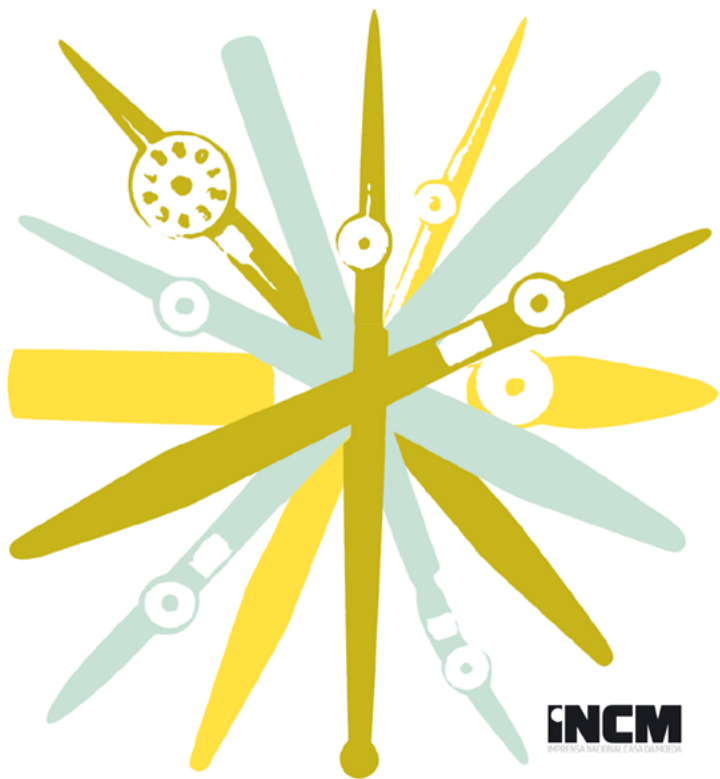


O E S S E N C I A L S O B R E

# Álvaro Siza Vieira

Margarida Cunha Belém



**INCM**  
IMPRESA NACIONAL CASA DAMIÃO

O ESSENCIAL SOBRE

# Álvaro Siza Vieira



O E S S E N C I A L S O B R E

# Álvaro Siza Vieira

Margarida Cunha Belém



# Índice

7 **Introdução**

I

9 **Uma opção de vida – Construir a beleza**

II

29 **O desenho como ideia-primeira**

III

41 **Referências – Assumi-las e transmiti-las**

IV

59 **O mais internacional arquitecto português**

V

71 **Arquitectura – Projectar é a procura da inteligência**

77 **Bibliografia**



# Introdução

Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira nasce em Matosinhos, em 1933, filho de Júlio Siza Vieira e Cacilda Ermelinda Camacho Carneiro. Forma-se em Arquitectura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto em 1955. No ano em que conclui o curso, inicia a sua colaboração no *atelier* do arquitecto Fernando Távora, influência incontornável na sua formação. Lecciona durante os anos 60 na Escola onde estudou e torna-se professor assistente em 1976. Convidado por diversas universidades, Álvaro Siza tornou-se ao longo do seu percurso como arquitecto uma referência a nível mundial. Com obras na Holanda, Alemanha, Espanha, Itália, Brasil, Coreia do Sul e França e galardoado com os mais diversos prémios, nomeadamente o Prémio Pritzker (1992) e o Leão de Ouro de Veneza (2002), Siza dispensa apresentações.

Mas importa reflectir acerca do que o distingue dos seus pares: o seu olhar sobre cada projecto, a importância da envolvência do que o rodeia, as várias leituras, a capacidade de assumir o erro e a



nova linguagem que surge a partir deste, a gramática universal e abstracta, as técnicas tradicionais, a força evocativa do espaço e os deuses que o conduzem... Siza consegue, a partir de um somatório de sensações e ideias, construir a beleza.

Muitas vezes a poesia está entre as palavras... na arquitectura de Álvaro Siza fala-se em voz baixa.

# I

## Uma opção de vida — Construir a beleza

*Construir é colaborar com a terra; é pôr numa paisagem uma marca humana que a modificará para sempre; é contribuir também para essa lenta transformação que é a vida das cidades. Quantos cuidados para encontrar a situação exacta de uma ponte ou de uma fonte, para dar a uma estrada na montanha a curva ao mesmo tempo mais económica e mais pura [...]¹*

Marguerite Yourcenar

Falar de um arquitecto é falar necessariamente da sua obra, e falar da sua obra é falar obrigatoriamente de arquitectura.

Arriscaria dizer que, de entre todas as artes, a Arquitectura é aquela que mais directamente influencia a vida das pessoas, a sua forma de pensar e de agir, mesmo quando não há consciência da sua importância. Por esta razão, falar de arquitectura é falar de muitas outras coisas... dos lugares, das pessoas, da história e das histórias, das épocas,

---

¹ Marguerite Yourcenar, *Memórias de Adriano*, Lisboa, Ulisseia, 1981.

das influências, do urbanismo, das memórias. E, evidentemente, das referências, da alma e do olhar de quem faz.

A primeira referência, aquilo que primeiro transporta Álvaro Siza para o universo da arquitectura, contemplada como uma intervenção na sociedade que se pretende valorizar através de uma nova maneira de pensar e de viver, está intimamente ligada às ideias e aos ideais do Movimento Moderno. A compreensão e a apreensão destes ideais, no caso deste arquitecto, levam-no a pensar nos princípios em relação aos quais se deve subordinar a arquitectura. Transportando-a para um universo em que ela existe e faz sentido, universalmente, mas não deixando no entanto de ter, seja qual for o projecto, a sua especificidade própria, por ser pensada para um determinado sítio. É essa seguramente a razão das características únicas que assumem o verdadeiro sentido de cada projecto, o de só poder existir exactamente ali, e não noutra lugar. Esta capacidade de distinguir entre o que é a essência e o essencial em arquitectura é a grande lição inteiramente compreendida e assimilada por Álvaro Siza relativamente ao Movimento Moderno. Este é verdadeiramente o rasgo de génio que faz a diferença no seu trabalho; nas palavras de Eduardo Souto Moura, *«devem-se ter necessariamente em consideração as circunstâncias reais para poder pensar não só segundo as regras de uma gramática universal e abstracta, mas também sermos capazes de nos envolver no contexto e fazer com que*

*o projecto nasce a partir daquelas circunstâncias precisas».*<sup>2</sup>

As janelas de Siza, por exemplo, estão muito ligadas à ideia do Movimento Moderno, ou seja, à abertura de vãos só e quando necessário, e assim as janelas eram consideradas por este arquitecto como um elemento quase «reaccionário»<sup>3</sup>; com o tempo, que é, também para a arquitectura, um grande escultor, Siza soube integrar nas suas obras o elemento «janela», como peça fundamental no todo do projecto, janelas essas que se abrem para um contexto poético, original e surpreendente. A lição a retirar é a de que os valores e as ideias universais são a base sobre a qual se desenvolve uma linguagem pessoal, que se acrescenta ao que já foi feito, de acordo com as características únicas do espaço e do tempo em cada projecto.

Na década que antecede a 2.<sup>a</sup> Grande Guerra, o Mundo encontra-se em profunda transformação, podendo ser considerada uma época de grandes contrastes, marcada pela violência social e política. Paralelamente, na arquitectura, impõe-se o Movimento Moderno, que, mais do que um novo estilo, é fundamentalmente um novo conceito de pensar e fazer arquitectura. É a revolução estética do século XX, inaugurada com a Casa Sabóia, de Le Corbusier (1928), e com a construção do Empire State Building, de William Lamb (1931). Na Alemanha, Mies van der Rohe assume, na mesma

---

<sup>2</sup> Eduardo Souto Moura, *Conversas com Estudantes*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2008, p. 58.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 57.

altura, a direcção da escola Bauhaus, em Dessau (1930-1933), e torna-se membro da Academia Prusiana de Belas-Artes. Dirige e coordena a secção da Exposição da Construção de Berlim, intitulada «A Habitação do Nosso Tempo» (1931). Em 1933, com a subida ao poder dos nacionais-socialistas de Hitler, a Bauhaus é encerrada, mantendo-se apesar disso uma referência incontornável tanto para o *design* como para a arquitectura. Neste ano nasce Álvaro Siza Vieira e um ano depois, nos Estados Unidos da América, Frank Lloyd Wright projecta a Casa da Cascata. Do ponto de vista artístico, a década de 30 é, igualmente, de intensa actividade criativa: Salvador Dali pinta *A Persistência da Memória* (1931), Jorge Luis Borges escreve *História Universal da Infâmia* (1933) e, em 1937, Picasso pinta a *Guernica*, após o bombardeamento desta vila pela aviação nazi. No último ano da década, o III Reich invade a Polónia, o que inicia a guerra de 1939-1945.

Em Portugal, em 1932, Salazar ascende a presidente do Conselho de Ministros, inaugurando o período designado por Estado Novo (1933-1974). Simultaneamente, surge uma nova geração de arquitectos recém-formados que, apesar do respeito pelos seus mestres, não pretendia perpetuar o século XIX na sua arte. Acompanhando as transformações que se viviam no Mundo Ocidental e consciente do papel da arquitectura na sociedade, esta nova geração dotou o País de obras notáveis, que se tornaram emblemáticas do século XX português. Esta nova geração de arquitectos (conhecida por «geração de 97», por ser o ano em que nasceram) conta, entre outros, com Pardal Monteiro, Cristino

da Silva, Jorge Segurado, Cottinelli Telmo, Casiano Branco e Carlos Ramos, que, não obstante iniciarem a luta pela autonomia dos arquitectos face ao poder e aos agentes envolvidos em todo o processo construtivo, acaba por sacrificar as suas ideias face à imposição do gosto nacionalista do regime que ficou conhecido pelo nome pejorativo de «português suave». Dos maiores opositores a esta influência do poder face à arquitectura destacam-se os arquitectos Pardal Monteiro e Carlos Ramos. Este torna-se docente e director da Escola de Belas-Artes do Porto, num ambiente mais afastado do Terreiro do Paço... Estavam abertas as portas para a nova geração, que se segue à de 97. A nova geração, mais livre e mais autónoma, discípulos dos mestres cuja formação estava ainda ligada ao primeiro modernismo parisiense *art déco*, assumiu a postura do Movimento Moderno como a consciência exacta do tempo em que vivia.

Carlos Ramos, que na primeira década do século XX havia projectado o Bristol Club, assiste à representação em Lisboa dos bailados russos de Diaghilev e torna-se amigo de José de Almada Negreiros. Irá influenciar esta nova geração de arquitectos, através de uma formação muito particular e à margem da Escola de Belas-Artes, no seu *atelier* situado no Largo de Santos, entre 1930 e 1940. Contam-se, entre os inúmeros discípulos que por lá passaram, Keil do Amaral e Nuno Teotónio Pereira, o arquitecto que, em 1968 (juntamente com os arquitectos Nuno Portas e A. Pinto de Freitas) e em 1971, ganhou por duas vezes o Prémio Valmor, com o projecto de habitação social para os Olivais Norte e com o do edifício da Rua de Braamcamp,

conhecido pelo «franjinhas», respectivamente, convertendo assim um prestigiado prémio, ainda durante o período do Estado Novo, num símbolo de audácia de uma arquitectura que ou não se fazia, ou não se compreendia.

Quando Álvaro Siza termina o curso, em 1955, projecta-se precisamente a expansão da cidade de Lisboa para oriente, seguindo uma proposta do Plano Director da Cidade de Lisboa (PDCL) do urbanista E. de Groer, elaborado entre 1938 e 1948 e conduzido pelo Gabinete de Estudos e Urbanização (GEU) pertencente à CML na década de 50. Este projecto, que se vai realizar nos Olivais, visa responder a uma grande carência e precariedade na habitação da cidade e retoma um percurso já anteriormente iniciado, pontualmente, no âmbito da habitação social, mas agora desenvolvendo um plano integrado, subsidiário dos ideais da «Carta de Atenas»<sup>4</sup> e que revela uma forma diferente de pensar quer a arquitectura quer a própria cidade.

Em 1940, o arquitecto Carlos Ramos entra como docente na Escola de Belas-Artes do Porto, assumindo a sua direcção em 1952. Neste mesmo ano forma-se Fernando Távora, que, sendo seu discípulo e colaborador, é convidado para assistente. O ensino ministrado por Carlos Ramos, que

---

<sup>4</sup> A «Carta de Atenas» é um manifesto que resulta num documento urbanístico internacional sobre o património histórico, a sua salvaguarda e integração com as novas tendências da arquitectura, elaborado no IV Congresso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), realizado em Atenas, em 1933.

nessa época vê condicionado o seu trabalho assim como o dos seus pares, e que ele define como «*arquitectos transigentes que têm que contemporizar ou mesmo abdicar dos seus ideais para garantir a sua sobrevivência profissional*»<sup>5</sup>, é uma formação que pretende marcar a diferença relativamente à Escola de Lisboa, cujas directivas estão ainda anquilosadas nos programas dos antigos mestres. Ramos considera fundamental o debate de ideias sobre arquitectura e todo o seu envolvimento na sociedade. Daí defender que a formação e o conhecimento de um arquitecto devia ser mais abrangente do que saber apenas desenhar e fazer um projecto. Colocou na porta da sua sala de aula, enquanto leccionou, um excerto de Vitruvius sobre a definição de arquitecto: «*Para se conseguir ser um bom arquitecto, é necessário ter talento e interesse pelo estudo, já que nem o talento sem o estudo nem o estudo sem o talento podem formar um bom arquitecto. O futuro arquitecto deve estudar gramática, desenvolver a técnica de desenho, estudar geometria, instruir-se em aritmética, e ser versado em história. Saber ouvir os filósofos com aproveitamento, ter conhecimentos de música, não ignorar a medicina, conseguir unir os conhecimentos do direito aos da astrologia e astronomia.*»<sup>6</sup> Do arquitecto romano até à Escola do Porto são dois mil anos em que as regras e os princípios que regem o Movimento

---

<sup>5</sup> Carlos Ramos, «Palestra dedicada a todos os alunos da Escola de Belas-Artes de Lisboa», 1935.

<sup>6</sup> Vitruvius, *Tratado de Arquitectura*, traduzido do latim por M. Justino Maciel, Lisboa, IST Press, 2006.



Moderno permanecem contemporâneos naquilo que a arquitectura é, pode e deve ser. Inicia-se assim um ensino inovador, que irá conduzir a uma nova geração de arquitectos formados nesta Escola, que vai despoletar um novo interesse pela arquitectura de excelência. Desta Escola sairão Fernando Távora, Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto Moura.

Siza, ao falar do seu processo de formação, considera-se *afortunado*... «*tive bastante sorte porque, depois de um período em que pretendia inscrever-me como estudante de escultura, entrei na Escola de Arquitectura do Porto. Entrei com a ideia de mudar, porque o primeiro ano era praticamente comum: pintura, escultura e arquitectura, e assim poderia mudar logo sem grandes problemas. Nesse momento, a minha família, e especialmente o meu pai, não aceitava a minha vocação de escultor. Não mo proibiu, não fazia parte da sua personalidade, mas disse-me que lhe preocupava muito esta opção pela escultura. O meu pai era engenheiro e não via muitas possibilidades nessa profissão no País. Eu acho que ele gostaria que eu fosse engenheiro ou médico, ou algo assim... em Portugal existia uma ideia de boémia e miséria em torno de qualquer actividade artística. Bem, então eu propus estudar arquitectura, uma ocupação mais normal para o meu pai, menos polémica, ainda que a própria arquitectura fosse pouco valorizada. Um dia encontrei um amigo, um colega do instituto que seguiu outra profissão, e ele perguntou-me o que é que eu fazia, eu disse-lhe que estudava arquitectura. A resposta foi imediata: ‘mas tu eras tão bom aluno, como é que foste para arquitectura?’ Em Portugal, naquele*

*tempo, a arquitectura era uma profissão muito pouco conhecida e praticada. O prestígio era ser engenheiro. Quase não havia arquitectos a trabalhar nos gabinetes técnicos das cidades. Tudo começou a mudar nos anos 40. Quando entrei na escola em 49, estava tudo ainda neste ponto. Naquele momento houve uma mudança de professores na Escola do Porto. Reformam-se os planos de estudo e entra como director Carlos Ramos. Era uma pessoa muito informada, muito liberal e inteligente, e um arquitecto de grande qualidade; é um dos introdutores do racionalismo, autor de edifícios de grande interesse e bastante radicais. Dedicou-se muito à Escola e, com o apoio e participação da ‘gente nova’, fixou uma completa actualização dos seus programas. A informação começa então a estar disponível e estabelece-se um diálogo total e completo entre estudantes e professores. Naquela altura, eu era de uma ignorância total porque, com 16 anos, só me preocupava com pintura e com escultura. Visitava os museus com o meu pai, ia a Espanha todos os anos de férias, e só tive um certo sobressalto com Gaudí, que me impressionou muito. A arquitectura não me interessava nada, não sabia absolutamente nada. Quando no primeiro ano Carlos Ramos viu o meu trabalho disse: ‘É interessante, mas é necessário conheceres arquitectura, tens que comprar revistas de arquitectura. Compra Architecture d’Aujourd’hui e olha para o que se está a fazer; vê-se que não tens nenhuma informação.’ [...]»<sup>7</sup>*

---

<sup>7</sup> Álvaro Siza, *Obras e Proxectos*, Centro Galego de Arte Contemporânea, Espanha, Electa, 1995, p. 27.

O País que avançava, sobretudo em Lisboa e no Porto, com vários planos urbanísticos iniciados por Duarte Pacheco, que por razões várias quase nunca são concluídos, mantém-se até 1980 com apenas duas escolas de arquitectura, justamente nestas duas cidades. O panorama da arquitectura nacional na última década do século XX é alvo de um estudo feito em 1991 pelos arquitectos Nuno Portas e Manuel Mendes, que apresentam uma visão crítica dos últimos vinte anos. Revelando, a par dos condicionalismos, o que se fez de qualidade, este trabalho resultou num ensaio e numa exposição que teve lugar no Porto, Milão e Paris, evidenciando a obra de mais de uma centena de autores, desde Keil do Amaral até Álvaro Siza, o arquitecto que lhes merece o maior destaque.

A obra de Siza destaca-se logo nos anos 60 com o restaurante em Leça da Palmeira e com a piscina que faz também na mesma zona. Este projecto minimalista revela desde logo a capacidade de Siza de integrar o objecto na paisagem. As piscinas descem até ao mar como se um muro de areia feito por uma criança as separasse do Atlântico, muro esse amparado pelas rochas, não isolando as piscinas do mar, mas, antes, continuando-as pela paisagem com vários espaços, onde também se toma banho ao abrigo das ondas... A originalidade e o rigor que demonstra com estas obras é apreciada por uma «burguesia nortenha mais ilustrada»<sup>8</sup>, como refere J.-A. França, catapultando Siza para

---

<sup>8</sup> José-Augusto França, *História da Arte em Portugal – O Modernismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, p. 195.

a fama e para a autoria de uma série de moradias na região norte do País. Siza envolve-se em cada projecto com os princípios e o rigor que pautam toda a sua obra. Uma grande simplicidade formal, aliada a um particular olhar sobre a zona onde se vai inserir o novo objecto. A casa de Alcino Cardoso (1971-1973), em Moledo do Minho, revela a especial capacidade do arquitecto em conjugar a intimidade da própria casa com a da zona onde está inserida. Simultaneamente, Siza vai-se confrontando com os diversos problemas que cada um dos projectos suscita, quer seja um edifício de escritórios no centro do Porto (1970) ou um complexo habitacional em Vila do Conde (1970), agências bancárias, também no norte, dos Bancos Pinto & Sotto Mayor (1971) e Borges & Irmão (1982), em Oliveira de Azeméis e Vila do Conde, respectivamente, ou ainda a própria Faculdade de Arquitectura do Porto (1986-1994), onde combina uma pequena cidade com a paisagem. Neste seu percurso, que se evidencia sobretudo na região norte, Siza vai revelando uma subtil sofisticação e uma sobriedade que fazem da sua arte um verdadeiro requinte.

Álvaro Siza fala com as mãos. E ouve. As suas mãos são uma extensão do próprio corpo: fumam, desenham e falam ao mesmo tempo. E ouve, porque qualquer pergunta é diferente, mesmo que seja a mesma a que já respondeu infinitas vezes. É esta natureza que o faz abordar cada projecto como se fosse a primeira vez. Há sempre novas solicitações, novas abordagens, até do mesma tema, novas perspectivas e novas ideias. Não sendo verdadeiramente outra coisa, nunca é igual. Por isso

Siza fala sempre com muita convicção mas pouco alarido — nas palavras de Dominique Machabert, «*uma espécie de inércia para, caso seja necessário, moderar o entusiasmo que suscita a sua obra, do qual ele desconfia amavelmente [...] Permanece pensativo, por vezes embaraçado, procurando uma outra versão da mesma coisa ou, dentro da repetição, um novo interesse, uma variação, uma ‘nuance’, uma falha nos sistemas que possa tornar caducas as certezas e abrir outras perspectivas [...]*»<sup>9</sup>

As pedras-de-toque na primeira abordagem de Siza relativa a qualquer projecto prendem-se com dois dos seus temas eleitos: topografia e geografia. A leitura do terreno onde se vai inserir o projecto e o espaço que o envolve, isto é: como vai passar a coexistir o já existente com aquilo que vai passar a existir... A partir desta premissa, não há projecto que ele não controle totalmente. Esta atitude resulta na aceitação de determinados trabalhos, e na recusa de outros, e está não só relacionada com as condições que considera necessárias à boa concretização da obra como também com as opções que o levam a escolher projectos de ínfima visibilidade em detrimento de outros de grande prestígio. São exemplo disso um longo trabalho que desenvolveu em Salemi, uma pequena vila na Sicília, para o restauro de uma igreja, largo e ruas adjacentes, depois de um terramoto violento

---

<sup>9</sup> Álvaro Siza, *Uma Questão de Medida*, entrevistas com D. Machabert e L. Beaudouin, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2009, p. 9.

em 1968, ou a recuperação de casas tradicionais em Cabo Verde, ou ainda a experiência do SAAL.

O SAAL – Serviço de Apoio Ambulatório Local foi lançado em Agosto de 1974 pelo arquitecto Nuno Portas, então Secretário de Estado da Habitação e Urbanismo do II Governo Provisório. A iniciativa, que teve lugar um pouco por todo o País, teve mais impacto em Lisboa e no Porto. Termina por razões várias devidas à conjuntura do País em 1976, mas o que ficou é praticamente consensual. Mas unânime é sobretudo a ideia de que se pode ajudar a construir uma sociedade melhor, não por prestígio, poder ou lucro, mas somente pela vontade de fazer a diferença. Técnicos de todas as áreas ofereceram-se como voluntários para ajudar a melhorar as condições de vida das populações, num trabalho de colaboração com os próprios habitantes. Os arquitectos tiveram um papel fundamental ao introduzirem novas infra-estruturas e melhoramentos de salubridade nas habitações. Entre estas dezenas de arquitectos estão Fernando Távora e Álvaro Siza, que faz o projecto Bouça, Porto, e, nos arredores de Évora, a Quinta da Malagueira, que terminará anos mais tarde.

Na Quinta da Malagueira, Siza vai encontrar um terreno ideal para conciliar a arquitectura com a geografia e a topografia. Bem como a ambição de fazer da arquitectura uma forma de valorização social e cultural. Estão aqui reunidas as «pedras-de-toque» todas. O que é certamente uma outra forma de revelar a *«inteligência de projectar...»*

*[...] aqui vamos vê-lo agir como coreógrafo, utilizando o território como um palco onde se cruzam pessoas e alguns animais [...] Ele inventa a dança de*

*uma cidade paisagem, onde somos ao mesmo tempo o espectador e o bailarino. A estreita relação entre a arquitectura e a topografia dá a impressão de que a praça está ali desde sempre, como que estampada no solo. Essa sensação de permanência é produzida igualmente pelo tratamento dos jardins numa quase continuidade com a paisagem rural. A calçada de granito da Malagueira é virgem, assemelhando-se mais a caminhos de campo do que a ruas de periferia. A cidade é concebida como uma paisagem natural.»<sup>10</sup>*

A ligação do espaço ao movimento que nos permite não só percorrê-lo mas também vivenciá-lo através das formas dos edifícios que o habitam faz com que este projecto seja praticamente impossível de descrever sem lá termos estado. Podem-se definir as linhas gerais dos edifícios, das ruas, da paisagem, mas será impossível falar da surpresa ao virar da esquina, da particularidade de uma determinada forma, daquela sensação de bem-estar. A agregação de pátios, ruas e terraços, tudo assumidamente disciplinado e moderno, que simultaneamente nos revelam a memória da arquitectura tradicional portuguesa, não é óbvia... pelo contrário. É a capacidade de conciliar a universalidade da arquitectura «racionalista» com os espaços onde ela vai «habitar». Siza oferece-nos sempre esta hipótese de mistério, na Malagueira, quase de uma ironia melancólica. Neste projecto aparentemente simples reúnem-se as referências do Movimento Moderno, a cultura tradicional, a

---

<sup>10</sup> *Idem*, p. 15.

exigência social de uma habitação com qualidade, a ideia da arquitectura como um somatório de vários e variados factores, nomeadamente o espaço onde se vai inserir e as pessoas que o vão habitar e... o Alentejo. É este mistério, nunca evidente, que não nos deixa perder a poética da sensação de lugar. Somos levados a pensar sobre a realidade das forças naturais, as que já lá estavam, as que sempre existiram... mas que estão escondidas. E no entanto conseguimos senti-las sem as ver. A «força evocativa do espaço e os deuses que o conduzem»... é, mais uma vez, a grande homenagem de Siza ao seu mestre e amigo Fernando Távora. São experiências únicas que têm lugar apenas em determinadas épocas e num contexto social muito específico. Siza lembra-se e recorda o privilégio de ser uma das pessoas que fizeram parte deste momento e fala sem complexos ou dogmas do que correu bem... e do que poderia ter corrido melhor: *«[...] a experiência (SAAL – e o projecto Bouça, Porto) posterior à Revolução de Abril foi muito estimulante, porque vivíamos um momento que nos tocava a todos não só como arquitectos. Ainda por cima, foi praticamente a minha oportunidade de trabalhar no centro da cidade (Porto) e num projecto para um grupo de vivendas, não para um edifício isolado, um projecto com problemas generalizados para todo o centro da cidade, para grandes sectores, etc. Por outro lado, foi também de uma grande dificuldade para a natural conflitualidade existente, os equívocos. A acção era muito apaixonada, quase fulminante, não era um momento ideal para a reflexão, era um momento para a acção, se é que se pode separar uma coisa da outra, e então*



*uma das dificuldades vinha dos próprios arquitectos, da suposta legitimidade de pormos sobre a mesa algo que é a nossa competência profissional, uns princípios básicos e racionais que naturalmente não podiam ser atractivos num momento como aquele, com aquela atmosfera. Então, caímos na tentação de questionarmos toda essa acumulação de experiência ou de aprendizagem que, na minha opinião, era o que nós podíamos oferecer como mais útil, mais importante, para a boa finalização da experiência iniciada. Rapidamente houve uma espécie de classificação de arquitectos convencionais, tecnocratas, etc., e arquitectos revolucionários, que, para mim, continha muitos equívocos, e isso dificultou a coisa. É curioso que, num primeiro momento, foram as vítimas aquelas pessoas que optaram por se manter na cidade e por recuperarem ou construir casas, os que exigiram: ‘não queremos discutir mais estas coisas, vamos fazer os detalhes, as janelas, as portas, etc.’ Foi muito divertido ver os estudantes — porque as várias intervenções realizadas foram feitas por estudantes e professores da escola — voltarem ansiosamente à escola e dizerem: ‘temos que saber fazer detalhes de janelas e essas coisas horrorosas...’ Uma coisa que me causou muito impacto foi observar como deste interesse estritamente profissional, no respeitante à arquitectura, era importante esta pressão da discussão, este debate, porque sempre me pareceu que a qualidade da arquitectura depende da densidade dos problemas que nos são apresentados. A densidade e complementaridade dos problemas, os condicionamentos. É a partir dos condicionamentos que a arquitectura pode atingir uma certa atmosfera, complexidade, etc. No caso das vivendas sociais,*

*o que acontecia normalmente em Portugal era que os seus problemas se resolviam mecanicamente [...] Já havia uns modelos e ponto. Enquanto a arquitectura para um destinatário de maior capacidade económica foi sempre muito discutida, não é? Porque opina o pai, a mãe, a avó, os sogros, os vizinhos, etc. Um projecto é submetido a este bombardeamento de opiniões, exigências... e vai ganhando uma certa qualidade, uma certa complexidade. Naqueles trabalhos das vivendas sociais trabalhou-se com o mesmo grau de exigência, complexidade, com que se trabalhava nas casas burguesas [...]»<sup>11</sup>*

A arquitectura também é consciência social e política. As opções que se fazem por princípios estão intimamente ligadas às formas, ao conteúdo, e até à abordagem estética de cada projecto. A arquitectura também se faz para as pessoas que por ela passam, e não só para quem as habita. Isto motivou sempre Álvaro Siza, de uma forma muito particular, a relacionar-se com as memórias e a respeitá-las. As nossas referências são, primeiro que tudo, o que nos rodeia. A curiosidade leva-nos mais longe, a conhecer outros mundos, outras ideias, outras memórias, mas no fim volta-se sempre a casa. Portugal e a sua identidade particular de ser (apesar de não ser só) um país mediterrânico é a primeira referência de um arquitecto português.

Quando o jovem Álvaro Siza, no início da faculdade, incentivado pelo seu professor Carlos Ramos, começa a «ver» arquitectura, entusiasma-se particularmente com o arquitecto Alvar Aalto, que

---

<sup>11</sup> *Idem*, p. 33.

lhe revela o olhar de um nórdico sobre a arquitectura do sul da Europa. Este facto levou Siza a pensar na realidade da arquitectura portuguesa, nas suas origens, nas diferenças regionais, naquilo que é, no fundo, uma identidade comum, apesar de todas as diferenças que tem o Mediterrâneo. E Siza confronta-se com esta realidade de uma forma única em Itália, particularmente na Sicília.

A Sicília sempre foi mais do que um território conquistado durante séculos. Aquele chão foi grego, francês e espanhol. Uma ilha única, de contrastes violentos, situada algures entre os Homens e os Deuses... Da aldeia (Savoca) que foi o palco do filme *O Padrinho II*, de Coppola, com a sua beleza simples e a sua ruralidade conservadora, às ilhas de praias mediterrânicas, de Segesta a Taormina (onde foi filmado *A Poderosa Afrodite*, de Woody Allen), temos simultaneamente todo o esplendor da arquitectura e a natureza exuberante. Em Segesta um percurso de templos feitos à imagem do cânone inabalável do Pártenon, em Taormina o anfiteatro perfeito: da bancada onde desde tempos imemoriais se ouve a voz de um Édipo destroçado, vê-se o mar de um lado e o Etna (o maior vulcão da Europa) do outro. E, depois, Siracusa. A cidade de Arquimedes, belíssima, à beira-mar. Aqui se resume toda a ideia da Grécia em Itália: A orelha de Dionísio (que seria provavelmente em qualquer outra parte do Mundo uma simples caverna, aqui é um pedaço de um deus...) e a praça do Duomo, onde se construiu sobre um templo grego a catedral cristã. Mas ficaram as colunas dóricas, depois o Renascimento e a seguir o Maneirismo. O museu da cidade tem a Santa Lúcia de Caravaggio, que viveu

na Sicília. As obras que aqui realizou representam, como toda a sua pintura, não só a dor mas todo o sofrimento humano, que ele transmite com uma tensão inigualável. Ao contrário da noção de beleza associada à racionalidade e à ordem que tem a sua expressão mais sublime em Leonardo, a Sicília é sublime à maneira de Caravaggio. Podia ter sido inventada por Fellini. Tem grandeza, humildade, sentimento. Tem o barroco extraordinário dos discípulos de Borromini, os palácios, as praças, as ruas estreitas, os becos, a excelente comida, os gelados, os cafés, as esplanadas à beira da estrada, os terraços, as tabernas, as igrejas, as *villas* romanas e os mosaicos bizantinos, lixo nas ruas, a Grécia de Homero e os dois mil anos judaico-cristãos, as procissões, a máfia, «o orgulho superior à miséria», a violência da luz, e tem Palermo. Aquele grito de Al Pacino (*O Padrinho III*) nas escadarias do teatro é toda a Sicília. É o sentir tudo de todas as maneiras. A maneira de «o sentir» deste arquitecto leva-o a restaurar uma pequena igreja destruída por um terramoto numa vila perdida onde as memórias se sobrepõem ao próprio tempo.

E Siza volta a Itália. De Roma a Veneza, de Vicenza a Siena, trabalha no país que durante quatrocentos anos regeu a cronologia da arquitectura na Europa. A cidade eterna; a cidade construída sobre estacas, La Serenissima; a cidade com mais obras de Palladio por metro quadrado; a cidade da sabedoria... em todas elas Álvaro Siza oferece o seu olhar e o seu talento com a humildade dos grandes. Não é um arquitecto de dogmas, é pelo contrário um arquitecto que aprende, que se renova. Dos pátios da Malagueira aos edifícios de escritórios,

das vivendas intimistas à habitação social, das janelas de Berlim à ideia de um beijo roubado num elevador panorâmico em Vila do Conde, todas as suas obras têm uma identidade colectiva. Este é o grande compromisso de Siza com a arquitectura: através da acção, do fazer, do reconhecer o erro, da seriedade, da perseverança que se reconhece em todo o seu percurso, sobressai a importância desta identidade que é feita de gentes e de lugares. Sempre diferentes, e sempre próximos, na sua dimensão cultural, social e política, que é a tríade sobre a qual Álvaro Siza constrói a beleza.

## II

# O desenho como ideia-primeira

[...] mas se tivermos de escolher um símbolo ou um hieróglifo, e morrer sobre ele, que os seus sentidos sejam muitos, senão mais vale chamar pão ao pão, e vinho ao vinho, átomo ao átomo, e vácuo ao vácuo.<sup>1</sup>

Umberto Eco

A arquitectura é *cosa mentale*... o desenho não. É emocional.

É assim que Álvaro Siza apresenta os seus projectos. Pelo princípio, onde tudo é dito através da ideia-primeira que surge com o desenho. Depois, vêm as referências históricas, as interpretações do lugar, o porquê de determinadas opções. Siza utiliza o desenho como um escultor. O escultor que não chegou a ser... Antes da tridimensionalidade está a imaginação, aquilo que deverá ser o projecto, que vai sendo pensado à medida que surge em traços, adquirindo assim uma personalidade própria. No desenho pode-se explorar tudo... o corpo desse projecto, como ele se move, a sua pele, a alma. O essencial fica definido de uma forma directa e inequívoca, tudo o resto depende dos vários olhares

---

<sup>1</sup> Umberto Eco, *A Ilha do Dia Antes*, Lisboa, Difel, 1995.

que se vão cruzar com ele. Para chegar ao essencial, a via directa é o desenho. Por tudo o que diz, representa, deixa adivinhar e evidencia. No início, «traços trémulos como de formas ainda incipientes das quais não se está ainda perfeitamente consciente mas que já contêm a ideia à volta da qual se condensarão as formas e os espaços definitivos».<sup>2</sup>

Os desenhos chegam a ser quase indecifráveis, enigmáticos. São a primeira leitura, que articula as várias leituras que vão acontecendo. Esboços rápidos, sem preocupação, como faz um viajante que tira notas para depois calmamente escrever sobre o que viu e o que sentiu. Siza é um viajante, faz esboços, não para escrever mas para construir. Tem cadernos onde o registo das viagens, o olhar pelos lugares, se cruzam com os projectos que está a desenvolver nesse momento, explicando assim, entre as recordações que regista e a poesia que escreve, as formas e as volumetrias que surgem na sua obra, às vezes de um difícil entendimento... «Alguns traços dessas peregrinações são transcritos de um projecto para o outro, insuflando nas obras um perfume de exotismo, esse exotismo que sempre surgiu na arquitectura, no tempo das viagens, dos artífices aprendizes, ou das grandes descobertas.»<sup>3</sup> Ao desenhar aprende-se a olhar e a ver. As ideias ficam registadas, guardadas na memória, e irão fazer sentido no sitio certo, no momento exacto.

---

<sup>2</sup> Álvaro Siza, *Uma Questão de Medida*, entrevistas com D. Machabert e L. Beaudouin, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2009, p. 17.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 19.

Mais do que uma «maneira de estar», é uma «maneira de ser».

Aquilo que não lhe é revelado pela planta, pelos alçados ou pelos cortes, dá-lhe o desenho. Só depois recorre à maquete para visualizar as proporções e a relação dos volumes entre si. *«Siza não precisa de heterónimos como Pessoa, ele possui esta mão que é outro ele-mesmo, ela faz-lhe companhia e diz-lhe o que pensa do seu projecto. Conhece-o tão bem que está habituada aos seus tiques e às suas pequenas manias, parece divertir-se a surpreendê-lo por meio de desvios permanentes. Possui uma autonomia tal, que pode permitir-se não desenhar ‘à Siza’, assim como para encurralá-lo, guia-o para hipóteses improváveis, nas quais ele não teria certamente pensado sozinho. Como ela não o larga e ele a leva consigo para todo o lado, ela não se incomoda de rabiscar em permanência; a paixão dela é o desenho, quanto a ele, talvez prefira fumar um cigarro olhando pensativamente o que ela acaba de fazer.»*<sup>4</sup>

Siza também é um mestre do enigmático. O enigma, o facto de a leitura das suas obras não ser imediatamente evidente prende-se com o registo de seres estranhos que povoam a sua arquitectura. A descoberta de um bestiário inimaginável, de figuras insólitas, animais ou humanas, faz parte do universo da sua arquitectura. E no entanto toda esta magia não deixa de fazer sentido no contexto onde é inserida, como se pertencesse àquele lugar, muitas vezes de uma forma quase imperceptível.

---

<sup>4</sup> *Idem*, p. 17.



Os seus desenhos revelam também, muitas vezes, uma ambiguidade na qual se pode ler uma ideia de diversas maneiras. Talvez por isso a atracção pela arte cubista, e pela tensão existente entre figura e fundo. Num desenho de arquitectura esta tensão realça o objecto e o espaço. Sendo a leitura ambígua, o espaço, tal como o próprio objecto arquitectónico, define vários papéis... até o da importância que lhes será atribuída.

Os desenhos estão ligados a ideias, e as ideias são transmitidas pelos desenhos. Nos seus apontamentos Siza revela a propósito dos projectos em que está a trabalhar pequenos tópicos que registam a memória do olhar: «*a geografia dos rios; a presença do granito que parece eterno; paredes cristalinas como cortinas; a sensualidade estritamente controlada das formas geométricas; o impacto da água e da luz; plataformas invadidas pela vegetação e contidas por muros meio destroçados [...]*»<sup>5</sup> Tudo isto que a escrita regista é desenhado, começando a dar corpo ao próprio projecto, não tendo este outro remédio se não o de se assumir num espaço próprio que já existia...

Os primeiros desenhos têm como força motriz o jogo de contornos. A sobreposição de níveis num projecto, as diversas abordagens dos vários ângulos que são dadas pelos contornos de todas as superfícies, de uma aresta ou de uma parede, definindo um limite, dá a dinâmica e o movimento que se adivinha mesmo quando muito subtil. Este

---

<sup>5</sup> Álvaro Siza, *Obras e Projectos*, Centro Galego de Arte Contemporânea, Espanha, Electa, 1995, p. 23.

movimento começa por ser muito gráfico... explorando e sobrepondo as várias fases de um edifício. Ou as várias camadas que se formam enquanto ideias e cuja mão, que nem sempre obedece à cabeça, vai transpondo para o papel.

Siza, que desenha com enorme à-vontade e mestria, desenvolve este prazer com a arquitectura. Quando era jovem sonhava com escultura e o desenho, mais do que ser o aliado essencial foi a pedra-de-toque para perceber o que é que não conseguia (ainda) fazer.... os desenhos dessa altura, segundo as suas próprias palavras *«eram tão vulneráveis e maus que se perderam. Eu cheguei a trabalhar com grande entusiasmo, mas muito mal, e, ainda por cima, com argila que nunca chegava a ser cozida. Há ainda duas ou três esculturas em casa da minha família, já estragadas, em degradação... Quando comecei a desenhar e a fazer modelagem, estava absolutamente só, sem professor, sem aprendizagem. Portanto, eram coisas de uma absoluta carência de qualidade e de conhecimentos técnicos. Eram experiências pessoais. Não tive a coragem de me aproximar de um professor ou de alguém que me corrigisse. Creio que tinha uma imagem mítica dos artistas, tinha uma quase impossibilidade de me chegar a um, de perguntar como é que se pinta? Explica-me como é que se faz?... lembro-me que, quando entrei na escola, a primeira impressão que tive foi muito difícil. As coisas que fazia eram absolutamente primárias. Não valiam nada, não significavam nada. Tinha que me soltar de todos os maneirismos que tinham as minhas mãos e, provavelmente, o meu cérebro, como primeira lição. Numa das minhas primeiras aulas, desenhando com carvão — começava-se*

*assim —, aproximou-se o professor, parte o carvão e faz um risco, fortíssimo. Eu fiquei paralisado com aquilo.... ‘este está louco’. Depois comecei a perceber que ele tinha a mestria, a habilidade, o ofício, e que me estava a ensinar que o carvão não era um lápis. Quase todos os meus trabalhos se perderam e o que existe é mau. Tenho algumas coisas, conservo-as porque nunca tive o impulso de as destruir, ainda que, na realidade, sejam más. Nada substitui o ofício. É necessário aprender, ainda que seja para de seguida esquecer parcialmente o que se aprende.»*<sup>6</sup> Ao aprender o ofício, não de escultor mas de arquitecto, Álvaro Siza consegue conciliar a arte e o ofício, o desenho e a técnica, a ideia e o projecto, como faz... um artista. E desenha como um. Exactamente como fazem aqueles que ele não conseguia enfrentar.

Tendo em consideração as diferenças que cada obra encerra em si mesma, desde os factores históricos aos do terreno, quer os próprios aspectos funcionais de um determinado programa que pela sua complexidade definem o modo de abordar o próprio projecto, Álvaro Siza diz a propósito: *«quando me chamam para projectar um edifício num lugar que não conheço, e sobre o qual tenho uma ideia muito vaga, quase mítica, às vezes uns primeiros desenhos ajudam a desencadear uma série de reflexões que se concretizam posteriormente. Creio que é necessário, em cada momento do processo de projectar, ter uma ideia clara das formas, dos volumes e do espaço prévios ao programa funcional*

---

<sup>6</sup> *Idem*, p. 27.

do edifício. Quando eu estudava, ensinava-se que as análises prévias eram fundamentais, e surgia logo esse momento de angústia de confrontar o papel em branco. Agora, no meu trabalho eu já não passo por essas angústias, porque evito esse desequilíbrio entre o que se vê e o que se concebe. O perfeito seria que não necessitássemos de desenhar, que pudéssemos ver tudo num processo de reflexão interior, e creio que isto pode acontecer. Mas, até isso acontecer, o desenho será uma necessidade. Talvez por isso se enquadre como consequência de um grau de confiança cada vez maior ao enfrentar um novo problema, a minha tendência é a de começar a desenhar cada vez mais tarde. Quando és estudante, tens autêntico pânico perante a folha em branco e o desenho é um recurso para poderes ordenar ou depurar uma grande quantidade de ideias, muitas vezes contraditórias, ainda assim, recordo-me de ter lido um belíssimo texto de Alvar Aalto — que não era propriamente um principiante — em que dizia que, às vezes, quando os trabalhos não avançavam, nesse momento punha tudo de lado e fazia desenhos que não tinham nada a ver com o projecto, por puro prazer, por distração, e que, por vezes, desses desenhos não intencionais saía uma ideia que permitia superar esse impasse do projecto... O papel do desenho é libertarmo-nos de inibições, de preconceitos.»<sup>7</sup>

O inconsciente e o que se quer conscientemente registar. Assim são milhares de desenhos de Siza, um muro de pedra, uma perspectiva de uma rua, um grupo de pessoas, alguém que está ao lado, a

---

<sup>7</sup> *Idem*, p. 47.

ligação de uma escada a uma parede, um pormenor de uma maçaneta de porta, as suas próprias mãos, um jantar entre amigos, desenhos com anotações, figuras para dar a escala humana a um edifício, axonometrias, tudo isto com muitos riscos e um traçado complexo ou verdadeiramente simples e depurado.

Desenhos sem inibições. Puro prazer visual para quem os contempla, um registo inestimável para quem os faz. Porque o desenho é utilizado, segundo este arquitecto, sobretudo «*com fins práticos, como uma ajuda para trabalhar uma ideia, como elemento de diálogo com outros interlocutores que intervêm no processo de concepção do projecto. Mas também como divertimento, ainda que este oculte sempre uma certa necessidade. O prazer encontra-se, sobretudo, nas situações que por si só já são agradáveis: os desenhos nas reuniões de amigos, em viagens. É uma maneira de me divertir a mim e os outros [...] Desenhar faz parte do prazer da viagem e as suas pequenas descobertas. Os primeiros desenhos são sempre mais concentrados, mas logo um deles vai libertando a mente e a mão, com maior espontaneidade na sua percepção. [...] Nenhum desenho me dá tanto prazer como os desenhos de viagens. Viajar é uma prova de fogo, individual ou colectiva. Cada um de nós esquece à partida um saco cheio de preocupações, aborrecimentos, stress, tédio, preconceitos. Simultaneamente perdemos um mundo de pequenas comodidades e os encantos perversos da rotina. Viajantes íntimos ou desconhecidos dividem-se em dois tipos: admiráveis ou insuportáveis. Um bom amigo sofre verdadeiramente porque o Mundo é*

*grande. Jamais poderá permitir-se repetir uma visita; agita-se nervoso, crispado, olhos saindo das órbitas. Por mim gosto de sacrificar muitas coisas, de ver só o que imediatamente me atrai, de passear ao acaso, sem mapa e com uma absurda sensação de descobridor.*

*Haverá algo melhor que nos sentarmos numa esplanada, em Roma, ao final da tarde, experimentando o anonimato e uma bebida de cor estranha — monumentos e monumentos por ver — e a preguiça avançando docemente? De súbito, o lápis começa a fixar imagens, rostos em primeiro plano, perfis em relevo de claro-escuro ou luminosos pormenores, as mãos que os desenham. Riscos primeiro tímidos, apressados, pouco precisos, depois obstinadamente analíticos, por vezes vertiginosamente definitivos, livres até à embriaguez; depois fatigados e gradualmente irrelevantes. Num intervalo de verdadeira Viagem, os olhos, e por eles a mente, ganham fidedigna capacidade. Aprendemos desmedidamente; o que aprendemos reaparece, dissolvido nos riscos que depois traçamos.»<sup>8</sup>*

Álvaro Siza Vieira, o arquitecto que já fez (quase) tudo, também desenha peças de *design*, colabora com escultores nos seus projectos, já foi aplaudido e premiado, polémico e mal-amado, e continua sempre a ler, cada vez mais, poesia. E a desenhar. Um projecto para ele, do mais simples ao mais complexo, tem sempre os mesmos mistérios, o desafio e a simplicidade... com meia dúzia de traços, soltos, espontâneos, imagina a

---

<sup>8</sup> *Idem*, p. 50.

casa que seguindo o traço único de uma árvore se transforma num monstro<sup>9</sup>, quase um Moby Dick gigante que engole a própria casa... mas isto é no desenho. Por palavras é mais difícil explicar: «*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 da possibilidade e da capacidade de encontrar estímulos — bastião difícil e definitivo do arquitecto. O projecto de uma casa é quase igual ao de qualquer outra: paredes, janelas, portas, telhado. E, no entanto, é único. Cada elemento vai-se transformando, ao relacionar-se.*

*Em certos momentos, o projecto ganha vida própria. Transforma-se então num animal volúvel, de patas inquietas e de olhos inseguros. Se as suas transformações não são compreendidas, ou se nos seus desejos não é satisfeito mais do que o essencial, converte-se num monstro. Se tudo quanto nele parece evidente e belo se fixa, torna-se ridículo. Se é excessivamente contido, deixa de respirar e morre. O projecto está para o arquitecto como a personagem de uma novela está para o autor: ultrapassa-o constantemente. É preciso não o perder. O desenho persegue-o. O projecto é uma personagem com muitos autores, e torna-se inteligente só quando é assumido como tal, caso contrário é*

---

<sup>9</sup> Desenho de Álvaro Siza Vieira para o projecto da Casa Avelino Duarte, 1981.

*obsessivo e impertinente. O desenho é o desejo da inteligência.»<sup>10</sup>*

Da procura da inteligência (a arte de projectar), ao desejo da inteligência (a arte de desenhar), assume-se um compromisso entre a procura da solução exacta e o desejo de a alcançar. A cabeça vai obedecendo ao desejo, à mão, com a experiência que adquire ao longo de um percurso em que se está disposto a apostar na diferença de fazer mais uma vez, como se fosse a primeira. Dos tímidos desenhos na Escola de Belas-Artes aos desenhos assumidos como «desenhos de autor», Siza percorreu (também aqui) um longo percurso. Como em toda a sua obra começou pelo princípio, até a falhar... e seguiu em frente com a convicção de que a seguir falhava melhor. Foi assim que a folha em branco deixou de ser uma angústia para passar a ser um prazer. E se tivermos que optar por uma ideia, uma convicção e segui-la até ao fim, *«então que os seus sentidos sejam muitos... se não, mais vale chamar pão ao pão, e vinho ao vinho, átomo ao átomo e vácuo ao vácuo»*.

---

<sup>10</sup> Álvaro Siza, *Obras e Proxectos*, Centro Galego de Arte Contemporânea, Espanha, Electa, 1995, p. 61.





### III

## Referências — Assumi-las e transmiti-las

*As massas amorfas do mármore, sepultadas no cais das montanhas, logo que foram talhadas em blocos, em simulacros de homens, parecem mudar de essência e de substância, como se a forma que lhes era imprimida as perturbasse até ao mais profundo da sua natureza cega e das suas partículas elementares. A mesma coisa se passa com a argila, endurecida ao fogo, brilhando com o esmalte e com a areia, poeira fluida e obscura que a chama solidifica em ar transparente. A arte começa pela transmutação e continua na metamorfose [...] Enterra as mãos nas entranhas das coisas para lhes dar a forma que quer. É, antes de mais, artesã e alquimista.*<sup>1</sup>

Henri Focillon

Quais são as referências fundamentais para um arquitecto, na transição do século XX para o século XXI, que implicam tantas ideias, memórias, novas tecnologias, e o saber olhar para a História, para o passado, no mínimo entre os dois mil e quinhentos anos que vão do Pártenon à Escola do Porto...?

---

<sup>1</sup> Henri Focillon, *A Vida das Formas*, Lisboa, Edições 70, 2001.

O Modernismo... só por si a palavra suscita todas as dúvidas. Existe um modernismo? Ou vários modernismos? E a modernidade como conceito (novas ideias, transformações na sociedade, e também na Arte) terá coincidido com determinados períodos históricos? Não é a modernidade uma eterna dialéctica entre tradição e novidade? E o progresso social, político e económico não é um factor de modernidade? E não terá convivido de algum modo com o desenvolvimento das várias correntes artísticas? E a evolução científica não terá condicionado e transformado a sociedade, alterando consequentemente as mentalidades? Não será legítimo entender o conceito de modernidade como a capacidade de «se fazer diferente, fazer o que nunca tinha sido feito, fazer a diferença», como se se atravessasse de algum modo uma fronteira que, independentemente de ser ou não um novo caminho, fará sempre parte da «geografia da época», abrindo mais uma hipótese, uma possibilidade, e no limite uma nova forma de pensar...? O modernismo na arquitectura, a AEG de Peter Behrens — a catedral do trabalho ou o Pártenon passado a ferro... As raízes greco-romanas e judaico-cristãs. O Mediterrâneo, Portugal, o norte do País, o Porto...

As referências começam com os livros, com as revistas e com os mestres. Álvaro Siza começa com as revistas. Acabado de chegar à faculdade, o seu desconhecimento sobre arquitectura e o próprio movimento moderno era total. Nas suas próprias palavras começa assim o seu interesse pela arte de projectar: «*Na Escola, o que havia naquela altura era a revista Architecture d'Aujourd'hui e outra*

*revista italiana, desconhecida. Fui à biblioteca e pedi-lhes quatro, que eram as quatro últimas publicações, porque não sabia quais eram as boas e quais eram as más. Poderia ter perguntado ao meu professor, mas não perguntei nada. Tive sorte, saiu um número de Walter Gropius, outro de arquitectura do Brasil, que era na época muito divulgada, outro muito aborrecido sobre sanatórios e outro sobre um arquitecto finlandês, Alvar Aalto, que eu não sabia quem era e que praticamente ninguém conhecia. A obra de Alvar Aalto entusiasmou-me. Causou-me uma enorme impressão, por exemplo um edifício que vinha muito bem reproduzido: os dormitórios de Cambridge em Massachusetts. Nunca tinha visto um edifício assim. Eu não tinha nenhum conhecimento da existência da arquitectura nórdica, não conhecia nada disto.»<sup>2</sup>*

A seguir, as referências vêm da escola de arquitectura com o seu professor, mais tarde colaborador e amigo, o arquitecto a quem muitos chamaram o *Visconti da Arquitectura*: Fernando Távora. O arquitecto que podia ter dito, à Ulisses, «*se um dia contarem a história da minha vida, que digam que caminhei com gigantes. Que digam que vivi na era de Walter Gropius, um dos fundadores da Bauhaus, que digam que vivi na era de Le Corbusier...*»

Mais preocupado com as pessoas, com os lugares, mais com as ideias do que com individualidades, os arquitectos de referência para Siza estão intimamente ligados às obras que realizaram e ao

---

<sup>2</sup> *Álvaro Siza, Obras e Proxectos*, Centro Galego de Arte Contemporânea, Espanha, Electa, 1995, p. 28.

olhar pessoal que os levou a tomar determinadas opções. Mais do que a estética final do projecto, interessa-lhe entender o contexto, tudo o que envolveu o processo criativo. Até as circunstâncias sociais. É o caso das obras de Alvar Aalto, nomeadamente os projectos de reconstrução que faz na Finlândia, após a 2.<sup>a</sup> Grande Guerra.

Álvaro Siza, mais do que se prender a teorias e utilizá-las, escolhe, pelo contrário, a liberdade de as pôr em causa. Arquitectos como Mies van der Rohe, Alvar Aalto, Frank Loyd Wright, Aldo Rossi, Le Corbusier, entre tantos outros, são referências incontornáveis na formação de qualquer arquitecto e na história da própria arquitectura mundial. Para o estudante de arquitectura, que até então só se tinha verdadeiramente interessado pelas artes plásticas, estes arquitectos foram uma revelação. Diz a propósito deste primeiro «encontro» com estes mestres: *«Wright, Le Corbusier, Mies, Gropius... o que menos me impressionou, de que me lembro, provavelmente porque era mais difícil para uma pessoa nova como eu, foi Mies van der Rohe. Realmente não me dizia muito. Com Mies não basta ver as fotos. Umhas fotos de Le Corbusier, de Wright ou de Aalto entusiasma de imediato, mas com Mies van der Rohe não acontece o mesmo. Le Corbusier era o mestre, a personalidade mais forte para a geração desses professores mais jovens. Le Corbusier dominava ainda nessa altura o CIAM, a versatilidade e o alcance da sua obra, a sua universalidade... Le Corbusier no Brasil, Le Corbusier na Argélia... era a figura dominante, e este domínio foi mesmo reforçado quando chegou a Portugal a nova arquitectura de Niemeyer. Era a*

*grande personagem para todos, para Távora, por exemplo, e, com ele, para todos os arquitectos dessa geração. Na Escola, talvez pelas mudanças no ensino da arquitectura, e através do Carlos Ramos, foi bastante influente Walter Gropius. Lembro-me de um ano em que todos nós tínhamos junto da mesa a AA (Architecture d’Aujourd’hui) sobre Gropius. Logo, quando alguns de nós alugaram um pequeno atelier colectivamente e começámos a desenvolver os nossos primeiros trabalhos, mantivemos esse número monográfico da AA, onde encontrávamos os modelos e a representação gráfica, um tema chave, porque estávamos a mudar de uma representação clássica para o grafismo delicadíssimo, quase imaterial, de Gropius, Le Corbusier ou Niemeyer. Era um discurso que acompanhava toda a prática. Um grafismo quase simbólico. O do novo espírito. Aalto, como disse, impressionou-me muito, e marcou desde logo o princípio da minha prática profissional, nos primeiros projectos desenvolvidos no clima da arquitectura popular portuguesa [...]»<sup>3</sup>*

Mas se tivéssemos que eleger a pessoa que o ajudou a olhar e a ver, cujas memórias preservou sempre consigo, que o transformou enquanto arquitecto e como pessoa, seria Fernando Távora. O arquitecto e amigo que não é apenas uma referência importante. É a referência.

Távora é frequentador dos CIAM – Congresso Internacional de Arquitectura Moderna e priva com Le Corbusier, Walter Gropius e Alvar Aalto, entre outros. «É o pai da Escola do Porto, mas avó

---

<sup>3</sup> *Idem*, p. 28.

da Europa. *É uma figura histórica e universal.*»<sup>4</sup> Nos finais dos anos 40 é membro da Organização dos Arquitectos Modernos, e torna-se o responsável em Portugal pela divulgação do papel social que deve ter a arquitectura. Enquanto arquitecto, prestou sempre uma especial atenção às paisagens originais, utilizando-as como dados culturais e integrando-as sempre num diálogo com a arquitectura. Esta é a pedra de toque da formação da Escola do Porto. Nas palavras de Eduardo Souto Moura, interrogado sobre a existência desta Escola enquanto ensino diferenciado, ou se faria efectivamente sentido distingui-la, diz: «[...] *então aparecem arquitecturas que se libertam das formas históricas mas não do carácter profundo da sua cultura: a forma de dispor os edifícios na paisagem, a subtil manipulação da luz, as escalas discretas e os volumes articulados, uma mistura de materiais antigos e de técnicas contemporâneas... então a definição de Escola do Porto pode ficar.*»<sup>5</sup> Para o arquitecto Fernando Távora, o sentido da História prende-se com uma mistura de cultura pagã e fé cristã, de pormenores árabes e de espaços romanos, de antiga cultura do trabalho e novas sensibilidades artísticas. São estas as bases do seu empirismo e da sua convicção: a necessidade de conviver e de enriquecer com uma multiplicidade de fontes.

Em 1947 escreve um ensaio sobre «O problema da casa portuguesa. Falsa arquitectura. Para uma

---

<sup>4</sup> Eduardo Souto Moura, *Conversas com Estudantes*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2008, p. 70.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 88.

arquitectura de hoje». Este é o primeiro ensaio que destrói a convicção ou o paradigma da existência de uma espécie de «casa tipo», que representaria, de alguma forma, fazendo uma síntese das várias regiões, a «casa portuguesa». Problemática que, tendo surgido nos finais do século XIX, é amplamente valorizada pelo arquitecto Raul Lino, e seguidamente pelos seus discípulos, que foram muitas vezes mais longe que o próprio mestre, impondo uma estética que se coadunava com a ideia de arquitectura nacionalista do Estado Novo. Távora, tendo dedicado grande parte da sua vida ao ensino, é em 1980 um dos fundadores do curso de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

Álvaro Siza foi um aluno brilhante, depois colega e amigo. Das referências do professor ao arquitecto, um verdadeiro aristocrata na «arte de saber olhar», Siza aprende a lidar com os sistemas construtivos à maneira tradicional, isto é: primeiro constrói-se o muro, depois reboca-se e depois coloca-se a porta. O remate entre a parede e o tecto cobre-se sempre com outro elemento, que é uma junta e simultaneamente um elemento que serve de revestimento, e assim segundo os antigos métodos de construção, pragmáticos e funcionais, não há verdadeiramente nada que não possa ser corrigido, emendado. Esta escola de «como fazer» uma obra permitiu-lhe várias vezes corrigir os erros. Os materiais podem ser substituídos, podem ocultar o que estava mal, e, ao fazê-lo, pode surgir até uma outra leitura, uma gramática nova que surge a partir do erro... esta aprendizagem e o que se apreende através dela «pode-se roubar a um pro-



fessor.» Diz mesmo Eduardo Souto Moura que *«é preciso roubar, mas não as formas ou as obsessões pessoais, mas a forma com a qual ele observa a arquitectura e a paisagem. A forma como ele define a primeira ideia de um projecto e como aos poucos a põe à prova com funções, técnicas construtivas e materiais.»*<sup>6</sup>

Fernando Luís Cardoso de Meneses e Tavares de Távora, que não usava o «dom», ao contrário dos seus irmãos, mas que reabilitou um nome amaldiçoado pelo Marquês de Pombal, faz verdadeiramente uma «revolução» na maneira de pensar e fazer um projecto, ao defender uma arquitectura ligada aos conteúdos teóricos do Movimento Moderno e simultaneamente apoiada na tradição racional da arquitectura anónima popular. Este ideal ou o somatório deste aparente paradoxo é algo que Siza irá, no melhor dos sentidos, «roubar» ao mestre dos mestres. Trabalha no *atelier* de Távora quando este inicia um importante trabalho no norte do País, nomeadamente em Guimarães, cujo contributo elevou esta cidade a Património da Humanidade. Siza refere essa época como *«um momento muito estimulante. Távora era membro português dos CIAM, e, depois das suas viagens, vinha e contava o que se passara ou como eram os edifícios que se estavam a projectar na Europa. Há um momento de mudança evidente no País. Depois do fascismo generalizado, nota-se uma certa abertura do regime, mais informação, mais liberdade... mesmo no que diz respeito ao controlo da arquitectura institucional.*

---

<sup>6</sup> *Idem*, p. 87.

*Apesar de tudo, é um momento culturalmente muito interessante para a profissão. Lembro-me que havia uma grande identificação entre Porto e Lisboa no respeitante aos problemas sobre arquitectura, do ensino de arquitectura, fez-se uma revista onde trabalhava gente nova que introduziu a cultura anglo-saxónica, a grande influência da cultura italiana, do neo-realismo... Este é, portanto, um momento muito fecundo que permite que aquele contacto professores-estudantes se prolongue, naturalmente, no trabalho do atelier destes professores. Quando começo a trabalhar com Távora – trabalhei como desenhador, dois meses aproximadamente, e logo como arquitecto, dois ou três anos –, evidentemente que era a sua arquitectura a que me interessava. A nova arquitectura portuguesa e a influência da investigação que então Távora fazia está por inteiro nos meus primeiros trabalhos, creio que existe uma diferença reconhecível, ainda que, basicamente, eu trabalhava nesse modelo [...] Eu trabalhei com ele num grande ambiente, porque Távora, apesar de ser uma pessoa com um espírito muito claro, muito firme, decidido nos seus objectivos, mantinha uma relação com os colaboradores de grande liberdade. Tinha a paciência de deixar as pessoas explicarem-se até um limite quase insuportável, qualidade muito pouco comum num arquitecto que tem sobre si a pressão do trabalho, e que não tem tempo para as ânsias e inseguranças dos seus colaboradores mais novos. Ele tinha essa característica na relação com os seus discípulos [...]»<sup>7</sup>*

---

<sup>7</sup> Álvaro Siza, *Obras e Proxectos*, Centro Galego de Arte Contemporânea, Espanha, Electa, 1995, p. 30.

Depois desta aprendizagem «depois-da-escola», Siza revela nos seus projectos de grande escala, nomeadamente nos projectos urbanos, a sua ideia de cidade. A poética do existente... Ainda as lições de Távora. Em Berlim, o conjunto de apartamentos em Kreuzberg conhecidos por *Bonjour Tristesse* são um exemplo dessa atitude. «A saudação à ‘tristesse’ da linguagem arquitectónica é um pouco como o reflexo da melancolia que faculta a esta cidade o seu carácter. A própria forma do edifício de *Schleisches Tor*, o seu aspecto sensual e fantasmático, relembram que nenhuma reconstrução conseguiria apagar totalmente a parte trágica da história da cidade.»<sup>8</sup> No Chiado, Siza apoia-se como sempre na força poética do existente, «o preexistente fala-nos do que vai acontecer, quer libertar a parte do futuro que se encontra no presente»<sup>9</sup>. Como diz o próprio Siza: «Sou sensível ao momento que se segue.»<sup>10</sup>

O entendimento do plano de reconstrução do Chiado e a ligação com a estação de metro Baixa-Chiado torna evidente esta identificação que Álvaro Siza tem do tecido urbano que se prende com uma perspectiva de saber ver o colectivo e privilegiá-lo, quando apenas isso faz sentido. Na continuidade do pensamento do arquitecto da Baixa Eugénio dos Santos e do plano integrado para Lisboa, após o terramoto de 1755, Siza e a sua

---

<sup>8</sup> Álvaro Siza, *Uma Questão de Medida*, entrevistas com D. Machabert e L. Beaudouin, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2009, p. 17.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 25.

compreensão social de bem comum, que sem falsas modéstias o faz optar por aquilo que lhe interessa verdadeiramente construir, deixa uma marca única no trabalho que corajosamente desenvolveu na zona mais nobre da cidade de Lisboa, o Chiado. A este propósito, refere José-Augusto França: «[...] o magno projecto do Chiado incendiado em 1988, na sua inteligente adaptação da memória existente, foi então feito como que por um arquitecto visitante de prática ‘estrangeira’ chamado em consulta à cabeceira de um doente grave — e que lhe salvou, se não a vida, o corpo material».<sup>11</sup> Numa época de valorização do individualismo, temos um arquitecto que se define por ser o contrário. Uma cidade não é um somatório de individualidades, ou não deve ser apenas isso. A capacidade de um arquitecto marcar de uma forma inequívoca, com um determinado edifício, o espaço urbano é irrefutável. Mas a cidade também é feita de várias presenças, para lá da mestria dos próprios arquitectos que a construíram ao longo dos tempos. Neste projecto, é óbvia a minigeografia traçada por Siza e o seu sentido de verdadeira urbanidade. O entendimento deste arquitecto começa por ver a Baixa como «um só edifício»... onde há lugar para o individual, para as pessoas, para o que «compõe» a zona no seu todo, sem que isso interfira no mais importante, e voltando a Mies van der Rohe, a construção. A excelência da habitação. O prazer de usufruir do existente, do rio, da luz. Esta compreensão

---

<sup>11</sup> José-Augusto França, *História da Arte em Portugal — O Modernismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, p. 196.

estende-se à própria cidade de Lisboa, que não se assemelha, em nada, ao seu Porto natal.

Uma Lisboa que evoluiu depois do projecto pombalino, e já no final do século XVIII, para a reconquista do barroco possível, culminando na obra e emblema da rainha D. Maria I, a Basílica da Estrela. O novo século XIX regressa ao neoclássico «importado», como todos os estilos arquitectónicos que seguiram a cronologia italiana. Mas o século XIX é o século do Positivismo e da Razão e paradoxalmente dos excêntricos revivalismos medievais. Cultivam-se os «orientalismos» e tudo o que diga respeito ao passado, estamos no Romantismo. Preferem-se cavaleiros e lendas medievais a Aristóteles. Paris é a cidade-chave do século.

Victor Hugo, Balzac, Flaubert e Zola, Delacroix e Courbet. E ainda o Impressionismo. É a cidade que acaba o século com Cézanne e começa com Matisse. A cidade de Haussmann. Lisboa também vai ser parisiense à sua maneira. E modernista ao estilo *déco*. E vai, com mais ou menos talento, seguindo as novas correntes arquitectónicas. De todo o desenvolvimento que decorre das correntes e das arquitecturas contemporâneas, Lisboa fica com um hiato que é a Baixa de Pombal. Pela primeira vez na história da arquitectura portuguesa fez-se o impensável, o mais arrojado e o mais vanguardista plano habitacional de uma cidade. Mais do que acabar com o barroco e passar por cima do neoclássico, o plano de Eugénio dos Santos, rejeitando a ideia de trabalhar «a forma» à maneira da época, e concentrando-se no problema da construção em si, não ambicionando sequer alcançar um estilo, revela-se de uma autenticidade que justifica o

elogio do arquitecto Pardal Monteiro de «precursor do urbanismo e da arquitectura moderna»<sup>12</sup>. Conseguiu-se, ao fazer algo tão simples e simultaneamente tão sofisticado, antecipar em mais de um século a fórmula de Mies van der Rohe: «*A nossa preocupação específica é libertar a actividade de construção dos especuladores estéticos e fazer novamente da construção aquilo que por si própria deveria ser — nomeadamente Construção.*»<sup>13</sup>

Sobre a Baixa Pombalina já foi dito quase tudo o que importa para a compreensão deste plano, sem dúvida pioneiro na história da arquitectura e do urbanismo em Portugal e, arrisco dizer, de toda a Europa. Porque uma coisa é criar um «prédio pombalino na Baixa», outra coisa é criar a «Baixa Pombalina», com os edifícios a funcionar em «bloco», formando cada um destes «blocos» um quarteirão, e simultaneamente desenvolver um plano de estruturação de toda uma zona da cidade, correspondendo ao que hoje chamamos, naturalmente, de urbanismo. Se pensarmos que esta ideia surge na segunda metade do século XVIII, então temos efectivamente uma concepção absolutamente «moderna» de pensar não só a arquitectura mas também a melhor forma de solucionar o problema da habitação, oferecendo uma nova forma de «viver na cidade» que se pretendia «mais justa e mais humana», o

---

<sup>12</sup> Porfírio Pardal Monteiro, *Eugénio dos Santos — Percursor do Urbanismo e da Arquitectura Moderna*, Publicações Culturais da CML, 1950.

<sup>13</sup> Mies van der Rohe, Tashen, 2007.

que implica uma racionalidade inédita ao nível da própria construção. Por outras palavras, trata-se de conseguir «o melhor ao mais baixo preço», para o maior número de pessoas. Esta ideia será, séculos depois, assinada por vários pensadores e arquitectos, nomeadamente Charles-Edouard Jeanneret, que adopta em 1920 o pseudónimo *Le Corbusier*. O capitão Eugénio dos Santos (1711-1760), engenheiro militar de formação, elabora três planos para a zona da Baixa Pombalina a partir da proposta aprovada, revelando simultaneamente uma grande capacidade de trabalho e um enorme pragmatismo. A dedicação com que trabalha no projecto de recuperação da cidade, durante os seus últimos cinco anos de vida, é disso uma prova irrefutável. A «nova cidade» fica projectada e planificada, pronta para ser construída, à medida que todos os problemas inerentes aos antigos inquilinos e proprietários vão sendo resolvidos. Faz, inclusive, o estudo da chamada «gaiola pombalina», para atenuar os efeitos de um novo sismo em Lisboa. Desta eficácia resulta o plano sobre o qual ainda hoje, passados mais de 250 anos, se levantam as mais variadas questões. Porquê a uniformização dos edifícios, sem excepções? Porquê o espírito de «laicização» da zona mais nobre da cidade, reduzindo ao máximo o número de igrejas, num país que sobreviveu a todos os sobressaltos do Vaticano, nomeadamente o da Reforma Protestante, mantendo-se Católico, Apostólico e Romano? Porquê a ausência de palácios, numa altura em que a aristocracia ainda mal tinha saído da época dourada do reinado de D. João V? E, por fim, o que é que afasta a família real do Terreiro do Paço, que não só estava

ligado a várias gerações de monarcas como tinha a memória de D. Manuel, dos Descobrimentos e das caravelas rumo à Índia? Pode concluir-se que Manuel da Maia, Eugénio dos Santos e Sebastião José de Carvalho e Melo formaram a tríade perfeita para a concretização deste plano, que implicava uma revolução nos costumes e mentalidades na capital do País. Terão sido os homens certos na altura certa. Eugénio dos Santos e as ideias que se revelam nesta nova concepção arquitectónica e urbanística encontram paralelo com o espírito que fez da arquitectura grega e romana um «cânone», a partir do qual se desenvolve a arquitectura europeia desde o Renascimento até ao século XVIII. Começando pelo princípio, devemos olhar para a obra de um arquitecto, de seu nome Vitruvius, também de formação militar, que no século I a. C. escreve um tratado de arquitectura em que nos coloca questões eternas. O mesmo arquitecto que Carlos Ramos elegeu para definir qual a formação que devia ter um arquitecto. De acordo com a tradução e interpretação de M. Justino Maciel<sup>14</sup>, Vitruvius pensa a própria arquitectura *«como fazendo parte da economia social e política e estando intimamente ligada ao prestígio de quem constrói»*. Relativamente ao arquitecto, acredita ser *«o seu maior sonho construir, ‘ex novo’, uma cidade, mais do que um monumento particular»*. Reflecte também na questão, não menos importante, do mecenato. *«O artista/arquitecto necessita de apoio do ‘Princeps’*

---

<sup>14</sup> Vitruvius, *Tratado de Arquitectura*, traduzido do latim por M. Justino Maciel, Lisboa, IST Press, 2006.



*e ser aceite por ele para poder realizar-se como tal, é um instrumento nas mãos do governante, para este prosseguir os seus objectivos políticos. É este quem decide onde, quando e como se realizará a obra.»* Outra preocupação relativa ao desempenho da profissão de arquitecto refere-se à responsabilização pelos orçamentos das obras, excluindo, assim, o exercício da profissão por pessoas pouco experientes e conhecedoras. O arquitecto, visto portanto como alguém cuja cultura está muito para além do mero construtor, *«deverá agir em conformidade com a unidade da obra, com aquilo a que se chama ‘symmetria’, ou seja, o sistema de proporções que continuamente estabelecem uma dialéctica entre as partes e o todo. A natureza do local, a dimensão da obra, os meios financeiros disponíveis, tudo isso exigia da ‘sollertia’ do arquitecto romano um conjunto de soluções».* Tendo sempre presente o modelo grego associado às teorias pitagóricas, temos na prática da construção os primeiros tratados teóricos sobre *«a proporção, a comensurabilidade (symmetria), a ordenação (ordinatio), a disposição (dispositio), a conveniência (decor) e a distribuição. Ou seja, as características da architectura».* A definição de cada uma destas características, na explicação vitruviana, consiste numa síntese para assegurar a melhor e mais racional opção seguida pelo arquitecto. Destas características fundamentais, salientam-se: a relação proporcional entre as partes que constituem um edifício e o seu todo, a definição de módulo, que permite um sistema de equilíbrio perfeito entre altura, largura e comprimento, a economia e a disponibilidade dos materiais, bem como os orçamentos possíveis,

que deviam, tanto quanto possível, corresponder ao custo da obra na sua totalidade.

Tudo isto se fez na Baixa Pombalina. E de tal modo se tornou incompreendida para as gerações seguintes que, entre o projecto aprovado em 1758 e a ideia assustadora de perder a Baixa (que se acreditou que iria acontecer no incêndio do Chiado, quando ainda não se sabia a dimensão da tragédia), quase ninguém, salvo honrosas excepções, entendeu que se tinha aqui, em Lisboa, uma «Bauhaus avant la lettre». Álvaro Siza foi um dos que o entendeu, e comenta a propósito deste projecto que *«é a aparente monotonia dos edifícios, de que a cidade é construída, que acentua a beleza dos monumentos, dos edifícios notáveis. Em Lisboa, a riqueza topográfica é tal que não se pode propriamente falar de monotonia. É claro que a Baixa é sistemática, prefabricada, ‘monótona’... mas o desenho arquitectónico não é tudo. Joga com a topografia, e especificidade dos monumentos, com o movimento das pessoas, da multidão que passa, etc. Isso é que é a arquitectura, a cidade.»*<sup>15</sup>

As referências. Assumi-las e transmiti-las é isto. Fazer à maneira de Siza, sendo sempre a sua leitura, a sua ideia do contexto, do espaço, do urbanismo, um somatório de condicionantes e opções que o levam a tratar o projecto da forma como o faz. Mas respeitando quem «está ao lado», quem fez diferente. Quem olhou de outra maneira... uma cidade é isto mesmo. Um conjunto de leituras, de

---

<sup>15</sup> Álvaro Siza, *Obras e Projectos*, Centro Galego de Arte Contemporânea, Espanha, Electa, 1995, p. 36.

muitas épocas, um espaço vivido por pessoas, todas as pessoas, que assume o caos e o sublime, e, pelo meio, aquilo que não é nem uma coisa nem outra. De outro modo, uma cidade — que é sempre, no limite, comparável a uma pessoa — perde a alma. A grandeza. A sensualidade. O que a diferencia das outras, o que a torna especial.

## IV

# O mais internacional arquitecto português

*A architectura é entre todas as artes aquela que mais ousadamente procura reproduzir no seu ritmo a ordem do universo.*<sup>1</sup>

Umberto Eco

Os prémios e os projectos de Álvaro Siza Vieira impressionam. Quer pela qualidade e pela capacidade de fazer tanto e tão diferente quer pela quantidade. É importante fazer uma lista, ainda que limitada, dos seus trabalhos que, sobretudo a partir de 1980 com o projecto de apartamentos em Berlim conhecidos como *Bonjour Tristesse*, o lançam além-fronteiras de um modo absolutamente único na história da arquitectura portuguesa.

A disseminação da obra de Siza permite-nos, ao visitar várias cidades pelo Mundo, conhecer os seus trabalhos, e sentirmo-nos orgulhosos por vê-los... e apreciar o que há neles de tão português, sendo ao mesmo tempo tão internacionais. Outros, ainda que não tenham passado da fase de projecto,

---

<sup>1</sup> Umberto Eco, *O Nome da Rosa*, Lisboa, Difel, 1983.

constituem ainda assim uma fonte de deleite e de inspiração para os apaixonados por arquitectura.

1980-1984: Edifício Bonjour Tristesse, Schlesi-  
sches Tor, Berlim, Alemanha.

1980: Sede da Companhia Dom, Colónia, Ale-  
manha.

1980: Edifício de apartamentos, Kreuzberg,  
Berlim, Alemanha.

1980-1990: Centro Recreativo Schlesi-  
sches Tor, Berlim, Alemanha.

1983-1984: Estudo urbanístico para a expansão  
de Macau, China.

1983-1997: Reabilitação de Igreja, Salemi,  
Itália.

1983: Monumento às vítimas da *Gestapo* (pro-  
jecto), Berlim.

1983-1984: Plano urbanístico, Haia, Holanda.

1984: Sistematização urbanística, Caserta,  
Itália.

1985-1988: Jardim van der Venmpark, Haia,  
Holanda.

1985: Reabilitação da área do Campo de Marte  
na Giudecca, Veneza, Itália.

1986: Parque urbano, Salemi, Sicília.

1986: Estudo urbanístico geral para a Expo 92,  
Sevilha, Espanha.

1986-1987: City Block, Monteruscielo, Nápoles,  
Itália.

1986: Ampliação do casino Winkler, Salzburgo,  
Áustria.

1986-1987: Estudo urbanístico do bairro Pen-  
dino, Nápoles, Itália.

1988-1989: Centro Cultural de La Defensa, Ma-  
drid, Espanha.

- 1988: Projecto para a área da Piazza Matteotti, Siena, Itália.
- 1988-1993: Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Espanha.
- 1989-1993: Casas sociais em Doedijnstraat, Haia, Holanda.
- 1990: Edifício de escritórios Ceramique Terrein, Maastricht, Holanda.
- 1990-1992: Centro Meteorológico da Vila Olímpica e sede da delegação do MOPU, Barcelona, Espanha.
- 1990: Boulevard Brune, Cité de Jeunesse, Paris, França.
- 1990: Reitoria e biblioteca de Direito da Universidade de Valência, Espanha.
- 1991-1994: Fábrica Vitra Internacional, Weil am Rhein, Alemanha.
- 1992: Grupo de vivendas, Málaga, Espanha.
- 1992-1993: Museu de Arte Contemporânea, Helsínquia, Finlândia.
- 1993: Laboratórios, sala de exposições e vivendas Dimensione Fuoco, San Donà di Piave, Itália.
- 1993: Paul Getty Museum (projecto), Malibu, Santa Monica, Estados Unidos da América.
- 1993: Faculdade de Ciências da Informação, Santiago de Compostela, Espanha.
- 1995: Restauração e ampliação do Steaelijk Museum, Amesterdão, Holanda.
- 1995: Casa Van Middeltem-Dupont, Oudenburg, Bélgica.
- 1996: Cais de embarque, Salónica, Grécia.
- 1998: Reabilitação da Vila Colonnese e sete casas, Vicenza, Itália.

1998: Igreja de Santa Maria do Rosario alla Magliana, Roma, Itália.

1998: Sede do Banco Nacional de Cabo Verde, Praia, Cabo Verde.

2005: Serpentine Gallery Pavillion, Kensington Gardens, Londres, Reino Unido.

2008: Nova sede da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil.

Álvaro Siza, o arquitecto que vai surgindo nas páginas das revistas e dos jornais portugueses por volta dos anos 60, de súbito transforma-se num arquitecto europeu que trabalha em Berlim, Barcelona, Haia... e deixa de ser o arquitecto das obras mais ou menos intimistas no País para passar a ser o arquitecto de quem se fala internacionalmente, acumulando convites e prémios desde então.

A propósito deste salto qualitativo no seu percurso de arquitecto, Siza diz que *«depois de umas primeiras encomendas de edifícios públicos, de uso limitado, como restaurantes, as piscinas, etc., eu passei um longo período praticamente dedicado a moradias e logo, depois de '74, concretamente à habitação social. É uma coisa divertidíssima esta obsessão por classificar constantemente os arquitectos, mesmo as suas supostas capacidades ou especializações. Eu creio que fui convidado a trabalhar na Holanda ou em Berlim um pouco por equívoco, quase como um especialista em relações com os habitantes, fundamentalmente se eram do sul, do norte de África. Só mais tarde, através de convites para concursos ou alguma outra oportunidade, pude trabalhar em programas distintos. De facto, a primeira oportunidade no campo dos edifícios públicos e institucionais aconteceu em*

*Espanha com o Centro de Arte Contemporânea de Santiago (1988-1993, Santiago de Compostela). E isto pode ser aplicado a todos os arquitectos que são chamados de toda a parte. Este é um especialista em museus, este é óptimo para bibliotecas, este para edifícios de habitação, este para casas sociais. É uma realidade que limita muito a aprendizagem, que deve ser permanente no arquitecto, porque não lhe permite obter uma experiência no que diz respeito a problemas de escala, por exemplo, ou de inserção num determinado contexto... Daí que me preocupe esta ideia tão pobre de especialização.*

*Ora bem, se vamos associar algum trabalho que realizei tanto dentro como fora de Portugal, eu ouvi e li apreciações positivas e negativas por razões que considero erradas. Para dar um exemplo: em Berlim (Bonjour Tristesse), algumas pessoas censuraram-me por fazer um edifício 'berlinês' e melindraram-se por não encontrarem ali a delicadeza das carpintarias das minhas casas portuguesas. Logo, também havia a interpretação de apreciar no meu projecto uma menor delicadeza ou menor sensibilidade, com este sentido doentio que se dá tantas vezes à palavra sensibilidade. Diziam que isto era atribuído à celeridade do trabalho, à distância, etc. Segundo eles, os resultados eram mais rudes porque não havia o mesmo interesse. Quase se justificavam as apreciações de associações de mercantilismo do arquitecto, sobre a comercialização da arquitectura. O que se passa é que também o meu trabalho em Portugal pode ter aspectos muito distintos, desde o ponto de vista da expressão arquitectónica, por razões diferentes. Em Portugal há regiões tão diferentes nas suas raízes e também na sua manifestação da arquitectura que*



*quando se trabalha num determinado sítio está-se natural ou intelectualmente submetido a outras exigências, não é? Exigências mesmo morais.*

*Para mim não é diferente trabalhar na Holanda, em Macau ou no Porto. Pode ser tudo diferente, mas estou a falar de outro tipo de diferença. Pode ser mais difícil encontrar os instrumentos para actuar, mais difícil por razões que podemos imaginar: língua, desconhecimento prévio... mas isto, por outro lado, é compensado por uma grande atracção, uma grande curiosidade, um grande interesse por trabalhar num meio distinto, onde tudo é novidade. Logo, se se é capaz de conseguir o mesmo grau de identificação, de informação e de conhecimento — quando trabalhamos fora do nosso meio habitual, há sempre apoios locais para nos ajudar —, o problema é o mesmo, ainda que o resultado seja diferente. Seria ridículo pôr em Kreuzberg (Berlim) umas janelas com 2,5 por 2,5 centímetros de secção, ainda por cima não respeitaria os regulamentos locais existentes, e portanto, as coisas têm uma expressão diferente, não parecem da mão do mesmo arquitecto. Ainda que, falando das minhas obras, não consigo compreender que não se perceba o que há de comum entre a Casa Beires (1973-1979) e o edifício de Berlim. São completamente diferentes mas há algo em comum. Seria difícil, e provavelmente resultaria num aborrecimento, analisar o assunto e não o quero fazer. É demasiado..., poderia fazer-se num divã de psicanalista, mas que há coisas em comum é evidente. Reconheço-o. Evidentemente, a expressão é bastante distinta, nós somos tão autónomos... Não ambiciono para os meus projectos uma identidade tão forte que imponha coisas*

*descontextualizadas em Berlim, Roma ou onde for, a menos que haja uma razão muito forte para isso, e, de facto, pode haver [...]»<sup>2</sup>*

A descontextualização e as razões para o fazer... acontece quando o projecto ganha uma autonomia própria que se insere naquele espaço, apesar da paisagem, da história, das condicionantes do lugar. A autonomia da própria arquitectura permite isto. Um edifício em Serralves, como o museu projectado por Álvaro Siza, não tem nada a ver com o edifício original. Ao lado do modernismo *déco*, Siza projecta a modernidade do Museu de Serralves, onde se impôs um programa complexo, museológico, integrando vários factores. Nenhum arquitecto tem que fazer «à maneira de...» uma época ou de um estilo. No entanto, a envolvimento do espaço está toda incluída neste projecto. E, quando a envolvimento do espaço e as suas referências falam mais alto, não existe verdadeiramente a necessidade de «descontextualizar» um ou mais edifícios, porque, no limite, isso seria atropelar as memórias de uma vila ou de uma determinada zona numa cidade. Então, a mestria resulta justamente na procura da originalidade sem deixar de ter em conta tudo o que envolve o projecto, desde as suas características às referências da própria zona... é o caso do edifício *Bonjour Tristesse* ou da intervenção no Chiado.

A internacionalização de Álvaro Siza «passa-por-cima» daquilo que ele considera uma determinada

---

<sup>2</sup> Álvaro Siza, *Obras e Projectos*, Centro Galego de Arte Contemporânea, Espanha, Electa, 1995, p. 35.

«especialização» dos arquitectos. Ou seja, os arquitectos que, ao trabalharem repetidas vezes num determinado programa específico, desenvolvem um conhecimento prévio sobre esses projectos que os tornam mais aptos à partida para responderem melhor ao que lhes é pedido. Siza, que desenvolve sempre as suas ideias com base no conhecimento quer do que lhe é pedido quer relativamente à zona onde vai ser implementada a obra, reúne sempre as condições para trabalhar com o tempo e a ajuda necessários, e surpreende-se com as descobertas que o projecto lhe permite fazer. O contexto da zona traz memórias, a proposta em si há-de incentivar a criatividade, o programa da obra terá certamente inovações e repetições daquilo que já foi feito. E, acima de tudo, na base das ideias estão sempre as referências. Aquilo que o fez aprender o ofício.

Mesmo que seja uma conversa para um «divã de psicanalista»<sup>3</sup> e, mesmo que todas as semelhanças e referências encontradas nos seus vários projectos, ou entre os seus projectos e outros de arquitectos-chave, sejam sempre as de um determinado olhar, não deixa de ser curioso observar as semelhanças e o que há em comum entre as várias obras deste arquitecto, estejam ou não «descontextualizadas» na zona e, sobretudo, sendo estes mesmos projectos tão diferentes entre si. Por exemplo, a Faculdade de Arquitectura do Porto e o Campus Paisagístico em Otaniemi, de Alvar Aalto; os estudos de penetração de luz no Centro

---

<sup>3</sup> *Idem*, p. 36.

Galego de Arte Contemporânea, em Santiago de Compostela, na Fundação Cargaleiro, em Lisboa, ou no interior do Panteão em Roma; os desenhos, os primeiros esboços da Quinta da Malagueira e os do projecto para a Giudecca em Veneza ou a piscina em Leça da Palmeira, o projecto de Taliesin West (1937), de Frank Lloyd Wright, e o restaurante Boa Nova... as diferenças todas e o que permanece intemporal.

*«Num hotel de Lisboa encontrei um admirador economista. Disse-me: Vi uma publicação sobre o seu restaurante em Matosinhos. É muito bonito. Dá-me um autógrafo?»*

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

*Não parece, responde ele (talvez ofendido).*

*Sinto-me contente. Será que um restaurante de 1958, funcionando em 1992, deve parecer desenhado em 1958? É certo que a apreciação não vem de um especialista. Um crítico de arquitectura teria adivinhado de imediato a data: 1958. Este detalhe, ou 'tic', ou outra coisa; ter-se-ia equivocado, possivelmente, sem se aperceber do essencial, que pouco tem a ver com detalhes, ou 'tics', ou exacerbada sensibilidade ou informação. Há 34 anos estava envolvido em projectos muito íntimos, ou muito colectivos, em território meu e dos meus amigos, próximos ou distantes, ou inimigos. Ainda assim, quando nos concentramos por inteiro num projecto, as coisas muito próximas no tempo e no espaço esfumam-se progressivamente. Ou desaparecem para mim, em 1958, com um vago sentimento de remorso, quando me apercebo disso.*

*Envelhecer é perder a capacidade de concentração, sabendo mais. Ou de remorso — ou de inconsciência. E ter a consciência disso.»*<sup>4</sup>

A paisagem de onde nasce um projecto ou um projecto que se impõe na paisagem, as referências e as memórias superiores ao projecto ou o projecto que ultrapassa tudo isso... Assim foi Álvaro Siza deixando em toda a parte as suas ideias, que acima de tudo se tornaram com o tempo — esse juiz implacável — imortais.

Dizia Fernando Távora *«que aqueles que advogam o retorno dos estilos do passado ou a favor da arquitectura moderna para Portugal vão no mau caminho... o 'estilo' não é importante; o que conta é a relação entre o trabalho e a vida, o estilo é só uma consequência disso»*.<sup>5</sup> E assim é a arquitectura de Siza, onde quer que se entregue a esta tarefa de construir conjugando «o trabalho e a vida». E fazendo «à maneira de» Álvaro Siza consegue, mais do que impor um estilo à sua época, retirar da sua e de todas as épocas o estilo certo. É desta relação de culturas diferentes, feita de países e de pessoas diferenciados, que se torna verdadeiramente importante receber e convidar arquitectos para trabalhar noutros países. O norte e o sul, o Oriente e a Europa, o Norte de África e a América... todas as culturas oferecem ao arquitecto, sobretudo ao arquitecto estrangeiro, um olhar diferente, e, ao

---

<sup>4</sup> Apontamentos de Álvaro Siza Vieira, Porto, 10 de Dezembro de 1992.

<sup>5</sup> Robert Levitt, *Álvaro Siza*, disponível em <http://projects.gsd.harvard.edu/appendx/dev/issue3/levitt>.

renovar esse olhar, todo o seu trabalho será mais rico, mais completo. A internacionalização de Siza é verdadeiramente isto. Fazer sentido trabalhar para a burguesia alemã ou portuense, para os operários holandeses ou de Macau, com os artífices africanos ou brasileiros, com os engenheiros, carpinteiros e pedreiros de vários saberes e de toda a parte. Como diz o próprio Siza: «[...] *O mundo inteiro e a memória inteira do mundo continuamente desenham a cidade.*»<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Apontamentos de Álvaro Siza Vieira, Porto, Março, 1990.



# V

## Arquitectura — Projectar é a procura da inteligência

*Nada efectivamente aconteceu até ter sido contado.*<sup>1</sup>

Virginia Woolf

«O projecto é a procura da inteligência», projecta-se para encontrá-la, e só se pode começar a construir depois de o ter feito.

Esta «inteligência», no caso de Álvaro Siza, consiste no olhar, no saber «ver» o que existe. E, nesse olhar sobre o existente, uma capacidade muito particular de assumir vários pontos de vista, nada é redutor e evidente. Nada se esgota com um primeiro olhar. Se Siza tivesse a vida inteira para trabalhar num só projecto, passaria provavelmente o tempo todo a descobrir novas perspectivas, hipóteses, outras possibilidades, diferentes leituras... este saber distanciar-se e ser tantas vezes Siza quantas as necessárias permite ao arquitecto retirar do contexto em que vai existir a obra elementos insólitos, surpreendentes, em relação aos quais ele atribui a maior importância, porque através da leitura

---

<sup>1</sup> John Lehmann, *Virginia Woolf*, Londres, Thames and Hudson, 1987.



destes elementos surgem as primeiras ideias, as primeiras formas. Esta maneira tão particular de se apropriar do envolvente resulta nas formas finais do projecto que define a sua «assinatura» pessoal. Como a valorização — uma vez mais — da geografia e da topografia —, que não passam despercebidas porque nunca são anuladas no todo da obra. O Pavilhão de Portugal na Expo 98, por exemplo, com a sua pala a flutuar... a ondulação do Tejo, desta vez não ao nosso lado, mas por cima de nós?

Numa entrevista, em Março de 2012, ao semanário *Expresso*, Siza fala da complexidade da arquitectura enquanto disciplina de vários saberes, que não deveria estar, por isso mesmo, afastada das outras artes. A nostalgia de um saber antigo, o homem-tipo do renascimento, versado tanto em arquitectura como em pintura ou escultura... a sabedoria destes vários conhecimentos enriquecem o arquitecto e a sua arte.

Segundo o *Dicionário de Estética*<sup>2</sup>, «a presença simultânea, em arquitectura, de dois aspectos de relação problemática, um teórico e relativo ao projecto, o outro prático e executivo, está na base da ambivalência em que a reflexão estética, desde a antiguidade, tem mantido a colocação desta disciplina no Sistema das Artes e a própria figura do arquitecto. Segundo a análise mais pormenorizada de Vitruvius, o arquitecto deve juntar ao talento individual (ingenium) e à prática do ofício (opus), quer uma bagagem de conhecimentos teóricos,

---

<sup>2</sup> *Dicionário de Estética*, direcção de Gianni Carchia e Paolo D'Angelo, Lisboa, Edições 70, 2009, p. 28.

*físicos e mecânicos (ratiocinatio), quer um método para a sua correcta aplicação (disciplina). A partir de Platão e de Aristóteles, a imagem do arquitecto tem sido precisamente utilizada como metáfora do saber orientado para um fim, da teleologia ínsita em todo o fazer e conhecer. Aos termos tradicionais desta imagem, Vitruvius acrescenta a ideia de que, além dos requisitos da funcionalidade (utilitas) e da estabilidade (firmitas), os objectos architectónicos devem possuir uma qualidade estética especial (venustas) que os distinga do nível da mera execução técnica de um trabalho. Com Vitruvius, a beleza não é concebida como um aspecto secundário ou derivado da arquitectura, mas como carácter constitutivo, por sua vez redutível aos critérios de proporção, ordem e perfeição que lhe representam as condições formais (Dieci Libri). O tratado de Vitruvius, em todo o caso, põe o problema da arquitectura em termos não de uma teoria estética mas de uma doutrina prática intrínseca a uma actividade ainda longe de se instituir como arte. Esta passagem dá-se no decurso do Renascimento: sintoma exemplar disso é o De re Aedificatoria, de L. B. Alberti, em que as indicações de Vitruvius são integradas com um organicismo de inspiração neoplatónica.»*

Siza acrescenta (nesta entrevista), ao falar sobre a praça do Capitólio em Roma, que é um escultor, Miguel Ângelo, que faz toda a composição da praça, desenhando o edifício principal que é o museu do Capitólio, numa época em que um escultor era também arquitecto... será certamente um tema que lhe é caro, mas, na impossibilidade de existir actualmente este artista-completo à

maneira renascentista, Siza contrapõe que há outros meios de um arquitecto não se «isolar» fazendo meramente um trabalho tecnicista, nomeadamente o trabalho em equipa que ele considera um meio, ou «*uma forma de refazer essa unidade de pensamento*». <sup>3</sup> Diz Álvaro Siza que «*no que diz respeito à arquitectura contemporânea, há algo que falta. É tudo um pouco alheio a um conhecimento profundo das coisas, é tudo um pouco máscara, e podemos por exemplo pensar na complexidade que é um edifício de hoje. Toda a carga tecnológica, todos os problemas de energia, como são enfrentados..., toda essa complicação que faz com que um projecto, uma construção, se torne cada vez mais complexo. A mim dá-me sempre a sensação de que alguma coisa não está bem e que há uma ignorância fundamental que nos conduz, cada vez mais, para uma complexidade tecnológica que cria outros problemas e uma espécie de distância a respeito de algo que nós esquecemos há muito, ou pelo menos alguns de nós esquecemos.*» <sup>4</sup>

Das várias maneiras através das quais se pode examinar a arquitectura de Álvaro Siza, uma é seguramente, como já foi referido, o percurso de continuidade com o racionalismo e com o movimento moderno e os seus aspectos universais, mas a sua arquitectura distingue-se pelos desvios que

---

<sup>3</sup> Entrevista ao semanário *Expresso*, suplemento *Actual*, Março de 2012, pp. 35 e 36.

<sup>4</sup> *Álvaro Siza, Obras e Proxectos*, Centro Galego de Arte Contemporânea, Espanha, Electa, 1995, p. 43.

faz neste percurso. Pela resposta que têm todos os projectos relativamente à cultura, ao clima, à paisagem e, sobretudo, pela forma pouco óbvia como todos estes elementos integram a obra propriamente dita. Siza é um arquitecto que goza o privilégio... de ter dúvidas, e faz das incertezas e das ambiguidades, dos dilemas, as suas opções. O seu estilo pessoal é de certa forma difícil de definir. A sua arquitectura desenvolve-se tanto a partir de influências próximas como longínquas no tempo e no espaço. Álvaro Siza faz parte de uma geração para quem a arquitectura tradicional representa uma identidade vinculada a uma determinada cultura, e é justamente da tensão entre a sabedoria antiga e a modernidade cosmopolita que ressalta uma das suas fontes de inspiração. Toda a inovação tecnológica e a utilização de todo o tipo de materiais têm assim o seu lugar próprio na sua arquitectura. A matéria-prima faz parte do todo do projecto, do espaço habitado, sendo por isso um meio para atingir um determinado fim, e não um fim em si mesmo, uma exibição — no limite — de inovações técnicas. Nos seus melhores edifícios consegue criar espaços de formas e de luz que simplesmente insere na paisagem. A arquitectura é também concebida como um meio para o usufruto do quotidiano, para a acção humana, para ler de outra forma a cidade ou a paisagem. A arquitectura é um elemento potenciador de criatividade e de vida. Que se altera, transforma, adapta, mas que perdura enquanto elemento unificador de uma entidade social e colectiva.

«Há sempre algo que, sem nos fazer falta, falta-nos sempre, desde que tomamos conhecimento...»<sup>5</sup> Conhecer a obra de Álvaro Siza Vieira falta-nos sempre, mesmo quando não nos faz falta. Como nos falta tudo aquilo que nos acrescenta um novo olhar, que nos comove, ou faz pensar, tudo o que nos torna pessoas diferentes. «*Os homens que através dos seus feitos se vão da lei da Morte libertando...*» É isto. E Siza escolheu, tão naturalmente, a eternidade.

---

<sup>5</sup> Álvaro Siza, *Uma Questão de Medida*, entrevistas com D. Machabert e L. Beaudouin, Casal de Cambra, Caleidoscópico, 2009, p. 12.

## Bibliografia

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, «Aprender a ver: entrevista com Álvaro Siza», in *Uporto – Revista dos Antigos Alunos da Universidade do Porto*, n.º 9 (Outubro de 2003), Porto, Reitoria da Universidade, 2003.
- CHEMOLLO, Alessandra, *Versión reducida/versione ridotta: Fotografias de las obras de Siza, Souto Moura y Távora*, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 2006.
- CRUZ, Valdemar, *Retratos de Siza*, Porto, Campo das Letras Editores, S. A., 2005.
- DIAS, Manuel Graça, *Vida Moderna*, Lisboa, João Azevedo Editor, 1992.
- Dicionário de Estética*, direcção de Gianni Carchia e Paolo D'Angelo, Lisboa, Edições 70, 2009, p. 28.
- DOMINIQUE, Machabert, e BEAUDOIN, Laurent, *Álvaro Siza – Uma Questão de Medida*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2009.
- FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte em Portugal – O Modernismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, p. 196.
- LEVENE, Richard, *Álvaro Siza: 1958/2000*, Madrid, El Croquis, 2000.
- LLANO, Pedro, e CASTANHEIRA, Carlos, *Álvaro Siza, Obras e Proxectos*, Espanha, Teatro Galego de Arte Contemporânea, Electa, 1995.
- MOURA, Eduardo Souto, *Conversas com Estudantes*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2008.
- PEREIRA, Cátia Sofia Capitão Nunes, «Siza, Álvaro Siza – Um ícone da arquitectura contemporânea», trabalho do Seminário em História Contemporânea, Porto, FLUP, 2008.
- PESSANHA, Matilde, *Siza, Lugares Sagrados – Monumentos*, Porto, Campo das Letras Editores, S. A., 2003.
- RODRIGUES, Jacinto, *Álvaro Siza/Obra e Método*, Porto, Civilização, 1992.
- VIDIELLA, Àlex Sánchez Vidiella, *Álvaro Siza – Apontamentos de Uma Arquitectura Sensível*, Lisboa, Bertrand Editora, 2009.

VITRÚVIO, *Tratado de Architectura*, traduzido do latim por  
M. Justino Maciel, Lisboa, IST Press, 2006.

ZIMMERMAN, Claire, *Mies van der Rohe*, Bremen, Peter  
Gössel, Taschen, 2007.





O livro **O ESSENCIAL SOBRE**  
**ÁLVARO SIZA VIEIRA**  
é uma edição da  
**IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA**  
tem como autora  
**MARGARIDA CUNHA BELÉM**  
com design e capa do atelier  
**SILVADESIGNERS**  
e composição  
**INCM**  
tem o ISBN **978-972-27-2082-3**  
e depósito legal **344 942/12.**  
A primeira edição de **1000** exemplares  
acabou de ser impressa no mês de **JUNHO**  
do ano **DOIS MIL E DOZE.**  
CÓD. 1018861

[www.incm.pt](http://www.incm.pt)  
[www.facebook.com/INCM.Livros](https://www.facebook.com/INCM.Livros)  
[editorial.apoiocliente@incm.pt](mailto:editorial.apoiocliente@incm.pt)

O E S S E N C I A L S O B R E

# Álvaro Siza Vieira

Margarida Cunha Belém

Álvaro Siza Vieira é o mais consagrado arquitecto português. As referências, a Escola do Porto, o arquitecto que queria ser escultor e... as obras. Estaríamos seguramente uma eternidade a falar delas. Surpreende, desde logo, com os seus primeiros projectos e ainda não deixou de o fazer. Em Lisboa, assume a solução corajosa da reestruturação do Chiado com os detalhes todos, à Mies van der Rohe, porque «*Deus está nos detalhes*»... Siza distingue-se com todos os adjectivos que lhe são apropriados e merecidos. De tudo o que fez até hoje, a certeza indiscutível é que muitos de nós, aqui e além-fronteiras, seríamos mais pobres sem o seu talento.

ISBN 978-972-27-2082-3



9 789722 720823

**INCM**  
IMPRESSA NACIONAL CASA DA MOEDA