E em outros lugares o arquitecto diz que seu desejo de fazer um edifício que iria transmitir a ideia de igreja em forma o levou a reconsiderar a tradição. Esta tradição, no entanto, Siza reinterpreta a partir das mudanças na liturgia e o lugar religião ocupa na sociedade do século XX.

Todos os esboços até deste caso de estudo, compreendem a nova interpretação da liturgia.

[...] pense-se na celebração da missa, que agora encontra o sacerdote virado para a assembleia e já não de costas. Uma tal mudança transforma por completo o carácter da celebração e anula o sentido de organização espacial tradicional, nas suas várias formas e na sua lenta evolução, Ao mesmo tempo, esta nova condição não justifica a interpretação da igreja como auditório.²⁵⁰ (Siza Vieira, 2009a, p. 55).

Em todos os esboços referentes à cadeira do celebrante é possível compreender a alusão à madeira como material de eleição, representada através de traçados mais orgânicos e até mais demarcados.

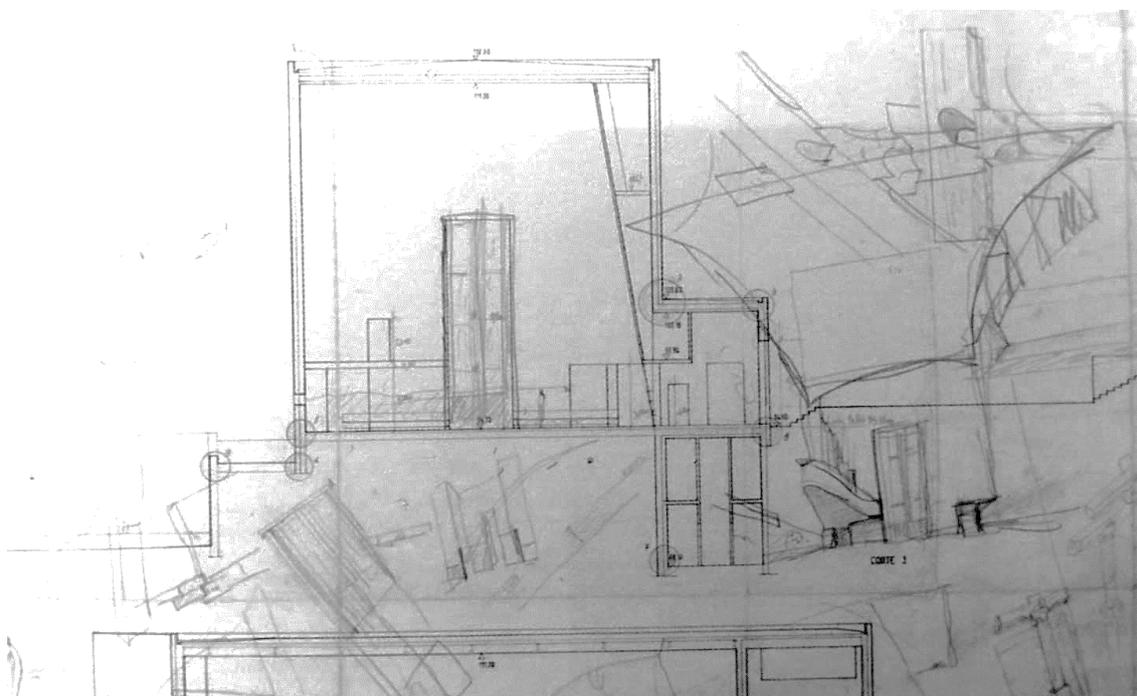


Ilustração 63 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esboços sobre corte transversal da igreja. Estudo da zona da entrada. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

O desenho da ilustração 63 e de cariz mais técnico, trabalhado como um esboço, representa um corte que enquadra a zona da entrada da igreja, sendo de seguida representado em perspectiva ao lado, procurando a relação entre vãos e zonas

²⁵⁰ A Arquitectura nasce destas componentes, da articulação das variáveis: " Assim, importa uma espécie de revelação que articula a expressão do discurso das «necessidades» com a utopia projectual. É o necessário contraponto. Deste modo, a intuição criativa nasce do confronto entre análise e intuição criativa, entre razão e poesia." (Rodrigues, 1996, p. 72).

específicas das igrejas e as intenções propostas para este espaço, como por exemplo a parede côncava do alçado lateral direito em perspectiva.

Todos os remates do edifício aparecem neste desenho marcados de modo a serem estudados posteriormente. Seguidamente compreende-se que existem questões que ainda ocupam a mente do arquitecto, tal como a importância da cruz, que surge uma vez mais retratada à direita da folha.

Este desenho, no geral, representa com clareza o trabalho do arquitecto que se move entre desenhos rigorosos providos da sua linguagem específica, dos desenhos ditos “à mão livre” que caracterizam os espaços, ao contrário do que sucede com qualquer outro tipo de representação artística, que detém valores por si mesma. Na Arquitectura estas representações têm como objectivo estudar e descobrir as atmosferas de cada tipo de espaço, logo não valem apenas por si como objectos artísticos. Neste contexto o arquitecto Álvaro Siza compara o seu trabalho com o de Matisse, afirmando que em arquitectura “temos de ter uma teoria”²⁵¹ independentemente de se tratar de um esboço ou de um desenho técnico, a Arquitectura detém uma componente técnica e utilitária que não deve de ser esquecida.

Tem que haver um paralelo entre o que é mais espontâneo e o quase intuitivo e ainda pouco informativo, com a crítica, e a crítica passa também pela elaboração de desenhos rigorosos que vão tendo peso cada vez maior no desenvolvimento do projecto. Num trabalho de equipa é rapidíssimo passar a ideia ou o que se pretende, e, provocar a sua apreciação ao grupo.²⁵² (Siza Vieira, 2013a, p. 3).

A natureza deste esboço, parte precisamente da necessidade de respostas sobre um determinado espaço. Na arquitectura, o desenho conhece esta duplicidade particularmente interessante, onde se cruzam dois códigos com o mesmo fim.

²⁵¹ A citação acima refere-se a uma comparação entre o trabalho de Siza e o de Matisse: “Matisse escrevia isto, que me parece poder aplicar-se a si: «Trabalho sem teoria. Tenho apenas consciência das forças que emprego e sigo, impelido por uma ideia que não fico a conhecer verdadeiramente senão à medida que ela se desenvolve com o andamento do quadro. Eu não posso adoptar esse raciocínio de Matisse. Temos que ter uma teoria. Não é possível abordar o campo da Arquitectura sem se ter uma teoria de base que é a nossa formação, académica ou não, e que nos permite participar nesse trabalho de equipa que é inevitavelmente a Arquitectura. Matisse estava só, diante da tela, que talvez fosse ele próprio a preparar. O trabalho da Arquitectura é completamente diferente. Gostaria muito de poder dizer a mesma coisa que ele. Talvez até preferisse ser pintor, se pudesse sê-lo, como Matisse.»” (Siza Vieira, 2008, p. 161).

²⁵² “Olhá-la em si mesma no seu estar ali, erguendo-se da terra, abrindo um mundo entre outros mundos. Olhá-la em si mesma no seu estar ali, erguendo-se da terra, abrindo um mundo entre outros mundos. Olhá-la a partir do observador: na sua implantação, no seu volume, na sua brancura, no seu ser-quase-animal que nos rodeia e acaricia.” (Castanheira, 2001, p. 94).

Entende-se o esquisso como instrumento que revela um pensamento do arquitecto, instaurando-se este como princípio operativo do pensamento espacial.

Este desenho é a confrontação e a resposta a dúvidas existentes nesta fase, onde o arquitecto critica o próprio desenho, sujeitando-o a um novo leque de opções, até encontrar a solução pretendida.

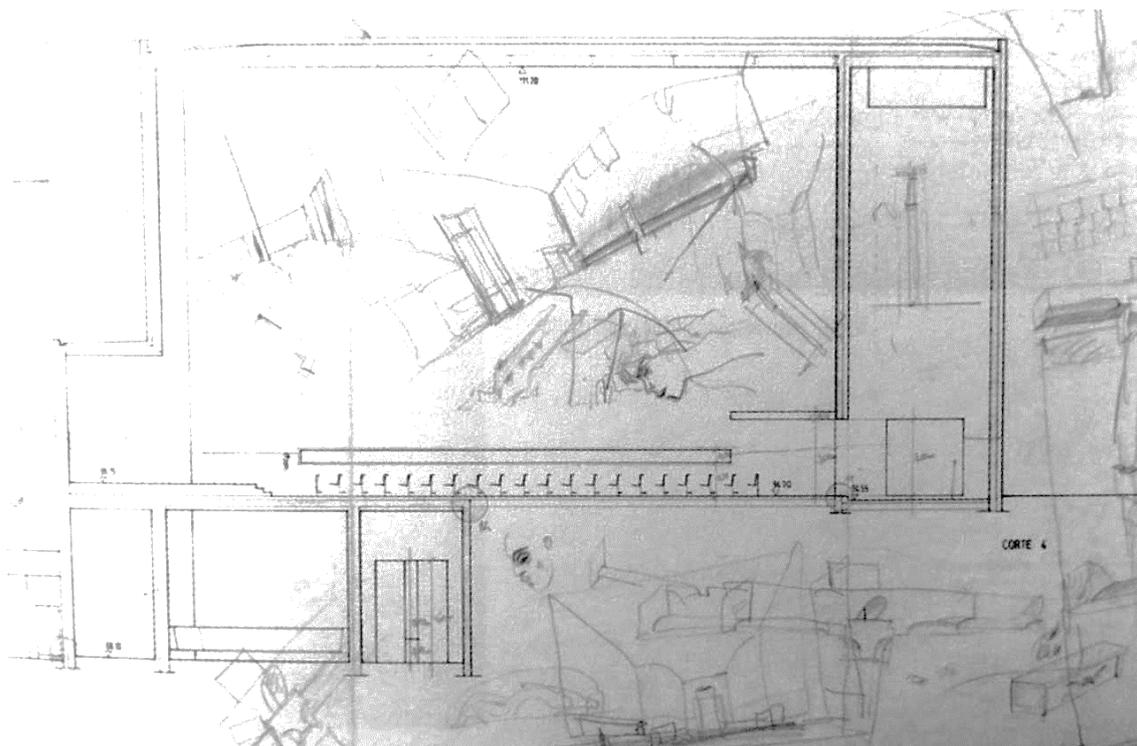


Ilustração 64 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos sobre corte longitudinal. Estudo da capela mortuária e do altar. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

No corte longitudinal da ilustração 64 representa-se o espaço interior rematado pelo rasgo contínuo horizontal, as transições de espaço do altar para a assembleia, o espaço da entrada e respectivo acesso à torre e no piso inferior a capela mortuária. Sobre as questões na alteração da liturgia que quase traçava a igreja à imagem do anfiteatro Siza esclarece: “as igrejas funcionarem como anfiteatros, indo buscar ao auditório a forma de reunir as pessoas. Assim sendo, perdeu-se muita dessa atmosfera da qual as igrejas necessitam para o recolhimento [...]”²⁵³ (Siza Vieira, 2008, p. 164).

²⁵³ Ao estudar a nova liturgia e a sua aplicação prática, Siza excluiu a imagem do anfiteatro como tipologia para a igreja: “à questão das transformações ocorridas na liturgia e perante as quais ainda não existem modelos. Pelo menos, eu não os detectei. Depois da alteração da liturgia, houve várias tendências. A primeira viu as igrejas funcionarem como anfiteatros, indo buscar ao auditório a forma de reunir as pessoas. Assim sendo, perdeu-se muita dessa atmosfera da qual as igrejas necessitam para o recolhimento, porque sabe. Nas outras tentativas, faltavam com frequência pontos de apoio, referências suficientemente estáveis

Por outro lado é possível compreender como será iluminada a capela mortuária e o corredor que lhe dá acesso, aqui representadas: “Depois, ainda na capela mortuária, a chaminé de luz, que sobre o altar, no nível superior, termina aqui com uma abertura que permite a vista do claustro.”²⁵⁴ (Siza Vieira, 2009a, p. 61).

Ao longo da ilustração 64 surgem detalhes da cruz, ainda presente na mente do arquitecto, e pequenas perspectivas do interior da igreja, sobretudo da intersecção de diferentes planos de parede e como o material irá definir o remate do pavimento com a parede e a abertura de vãos, ainda em estudo. Nota-se a introdução de pequenos rostos femininos que povoam a folha e no canto inferior direito é possível observar-se uma perspectiva que enquadra o altar e a assembleia (espaços em destaque neste corte).

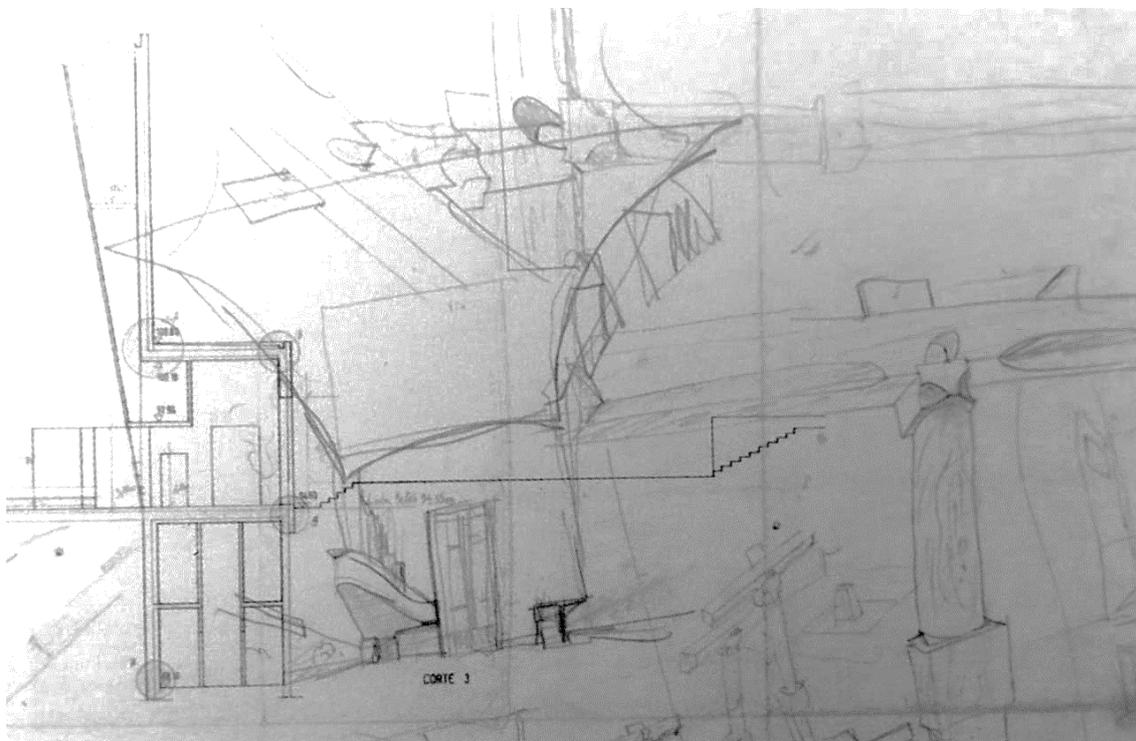


Ilustração 65 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos sobre corte transversal, estudo da zona da entrada. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

para produzir qualquer coisa consistente. A invenção da forma e a aparição do tipo não surgem propriamente do desenho.” (Siza Vieira, 2008, p. 164).

²⁵⁴ A partir dos desenhos técnicos depreende-se o incansável estudo da Luz, matéria essencial da Arquitectura: “A Luz, material mas sempre em movimento, é precisamente a única capaz de fazer com que os espaços definidos pelas formas construídas com material denso flutuem, levitem. Ela faz voar, desaparecer a Gravidade. Vence-a. O insuportável peso da matéria inevitável e imprescindível só pode ser vencido pela luz.”(Campo Baeza, 2009, p. 49).

Neste desenho da ilustração 65 observa-se o corte transversal, uma vez mais marcado com pequenas circunferências nos remates do edificado, ou seja, na intersecção de paredes, ou de paredes com o solo ou com a cobertura. Ao centro surge um esquisso do interior da entrada e da cobertura e, uma vez mais, o estudo da cruz invade o desenho, delimitando a zona onde termina a cruz e começa a base da mesma, demonstrando peças de encaixe e intersecção. Pelo tratamento dado ao desenho depreende-se que a materialidade utilizada na cruz seja a madeira.

Este tipo de representação em que se concilia o desenho técnico com o esquisso é um poderoso processo de comunicação, servindo igualmente para aclarar conceitos. Não raramente surgindo de uma ideia que como um relampejo deve ser rapidamente representada “com um lápis que se pediu emprestado e que num jacto se tem que registar, por forte pressão mental e emocional [...] algo irrepitível e decisivo e que não poderá, assim, desaparecer porque acabamos de partilhar.”²⁵⁵ (Siza Vieira, 1995, p. 60).

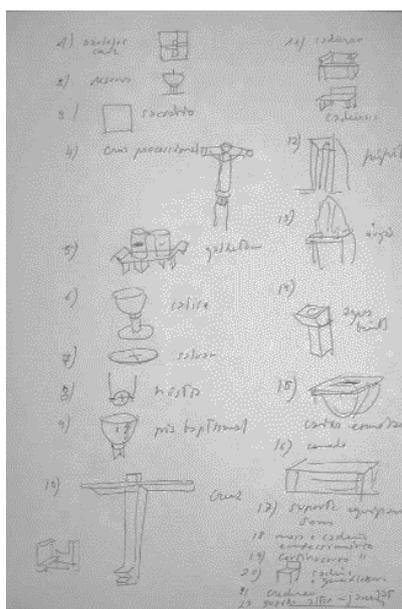


Ilustração 66 – Esquissos sobre objectos da igreja.
(Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Muitos dos esquissos deste projecto marcam a sua preocupação constante em marcar um equilíbrio entre a iconografia do sagrado e o traçar do próprio espaço de todo o

²⁵⁵ Na citação original: “[...] tendencialmente é certo, é de algo que se pode realizar no canto de uma praça pública, sobre uma folha de um caderno que por vezes descuidadamente resiste no fundo da mala, com um lápis que se pediu emprestado e que num jacto se tem que registar, por forte pressão mental e emocional ou que se apresenta a nossos olhos como algo irrepitível e decisivo e que não poderá, assim, desaparecer porque acabamos de partilhar.” (Siza Vieira, 1995, p. 60).

edifício abrangendo desde a volumetria exterior até ao mobiliário interior. A questão do mobiliário e dos utensílios é importante devendo este ter uma representação própria, dotada de significado e identidade uma vez que cada objecto tem uma função específica no decorrer da cerimónia.

Os esboços da ilustração 66 demonstra a capacidade do arquitecto para tentar compreender como irá funcionar o espaço a partir do desenho genérico dos objectos / instrumentos utilizados no decorrer da celebração da missa. Se no primeiro desenho, de cima para baixo encontramos um azulejo, supondo-se que o arquitecto pensou em criar um painel de azulejo, partindo de uma lógica de projecto/construtiva para o interior do espaço. Os objectos aparecem numerados, acompanhados de um desenho genérico daquilo que os representa. Entre eles, o púlpito, a pia baptismal e o sacrário aparentam já formas em muito semelhantes ao seu formato final. Existem outros objectos como a cadeira, o altar e o cálice que ainda se encontram em aberto.

Para debater sobre o espaço interior e outras questões colocadas pelo programa, pedi para me encontrar com teólogos da diocese do Porto. As nossas trocas de ideias, a quatro ou cinco, debruçavam-se sobre as alterações ocorridas na liturgia.²⁵⁶ (Siza Vieira, 2009b, p. 179).

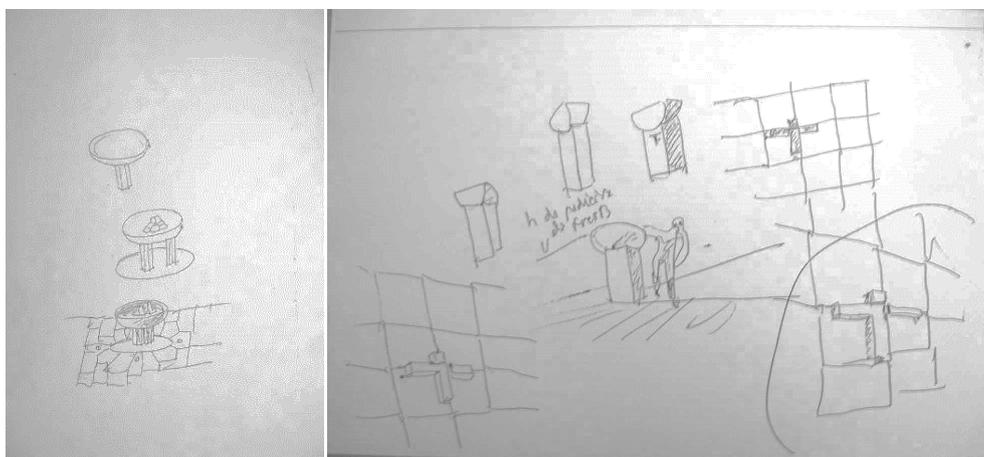


Ilustração 67 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esboço de estudos da pia baptismal. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

²⁵⁶ Siza descreve como se começou por preocupar com o desenho dito de "pequena escala": "Comecei a ocupar-me de mobiliário a pedido de pessoas para quem tinha projectado casas. Estes móveis, portanto, foram pensados especificamente para determinados espaços. Todavia como o estudo de um edifício evolui para uma progressiva libertação dos problemas funcionais, assim o desenho de um móvel tende à especial capacidade de adaptação a situações diferentes. A dificuldade principal coincide com a procura de uma difícil autonomia, que não pode asfixiar o espaço." (Siza Vieira, 2009a, p. 31).

Além da opinião dos padres e teólogos, o arquitecto ouviu também os paroquianos, ou seja, os destinatários do projecto, tal como faz com qualquer outro projecto, esclarecendo, na primeira pessoa.

[...] Para esta igreja o que faço no caso de uma escola ou de uma universidade, onde encontro os estudantes, os professores. Isso é que é a participação, essa famosa participação de que se falava há alguns anos, e que actualmente esquecemos, apesar de ela fazer parte integrante do trabalho do arquitecto – uma constante.²⁵⁷ (Siza Vieira, 2009, p. 179).

A ilustração 67 continua o estudo iniciado na anterior. Nos esboços à direita encontra-se em estudo a pia baptismal enquanto conceito, visto que não é retratada em nenhum contexto espacial específico. Nos da esquerda parece ter-se encontrado o desenho de uma pia baptismal específica para a igreja e surge a pesquisa dos materiais a aplicar. O formato é decidido, mas nenhum material parece ter sido escolhido, transitando esta ideia para o último esboço, no encontro com o solo, o seu remate é desenhado, e atribuída alguma materialidade ao pavimento e se vislumbra a introdução de pequenos remates que marcam os quartos da pia baptismal, inclusive o interior da mesma.

É introduzida a questão da escala com a inserção da figura humana. Além do formato do objecto, parece ser relevante o detalhe da cruz, o seu estudo é mais cuidado do que o formato do baptistério em si.

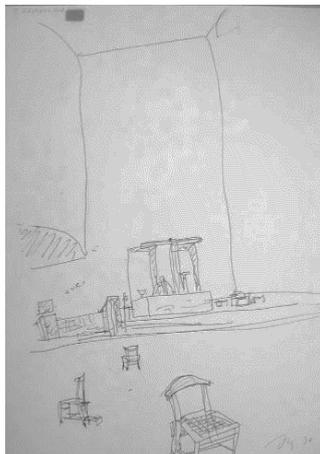


Ilustração 68 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esboço da zona do altar e estudo da cadeira para a assembleia. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

²⁵⁷ O experimentalismo já não é uma simples assimilação de conceitos do passado, mas o confronto de códigos distintos, compostos num sincronismo tipológico e onde a simbolização das imagens se liga ao valor e qualificação do desenho como estrutura de pensamento. (Consigliari, 2007, p. 120).

Uma vez mais o destaque vai para a zona do altar. Neste momento, o altar já se apresenta definido, estando a ideia de altar plenamente desenvolvida, aparecendo repetidamente em cada desenho, sem apresentar alterações significativas de uns para os outros. No altar aparecem, os vãos centrais, o altar, o remate do volume da parede lateral esquerda, o púlpito e os degraus que conduzem a assembleia.

É na zona da assembleia que existem ainda ideias por fixar, sendo neste caso a cadeira o objecto em causa, esclarecendo que as “condições funcionais que ultrapassam as mediatizadas análises do aspectos formais do edifício, para realçarem aspectos tão diversos como a opção por cadeiras individuais, em vez dos tradicionais bancos corridos.”²⁵⁸ (Seara e Pedreirinho, 2011, p. 58).

Consegue-se compreender que este será o objecto em estudo devido à aproximação a este objecto, aparecendo em primeiro plano e desaparecendo ao longo do desenho. No entanto, crê-se que tenha sido desenhado ao contrário, tendo surgido primeiro o altar com toda a sua panóplia de utensílios necessários à homilia até chegar ao detalhe do desenho da cadeira que será colocada na assembleia.

²⁵⁸ Ao visitar a catedral de Sevilha, Siza alterou a sua opinião relativamente ao mobiliário a utilizar naquele espaço: "Resulta que visité la Catedral de Sevilla, donde hay asientos individuales con reclinatorios, y decidí que esa clase de solución le iría mejor a mi espacio de Canaveses. La verdad es que decisión fue criticada, argumentando que resultaría desordenada; pero también estuve en Italia en una iglesia con asientos individuales y me impresionó mucho la armonía de movimientos de la gente al levantarse y alejarse de las sillas. El párroco apoyó finalmente esta decisión. Creo que funciona muy bien en este espacio." (Curtis, 2007, p. 238).

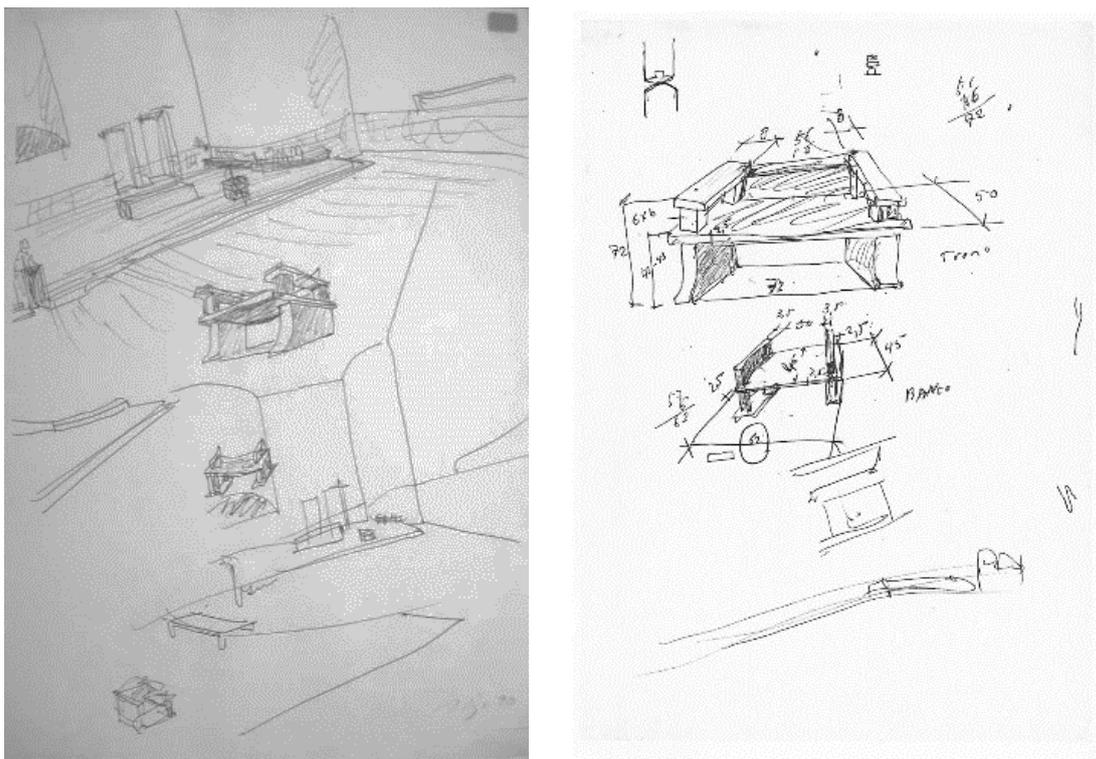


Ilustração 69 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso da zona do altar e da cadeira do celebrante. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

No desenho da ilustração 69 o altar surge uma vez mais em destaque, caracterizado com a devida proporção e materialidade, retratada a atmosfera pretendida para a celebração da missa e o estudo do objecto - a cadeira do celebrante. É importante desenhar o mobiliário, que cria uma continuidade espacial com a arquitectura do edifício, salientando Siza a importância deste factor com um exemplo de Adolf Loos: “a impressão geral é de uma coisa absolutamente singular, sensorial, mas ao mesmo tempo banal.”²⁵⁹ (Siza Vieira, 2009, p. 135).

O desenho de um móvel não pode ser senão definitivo. Não há referências fixas de escola, de ambiente, de necessidade. Despido os objectos, existe a história de uma meia dúzia de formas. a imaginação voa entre essas formas a baixa altura, se descontarmos os aprendizes impacientes.²⁶⁰ (Fleck, 1999, p. 44).

²⁵⁹ Na obra “Imaginar a Evidência”, surge esta citação referenciada em cima: “As reflexões de Adolf Loos sobre o design, importantes e actuais, sublinham como a necessidade, ainda mais do que a arte, é o fundamento primeiro para se alcançar um objecto perfeito [...] na cadeira de Loos é contudo evidente algo de especial nas proporções e em alguns pormenores que dão pouco nas vistas, de modo que a impressão geral é de uma coisa absolutamente singular, sensorial, mas ao mesmo tempo banal.

²⁶⁰ O desenho do mobiliário revelou-se de enorme importância para o arquitecto, porque para além de cumprir uma função trata-se de elementos que dialogam com o espaço projecto, que podem potencia-lo ou aniquila-lo: “El mobiliario fue para mí un asunto importante; todavía me quedan por diseñar algunas piezas. También el tipo de asiento resultó algo crucial. Al principio diseñe unos bancos continuos, fuertes, sólidos.

Neste esquisso começam a ser determinantes outros valores. Embora os registos nos transportem para diferentes escalas, o mesmo faz uma aproximação às questões que deverão ser respondidas, bem como uma orientação no espaço.

Compreende-se que no desenho na parte inferior da folha, existe uma sugestão ao altar. De uma forma sintética, do mesmo modo, procura neste caso responder às questões ao nível de enquadramento não só da plataforma do altar, bem como do mobiliário.

É interessante perceber que a cadeira não se encontra centrada no altar, mas encontra-se ligeiramente avançada no sentido da Nave. No lado oposto encontra-se o Ambão que também avança no sentido da Nave, estabelecendo um paralelismo com a cadeira e uma aproximação aos fiéis. É de igual modo curioso compreender a chaminé de iluminação por trás do Altar induz a uma certa abstração da cruz.



Ilustração 70 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do estudo da cadeira do celebrante. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Pero ya me inquietaba entonces la contradicción entre el eje de la iglesia y la idea de asamblea - algo que está siendo hoy cuestionado por los Liturgistas en el diseño de las nuevas iglesias." (Curtis, 2007, p. 238).

Retratada à imagem de um trono²⁶¹, a cadeira do celebrante é estudada ao detalhe na ilustração 70 surgindo no segundo desenho com medidas, proporções e indicações de materialidade, assim como a sua relação com o altar e a materialidade aplicada neste espaço, este esquisso representa na parte superior da folha o estudo do mobiliário para a igreja, o desenho do altar e de uma mesa. Estes elementos parecem ficar definidos, ou pelo menos, veem o seu formato estabilizado com a elaboração deste desenho.

O resto da folha apresenta esquissos referentes a diversas cadeiras, para o altar porque as figuras que aparecem a utiliza-las são figuras de clérigos, devido à indumentária utilizada. É interessante verificar-se o uso de duas tonalidades (azul e o preto), para se compreender o desenho da cadeira. O desenho das peças acaba por introduzir a sugestão de medidas. Estes últimos esquissos são testemunho do todo que constitui o projecto.

Everything in Siza's architecture is designed; there are no forgotten corners. Because his buildings are reduced to the essentials, one can realize the quantity of details. All parts of the building relate to each other, the small is developed out of the big and reflected in the small again.²⁶² (Finsterwalder e Wang, 2011, p. 19).

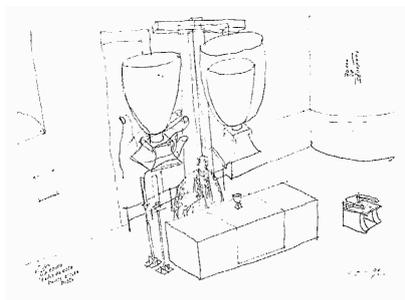


Ilustração 71 - Esquisso estudo do altar e em pormenor do cálice. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

O estudo dos utensílios a utilizar na homilia faz parte da própria vida do edifício e da vivência particular do espaço. Deste modo, ao recriar as actividades que se irão

²⁶¹ "Numa igreja a cadeira da presidência, juntamente com o altar e o ambão, é um dos elementos do espaço presbitério. É o lugar a partir do qual o pároco, por delegação do bispo diocesano, preside à comunidade in persona Christi. Na ausência em pessoa de Cristo e do bispo, o pároco senta-se aí em representação. Não é um lugar próprio, mas emprestado. O único que, por direito, pode usá-la é Cristo. Na sua ausência, ocupa-a o bispo. Na ausência deste, ocupa-a o sacerdote canonicamente mandatado para o efeito." (Higino, 2010, p. 89).

²⁶² Tradução nossa - Tudo é desenhado na arquitectura de Siza, não existindo cantos esquecidos. Como os seus edifícios são reduzidos ao essencial pode-se observar um grande número de detalhes. Todas as partes do edifício se relacionam entre si, desde a pequena escala que é desenvolvida em conformidade com a grande escala e a reflecte.

desenrolar depreende-se quais e como serão utilizados os objectos no decorrer da cerimónia da missa. O esquisso da ilustração 71 sugere esse estudo, aparecendo em destaque o cálice, singelamente colocado no centro do desenho e em detalhe num primeiro plano. Tem-se em conta a ideia de que a assembleia não verá a totalidade do objecto devido ao seu posicionamento na mão do celebrante, logo apenas, o celebrante terá esse conhecimento, para além do próprio arquitecto, que desenha o “ [...] objecto – só naquilo que ele tem de visível; porém sei que o meu desenho, enquanto processo, se dirige a ele mais inteiramente. [...] parte das características do objecto, que construímos o conhecimento possível acerca dele.”²⁶³ (Janeiro, 2013, p. 85).

O púlpito aparece com principal destaque, pelo nível de caracterização que lhe é dado, no centro aparece uma figura clerical que, num plano aproximado, segura o cálice, introduzindo a todo este ambiente um contexto específico.

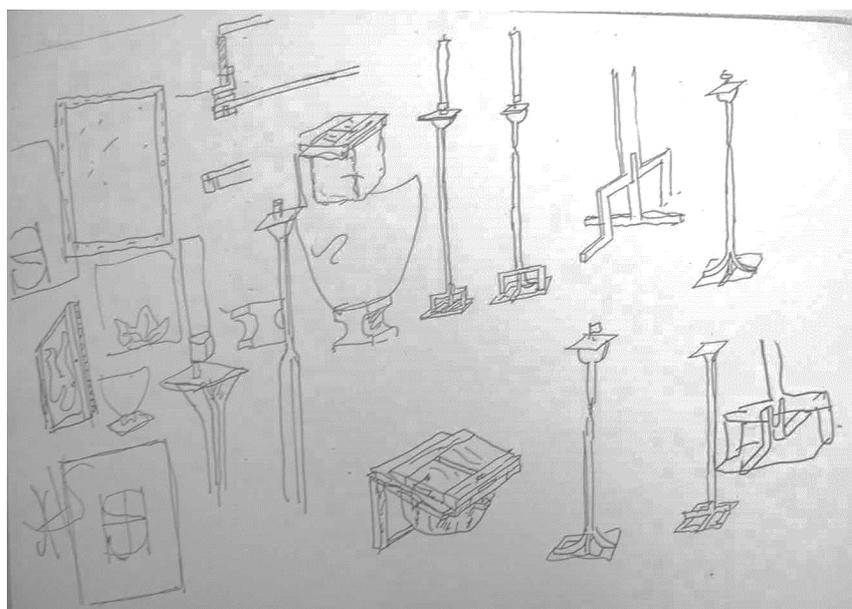


Ilustração 72 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos do estudo dos objectos a utilizar na liturgia. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Na ilustração 72 são estudados objectos da missa e respectivos detalhes, aparecendo representados o sacrário, com os diferentes tipos de porta, o cálice e o suporte para a

²⁶³ Citação Original: “Enquanto desenho um objecto – um corpo humano, por exemplo – digo que o meu desenho enquanto produto, se dirige a ele – a esse objecto – só naquilo que ele tem de visível; porém sei que o meu desenho, enquanto processo, se dirige a ele mais inteiramente. Quer dizer, por um lado: se o meu desenho enquanto produto e enquanto processo fosse, em termos gnosiológicos, o mesmo, então o hipotético espectador do meu desenho-producto saberia tanto ou o mesmo do objecto - desenhado como eu (-seu-) productora- o que não é verdade. Consideremos, posto isto, esta hipótese: vivemos num mundo de objectos, dos quais somente a parte das suas características temos acesso. Consideremos, assim, por hipótese, que é sobre parte das características do objecto, que construímos o conhecimento possível acerca dele.” (Janeiro, 2013, p. 85).

vela. No meio do estudo da porta do sacrário surge o objecto que guardado, o cálice (o formato parece ficar estabelecido de imediato, sendo apenas estudado o detalhe onde o copo do cálice encontra a base).

A síria pascoal é o objecto estudado e detalhado de seguida, à esquerda em cima e em baixo à direita. No centro aparece um objecto em madeira, que se crê tratar-se de uma caixa de esmolas e um apoio para poisar a Bíblia, também em madeira. "Lentamente a evolução do projecto orienta-me para uma redução à essência e uma gradual aproximação à substância."²⁶⁴ (Siza Vieira, 2009, p. 137).

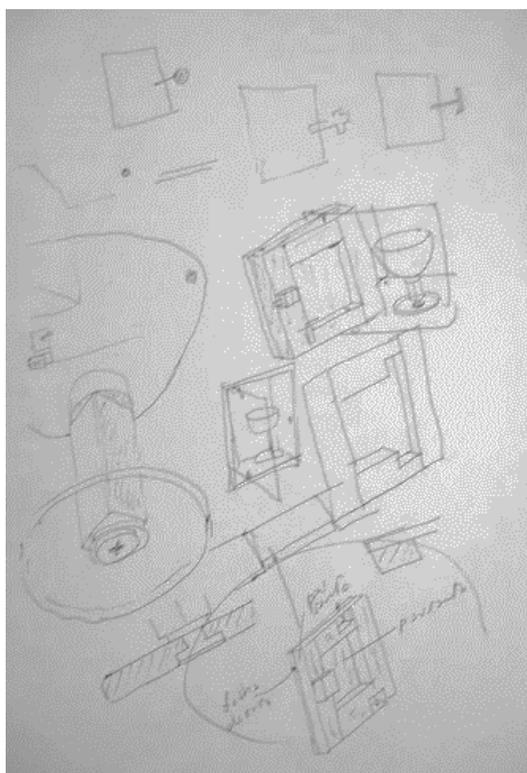


Ilustração 73 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo).
Esquisso do estudo do sacrário e do cálice. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

No desenho da ilustração 73 é pesquisado o objecto do sacrário e tudo aquilo que lhe está associado, desde o formato da chave até ao desenho do cálice. Este último aparecendo em destaque, ocupando grande parte da folha. A perspectiva representa o

²⁶⁴ Esta certeza revela-se à medida que o arquitecto se aproxima do desenho do detalhe: "Desenhar o detalhe implica logo mudar de acuidade de percepção e observação e, logo de seguida, de variação das escalas de representação. A superação desta dificuldade aparece em casos raros associada a processos intuitivos visíveis nas pessoas com extraordinárias aptidões artísticas." (Siza Vieira, 1995, p. 109).

encaixe da peça inferior com o corpo do cálice, na qual estudados todos os detalhes da peça e respectivos encaixes das peças constituintes do objecto.

O pensamento deste caso de estudo – A Igreja de Marco de Canaveses, segue uma lógica constante no diálogo entre o exterior e o interior, onde primeiro são estudadas as formas gerais e seguidamente é englobada uma escala mais aproximada. As diferentes perspectivas que acompanham os desenhos demonstram esta capacidade para abranger a totalidade de escalas e temas, dentro de um único edificado.

[...] A tensão é, dentro de cada um, sempre mais ou menos imperativa, entre o estudo da forma e o da função. [...] faz parte da disciplina. Pode ser penoso e, eventualmente, suscitar desilusão. Mas pode também ser muito estimulante; a nossa capacidade de intervenção pode encontrar aí alguma regeneração.²⁶⁵ (Siza Vieira, 2008, p. 93).

No topo da ilustração 73 as chaves, são detalhadas com diferentes opções, sendo que o arquitecto parece deixar de lado esta ideias quando avança com o formato do sacrário. O cálice surge em destaque, representado a partir de uma perspectiva baixa, mostrando todos os detalhes de encaixe das distintas peças que formam o conjunto. No final um esquema com a junção das peças, aparecendo um pequeno desenho em corte, seguido daquilo que parece ser a conclusão do desenho. Um sacrário, com formas reduzidas ao essencial, parece ser o desenho conclusivo deste esquisso. A partir desta última conclusão seguem pequenos apontamentos e uma indicação do objecto em corte.

²⁶⁵ Este jogo de tensões é próprio da Arte, contudo o mesio de expressão e de estudo - o desenho- não deixa de ser um meio, não sendo ele próprio a realidade a edificar: "[.] o desenho arquitectónico jamais representa o que «lá está. Ele apenas sugere aquilo que «lá poderá estar», segundo uma ordem de referências dirigidas à nossa experiência, às nossas vivências anteriores do espaço; à Memória, que como sabem é ela própria um elemento activo da criação.

Assim sendo, a todo o desenho de Arquitectura deveria ser aposta a mesma sentença que Magritte apôs no seu quadro representando a mais naturalista maçã deste mundo: «Ceci n'est pas une pomme»." (Tainha, 2000, p. 68).

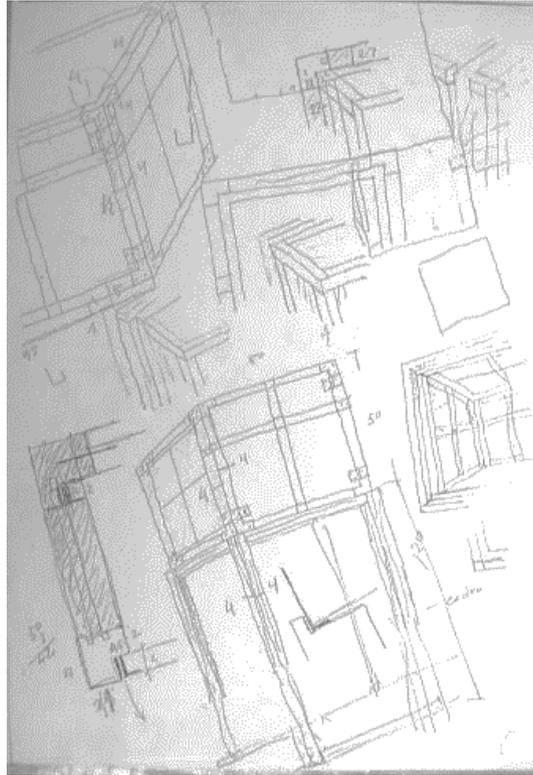


Ilustração 74 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do sacrário, estudo da materialidade e consequente forma. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Os desenhos traçados na ilustração 74 aludem ao sacrário. Retoma-se o estudo iniciado anteriormente e conclui-se que o arquitecto deixou de ver esta peça como algo incorporado na arquitectura para que se assuma como peça autónoma à qual é dado o devido destaque na zona do altar. A perspectiva do final da folha atribui uma visão totalitária do objecto, mostrando-o como um todo e descrevendo-o como uma caixa, de formato cúbico que se ergue a partir de uma estrutura, que se adivinha de madeira, talvez pela introdução de pequenos riscos no seu desenho, apoiando-se na estrutura como mote para a forma. “Sometimes details are emphasized, wich are considered fundamental; that could be based on a technical or construction theme.”²⁶⁶ (Finsterwalder e Wang, 2011, p. 15).

²⁶⁶ Tradução nossa- Às vezes os detalhes são enfatizados, o que é considerado fundamental, podendo ser baseado num tema construtivo ou técnico.

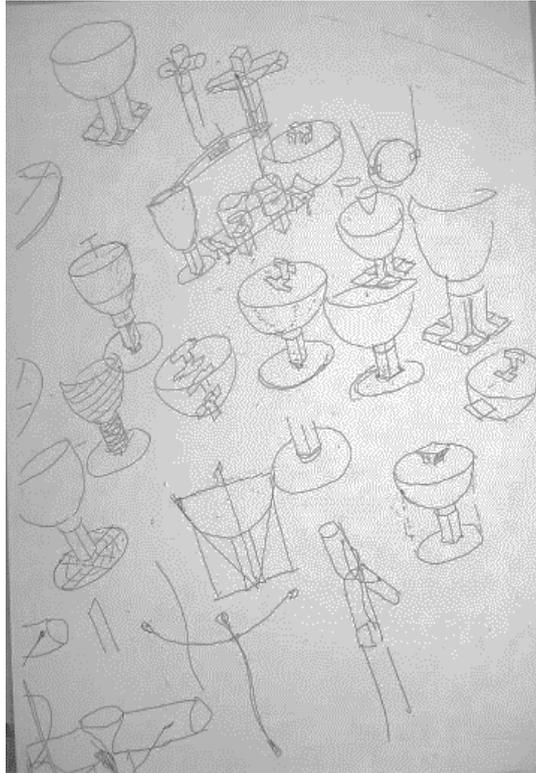


Ilustração 75 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do cálice e dos objectos a utilizar na homília. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A caixa no topo apresenta linhas rectas e estruturantes, constatou-se cruces nas faces e nas arestas do cubo e pequenas dobradiças desenhadas com um traçado rigoroso. Os desenhos parciais que se encontram no resto da folha investigam outras questões relativas ao objecto. Na imagem da direita uma perspectiva do interior do sacrário, em que as linhas do exterior delimitam igualmente o interior do espaço. Em cima esquemas em corte detalham o objecto e explicam como irá funcionar o encaixe de cada peça e qual a face que corresponde à porta. No topo deste esquisso são desenhados os detalhes que estruturam e constituem o sacrário, o mesmo sucede com a estrutura onde este assenta. Todos os desenhos contêm anotações relativas à proporção e materialidade das peças constituintes do sacrário.

São representados na ilustração 75 os objectos necessários à comunhão, o galheteiro, a cruz e o cálice vão ganhando forma, ainda que difusas e inseguras, representam uma ideia, na cabeça do arquitecto, do que deverão de ser estes objectos, pois as linhas são rigorosas, trabalhando formatos e proporções. Estas linhas, procuram: “Hubo que hacer

face frente a una conjunción de problemas funcionales, técnicos, topográficos... una infinidad de problemas, y hubo que tener paciencia."²⁶⁷ (García e Leyva, 2012, p. 62).

O cálice ganha um posicionamento de destaque na homília e talvez por isso o seu formato seja estudado persistentemente, sobretudo a nível da forma e dos símbolos que irá ostentar. Em muitos destes desenhos o cálice aparece com uma cruz no topo, o formato desse símbolo é repensado, mas mais importante que a simbologia são as formas que constituem o cálice, dos encaixes das distintas peças. No final da folha surge inclusivamente um cálice em alçado. No final dos esboços surge uma cruz, em modo sintetizado possivelmente introduzida na peça em estudo.

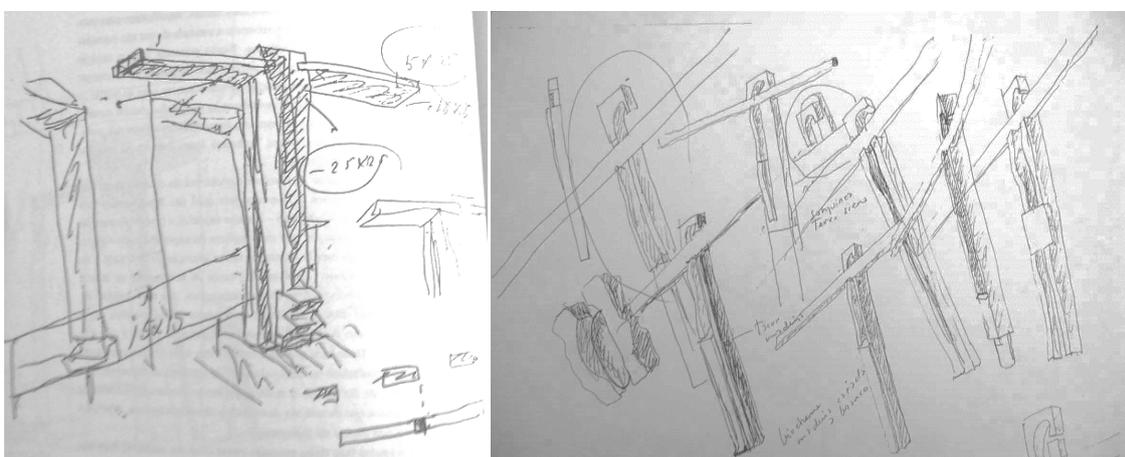


Ilustração 76 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esboços exemplificativos do estudo efectuados para a elaboração da cruz. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A ilustração 76 é composta por dois esboços, ambos retratando o mesmo objecto, a cruz. Surge primeiro em madeira (indicação dada pelo traçado), sendo esta a primeira intenção do arquitecto, colocando-a entre os vãos do altar, definindo assim o centro do eixo de simetria. No segundo esboço surge uma cruz mais geometrizada e metálica, localizada na zona lateral do altar, criando um jogo de tensões entre a forma arquitectónica, que aí se desdobra, correspondendo a uma interrupção na parede curva, como também mencionado anteriormente.

“[...] numa primeira fase tinha pensado numa cruz em madeira, com um trabalho dos contornos não muito bem definido e com volumes sobrepostos, que sugeriam a figura de Cristo. [...] Quero agora revesti-la com uma lâmina de ouro.”²⁶⁸ (Siza Vieira, 2009, p. 65).

²⁶⁷ Tradução nossa - Teve de se enfrentar uma conjectura de problemas [...] uma infinidad de problemas e teve de se ter paciência.

²⁶⁸ A cruz, símbolo religioso, foi uma das principais preocupações do arquitecto. Nesta citação reporta-se diretamente aos materiais utilizados: "Aquí las señales que recibí fueron confusas, porque en este

Uma vez mais o objecto em estudo, revela o arquitecto, deveu-se à sua grande carga simbólica e à incessante procura pela sua materialização e ao seu posicionamento no interior da igreja. A cruz “desempenha um papel, importante no jogo de tensões ao nível do espaço ao lado do altar.”²⁶⁹ (Siza Vieira, 2008, p. 182).

Nos esquissos da ilustração 76 apenas o estudo da forma da cruz é atribuída, onde lhe são atribuída. É introduzida uma cruz onde todas as linhas são geometrizadas e gradualmente a figura de Cristo se desvanece, surgindo duas figuras geométricas sobrepostas, como se a cruz e o corpo de Cristo se transformassem numa única entidade. Estes desenhos apresentam transições de materialidades e proporções, podendo ler-se dois corpos em baixo.

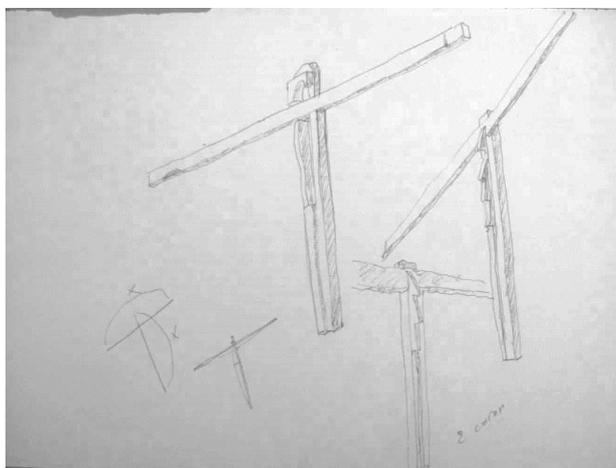


Ilustração 77 - Esquisso estudo da capela mortuária, banco e respectivo estudo da materialidade do espaço. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A leitura deste esquisso revela a junção entre o corpo de Cristo e a própria Cruz, assemelhando-se em muito à que se encontra presentemente no altar. Lateralmente surgem esquemas indicativos de dimensionamentos e de proporções. Ao longo de todo o processo de trabalho, o desenho da cruz, foi um tópico que o arquitecto trabalhou persistentemente, inquirindo-se sobre a pertinência da colocação deste elemento no altar ou até mesmo da sua introdução no espaço arquitectónico, visto que contem um

momento dentro de la Iglesia Católica existe un gran debate sobre la liturgia y el simbolismo." (Curtis, 2007, p. 251).

²⁶⁹ A ideia da marcação de um eixo era algo que inquietava o arquitecto, deste modo a cruz e o próprio altar da Santa padroeira iriam quebrar a axialidade daquele espaço: "Pero ya me inquietaba entonces la contradicción entre el eje de la iglesia y la idea de asamblea - algo que está siendo hoy cuestionado por los Liturgistas en el diseño de las nuevas iglesias." (Curtis, 2007, p. 238).

significado simbólico muito associado ao cristianismo, devendo a própria igreja transmitir essa mesma mensagem, sem necessidade de recorrer a símbolos.

"Há muitas igrejas que não se reconhecem e não ser pelo símbolo distintivo da cruz. Foi o que quis absolutamente evitar. Mesmo que haja uma, não será através dela que deveremos saber que estamos perante uma igreja."²⁷⁰ (Siza Vieira, 2008, p. 182).

Este Templo, mais precisamente esta igreja, pertence a uma tipologia de excepção dentro do tecido urbano para o qual foi idealizada.

"Un tema especialmente difícil para la arquitectura contemporánea es el de los edificios religiosos, en una época en que, en la cultura occidental, tenemos una sociedad secularizada y la creencia religiosa ha pasado a ser una cuestión privada."²⁷¹ (Domingos, 2013, p. 44).

Projectar uma igreja representou um desafio para o arquitecto Álvaro Siza, assim como qualquer outra tipologia de carácter público, considerando-a "especial porque responde a determinados problemas que lhe são próprios, da mesma maneira que é especial fazer um hospital ou uma escola."²⁷² (Siza Vieira, 2008, p. 177).

Desmistificada a questão referente ao carácter sagrado do espaço em estudo, o arquiteto começou por se concentrar com questões de índole mais prática, pensando a igreja como um espaço do quotidiano, necessário à vida da comunidade. Ao pensar este espaço como uma arquitectura por resolver, estuda um conjunto de organizações espaciais e o programa em questão.

[...] existem tipos de organização, de espaços específicos, para os quais é preciso procurar a explicação sem ser na estrita apreciação das formas. A atenção e a

²⁷⁰ Na obra "Uma questão de Medida" Siza explicita o problemático desenho da cruz: "Não há uma cruz na sua igreja. É verdade. Mas haverá uma, apesar de tudo, no interior. Pedi para desenhar uma cruz, mas ainda não a fiz. É difícil. Não se desenha uma cruz como se desenha uma paisagem, não é? Mas enfim, já tenho uma ideia bastante clara de como será essa cruz. [...] Mas suponho que, quando se olha para o edifício, podemos dizer que é uma igreja, não?"

Há muitas igrejas que não se reconhecem e não ser pelo símbolo distintivo da cruz. Foi o que quis absolutamente evitar. Mesmo que haja uma, não será através dela que deveremos saber que estamos perante uma igreja, assim como não é preciso meter um painel de saída em frente de uma porta se ela for bem desenhada, mesmo que escondida por trás de uma planta. É a maneira como o espaço se organiza que conduz automaticamente a essa porta. Bom, eu queria, perante este edifício, que se dissesse que era um edifício religioso. Penso que consegui, parece-me."

²⁷¹ Tradução nossa - Este é um tema particularmente difícil numa época em que na cultura ocidental, temos uma sociedade secularizada e a crença religiosa passou a ser uma questão privada.

²⁷² "O projecto tem uma razão que reside na encomenda, que utilizo no sentido mais lato do termo. O projecto discute-se no plano da interpretação da encomenda, no plano da exequibilidade construtiva, no plano da subjectividade da intervenção. [...] residem os valores que eu caracterizei no desenho, de que impõe a intuição e a sensibilidade como factores inconscientes e decisivos na qualidade estética da obra."(Siza Vieira, 1995, p. 55).

compreensão concedidas a esses tipos não se traduzem na cópia das formas ou das associações de formas sob as quais eles surgem.²⁷³ (Siza Vieira, 2008, p. 178).

No caso específico de Marco de Canaveses, tratando-se de uma igreja num contexto urbano, o arquitecto procurou incorporar na sua intervenção uma configuração arquitectónica que, de algum modo, restabelece-se uma zona que se estava a degradar. Preocupou-se em desenvolver soluções específicas, quer na organização do espaço interior, quer na sua relação com o exterior, assim como a resolução de problemas relacionados com a envolvente, que segundo as palavras do autor, tratava-se de um "terreno difícilimo, feio de morrer (risos), feio pela evolução, ali naquela zona. Por outro lado, belíssimo com aquele vale extenso aos pés, com um desnível em relação aos acessos sobretudo em relação à estrada."²⁷⁴ (Siza Vieira, 2013a, p. 3).

Esta proposta não pretende criar uma ruptura com a arquitectura eclesiástica, mas apenas responder a um programa, que será vivenciado de modo distinto, devido à introdução do II Consílio do Vaticano, como abordado no capítulo anterior.

A Arquitectura da igreja do Marco de Canaveses provoca, mesmo assim, uma ruptura num contexto de forte religiosidade por vezes sentimental. [...] É uma arquitectura na cidade, onde transparecem os valores e os interesses da cidade. Não falaria de um projecto de ruptura, mas sim de um projecto que é uma reflexão e uma tentativa de resposta clara.²⁷⁵ (Siza Vieira, 2008, p. 178).

Outra questão que preocupou Siza Vieira estava relacionada com a forte carga simbólica atribuída ao sinal da cruz, e a relação histórica que existe entre as igrejas e esta simbologia em particular, muitas vezes reconhece-se uma igreja pelo seu distintivo

²⁷³ " [...] se no processo de criação de formas, de organização do espaço, há lugar para todas, como adiante referiremos, e se a arte pressupõe sempre forma como suporte de uma carga emotiva, como afirma Abel Salazar, a verdade é que, como dissemos, há que admitir formas de maior predominância da sensibilidade e neste grupo estão exactamente contidas as formas produzidas pelas chamadas artes do espaço." (Távora, 2006, p. 15).

²⁷⁴ Entrevista realizada ao arquitecto Álvaro Siza Vieira, pelo André David Martins, a 21-01-2013. Durante a conversa, o arquitecto refere o lugar de implantação:

AM - Na igreja de Marco de Canaveses também houve bastante essa preocupação...

AS - Esse era um terreno difícilimo, feio de morrer (risos), feio pela evolução, ali naquela zona. Por outro lado, belíssimo com aquele vale extenso aos pés, com um desnível em relação aos acessos sobretudo em relação à estrada...

AM - Neste caso acabou por ser uma vantagem existir esse desnível.

²⁷⁵ Compreende-se esta necessidade de comparação, entre edifícios da mesma tipologia, contudo compreende-se de igual modo, que as próprias tipologias vão sendo alteradas mediante a alteração das necessidades dos hóspedes da igreja, tal como consta na citação original : "A Arquitectura da igreja do Marco de Canaveses provoca, mesmo assim, uma ruptura num contexto de forte religiosidade por vezes sentimental, do qual são testemunho muitos dos monumentos e dos santuários, tais como o Bom Jesus em Braga, Santa Luzia em Viana e outros sítios em Portugal, sobretudo no Norte. Os santuários que menciona são lugares de peregrinação, enquanto no caso do Marco, se trata de uma igreja paroquial ligada a uma dada comunidade, num meio urbano, entre os edifícios públicos da proximidade. É uma arquitectura na cidade, onde transparecem os valores e os interesses da cidade. Não falaria de um projecto de ruptura, mas sim de um projecto que é uma reflexão e uma tentativa de resposta clara." (Siza Vieira, 2008, p. 178).

símbolo da cruz. A intenção inicial do arquitecto seria a de edificar a igreja, sem a necessidade de colocar o símbolo da cruz: “A propósito da igreja de Marco de Canaveses, evocámos o reconhecimento do destino do lugar independentemente do símbolo distintivo da cruz e discutimos acerca do sentido da tipologia. [...] Qual a relação entre o objectivo e a imagem? É difícil [...] mas a verdade do nosso trabalho permite antes a constante transformação das coisas, nunca definitivas; esta manifesta-se diversamente em função das épocas, por vezes de forma mais densa e mais rápida, pouco visível, outras vezes, mais difusa, mas sempre muito real. É no interior dessa transformação que convém estar.”²⁷⁶ (Siza Vieira, 2008, p. 191).

Esta igreja, tão focada em resolver problemas do sítio e em desenvolver espaços vivenciais e eficientes na prática do culto perante as novas regras litúrgicas, desempenhou um papel importantíssimo, constituindo um modelo para outras que se lhe seguiram, devido quer à sua qualidade arquitectónica, quer à implementação dos pressupostos II Concílio do Vaticano²⁷⁷.

Uma vez mais, o arquitecto Álvaro Siza investiga e afere as ideias para as suas propostas a partir do desenho, de esboços consecutivos, bidimensionais ou tridimensionais. Desde o estudo do local, da sua respectiva envolvente, ao estudo do programa e dos detalhes mais emblemáticos da proposta a desenvolver.

Siza develops the form of the buildings from the very beginning using three-dimensional sketches. He is a master with the pencil, developing his own significant style. For Siza, thinking and sketching are one in the same. The first sketches are tested with simple small scale and studied. There are no renderings; the architecture is evolved by pencil and model, which is engraved in his architecture. He is constantly thinking of every aspect of the building not just two-dimensional with the technical drawings. Every corner is controlled, every side of the building is evolved and designed, there are no forgotten sides; no try and error principal like working with the computer. Thinking develops the architecture, not by chance. His typical black books accompany him on every journey and

²⁷⁶ Na citação original consegue-se depreender a importância do desenho deste símbolo distintivo da religião católica: “A propósito da igreja de Marco de Canaveses, evocámos o reconhecimento do destino do lugar independentemente do símbolo distintivo da cruz e discutimos acerca do sentido da tipologia. A propósito da habitação, que se define como sendo tanto económica, como social ou popular, existe também traços característicos que anunciem este tipo de arquitectura? Qual a relação entre o objectivo e a imagem? É difícil – senão mesmo impossível – designar uma coisa com uma só palavra, uma descrição geral. Isso seria equivalente a conhecer uma fórmula mágica e aplicá-la. Não digo que não tenhamos o desejo e a esperança, um pouco loucos, de tornar as coisas simples que pudéssemos ensiná-las, aplicá-las, multiplicá-las. Mas a verdade do nosso trabalho permite antes a constante transformação das coisas, nunca definitivas; esta manifesta-se diversamente em função das épocas, por vezes de forma mais densa e mais rápida, pouco visível, outras vezes, mais difusa, mas sempre muito real. É no interior dessa transformação que convém estar.” (Siza Vieira, 2008, p. 191).

²⁷⁷ “[...] geralmente considerada a primeira igreja a responder aos princípios definidos no Concílio Vaticano II.” (Seara e Pedreirinho, 2011, p. 52).

in them he is constantly thinking and working on different projects.²⁷⁸ (Finsterwalder e Wang, 2011, p. 15-16).

Existiram questões que se prolongaram após a edificação da igreja, tendo sido resolvidas à posteriori, ou seja depois da construção da igreja. Tal como já foi referido, a cruz só foi colocada no altar posteriormente e todo o processo decorreu “com a ajuda de desenhos e de maquetas, o que permitia um trabalho de avaliação das proporções.”²⁷⁹ (Siza Vieira, 2009, p. 179).

[...] interrogações que subsistem após a decisão de ministrar e dizer a missa de outra forma. Isso é sobretudo verdade para o espaço do altar que dá lugar a divergências de perspectiva. Isso foi interessante, muito estimulante para a elaboração do projecto [...].²⁸⁰ (Siza Vieira, 2009, p. 179).

Trabalhando esta metodologia pessoal, com recurso precioso e expedito ao desenho e dotado de uma grande capacidade para desenhar, o arquitecto encontra um processo de comunicar com todos os intervenientes em obra. Deste modo consegue tirar partido de todas as capacidades que tem ao seu dispor, quer territoriais, quer humanas e materiais, obtendo soluções projectuais que correspondam à melhor solução possível. "Acaba sempre por se encontrar a solução. No fundo quanto mais difícil e quanto mais aparentar impossibilidade, mais estimula a pesquisa. Às vezes as soluções mais interessantes vêm de coisas praticamente impossíveis [...]."²⁸¹ (Siza Vieira, 2013a, p.

²⁷⁸ Tradução nossa - Siza desenvolve o conceito dos seus edifícios desde o início dos processos utilizando esboços tridimensionais. É um mestre com o lápis, desenvolvendo o seu próprio estilo. Para Siza, pensar e desenhar são uma única e mesma coisa. [...] a arquitectura é envolvida com o lápis e as maquetas testam a sua arquitectura. Ele pensa constantemente em todos os aspectos dos seus edifícios não apenas nos desenhos bidimensionais e técnicos. Cada canto é controlado, cada alçado do edifício é pensando, nunca o fazendo ao acaso. Os seus cadernos pretos acompanham-no em cada viagem e neles está constantemente a pensar e a trabalhar nos seus projectos. Mesmo trabalhando simultaneamente em diferentes programas fá-lo com grande naturalidade, desenvolvendo influências e relações de semelhança entre projectos.

²⁷⁹ Siza ao transitar entre escalas, o arquitecto Siza clarifica a sua ideia de espaço, em entrevista realizada a André David Martins, a 21-01-2013:

“AS - Acaba sempre por ser, se encontrar a solução. No fundo quanto mais difícil e quanto mais aparentar impossibilidade, mais estimula a pesquisa. As vezes as soluções mais interessantes vem de coisas praticamente impossíveis. Por exemplo, o museu de Bilbao de Gehry, eu lembro-me de ir a Bilbao. Aquilo era um buraco horrendo com um viaducto monstruoso. É impossível fazer algo aqui. E no entanto o que ele fez transformou aquele lugar, e transformou a cidade toda. E não é por ser grande e exuberante, é porque a escala é de uma mestria absoluta

AM – A igreja de Marco de Canavezes também acabou por resultar no mesmo, ou seja, qualificar o território. AS – Mas a uma pequena escala...”

²⁸⁰ "La arquitectura pura se encuentra abriendo camino a través de los condicionantes y penetrando hasta el corazón de la situación, hasta su atmósfera específica: intuyendo cuál es el momento particular. Uno estudia profundamente la función para liberarse precisamente de la función. Uno examina todos los aspectos de un contexto con el fin de liberarse del contexto. La arquitectura toma cuerpo como respuesta a todas esas cosas, pero sólo cuando se dejan atrás y se consigue un nivel de resolución.

Si afrontas los problemas con una mente sin prejuicios, a veces descubres a posteriori las razones de las cosas." (Curtis, 2007, p. 239).

²⁸¹ Entrevista realizada ao arquitecto Álvaro Siza Vieira, pelo André David Martins, a 21-01-2013. Citação Original:

14). O arquitecto utiliza o desenho, o local, o programa, no fundo todos os recursos disponíveis:

Álvaro Siza trabaja en la intersección de las ideas, las culturas, los objetos, las formas, la representación. Teje una urdimbre de ideas. Cree en la metamorfosis como processo y como creación, una metamorfosis tan local y terrenal que es universal. A veces realiza intersecciones entre memoria y realidad.²⁸² (García e Leyva, 2012, p. 63).

Neste âmbito Siza relembra que até a própria memória se encontra plenamente activa, enquanto se está a esquisar: "O trabalho do arquitecto é fragmentário. Todas as imagens contribuem para o que fazemos, sem que o princípio de ordem que actua seja claramente a ordem hierarquizada que se supõe."²⁸³ (Siza Vieira, 2008, p. 184). Neste ponto o arquitecto Manuel Tainha concorda com a ideia da fragmentação do trabalho do arquitecto, partilhando o mesmo método que o arquitecto Álvaro Siza, alicerçada na memória e no cunho pessoal de cada arquitecto.

Em todo o processo de construção de factos arquitectónicos ou urbanos, Forma e Imagem são os dois instrumentos-chave na criação das expectativas que todo o acto de design comporta. [...] enquanto que a Imagem é uma realidade incontestável e irrevogável da nossa existência – é a via apropriada à construção da nossa versão do mundo – a Forma é um artifício (um producto de Arte), cuja função se esgota no próprio fazer-se para em seguida se dissipar no universo fragmentário da arquitectura [...], já que a percepção ao vivo de uma obra de arquitectura é fragmentária; é feita por blocos de imagens a partir dos quais cada pessoa vive (re)constrói - como uma montagem cinematográfica – a ideia do todo segundo uma lógica arbitrária, [...] real e verdadeira. É essa ideia do todo assim forjada com a participação activa da pessoa que ela guarda na memória.²⁸⁴ (Tainha, 2000, p. 126).

"AS - Acaba sempre por ser, se encontrar a solução. No fundo quanto mais difícil e quanto mais aparentar impossibilidade, mais estimula a pesquisa. As vezes as soluções mais interessantes vêm de coisas praticamente impossíveis. Por exemplo, o museu de Bilbao de Gehry, eu lembro-me de ir a Bilbao. Aquilo era um buraco horrendo com um viaducto monstruoso. É impossível fazer algo aqui. E no entanto, o que ele fez transformou aquele lugar, e transformou a cidade toda. E não é por ser grande e exuberante, é porque a escala é de uma mestria absoluta..."

AM – A igreja de Marco de Canavezes também acabou por resultar no mesmo, ou seja, qualificar o território AS – Mas a uma pequena escala."

²⁸² Tradução nossa - Álvaro Siza trabalha na intersecção de ideias, culturas, objectos, formas, representações. Tecendo várias ideias. Crê na metamorfose como processo e como criação, uma metamorfose tão local e terrena que é universal. Às vezes realiza intersecções entre memoria e realidade.

²⁸³ Quando se desenha recupera-se fragmentos, criam-se memórias, na disciplina da arquitectura todas as imagens edificam o todo: "La Tourette não é a mera aplicação após a transfiguração de uma imagem, ou de duas ou três, verificadas noutro lado. O trabalho do arquitecto é fragmentário. Todas as imagens contribuem para o que fazemos, sem que o princípio de ordem que actua seja claramente a ordem hierarquizada que se supõe. São as paisagens de um ponto de apoio a outro, que constituem o processo de projecto." (Siza Vieira, 2008, p. 184).

²⁸⁴ "Távora tinha compreendido que uma tradição, por maior que fosse, morreria se não tivesse nenhuma relação com a inovação real e legítima. Não só tinha compreendido isso, como o aplicou. Se há algum arquitecto que tenha viajado imenso, foi mesmo ele. Era, então, movido por muitas influências, que encontramos manifestamente na sua Obra e no espírito que o animava, e que animava, o sentido que dava à arquitectura." (Siza Vieira, 2008, p. 274).

Os esboços de Siza são o testemunho da sua metodologia e exemplificam as questões principais trabalhadas no decorrer dos projectos. O território, o enquadramento da forma escultórica da igreja e o respectivo enquadramento de todo o conjunto paroquial naquela envolvente, assim como os espaços interiores e os instrumentos a utilizar na igreja, foram preocupações constantes e continuamente aferidas pelo arquitecto. Existem, outros fundamentos que são transversais à obra do arquitecto como a luz, e o modo como esta interage nos seus edifícios e adjacente a esta questão, a respectiva abertura de vãos. Definindo enquadramentos e compreendendo o valor da luz nos espaços, torna-se uma questão da maior relevância em qualquer contexto arquitectónico, sendo da maior pertinência ao projectar uma tipologia sagrada. Deste modo, como são estudadas as diversas relações entre o interior/exterior, questão transversal à obra deste arquitecto.

Durante la fase de proyecto de la Iglesia de Santa María en Marco de Canavezes (1990-1993), Siza se preocupó mucho por la reestructuración y re consolidación de un paisaje urbano situado en el corazón de esta pequeña población rural, construyendo plataformas, niveles, pequeñas plazas y áreas donde la gente pudiera reunirse. En realidad, lo que él y su cliente pretendían fue crear un «Centro Parroquial» abierto y accesible- que aún no ha sido terminado-, en el que se reconoce, una vez más, la idea secuencial de rampas y el patio fracturado.²⁸⁵ (Domingo Santos, 2008, p. 251).

Quando se investiga a obra de Siza Vieira, a componente escultórica das suas obras (construídas ou não), é uma constante que surge repetidamente comentada. A caracterização escultural, plástica, dos seus edifícios e a incessante busca e os executar suportada pelo esboço, são metodologias também visíveis no projecto da igreja em estudo.

Este volume escultórico²⁸⁶ assente sobre uma plataforma fortemente maciça, ilustra as questões trabalhadas transversalmente ao longo de toda a obra de Álvaro Siza Vieira, entre elas a topografia (ou seja, a integração do edifício no território) e o estudo da dimensão formal que o edifício irá adquirir, (conceito próximo da Escultura).

[...] a topografia e a paisagem foram determinantes. [...] Era preciso que esta igreja procurasse consolidar um tecido em vias de degradação. Talvez a clareza, a pureza da

²⁸⁵ Tradução nossa - Durante a fase de concepção da Igreja de Santa Maria em Canavezes - (1990-1993), Siza foi profundamente preocupada com a reestruturação e re consolidação de uma paisagem urbana no coração da pequena cidade, plataformas, adros, pequenos lugares e áreas onde as pessoas se podem reunir. Na realidade, o arquitecto e o seu cliente tinham a intenção de criar um " Centro Paroquial " - que ainda não havia sido concluído -, no qual se reconhece, uma vez mais, a ideia de rampas sequenciais e de um pátio. (Domingo Santos, 2008, p. 251).

²⁸⁶ Esta aproximação entre Arquitectura e Escultura é uma característica muito própria de Siza Vieira: "Enquanto jovem queria ser escultor. O seu pai, creio eu, não o desejou verdadeiramente." (Siza Vieira, 2008, p. 224).

forma da igreja, tenha muito mais que ver com a atmosfera da actual cidade do Marco do que com a ideia de igreja. [...] Tive essa obsessão de perfeição – e talvez ainda a tenha -, mas, se há uma coisa de que nos devemos libertar a meu ver, é mesmo dessa procura “da” forma ideal, absoluta, perfeita.²⁸⁷ (Siza Vieira, 2008, p. 224).

Contudo esta é um processo que o torna único, suportado na sua interpretação, a sua metodologia de trabalho, transformam a sua obra em algo de singular, marcada com o seu cunho particular pessoal, correspondendo a propostas muito vinculadas ao território no qual se inserem, sem perder a sua interpretação, perante qualquer tipo de programa específico.

The architecture of Álvaro Siza has an exceptional position in history of modern architecture. Along with the sculptural quality, the control of space and light amazes us again and again. [...] a special cosmos, the world of the Portuguese cosmopolitan Álvaro Siza.²⁸⁸ (Finsterwalder e Wang, 2011, p. 15-16).

²⁸⁷ Neste caso depreende-se que a localização e o acompanhamento constante foram determinantes para a idealização deste projecto, tal como é possível ler na citação original, extraída de "Uma questão de Medida": "Sempre a passagem. Poder-se-ia pensar que a partir de um certo momento deixaria de abordar essa questão, que passaria mais além, para a pesquisa mais especulativa de uma forma “ideal”? Estou a pensar na igreja do Marco de Canaveses, mas talvez o tema da igreja convide a pensar na idealidade de uma forma? Também no Marco de Canaveses, a topografia e a paisagem foram determinantes. No projecto da igreja, fui confrontado com o que poderia chamar, numa certa medida, uma paisagem destruída. Era preciso que esta igreja procurasse consolidar um tecido em vias de degradação. Talvez a clareza, a pureza da forma da igreja, tenha muito mais que ver com a atmosfera da actual cidade do Marco do que com a ideia de igreja. Talvez... Penso que não estou à procura de uma forma ideal. Tive essa obsessão de perfeição – e talvez ainda a tenha -, mas, se há uma coisa de que nos devemos libertar a meu ver, é mesmo dessa procura “da” forma ideal, absoluta, perfeita." (Siza Vieira, 2008, p. 224).

²⁸⁸ Tradução nossa - "A Arquitectura de Álvaro Siza tem uma posição excepcional na História da Arquitectura Moderna. Assim como uma qualidade escultural, de controlo do espaço e de luz que impressiona vezes sem conta. [...] um cosmos especial, no mundo do cosmopolita português Álvaro Siza." (Finsterwalder e Wang, 2011, p. 15-16).

4. PAVILHÃO DE PORTUGAL (1995-1997)

O Pavilhão de Portugal foi projectado como parte integrante da Exposição Mundial de 1998, que decorreu em Lisboa, na zona que actualmente se denomina Parque das Nações. Este edifício foi concebido para albergar a representação portuguesa durante o período da exposição. A proposta final iria permanecer no local, não sendo demolida no final da exposição, como os restantes pavilhões.

Se proponía para el Pabellón una imagen emblemática y festiva, pero, al mismo tiempo, compatible con el papel urbano que posteriormente ha de desempeñar el edificio, y con programa de carácter más permanente pero aún sin definir. El edificio debía ser implantado en el contexto de un plan esquemático sujeto a cambios, y entre otros edificios cuyos diseños todavía estaban indefinidos y en fase incipiente.²⁸⁹ (Curtis, 2007, p. 338).

A concepção deste edifício apresentava uma problemática muito específica, um simbolismo que, de algum modo, enaltecesse o papel da nação, e simultaneamente, teria de ser um objecto que apresentasse um carácter icónico e festivo. A resposta do arquitecto Álvaro Siza Vieira foi a proposta provida de um forte carácter monumental, que neste contexto devendo-se considerar que no dicionário monumento²⁹⁰ surge descrito como “memória, lembrança, recordação.”²⁹¹ (Castaleiro, 2001, p. 2522).

O conceito de Monumento provém do verbo *monere* “advertir” e que define um conjunto de artefactos que são deliberadamente executados por uma comunidade. O objectivo do Monumento é o de lembrar os acontecimentos, ritos, crenças ou regras de uma determinada cultura. Representando a memória e preservando a identidade dessa mesma comunidade.

Sob este espectro compreende-se o porquê de monumentos terem sido fruto de regimes promotores do nacionalismo, quer seja no momento da criação de uma nação, quer em regimes de índole ditatorial. São também erguidos monumentos com a finalidade de

²⁸⁹ Tradução nossa - Proponha-se simultaneamente um pavilhão de imagem emblemática e festiva que, simultaneamente, fosse compatível com o papel que viria a desempenhar o edifício, de carácter mais permanente e cujo papel estivesse indefinido. O edifício deveria ser implantado num contexto ainda não definido, sujeito apenas a um plano esquemático e a alterações, entres outros que ainda estavam em fase indefinida e incipiente.

²⁹⁰ Monumento é descrito no dicionário como : *Ouvrage d'architecture ou de sculpture destiné à perpétuer le souvenir d'un personnage, d'un événement: monument aux morts. Grand ouvrage d'architecture. Œuvre remarquable, digne de durer. Être un monument de présenter une certaine particularité à un degré extrême- être un monument de sottise.* (Larousse, 2016, p. 527).

²⁹¹ Surge também como “Obra escultórica ou arquitectónica que, assinalando comemorativamente um acontecimento relevante ou homenageando uma figura de destaque, se destina a divulgá-los e a perpetuá-los na memória colectiva”²⁹¹ ou ainda “Obra que, pela sua elevada qualidade merece passar à posterioridade ou ser tomada como referência fundamental no futuro.”²⁹¹ (Castaleiro, 2001, p. 2522).

superar algum acontecimento trágico que afecta determinada comunidade. O mundo ocidental é prova viva, deste último exemplo, erguem-se monumentos aos veteranos de guerra ou às vítimas de ataques terroristas e as exposições de índole cultural, como as Exposições Mundiais, representam excepções na edificação de monumentos. Nestas exposições cada edifício representa a nacionalidade de cada país participante. Deste modo, os monumentos contemporâneos pretendem representar o que já existiu, correspondendo a uma imagem afectiva de um passado, a um conceito geral presente na memória colectiva, não existindo a construção de monumentos que “impliquem no presente a nossa memória afectiva.”²⁹² (Brefe, 1999, p. 25).

Os edifícios construídos para estas exposições mundiais, geralmente são construções efémeras, edifícios de cariz temporário para perdurar apenas o mesmo número de meses da exposição, existindo sempre excepções que permanecem após a exposição, de modo a colmatar espaços específicos das cidades. O Pavilhão de Portugal foi um dos edifícios que, à partida, devia ser edificado com um carácter de permanência e não efémero, mas simultaneamente deveria fazer parte integrante da exposição e por isso mesmo, ser detentor de uma componente/imagem festiva.

Existem duas formas de destruição deliberada de monumentos, uma positiva e outra negativa. No caso das demolições dos pavilhões das exposições mundiais, trata-se de uma demolição positiva, pois a maioria, deixa de cumprir a função para o qual foi concebido. A demolição negativa é feita com o intento de apagar uma determinada memória, podendo também aplicar-se à memória colectiva: “a derrota e a destruição de uma cultura ficam mais asseguradas pela destruição dos seus monumentos do que pela morte dos seus guerreiros.”²⁹³ (Choay, 2010, p. 20).

Existem vários exemplos, desde a Roma Antiga onde todos os edifícios Etruscos foram completamente dizimados, desaparecendo da História, até aos exemplos mais recentes

²⁹² Em entrevista concedida a Ana Brefe, Nora sintetiza o conceito de Memória Colectiva, contextualizando este conceito: “[...] Assim, entre 1978 e 1979, eu me deixei flunar longamente entre temas aparentemente diferentes uns dos outros que começavam com memoriais completamente verdadeiros como o Panteão, como os monumentos franceses e, pouco a pouco, entre temas que tinham uma relação com esses memoriais para mim evidente, mas não tão evidente para o grande público, por exemplo, o que a bandeira francesa, o que um emblema, uma instituição como a Academia francesa, uma região como a Vendée transmitiam de expressão nacional de memória; o que monumentos como o “Mur des Fédérés” carregavam como história dos símbolos; [...] Eu vi abrir perante os meus olhos uma espécie de campo, ao fundo cada vez mais largo, um horizonte de problemas que se punham a casa dia de forma mais enfática: que tipo de relação haveria entre a psicologia colectiva e a memória colectiva; que principio de nação se elabora; [...]”. (Brefe, Ana, 1999, p. 24-25).

²⁹³ Françoise Choay (Paris, 29 de Março, de 1925) Historiadora de arte, licenciado em filosofia, crítica de arte, tem editado obras relacionadas com Arquitectura e Urbanismo, desde 1970. Entre as suas obras figuram questões relacionadas com o Património construído.

de terrorismo, como o ataque do 11 de Setembro de 2001, em Nova Iorque, ou o ataque ao Museu Histórico de Mossul, no Iraque, em Fevereiro, de 2015.

A proposta foi desenvolvida num contexto em que apenas o plano urbano onde o pavilhão se implantava estaria já terminado. Os restantes pavilhões encontravam-se em fase conceptual, desconhecendo-se a configuração da respectiva envolvente, Não existindo um limite para a concepção do edifício. A própria área do espaço destinado à exposição permanecia incerta quando foi requerido ao arquitecto Álvaro Siza Vieira a concepção deste edifício, tendo sido perante este contexto de incerteza que o arquitecto Siza iniciou a sua proposta. “The use to which it was originally to be put demanded what was both a flagship image and, festive image, through one compatible with a subsequent urban rule that had not yet been defined.”²⁹⁴ (Siza Vieira, 1998, p.1).

O plano urbano aprovado e as respectivas volumetrias do edificado envolvente estariam já estabelecidas, assim como a doca, localização aproximada para o suposto local de implantação do Pavilhão. Perante estas incertezas o Arquitecto Siza apresentou uma proposta em que ancorava o Pavilhão na doca, deslocando-o ligeiramente da sua implantação inicial. O pavilhão seria implantado paralelamente à doca, ao invés de uma localização axial como havia sido proposto inicialmente. Esta proposta foi aprovada e corresponde à implantação actual do edifício.

Uma das problemáticas na concepção deste edifício centrou-se em conjugar as duas componentes a efémera e a de edifício articulador no novo plano do Parque das Nações. “The building would have to be set out, in accordance with a schematic plan that was of necessity subject to change, amid other buildings whose design was also the subject of indefinición and was at an incipient stage.”²⁹⁵ (Siza Vieira, 1998, p.1).

O programa definido para o Pavilhão deveria corresponder sempre a duas zonas distintas. A primeira corresponderia a uma Praça Cerimonial, com 3 900 m² e a segunda a um edifício de exposições com 14 000 m². O arquitecto optou por um edifício, com uma altura mínima de 10 metros e uma extensão de 175 metros.predominantemente

²⁹⁴ Tradução nossa - A função para a qual o edifício foi originalmente proposto corresponderia igualmente a uma imagem festiva e patriota, através de uma compatível com o seu papel urbano subsequente que não tinha ainda sido definido.

²⁹⁵ Tradução nossa - Originalmente o edifício deveria corresponder a um plano esquemático que seria necessariamente objecto de alteração, definindo outros edifícios cujo o projecto seria igualmente incerto à partida.

horizontal, em contraste com a envolvente, quer ao nível da Praça Cerimonial, quer no edifício de exposições, que se prolonga ao longo da doca.

De todo o conjunto salienta-se a pala que cobre a praça, cuja laje de betão reforçado apresenta uma directriz de formato catenário, correspondendo a um arco invertido. O facto de este pavilhão ter sido inicialmente dividido em duas áreas, a praça coberta e o Pavilhão de Exposições, originou a que a pala surgisse como elemento agregador e icónico. No entanto, este feito foi conseguido pela sua simplicidade e originalidade, através de um projecto que apresenta uma evolução tecnológica e simultaneamente uma imagem conservadora.

Na altura a questão da construção de uma pala de aspecto tão leve e de dimensões tão grandes foi tão comentada quanto a construção do próprio pavilhão, sobressaindo deste discurso a questão tecnológica, sem que seja posta em causa a condição artística do arquitecto. Questionado sobre este assunto Siza afirma que “a condição do artista é suficientemente aberta para se associar à condição humana.”²⁹⁶ (Salgado, 2005, p. 181).

Os esboços ilustram a evolução deste projecto, desde as primeiras ideias, que em nada se assemelham à proposta final, servindo estes como prova da metodologia projectual deste arquitecto, “Los rápidos esbozos expuestos - un instrumento de trabajo como cualquier otro no una romántica propuesta metodológica - más que descubrir, ayudan a concienciar la multiplicidad de tensiones.”²⁹⁷ (Garcia e Leyva, 2012, p. 61).

²⁹⁶ A Arquitectura é uma disciplina complexa composta por uma vertente artística e outra científica: “Mas é do seu próprio interesse do ser a defesa da sua totalidade. [...] O projecto é só um. Quero dizer, o método do projecto deve ser unitário. Deve incorporar aquilo que temos designado por «métodos científico e artístico».” (Vieira, 1995, p. 72). Contudo, “Como nasce uma ideia arquitectónica, é questão que não nos deve tirar o sono. Bastará lembrar apenas que a inspiração, de onde irrompem as ideias criadoras, provém de um estado tensão de todas as forças psíquicas do homem, da concentração máxima das suas forças. Proust dizia que tal como a água ferve a 100º, também a imagem se cria só a certa temperatura.” (Tainha, 2000, p. 44).

²⁹⁷ Tradução nossa - Os rápidos esboços - um instrumento de trabalho como qualquer outro e não uma romântica proposta metodológica - mais do que descobrir, ajudam a tomar consciência de uma multiplicidade de tensões.

4.1. CRÍTICA E ESQUISOS

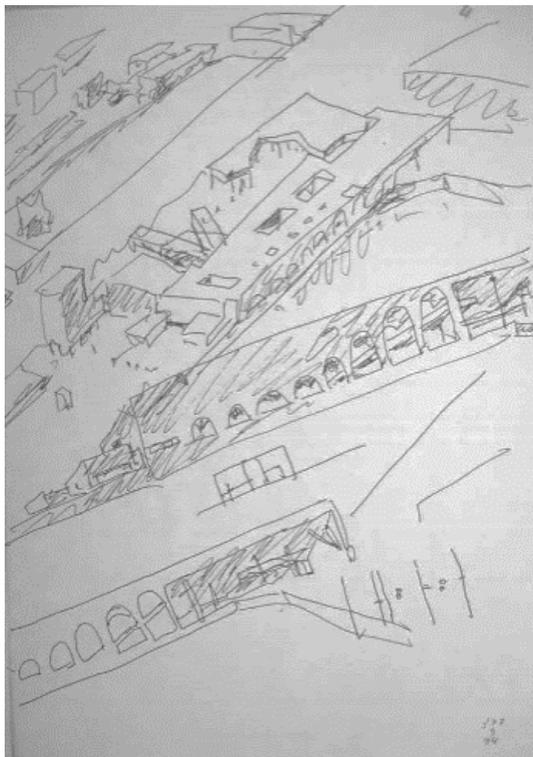


Ilustração 78 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que estudam o Pavilhão como conceito, desde os arcos até ao pórtico. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Uma arquitectura provém de uma sucessão de investigações, de hipóteses e de respostas cuja validade necessita de ser testada e que, pouco a pouco, se aglomeram para se encaminhar para uma forma. Mas não posso falar - e provavelmente ninguém o pode - de um método preciso, ou de uma ordem com regras.²⁹⁸ (Siza Vieira, 2008, p. 204).

Como o próprio arquitecto refere é praticamente impossível compreender a ordem dentro da metodologia que leva à materialização de uma arquitectura, sendo que cada arquitecto tem a sua. Deste modo o esquisso da ilustração 78 representa os primeiros estudos, ainda embrionário, da intervenção de Siza, ainda sem todo o conhecimento da envolvente do Pavilhão, no recinto da Expo 98.

Compreende-se a evolução deste esquisso desde o desenho dos quarteirões no canto superior da folha destacando-se o edifício através de um movimento de translação,

²⁹⁸ Rápido e fugaz o desenho estuda e trabalha essa forma, tal como aqui se pode observar, cedo o arquitecto abandonou a ideia de arcos e a transformou em pórticos: "«Rápido, fugaz, instantáneo», existe un reconocimiento del movimiento, del espacio y del tiempo, que se aprovecha para introducir transformaciones mediante leves forzamientos. Busca rastros y como las alimañas escudriña el espacio a la espera de todo aquello que pueda acontecer." (Garcia e Leyva, 2012, p. 62)

indicado por uma linha a tracejado. Em diferentes aproximações é estudada a mesma perspectiva, em vista de pássaro, o mesmo conjunto de volumes. Um destes volumes é composto por linhas irregulares (que corresponde à pala) e o outro é traçado com linhas regulares. Devido à evolução contínua das propostas da envolvente ser nesta fase ainda desconhecidas, na generalidade, as formas dos edifícios da envolvente indicam que apenas existam certezas relativas aos quarteirões e volumetrias que essas propostas iriam ocupar.

[...] In the light of this nebula of doubts requirements, the «foundation stone» (the end of the tread that builds up a design) appeared and took form, following a proposal, that was immediately accepted to move the buildings to the dockside, at the north-west corner - a great ship, solid anchored, as it were.²⁹⁹ (Siza Viera, 1998, p. 1).

O desenho central já indica muitas intenções de projecto, tal como a materialidade da cobertura de formato irregular, os pátios que foram abertos no grande volume junto à água e os corpos recortados no final do edifício.

Depreende-se as principais intenções conceptuais, que irão sendo consolidadas até à versão final do projecto. A necessidade de criar pequenas reentrâncias no edifício que fazem a transição de uma escala urbana para uma escala monumental, a abertura de pátios no interior do edifício, facilitando a iluminação e a necessidade de uma pequena praça/largo circunscrita ao edifício, embora talvez a mais importante síntese deste esquisso, seja o encontro do pórtico como elemento fundador deste espaço e não o arco, como surge no início do conjunto de esquissos.

²⁹⁹ Tradução nossa - perante este contexto de neblina e de dúvida, [...] lançada a primeira pedra do edifício (terminando com a ameaçada da folha em branco que assola todos os projectos) adquirindo forma, e cumprindo a proposta. Esta foi aceite de imediato, para mover a implantação do edifício para a doca, no canto nordeste – um grande navio, que permanecia solidamente ancorado.

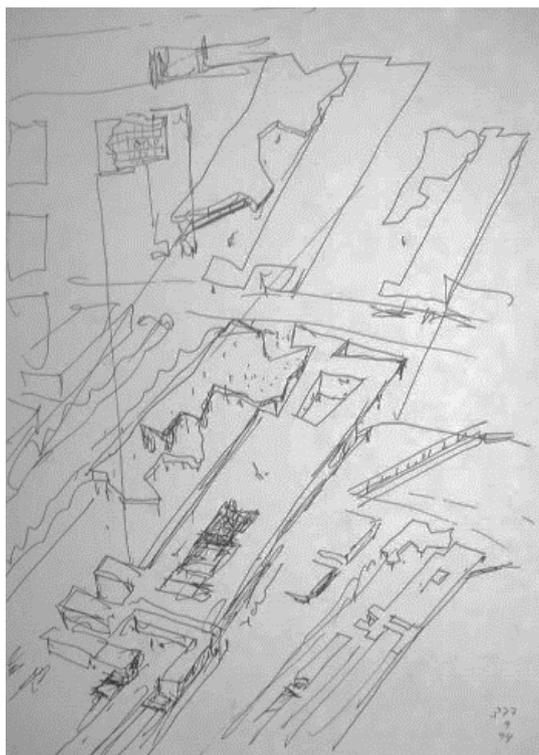


Ilustração 79 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que demonstra a implantação do Pavilhão e a sua ancoragem ao espelho de água. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Na ilustração 79 é patente que Siza Vieira estrutura a sua ideia no contexto da envolvente, sobretudo nos elementos que já se encontram aprovados para construção, tal como o espelho de água. Neste desenho a proposta em questão surge enquadrada e em conformidade com a volumetria dos edifícios da envolvente.

Ao centro da folha surge a proposta que tem vindo a ser estudada, esta feita mais detalhada. O grande volume central é perfurado e dividido em diferentes corpos, um central e que se consegue ler no sentido longitudinal ao qual se anexam outros corpos. Um irregular, e outros que se apresentam na diagonal, tornando o espaço da praça num espaço central, mas criando recantos e dividindo este espaço urbano em três pequenas praças, a última das quais rematada um volume alto. Neste desenho compreende-se o traçado de cinco pequenos largos adjacentes ao edifício.

No alçado lateral, como se consegue ler nos desenho em baixo da folha compreende-se a introdução de várias arcadas, um exercício de geometria em que o arco começa pequeno e atarracado e vai transformando-se num pórtico, no final do alçado lateral. Neste desenho podemos notar a vontade evolutiva do próprio projecto, que se desprende dos arcos e que evolui, lentamente, para uma estrutura em pórtico.

Em certos momentos o projecto ganha vida própria. Transforma-se então num animal volúvel, de patas inquietas e de olhos inseguros. Se as suas transfigurações não são compreendidas, ou se os seus desejos são satisfeitos mais do que o essencial, orna-se um monstro. Se tudo o que nele parece evidente e belo se fixa, torna-se ridículo. Se é demasiado contido, deixa de respirar e morre.³⁰⁰ (Higino, 2011, p. 74).

Mesmo neste desenho ainda pouco aproximados de uma realidade construída é possível visualizar a introdução de questões como o ambiente que se irá gerar no espelho de água, ou seja, no desenho central é representado o reflexo da arcada na superfície do espelho de água. São introduzidas igualmente pequenas pessoas, o que atribuí ainda mais um contexto monumental ao edifício.

El Pabellón de Portugal para la Expo de Lisboa (1998) también exigió una prudente atención al simbolismo y una búsqueda del carácter apropiado; pero aquí hubo muy pocos precedentes obvios que pudieran servir de guía. Entraron en juego muchas consideraciones [...]: desde la situación del solar a la orilla del agua, hasta la pretensión de una monumentalidad democrática, la «irónica» referencia al clasicismo, o la investigación sobre la construcción de un espacio protegido al aire libre.³⁰¹ (Curtis, 2007, p. 252).

³⁰⁰ A ideia transfigura-se sob forma para o papel, seguidamente deve-se ter em conta outras componentes: "Depois, segundo um processo de aproximações sucessivas, a ideia ganha corpo sob forma de uma estrutura primária. Esta é a resposta às questões essenciais e prioritárias do problema.

A este respeito recorda-se que, quanto mais não seja por razões de economia intelectual, as questões implicadas num problema a resolver não têm todas a mesma importância ou, pelo menos, não têm a mesma importância ao mesmo tempo: há sempre umas mais importantes do que outras, variando a sua importância segundo a árvore de prioridades construída pelo sujeito que concebe e que é função do seu gosto, da sua ideologia, da sua cultura. Entre a estrutura primária do objecto e a essência do problema a resolver há, pois, uma razão de analogia que pode inspirar a escolha do próprio modelo de representação." (Tainha, 2000, p. 43).

³⁰¹ Tradução nossa - O Pavilhão de Portugal [...] exigiu uma prudente atenção ao simbolismo e uma procura de carácter apropriado; no entanto aqui houve muitos precedentes óbvios que poderiam servir de guia. Entrando em jogo diversas considerações [...] desde a implantação ao lado da água, a uma pretensão de uma certa monumentalidade democrática, à ironia referente ao classicismo, ou mesmo a investigação da construção de um espaço protegido ao ar livre.

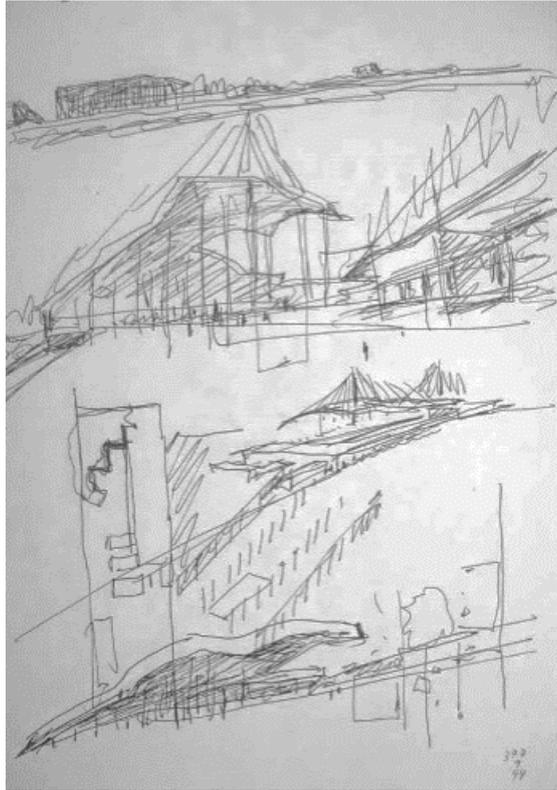


Ilustração 80 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Primeiros esquissos que evidenciam o estudo da pala como estrutura contínua do Pavilhão. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Os desenhos da ilustração 80 surgem na continuidade do pensamento iniciado nos esquissos da ilustração 79, sendo já estudada uma parte do programa requerido, a pala, pois todo o pavilhão estaria dividido por diferentes espaços. “The study involved articulation of two quite distinct areas into which the program was divided.”³⁰² (Siza Vieira, 1998, p. 1).

Consegue-se compreender que o volume de formato irregular inicialmente visto em escorço no outro desenho é unicamente estudado. No desenho ao centro apresenta-se uma estrutura com o formato de uma tenda servindo de sombra para os visitantes da exposição. No desenho do topo da folha começa a surgir uma outra ideia que será posteriormente muito trabalhada, ou seja, o alçado do edifício visto do rio para terra. O pequeno esquisso que aparece no centro da folha apresenta linhas mais simples, o seu traçado sugere momentos de sombra e luz ao longo de toda a volumetria.

³⁰² Tradução nossa - O estudo requerido a Álvaro Siza exigia duas zonas distintas nas quais o programa devia estar dividido.

Nesta proposta a estrutura adjacente é o elemento mais alto da proposta. No desenho abaixo destaca-se o que parece ser a proposta de um volume irregular rígido e fixo, que irá conduzir os visitantes à entrada do pavilhão. A estrutura edificada em proposição ganha uma escala monumental. Deste desenho restam apenas intenções, quando transpostas para a proposta final, o autor reconhece que existem muitas vantagens em não utilizar a orientação. “Me gusta sacrificar muchas cosas, ver sólo lo que inmediatamente me atrae, moverme al azar, sin mapa y con la sensación de descubridor.”³⁰³ (Garcia e Leyva, 2012, p. 83).

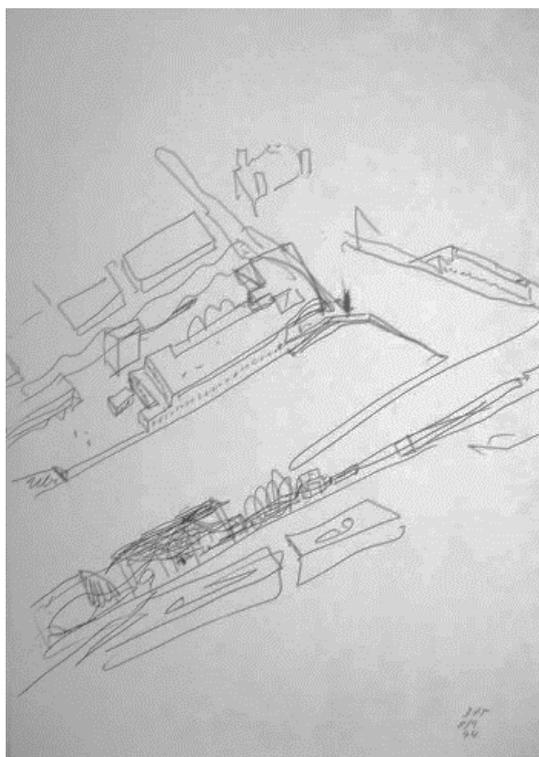


Ilustração 81 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso do estudo entre o edifício e o rio. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Na ilustração 81 o desenho apresenta uma perspectiva distinta dos demais, o observador aponta primeiro do rio para a terra (em vista aérea) e seguidamente explora uma vista de terra para o rio. Neste contexto continuam a surgir os elementos até aqui trabalhados, tal com os pátios interiores, a praça exterior e o volume mais alto que remata o conjunto edificado. É introduzida a questão da pala, uma das exigências de

³⁰³ Tradução nossa - Gosto de sacrificar muitas coisas, ver apenas aquilo que imediatamente me atrai, andar sem rumo, sem mapa e com a sensação do descobridor.

projecto, que servisse de abrigo, mas que funcionasse paralelamente como espaço exterior. Desta feita aparece uma grande pala virada para terra, no remate do edifício.

Seguidamente são estudadas distintas perspectivas para pala, na tentativa de descobrir como esta irá funcionar. No esquisso lateral esquerdo é introduzido um pátio que cria a distinção de espaços, ou seja, um espaço exterior no interior do edifício e um espaço interior no exterior do edifício. Surge uma pequena anotação, no lado direito da folha, sugerindo que a praça é dividida igualmente por quatro lados.

Os desenhos em baixo sintetizam esta situação de interior-exterior. O segundo, (aquele que se apresenta mais à esquerda), já introduz pistas que irão levar à solução final, visto que se abre para o rio, talvez até o próprio pátio para o rio. Neste esquisso encontram-se sintetizados os grandes temas, que serão seguidamente trabalhados, tal como o Arquitecto Siza refere em entrevista “Sí; hay una fase de exploración en la cual los temas directores van surgiendo.”³⁰⁴ (Curtis, 2007, p. 232).

Neste caso, as linhas directrizes seriam a vista a partir da terra e do rio, desenhos de cima e do centro da folha, o desenho da pala, a introdução de pátios, a horizontalidade dos volumes propostos e a introdução de um certo ritmo no edifício.

³⁰⁴ Tradução nossa - Sim. Há uma fase, na qual os temas diretores [de um projecto] vão surgindo.

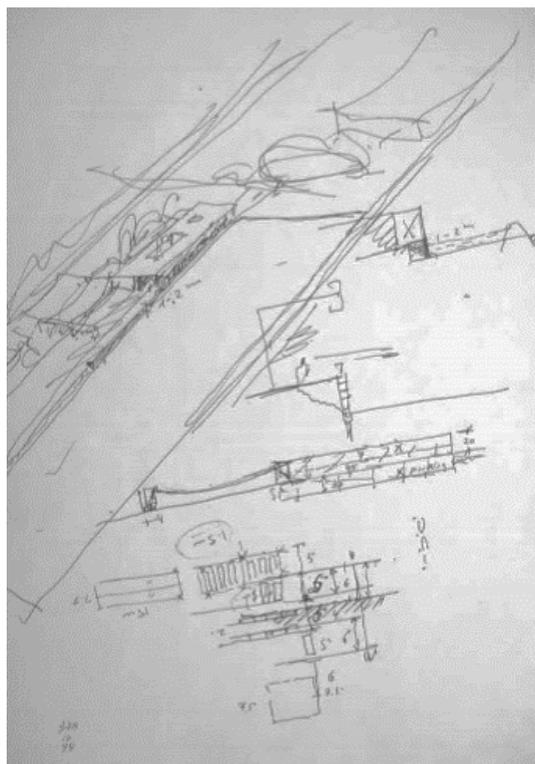


Ilustração 82 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo).
Esquisso de enquadramento geral e a sua relação com o rio.
(Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Perante a inexistência de referências concretas da envolvente, Siza apoia a sua proposta no espelho de água. Na perspectiva aérea da ilustração 82 o arquitecto estuda de modo conceptual como o edifício se irá desenvolver. Observa-se a indefinição da envolvente, enquanto se constata a introdução de outras noções que não haviam ainda sido introduzidas no edifício. Um volume que se mantém, mas ao qual são adoçados outros pequenos corpos, criando pequenas praças. Deste modo, traça as principais linhas sem "ideias pré-concebidas"³⁰⁵ testando medidas e proporções, já inseridas em contexto.

São introduzidas pequenas figuras que dão uma escala monumental ao edifício. Desta feita consegue-se observar que as linhas mais fluidas correspondem a espaços verdes, quer para a zona urbana, quer nas pracetas adjacentes ao edifício.

³⁰⁵ Esta expressão surge de modo a enfatizar um método, um processo criativo: "En mi modo de trabajar nunca tengo una idea pre concebida que me sirva de motor del proyecto. En este caso pedía una gran plaza cubierta; así que empecé a pensar de una manera imprecisa en un edificio que tuviera dos zonas principales: por un lado, una parte muy flexible y con un cierto orden repetitivo; por otro, que hubiera un espacio cubierto especial, protegido por un techo." (Curtis, 2007, p. 232).

Na ilustração 82 é pensado e desenhado o volume, parecendo não existir ainda um grande pensamento de correspondência entre volume e programa, estando aqui a ser definidas questões formais e identitárias do edifício. Constata-se o paralelismo em relação ao espelho de água, a introdução de um ritmo repetitivo dos vãos ao longo da fachada, que aparece quebrado no final do alçado, de um lado pelo pequeno volume que faz uma transição suave para os edifícios limítrofes do espelho de água e por outro lado, o grande pátio coberto onde se destaca um volume que corresponde à pala.

O alçado apresenta o ambiente criado pela introdução da pala naquele lugar limítrofe do edifício, mas pelo traçado, que recorre à repetição de linhas, consegue-se depreender uma certa incerteza da parte do arquitecto ao introduzir este tipo de estrutura.

Em baixo, representado a partir de um corte esquemático, propõe uma leitura mais simples, mais clara de uma relação criada entre volume, ou seja, aparecendo um grande volume e um mais pequeno, com um pátio interior, localizados frente a frente, supondo que sejam volumes paralelos ao espelho de água.

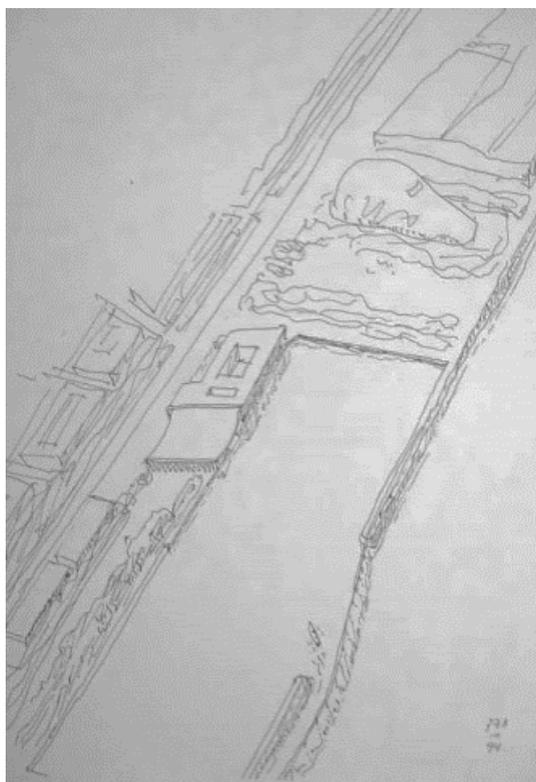


Ilustração 83 - Estudo que engloba a totalidade do edifício e demonstra a indefinição dos Pavilhões da envolvente. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

O esboço da ilustração 83 representa uma realidade mais aproximada da versão final, mesmo quando a restante envolvente se apresenta também ela em desenvolvimento, como por exemplo o Pavilhão Atlântico. Apenas o espelho de água apresenta com rigor e exactidão o seu formato final. Configura-se o edifício, na sua essência final, na sua implantação final.

Contrasting with the earlier concept, in which the building occupied a position along the axis of the dock, the new asymmetry was to provide a dynamic relationship with the Oceans Pavillion and with the buildings that were at the beginning of the design stage.³⁰⁶ (Siza Vieira, 1998, p. 1).

É com e na doca, que Siza define a sua ideia, trabalhando com formas puras, talvez introduzidas pelo desenho dos arcos no alçado lateral do desenho anterior. O pavilhão ganha um novo relevo e destaque, tornando-se mais sóbrio, transformando-se num conjunto de volumetrias sólido. Agora distinguem-se, notoriamente, dois volumes, uma grande pala com uma ligeira flecha e um grande volume sólido, perfurado por dois pátios.

Mantém-se a ideia da introdução de pequenas praças no exterior do edifício, sobretudo com o aparecimento de uma grande pala, espaço exterior público coberto e um dos requisitos do projecto.

Ao afastar a perspectiva do objecto em estudo consegue-se depreender o contexto em que este se insere e como os volumes que o constituem se irão articular com a envolvente. É, no entanto, notável a clareza, com que Siza consegue fazer este afastamento, utilizando linhas claras e rigorosas, sem no entanto revelar muito mais do que zonas verdes e de sombra no edifício.

À medida que as restantes propostas vão surgindo e vão sendo aprovadas, o arquitecto certifica-se que a sua proposta, sem perder a matriz, se distânciava das demais intervenções, destacando-se na envolvente, sem necessidade de recorrer a elementos distintos e mantendo-se fiel, quer à sua obra quer à sua interpretação do conceito de monumento: “Después empecé a considerar m´sd ls presencia del edificio en la EXPO como Pabellón Nacional - mi tarea de representar al país -. Los proyectos de alrededor

³⁰⁶ Tradução nossa - Contrastando com o conceito inicial, no qual o edifício ocupa uma posição ao longo do eixo da doca, a nova assimetria atribuiu uma relação dinâmica com o Pavilhão dos Oceanos e com os edifícios que ainda estavam no início de projecto.

estaban comenzando a desenvolver-se: pensé que mi edificio debía contrastar con ellos siendo bajo y horizontal.”³⁰⁷ (Curtis, 2007, p. 321).

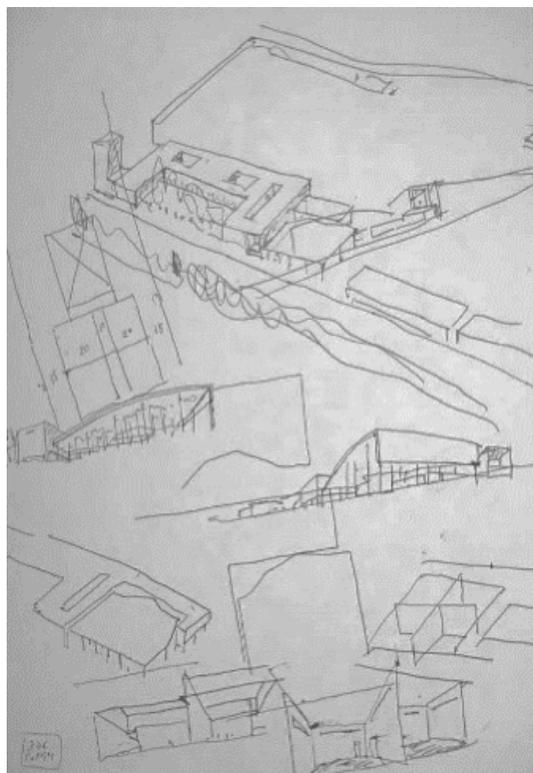


Ilustração 84 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso das aberturas e espaços exteriores do Pavilhão de Portugal e conseqüente relação que se estabelece com o espelho de água e pala. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Na ilustração 84 é possível descrever as intenções significantes do projecto. O primeiro esquisso no topo da folha apresenta uma diferenciação entre zona verde e espaço construído, o traço é fluído e seguro e o arquitecto foca-se em questões mais particulares, tentando estabelecer relações entre os diferentes volumes que constituem o edifício.

En realidad, no me obsesionó demasiado el problema de la representación del estado, sobre todo porque me dijeron que el edificio sobreviviría a la EXPO y podría servir a otras funciones, como museo o edificio público administrativo. La situación inicial era de una ambigüedad absoluta, porque al principio no tenía definido ni el lugar ni el contexto. En una primera fase el solar estaba en un eje principal del recinto ferial, entre la tierra y el río, sugiriendo algo análogo al arco de triunfo que queda enfrentado al Terreiro do Paço en la Baixa de Lisboa. En realidad, mi contexto era muy diferente de eses espacio histórico y ceremonial, y con el tiempo, afortunadamente, fui capaz de cambiar el solar a

³⁰⁷ Tradução nossa - Depois comecei a pensar a presença do edifício na EXPO 98 como Pavilhão Nacional – a minha tarefa de representar o país. Os projectos à volta estavam a começar a desenvolver-se: pensei que o meu edifício deveria contrastar com estes, sendo horizontal e baixo.

una posición asimétrica, vis a vis con los otros edificios de exposiciones.³⁰⁸ (Curtis, 2007,p. 230).

Tal como se pode observar pelos cortes, feitos em gestos rápidos e expeditos, procura-se aferir a relação com o rio, a diferença de cota entre o rio e a cota de soleira do pavimento, ou como irá funcionar o edifício em corte, como se pode observar ao centro da folha.

Em todos estes desenhos, em jeito de notas, o arquitecto trabalha com proporções, com medidas a ter em conta, nunca deixando de representar a respectiva envolvente, representando neste caso, o espelho de água como o único elemento cujo desenho se encontrava estabilizado e retratado de forma exacta e fiel.

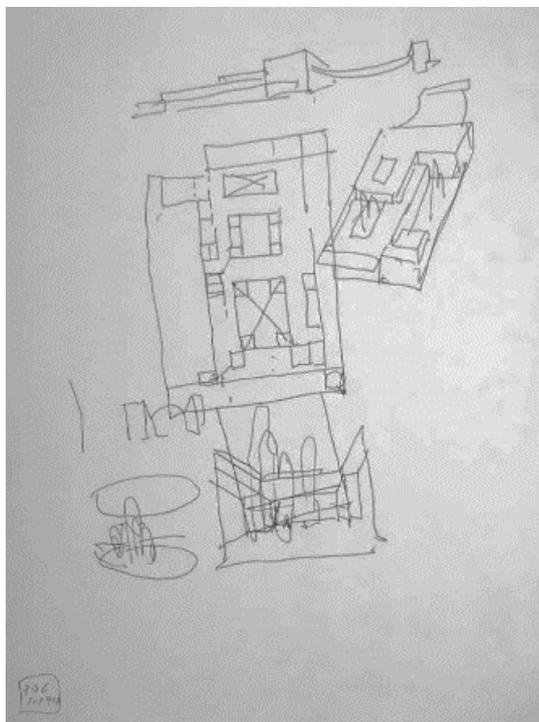


Ilustração 85 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos que demonstram a necessidade de visualização total do Pavilhão, expressa na planta ao centro e nas perspectivas à volta. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

³⁰⁸ Tradução nossa - Na realidade a questão de ser um edifício que representasse o Estado não foi uma questão que tenha provocado em mim uma grande obsessão, sobretudo porque fui informado de que este edifício sobreviveria à Expo 98 e poderia servir outras funções. [...] Numa primeira fase deveria projectar um edifício no recinto da feira, entre a terra e o rio, surgindo algo análogo entre o Arco do triunfo que está representado na Baixa, na Praça do comércio, em Lisboa. Na realidade o contexto era bem diferente desse espaço histórico e cerimonial, e com o tempo felizmente, a proposta foi sendo consolidada detendo um posicionamento axial face aos outros edifícios.

Na folha com o esquisso na ilustração 85 representa já intenções claras de projecto. Na figura acima, aparece a imagem do pavilhão estilizada, figurada em alçado denunciando os principais volumes que constituem o Pavilhão. No fundo, esta representação é tão singela que representa a essência e o conceito do pavilhão. Dois volumes que suportam uma grande pala, e um corpo que se estende ao longo do espelho de água. A proposta ancorada apenas na doca : “con una simple orden trata de transformar su entorno, trata de apoyarse en puntos fijos tanto de la memoria como de los rastros e indicios, más energéticos que materiales, que descubre en el paisaje.”³⁰⁹ (García e Leyva, 2012, p. 71).

Ao centro surge uma planta que procura compreender onde e como serão inseridos os pátios no interior do edifício. Os desenhos dialogam entre si, e as suas proporções são transferidas de um desenho para o outro. Esta é intersectada por uma axonometria que tenta compreender estes volumes, a cota a que se situam os mesmos e se algum dos pátios se abrirá ou não para a frente do rio.

Em baixo surge um enquadramento de um pátio interior, sem que apareça o limite lateral direito, ou seja, sugerindo uma união entre os dois pátios. Os riscos fluidos do meio do pátio assemelham-se a árvores. O último esquisso que sugere à esquerda sugere a um pátio circular.

³⁰⁹ Tradução nossa - Com uma simples ordem trata de transformar o seu entorno, apoiando-se em pontos fixos tanto da memória como rastros e indícios, mais energéticos que materiais, que descobre na paisagem.

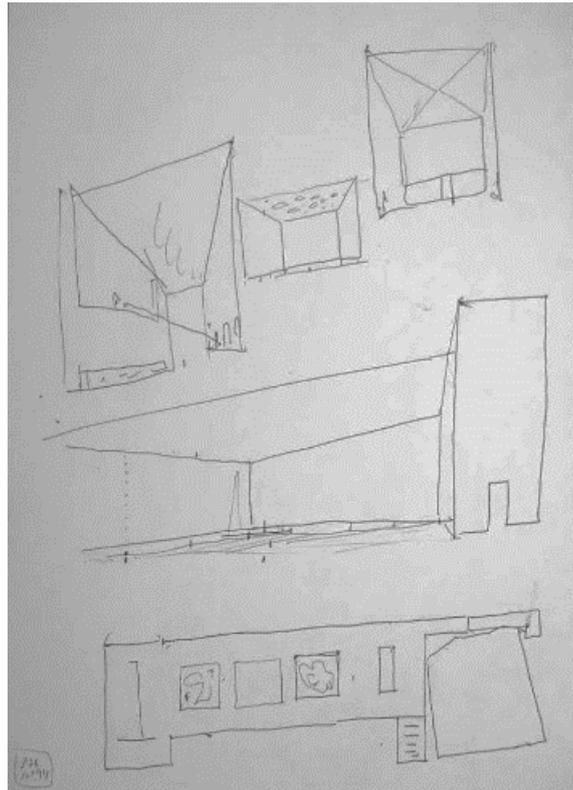


Ilustração 86 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquissos em perspectiva e planta que estudam diferentes hipóteses de praça coberta. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Na ilustração 86 o esquisso representa os espaços exteriores dentro da volumetria principal. De entre eles destaca-se a pala sem apoios que desvenda caminhos, para a futura pala do Pavilhão.

Después de alguna reflexión y algún ensayo - inclusive alguna losa apoyada en muchos pilares - me di cuenta de que aquél debía ser un espacio público y situado bajo un techo sin apoyos. Así que el desarrollo del proyecto comenzó a basarse en la búsqueda de una modulación creíble y a trabajar en colaboración con los ingenieros.³¹⁰ (Curtis, 2007, p. 231).

Neste conjunto de esquissos compreende-se a procura de uma solução, em esquema aparecem os pátios com zonas verdes e no exterior, uma grande pala. Nos restantes esquissos o arquitecto estuda as formas distintas da pala, o seu formato e a dimensão a ocupar.

³¹⁰ Tradução nossa - Depois de alguma reflexão e algum ensaio - inclusivamente uma laje apoiada em alguns pilares - dei-me conta de que aquele deveria ser um espaço público e localizado debaixo de um tecto sem apoios. Assim o desenvolvimento do projecto começou a basear-se na procura de uma modelação incrível e a trabalhar em colaboração com engenheiros.

No topo da folha estuda diferentes aberturas na pala, compreende-se que o arquitecto indaga sobre como fazer pequenas aberturas naquela pala, ou se deve apenas jogar com a forma e a perspectiva da mesma, introduzindo pequenos vãos laterais. Estuda essa relação entre um elemento como é o pavilhão conferindo uma maior escala e uma sensação de monumentalidade e no caso do desenho central as pequenas aberturas enfatizam esta relação. É igualmente notória a introdução de pequenos pátios no interior do Pavilhão.

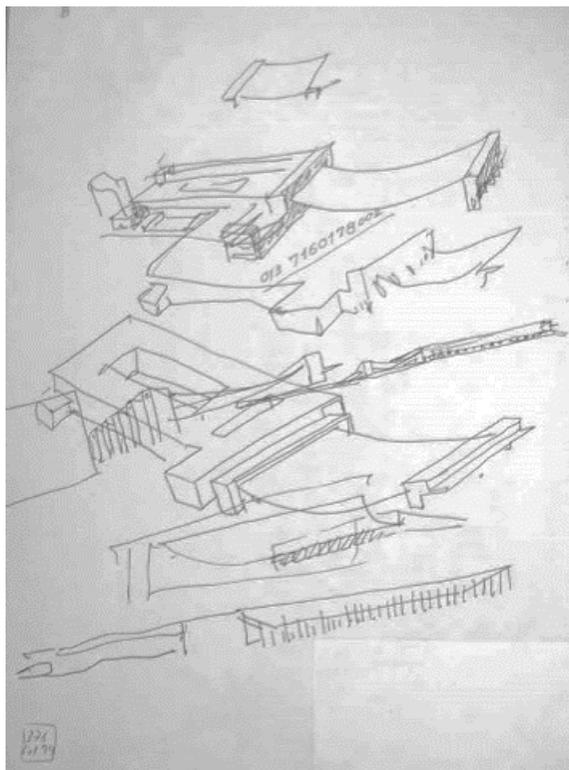


Ilustração 87 - (De cima para baixo). Esquisso que demonstra as diferentes relações e estudos da pala com o pavilhão. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Nestes desenhos da ilustração 87 a procura de configurar o edifício é notório, sendo trabalhadas várias ideias para o suporte da pala. É abandonada a ideia de um volume mais alto, desaparecendo do segundo esquisso para o terceiro e é também testada a ideia da introdução de diversos pilares como meio de sustentação da pala.

A pequena anotação no cimo da folha introduz o tema a ser estudado na restante folha, sendo todos os desenhos subordinados à pala. Mesmo no segundo desenho em que são introduzidas outras questões no volume principal, tais como o pátio central e os volumes laterais que criam as reentrâncias pretendidas anteriormente, a pala apresenta-se como uma extensão do edifício, como se consegue ver no esquisso que aparece no

centro da folha, parecendo um ligeiro volume que é esticado entre duas volumetrias maciças.

Primeiramente, como se consegue visualizar no esquisso em baixo, são utilizados vários pilares que suportam esta grande laje, no entanto o arquitecto parece voltar à ideia inicial de uma pala provida de uma pequena flecha e ao centro da folha desenha o que será a imagem icónica deste projecto: um volume alto, rigorosamente marcado pela verticalidade, cujos pilares acentuam mais a altura do edifício e a pala que é ancorada.

La insurgente cubierta suspendida - que combina una estructura de cables y una fina superficie de hormigón - puede recordar la vela de un barco, aunque nunca hubo intención «directa» de ilustrar un tema marítimo u oceánico. Las sensaciones de ese tipo se abrieron paso en una forma y en un espacio que surgían, de manera gradual, a partir de diversas conexiones laterales de ideas, que oscilan entre la búsqueda de una estructura sin apoyos intermedios y la memoria de otros espacios sacados de la historia de la arquitectura.³¹¹ (Curtis, 2007, p. 252).

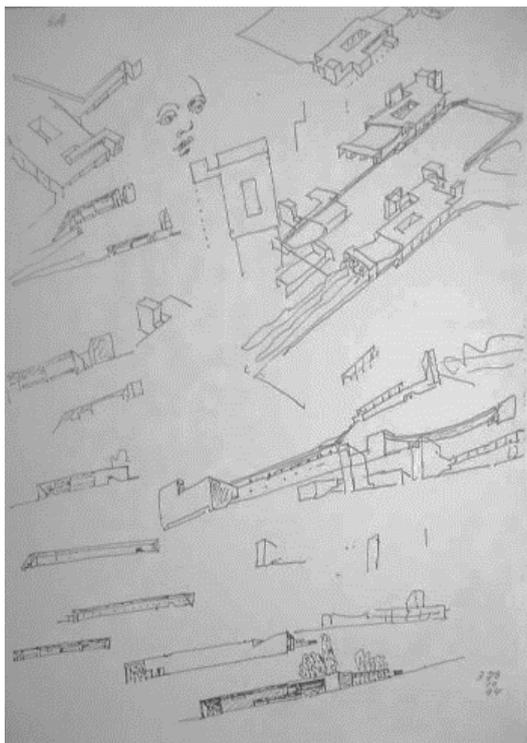


Ilustração 88 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que demonstra a necessidade do arquitecto de sair do plano do horizonte e visualizar todo o edifício. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

³¹¹ Tradução nossa - A insurgente cobertura suspensa – que combina com a estrutura de cabos e uma fina laje em betão armado – pode recordar a imagem da vela de um barco, ainda que não haja uma intenção directa de ilustrar um tema marítimo ou oceânico. As sensações deste tipo apareceram de um modo gradual a partir de diversas conexões laterais de ideias, que oscilam entre uma estrutura sem apoios intermédios e a memória de outros espaços sagrados da história e a arquitectura.

Este conjunto de desenhos da ilustração 88 estuda o desenvolvimento do pavilhão, os espaços do programa e como será percecionado de todos os ângulos expostos neste conjunto de esboços, como a vista de terra para o rio que se pode observar no segundo desenho presente do lado direito.

A proposta, embora ainda em estudo, já se encontra bastante estabilizada, uma vez que os principais volumes que constam no projecto final já se encontram representados, conclusão retirada a partir dos desenhos apresentados à direita da folha correspondentes às perspectivas aéreas. No topo, uma figura feminina olha para uma planta esquemática do edifício, de seguida o seu olhar é utilizado para traçar as perspectivas que surgem no canto esquerdo da folha.

No centro da folha uma perspectiva do edificado enquadra o edifício a partir da direita, verificando-se que o volume do remate faz esta transição entre o exterior e o edificado.

No final da folha surge um desenho síntese, um alçado, onde figuram as sombras e as principais ideias do projecto. O volume paralelo ao espelho de água, os volumes que suportam a pala, os pátios onde surgem as zonas verdes e o volume que remata o edificado e que atribui mais verticalidade ao conjunto e onde se ancoram todos estes volumes. É portanto, a partir deste desenho central que os diferentes alçados são estudados.

De hecho, una de las primeras ideas que tuve para el techo de la plaza fue la de una bóveda con curvatura relativamente suave; pero esto no daba suficiente sensación de refugio, y con el tiempo la idea se invirtió y devino en una cubierta curva suspendida. Esta inversión de la curva llegó casi por casualidad. [...] Cuando le presenté la idea a Cecil - una cubierta con una luz de 60 por 58 metros - pensé que me diría que estaba loco. Pero, al contrario, me dijo «Sí! Podemos hacerlo!» Al final, creo que técnicamente es una solución bastante normal: una losa de veinte centímetros de grosor, con tubos en su interior a través de los cuáles pasan los tensores, los cables. La idea estructural nos condujo a la necesidad de utilizar pilares muy fuertes que actuaran como contrafuertes.³¹² (Curtis, 2007, p. 230).

³¹² Tradução nossa - De facto, uma das primeiras ideias que tive para o tecto foi uma cúpula com uma curvatura suave; contudo esta não dava uma sensação de refúgio e com o tempo esta ideia inverteu-se e transformou-se numa cobertura de curva suspensa. Esta inversão da curva originou-se casualmente. [...] Quando lhe apresentei, à Cecil - uma cobertura com uma laje de 60 por 80 metros - pensei que me iriam dizer que estava maluco. Contudo, ao contrário, disseram-me «Sim! Podemos fazê-lo!» Ao que parece, é uma solução bastante normal. Uma laje de vinte centímetros de espessura, com tubos no seu interior, através dos quais passam tensores, cabos. A ideia estrutural conduziu-nos à necessidade de utilizar pilares muito fortes que actuaram como contrafortes.

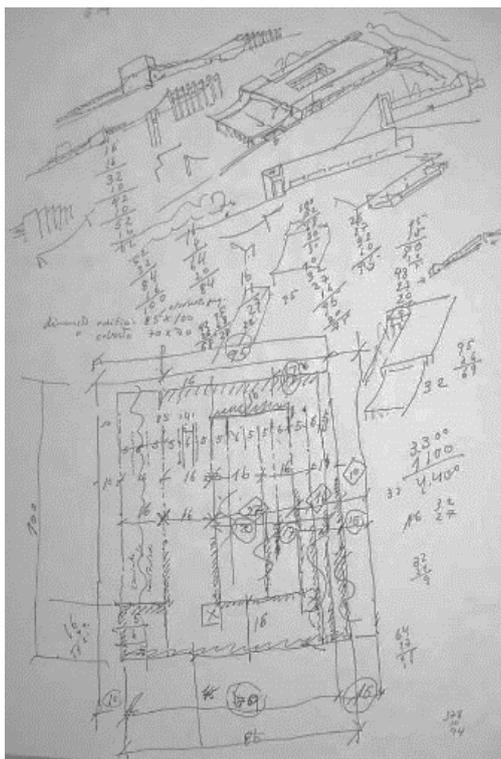


Ilustração 90 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso em perspectiva e planta focando a estrutura do edifício. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

O desenho da ilustração 90 demonstra a necessidade extrema de Siza em controlar o projecto, de retirar medidas e compreender proporções, sobretudo na planta desenhada no final da folha “Así que el desarrollo del proyecto comenzó a basarse en la búsqueda de una modelación creíble y a trabajar en colaboración con los ingenieros.”³¹⁴ (Curtis, 2007, p. 231).

No topo da folha o desenho à direita parece sintetizar a ideia geral, quer do volume, do ritmo introduzido na fachada (como se comprova pelas perspectivas que aparecem acima), quer ainda a fixação do pátio interior. Algumas perspectivas sugerem alguns estudos no alçado virado a terra.

Destaca-se o cuidado do arquitecto perante o esforço necessário para a construção deste tipo de edificação. Todas as proporções e espaços projectados para o edifício, sobretudo depois da introdução da ideia da pala, que representa por si só um esforço de controlo sobre a proposta.

³¹⁴ Tradução nossa - Assim que o desenvolvimento do projecto começou a basear-se na procura de uma modelação credível e a trabalhar em colaboração com os engenheiros.

Este desenho demonstra igualmente o trabalho de cooperação tido com os engenheiros e o modo como foram mantidas as intenções principais de projecto em conciliação com o projecto estrutural. À volta da planta, devidamente cotada surgem esboços de alçados e perspectivas, que demonstram uma capacidade para cruzar dimensões, da parte estrutural e o projecto, cujas principais intenções já estavam pré-estabelecidas.

Por lo visto, el edificio comunica. Me alegró mucho la reacción en conjunto de la gente hacia él. Por otro lado, hubo quien dijo: la cubierta curva es maravillosa, pero el resto no. Un crítico escribió que era «una preciosa obra de ingeniería logada a un edificio banal». El director de la EXPO - un ingeniero - manifestó que le no siempre es capaz de entender que la expresión de la cubierta está relacionada con todo lo demás!³¹⁵ (Curtis, 2007, p. 234).

A partir de esquissos como este compreendemos que a dimensão estrutural e arquitetónica, o edifício e a pala, se encontram interligados e espelham o estudo dessa relação.

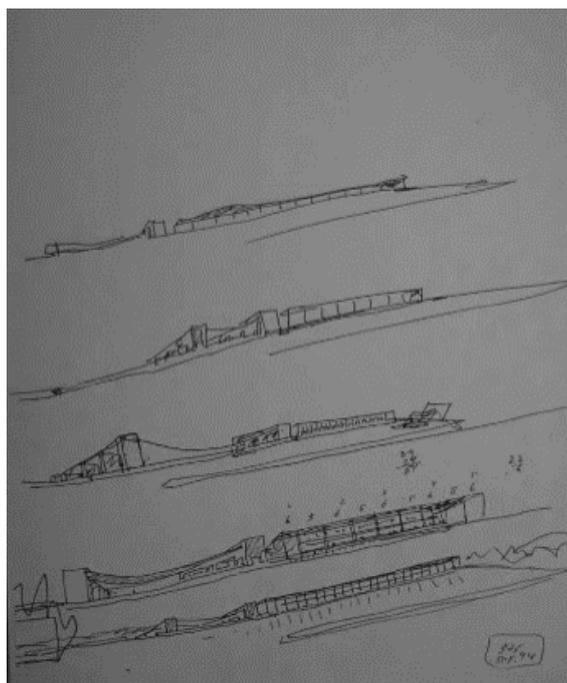


Ilustração 91 - (De cima para baixo). Esquissos da perspectiva do Pavilhão de Portugal, visto do rio. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

En Lisboa el borde no mira al Atlántico - algo a lo que estoy acostumbrado en Oporto-, mira al río. Había muy pocos edificios que me podían dar pistas. Decidí concentrarme

³¹⁵ Tradução nossa - Por outro lado o edifício comunica. Alegra-me muito que a reacção em conjunto que provoca. Por outro lado, houve quem disse: A cobertura curva é maravilhosa, o resto não. Um crítico escreveu «uma preciosa obra de engenharia ligada a um edifício banal». O director da Expo – um engenheiro – manifestou que gostava muito da engenharia do Pavilhão de Portugal! As pessoas são incapazes de compreender que a cobertura está relacionada com o edifício.

en el borde ofrecido por el dique del muelle, y tratarlo como la base de mi «columnata». Quería que del plano del dique salieran directamente elementos estructurales, que al mismo tiempo proporcionaran transparencia y profundidad. Incluso puse una rampa que llegaba hasta el agua. La piedra que recubre los pilares es continuación de la sillería del muro; en cada extremo los pilares quedan mermados y cambian su forma.³¹⁶ (Curtis, 2007, p. 233).

As diferentes aproximações ao objecto arquitectónico demonstram problemas distintos a ser estudados, a partir do desenho do alçado virado para o rio. Se no primeiro alçado temos apenas uma noção da volumetria e da ligação com o território, à medida que o observador se vai aproximando do objecto outras questões de índole prática, construtiva e caracterizadora do conjunto do edifício surgem. O mesmo sucede com o desenho do alçado deste edifício, num primeiro momento este surge tenuemente ao longe, destacando-se apenas os vãos e os volumes que suportam a pala e a sua curvatura. Os restantes desenhos embora apresentem a mesma perspectiva vão-se aproximando e tornam o edifício mais físico, mais material, enquanto que o primeiro desenho parece ter sido desenhado numa manhã de neblina.

O terceiro desenho já apresenta o limite do espelho de água como sugestão de uma continuidade linear do edifício. No penúltimo desenho estamos perante um edifício mais detalhado, onde os vãos recuados apresentam uma repetição sistemática do edifício e onde a pala deixa vislumbrar os edifícios da zona envolvente que se irão situar atrás. Um ritmo é trabalhado ao longo da fachada, estando anotadas medidas e se percebe o terminus do alçado de um lado pela pala, e do outro por uma parede que parece ancorar a proposta.

³¹⁶ Tradução nossa - Em Lisboa a margem não está virada para o Atlântico [...] e sim para o rio. Havia muito poucos edifícios que me pudessem dar pistas. Decidi concentrar-me na margem da doca e tratá-la como base da minha colunata. Quería que do plano da doca sobressaíssem elementos estruturais, e que ao mesmo tempo proporcionariam transparência e profundidade. Inclusivamente uma rampa que chegasse até à água. A pedra que reveste os pilares é a continuação da fábrica do muro; em cada extremo os pilares ficam em mármore e modificam o seu formato. (Curtis, 2007, p. 233).

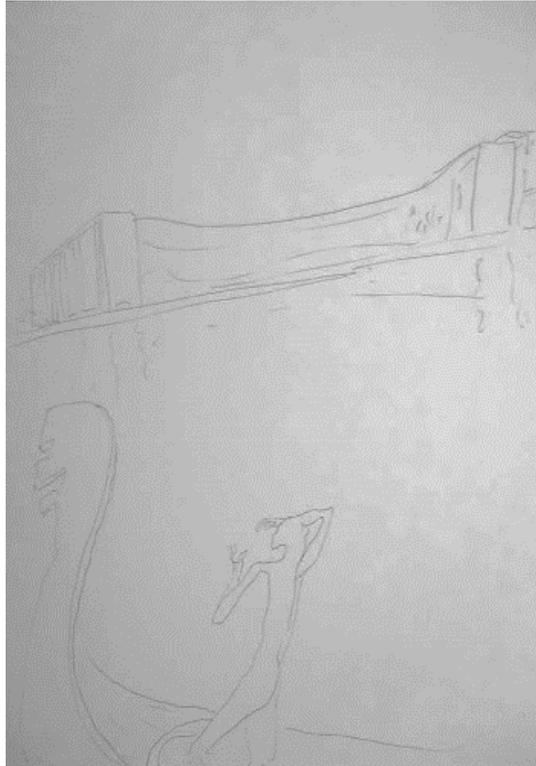


Ilustração 92 - Perspectiva desenhada a partir do interior do espelho de água. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A curiosidade implica que alguns desenhos registem certezas. Esta é a primeira perspectiva da ilustração 92 feita de dentro da doca, a partir do rio englobando todo o edifício, neste ângulo. São desenhados os principais traços da métrica explícita do volume que suporta a pala, encontrando-se o volume espelhado na água e apresentando um determinado ritmo expresso pelos vãos criados pelo volume que sustenta a pala.

Uma figura surge de barco na sua direcção o pavilhão é enquadrado pela proa do mesmo. O arquitecto chegou a uma solução que lhe pareceu final, servindo esta figura além de elemento que atribuí escala ao desenho, iluminada pela luz desta descoberta de tal modo que cobre os seus olhos da luz. O barco onde segue é uma gondola, porque Veneza é um dos modelos do autor:

Quando me encontraba lleno de dudas sobre qué hacer, tuve que pensar en varios modelos posibles: uno de ellos fue Venecia, sobre todo por la forma en que los edificios se encuentran con el agua; la luz también es similar a Lisboa, un poco temblorosa, un poco brumosa; y hay galerías. Otro fue un lugar que conozco, y que me encanta, aunque todavía no lo haya visitado: el Bósforo, cerca de Estambul, con os sus palacios de

balcones de madera sobre el agua. Rondé esas ideas esos modelos.³¹⁷ (Curtis, 2007, p. 233).

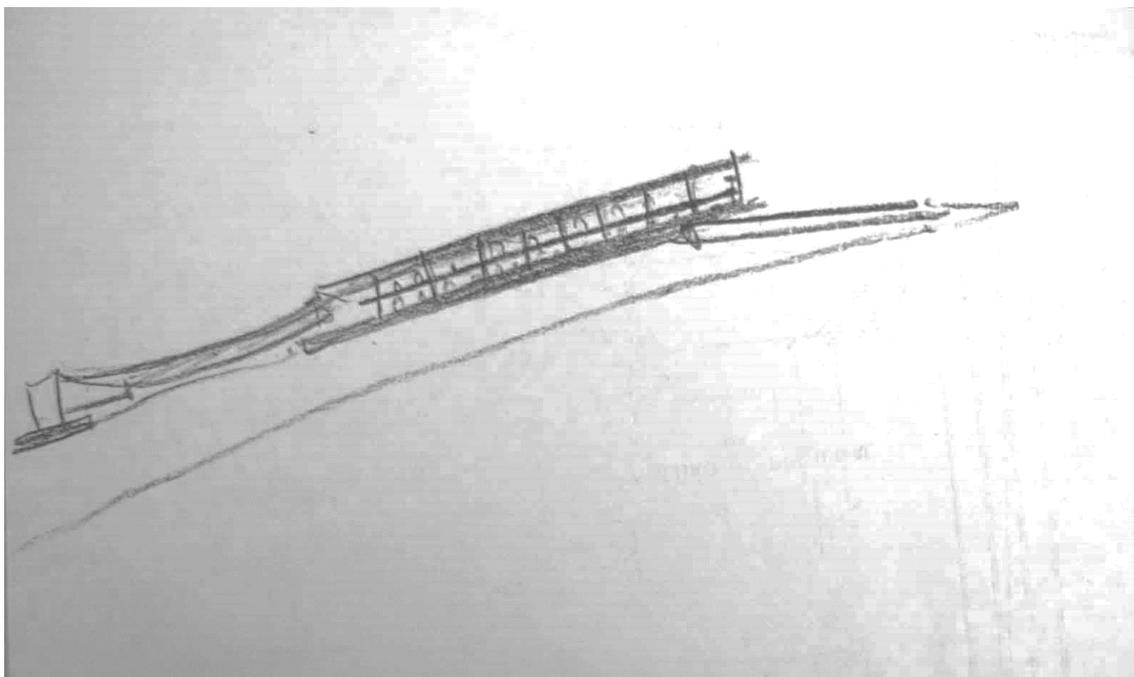


Ilustração 93 - Esquisso que sintetiza o edifício visto do rio. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

O esquisso único da ilustração 93 embora utilize uma linha bastante grossa, o que não atribuí muito detalhe ao mesmo, transmite com bastante exactidão a certeza da proposta exposta em alçado. Uma única linha traça a cobertura, dois volumes criam um movimento de translacção, unidos por um plano que reflecte a marcação de um alçado bastante rigoroso que se espelha no rio. O volume apresenta uma linha que serve de embasamento a todo o conjunto, estando tenuemente desenhada uma linha que limita o espelho de água, que distancia o observador do pavilhão. Este esquisso encerra em si um grande poder de síntese e sobretudo uma intencionalidade para o projecto constituindo um exemplo.

[...] daqueles que, usando e nunca abandonando a expressão gráfica, trazem para o âmbito do discurso não verbal a discussão arquitectónica. Um dos aspectos mais curiosos [...] é que, embora existindo apenas como desenhos, tem uma capacidade

³¹⁷ Tradução nossa - Quando tinha dúvidas sobre o que fazer, tinha de pensar em vários modelos possíveis: um deles foi Veneza, sobretudo a forma como os edifícios encontram a água; a luz também é similar a Lisboa, um pouco tenebrosa, um pouco brumosa e há galerias. Outro lugar pensado foi o Bósforo, perto de Istambul, com os seus palácios e balcões de madeira sobre a água. Rodeei-me dessas ideias, desses modelos.

argumentativa e afirmativa tal, que influenciam não o desenhar mas o fazer arquitectura, com a mesma foça de um qualquer tratado ou manifesto.³¹⁸ (Rodrigues, 2000, p. 207).

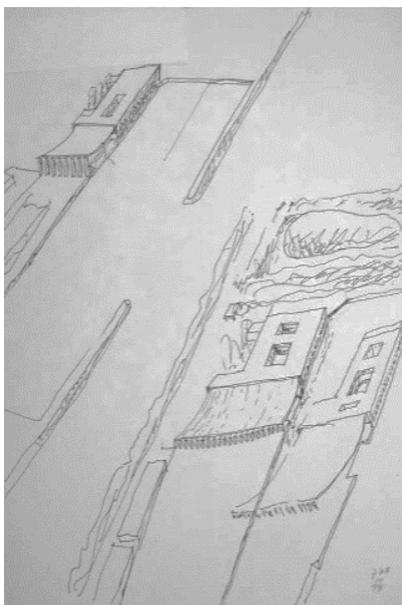


Ilustração 94 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esboço que demonstra a implantação do Pavilhão, enquadrando uma perspectiva aérea. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

O arquitecto Siza vieira confessou que para desenhar o Pavilhão a componente monumental deveria ser acentuada e o programa deveria estar dividido em duas partes sendo uma delas uma praça coberta. A este propósito o autor refere:

Sí, la Plaza Cubierta, con sus vagas reminiscencias de Le Corbusier. Después empecé a considerar más la presencia del edificio en la EXPO como Pabellón Nacional. [...] Mi di cuenta también de la ventaja que suponía el que mi obra pudiera reflejarse en el agua.³¹⁹ (Curtis, 2007, p. 230).

A perspectiva aérea da ilustração 94 demonstra as principais linhas do projecto. No topo surge o Pavilhão, com a sua pala, edifício que se estende ao longo do rio, o pátio interior e a zona verde que cria o limite com as restantes propostas da exposição. Deste esboço evolui para um outro em que a pala é ancorada num volume no qual se salienta

³¹⁸ Questionado sobre a intersecção da forma e da estrutura espacial, o arquitecto Álvaro Siza Vieira, em entrevista explica: "AM - Como cruza no esboço a estrutura formal com a estrutura espacial?

AS - Nem sempre em coincidência, mas progressivamente, só é conseguido isso, apesar de tudo, pelo menos uma relativa hierarquia no objectivo da pesquisa através do desenho que acompanha as outras todas. Porque por exemplo, quando se passa de um ante projecto para o projecto de execução, já começam a aparecer entre os esboços, os detalhes já construtivos, porque vai ganhando densidade aquilo que se está a estudar. Isso está a mudar um pouco." (Siza Vieira, 2013, p. 10).

³¹⁹ Tradução nossa - Sim, a praça coberta, com as suas vagas reminiscências de Le Corbusier. Depois comecei a considerar a presença do edifício como Pavilhão Nacional [...]. Dei-me conta que a minha obra se poderia reflectir na água.

uma métrica muito intensa e repetitiva. Neste desenho o pátio central transforma-se em dois e surge um volume que se destaca da fachada virada a terra. No último esquisso surge ainda outro pequeno pátio e o volume central, assume-se como um volume de transição para o restante edifício. “De hecho, la posibilidad de hacer la cubierta como una tienda de verdad - por ejemplo, en un material liviano, como la tela, o en un metal ligero -, fue en cierto momento sugerida por el ingeniero. Yo le contesté: «no, la quiero pesada. La quiero pesada como una piedra».”³²⁰ (Curtis, 2007, p. 234).

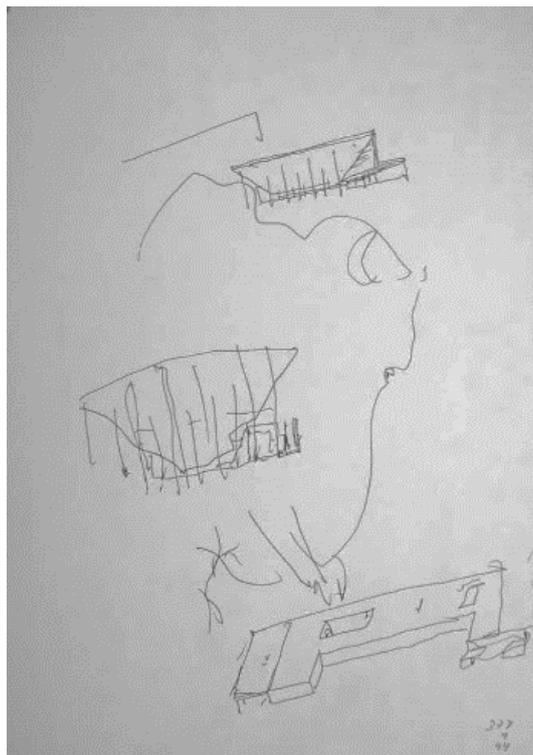


Ilustração 95 - (De cima para baixo). Esquisso que estuda a estrutura de suporte da pala. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Partindo desta linha de pensamento é detalhado o edifício. Na folha da ilustração 95 é apresentado por linhas simples e controladas, de modo sintetizado e simples. Um volume constituído pela pala, outro representa o edifício, pautado por dois volumes nas extremidades que se salientam em relação ao corpo central e um pátio interior. No centro da folha é estudado o espaço que enquadra a pala, repleto de inúmeros pilares, no topo da folha o mesmo estudo em corte. O traço do arquitecto apresenta-se ténue, não demonstrando muitas certezas.

³²⁰ Tradução nossa - De facto, a possibilidade de fazer uma cobertura como uma tenda, com uma tela por exemplo, ou um material ligeiro- foi num certo momento sugerida pelo engenheiro e eu respondi, que a queria pesada. Que a queria pesada como uma pedra.

En este caso se pedía una gran plaza cubierta; así que empecé a pensar de una manera imprecisa en un edificio que tuviera dos zonas principales: por un lado, una parte muy flexible y con un cierto orden repetitivo; por otro, que hubiera un espacio cubierto especial, protegido por un techo. Después de alguna reflexión y algún ensayo - inclusive alguna losa apoyada en muchos pilares - me di cuenta de que aquél debía ser un espacio público y situado bajo un techo sin apoyos.³²¹ (Curtis, 2007, p. 201).

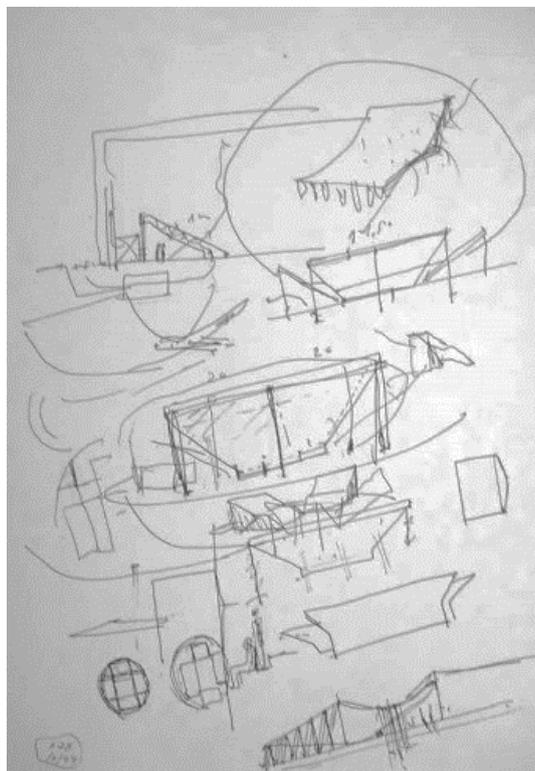


Ilustração 96 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo).
Esquissos em perspectiva e corte para a pala. (Arquivo do Atelier
Álvaro Siza Vieira).

Na ilustração 96, os esquissos representam o estudo da pala do Pavilhão e a respectiva estrutura que a suporta. Em destaque, circunscrita numa circunferência, surge, quase como em jeito de esquema a pala do pavilhão que é em seguida trabalhada. Primeiro em corte introduzindo pequenos vãos, surgindo também um pequeno auditório, provavelmente móvel no espaço sob a pala, representando-o depois em perspectiva. Siza fala das referências que o inspiraram.

Una de las imágenes que me vinieron a la mente fue un edificio de exposiciones de Asplund de los años treinta, con líneas verticales de mástiles, y un techo. También pensé en los grandes espacios cubiertos con losas curvas de Niemeyer. O incluso, en aquel

³²¹ Tradução nossa - Neste caso pedia-se uma grande praça coberta; assim que comecei a pensar de uma maneira imprecisa, num edifício que detivesse zonas principais: por um lado, uma parte flexível, com uma certa ordem repetitiva; por outro lado, um espaço coberto protegido por um tecto. Depois de alguma reflexão e alguns ensaios -inclusive uma laje apoiada em muitos pilares- deu-me conta de que aquele espaço público deveria estar situado debaixo de um espaço público, onde não existissem pilares.

maravilloso espacio cubierto que hay detrás del auditorio da Ciudad Universitaria en Caracas, diseñado por Villanueva, en los años cincuenta.³²² (Curtis, 2007, p. 231).

No final da folha, em perspectiva, surge o pavilhão com a drenagem das águas pluviais, representadas em formato quase caricatural, assemelhando-se a uma cascata e definindo o sentido do escoamento.

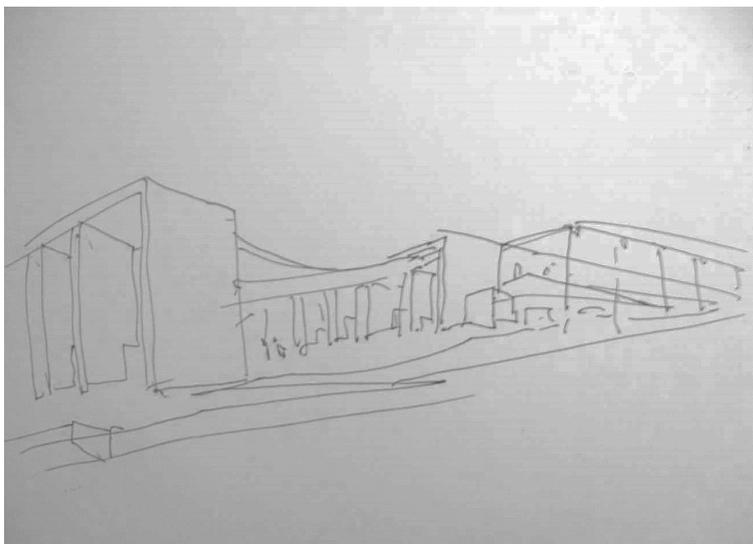


Ilustração 97 - Esquisso que demonstra a implantação do complexo paroquial visto a partir da Avenida principal e corte do interior do edifício. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

A perspectiva da ilustração 97 demonstra uma proposta devidamente consolidada, conseguindo discernir a materialidade aplicada nos dois volumes que suportam a pala, através dos traços. A introdução das figuras humanas estabelece a escala monumental que se pretende no edifício.

O volume mais perto do observador é aquele aparece mais detalhado, por isso uma das paredes recorta-se e é distinta das demais, no entanto segue o mesmo ritmo das restantes. A noção de ritmo é introduzida no volume através do risco de linhas ténues. A partir deste desenho experimenta-se a monumentalidade do edificado.

Luego, volviendo a Lisboa reflexioné sobre la estructura general y sobre los lugares que tuvieran una conexión con el agua. Pensé en la Baixa, en el urbanismo del siglo XVIII. También en algunos proyectos de viviendas de los años cuarenta, los primeros años del Régimen. Estaban premeditadamente enfocados a expresar sentimientos nacionalistas y un sentido del pasado, recordando incluso el clásico carácter despojado de otras arquitecturas fascistas; a veces incluso había algo de ironía. Hoy es posible mirar esos

³²² Tradução nossa - Uma das imagens que me vieram à mente foi um edifício de exposições de Asplund, dos anos trinta, com linhas verticais de mastros e um tecto. Também pensei em grandes espaços cobertos com lajes curvas de Niemeyer. Inclusive, aquele maravilhoso espaço coberto que há atrás de um auditório da Cidade Universitária de Caracas, desenhado por Villanova, nos anos cinquenta.

edifícios - como los producidos por los racionalistas italianos en los años treinta - al margen de su ideología original y en razón de su valor arquitectónico. Aún así, debo decirle que la reacción de algunas personas - especialmente de algunos políticos - a la monumentalidad del Pabellón de Portugal fue comentar: " Bueno, ya sabe que nos gusta su edificio, pero parece un poco fascista!"³²³ (Curtis, 2007, p. 233).

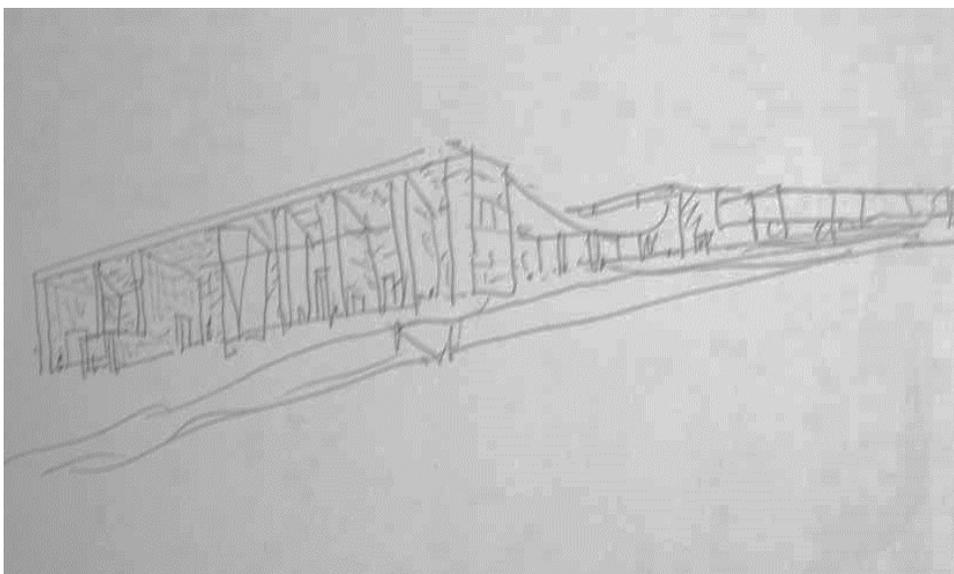


Ilustração 98 - Perspectiva feita a partir do espelho de água. Este esquisso demonstra a totalidade do edifício. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

O desenho ainda em estudo da fachada voltada para o rio. A perspectiva da ilustração 98 a partir do rio mostra um volume esticado à semelhança de um tecido na cobertura, marcado por planos verticais, que atribuem ritmo ligeireza ao restante conjunto. Os vãos do alçado lateral encontram-se ainda em estudo uma vez que não surgem devidamente representados, mas apenas indicados no desenho através de linhas suaves.

Pela primeira vez compreende-se uma plataforma na qual o edificado assenta e que o distancia do rio. Algumas figuras humanas atribuem escala e vida ao desenho, minimizando a dimensão monumental. A geometrização traçada nos pórticos indica um material regular, com uma métrica constante, na qual se enquadra o azulejo, que se encontra aplicado na zona interior dos pórticos.

³²³ Tradução nossa - Voltando a Lisboa, reflecti sobre a sua estrutura geral e sobre os lugares que estabeleceram uma relação com a água. Pensei na Baixa, e no urbanismo do século XVIII. Também em alguns projectos de moradias dos anos quarenta, os primeiros anos do regime. Estavam premeditadamente focadas em expressar sentimentos nacionalistas e um sentido de passado. Recordando inclusivamente o clássico carácter despojado de outras arquitecturas fascistas; às vezes inclusivamente há alguma ironia. Hoje é possível admirar esses edifícios - como os produzidos pelos racionalistas italianos - à margem da sua ideologia original e a razão do seu valor arquitectónico. Ainda assim, devo dizer-lhe a reacção de algumas pessoas [...] à monumentalidade do Pavilhão de Portugal, comentam o seguinte: Gosto muito do seu edifício, mas parece um pouco fascista!

No Pavilhão de Portugal, a utilização do azulejo tem um lado muito marcante, mas no fundo, mantém-se bastante prudente; está presente apenas nos pórticos, entre os elementos estruturais, uma espécie de grandes pilares muito possantes que sustentam a pala. Estou a pensar utilizar novamente azulejos num outro projecto que estou a fazer actualmente em Lisboa.³²⁴ (Siza Vieira, 2008, p. 220).

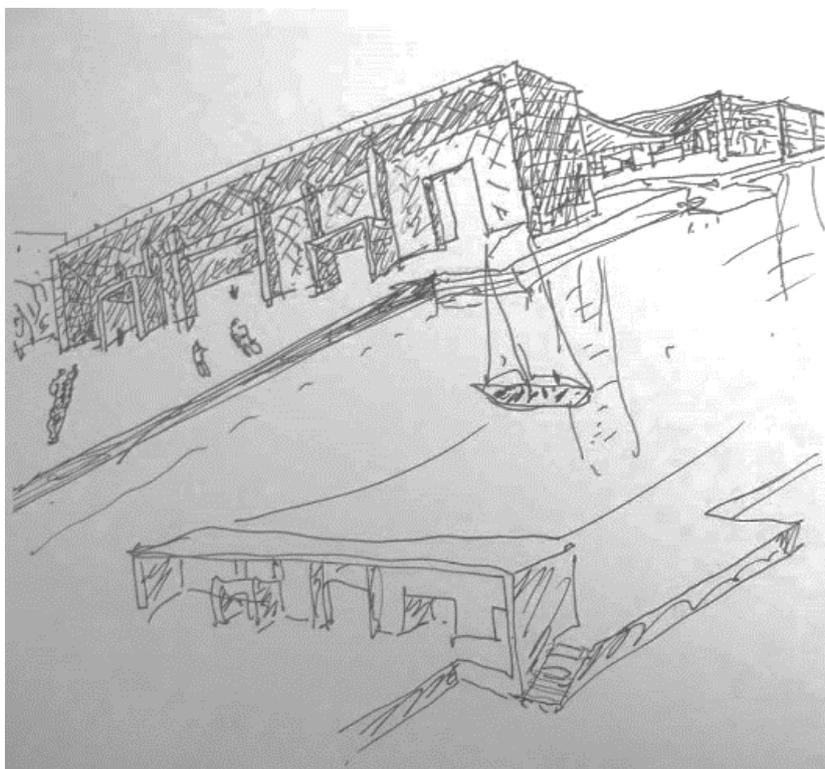


Ilustração 99 - (De cima para baixo). Esquisso que incorpora vivências e estudo de materialidade. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Este desenho demonstra, notoriamente, que a metodologia de projecto é resultante de avanços e recuos até obter a resposta final. Assemelha-se a um edifício pensado, mas não é isso que ocorre. A fachada que irá suportar a pala encontra-se ainda em estudo, no centro da folha, apresentando os planos verticais que marcam a verticalidade do edifício e a transição do plano de água para a terra, no entanto a proposta final não corresponde na totalidade a este desenho.

³²⁴ O teste do efeito provocado pela aplicação da materialidade originado através do desenho, surge a partir da representação de uma ideia, de uma imagem: "A imagem, questão central da estética, deve ser concebida não como o producto místico da imaginação, mas como veículo de conhecimento (icástico). Esta proposição radica na ideia que a arte é uma forma plenamente humana de apropriação do real, de relação prática, sensível com a realidade. Indo por aí, o aluno entenderá que o território da Arquitectura não é um universo de objectos, um mundo de contemplação, mas o universo da actividade sensível, de objectos, um mundo de contemplação, mas o universo da actividade sensível, subjectiva prática do homem desde que nasce até morrer: o facto arquitectónico não é pura imagem, é espaço percorível aberto a todas as ocorrências experimentais. Nenhuma imagem (arquitectónica) é dissociável das experiências que permitem obtê-la, e só assim ela é mais imagem. «A imagem é um acto e não uma coisa» (Satre)". (Tainha, 2000, p. 15).

Vislumbra-se ao fundo um cais, que em muito se assemelha ao cais das colunas, que o arquitecto teria de testar para compreender se esta proposta se enquadraria naquele local.

É também fixada a materialidade, surgindo pela primeira vez a proposta da pedra. Os pórticos laterais irão sofrer alterações até à proposta final, mas o desenho dos pequenos vãos e dos grandes planos verticais permanece até ao final do projecto. “La tradición es un desafío a la innovación me muevo entre los conflictos, las citas, el mestizaje, la transformación.”³²⁵ (Garcia e Leyva, 2012, p. 63).

O veleiro cria um afastamento entre os desenhos, o esquisso e a perspectiva maior, atribuindo igualmente alguma escala ao desenho.

Concluindo, o desenho estuda as relações directas que se pode criar com o espelho de água, ou seja, de que modo poderia ser estabelecida uma relação física com o espelho de água, a partir de um terreiro ou de uma escadaria. No projecto final a escadaria irá ser projecta nesse mesmo local, mas o lançamento dos barcos passará para a ponta norte da doca.

Neste esquisso, já bastante conclusivo, é aferida a envolvente e propostas como a escadaria para o rio e o pórtico a abrir na volumetria que suporta à pala, são postas à prova. Estas questões projectuais estão em estudo visto que do ponto de vista estrutural a proposta já estava estabilizada. “Las pilastras laterales, por su parte, generaron pórticos austeros y dieron una fuerte presencia visual al edificio.”³²⁶ (Curtis, 2007, p. 231).

³²⁵ Tradução nossa - A tradição é um desafio à inovação movo-me entre conflictos, compromissos, mestiçagem, transformação.

³²⁶ Tradução nossa - As pilastras laterais, por sua vez, geram pórticos austeros e dão uma forte componente presencial ao edifício.

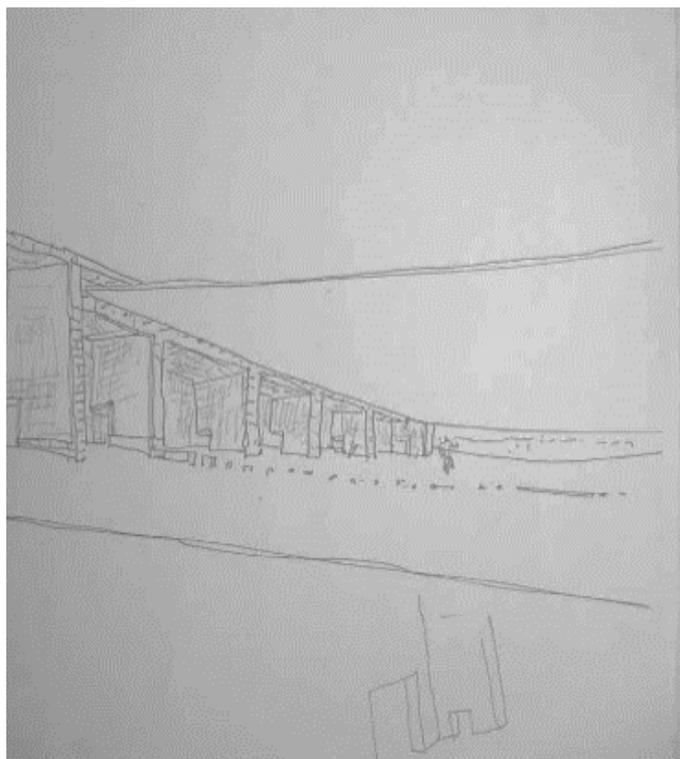


Ilustração 100 - Esquisso da pala onde é possível observar a vivência debaixo deste espaço coberto. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

No desenho da ilustração 100 é traçada uma perspectiva que se assemelha, em muito, à realidade construída. Pretende enquadrar o alçado lateral direito que irá suportar parte da pala e que será simultaneamente a entrada do edifício. Compreende-se, a partir deste desenho, a diferenciação entre um programa e outro, ou seja, a pala e o edifício encontram-se apenas interligados a partir de uma estrutura constituída por tirantes de aço, dando a ideia que ambos os programas não se tocam, como se um andasse num nível e outro no nível ligeiramente mais abaixo, originando um sistema de relações subtis e interessantes. “A beleza inscreve-se num sistema de relações, não no efeito que produz uma peça única acrescentada”³²⁷. (Siza Vieira, 2008, p. 182).

É igualmente traçado um limite no pavimento, pequenos volumes que se esbatem e vão gradualmente intersectando o solo, assim como as aberturas laterais dos pórticos. Em baixo da folha e com um traço apagado, de índole auxiliar, surge a relação entre um vão lateral do pórtico e um vão da entrada principal do edifício, solução que parece ter sido aprovada, visto que de seguida é introduzida no desenho principal. Também a

³²⁷ Este sistema de relações pode ser induzido e estudado através do esquisso: "Perceber a escala certa. Mas depois também pode ser porque eu gosto muito de desenhar, independentemente de utilizar a arquitectura como meio de comunicação comigo e com os outros, e como meio de pesquisa, e como meio de manter vivo o fio evolutivo do processo." (Siza Vieira, 2013, p. 10).

materialidade caracteriza o edifício, sendo introduzidos no desenho a pedra e o azulejo, através de tramas específicas, no caso da pedra são traçadas estereotomias e no caso do azulejo, traços mais regulares e ortogonais, apresentando uma métrica distinta dos demais materiais que revestem a fachada. De igual modo, parece reflectir a luz de modo distinto, sendo introduzidas questões como a sombra no desenho e a escala através da introdução da figura humana. A fachada contrasta com a pala, apresentando-se lisa e esguia, sem superfícies que façam reflexo ou absorvam a luz, talvez, tentando aludir ao betão.

Sí, pero decidí llenar completamente estos pórticos con muros revestidos de azulejos, para mantener la sensación de cerramiento del espacio cubierto, dejando sólo puertas apaisadas y de distintas dimensiones. También prestamos especial atención a los puntos de encuentro entre los cables y el edificio, de manera que fuera posible introducir la luz. Por su parte, las extremidades de los cables atraviesan los pórticos para ser legibles desde el otro lado, evidenciando claramente los esfuerzos y los contra esfuerzos de la estructura. Durante esta fase del proyecto tuvimos un diálogo muy enriquecedor con los ingenieros, dibujando e intercambiando entre arquitectos e ingenieros bocetos e ideas; fue una colaboración estrecha y afortunada.³²⁸ (Curtis, 2007, p. 232).

³²⁸ Tradução nossa - Sim decidi revestir os pórticos na totalidade com azulejo para transmitir uma sensação de encerramento do espaço coberto, deixando apenas as portas com distintas dimensões. Também tivemos especial atenção com os pontos de encontro dos cabos com o edifício de maneira a que fosse possível introduzir luz. Deste modo, as extremidades dos cabos atravessam os pórticos para ser legíveis desde o outro lado, evidenciando claramente os esforços e constar esforços da estrutura. Durante esta fase de projecto tivemos um diálogo muito enriquecedor com engenheiros, desenhando e trocando ideias entre arquitectos e engenheiros, foi uma colaboração próxima e bem sucedida.

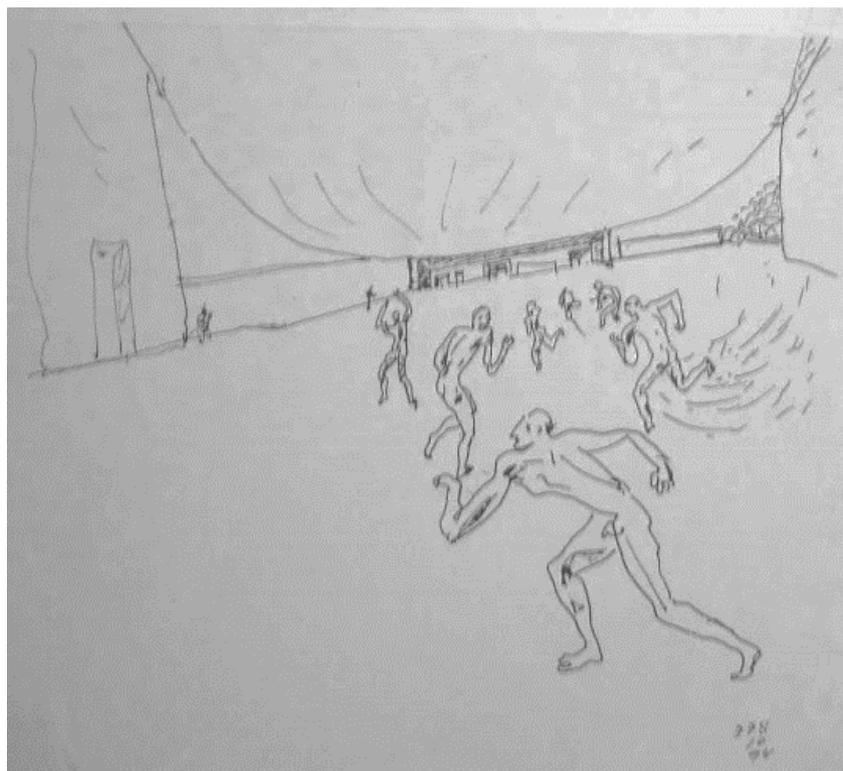


Ilustração 101 - Esquisso da atmosfera da pala. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

O esquisso da ilustração 101, figuras humanas correm e dançam sob a pala. A introdução de figuras, atribui escala monumental a este espaço e oferece abrigo e destaque a quem se colocar sob a sua alçada. Abrigo porque se trata de uma praça coberta e destaque porque concede um determinado enquadramento, pois se estivermos em terra virados para o rio é possível visualizar apenas o azul do céu e do rio, estabelecendo um enquadramento com um plano de fundo neutro, que salienta quem se posiciona debaixo da pala.

O desenho tem o seu ponto de vista do rio para o contexto urbano, sendo possível vislumbrar a envolvente ao fundo. O vão que se abre na fachada lateral atribui uma escala monumental ao edifício, em conjunto com o desenvolvimento da pala. Algumas ideias aparecem já como decisões de projecto, à direita surge uma faixa de luz, que implica que os edifícios não se tocam deixando passar a luz naquele ponto. “Pocas veces aparecen marcos o ejes de coordenadas que sustentan la ingravidez de sus formas. Siempre existe una zona más elaborada de la que se desprenden líneas accesorias.”³²⁹ (García e Leyva, 2012, p. 75).

³²⁹ Tradução nossa - Poucas vezes surgem marcos ou coordenadas que sustentam a gravidade das suas formas. Existindo sempre uma zona mais elaborada de onde se desprendem linhas acessórias.

Por outro lado, algumas ideias foram rejeitadas, tal como a introdução de uma parede lateral, na qual é aberta um vão que posteriormente irá desaparecer.

O betão como material a utilizar na pala parece já decidida, pela introdução de traçado que induzem as marcas da cofragem, introduzindo Siza a plasticidade que poderá estar associada ao betão em contraste com o revestimento de pedra, utilizado no resto do edifício e que funciona como embasamento, como estrutura estável para ancorar a pala. Este esquisso recria o ambiente pretendido para o espaço que está a ser projectado, atribuindo uma noção clara da atmosfera festiva, como inicialmente pretendido.

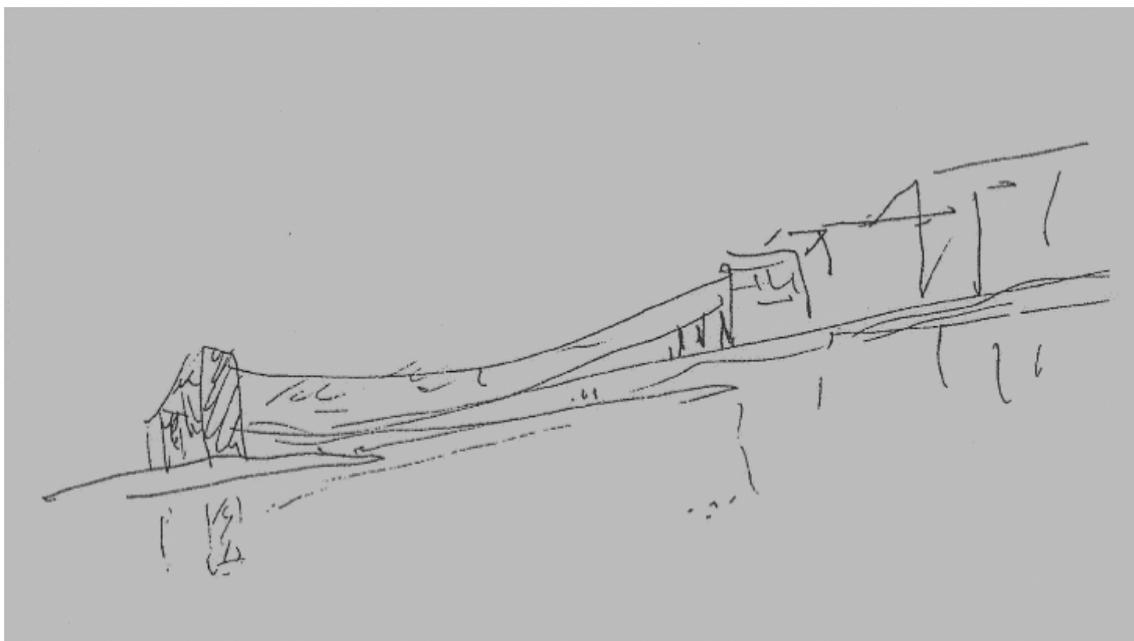


Ilustração 102 - Esquisso que estuda a forma do edifício vista do rio. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

O enquadramento feito a partir do rio é uma perspectiva (ilustração 102) que preocupa constantemente o arquitecto, sendo este alçado repetidamente desenhado e trabalhado, provavelmente porque o rio possui a capacidade de prolongar o edifício a partir do reflexo e quebrar, em parte, a sua horizontalidade, muito afirmada da terra. “Ao ser uma interpretação, o desenho é uma síntese, uma abstracção, uma eleição que se encontra ligada ao tempo, Siza também desenha o tempo.”³³⁰ (García e Leyva, 2012, p. 83).

³³⁰ Tradução nossa - Ao ser uma interpretação, o desenho é uma síntese, uma abstracção, uma eleição que se encontra ligada ao tempo, Siza também desenha o tempo.

Este desenho procura captar a essência do edifício, um grande volume horizontal constituído por vários momentos, em que a monumentalidade ressalta ao olhar, sem se impor demasiado, demonstrando-se sólido, mas simultaneamente leve, com a pala e pelos reflexos que espelha na água e que esta reflecte.

Estas contradições e ironias encontram-se gradualmente incorporadas no exercício do projecto. O edifício é constituído por distintos momentos, tal como foi referido anteriormente, um primeiro constituído pela pala suportada por dois grandes pórticos, um segundo relativo ao movimento horizontal marcado pelo ritmo e constituído por dois volumes, um com uma alimetria maior que o outro. Todo este conjunto é reflectido sobre o espelho de água, o que parece prolongar esta dimensão horizontal, captando o edificado com gestos simples e fugidios. Esta reflexão do edifício no espelho de água alude também à leveza da pala, ao ritmo a introduzir no alçado, à plasticidade da pala e à solidez dos volumes, questões representadas em modo sintetizado, como que suspensas no tempo.

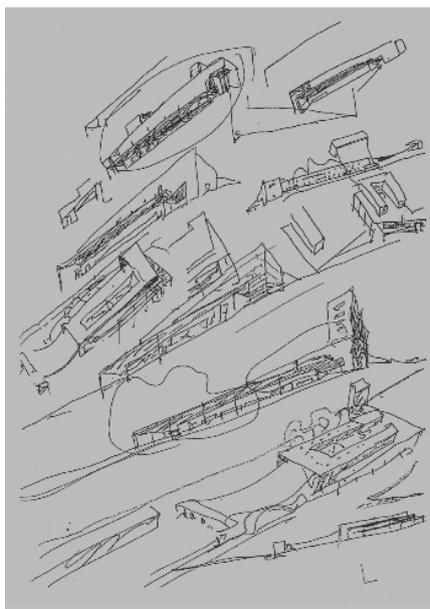


Ilustração 103 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que demonstra a implantação do Pavilhão, estudos de vistas aéreas. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Neste conjunto de pequenos esboços da ilustração 103, revelam a evolução de um pensamento fragmentário e simultaneamente articulado, o arquitecto oscila entre desenhos do alçado e a perspectiva geral do conjunto. Observa-se a estabilização de algumas ideias, tal como a pala, que se encontra presente em todos os desenhos, no entanto a configuração do edifício encontra-se ainda em estudo, apresentando um U em vez do pátio que figura na versão final.

A leitura desta folha de esboços, realizada de baixo para cima, encontra no canto inferior direito, uma imagem estilizada, correspondendo ao perfil do Pavilhão visto a partir do rio. Segue-se uma perspectiva aérea, uma espécie de síntese da proposta, onde o principal movimento traçado corresponde à pala e onde figura a introdução de um ritmo no edifício principal, quer a nível do alçado, quer a nível da cobertura e este grande volume traçado com formato em U, termina com a introdução de uma volumetria mais elevada. Figuram igualmente zonas verdes que envolvem o centro e o alçado virado a terra da edificação.

Ainda no centro desta folha desenham-se uma série de estudos que vão ao encontro da solução final, sobretudo enquadrando primeiro uma perspectiva baixa, representativa do alçado lateral virado ao rio e a partir daqui uma série de desenhos que variam entre a representação do alçado e a perspectiva aérea, enquanto que no topo da folha parece ser encontrada uma solução final, indicada com o círculo que circunscribe o desenho. Nesta última proposta, interligado por uma seta, estuda o alçado virado ao rio. Este desenho parece ter estabilizado a solução a nível altimétrico, pois a partir deste esboço, a volumetria apresenta-se sempre com a mesma altura, com a excepção da curvatura da pala.

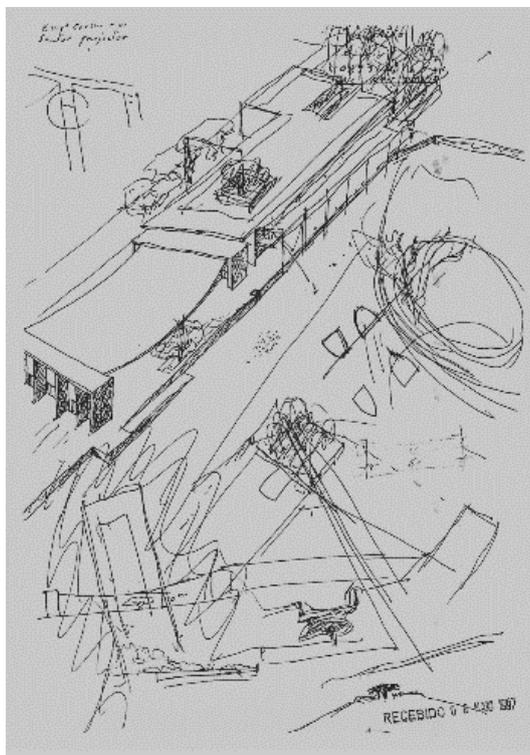


Ilustração 104 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esboço síntese, estudo de zonas verdes. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Nestes desenhos da ilustração 104 é possível compreender os principais problemas estudados pelo arquitecto, até porque são anotados pequenos esquemas nas laterais da folha. Este esquisso demonstra uma evolução do projecto, todas as ideias estão inscritas neste desenho final, os pátios interiores, a pala e os maciços volumes que a suportam, a marcação dos pilares, a galeria junto à água e as zonas verdes.

Entraron en juego muchas consideraciones[...] desde la situación del solar, a la orilla del agua, hasta la pretensión de una monumentalidad democrática, la «irónica» referencia al clasicismo, o la investigación sobre la construcción de un espacio protegido al aire libre. La sugerente cubierta suspendida - que combina una estructura de cables y una fina superficie de hormigón - puede recordar la vela de un barco, aunque nunca hubo intención «directa» de ilustrar un tema marítimo u oceánico. Las sensaciones de este tipo se abrieron paso en una forma y en un espacio que surgirán de manera gradual, a partir de diversas conversiones laterales de ideas, que oscilan entre la búsqueda de una estructura sin apoyos intermedios y la memoria de otros espacios sacados de la historia de la arquitectura[...].³³¹ (Curtis, 2007, p. 252).

Os esquissos realizados na lateral da folha demonstram este tipo de pensamento, a materialidade a aplicar nos volumes que suportam a pala (contrafortes) e o tipo de remate que figura no topo da folha. Em baixo é possível discernir uma caleira e debaixo da pala é colocada a hipótese da implantação de uma árvore (um sobreiro), talvez porque se enquadre no contexto de escala e de representação nacional.

A arquitectura é a manifestação de um tipo de pensamento hipotético-dedutivo que utiliza ordenações do tipo científico e do tipo artístico é um facto evidente; porém, o desenho é precisamente o exercício desse pensamento, e, não sendo o único modo desse exercício, é sem dúvida o mais paradigmático.³³² (Rodrigues, 2000, p. 207).

³³¹ Tradução nossa - Entram em jogo muitas considerações [...] desde a exposição solar, ao espelho de água, à expressão de monumentalidade democrática, à ironia referenciada pelo classicismo, ou a investigação levada a cabo para a construção de um espaço ao ar livre. A insurgente cobertura suspensa - que combina uma estrutura de cabos, com uma fina laje de betão - pode recordar a vela de um barco, ainda que não tenha havido intenção directa de ilustrar um tema marítimo ou oceânico. As sensações para criar este tipo de espacialidade apareceram de modo gradual, a partir de diversas conversões laterais de ideias, que oscilaram entre a procura de uma estrutura sem apoios intermédios e a memória de outros espaços retirados da História da Arquitectura.

³³² O Arquitecto Álvaro Siza confirma a ideia de que o esquisso é a forma mais rápida de comunicação no meio da Arquitectura, contudo admite "E até deixe que lhe diga, acho muitos, mas muitíssimos projectistas nem sequer o usam. E pode isso não ser defeito. Pode também ser, excluir uma parte das potencialidades de um projecto. Mas pode não ser um defeito, porque há pessoas que têm mais desenvolvidas a capacidade de mentalmente fazerem essa pesquisa. O esquisso é um apoio, é uma ajuda importante. Um instrumento que ajuda muito. Mas admito que alguém possa pensar um projecto, no limite, sem fazer um único desenho. Desses desenhos prévios de arranque.

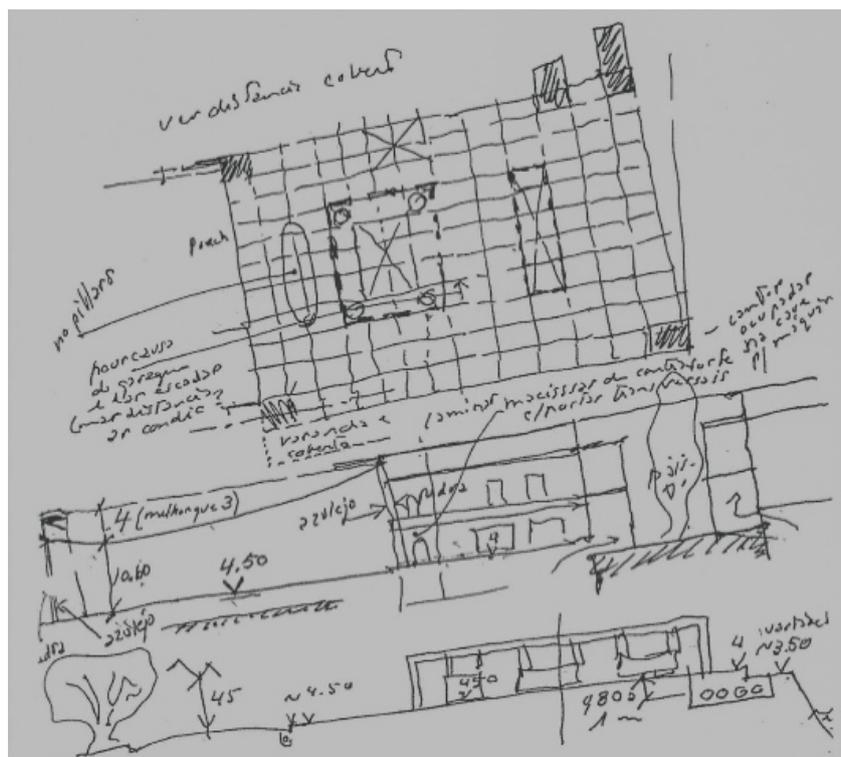


Ilustração 105 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Esquisso que demonstra malha ortogonal do edifício e cortes com sugestão de acabamentos. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Neste desenho da ilustração 105 foi criada uma malha, um traçado que auxilia o pensamento arquitectónico a compreender a articulação dos distintos volumes que constituem este espaço. “En el inicio del recorrido, la estructura modulada sufre una crispación, medida por el deseo del Arquitecto y por la vocación de precisión y de economía del Ingeniero.”³³³ (García e Leyva, 2012, p. 49).

[...] O desenho não é para Siza uma linguagem autónoma; trata-se de tirar as medidas, de fixar as hierarquias internas do lugar que se observa [...] Trata-se por fim de procurar por meio da escrita do desenho uma série de ressonâncias que progressivamente funcionem como partes de um todo, que mantenham a identidade das razões da sua origem contextual mas que ao mesmo tempo se organizem em sequências, percursos, paragens calculadas, que se alinhem através de diferenças discretas na direção de um processo de diversidade necessária não ostentada de escrita dos espaços e das formas de projecto.³³⁴ (Siza Vieira, 2008, p. 17).

³³³ Tradução nossa - No início deste processo a estrutura modular sofre uma crispção, guiada por este desenho do arquitecto e pela vocação de precisão e economia do engenheiro.

³³⁴ Uma vez mais, na entrevista concedida a André David Martins, o arquitecto Álvaro Siza Vieira, salienta o desenho, neste caso concreto, o esquisso, como meio, como processo para se atingir soluções projectuais: "AM- Mas esses desenhos, também servem para procurarmos as sensações/proporções da inclusão do corpo no espaço, enquanto primeiros experimentadores da arquitectura proposta.

AS - Sim. Admito que haja uma capacidade de ver no espaço e de coordenar mentalmente maior que quase não seja necessária a utilização deste instrumento específico. Mas acredito que ele é sempre enriquecedor, seja qual for o seu peso na balança dos seus vários meios de como se projecta." (Siza Vieira, 2013, p. 7).

Partindo destas medidas, linhas guia para todo o projecto, surgem os restantes elementos que configuram o espaço, entre eles apontamentos de materialidades, os cortes e as respectivas proporções e apontamentos de medidas. Na planta é visível a introdução de pátios e indicações de materialidades, além da métrica figuram igualmente pilares, ou pelo menos a sugestão de módulos mais fixos, visto que estão pintados a preto. No primeiro corte são legíveis os dois pisos com uma pala a dividi-los, é possível ver-se o pátio interior, o formato da pala, os vãos horizontais em baixo e os vãos verticais em cima e as anotações das repetitivas cotas altimétricas.

No último corte aparece desenhada uma árvore e o interior do edifício em corte, estando introduzidas as galerias em corte, surgindo também a introdução de tubagem nas fundações do edifício.

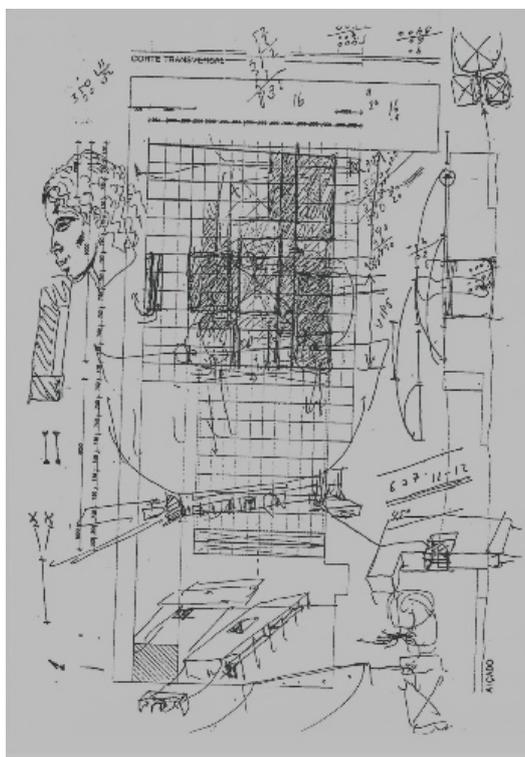


Ilustração 106 - (Da esquerda para a direita, de cima para baixo). Figura humana, planta e perspectivas da pala e pavilhão. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

O desenho da ilustração 106 apresenta, sobre uma base sólida, uma malha estrutural criada para definir a dimensionalidade ao edifício e auxiliar a articulação do programa do edifício de exposições.

Os desenhos mais livres e inacabados, os esboços, uma vez que esboçam as primeiras divagações sobre o que se quer fazer, são muitas vezes executados numa fase inicial;

porém, é comum, a meio do desenvolvimento do projecto, retomar-se esse modo mais livre de cogitação.³³⁵ (Rodrigues, 2000, p. 225).

Além do estudo dos volumes e da métrica criada pelas colunas laterais no alçado virado para o rio, aparece uma figura, um rosto no meio da folha: "introduzir hóspedes nos desenhos é habitual em Siza."³³⁶ (Higino, 2011, p. 14).

Partindo desta intersecção de ideias produzidas pelos volumes traçados em planta, surgem nas laterais da folha perspectivas para estudar o pátio interior do edifício. É notória a gestão das distintas especialidades e de questões que foram introduzidas ao longo do processo metodológico. "Álvaro Siza trabaja en la intersección de las ideas, las culturas, los objectos, las formas, la representación. [...] Cree en la metamorfosis como proceso y como creación, una metamorfosis tan local y terrenal que es universal."³³⁷ (García e Leyva, 2012, p. 63).

³³⁵ Sobre esta linha de pensamento em aberto, lançada pelos primeiros esquissos, o arquitecto Álvaro Siza Vieira comenta, em entrevista a André David Martins o seguinte: "Tem de haver um paralelo entre o que é mais espontâneo no início, e quase instintivo e ainda pouco informado, coma crítica, e a crítica passa também pela elaboração de desenhos rigorosos que vão tendo um peso cada vez maior no desenvolvimento do projecto. Para além disso o esquisso também é, um meio de comunicação muito rápido. Num trabalho de equipa, é rapidíssimo passar uma ideia ou o que se pretende e provocar a sua apreciação no grupo. Um trabalho de grupo não é só estar em reunião, é também um trabalho individual e coordenar com o trabalho de todos os elementos e possibilidades na equipa. (Siza Vieira, 2013, p3).

³³⁶ O próprio arquitecto se reporta a esta referência da introdução da figura humana: "Sim, há coisas que às vezes me dizem e que tenho lido em críticas, que por exemplo interpretar ofacto de eu muitas vezes por personagens nos desenhos, e consideram isso como uma coisa exactamente própria da personalidade. Eu creio que ponho as pessoas, para dar escala. Para perceber... Que é umas das diferenças que quando se trabalha nesses períodos iniciais, e até mesmo já com a maquete ter a noção da escala. Perceber a escala certa." (Siza Vieira, 2013, p. 10).

³³⁷ Tradução nossa - Álvaro Siza trabalha com a intersecção de ideias, culturas, objectos, formas, representação. [...] Crê na metamorfose como processo e como criação, uma metamorfose tão local e territorial que é universal.

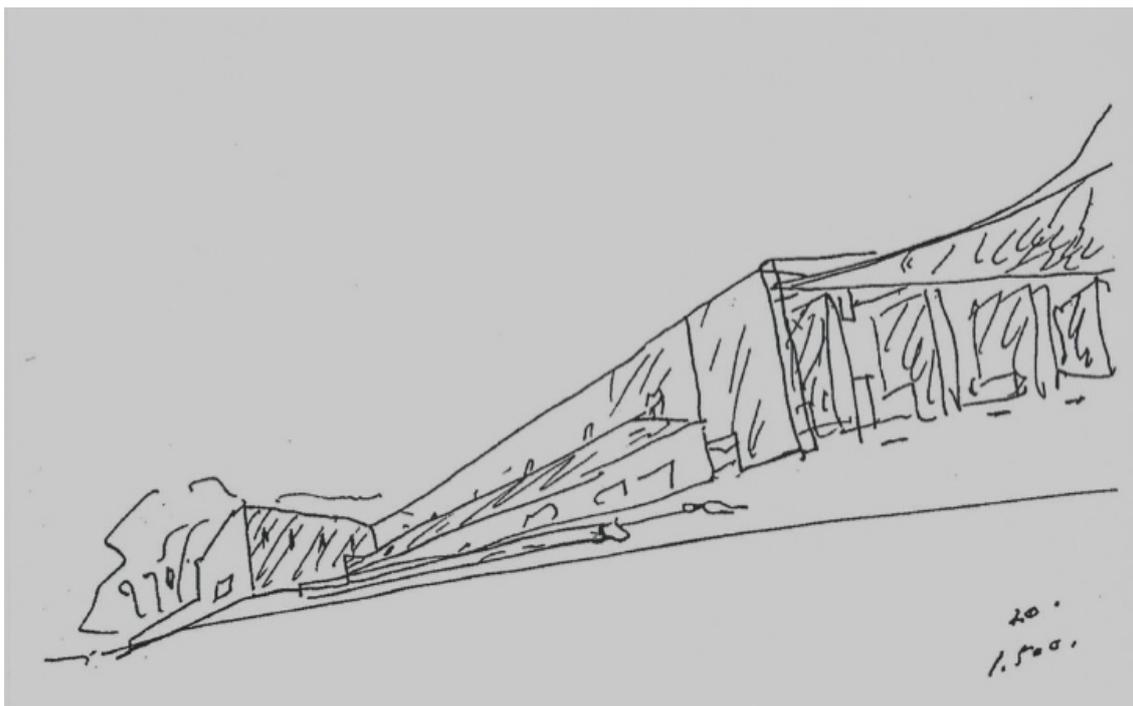


Ilustração 107 - Esquisso que enquadra o alçado lateral do Pavilhão visto a partir de terra. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Este desenho da ilustração 107, sintetiza a volumetria do edificado, desenhada num enquadramento feito a partir do recinto central (vista de terra) que pretende fechar o pensamento sobre o volume que remata o edificado a norte. “Nada es sistemático. hay errores evidentes de diseño y las manos que lo ejecutan, se cruzan las mutuas indecisiones; y cada error genera poesía, al enseñar y transformar.”³³⁸ (Garcia e Leyva, 2012, p. 63), perante a exigência de um projecto que espelhasse o conceito de monumentalidade.

Así que tuve cuenta todos esos diversos modos de conseguir darle una expresión arquitectónica al Pabellón. De hecho, la definición del lenguaje arquitectónico del edificio surgió de observaciones de este tipo. El resultado es convincente para algunas personas; con reservas para otras. La ambigüedad que yo siento presente en el edificio no es resultado de una actitud. Procede de observar y adelantarse en la ambigüedad real que existe en el mismo proyecto, así como en un momento de la arquitectura. La ambigüedad es un resultado, no un deseo.³³⁹ (Curtis, 2007, p. 234).

³³⁸ Tradução nossa - Nada é sistemático. Há erros evidentes de desenho e das mãos que os executam, cruzam-se mutuas indecisões e cada erro gera poesia, ao ensinar e a transformar.

³³⁹ Tradução nossa - Assim que tive em conta todos os diversos modos de conseguir dar uma expressão arquitectónica ao Pavilhão. De facto, a definição da linguagem arquitectónica do edifício originou observações desse tipo. O resultado é convincente para algumas pessoas; e apresenta reservas para outras. A ambigüidade que eu sinto presentemente no edifício não é resultado de uma atitude. Pode-se observar e compreender-se alguma ambigüidade, que existe no projecto, nele mesmo, assim como no momento da arquitetura. A ambigüidade é um resultado e não um desejo.



Ilustração 108 - (De cima para baixo). Esquisso do estudo da balastrada lateral. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Nos esboços da folha da ilustração 108 surge ainda em estudo, a volumetria a norte que não se encontra concluída. O arquiteto confessa que a monumentalidade era obviamente intencional, mantendo, contudo, uma imagem mais conservadora do que tecnológica. “Francamente, yo quería expresar de una forma muy sencilla la estructura; especialmente a diferencia de las extravagancias high tech, con todas sus complicaciones”.³⁴⁰ (Curtis, 2007, p. 234).

O traço com o qual surge desenhada, aparenta não estar concluído, primeiro a linha desenhada é muito ténue e o grande volume no final não se encontra detalhado, sugerindo que talvez o autor tenha desistido desta volumetria. Por outro lado, a fachada lateral surge com o ritmo marcado a partir dos vãos, quer os vãos horizontais do piso térreo, quer os vãos do primeiro piso na vertical, quer mesmo a pala intermédia e as pequenas palas que cobrem os vãos do primeiro piso, que irão desaparecer. A zona verde que surge no tardoz do edificado é igualmente uma proposta que se irá manter.

³⁴⁰ Tradução nossa - Francamente eu queria expressar uma forma muito simples, a nível da estrutura; especialmente a diferença das extravagâncias high tech, com todas as suas complicações.



Ilustração 109 - Esquisso que enquadra relação exterior-interior do Pavilhão, com perspectivas auxiliadas por planta. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Uma vez mais o arquitecto Siza conduz o seu estudo do exterior para o interior, trabalhando os detalhes por aproximação, afirmando que não obedece a nenhuma ordem pré-estabelecida. Num notável estudo por aproximações, das galerias interiores e da relação interior/exterior e as noções luz/sombra, introduzidas nos desenhos.

O desenho destas galerias de vãos horizontais, é definidora da imagem exterior do edifício. São estudadas estas questões para compreender a sua influência no interior: o incidir da luz, a materialidade a propor para o interior do edifício e como se relacionarão todos estes elementos, ou seja como funcionaria a junção destes tendo em conta que “cada elemento se va transformando mientras se relaciona.”³⁴¹ (Garcia e Leyva, 2012, p. 47).

A introdução de uma figura, ao fundo do corredor, confere escala ao desenho e alguns testes nas galerias superiores, com a introdução de rasgos, na junção da guarda da galeria com a laje, ou como é possível ver no desenho abaixo, a sugestão de uma guarda metálica.

³⁴¹ Tradução nossa - Cada elemento vai-se transformando à medida que se relaciona.

No desenho inicial temos uma perspetiva de uma galeria interior, a marcação dos vãos induz uma forte luminosidade e estão sugeridas as aberturas dos vãos interiores à imagem destes vãos exteriores horizontais. É igualmente possível depreender o estudo das galerias do piso superior e as suas aberturas, surgindo num desenho aproximado no final da folha, em que figuram estas galerias à imagem de pequenas pontes, denotese o estudo da sombra na parte inferior das lajes. No fundo este esquisso pretende estudar o espaço interior do edifício, representando uma consequência da imagem icónico-monumental do exterior do Pavilhão.



Ilustração 110 - Esquisso que demonstra a relação dos espaços interior-exterior e zonas verdes. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Na ilustração 110, uma vez mais é trabalhada a relação com o exterior, neste caso a visão do interior do edifício para o pátio. O desenho representa um corte feito no edifício, é possível ver a parede em corte do lado esquerdo do desenho. O corredor revela um edifício, cujas sombras atribuem profundidade ao espaço, sucedendo o mesmo com os vãos que, esquematicamente quase se afundam no solo.

Através do vão central que enquadra o pátio é possível visualizar o pátio situado numa cota ligeiramente acima da cota de soleira do edifício. A escala é dada pela introdução de uma figura humana que se encaminha para o corredor. Tal como na Casa Vieira de

Castro um espaço de transição entre um lado e outro do edifício aparece a unir o espaço do pátio ao edifício principal.

También era necesario que este bloque desempeñara una función en cierto modo «representativa» o «consular», al pretender ser un símbolo del lugar que ocupa Portugal en la «Europa moderna», aunque sin perder de vista el hecho de que, después de su función original como parte de la exposición, se destinaría a otros usos. En el interior, se reconocen también algunos de los temas genéricos de Siza, como las paredes de un blanco impoluto, los perfiles en forma de mesa, o los techos estratificados. Se puede objetar que los recursos usuales no han sido suficientemente transformados en el caso, y también hay vacilación en la articulación de la piedra en el exterior.³⁴² (Curtis, 2007, p. 253).

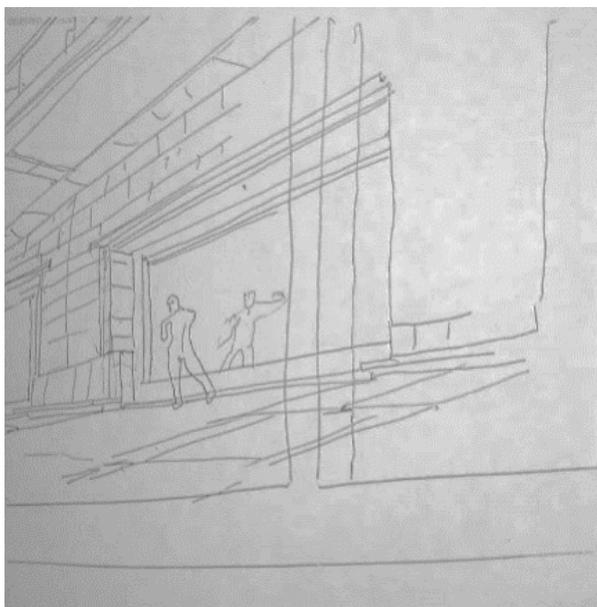


Ilustração 111 - Esquisso sobre estudo de relações de vistas e materialidade. (Arquivo do Atelier Álvaro Siza Vieira).

Em primeiro plano da ilustração 111, surge o vão que olha para dentro do edifício a enquadrar o exterior. Em cima aparece uma pequena ligação entre pátio e o restante piso. A materialidade no tecto e nas guardas surgem representadas, bem como o pavimento e as paredes, aparecendo a pedra a rematar junto ao solo e mesmo o revestimento da parede aparecendo o remate noutra material.

³⁴² Tradução nossa - Também era necessário que este bloco desempenhasse uma função, em certo modo representativa, ou consular, sem perder o seu simbolismo referente ao lugar que Portugal ocupa na Europa moderna, contudo sem perder de vista o facto de que depois de cumprir a sua função original, como parte integrante da exposição, o pavilhão se iria destinar a outros usos. no interior reconhecem-se referencias a temas genéricos da obra de Siza, como as paredes brancas, os perfis em forma de mesa ou os tectos estratificados. Pode-se objectar que os recursos usuais não foram suficientemente trabalhados, para este caso e que também existiu alguma vacilação na colocação da pedra no exterior.

São desenhadas duas figuras que atribuem escala e dimensão ao desenho e quase que brincam um com o outro e com o observador. Estando uma figura no exterior que fita a figura que está no interior e que nos devolve o olhar. Neste esquisso compreende-se o estudo da materialidade no interior dos espaços, questões mais relacionadas com a construção do que com o estudo conceptual.

Aunque esto sugiera que se Ortega primacia a las ideas arquitectónicas, hay que decir que los conceptos de Siza están arraigados en las formas de construir. Le interesa utilizar los elementos de la construcción «de modo que el todo y las partes se generen a sí mismos y se influyan mutuamente.» Presta gran atención a los encuentros y las conexiones, ya la pequeña escala, donde el mobiliario de madera, [...] los tiradores, los suelos de madera y los zócalos están en el primer plan de atención.³⁴³ (Curtis, 2007, p. 254).

A leitura destes esquissos de Siza Vieira, é possível construir o processo desenvolvido para edificar o Pavilhão de Portugal, tendo em conta todas as questões transversais deste projecto, a sua escala, a sua implantação, a integração da pala na Arquitectura proposta até à materialidade aplicada. Através de todos estes esquissos o arquitecto representa o seu pensamento.

O arquitecto representa, através de imagens, objectos que entram numa certa Lógica do Mundo. A imagem fica em vez do objecto que, no futuro, há de ser edificado; o objecto edificado é a representação dessa imagem já que ele é construído em função dessa imagem. Habitamos, portanto, na representação da representação que é a imagem?³⁴⁴ (Janeiro, 2013, p. 69).

A resposta a esta questão é simultaneamente afirmativa e negativa, habitamos a representação construída dessa mesma imagem, que foi alterada, apesar de nela

³⁴³ Tradução nossa - Ainda que sugira a primazia das ideias arquitectónicas, deve-se referir que os conceitos de Siza estão carregados de modos de construir. Interessa-lhe utilizar elementos construtivos de modo que o todo e as partes se originem e influenciem mutuamente. Estando atento a encontros e conexões e à pequena escala, onde o mobiliário de madeira [...], os tirantes, o pavimento de madeira e o soalho se encontram em primeiro plano e objecto da sua atenção.

³⁴⁴ Na sua obra "O papel do Desenho", Pedro Janeiro tenta clarificar o conceito de desenho, que em muito se coaduna com o de esquisso, perante a mesma figuração, traçado, gesto e conceito base. Pois é a partir deste que se estabelece um meio de comunicação, consigo próprio, com o mundo e forma como se prolonga a memória do existente no local e no interior do sujeito que desenha:

"Os traços do conteúdo ou os elementos pertinentes, que caracterizam o fenómeno, são em si veículos da expressão porque possibilitam a manifestação corpórea de representação do conteúdo do fenómeno, por um mecanismo de transferência [...] e reprodução perceptiva - esta é uma resposta possível, mas ainda incompleta. É necessário dizer que estes "traços do conteúdo" ou estes "elementos" - por serem de ordem perceptiva e cultural - por um exercício de reconhecimento, e, portanto, por um juízo acerca da semelhança, podem ser enunciados quanto às seguintes propriedades, que se relacionam na percepção do fenómeno e na sua representação: a visível, a ontológica e a convencional. Baseado num exercício de semelhança, entre fenómeno e a sua representação, "um esquema gráfico" reproduz as propriedades relacionais de um esquema mental" alargando o âmbito do ícone, ou do signo icónico, que pode possuir, entre as propriedades do objecto, as ópticas (visíveis), as ontológicas (supostas) e as convencionais ("modelizadas", conhecidas como inexistentes, mas como eficazmente denotantes: caso dos raios de sol em varetas." (Janeiro, 2013, p. 79).

estarem contidos elementos como a materialidade, a escala, a integração na envolvente e que levaram a que esta ideia inicial possa efetivamente resultar. Também não podemos esquecer que embora represente um objecto arquitectónico, o esquisso, como desenho vale por si. Nos esquissos encontram-se sugeridos elementos que apenas se controlam na obra construída, por muito bem simulados que o sejam, como a luz. A luz é um elemento, ou um material, ou até mesmo um espaço, uma questão transversal a todo o trabalho do arquitecto Álvaro Siza.

Se a luz foi desde sempre um elemento determinante na elaboração de quaisquer programas arquitectónicos as bibliotecas e mais ainda os museus estão seguramente entre as tipologias onde o seu controle se torna mais complexo.³⁴⁵ (Seara e Pedrerinho, 2011, p. 99).

Nesta tipologia, já existe uma forte componente de monumentalidade, mas também uma indefinição face às actividades que se desenrolam no seu interior, podendo o edifício ser facilmente convertido num edifício público, que albergue um grande número de pessoas. Perante uma tipologia deste género, indefinida exteriormente, mas que cumpre escrupulosamente as suas funções de modo devido, Zumthor acredita que é o melhor elogio que um arquitecto poderá alguma vez receber.

Gostava que todas as decisões que tomo - pois há casos em que nós arquitectos temos que decidir - se desvanecessem face à utilização. Considero um grande elogio quando em relação a um dos meus edifícios não se consegue ler a sua forma e diz: aqui querias fazer uma forma super cool. A explicação da forma deve de surgir da sua utilização, e quando isto não é legível, considero o maior dos elogios. E nesta ideia não estou sozinho na Arquitectura, é uma tradição muito antiga... Porque são o que querem ser. E a Arquitectura é feita para nós a utilizarmos [...] Mas o mais belo é quando as coisas se encontram, quando se harmonizam.³⁴⁶ (Zumthor, 2006, p. 68-69).

³⁴⁵ "A arquitectura é uma questão de compromisso. No desenvolvimento do projecto, há sempre esse conflito insolúvel entre a expressão, e a organização interior do edifício. A tensão é, dentro de cada um, sempre mais ou menos imperativa, entre o estudo da forma e o da função. É inútil lamentarmos-nos disse, faz parte da disciplina. pode ser penoso e, eventualmente, suscitar desilusão. Mas pode também ser muito estimulante; a nossa capacidade de intervenção pode encontrar aí alguma regeneração." (Siza Vieira, 2008, p. 93). Perante esta questão de compromisso aluz server de mote para "iluminar", ou seja, deixar em aberto soluções que tenham como principal matéria da Arquitectura, como se irá propagar pelo espaço e influenciar toda a restante edificação. "[...] trabalho na interdependência da luz natural. Para mim, pensar de onde e como a luz chega, é a mesma coisa que pensar a relação entre um espaço e outro. A um espaço estreito sucede um mais largo, e depois de uma eventual esquina passamos a outra, ou a um pátio, etc. Tudo isso é acompanhado intimamente pela luz, inseparável da existência desses espaços. por exemplo, posso precisar de uma transição mais sombria antes de chegar ao pário, como na África do norte ou no sul de Portugal, onde quase nunca há quartos com janelas dando directamente sobre um pátio." (Siza Vieira, 2008, p. 81).

³⁴⁶ Na sua obra "a ideia construída" Alberto Campo Baeza ilustra três conceitos base para a Arquitectura, um deles, até aqui falado, a Luz, como matéria, como parte integrante da Arquitectura, os outros dois, correspondem ao estereotómico, que corresponde ao que usualmente se apelida de programa ou função e o tectónico, que representa a construção material do objecto arquitectónico: "Uma vez captada a luz, e já dentro da grande caixa estereotómica de «betão dourado como pedra», situa-se diagonalmente uma outra

Embora tenha sido a primeira vez que foi convidado a projectar um Pavilhão para uma Exposição Mundial, Siza já detinha uma longa experiência a projectar edifícios com esta escala e de carácter público, alguns de escala monumental. Esta tipologia exige a coordenação de questões directamente relacionadas com a escala, o programa, o sítio, a luz, questões de orçamento e mesmo de coordenação de projectos. A questão da introdução de um elemento como a pala criou um esforço de equipa para a sua idealização, concepção e materialização, implicando que o Pavilhão de Portugal se transformasse num exemplo de conjugação de esforços no qual o arquitecto desempenha a função de coordenador.

A divisão feita entre engenharias e arquitectura, (dando exemplos como o cálculo estrutural, acústico, térmico), é insustentável. Não é possível ser-se um especialista em tudo, a solução é trabalhar-se em conjunto, em equipa, realmente em conjunto. Para um arquitecto isto é essencial.³⁴⁷ (Seara e Pedreirinho, 2011, p. 69).

Cada arquitecto tem a sua própria metodologia e conseqüentemente o seu imaginário. Siza trabalha recorrentemente os mesmos temas e, muitas vezes, transporta-os de um projecto para o outro, independentemente dos programas. O esquisso, metodologia particular deste arquitecto, serve de veículo transmissor de ideias, quer para confirmar e rever as suas ideias de projecto, quer para os pares compreenderem a proposta em causa.

Nem todos os arquitectos desenharam, no entanto o esquisso, como ferramenta de trabalho, permite que o intelecto físico e mental, porque desenhar é coisa mental, se manifeste e se enquadre em determinado lugar, é uma tarefa que requer um envolvimento, uma entrega à leitura e interpretação do lugar, mais do que observar. É uma tarefa que requer a entrega total do corpo e que fixa ideias e memórias na mente que posteriormente irão influenciar no processo e na metodologia de projecto, sendo assim geradas arquitecturas.

En una época en la que las innovaciones son a veces impulsadas por engañosas referencias a la filosofía o la ciencia, Siza es un arquitecto que se alimenta de la

caixa menor, tectónica, construída em aço fino, vidro delicado e alabastro translúcido, para conter as funções do programa. O estereotómico cobrindo e acolhendo o tectónico." (Campo Baeza, 2009, p. 66).

³⁴⁷ O arquitecto Álvaro Siza Vieira comenta, em entrevista a André David Martins, defende o esquisso como forma de comunicação entre especialidades: "Tem de haver um paralelo entre o que é mais espontâneo no início, e quase instintivo e ainda pouco informado, com a crítica, e a crítica passa também pela elaboração de desenhos rigorosos que vão tendo um peso cada vez maior no desenvolvimento do projecto. Para além disso o esquisso também é, um meio de comunicação muito rápido. Num trabalho de equipa, é rapidíssimo passar uma ideia ou o que se pretende e provocar a sua apreciação no grupo. Um trabalho de grupo não é só estar em reunião, é também um trabalho individual e coordenar com o trabalho de todos os elementos e possibilidades na equipa. (Siza Vieira, 2013, p3).

interpretación poética de la experiencia y de los enormes recursos de la tradición. Si los edificios de Siza expresan algo sobre nuestra época, es porque surgen de una reacción sincera ante el estado de las cosas, expresada en el medio que el artista mejor conoce- su propio medio -, el de la arquitectura.³⁴⁸ (Curtis, 2007, p. 255).

Neste caso particular o esquisso solucionou muitos problemas e elucidou o autor desde o princípio. No início tinha um programa repartido por um Pavilhão e uma Pala, cedo unificou ambos debaixo do mesmo "tecto", correspondendo à cobertura da pala que se adossou ao Pavilhão e este, ao espelho de água. Os pórticos que sustentam a pala começaram por ser arcos que rapidamente se transformaram e que migraram do alçado lateral para um suporte material, de aspecto muito forte que sustenta a pala.

As questões materiais, as diferentes perspectivas, a própria entrada da luz, a pala, os jardins posteriores, os pátios interiores, a própria monumentalidade, as questões do interior e a problemática imposta por um programa, sobre o qual decorrem actividades tão distintas e diversas, sobre as quais não há regras específicas que o possam representar, foram sistematicamente levantadas e testadas nos esquissos. Entre elas também a introdução, para alguns considerada tardia³⁴⁹, do azulejo no Pavilhão.

Talvez este interesse tenha origem na luz de Lisboa, tão especial, tão diferente da do Porto. Talvez tenha necessidade de encontrar novas expressões de arquitectura, o que explicaria, neste caso específico, que me vire para o passado. Constata-se atualmente que existem uma quantidade de experiências onde os novos materiais são utilizados juntamente com materiais tradicionais mais ou menos em desuso. Mas para isso é preciso uma razão forte, estimulante. Não é uma questão de simples decisão pessoal, mas de circunstâncias. Sabe que a reutilização do azulejo se deve enormemente a Le Corbusier? Quando chegou ao Rio de Janeiro, ficou maravilhado com os azulejos que os portugueses, mas também os holandeses, tinham levado para o Brasil. No primeiro edifício que lá construiu, tendo na sua equipa o jovem Oscar Niemeyer, destaca-se a utilização de azulejos desenhados por Portinari. E isso teve muita influência em Portugal, em casas dos anos 50, no Porto e em Lisboa. A arquitectura de Oscar Niemeyer, entre outras, chegou até nós através de Le Corbusier, via Brasil.³⁵⁰ (Siza Viera, 2008, p. 121).

³⁴⁸ Tradução nossa - Numa época em que as inovações são muitas vezes impulsionadas por enganosas referências à filosofia ou à Ciência, Siza é um arquitecto que se alimenta da interpretação poética da experiência e dos enormes recursos da tradição. se os edifícios de Siza expressam algo sobre a nossa época, é porque surgem de uma reacção sincera perante o estado das coisas, expressa no meio que o artista melhor conhece- o seu meio- o da arquitectura.

³⁴⁹ Inicialmente o arquitecto Álvaro Siza não utilizava o azulejo: "Tudo começou numa das casas reconstruídas no Chiado. O cliente queria fazer qualquer coisa no espaço do átrio e eu desenhei um esquisso de Lisboa, que foi realizado em azulejo. Utilizei esse material porque estávamos na Baixa Pombalina e a cerâmica ali era muito corrente, sobretudo no séc. XVIII e no século XIX, assim como no Porto. Devo, no entanto, reconhecer que na minha relação com este material foi sempre difícil «Porque não o azulejo?», perguntava-me, é tão belo e eficaz para a manutenção, para a proteção dos edifícios... O meu desejo embatia numa espécie de inibição. Era bastante obsessivo. Devo recordar que o azulejo era utilizado num conjunto coerente de elementos arquitectónicos." (Siza Vieira, 2008, p. 220).

³⁵⁰ A luz condiciona toda a arquitectura, tal como escreve Manuel Tainha, sobre a obra de Aalto, um arquitecto que Álvaro Siza, também cita: "Genericamente falando, nas obras de Aalto, desde Viipuri a

Desenhar esboços é desencadear um processo, correspondendo ao início de uma ideia, o próprio Siza confia nesta metodologia.

Acredito nesta coisa complexa de fazer e tentar encontrar, como uma matriz, onde quase tudo é determinado pelo desenho. [...] não apenas uma romântica proposta metodológica – pode reflectir a multiplicidade e a tensão que está no entrono e põem em hipótese dar uma resposta a uma problema concreto, auxiliando a tomar consciência.³⁵¹ (Siza Vieira, 1995, p. 48).

O esboço denuncia o seu autor e sua cultura arquitectónica e imagética, a mão sábia, que expressa correctamente e de modo expedito as ideias que vão surgindo.

Imatra, a luz é o material de base da composição arquitectónica, o seu meio imaginativo mais coerente e consistente. Como poderá uma pessoa não ser tocada pelos prodígios que ele realiza com este material? A luz não já como razão mística, teológica, exemplificada até ao limite da expressão pelo abade Suger em S. Denis, mas como razão poética e prática do ser da arquitectura. A luz está para a arquitectura como o som está a Música. E com a luz vem a cor. Embalado na mesma analogia com a Música direi que a cor está para a luz como o timbre está para o som. Como qualidade própria da luz, a cor é um elemento que estimula a imaginação e fascina não só pelos seus vastos recursos, mas também pelas suas ilimitadas possibilidades na composição." (Tainha, 2000, p. 101).

³⁵¹ "A forma organiza-se pouco a pouco, e não capaz de escolher o que se supõe ter mais ou menos importância, de entre todas as operações e referências do projecto: a «casa cor-de-rosa», a topografia, o programa... Tudo é importante em momentos diferentes, e é impossível enumerar tudo claramente. Há sempre um desfasamento, entre a necessária organização do trabalho de equipa, a abordagem cientificamente flexível para ser alterada. Mas não nos enganemos, as mudanças que daí advêm não podem perturbar fundamentalmente o processo e o essencial da ideia, sobre o qual é verdade que sei poucas coisas, a não ser que está presente, realmente, na simultaneidade das preocupações que vão conduzir-nos aqui e acolá." (Siza Viera, 2008, p. 109).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenho, realização física do acto de desenhar, corresponde a estímulo humano, proveniente da capacidade comunicativa inerente a qualquer ser humano. Todos desenhamos em criança e apenas alguns em adultos, continuam a desenhar e a instigar uma determinada procura, desenvolvendo uma técnica própria.

Há dezassete mil anos (antes do presente) que desenho e essa imagem sempre me acompanhou [...]. Um desenho é isso, é um gesto de mão que dá sentido à esfumada densidade do mundo. Um desenho é um estado de Espírito. O desenho não se ensina: é-se.³⁵² (Janeiro, 2013, p. 26).

No contexto da disciplina da Arquitectura o desenho evolui com a própria disciplina, existindo uma relação simbiótica entre o desenho e o autor. O desenho é detentor do poder comunicativo entre arquitectos e tem sido impulsionador com que a própria disciplina da Arquitectura evolua. “A Arquitectura e a actividade do arquitecto, como hoje a definimos, [encontram-se] intrinsecamente associadas à sua relação com o acto de desenhar e as possibilidades comunicativas específicas que mutuamente se foram inventando.”³⁵³ (Rodrigues, 2000, p. 241).

O desenho em Arquitectura, mais concretamente o papel desempenhado pelo esquisso, consubstancia uma realidade comunicativa que pretende fixar ideias e memorizar estratégias de percepção, de configuração e de compreensão do espaço.

Esta realidade apreendida e desenhada compreende e constrói uma leitura intencional do mundo.

O acto de desenhar é então um modo de apreensão do mundo material que contribui para a consciência de si, para o contacto com esse mundo material e para a construção do que chamamos realidade (só identifica o esboço quem já tiver visto ou desenhado um – o que contém implícito que o esboço foi primeiro desenhado e depois visto por quem pela primeira vez assim terá desenhado).³⁵⁴ (Rodrigues, 2000,p. 65).

³⁵² Para o arquitecto Álvaro Siza, desenhar, fazer esquissos é uma questão de estudar o território: “O desenho permite a Siza “tirar medidas”. Através do desenho ele mede-se com o studium, o lugar, o campo, o âmbito. Mas há momentos em que se demora em “paragens calculadas”, escolhidas e seleccionadas, como estratégia de aproximação às “dicretas diferenças”. A “escritura do desenho” inscreve “ressonâncias”, quer dizer, permite auscultar certas vibrações, permite troca de energias dentro do campo, dentro do sistema.” (Higino, 2010, p. 41).

³⁵³ O desenho surge como apreensão do mundo, da realidade, sendo que “ao desenhar temos a possibilidade de perceber e de nos percebermos quer como sujeito quer como objecto desse mundo.” (Rodrigues, 2000, p. 65).

³⁵⁴ O desenho expõe o seu autor “O texto gráfico de Siza convida-nos a entrar, mas não sugere nem impõe uma saída.” (Higino, 2010, p. 25).

Este facto implica que o desenho seja fruto de uma observação cuidada daquilo que rodeia o autor ou que este obtenha de referências noutros desenhos. Por este motivo também o desenho também não pode ser comparável à fotografia, visto que corresponde a uma observação cuidada e a um acto único “una pintura no es la fotografia de una experiencia, es la experiencia.”³⁵⁵ (García e Leyva, 2012, p. 35).

A vontade expressa do Homem de demarcar o espaço e de o organizar, é algo intrinsecamente humano e o “mundo tal como o interiorizamos surge como uma ficção, uma construção inventada [...] por um colectivo espalhado no espaço e no tempo, chamado de Humanidade.”³⁵⁶ (Rodrigues, 2000, p. 11).

A arquitectura traduz esta primeira vontade de organizar o espaço, tratando-se o desenho ordena o espaço in loco, a partir do qual as linhas traçadas no solo comandam a Arquitectura. “En Portugal utilizamos la expresión arquitectura de bengala (arquitectura de bastón) para descubrir el modo de dibujar con un bastón sobre el suelo líneas que aclaran algo.”³⁵⁷ (García e Leyva, 2012, p. 43).

Os desenhos traçados com varas na areia da praia. São um movimento que, usualmente, consiste no desenho de um círculo, que o indivíduo que circunscreve à sua volta. Este gesto tão simples e singelo advém da compreensão do espaço representado num desenho de baixo relevo. Neste sentido existe uma vontade de ocupação do espaço, do tempo, pelo que o próprio desenho ganha relevo e dimensão. Neste exemplo compreende-se a relação estreita entre o desenho e a Arquitectura já que, por norma, um actua como suporte do outro, destacando o próprio desenho ao transformar-se em arquitectura.

O desenho, que no caso da arquitectura serve muitas vezes de método auxiliar no processo criativo e fixar ideias, ganha vida e transforma-se na própria Arquitectura, ele orienta e delimita a ocupação do espaço. Este exemplo, ilustra de igual modo, um entendimento da paisagem e uma intervenção directa no contexto da envolvente, este gesto, que se expressa através da articulação do ombro e que se prolonga pelo braço até à mão e que transmite à areia um movimento que se transforma em marca, um

³⁵⁵ Tradução nossa - uma pintura não é a fotografia de uma experiencia, é a experiencia.

³⁵⁶ O Arquitecto Siza Vieira explica como o modelo é um exemplo importante e como: “[...] cada experiencia proyectual se acumula para formar parte de la próxima solución. Amí me gusta mucho el modelo del arte para explicar el proyecto de arquitetura.” (Curtis, 2007, p. 10).

³⁵⁷ Tradução nossa - Em Portugal utilizamos a expressão arquitectura de bengala para descrever o modo de desenhar com um bastão sobre o solo as linhas que elucidam sobre algo.

desenho na areia. Delimitando assim o espaço e demonstrando um ponto de fixação do indivíduo no cosmos, o mesmo que espelha a memória da sua existência e que afirma a presença do eu-habitante do espaço, comunicando, deste modo a sua ideia, mas também a sua própria existência. Estes exemplos ilustram a capacidade abrangente, expressiva e comunicativa do Desenho e a sua estreita relação com a Arquitectura, surgindo o esquisso como ferramenta e uma necessidade.

Esta projecção da corporalidade coloca-se de modo muito particular quando o objecto experimentado é o arquitectónico. É que o objecto arquitectónico acaba por ser um caso particular do mundo de todos os objectos que nos rodeiam – é que ele, enquanto diapositivo que se oferece ao habitar, rodeia-nos de facto, no sentido em que envolve o nosso corpo não só como uma sua prótese ou extensão, mas como um outro mundo onde se pode instalar um outro estado de coisas.³⁵⁸ (Janeiro, 2013, p. 77).

O sujeito desenha por uma questão de necessidade, encontrando no registo gráfico um instrumento, uma forma de expressão com o qual se relaciona, cada um desenha de uma determinada forma, cada desenho é único.

O esquisso encontra-se neste âmbito do desenho servindo para testar, demonstrar ideias e revelar, em último caso, as ideias que foram surgindo ao longo do processo projectual. O desenho tem um propósito específico e auxiliar na metodologia de projecto.

Outra componente importante do papel do desenho é a mão, esta age como terceira entidade no acto de desenhar. O desenho é um processo mental e desenhar requiere uma determinada perícia e igual demonstração de uma mão assertiva e crítica neste processo. A mão expressa uma vontade, o acto de traçar a ideia e uma crítica, em processo simultâneo, como se estivesse perante uma auto-avaliação, pela sua perícia das ideias que estão a ser testadas no papel. Os desenhos de estudo de arquitectura, os esquissos, “ [...] Eles revelam ao autor a sua ideia, o seu próprio pensamento.”³⁵⁹ (Rodrigues, 2000, p. 241).

³⁵⁸ Assim o desenho (neste caso específico o esquisso) acaba por ser um método bastante absorvente de retratar a realidade, sobretudo o objecto arquitectónico. “E se o sujeito reconhece em si um carácter essencial, ou transcendente, é consequência disso o que projecta no objecto. Por isso, dizemos que a realidade não passa de um alibi construído por um sujeito que se quer conhecer verdadeiramente. Aliás, o limite, a existir, estará no sujeito e não no objecto, porque o sujeito é a origem ou o lugar, donde vem ou onde há, tudo o que pode ser experimentado e/ou pensado e, também donde vem ou onde há limites.” (Janeiro, 2013, p. 93).

³⁵⁹ Tal como é referido na obra de António Jacinto Rodrigues “Teoria da Arquitectura”, no caso do Arquitecto Álvaro Siza Vieira, “[...] É um modo de ver que se expressa em Siza Vieira. É revelar um istério oculto e que o próprio artista não domina. O jogo da criação estética é a transcendência inesperada diante dos acontecimentos.” (Rodrigues, 1996, p. 59-60).

Ao expressar um mundo interior do sujeito, o que este desenha expõe-se, cria no espaço através da sua mão, a expressão do seu mundo.

O mundo não está lá, está aqui. Se sinto, se desenho, é porque mundo. [...] O desenho modifica o mundo: torna o mundo mundo, faz dele - caos ou ausente - (eu ou tu nós ou eles, ou ele) mim ou ti. Tu mão, tu e eu ao mesmo tempo: vejo-te quando vejo a tua mundação. O desenho sai do corpo, é vida a manifestar-se em puro, a haver tempo, é o instante a fixar-se.³⁶⁰ (Janeiro, 2013, p. 24).

No entanto este esquisso é apenas uma imagem pertencente a um todo, ou seja, apenas este sujeito terá a visão global daquilo que desenha, mais uma vez constata-se que o desenho é uma coisa da mente, ficando o observador, o espectador confinado ao universo que é mostrado. Cabe de igual modo ao espectador saber interpretar os signos e a simbologia utilizada nos desenhos: “O arquitecto representa, através de imagens, objectos que entram numa certa Lógica do Mundo.”³⁶¹ (Janeiro, 2013, p. 69).

O esquisso é provido de uma capacidade própria, detentor da sua própria caligrafia, onde os elementos representados são simplificados, mas reconhecíveis. Ao expressar-se pelo esquisso o arquitecto desenvolve uma caligrafia própria, sobretudo porque aquilo que desenha demonstra o seu pensamento e expressa um raciocínio e uma metodologia de pensar e fazer projecto e de experimentar aquilo que na sua ideia são pré-conceitos.

Não pertence à casa enquanto casa, pertence à ordem do discurso da casa e só isso: mas, porque a nossa única forma de lidar com a complexidade daquilo a que chamamos real é através da representação, e por mais paradoxal que isto nos possa parecer, o discurso da casa acaba por substituir à casa enquanto coisa; acaba por fazer desta casa aquilo que ela significa para nós.³⁶² (Janeiro, 2013, p. 63).

O esquisso acaba por ser um meio rápido e expedito para chegar a conclusões, independentemente do pensamento que esteja a figurar.

³⁶⁰ O arquitecto Siza, como desenhador, como observador já se introduz no espaço, fá-lo em desenhos à vista representados em férias e em visitas: “Cuando dibuja Versailles en 1988 nos sitúa ante una nueva y sorprendente realidad: las manos dibujadas dibujan directamente las líneas de la calle, ha desaparecido el cuaderno y el marco, el dibujo parecemos mostrar una realidad que se hace presente solo cuando es dibujada.” (García e Leyva, 2012, p. 53).

³⁶¹ Esta lógica de representação implica um certo distanciamento da realidade, de modo a conseguir representá-la através de símbolos “sempre simbólicos, obviamente: porque não há formas senão as simbólicas.” (Janeiro, 2013, p. 69).

³⁶² Em entrevista a André David Martins o arquitecto Álvaro Siza Vieira explicita: “AM- Mas esses desenhos, também servam para procurarmos as sensações/percepções da inclusão do corpo no espaço, enquanto primeiros experimentadores da arquitectura proposta.

AS - Sim. Admito que haja uma capacidade de ver no espaço e de coordenar mentalmente maior que quase não seja necessária a utilização deste instrumento específico. Mas acredito que ele é sempre enriquecedor, seja qual for o seu peso na balança dos seus vários meios de como se projecta.” (Siza Vieira, 2013, p. 7).

"En la actividad narrativa y poética surge la metáfora como lugar de encuentro entre disciplinas diferentes, una especie de sección oblicua que fuera capaz de atravesar estratos [...]."³⁶³ (García e Leyva, 2012, p. 47).

No caso concreto da Arquitectura "é uma metalinguagem da explanação e discorrer de ideias"³⁶⁴ utilizado pelos arquitectos desde o Renascimento, maioritariamente comunicação, mais do que representação exacta da realidade.

Não nos deve de surpreender que o pensamento ordene, pois os nossos sentidos escolhem e hierarquizam para perceberem. Contando, que a mente violentamente ordene, isto é, que deida entender o todo de um modo, em detrimento de outros, e imponha um cosmos àquilo que antes não tinha nome, categorizando o desenho.³⁶⁵ (Rodrigues, 2000, p. 11).

O desenho assegura igualmente a visibilidade da memória, um desenho do edifício a habitar torna-se mais fácil conservar a sua memória. Também o esquisso serve esta componente de conservação da memória.

"No me interesa la imposición de la perfección o de estilo, sino la construcción de un soporte para la vida urbana en sus transformaciones. No debemos olvidar que la ciudad no está solo hecha, de su realidad, sino también de su memoria."³⁶⁶ (Curtis, 2007, p. 16).

Portanto, provido desta vontade de captar a essência dos espaços e dotado da caligrafia do seu autor.

[...] seja verdade que o desenho possa ter a função de representar e configurar um objecto ausente, precisamente por se tratar de um meio de expressão artístico, contém tudo aquilo que são elementos residuais – os vestígios do acto de desenhar – deixados por quem o desenhou e que fazem de cada objecto artístico uma coisa única.³⁶⁷ (Rodrigues, 2000, p. 227).

³⁶³ Tradução nossa - Na actividade narrativa e poética surge a metáfora como lugar de encontro entre disciplinas diferentes, uma espécie de secção oblíqua capaz de atravessar extractos.

³⁶⁴ "Siza Vieira utiliza as potencialidades dum via mais rica de experiência do pensamento criativo. A intuição artística vai de par com a logicidade analítica numa interconexão rítmica e operativa: «movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação...»" (Rodrigues, 1996, p. 61).

³⁶⁵ Contudo o desenho em arquitectura, mesmo nos croquis, implica a utilização de simbologia própria, quer seja referente a materialidades, quer seja a outras questões como a luz "tendo igualmente a utilizar códigos e sistematização cujo carácter científico é manifesto e indiscutível." (Rodrigues, 2000, p. 12).

³⁶⁶ Tradução nossa - Não me interessa a imposição da perfeição ou de um estilo, senão a construção de um suporte para a vida urbana e as suas transformações. Não devemos olvidar que a cidade não está apenas feita pela sua realidade, senão também pela sua memória.

³⁶⁷ Desta forma cada desenho é uma experiência única e cada sujeito que desenha detém a sua própria caligrafia. "Nos seus desenhos podemos perceber o caminho que o seu pensamento ia fazendo até se decidir pela solução definitiva." (Rodrigues, 2000, p. 203).

No âmbito deste trabalho interessa concluir o que se reteve da leitura dos inúmeros esboços do arquitecto Siza Vieira conseguindo compreender o caminho que os esboços traçam até encontrar a solução.

Os desenhos de Siza transformaram-se numa espécie de caligrafia reconhecida pelos demais arquitectos e ilustram as ideias e as intenções de projecto deste mestre. Os desenhos que foram sendo investigados, revelam uma determinada caligrafia, própria deste autor, traduzindo conceitos arquitectónicos como a relação do edifício com o território que o irá acolher, o modo de intervir na natureza e outras questões mais particulares que iremos abordar de seguida.

"Deve-se exercitar o olhar disciplinadamente criando, observando autenticamente, combinando uma reflexão mais geral sobre os rasgos típicos e o vocabulário de Siza e sobre os modos que tem de dar forma às suas intenções."³⁶⁸ (Siza Vieira, 2009, p. 10).

Os seus desenhos funcionam como métodos auxiliares, testam e colocam ideias à prova e são providos de uma tal clareza que terminam por auxiliar no desenvolvimento e na compreensão do projecto.

O traçado modifica-se mediante as certezas relativas ao projecto, mais fluido quando se encontra a testar ideias e a reflectir, mais ortogonal e acertado quando a proposta surge mais fixa na sua mente. Muito cedo no desenvolvimento do projecto demonstra ideias concretas e conceitos que se articulam com a proposta que será construída.

Tendo desenvolvido uma escrita desenhada própria, os seus esboços apresentam conclusões por si mesmos sendo que quando termina a experimentação de uma ideia resultante de um estudo, a diferencia com um círculo ou quando a quer destacar por algum motivo específico.

A sua linha de pensamento funciona a diversas escalas, aproxima-se e distancia-se do objecto mediante aquilo que pensa, se o edifício é pensado em termos conceptuais desenha-o, mesmo se de seguida ao desenhar uma peça de mobiliário, tenha de voltar atrás e modificar alçados, vãos ou espaços. Quanto mais se afasta do objecto

³⁶⁸ Dado que cada sujeito que desenha tem a sua própria caligrafia, o arquitecto siza detém o seu próprio traço, a sua própria intencionalidade. "A racionalidade em Álvaro Siza não se restringe ao racionalismo. A racionalidade de Siza Vieira prolonga a tentativa de Goethe em apreender os princípios geradores da metamorfose. É um olhar de vida sobre a realidade viva: o desenho ganha consciência desenhando. Traduz distância! Distância que esclarece, integra e corrige o impulso espontâneo. Como Fernando Pessoa que Siza Vieira tanto conhece e ama, organiza modos de ver, modos de ser graças a uma consciência das várias «personas» que constituem a unidade integrada do eu." (Rodrigues, 1996, p. 60-61).

arquitectónico mais clara e fixa é a sua ideia, traçando linhas fortes e concisas sobre a proposta a apresentar.

O Arquitecto Álvaro Siza Vieira, de quando em vez povoa os esboços com personagens bastante características, utilizando-as para atribuir escala (usualmente em desenhos afastados do edifício) não lhe lhes dá muito detalhe. Por vezes surgem anjos ou mulheres em perfil e muitas outras personagens complementam o enquadramento do desenho, ou seja, o ponto de fuga do desenho ao lado corresponde ao ponto de fuga da personagem que o mira. Muitos dos desenhos interiores encontram-se detalhados, indicando materialidades e proporções e pormenores de encaixe de distintos materiais e de remates do edifício. As suas propostas agarram-se sempre a envolvente, fazendo parte da paisagem.

"En esencia, todo se resume en su pretension de dibujar lugares, espacios y tiempos, antes que objetos. A veces, ante la imposibilidad de esa retracción, siza desprende la mirada (su mirada) del cuerpo y se eleva por encima de él."³⁶⁹ (García e Leyva, 2012, p. 57).

O que resulta no desenho de perspectivas aéreas, onde casualmente surgem também figuras aladas, que acompanham Siza no seu desenho. O ponto de vista modifica-se e o anjo acompanha o observador, aparecendo em primeiro plano destacando da proposta e a arquitectura, surge ao fundo, como parte integrante do mundo terreno.

Estes estudos, apresentados sobre a forma de desenhos fluidos e rápidos representam "Al ser una interpretación el dibujo es una síntesis, una abstracción, una elección que está ligada al tiempo, Siza también dibuja o tiempo."³⁷⁰ (García e Leyva, 2012, p. 83). Estas aproximações, afastamentos e organização sistemática dos objectos desenhados são típicas da linguagem de desenho do arquitecto Siza.

"Nenhum vocábulo, creio, é mais apropriado do que este para definir a continuidade entre o desenho que descreve a sua aproximação ao conjunto, a reflexão que as elabora, e o projecto que as modifica e reorganiza segundo uma hipótese."³⁷¹ (Siza Vieira, 2009, p. 10).

³⁶⁹ Tradução nossa - em essência tudo se resume à sua pretensão de desenhar lugares, espaços e tempos em vez de desenhar objectos. Às vezes perante a impossibilidade dessa retracção Siza desprende o seu olhar do seu corpo, elevando-se.

³⁷⁰ Tradução nossa - Ao ser uma interpretação o desenho é uma síntese, uma abstracção, uma escolha que está ligada ao tempo, Siza também desenha o tempo.

³⁷¹ O desneho surge assim como elemento que põem a prova e o projecto como o elemento do desneho que permanece na mente e que pode ser, de facto aplicado a um objecto arquitectónico específico. "A metodologia de Álvaro Siza é a aceitação de uma metodologia da «insegurança». Uma insegurança consciente e voluntária. Uma prova em que não existe uma prévia evidência de «modelo». É uma pesquisa

Estes estudos, além de aproximações diferentes, englobam um universo que abarca tudo, do parafuso à cidade, desde que o envolvimento seja considerado pertinente para a proposta em estudo “En su actividad habitual todo aparece contaminado (fundido), los muebles con las paredes, la arquitectura con el paisaje, la luz con el color, sus personajes con los dibujos, todo parece ser la celebración de un encuentro, la celebración de la naturalidad con la que se acomodan cosas diferentes.”³⁷² (García e Leyva, 2012, p. 67). A luz é outra questão bastante procurada nos desenhos, nos esboços do arquitecto Siza, como por exemplo na igreja de Marco de Canaveses: “As perspectivas das vistas demarcadas do interior orquestram-se para guiar o visitante. A intensidade da luz e a sensação do contexto envolvente é controlado através da colocação dos vãos.”³⁷³ (Siza Vieira, 2009, p. 10).

Dentro de la obra de Siza, hay que hacer alguna distinción entre los proyectos que se atienen casi demasiado obviamente a ciertos modelos, y las obras que intentan o alcanzan una integración más profunda, relacionadas con un nuevo grupo de reglas básicas que surgen de la intuición que muestra Siza acerca del orden latente del emplazamiento, de la significación del programa, y de las estructuras espaciales subyacentes de su estilo personal.³⁷⁴ (Curtis, 2007, p. 40).

As ideias espelhadas nestes desenhos muitas vezes inventam novos espaços, exemplo disso é o edifício de habitação colectiva na Holanda, onde geralmente as instalações sanitárias se situam junto aos acessos, tendo existido a necessidade de refazer esta tipologia, colocando uma antecâmara, espaço antecessor às instalações sanitárias, deste modo o arquitecto após a obra concluída foi visitar as casas, procurando compreender como os seus novos hóspedes a estariam a habitar.

[...] un grupo de mujeres estaban sentadas en el suelo del espacio distribuidor, comiendo: habían convertido el distribuidor en una especie de salon privado. Claro, esto me llenó de satisfacción, y a duras penas, conseguí que el dueño de la casa me dejase

que se torna evidência, pelo revelar progressivamente múltiplos factores, pela iluminação sucessiva de soluções que vão surgindo [...]” (Rodrigues, 1996, p. 71).

³⁷² Tradução nossa - Na sua actividade habitual tudo aparece contaminado (fundido), os móveis com as paredes, a arquitectura com a paisagem, a luz com a cor, as suas personagens com os desenhos, tudo parece ser a celebração da naturalidade com que se acomodam coisas diferentes.

³⁷³ Na caligrafia de desenho do Arquitecto Siza, os esboços surgem cortados, estudados elaborados em conformidade com os temas a estudar que se relacionam sempre com o espaço em estudo. “En el momento de entrar en un edificio de Siza, se capta la anatomía del acceso exterior. La sección se aprovecha para revelar varios niveles, escaleras, descansillos o passerelles a menudo con la ayuda de techos y o muros modulados. Las variaciones de luz y sombra, y las compresiones y expansiones del volumen realzan esta sensación de dinámica interna y externa”. (Curtis, 2007, p. 34).

³⁷⁴ Tradução nossa - Dentro da obra de Siza deve-se fazer distinção entre os projectos que se atendem quase demasiado obviamente a certos modelos e as obras que tentam alcançar uma integração mais profunda relacionando-se com uma integração mais profunda, relacionada com um novo grupo de regras básicas que surgem com a intuição que Siza demonstra com a origem latente da implantação a significação do programa e com as estruturas espaciais subjacentes ao seu estilo pessoal.

hacer una fotografia de la escena, que es para mí prueba de que la idea funciona.³⁷⁵ (Curtis, 2007, p. 28).

Estas diferentes aproximações de Siza, quer ao objecto em representação, quer aos objectos representados implica o desenvolvimento de uma ideia de projecto muito presente na cultura arquitectónica e muito típica deste arquitecto que se apoia no desenho como ferramenta de trabalho.

Quienes conocen el método de Siza insisten en que usa el croquis para captar el escenario general y también para adelantar un incidente o una confluencia particulares. Del mismo modo que un paisaje combina recorridos, terrazas, campos y puntos focales, o que una ciudad combina calles, plazas y puertas, los edificios de siza funcionan a base de canales de circulación, niveles y zonas de reunion o dispersión.³⁷⁶ (Curtis, 2007, p. 41).

O próprio arquitecto Siza admite compreender que nem todos os arquitectos desenhem e muito menos que o façam com pericia e uma determinada destreza. É através do desenho e das maquetas de estudo que o arquitecto Siza estuda e testa as suas ideias.

En este sentido, los edificios de siza talvez poenen de manifiesto que «los frutos vitals del arte en nuestra cultura especializada nascen siempre de una confrontación abierta entre lo universal y lo singular, lo individual y lo colectivo, lo tradicional y lo revolucionario.³⁷⁷ (Curtis, 2007, p. 45).

O esquisso é representativo de uma ideia de espaço, expõe uma ideia, uma perspectiva do seu autor no entanto, apenas este é capaz de perceber o restante espaço, o todo proposto, ao invés do que sucede com o mero espectador, porque “nesse acto o objecto existe para quem o percebe.”³⁷⁸ (Janeiro, 2013, p. 80). Concluindo o arquitecto Siza Vieira quando se depara com um novo projecto utiliza o desenho, o esquisso como método de estudo, transformando este instrumento numa peça fundamental de trabalho, muitas vezes sendo um auxílio na apreensão da própria envolvente: “O autor é

³⁷⁵ Tradução nossa - [...] um grupo de mulheres estavam sentadas no solo a ocupar o espaço de distribuição, comendo: converteram aquele espaço distribuidor numa espécie de sala privada. Claro, está isto encheu-me de satisfação. A custo consegui que o dono da casa me permitisse tirar uma fotografia da cena, que para mim é prova de que a ideia funciona.

³⁷⁶ Tradução nossa – Aqueles que conhecem o método de Siza, insistem que utiliza o esquisso para captar o cenário geral e também para adiantar algum incidente ou confluência particulares. Do mesmo modo, que uma paisagem combina percursos, miradouros, campos e pontos focais, ou que uma cidade combina ruas, praças e portas, os edifícios de siza funcionam como canais de circulação, níveis e zonas de reunião e dispersão.

³⁷⁷ Tradução nossa - neste sentido os edifícios de Siza talvez coloquem ao manifesto que os frutos vitais da arte na nossa cultura especializada [e] nascem sempre de uma confrontação aberta entre o universal e o singular, o individual e o colectivo, o tradicional e o revolucionário.

³⁷⁸ Assim o Homem constrói imagens, vê, sente e transmite ao outro sobre este formato, sobre a figuração destas linhas, o que de outro modo seria impossível de apreender “aquilo-que-apreendemos-do-objecto, aquilo que afecta o sentir de um certo modo, e com o qual construímos uma sua representação, uma imagem, é de ordem fenomenal.” (Janeiro, 2013, p. 93).

obrigado antes de mais a interpretar os dados lançados, quantas vezes subvertendo a ideia proposta, por crítica posição ou por esclarecida proposição.”³⁷⁹ (Siza Vieira, 2009, p. 44).

Enquadrado nesta linguagem todo um projecto pode ser desenhado, independentemente da sua escala ou extensão sendo assim idealizado em esquisos, visto que estes não apresentam limites, a ser não ser o do próprio suporte ou técnica. Pode-se, deste modo concluir que “[...] não participam do projecto, eles são o próprio projecto.”³⁸⁰ (Rodrigues, 2000, p. 240). O desenho revela-se um meio válido de expressar³⁸¹ a ideia em Arquitectura, representa-lá-a sempre de modo fiel.

³⁷⁹ Esta forma de trabalho tão própria de cada arquitecto revela a sua apreensão do mundo e maneira de intervir no mesmo “Jorn Utzon, parafraseando a Goethe en una de sus últimas entrevistas, dijo: «Dame un trabajo al que pueda dedicarme con amor y aptitud al cien por cien ya no será un trabajo, se convertirá en arte, en una expresión de amor»”. (García e Leyva, 2012, p. 91).

³⁸⁰ O esquiso é mais eficaz e “mais directo do que o discurso falado por conter uma evolução do pensamento não verbalizável e uma relação mais directa com a inteligência sensível, o desenho condensa uma vasta área de intenções comunicativas e expressivas que o definem como uma quase linguagem técnica e artística[...]”. (Rodrigues, 2000, p. 240).

³⁸¹ Segundo Víctor Consiglieri a expressão é “[...] uma palavra muito ambígua. Expressão usa-se para indicar reacções emocionais directas, mas a própria disciplina ou reserva pela qual o artista consegue a forma já é em si um modo de expressão. A forma, ainda que possa ser analisada em termos intelectuais, tais como medida, equilíbrio, ritmo e harmonia é, na realidade, de origem intuitiva; não é, na prática real dos artistas, um producto de intelecto. Trata-se antes de uma emoção dirigida e definida, e quando descrevemos arte como “desejo de dar forma” não estamos a imaginar uma actividade exclusivamente intelectual mas antes uma actividade exclusivamente instintiva.” (Consiglieri, 2007, p. 175).

REFERÊNCIAS

ANGELLINO, Antonio ; CURTIS, William J.R. ; SIZA, Álvaro (1998) - Álvaro Siza : opere e progetti : documenti di architettura. Tradução de Angellino, Antonio. Biasi, Duccio. 5.^a ed. Milano : Electa. ISBN: 10 88-435-4687-2.

CAMPO BAEZA, Alberto (2009) - A ideia construída. Lisboa : Caleidoscópio. (Pensar Arquitectura). ISBN 972-8801-22-X.

CASTALEIRO, João Malaca, dir. (2001a) - Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea. Lisboa : Academia de Ciências, Verbo. Vol. I. ISBN: 9789722220460.

CASTALEIRO, João Malaca, dir. (2001b) - Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea. Lisboa : Dicionário da Academia de Ciências, Verbo. Vol. II. ISBN: 9789722220460.

CASTRO, André Vieira de (2015) - Memórias de uma casa... . [S.l. : s.n.]. Texto cedido pelo autor.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain (1982) - Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, costumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Ed. revista. Paris : Editions Robert Laffont et Éditions Jupiter. ISBN 2-221-50319-8.

CONSIGLIERI, Victor (2007) - As metáforas da arquitetura contemporânea. Lisboa : Editorial Estampa. ISBN 978-972-33-2367-2.

CORTÉS, Juan Antonio (2013) - Lecciones Magistrales [Once cuestiones arquitectónicas en la obra de Alvaro Siza]. El Croquis. Madrid. ISSN 2174-0356. 168-169 (2013).

FLECK, Brigitte (1999) - Álvaro Siza. Tradução de Adriana Tipold Martins. Lisboa : Relógio d'Água Editores.

FRAMPTON, Kenneth (2009) - História crítica de la arquitectura moderna. Barcelona : Gustavo Gili. ISBN 978-84-252-2274-04.

HIGINO, Nuno (2010) - Álvaro Siza : desenhar a hospitalidade. S.M. Feira : Casa da Arquitectura. ISBN: 978-989-96790-0-9.

JANEIRO, Pedro António (2013) - O papel do desenho. Casal de Cambra : Caleidoscópio. ISBN 978-989-658-172-5.

LAROUSSE, Pierre, ed. (2016) - Dictionnaire Larousse. Paris : Larousse. (Colecção Dicionários Generalistas). ISBN: 10:2035907624.

MÁRQUEZ CECILIA, Fernando, ed. ; LEVENE, Richard C., ed. (2007) - Álvaro Siza : 1958-2000. Madrid : El Croquis. ISBN-10: 84-88386-41-9.

MÁRQUEZ CECILIA, Fernando, ed. ; LEVENE, Richard C., ed. (2008) - Álvaro Siza : o sentido das coisas, 2001-2008. Madrid : El Croquis. ISBN: 978-84-8838-649-6.

MÁRQUEZ CECILIA, Fernando, ed. ; LEVENE, Richard C., ed. (2013) - Álvaro Siza : Lecciones magistrales, (2008-2013). Madrid : El croquis. ISBN: 978-84-88386-77-9.

MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel ; TRILLO DE LEYVA, Juan Luis (2012) - La palabra y el dibujo. [S.l.] : Lampreave. (La palavra y el dibujo). ISBN 978-84-615-9615-7.

OLIVEIRA, João Esteves de (2011) - Álvaro Siza : todas as cidades são a minha cidade : trabalhos sobre papel. Lisboa : Galeria de Arte Moderna e Contemporânea.

PALLASMAA, Juhani (2011) - Os olhos da pele : a arquitectura dos sentidos. Tradução, Alexandre Salvaterra. Porto Alegre : Bookman. ISBN 978-85-7780-777-2.

PURINI, Franco (2009) - Compor a arquitectura. 1.^a ed. Lisboa : Centro Editorial FAUTL. ISBN: 9789728855574.

RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira (2000) - O desenho : ordem do pensamento arquitectónico. 1.^a ed. Lisboa : Estampa. ISBN: 972-33-1608-0.

RODRIGUES, António Jacinto (1996) - Teoria da arquitectura : o projecto como processo integral na arquitectura de Álvaro Siza : seis lições. 1.^a Edição. Porto : FAUP publicações. ISBN 972 9482-18-3.

SALGADO, José (2005) - Álvaro Siza em Matosinhos. Santa Maria da Feira : Edições Afrontamento, Câmara Municipal de Matosinhos. (Colecção Matosinhos : o lugar e a imagem). ISBN 972-36-0492-2.

SEARA, Ilda e PEDREIRINHO, José Manuel (2011) - Siza. Não-Construído. Matosinhos : Arte Editores. ISBN: 978-972-98560-4-4.

SIZA VIEIRA, Álvaro (2006) - Tutte le opere. Milano : Mondadori Electra. ISBN 88-370-4033-4.

SIZA VIEIRA, Álvaro (2008) - El sentido de las cosas. Una conversación con Álvaro Siza. Entrevista realizada por Juan Domingo Santos. El Croquis. Madrid. ISSN 2174-0356. 140 (2008) 6-62.

SIZA VIEIRA, Álvaro (2009a) - Imaginar a evidência. Prefácio de Vittorio Gregotti. Tradução de Soares da Costa. Reimp. Edições 70. ISBN 978-972-44-1390-7.

SIZA VIEIRA, Álvaro (2009b) - Une question de mesure. Entrevistas com Dominique Machabert, Laurent Beaudouin ; tradução de Vera Cabrita. Lisboa : Caleidoscópio. ISBN: 978-989-658-010-0.

SIZA VIEIRA, Álvaro (2011) - From line to space. New York, Berlin : Rudolf Finsterwalder & Wilfried Wang, Springer Wien. ISBN 978-3-7091-0853-6.

SIZA VIEIRA, Álvaro (2013a) – [Entrevista ao Arqt. Álvaro Siza Vieira]. Entrevista realizada por André David Martins. [Porto : s.n.]. Entrevista realizada a 20 de janeiro de 2013, Atelier Álvaro Siza.

SIZA VIEIRA, Álvaro (2013b) - Chiado em detalhe. Lisboa : Edições Verbo & Câmara Municipal de Lisboa. ISBN: 978-972-22-3097-1.

SIZA VIEIRA, Álvaro ; CASTANHEIRA, Carlos (2001) - As cidades de Álvaro Siza. 2.^a Edição. Porto : Edição de Livraria Figueirinhas. ISBN: 972-661-168-7.

SIZA VIEIRA, Álvaro ; MOURA, Eduardo de Souto (2010) - Conversazione tra Álvaro Siza ed Eduardo Souto de Moura. Porto, 11 dicembre 2010. Casabella. Cos'è architettura. 800 (Aprille 2010) 52-65.

TAINHA, Manuel (2000) - [01] Textos do Arquitecto Manuel Tainha. Lisboa : Estar Editora. (Colecção Textos e desenhos). ISBN 972-8095-71-6.

TÁVORA, Fernando (2006) - Da organização do espaço. Porto : Faup. ISBN 978-972-9483-22-6.

VIEIRA, Joaquim (1995) - O desenho e o projecto : são o mesmo?. 1.^a Edição. Porto : FAUP. (Seis Lições). ISBN: 972-9483-13-2.

ZUMTHOR, Peter (2006) – Atmosferas : entornos arquitectónicos : as coisas que me rodeiam. Basileia : Editorial Gustavo Gili. ISBN-10: 84-252-2169-2.

APÊNDICES

LISTA DE APÊNDICES

Apêndice A - Entrevista ao Arquitecto Álvaro Siza.

APÊNDICE A

Entrevista ao Arquitecto Álvaro Siza

Entrevista ao Arquitecto Álvaro Siza no seu atelier, em 2013.

André Martins – O que é o esquisso?

Álvaro Siza – O esquisso é um instrumento de trabalho, de pesquisa e de comunicação. Muito rápido, muito imediato, com possibilidades de ser de forma expedita, analítico ou sintético. Eu uso muito quando tenho que conhecer o local ou a cidade com que estou a trabalhar. Prefiro à máquina fotográfica. Primeiro porque impacienta-me um pouco usá-la, porque não ajuda tanto a fixação do que se está a ver, do que se está a analisar, do que se está a apreender em termos de atmosfera. Não ajuda tanto como o desenho. Eu vejo que há gente aqui no escritório, (não sou só eu que trabalho aqui) que utiliza muito a fotografia. Mas hoje é digital, é também uma tentação e às vezes noto que quando se quer ver qualquer pormenor que foi necessário documentar dessa forma, porque documenta-se de muitas outras formas, mas quando é preciso analisar é preciso procurar entre uma quantidade de fotografias até encontrar, porque as pessoas têm a tendência de (tac tac tac...) para apanhar tudo. E da forma como apanham tudo, também, não fixam muito bem o que veem, não analisam muito bem. É evidente que também há o fotógrafo, não só o profissional que quando vai tirar uma fotografia, estuda o problema, analisa qual a luz necessária (se é de manhã cedo, se é ao sol poente) portanto percebe muito bem, analisa, faz uma verdadeira pesquisa, cujo corolário é a fotografia conforme o interesse ou o fim dessa fotografia. Mas o que se desenha, não se esquece durante muito tempo, porque foi necessário não só observar, como representar, ainda que essa apresentação seja só um traço rapidíssimo quando se trata do desenho que pretende dar a atmosfera, mais do que analisar. Depois há fases de trabalho. Se se trabalha num contexto denso, e se é por exemplo um centro histórico que é preciso mesmo fixar ou tomar nota de coisas que interessam, sobretudo quando é um edifício no meio de outros edifícios, (as cêrceas, etc...). De maneira que é uma ferramenta muito expedita, e que dá uma informação e fixa essa informação. Depois noutras fases de estudo, permite para quem quiser, não esgotar as alternativas que qualquer problema põe, permite rapidamente fazer hipóteses, submete-las à crítica e ter depois um apanhado de como foi a pesquisa. Visto que às vezes é necessário voltar atrás, de uma hipótese que se afastou que contém coisas que interessam a outra hipótese. Portanto é muito expedito, muito rápido e um apoio muito importante.

AM – Um apoio certo ou rigoroso, pode-se dizer...

AS – Pode ser rigoroso e pode ser muito geral, mas também pode ser muito enganador. Mas para quem trabalha tentando não esgotar as alternativas que vão aparecendo à medida que se equaciona o problema em questão, se aprofunda os condicionamentos desse problema. Porque este processo começa inicialmente sem ter ainda um conhecimento completo de qual é o problema. Eu acho que há uma grande vantagem em acompanhar o aprofundamento dos problemas dos problemas a resolver, com hipóteses. Ainda que essas hipóteses sejam para deitar fora. Estabelece-se como que um percurso que gradualmente bombardeado com aprofundamento da informação com a contribuição dos outros elementos que estão no trabalho, (do escritório até aos eng.). é um instrumento que permite sempre acompanhar isso. E que também pode enganar muito. Mas todos os instrumentos que nós usamos, têm também uma componente de erro possível. Por ex. uma maquete, que é um apoio extraordinário, ao processo de projectar e inclusivamente acelera o conhecimento do processo e a apreciação das hipóteses várias. A maior parte dos arquitectos usam muito a maquete. A imagem virtual no computador. Em geral um pouco mais tarde, a não ser que se queira pré conceber uma solução, de quem quer alargar a pesquisa. É como que uma confirmação rigorosa. E depois as plantas, os cortes, etc, etc...

Ora, nesse aspecto o esquisso pode enganar muito, por isso tem que estar acompanhado de outros meios. Por exemplo, quando se fazem aqui os primeiros esquissos, do que propriamente uma solução, isso é acompanhado ao lado, por alguém no estirador, ou agora sobretudo no computador, que vai testando a credibilidade dos resultados a que se está a chegar com os cortes, as dimensões, etc, etc...

AM – Essa passagem mais rigorosa para o computador, depois também poderá ser alterada com novas pesquisas (esquissos)...

AS – Sim. Tem que haver um paralelo entre o que é mais espontâneo no início, e quase instintivo e ainda pouco informado, com a crítica, e a crítica passa também pela elaboração de desenhos rigorosos que vão tendo um peso cada vez maior no desenvolvimento do projecto. Para além disso o esquisso também é, um meio de comunicação muito rápido. Num trabalho de equipa, é rapidíssimo passar uma ideia ou o que se pretende e provocar a sua apreciação no grupo. Um trabalho de grupo não é só estar em reunião, é também um trabalho individual e coordenar com o trabalho de todos os elementos e possibilidades na equipa.

AM – No fundo, também parte de uma leitura universal do arquitecto em relação com o conjunto ou com a equipa que conseguem todos ler da mesma maneira...

AS – Claro, claro! Quando na complexidade actual no projecto, no qual trabalham ou tem influencia muitas especialidades. De modo que este tema da comunicação permanente é um tema central. E não é só no lugar onde se trabalha, porque eventualmente alguém na equipa pode estar a trabalhar fora. Além disso é necessário manter uma comunicação mais detalhada. O esquisso é muito apropriado para esta dinâmica de comunicação do trabalho de grupo.

AM – A outra questão que lhe iria colocar e sendo este o tema da minha dissertação é se entendo o esquisso como o diálogo da arquitectura. Se o esquisso pode ser considerado o diálogo na arquitectura.

AS – Bem, eu acho que é mais como elemento da construção da arquitectura, e muito aberto, muito apto, muito eficaz no dialogo que está implícito no processo de projectar. Visto que depende de muitas contribuições.

AM – O Arquitecto considera o esquisso como uma consequência do pensamento ou um resultado de um acto aparentemente espontaneo?

AS – Sim... Basicamente segue um pensamento. Mas em muitos casos está em paralelo e noutros casos, induz aberturas, que resultam dos próprios riscos no papel.

AM – Que são intensões....

AS – Há muito de involuntário no inconsciente ou subconsciente que aparecem no desenho.

Há um texto que cito quase sempre, do Alvar Aalto, que diz que quando o projecto não corre bem, vai para casa e põe-se a pintar, e às vezes, uma coisa que não tem nada a ver com o bloqueamento de projecto ou com o projecto em si, salta qualquer coisa que é a ponta que permite dar sequência ao projecto. Há uma complementaridade na ligação entre mão e pensamento, que não é só, o pensamento e depois a mão. É mais do que isso, é uma complementaridade. De resto trabalha com o corpo todo. Tive agora a triste oportunidade de ver como todo o corpo está envolvido e o pensamento também no desenho. O acidente foi no braço direito, poderia ser no esquerdo, seria talvez não tanto, mas igualmente difícil, porque, trabalha-se com a direita ou com a esquerda, conforme.

Mas no fundo completam-se. Não é só agarrar no papel. É muito mais do que isso. E depois tudo o resto com o movimento do braço.

Eu hoje já não consigo fazer um desenho como aquele que estava ali à entrada (um desenho com sensivelmente 3.00m de altura x 4.00m para um painel de azulejos que o Adalberto dias pediu para Évora). Ainda não tenho a mobilidade quase inconsciente de utilizar o corpo todo, que está todo envolvido.

AM – No fundo, também consiste numa ferramenta, o corpo....

AS – Sim, sim.

AM – Iria perguntar se a mão que pensa, tal como refer Juhani Pallasmaa....Se acredita que é possível.

AS – Bem, a mão, o esquisso produz contribuições que tem a ver mesmo inconscientemente, com a aprendizagem feita. Muitas vezes encontram-se soluções que pensamos que são absolutamente originais, e depois vemos ou é-nos chamado a atenção para que há outra coisa que está a influenciar aquilo e que não estava na cabeça do protagonista dessa aventura. O subconsciente fixa muita coisa e a ligação entre o consciente, o subconsciente e a mão que risca é, julgo eu, até mais intensa que o consciente e o subconsciente.

AM – Mas, quando refere que neste caso a mão tem uma influencia, e esse subconsciente que também está inerente à mão como o acto de representação desse subconsciente, quando parte para o território e faz o esquisso no local vem esse subconsciente quando está no local?

Eu pergunto isto porque em algumas situações, conseguimos perceber que o Arquitecto consegue criar intenções de uma proposta no local. Isso também pode estar ligado ao subconsciente, que no fundo são fragmentos que vão ficando ao longo da vida?

AS – Está. Não tenho dúvida que está. Uma história divertida, é que fiz aquele edificio em Berlim. Já com o edificio feito, um dia, estava a passear ali com um arquitecto no local a apoiar-me num trabalho, e vi umas gruas perto da zona onde está o outro edificio e vi uma estrutura e disse: Alguém está a copiar o bonjour tristesse! Ele começou-se a rir porque aquilo era um edificio em demolição. Tinha o aspecto do tosco. Enganou-me.

Depois pensei, que eu, seguramente vi aquele edificio. É mais que provável porque era muito perto um do outro. Eu costumava andar ali a pé e tal... Seguramente que o vi. No entanto, nunca essa referência, conscientemente, me conduziu enfim, aquela solução de cunhal. Para mim foi uma confirmação que me veio aumentar toda uma carga que não se consciencializa completamente, mas que não se perde, e que aparece movida por certas tensões, etc, etc...

AM – Pode ser a capacidade de redesenhar, quando digo redesenhar, é criar com base nesses pequenos fragmentos que ficam na memória?

AS – Fragmentos. Exactamente! Fragmentos do que nós vamos vendo na aprendizagem. No arquitecto está na base a informação. Mas a informação sabendo ver. É quanto mais se vir com consciência, mais rico é esse processo de aprendizagem. Mas não excluo que também essa apreensão sem estar consciente disso, seja uma carga de material importante. Até porque sendo assim, não vem necessariamente como simples cópia. A cópia que também se faz, há dificuldade em tornar parte de um todo e não realmente um fragmente obsessivo. Portanto, talvez essa parte de apreensão que não é consciente tem uma importância muito grande no que é o que se chama as indiosincrasias.

AM – Gostava de saber como se relacionam as evoluções das suas ideias sobre um projecto.

AS – Como é um processo que começa um pouco em nebulosa, mas isso era mais evidente numa época em que o trabalho do arquitecto era muito mais um trabalho individual do que é hoje...

AM – De artesão, pode-se dizer...?

AS – ...Sim. Mas mantém-se parte do que era esse método, essa actuação. Simplesmente está já rodeada por muitas outras abordagens, que tem a ver com o trabalho de grupo, a regulamentação apertada, etc, etc... Eu creio que se mantém essa capacidade de mesmo com pouca informação, com os fragmentos de informação que podem ser uma simples visita e uma conversa. Iniciar um processo, que depois é como que a base que é o processo crítico da base do trabalho de projectar. E que portanto se vai alterando. Às vezes vai-se alterando totalmente, não é. Há trabalhos em que de inicio para não limitar a pesquisa, se utilizam hipóteses em embrião, que mesmo depois se vê

que são disparatadas quando aparece mais informação. O que eu acho muito importante é manter essa continuidade no desenvolvimento do projecto, que pode ser tranquila (raras vezes), mas também pode passar por grandes alterações do pensamento, hipótese, etc.

AM – Essa experimentação é que vai em busca de um resultado...

AS – Sim, sim. E é rica do ponto de vista de criatividade, porque não exclui. Para a pesquisa ser larga, não ser à defesa.

AM – Essa experimentação é que vai em busca de um resultado...

AS – Sim, sim. E é rica do ponto de vista de criatividade, porque não exclui. Para a pesquisa ser larga, não ser à defesa.

AM – Considera o esquisso um sistema operativo aberto? Já percebi que sim..

AS – Sim, sim. E até, deixe que lhe diga, acho muitos, mas muitíssimos projectistas nem sequer o usam. E pode isso não ser defeito. Pode também ser, excluir uma parte das potencialidades de um projecto. Mas pode não ser um defeito, porque há pessoas que têm mais desenvolvidas a capacidade de mentalmente fazerem essa pesquisa. O esquisso é um apoio, é uma ajuda importante. Um instrumento que ajuda muito. Mas admito que alguém possa pensar um projecto, no limite, sem fazer um único desenho. Desses desenhos prévios ou de arranque.

AM – Mas esses desenhos, também servem para procurar-mos as sensações/percepções da inclusão do corpo no espaço, enquanto primeiros experimentadores da arquitectura proposta.

AS – Sim. Admito que haja uma capacidade de ver no espaço e de coordenar mentalmente maior que quase não seja necessária a utilização deste instrumento específico. Mas acredito que ele é sempre enriquecedor, seja qual for o seu peso na balança dos seus vários meios de como se projecta.

AM – Também se pode aplicar aqui a maquete como o esquisso.

AS – Sim. Era o Miguel Ângelo que dizia que o dinheiro mais bem gasto num projecto era numa maquete. Mas a maquete também é um complemento. É um instrumento complementar, porque também por si só pode enganar, porque o problema da escala,

o problema de estar dentro, de se estar envolvido, não é tão completo. É por isso que não há nada como a visita de obra. É trágico que actualmente, não seja praticamente permitido mudar seja o que for durante a construção. Mesmo que esse seja o que for não implique aumentos de custo, e implique uma melhoria. É proibido, pura e simplesmente. Tive agora um caso num projecto, que me apercebi de uma coisa que podia ser melhor, do ponto de vista do espaço, e como não havia também inconveniente e com a concordância do destino da obra de quem tinha protagonismo, eu podia retirar uma determinada coisa, empobrecendo ali, e puxar essa coisa para financiar a tal pequena alteração.

AM – Seria equilibrar....

AS – Sim. Equilibrar. Disseram que não. Impossível. Na legislação actual não se pode fazer isto. Uma obra pública. Essa legislação é sempre feita na desconfiança em relação aos objectivos do projectista. E sobre isso ainda coloca-se na obra uma fiscalização alheia a todo o processo de projecto que acaba por ter em muitos casos, mais poder no controlo da obra do que os próprios responsáveis pela obra. E aí acontecem coisas tremendas e inaceitáveis que não sei como se mantém. Como o arquitecto, ou o engenheiro, terem que assinar a responsabilidade sobre tudo o que está na obra, sobre a sua execução, sobre tudo, e depois terem uns pobres 10% para seguirem a obra e nem sequer terem um poder, porque o tipo que fiscaliza pode sobrepor-se e muitas vezes com o apoio do dono de obra.

AM – Se considera que esculpe enquanto desenha, ou se esculpe o desenho

AS – Escultura é uma coisa. Arquitectura é outra. Na arquitectura há valores atribuíveis ou relacionáveis com a escultura (os volumes, a maneira como são compostos e por aí fora...) Mas, é realmente outra coisa. A arquitectura é um serviço prestado com determinado objetivo e exigências. A escultura também pode ser. Houve uma altura em que se faziam em toda a parte as estatuas, etc.. de certa maneira também era um serviço, mas poderia ultrapassar essa dimensão nos casos de qualidade como o cumprimento de um programa a função o acerto nesses aspectos de funcionalidade na arquitectura, a execução objectiva é ultrapassar isso. Isto é, criar uma espécie de distanciamento bestiano, em que o programa está absolutamente cumprido, mas o que surge no espaço está apto inclusivamente a alterações do programa, ou a mudar de programa, como acontece num caso limite de um convento, projectado muito rigorosamente para uma comunidade com um modo de vida especialíssimo,

cumprindo rigorosamente esse objectivo, os conventos acabaram por ser tudo, (hotéis, casernas...tudo...).Portanto a função está na base de qualquer projecto, mas isso é ultrapassado, sendo absolutamente base e exigência absoluta, é ultrapassado, atingindo outra dimensão mais vasta.

AM –Existem várias expressões no desenho, (a mancha, a linha), mas o arquitecto recorre maioritariamente à linha. Existe alguma razão?

AS – Bem... É mais rápido! (risos) e é muito sintético. A linha já é uma abstracção.

AM –Quando lemos um texto de saramgo, não temos duvidas que é saramago, e quando vemos desenhos de siza também não temos duvidas que é do siza, o Arquitecto procura...

AS – Não, não faço nada por isso. Quer dizer, se existe essa conjunção de o corpo todo e de um grupo e da maneira de articular o trabalho de grupo, admito que haja pontos comuns no percurso de um projectista que permitem uma certa identificação, para algumas pessoas, não para todas.

AM –Os seus esquissos criam uma série de leituras, o que queria questionar era se podem ser considerados quase uma caligrafia. Tal como a letra é desenhada...

AS – Um especialista sabe comparar textos e ver se é autentico. E portanto o desenho também tem muito a ver com a caligrafia. E o desenho também apresentará sempre ou quase sempre certas características ou um leque limitado de características que permite uma identificação. Sim, há coisas que as vezes me dizem e que tenho lido em criticas, que por exemplo interpretar o facto de eu muitas vezes por personagens nos desenhos, e consideram isso como uma coisa exactamente própria da personalidade. Eu creio que ponho as pessoas,para dar escala. Para perceber... Que é uma das diferenças que quando se trabalha nesses períodos iniciais, e até mesmo já com a maquete ter a noção da escala. Perceber a escala certa. Mas depois também pode ser porque eu gosto muito de desenhar, independentemente de utilizar a arquitectura como meio de comunicação comigo e com os outros, e como meio de pesquisa, e como meio de manter vivo o fio evolutivo do processo. Para além disso eu gosto muito de desenhar e aliás, quando comecei os estudos não queria ir para arquitectura, queria ir para escultura e já vi que sabe isso. E portanto há um gosto pelo desenho que já não será em alguns casos, parte

da pesquisa central, mas já uma espécie de gozo e prazer. E a arquitectura sem prazer é um pesadelo.

AM –Como cruza no esquisso a estrutura formal com a estrutura espacial?

AS – Nem sempre em coincidência, mas progressivamente, só é conseguido isso, apesar de tudo, pelo menos uma relativa hierarquia no objectivo da pesquisa através do desenho que acompanha as outras todas. Porque por exemplo, quando se passa de um ante projecto para o projecto de execução, já começam a aparecer entre os esquissos, os detalhes já construtivos, porque vai ganhando densidade aquilo que se está a estudar. Isso está a mudar um pouco. Porque uma coisa que verifico com o computador é que já é irrelevante fazer o que se fazia estudo prévio, ante projecto e projecto de execução, que continua como principio, porque o computador exige ou cria apetência de um rigor absoluto, porque no ante projecto já se está a contar os centímetros. Agora nos contratos meto sempre mais tempo no ante projecto que no projecto de execução. Porque sei que durante o ante projecto e até o estudo prévio, muita coisa que antes estava restrita ao projecto de execução é desde o índice. O que é positivo. Tudo o que é quebrar fronteiras é positivo. Veja que nos anos 30 se vir os desenhos de architectos do próprio alvar aalto, quando faziam uma planta (trabalhavam muito a lápis, e o canto “fugia” e agora o computador não consegue fazer isso. De maneira que há alterações, isto afecta tudo o processo do projecto.

AM –Sim.. E esses desenhos dos anos 30 não só a expressão mas também o método de representação, percebe-se nos desenhos de alvar aalto ou de adolf loos, em que uma folha só tinham o resultado e a experimentação ao mesmo tempo que era a planta o corte o alçado e a forma como tudo se articulava numa só folha...

AS –Era uma aproximação ao esquisso....E no fundo é certíssima decisão.. Não é a planta e depois o corte...

AM –O esquisso é uma necessidade ou se resulta de um processo de formação académica ou pela passagem do atelier do fernando távora.

AS –É tudo isso. Mas para mim, no meu caso tem também a ver com esse gosto pelo desenho, independentemente da arquitectura.

AM –O desenho pode reter as emoções em vez da tal fotografia como falávamos inicialmente, podemos reter os pormenores mais emotivos que estamos a perceber no momento...

AS –Sim.. A Atmosfera, sem detalhe. Mas pode também ser analítico.

AM –Quais é que são as suas influencias no esquisso...

AS –Vem muito da própria experiencia de projectar. Ma sé evidente que influencias haverá ou mesmo conselhos durante a aprendizagens, ou pricipios. Uma coisa que talvez tenha tido influência é que no curso de arquitectura aqui no porto sempre se manteve a atenção e concentração ao desenho. Houve uma altura em que praticamente em todos os anos havia uma disciplina de desenho. Não é uma vocação, pode haver uma componete disso, mas naturalmente que vem detrás.. de muitas influencias, familiares em certos casos.

AM –Vi alguns trabalhos da sua esposa que também era uma artista...

AS –Eu quase tirava o também... Era uma artista, desenhava de uma forma absolutamente rara e pintava, mas pintar pintou muito pouco, não chegou a ter tempo para isso. Mas o desenho era absolutamente extraordinário. Está aqui (atrás de mim) revela um estudo da anatomia. Na altura havia uma disciplina de anatomia em que o prof. Era medico e fazia aqueles desenhos para as publicações. E este desenho da maneira que está desenhado não se vê uma mão ou qualquer pé mostra que instintivamente já la esta um conhecimento profundíssimo. Aliás eles desenhavam o esqueleto, os músculos... O que acontece é que na altura em que ela frequentou o curso, a concentração estava na pintura abstracta. Se tem durado mais tempo e se apanhava aquele período em que surge de novo o figurativo.. Naturalmente que a sua obra tinha uma projecção extraordinária. E um dia terá, julgo eu, eu tenho muitos desenhos: ela fez em vida só uma exposição, que teve um grande sucesso, mas que evidentemente não tocava os meios da critica, na altura, porque a corrente ia num outro sentido. Eu ao pé de isto acho que não sei desenhar....

AM –Maria Antónia também recorria muito à linha..

AS –Sim, sim!

AM – Considera que subconscientemente o seu processo possa estar inerente.....

AS – Sim, acredito que sim. É muito natural que sim. Eu na altura praticamente deixei de desenhar,(desenhar figurativo, e aguarela, antes de entrar para a escola). E deixei porque não vale a pena. Vejo estes desenhos e não vale a pena. Concentro-me so na arquitectura e tal.. Mas admito que sim, que haja uma influencia.

AM – Considera que o esquisso é uma pré criação ou a criação?..

AS – Já é criação em processo.

AM – Em relação às obras seleccionadas, particularmente só tenho uma questão que se calhar resulta para todas elas. Seria no fundo saber como o esquisso se revela ou repercute na obra. Neste caso na casa de vila nova de famailcão, porque para chegar à obra, existiu

AS –Não se repercute directamente, é um processo de estudo e pesquisa, que acompanha outros meios de acção.

Nesse terreno alto, numa colina, havia já um muro de suporte e mais uns sinais de uma plataforma, porque muito antes houve a intenção de construir um sanatório, e portanto já havia um inicio de tratamento do terreno que poderia ter dado umas sugestões. Por exemplo existindo esse muro de suporte, isso teve seguramente influencia em se ter afastado a casa em relação à entrada principal ao portão de entrada e de haver aquela plataforma com a casa lá no fundo. E nessa fase de estudo da implantação, nesse projecto e em todos, quanto maior o terreno há muitos esquissos de hipóteses da implantação. Nasce da ideia dessa pesquisa também as intenções ou os propósitos de fazer mudanças estruturais. Há uma coisa são as sugestões do passado que existe sempre. Outra coisa, em balanço com os objectivos projecto A ou B, as transformações que isso sugere, há sempre um choque/tensão entre preservar, transformar. Essas decisões fundamentais.

AM –Na igreja de marco de canaveses também houve bastante essa preocupação....

AS –Esse era um terreno difícilimo, feio de morrer (risos), feio pela evolução ali naquela zona. Por outro lado belíssimo com aquele vale belíssimo extenso aos pés, com um desnível em relação aos acessos sobretudo em relação à estrada.

AM –Neste caso acabou por ser uma vantagem existir esse desnível...

AS –Acaba sempre por ser, se encontrar a solução. No fundo quanto mais difícil e quanto mais aparentar impossibilidade, mais estimula a pesquisa. As vezes as soluções mais interessantes vem de coisas praticamente impossíveis. Por exemplo o museu de Bilbao do ghery, que eu lembro me de ir a Bilbao. Aquilo era um buraco horrendo com um viaduto monstruoso. É impossível fazer algo aqui. E no entanto o que ele fez foi que transformou aquele lugar, e transformou a cidade toda. E não é por ser grande e exuberante, é porque a escala é de uma mestria absoluta...

AM –A igreja de marco de canaveses também acabou por resultar no mesmo, ou seja, qualificar o territorio

AS –Mas a uma pequena escala...