



PROJETAR - 2015

Originalidade, criatividade e inovação no projeto contemporâneo:
ensino, pesquisa e prática. Natal, 30 de setembro a 02 de outubro.

Sítio e arquitetura: Estratégias projetuais do Museu de Arte Contemporânea de Serralves

Site and architecture: Design strategies of Serralves Museum of Contemporary Art

Sitio y arquitectura: Estrategias proyectivas del Museo de Arte Contemporáneo de Serralves

NÓBREGA, Livia Morais

Mestre, UFPE, livianobrega@gmail.com

MOREIRA, Fernando Diniz

Doutor, UFPE, fernando.diniz.moreira@gmail.com

RESUMO

Este artigo demonstra como um olhar renovado para a relação entre sítio e arquitetura, segundo o proposto pelo crítico norte-americano David Leatherbarrow, pode ajudar a compreender a obra do arquiteto português Álvaro Siza, que é bastante elucidativa neste sentido. Tomando como estudo de caso o Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Fundação de Serralves, localizado na cidade do Porto, Portugal (1991-1999), pretende-se esclarecer que estratégias de projeto o arquiteto lança mão para aproximar o projeto do sítio, não apenas suas soluções formais, mas também as posturas conceituais, de modo a fomentar novos caminhos para o processo criativo arquitetônico.

PALAVRAS-CHAVE: Álvaro Siza, arquitetura, estratégias projetuais, sítio.

ABSTRACT

This article demonstrates how a renewed look at the relationship between place and architecture, as proposed by the American critic David Leatherbarrow, can help you understand the work of the Portuguese architect Alvaro Siza, which is very instructive in this regard. Taking as a case study the Museum of Contemporary Art (MAC) of the Serralves Foundation, in Porto, Portugal (1991-1999), the paper intends to clarify which design strategies the architect employs to approach the engage site and design, not only its formal solutions, but also the conceptual postures in order to foster new ways for the architectural creative process.

KEY-WORDS: Álvaro Siza, architecture, design strategies, site.

RESUMEN

Este artículo muestra cómo una mirada renovada a la relación entre el lugar y la arquitectura, según lo propuesto por el crítico norteamericano David Leatherbarrow, puede ayudar a entender la obra del arquitecto portugués Álvaro Siza, que es muy instructiva en este sentido. Tomando como caso de estudio el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Fundación Serralves, en Oporto, Portugal (1991-1999) tiene por objeto aclarar que estrategias proyectivas el arquitecto puso su mano para acercarse al sitio del proyecto, no sólo sus soluciones formales, sino también las posturas conceptuales con el fin de fomentar nuevas vías para el proceso creativo arquitectónico.

PALABRAS-CLAVE: Álvaro Siza, arquitetura, estratégias projectivas, sítio.

1 INTRODUÇÃO

A noção de que a arquitetura moderna era um artefato supostamente universal e reproduzível, fez emergir uma série de críticas, entre 1950 e 1980, que buscaram reaproximá-la do homem, da paisagem e do seu contexto e região. Neste sentido, podem-se destacar: as discussões fenomenológicas, que trataram da distinção entre espaço e lugar (MERLEAU-PONTY, 1945; HEIDEGGER, 1951; NORBERG-SCHULZ, 1979); os embates valores locais e universais (RICOEUR, 1955); as abordagens contextualistas e tipológicas, que pregaram uma continuidade, sobretudo formal, com o contexto urbano (ROGERS, 1954; ROSSI, 1966); o diálogo com a paisagem, como o que Wright e Aalto estabeleceram com seus países (GIEDION, 1941; ZEVI, 1945, 1948); e a emergência do debate sobre Regionalismo Crítico na década de 1980., (FRAMPTON, 1983; TZONIS, LEFAIVRE, 1990).

Hoje, estas iniciativas parecem estar datadas e eclipsadas pela ênfase nas ferramentas digitais e tecnologias industriais que . convertem, muitas vezes, o processo de projeto em atos de escolha de parâmetros e combinação de partes, o que pode gerar soluções distantes do sítio e da práxis humana. Além disso, os *starchitects* tem deixado suas assinaturas nas mais diversas regiões do globo e cultura da especialização excessiva também tem contribuído para uma maior falta de diálogo entre arquitetura, paisagismo e urbanismo (LEATHERBARROW, 2004).

Se a retomada de uma simples atitude regionalista não parece ser mais frutífera, é preciso buscar novas formas de analisar o diálogo com o sítio. Para tal, é preciso compreender como alguns arquitetos lançaram um olhar renovado para este tomando-o como partido do projeto, como é o caso da obra do arquiteto português Álvaro Siza.

Portanto, este artigo demonstra como o entendimento do sítio, particularmente apoiado nas reflexões do crítico norte-americano David Leatherbarrow, pode fornecer uma compreensão renovada da obra de Siza, tomando como estudo de caso o Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Porto, Portugal, 1991-1999). Serão elencadas algumas estratégias projetuais que o arquiteto lança mão para aproximar seus projetos da realidade envolvente, soluções formais, espaciais e formulações conceituais, que esclarecem não apenas esta obra em questão, mas também fornecem potencial criativo para aproximação do sítio na prática arquitetônica.

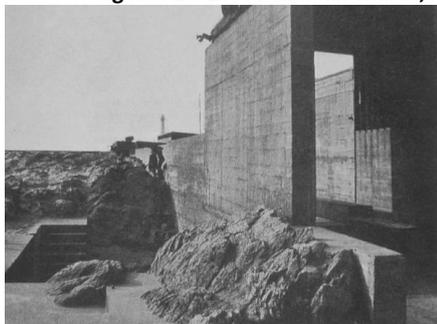
2 SÍTIO, ESTRATÉGIAS PROJETUAIS E O MAC DE SERRALVES

As técnicas modernas de construção e a pré-fabricação impuseram e impõem um grande desafio aos arquitetos: como fazer uma arquitetura adaptada ao lugar, se quase todos os elementos que irão compô-la já existem antes do projeto? (LEATHERBARROW, 2000, p.54). Os estudos de Leatherbarrow versam sobre projeto, técnicas construtivas e relação com o sítio. pois conceber a arquitetura como um kit de peças a ser montado “muda a relação entre edifício e o potencial do seu sítio, permitindo a montagem e construção em qualquer lugar, em grande medida independentemente de suas condições locais ambientais e climáticas” (LEATHERBARROW, MOSTAFAVI, 1993).

O autor se debruça sobre obras de épocas e contextos distintos, desmistificando a ideia de que a arquitetura moderna era insensível ao sítio. Ele lança o conceito de *topografia* como a base do entendimento do sítio, a arte do agenciamento das condições do lugar, que dá estrutura a existência a partir do seu potencial representativo, funcional e prático (LEATHERBARROW, 2004, p. 01). Pode-se entender esse conceito como um desdobramento do anunciado pelo Regionalismo Crítico¹. Sendo assim, a topografia é a base comum entre as disciplinas do paisagismo, arquitetura e urbanismo, uma instância que carrega vestígios da existência e que fornece potencial criador para a arquitetura.

Este entendimento é fundamental para uma compreensão renovada da obra de Siza. Apesar de não analisar obras do arquiteto, Leatherbarrow lança, em *Topographical Stories* (2004) duas imagens (Figuras 1 e 2) da Piscina das Marés (Álvaro Siza, Leça da Palmeira, 1966). Estas foram ponto de partida para os paralelos traçados entre as ideias de Leatherbarrow e as obras de Siza, estudados em uma pesquisa de mestrado a partir da qual este artigo foi desenvolvido.

Figuras 1 e 2 – Piscina das marés, Álvaro Siza (Leça da palmeira, 1961-66).



Fonte: Leatherbarrow, 2004, p. 02.



Fonte: Leatherbarrow, 2004, p. 60.

¹ “Pode-se afirmar que o Regionalismo crítico é regional na medida em que invariavelmente enfatiza certos fatores específicos do lugar, que variam desde a topografia, vista como uma matriz tridimensional à qual a estrutura se amolda até o jogo variado da luz local que sobre ela incide” (FRAMPTON [1980], 1997, p. 396)

O Museu de Arte Contemporânea de Serralves

O MAC faz parte da Fundação de Serralves, um parque de 18 hectares no tecido urbano da cidade de Porto, composto uma mansão da década de 1930 com características Art Déco, jardins, passeios, áreas de cultivo e criação de animais (Figuras 3, 4 e 5). O museu faz parte de uma iniciativa maior de abertura da propriedade para o público. O edifício está implantado próximo a uma esquina entre as duas principais ruas que delimitam a propriedade, escolhido pela facilidade de acesso, ausência de grandes árvores e distanciamento da propriedade existente.

Um dos problemas principais consistia em limitar o impacto do edifício neste significativo conjunto.um jardim precioso,. O terreno disponível, era uma ampliação recente da propriedade. As dimensões eram compatíveis com o programa, e a sua colocação, a uma cota inferior relativamente ao jardim principal, garantia que o novo edifício não fosse visível da casa. A única ligação possível entre o núcleo original e o museu é confiada assim aos percursos e à memória. (SIZA, 1998, p. 77)

Figuras 3, 4 e 5 - Propriedade com características Art Déco, bosques e jardins existentes.



Fotos: Lívia Nóbrega

O museu se desenvolve em quatro pisos, cujo programa está distribuído em uma estrutura em U, acessada por uma longa marquise pontuada pelos volumes da loja, próxima a rua, e do auditório, no percurso que antecede a entrada ao museu (Figuras 6 e 7). Átrios fazem a distribuição entre os usos abertos ao público (café, restaurante e livraria) e as alas de salas de exposição.

Figura 6 – Inserção do Parque no tecido urbano.



Fonte: Fernando Guerra/Casa da Arquitectura

Figura 7 – Visão geral do MAC de Serralves.



Fonte: Fernando Guerra/Casa da Arquitectura

Apreensão do sítio e liberdade projetual

As diferentes formas de apreensão do sítio foram ressaltadas por Leatherbarrow (2000) a partir do estudo de três arquitetos. Em Alberti, século XV, o autor destaca o modo como este realizou os levantamentos de Roma, desenhando com mais detalhes os marcos da cidade e deixando vazios entre eles. Em Le Corbusier, a visão a partir do avião possibilitou uma nova apreensão do território, que evidenciava os contrastes entre construído e natural, urbano e rural. Em Sverre Fehn, em 1950, o autor destaca a forte ligação das cidades marroquinas tinham com a paisagem, fazendo-o questionar se a arquitetura moderna poderia estabelecer relações similares. As formas como estes arquitetos, captaram a essência dos lugares permite estabelecer uma primeira aproximação com a obra de Siza.

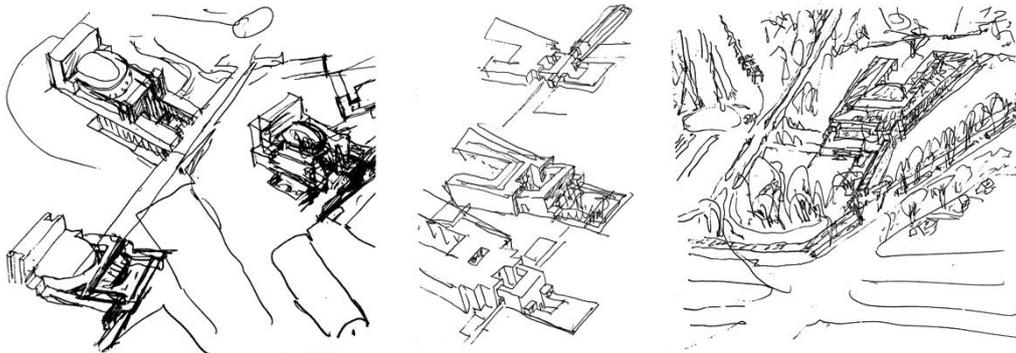
Uma característica que permeia o MAC de Serralves é a observação do sítio como partido, registrada em textos e desenhos que materializam seus elementos e linhas de força. Essa observação fornece subsídios criativos e coloca em questão os limites entre liberdade projetual e restrições reais impostas, neste caso, pelo sítio. Um destes limites é a falsa noção de que existe uma escolha a ser feita entre a criatividade restrita e irrestrita no ato de projetar.

A liberdade, no processo projetual, pode ser preservada quando as leis da natureza são seguidas? A experimentação não depende das contingências de tempo e lugar, de expectativas e implicações, para ter valor e relevância? É possível fazer um bom projeto sem um bom cliente, sem construtores competentes e sem materiais que sejam pelo menos adequados? Cada um destes, no entanto, não limitam o que um arquiteto pode vir a propor? Assumindo-se que limitações ou regras de algum tipo são necessárias no processo projetual, por imporem limites à plena liberdade, que tipo de regras estas poderiam ser? Elas são internas a uma disciplina, métodos de projeto ou de produção, por exemplo, ou são externas ao projeto, regras que derivam na natureza dos materiais de construção, por exemplo, ou regras do sítio? (LEATHERBARROW, 2004, p. 86)

Neste sentido, tem-se o desenho de observação como meio de apreensão da realidade que permite incorporar dados do sítio no projeto, característica presente nas obras de Siza. Estas linhas podem ser definidas com base em processos mais abstratos, como nos grids geométricos de Peter Eisenman, ou mais concretos, como a incorporação da natureza circundante das casas de Richard Neutra.

As preexistências, reveladas por meio deste processo, enquadram a aparente liberdade projetual inicial, cujo principal desafio era conciliar o extenso programa com a horizontalidade da paisagem. Ao observar os croquis iniciais, nota-se uma evolução de uma estrutura clássica e simétrica, que aos poucos vai se fragmentando e se adequando ao sítio, mantendo a localização original e o partido de distribuição em duas alas a partir de um átrio central, em sucessivas tentativas de aproximação na qual “uma das minhas pistas para definir a forma consistiu em posicionar-me em ângulos de visão muito diferentes, em todas as direções”. (SIZA, 1998, apud BEAUDOUIN, MACHABERT, 2009, p. 209)

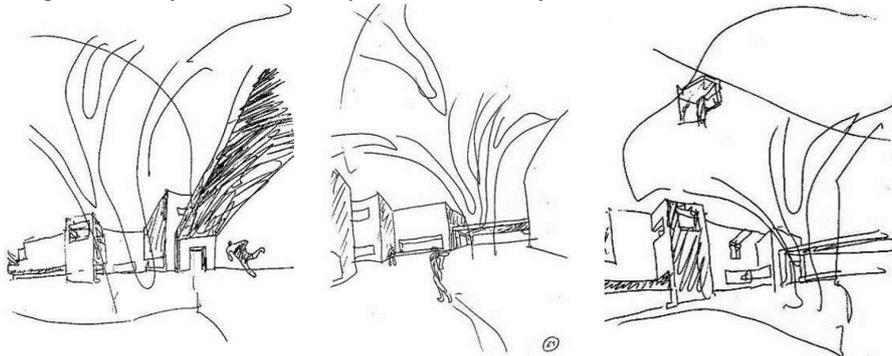
Figura 8 – Croquis iniciais para o museu mostram a evolução da proposta.



Fonte: D'ALFONSO, INTRIONI, 2009.

Conforme a evolução da proposta, aumenta o grau de informações nos desenhos, nos quais pode-se perceber a inclusão das linhas de força do terreno e da vegetação circundante. O ato de se posicionar em ângulos de visão distintos tem efeito também na definição dos espaços externos de acesso ao museu, retratados a partir de pontos de vista distintos (Figuras 8 e 9).

Figura 9 – Croquis de diferentes pontos de vista do pátio interno de acesso ao museu.



Fonte: Casa da Arquitectura

Construção como cultivo

Negando o mito de que arquitetura moderna concebia o terreno como tábula rasa, Leatherbarrow (2004) utiliza o termo cultivo para mostrar que a construção pode preparar, cuidar, desenvolver e aperfeiçoar aspectos presentes no sítio. Como exemplo, ele destaca o trabalho de Richard Neutra e do paisagista Garrett Eckbo, que empreendem um processo de “descoberta ou detecção do que está escondido em um lugar e a revelação dos seus ‘tesouros’” (LEATHERBARROW, 2004, p. 65).

A noção de construção enquanto algo cultivado tira partido das preexistências do sítio, que a princípio poderiam constituir entraves ou restrições ao se conceber o edifício como algo que brota do terreno a partir intervenção humana, por meio de cortes e adições, e não como algo que nele é pousado. Ao

analisar a obra de Neutra, Leatherbarrow ressalta a ênfase nos elementos horizontais, como pisos, tetos e plataformas em níveis distintos na definição dos espaços.

É importante, contudo, reconhecer claramente os limites entre arquitetura e natureza, como Neutra alertou ao afirmar que a criatividade da construção exige a implantação de elementos não presentes no território, e que um edifício deve se revelar como um artefato, algo construído e instalado no sítio, que termina por enriquecê-lo (NEUTRA apud LEATHERBARROW, 2004).

Desta forma, pode-se entender então o MAC como um cultivo do sítio no sentido de que este nasce da colisão de preexistências. Definida a implantação, o edifício desenvolve-se ao longo um eixo norte-sul que vai do seu principal ponto de acesso, ligado diretamente à rua, na cota mais alta do projeto e de menor cobertura vegetal, até um antigo caminho e pátio preexistente, numa cota bastante inferior, que levam a uma parte mais interna e arborizada da propriedade.

O museu apresenta-se como um grande percurso, um desenrolar sequencial de espaços intimamente ligados à configuração do terreno, às vistas para a paisagem e às exigências do programa. A partir da rua, vê-se apenas um pequeno pátio de entrada, marcado por uma marquise que conduz ao início do percurso de acesso ao museu, primeiro ponto de contato do visitante com o edifício.

A seguir a esta chegada tem-se uma bifurcação na qual um o caminho à esquerda dá acesso diretamente aos jardins (de acesso livre), e em frente, à bilheteria do museu. Esta bifurcação é demarcada pelo volume da loja, que delimita os dois caminhos. O percurso é delimitado pelo piso em pedra, pelo muro, que vem desde a rua até a entrada do museu, e por uma marquise que vai sofrendo mudanças de altura e de direção conforme o trajeto. Este longo percurso é atenuado por variações nas vistas, alturas, largura dos passeios e ângulos das formas, num abrir e fechar de visadas que vai conferindo interesse ao trajeto (Figuras 10, 11 e 12).

Figuras 10 e 11 – Pátio de chegada, bifurcação dos percursos de acesso ao museu e parque e volume da loja.



Fotos: Fernando Diniz Moreira

Figura 12 – Volume do auditório que delimita um primeiro pátio e antecede a entrada.



Foto: Lívia Nóbrega

Ao passar pelo auditório e bilheteria, o percurso abre-se novamente, desta vez para um pequeno pátio pontuado pela presença de uma única árvore no centro e delimitado pela outra face do auditório e pela biblioteca e café, último momento que antecede a entrada ao museu (Figura 13). Todo o percurso é feito num suave declive desde a rua até a entrada.

Figura 13 – Percurso de chegada ao pátio que antecede a entrada ao museu.



Fotos: Lívia Nóbrega

A arquitetura do Museu não pode ser senão clássica, provavelmente, distante ou cuidadosa em relação à Geografia e à História; a própria rampa de Lloyd Wright imobiliza-se subitamente. Assim é a Arquitetura dos Museus, idealmente sem paredes, nem portas, nem janelas, nem todas essas defesas por demais evidentes, pensadas e repetidas. (SIZA, 2005, apud MORAIS, p. 320)

A estrutura do museu é bastante clássica na sua organização, adotando o sistema tradicional de salas em sequência. Contudo, os espaços dispostos ao redor desse eixo de disposição vão sofrendo torções de modo a se adequarem terreno e suas especificidades. O museu desenvolve-se a partir de um átrio “que tem como referência o da casa déco” (SIZA, 1998, p. 81), de alturas, proporções e iluminação semelhantes, que tanto faz a distribuição para os espaços de apoio e para as salas do museu.

Assim como no parque, o percurso ao redor das salas do museu também se desenvolve como um grande labirinto. As salas se articulam num esquema em U, conformando um pátio externo situado na porção mais interna do terreno, que dá continuidade a uma alameda arborizada preexistente, localizada numa cota inferior e ligado entre si através de uma escadaria dupla (Figuras 14, 15 e 16).

Figura 14 – Átrio de chegada.



Foto: Lívia Nóbrega

Figura 15 e 16 – Torções no volume clássico e abertura para a paisagem



Fonte: Fernando Guerra/Casa da Arquitectura

Nos museus a luz faz-se doce, cuidadosa, impassível de preferência, e imutável, É preciso não ferir, é preciso não ferir os cuidados de Vermeer, não se deve competir com a violenta luz de Goya, ou a penumbra, não se pode desfazer a quente atmosfera de Ticiano, prestes a extinguir-se, ou a luz universal de Velásquez ou a dissecada de Picasso, tudo isso escapa ao tempo e ao lugar no vôo da Vitória de Samotrácia. (SIZA, 2005, apud MORAIS, 2009, p. 319)

O trabalho com a luz natural também é algo frequentemente mencionado na obra de Siza. As salas de exposição são neutras e amplas, de modo a permitir uma maior flexibilidade no arranjo das exposições, e se diferenciam entre si por explorar distintas formas de captura da luz para os interiores. Em alguns casos, as 9laraboias são diretamente visíveis e em outros são utilizados rasgos e mesas invertidas, combinando a luz natural com a iluminação artificial (Figura 17).

Figura 17 – As diferentes soluções de trabalho com a luz natural e artificial nos interiores do museu.



Fonte: Fernando Guerra/Casa da Arquitectura

A luz natural também é capturada pelas aberturas que enquadram a paisagem no percurso pelo museu, fazendo das vistas mais uma obra de elemento a ser contemplado, um descanso para o olhar, uma pausa entre uma obra de arte e outra. Nas fachadas, o desenho destas aberturas demonstra a intenção de enquadrar determinado ponto da paisagem, ao sacá-las e emoldurá-las, direcionando o olhar para um ponto distinto do esperado, como binóculos que olham para o bosque (Figura 18).

Figura 18 – Aberturas do museu.



Fonte: Fernando Guerra/Casa da Arquitectura

Terraplenagem como estruturação

Leatherbarrow afirma que “a arquitetura pode ser entendida como uma ‘aflorescimento’ cultivada e construída a partir de um sítio”, (2004, p. 17), sendo a terraplenagem responsável por esta estruturação, possibilitando que um edifício reconheça particularidades do sítio num tempo em que os materiais e tecnologias independem da sua situação e chama a atenção para algumas questões que vem incomodando a arquitetura por muito tempo:

Como o projeto de um edifício pode reconhecer as particularidades do sítio quando as práticas construtivas utilizam elementos e tecnologias que não obedecem a obrigações territoriais? Os materiais construtivos encontrados no entorno ainda desempenham algum papel na determinação da forma arquitetônica, sabendo-se que existem novas alternativas menos dispendiosas e mais vantajosas? (LEATHERBARROW, 2004, p. 21)

Tendo em mente o Neurosciences Institute, de Williams & Tsien, Leatherbarrow mostra que a construção do lugar tem início com o corte da terra, o preparo da base do edifício, e ressalta a terraplenagem enquanto partido, como os atos de escavar e estender, prolongar e continuar, estratégias presentes no projeto de Williams & Tsien (2004, p.23).

No exterior, o museu de Serralves repousa suave sobre o terreno, mantendo a predominância horizontal do sítio. Para atingir esta expressão, o edifício lança mão de soluções de encaixe e inserção do programa nos diferentes pontos do terreno. Estes recursos de terraplenagem são de difícil percepção, interior e exteriormente, devido à essa relação imbricada entre edifício e terreno. O edifício tem um pavimento no início do percurso, na sua face voltada para a rua, e atinge dois pisos na parte mais interna do terreno. Contudo, na análise dos cortes e ao percorrer os seus espaços, nota-se que ele se encaixa no terreno, chegando a atingir até quatro pisos em alguns pontos.

O terreno vai declinando a partir do nível da rua em direção ao interior do terreno, tanto no sentido norte-sul, quanto no sentido leste-oeste. O percurso tem início no nível superior do edifício. As salas de exposição distribuem-se em dois níveis de pé-direito duplo que geram quatro pavimentos de pé-direito simples onde, ao redor destas, são distribuídos os demais usos.

São observadas ao longo do edifício aterros e escavações, num jogo de adequação ao terreno. As partes aterradas concentram-se nos espaços de acesso principal ao edifício. O pátio de entrada é um pequeno aterrado, onde um lanço de escadas liga o pátio a uma cota inferior, que dá acesso ao

estacionamento. Os dois pisos de estacionamento estão encaixados na parte frontal do terreno, abaixo do grande pátio gramado que antecede a entrada ao edifício (Figuras 19 e 20).

Figura 19 – Chegada ao museu. Declive do terreno no sentido leste-oeste.



Foto: Lívia Nóbrega

Figura 20 - Caminho de acesso aos jardins. Declive do terreno no sentido norte-sul.



Fonte: Fernando Guerra/Casa da Arquitectura

Na ala leste do edifício concentram-se espaços de maior escala, como salas de exposição e biblioteca, com pé-direito duplo, sendo parte destes enterrado ou semienterrado, com iluminação natural a trazida partir de janelas altas. Como é o caso da biblioteca, localizada no nível mais baixo do edifício, que captura a luz natural a partir de uma abertura superior, de onde se vê claramente, a partir do nível do jardim no exterior, como o espaço foi escavado no terreno neste trecho (Figuras 21 e 22).

Figura 21 – Abertura da biblioteca – visão interna.



Fotos: Lívia Nóbrega

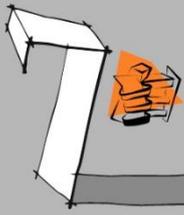
Figura 22 - Abertura da biblioteca - visão externa.



Foto: Fernando Guerra/Casa da Arquitectura

Já na ala oeste do museu, onde ficam as cotas mais baixas do terreno, são feitas poucas modificações para situar o programa no sentido da movimentação do terreno. Nesta ala, foram situadas no nível superior as salas de exposição e no nível inferior programas de uso interno do museu. Como o terreno é naturalmente mais baixo nesta região, as salas localizadas no nível inferior podem abrir-se diretamente para o exterior, de modo a captar iluminação e ventilação natural (Figura 23).

Figura 23 – Vista geral do museu a partir do seu lado oeste.



PROJETAR - 2015

Originalidade, criatividade e inovação no projeto contemporâneo:
ensino, pesquisa e prática. Natal, 30 de setembro a 02 de outubro.



Fonte: Fernando Guerra/CDAS/Casa da Arquitectura

Fragmentação versus frontalidade

Projetar um edifício significa determinar sua imagem, como este irá se revelar, o que envolve o ato corriqueiro de compor fachadas. A prática de enfatizar o aspecto frontal e pictórico dos edifícios ainda persiste, pois a fachada é vista como algo que identifica o edifício, que confere aparência singular. Entretanto, Leatherbarrow (2000) critica a ênfase na composição das fachadas, sobretudo frontais, e sugere que o ato de concebê-las vai além da imagem dos edifícios, pois estes não são vistos bidimensionalmente e raramente são entendidos do modo como foram concebidos, ou seja, a forma como os usuários se aproximam e experimentam os edifícios também interfere nesta leitura.

Nos anos 1970 e 1980, arquitetos como Rossi, Graves e Venturi utilizaram a dimensão pictórica dos edifícios para rearticular motivos encontrados na história ou no entorno imediato. Leatherbarrow questiona a ênfase histórica conferida ao desenho das fachadas, sobretudo frontais, e chama a atenção para outras formas de conceber o projeto, por meio de atitudes que favoreçam a experimentação e que privilegiem a noção do todo, de um conjunto urbano mais inclusivo:

É possível atribuir significado a arquitetura sem ser recorrer a uma mera exibição ou demonstração de imagens? O que envolveria o desenho de uma arquitetura não-cenográfica? Como podemos falar de tal arquitetura ou descrevê-la sem imediatamente transformá-la naquilo que queremos evitar, outro conjunto de objetos-para-serem-vistos ou, mais ambiciosamente, para serem lidos? (LEATHERBARROW, 2000, p. 77)

Esta ênfase na revelação pictórica do edifício pode ser entendida quando o autor compara o contraste entre a fachada frontal e a dos fundos. Enquanto a frontal prevê um maior distanciamento, espaço para observação, apreensão e contemplação, a fachada dos fundos muitas vezes confunde-se com as edificações vizinhas, praticamente não sendo vista. Contudo, o que poderia parecer algo negativo, esta lógica de concepção da fachada dos fundos (ou a ausência dela) é simplesmente a revelação das necessidades do programa e das condicionantes colocadas pelas edificações vizinhas.

Neste sentido, o autor destaca as casas Tzara (Paris, 1926) e Rufer (Viena, 1922) de Adolf Loos, enquanto atitudes distintas. A fachada frontal da Tzara apresenta-se mais clara, enquanto que a



PROJETAR - 2015

Originalidade, criatividade e inovação no projeto contemporâneo:
ensino, pesquisa e prática. Natal, 30 de setembro a 02 de outubro.

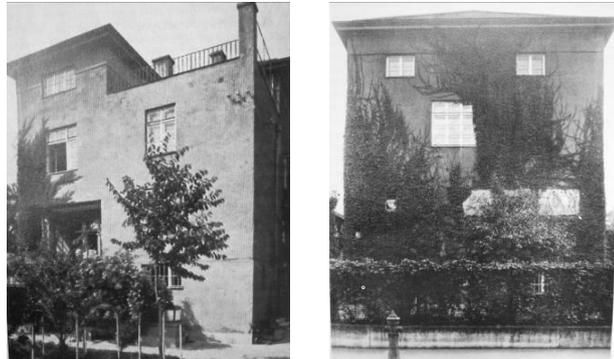
fachada dos fundos tem uma imagem fragmentada pela sobreposição e escalonamento dos terraços empilhados. Já na Rufer, a noção de fragmentos e sobreposições permeou todas as fachadas. Nela, pode-se observar que, apesar da sua planaridade e rigor volumétrico, as fachadas são resultado das aberturas de acordo com necessidades internas e sem uma lógica compositiva aparente (Figuras 24 e 25).

Figura 24 - Fachadas frontal e posterior da Tzara House, Adolf Loos, Paris, 1926.



Fonte: Leatherbarrow, 2000.

Figura 25 - Fachadas frontal e lateral da Rufer House, Adolf Loos, Viena, 1922.



Fonte: Leatherbarrow, 2000.

Os limites desta relação entre frontalidade e fragmentação são também explorados em duas escolas de Richard Neutra: a Child Guidance Clinic (USC), e a Nursery-Kindergarten (UCLA), ambas em Los Angeles. A fragmentação dos volumes, a fluidez entre interior e exterior e as formas de fenestração resultaram das novas práticas de ensino da época, que advogavam mais liberdade na formação e uma maior interação com a natureza. Fica visível a dissolução da imagem dos edifícios em detrimento do fortalecimento da espacialidade do projeto.

Pode-se afirmar que a substância representativa do aspecto exterior de um edifício pode ser obtida não somente pela incorporação de motivos dos seus arredores, mas pela consideração destas duas condições, da topografia e da práxis humana. Estes exemplos trazem novas possibilidades de entendimento do edifício e evidenciam a sensibilidade com que alguns arquitetos, Siza entre eles, concebem o projeto a partir de um entendimento topográfico da realidade, rural ou urbana.

O edifício nunca é visível na sua totalidade. Quando se dá a volta, veem-se fragmentos, grandes panos de parede, mas nunca a totalidade do edifício, sendo a percepção interrompida pelas árvores. Apenas mais tarde tomei consciência de que, no momento do estudo, tinha desenhado uma quantidade de vistas aéreas: uma forma de controlar uma definição formal que não chegava senão por fragmentos e nunca por inteiro. Os desenhos do edifício visto de cima asseguravam a coesão, que não se percebe na realidade. Era necessário que tudo formasse um conjunto, evitando a dispersão, a fragmentação, apregoada por algumas pessoas. (SIZA, 1998, apud BEAUDOUIN, MACHABERT, p. 209)

Como já analisado, o museu revela-se como uma estrutura clássica que vai sofrendo distorções, rupturas e ajustes, pequenas fragmentações que advém das características do terreno e das preexistências do sítio, numa atitude de predominância da fragmentação versus frontalidade. No seu exterior não se tem uma leitura clara do todo, mas de diversas partes que vão compondo o conjunto e que tem relação com um momento do sítio. Essa fragmentação pode ser observada no desenho das fachadas, compostas por elementos como janelas, marquises e grandes superfícies cegas, que não seguem uma ordem compositiva pré-determinada, mas sim são respostas diretas às questões colocadas pelo projeto, interna e externamente à disciplina da arquitetura (Figura 26).

Figura 26 – Alguns detalhes externos do edifício.



Fonte: Fernando Guerra/Casa da Arquitectura

Os volumes também são fragmentados para se adequarem ao terreno. Por exemplo, no ponto onde o terreno atinge sua cota mais baixa e a altura do museu, que não é totalmente absorvida pela diferença de cotas neste ponto, revela-se com maior imponência. As quebras nas quinas do volume diminuem a altura do edifício nestes pontos, de acordo com a descida do terreno, atenuando essa transição entre cotas e diminuindo o impacto do vasto programa do edifício no terreno.

As complexas manipulações no terreno, que diminuem o impacto da implantação, não anulam sua presença perante a paisagem, pois a aproximação entre essas duas instâncias é feita a partir destes contrastes. O edifício, assim como outros de Siza, apresenta a característica de não ter uma imagem forte predominante, sendo difícil resumi-lo em um único croqui ou gesto arquitetônico.

Se a primeira vista o edifício aparenta repousar suavemente sobre o terreno, um olhar mais atento permite ver que para alcançar tal *inserção* no sítio foram pensadas sucessivas transformações do projeto, utilizados complexos recursos para encaixar o programa tirando partido de manipulações da topografia, levados em conta os percursos dos jardins preexistentes e pensadas aberturas para



PROJETAR - 2015

Originalidade, criatividade e inovação no projeto contemporâneo:
ensino, pesquisa e prática. Natal, 30 de setembro a 02 de outubro.

enquadrar a paisagem, numa sucessão de fragmentos de naturezas distintas que somente através da experiência podem ser apreendidos em sua totalidade (Figura 27).

Figura 27 - Vista das faces voltadas para a porção mais interna do terreno.



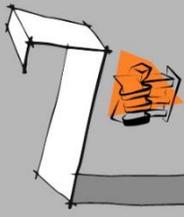
Foto: Lívia Nóbrega

6 AGRADECIMENTOS

Agradecemos ao arquiteto Álvaro Siza, que gentilmente concedeu duas entrevistas para esta pesquisa; à Casa da Arquitectura, que abriga o Centro de Documentação Álvaro Siza, e que forneceu dados do escritório do arquiteto e à FACEPE, através do Auxílio à Mobilidade Discente, pelo apoio financeiro.

7 REFERÊNCIAS

- BEAUDOUIN, L.; MACHABERT, D. *Álvaro Siza – Uma questão de medida*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009.
- FRAMPTON, K. (1983). Perspectivas para um regionalismo crítico. In: NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 503-519.
- GIEDION, S. *Space, time and architecture*. Cambridge: Harvard University Press, 1941.
- HEIDEGGER, M. (1951). Building, dwelling, thinking. In: *Poetry, language, thought*. New York: Harper, 1971.
- LEATHERBARROW, D. Cidades fortes a partir de um Modernismo fraco. In: MOREIRA, F. D. (Org.). *Arquitetura Moderna no Norte e Nordeste: Universalidade e Diversidade*. Recife: FASA, 2007. p. 13-34.
- LEATHERBARROW, D. *Topographical Stories: studies in landscape and architecture*. Pennsylvania: UOP Press, 2004.
- LEATHERBARROW, D. *Uncommon Ground: Architecture, Technology and Topography*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945). *Phenomenology of perception*. New York: Humanities Press, 1962.
- NORBERG-SCHULZ, C. *Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1979.
- ROGERS, Ernesto N. La responsabilità verso la tradizione. In: *Esperienza dell'Architettura*. Milão: Skira, 1997. p. 267-279.
- RICOEUR, P. (1955) *História e Verdade*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense, 1968.
- ROSSI, A. (1966). *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SIZA, A.. *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- TZONIS, A.; LEFAIVRE, L. Por que regionalismo crítico hoje? In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia poética (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 520-532.



PROJETAR - 2015

Originalidade, criatividade e inovação no projeto contemporâneo:
ensino, pesquisa e prática. Natal, 30 de setembro a 02 de outubro.

ZEVI, B. *Verso un'architettura orgânica*. Torino: Einaudi, 1945.