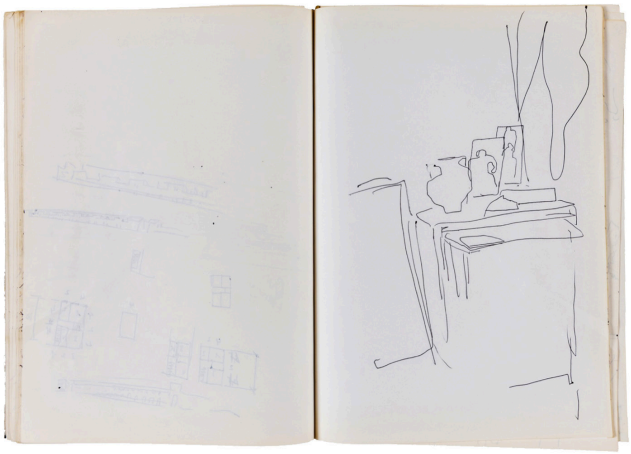
Jorge Miguel Gonçalves Correia



Compor o espaço da Casa:
entre a procura da Ordem e a construção do Significado

Faculdade de Arquitectura da
Universidade do Porto

Jorge Miguel Gonçalves Correia

Compor o espaço da Casa:
entre a procura da Ordem e a construção do Significado

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
apresentada à Faculdade de Arquitectura
da Universidade do Porto

Orientador
Carlos Manuel de Castro Cabral Machado

FAUP
2017

Imagem da capa:

- Desenho de Álvaro Siza, feito num dos seus cadernos 'pretos' de trabalho, c. 1979;
(Fonte: https://www.drawingmatter.org/publications/siza-dmcsb31/)

*

Informações prévias:

- A presente Dissertação de mestrado não foi redigida de acordo com o novo acordo ortográfico;

- Todas as citações presentes no trabalho cuja língua original não é o português, foram traduzidas pelo autor de modo a tornar a leitura do texto mais fluída e coerente, preservando a integridade e intenção das passagens originais;

- As imagens aqui exibidas provêm de variadas fontes (referenciadas em 'Lista de origem e/ou créditos das imagens'), como a digitalização de publicações impressas (livros/periódicos), ou a partir de sítios *online*. A sua utilização e edição foi feita com o intuito exclusivo de contribuírem na investigação académica aqui apresentada, não devendo por isso ser reproduzidas de outra forma que não recorrendo à fonte original;

- Reserva-se o direito exclusivo de utilização, de todas as fotografias referenciadas como pertencentes ao autor. Grande parte dessas imagens (concentradas sobretudo nos 'Interlúdios') retratam o interior e exterior de habitações privadas e por isso, a sua exibição e tratamento foi apenas feito após o aval e concordância de todos os moradores e intervenientes. Por esse motivo, qualquer tipo de utilização posterior destas fotografias carece de autorização por parte do autor;

Àqueles que fazem
a *autêntica* casa:
os meus pais
e o meu irmão.

Agradeço,

aos meus pais e ao João,
por serem a fonte do que sou,
pelo amor, carinho e inabalável paciência;

ao meu orientador, Carlos Machado,
pelo rigor, abertura, entusiasmo e curiosidade incessante,
e sobretudo pela humildade na partilha de conhecimento;

aos meus amigos,
em especial ao Paupério e à Maria, ao Frank e à Micau, ao Pedro e à Sara,
ao Luca, ao Beppe, ao Amorim, ao Tó, à Rita, ao Craveiro e à Helena;
pela companhia, partilha e incentivo permanente,
pela confiança, sentido crítico e sentido de humor,
acima de tudo por terem sido, e continuarem a ser, a minha verdadeira escola;
a todos os que ficaram por nomear e que não esqueço,
por serem parte essencial do meu percurso;

aos professores-arquitectos que me foram marcando;
à Alexandra pelo apoio, e por me fazer crer que estava no caminho certo,
ao prof. José Grade e à prof. Luísa Brandão por me ensinarem a desenhar, desenhado,
à prof. Filipa e ao Tiago, pelo talento, sensibilidade,
e por me aproximarem da essência do projecto, projectando;
ao arq. Álvaro Siza, por nos ensinar a *Ver* em cada obra;

aos funcionários da 'Escola',
em concreto à D. Suzete, ao Pedro, ao Nuno, ao Sr. Anísio e à Diana,
pela disponibilidade e por fazerem dos dias na biblioteca uma experiência quase familiar;
ao Sr. Jorge, da secretaria, pela colaboração, amizade, e genuína simpatia;

aos donos e moradores de todas as casas que estudei e visitei,
pela generosidade, compreensão, e notória paixão pelos espaços que habitam;

por fim, à Ana,
por ter chegado a tempo de partilhar comigo,
tudo o que não se diz por palavras.

Índice

Agradecimentos V

Resumo IX

Abstract XI

1. Nota introdutória

1.1 (ar)Rumar a Casa 3

2. Memória, desenho e transformação

[Pernas que avançam a olhar para trás]

2.1 Cidade: regresso a Casa 15

2.2 Poeira Dourada 25

Prelúdio - Álvaro Siza 29

3. **Tradição, contágio e projecto**

[Da qualidade universal das coisas]

3.1 Um novo carácter na Arquitectura Portuguesa 33

3.2 "Não ser tradicionalista, e não ignorar as raízes" 39

Interlúdio 1# 57

4. **Casas de estudo**

[A casa com-vida]

4.1 Conjunto de Quatro Casas, Matosinhos 1954-57 63

Interlúdio 2# 83

4.2 Casa Rocha Ribeiro, Maia 1960-62 97

Interlúdio 3# 117

4.3 Casa Alves Santos, Póvoa do Varzim 1966-69 131

Interlúdio 4# 151

4.4 Casa Alves Costa, Moledo do Minho 1964-71 165

Interlúdio 5# 197

5. **Epílogo**

5.1 A casa como '*impassível condutor de vozes*' 213

6. Referências e fontes bibliográficas 227

7. Lista da origem e/ou crédito das imagens 231

8. Apêndice

8.1 Conversa com o arq. António Madureira 241

Resumo

A presente dissertação tem como propósito fazer uma aproximação ao projecto da Casa. Para isso, entendeu-se que seria possível aprender através de outras práticas, isto é, não no projecto de mais uma casa, mas na compreensão e observação atenta do percurso feito na construção de outras casas.

Com o intuito de captar afinal o que faz (ou vai fazendo) uma casa, elegemos **Álvaro Siza** como intérprete da história que se pretende contar. É a partir de quatro casas projectadas por si entre os anos 50 e 70 que procuramos decifrar e expor um modo particular de pensar e fazer, com a certeza de que esse estudo transporta consigo lições importantes no enriquecimento da ideia de Casa, e consequentemente, de Arquitectura.
O momento do projecto torna-se assim no 'mapa' que estipula as referências na descodificação do gesto criativo, colocando-nos no centro deste processo, sobre o qual olhamos em redor. Como representação de um esforço por organizar e fixar arquitectonicamente (num determinado momento do curso histórico), os elementos de um problema em consonância com um objectivo, o projecto de arquitectura mostra como tudo o que vemos nos dá referências, e que é precisamente na relação entre as coisas que encontramos o alimento para a composição do espaço da casa. No caso de Siza, tal 'mapa' é ainda mais interessante na medida em que, não só possibilita visualizar o que existe, e a intenção do momento presente, como também os vestígios do que ficou pelo caminho na formulação de uma resposta - a procura da ordem.
Quanto à forma final da casa, torna-se inglório estabelecer qualquer espécie de regra(s) que consiga(m) abranger a variabilidade de situações com que nos podemos deparar, muito menos apontar para uma concepção de 'casa ideal'. O que podemos fazer, olhando para os projectos em toda a sua amplitude, é indagar sobre a escolha, transformação, e intencionalidade de certos gestos na criação de relações novas, e de como isso se traduziu em *casas* que nos sensibilizam. A perspectiva aqui sugerida atribui, então, extrema importância àquilo que é a cimentação de um modo de fazer que conjugue e reúna os valores considerados essenciais na definição de algo cujo significado vai sendo construído - a Casa.

Para concluir, recai sobre este estudo a esperança de uma contribuição para aquilo que possa ser o potenciar de uma estratégia aplicada ao projecto de arquitectura; numa análise que vai desde o momento do projecto até à visita e conversa com os habitantes de cada casa, procurou-se clarificar como, em oposição ao que é falso e meramente representativo, a experiência do habitar só se concretiza verdadeiramente num lugar em constante desenvolvimento e construção, tal como nós - organismo vivo.

Abstract

The purpose of the following dissertation is to understand the design process of the House. In order to accomplish that, we were confident that it was possible to learn through other practices, meaning, not by designing another house, but by understanding and carefully looking to the path taken in the construction of other houses.

With the goal of capturing what does make (or keeps making) a house, we elected **Álvaro Siza** as the main character of the story we want to tell. Based on four of 'his' houses, built between the 50's and the 70's, we try to expose and uncover a particular way of thinking and doing, assured that such study holds important lessons on the enrichment of the idea of Home, and consequently, of Architecture.
So, the designing moment becomes the 'map' that establishes the references to decode the creative gesture, putting us in the center of this process, over which we look around. As a representation of the effort to organize and determine architecturally (at a specific moment in history), the elements of a problem according to a purpose, the architecture project shows how everything we see gives us references, and that is precisely from the relations between things that we feed the composition of the house's space. In Siza's case, such 'map' is even more interesting, in the way that it allows not only to visualize what exists, and the present moment intention, but also to see the traces of what was left behind in the constitution of an answer - the search for order.
As to the house's final form, it becomes useless to settle any kind of rule(s) that can embrace the variability of situations that one can come across, let alone aim to a conception of an 'ideal home'. What we can do, while considering the projects in all their dimensions, is to examine the choices, transformations, and intentionality of certain actions in order to create new relations, and how that was translated into *houses* that touch us. Therefore, the perspective here shown attaches an extreme importance to the cementation of a way of doing, which incorporates and assembles the values considered to be essential in the definition of something whose meaning is being built - the House.

To conclude, this study hopes to be a contribution to what could be the enhancement of a strategy applied to the architecture project; starting from the stage of the design process, this analysis goes all the way to the visit and talk with the inhabitants of each house, trying to clarify how, opposing to what is fake and merely representative, the real dwelling experience only emerges in a place that is constantly developing and remains in construction, just like ourselves - living organism.

1. Nota
introdutória

i00- “A Casa”, 1982, Helena Almeida;

“Oh as casas as casas as casas
as casas nascem vivem e morrem
Enquanto vivas distinguem-se umas das outras
distinguem-se designadamente pelo cheiro
variam até de sala pra sala
As casas que eu fazia em pequeno
onde estarei em hoje em pequeno?
Onde estarei aliás eu dos versos daqui a pouco?
Terei eu casa onde reter tudo isto
ou serei sempre somente esta instabilidade?
As casas essas parecem estáveis
mas são tão frágeis as pobres casas
Oh as casas as casas as casas
mudas testemunhas da vida
elas morrem não só ao ser demolidas
elas morrem com a morte das pessoas
As casas de fora olham-nos pelas janelas
Não sabem nada de casas os construtores
os senhorios os procuradores
Os ricos vivem nos seus palácios
mas a casa dos pobres é todo o mundo
os pobres sim têm o conhecimento das casas
os pobres esses conhecem tudo
Eu amei as casas os recantos das casas
Visitei casas apalpei casas
Só as casas explicam que exista
uma palavra como intimidade
Sem casas não haveria ruas
as ruas onde passamos pelos outros
mas passamos principalmente por nós
Na casa nasci e hei-de morrer
na casa sofri convivi amei
na casa atravessei as estações
respirei - ó vida simples problema de respiração
Oh as casas as casas as casas”

Ruy Belo, “Oh as casas as casas as casas” in *Todos os Poemas*, Porto, Assírio & Alvim, 2014, pág. 291-292;

1.1 (**ar**)**Rumar a Casa**

A génese do trabalho aqui apresentado parte de uma insegurança, ou desassossego, sobre porquê, como e que arquitectura fazer. Acreditando que o agir formalmente reflecte um tempo e um lugar específico, tem em conta a vontade e sonhos de outros, assim como um não menos importante desejo pessoal e ímpeto criativo, tal questão deve gerar uma inquietude que aqui se quer produtiva para a construção de **uma ideia de arquitectura**.

Assim, no âmago desta dissertação coloca-se o tema da ***casa*** (ou como diria Ruy Belo, "Oh as casas, as casas, as casas"), esse *lugar* comum a todo nós, e que se nos apresenta não só como construção física mas como construção mental aberta a múltiplas leituras. O interesse disciplinar pela sua materialização, que pode ser tão rica e diversa, só tem verdadeiro valor se nos mantivermos conscientes de que a sua definição não é estática, está em constante mutação, e por isso a arquitectura é tão aliciante e abrangente - condensador de significado. Inerente à ideia de 'casa', está uma noção ancestral de acolhimento e protecção, mas mais do que responder às necessidades dos seus habitantes, ela deve conter a possibilidade de algo que não está explícito no seu programa mas que deve fazer parte da experiência do habitar: um potenciar da vida que nos dá lucidez. Tal qualidade, difícil de nomear, vai-se fazendo sentir com a apropriação e o uso de cada espaço, mas a sua intensidade e abrangência está intimamente ligada ao grau de intencionalidade e propósito que se pôs no projecto. Como afirma N. Portas, "Observando o espaço que habitamos, é óbvio que ele se organiza para que se cumpram funções práticas mas não é menos óbvio que no mesmo acto os ambientes se dobram de funções significantes de valores socioculturais"[1] e a dificuldade reside na conciliação deste dualismo: ". *racionalizar* os elementos constituintes do ambiente, optimizando a satisfação de necessidades vitais e estendendo-a ao maior número (optimização económico-social, e . *potenciar* o seu valor de comunicação."[2] A verdade é que como criadores do que possa ser esse espaço do habitar, é a própria casa que nos molda, ao proporcionar momentos que geram em nós experiências e memórias com ressonância ao longo da vida. Essa característica arquitectónica é algo que se faz sentir de modo particularmente singular neste programa que vai muito além da sua vertente funcional.

1 **Nuno Portas**, "Arquitectura como linguagem" in *Arquitectura(s): teoria e desenho, investigação e projecto*, Porto, Faup Publicações, 2005, pág. 34;
2 Ibidem;

i01

i02

i01- Casa em Stennäs (1937, Asplund);
i02- Foto da maquete da casa Woolton, 1954 (projecto não construído, James Stirling);
i03- Casa Sugden (1955-56, Allison e Peter Smithson;
i04- Casa em Lincolnshire (1993-94, Caruso St. John);

i03

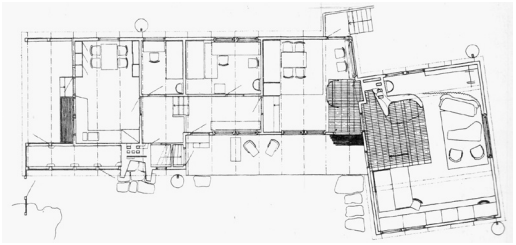
i04

O interesse subliminar a este tema não se concretiza então no questionamento sobre 'o que *é* a casa' ou 'como *fazer* uma casa' mas em vez disso, tenta olhar exactamente para o momento entre o desejo e a sua satisfação, para através de alguns exemplos melhor entender o processo de *projecto* - a composição do espaço da casa. Concordando com Quetglas, o tecido desse invólucro, desse plano/lugar/recinto que reconhecemos como não hostil é feito "por muitos materiais distintos, improvisados ou transportados, tanto físicos como mentais, tanto ocasionais como adquiridos. Pedra, gesso e madeira; luz e calor; água; objectos e memória; costumes; outras pessoas."[3]

O passo seguinte foi identificar que casas poderiam servir este estudo, com o intuito de aprofundar em concreto o modo como as decisões de desenho podem moldar hábitos e vice versa, como os modos de vida se tornam pretexto para a forma. Na série de casas que surgiam como hipótese, partiu-se de uma escolha intuitiva, num processo que foi ao mesmo tempo de auto descoberta sobre as razões que motivavam o interesse, curiosidade ou fascínio sobre cada casa. Após organizar um conjunto extenso, que ia desde a *casa em Stennäs* (1937) de Asplund ou a *casa Sugden* (1955-56) de Allison e Peter Smithson, até ao projecto da *casa Woolton* (1954) de James Stirling ou ainda a *casa em Lincolnshire* (1993-94) da dupla Caruso St. John (i01-04), foi-se tacteando um critério que além de conectar todos os projectos a uma mesma lógica, procurava responder a uma inquietação pessoal: porquê o vínculo a estas casas? Nessa reflexão, tornou-se claro que as obras partilhavam alguns atributos definidores; do ponto de vista da forma, o seu desenho transmite tanto subtilmente como de modo mais óbvio a ideia do 'arquétipo' da casa. Isto é, sendo habitações de pequena escala e num contexto relativamente isolado, torna-se mais explícita a utilização de elementos primordiais e reconhecíveis como os telhados, cuja presença se faz notar em vez de se dissimularem, ou mesmo a recusa do grande vão, em prol de uma multiplicidade de aberturas. Aliado a isto está uma espécie de *textura*, conseguida por uma utilização atenta dos materiais que de certa a forma promove uma integração adequada ao meio em que se inserem. A pertinência destes aspectos prende-se com o facto de eles representarem uma aprendizagem e reflexão crítica não só sobre as técnicas mas também sobre os valores que reconhecemos na arquitectura tradicional, no sentido de enriquecerem uma prática moderna.

3 **Josep Quetglas**, "Qué decir? Palabras para Alejandro de la Sota" in *Artículos de ocasión*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 199-204;

i05- Planta da casa em Stennäs (1937, Asplund);
i06- Vista exterior da casa em Stennäs;
i07- Pormenor do barril que recebe a água encaminhada pelo tubo de queda na casa da avó Conceição, Beira Grande;



i05

i06

i07

É precisamente no momento em que 'este modo de fazer' (materializado num imaginário de casas, das quais demos alguns exemplos entre muitos outros possíveis) concilia a rugosidade reminiscente da arquitectura vernacular com a depuração decorrente das práticas do movimento moderno, que vemos nascer algo novo que corporiza uma lição válida e urgente. Tanto em obras que apareceram como via alternativa ao funcionalismos estetizado do Estilo Internacional (anos 20) como nos projectos que se fizeram muitos anos mais tarde e se prolongam até aos dias de hoje, a relevância desta arquitectura vai para lá de uma constante formal e reside no modo como esta *carrega uma ideia*, reflectida tanto na expressão da sua forma como na força do seu espaço, tudo com uma intenção clara na proposição de um modo de vida - "(...) Efectivamente, não será a qualidade no pormenor que impressiona o visitante - mas o modo claro como uma 'ideia' se materializa em edifício; por outras palavras, uma acentuação do essencial(...) são peças de intensa meditação e maturação formal, onde não há atitude ou intenção que não esteja incarnada - e é afinal aqui que intenções, teorias ou figurinos em moda caducam, e a arquitectura começa."[4]

A certo ponto deparo-me com um exemplo inesperado que me reconforta quanto à validade e eficácia de certos gestos arquitectónicos que assim se tornam eternos; procurando mais informação sobre a *casa em Stennäs* de Asplund, passo por um texto que realça como na planta do projecto foram desenhados um conjunto de círculos junto à fachada e ao longo do perímetro do volume (i05), cujo papel ou função não era explícito e por isso converteram-se, aos olhos do autor, numa espécie de enigma. Mais tarde, e através de algumas fotos da casa, o mesmo autor chegou à desarmante conclusão de que tais círculos representavam não mais do que uma série de barris cilíndricos que se colocavam ao longo das paredes da casa, no exterior e debaixo dos tubos de queda, de modo a recolherem as águas da chuva, possibilitando assim a sua reutilização (i06). A surpresa, no meu caso, chega quando dias mais tarde encontro exactamente a mesma solução, no exterior da casa da minha avó; ainda que aquele barril tenha estado ali 'desde sempre' (i07), só naquele momento se activou em mim a sensibilidade para ver a beleza de um engenho arquitectónico de *valor universal*.

4 **Nuno Portas**, "A Obra de José A. Coderch e M. Valls i Vergés" in *Arquitectura(s): história e crítica, ensino e profissão*, Porto, Faup Publicações, 2005, pág. 140-143;

i08- Casa Louis Carré
(1956-62, Alvar Aalto);

i08

No caminho que se foi fazendo rumo à(s) casa(s), percebemos que muitas vezes só é possível descobrirmos algo sobre um espaço, saindo dele. Foi assim, por leituras paralelas de textos e projectos, que acabamos por descobrir relações inesperadas, revelações que de um momento para o outro lançam luz sobre o nosso problema como 'atractores'. "A Física moderna utiliza muito o termo 'atractor': se o meu tema, o meu interesse é a arquitectura, as minhas associações vão estar relacionadas com a arquitectura. É interessante ir por outros caminhos e, naturalmente, por atracção, outros temas convergem para o meu interesse."[5] Foi nesta dinâmica que se foi criando um corpo consistente de informação que apontava novas direcções ou então dava força a convicções já existentes.

Neste ponto surgem alguns textos determinantes para o trabalho, entre os quais o livro *Complexidade e Contradição* (1966) de Robert Venturi, que ganha uma repercussão especialmente forte por introduzir um modo pertinente de olhar para as obras; não só por exemplificar como uma análise atenta dos projectos pode motivar várias leituras que vão além de uma primeira impressão, mas também pelo facto de reconhecer na ambiguidade e contrastes dos objectos arquitectónicos uma complexidade que em última instância contribui para uma arquitectura mais rica e significante - "(...)até a casa, aparentemente simples, é complexa no seu propósito se as ambiguidades da experiência contemporânea forem expressas. Este contraste entre os meios e os objectivos de um programa é significativo. Ainda que os meios envolvidos na programação de um foguetão com destino à lua, por exemplo, sejam quase infinitamente complexos, o objectivo é simples e apresenta poucas contradições; ainda que os meios envolvidos na programação e estrutura dos edifícios sejam de longe mais simples e tecnologicamente menos sofisticados do que qualquer projecto de engenharia, o propósito é mais complexo trazendo invariavelmente consigo ambiguidades."[6] Ora, isto convergia com o carácter da selecção de casas antes referida, mais ainda quando uma das principais referências no texto de Venturi é Alvar Aalto, um arquitecto cuja obra (i08) está completamente de acordo (também formalmente) com os projectos pelos quais se ia sedimentando um maior interesse.

5 **Gonçalo M. Tavares**, "A estranha casa do senhor Walser" conferência proferida oralmente, gravada e depois transcrita por Nuno Higino. in *Pensar a casa: conferências da casa 1*, Matosinhos, Casa da Arquitectura, 2011, pág. 43;
6 **Robert Venturi**, "Complexity and Contradiction vs. Simplification or Picturesqueness" in *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art, 2011, pág. 19;

i09- Vista interior da sala na 'casa da Avenida', pertencente ao conjunto de quatro habitações em Matosinhos (1954-57, Siza);

i09

Simultaneamente, e a partir das considerações de Nuno Portas, damos conta de outros 'problemas complexos' e 'aspectos contraditórios'. Se em Alvar Aalto nos deparamos com uma arquitectura que está intimamente ligada à tradição nórdica, do ponto de vista espacial e material, surge paralelamente a consideração de uma *expressão portuguesa*, o papel da tradição e o problema de como *integrar* estes aspectos no projecto da casa... "É também o problema mais complexo, pois que envolve uma herança de facetas muito distintas: tradição (...) a aculturação (...) como ainda os valores (...). As fontes, ou pontos de referência, podem pois ser diversos na sua origem histórica mas encontrarem-se espacialmente justapostas (...). E não se deve perder de vista que este interesse pela integração apareceu primariamente como saída para o cansaço derivado do reduzido vocabulário geométrico das composições em paralelepípedos ou dos grandes envidraçados, com ou sem *brise-soleils*; isto é, como procura de formas menos intelectualizadas e mais próximas da experiência comum, trabalhadas por materiais e técnicas mais variadas segundo as tradições locais."[7]

O campo de trabalho foi-se definindo ao perceber como certas matérias iam dando nitidez à ideia inicial do trabalho, apurando critérios e clarificando uma estrutura que tornasse explícita (e operativa) a viagem que leva à composição do espaço da casa. Assim, e vendo a Arquitectura também como um sistema de comunicação, em que o binómio espaço-comportamento (forma e sentido) constitui a base do seu código linguístico[8], surge de forma natural a escolha de um autor que concentra em si e na sua obra os pressupostos até aqui enunciados e que por isso emerge como o interlocutor ideal na aprendizagem desta *língua*: refiro-me a **Álvaro Siza**.
Relativamente à lista antes referida, a dificuldade em restringir um número de casas sobre as quais se debruçaria o olhar, é atenuada e substituída pela escolha de um arquitecto no qual encontramos conexões com todas as preocupações, motivações, complexidade e contradição que íamos detectando em todas essas obras; "(...) um autor difícil de classificar em termos de tendências do panorama mundial, apesar de nunca ter recusado sucessivas e evidentes referências a obras de autores que admirava e tão díspares como Le Corbusier, Alvar Aalto ou Scarpa

7 **Nuno Portas**, "Arquitectura integrada ?", op. cit., pág. 25;
8 **Nuno Portas**, "Arquitectura como linguagem" in *Arquitectura(s): teoria e desenho, investigação e projecto*, Porto, Faup Publicações, 2005, pág. 34;

i10

i10- Vista interior na cozinha da casa Rocha Ribeiro na Maia (1960-62, Siza);

nos primeiros períodos (...). No entanto, mesmo quando essa influência é profundamente assumida - como no caso do mestre finlandês - é sempre dominada pela interpretação de cada sítio e problema e, sobretudo, pela expressão inconfundível de uma personalidade sempre inquieta ou incómoda que, de obra para obra, parece recusar a aparência da continuidade.[9]

O propósito da dissertação passou então a ter no seu epicentro a análise de quatro casas projectadas por Álvaro Siza. A escolha das obras foi feita no sentido de trazer luz a um período de particular sensibilidade no seu percurso. Um ciclo que "(...) é constituído por uma série de obras que, apesar das suas diferenças aparentes, têm em comum a marca do sítio ou, se se preferir, da morfologia do ambiente onde se implantam e a tal ponto que o próprio espaço interno - em que a dominante poética assenta na sucessão, no percurso - se amarra à morfologia do espaço envolvente. Para a sublinhar e prolongar ou para se lhe opor, fechando-se ao exterior, esta leitura é tão evidente nas primeiras obras - projectos à volta de 1960 concentrados nos arredores do Porto (...) - como o é nas casas que eu colocaria a fechar este ciclo - as casas de Moledo (...)."[10] Focando-nos no ciclo a que Portas se refere, decidimos conhecer casas que, por entre trabalhos emblemáticos como a Casa de Chá da Boa Nova (1958) ou a Piscina das Marés (1961-66), exemplificam a pesquisa que Siza ia fazendo no campo da habitação unifamiliar, programa em que produziu peças notáveis (muitas vezes remetidas para segundo plano) que representam autênticos 'mundos' por explorar. Com a aliciante de partirmos dos tempos de estudante em que pela primeira vez vê traduzido o desenho em construção, percorremos o caminho até ao momento da decisão. Viagem onde se manifestam os obstáculos, hesitações, paragens e recomeços que ficam marcados nas versões de cada projecto, até à maturação do desenho e da forma - por outras palavras, a procura da ordem.
Precisamente desta fase elegeram-se quatro casos de estudo: a **'casa da Avenida'**, uma das habitações integrada no Conjunto de quatro casas em Matosinhos (1954-57), a **casa Rocha Ribeiro** (1960-62) na Maia, a **casa Alves Santos** (1966-69) na Póvoa do Varzim e por fim a **casa Alves Costa** (1964-71) em Moledo do Minho.

9 **Nuno Portas**, "Álvaro Siza" in *Arquitectura(s): história e crítica, ensino e profissão*, Porto, Faup Publicações, 2005, pág. 255/256;
10 Ibidem;

i11- Detalhe no interior de um dos quartos da casa Alves Santos na Póvoa do Varzim (1966-69, Siza);

i11

O estudo destes projectos só faria verdadeiro sentido se se ultrapassasse um olhar superficial apenas focado na evidência do que se construiu, e por isso reservou-se logo de início a vontade de visitar cada uma das habitações. Além de confirmar a adequação da escolha dos casos de estudo, a visita às casas converteu-se numa espécie de sucessão de 'aulas' de arquitectura, em que o contributo dos moradores - derradeiros destinatários dos projectos - trouxe uma dimensão real e prática, uma aproximação concreta e precisa a todo o exercício, tornando-se por isso imprescindível e essencial a sua inclusão. Aproveitando as palavras de Martí Arís, o trabalho tenta assim provar e relembrar através destes exemplos, como o *complexo* (a Casa) pode verdadeiramente surgir do *elementar*: "(...) Não adianta falar de simplicidade a propósito de uma arquitectura que, depois de tantos anos de vida, continua a suscitar novas ideias e a servir como ponto de referência.(…) O simples é uma peça: carece de ingredientes e, por isso, de composição. O elementar, pelo contrário, surge da composição de alguns elementos seguindo certas regras. (…) tampouco o complicado tem algo a ver com o complexo. (…) elementaridade e complexidade formam um par conceptual complementar que tem uma importância capital para o procedimento artístico. (…) Apenas através do sábio manejo do elementar estamos em condições de alcançar o complexo. (…)"[11]

Como veremos, a concepção de cada uma destas casas dependeu de muitos e variados factores, e quanto mais conscientes estivermos das preocupações e condicionantes que participam do momento do projecto, mais lógica e consequente parecerá a intervenção. No aprofundamento de cada casa há por isso, dois factores omnipresentes sobre os quais vamos sempre trabalhando: o tempo/momento em que cada projecto foi feito e o modo de fazer específico de Siza, ou se quisermos, o seu *método*; se o primeiro nos permite desbloquear uma rede de relações e influências que através da história dá suporte e estímulo ao gesto criativo, o segundo ganha um protagonismo particular, já que o encanto por estes trabalhos advém também do facto de partirem de Siza, ou seja, "[d]A sua maneira de, [d]os seus álibis, [d]o seu fazer, enfim, [d]o seu método de projectar, [que] contém 'uma noção narrativa própria' que nos ficou.(...) Num gesto sumário 'o arquitecto empurra o rosto para fora, vai à circunstância, toma tudo em conta, tudo o que existe é inspirado em si' (Herberto Hélder, *Memória Montagem*, 1979) "[12]

11 **Carlos Martí Arís**, "3 - Mies van der Rohe: La claridad como objetivo" in *silencios elocuentes*, Barcelona, Ediciones UPC, 1999, pág. 18-20;
12 **Eduardo Souto de Moura**, "Álvaro Siza, um arquitecto amoral" in *Eduardo Souto de Moura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003, pág. 60;

i12- Vista interior no 'quarto de serviço' da casa Alves Costa em Moledo do Minho (1964-71, Siza);

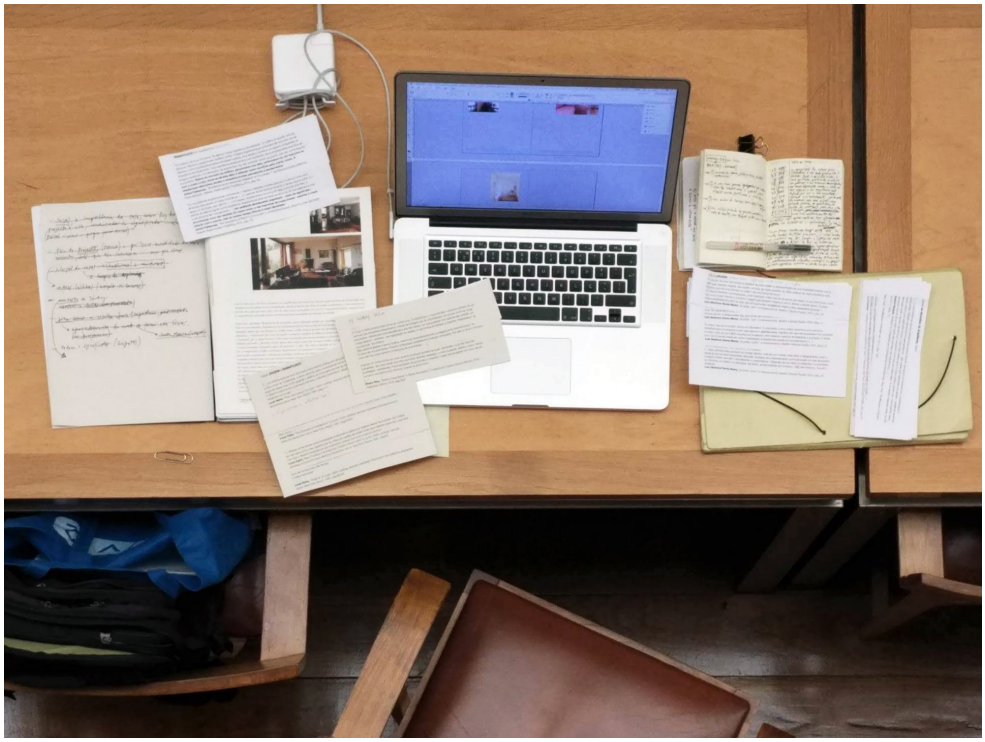
i12

Desde o momento em que se procura instituir uma ordem num lugar - através do projecto -, as coisas começam a adquirir significado, importância, claridade e intenção. Evidenciar essa evolução é exactamente o que nos interessa, partindo, para isso, de casas que não se enquadram numa categoria precisa, cuja definição é flutuante e ambígua na medida em que podemos entendê-las como casas tradicionais com traços de modernidade ou como casas modernas com traços do tradicional. A partir de um artigo feito a propósito da casa de Ofir e originalmente publicado na revista *Arquitectura* em 1957, Távora articula e explicita esta 'percepção', que advém, no fundo, de uma sensibilidade perante a arquitectura que se apoia num conhecimento acumulado ao longo da história em vez de optar por uma atitude de ruptura; num texto que foi decisivo para a interpretação e escolha dos casos de estudo em questão, Távora fala-nos do '***composto':***

"Uma das mais elementares noções de Química ensina-nos qual a diferença entre um composto e uma mistura e tal noção parece-nos perfeitamente aplicável, na sua essência, ao caso particular de um edifício. Em verdade, há edifícios que são compostos e edifícios que são misturas (para já não falar dos edifícios que são mixórdias…) e no caso presente desta habitação construída no pinhal do Ofir, procurámos, exactamente, que ela resultasse um verdadeiro composto e, mais do que isso, um composto no qual entrasse em jogo uma infinidade de factores, de valor variável, é certo, mas todos, todos de considerar. Isto é, contra o caso infelizmente normal entre nós de realizar misturas de apenas alguns factores, tentou-se aqui um composto de muitos factores. Não é fácil, por certo, enumerá-los a todos, dada a sua variedade e o seu número, nem é fácil enunciá-los por ordem de importância. (...) factores considerados, uns, como vimos, exteriores ao Arquitecto, outros pertencentes à sua formação ou à sua própria personalidade.
Foi deixando falar tudo e todos, num magnífico e inesquecível diálogo, tentando um verdadeiro composto, que chegámos a esta realização. Quanto ao seu valor intrínseco, o futuro, o grande juiz, dirá alguma coisa; quanto ao princípio adoptado, não se nos oferece a menor dúvida de que ele é o único a seguir para que as nossas obras atinjam, pela sua individualidade, valor universal."[13]

13 **Fernando Távora**, "Ofir 1957" in *Casa de férias em Ofir*, Lisboa, Editorial Blau, 1992, pág. 2/4;

i13- Retrato do 'ambiente de trabalho' habitual em que se foi montando esta dissertação (Biblioteca, FAUP);



i13

Olhemos agora para como se estruturou a tese propriamente dita. Começando por uma perspectiva do foro pessoal, o segundo capítulo (após esta nota introdutória) aborda a relação entre a cidade e a casa (e vice versa) assim como a questão da tradição em arquitectura, que como vimos, ganha uma importância especial. No terceiro capítulo esse tema é aprofundado mas desta vez adaptado à realidade portuguesa. Servindo de enquadramento histórico para o estudo das casas, esta contextualização é essencial na introdução da obra de Siza. Segue-se uma leitura sucinta da sucessão de trabalhos que vai desde 1954 até 1971 e que além de contribuir para uma visão cronológica e abrangente do seu percurso, dá também notícia das intersecções e influências entre projectos. O quarto capítulo, parte nuclear da dissertação, trata de cada caso de estudo individualmente, ao examinar o 'mundo' que cada casa constitui em textos que procuram averiguar com precisão o seu desenvolvimento, desde a encomenda à concretização. A esta vertente de 'ficha de projecto' sobrepõe-se um lado interpretativo que conjuga considerações sobre o modo de fazer de Siza, assim como uma reflexão contínua sobre a questão do habitar. Partindo sempre que possível de elementos gráficos e escritos já existentes, como esquissos, memórias descritivas, desenhos de várias versões, fotos de publicações, textos de crítica, etc., os trabalhos colocam-se no contexto do seu tempo, mas agora expostos a um olhar que permita sistematizar uma nova perspectiva. Aqui é importante frisar como as imagens e desenhos ganham na tese uma dimensão crucial, que fica patente aliás na sua formatação, não só como ilustração mas por darem força e fundamento objectivo a facetas específicas do texto, que assim ganha forma.
Todos os rumos aqui descritos, acabam por contribuir para a construção de um corpo de informação que tenta abarcar a totalidade de ingredientes que vai constituindo estas casas. Por fim, o epílogo que conclui o trabalho sugere a estabilização de quatro pontos que consolidam algumas ideias-chave derivantes deste estudo.
Resta dizer que esta estrutura vai sendo interrompida por uma série de artigos, a que chamamos 'Interlúdios'. Com o objectivo de reportar a vida das casas nos dias de hoje, estes fragmentos são compostos com recurso a notas e fotografias directamente decorrentes das visitas, factor que ajuda a perceber como cada obra se foi adaptando a novas realidades. A excepção é feita no 'Prelúdio' (fragmento que antecede todos os outros interlúdios) e no Interlúdio 1#, peças que se debruçam sobre a figura e as primeiras intervenções de Siza, respectivamente.
Que comece a viagem.

2. Memória, **Desenho** e Transformação

i00- "The Tree of Houses", 1918, Paul Klee;

[*Pernas que avançam a olhar para trás*]

"Permitam-me que use uma metáfora, a metáfora da árvore.
O artista tem-se ocupado deste mundo multiforme e, supomos nós, encontrou um caminho mais ou menos próprio, quase em segredo. Está tão bem orientado, que é capaz de ordenar o fluxo dos fenómenos e das experiências. Gostaria de comparar esta orientação nas coisas da natureza e da vida, esta ordem com tantos braços e ramificações, às raízes da árvore. É daí que aflui a seiva ao artista, passando por ele e pelos seus olhos. E, assim, ele ocupa o lugar do tronco.
Incitado e movido pela força daquele fluxo, encaminha os resultados da sua observação para a obra. E assim como a copa da árvore se expande no tempo e no espaço em várias direcções, o mesmo acontece com a obra.
Ninguém se lembra de exigir a uma árvore que forme a sua copa à semelhança das raízes. Todos compreenderão que o que está em cima não pode ser um reflexo exacto do que está em baixo. É evidente que das diferentes funções nas diferentes áreas elementares têm de resultar caminhos marcadamente divergentes. Mas é precisamente ao artista que, por vezes, se proíbe tais divergências em relação aos modelos que, no entanto, são importantes do ponto de vista da criação. O zelo levou até alguns a acusá-lo de incapacidade e de adulteração propositada. E, afinal, ele mais não faz, no lugar que lhe foi atribuído no tronco, do que juntar e transmitir o que vem das profundezas. Não é servo nem senhor, é simplesmente um mediador.
O artista ocupa, assim, uma posição bem modesta. E não reivindica para si a beleza da copa, ela passa simplesmente por ele."

Paul Klee, "Sobre os princípios criativos da arte moderna" conferência proferida em 1924 in *Paul Klee - escritos sobre arte*, Lisboa, Cotovia, 2014, pág.20-21;

"(...) Tudo o que vemos nos dá referências. Tudo nos ajuda a perceber como é que as casas influenciam as pessoas e as pessoas influenciam as casas. Perceber as relações das coisas com as pessoas e das pessoas com as coisas, é essencial para se fazer as casas, palácios, igrejas, cidades...Devemos fazer as coisas com paixão, acumular referências, pois amanhã podemos ter necessidade de as usar num projecto. A variedade dá noção de vida, e isso também pode ser adquirido pelo desenho.
A visão é fundamental, é preciso ter gosto pelas coisas, perceber porque é que as coisas são como são. (...)"

Fernando Távora, *Em notas de uma Entrevista*, 2002. Citado de "XIX Fernando Távora [casas]" in, *Sobre o projeto de arquitetura de Fernando Távora*, Porto, FIAJMS, 2015;

2.1 **Cidade: regresso a Casa**

Nasci no Porto e desde aí que esta cidade vive inscrita em mim. Às vezes pergunto-me se gostaria assim tanto do Porto se não tivesse aqui nascido, como se esta ligação afectiva à cidade onde nascemos fosse algo inevitável. O "ser de" certa cidade chega a ser identificativo, representa-nos. Podemos depois admirar mais ou menos este sítio, mas uma ligação profunda com ele é incontornável e até natural. Por isso não é rara, nem despropositada, a utilização da expressão 'regresso a casa' quando retornamos à 'nossa' cidade. Além desta partida ou regresso a casa também nos deparamos ao longo da vida com as cidades que não são nossas, as praças desconhecidas, ruas por descobrir e casas por conhecer. Muitos destes lugares conquistam-nos, passam a fazer parte de nós, e a partir daí vamos construindo uma colecção, um imaginário também. "A verdadeira cidade é esse lugar. Um maravilhoso conjunto de lugares, maravilhosamente configurados, com cada porta, janela, quarto, casa, jardim, edifício, rua, praça, parque (e auto-estrada) um verdadeiro lugar - com cada espaço interior e exterior um maravilhoso lugar. Tais cidades encontram-se de facto ao alcance do homem, até porque elas existem!"[1]. Esta vida em comum, construída entre a cidade e os seus habitantes dá-nos as pistas para entendermos melhor a nossa relação com a casa, já que este vínculo com o sítio onde nascemos, com a cidade que habitamos, ou com os lugares que descobrimos me parece familiar ao sentimento que nutrimos pelas casas que vivemos e por onde passamos. A casa como cidade e vice-versa. Para Aldo van Eyck esta parece ser uma das chaves para que o homem se encontre em casa consigo mesmo[2];

"(...)
Será ele capaz de encontrar o lugar certo para a ocasião certa?
Não - Então começa com isto: faz de cada porta um acolhimento e de cada janela uma auxílio.
Faz de cada lugar, um conjunto de lugares de cada casa e de cada cidade, já que **uma casa é uma pequena cidade, e uma cidade uma grande casa.**(...)
O homem continua a inspirar e expirar. Quando é que a arquitectura fará o mesmo?"[3]

1 **Aldo van Eyck,** "Beyond Visibility" in *The child, the city and the artist: An essay on architecture, The in-between realm*, Sun, 1962, pág.81;
2 **Aldo van Eyck,**"There is a garden in her face" , op. cit., pág.50-51;
3 Ibidem;

i01- Escada do Codeçal, Porto, foto de Gabriele Basilico;
i02- Praça S.Marcos, Veneza, sem data, esquisso de Á. Siza;

i01

i02

Em arquitectura a Cidade surge-nos como pano de fundo de qualquer intervenção e por isso torna-se essencial, aquilo a que chamamos a leitura do lugar. Onde estamos a intervir, em que contexto urbano, social, e com que condições. A leitura de determinada zona da cidade é então indispensável no desenvolver do trabalho do arquitecto, tanto num contexto histórico densificado como numa localidade sub-urbana com construções dispersas. Na definição da Casa e do seu lugar procura-se alcançar esta continuidade e equilíbrio entre os dois extremos, entre estas escalas distintas para assim "(...) estabelecer decisões arquitectónicas de ordem distinta"[4]. Esta interdependência entre escalas, a compreensão da cidade através da casa e da casa através da cidade reforça esta condição de complementaridade entre ambas.
No texto "Cidade" Álvaro Siza fala da quase omnipresença da cidade na nossa vida e da sensação de que '(...)todas as cidades são a minha cidade, à qual sempre regresso'. Ao ler o texto, e num exercício quase instintivo, dei por mim a substituir a palavra 'cidade' pela palavra 'casa', para descobrir que o sentido e pertinência do texto se mantém irrepreensivelmente intactos:

"De uma forma ou de outra, todas as **cidades** [***casas***] são a minha **cidade** [***casa***]. O fascínio de cada **cidade** [***casa***] - o sempre diferente fascínio - irresistivelmente nos obriga a adoptá-la, ou ela nos adopta. Em cada **cidade** [***casa***] há algo que tudo liga, em justificação recíproca; simultaneamente, há algo que tudo distancia, por múltiplas influências e exotismos evidentes. Em antiquíssima alquimia surge, quase inexplicável, a essência de cada **cidade** [***casa***], para lá da Geografia e da História registada, do peso das matérias próprias. Ecos de cruzamentos transformam as **cidades** [***casas***], lenta e progressivamente, ou de súbito. Entrechocam-se, dissolvem-se nos interstícios das origens, impressionam-nos, a nós que arrastamos outras ondas. Tudo isso acontece por igual na **cidade** [***casa***] onde vivemos; só assim não morre. O peso das raízes põe-se por isso de igual modo onde quer que nos seja dado trabalhar; a possibilidade contemporânea de chamamento a largas viagens estimula através dos olhos e da mente. Se por inteiro perdermos as amarras, arriscamo-nos a um desprendimento que roça o vazio e se aproxima do gratuito. A alternativa é a de uma receptividade universal capaz de despertar as raízes de cada **cidade**

4 **Álvaro Siza**, entrevistado por Juan Domingo Santos, "El sentido de las cosas" in *El Croquis*, Madrid, El Croquis Editorial, 2008, pág.42;

i03- Anjo sobre a Cidade, esquisso de Á.Siza;
i04- Luísa Brandão com Álvaro Siza, em viagem;

i03

i04

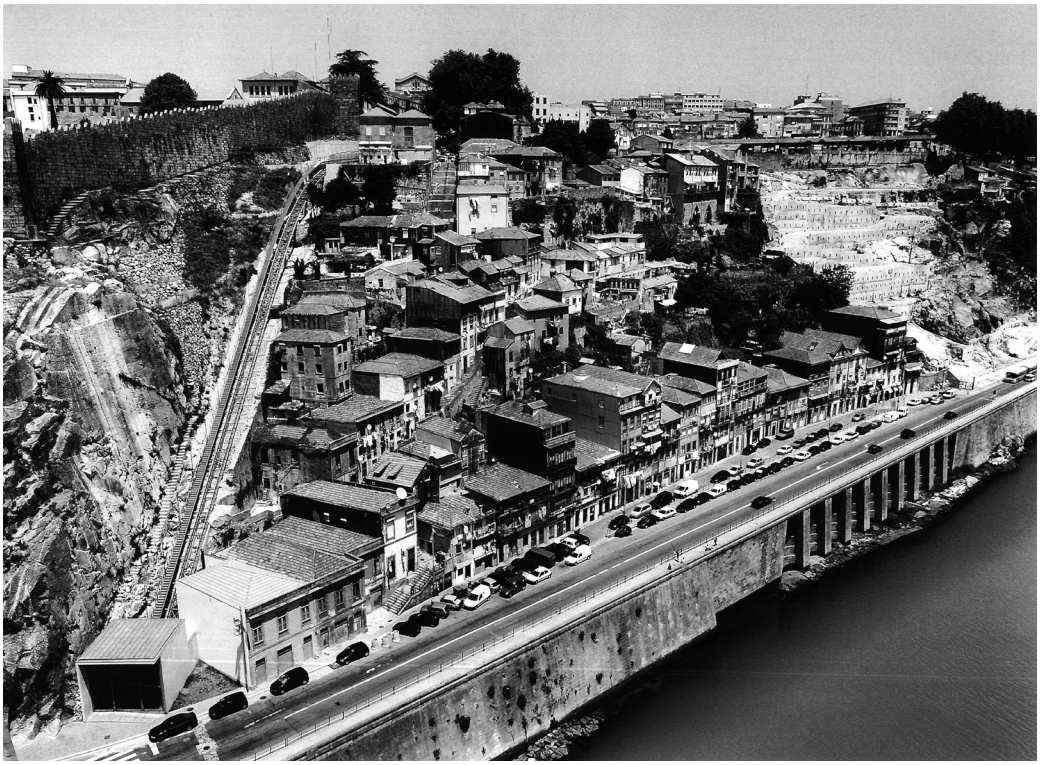
[***casa***], prolongando-as em caule, ramos, folhas, flores, frutos, em qualquer lugar. Todas as **cidades** [***casas***] são a minha **cidade** [***casa***], à qual sempre regresso. Tudo é então diferente, pois conheço o que é diferente. Os olhos abrem-se à minha **cidade** [***casa***], sou de novo um estranho maravilhado, capaz de ver: de fazer."[5]

Ver Siza falar assim das suas cidades [casas] lembra-me a seguinte história: Ainda antes de entrar na Faculdade frequentei, já nas suas instalações, um curso livre de Desenho, que me permitiu entre outras coisas, ter um primeiro contacto com o edifício da Escola. Tendo o desenho uma preponderância bastante grande nos primeiros anos do curso, tirei muito proveito daquela aula semanal, leccionada por duas personagens memoráveis e generosas, o prof. José Grade e a prof. Luísa Brandão. Foi numa dessas aulas que inadvertidamente ouvi um comentário da prof. Luísa Brandão que hoje recordo assim: "Desde que comecei a viajar com o Siza que vejo as cidades de um modo completamente diferente. A leitura que tenho delas, como me oriento, como as visito, é fantástico..." (i03). O assunto ficou por ali, mas tornou-se difícil para mim esquecer esta consideração aparentemente banal ao longo dos anos. Que segredo era aquele para ler as cidades de outra forma? Como enriquecer também a minha relação com elas? Assumi que esta seria uma daquelas questões que fica sem uma resposta concreta; a certo ponto, preferi acreditar que nós próprios encontramos um modo próprio de fazer esta leitura, por exemplo como uma variação da de Siza, "(...)Por mim gosto de sacrificar muita coisa, de ver apenas o que imediatamente me atrai, de passear ao acaso, sem mapa e com uma absurda sensação de descobridor"[6]. Contudo, não deixa de ser inspirador (e divertido) imaginar que os amigos e companheiros de viagem de Siza possam também acrescentar ao seu olhar um anjo alado que sobrevoa as cidades por onde passam (i03), alcançando assim uma nova e mais rica experiência.

O que a prof. Luísa comentava naquela aula tinha muito a ver com o que Siza aponta no seu texto: devemos viver as cidades como se fossem a nossa, intuir a sua organização, antever os seus percursos, descobrir os seus segredos

5 **Álvaro Siza**, "Cidade" in *Álvaro Siza textos 01* editado por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág.175-176; Nesta transcrição do texto de Siza, optou-se por acentuar a negrito a palavra 'cidade' e acrescentar entre a parênteses rectos a palavra 'casa', sendo que estas alterações foram feitas livremente ao texto original;
6 **Álvaro Siza**, "Desenhos de viagem" in *Álvaro Siza Esquissos de Viagem*, Porto, Documentos de Arquitectura, Porto, 1988, pág.15;

i05- Casario nos Guindais, Porto, foto de Gabriele Basilico;



i05

e aceitar as diferenças entre si porque 'conheço o que é diferente'. Como quem visita uma casa que não a sua e adivinha onde está a cozinha, ou percebe qual o espaço de estar primordial: um intuir, mas de algo já familiar.
Aldo van Eyck foi um arquitecto que enfatizou bastante esta analogia entre casa e cidade que não é mais do que um exemplo da aprendizagem entre o Homem e a Natureza, ou a garantia de *um fazer* que não actua no vazio mas sim com uma atitude de '(...) receptividade universal capaz de despertar as raízes de cada **cidade** [***casa***], prolongando-as em caule, ramos, folhas, flores, frutos, em qualquer lugar. (...)';

"Árvore é a folha e a folha a árvore
Cidade é casa e casa é cidade.
Tira qualquer 'parte' e tens o 'todo'. Tira o 'todo' e observa a 'parte'.
O todo é parte e a parte é todo (providenciando que cada um é identificado com o que necessita de modo a ser casa ou árvore, cidade ou folha - humidade, ar, seiva, pessoa e actividades de pessoas, emoções e associações.
É o significado múltiplo dentro da imagem que importa em cada caso.
Uma árvore é uma árvore porque é também uma folha grande.
Uma folha é uma folha porque é também uma pequena árvore.
Uma cidade é uma cidade porque é também uma casa grande.
Uma casa é uma casa porque é também uma pequena cidade.
(…)"[7]

Esta mesma ideia já tinha sido expressa muito tempo antes por Leon Battista Alberti no seu tratado *da Arte Edificatória* onde refere até que foi Platão a sublinhar esta continuidade entre arquitectura e urbanística, como da parte para o todo e vice-versa: "Ora se a cidade é, na opinião dos filósofos, uma casa em ponto grande e, inversamente, a casa é uma cidade em ponto pequeno, porque não se há de dizer que as partes mais pequenas das casas são habitações em ponto pequeno? Como, por exemplo, o átrio, o pátio, a sala de jantar, o pórtico, etc. (...) Deve-se, pois, investir

7 **Aldo van Eyck,** "Analogy versus Image", op. cit., pág.102;

i06- 'Desenho Geográfico', aula em 28-06-91, Fernando Távora;
i07- Le Corbusier na escadaria da Praça de S.Pedro, Roma, 1921;
i08- Viagem à Grécia, 1976. Na foto: Alexandre A. Costa, S. Fernandez, José Grade, A. Soutinho, F. Távora, e Á. Siza em frente ao Parthénon;

i06

i07

i08

muito cuidado e diligência na consideração destes aspectos que dizem respeito à obra no seu conjunto e devem-se envidar todos os esforços para que mesmo as partes mais pequenas pareçam configuradas com engenho e arte."[8] À partida, e para a maior parte de nós, estaremos bem mais perto de conceber uma casa do que desenhar uma cidade, ainda que ao fazermos a casa estaremos, sem dúvida, a contribuir para o desenho da cidade. Mas, em que é que a cidade, e a vida que suporta, contribui verdadeiramente para o meu projecto da casa? Mais do que transferência literal de elementos, adoptar ou ser adoptado pelas cidades é ganhar mais consciência de como vive o homem em lugares tão distintos, é por vezes descobrir, como estranho maravilhado[9], a panóplia de configurações que a relação entre homem, natureza e arquitectura pode adquirir, e isto é sem dúvida matéria da Casa.

O arquitecto Fernando Távora (que esteve com Aldo van Eyck em Otterlö, no CIAM de 1959, e não é descabido pensar que terão partilhado as suas ideias sobre a cidade e a casa) vivia com certeza segundo esta premissa, com esta consciência das constantes entre Arquitectura, Urbanismo e a vida do Homem: "É universal o fenómeno da Arquitectura e Urbanismo. Onde se encontra o homem, em qualquer momento e em qualquer lugar, existem a Arquitectura e o Urbanismo. (…) A cada clima físico ou espiritual corresponde uma solução própria e daí esse panorama imenso que a consideração do passado oferece aos nossos olhos e que o próprio presente não esconde: infinitos métodos de construção, inumeráveis subtilezas plásticas, variados programas, os mais estranhos materiais, sempre e por todo o lado o inédito, o diferente, o inesperado. Ninguém pode negar a persistência do fenómeno: na Arquitectura é a cabana elementar do selvagem ou o refinado Parthénon, no Urbanismo o incipiente aglomerado de construções ou a complexa metrópole. Diferentes em volume, em forma, em grau de delicadeza, mas comuns porque manifestações de uma comum necessidade de organização do espaço (...) Quantas cambiantes de espírito entre o árabe que é arquitecto ao montar a sua tenda e o renascentista que escreve tratados de arquitectura!"[10]

8 **Leon Battista Alberti,** "Livro Primeiro: O Delineamento - Capítulo IX" in *Da Arte Edificatória* traduzido do original latino intitulado *De Re Aedificatoria* por Arnaldo Monteiro do Espírito Santo e com Introdução, notas e revisão disciplinar de Mário Krüger, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pág. 170;
9 **Álvaro Siza,** "Cidade" in *Álvaro Siza textos 01* editado por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág.175-176;
10 **Fernando Távora,** "Arquitectura e Urbanismo - a lição das constantes" in *Teoria geral da organização do espaço : arquitectura e urbanismo : a lição das constantes*, Porto, Faup Publicações, 1993, pág. 3-19;

i09- Praça S.Marcos, Veneza, 1950, desenho de Louis Kahn;
i10- "Esorcismo dei Demoni di Arezzo", 1297-99, Giotto;

i09

i10

Parece existir nas cidades (estejamos mais ou menos fascinados por elas) uma espécie de equilíbrio, um auto-ajustamento às condições e acontecimentos que com o passar do tempo se torna cada vez mais apurado, inabalável até. E tal como Alberti refere, o equilíbrio da obra no seu conjunto, ou a ideia de unidade, configurada com engenho e arte, surge como ideia transmissível entre cidade e casa e é também com esse tipo de conexões que esta analogia alimenta o campo do Projecto.

A diferença clara de escalas entre as duas coisas será porventura um dos primeiros aspectos que nos leva a evitar, naturalmente, uma aproximação literal entre os elementos que compõem cidade e casa. Tal como 'folha e árvore', a analogia surge com uma estranheza que no entanto é rapidamente ultrapassada por um sentimento de pertinência, ou pela apresentação de algo evidente. Isto poderá ter a ver com um tempo em que as cidades eram, quase literalmente (agora sim), casas grandes. No período medieval, o facto de estas cidades se inscreverem dentro de um recinto levava a que a sua densidade se acentuasse e que o desenho deste limite muralhado transmitisse, marcadamente, uma sensação de protecção, proximidade, intimidade... Características muito próprias da casa. Naquele que seria um método de representação próprio da época, o fresco intitulado *Esorcismo dei Demoni di Arezzo* (i10) pintado por Giotto no final do séc. XIII, mostra-nos sugestivamente, S. Francisco a expulsar os demónios da cidade de Arezzo que, numa manipulação de escala, é exibida com os seus edifícios (surpreendentemente abstractos) em miniatura, rodeados e protegidos por uma muralha onde são colocadas portas à escala do homem. Portas da cidade, portas da grande Casa.

Lembrar a cidade medieval, que já não é a nossa, significa falar de um tempo que contrasta com uma certa alienação da actual paisagem urbana. A diversidade, complexidade, e carácter labiríntico da casa antiga ou cidade medieval por exemplo, são aspectos que estimulam a imaginação, preenchendo-a de expectativa, em vez de uma estrutura e conteúdos apreendidos com um primeiro olhar. Ainda que a cidade de hoje contenha o passado e se nos mostre como estratificação de vários tempos, a verdade é que a construção cada vez mais distante de um núcleo consolidado tornou as nossas casas e cidades contemporâneas em lugares sem segredos.[11]

11 **Juhani Pallasmaa,** "The Poetry of the wardrobe" in *Encounters 1- architectural essays* edited by Peter MacKeith, Helsinki, Rakennustieto Publishing, 2012, pág. 121;

i11- "Medieval City, 1921, Paul Klee;
i12- Vista da Acrópole, Atenas, 1911, esquisso de Le Corbusier;
i13- Praça S.Marcos, Veneza, Maio de 1981, Esquisso de Álvaro Siza;

i11

i12

i13

Com a percepção da importância da casa no desenho da cidade e da compreensão da cidade na construção da casa, o factor 'viagem' surge como aliado prioritário desta construção mental. As viagens, e em particular as viagens dos arquitectos, passam pela visita ou descoberta tanto do mundo construído como do natural, porque se a visita ao Parthénon é estar perante um momento decisivo na história da arquitectura[12], o promontório rochoso sobre o qual o edifício assenta é também determinante para entender a definição da Acrópole, magnificamente captada nos esquissos de Le Corbusier (i12).

Mas estas viagens, mais do que a visita a este ou aquele sítio, acabam por valer verdadeiramente a pena quando captamos a essência de cada lugar, o seu tom. É com isso que depois trabalhamos na prática da arquitectura, com as lições de cada obra e de cada cidade. Não é por acaso que os grandes arquitectos, foram também incansáveis viajantes. Falo, por exemplo, de Le Corbusier, Kahn, Aalto, Asplund, Lewerentz, Siza ou Távora. Muitos deles passaram pelos mesmos lugares, vendo e desenhando as mesmas coisas, quase como um roteiro de viagem comum, indizível mas óbvio, como resposta a uma curiosidade inesgotável do mundo, ou como Siza diz para caracterizar Távora, "(…) um desejo de conhecer e compreender. Desejo assente no prazer de viver e no culto da relação entre o eu e os outros, esplendorosamente espontâneos em Fernando Távora."[13] Távora que nunca hesitou em transmitir nas suas aulas a importância das relações entre tudo o que nos rodeia (i06), e também a urgência de uma consciência histórica que deve ser sempre cultivada, como foi por ele, através da viagem, do desenho, da leitura e da escrita. Cidades italianas, americanas e orientais, desertos africanos, florestas sul-americanas... cada lugar e o Mundo; Siza soube desde cedo que a conquista do conhecimento, da modernidade, se fazia a partir desta movimentação mental e física: conquista de uma memória, instrumento essencial do Projecto, "Num intervalo de verdadeira Viagem os olhos, e por eles a mente, ganham insuspeita capacidade. Aprendemos desmedidamente; o que aprendemos reaparece, dissolvido nos riscos que depois traçamos."[14].

12 **Le Corbusier,** "Arquitetura 3. Pura Criação do Espírito" in *Por uma Arquitetura* traduzido do original francês *Vers une Architecture*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2009, pág. 157;
13 **Álvaro Siza,** "Fernando Távora/ O estímulo dos contrastes" in *Fernando Távora - Diário de 'bordo' - Estabelecimento de Texto*, Porto, Casa da Arquitectura, 2012, pág. 12;
14 **Álvaro Siza,** "Desenhos de viagem" in *Álvaro Siza Esquissos de Viagem*, Porto, Documentos de Arquitectura, Porto, 1988, pág.15;

i14- Viagem a Marrocos, 1967. Na foto: Á. Siza com Alexandre A. Costa e Luísa Brandão;
i15- Novo volume da ampliação da casa Rocha Ribeiro (1969-70) em contacto com a parte já existente, Álvaro Siza;

i14

i15

Em 1967, Siza viaja pela primeira vez até Marrocos (i14) naquela que poderá ter sido uma viagem crucial no abandono da tendência Aaltiana na linguagem da sua obra. O regresso desta viagem foi feito com a consciência de que o caminho a seguir, a partir dali, seria distinto. Um exemplo disso foram as coberturas planas que se tornaram norma na sua obra, em detrimento dos telhados até aí utilizados. Marrocos terá sido determinante nesse aspecto mas também marcante culturalmente como aponta Alexandre Alves Costa, presente no grupo de amigos que realizou a viagem: "Sinto nas personagens fotografadas 'dos dois lados' um certo distanciamento e uma curiosidade recíproca, mais nossa, talvez porque mais ingénuos. Parece-me uma tentativa de avaliação que se afasta de qualquer formalismo exótico numa quase obsessiva procura de explicações sobre o verdadeiro sentido dos homens, das mulheres, dos meninos, das arquitecturas."[15]
Viajar dá-nos esta possibilidade de aprender com a Cidade, a fazer a Casa. O desenho é instrumento de auxílio no registo, assim como a fotografia, salvaguarda da memória.

Não deixa de ser surpreendente, encorajador talvez, olhar para os desenhos dos vários arquitectos que passaram pela praça de São Marcos em Veneza, por vezes mais que uma vez, e que naquele registo umas vezes mais rápido e sintético e noutras mais demorado ou específico, não hesitaram em 'aprender desmedidamente'. Fazer daquela praça, das pessoas que a usam e dos edifícios que a conformam, tema de Projecto, com a certeza de que está ali o caminho da modernidade, uma qualidade permanente. Távora clarifica: "A modernidade de um acontecimento mede-se pela relação que ele mantém com as condições dentro das quais se realiza. (…) A modernidade manifesta-se na qualidade, na exactidão das relações entre a obra e a vida. Sendo diferentes as condições serão diversas as soluções - mas deve ser comum a natureza das relações. (…) A Praça de São Marcos, em Veneza, é um exemplo típico de diversidade formal e de qualidade permanente. Entre o primeiro e último edifício que compõem esse extraordinário organismo urbano existem alguns séculos de diferença, séculos que significam evolução, diversidade, variedade. Qualquer desses edifícios foi moderno e porque todos o foram a constante de modernidade preside ao conjunto; não interessa o estilo em que cada um deles foi realizado - interessa, sim, a semelhante atitude que

15 **Alexandre Alves Costa,** "À mão direita lá deixei Sevilha" in *1967/Alexandre Alves Costa e Álvaro Siza/Marrocos*, Porto, Circo de Ideias, 2011, pág. 7;

i16- "Rotating House",
1921, Paul Klee;

i16

presidiu à sua concepção."[16] É em 1969-70 que Siza volta a ser chamado pela família Rocha Ribeiro para desenhar um acrescento à casa previamente desenhada por si na Maia (1960-62), num desafio que trazia o dilema de lidar com algo construído dez anos antes, com outras ideias, motivações e pressupostos. Siza opta por organizar o programa ao longo de um volume que se encosta ao muro da propriedade, passando ele próprio a funcionar como 'muro habitado'. Este novo corpo caracteriza-se por uma extrema depuração, apenas rematado por uma pequena sala de estudo envidraçada, e pela cobertura plana que contrasta com o telhado inclinado da casa desenhada anteriormente (i15). Esta atitude de marcação clara do período das duas intervenções através da linguagem está completamente de acordo com a lição de São Marcos em Veneza, e com as palavras de Távora. Resolveu-se o problema da falta de espaço para novos elementos da família com um volume que tem de manter relações com o lugar e com a 'casa-mãe', alcançando este equilíbrio através da mesma atitude de constante modernidade que rege o conjunto, possibilitando assim uma natural diversidade formal.

Em 1921, já depois de entrar para os quadros da Bauhaus como professor, Paul Klee elabora o quadro "Rotating House" no qual através da simplificação do desenho e das formas, aborda o tema da cidade (i16). Uma peça ao centro (casa talvez) serve de eixo principal para o lançamento de uma série de acontecimentos: outras casas, outras janelas, outros caminhos. A representação 'naïve' das formas arquitectónicas deixa espaço para interpretação e, no meu entender, "Rotating House" é a metáfora de uma cidade/casa que é tudo menos estática; lição recíproca entre as duas, Klee representa através da ambiguidade visual que contraria uma certa rigidez arquitectónica, uma casa e uma cidade que se renovam, mantendo-se modernas. A 'minha' cidade continuará a ser o Porto mas aprender com a Cidade implica fazer com que cada visita e encontro com outros lugares seja mais um regresso a ***Casa***.

16 **Fernando Távora,** "Arquitectura e Urbanismo - a lição das constantes" in *Teoria geral da organização do espaço : arquitectura e urbanismo : a lição das constantes*, Porto, Faup Publicações, 1993, pág. 3-19;

"Creio que a arquitectura popular em todos os países parte de premissas muito concretas e realistas, e tem sempre uma dignidade que carece em muitas obras da arquitectura moderna. (...) Acho que a cada dia, o progresso reduz cada vez mais estas virtudes eternas e acredito que somos nós arquitectos os que devem trabalhar para que estas virtudes básicas não se percam. Está nas nossas mãos a possibilidade do *progresso*, os sistemas de edificação modernos e a pré-fabricação, conservando a qualidade humana que tinham as construções populares de outras épocas. Um dos problemas mais importantes para um arquitecto moderno é o tornar compatível o **progresso** com a **humanidade** que irradia das velhas construções."

J. A. Coderch, "Historia de unas castañuelas", 1967 publicado em *Nueva Forma*, Novembro de 1974; citado a partir de *J. A. Coderch de Sentmenat 1913-1984*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1989, pág. 207;

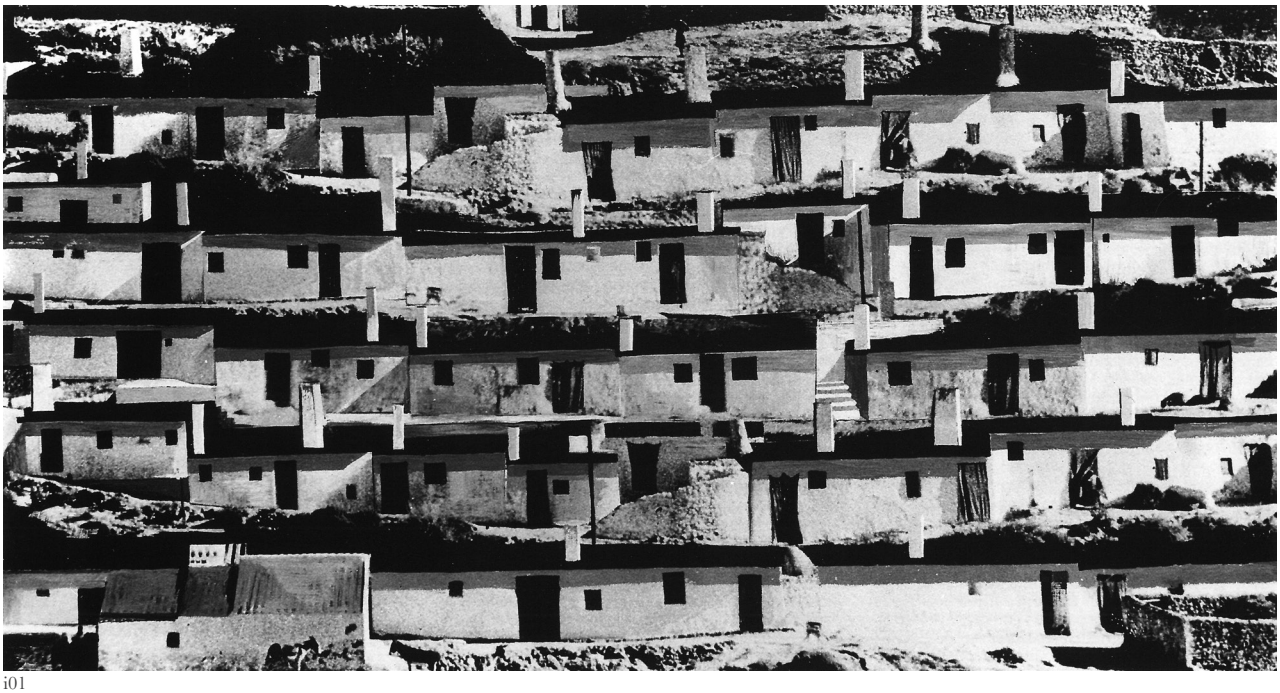
2.2 **Poeira Dourada**

O estudo de qualquer autor ou obra pressupõe uma análise atenta do sujeito e do objecto, isto é, uma pesquisa e leitura concreta do que se fez, desenhou e construiu. No entanto, mais do que perceber o que caracteriza o nosso foco de interesse, torna-se essencial fazer uma 'contextualização crítica' sobre o mesmo. Não lhe chamaria enquadramento histórico, uma vez que ele não deve dar nota de todo e qualquer acontecimento do passado, mas mostrar uma selecção criteriosa de momentos chave na definição de uma linha de pensamento que eventualmente nos conduz ao evento ou ideia que queremos aprofundar.

Este tipo de reflexão sobre o que foi feito, dá aso à descoberta de relações por vezes inesperadas entre autores, contaminações das forma e das intenções - aprendizagem entre gerações. Esta rede que tentamos deslindar é o que acaba por dar sentido e significado a cada gesto arquitectónico, nunca como algo completamente inédito e singular, mas sim como uma continuação de um legado. Nesta 'contextualização crítica' que nos propomos fazer verificamos o peso e a importância daquilo que outros fizeram no passado ou como pensaram antes de nós, "(...) E tradição? O aspecto positivo de todo o sentido de tradição é que cada geração deixa à seguinte o legado de um legítimo dever na resolução dos problemas que ficaram por solucionar, e acima de tudo de os resolver honestamente, em concordância com os valores ditados pela vida real."[1] Particularmente em arquitectura, o considerar da 'Tradição' tornou-se atitude fulcral para uma prática contemporânea que se quer informada e um desafio na definição do novo; "(…)Isto é o que alguns começam já a vislumbrar nos finais dos anos 30. São momentos em que os artistas de maior instinto sentem que a vanguarda como atitude estética começa a perder vigência, que a inovação já não é, em si mesma, uma garantia de legitimidade artística e que a busca pela novidade e pelo insólito não representa necessariamente um avanço para o conhecimento.(…) Arranca daí o conceito de tradição no seu sentido moderno, através do qual se escancaram as portas da história, surgindo assim a possibilidade de contemplar, desde um ponto de vista sincrónico, o legado artístico da humanidade no seu conjunto. (…)"[2].

1 **Alvar Aalto**, "Modern architecture and interior design of the home" in *Alvar Aalto in his own words,* edited and annotated by Goran Schildt, New York, Rizzoli Press, 1997, pág. 254-256;
2 **Carlos Martí Arís,** "2 La tradición moderna" in *silêncios elocuentes*, Barcelona, Ediciones UPC, 1999, pág.12-14;

i01- Montagem fotográfica de J. A. Coderch a partir de alguns exemplos de arquitectura popular;



i01

Este tema é frequentemente alvo de debate, mas no entanto, mesmo quando o sítio da intervenção arquitectónica se caracteriza por uma carga histórica ligada aos edifícios que o compõem, na maior parte das vezes a discussão passa ao lado do que verdadeiramente nos interessa: agir com um sentido histórico que envolva uma percepção, não apenas da amplidão do passado, mas também da sua presença no nosso tempo, como uma acção plena de naturalidade e de indiscutível bom senso. As considerações que depois advém dessa percepção é que provocam uma, também natural, discordância entre possíveis conservadores e vanguardistas, mas não deverá ser posta em causa a pertinência do arquitecto que pensa e desenha com a noção de que o faz não apenas com a sua geração e os seus ossos, mas com um sentido do todo que é a Arquitectura. Como diz T S Eliot a propósito da literatura, é este sentido do temporal e do intemporal juntos que faz um escritor tradicional e é ao mesmo tempo o que torna um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade.[3]

O 'tradicional', mais do que termo com conotação saudosista, corresponde, ou deveria corresponder, a uma transmissão pertinente dos usos e hábitos, dos processos que se auto-validam pela constância, aperfeiçoamento e naturalidade com que foram executados. Um exercício permanente de recaptura pelas coisas que resultaram mais do que um mero apego ao passado, isto porque a "(...) História vale na medida em que pode resolver os problemas do presente e na medida em que se torna uma auxiliar e não uma obsessão."[4]

A ideia da **casa** tradicional transmite-nos uma sensação de conforto e familiaridade que deve estar presente na **casa** de hoje, e isto pode ser alcançado quer pela materialidade quer pela concepção do seu espaço, sendo que a existência de elementos tradicionais não impede o carácter *intemporal* da casa. Esta é uma lição importante que podemos confirmar em muitas das primeiras obras de Siza, nas quais um compromisso composto por vários tempos

3 **T S Eliot,** in "Tradition and the individual talent, 1921"; Eliot refere ainda: "No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism.";
4 **Fernando Távora,** "O Problema da Casa Portuguesa - Falsa Arquitectura" in *Fernando Távora* ed. por Luiz Trigueiros, Lisboa, Blau, 1993, pág. 12;

i02

i03

i02- Vista exterior da Casa Carneiro de Melo, Álvaro Siza 1957-59, fotografia de Roberto Collová;
i03- Vista do pátio, Casa-estúdio, Luis Barragán 1947;

nos transmite o sentimento de uma modernidade sem fim; uma obra enraízada no tempo (não 'obra à antiga') mas armada de espírito novo. "(...) Dizem-me de obras minhas, recentes e antigas: baseiam-se na arquitectura tradicional da região. Também essas obras me fizeram conhecer a resistência de um operário, a ira, de quem passa e de quem julga. A Tradição é um desafio à inovação. É feita de enxertos sucessivos. Sou conservador e tradicionalista, isto é: movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação."[5] Quando as referências passam a não ser apenas as do nosso tempo, as soluções redescobrem-se e reinventam-se, num momento "(...)liberto de cânones estreitos e porque voltado, sem preconceitos, ao reconhecimento da lição que a tradição arquitectónica portuguesa encerra. (...) Criar o novo, sentindo e interpretando tudo aquilo que o tempo nos legou, é qualidade que a sua conduta profissional ampliará em sucessivos refinamentos."[6]
Este posicionamento, perpetuado no Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa realizado entre 1955 e 1960 (com a 1ª edição publicada em 1961) abre de certo modo a arquitectura portuguesa ao futuro, e a sua pertinência atesta-se pela contaminação e ensinamentos que os arquitectos portugueses souberam tirar a partir daí. Olhar criticamente a nossa realidade, outro tempo, a arquitectura tradicional e vernacular, deu-nos a noção de que o que caracteriza a contemporaneidade poderia não passar pelo uso exclusivo do betão, pela pré-concepção das formas ou por uma estetização fria do funcional.

Se tal como afirmou Le Corbusier, a tradição se exprime por meio de uma flecha dirigida para a frente, e de modo nenhum para o passado[7], então acrescentaria que essa viagem deve ser feita, ainda assim, com espelhos retrovisores que nos garantem a percepção do que temos atrás de nós: também uma questão de segurança. Trabalhamos num afastamento veloz da história mas com o sentimento desta necessidade de reter uma imagem do passado, como o 'anjo da história': Em 1920, Paul Klee pinta o quadro a que chamou *Angelus Novus* (i04), sendo que em 1921 ele

5 **Álvaro Siza,** "Oito Pontos" in *Álvaro Siza textos 01* editado por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág.28;
6 **Sergio Fernandez,** "Aproximação ao real" in *Percurso Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Porto, Serviço editorial da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1988, pág.131;
7 **Le Corbusier,** "Construir habitações" in *Conversas com os estudantes das escolas de arquitectura*, Lisboa, Edições Cotovia, 2009, pág.7; Citação completa: "(…) essa verdade segundo a qual a tradição é a cadeia ininterrupta de todas as inovações e, por via disso, a mais segura garantia da projecção no futuro. A tradição exprime-se por meio de uma flecha dirigida para a frente, e de modo nenhum para o passado."

i04

i04- "Angelus Novus", 1920, Paul Klee;

é adquirido por Walter Benjamin. Este, acabou por desenvolver a sua interpretação da enigmática pintura que "Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar do local em que se mantém imóvel. Os seus olhos estão escancarados, a boca está aberta, as asas desfraldadas. Tal é o seu aspecto que necessariamente deve ter o anjo da história."[8] Benjamin vê neste anjo de Klee o vento forte do progresso, que o puxa, não o impedindo no entanto de articular historicamente o passado, levando algo dele consigo; "O seu rosto está voltado para o passado. Ali onde para nós parece haver uma cadeia de acontecimentos, ele vê apenas uma única e só catástrofe, que não pára de amontoar ruínas sobre ruínas e as lança a seus pés. Ele quereria ficar, despertar os mortos e reunir os vencidos. Mas do Paraíso sopra uma tempestade que se apodera das suas asas, e é tão forte que o anjo não é capaz de voltar a fechá-las. Esta tempestade impele-o incessantemente para o futuro ao qual volta as costas, enquanto diante dele e até ao céu se acumulam ruínas. Esta tempestade é aquilo a que nós chamamos o progresso."[9] Pensar e trabalhar com a Tradição será ter em conta este voo, em direcção ao paraíso mas com a hipótese de uma viagem de costas voltadas.

Quando conheceu o arquitecto mexicano Luis Barragán, Louis Kahn revela que falaram das tradições como se fossem montes de pó dourado da natureza, dos quais as circunstâncias iam sendo destiladas e que à medida que o homem traça o seu caminho através da experiência, ele aprende sobre si mesmo. Kahn atribui assim às tradições um verdadeiro carácter instrumental, que ao ser tido em conta, dá aos artistas uma capacidade de antecipação sobre o mundo onde actua: "(...) Essa aprendizagem cai como poeira dourada, que quando tocada atribui poder de antecipação. O artista tem este poder e conhece o mundo antes ainda mesmo de ele começar."[10] Não é como se dispuséssemos de um catálogo formal de 'soluções' do passado para cada caso, mas é com esta *poeira dourada* que ganhamos a capacidade de enriquecer o problema, deixando-nos mais perto de uma resposta.

8 **Walter Benjamin,** "Teses sobre a Filosofia da História. IX" in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água, 1992, pág. 162;
9 Ibidem;
10 **Louis Kahn,** "Architecture: Silence and Light" in *Louis I. Kahn: writings, lectures interviews* /introduction and edited by Alessandra Latour, New York, Rizzoli, 1991, pág.257;

i00

Prelúdio

Alguns apontamentos sobre o texto de José Salgado, num relato sensível e ponderado do que caracteriza a obra e a figura. Em 'meia dúzia de linhas' dá-nos um retrato de uma arquitectura que foge constantemente a correntes e categorias. A aparente proximidade de Salgado com Siza permitiu uma leitura apurada da sua posição, dos processos de trabalho e dos passos dados até à concepção; um modo de fazer que nos parece, invariavelmente, 'apropriado'.

Notas sobre o texto *A Arquitectura de Álvaro Siza*

de José Salgado

i00- Desenho a pena com tinta-da-china, Álvaro Siza, 1954;

A vontade de olhar criticamente a arquitectura de Siza esbarra quase sempre no momento em que a análise de determinadas decisões do projecto nos envolve e incita a um culto da personagem mais como 'génio', do que ao fascínio pela consequência e lógica do processo criativo. Não são raros os projectos em que se torna difícil escrutinar as razões ou origem de tal desenho e no entanto, é necessário o esforço para perceber, tanto quanto possível, as motivações, influências e contexto na obra de um arquitecto que não aponta um caminho claro, "Os caminhos não são claros"[1];

"(...) a compreensão, ainda que superficial, do fenómeno da criação, não prescinde de um enquadramento espacio-temporal, por rudimentar que seja. (...) Portugal, anos 40/50, a ditadura fascista. A família. As doenças e as viagens. Gaudí. A Escola de Belas-Artes do Porto. A escultura. A arquitectura: Carlos Ramos, Fernando Távora. Os estudo e a paixão pela arquitectura. Amores, enganos e desenganos. Corbusier, Wright, Mies, Oud, Alvar Aalto, Fernando Távora. Timidez e perfeccionismo. Amigos. Filhos. Teimosia. Fernando Távora. A família. Outras viagens. O 'Sucesso'. A 'intuição'. 'A teoria que não se escreve porque se sente e altera'. A Escola. A Política. Fernando Távora sempre."

O único modo de tornar a obra de Siza em algo operativo, como lição contínua de arquitectura, passa então por admitir que por entre a 'intuição' e 'irracionalidade' atribuída aos primeiros esquissos de trabalho, está associada uma teia de relações que depois se revela de maneira mais ou menos consciente na materialização dos seus projectos. A sua reconhecida capacidade de trabalho e dedicação são também factores imprescindíveis na constância e qualidade do que faz, revelando de certa forma a necessidade do 'suor' e a importância das 'tardes de domingo no escritório' como complemento essencial do talento inato. Quase a humanização do génio;

"Como sempre o estirador. E os cadernos A4 a transbordar de esquissos oblíquos. A esferográfica. Rápidos mas sem frenesim. Repetidos até à consolidação: do desenho e das ideias. Depuração ou catarse até à convicção profunda. A simplicidade é sempre a meta mais difícil. O desenho e o resto, que é tudo, e deverá estar no desenho. E de novo o estirador, entrecortado pelo telefone e por mil outras solicitações E o rigor doentio no pormenor desenhado no silêncio das tardes de domingo, sozinho, no escritório: o repouso do guerreiro. Que se sabe único e só. Fez-se e foi feito grande. Cumprir a sua grandeza

1 **Álvaro Siza,** "Oito Pontos" in *Álvaro Siza textos 01* editdo por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 28-29;

não tem sido tarefa fácil: o orgulho pela admiração dos outros exige por vezes rendas altas que tem de pagar sozinho. O que se vê ou lê, o que se pensa ou deseja, o que se aprende e até o que se esquece, é colectivo. O que se faz, não. O génio de Siza começa por revelar-se na construção da sua própria linguagem. (...) desde as primeiras obras ela é claramente assumida como a 'sua' forma inequívoca de sentir e pensar, de 'fazer' arquitectura."

Em 1954, ano em que projecta a sua primeira obra (Quatro habitações em Matosinhos), produz também um desenho a tinta da china (i00) que é exemplo da transversalidade da sua postura. O desenho mostra uma família num ambiente triste em volta de uma mesa, à refeição. Tanto as figuras como os objectos que compõem o cenário, aparentemente desolador, são desenhados de modo abstracto e geometrizado sem no entanto se perder a noção clara daquilo que representam. Este pequena obra enquadra-se na estética neo-realista (que se deu nas mais variadas áreas artísticas desde os meados do séc.XX), em que o modo de representar o 'real' não tinha de ser necessariamente 'realista', fazendo lembrar outras peças como a pintura *O almoço do Trolha* (1946-50) de Júlio Pomar ou as figuras de Picasso. Este processo também se dá na arquitectura e por isso podemos dizer que Siza aplica o mesmo pensamento quando depura e torna mais abstracta a ideia de 'casa tradicional' ao fazer as 4 casas em Matosinhos.
Conciliando uma complexa rede de influências, lida com a complexidade do mundo e assim procura a *sua* arquitectura sem perder a noção de que "Ninguém cria a partir do nada. Ninguém, em termos absolutos, é verdadeiramente original. O que distingue os grandes artistas, os grandes criadores, é a sua capacidade de expressão, o vigor, a riqueza e a coerência da sua linguagem. É a dificuldade de transmitir, o recuo e o avanço, o despojamento e a incoerência da marginalidade. O todo afirmando-se como estilo próprio, inconfundível. O estilo de Siza não cristalizou na meia dúzia de fórmulas utilizadas com êxito desde as primeiras obras, antes tem sofrido profundas alterações, enriquecido com experiências diversificadas, passando por fases críticas extremamente decisivas.".

O seu percurso mostrou-nos como cada obra depende de cada lugar, mas isto não impede que o 'projecto' seja sempre o mesmo, e sempre diferente. A coerência que o seu trabalho apresenta como um todo, assenta no modo como temas lançados em obras iniciais continuam a ser trabalhados, acentuando aspectos diferentes e adaptando-se a cada situação; "A sua linguagem é circunstancial. Mas, apesar disso, e aqui penso que reside a sua grande força, é sempre substantiva, isto é, afirma-se como realidade própria capaz de sugerir e concretizar valores que permanecem para lá da circunstância.(...) A sua preocupação com o sítio e as pré-existências (por vezes quase desapercebidas e para muitos insignificantes) é o exercício de humildade de quem sabe não possuir a verdade (ou a receita certa) e se esforça por compreender os fios, por vezes ténues, que tecem a(s) realidade(s). Para nela(s) poder intervir, com o peso das suas convicções e com a coragem suficiente para assumir o seu projecto."

Para concluir, José Salgado faz-nos dar conta do **significado** e da essencialidade quase vital da Arquitectura para Álvaro Siza, lembrando que "(...) a Arquitectura é (...) mais do que a área profissional em que interessadamente trabalha, mais do que a Arte de que domina os segredos, a grande paixão que lhe moldou o pensar e o sentir, ou seja, a razão principal da sua existência."

Excepto quando indicado, todas as citações são retiradas do texto:
José Salgado, "A Arquitectura de Álvaro Siza" in *Alvaro Siza em Matosinhos* por José Salgado, Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 1985, pág. 37-39;

3. Tradição, **Contágio** e Projecto

i00- "Tetto" ('tecto'), 1969, Luigi Ontani;

[*Da qualidade universal das coisas*]

"A grandeza e significação das coisas resulta do grau de transcendência que encerram. Só essa qualidade impalpável, luminosa, halo do aparente que as materializa, lhes dá perenidade. Não é só por ser doce, quente e generoso que o vinho do Roncão nos embriaga. É também por todo um feitiço que dele se evola, e é saibro, suor, sol e sofrimento, já tornados sublimação no seu corpo líquido. Um marco miliário de Babe são dois metros de granito arredondado; mas passaram ao pé legiões invasoras e civilizadoras, e deixaram gravadas nele as distâncias do caminho andado. E uma crónica das eras ficou ali, a nimbar de espiritualidade a pedra bruta. No gosto apurado de uma alheira de Chaves, onde já não é possível alterar um miligrama sequer a dose dos condimentos, ou no modo de erguer uma videira com a máxima economia de gestos, há uma verdade que ultrapassa a rotina de comer e trabalhar. Há um salto para além da barreira de instintiva preservação fisiológica, que já é libertação e permanência no intemporal.
Por serem trivialidades quotidianas tais virtudes, ninguém repara nelas. E são esses tesouros inestimáveis que justificam o homem na terra.
(…)
O universal é o local sem paredes. É o autêntico que pode ser visto de todos os lados, e em todos os lados está certo, como a verdade.(…)"

Miguel Torga, "Trás-os-Montes no Brasil" conferência realizada no Centro Transmontano de São Paulo em 1954 in *Traço de União*, Lisboa, Glaciar, 2016, pág. 52-58;

"Quaisquer que sejam as causas subordinadas e incidentais que possam contribuir à formação do ***carácter*** geral de cada arquitectura, não conseguiria dar outra definição do que aquela que se relaciona com a acção primordial da Natureza, acrescentando, no entanto, uma acção indirecta dessa mesma natureza e uma acção directa da sociedade, ainda que subordinada à primeira. Eu diria que o ***carácter*** da arquitectura dos diferentes povos consiste numa maneira de ser, numa conformação suscitada pelas necessidades físicas e pelos hábitos morais, e na qual se pintam os climas, as ideias, os costumes, os gostos, os prazeres e o próprio *carácter* de cada povo."

Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique*, tomo I, pág. 492; tradução livre a partir de LAVIN, Sylvia, 'Quatremère de Quincy and the invention of a modern language of architecture', MIT press, Cambridge, 1992, pág.139;

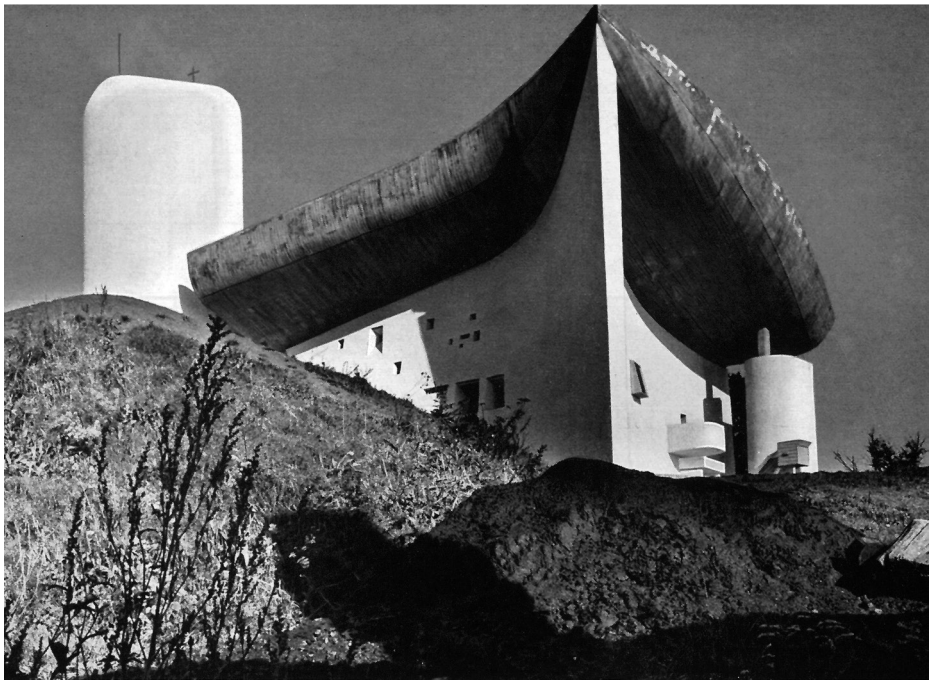
3.1 **Um novo *carácter* na Arquitectura Portuguesa**

A propósito da formulação 'Compor o espaço da Casa', e assim da problemática do habitar, optei por direccionar a minha atenção para uma série de casas desenhadas por Álvaro Siza, desde o período em que começou a construir, no início dos anos 50, até ao final dos anos 60. Ao servirem de objectos de estudo, estas casas oferecem-me uma materialização física, real, desta procura pela "autêntica casa"[11]. O Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa, a presença de Carlos Ramos, Fernando Távora e Alvar Aalto (entre outros), contribuíram com mais ou menos preponderância para a maturação da arquitectura de Siza no período em questão. Na análise dos edifícios vemos emergir o contágio permanente entre 'matérias' de arquitectura. Os pontos de contacto multiplicam-se entre autores e obras, entre a arquitectura e a vida, cruzando-se em vários tempos e lembrando-nos o trabalho do arquitecto como acto de 'escavação e memória', como explica Walter Benjamin:
"Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria (*Sachverhalt*) - espalhá-la, tal como se espalha a terra, revolvê-la tal como se revolve o solo. Porque essas 'matérias' mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. Falo das imagens que, arrancadas a todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior - como torsos na galeria do coleccionador."[12] Foi neste processo de recordação e descoberta que me deparei com a figura de Keil do Amaral, sobre o qual tardiamente constatei ter sido uma figura chave no aparecimento de um pensamento moderno na nossa arquitectura. Com contribuições que terão estado longe da exuberância de um autor aclamado mas cuja pertinência foi quase revolucionária, Keil lança principalmente através de escritos e da sua posição política uma série de bases seminais para uma ideia de arquitectura moderna, que ganha ainda mais força por ter sido expressa nos anos 40, período em que o regime ditatorial procurava avidamente uma linguagem oficial, reflexo do seu poder. Em 1942, Keil do Amaral escreve:

11 **Álvaro Siza,** "Viver uma Casa" in *Álvaro Siza textos 01* editado por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág.133-135; "*Nunca fui capaz de construir uma casa, uma autêntica casa. Não me refiro a projectar e construir casas, coisa menor que ainda consigo fazer, não sei se acertadamente.*" Neste texto Siza fala de como a construção de uma '*autêntica casa*' se completa depois do projecto e da construção. Viver a casa, como 'máquina complicada' repleta de arranjos, consertos e renovações é 'ofício a tempo inteiro', e ao arquitecto cumpre tornar esse esforço de manutenção em algo não aparente, permitindo "*um momento de paragem, olhando em volta, mergulhando na atmosfera doirada de um interior de Outono, ao fim do dia.";*
12 **Walter Benjamin,** "Escavar e Recordar" in *Imagens de Pensamento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pág. 219;

i01- Capa do livro
"A Arquitectura e a Vida"
(1942) de Keil do Amaral;
i02- Capela em Ronchamp
vista a partir de Sudeste
(1950-55), Le Corbusier;

i01

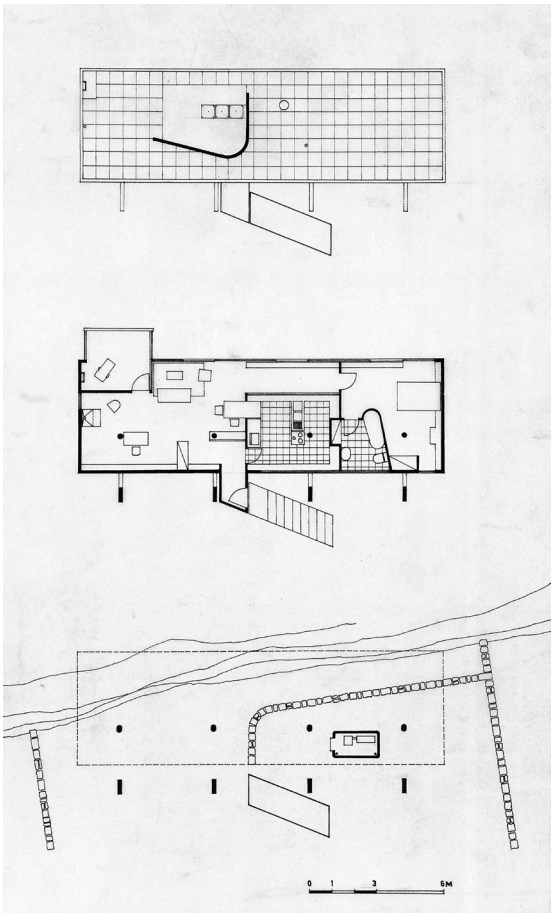

i02

"Para que a Arquitectura possa encontrar livres os caminhos da sua perfeita expansão e servir (servir no sentido mais elevado da palavra) a Humanidade (...) É preciso, antes de mais nada, para conseguir tal fim, que adquiram uma noção tanto quanto possível exacta, pelo menos da sua transcendente importância e da sua constante e estreita ligação à **Vida.**
(...) Há quem veja na Arquitectura apenas o meio de resolver vários problemas da maneira mais racional. Há pelo contrário, quem julgue elevá-la, considerando os arquitectos seres de eleição, fadados pelos deuses para deleitar os mortais com o luxo de algumas obras belas e subtis, saídas directa e unicamente dos recônditos da sua imaginação e sensibilidade. Ora, se a Arquitectura não é uma manifestação tão simplesmente material como pretendem os primeiros, também não é um luxo nem um simples produto de locubrações artísticas.
Considero, por isso, como o maior título de glória e de orgulho que um arquitecto pode reivindicar, a certeza de que os seus dons de artista, a sua cultura e a sua inteligência **servem** para que a Humanidade possa traduzir, plasticamente, o jogo eterno e maravilhoso da sua evolução."[13]

Palavras que ecoam, ainda hoje, nas preocupações sobre o estatuto ambíguo do arquitecto, entre o artista e o técnico, mas com a certeza de que "Sem a consciência da complementaridade dos saberes não é possível dar resposta a uma necessidade social particular, que inclui e da qual dependem as outras: a Beleza. Essa é a primeira responsabilidade do arquitecto, e nunca o capricho."[14]

Keil revela assim um pensamento profundamente humanista que alia o interesse pela realidade da arquitectura portuguesa, pelas tradições locais, a uma integração sensível em cada lugar, que acreditava poder "constituir uma pedra angular na renovação da nossa arquitectura". Estas motivações levaram-no então a propor um 'levantamento de campo' e posterior publicação em livro que resultou anos depois no Inquérito à Arquitectura Popular

13 **Keil do Amaral,** "Introdução" in *A arquitectura e a vida*, Lisboa, Editora Cosmos, 1942, pág.14;
14 **Álvaro Siza,** "Doutoramento Honoris Causa em Coimbra" in *Álvaro Siza textos 01* editado por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág.195-196;



i03

i04

i03 e **04**- Plantas e foto da maquete da 'Casa sobre o Mar', projecto para o concurso de obtenção do diploma de Arquitecto de Fernando Távora (1952);

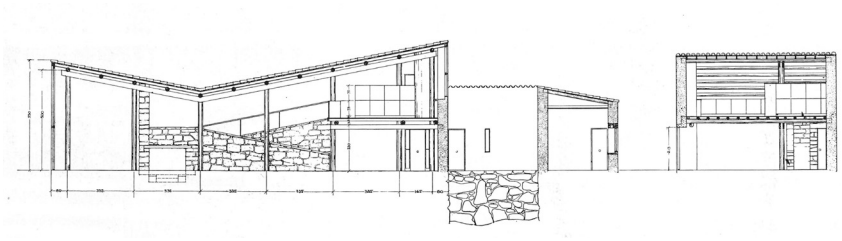
Portuguesa.[15] Em linha com o que vinha sendo apontado por Keil, Fernando Távora alerta ainda em 1947 no seu texto "*O Problema da Casa Portuguesa*" para uma mudança necessária do 'vocabulário e das ideias' na procura pela nossa arquitectura:

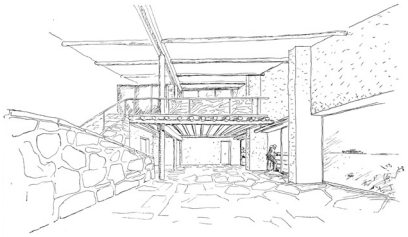
"Na Arquitectura contemporânea não é difícil entrever já uma prometedora solidez; surge um *carácter* novo das condições novas e porque essas condições nos afectam também a nós é nela que devem entroncar-se a Arquitectura portuguesa sem receio de que perca o seu 'carácter'. A individualidade não desaparece como o fumo e se nós a possuímos nada perderemos em estudar a Arquitectura estrangeira, caso contrário será inútil ter a pretensão de falar em Arquitectura portuguesa. Não é justo nem razoável que nos fechemos, numa ignorância procurada, às obras dos grandes mestres de hoje, aos novos processos de construção, a toda uma Arquitectura que surge plena de vitalidade e de força."[16]

Deste modo, era natural que Távora mostrasse simpatia pelos projectos de Le Corbusier que o afastam dos '5 Pontos para uma nova Arquitectura' antes proclamados. O mesmo Le Corbusier 'obriga' toda uma geração a repensar as alternativas à prática racionalista aliada à industrialização, ao projectar em 1950 (concluída em 1955) uma capela plena de 'vitalidade e força' em Ronchamp (i02) onde a depuração é mediada por um misto entre arquitectura e escultura: "Esta obra constitui um marco importante na sua produção. Trata-se, com efeito, de uma concepção com grande expressividade onde a modelação dos espaços se sobrepõe e esconde a rigidez normalmente imposta pela estrutura até aí assumida como elemento ordenador daqueles. (...) A racionalidade contemplava, para além da lógica, a poesia."[17]. Já antes, o arquitecto suíço tinha projectado algumas casas nas quais a utilização de coberturas inclinadas e materiais tradicionais como as alvenarias de pedra ou estruturas em madeira, surgem em

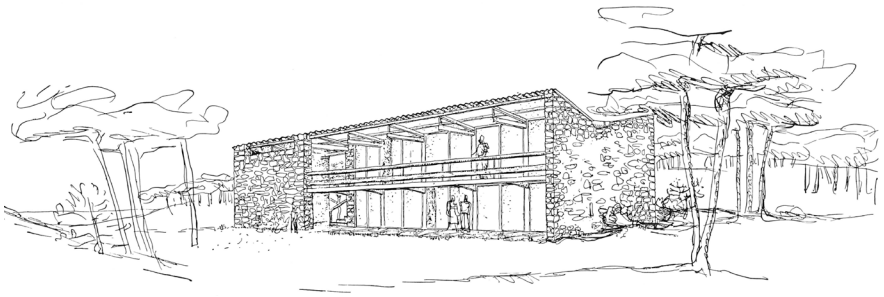
15 É em 1947 que Keil do Amaral publica o artigo 'Uma Iniciativa Necessária' , onde propõe a conciliação da modernidade com a tradição rural portuguesa e que para tornar essa ideia operacional seria necessário o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa. Keil acreditava que este documento poderia 'constituir uma pedra angular na renovação da nossa arquitectura', o que se veio a confirmar.
16 **Fernando Távora,** "O Problema da Casa Portuguesa" in *Fernando Távora* ed. por Luiz Trigueiros, Lisboa, Blau, 1993, pág. 11-13;
17 **Sergio Fernandez,** "O estilo internacional como contraproposta" in *Percurso* Arquitectura Portuguesa 1930/1974, Porto, Serviço editorial da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1988, pág. 90;

i05





i06



i07

i05- Távora junto de Le Corbusier e outros arquitectos no CIAM 8 (Hoddesdon, 1951);
i06- Cortes e perspectiva interior do projecto para a Casa Errazuris (Chile, 1930), Le Corbusier;
i07- Fotografia e perspectiva exterior da Casa em Mathes (1935), Le Corbusier;

substituição das coberturas praticavéis e do betão armado. Obras como o projecto para a casa Errazuris (Chile, 1930, i06), a casa Mandrot (Le Pradet, 1930-31) ou a casa em Mathes (1935, i07), entre outras, são exemplo da aproximação a uma expressão que combina o pensamento moderno com elementos da arquitectura vernacular.

A par do Inquérito, houve outro momento determinante na alteração do paradigma na arquitectura portuguesa a partir dos anos 50, agora protagonizado por Carlos Ramos (para quem Keil trabalhou no início da carreira), que se tornou figura chave na criação do que ficaria conhecido como a 'Escola do Porto'. No Porto, depois da Escola de Marques da Silva onde "(...) pouco restava que não fossem ruínas e a presença, já passiva, de algumas personagens de grande prestígio profissional como Rogério de Azevedo ou Manuel Marques (...)"[18], Carlos Ramos é nomeado director da Faculdade de Belas Artes (onde já era professor na altura), e motivado por uma *ideia maior* para o ensino da arquitectura em Portugal, encarrega-se de reformular a escola e renovar o corpo docente que assim passava a contar com personalidades tão diferentes como Fernando Távora, José Carlos Loureiro, Viana de Lima, Agostinho Ricca ou Mário Bonito, entre outros; "(...)o envolvimento da escola na polémica implícita na prática profissional de muitos arquitectos deve-se ao corpo docente recrutado por Ramos, entre os que traziam a reposição dos princípios do Movimento Moderno e os que comunicavam as novas mensagens renovadoras."[19]
Ora, este período entre 1950-62 é um momento especial porque com esta (re)invenção pedagógica, abre-se espaço para uma discussão fértil sobre os diferentes conteúdos, técnicas e formalizações possíveis na disciplina, com a virtude de se começar a ver a nossa realidade em paralelo com o resto do mundo; "Carlos Ramos vem de Lisboa, entende e identifica-se com o meio e renova a escola, aceitando e incentivando, como diz Vieira de Almeida, as manifestações particulares de diferença e de investigação pessoal. Mais do que o que programaticamente propôs, devemos-lhe a criação de uma consciência de corpo colectivo com pés para andar o caminho da própria história."[20]
Fernando Távora que já vinha dando mostras claras da sua posição, (com artigos como 'O Problema da Casa

18 **Alexandre Alves Costa,** "Considerações sobre o ensino da Arquitectura" in *Jornal dos Arquitectos*, nº55, Março 1987;
19 Ibidem;
20 **Alexandre Alves Costa,** "Porto, Escola do Porto, Ensino" in *Textos Datados*, Coimbra, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2007, pág. 241;

i08- Vista do interior na Casa de férias em Ofir (1957-58), Fernando Távora;

i08

Portuguesa', e de projectos como a Casa sobre o Mar [i03-04] ou depois a Casa de Ofir [i08]) destaca-se neste meio, assumindo-se como figura de proa na transmissão desta nova pedagogia e arquitectura; "Passada e vencida uma etapa em que os valores arquitectónicos que se opunham aos das instâncias oficiais eram forçosamente referidos aos do movimento moderno, Távora, que com eles se identifica no início da sua carreira, orientará a sua acção, sempre culta, para uma releitura dos valores históricos, dentro de uma óptica de modernidade."[21]

Veremos que o percurso de Távora está intimamente ligado ao trajecto de Álvaro Siza, que frequenta a Escola no início dos anos 50, usufruindo da fase em que a leitura de Le Corbusier é acompanhada pelo estudo de figuras como Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto, o que permitiu ver o moderno através de uma tendência mais expressiva, uma sensibilidade organicista que se sobrepõe à matriz do estilo internacional; O criticismo perante o Movimento Moderno, especialmente direccionado às ideias de Le Corbusier expressas na *Carta de Atenas*, teve lugar nas reuniões do CIAM (i05). Távora, a par de outros arquitectos, defendia um novo Modernismo, que fosse menos abstracto e 'internacional', no qual o conceito de casa como máquina de habitar desaparecesse.

Ramos e Távora eram os 'culpados' por viagens ao estrangeiro, nomeadamente a Itália, donde trouxeram uma série de textos de Bruno Zevi e artigos sobre as obras de Aalto, além das participações regulares nas reuniões do CIAM; "Távora era membro português do CIAM e, depois das suas viagens, vinha e contava o que se havia passado ou como eram os edifícios que na Europa se estavam a projectar."[22] A par desta abertura e acesso a mais informação, a consideração pelo passado por parte dos arquitectos, vai-se transformando em 'procedimento abstracto' como apontado por Martí Arís a propósito de Mies van der Rohe, permitindo "(...) situar as obras do passado no plano dos seus interesses e inquietudes como arquitecto(s) moderno(s), o que lhe(s) outorga a possibilidade de dialogar com elas, de desvelar o seu presente.(...) Assim libertam-nas dos seus condicionamentos prévios e convertem-nas em receptáculo de valores."[23]

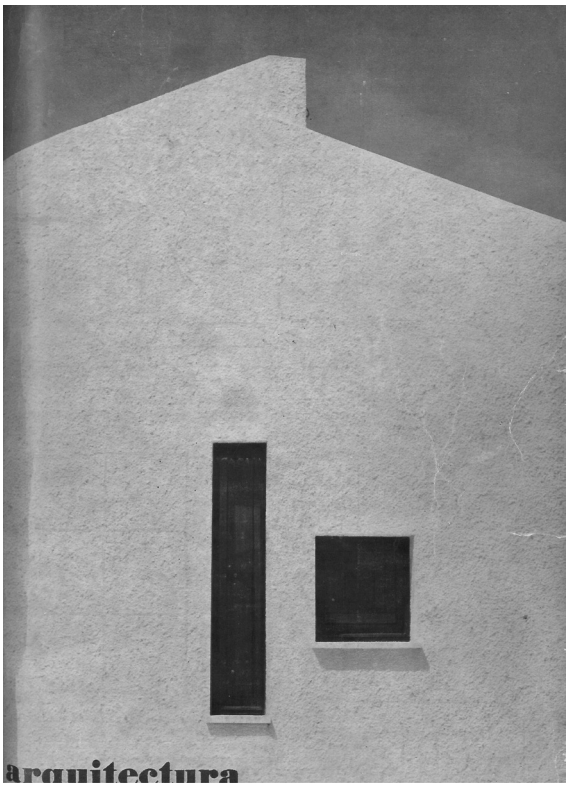
---

21 **Sergio Fernandez,** "Aproximação ao Real" in *Percurso* Arquitectura Portuguesa 1930/1974, Porto, Serviço editorial da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1988, pág. 124;

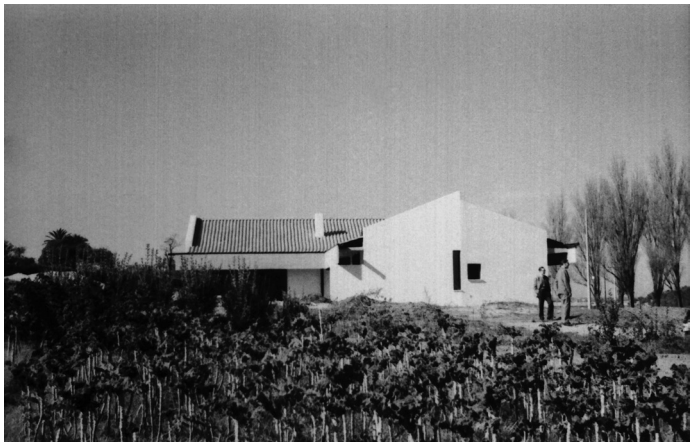
22 **Álvaro Siza** em conversa com Carlos Castanheira, Pedro de Llano, Francisco Rei e Santiago Seara, "Fragmentos de uma experiência" in *Álvaro Siza Obras e Projectos*, Madrid, C.G.A.C, 1996, pág.28;

23 **Carlos Martí Arís,** "3 Mies van der Rohe: La claridad como objetivo" in *silêncios elocuentes*, Barcelona, Ediciones UPC, 1999, pág.18-20;
A citação foi ligeiramente alterada na sua construção frásica para corresponder à 3ª pessoas do plural: os arquitectos;

i09- Capa da revista 'Arquitectura' nº68 de 1960, com destaque para a fachada da Casa Carneiro de Melo;
i10- Vista exterior da Casa Carneiro de Melo (1957-59, Porto), Álvaro Siza;



i09


i10

A revista 'Arquitectura' também adquire um papel importante, quando em 1956 muda a sua direcção tornando-se um importante suporte teórico e informativo de uma "(...) geração de arquitectos atenta à necessidade de uma nova adequação social e histórica, interessada em desenvolver um processo próprio com diferentes coordenadas, que não as impostas até aí, mais em consonância, de resto, com as preocupações de algumas arquitecturas nacionais na Europa. (...)"[24]. Através da sua publicação havia uma partilha de "(...) tendências renovadoras, do neo-realismo italiano ao neo-empirismo nórdico e às formulações das mais jovens gerações que contestaram a tradição dos CIAM, às últimas mensagens dos 'mestres' do movimento moderno e à recuperação de toda a produção do passado considerada como património histórico comum da cultura arquitectónica."[25] Foi também nesta revista que se publicaram pela primeira vez, em 1960, as obras iniciais de Siza (i09).

A importância deste período, os 'verdes anos' da arquitectura portuguesa como lhe chamaria Ana Tostões, está intimamente ligada a uma mudança de mentalidade na prática do Projecto que nos fez ver os estratos do passado como matéria de Projecto. Como dizia W. Benjamin, utilizar a memória menos como 'instrumento' e mais como 'meio' para perceber, selectivamente, como poderia a nossa arquitectura reflectir as raízes da tradição portuguesa e ainda assim *enraizar-se no presente*, plena de modernidade; "(...) Quando re-examinamos - ou descobrimos - este ou aquele aspecto de um edifício antigo nos dias de hoje, não o fazemos com a ideia de repetir as suas formas, mas sim na expectativa de alimentar mais amplamente novas sensibilidades que são totalmente produto do presente."[26] Neste processo, Keil, Ramos e Távora dão as achegas essenciais para o germinar de um tempo diferente, mas acreditamos que é através das obras de **Álvaro Siza** que podemos identificar os exemplos mais entusiasmantes dessa transformação na nossa arquitectura.

24 **Alexandre Alves Costa,** "Álvaro Siza" in *Álvaro Siza 1954-1976* editado por Luiz Trigueiros, textos por Paulo Martins Barata, Lisboa, Blau, 1997, pág. 9-35;
25 **Alexandre Alves Costa,** op. cit.;
26 **Robert Venturi,** "Preface" in *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art, 2011, pág. 14;

"Creio que o aprendizado, em arquitectura, signifique exactamente uma ampliação da área de referências. Quando se começa, é quase sempre uma figura carismática que nos interessa de modo particular, e, consequentemente, nos influencia de maneira determinante. (...) **Acho que é possível identificar referências de uma obra, mas a dificuldade será grande se a obra já é madura, porque então não existirá uma relação só, mas muitas. A articulação destas influências é um acto de criação irrepetível. O arquitecto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente mas a maioria das vezes subconscientemente**. O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitectos e da história da arquitectura tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um."

Álvaro Siza, "Repetir nunca é repetir" in *Alvaro Siza - Imaginar a evidência*, Lisboa, Edições 70, 2015, pág. 35-37;

3.2 **"Não ser tradicionalista, e não ignorar *as raízes*."***

*** Álvaro Siza,** "Nota Autobiográfica" in *Alvaro Siza Textos 01* editado por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 187;

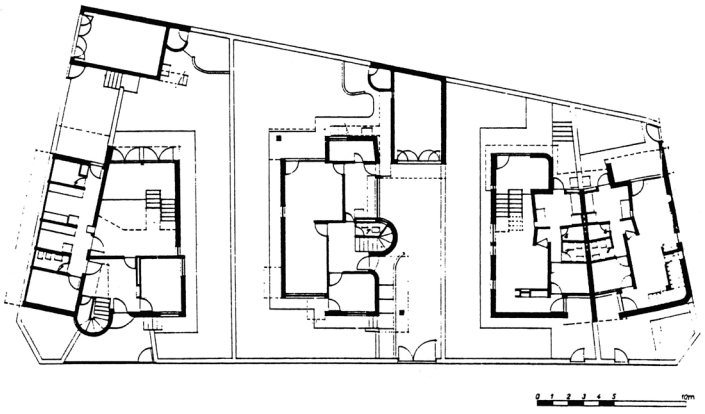
Siza frequenta a Escola de Belas-Artes do Porto entre 1949 e 1953, e é ainda enquanto estudante que projecta em 1954 as ***Quatro Casas em Matosinhos*** (i01,02), iniciando assim a sua 'actividade profissional' com uma obra ambiciosa; em cada casa do conjunto propõe uma configuração espacial diferente, alcançando na habitação virada para a Av. Dom Afonso Henriques os melhores resultados. Aí utiliza um sistema de meios-pisos que interliga as zonas de estar e acesso aos quartos, dotando o espaço interior de uma fluidez inesperada para uma casa relativamente pequena. Na caracterização exterior do conjunto, é claramente influenciado pela capela em Ronchamp de Le Corbusier e por ecos do Inquérito, que dava os primeiros passos rumo ao encontro da arquitectura vernacular portuguesa.

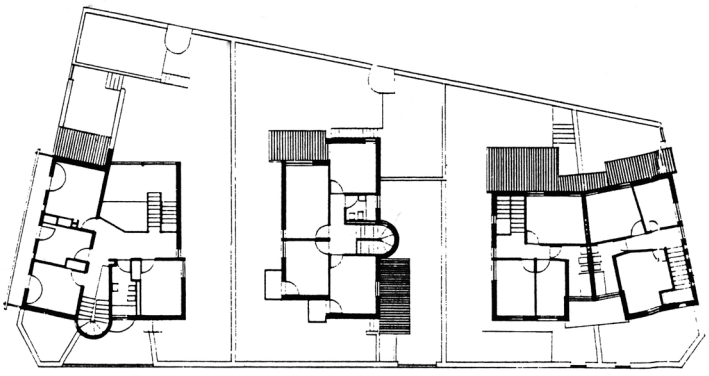
Tendo ainda Carlos Ramos como professor, foi este que, depois de uma avaliação lhe recomendou "conhecer arquitectura"; Siza ouviu o conselho e o encontro fortuito com a revista Architecture d'Aujourd'hui de Abril/ Maio 1950 (i03) desvenda-lhe a arquitectura de Alvar Aalto e da sua companheira, Aino; "Alguém me aconselhou a procurar informação alargada que não tinha, numa revista chamada Architecture d'Aujourd'hui. Comprei seis números ao acaso, entre os quais o de Maio de 1950. Não posso esquecer esse primeiro contacto com a obra de Alvar Aalto, tal como ela estava publicada e analisada"[27]. Este encontro, de Álvaro Siza com Aalto, mostrou-se absolutamente decisivo no decorrer da carreira de Siza que cedo se identificou com a postura do arquitecto nórdico: "Aalto, como dizia, impressionou-me muito, e iria marcar-me bastante no início da minha prática profissional, nuns primeiros projectos desenvolvidos no clima da arquitectura vernácula portuguesa. Creio que a produção mais importante de Portugal daquela época era pouco numerosa, mas com coisas interessantes, e estava marcada pela sua relação com a arquitectura vernácula."[28]
O momento fecundo que se vivia, permitia que o contacto entre professores e estudantes se prolongasse naturalmente no trabalho em atelier, e por isso a partir de 1955, Siza torna-se colaborador de Távora; E se Aalto foi 'primeira

27 **Álvaro Siza**, "Alvar Aalto: algumas referências à sua influência em Portugal" in *Álvaro Siza textos 01* editado por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág.211-212;
28 **Álvaro Siza** em conversa com Carlos Castanheira, Pedro de Llano, Francisco Rei e Santiago Seara, "Fragmentos de uma experiência" in *Álvaro Siza: Obras e Projectos*, Madrid, C.G.A.C, 1996, pág.29;

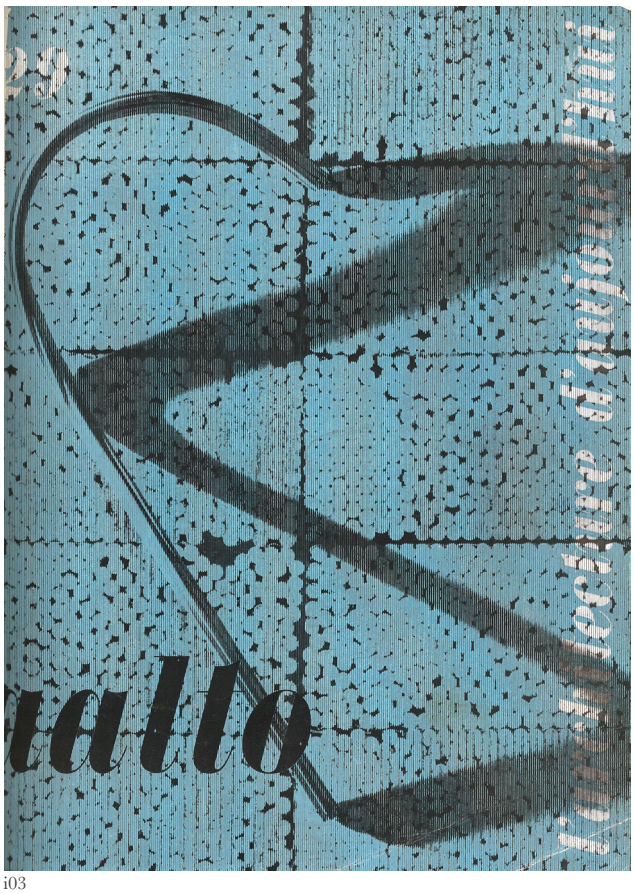
i01- Pátio de uma das quatro casas do Conjunto de Matosinhos;
i02- Plantas dos dois pisos do Conjunto de quatro casas em Matosinhos (1954-57), Álvaro Siza;
i03- Capa da revista 'L'architecture d'aujourdhui' nº29 Maio de 1950, e parte do artigo sobre a Villa Mairea de Alvar Aalto;

i01

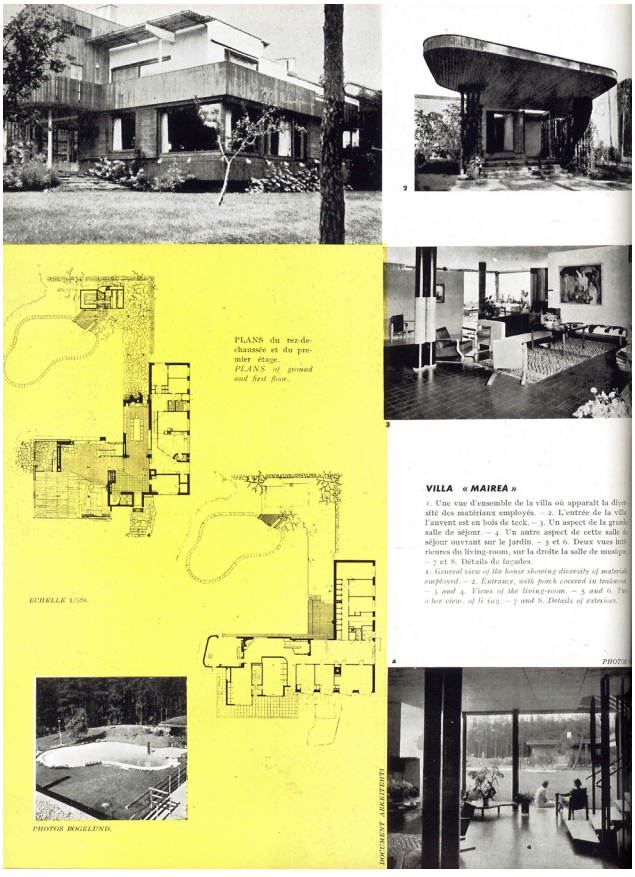




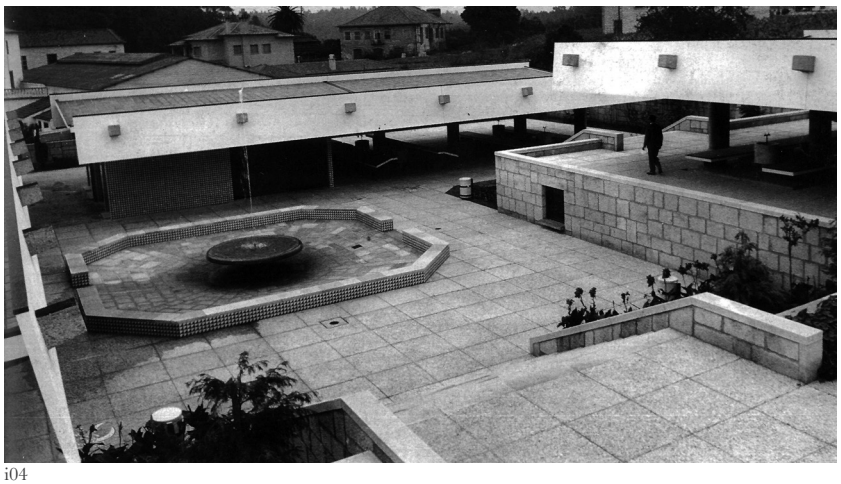
i02



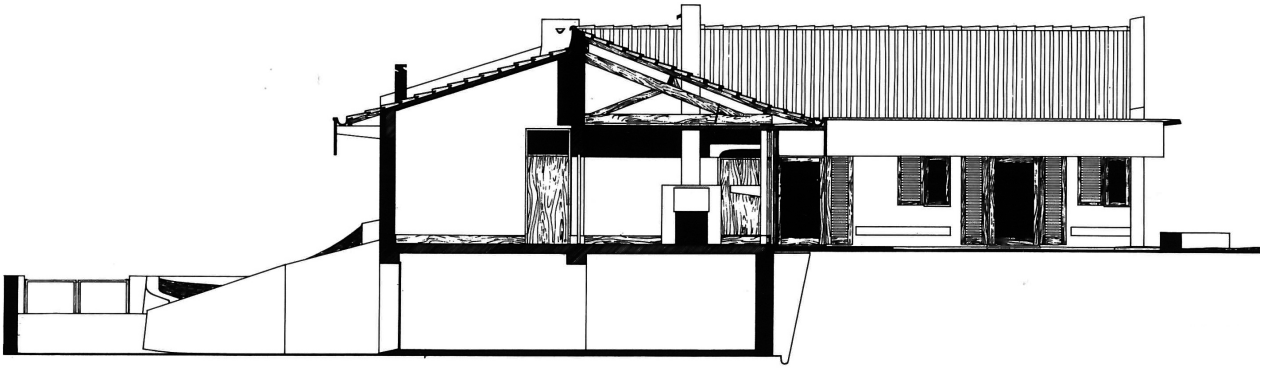
i03



i04- Vista do Mercado Municipal em Vila da Feira (1953-59), Fernando Távora;
i05- Casa Carneiro de Melo após a sua construção (1957-59);
i06- corte pela zona da Sala de estar, Casa Carneiro de Melo;
i07- Vista do pátio da Casa Carneiro de Melo com destaque para a pala em betão;

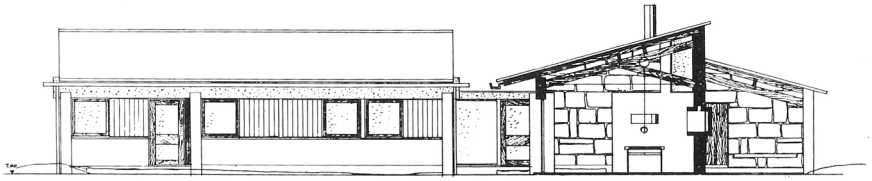

i04

i05

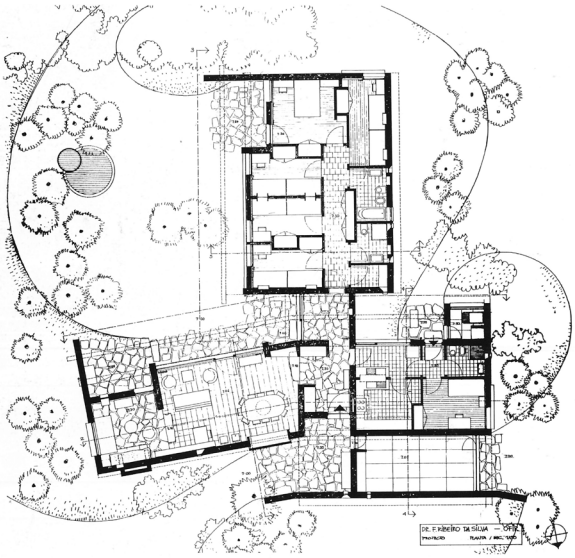

i06

i07

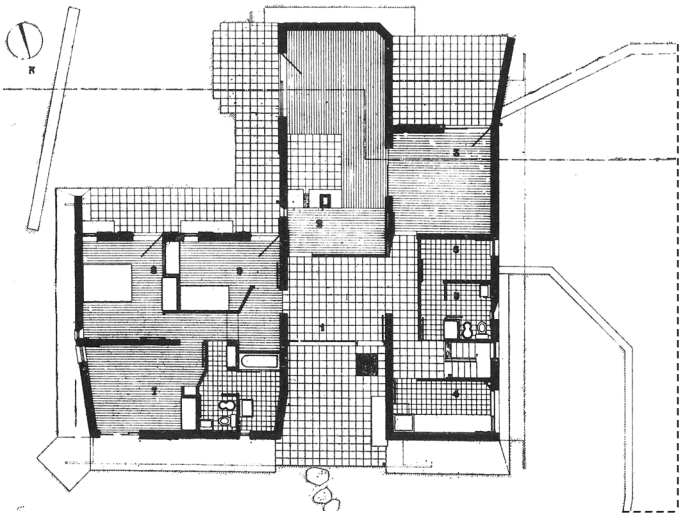
i08- Corte pela zona da Sala, Casa de férias em Ofir;
i09- Planta da Casa de férias em Ofir (1957-58), Fernando Távora;
i10- Planta da Casa Carneiro de Melo (1957-59, Porto), Álvaro Siza;



i08



i09



i10

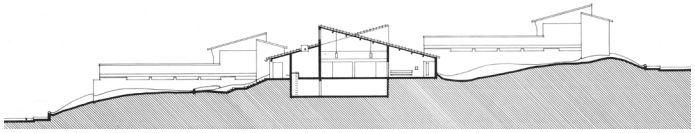
pedra' na definição do caminho a seguir, Távora foi 'pedra-de-toque' no decorrer das primeiras razões de Siza: "Quando começo a trabalhar com Távora, (…) evidentemente era a sua arquitectura que me interessava. A nova arquitectura portuguesa e a influência da investigação que então fazia Távora está por inteiro nos meus primeiros trabalhos, creio que com umas diferenças reconhecíveis, mas, basicamente, eu trabalhava nesse modelo."[29]

Em 1957, Siza projecta a casa Carneiro de Melo (i05-07), na Av. da Boavista, onde a filiação de Távora é clara, num momento saudável de contágio e partilha. As palas em betão que rematam o telhado são uma clara alusão à solução do Mercado da Feira (1953-59, i04), projecto em que colaborou, e a sua distribuição interior lembra-nos a composição de átrio e três zonas de vida da Casa de Ofir (1957-58, i09-10), ainda que na casa Carneiro de Melo predomine uma maior rigidez na geometria. Nas casas que se sucederam, Siza soube explorar, com mestria, uma maior articulação da volumetria e distribuição. A influência de Le Corbusier, que já vinha das casas anteriores, mantém-se, emergindo sobretudo nas aberturas pontuais.

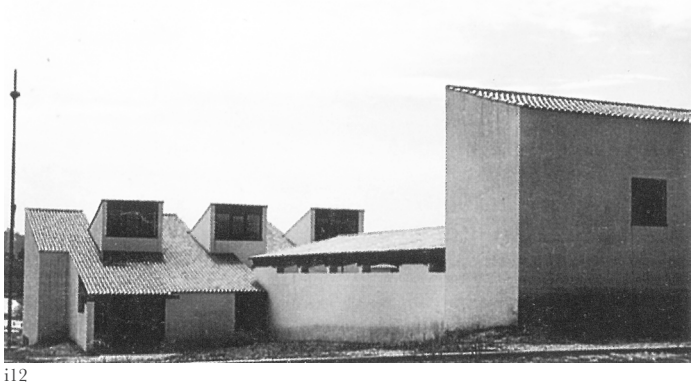
O ano de 1958 é decisivo no fortalecimento e materialização das convicções de Siza: "A obra e o pensamento de Aalto tornaram-se então - inevitavelmente - ponto de referência e meditação."[30] Ainda assim, é ao projectar a Escola do Cedro (1958, i11-12), em Gaia, que Fernando Távora faz o prenúncio, procedendo a uma caracterização formal que se aproxima das obras do finlandês, pela presença marcada dos planos de paredes brancas, composição das coberturas inclinadas e caixilharias proeminentes em madeira. Siza parece ter sentido a validação do seu 'mestre', ao partir para uma interpretação ímpar daquele vocabulário e assumindo-se como a personagem que "(...) assimilou mais profundamente o sentido "aaltiano", fosse ao privilegiar as relações urbanas entre a nova intervenção e as pré-existências, fosse por atribuir um valor de fundamento expressivo ao espaço interno, como significante complexo."[31]

29 **Álvaro Siza,** op. cit., pág. 30-31;
30 **Álvaro Siza,** "Alvar Aalto: algumas referências à sua influência em Portugal" in *Álvaro Siza textos 01* editado por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 211-212;
31 **Nuno Portas,** "À procura de uma linguagem" in *Álvaro Siza profissão poética*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988, pág. 41-43;

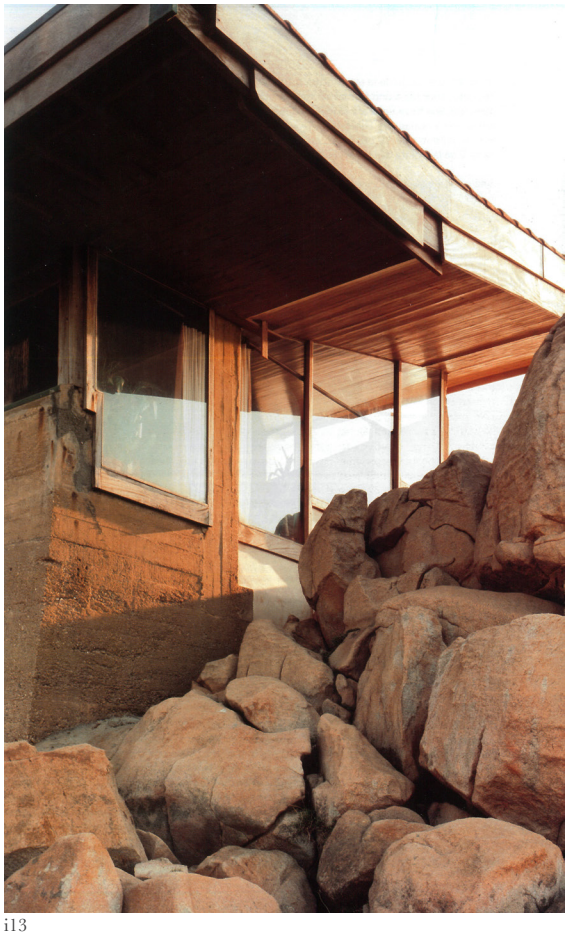
i11- Corte transversal pela Escola primária do Cedro;
i12- Vista da Escola primária do Cedro (1957-61, Gaia), Fernando Távora. Destaque para o 'jogo' de coberturas inclinadas;
i13- Pormenor das diferentes materialidades em contacto com as rochas na Casa de Chá da Boa-Nova;



i11



i12

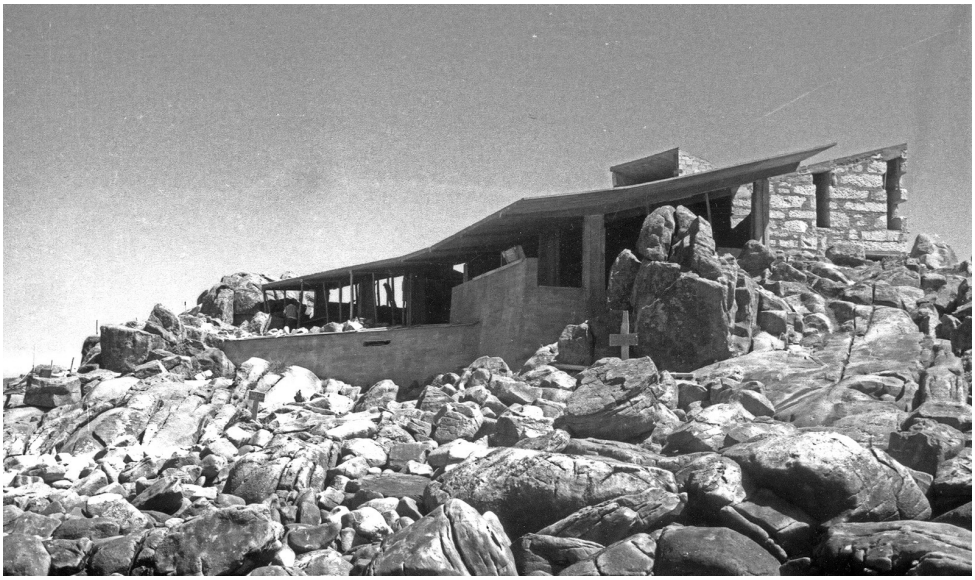


i13

Esta pesquisa teve um dos seus pontos altos no projecto para a ***Casa de Chá da Boa Nova*** (1958, i13-22), em Matosinhos. O concurso para este projecto foi ganho por Fernando Távora, distinguindo-se das restantes propostas pela decisão de assentar a construção do edifício bem junto ao mar, em terreno rochoso e agreste, intuindo com sabedoria o potencial que aquela paisagem carregava. Além disso, aquela localização pretendia intensificar a dualidade na relação do projecto proposto com a, pré-existente, Capela da Boa-Nova. Siza dedicou-se de tal forma ao projecto no atelier de Távora, que este teve a generosidade e astúcia de lhe entregar o projecto, resultando numa das obras mais aclamadas no panorama da arquitectura moderna portuguesa.

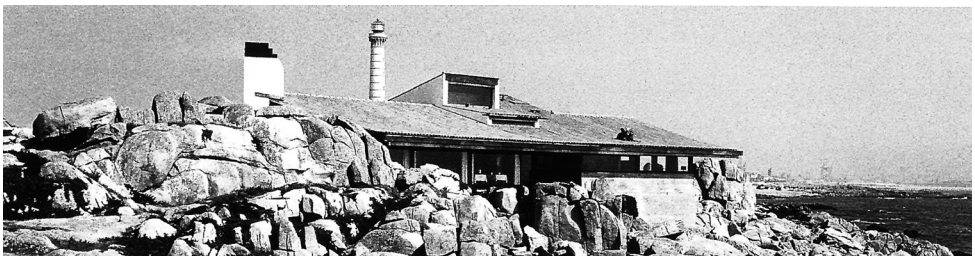
As descrições de Siza a desenhar exaustivamente cada rocha do terreno, com a intenção de 'enraízar' sensivelmente o volume da Casa de Chá, revelam a ambição de um "Processo onde o acto de olhar e o acto de pensar são a razão da história do uso do desenho. Processo onde o lugar não é a essência do método, mas que o método absorve para germinar a génese da ideia vivificadora do lugar."[32] Sobre a volumetria do edifício que se ajusta ao maciço rochoso com critério, paira a estrutura do telhado em madeira, recortando entre o céu e as pedras um abrigo calmo em direcção ao mar. O percurso exterior guia-nos com um "(...)sentido quase 'pedagógico' na apreensão do espírito da paisagem, ora revelando toda a sua grandeza, ora escondendo-a entre geométricos muros e patamares."[33], sendo depois rematado numa entrada que rejeita a monumentalidade e nos comprime com um telheiro em consola (i18). O interior concilia um estar reconfortante com a sensação de estarmos numa plataforma exterior devido aos grandes caixilhos que nos oferecem a paisagem. O trabalho de carpintaria complexo, principalmente nos tectos, cujos remates se exibem como uma malha entrelaçada (onde se sente a influência dos interiores de Wright, i21), acentuam a sumptuosidade das salas.
Com cada projecto, Siza, concretiza as pretensões de uma arquitectura que parte do real para desenhar o ponto de encontro entre as exigências do cliente/programa e uma expressão artística própria que se foi tornando cada

32 **Manuel Mendes,** "Porto: Ecole et projets 1940-1986" in *Architectures à Porto*, Bruxelles, Pierre Mardaga editeur, 1990, pág.42/43;
33 **Sergio Fernandez,** "Aproximação ao Real" in *Percurso* Arquitectura Portuguesa 1930/1974, Porto, Serviço editorial da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1988, pág. 134;

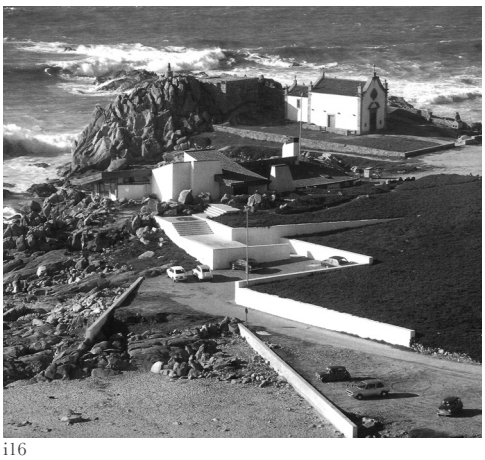


i14

i14- Casa de Chá em construção, fotografia de António Menéres;
i15- Vista da Casa de Chá por entre as rochas da Boa-Nova;
i16- Perspectiva aérea mostrando a *promenade* até à entrada da Casa de Chá;

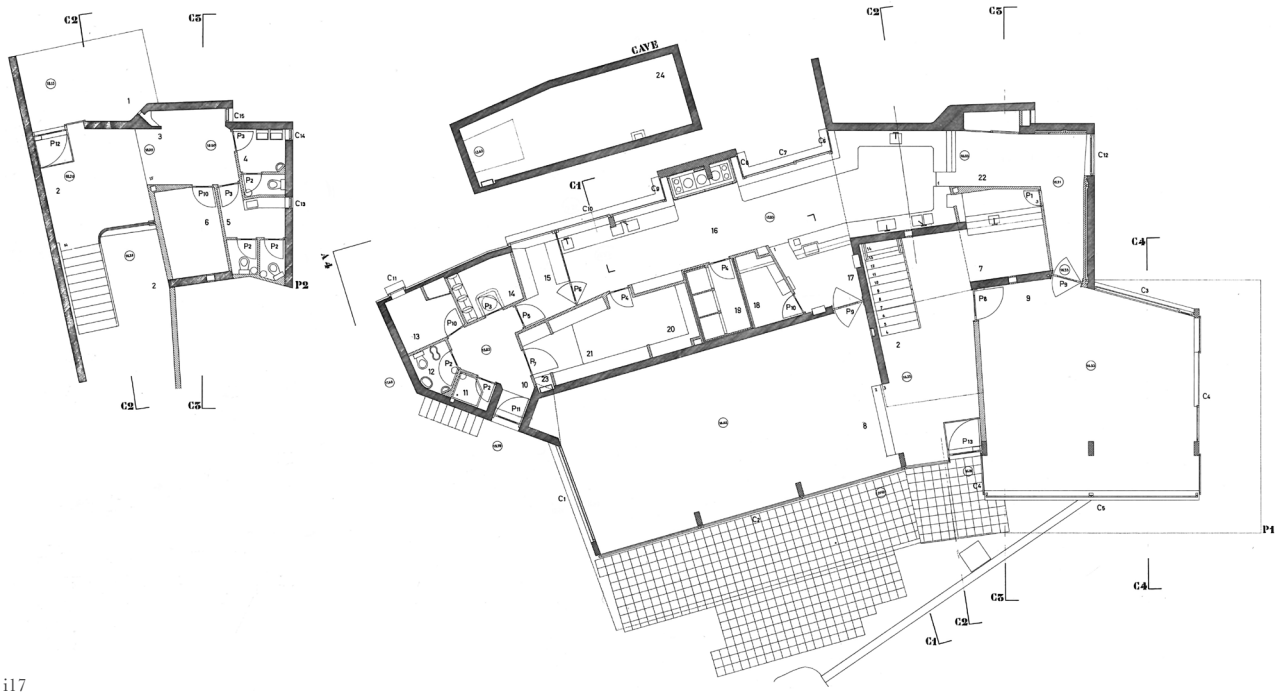


i15



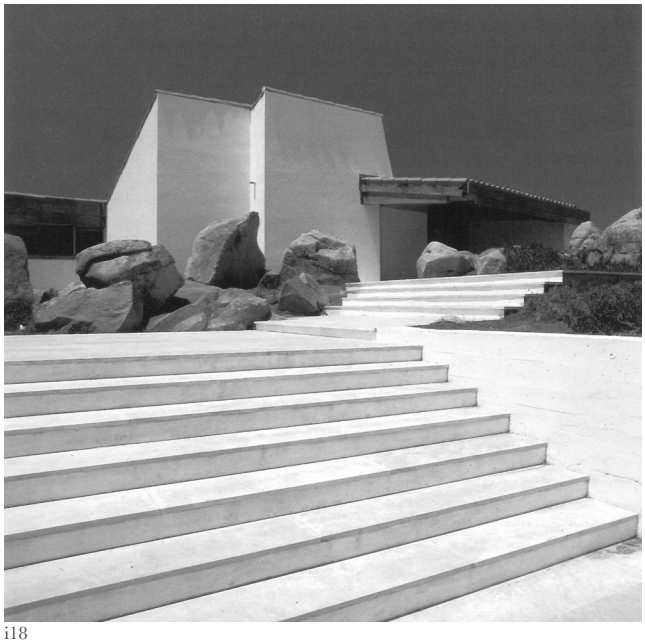
i16

i17- Planta da Casa de Chá da Boa-Nova (1958-63, Leça), Álvaro Siza;



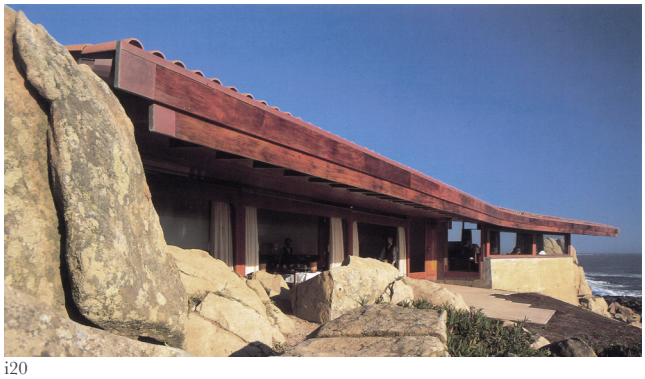
i17

i18- Escadas que fazem a aproximação à entrada;
i19 e 20- Perspectivas da fachada mais reservada a nascente e da fachada oposta aberta para a paisagem;
i21- Vista do interior numa das salas principais;



i18

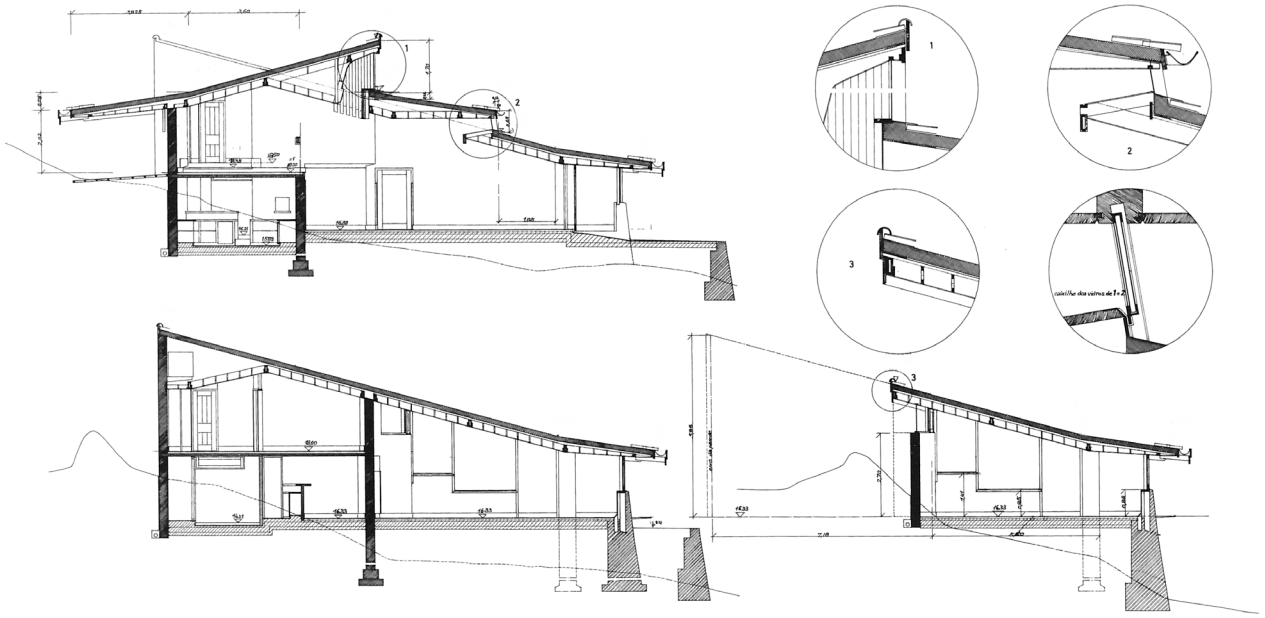
i19



i20

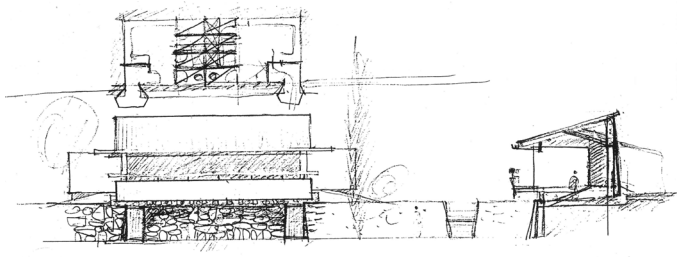
i21

i22- Cortes transversais e pormenores da Casa de Chá;



i22

i23 e **24**- Esquisso de trabalho e perspectiva do Pavilhão de Ténis na Quinta da Conceição (1956-60), Fernando Távora;
i25- Vista do acesso à Piscina na Quinta da Conceição;



i23

i24

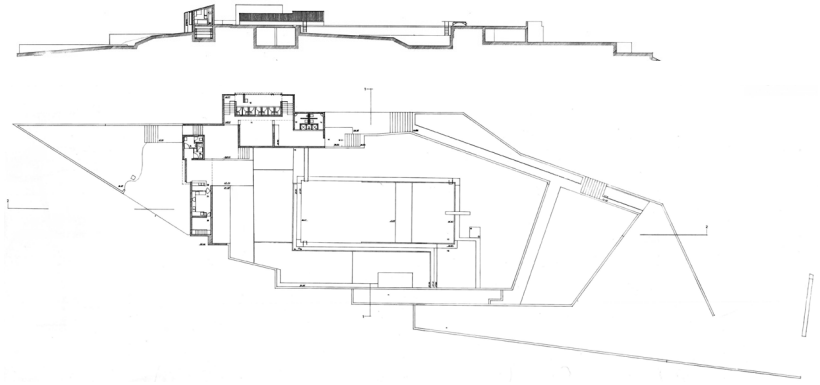
i25

vez mais coerente. A relação entre sítio e Arquitectura, mais do que limitação ou obstáculo, é antes pretexto para o lançamento de temas no projecto, enfatizando cada relação já existente na definição de um lugar para o Homem. Nesse mesmo ano, Távora delega mais uma vez em Siza a responsabilidade de desenhar a Piscina da Quinta da Conceição (1958-65, i25-28), parte integrante do conjunto da Quinta da Conceição, onde Távora havia projectado o Parque e Pavilhão de Ténis (1956-60, i23-24). Com outro tipo de programa e de escala, este projecto traz óbvios paralelismos com a Casa de Chá, obra com a qual partilha uma contínua exploração expressiva dos materiais naturais que também já se sentia nas casas anteriores. Na piscina da Quinta da Conceição, a presença marcada dos telhados, o experimentalismo do pormenor artesanal expresso sobretudo nas caixilharias em madeira, ou os planos brancos que rasgam o terreno ganhando protagonismo, revelam uma depuração que agora contrasta, não com as rochas da Boa Nova, mas com a verdura do parque, desenhando mais uma vez um encontro com a Natureza, ainda que promovendo uma sensação de interioridade, de delimitação, como um *éden* murado. Este é mais um passo na consolidação de uma ideia de arquitectura "(...) não como processo linear, da análise à síntese, mas como processo contínuo, aberto, complexo e englobante. Demonstra que o desenho nasce do diálogo permanente entre o que preexiste e o desejo colectivo de transformação.[34]

Da mesma geração de Siza, uma série de jovens recém-chegados à Escola, decidem estabelecer em 1949, na 'sala 35' do edifício Imperial (Praça da Liberdade, Porto), um espécie de atelier informal, ponto de encontro, espaço de trabalho e partilha, do qual faziam parte o próprio Siza e outros seis caloiros: Alberto Neves, Alfredo Matos Ferreira, António Menéres, Joaquim Sampaio e Vasco Macieira Mendes, e mais tarde Luís Botelho Dias.
A sala ter-se-á revelado palco de trocas de ideias, momento de comunicação fora da escola que foi servindo de 'base' às experiências, tanto noutros escritórios, como o caso de Siza no escritório de Távora, como às investigações e dilemas de cada um; Manuel Mendes cita um dos intervenientes, Alfredo Matos Ferreira, que nos dá uma ideia do ambiente vivido: "um espaço comum. Um ambiente de troca de informação, de crítica aos trabalhos

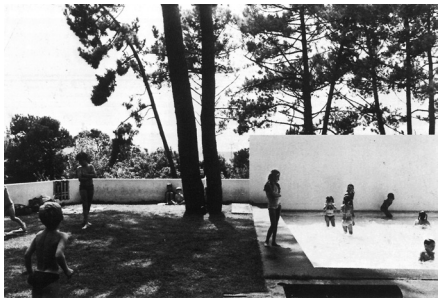
34 **Álvaro Siza,** "Alvar Aalto: algumas referências à sua influência em Portugal" in *Álvaro Siza textos 01* editado por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág.211-212;

i26- Planta e corte longitudinal da Piscina na Quinta da Conceição (1958-65, Matosinhos), Álvaro Siza;
i27- A proximidade no contacto com os telhados;
i28- Diferentes vistas da Piscina no parque da Quinta da Conceição;



i26

i27



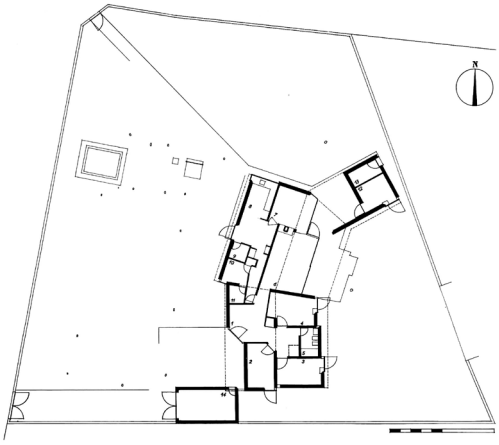
i28

escolares, de entreajuda, primeiro marco, primeiro contacto com um mundo novo… Este ambiente inicial de crítica e entreajuda prolongou-se por vários anos, mesmo depois de terminado o curso, nos projectos que íamos elaborando… Paralelamente realizávamos pequenas viagens de estudo" (AMF, 2012).[35] A colaboração de Alberto Neves, António Menéres, Joaquim Sampaio e Luís Dias no projecto para a Casa de Chá, indicia que a utilização da 'sala 35' ainda era intensa e produtiva durante esse período.

Tanto a Piscina da Quinta da Conceição como a Casa de Chá estavam ainda em construção quando a família Rocha Ribeiro encomendou a Siza uma casa na Maia. Esta obra revela uma maturação que atesta a sua capacidade para desvelar, com 'peso e medida', um desenho que tanto carrega Aalto como a arquitectura popular, compondo uma casa que equilibra o confluir de influências com que se debatia. A ***Casa Rocha Ribeiro*** (1960-62, i29-30) abre-se para um pátio que a própria conforma, definindo um 'mundo interior' que tira partido da fragmentação articulada dos volumes que a definem. Neste pátio, onde é uma árvore imponente que dá o mote para esta configuração, Siza assenta quartos e zonas de estar, sabendo atribuir ao volume da casa a escala que o lugar pedia. O protagonismo dos telhados que nos recebem, quando nos aproximamos vindos da rua, os alpendres que ligam os volumes separados e todo o trabalho de carpintaria a contrastar com os planos brancos, são ingredientes que já vimos em obras anteriores, mas que agora parecem estabilizar um todo coerente. A profusão ornamental dos interiores da Casa de Chá dá lugar a uma pormenorização ainda exaustiva, mas mais ponderada na caracterização do espaço.

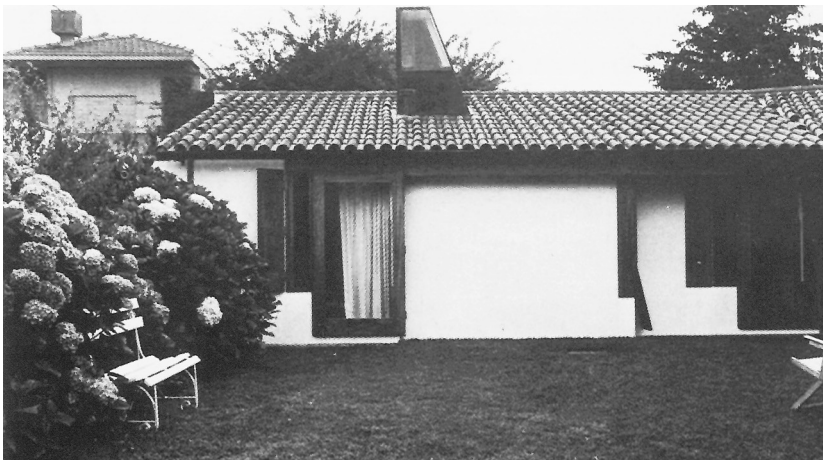
Cada novo projecto indiciava o aparecimento progressivo de uma preocupação pela "depuração de resíduos culturalistas alheios às necessidades reais das obras (...)"[36] atestando a presença de um "pensamento levado sem incoerência desde a ideia inicial à sucessão dos espaços em que se decompõe, ao papel da estrutura e ao tratamento dos materiais."[37]

35 **Alfredo Matos Ferreira,** citado por Manuel Mendes no artigo "Alfredo Matos Ferreira, *artista* de 'sexto sentido'", Porto, 2015; Publicado on-line em: http://www.revistapunkto.com/2015/07/alfredo-matos-ferreira-artista-de-sexto_21.html;
36 **Nuno Portas**, "3 obras de Álvaro Siza Vieira I - Grupo de moradias em Matosinhos" in *Arquitectura*, Lisboa, 3ª série, nº 68 Julho 1960, pág.17;
37 Ibidem;



i29

i29- Planta da Casa Rocha Ribeiro (1960-62, Maia), Álvaro Siza;
i30- Parte da fachada que se vira para o 'pátio', destaque para a clarabóia no telhado;
i31- Vista parcial do alpendre que se gera entre volumes, revestido a madeira;



i30

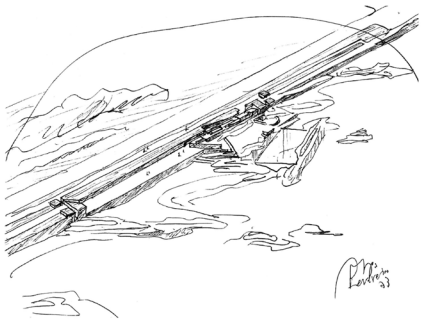
i31

Efectivamente, a força criativa que Siza mostra nos projectos deste período atesta a "(...)sua capacidade espontânea para qualificar os elementos do sítio, o seu processo empírico informado simultaneamente pela memória e assimilação/domesticação dos modelos e pela presença permanente do próprio passado, o seu experimentalismo sem ruptura e em serena continuidade, uma rigorosa vontade de clareza tipológica e tendência para uma leitura volumétrica simples e depurada (...)sendo ainda a sua conseguida vontade de síntese volumétrica, uma das duas, não muito frequentes entre nós, expressões de coerência formal."[38] A boa relação com os clientes, o rigor com que a obra é executada, e o empenho que Siza demonstra em cada fase de concepção/construção, são factores que elevam a materialização destas obras a um patamar hoje difícil de alcançar.

No início dos anos 60, e depois da Casa Rocha Ribeiro, Siza faz uma incursão pela estética brutalista, na qual a utilização do betão armado assume não apenas um carácter estrutural mas também expressivo. Esta é aliás, uma via que tinha sido deixada em aberto anos antes com a construção do Centro Paroquial de Matosinhos (1956-59). Como que aproveitando essa 'ponta solta', surge a Cooperativa de Lordelo (1960-63), edifício que se assume por contraste à sua envolvente e onde Siza testa uma composição volumétrica concentrada mas imponente, optando por uma cobertura plana incomum na série de projectos que vinha realizando.
Segue-se depois outra obra essencial: a ***Piscina das Marés***, em Leça da Palmeira (1961-66, i34-40). É importante perceber como nesta fase, cada obra era fruto das lições anteriores e por isso a leitura de cada novo lugar, agiliza-se. Ainda assim, para Siza, cada oportunidade de construção é um desafio à constante à experimentação e ao aprofundamento dos temas que o inquietam.
Aqui o objectivo era o assentar das piscinas públicas evitando cortar a relação de quem passa na marginal, com o mar. Siza propõe um edifício adossado ao muro de suporte que vence o desnível entre a plataforma da estrada e a praia, tornando-se praticamente invisível para quem passa à cota superior. Os balneários ficam assim ancorados como um barco no muro da marginal, resultado do fascínio pela horizontalidade da paisagem: "encontro do

38 **Alexandre Alves Costa,** "Arquitectura do Porto" in *Textos Datados*, Coimbra, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2007, pág. 234; citado de COSTA, Alexandre Alves, "Siza Vieira: um mundo sem duplicidade" in *O Jornal Ilustrado*, Dezembro 1986;

i32- Esquisso de trabalho para o projecto da Piscina das Marés, Álvaro Siza;
i33- Rampa de entrada com acesso aos volumes de apoio à Piscina;
i34- Zona coberta de acesso aos balneários, destaque para a estrutura em madeira da cobertura;



i32

i33

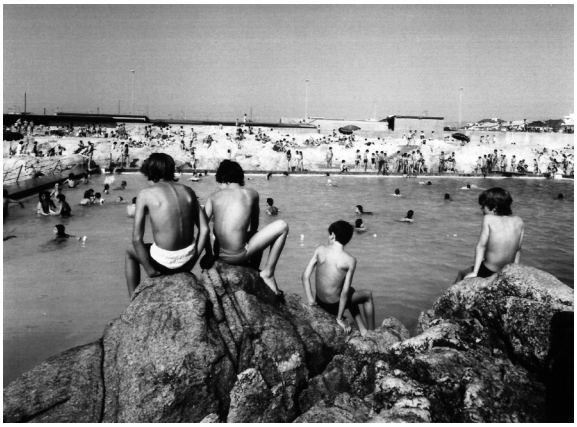
i34

mar e do céu, da praia e do mar."[39] Os muros vão desenhando o percurso que nos afunda e esconde a linha do horizonte, dá-nos depois as instalações com os balneários e devolve-nos por fim o mar, onde por entre as rochas se colocaram os tanques das piscinas que se integram perfeitamente na paisagem ao aproveitarem a topografia. A grande expressividade e rudeza das paredes em betão, que suportam a cobertura em riga e cobre, afastam-nos do que tinha sido feito na Casa de Chá ou nas piscinas da Quinta da Conceição, abrindo espaço para o diálogo com outras referências como o trabalho de Frank Lloyd Wright em Taliesin West (i38): "Mais tarde, quando fiz o projecto para as piscinas de Leça, já tínhamos acesso ao livro de Bruno Zevi, 'História da Arquitectura Moderna'. Já tínhamos recebido informação acerca do trabalho de Wright e depois mais informação se foi tornando disponível. (...) enquanto projectava as piscinas de Leça, vi o projecto de Wright para Taliesin. Em Taliesin há uma parte que se parece exactamente a uma área em Leça, o que correspondeu bastante bem com a disposição das rochas e com a curva da praia, e que encaixava na perfeição com a topografia do lugar."[40]

Depois das Piscinas, Siza retorna ao programa da habitação privada para realizar uma série de casas que significaram tanto um maior controlo da influência 'aaltiana', da estética racionalista, e da arquitectura vernacular, como também a evolução para outra fase na concepção da sua arquitectura, na qual põe de parte muitos dos elementos até aí utilizados, num processo de transformação e depuração do que até aí tinha feito;
"(...) para Álvaro Siza tratava-se de desenvolver sem concessões uma pesquisa exigente no plano da linguagem ou seja, na estreita relação de significantes e significados em que se fundava o seu discurso poético muito pessoal no entanto sempre bem amarrado às possibilidades e condicionantes de cada situação ou programa - o que explica a realização da maioria dos seus projectos e o afasta de posições "visionárias" ou de protesto (…)"[41].
Começa por projectar a Casa Ferreira da Costa (1962-65, i41-45) em Matosinhos, onde conjuga a ortogonalidade que tinha aplicado nas Piscinas das Marés com a materialidade já antes vista na casa Rocha Ribeiro. No entanto,

39 **Álvaro Siza,** "Piscina de Leça da Palmeira" in *As cidades de Álvaro Siza*, Porto, Figueirinhas, 2001, pág. 5;
40 **Álvaro Siza,** entrevistado por Juan Rodriguez e Carlos Seoane, "The Leça de Palmeira Swimming Pool Complex. The Material" in *Siza by Siza*, Porto, AMAG editorial, 2015, pág.143;
41 **Nuno Portas,** "À procura de uma linguagem" in *Álvaro Siza profissão poética*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988, pág.41-43;

i35- Piscina em plena utilização, foto de Roberto Collová;
i36, i37 e **i39**- Vista do interior do balneário e perspectivas do exterior;

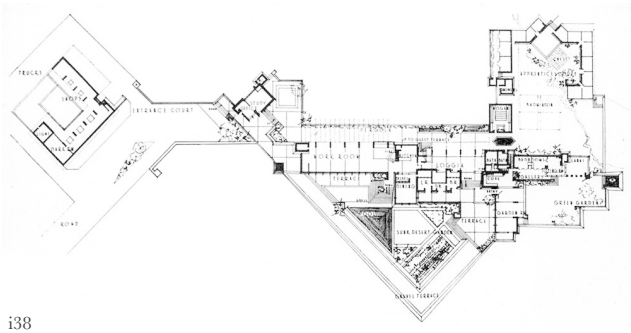


i35

i36

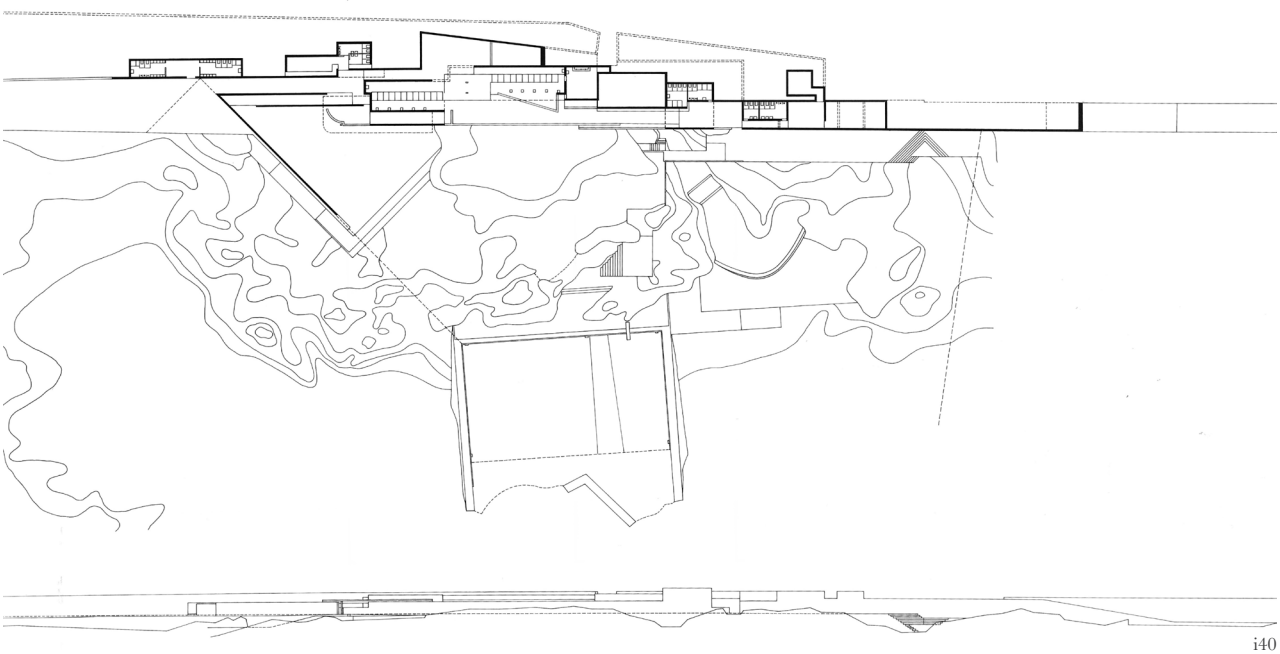
i37

i38- Planta da casa/ escola em Taliesin West (1937-59), Frank Lloyd Wright;
i40- Planta e alçado da Piscina das Marés (1961-66, Leça da Palmeira), Álvaro Siza;

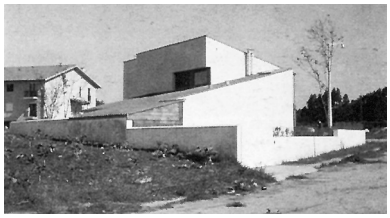


i38

i39



i40



i41

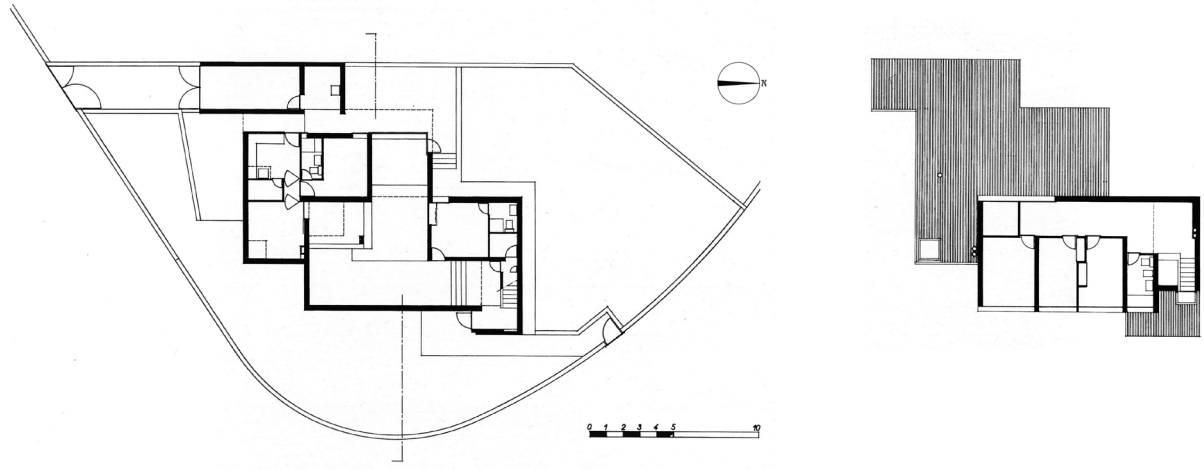
i41- Perspectiva exterior da Casa Ferreira da Costa;
i42- Vista do jardim no interior do lote da Casa Ferreira da Costa;
i43 e **44**- Vistas da Sala, espaço central no interior da casa Ferreira da Costa;

i42

i43

i44

i45- Plantas dos dois pisos da Casa Ferreira da Costa (1962-65, Matosinhos), Álvaro Siza;

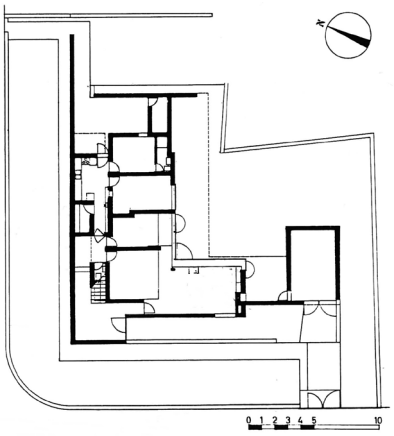


i45

i46

i46- Pátio da Casa Alves Santos;
i47- A depuração da fachada virada para a rua, Casa Alves Santos;
i48- Planta da Casa Alves Santos (1966-69, Póvoa do Varzim), Álvaro Siza;

i47



i48

o grande tema aqui passa a ser o contraste no modo como a casa se expressa para a rua (público) e para o interior da sua parcela (privado). O modo como Siza projecta esta casa vem acentuar, desta vez de modo mais vincado, uma pesquisa já iniciada com as 4 Casas em Matosinhos e que foi sendo trabalhada. Falo "do intimismo como proposta de vivência. Todas estas construções se inserem em meios arquitectónicos descaracterizados e que, como tal, não fornecem referências próximas a seguir."[42] Nesta casa, a interioridade pretendida expressa-se pela abstracção e ausência de aberturas na fachada virada para a rua, revelando apenas a faixa de janelas dos quartos, já no piso superior. No piso térreo, a planta parece responder a uma malha ortogonal de sensivelmente 3m, com uma distribuição interior bastante concentrada e tendo como ponto nuclear a sala comum que aproveita os desníveis do terreno para se desdobrar em cotas diferentes. A sensibilidade do tratamento dos caixilhos e revestimentos em madeira, a força das paredes cegas e as coberturas inclinadas em telha voltam a ser os elementos principais na concepção do projecto.

Seguem-se três casas, que se sobrepõem cronologicamente, sugerindo um momento particularmente fértil e interessante na medida em que Siza aproveita a encomenda destas obras para concluir um ciclo e retomar/apontar outras direcções, principalmente no que toca à escolha e tratamento dos materiais. A ***Casa Alves Santos*** (1966-69, i46-48), na Póvoa do Varzim, pode ser encarada como a última em que Siza trabalha com alguns dos meios até aí utilizados. É por ter esse carácter, quase de despedida, que a casa revela com mais clareza do que nunca, esses dois mundos: o da intimidade reconfortante do interior que se abre para um pátio, e o da depuração dos muros e paredes brancas que parecem fechar a casa sobre si mesma. Seguindo a lógica da Casa Ferreira da Costa, esta abordagem à expressão diferenciada da casa, servia, neste período, como motor principal do projecto, e nesta obra é levado ao limite: derradeiro aprimoramento. Desta vez a planta organiza-se em 'L', com os limites do edifício paralelos à parcela do terreno, e abrindo grande parte das divisões do piso principal para um pátio ajardinado. Verdadeira exaltação de um mundo interior, recolhido e privado, desenha-se uma frente de portadas em madeira,

42 **Sergio Fernandez,** "Aproximação ao Real" in *Percurso* Arquitectura Portuguesa 1930/1974, Porto, Serviço editorial da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1988, pág. 138;

i49- As duas janelas no momento da torção na fachada virada para a rua, Casa Alves Costa;
i50- Vista do espaço da Sala no interior da Casa Alves Costa;
i51- Zona de entrada na Casa Alves Costa;

i49

i50

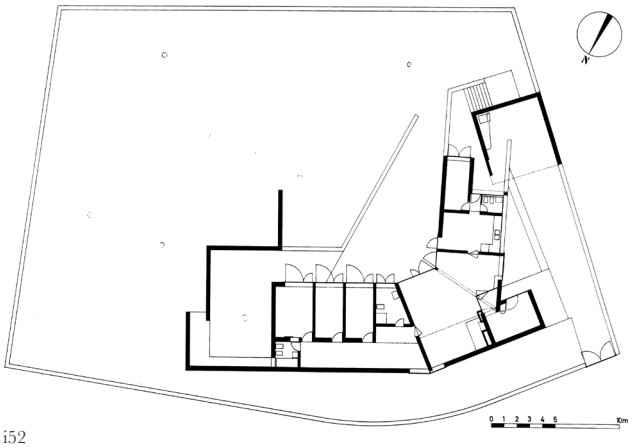
i51

deslizantes e recolhíveis, que abrem todo o espaço da sala ao pátio, mediado (em parte) por um alpendre.
No piso superior, dos quartos, a situação repete-se, sendo agora janelas a permitirem este contacto. Todos os telhados se inclinam unicamente para este pátio, oferecendo uma leitura do exterior do edifício quase como se tratasse de uma volumetria de coberturas planas, apenas denunciada pelo remate das telhas nos seus limites; "Siza recusava qualquer via de integração mimética e não deixava de alimentar-se na tradição racionalista: nos contrastes de textura dos materiais e, a nível urbano, com rupturas e oposições de linguagem entre pré-existências e novas intervenções."[43] A entrada da casa é mediada por um muro, também ele caiado de branco, que cobre a única abertura na fachada virada para a rua. Desde a 'frieza' que o exterior transmite, vamos descobrindo no interior da casa as pistas para uma ideia de 'conforto', que culmina na descoberta do jardim interior, e na sua relação com a sala que se desenvolve mais uma vez, a diferentes cotas.

Dois anos antes da Casa Alves Santos, Siza inicia o projecto para a ***Casa Alves Costa*** (1964-71, i49-53) em Moledo do Minho. Ainda que anterior, o processo desta obra foi bastante mais lento e assim a sua concretização apenas em 1971 fez com que a casa fosse já reflexo da alteração de posicionamento do autor.
A encomenda parte do pai de Alexandre Alves Costa, na altura, colaborador de Siza, o que fez com que houvesse uma relação muito franca e próxima entre cliente e arquitecto. Tal como nas casas anteriores, os pressupostos voltavam a passar por uma casa relativamente pequena e não muito cara, mas desta vez com o propósito de servir como casa de férias, com um uso mais informal, o ponto de encontro entre vários elementos da família e amigos. Pelo exterior o tema volta a ser o da depuração do plano da rua, com paredes brancas que ecoam a estética da Bauhaus e dos arquitectos do *De Stijl,* e que parece evocar continuamente a horizontalidade e secura da tradição da arquitectura vernacular. Tal como na casa Alves Santos (mas de outra forma), apenas uma abertura (partida em duas, i49) nas paredes cegas dará um sinal da vida que vai acontecendo no interior. Esta imagem marcada do exterior nas casas de Siza apela a um mistério que abre portas a variadas interpretações, como lembra Pallasmaa: "(...)os seus trabalhos provêm de uma clareza de pensamento mas acabam em mistério. Este é o mistério

43 **Nuno Portas,** op. cit.;

i52- Planta da Casa Alves Costa (1964-71, Moledo do Minho) Álvaro Siza;
i53- Vista da fachada virada para o 'pátio', Casa Alves Costa;



i52

i53

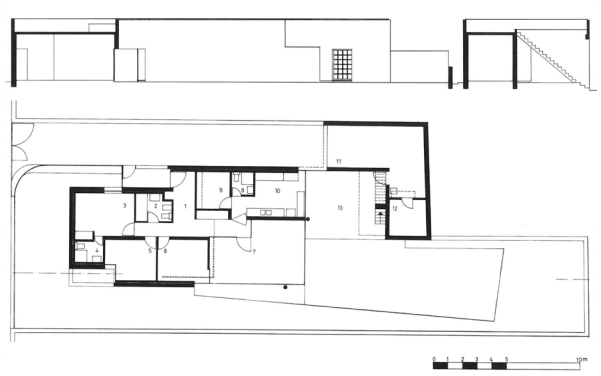
do imaginário poético que é infinitamente aberto a novas experiências. Os seus espaços e imagens são nítida e claramente apresentados, mas há uma distinta sensação de indefinição, imprecisão e incerteza que nos guia a múltiplas interpretações."[44]

A sua localização, sobre as dunas e entre o pinhal inspiraram Siza no desenho de uma casa que se torce e acomoda ao terreno conciliando múltiplas ortogonalidades. A planta organiza-se em "L", tal como acontece na Casa Alves Santos, e que aqui se torce, sendo a sala o seu 'pivot'. No interior há uma sensação de novidade; pressentem-se todas as relações com as casas anteriores mas aqui o ambiente ganha um tom único, que nasce da *riqueza das restrições*[45] a que o próprio arquitecto se submete e sabe aproveitar. Mudam pisos, tectos, a evidência da estrutura... Dá-se uma 'catarse purificante'[46]: a maturação a que a obra esteve sujeita levou a que grande parte da lógica do detalhe se mantivesse, mas que agora fosse sujeita a um 'branqueamento homogéneo'[47] que passou pela pintura de grande parte das superfícies de madeira com a cor bege ou branca das paredes, conforme as divisões. Esta atitude marcou o afastamento do 'material como forma primordial de expressão'[48], em direcção a uma composição mais 'limpa' e abstracta do espaço.

A partir do pátio que a casa define e abraça, podemos ver as portadas da sala e dos quartos que para aí se viram, imediatamente rematadas pelo plano dos telhados que, com a inevitável *patine* de um clima marítimo, ganham a expressão que contrasta com o mistério e silêncio do lado oposto da casa.

Nesta casa coexistem, de um modo mais radical que na Casa Alves Santos, parte do mundo que Siza havia explorado e o que havia de explorar. Um compromisso entre as influências que foi trazendo consigo e seu consequente abandono rumo a outras paragens. A casa tem a escala apropriada, assim como a medida certa de simplicidade, lembrando as palavras de Frank Lloyd Wright:

44 **Juhani Pallasmaa,** "The riches of restraint" in *Siza by Siza*, Porto, AMAG editorial, 2015, pág.25;
45 Ibidem;
46 **Paulo Martins Barata,** "Casa Alves Costa, Moledo do Minho 1964-1971" in *Álvaro Siza 1954-1976* editado por Luiz Trigueiros, textos por Paulo Martins Barata, Lisboa, Blau, 1997, pág. 111;
47 Ibidem;
48 Ibidem;



i54

i55

i56

i54- Planta da Casa Manuel Magalhães (1967-70, Porto), Álvaro Siza;
i55- Vista da fachada virada para a rua, Casa Manuel Magalhães;
i56- Vista do espaço da Sala no interior da Casa Manuel Magalhães;

"Cinco linhas onde apenas três são necessárias é estupidez. Nove quilos onde apenas três são suficientes é estupidez. Mas eliminar palavras expressivas que intensificam ou evidenciam significado no discurso ou na escrita não é simplicidade; (...) Em arquitectura, alterações expressivas da superfície, ênfase da linha e especialmente textura dos materiais, podem surgir de modo a tornar os factos eloquentes, as formas mais significantes. (…) Saber o que deixar de parte e o que incluir, exactamente onde e como - ah, isso é ter sido educado com conhecimento da simplicidade."[49]

Na última casa desta série, a última a ser iniciada, voltamos a assistir ao regresso a *outras* matérias, previamente enunciadas. A Casa Manuel Magalhães (1967-70, i54-56) faz reaparecer o betão já experimentado em obras anteriores e põe de parte uma imagem da casa mais 'tradicional' até aí explorada. Entre outros elementos, Siza abandona nesta casa a cobertura em telha para fazer pela primeira vez uma cobertura plana, praticável, voltando só muito pontualmente às coberturas inclinadas em casas feitas de raíz. Portas lembra o modo como Siza evita o facilitismo da previsibilidade na sua obra: "O trabalho de Siza nunca foi o mais previsível; a sua energia inesgotável na produção de surpresa atrás de surpresa (...) Na verdade, Siza nunca se moveu por entre o facilitismo de uma linguagem balanceada nem pela segurança de uma continuidade previsível (tal como aconteceu com outros mestres, Aalto por exemplo) mesmo durante a sua maturidade nos anos 60 (…)"[50]. Por isso, a casa Manuel Magalhães pode, de certo modo, simbolizar o elevado grau de inquietude no percurso de Siza; inquietude tanto na vontade de ir re-inventando temas constantemente, como no desassossego pela procura de soluções: "Creio que fazer um projecto é assumir um risco, sobretudo por haver tanta oportunidade, informação e intercâmbio, que é necessário assumir uma posição a respeito dos problemas, e isto supõe uma revisão de todas as possibilidades. (...) Procuro que essa inquietude interior não se perceba e não se revele aos outros. (...) **Depois é como tricotar: se apanhas as pontas e atas os fios tudo se encaminhará.**"[51]

49 **Frank Loyd Wright,** "The Cardboard House" in *Frank Lloyd Wright collected writings* Volume 2, New York, Rizzoli International Publications, 1992, pág.51-59;
50 **Nuno Portas,** "Interrogations sur l'architecture de Porto" in *Architectures à Porto*, Bruxelles, Pierre Mardaga editeur, 1990, pág.86;
51 **Álvaro Siza,** entrevistado por J. Domingo Santos, "El sentido de las cosas" in *El Croquis*, Madrid, El Croquis Editorial, 2008, pág.12;

i00

Interlúdio **1**#

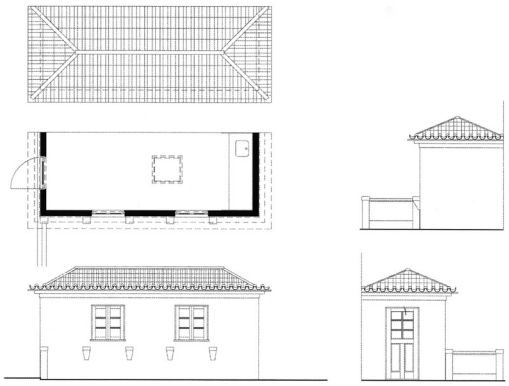
Apontamento sobre os primeiros passos de Siza, através de alguns trabalhos de pequena escala em Matosinhos.

i00- Portão da casa do Tio, 1952, Álvaro Siza, ;

Nasce em 1933, em Matosinhos, e a par dos hábitos e divertimentos normais de um jovem rapaz, como foi, por exemplo, o hóquei em patins, Álvaro Siza vai desenvolvendo um gosto pelas Artes. Os rituais de família motivavam a partilha e os encontros onde porventura 'um tio' o ensinou a desenhar cavalos por entre refeições e convívios. Este interesse e capacidade para o desenho levou a que, ainda com 15 ou 16 anos, o pai lhe pedisse para desenhar um pequeno **Pavilhão** (i01, 02), que teria lugar no pátio da casa onde viviam, que servisse de espaço de trabalho tanto para o próprio Siza como para o irmão com as suas experiências de Química. A construção seguiu as vontades do seu pai, mas este primeiro passo, mais do que qualquer tipo de relevância arquitectónica, demonstra sobretudo uma capacidade quase precoce de Siza pela vontade de criar, construir e ter iniciativa em relação a uma necessidade. Era o descobrir 'uma outra forma de desenhar'; "(...)o meu pai pediu-me então que desenhasse um espaço que eu e o meu irmão reclamávamos para estudar, desenhar e inclusivamente montar um mini laboratório de química.(...), e lá se construiu o pavilhão. Que corresponde um pouco a um gosto da época. O gosto mais conservador, que tem a ver com a 'casa portuguesa', com os telhadinhos e beirais. Eu nem sequer tinha qualquer sentido crítico em relação a isso. No fundo, fiz o que o meu pai pretendia e também com gosto porque era uma outra forma de desenhar. (...) Ali desenhei, pintei, estudei, fiz escultura como sabia e podia e o meu irmão fez experiências de química que invariavelmente terminavam com a chegada da hora do almoço (...)"[1].

Do desenho decorre o fascínio pelo Pintura e sobretudo pela Escultura. A curiosidade e interesse pela Arquitectura surgem quando Siza vai descobrindo paralelismos entre as áreas, motivado por viagens a Barcelona e o encontro com a arquitectura de Gaudí: "A minha relação com Barcelona é bem antiga; entre quarenta e cinquenta e poucos, em cada ano, o meu pai organizava um mês de férias em Espanha. (...) O meu interesse dirigiu-se ao museu de Vich e a Gaudí. Pouco me interessava a arquitectura; mas aquela parecia escultura, ou pintura, ou assim era."[2] Entra na Faculdade de Belas Artes em 1949 e em 52, durante 3º ano do curso, volta a ter oportunidade de realizar duas pequenas intervenções: a **Cozinha** na casa da avó e o **Portão** na casa do tio.
Em ambos os trabalhos a intervenção é de pequena escala, mas comparando-as com o Pavilhão da rua Roberto Ivens, já se nota uma intencionalidade própria (são reflexo já do seu percurso estudantil).

1 **Álvaro Siza,** "Entrevista a Álvaro Siza por José Salgado" in *A Casa em Roberto Ivens*, Matosinhos, Casa da Arquitectura, 2011, pág. 25;
2 **Álvaro Siza,** "Barcelona" in *Álvaro Siza textos 01* editado por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 31-32;



i01

i02

i01- Desenhos do Pavilhão, Álvaro Siza, 1948;
i02- Siza desenhando familiares junto ao Pavilhão, no pátio da casa na Rua Roberto Ivens, 1948;
i03/04- Cozinha na casa da Avó, Álvaro Siza, 1952;

i04

i03

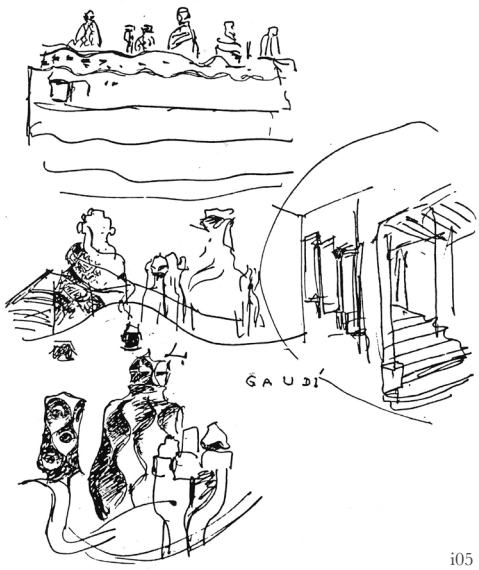
Na cozinha cumpre com naturalidade o desenho dos elementos que a tornam funcional, sem perder, no entanto, a oportunidade de colocar com especial cuidado e subtileza uma protecção em vidro por cima do fogão e uma lâmpada a meio do espaço, suportada por dois tirantes metálicos (i03, 04). A atenção a estes pormenores dentro do conjunto, e ainda que possa não estar relacionado, faz lembrar a estética da 'Bauhaus' ou as cozinhas desenhadas por Charlotte Perriand nas obras de Le Corbusier (Unidade de Marselha, por exemplo).
Já no Portão da casa do Tio, Siza aproveita para dar significado ao umbral de uma passagem exterior, relativamente secundária. O portão em madeira, é enquadrado por paredes e muro de pedra envoltos num reboco rugoso, que contraria a sua inerente rigidez na pala curvada que se apoia num pilar e dá coberto à passagem (i00, 06 e 07). Este gesto denota a influência da 'maleabilidade' das pedras de Gaudí vistas nas viagens a Barcelona (i05), assim como é a prova de um ímpeto criativo que teve lugar desde cedo no seu percurso.

Os primeiros trabalhos revelam-se importantes na medida em que foram o primeiro contacto de Siza com o material, a construção, e as possibilidades que isso traz. É também o momento em que evolui no sentido da descoberta da arquitectura, levando consigo o apreço pela escultura. E se Gaudí já tinha deixado marca, é na Escola que vai perceber que o seu conhecimento de outras obras e autores não podia ficar por ali: "Em 52, estava no 3ºano e ainda não estava verdadeiramente empenhado na Arquitectura. A cozinha e o portão são dessa altura. E, lembro-me que nesse ano foi meu professor de Projectos o Carlos Ramos que na primeira crítica que me fez, de grande agudeza aliás, me disse: 'Você não tem a mínima noção do que é a Arquitectura Moderna! E, porquê? Porque não conhece! Aconselho-o a comprar umas revistas, porque precisa de ter muito mais informação!"[3]
Em 1953, faz ainda um **Quarto de banho** na moradia da D. Irene Gramacho, numa intervenção em que a utilização do mármore rosa atribui um imagem forte e marcada ao espaço que se integra perfeitamente no conjunto pré-existente (i08).

A partir daqui, e atendendo à crítica de Carlos Ramos, Siza não só vai conhecer a arquitectura moderna, como contribuir para a sua definição, num caminho pautado por uma originalidade que não é objectivo, mas resultado de uma continuidade: "(...)não se consegue ser original se se quer ser original fora do que acontece. Quem começar um trabalho a dizer que aquilo tem de ser original não vai lá das pernas. A originalidade passa também pelo que é a continuidade histórica, a história. Com cíclicas mudanças. Acredito que há uma continuidade na evolução da arquitectura. No fundo, nada é cem por cento original. Trabalha-se sempre renovando a partir do que está feito. E são também factores externos à própria concepção que provocam maior ou menor novidade."[4]

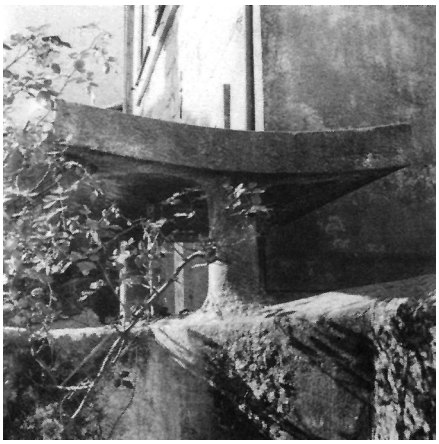
3 **Álvaro Siza,** "Entrevista a Álvaro Siza por José Salgado" in *A Casa em Roberto Ivens*, Matosinhos, Casa da Arquitectura, 2011, pág. 39;
4 **Álvaro Siza**, entrevistado por Valdemar Cruz, Expresso online - 27/03/2016, link: http://expresso.sapo.pt/sociedade/2016-03-27-Siza-Vieira.-A-reforma-da-uma-neura-terrivel;

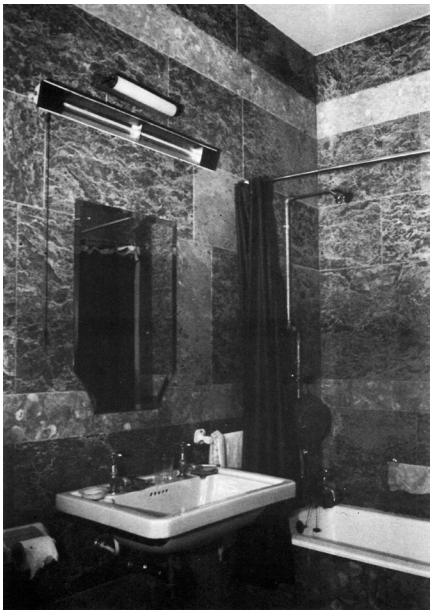
i05- Esquisso feito durante uma das viagens a Barcelona, Álvaro Siza, 1952;
i06/07- Vista e pormenor do Portão da casa do tio, Álvaro Siza, 1952;
i08- Quarto de banho na casa da D.Irene Gramacho, Álvaro Siza, 1953;



i05

i06


i07


i08

4. Casas
de estudo

i00- vista da sala da casa de férias *Eget* (1937-38), casa que Arne Jacobsen projectou para si em Gudmindrup Lyng, Dinamarca. Esta fotografia foi também ela tirada por A. Jacobsen;

"Há casas
cuja beleza começa no projecto,
outras, e são talvez as mais belas,
existem só na cabeça do arquitecto.

Há casas feitas à medida do homem,
outras há para andar de bicicleta,
há casas sobre cascatas
onde ao sortilégio da água
se junta a música de Bach.

Há casas tão ajustadas
como fato por medida
ou um verso de Cesário,
outras de tão confusas
não viram régua nem esquadro.

Há casas de papel, casas de madeira,
casas de palha e de barro,
casas que trepam pelo céu,
casas que cheiram a jasmim do Cabo,
há casas só para dormir
parecidas com um sudário.

Há casas onde
habitar é o começo da morte,
há casas de pátio caiados
com varandas para o mar,
casas onde apetece estar sentado
com um gato nos joelhos
e o coração sossegado.

Há casas com recantos para amar,
há outras onde o amor
se faz em cinco minutos
e às vezes já é demais,
há casas como um dedal
e geometria de abelhas,
casas de perfil atento
ao rumor das nascentes e das estrelas.

Há casas como um cristal,
casas de luz circular,
há casas onde não é possível
ouvir correr o silêncio, há casas
que de casas só têm o nome,
há casas que nem para cães.

Há casas tão inteligentes
que não consentem qualquer margem
para luxos e arrebiques,
casas onde a alegria se instala
sem tempo nenhum para a mágoa.

Há casas onde o pão é triste
e a roupa mal lavada,
há casas que são um rio, há casas
que são um barco,
outras têm pomares
onde os diospiros ardem,
há casas com terras de vinha e trigo
e muros a toda a roda.

Há casas que são um poema
para dar a um amigo."

S. Lázaro, 18-12-91

Eugénio de Andrade, "Relação de casas boas e más para juízo dos meus amigos" in *40 Anos de Arquitectura 1950-1990 : um gabinete do Porto / J. Carlos Loureiro, L. Pádua Ramos, J. Manuel Loureiro*, Porto, Árvore, 1992;

"Quatro casas: duas isoladas e duas geminadas (estas últimas em regime de aluguer) projectadas à vez por razões de parentesco entre os clientes. Olhando para trás, creio que, mais que aplicar uma linguagem pré-concebida, tentei encontrar uma linguagem baseada num programa de compromisso entre o que eu pensava e o que os clientes queriam. Insisti em abandonar uma rígida distribuição por zonas, cedendo onde era necessário e defendendo uma solução de "**dentro para fora**" como resultado inevitável de uma série de opções. Trata-se de uma espécie de realismo limitado e ingénuo, como se pode deduzir do que disse anteriormente. Clientes: capitães de navios pesqueiros em vias de se tornarem novos ricos, sem nunca o chegar a ser no entanto."

Álvaro Siza, "Casas em Matosinhos" in *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág.24;

4.1 **Conjunto de Quatro Casas**, Matosinhos 1954-57

No seguimento de pequenos trabalhos em ambiente familiar, surge, também em Matosinhos, a oportunidade de Siza construir aquela que é considerada a primeira obra do seu percurso profissional. Perfila-se então o momento em que o desenho do espaço imaginado se converte em espaço construído o que, numa obra de certa forma 'inaugural', facilmente intimidaria o autor na tomada de decisão, revelando a "frustração dos primeiros anos de escola e de exercício da profissão, quando à análise hipoteticamente esgotada de um problema seguia o encontro sem protecção com uma folha de papel em branco."[1] Embrenhado por entre o fascínio do mundo da Arte, Siza descobre na arquitectura outra forma de expressão na qual o processo de construir também oferece e carrega consigo um pensamento, dando ao projecto (pensado) a melhor - e às vezes a mais inexplicável - leitura de si mesmo.[2] O caminho que aqui inicia é também o da convicção pelo desenho, o da "aprendizagem de uma linguagem pelo uso das linguagens, a verificação dos conceitos ou da natureza dos materiais pela sua aplicação na obra."[3]. Wittgenstein lembra que o trabalho em Arquitectura, como em filosofia, "é, na realidade, mais um trabalho sobre si próprio. Sobre a nossa própria interpretação. Sobre a nossa maneira de ver as coisas (e sobre o que delas se espera)"[4] e Siza, dono de uma personalidade de inquietante e assumida complexidade, trouxe consigo uma postura própria acerca das coisas, de cada lugar, e da vida que quer propor em cada obra. Qualquer tipo de contextualização que ajude a entender o seu trabalho tem de reconhecer que "nada está explicado porque, de facto, a sua obra é a única verdade."[5]

Assim, com apenas 21 anos projecta o Conjunto de quatro casas entre a Av. D. Afonso Henriques e a rua Dr. Forbes Bessa, a propósito do qual Alves Costa recorda as palavras de Almada Negreiros, "Siza fechou a mão com força e agarrou bem a loucura dentro da mão, descobrindo no seu trabalho as verdades simples ou uma verdade única e nós...não sei que unidade naquela diversidade."[6]

---

1 **Álvaro Siza**, "Procedimento iniziale" in revista *Lotus International nº22*, Milano, Electa, 1979, pág. 49;
2 **Luis Martinez Santa-Maria**, "la obra, *uno*" in *Intersecciones*, Madrid, Editorial Rueda, 2004, pág. 42;
3 **Alexandre Alves Costa**, "Álvaro Siza" in *Álvaro Siza 1954-1976* editado por Luiz Trigueiros, textos por Paulo Martins Barata, Lisboa, Blau, 1997, pág. 9-35;
4 **Ludwig Wittgenstein**, "1931" in *Cultura e Valor*, Lisboa, Edições 70, 1996, pág.33;
5 **Alexandre Alves Costa**, op. cit.;
6 Ibidem;

i01- Conjunto de quatro casas vistas a partir da Av. D. Afonso Henriques;

i01

Olhando para a obra percebemos que esta se divide em duas casas isoladas e duas geminadas que ocupam a totalidade do terreno, deixando entre si o espaço de jardim/pátio de cada uma, limitado por muros de pedra que definem os quatro lotes. A ideia de conjunto é dada pelo programa comum, a escala das intervenções que é constante (volumes com dois pisos) e a continuidade no uso dos materiais que unifica o todo. No entanto, esta coesão não implicou uma mesma solução para as quatro casas; embora a organização interior das quatro partilhe uma mesma lógica, Siza evidencia coragem e até provocação, usando a ocupação fragmentada do lugar como pretexto para uma investigação diferenciada em cada uma delas.

Em 1960, através da revista *Arquitectura,* Nuno Portas fala desta abordagem e da atitude de Siza, que tinha perante si a primeira oportunidade de actuar tendo em consideração as circunstâncias do meio. O mesmo conjunto, casas diferentes:
"Inseridas num mar de moradias de subúrbio díspares e amorfas por entre a malha cruzada das ruas, as três construções aceitam a regra feita de implantação fragmentada, assim como a arbitrariedade de resolução perante o condicionalismo exterior. Esta atitude interessou mais ao autor na medida em que lhe permitiu experimentar soluções sempre diferentes, tentar uma aliciante variedade de vocabulário. (...) E se juntarmos primeiro o desconhecimento e, depois, as incaracterísticas coordenadas da vida dos futuros habitantes, temos aqui reunidas as condições ideais para um jovem arquitecto se entregar a uma atitude especulativa, à falta de solicitações do ambiente e dos sujeitos da sua arquitectura. Mas se como 'ligação à terra' a oportunidade era frouxa, Siza Vieira pôde estabelecer já determinados temas que se desenvolverão nas obras posteriores."[7]

Tal como Portas refere, Siza opta por fazer de cada uma das três construções um 'laboratório' de experiências, a criação de um mundo próprio em cada casa no qual lança uma série de temas. Uma arquitectura de complexidade pela diversidade de elementos e multiplicidade de relações mas que não se esquece do todo, difícil de alcançar, mas necessário; "Uma arquitectura que pode simultaneamente reconhecer níveis contraditórios deve também ser

7 **Nuno Portas**, "3 obras de Álvaro Siza Vieira I -Grupo de moradias em Matosinhos" in *Arquitectura,* Lisboa, 3ª série, nº68, Julho 1960, pág. 19;

i02

i03

i04

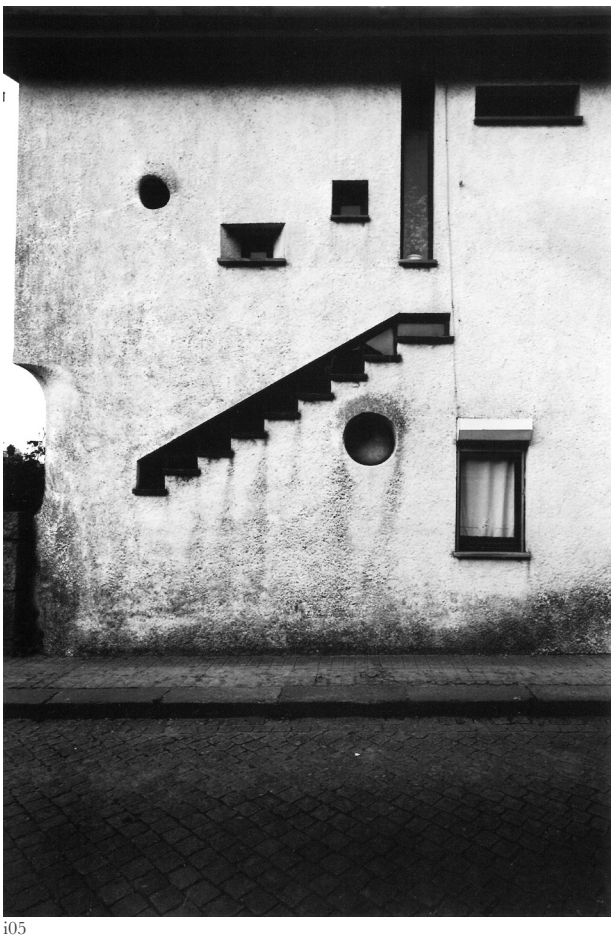
i02- Vista aérea do conjunto de casas e da cidade de Matosinhos;
i03 e **04**- Construção dos muros e paredes com alvenaria de pedra de granito;

capaz de admitir o paradoxo do fragmento do todo: o edifício que é um todo a um nível e um fragmento de um todo maior noutro nível."[8]
Embora as habitações ganhem um carácter quase objectual, resultado de uma pesquisa independente e com regras próprias, o projecto não se mostra alheado da sua circunstância, sabendo adaptar-se à escala do sítio, inserindo-se com critério entre ruas e definindo com pertinência a organização interior de acordo com orientação solar ou pontos de interesse na paisagem. Hoje em dia será difícil perceber mas na época em que foi construída, o impacto desta obra para a população próxima foi tremendo, chegando o conjunto a ser conhecido localmente como "as casas mais feias de Matosinhos"[9], já que era difícil para as pessoas que por ali passavam terem um ponto de comparação e assim aceitarem com naturalidade o seu aspecto e presença.

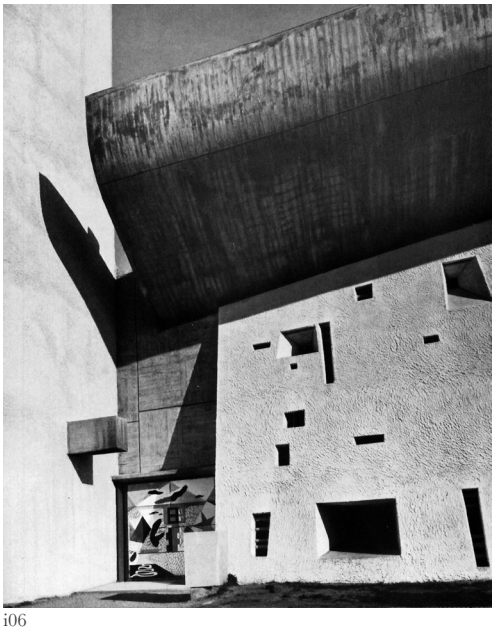
Pelo exterior há uma série de características que são comuns a todas as casas e que ressaltam como os traços fortes da imagem do conjunto. Os **muros de pedra** que estabelecem o limite de cada propriedade e dão um embasamento uno a toda a intervenção, não são rebocados e mantêm propositadamente um ar 'rústico' sem um talhamento preciso dos blocos. A forte marcação das juntas acaba por servir de lembrete de que o muro, ainda que tosco, é daquele tempo, numa composição quase pictórica das pedras de grande dimensão (i01).

A construção das casas fez-se em paredes de alvenaria de pedra que foram depois rebocadas e pintadas de branco. Houve uma intenção clara de Siza no sentido de fazer o mínimo de aberturas possíveis nas fachadas, num diálogo por vezes difícil com os clientes mas que tinha o propósito de preservar um recolhimento em relação ao exterior e por outro lado dar a máxima abertura para o interior dos pátios, ou como diz Portas:

8 **Robert Venturi,** "The Obligation Toward the Difficult Whole" in *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art, 2011, pág. 102;
9 Retirada da Conversa com o Arq. **António Madureira,** Bar da Faup, Outubro 2015; Consultar 'Apêndice' - pág. 241;
"Eram as 'casas mais feias de Matosinhos'! Iam a passar umas raparigas das fábricas perto das casas e mesmo junto ao dono de uma delas, descreveram-nas como as 'casas mais feias de Matosinhos', e eram assim conhecidas. Evidentemente que se fossem feitas agora não chocavam nada, as pessoas já estariam perfeitamente preparadas para isso. Na altura foi um choque, principalmente porque as pessoas que viam aquilo não tinham exemplos a que se agarrar, como comparação. Aliás, podiam-se até agarrar ao que quisessem!"



i05



i06

i05- Fachada de uma das 'casas geminadas' a partir da R. Dr. Forbes Bessa;
i06- Fachada sul da capela em Ronchamp, Le Corbusier, 1950 (concluída em 1955);

"(...) o tratamento figurativo das *zonas de vida*, aqui deliberadamente voltadas para o interior do lote, num ambiente intimista fechado entre planos limítrofes enriquecidos pela sua forma livre e variações de níveis. Note-se que a 'entrega' da zona de estar interior sobre estes pátios é feita por um vão único de grande simplicidade, preparado pelo plano inclinado da cobertura saliente que se destaca do corpo principal das moradias. (...) a generalidade das paredes exteriores sublinha a introversão dos fogos, dominando a parede rebocada e cega, livre contorno ao sabor dos espaços interiores, furada apenas na medida em que a luz faz falta à sua modelação."[10]

Esta '**depuração texturada**' que cobre cada casa do conjunto espelha também a influência da revisão da arquitectura moderna no pós-guerra, já não como demonstração do pragmatismo da casa como 'máquina de habitar' mas sobretudo como oportunidade expressiva, de modelação quase escultórica da volumetria, em que a influência da capela de Ronchamp, de Le Corbusier, se faz notar (i05, 06).
Ainda assim, é essencial olhar para estas decisões de Siza numa primeira obra, não como mero capricho do jovem que se fascina pelos edifícios dos mestres, mas como composição de uma expressão própria (em descoberta) que decorre daí, e que se vai validando nos ambientes para os quais cada solução é evocada; "As produções de Siza Vieira são, com efeito, tentadoras no plano do gosto, até por serem impecavelmente detalhadas e acompanhadas na execução até pelas *trouvailles* (achados) de certas obturações, ou de panos de betão ou de fotogénicos efeitos plásticos obtidos na aspereza dos rebocos... E no entanto o seu valor maior está nos ambientes para cuja expressão tais soluções se impuseram."[11]

Seguem-se os **telhados**. As coberturas inclinadas, em telha cerâmica, serão desde esta primeira obra uma parte à qual Siza dedicará especial atenção, não só no sentido de responderem adequadamente à sua função mas principalmente numa vertente mais representativa, trabalhando a sua expressão. O modo como assentam nos volumes, o quanto se exibem ou escondem ou mesmo os detalhes da colocação de cada telha e o seus remates

10 **Nuno Portas**, op.cit.;
11 **Nuno Portas**, op.cit., pág. 17;

i07- Portão de acesso ao lote de uma das casas, com motivos orgânicos moldados em ferro pintado de verde;
i08- A forte presença dos planos dos telhados ('casa da Avenida');

i07

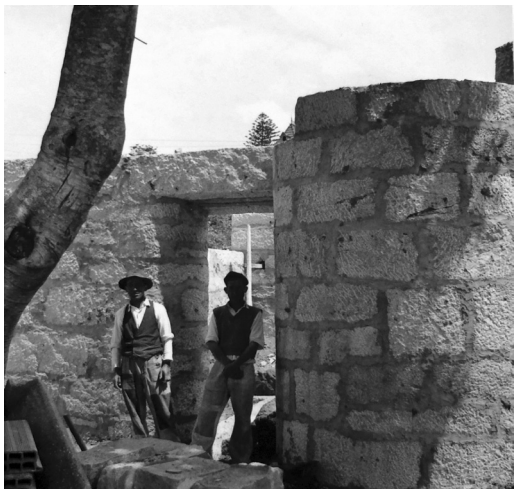
i08

em caleiras e tubos de queda são decisões que desde cedo ganham importância (i08). Ao retirar o telhado da sua condição meramente utilitária, Siza atribui significado a um elemento que passa a reflectir a sua intenção em cada obra, como autêntico 'quinto alçado'. Nas quatro casas de Matosinhos, em vez de uma cobertura una para cada volume, opta-se pela fragmentação dos telhados em cada um deles, nunca combinando as duas inclinações de uma vez. O que vemos é assim uma sucessão de telhados de uma água que cobrem à vez diferentes partes do edifício, conforme os pisos e diferentes pés- direitos, variando em cada casa. O protagonismo e presença destas coberturas é também acentuado pelo facto de estas surgirem com recurso a um estrado/caixa de madeira escura que antecede e suporta cada plano de telha atribuindo uma espessura a esta estrutura que lembra chapéus pousados sobre as faces brancas que os alçados desenham.

Por fim, os **gradeamentos**. Todos os portões e guardas do conjunto são também desenhados por Siza, optando pela utilização de ferro que é depois pintado de verde escuro (i07). Estes gradeamentos actuam em contraste quer com o 'rústico' dos muros exteriores de pedra como com os planos brancos e ásperos das paredes de cada casa. A presença destes elementos não passa despercebida pelo facto de conterem um carácter ornamental na forma como se torcem e dobram, como motivos orgânicos por entre a geometria do conjunto. Este ponto em particular serve quase de tributo e referência à organicidade e expressão de Gaudí, arquitecto catalão que fascinou Siza ao longo das suas viagens a Barcelona: "Tive o primeiro pressentimento de que talvez a arquitectura me interessasse mais do que qualquer outra coisa; de que estava ao meu alcance; bastava pôr a dançar janelas, portas, rodapés, ferragens, lambrins em cerâmica ou pedra, caleiras, goteiras."[12]

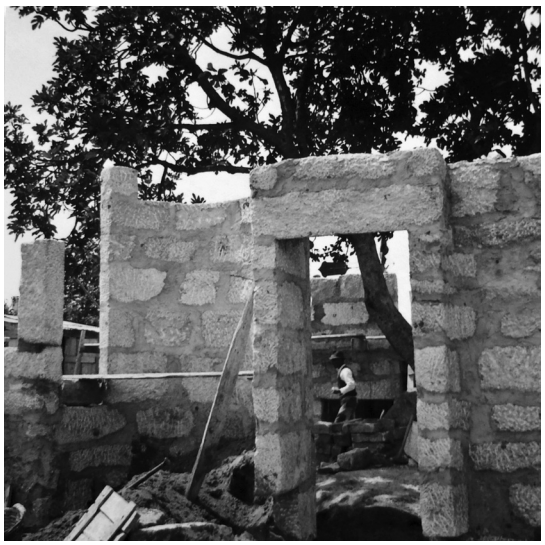
É notória a intenção de Siza para trabalhar com materiais tradicionais, por serem os que conhecia e os que estariam disponíveis, e a partir daí fazer uma arquitectura com uma "exigência de individualidade, de fantasia e de inédito (...)"[13] não pela invenção de técnicas ou formas originais mas pela manipulação hábil de um aprendizado

12 **Álvaro Siza**, "Barcelona" in *Álvaro Siza textos 01* editado por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 31-32;
13 **Alexandre Alves Costa**, op. cit.;



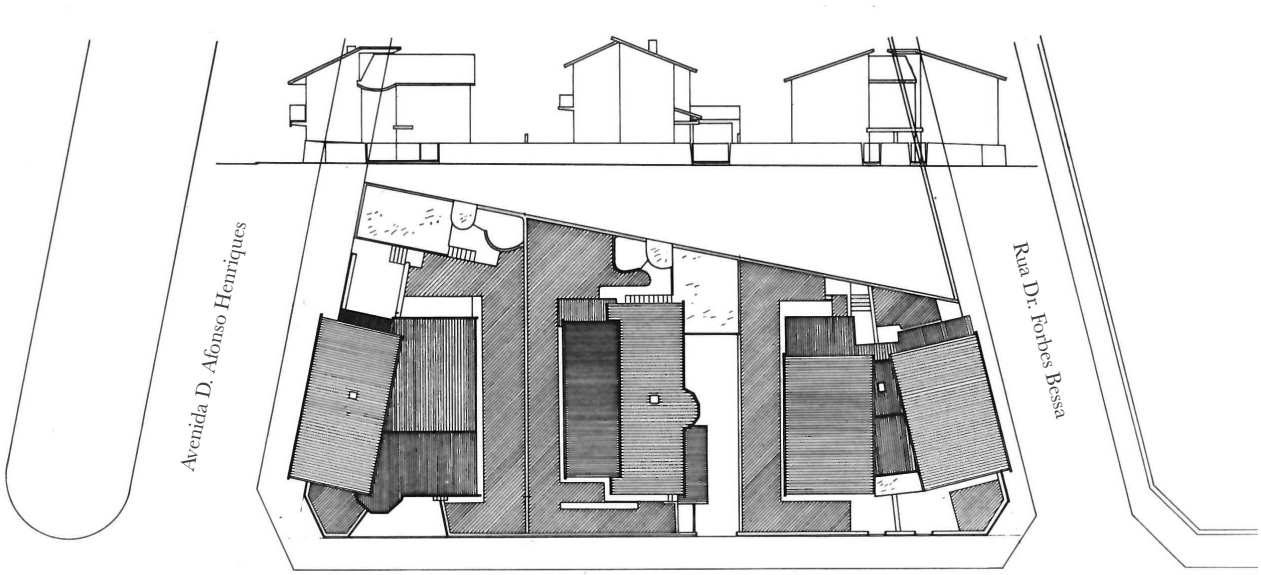
i09

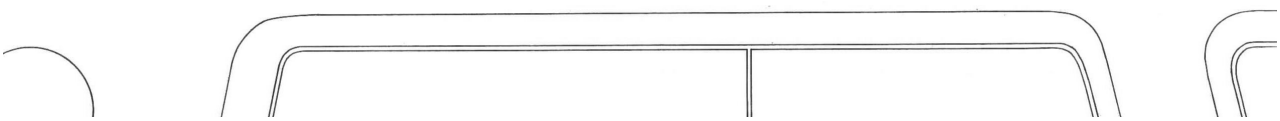
i11



i10

i09 e i10- Fase de construção das casas;
i11- Maquete de trabalho de duas das casas do conjunto;
i12- Planta de implantação e alçado esquemático das quatro casas;

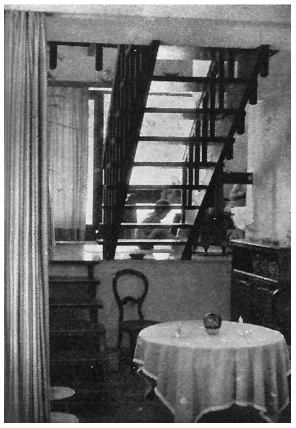




i12

i13- Interior da 'casa da Avenida', mostrando uma utilização intensiva da madeira na obra;
i14- Interior de uma das 'casas geminadas', com vista para a escada de madeira que conecta os diferentes níveis;
i15- Perspectiva do conjunto;

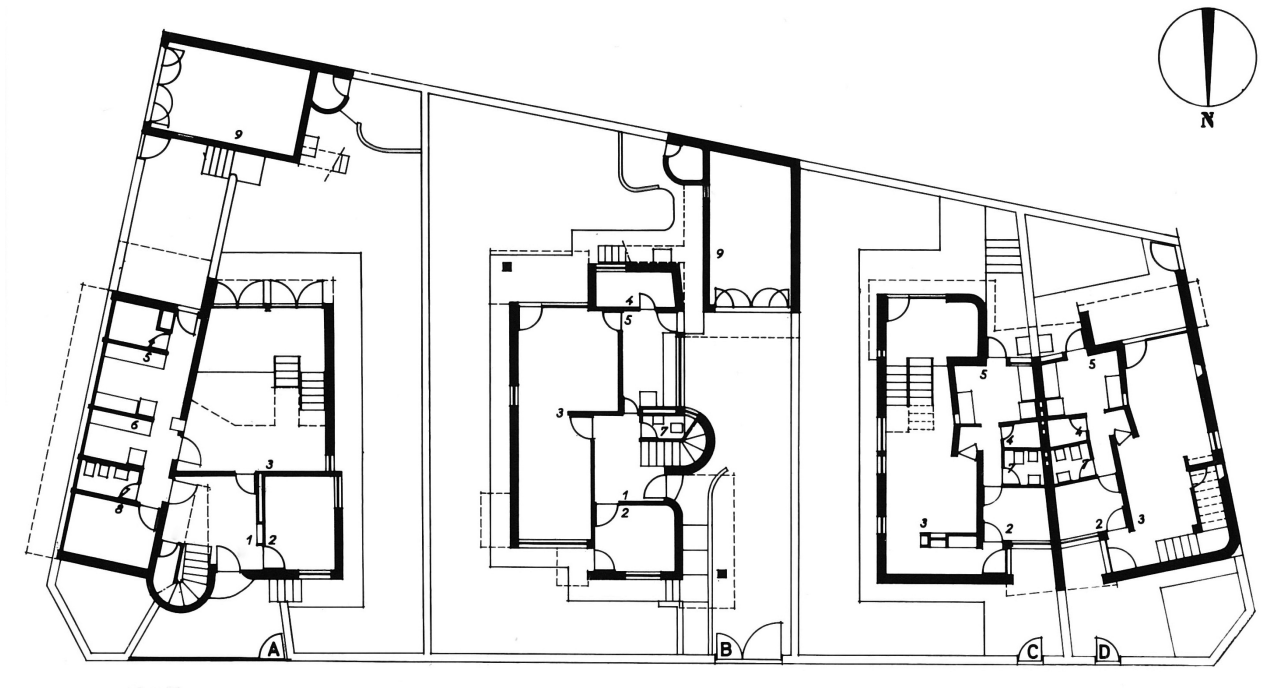
i13



i14

i15

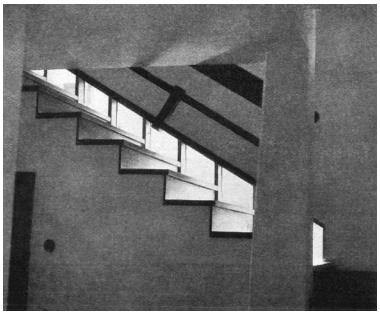
i16- Planta do rés-do-chão das quatro casas do conjunto;



1 - Vestíbulo. 2 - Quarto de serviço. 3 - Sala comum. 4 - Copa. 5 - Cozinha. 6 - Rouparia. 7 - Instalações sanitárias. 8 - Divisão suplementar. 9 - Garagem.

i16

i17- Iluminação junto aos degraus no interior de uma das 'casas geminadas';
i18- Edifício 'Il Girasole', 1950, por Luigi Moretti;
i19 e **20**- Vista da fachada da casa junto à R. Dr. Forbes Bessa e do alçado frontal das 'casas geminadas';


i17

i18

i19

i20

em constante mutação que lhe permite criar com a consciência de que o arquitecto "deve aceitar os métodos e elementos que possui. Falha frequentemente quando tenta por si a procura por uma forma, esperançosamente nova, ou uma procura por técnicas, esperançosamente avançadas."[14].

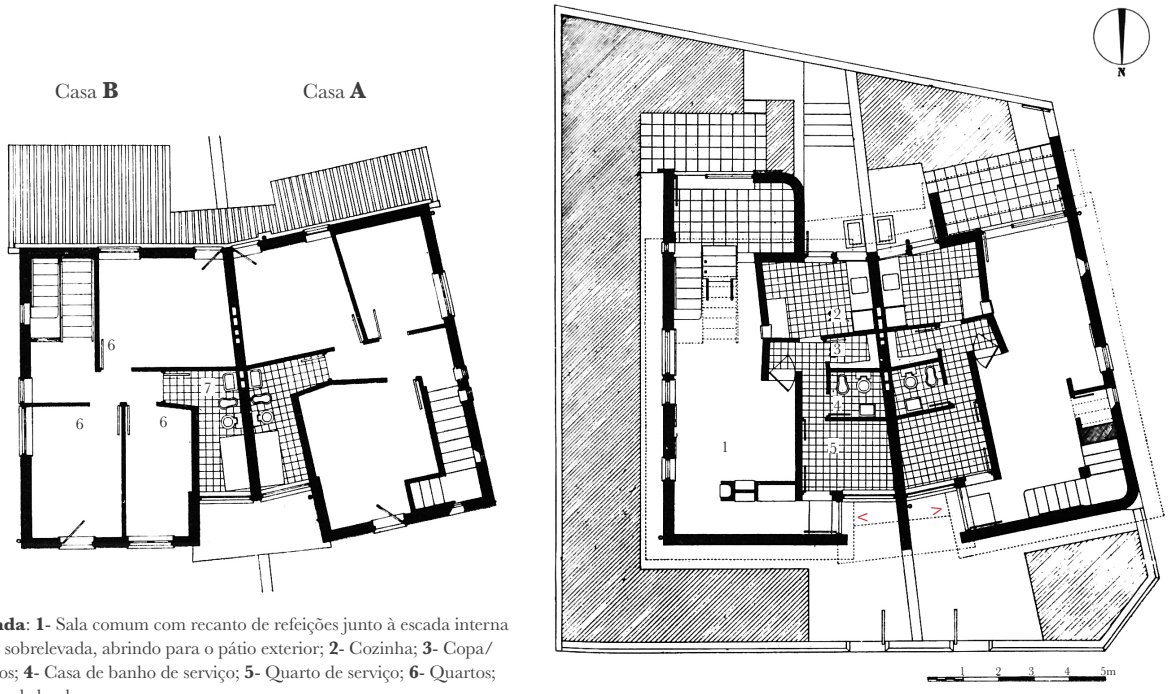
As Casas Geminadas

Olhemos agora o interior das casas. No extremo mais a Oeste do terreno, Siza projecta duas casas geminadas a funcionar em regime de aluguer (i21). Não sendo exactamente iguais, apresentam uma assimetria na sua composição que resulta equilibrada. Entre elas dá-se uma torção que faz com que uma siga a direcção da rua Dr. Forbes Bessa (casa A) e a outra se alinhe com o resto das casas do conjunto e com a rua Dr. Filipe Coelho (casa B), fazendo lembrar o modo como Luigi Moretti parte o edifício *Il Girasole* (i18, 1950) e marca o momento da fractura entre os dois volumes. A partir da parede de meação que divide as casas, organizam-se uma série de divisões que se repetem exactamente da mesma maneira em ambas, como um núcleo funcional comum que contém cozinha, copa/arrumos, quarto da empregada e quarto de banho de serviço. Restam as *zonas de vida* no piso térreo, e é no modo como estas se organizam que as duas casas diferem; Siza ensaia duas versões onde a relação da sala de estar com o exterior e a colocação da escada principal são os momentos essenciais desta distinção.

A entrada das duas casas faz-se passando primeiro por um pequeno espaço coberto que também possibilita a iluminação do quarto de serviço, e nos mostra a porta principal, trabalhada em madeira e inesperadamente robusta. Na **casa A**, temos um contacto quase imediato com a escada que se coloca no canto em torno de um pilar estrutural e que nos dá a hipótese de subir logo ao segundo piso. Siza atribuiu a esta escada uma importância expressiva em particular ao optar pela iluminação junto à base de cada degrau e outras janelas pontuais ao longo

14 **Robert Venturi,** "Accommodation and the Limitations of Order: The Conventional Element" in *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art, 2011, pág. 43;

i21- Plantas do primeiro piso
e do piso do rés-do chão das
'casas geminadas' (casas A e B);



Legenda: **1**- Sala comum com recanto de refeições junto à escada interna e zona sobrelevada, abrindo para o pátio exterior; **2**- Cozinha; **3**- Copa/ arrumos; **4**- Casa de banho de serviço; **5**- Quarto de serviço; **6**- Quartos; **7-** Casa de banho;

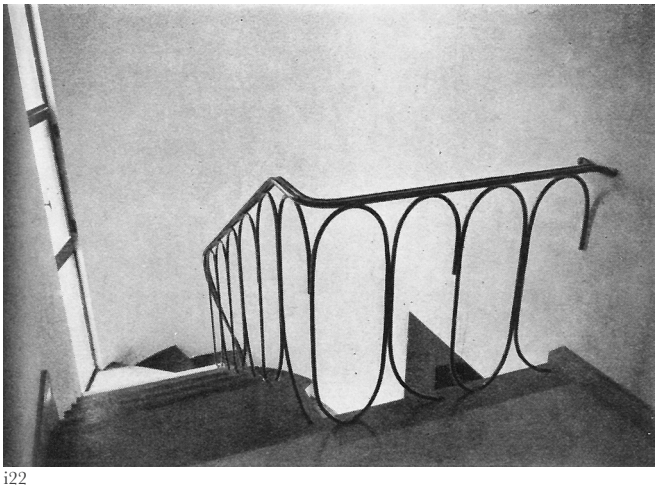
i21

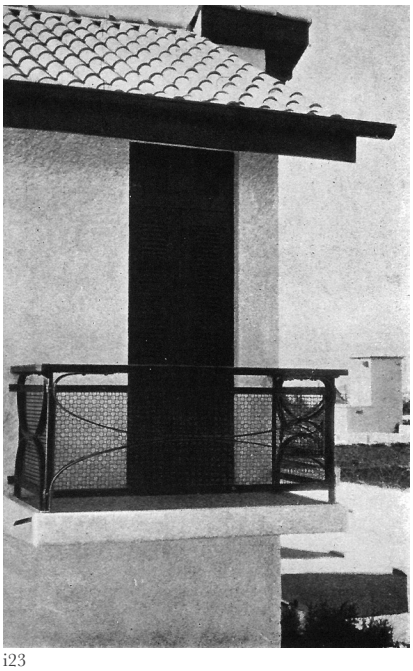
da subida (i17). E se a primeira é uma solução talvez proveniente das visitas à casa Millá em Barcelona, (onde Gaudí, utiliza artifícios do mesmo género) o modo como as pequenas aberturas se reflectem no exterior aponta para a referência a Ronchamp, pela aparente aleatoriedade no modo como são feitas nesta parede. No exterior, este recanto ganha ainda mais simbolismo quando Siza decide bolear parte do cunhal, numa verdadeira celebração criativa do encontro do muro de pedra rústico com a pureza do volume branco (i19). Este é um desenho que também podíamos encontrar nas casas de aldeia que assim evitavam a quebra das esquinas pelo manuseamento das carroças nas ruas estreitas; "Todos os gestos - também o gesto de desenhar - estão carregados de história, de inconsciente memória, de incalculável, anónima sabedoria."[15]
Depois do momento de tensão na entrada da casa, provocado pela proximidade da escada, podemos ver toda a extensão da sala que se desenvolve numa divisão relativamente estreita que tanto é zona de estar como de refeições, funcionando como 'corredor largo'. O seu prolongamento para o pátio, através de um pequeno alpendre que se apoia no muro exterior, pretende colmatar as evidentes limitações de espaço. Sendo esta a casa mais pequena do conjunto, e também a mais restringida ao nível da iluminação, ganha flexibilidade pela sua colocação à face da rua que lhe permite um acesso secundário e directo à zona do pátio.

Agora na **casa B**, as diferenças começam logo depois de entrarmos, já que uma parede composta por armários define um corredor que condiciona a leitura total do espaço e coa a luz proveniente das aberturas. Após este momento de penumbra descobrimos que o espaço da sala se articula de modo diferente ao ser rematado por um meio piso que dá acesso ao pátio, agora a uma cota mais alta (pátio e área de jardim com uma área bastante mais generosa, comparando com a casa do lado). Este espaço, que acentua e sugere uma relação forte com o exterior, funciona quase como grande patamar da escada que antecede o piso dos quartos. Ora, isto leva-nos à ideia de que nestas casas em particular, a ideia de 'percurso' se sente de forma particularmente intensa, ainda que, como diz Siza, essa preocupação de totalidade, de relação do todo, se tenha "convertido numa impossibilidade de habitar por

15 **Álvaro Siza,** "A importância de desenhar" in *Álvaro Siza textos 01* editado por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág.37;

i22- Pormenor da guarda em ferro, ao longo da escada, no interior da 'casa do meio';
i23- Uma das varandas dos quartos no primeiro piso;
i24- Vista sobre a zona de entrada da 'casa do meio', a partir da R. Dr Filipe Coelho;


i22


i23

i24

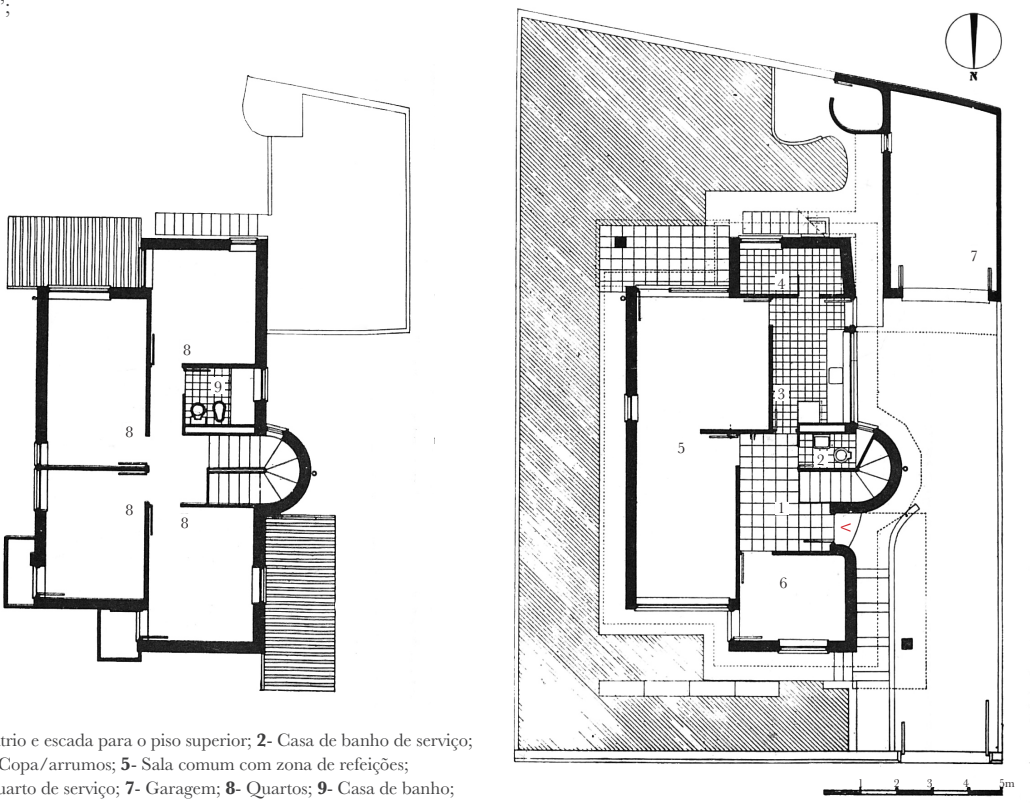
falta de espaços para isso, tudo era um percurso."[16]. Ao contrário da imagem mais escultórica da escada na casa do lado, desta vez Siza opta por uma peça totalmente em madeira com um dos lances encostado à parede, utilizando o desenho da sua estrutura como única linguagem. A madeira será, aliás, profusamente usada nesta obra, tanto no interior para o pavimento, portas e armários como para todo o tipo de caixilharias exteriores e estruturas dos telhados. No piso superior, e em ambas as casas, temos acesso a dois quartos principais, a um outro que pode funcionar como espaço de trabalho e uma casa de banho. Aqui é de notar como o posicionamento distinto de cada escada depois se reflecte numa 'simetria invertida' na distribuição das mesma divisões. Isto é, as casas de banho são o espelho uma da outra mas os quartos viram-se para lados opostos o que explica as diferenças nos alçados principais deste piso. O que surpreende nestas 'casas geminadas', e que pode escapar a um olhar mais fugidio, é a distinção dissimulada no modo como se organizam. Apenas aparentemente 'iguais', as duas casas funcionam como autêntico *ying e yang*, gerindo um espaço reduzido mas que resulta num exercício de projecto complexo, rico em subtilezas e variações.

A Casa do meio

No lote central do terreno, situa-se a casa que acaba por usufruir da maior superfície de pátio/jardim de todo o conjunto já que a sua colocação a eixo permite que todo o espaço livre a circunde, sendo que um dos 'corredores' laterais é aproveitado como via de acesso de carros à garagem existente no seu extremo (i25). A entrada da casa faz-se acedendo a uma zona mais interior do lote, coberta por um alpendre cuja estrutura em madeira é suportada por um pilar de betão aparente que fica exposto (i24). Siza utiliza este recurso de forma muito pontual, expondo o 'esqueleto' de uma parte da casa através de um pilar ou viga que surgem sem revestimento e nos dão um ponto de contraste com as paredes de alvenaria rebocadas. Além disso, este tratamento do betão pode ter algo

16 **Álvaro Siza** em conversa com Carlos Castanheira, Pedro de Llano, Francisco Rei e Santiago Seara, "Fragmentos de uma experiência" in *Álvaro Siza Obras e Projectos*, Madrid, C.G.A.C., 1996, pág.45;

i25- Plantas do primeiro piso e do piso do rés-do chão da 'casa do meio';



Legenda: **1**- Átrio e escada para o piso superior; **2**- Casa de banho de serviço; **3**- Cozinha; **4**- Copa/arrumos; **5**- Sala comum com zona de refeições; **6**- Escritório/quarto de serviço; **7**- Garagem; **8**- Quartos; **9**- Casa de banho;

i25

em comum com as experiências *brutalistas* de Le Corbusier, ainda que neste projecto, "a contenção com que esses pontos se inserem no conjunto (onde são antes elementos de dignificação da obra e do próprio material) afasta-as desta jovem forma de plasticismo que radica num tratamento exasperado da própria ambiência. (...) Siza Vieira (...) procura uma expressão própria, embora, evidentemente, a partir de uma base de ideias e simpatias adquiridas no estudo das personalidades e correntes do movimento moderno que mais tocam os jovens arquitectos de quase todos os países."[17]

A posição nuclear que a casa ocupa no terreno parece inspirar a sua própria organização, também ela de certo modo concêntrica, pelo menos no modo como o átrio nos recebe e distribui para as divisões do piso térreo: um escritório virado a norte e com acesso a partir do exterior, a cozinha (e consequentemente a copa/arrumos) iluminada por uma generosa janela horizontal, e também ela com acesso a partir do exterior, a polivalente sala comum e ainda a escada de acesso ao primeiro piso, inserida num espaço semi-circular que se destaca na volumetria (i22), contendo ainda uma casa de banho de serviço. Voltando ao espaço da sala, a sua maior qualidade está na flexibilidade que o seu espaço permite e na variedade de usos a que convida; entrando quase a eixo a partir do hall, a sala tanto se vira na direcção da rua principal a norte, através de uma área rectangular iluminada por um vão na parte superior da parede, como na direcção oposta, a sul, definindo um espaço quadrangular com ligação à cozinha e cuja forma se acentua pela colocação do único vão na parede lateral daquele piso. Além dessa janela pontual esta zona abre-se e aproveita o contacto com o jardim e pátio nas traseiras. Aí temos acesso a outro alpendre que ao fazer uso, novamente, do telheiro suportado pelo pilar em betão aparente, funciona quase como *flashback* e contraponto do espaço coberto da entrada.

Ainda no exterior, a área de jardim é espaçosa, oferecendo até a possibilidade da realização de uma pequena horta apoiada pelos pequenos recantos com desenho orgânico acoplados ao volume da garagem. Garagem cuja cobertura se torna praticável através de uma estreita escada de tiro que lhe dá acesso, aproveitando todo o espaço disponível. No piso superior, o átrio central dá-nos acesso a quatro quartos e uma casa de banho completa, numa organização

17 **Nuno Portas**, op.cit., pág. 17;

i26

i26- Ligação da sala com o exterior vista a partir do pátio ('casa da Avenida');
i27- Casa vista a partir da Av. D. Afonso Henriques, com a varanda e o muro como protagonistas;
i28- Interior com destaque para a escada em madeira que liga o meio-piso à galeria de acesso aos quartos;

i27

i28

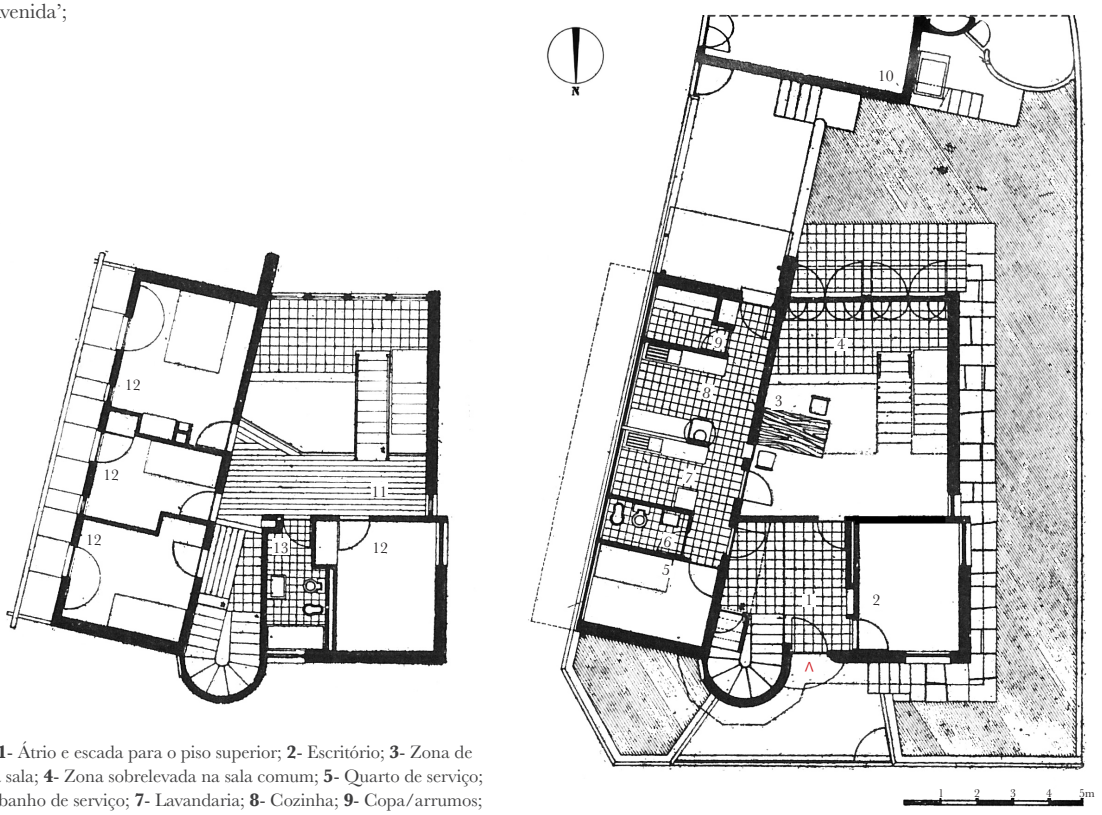
clara e pragmática. Nos dois quartos a norte prescinde-se de qualquer abertura para a rua Dr. Filipe Coelho, dando a cada quarto uma varanda de pequenas dimensões virada a nascente, quase posto de vigia individual, com vista para a Av. D. Afonso Henriques (i23). Nestas divisões Siza evita abrir qualquer vão no alçado frontal, aproveitando os alçados laterais e o desencontro intencional na volumetria para iluminar de modo mais eficiente os quartos. "Ora esta depuração, que me parece ter sido tentada e conseguida com êxito, não foi portanto um 'descascar!' de um gosto para o substituir por outro, mas teve de afectar até o próprio modo de pensar o projecto."[18]
Ainda que jovem, é a notória reflexão de Siza em torno de cada decisão e a atenção constante à coerência do todo que revelam a sua "capacidade de meditação do fenómeno arquitectura, não através de transplantações de soluções feitas mas de ideias originais capazes de se renovarem a cada obra", neste caso diríamos de *cada casa; "*Tais ideias, o que seria natural numa fase escolar, não estão nas plantas, cortes ou alçados, mas são concebidas de dentro, isto é, para quem se move no seu interior, vivendo pelo pormenor de um modo de entrar a luz, de uma transição do vão para a parede, do próprio detalhe construtivo que Siza Vieira gosta de exasperar."[19]

A Casa da Avenida

Olhemos agora para aquela que será porventura a casa principal das quatro aqui analisadas (i29). Assumindo a sua posição de maior destaque, a casa surge como autêntica 'proa' do conjunto face à Av. D. Afonso Henriques onde uma comprida janela horizontal no piso térreo e uma varanda imponente no segundo piso contrastam com as aberturas pontuais da casa no lote do extremo oposto (i27). Além disso, o facto de ser a casa maior e de se ter proporcionado um diálogo muito próximo com os clientes fazem dela o derradeiro caso de estudo desta obra, na tentativa de melhor perceber as motivações e objectivos de Siza na composição do(s) espaço(s) da(s) casa(s). A história deste projecto começa quando os pais de Siza sabem que familiares próximos estão prestes

18 **Nuno Portas**, op.cit., pág. 17;
19 **Nuno Portas**, op.cit., pág. 13;

i29- Plantas do primeiro piso e do piso do Rés-do chão da 'casa da Avenida';



Legenda: **1**- Átrio e escada para o piso superior; **2**- Escritório; **3**- Zona de refeições na sala; **4**- Zona sobrelevada na sala comum; **5**- Quarto de serviço; **6**- Casa de banho de serviço; **7**- Lavandaria; **8**- Cozinha; **9**- Copa/arrumos; **10**- Garagem; **11**- Galeria superior; **12**- Quartos; **13**- Casa de banho;

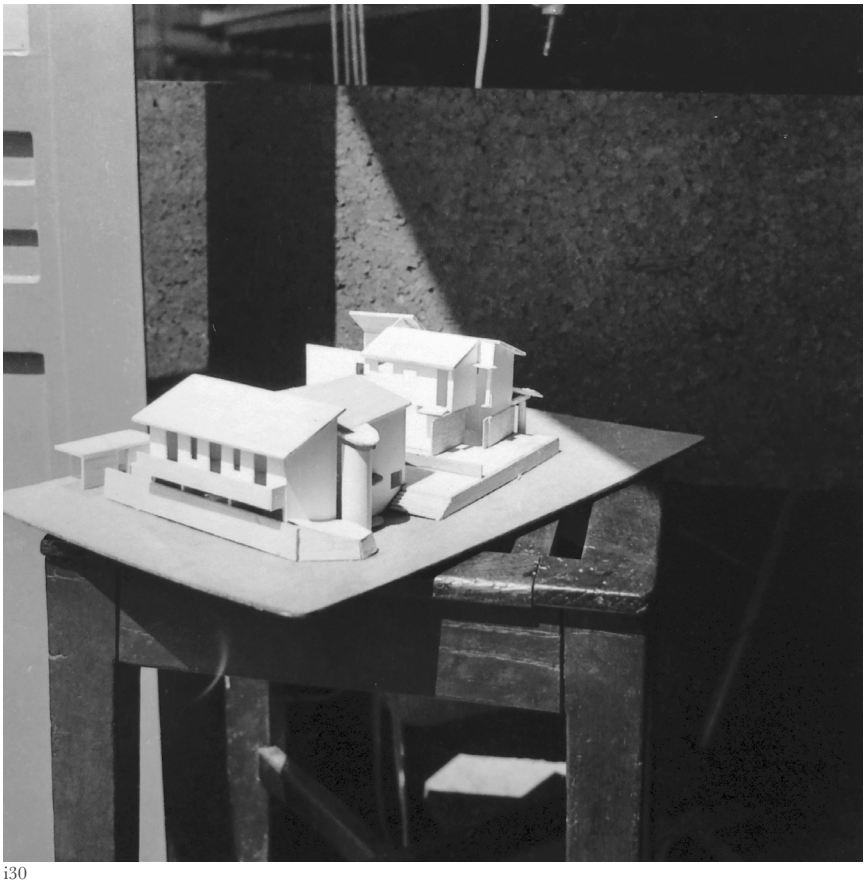
i29

a construir uma série de habitações naqueles terrenos em Matosinhos, e assim sugerem o filho como hipótese para fazer o projecto de arquitectura, mesmo que fosse ainda aluno na Faculdade de Belas Artes do Porto. Hoje podemos agradecer a estes clientes a ousadia e crença nas capacidades de um jovem com 21 anos na altura, que soube aproveitar a oportunidade, já com a consciência da 'expressão individual, a diferença, a subjectividade, como incentivos da criação, acreditando rigorosamente que o que é bom para si pode ser bom para todos'[20]. Em conversa com a filha dos clientes originais é fácil perceber como os acesos debates com Siza revelavam já uma perseverança que mostra que a sua obra é, desde o início, o que ele foi sendo, "afirmando-se radicalmente, nunca obscurecendo ou mascarando o seu pensamento, não se permitindo a banalização, o conformismo ou a neutralidade. Na impossibilidade do compromisso, coloca a sua ordem em debate aberto sem nenhum prejuízo que não o da sua coerência."[21].

A entrada principal da casa faz-se pela rua Dr. Filipe Coelho, com a particularidade deste momento ser marcado por uma pequena pala e um degrau, feitos de forma relativamente tosca, como que dando a sensação de entrarmos numa construção mais rudimentar e antiga (i31). Esta sensação é complementada pela pesada porta de madeira, comum a todas as casas aliás, cuja robustez lembra uma 'porta de castelo'. Como podemos verificar nas restantes casas, a presença deste tipo de elementos, ainda que pontual, não é inocente e por isso traz consigo uma intenção que podemos interpretar; refiro-me ao modo como certas partes da obra parecem ter sido moldadas, qual peça escultórica, através de arestas arredondadas junto aos vãos, esquinas boleadas, formas orgânicas nos anexos das garagens ou no modo como estereotomias e formato das pedras são trabalhados (ou deixados em cru), como a entrada desta casa é exemplo. De facto, "estas obras constituem uma experiência ímpar na nossa arquitectura moderna: a da continuidade entre a arquitectura e as outras artes plásticas, nomeadamente a escultura"[22], que nos sugerem

20 **Alexandre Alves Costa**, "Álvaro Siza, architect of Porto and the world" in *Álvaro Siza, figures and configurations: buildings and projects 1986-1988*, New York, Rizzoli, Harvard University Graduate School of Design, 1988;
21 **Alexandre Alves Costa**, "Álvaro Siza" in *Álvaro Siza 1954-1976* editado por Luiz Trigueiros, textos por Paulo Martins Barata, Lisboa, Blau, 1997, pág. 9-35;
22 **Nuno Portas**, op.cit., pág. 13;

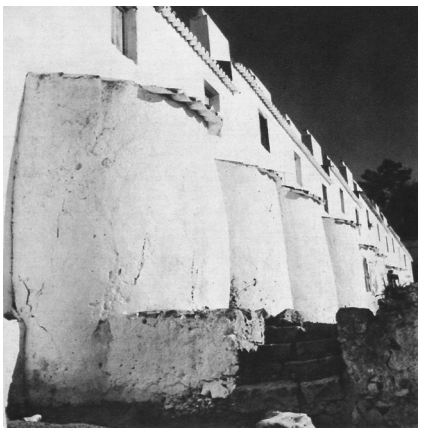
i30- Maquete de duas casas do conjunto, numa versão ainda incompleta;
i31- Vista da fachada da 'casa da Avenida' virada para a R. Dr. Filipe Coelho, onde está a entrada;



i30

i31

i32

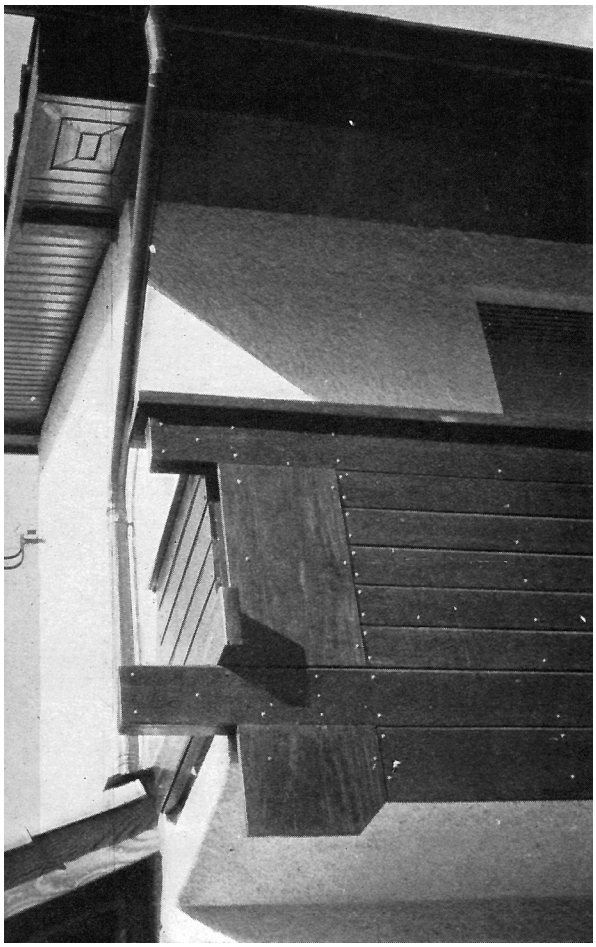


i33

i32 e **33**- Exemplos de arquitectura vernacular: as casas em Sousel (32) e as casas dos ilhéus na Picanceira (33), que partilham características formais e de tratamento dos materiais com esta obra de Siza. Ambos os casos foram fotografados no âmbito do Inquérito à Arq. Popular Portuguesa;

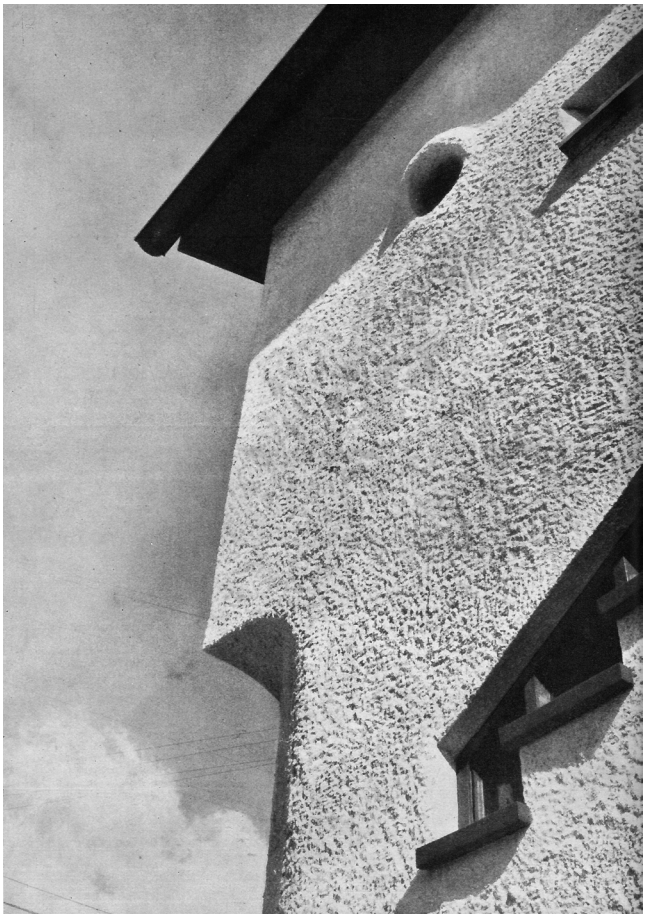
i34- Perspectiva sobre a 'casa da avenida' onde a pureza do volume da garagem contrasta com o resto do conjunto;
i35- Pormenorização da guarda da varanda em madeira;
i36- A relação entre as paredes brancas, o encaixe do vão no degrau em madeira e ainda a guarda metálica, no interior da 'casa da Avenida';

i34



i35

i36



i37

i38

i37- Cunhal e parte da fachada de uma das 'casas geminadas';
i38- Chaminé de exaustão do fogão na cozinha da 'casa da Avenida;

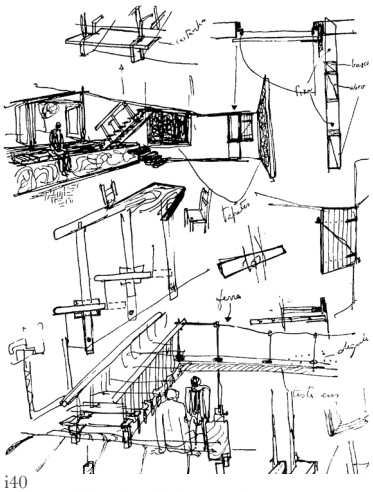
aproximações a gestos da arquitectura vernacular (i32, 33) ou às experiências mais recentes de Le Corbusier, mas que parecem trazer também uma nova dimensão à percepção do todo. São as partes mais 'escultóricas' do projecto que vão sugerindo momentos alternativos ao rigor da geometria, como incrementos orgânicos que assim atribuem uma maior 'naturalidade' à obra. No limite, é a própria rudeza exagerada do reboco das paredes que contradiz em certa medida a modernidade da construção e do pensamento (i37). Mais ou menos consciente deste aspecto, Siza carrega de tensão e ambiguidade esta que é uma arquitectura complexa (e contraditória); como lembra Venturi, arquitectura que é "forma *e* substância - abstracto *e* concreto - e o seu significado deriva das suas características interiores e do seu contexto particular. Um elemento arquitectónico é entendido como forma *e* estrutura, textura *e* material. Estas relações oscilantes, complexas e contraditórias, são a fonte de ambiguidade e tensão característica ao médium da arquitectura."[23]

Voltando à casa, após a entrada apercebemo-nos da dimensão do átrio, que do lado direito nos dá acesso ao escritório, em frente à sala principal e do lado esquerdo a toda a ala de serviços que contém cozinha, copa/arrumos, lavandaria, o quarto da empregada e uma casa de banho de serviço. Este átrio consegue além disso, articular as duas direcções em que a casa se organiza, tal como acontece na torção entre as casas geminadas, mas desta vez utiliza-se o volume semicircular da caixa de escadas (idêntica à da casa do meio, até no modo como contém uma divisão de arrumos no piso térreo) exactamente como rótula deste gesto. Ao longo da Avenida, Siza coloca então toda a zona de serviços num 'braço' que tem a particularidade de se poder isolar ou usar independentemente do resto da casa já que tem também acesso a partir da avenida, antecedido por um pequeno terraço com alpendre a uma cota mais baixa. Nesta ala, que pode ser lida como uma 'grande cozinha', merecem destaque os revestimentos em pastilha cerâmica, de cor amarelada, que cobrem parte das paredes e a invulgar chaminé do fogão (i38), mais uma referência clara aos trabalhos de Gaudí em Barcelona. Todas as divisões desta ala, encostam-se a um dos lados deixando espaço para o corredor de circulação, sendo depois iluminadas por janelas corridas na parte superior da parede. O efeito no exterior é o de uma grande abertura horizontal segmentada que não deixa adivinhar o interior

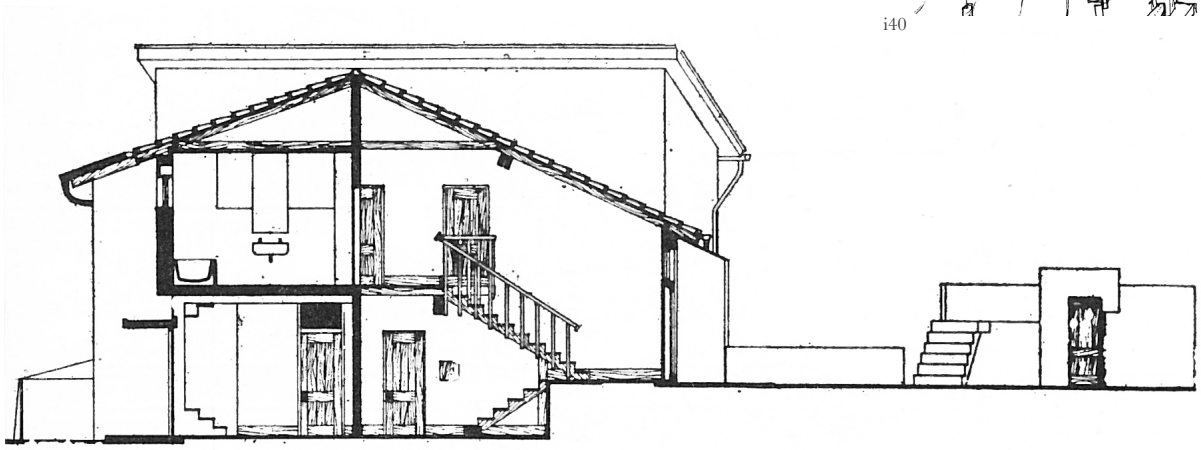
23 **Robert Venturi,** "Ambiguity" in *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art, 2011, pág. 20;

i39 e **40**- Espacialidade da sala na 'casa da Avenida' (a partir da zona de refeições), e esquissos de trabalho de Siza sobre a pormenorização da escada em madeira;
i41- Corte longitudinal pela entrada e pelo espaço da sala da 'casa da avenida';

i39



i40



i41

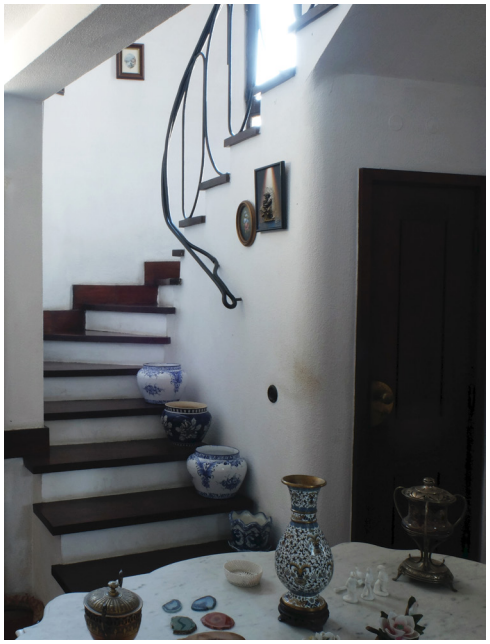
por ela servido. Toda a área de serviços, combinada com o átrio e escritório, devidamente iluminado, perfaz uma forma em "L" que abraça a sala, denunciando-a como zona primordial da casa. Chegados à sala, deparamo-nos com um exercício em que a exploração espacial prossegue e sintetiza as ideias testadas nas outras casas, dando à zona de estar diferentes níveis que assim contactam com realidades distintas: com o átrio e cozinha numa zona de refeições, com o exterior a uma cota mais alta através de um meio-piso, com a zona de acesso aos quartos através de uma galeria (i41). Siza concebe este espaço com a intenção de lhe dar a máxima fluidez, aproveitando o seu pé-direito total para propor um percurso interior possibilitado pelos dois sistemas de escadas; "Examine-se a concepção da comunicação interior, com o seu pé-direito total, que desemboca na galeria sobre a sala, para se ligar ao plano sobre-elevado desta através de uma expressiva escada de madeira à vista e atingir finalmente o plano mais térreo; ou as escadas interiores que enrolam ou acentuam a sua função de comunicação espacial pela iluminação rasante degrau a degrau."[24] Esta descrição de Portas lembra como as **escadas** podem ser um elemento de particular interesse sobre o qual devemos tentar perceber as diferentes facetas e particularidades no modo como são utilizadas em cada habitação. Como um 'artifício' através do qual Siza manipula, de modo mais ou menos livre, a sua função de conexão entre pisos (e meios-pisos), mas também o seu valor expressivo, ora fazendo-as transparentes e a pairar em plena sala (i39) ora dando-lhes quase uma caixa como volume protuberante (i43). Nesta última casa, ambos os sistemas são utilizados, dando abertura a múltiplos percursos e à possibilidade da *promenade architecturale*. No entanto, o próprio Siza identifica o *risco* adjacente à ambição que carregava consigo, na ânsia de depositar neste primeiro trabalho tudo o que sabia, ao dizer: "A tentativa ansiosa de controlar todo o projecto, a falta de maturidade do olhar e da audição, fazem com que a tentativa resulte num híbrido, ingénuo, fragmentado, que caracteriza o risco (palavra que em português tanto significa traço como perigo)."[25]

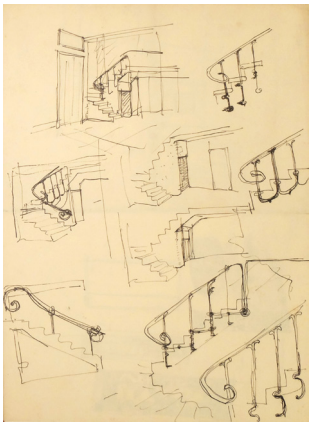
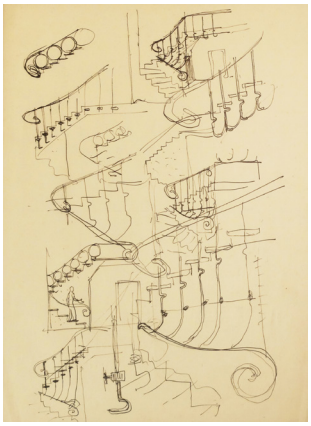
Acedendo à galeria superior, aproximamo-nos do tecto revestido por peças de cortiça cuja manutenção foi sendo religiosamente feita, e que é suportado pela estrutura de madeira que vemos descarregar na viga de betão sobre

24 **Nuno Portas**, op.cit., pág. 19;
25 **Álvaro Siza**, "Cuatro vivendas en Matosinhos" in *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 24;

i42- Estrutura do tecto em relação com o espaço da sala ('casa da Avenida');
i43- Escada no átrio da 'casa da Avenida', com destaque para o desenho do corrimão/ guarda;
i44- Esquissos de trabalho, Siza;

i42


i43



i44

o grande vão da sala (i42). A partir deste átrio elevado podemos aceder a quatro quartos; um deles surge logo no enfiamento da escada de madeira, orientado a oeste, e os outros três viram-se para a Av. Dom Afonso Henriques, servidos por uma comprida varanda que acaba por ser uma das imagens de marca da casa, quer pelo destaque que tem numa via tão importante da cidade, quer pelo modo como a sua guarda em madeira é trabalhada, fazendo dos encaixes nas suas extremidades um autêntico 'acontecimento' artesanal (i35). Este exasperar do pormenor é um aspecto comum a todas as casas do conjunto mas o manuseamento da madeira é feito com um requinte particular, fruto dos desafios que Siza colocava constantemente a carpinteiros extremamente dotados mas surpreendidos pela novidade e astúcia do jovem arquitecto. A visita à casa revelou ainda como Siza opta apenas nesta habitação por incluir e desenhar os armários embutidos que podemos ver em praticamente todos os quartos e ainda nichos de arrumação, 'escavados' na própria parede, visíveis logo no hall de entrada ou na esquina da galeria superior. São estes detalhes que tornam a casa da avenida a versão mais 'completa' da ideia de *obra total,* aos quais se junta o desenho de guardas, caixilharias, portas, armários e até das peças de iluminação interior. Descendo novamente ao piso térreo optamos por usar a outra escada, num caminho rotativo no qual se sente a subtileza e cuidado no desenho da guarda metálica que a acompanha, como os esquissos de Siza comprovam (i44).

A viagem pela ***casa***, que nos trás de novo à ***casa*** de partida é povoada pelas mais diversas variações, no modo como se entra, sobe, desce e passa de uma divisão para outra, jogo de níveis, portas e janelas que "(...) não têm formas assim ou assado - dependem do quê e da maneira como se quer iluminar o interior e da mais apropriada relação com o exterior. Nem as ligações entre espaços são assim tão simples que se possam resumir a portas para a gente passar duns para os outros."[26]; projectar pensando primeiro em conhecer o que se vai passar dentro e depois fora da casa, preocupando-se em animar e dar corpo à vida futura que "assim surge como que o molde que a enformará."[27] No exterior, seguimos para as traseiras onde o pátio que serve a sala está agora povoado por vasos

26 **Álvaro Siza**, "A propósito do Edifício..." in *Álvaro Siza textos 01* editado por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 15-16; No texto citado Siza escreve "(...)como que o molde que **o** enformará." referindo-se ao 'edifício', e que aqui é alterado para se referir à **casa**.
27 Ibidem;

i45

i46

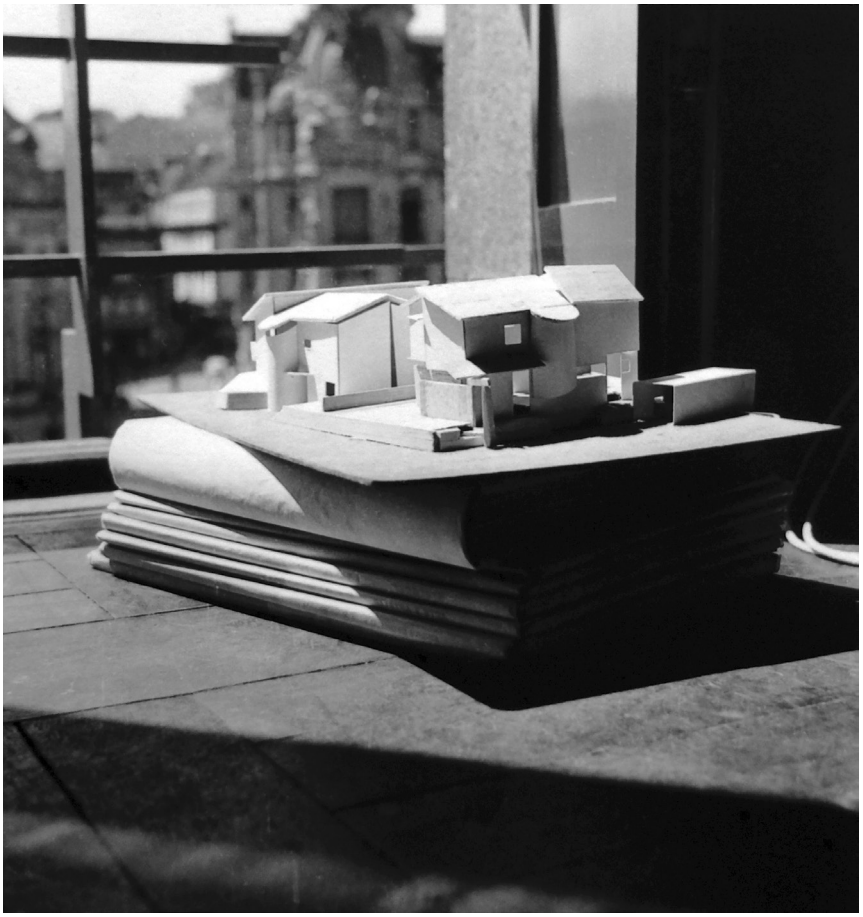
i45- Escada de acesso à cobertura da garagem, vista a partir do pátio;
i46- Escada de acesso ao terraço na cobertura do apartamento de Charles de Beistegui, 1929-31, por Le Corbusier. As semelhanças com a proposta de Siza são evidentes;

com plantas variadas e onde no extremo mais distante Siza volta a fazer uso das formas mais livres e orgânicas para desenhar um galinheiro e a casota do cão. A 'viagem' que começamos quando entramos na casa parece só ter fim na cobertura da garagem, volume que tem acesso directo a partir da avenida e que remata todo o conjunto. Uma escada de tiro, como a que vimos na casa do meio, convida-nos a subir a este terraço (i45) que tem tanto de zona funcional para usos corriqueiros (estender a roupa, guardar utensílios, etc) como para momentos contemplativos de onde podemos admirar a casa e a cidade, um 'recinto do sol' como lhe chamou Le Corbusier ao fazer o terraço na cobertura do *Apartamento Beistegui* em Paris (i46).
E se a cobertura da garagem é porventura o sítio onde se sentirá com mais intensidade a presença dos telhados, não deixa de ser irónico que seja o usufruto de uma cobertura plana (a deste volume) a permitir uma leitura próxima dos planos ritmados das telhas nas coberturas inclinadas, ou o apreciar da envolvente qual observatório na cidade; surge assim à face da rua (i34) a caixa branca por entre os 'casinhotos'[28] - uma *boîte à miracles*[29].

'Complexidade e complicação'

Em 1993, Álvaro Siza é entrevistado a propósito do programa 'Magazine de Arquitectura e Decoração' para a RTP[30], e quando questionado acerca deste trabalho, Siza descreve-o como um projecto de '**complexidade e complicação**', alterando com ironia o título 'Complexidade e Contradição' de Venturi. A verdade é que é possível reconhecer desde logo em Siza este processo de auto-avaliação e auto-crítica, onde, sem desvalorizar o que fez, demonstra a consciência da 'complicação' inerente aos **excessos** característicos de alguém com pouca ou nenhuma experiência. O rumo que a obra de Siza tomou faz-nos identificar com mais facilidade os elementos que

28 Expressão utilizada pela dona da casa ao lembrar-se de como eram conhecidas, na época em que foram construídas.
29 Termo utilizado por **Le Corbusier** para descrever um projecto seu para um teatro; "O homem, verdadeiro construtor, o arquitecto, pode construir os edifícios mais úteis porque conhece tudo o que é relativo aos volumes. De facto, ele pode criar uma *boîte à miracles* (caixa de milagres) que contém tudo o que o coração possa desejar.. Cenários e actores materializam o momento em que a caixa de milagres aparece; a caixa de milagres é um cubo; com ele vem tudo o que é necessário para realizar milagres, levitação, manipulação, distracção, etc. (...)" Paris, 1948;
30 Link para o vídeo: http://www.rtp.pt/arquivo/index.php?article=2256&tm=22&visual=4;



i47

i47- Maquete de trabalho, fotografada no atelier de Távora, com a Av. dos Aliados em fundo;

porventura estarão a mais, sem terem um papel determinante na caracterização do espaço ou do seu uso; são no entanto naturais na "ânsia de falar, ânsia de mostrar tudo o que já se sabe ou pensa que sabe no discurso limitado a que tem acesso e, portanto, essa é a razão do excesso. Outra razão é a falta de medida, de proporção, e, portanto, um discurso carregado por falta de experiência como: para dizer isto, e também junto isto, etc."[31]

A análise do projecto levou-nos a algumas associações com a obra de Le Corbusier, e de facto o seu espírito parece pairar ao longo do conjunto, não só pelos aspectos formais mas pelo carácter de experimentação do seu trabalho que na altura era tido como referência maior. Também a dedicação de Siza, lembra também as palavras de Le Corbusier quando diz que "a arquitectura é um acto de amor, e não uma encenação.(...) é acreditar, é consagrar-se, é dar-se. E que por justa retribuição, a arquitectura dará, àqueles que lhe tiverem votado todo o seu fervor, uma certa ordem de felicidade, essa espécie de transe vindo das angústias do parto da ideia e seguido pelo seu radioso nascimento."[32]

As maquetes fotografadas no atelier de Távora (i47) mostram o momento da procura da medida, um equilíbrio sempre difícil de atingir. Quem hoje passa na rua Dr. Filipe Coelho, entre a Av D. Afonso Henriques e a rua Dr. Forbes Bessa já não vê as 'casas mais feias de Matosinhos' mas sim o reboco escurecido, a madeira gasta mas cuidada, a força intacta dos telhados e a vegetação que cresceu e ganhou força ao ponto de dar a estas quatro casas uma 'nuvem verde' onde parecem levitar: foi o aperfeiçoamento do tempo. Era o surgir de um arquitecto que desenvolveu o domínio do espaço como seu meio de expressão, como "Poder da invenção, da criação, que permite dar o mais puro de si para levar alegria aos outros, a alegria quotidiana nas habitações."[33]

31 **Álvaro Siza** em conversa com Carlos Castanheira, Pedro de Llano, Francisco Rei e Santiago Seara, "Fragmentos de uma experiência" in *Álvaro Siza Obras e Projectos*, Madrid, C.G.A.C., 1996, pág.45;
32 **Le Corbusier,** "Construir habitações" in *Conversas com os estudantes das escolas de arquitectura*, Lisboa, Edições Cotovia, 2009, pág.39;
33 Ibidem;

i00

Interlúdio 2#

Notas decorrentes da visita à 'Casa da Avenida', (1954-57) e da conversa com os seus habitantes, acompanhadas de uma série de fotografias.

i00- Vista de um dos quartos do primeiro piso, onde está o Sr. Fernando, e de parte da sala.

Foi num dia solarengo que tive a oportunidade de visitar uma das quatro casas do conjunto em Matosinhos, projecto de Álvaro Siza. Denominei-a 'Casa da Avenida' por fazer frente à Av. D. Afonso Henriques e também pela influência que esta via principal teve em algumas decisões do projecto. A minha anfitriã foi a D. Maria João Fernandes, filha dos clientes e habitantes originais, que me deu a oportunidade da visita e me guiou com simpatia pela casa. Falou desde logo das autênticas 'lutas' entre a sua mãe, a Sra. Maria Fernanda, e Siza, com este tentando fazer valer as suas ideias, completamente convicto do que queria, e a cliente respondendo com cepticismo e incerteza às propostas. A ideia era construir uma casa com uma "varanda grande virada para a Avenida" onde todos os anos se faz a festa do Sr. de Matosinhos. Os clientes usaram como exemplo uma casa com uma varanda a toda a volta perto da Igreja das Antas, e que se vira para a Av. Fernão de Magalhães. Siza parte desse pedido para construir a sua ideia de casa, servindo-se dos projectos 'modernos' que iam aparecendo nas revistas (que projectos mostraria?) e de maquetes para convencer os clientes, que mesmo assim se mostravam reticentes.

Já no interior da habitação, foi com surpresa que encontrei o pai da D. Maria João Fernandes, o Sr. Fernando Neto, que com 92 anos continua a habitar esta que é a 'sua casa' desde sempre. A partir daqui a visita foi acompanhada também por ele que ia lembrando com entusiasmo todas as peripécias que lhe vinham à cabeça sobre Siza, aquando da construção da obra. Ao entrar na casa, pelo átrio principal, sou alertado para a robustez da "porta de castelo" antes de avançarmos para o escritório logo ali ao lado. Na parede vemos emolduradas fotos e os desenhos originais do projecto (i01), apenas muito recentemente assinados por Siza que na época ainda não o podia fazer por não ter o título de arquitecto.
O orgulho com que estes desenhos agora se exibem contrasta com a dificuldade que foi convencer os proprietários daquela solução. Seguimos para a sala, e como eu esperava, aquele era o centro da casa, núcleo de vida, movimento e convívio. Rapidamente a atenção centra-se na escada em madeira que paira no espaço, que se liga ao meio-piso e depois à galeria de acesso aos quartos (i03). O engenho deste elemento faz-se sentir na profusão de peças em madeira que se vão encaixando umas nas outras, dando suporte a cada degrau e desenhando o corrimão e guarda, mantendo ainda assim uma leveza e transparência necessárias. Se hoje podemos fazer associações do desenho desta estrutura com o modo como Frank Lloyd Wright trabalhava as madeiras ou mais concretamente ainda, com a galeria superior na casa experimental de Alvar Aalto em Muratsaalo (1953, i02), na época estas experimentações eram uma espécie de mundo novo no nosso panorama.

i01- Escritório com os desenhos originais da casa exibidos na parede;
i02- Galeria superior também em madeira na Casa Experimental em Muuratsalo,1953, desenhada por Alvar Aalto;

i01

i03

i02

i04

i03- Escada e galeria de acesso aos quartos em madeira;
i04- Escadas que fazem a ligação do átrio de entrada ao primeiro piso;

Siza trabalhou aqui com dois carpinteiros, um do norte e outro do sul, o que promoveu um diálogo produtivo onde a aprendizagem era mútua. No entanto, o entusiasmo que Siza exibia, encontrava também resistência da parte dos carpinteiros que tinham dúvidas sobre a exequibilidade dos detalhes propostos; Siza respondia com desenhos dos pormenores e maquetes dos entalhes, provando como aquilo era possível, para depois um dos carpinteiros (tratando-o por sr. Engenheiro, por ser supostamente uma profissão mais respeitável) lhe responder: "O Sr. Engenheiro ainda 'borra' as cuecas mas já se acha alguém!". Siza reivindicava de novo o título de Arquitecto (mesmo que fosse ainda estudante), sabendo que a resposta bem-humorada acabaria por significar um 'braço a torcer' por parte destes profissionais com quem ia aprendendo, e que tinham a abertura para testar o que o 'jovem arquitecto' propunha. O tema da madeira, material que abrange grande parte do interior da casa, não fica por aqui.
O Sr. Fernando fala-me depois de como aquela escada que vemos na sala foi feita com a madeira que "o próprio Siza foi buscar a Trás-os-Montes com o carpinteiro...ele escolheu a árvore!" e como se esta memória já não fosse suficiente para dar conta da dedicação e afinco que Siza punha no trabalho, o Sr. Fernando conta-me a resposta que Siza, aos 21 anos, lhe dá, quando confrontado sobre as garantias e estabilidade que tanta madeira poderia pôr em causa: "Você, os seus filhos e os seus netos hão-de 'partir' e esta madeira vai estar aqui forte!". A previsão confirmou-se, numa prova de maturidade que ao longo do tempo foi deixando os clientes descansados e com orgulho redobrado nos resultados obtidos.
Ainda na zona mais inferior da sala, são alguns móveis e principalmente a mesa de refeições a dominar o espaço, mesa que supostamente se devia encostar à parede, junto ao passa-pratos, mas que nunca se colocou aí (i06). Argumentando que a colocação da mesa perto da parede tirava dignidade ao momento da refeição, esta foi uma das 'batalhas' ganhas pela Sra. Maria Fernanda a Siza. Outras tiveram a ver com a abertura de algumas janelas na casa, feitas a muito custo e por insistência da cliente; um destes casos é o vão vertical aberto no volume das escadas (i04) e que assim permitia não só iluminá-las mas ainda dar resposta ao pedido de uma abertura que estivesse no enfiamento da Igreja Matriz, que não fosse a varanda.

Conectado com a sala está todo o braço das zonas de serviço, numa ala que era valorizada pelo facto de se poder fechar, entrar e sair, independentemente do resto da casa. Isto, num período em que uma empregada residente era algo comum nas famílias com possibilidades. Na cozinha, que se destaca logo pictoricamente, Siza recorreu a um mosaico de tom amarelado especificamente trazido da Marinha Grande, com o qual cobriu as paredes e a expressiva chaminé do fogão, apelidada de "língua da sogra" (i05). Este revestimento mantém-se intacto e sem vestígio de peças soltas ou partidas. A principal adaptação que se foi fazendo na cozinha teve a ver com a necessidade natural de mais pontos de electricidade que alimentem o rol de equipamentos utilizados hoje em dia.
Subindo ao primeiro piso, vou sendo informado do que foi desenhado por Siza, desde guardas, corrimãos, portas, candeeiros e armários, tudo relacionado entre si. Chegados à varanda, a 'cara' do projeto, a D. Maria João Fernandes recorda como o entusiasmo inicial deste espaço, onde toda a família podia admirar a passagem da festa do Sr. de Matosinhos, se converteu num momento de algum desconforto pelo modo como a população reagia às casas, apelidando-as de 'espigueiros' ou 'casinhotos', e onde a garagem era vista como um 'tanque'. A polémica culminou num artigo de

i05

i05- A chaminé escultórica na cozinha, apelidada 'língua da sogra';
i06- Espaço da sala com o Sr. Fernando na mesa de refeições;

i06

i07

i07- Portadas da sala vistas a partir do pátio. Destaque para as vigas pintadas de vermelho;
i08- Primeiro lance de escadas na sala com a excepção do degrau em granito;

i08

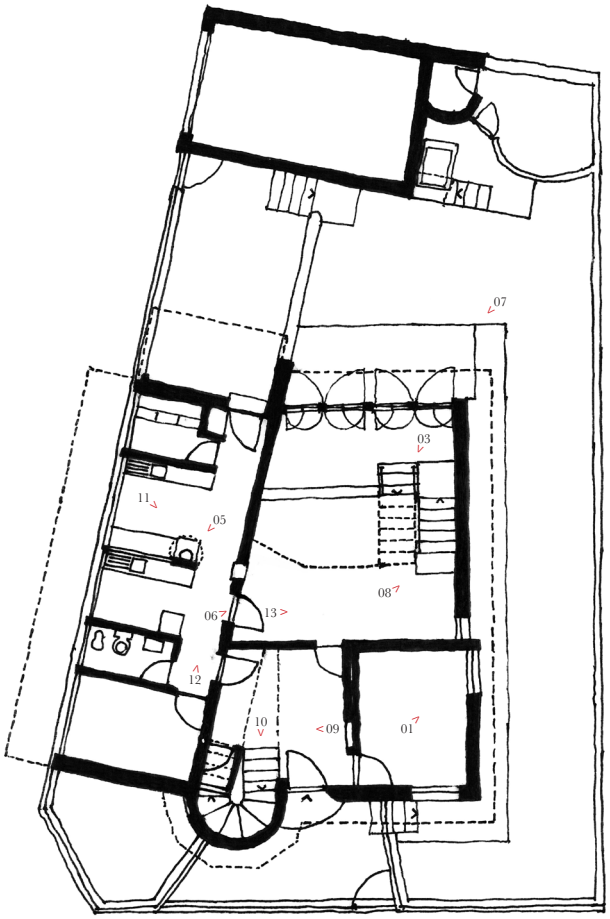
um jornal local que chegou ao ponto de dizer que a casa era uma afronta à Igreja Matriz, afirmando que se fosse necessário "nem um caixão saía lá de dentro". A sórdida provocação teve resposta à altura quando o Sr. Fernando Neto decidiu não perdeu tempo em convidar o jornalista, que ele conhecia por morar ali perto, a visitar a casa e perceber que bastaria abrir as portadas da sala para fazer passar "não um, mas quatro caixões empilhados se for preciso!". Esta história, ainda que relativa a um conservadorismo da época, é sintomática no sentido em que reflecte como a abstracção dos alçados e a protecção do mundo exterior pode dar aso a ideias e interpretações erradas sobre o modo como a casa se vive. Veremos nas casas posteriores como estes mal entendidos, são a partir daqui, um acontecimento recorrente nas obras de Siza.

Avançamos para o exterior, palco de almoços, jantares e brincadeiras de crianças entre a sala e o pátio no tempo em que a casa era vivida com outra intensidade. Intrigado pela forma dos volumes colados à garagem, perguntei sobre a sua função, e a D. Maria João contou-me que era a "casa das galinhas, do porco e a casota do cão", o que para além de ajudar a perceber a decisão de um desenho mais orgânico, também representa os vestígios da ruralidade do meio em que a casa se inseria.
Nas obras de Siza surgem constantemente certos 'mistérios', elementos que parecem carregar mais de simbolismo do que de função, e sobre os quais procuramos (muitas vezes em vão) justificações. Acredito que na maior parte destes casos está implícito um gesto de provocação, da liberdade de artista que deixa rasto, e que por isso não tem um desígnio óbvio... por exemplo, a decisão de pintar de vermelho o topo das vigas em betão do telhado, que avançam para o exterior (i07), como um sublinhar/alertar da sua presença e da sua função estrutural. Siza ia à obra quase diariamente, e também por isso este início de carreira ficou marcado por uma proximidade que lhe permitia alterar, refazer ou aperfeiçoar o que tinha desenhado e sobre isso o Sr. Fernando conta que o arquitecto chegou até a mandar abaixo um muro de pedra que já estava feito, "mandou-o abaixo com os pés, por não achar que estava 'rústico' como ele queria. A pedra tinha que estar colocada como veio da pedreira".

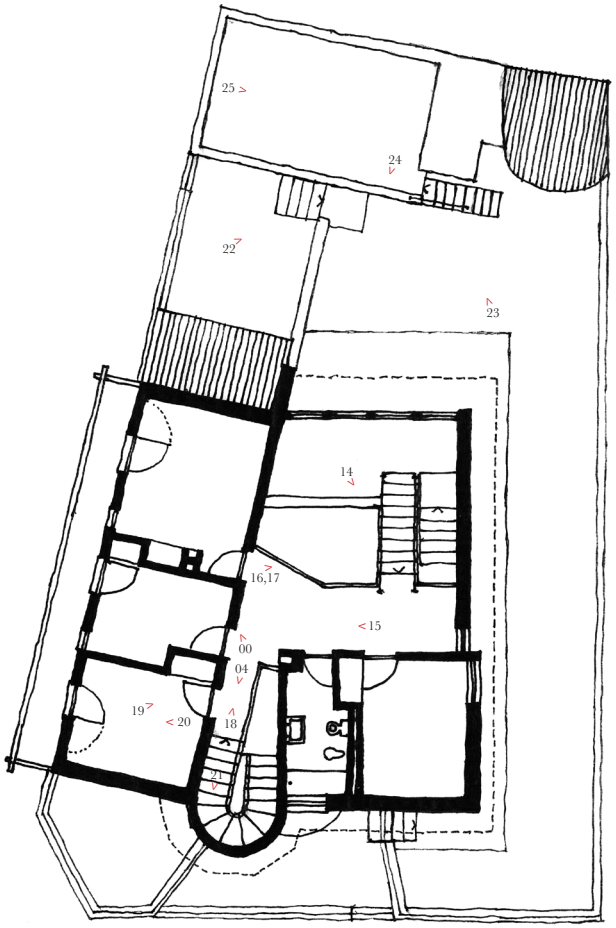
Podemos dizer que a história deste projecto vive das convicções, cedências e diálogo (tantas vezes difícil) entre clientes, trabalhadores e arquitecto, aqui marcado pelo relativo 'arrojo' de Siza que não tendo créditos firmados teve que ser astuto na argumentação sobre as razões ou benefícios do que propunha. Num reencontro recente com a neta do casal de proprietários, Siza referiu-se aos seus avós como as suas primeiras 'vítimas', o que comprova o uso acertado e recorrente da palavra 'batalha' para descrever o processo que foi construir a casa. O culminar desta relação parece materializar-se na seguinte história: Siza queria que o primeiro lance de seis degraus da sala, e toda a parede a que ele se encosta fosse em pedra à vista, numa decisão prontamente contestada pela Sra. Maria Fernanda que achava muito mal ter parte da escada e toda uma parede em pedra à vista na sala; em mais uma das 'lutas' ganha pela cliente, Siza não se coibiu de ainda assim fazer, com ironia, o último degrau desta escada efectivamente em pedra (i08): a **memória do seu desejo**.
Uma das impressões mais fortes que fica da casa é o contraste de todo o mobiliário e peças antiquadas que pertenciam à família. Estes vestígios vão ocupando sem reserva todas as divisões, numa apropriação inevitável e bem vinda da obra de arquitectura, que ainda assim se lê como pano de fundo em pacífico contraste com a densidade e abrangência da vida que a casa acolheu.

Fotografias

Plantas da casa (re-desenhadas pelo autor).
O posicionamento de cada foto está indicado com o respectivo número da legenda, e a sua orientação é assinalada através da seta que indica o ponto de vista;



Planta do Rés-do-chão;



Planta do Primeiro piso;

i09

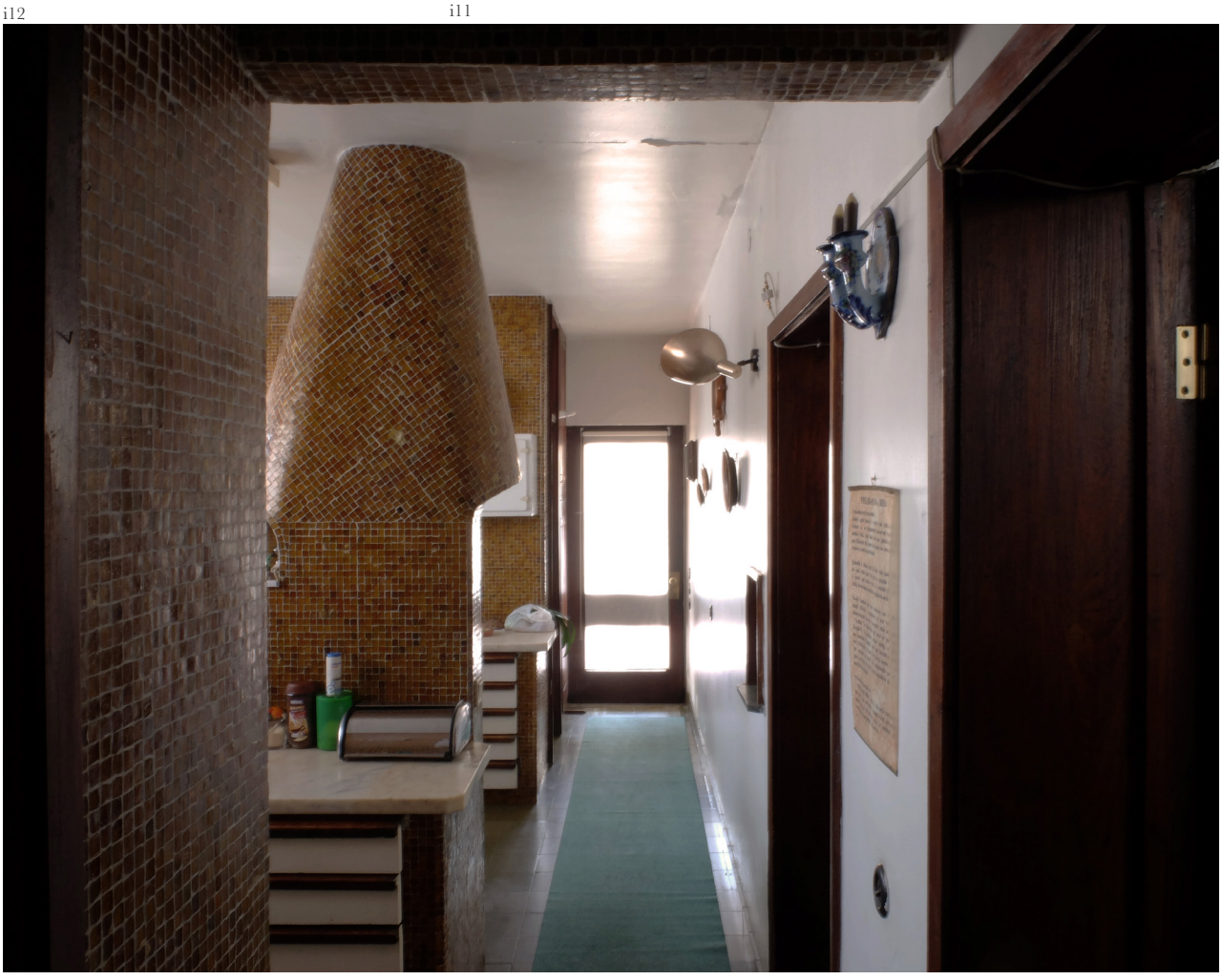
i10

i09- Hall de entrada;
i10- 'Caixa' de escadas de acesso ao primeiro piso;

i11 e **i12**- Perspectivas da cozinha com destaque para a chaminé do fogão revestida a pastilha;

i11

i12



i13

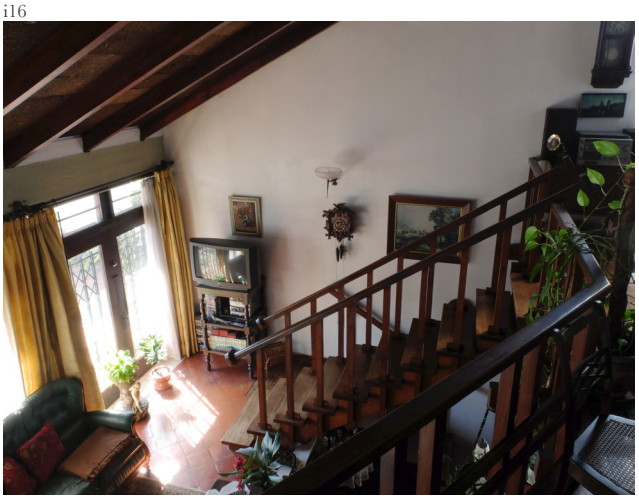
i14

i15

i13- Zona de refeições da sala, na área inferior à galeria;
i14- Pormenores dos entalhes e encaixes da escada de madeira na sala com o mobiliário em fundo;
i15- Galeria de acesso aos quartos no primeiro piso com vista da estrutura do telhado;

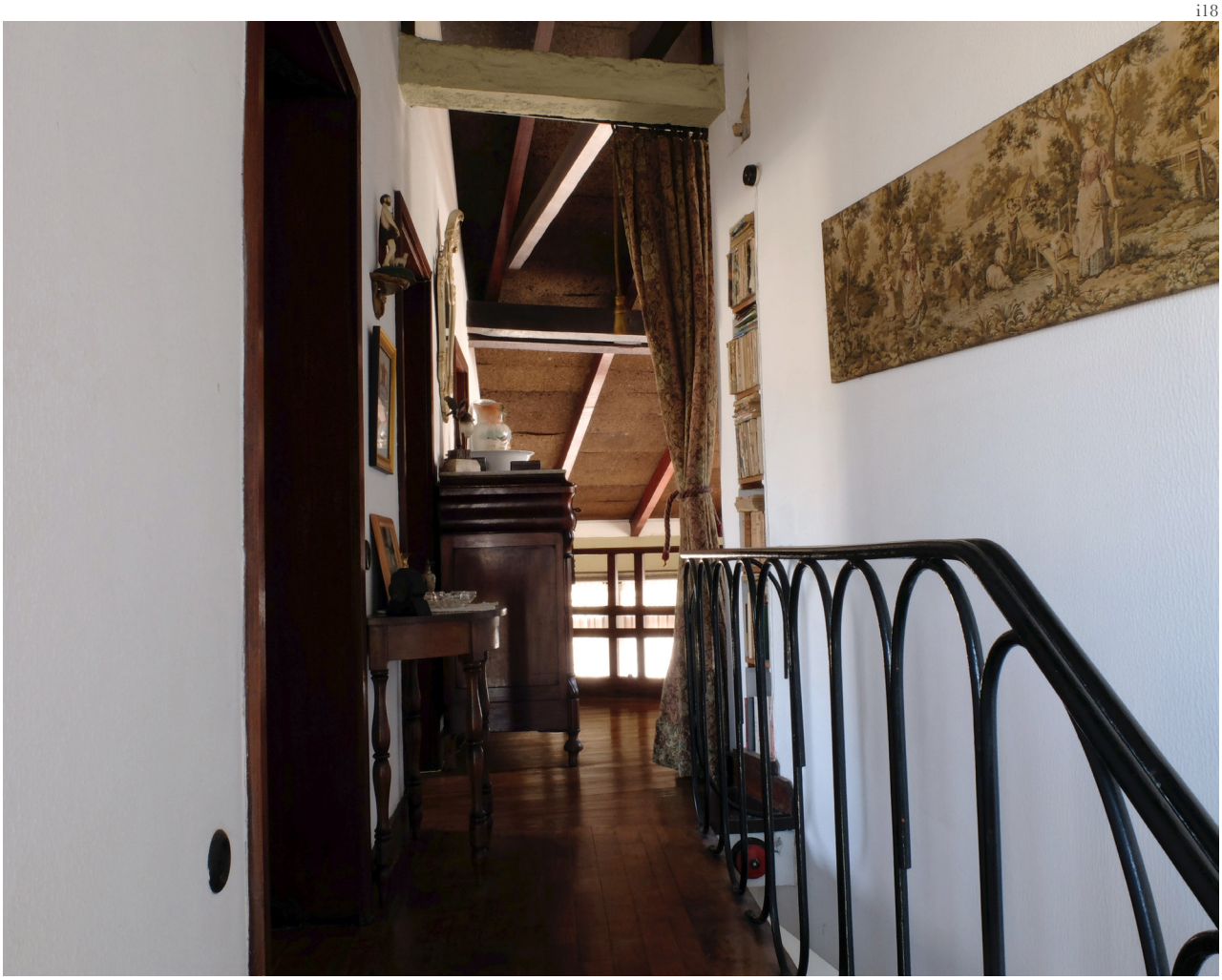
i13 e **i17**- Perspectiva do pé direito e dos diferentes níveis da sala;
i18- Zona de acesso aos quartos no primeiro piso, ainda com vista do vão principal da sala;

i16



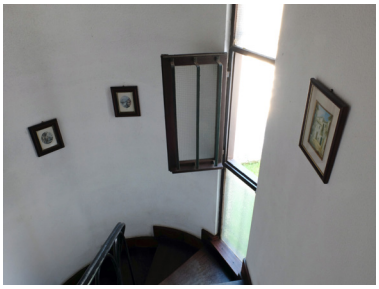
i17

i18



i19

i20



i21

i19 e **i20**- Interior de um dos quartos do primeiro piso;
i21- Percurso descendente pela escada até ao hall de entrada;

i22- Zona do pátio a uma cota inferior, com acesso à cozinha;
i23- Pátio com vista para o acesso à cobertura do volume da garagem;

i22

i23

i24

i25

i24- Perspectiva sobre a volumetria e telhados da casa a partir da cobertura da garagem;
i25- Vista das casas vizinhas a partir da cobertura da garagem: a última paragem nesta *viagem* pela casa;

"Dentro de uma propriedade, num centro habitado a poucos km's do Porto. Projectada imediatamente depois da Boa Nova, almejou uma depuração da linguagem que me pareceu necessária. Quando estou na Boa Nova, vejo muitas coisas que 'teria que retirar'. Na Maia, não há tantas coisas más. Parti, talvez, da necessidade de ordenar um terreno com uma forma irregular, exactamente na zona indicada para a construção, em parte devido à normativa (separação desde o eixo da rua). Também tentei aproveitar a vegetação existente (sobretudo a árvore do pátio), encontrar a escala exacta, normalizar (não me refiro às medidas) o desenho do detalhe, conhecer os clientes (Tomé)."

Porto, 26 de Janeiro de 1967

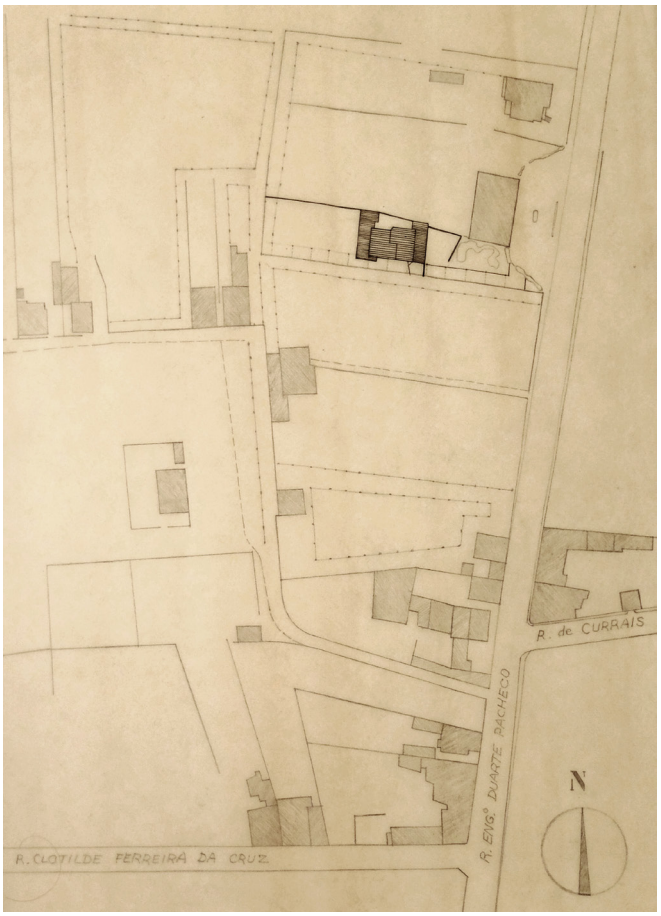
Álvaro Siza, "Casa Rocha Ribeiro" in *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág.28;

4.2 **Casa Rocha Ribeiro**, Maia 1960-62

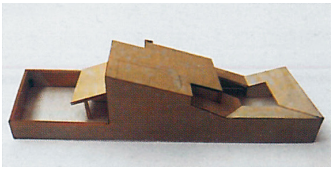
A partir de 1954, momento em que projecta as Quatro Casas em Matosinhos, Siza entra num período de actividade intensa, no qual consolida os mais variados aspectos do desenho, concepção e construção da sua arquitectura. Cada edifício surge como mais um passo, ou capítulo, na construção de um todo, e "apesar da imprevisível surpresa que cada obra representa , é fascinante a possibilidade de uma leitura contínua e sem ruptura...não sei que unidade naquela diversidade"[1]. Nesta fase já se conseguia perceber, com clareza, que a sua arquitectura não resulta da aplicação de um modelo mas antes de uma certa constância ou regra na abordagem ao lugar; uma metodologia que depende de uma espécie de algoritmo que exprime e se adapta às múltiplas variáveis de cada intervenção - "o lugar, os materiais, o programa e o contexto. Assim, a poética do sítio e a inspiração do artista, o rigor do construtor e a sensibilidade social do arquitecto, entrelaçam-se para darem lugar a uma focagem transdisciplinar. Por isso, é impossível falar de um estilo, de uma moda, ao analisar a obra. Ressalta antes de mais uma metodologia que proporciona a criação de novas formas inseridas em contextos novos."[2]

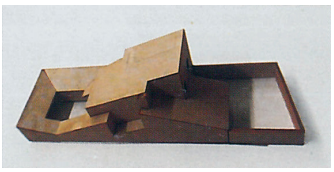
Esta casa surge no seguimento de obras como o Centro Paroquial de Matosinhos (1956-59) ou a Casa Carneiro de Melo na Av. da Boavista (1957-59), mas é sobretudo a partir dos projectos para a Piscina da Quinta da Conceição (1958-63) e principalmente da Casa de Chá da Boa Nova (1958-63) que decorrem as contaminações e razões essenciais para este projecto da Casa Rocha Ribeiro na Maia. Siza tinha por esta altura um outro controlo das ferramentas e domínio das ideias que de certa forma lhe davam a liberdade para construir um mundo novo, um modo de viver. Como o próprio Siza diz, de forma desarmante, "Nos meus primeiros trabalhos começava por observar o lugar para a seguir fazer classificações: isto está bem, posso apoiar-me sobre aquilo, aquilo é horrível..."[3]. Estas classificações, fruto de uma sensibilidade que se foi apurando no confronto com vários lugares, traduzem-se no desejo de construir uma nova ordem e a partir daí, como diria Louis Kahn, fazer surgir a composição. Veremos que composição é esta. A encomenda do projecto chega por via de um jovem casal de médicos que vê a oportunidade

1 **Alexandre Alves Costa**, "Álvaro Siza" in *Álvaro Siza 1954-1976* editado por Luiz Trigueiros, textos por Paulo Martins Barata, Lisboa, Blau, 1997, pág. 12;
2 **Jacinto Rodrigues**, "conclusão" in *Álvaro Siza/obra e método*, Porto, Civilização Editora, 1992, pág. 40;
3 **Álvaro Siza** entrevistado na revista *A.M.C,* nº44, 1978;

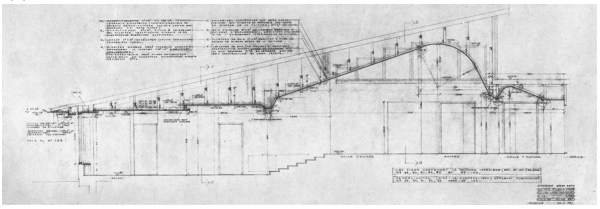


i01





i02



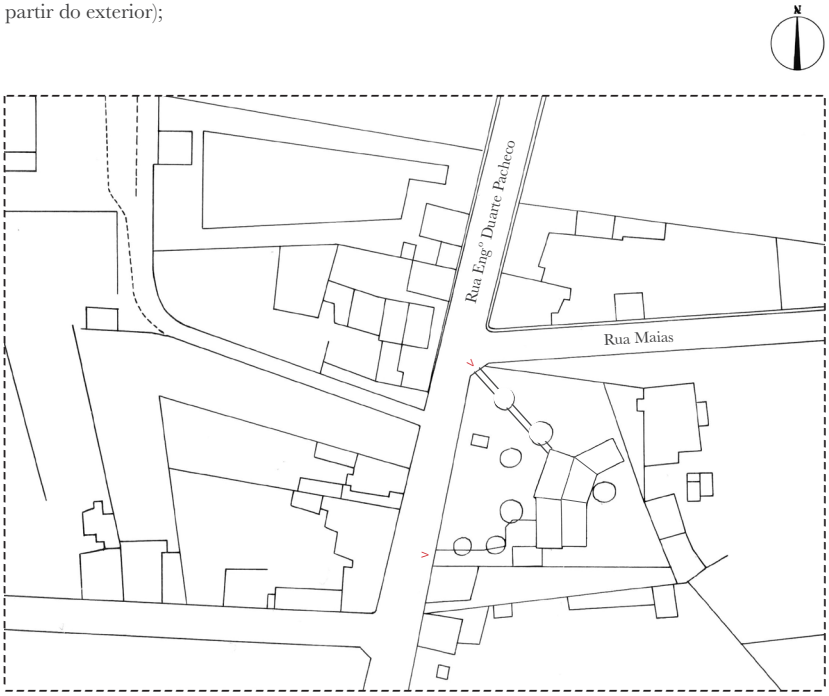
i03

i01- Planta de implantação da primeira casa projectada por Siza para a família Rocha Ribeiro;
i02- Fotos da maquete para o proj. da casa Júlio Gesta em Matosinhos (1961, não construído), Siza;
i03- Corte longitudinal pelo átrio e sala da Maison Carré (1956-59), Aalto;

de construir uma primeira habitação, com um orçamento controlado, num terreno cedido pela família. Na procura por um arquitecto interessante que lhes pudesse desenhar a casa entusiasmaram-se pelas aberturas à "Le Corbusier" no Conjunto de Quatro Casas em Matosinhos e assim escolhem Siza para fazer o trabalho. No entanto, ainda antes do projecto da Casa Rocha Ribeiro como hoje a conhecemos, houve um anteprojecto para a mesma casa mas num terreno diferente, desenho assinado na altura por Jorge Gigante já que Siza ainda não era arquitecto (i01). Este situava-se numa posição longitudinal em relação à via principal, a rua Eng. Duarte Pacheco, junto a uma bomba gasolineira. O projecto revela uma sucessão de corpos ligados entre si, sendo que os volumes dos extremos se apoiam num muro e conformam um pátio interior em contraste com o restante espaço exterior da parcela. A presença deste pátio e a cadência de coberturas inclinadas, lembram até certo ponto o projecto para a casa Júlio Gesta em Matosinhos, (1961, i02) feito exactamente neste período, mas que também não se construiu. Entretanto, surgiu um outro terreno com mais condições para a construção da casa (também disponibilizado pela família) que o casal quis aproveitar. Ainda que a nova localização fosse apenas a umas dezenas de metros de distância, junto da mesma via, foi necessário um novo projecto que se adequasse ao novo lugar. Teria sido extremamente interessante perceber as diferenças e constantes entre a casa que se construiu e o primeiro projecto de Siza, mas infelizmente os desenhos perderam-se; deles apenas sabemos que a casa teria um 'interior com um grande tecto ondulado em madeira', que naturalmente nos remete para a Maison Carré de Alvar Aalto (1956-59, i03).

É então no cruzamento da rua Eng. Duarte Pacheco com a antiga rua de Currais (hoje rua Maias) que se situa o terreno definitivo para a construção da casa. Na época era um local quase exclusivamente rural, rodeado por campos agrícolas e algumas construções pontuais. Foi entretanto perdendo esse carácter 'bucólico' que apesar de tudo se sente no interior da parcela. Siza faz um primeiro projecto para a casa, mas quando confrontados com a solução, os clientes pedem ao arquitecto uma versão 'mais pequena' já que com o orçamento que tinham disponível lhes seria impossível avançar. A primeira reacção de Siza foi a de manter o projecto ou não fazer a casa, mas depois de alguma ponderação acabou por apresentar o projecto que se construiu, numa versão mais pequena (e assim mais económica) do que a inicial.

i04- Planta de implantação da casa Rocha Ribeiro com a marcação dos dois portões de acesso ao terreno (o caminho de acesso pedonal, a marcação dos portões e o nome das ruas foram acrescentados ao desenho pelo autor);
i05- Portão de acesso dos carros (visto do interior do lote);
i06- Portão de acesso pedonal (visto a partir do exterior);



i04

i05

i06

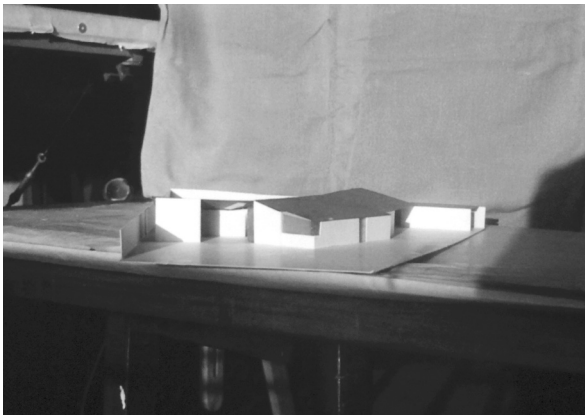
A construção de um ***Reduto***

O terreno onde a casa se insere é completamente murado e por isso os primeiros vestígios da obra são exactamente os portões em madeira que permitem a entrada a partir da rua, um para pessoas e outro para viaturas (i05, 06). Colocado no extremo mais a norte e no encontro das duas ruas que delimitam a parcela, o portão de acesso pedonal foi concebido num tabuado com remates em cobre, à altura da guarda metálica que se sobrepõe ao muro. Por impossibilitar ver a cara de quem toca à campainha, parte deste tabuado é levantado para ainda assim ser possível ver os pés dos visitantes. Também a campainha está feita através de cabos suspensos que tocam um pequeno sino num sistema arcaico mas muito engenhoso no modo como resolve a impossibilidade de uma conexão eléctrica com a casa. Este 'artefacto' é o aviso necessário para nos darmos conta de como aquele momento marca a entrada num refúgio.

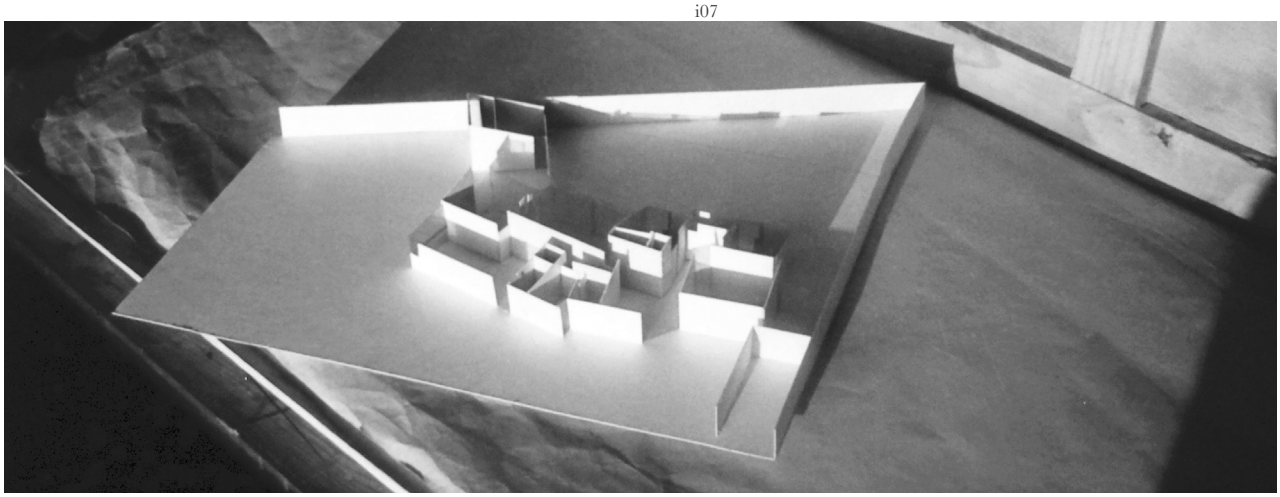
Na procura pelo "habitat ideal para cada lugar preciso em cada momento preciso"[4], Siza parte para uma análise rigorosa do sítio em questão. É feito um levantamento topográfico e um registo minucioso da localização exacta de todas as árvores, fase em que o esquisso é a primeira tradução de inquietações. O "calculado cerco do que existe e do que é desejo, passa pelas intuições que o desenho subitamente introduz nas mais lógicas e participadas construções; alimentando-as e delas se alimentando."[5] Os clientes relatam os longos períodos que Siza passava no terreno, e de como foi assim que a casa se *instalou* naquele local, dando as costas a quem se aproxima dela e escondendo a parte mais interior do terreno a partir do modo como está disposta. Elementos pré-existentes como um tanque, um furo de água e uma vinha que contorna todo o perímetro da parcela são mantidos. A partir da definição dos dois caminhos de acesso, um junto ao limite sul do terreno e outro pedonal que o cruza a partir do extremo noroeste, a casa de apenas um piso encaixa-se como um abraço à grande árvore no canto sudoeste do lote (que surge como centro hipotético desta rotação), conformando um jardim interior dentro de um jardim maior.

4 **Reyner Banham**, *Le Brutalisme en Architecture: ethique ou esthétique?*, Paris, Dunod, 1970;
5 **Álvaro Siza**, "A importância de desenhar" in *Álvaro Siza textos 01* editado por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 37;

i07 e **08**- Fotografias da maquete de estudo da casa Rocha Ribeiro, no atelier de Álvaro Siza;



i07



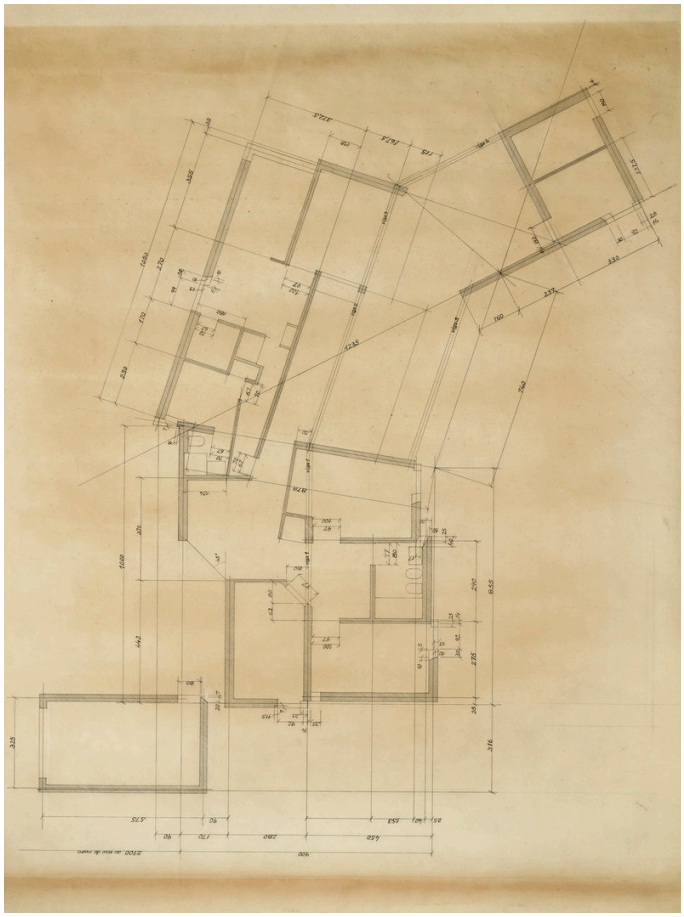
i08

Tudo isto é conseguido através da articulação formal de três geometrias autónomas, direcções que compõem entre si um entrelaçar de planos tangentes que se unificam a partir do plano da cobertura que as liga e cria espaços exteriores cobertos. O desenho da planta de toscos apresentado na i09 assim como as fotografias da maquete de estudo tornam-se então documentos valiosos e importantes no entendimento daquilo que pode ser o processo de projecto para além do esquisso, ao lembrar-nos que "Arquitectura é geometrizar."[6] O desenho é, para Siza, o aliado imprescindível sem o qual não dominaria o 'terreno de batalha', muito mais que instrumento ou linguagem autónoma; como Gregotti soube ver perfeitamente, "trata-se de tirar as medidas, de fixar as hierarquias internas do lugar que se observa, dos desejos que ele suscita, das tensões que induz; trata-se de aprender a ver as interrogações, a torná-las transparentes e penetráveis."[7] Em conversa com o arq. António Madureira, que colaborou neste e noutros projectos deste período, percebemos ainda com mais detalhe outros aspectos deste processo. Por exemplo o hábito de evitar qualquer tipo de situações de simetria, a importância do momento de apontar as cotas em todos os desenhos, feita religiosamente por Siza, ou de como se fundava uma espécie de 'regra' a partir de proporções em vez da criação de uma 'grelha': "Ele passava pelas cotas todas! Acontecia ele estar a escrever as cotas e eu estar a ditá-las, e verificávamos que havia perfeitas repetições de cotas que não tinham sido feitas a pensar neste aspecto mas sim através das proporções."[8]

Neste fixar de hierarquias e na estabilização de um *assentamento* acomoda-se o programa. Ao olhar com mais cuidado poderemos adivinhar alguns compromissos ou supor o critério de algumas opções no modo como o espaço desta casa se organiza.

Comecemos pela parte que encontra estabilidade junto ao muro e que assim se coloca paralelamente ao limite sul do lote. Este bloco contém três quartos, casa de banho e a entrada principal da casa que se subdivide num átrio principal e num outro de acesso aos quartos. Adossado ao muro, e com a mesma direcção, é colocado o volume da garagem com cobertura plana, que se assume como objecto independente ao não tocar no volume da habitação

6 **Álvaro Siza**, "Repetir nunca é repetir" in *Álvaro Siza Imaginar a evidência*, Lisboa, Edições 70, 2015, pág. 27;
7 **Vittorio Gregotti**, "O outro" in *Álvaro Siza Imaginar a evidência*, Lisboa, Edições 70, 2015, pág. 9;
8 Conversa com o Arq. **António Madureira,** Bar da Faup, Outubro 2015; Consultar 'Anexos';



i09

i10

i09- Planta de toscos com cotagens, desenho do projecto da casa Rocha Ribeiro;
i10- Vista da janela da cozinha e de parte do alpende (com o escritório de Tomé Ribeiro ao fundo), a partir do percurso de acesso à casa;

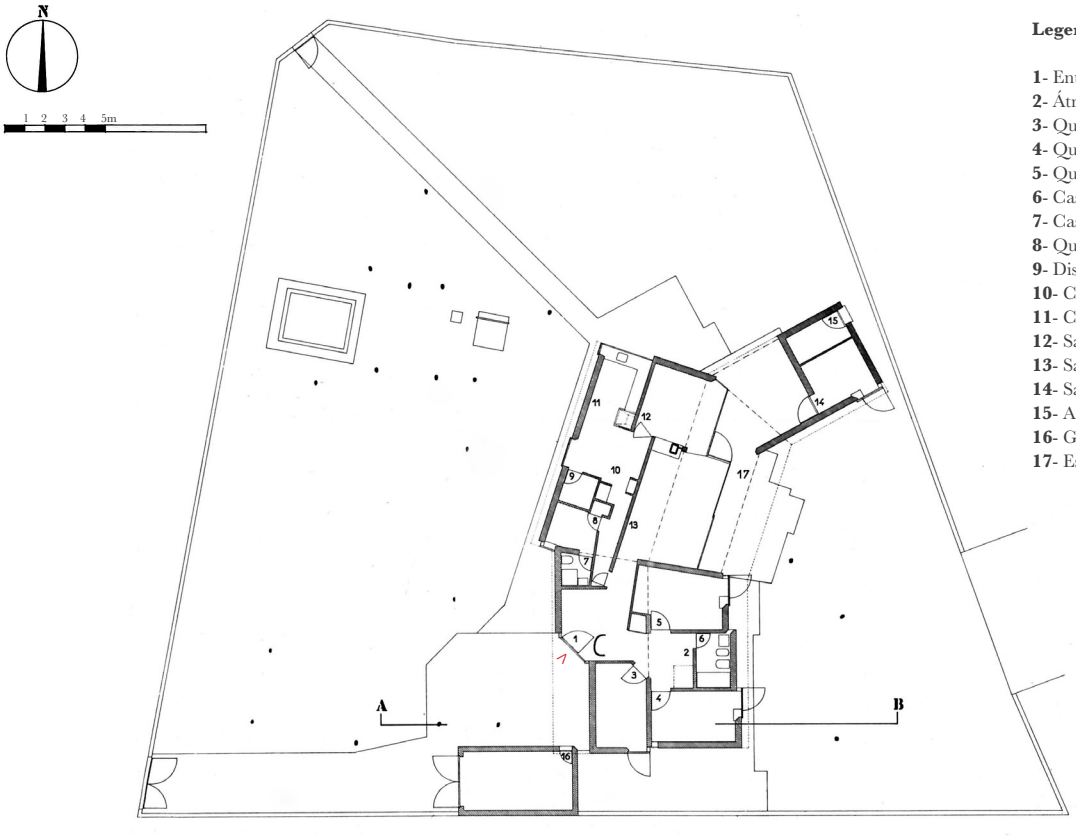
mas ainda assim a promover o acesso ao espaço coberto que antecede a entrada principal (i07, 08). Seguimos para o bloco central que contém cozinha, dispensa e zonas de serviço da empregada assim como o espaço principal da casa, a sala de estar e zona de refeições. A sala é aliás, o principal motivo deste início da rotação, com o intuito de a enquadrar com a árvore e de garantir uma relação forte com o espaço exterior.
O lançamento desta direcção traz consigo consequências de todo o tipo, desde o modo como percorremos o espaço interior, até ao modo como vemos a casa de fora e de como a ela chegamos. Se olharmos para o caminho que nos leva desde o portão de acesso pedonal até ao encontro com a casa, damos conta que somos recebidos pelo vértice do volume, onde é colocada a cozinha com uma grande janela de canto que permite o controlo desde trajecto. Esta aproximação dá-nos a possibilidade de escolha, esquerda ou direita, cada decisão com consequências diferentes. Pela direita a possibilidade de continuar o contorno do edifício, optando pela porta da cozinha ou pela entrada principal para aceder ao interior. Pela esquerda a possibilidade de acesso directo ao tal espaço exterior 'privado', através do alpendre e dos planos que ora escondem, ora voltam a revelar o que está para lá da casa. Isto leva-nos ao último bloco, aquele que permite o aparecimento desta perfuração/vazio entre corpos. Nele estão colocados o escritório especificamente desenhado para o requerente Tomé Ribeiro e ainda um espaço de arrumos. A sua colocação é como que o remate ou fecho do 'semi-círculo' facetado com centro na sala de estar, e ainda que muito próximo, a sua ligeira inclinação em relação ao muro-limite da parcela sugere uma passagem estreita como percurso alternativo.

Lembrando as palavras de Mansilla, torna-se difícil entender o trabalho de Siza sem essa vocação, vinda dos tempos em que queria ser escultor, que caracteriza as suas obras: "modelar, cortar, cinzelar, o que *já existe.* Como a construção ganha tensão e adquire vida com a *ligeira torção* que o seu trabalho impõe à natureza. (...) num *cruzamento inacabado* no qual o visitante se vê envolvido."[9] A casa parece carregar muito mais significado do que o pragmatismo que a memória descritiva do projecto pode deixar transparecer:

9 **Luis Moreno Mansilla**, "Álvaro Siza Vieira" in *Arquitectura*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), Julio-agosto 1986, nº261, pág. 41;

i11 e **i12**- Aqui apresentam-se duas versões da planta da casa. Sendo difícil estabelecer uma 'versão final', a planta da i11 mostra os caminhos exteriores de acesso apontados mas não totalmente definidos. Já na planta da i12 os percursos e pavimentos exteriores estão completamente desenhados, além de outras subtilezas como a porta exterior da cozinha já estar assinalada como sendo de correr. Ainda assim, e em particular junto da cozinha, o desenho de pavimentos exteriores que se vê hoje na casa está mais de acordo com o desenho da i11 do que da planta seguinte;

i11

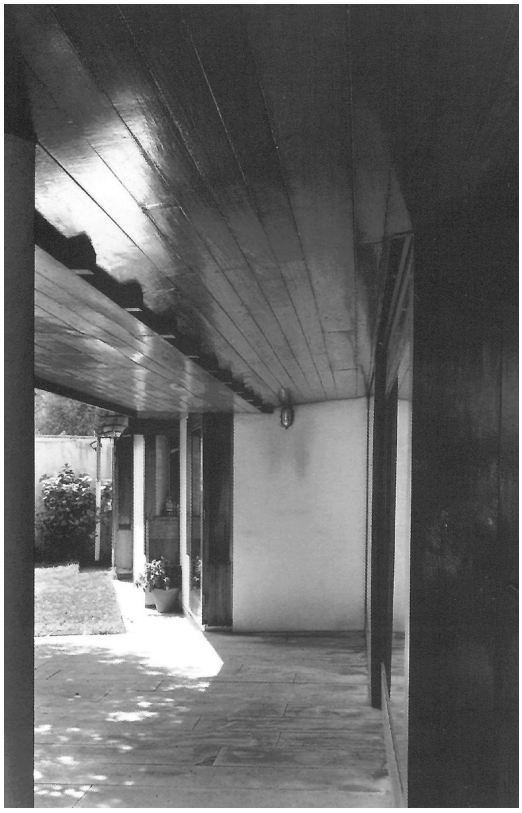


i12

Legenda planta:

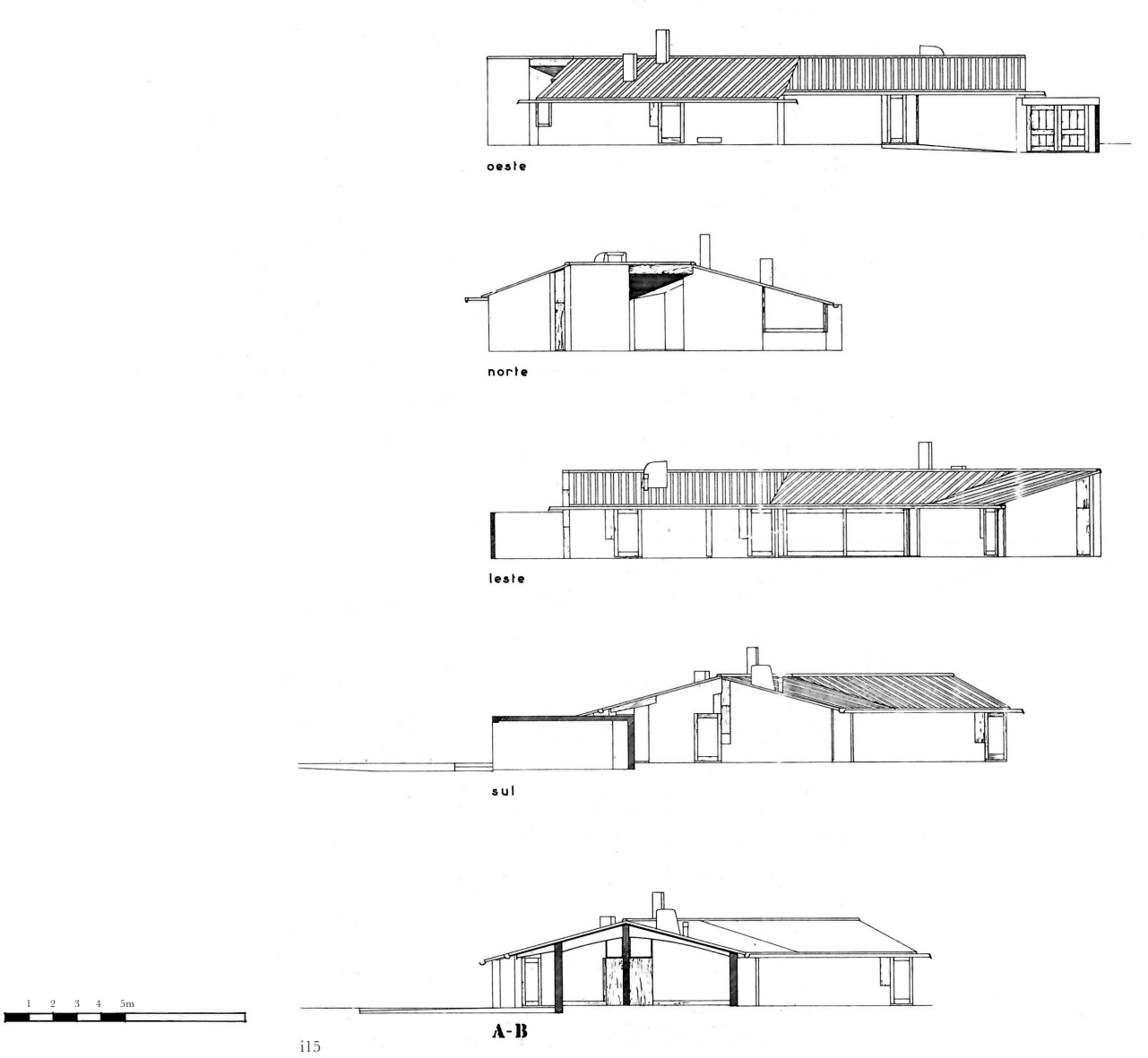
1- Entrada e átrio principal
2- Átrio dos quartos;
3- Quarto
4- Quarto
5- Quarto
6- Casa de banho
7- Casa de banho de serviço
8- Quarto de serviço
9- Dispensa
10- Copa
11- Cozinha
12- Sala de jantar
13- Sala de estar
14- Sala de estudo
15- Arrumos
16- Garagem
17- Espaço exterior coberto

i13- Vista sob a cobertura do alpendre em direcção ao corpo dos quartos;
i14- Vista da fachada a Este a partir do jardim;
i15- Desenhos dos alçados e corte (assinalado na planta da i12);



i13

i14



i15

i16- Interior da sala de estar, com destaque para as grandes janelas que abrem para o jardim;

i16

"Os imperativos de construção impostos pelas ruas, a orientação do terreno e o desejo de não destruir a vegetação existente determinaram o sistema apresentado. O programa solicitado, (...) desenvolve-se num piso apenas, completado pela construção da garagem e do estúdio, e pelas instalações exteriores."[10]
O modo como respondeu ao problema que tinha em mãos faz parecer natural e completamente lógica uma criação arquitectónica, única e pessoal, que como o próprio refere, "nasce de uma emoção, a emoção provocada por um momento e por um lugar. O projecto, e a construção, exigem dos autores que se libertem dessa emoção, num progressivo distanciamento - transmitindo-a inteira e oculta. A partir daí, a emoção pertence ao(s) outro(s)."[11]
A partir do momento em que se passa para lá dos limites que definem o lote vemo-nos perante o(s) caminho(s), o muro branco, algumas janelas, perfurações e o telhado. Uma casa, que esconde algo. Como Nuno Portas soube explicar "a relação da casa com o que se vê dela, no sentido de dentro para fora e num sítio preciso, um simples diafragma ou um espaço de transição, uma espessura nas aberturas ou uma cortina arbórea, faziam para nós toda a diferença, qualitativa, da 'poétique de l'espace' (Bachelard) ou do habitar poeticamente (Heidegger), traduzidas pela lição de Zevi ou nos trabalhos de Wright, Asplund ou Aalto (...)"[12]. Mais do que a casa em si, como objecto, é tudo o que ela pode potenciar naquele lugar que nos alicia e neste caso sente-se a intenção clara em fazer desta casa o dispositivo que constrói um **reduto**: ponto de defesa, espaço protegido, lugar onde se vive em família.

O arquitecto Luis Martinez Santa-Maria, referindo-se à multiplicidade de significados no projecto de arquitectura diz que "são as linhas rectas e os ângulos ortogonais que tornam possível a actividade do mundo oblíquo. É a recta que enuncia - sem a enumerar nem a descrever - a vida do curvo.", e sendo disto exemplo, a casa parece subverter o carácter métrico pela expressão plástica assim como o desenho plástico é contaminado pelo rigor da medida e das exigências construtivas[13] na "construção discreta e íntima"[14] que se pretendia.

10 **Álvaro Siza**, "Casa Rocha Ribeiro" in *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 28;
11 **Álvaro Siza**, "prefácio" in *Álvaro Siza / obra e método*, Porto, Civilização Editora, 1992, pág. 9;
12 **Nuno Portas**, "Das casas ás pessoas e vice-versa" in *Só nós e Santa Tecla*, Porto, Dafne Editora, 2008, pág. 50;
13 **Jacinto Rodrigues**, "a arquitectura como 'corpus' transdisciplinar" in *Álvaro Siza/ obra e método*, Porto, Civilização Editora, 1992, pág. 17;
14 **Álvaro Siza**, "Casa Rocha Ribeiro" in *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 28;

i17

i17- Vista do corpo da cozinha e do 'portal' que convida à passagem pelo alpendre;

A Casa *furtiva*

Falar desta casa (como noutras deste período) é perceber o que afinal nos surpreende nesta aparente 'tradicionalidade'. Tal como Siza diz sobre a Casa de Ofir, de Távora, que aparece em 1956, "Não é mais do que outra chaminé entre as luminosas, essenciais construções do litoral minhoto; provoca nessa naturalidade, um autêntico sobressalto renovador"[15]. Podemos reconhecer aqui tal sobressalto nessa naturalidade, mas ainda assim a casa Rocha Ribeiro apresenta-se mais secretamente, para lá dos muros, com um beirado tão baixo que quase incita ao encolhimento na entrada. Daí esta sensação de casa 'furtiva', no sentido em que mesmo que se assuma em claro contraste com a natureza, preserve um silêncio e intimidade que queremos desvendar. Feita no seguimento da casa de Chá da Boa Nova, há uma continuidade e partilha de características quer espaciais quer materiais entre os dois projectos, ainda que agora haja uma procura clara por uma maior depuração. Espacialmente é impossível não sentir semelhanças no modo como a sala de estar da casa Rocha Ribeiro nos oferece o jardim mediado por um espaço coberto, do mesmo modo que na casa de Chá nos é oferecida a paisagem e a relação com o mar. Materialmente as parecenças são óbvias, com a utilização de paredes de granito sobre as quais assenta uma laje de betão, cobertura de telha apoiada sobre um forjado cerâmico, a existência pontual de vigas e pilares de betão, as carpintarias e todo o trabalho de madeiras (tectos, chão, portas, ombreiras...), ou ainda as casas de banho e cozinha revestidas a azulejo.

Um dos denominadores comuns na série de obras de Siza desta época é assumidamente a influência de Alvar Aalto, que "caiu como pão na boca(...) de repente, há aquele exemplo de que afinal a periferia não era a pobreza criativa. Pelo contrário. Por isso ganhou uma importância muito grande e imediata."[16] Tal como em Portugal, na Finlândia havia dificuldade em arranjar cimento assim como a introdução de betão nas obras, ao mesmo tempo

15 **Álvaro Siza**, "Fernando Távora" in *Álvaro Siza textos 01* editado por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 35;
16 **Álvaro Siza**, entrevistado por Valdemar Cruz, Expresso online 27/03/2016, link: http://expresso.sapo.pt/sociedade/2016-03-27-Siza-Vieira.-A-reforma-da-uma-neura-terrivel;

i18

i19

i18- Pormenor da relação entre a madeira do caixilho, a telha, a caleira em cobre e a parede rebocada;
i19- Vista de parte da fachada a oeste e a sua relação com o jardim;

estava vivo um artesanato de grande qualidade que se soube aproveitar. Mas mais do que este reconhecimento de uma familiaridade entre as condições de países periféricos, foi na aproximação à obra de Aalto que Siza se identificou, interessado pela maneira como esta se apresentava em "continuidade e alternativa na sua busca da relação tão rica em tensões entre formas orgânicas e articulações geométricas mais do que qualquer outro caminho extremo"[17]. Além disso, a atitude que Siza viu como tendo potencial foi mais conceptual do que qualquer tendência formal, e está presente em alguns dos grande arquitectos do Movimento Moderno, Le Corbusier numa primeira geração e Aalto mais tarde; "a relativa originalidade de Siza - [disse Bohigas] - reside em acolher todas as bases linguísticas do racionalismo como um 'corpus' coerente e acentuar nelas os aspectos propriamente 'artísticos' e os que se prestam a transformações criativas"[18] ou pondo isto por outras palavras, o que se explorava era a criação de casas radicalmente modernas mas surpreendentemente familiares; a utilização de um repertório racionalista com características como a flexibilidade, funcionalidade e depuração, mas optando agora por fazer prevalecer os aspectos de coerência plástica ou sintaxe expressiva[19] na tal 'artisticidade' de que Bohigas fala. Isto possibilita um ajuste mais apurado a cada realidade, tanto a nível das formas como dos materiais que nos afasta da ideia de 'caixa branca'. Partindo destas linhas que de certa forma nos orientam sobre o contexto ideológico em que o projecto foi concebido, olhemos para alguns traços que marcam a imagem da casa e com os quais somos confrontados logo a partir do exterior.

Comecemos pelo **telhado**, já que este adquire uma importância vital na sucessão de primeiras casas de Siza. A inclinação da cobertura reduz a altura das fachadas ao mínimo, mas acaba também por atribuir um maior significado à telha como matéria, do mesmo modo que o reboco branco ou as superfícies em madeira se assumem como protagonistas. Como já era possível ver na Boa Nova ou na Pisicina da Quinta da Conceição, "aquele que é geralmente um material sem escala, distante dos nosso olhos, e até dissimulado na forma do edifício, torna-se

17 **Alexandre Alves Costa**, "Álvaro Siza" in *Álvaro Siza 1954-1976* editado por Luiz Trigueiros, textos por Paulo Martins Barata, Lisboa, Blau, 1997, pág. 16;
18 **Oriol Bohigas**, "Álvaro Siza Vieira" in *Álvaro Siza profissão poética*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988, pág. 183;
19 **Alexandre Alves Costa**, op. cit., pág. 14;

i20- Vista da janela e porta exterior da cozinha;
i21- Pormenor da porta de um dos quartos que abre para o jardim. Destaque também para o lanternim proeminente na cobertura;

i20

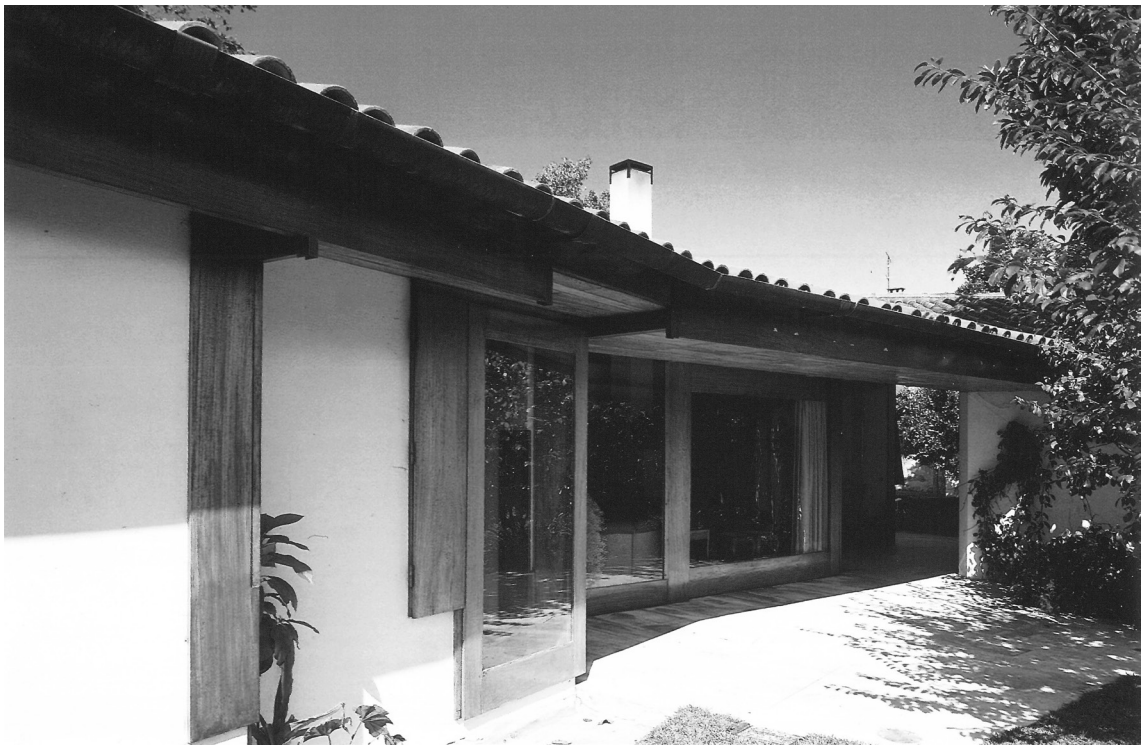
i21

inteiramente tangível. O observador pode relacionar-se com a cobertura de telha, apreender a sua textura, e, nalguns casos até, tocá-la."[20] Também é nesta cobertura que vemos despontar uma série de objectos que pontuam o telhado marcando a localização da lareira, ventilações ou a iluminação zenital. A existência de um lanternim em particular (i21) qual 'chaminé luminosa' em cobre, como artefacto que povoa a cobertura, impressiona pela sua escala e provoca curiosidade pelo modo como aguça a vontade de conhecer o interior que ele poderá iluminar. Em relação directa com este telhado, as caleiras e tubos de queda tiveram um tratamento especial e diferenciado; se ao longo da fachada a Sudeste, virada para o jardim interior, há uma fasquia de madeira que a percorre, remata o alpendre, e vai servindo de apoio para as caleiras de cobre sobre as quais assenta o beirado de telha (i18), já no lado oposto, a norte, retira-se a fasquia e as telhas apoiam-se directamente na alvenaria rebocada onde a "aparente banalidade deste não-detalhe, demonstra uma reflexão intencional sobre a arquitectura popular"[21] e a simplicidades dos seus sistemas construtivos. Ao longo das fachadas os tubos de queda são sempre afastados da parede, em direcção às grelhas de saneamento, também desenhadas, que vão fazendo o perímetro da casa. Este 'descolar' da fachada, para lá do gesto expressivo (todos os tubos de queda estão pintados de branco a partir da metade da altura da fachada), é uma escolha que indica uma preocupação em tornar o circuito de águas o mais destacado possível da paredes, evitando fugas ou um acréscimo de humidade tanto nas paredes como nas portadas de madeira.

Como foi antes referido, uma das consequências da cobertura é a reduzida altura das fachadas que assim confere à zona exterior de permanência a escala necessária para a tornar acolhedora, mas também contribui para que as portas e janelas ocupem a fachada em toda a sua altura. Este tratamento dos **vãos** é comum a toda a casa e faz com que as aberturas surjam aliadas a painéis de madeira, ou dentilhões nas esquinas, como se a superfície rebocada se substituísse por madeira e vidro. Por isso acabamos por ver os vãos sempre como rectângulos que vão do chão ao telhado, ou trapézios que começam a meia altura e vão até à cobertura (i20).

20 **Paulo Martins Barata**, "Casa Rocha Ribeiro. Maia 1960-62" in *Álvaro Siza 1954-1976* ed. por Luiz Trigueiros, Lisboa, Blau, 1997, pág. 73;
21 Ibidem;

i22- Vista do alpendre e das portadas da sala a partir do jardim;



i22

Numa pesquisa marcadamente pessoal sobre a linguagem, o aprofundamento de uma poética do espaço particularmente refinada parte também, como fomos verificando, do germinar de um ambiente prolífico no qual se descobriram e assimilaram novas referências. Os textos de Bruno Zevi abriram caminho e foram mais uma fonte de reflexão sobre a dimensão subjectiva da arquitectura, entendendo-a não apenas como facto material e objectivo mas também como "experiência subjectiva, uma vez que o verbo *viver*, presente na assertiva de Zevi, sugere muito mais que a simples utilização das estruturas ambientais fisicamente definidas"[22] Este cultivo do gosto pelo entrar, sair, e o 'estar entre', atende a desejos que vão muito para lá da simples necessidade de protecção perante a hostilidade do clima.

Ironicamente, entrar na casa Rocha Ribeiro é ter sempre uma saída. Por contraditório que isto possa parecer, chegando ao interior da casa, o primeiro olhar há de ser sempre para comprovar que efectivamente, dispomos de uma fuga possível. Josep Quetglas fala precisamente disto, desta intuição de um interior tenso no desejo pela fuga para o ar livre. Esta sensação, logo implícita na planta do projecto, experimenta-se ao entrar, percorrer e viver a casa, onde se confirma esta ânsia por sair, que ganha corpo; "Siza sente o espaço como uma pressão contra os pulmões, à qual deve responder tacteando com os olhos a saída, dobrando e empurrando paredes numa pressão ansiosa por devolver os olhos a uma respiração"[23].
A partir do átrio principal o olhar foge-nos através da sala e consequentemente por todo o jardim que surge diante de nós, podemos sair ou continuar a viagem pela zona de refeições e avançar pela cozinha, inundada de luz, com porta para o jardim oposto ou com a hipótese de retomar percurso até ao átrio inicial por um corredor escuro e estreito. Este corredor é um momento especial na casa, não pela sua qualidade espacial, mas pelo que possibilita no seu circuito; resultado do conciliar de geometrias, serve quase como 'passagem secreta', escura e apertada, com acesso à área privada destinada à empregada mas que também nos devolve à zona de entrada da habitação.

22 **Lúcia Leitão**, "Entra na tua casa Anotações sobre arquitectura, espaço e subjectividade" in *A casa nossa de cada dia*, Recife, Editora Universitária da UFPE, 2007, pág. 64/65; Lúcia Leitão refere-se ao livro *Saber ver a arquitectura* de Bruno Zevi;
23 **Josep Quetglas**, "Respiración de la mirada" in *Artículos de ocasión*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004, pág. 177-187;

i23- Perspectiva a partir da sala de jantar que permite ver a sala de estar, a entrada principal ao fundo e ainda a porta de acesso à cozinha;

i23

Assumindo a fragilidade desta passagem, podemos invocar a frase de Kahn quando diz que "a arquitectura deve ter maus espaços assim como bons espaços" e que Venturi clarificou acrescentando algo que se aplica aqui perfeitamente, esta "aparente irracionalidade de uma parte será justificada pela racionalidade resultante do todo, ou características de uma parte estarão comprometidas pelo bem do conjunto" [24]. Estamos de volta à entrada e até o painel de vidro na porta principal diz-nos que a saída é sempre uma hipótese mas derivamos em direcção ao átrio dos quartos.

Numa penumbra que se coaduna com o acesso a uma zona privada, e ainda que rodeados pelas portas que dão acesso a cada um dos quartos, (todas as portas do interior, tal como no exterior, vão do chão ao tecto com bandeiras de vidro que permitem o atravessamento da luz) aqui o apelo da fuga encontra resposta no imponente lanternim que nos intrigava desde o exterior e que agora garante que o olhar consegue sempre "derramar-se num escorço, por alguma diagonal, até se sentir o ar livre (...) Tudo como se Siza padecesse de claustrofobia."[25] Em cada quarto uma janela, usada como dispositivo que reúne várias funções: iluminação, ventilação, contacto físico e visual com o exterior. Portanto, ao longo de todo o projecto (desta e de outras casas) é a janela, grandes panos de vidro como na sala, ou aberturas mais pequenas como nos quartos, que se constitui como ferramenta chave e veículo de contacto com o mundo exterior.

Como fomos percebendo, a génese do projecto traz consigo problemas de construção, mas perante isto, Siza assume-os claramente como oportunidade expressiva, utilizando o desenho, sem a pretensão de simbolismos mas sempre como resultado da necessidade - "o arquitecto como mestre-construtor"[26]. Seja na exacerbação da telha da cobertura, as ferragens dos tubos de queda ou o cobre dos lanternins e caleiras, o pormenor construtivo "como para Carlo Scarpa, pode ainda existir como elemento criativo que permite uma identidade crítica."[27]

24 **Robert Venturi**, "Contraditory Levels: The Phenomenon of 'Both-And' in Architecture" in *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art, 2011, pág. 25;
25 **Josep Quetglas**, op. cit.;
26 **Paulo Martins Barata**, "A arte de construir no nosso tempo" in *Álvaro Siza 1954-1976* ed. por Luiz Trigueiros, Lisboa, Blau, 1997, pág. 37;
27 **Paulo Martins Barata**, op. cit., pág. 40;

i24

i25

i24- Interior da cozinha com destaque para a chaminé do exaustor, o contacto de materiais no chão e o corredor ao fundo. A senhora da imagem é a D. Emérita, empregada e 'guardiã' da casa;
i25- 'Banco' incorporado no desenho da porta da cozinha;

Neste sentido, a **madeira** é na casa Rocha Ribeiro o material predominante, aquele que caracteriza grande parte do seu ambiente e que tornou este projecto um exemplo na arte de construir, que dificilmente encontrou paralelo em qualquer obra posterior. Para isto foi essencial a relação que se estabeleceu com o carpinteiro que executou todo o trabalho de carpintaria, e a quem Siza tratava por 'mestre'. De facto poderíamos olhar para esta obra como uma espécie de revisita ao movimento Arts&Crafts tal é a 'artesania' e cuidado com que cada superfície (de madeira ou outra) se apresenta para caracterizar o espaço ou modo como o interior da casa está povoado de detalhes com implicação no espaço.

Siza utiliza cada janela ou porta como dispositivo flexível e manipulável através de uma pormenorização exímia; o desenho da maior parte das portas que se viram para o jardim é composto pela abertura em si mas também por um pequeno banco num dos lados, uma espécie de 'semi-namoradeira' (i25) onde é possível sentar ou pousar objectos e ainda um painel que faz frente a este 'banco' permitindo uma fácil ventilação do espaço através desta portinhola com um trinco rudimentar mas eficaz. Nas janelas restantes combinam-se caixilhos e portadas, estas em painéis que se desdobram em mais que uma folha possibilitando aberturas parciais e sempre feitas atendendo também ao modo como se expressam na fachada. O soalho do chão é também ele espelho da complexidade e ao mesmo tempo do domínio da técnica, no modo como acompanha as direcções da casa. O confluir ou divergir de geometrias implica o desenho de peças que hoje em dia se consideram uma 'loucura'. A par do pavimento, também o tecto falso em tabuado de madeira, contribui para a criação desta atmosfera quente e acolhedora que a espaços é arrefecida com a introdução de outro material. Moldável e ondulando ligeiramente, a superfície do tecto é interrompida junto à viga que apoia a cumeeira do telhado, como um recorte preciso na madeira que permite ver o betão, numa preocupação pela verdade dos materiais que se expressa ainda com mais clareza no pilar em betão aparente que se despe de qualquer revestimento entre a sala de estar e a zona de refeições (i23). Noutros momentos em que a madeira se deixa conquistar por outro material, vale a pena mencionar o modo como o tijolo da lareira ou o azulejo da cozinha se fundem num desenho orgânico que contraria uma quebra abrupta ou relação impositiva entre materiais (i24). A cumplicidade com Tomé Ribeiro também foi imprescindível e informadora

i26- Corredor de distribuição no volume do acrescento feito em 1969-70;
i27- Galeria envidraçada que remata o volume do acrescento (aqui ainda antes das alterações sofridas posteriormente nas caixilharias);

i26

i27

no momento da construção; o volume mais a norte, um dos extremos da casa, foi concebido especificamente a partir das indicações do cliente que assim pretendia como que um posto de controlo sobre o jardim onde pudesse trabalhar e até receber pessoas. Como conta Paulo Martins Barata, "a lógica indisputável que o arquitecto atribuía a cada detalhe encantava e, simultaneamente, conformava o cliente"[28] num diálogo que culmina no momento em que Siza 'utiliza' Tomé Ribeiro como modelo ergonómico, desenhando os painéis de vidros das portas à altura dos olhos e os alizares à medida dos ombros.

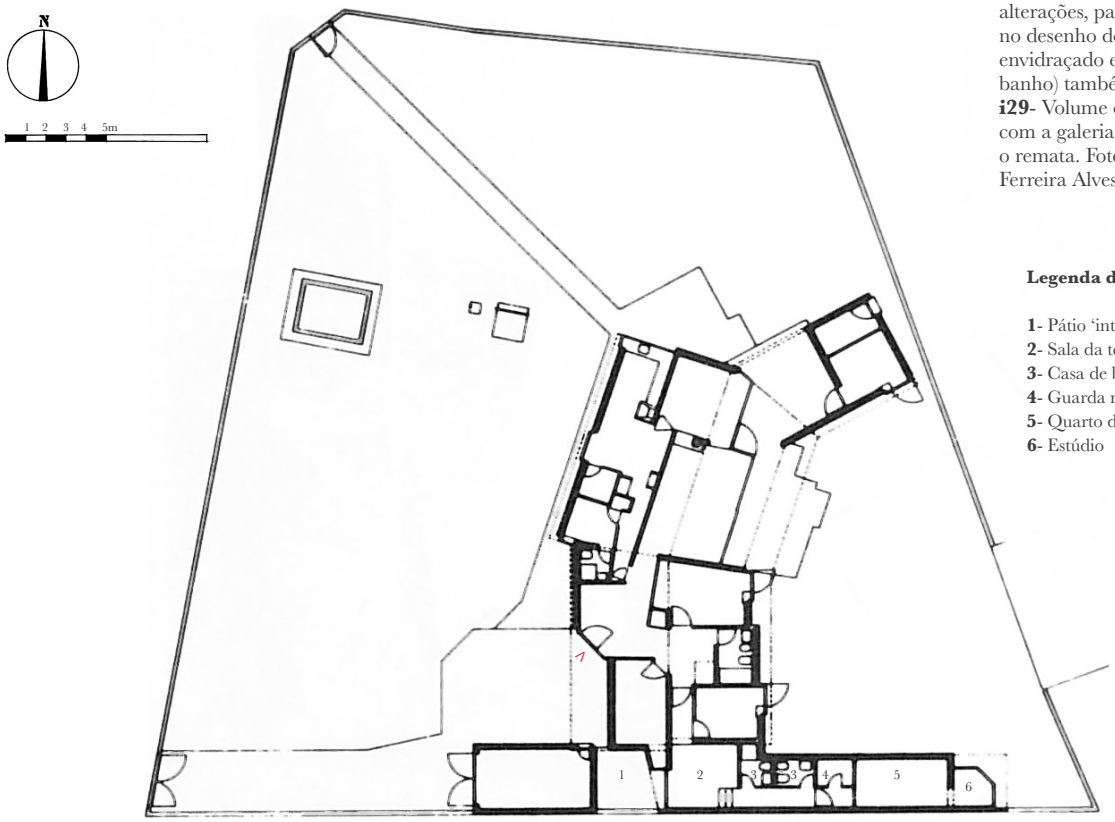
Outro episódio essencial desta casa tem a ver com o **acrescento** feito passados dez anos (i28, 1969-70) e que é em si uma lição de continuidade e clareza, pelo modo como a nova construção se integra e relaciona com o pré-existente. Na verdade, e se não tivéssemos em curso um estudo aprofundado do projecto, quase diríamos que este novo corpo sempre esteve lá. Siza aproveita o espaço entre a casa previamente construída e o limite mais a sul para aí construir um volume comprido que ao longo de três cotas diferente que acompanham a ligeira pendente do terreno (i26), acomoda os quartos necessários para responder ao nascimento de mais filhos, os quartos de banho de apoio e ainda um espaço de estudo no extremo da construção. Este pequeno espaço é um habitáculo quadrangular totalmente envidraçado que remata o 'muro' cego e actua como a única excepção à linearidade da intervenção (i27). A pormenorização cuidada da caixilharia nesta galeria surge como desconstrução expressiva que remata a discrição e simplicidade que marca o carácter desta adição. Esta operação, que ao dar um pano de fundo à casa-mãe acaba por evidenciar ainda mais as suas características, deixa um pátio intersticial entre o volume já existente da garagem, inserindo-se sob a caleira de modo a obter uma tensão, e ao mesmo tempo distinção clara, entre os dois momentos. Mas mais do que esta 'união limpa' entre as duas intervenções, é a partir da linguagem que se evita um confronto directo com os elementos construtivos já presentes na casa. A cobertura plana com remate em zinco, a ausência total de janelas ou as carpintarias do interior pintadas de branco sem deixar um único elemento em madeira natural, são as marcas de outro tempo num caminho que nunca foi interrompido mas que Siza soube conjugar sem cedências ou sentimentalismos.

28 **Paulo Martins Barata**,"Casa Rocha Ribeiro. Maia 1960-62", op. cit., pág. 73;

i28- Planta da casa já com o acrescento feito em 1969-70 (ainda que a versão final deste aumento tenha sofrido algumas alterações, particularmente no desenho do estúdio envidraçado e das casas de banho) também por Á. Siza;
i29- Volume do acrescento com a galeria envidraçada que o remata. Fotografia de Luís Ferreira Alves;

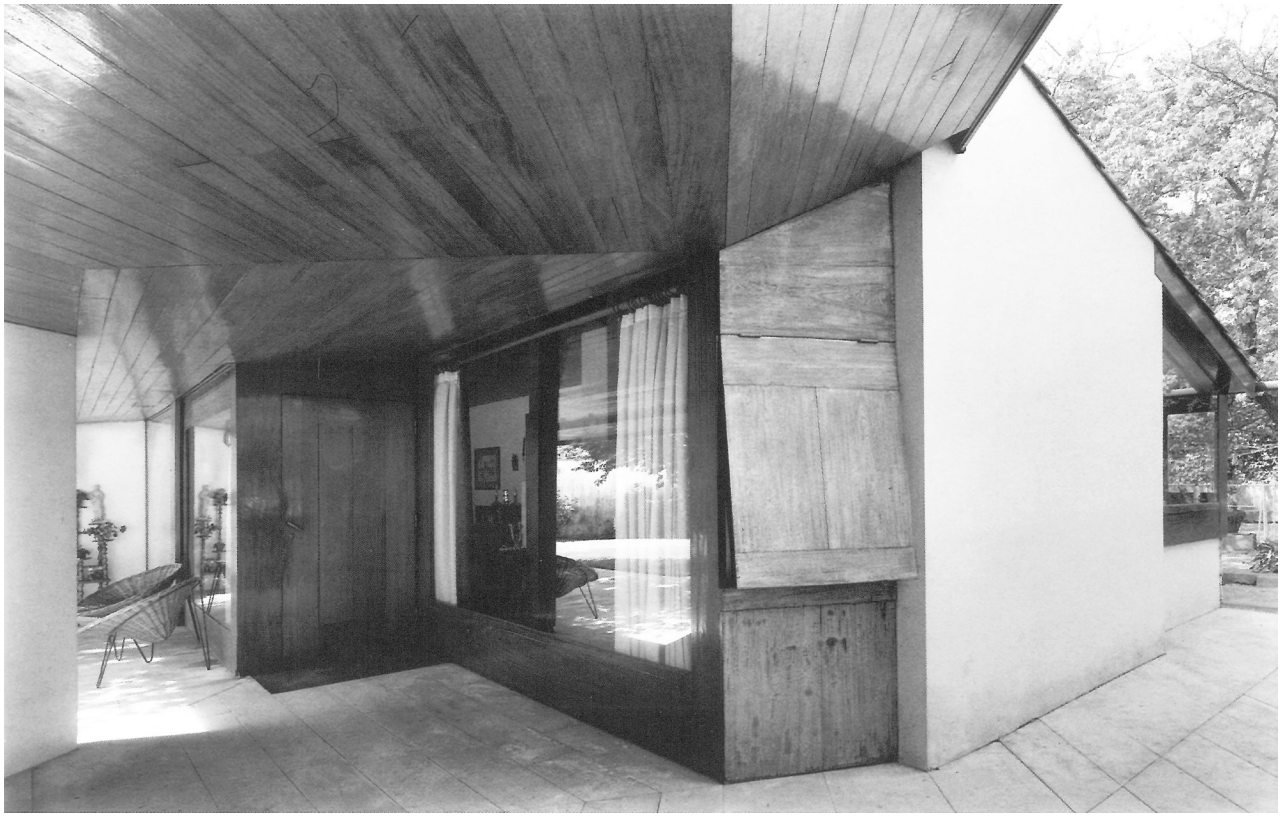
Legenda do acrescento:

1- Pátio 'intersticial'
2- Sala da televisão
3- Casa de banho
4- Guarda roupa
5- Quarto de dormir duplo
6- Estúdio



i28

i29



i30

i31

i32

i33

i30- Perspectiva do alpendre, desde a janela da cozinha até às aberturas da sala;
i31- Vista do interior, com o lanternim sobre o piano no átrio de acesso aos quartos;
i32- Vista da sala de jantar a partir da sala de estar;
i33- Átrio principal com destaque para o pano de vidro na porta de entrada;

i34- Vista do alpendre da casa Ugalde (1951-53), J. A. Coderch;
i35- Perspectiva do alpendre da casa Rocha Ribeiro, onde se vê a sucessão de planos que vão compondo a casa;

i34

i35

Para terminar, torna-se especialmente interessante abordar a questão do contacto interior-exterior, que nesta casa se potencia através do alpendre. A zona exterior coberta, **espaço de transição**, é de facto um momento de profundo significado na casa pelo modo como trabalha e promove este tema fundamental. Aldo Van Eyck falava desta estranheza que é o confronto entre o estar no interior da casa e o seu exterior (e vice-versa), um choque entre duas ideias à qual os arquitectos respondem pobremente com um *doorstep* (umbral) correspondente à espessura de uma porta ou de um vidro, quando se trata de um momento tão especial e intenso no encontro de dois mundos[29] (CIAM Oterloo, 1959). Ora, o alpendre da casa Rocha Ribeiro celebra e aproveita esse movimento, tornando-se um verdadeiro *espaço-entre* ou aquilo a que o próprio Van Eyck chamou '*an inbetween place*'.

Aqui, o alpendre afasta qualquer ideia de área sobrante ou mero percurso para se apresentar como o espaço criado intencionalmente por entre os volumes que compõem a habitação, sendo ele próprio uma divisão 'não programada' da casa. Entre o escritório e a sala de estar, a perspectiva do alpendre desdobra-se em pontos de fuga diversificados, e permite esta posição quase 'caleidoscópica' com uma grande variedade de enquadramentos da casa e a partir dela (i35). O 'desalinhar' no alçado do corpo dos quartos por exemplo é aqui capturado na sua plenitude, numa "sequência de superfícies de madeira, que começa com as janelas de canto do quarto mais distante, continuando nas portas de correr da sala de estar, e culminando numa portada de canto maciça na sala de jantar em pranchas de 0,50m de largura."[30] Se voltarmos atrás, percebemos que Siza lança um convite apelativo no sentido de optarmos pelo espaço coberto como 'entrada' na casa depois do caminho que nos trás desde o portão do terreno. Para isto utiliza aquilo que poderíamos chamar um artificio tectónico na ligação entre corpos, ao fazer com que o tecto em madeira do alpendre se desdobre e anule a padeeira entre os volumes brancos, acentuando o seu carácter de grande portal de passagem para um interior/exterior. Esta solução em particular faz lembrar o modo como planos verticais e cobertura se articulam na Casa Ugalde (1951-53 Barcelona, i34) de Coderch. A relação entre estas duas obras e autores, ainda que possa não ter sido feita conscientemente nem seja declarada, faz todo

29 **Aldo van Eyck**, "Doorstep" in *Architectural Design- Team 10 Primer*, Londres, nº 12 Dezembro 1962, pág. 598;
30 **Paulo Martins Barata**, op. cit.;

i36

i37

i36- "L'annunziazione" di Cortona, 1433-34, Fra Angelico;
i37- Vista da casa a partir do jardim, ainda sem o volume do acrescento e com destaque para a árvore que dá origem ao 'movimento' da casa;

o sentido já que trabalhavam as mesmas questões. Por se terem conhecido nas reuniões do CIAM, Távora serviu de 'intermediário' na partilha das obras e ideias de Coderch. Mais um entre os arquitectos que procuraram com outra sensibilidade e inteligência as relações com os lugares, fazendo uma leitura atenta da história e da tradição sem anular o compromisso com a modernidade, bem como a reflexão crítica sobre o seu próprio projecto.[31] Também não será de estranhar portanto, que durante a execução do projecto, Siza se mostrasse fascinado por uma série de casas de carácter rural nas proximidades do terreno, como nos confirma a proprietária. Nestas casas, os espaços gerados decorriam directamente de necessidades agrícolas que promoviam, entre outros, o espaço exterior coberto. Siza sempre se mostrou sensível a estas questões, não apenas como influência do Inquérito à Arquitectura Portuguesa, mas como procura de uma arquitectura que activasse imagens que estão profundamente enraízadas na nossa memória comum, e este vazio entre volumes é mais um dos engenhos que ajuda a transmitir essa vertente da casa.

A partir de uma ilustração de Fra Angelico i36), também Alvar Aalto (figura que paira assumidamente sobre o projecto), fala desta ideia de linha limite que divide o interior quente e o exterior. Para o arquitecto finlandês, os 'defeitos nas proporções' de ambos os lados desta linha não se devem de todo ao clima mas sim à 'imaturidade das formas'. É no atenuar deste contraste que Siza reponde, deixando uma dúvida reconfortante no quotidiano que a casa propõe: habitamos o prolongamento da sala no jardim ou prolongamento do jardim na sala? Conhecer a casa Rocha Ribeiro parece definitivamente a confirmação de que "o lugar certo para o nosso umbral [*doorstep*] é quando passamos da rua, ou estrada, para o jardim. O muro do jardim é a verdadeira parede exterior da casa. Para lá desse muro deve haver livre acesso, não apenas entre habitação e jardim, mas também entre a disposição das divisões da casa e esse jardim. O jardim (ou pátio), pertence à casa do mesmo modo que qualquer uma das suas divisões."[32]

31 **Alexandre Alves Costa**, "Álvaro Siza" in *Álvaro Siza 1954-1976* editado por Luiz Trigueiros, textos por Paulo Martins Barata, Lisboa, Blau, 1997, pág. 16;
32 **Alvar Aalto**, "From doorstep to living room" in *Alvar Aalto in his own words,* ed. by Goran Schildt, New York, Rizzoli Press, 1997, pág. 55;

i00

Interlúdio 3#

Notas decorrentes da visita à Casa Rocha Ribeiro, (1960-62) e da conversa com os seus habitantes, acompanhadas de uma série de fotografias.

i00- Pormenor do interior da cozinha com vista para o portão de acesso pedonal e percurso exterior;

Contrariamente ao que imaginei, foi com relativa facilidade que fui dar com a casa Rocha Ribeiro. A ideia de uma localização periférica, quase rural, é hoje contrariada pela sua proximidade ao centro da Maia, ao ver-se rodeada de outras construções e sobretudo do movimento da rua Eng. Duarte Pacheco que se tornou uma importante via de acesso à cidade. Por fora, uma sebe alta tenta preservar a privacidade, atenuando sons e olhares entre o exterior e o interior da parcela.

Sou gentilmente recebido por João Sarmento, um dos netos dos clientes e proprietários originais, António Tomé Ribeiro e Teresa Tomé Ribeiro, que eram na altura um jovem casal de médicos (Gastrologista e Clínica geral, respectivamente) com vinte e poucos anos. Depois de atravessar o portão, ou poderemos já dizer, 'dentro de casa', a primeira impressão prende-se com a vastidão do terreno e a multiplicidade de elementos que vemos surgir nesta distância, distância que proporciona o(s) caminho(s) em torno ou em direcção à habitação (i01). Percursos num jardim composto por uma grande variedade de plantas e árvores, ainda que mais controlado quando comparado com os registos fotográficos da obra em algumas publicações. Depois de uma breve introdução à 'história' da casa feita por João S., onde percebo por exemplo, que quem pagou a obra foi o pai de Tomé Ribeiro (seu bisavô) e que por isso não é de estranhar o seu nome (Luís Rocha Ribeiro) como requerente em muitos desenhos do projecto, sou surpreendido pela presença da Drª. Teresa Tomé Ribeiro, a própria, que assim me acompanhou durante o resto da visita.

No jardim cuidado, vou-me apercebendo da vinha ao longo do perímetro do terreno que evoca a memória (ainda sensível) de Tomé Ribeiro que fazia regularmente as suas corridas sob esta pérgola, ou de outras situações do quotidiano como a mota de João S. estacionada debaixo do cómodo alpendre que antecipa a passagem para o 'jardim interior'. Sou ainda confrontado pela presença de uma espécie de pequeno reservatório levantado do chão, em betão e de aspecto rude, que serve de apoio a um furo de água pré-existente no terreno e que Siza dissimulou por entre um canavial que ali também se encontrava. Pelo seu aspecto quase que poderíamos entender esta pequena construção como uma 'maquete' ou esboço do reservatório que faria anos mais tarde, na Universidade de Aveiro.

Segundo o que me contam, a presença de Siza no terreno era constante e sempre atenta, tanto no momento em que apontava com precisão a localização exacta de todas as árvores, gesto que informou o projecto, como no acompanhamento da execução da obra, num controlo levado ao limite. É possível ter uma ideia desta minúcia a partir do relato da Drª Teresa que conta como a 'curvatura' da casa em relação à árvore principal foi rigorosamente estudada; a cliente lembra Siza a medir a colocação das fundações

i01

i01- Caminho que leva desde o portão até ao encontro com a casa;
i02- Pormenor das escoras semi-embebidas no tecto do alpendre;

i02

i03

i04

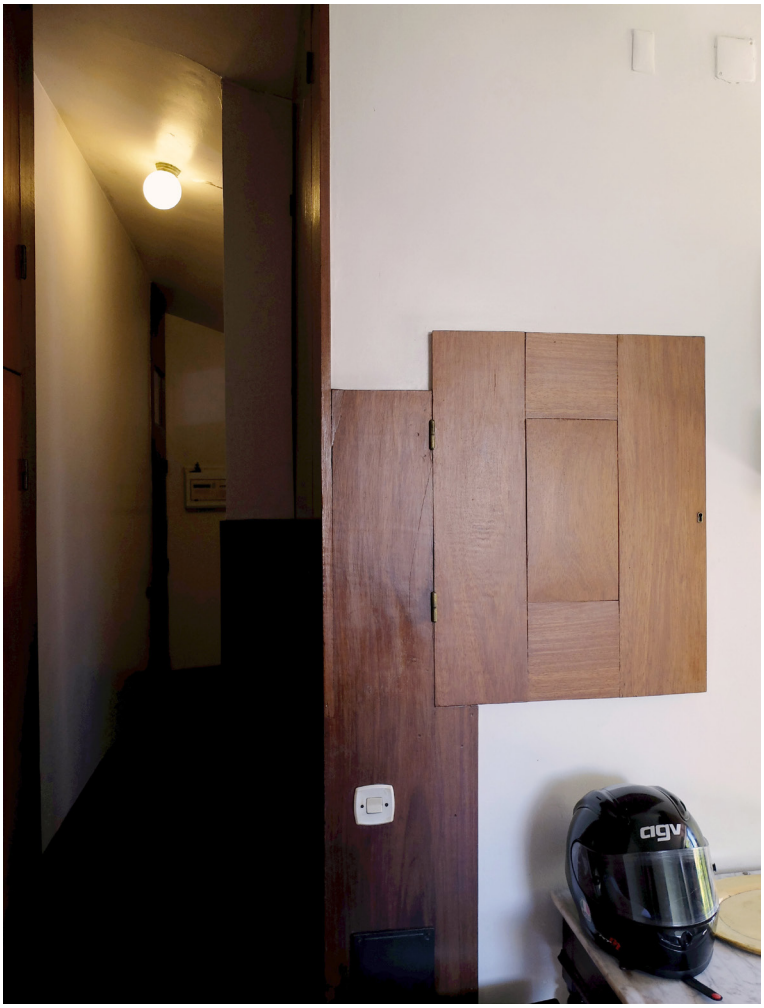
i03- Uma das peças de remate do soalho;
i04- Vista da sala de jantar a partir da sala de estar, com destaque para o pilar em betão;

e a pedir para ser feita uma alteração por haver uma diferença de milímetros em relação ao que tinha sido desenhado. Perante a obstinação deste aparente pormenor, questionam Siza: "Mas, arquitecto, a diferença é tão pouca..." à qual Siza responde: "É pouca aqui, mas como consequência, uns metros mais à frente e a casa fica num sítio completamente diferente do previsto!" Apesar de novo, Siza tinha esta capacidade invulgar de acreditar inequivocamente nas suas capacidades e ideias, "Ele dizia claramente 'eu quero-me afirmar'", fazer arte com aquela casa.
Com isto em mente ia justificando, ou conquistando, a confiança dos clientes que assim aceitavam esta complexidade justificada dos detalhes. Isto não quer dizer que não se tenham questionado...por exemplo, no tecto do alpendre: as escoras semi-embebidas lançaram a dúvida sobre se tanto desenho seria de facto necessário (i02). A Drª Teresa transmite depois com orgulho o que Siza lhes ensinou, "Não é para ficar bonito. Se fizesse este tabuado de um lado ao outro, o mais provável seria tudo isto empenar. Então tem de se ir interrompendo com estas peças que impedem que isso aconteça ao longo do tempo." E o tempo provou como tinha razão.
À medida que íamos olhando para o trabalho exaustivo nas madeiras que revestem este alpendre, denoto o espanto dos habitantes, que se mantém como se vissem aquilo pela primeira vez, "(...) é como uma obra de marcenaria em ponto grande!" diz João Sarmento.

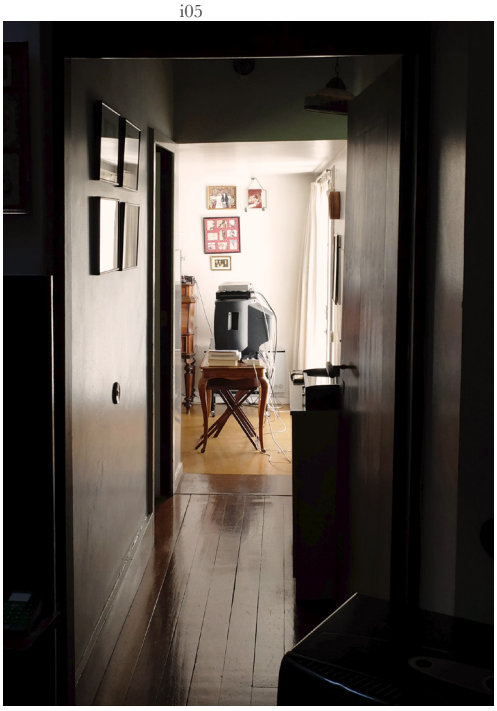
A árvore de grande porte que despoletou o movimento da casa é um dos pontos determinantes do projecto, mas trás consigo uma história desconhecida (e divertida) que resulta numa lição sobre apropriação e adaptabilidade. Certo dia, esta árvore caiu. Por sorte a queda deu-se para o lado oposto da casa, não havendo consequências de maior, mas a árvore que vemos hoje já não é a original. Após o incidente, foi Teresa Tomé Ribeiro a pôr mãos à obra e a plantar uma nova árvore acompanhada de uma pequena estaca a seu lado. As duas cresceram entrelaçando-se, e hoje em dia o porte e sombra que os seus ramos proporcionam, assemelham-se em tudo à 'árvore-mãe'. A cliente conta este episódio com um orgulho enorme, satisfeita por ter cumprido o objectivo de repor o sentido e ordem das coisas, como se ela própria tivesse sido a arquitecta daquele espaço, o que não deixa de ser verdade. A parte divertida da história dá-se quando o arq. António Madureira visita a casa, há poucos anos atrás, e volta a reforçar a importância da árvore na definição da casa, lembrando a cliente que "No momento em que esta árvore morrer, a casa acaba". A resposta da Drª Teresa foi imediata: "Ai e morreu! Eu é que mandei plantar outra exactamente igual!" (ver 'Conversa com António Madureira' nos anexos da prova).
Ainda no exterior, resta a memória da intenção de Siza em alternar o piso relvado com zonas em saibro, de tom avermelhado e branco. A ideia acabou por não avançar com a justificação de que a quantidade de crianças e o movimento que provocavam iam levar constantemente o saibro para o interior da casa. Já para justificar ao casal a forte presença de elementos em cobre no telhado (lanternins ou respiros), Siza apelava a uma visão poética do futuro, prevendo como "daqui a uns anos o cobre vai esverdeando cada vez mais, até parecer daquelas coberturas dos conventos e mosteiros antigos."
Avançamos para o interior da casa. Aqui a 'madeira' torna-se a personagem principal dos relatos que descrevem o momento da construção. Ali mesmo, no átrio da entrada principal, a Drª Teresa não esquece o "grande buraco" que se manteve durante muito tempo aberto no chão, como um problema por resolver, devido à complexidade e tempo necessário para desenhar com rigor as peças em madeira que fechavam aquele

i05- Chaminé 'orgânica' sobre o fogão da cozinha;
i06- Corredor que liga a cozinha à zona do átrio principal;
i07- Passagem entre a zona dos quartos da casa existente e o acrescento (1969-70);

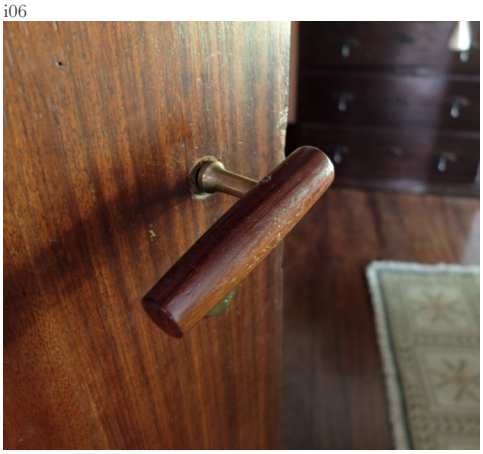
i05



i06



i07



i08

i09

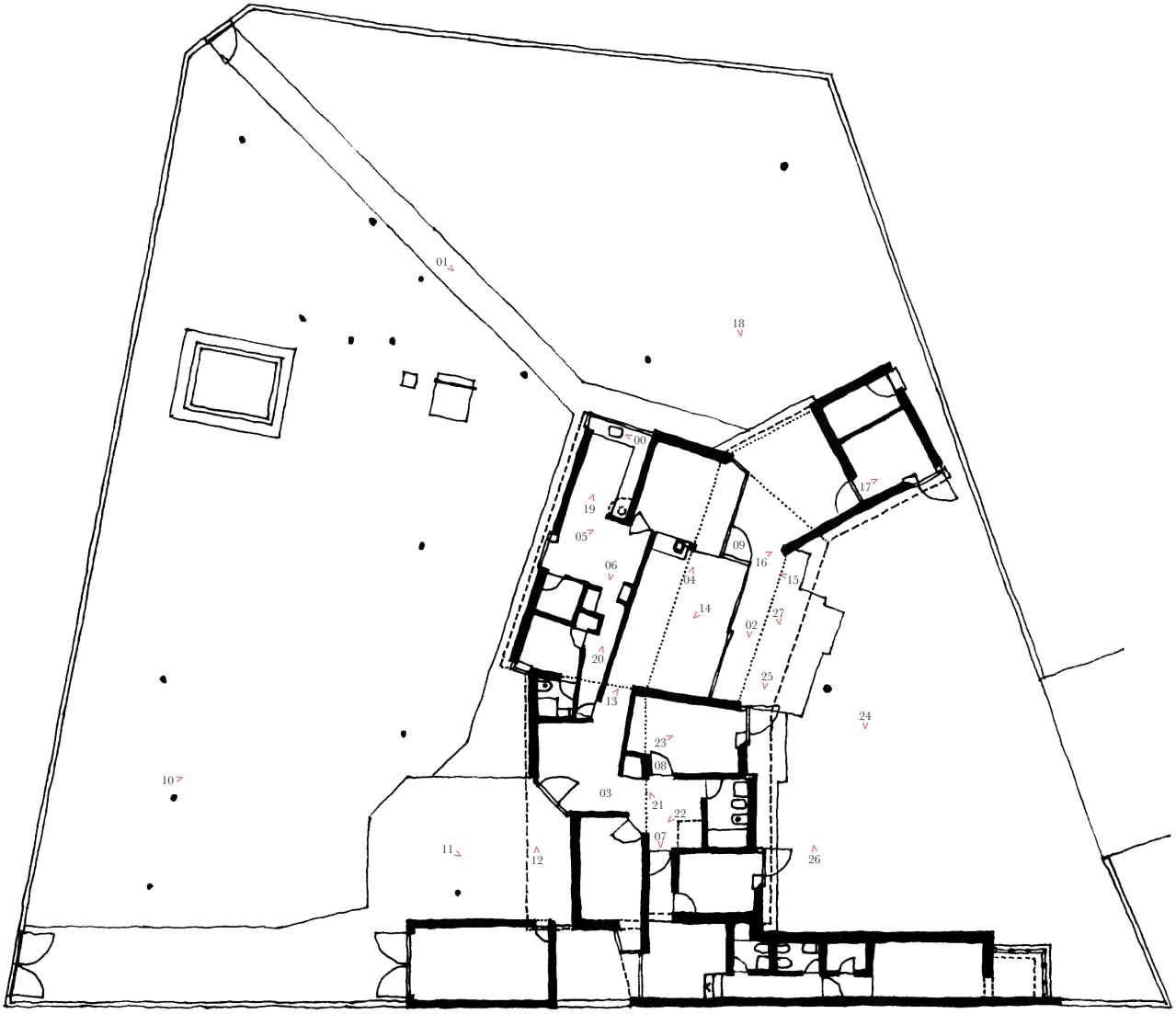
i08 e **09**- Pormenor dos puxadores das portas em madeira e latão, respectivamente;

desenho (i03). Já na sala, quando pergunto acerca das superfícies em betão deixadas à vista, tanto no pilar (i04) como na viga da cumeeira, sou desarmado mais uma vez pela prontidão e naturalidade da resposta da cliente: "(...) para não pensarem que isto era um pré-fabricado de madeira ou algo do género, o Siza mostra ali como isto está feito na verdade".Ainda assim, enquanto percorremos este interior não deixa de ser notável o estado impecável das madeiras ou o perfeito funcionamento de todas as janelas e portadas. Em muitas das suas obras o desenho do mobiliário surge para complementar a experiência da arquitectura, e apesar da casa estar povoada de móveis 'antiquados', peças como o armário do átrio da entrada ou o 'armário triangular' da sala de jantar também ficaram a cargo de Siza.
Quando me quis inteirar acerca dos hábitos que foram marcando a vivência da casa, contam-me como a cozinha se tornou de facto na porta de entrada. Não é difícil perceber porquê; sendo bastante grande, bem iluminada e com acesso a partir do exterior, era ponto de paragem obrigatório, como um grande hall alternativo e informal que convida ao encontro. Foi aí que conheci a D. Emérita. Empregada de serviço na casa desde o início, e que já antes trabalhava para a família, surge como autêntica 'guardiã' da obra, impedindo ou argumentando contra qualquer tipo de alteração que não vá de encontro aos pressupostos originais de Siza. Também ela me contou sobre como foi vendo passar tanta gente pela casa, ver essas pessoas crescerem, e a casa crescer com elas. É por entre esses episódios que descubro como o espaço mais improvável, o corredor estreito e escuro que liga a cozinha ao átrio principal, se tornou o sítio preferido das crianças (i06). Ao ser ligeiramente em rampa (por lidar com a pendente do terreno), e estreito, tanto servia de escorrega como permitia que se fosse subindo no ar com pés e costas encostadas à parede. Ainda na cozinha, e a fazer lembrar algo que já acontecia nas Quatro casas em Matosinhos, há uma certa organicidade da chaminé do exaustor (i05, neste caso rebocada e pintada de branco, como todo o interior da cozinha) que contrasta com a regularidade patente no resto da proposta.

Já numa fase posterior da carreira, surge o pedido do acrescento, num momento em que os quartos existentes já não conseguiam acomodar toda a gente. Tal como enfatizado por João Sarmento, esta nova parte da casa, construída entre 1969-70, tornou-se literalmente o "reino" das crianças, como se comprova pelos vestígios que ali permanecem desse tempo. Permitindo uma ocupação descontraída e partilhada, como se quer entre os mais novos, a caracterização do espaço difere do resto da casa e Siza tinha intenções claras de marcar esta distinção entre dois tempos; segundo o que me conta a Drª Teresa, a intenção do arquitecto era fazer a ligação do volume novo com a casa pré-existente sem alterar a janela original do quarto. Ou seja, esta passagem resultaria quase como um buraco que obrigaria as pessoas a aninharem-se ou baixarem de modo a conseguirem passar. Mais do que sublinhar esta linha entre o novo e antigo, procurava-se um gesto simbólico na forma como invocava quase a ideia de gruta, numa entrada e saída dissimulada entre realidades distintas (i07). Sabemos que este tipo de sensibilidade se materializa na obra de Siza tanto no grande gesto como nas mais pequenas coisas. Relativo a isto, a Drª Teresa guardou para o fim um pormenor delicioso; em grande parte das divisões os puxadores são em latão, mas chegando aos quartos eles são em madeira por uma questão de conforto no toque (i08 e 09). Até porque, como Siza lhe disse, "não há nada mais desagradável do que sair da cama de manhã e tocar numa superfície metálica, fria".

Fotografias

Planta da casa (re-desenhada pelo autor).
O posicionamento de cada foto está indicado com o respectivo número da legenda, e a sua orientação é assinalada através da seta que indica o ponto de vista;



Planta do piso principal;

i10

i11

i12

i10- Volume da casa visto a partir do jardim;
i11- Zona coberta da entrada e a proximidade com o volume da garagem;
i12- Entrada principal da casa com destaque para o trabalho das carpintarias no tecto e apainelados da porta;

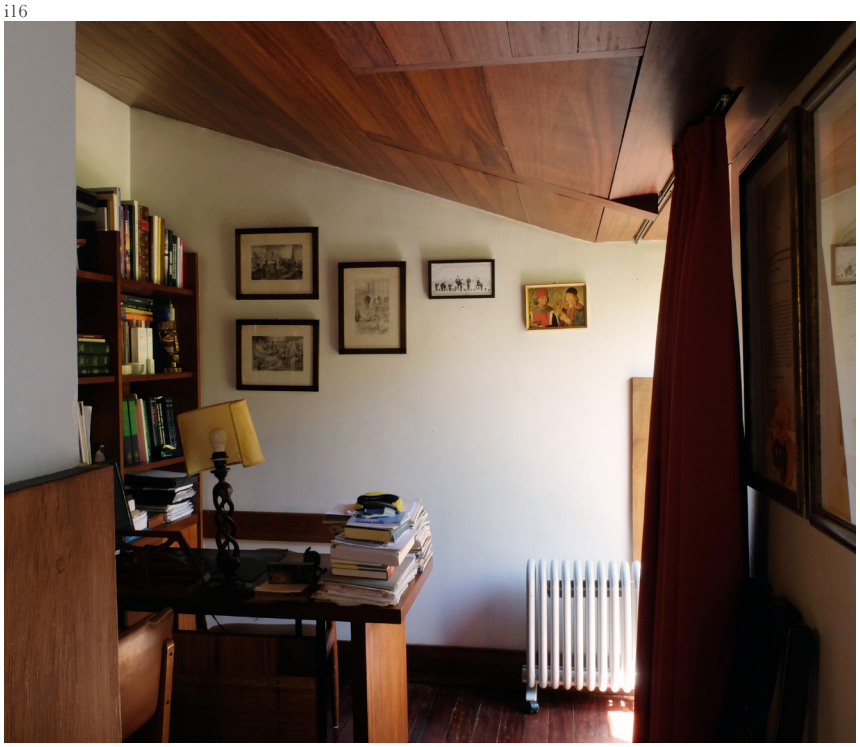
i13- Sala de estar vista a partir do corredor;
i14- Outra perspectiva da sala com o corredor ao fundo;
i15- Sucessão de portadas que encerram/abrem a sala de estar e de jantar para o exterior;

i13

i14

i15

i16



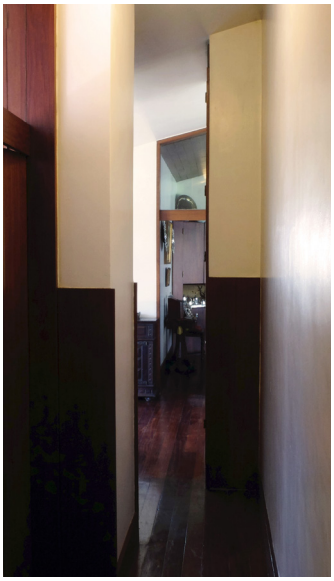
i17

i16- Perspectiva do jardim e do escritório de Tomé Ribeiro a partir do alpendre;
i17- Interior do escritório/consultório de Tomé Ribeiro;

i18- Perspectiva da conexão entre volumes com recurso ao alpendre;
i19- Interior da cozinha com a presença da D. Emérita e destaque para o grande janelão;
i20- Corredor estreito e alto com enfiamento para a sala de jantar;

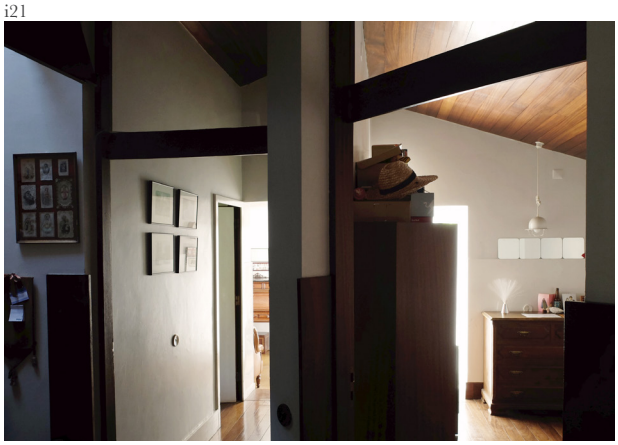
i18

i19



i20

i21



i22

i23

i21- Perspectiva do átrio principal e do átrio de acesso aos quartos com destaque para o móvel embutido ;
i22- Vista do acesso ao volume do acrescento e a um dos quartos a partir do átrio;
i23- Interior do quarto principal, de Teresa e Tomé Ribeiro;

i24- Volume do acrescento visto do exterior (já sem as caixilharias originais da galeria envidraçada);
i25- Perspectiva da sucessão de portadas e janelas dos quartos e casa de banho, que se abrem para o jardim;

i24

i25

i26

i27

i26- Vista da casa a partir do 'jardim interior', onde é possível sentir a curvatura em torno da árvore;
i27- Espaço de sombra sob o alpendre, expansão da sala ou continuação do jardim - viver o 'espaço-entre';

"(...)organizada em torno de um pátio interior ajardinado, centro para onde se abrem todos os compartimentos, distribuídos por corpos de um ou dois pisos e implantados paralelamente aos limites exteriores do terreno. A valorização dos elementos de madeira, as coberturas inclinadas de telha e a perfeita definição do recorte dos volumes, pelo uso de paramentos brancos, será uma constante nestes projectos onde o espaço interior ganha sempre movimento, quer pelos desníveis dos pavimentos ou pelo desfasamento das paredes, quer pela torção destas ou pelas variações de pés-direitos."

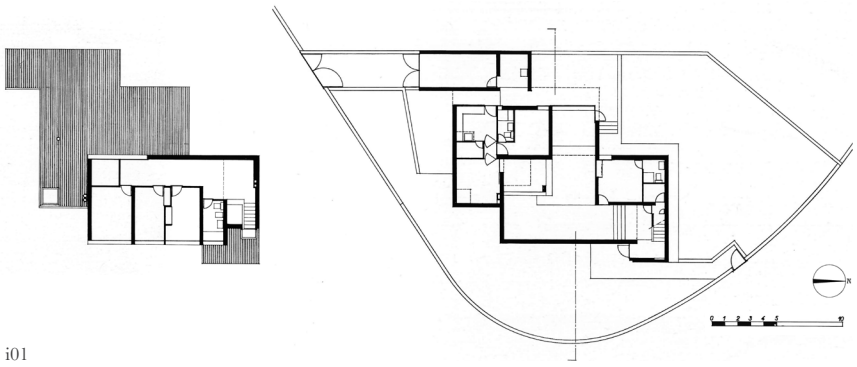
Sergio Fernandez, "Aproximação ao real" in *Percurso - Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Porto, Serviço Editorial da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1988, pág.139;

4.3 **Casa Alves Santos**, Póvoa do Varzim 1966-69

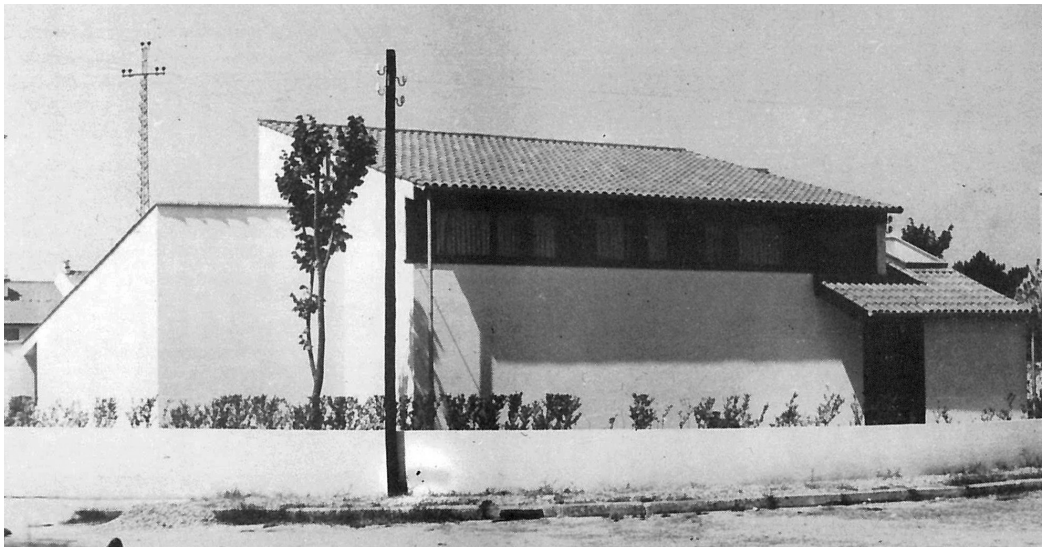
Os anos 60 representaram para Siza um período de transformação. Há medida que vai concluindo obras como a Piscina da Quinta da Conceição (1958-65), a Casa de Chá da Boa Nova (1958-63) ou a Casa Rocha Ribeiro (1960-62) surgem outros projectos cujo programa, escala e lugar incitam uma experimentação que complementa a sua pesquisa. Desde o Centro Paroquial de Matosinhos (1956-59) que Siza vinha desenvolvendo uma ramificação do seu trabalho que tinha como protagonista o betão, e por isso o surgimento do projecto para a Cooperativa de Lordelo (1960-63) foi mais uma oportunidade para exercitar essa via. Recorrendo a grandes superfícies que exigiram cofragens ambiciosas e assumindo uma expressão de rudeza através de uma volumetria bem demarcada (i01), Siza ensaia uma espécie de preâmbulo do que viria a fazer pouco tempo depois na Pisicina das Marés (1961-66). Além disso, basta pensarmos neste projecto da Piscina em comparação com a Casa de Chá da Boa Nova (1958-63) para darmos conta da coexistência de duas vertentes na materialização da sua ideia de arquitectura. Sobretudo do ponto de vista dos materiais, as habitações uni-familiares que ia fazendo caracterizavam-se pela utilização de materiais tradicionais manipulados com um cuidado extremo, enquanto que nos programas públicos a rudeza do betão ia-se tornando predominante. "É importante- [como lembrava Wittgenstein acerca da sua postura ao filosofar]- não permanecer muito tempo sobre uma perna, para não ficar perro. Como alguém que ao subir uma montanha anda para trás por um breve espaço de tempo de modo a restabelecer-se e a esticar músculos diferentes."[1] Neste caminho, as próprias variações na linguagem vão-se contaminando mutuamente e por isso a depuração ou um certo carácter enxuto inerente à utilização do betão parece surgir nas casas deste período, paralelamente à tentativa de integrar uma qualidade 'artesanal' e de execução do pormenor nas obras de maior escala. É por isso que, independentemente dos meios, será arriscado falar em 'coisas diferentes' ao analisar o percurso de Siza, mas sim numa adaptação constante à realidade e à sua consciência, o que implica necessariamente respostas distintas na transmissão de uma ideia constante. Como refere de novo Wittgenstein, "Cada uma das frases que escrevo procura exprimir tudo, isto é, a mesma coisa repetidas vezes; é como se elas fossem simplesmente visões de um mesmo objecto, obtidas de ângulos diferentes."[2]

1 **Ludwig Wittgenstein**, "1937" in *Cultura e Valor*, Lisboa, Edições 70, 1996, pág. 48;
2 Ibidem, pág. 21;

i01- Plantas da casa Ferreira da Costa (1962-65, Siza);
i02- Perspectiva da casa Ferreira da Costa a partir da rua, com vista para a entrada principal;



i01



i02

A construção do ***Contraste***

Neste contexto, é importante revisitar o projecto para a casa Ferreira da Costa em Matosinhos (i02, 1962-65, mais tarde nomeada 'Miranda Santos', ver desenhos e fotos na pág. 37) porque nela estão já presentes muitos dos temas que vamos encontrar na casa Alves Santos.

Ocupando a zona interior da parcela, esta habitação (Ferreira da Costa) assume-se quase como 'bunker' caiado de branco, numa combinação de volumes com telhado de uma água, onde a depuração da fachada é apenas interrompida por uma banda de janelas no seu topo ou planos de parede que se substituem por apainelados de madeira, onde se inclui o caixilho. Esta escassez de janelas é intrigante ao ponto de nos questionarmos sobre que qualidades terá aquele interior, mas a verdade é que a casa não carece de iluminação ou conforto. Isto tem a ver com o modo como Siza lida com a relação interior/exterior, entendendo que existe a necessidade de uma mediação nesta transição, como uma 'câmara de descompressão' entre os rigores do exterior e a intimidade do interior. Siza chega a contar uma história de infância, de como a certa altura esteve doente durante um longo período de tempo no quarto de uma casa com uma grande varanda, aberta sobre a cidade, da qual recorda "um equilíbrio perfeito entre construído e a natureza". No entanto, "ao fim do primeiro mês da minha estadia naquela casa, não podendo deslocar-me para além da varanda, comecei a odiar a paisagem, que a partir daí se tornou obsessiva. Senti assim sempre e cada vez mais a necessidade de uma ligação entre o interior e o exterior não imediata e total (...) O desejo de continuidade absoluta encontra, ou deveria encontrar, nas razões do conforto e do controlo do isolamento térmico, motivos para um redimensionamento."[3]

Há depois outras características, nomeadamente no interior, que voltam a ter eco na composição da casa Alves Santos. As divisões interiores rebocadas e pintadas de branco, incluindo tectos, ou as diferenças de cota que provocam desníveis subtis mas com grande influência na vivência do espaço, são aspectos comuns às duas casas.

É ainda a propósito desta casa em Matosinhos que Siza envia uma carta reveladora a Nuno Portas. Nesse texto, que é uma espécie de balanço daquele período, é possível sentir as dúvidas e inquietação do momento em que

3 **Álvaro Siza**, "Uma casa" in *Alvaro Siza Imaginar a evidência*, Lisboa, Edições 70, 2015, pág. 45;

i03

i04

i03- Casa de Ofir (1957-58, Távora) vista a partir do caminho que lhe dá acesso, com a pedra em primeiro plano a indicar a localização do portão exterior;
i04- Vista do percurso exterior de entrada na casa Manuel Magalhães (1967-70, Siza);

o arquitecto se dá conta de que "basta de telhadinhos!". Um vislumbre raro de uma confissão a um amigo, que justifica a sua reprodução quase integral:

"Habitação Ferreira da Costa (Álvaro Siza, Porto, 26 de Janeiro de 1967)

Esta casa em Matosinhos realizou-se depois de algumas construções 'maiorzinhas'. Talvez por isso a veja como algo menos pessoal, menos fechada em si mesma (o que não depende do ter mais ou menos janelas). Nela tentei ultrapassar alguns preconceitos da minha formação, tratando de combater alguns tabus.
Quando a projectava, querido Nuno, dei-me conta que 'basta de telhadinhos!', numa tentativa de lhe dar um significado mais amplo que o cansaço perante as telhas; agora estou a trabalhar numa casa com coberturas planas, algo que podemos fazer agora, desligados dos elos que nos atam ao neoclassicismo, a Corbu, a Gropius, a muitos outros senhores, a Viana de Lima, a Wright ou... Aalto. Veremos se é ilusão, ou se terá valido a pena que Távora projectasse Ofir, em casa, num rolo de papel que logo levou para o atelier, e muitos dos teus escritos, voltar a ver Godinho e que se publicasse o *Inquérito*.
(...)
Um abraço, Álvaro"[4]

Além de confirmar influências, este texto relembra o compromisso com a realidade portuguesa através de momentos chave como o Inquérito, a obra de Godinho, os textos de Portas ou a casa de Ofir (i03). Siza considera esgotada esta via dos 'telhadinhos', mas isso não significou um desaparecimento abrupto dos mesmos, muito menos uma desconsideração imediata da sua utilização. A "casa de coberturas planas" a que se refere é a Casa Manuel Magalhães (i04, 1967-70) que de facto foi o primeiro passo em direcção a uma linguagem mais depurada e com outras referências, mas esse momento chegou através de uma evolução lenta. O que acontece é que a partir da casa Ferreira da Costa, o manuseamento hábil dos telhados é feito de modo a que tenhamos uma noção altamente

4 **Álvaro Siza**, "Abitazione Ferreira da Costa" in *Siza scritti di architettura*, Milão, Skira editore, 1997, pág. 152;

i05

i06

i05- Vista superior do pátio e dos telhados da casa Alves Santos;
i06- Perspectiva da casa Alves Santos a partir da rua, logo após a sua construção (1969);

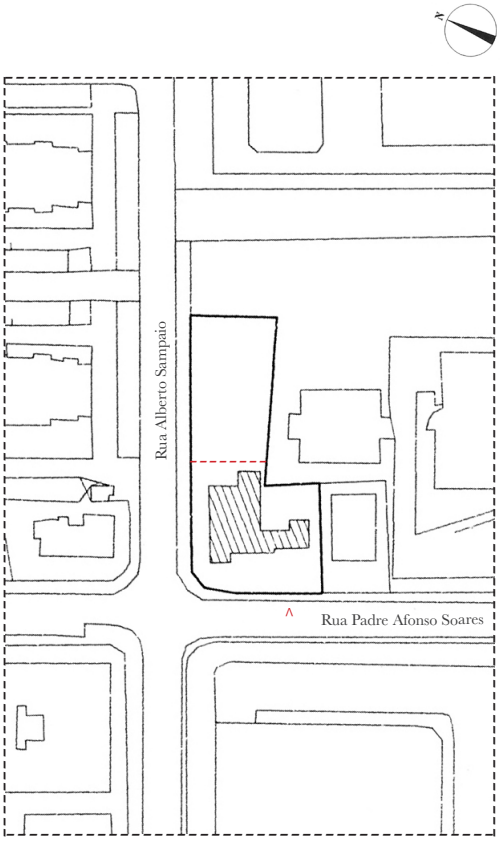
ambígua, e por isso abstracta, da volumetria das habitações. Isto é, ao usar exclusivamente uma combinação de telhados de uma água que 'viram as costas' à rua, temos sempre esta ideia de estar na presença de muros brancos ou construções de cobertura plana (i06), quando na verdade o lado oposto revela outra realidade (i05). Este conceito de 'interioridade' é flagrante no conjunto de **três projectos** de casas feitos entre a casa Ferreira da Costa e a casa Manuel Magalhães; por estarem em processo de desenvolvimento ao mesmo tempo, acabaram por se influenciar e partilhar uma série de constantes. A primeira a ser iniciada é a **Casa Alves Costa** (em 1964) mas o arrastamento do projecto e concretização apenas em 1971 fizeram dela um caso 'híbrido' e muito particular nesta sequência. Simultaneamente, Siza desenvolvia o projecto para outra casa em Moledo do Minho, a **Casa Rui Feijó** (1965), o que ajuda a explicar o carácter excepcional desse momento que vamos analisar posteriormente; este projecto, que não se construiu, acabou por servir como o CODA (Concurso de Obtenção do Diploma de Arquitecto) com o qual obteve vinte valores. Entretanto, Siza elabora o projecto para a **Casa Alves Santos** que vamos aqui aprofundar. Uma casa relativamente pouco conhecida, mas na qual as ideias se intensificam ao ponto de pairar um sentimento de despedida que vale a pena perceber.

O cliente, senhor Santos, começa por falar com o arquitecto Campos e Matos (que era da Póvoa) para lhe fazer a casa, mas por trabalhar em Lisboa, este decide remeter o projecto para Siza, que aceita a encomenda. Segundo o que nos conta António Madureira, colaborador na altura, Siza ganha logo uma grande admiração por esta personagem, porque apesar de não ter estudos superiores, mostrou-se uma pessoa extremamente culta e aberta. Esta sensibilidade alimentou o projecto e fez do cliente um dos protagonistas principais da história da casa, que se revelava como o 'grande sonho', quase obsessão do senhor Santos, ao ponto de compilar uma espécie de manual com indicações sobre como seria a (sua) casa ideal: "O Santos desde os vinte anos de idade que tomava nota, em cadernos, das coisas que seriam importantes para quando fizesse uma casa. Quando ele ia a casa de alguém e via que por exemplo, a cozinha tinha um problema, ou ele batia nos móveis, anotava logo que na casa dele os móveis não poderiam ser assim. Portanto quando chegou aos 50 tinha todo um passado de 'sonho' relativamente à casa."[5]

5 Conversa com o Arq. **António Madureira,** Bar da Faup, Outubro 2015; Consultar 'Apêndice' - pág. 241;

i07- Casa Alves Santos durante a sua construção, com a elevação dos muros e paredes de granito;
i08- Planta de implantação da casa Alves Santos com a marcação da zona de entrada no lote (o tracejado a vermelho que indica o limite do lote original e o nome das ruas foram acrescentados ao desenho pelo autor);

i07



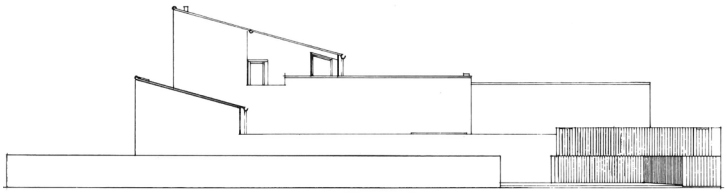
i08

A casa Alves Santos situa-se no terreno que faz gaveto entre a rua Alberto Sampaio e a rua Padre Afonso Soares. Esta zona de 'expansão residencial' da Póvoa de Varzim, afastada da primeira linha da costa, caracterizava-se nos anos 60 pela predominância de terrenos agrícolas e construções pontuais, principalmente habitações, que não indicavam qualquer tipo de ordenamento urbano. Havia assim que lidar com a inevitabilidade de um certo isolamento e ao mesmo tempo com o carácter excepcional que a casa ia ter no lugar, pelo menos num primeiro momento, e de como fazer disso matéria de projecto. A porção do lote indicada para a construção do projecto tinha um formato rectangular (i08, delimitado pelo tracejado vermelho), ainda que desde o início tenha havido a perspectiva que essa área crescesse para Este, o que de facto aconteceu; hoje em dia esta parte do terreno ao longo da rua Alberto Sampaio é utilizada pelos habitantes como uma pequena horta (i08, totalidade do lote delimitado pela linha preta). Respeitando a regulamentação, a casa afasta-se sensivelmente 4m do perímetro do lote, configurando-se num formato em "L" que define e protege um pátio a nascente, ao mesmo tempo que reafirma a posição de cunhal com a qual o terreno lida no cruzamento de ruas.

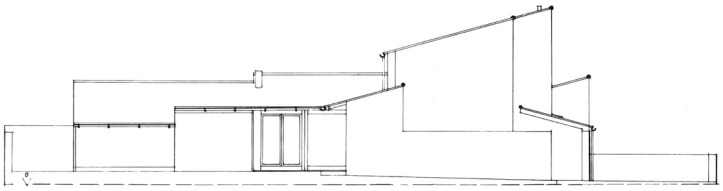
A entrada principal faz-se exactamente no vértice poente do volume, onde se abre espaço para um átrio considerável mas cujo pé-direito reduzido e a ténue iluminação nos incitam a explorar outras divisões. A partir daqui podemos continuar junto à parede perimetral a norte, ao longo da qual se acomoda a zona de serviços e que culmina com um pátio murado, parcialmente coberto. A outra hipótese é aceder directamente ao espaço da sala comum para descobrir, sempre com surpresa, o jardim para onde esta se abre no interior da parcela - como a revelação de um segredo. Para melhor percebermos as implicações da organização da casa, torna-se essencial olhar para esta espécie de princípio gerador que serve como grande tema subjacente à concepção do projecto, e que tem a ver com o valor da **intimidade**. Atento à especificidade do lugar, Siza lembra que "já não se trata da periferia da cidade, mas de pequenas parcelas dentro de uma periferia desordenada. Por isso é importante o valor da intimidade, da defesa em relação ao exterior, que pode entender-se como visibilidade/inviabilidade, protecção do ruído, do trânsito, etc."[6] O pátio que a casa desenha, configura-se como o 'oásis' que constrói e conserva essa qualidade, proporcionando um prolongamento exterior dos espaços principais do rés-do-chão. Sala de estar e de jantar, escritório e quarto de

6 **Álvaro Siza**, "Conversación sobre el tema de la casa" in *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 12;

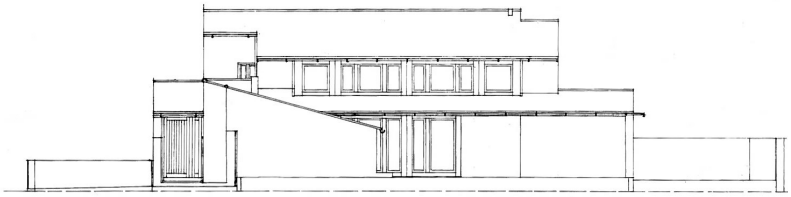
i09- Os quatro alçados principais, em que é possível perceber como a casa se abre para dentro e fecha para fora (desenhos correspondentes à primeira versão);
i10- Esquema desenhado por Siza com as diferentes localizações da iluminação artificial ao longo da casa. Também isto demonstra um controlo da totalidade do projecto;
i11- Planta (primeiro piso) de uma primeira versão da casa, na qual podemos observar uma série de pequenas diferenças em relação ao projecto final, nomeadamente: a marcação de diferentes pavimentos no exterior; a ausência da sala das máquinas; a parede que fechava totalmente a lateral das escadas; a abertura da porta principal da entrada e o modo como se fazia a passagem para a sala; o caixilho que abre a sala para o jardim, mas que termina numa parede em vez de dobrar para o alpendre da garagem, como na versão final; a largura do vão da sala virado para o corredor exterior; a ausência da 'lareira exterior' no alpendre da garagem; a extensão das paredes que definem o 'corredor exterior' de acesso à casa e que limitam o alpendre da garagem; por fim, as mais significativas, o desenho do degrau que faz a mudança de cota na sala e ainda a localização do portão exterior de acesso ao lote, a partir da rua. No piso dos quartos não há diferenças relevantes a registar;



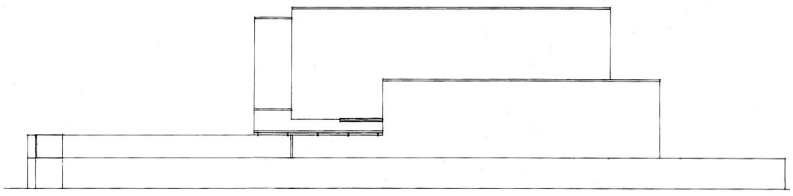
poente



nascente

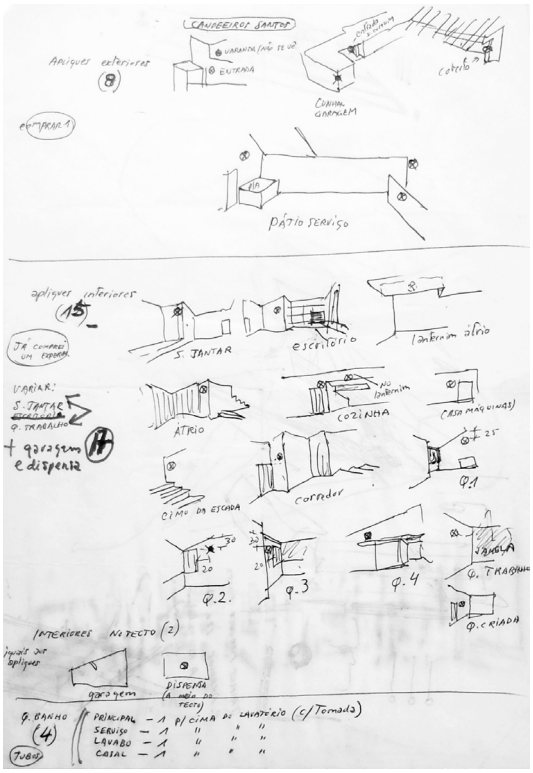


sul

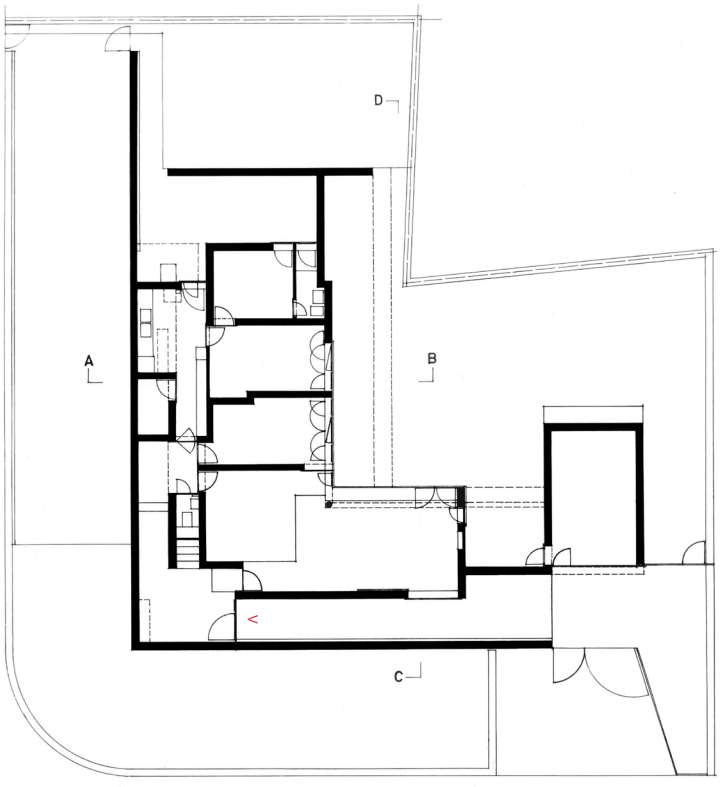


norte

i09

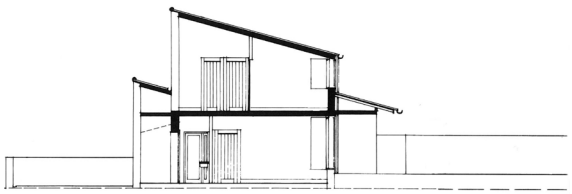


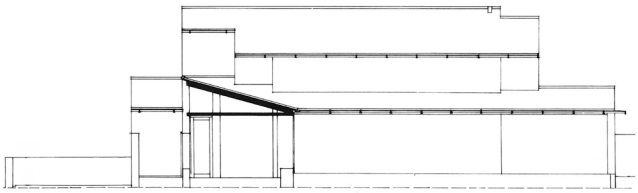
i10



1º Piso (primeira versão)

i11



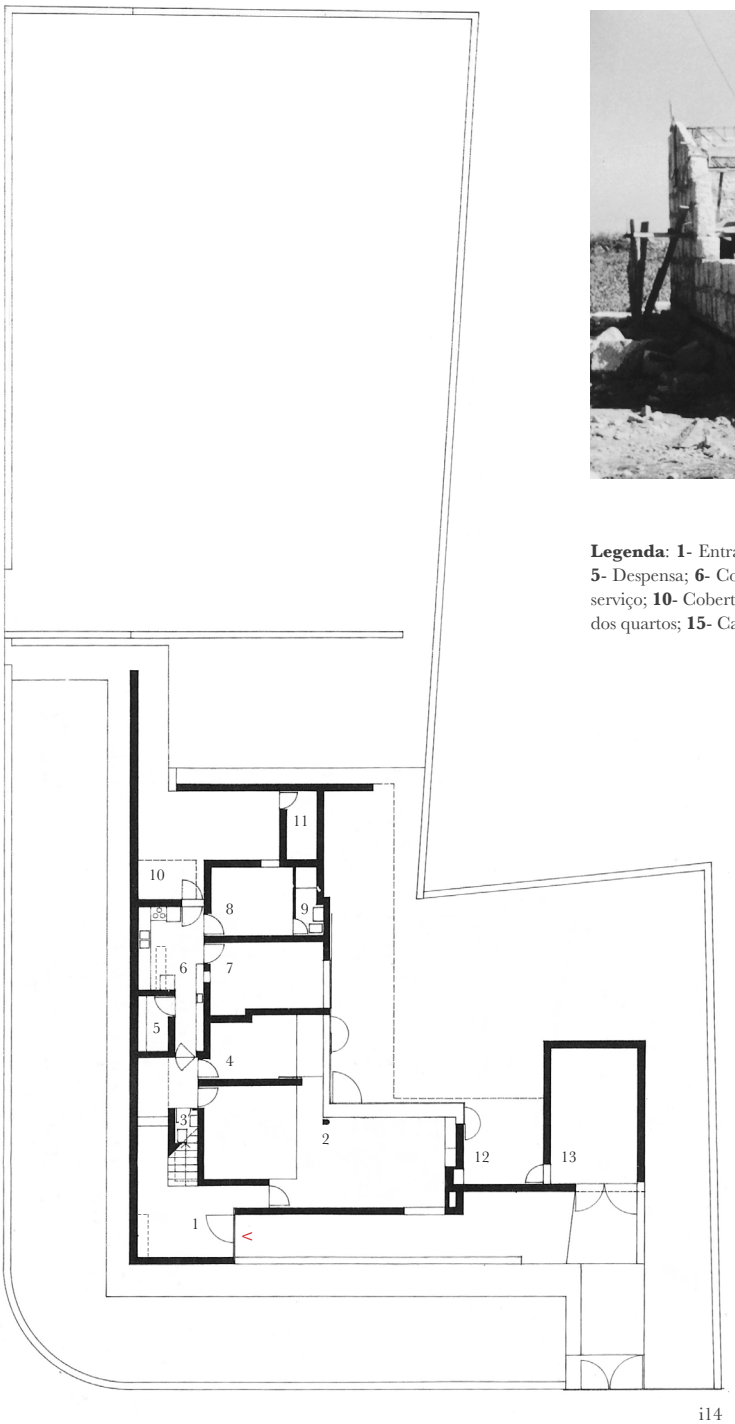


i12

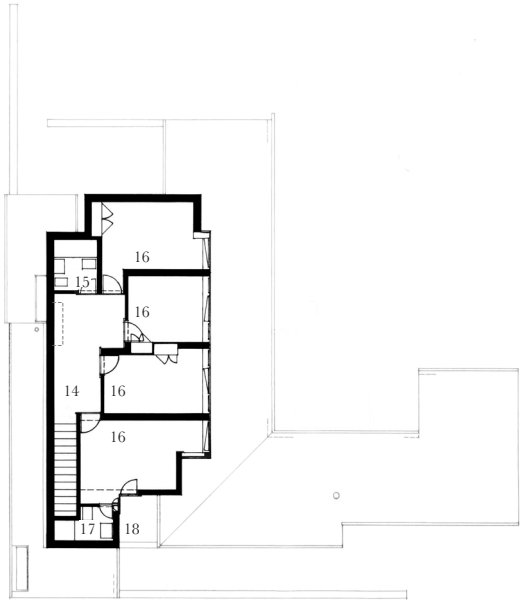
i12- Corte transversal e longitudinal da casa (desenhos correspondentes à primeira versão);
i13- A casa em construção, nomeadamente a zona da entrada e parte da sala;
i14- Plantas finais da casa Alves Santos, legendadas e já com o desenho da totalidade do terreno que entretanto se integrou (de modo a se perceberem as diferenças entre as duas versões apresentadas, ler a legenda da i11);

i13

Legenda: **1**- Entrada e átrio principal; **2**- Sala comum; **3**- Casa de banho; **4**- Escritório; **5**- Despensa; **6**- Cozinha; **7**- Sala de refeições; **8**- Quarto de serviço; **9**- Casa de banho de serviço; **10**- Coberto; **11**- Sala das máquinas; **12**- Coberto; **13**- Garagem; **14**- Átrio/galeria dos quartos; **15**- Casa de banho; **16**- Quartos; **17**- Casa de banho; **18**- Terraço;



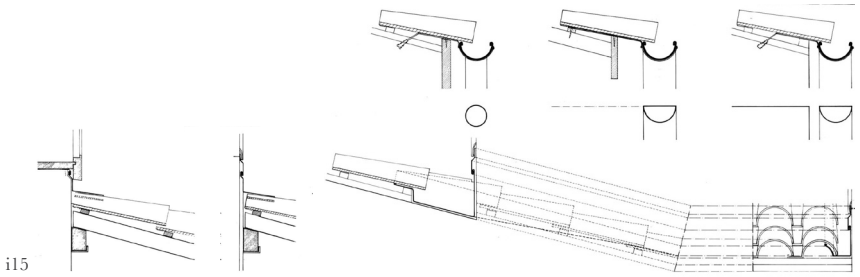
1º Piso (versão final)



2º Piso (versão final)

i14

i15- Desenhos de pormenor referentes às conexões entre as caleiras em cobre, as telhas das coberturas, e parte da estrutura ou caixilhos em madeira;
i16- Perspectiva da sala ao fundo vista a partir do jardim, na zona coberta;



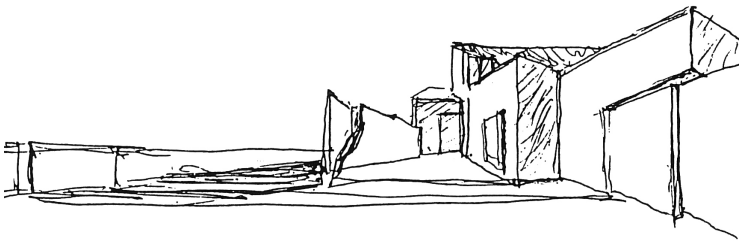
i15

i16

trabalho, mantém uma relação permanente com este espaço exterior, que o volume da casa 'abraça'. O extremo mais a sul da casa completa-se com o coberto que se cria entre a parede limite da sala e o volume da garagem que encerra o conjunto. Um gesto em tudo semelhante ao que vimos na casa Rocha Ribeiro (e que Siza explora desde a casa Carneiro de Melo, 1957-59), mas onde a ausência de fragmentação ou torções na volumetria cria agora uma experiência distinta; recorrendo a uma geometria estrita e clara, o desenho foi expondo uma narrativa. Desta vez é a partir de uma matriz ortogonal que surge o assentamento das coordenadas construtivas, latentes na circunstância do lugar. A casa faz-se sítio, e o sítio faz-se casa entre os muros da parcela, ao acumular matéria nos seus limites. De volta ao átrio principal, uma escada de tiro leva-nos até ao segundo piso onde, por oposição, temos uma galeria com um pé-direito alto, que nos dá acesso a cada um dos quatro quartos, orientados a sul.

Olhando para os desenhos disponíveis, notamos a existência de uma planta da casa já muito próxima da versão final mas que entretanto sofreu uma série de alterações, mais ou menos subtis, mas que ajudam a clarificar intenções. Comparando o primeiro piso, as diferenças mais relevantes prendem-se com a reformulação da estratégia de entrada no terreno a partir da rua (alterando a colocação do portão exterior) ou ainda com o redesenho do degrau que faz a mudança de cota na sala e que acaba por invadir parte do escritório (ver desenhos e legenda de i11, i14).

Construtivamente a casa baseia-se em métodos e materiais tradicionais, utilizando paredes de carga em bloco de granito (i13) ou divisórias em tijolo. Tendo em conta os recursos disponíveis na década de sessenta, o betão armado reserva-se estritamente às lajes de piso e cobertura, ou pontualmente a um pilar isolado que garante suporte a um vão excepcional, uma esquina vazada ou uma consola (por exemplo, o pilar no ângulo da sala). As paredes e tectos são depois rebocados e pintados de branco, tanto no exterior como no interior, sendo que na cozinha e casas de banho é feito um revestimento em azulejo até aos dois metros de altura. No rés-do chão optou-se por pavimentos cerâmicos (entretanto alterado para soalho há seis anos, pelos actuais habitantes) ou cerâmica hidrófoga na cozinha, despensa e casas de banho, enquanto que no primeiro piso se utilizou soalho de madeira. Por fim, todo o requinte construtivo sobressai no trabalho em madeira das carpintarias interiores e sobretudo nas caixilharias exteriores que se viram para o pátio. O mesmo acontece com a pormenorização das coberturas, nas quais a conjugação entre telha e zinco no desenho das caleiras (i15), tubos de queda ou clarabóias é cuidadosamente pensado.



i17

i17- Perspectiva que vai desde o muro da parcela, mostra o corredor (pontuado pela janela da sala) que leva até à entrada principal e termina no portão da garagem. Esquisso de trabalho de Siza (sem data);
i18- Casa Alves Santos vista a partir da rua Padre Afonso Soares, após a sua construção;

i18

A Casa ***submersa***

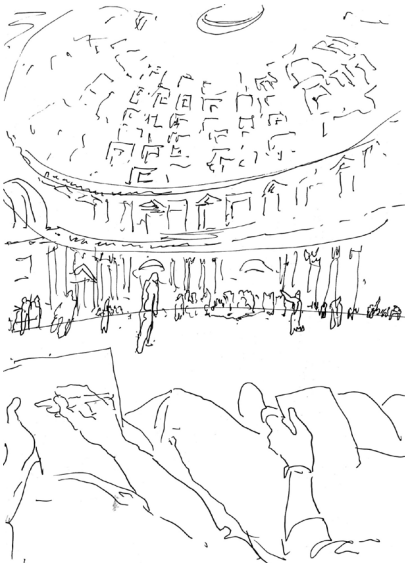
O primeiro impacto com a obra mostra-nos, ainda a partir da rua, uma sucessão de planos caiados de branco. Com diferentes alturas, estas paredes definem a volumetria da casa numa depuração extrema que leva ao limite a ideia de construção 'introvertida' que vimos despontar em projectos anteriores - como folhos de um "vestido ou xaile que nos envolve"[7]. Desde o muro baixo que limita a propriedade, passando por paredes mais altas que se fundem com a volumetria da casa no rés-do-chão, até ao plano mais afastado que recorta o perfil do volume no piso superior de um dos braços (i17). Ainda que reserve uma distância considerável do mar, é também com esta sucessão e cadência de **paredes** que Siza constrói uma defesa perante os ventos dominantes que procedem dos dois lados (norte e oeste) e que se fazem sentir na zona. Assim, vista de fora, a casa é-nos apresentada como um autêntico mistério; de alguns ângulos a inexistência de janelas é total, e qualquer vislumbre de uma vida interior em potência, serve só para acentuar a "metáfora ou transporte que a arquitectura saberá fazer: presentear um mistério sem o revelar, isto é, contido, inevitável, inalcançável, invisível às vezes: como imagem."[8]

Muros que se tornam paredes, paredes que são a casa, e ainda que carreguem uma radicalidade intencional, inerente à abstracção 'neo-plástica', estas paredes tornam-se elementos construtivos de direito próprio, à medida que se unem com o perfil da cobertura de uma única água. Basta pensarmos nos muros brancos que rasgam o relvado e definem terraços no projecto para a Piscina da Quinta da Conceição (1958-65), ou nos muros em betão que dão forma à Piscina das Marés (1961-66), para percebemos como a 'parede' é - como diria Venturi - 'evento arquitectónico'[9] que Siza vinha já utilizando com critério. Aqui, mais particularmente ***neste*** lado da casa, torna-se o registo espacial da resolução e drama, entre o estar dentro ou fora, já que "projectar a partir do exterior para o interior, assim como do interior para o exterior, cria necessariamente tensões, que ajudam a fazer

7 Descrição dada pela proprietária em conversa com **Enrico Molteni e Alessandra Cianchetta**, "Casa Alves Santos - Nota descriptiva" in *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 59;
8 **Luis Martinez Santa-Maria**, "la obra, cinco" in *Intersecciones*, Madrid, Editorial Rueda, 2004, pág. 46;
9 **Robert Venturi**, "The inside and the Outside" in *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art, 2011, pág. 86;

i19- Vista do átrio principal de entrada iluminado pela clarabóia no canto;
i20- Panteão, Roma, Setembro de 1980, esquisso de Álvaro Siza;

i19



i20

arquitectura."[10] Depois de entrarmos pelo portão exterior somos encaminhados por um corredor murado, a céu aberto, que desvenda um primeiro vão que serve a sala (i17). Esta janela, cujo caixilho é também ele pintado de branco, acentua a abstracção da fachada, reforçando o silêncio que nos avisa que "(...) certos lugares, querem dizer-nos algo, ou disseram algo que não íamos querer perder, ou estão prestes a dizer algo; esta iminência de uma revelação, que não se produz, é, quiçá, o facto estético"[11]. Entrar na casa Alves Santos caracteriza-se pela (des) composição deste fechamento progressivo, elaboração do espaço de transição que nos vai tirando horizonte para nos fazer submergir (i19). No átrio de entrada, a sugestão de movimento continua, já que para encontrarmos a sala temos de voltar a curvar na direcção oposta à do corredor exterior que nos trouxe até ali. Como se tratasse de um filme, Siza pensa nos percursos que nos levam até ao centro da casa, e que dele nos afastam, num exercício mental (e desenhado) que vai informando e enchendo o projecto de "coisas muito diferentes como a cor, os materiais, as vivências em cada zona...Imagino-me sentado numa cadeira, a ver televisão, ou junto a uma janela. (...) Há uma beleza especial no oculto que apenas se descobre quando percorres todos e cada um dos recantos do projecto."[12]

O interior da casa Alves Santos revela à partida uma simplicidade que sobressai ainda mais quando comparada com a atmosfera proposta em obras anteriores. Isto é, agora Siza aborda a vertente da expressividade matérica (que traz desde o início de carreira) como algo não tão declarado e abrangente na caracterização do interior, mas que deve surgir apenas em momentos muito específicos da casa, tornando-se mais intensa e significativa. Assim, as superfícies brancas que vimos no exterior, contaminam tectos e paredes do interior, para um ambiente necessariamente mais abstracto e que se solta de um possível pressuposto a favor da 'verdade construtiva'. Esta manipulação, que já é visível por exemplo na casa Rocha Ribeiro (recorrendo nesse caso a tectos falsos em madeira), corresponde também a um certo pragmatismo construtivo que vai ditando o tom desta variação; o facto de num dos braços a

10 **Robert Venturi**, op. cit.;
11 "La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta iminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el echo estético", **Jorge Luis Borges** in *Otras inquisiciones* citado por Carlos Martí Arís, "8 Lenguaje y silencio" in *silêncios elocuentes*, Barcelona, Ediciones UPC, 1999, pág. 54;
12 **Álvaro Siza**, entrevistado por Juan Domingo Santos, "El sentido de las cosas" in *El Croquis*, Madrid, El Croquis Editorial, 2008, pág. 36;

i21- Vista da passagem do átrio para a sala assim como a zona de refeições a uma cota mais baixa;
i22- Perspectiva da zona de estar da sala em relação com o pátio. Destaque também para o pormenor do tirante em madeira alinhado com a janela;

i21

i22

casa ter dois pisos (tal como acontecia na casa Ferreira da Costa) faz com que parte do tecto do rés-do-chão seja obrigatoriamente plano em vez de inclinado, devido à laje do piso. Ora, de modo a uniformizar e dar coerência ao interior, Siza opta por fazer todo o rés do chão com o tecto plano (i10, 21,22), rebocado de branco, enquanto que no segundo piso opta pelo mesmo revestimento mas assumindo a inclinação do telhado.

Num texto intitulado "Respiración de la mirada", Josep Quetglas propõe um paralelismo entre as construções de Siza e os seus desenhos, fazendo-nos ver a interdependência entre os dois de uma forma inesperada mas pertinente. Quetglas sugere que nos fixemos no modo como a folha branca persiste nos desenhos de Siza. Apoiando-se na disposição e organização dos riscos no papel, a imagem completa da folha em branco permanece, por mais denso e carregado que o registo se torne, "não como recordação mas sim pressentindo e presenciando aquele solo branco original, por onde o desenho circula agora, num trajecto que não só nunca oculta o papel como, pelo contrário, o torna consciente, dotando-o agora de presença."[13] (i20). Tal como o desenho se torna a condição para medir, ver e compreender a folha em branco, também nos seus projectos a construção parece ser a condição necessária para medir, compreender e interpretar um lugar, "como se, ao construir-se um edifício, as linhas de força, o campo magnético invisível que antes percorria e sustinha a forma do território se tornasse visível, se materializasse."[14]
Na casa Alves Santos, Siza recorre várias vezes ao alinhamento superior de portas e janelas para lançar uma espécie de tirante, tábua fina em madeira, que possibilita a colocação de pinturas ou outras recordações na parede (i21, i22). Numa interpretação mais literal das palavras de Quetglas, estes 'rasgos' - dinamizadores do espaço em branco da parede - poderiam simbolizar as linhas na folha de papel, associando esta ideia de fundo branco à 'respiração do olhar' que o interior da casa evoca. Na atribuição de matéria ao corpo da estrutura (que se materializa nos interiores rebocados de branco), Siza não só reforça a intencionalidade das formas com que molda o espaço, como volta a estabelecer a condição ou medida necessária para a estimulação das formas invisíveis: a cartografia de sentimentos e experiências que caracterizam o habitar.

13 **Josep Quetglas**, "Respiración de la mirada" in *Artículos de ocasión*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 186-187;
14 Ibidem;

i23- Pormenor da portada de correr em madeira, com dez folhas dobráveis, e em perfeito funcionamento;
i24- Vista da casa a partir do jardim, onde as caixilharias em madeira cobrem a fachada quase na sua totalidade;

i23

i24

Nesta casa, a glorificação da intimidade é alcançada por meio de uma dualidade; o projecto expressa uma contradição activa, em que a predominância do 'lado branco' e abstracto é contrabalançada com o seu oposto. Guiado por esta **construção do contraste** "o edifício comporta uma dupla existência: no lado da rua, a geometria abstracta, e a ausência de escala, obtém-se a partir das paredes brancas e cegas, recortadas contra o perfil da cobertura; no pátio interior, em confronto com a dimensão humana, a natureza dos materiais exposta é revelada no detalhe e apreendida tanto visualmente, como pelo contacto físico"[15]. Assim, desde que entramos que esta sensação dicotómica entre compressão e conforto, depuração e textura, frio e quente, se manifesta em toda a sua complexidade. Em traços gerais, o lado mais exterior e perimetral torna-se o mais 'fechado', enquanto que o lado mais interior que se volta para o pátio, se converte no lado mais 'exposto'.

Já na sala, somos confrontados com uma 'membrana' de madeira e vidro que reveste toda a fachada, com grandes portas deslizantes que servem também os espaços de trabalho, e que exibem o pátio interior. Aqui reactiva-se a experiência de olhar pela janela da casa para o pátio ou jardim, como uma "experiência poética e essencial do lar. O lar é sentido de um modo particularmente intenso quando olhamos para o exterior a partir da nossa privacidade interior."[16] Aproveitando o vazio no ângulo da sala (suportado pelo pilar excepcional) este espaço ganha toda uma frente em que as caixilharias, com grandes aros e vidro único, ultrapassam as suas atribuições funcionais para virtualmente revestirem a fachada (i24). Todo este vão da sala se pode fechar através de portadas em madeira de câmbala, por isso, quando totalmente encerradas, a fachada torna-se um contínuo de madeira vermelha que abraça o pátio, e acentua ainda mais esta ideia de revestimento uno. Recorrendo a uma pormenorização exímia, vale a pena mencionar os dez painéis de aglomerado que compõe uma impressionante portada de fole suspensa de um carril (i23). Passado todo este tempo, os clientes orgulham-se em mostrar como com a pressão de um dedo é possível movimentar as dez folhas da portada, o que atesta bem da aptidão técnica e apuro construtivo do seu autor.

15 **Paulo Martins Barata**, "Casa Alves Santos. Póvoa do Varzim 1966-1969" in *Álvaro Siza 1954-1976* ed. por Luiz Trigueiros, Lisboa, Blau, 1997, pág. 117;
16 **Juhani Pallasma**, "Diluted images of Home" in *Encounters 1- architecural essays*, Helsinki, Rakennustieto Publishing, 2012, pág. 122-123;

i25

i26

i25- Lance de escadas que liga o primeiro piso ao piso dos quartos. Em cima, o átrio iluminado pela clarabóia;
i26- A tonalidade avermelhada no quarto originalmente destinado às crianças. Além de duas camas individuais alinhadas, destaque para as prateleiras, armários e secretária também desenhados por Siza;

Na caracterização do conforto do espaço doméstico Siza recorre a uma série de elementos, onde a percepção táctil e óptica transmite uma expressividade que 'ganha terreno' à radicalidade da abstracção que vimos antes. Em cada divisão que se vira para o jardim, e que por isso tira partido do sol, há um tom rosado, quente e difuso, que se consegue muito por causa das cortinas carmim, numa pigmentação que se estende até à cor do sofá e das colchas. Pretendia-se depois acentuar esta sensação através do pavimento em 'cerâmico espanhol' avermelhado, que entretanto foi trocado por soalho de madeira, sendo que a atmosfera acolhedora se manteve intacta.

Nos muros e paredes exteriores que coabitam com o espaço público, Siza respeita o pressuposto de não fazer qualquer abertura nas principais divisões a norte, o átrio de entrada e a cozinha, recorrendo a clarabóias para fazer a iluminação indirecta destes espaços. A partir do átrio subimos em direcção à galeria que dá acesso aos quartos, também ela iluminada por uma ampla clarabóia (i25, 28). Este espaço, de pé direito alto devido à inclinação da cobertura agora visível, mostra-nos um espaço recortado que vai alargando para nos dar acesso a cada divisão. Nos quartos, o conjunto de caixilharia, portadas, e panejamentos em tom carmim, replica a estratégia da sala que depois se conjuga com o desenho dos armários e/ou secretárias em madeira (i26). Os dois quartos situados nos topos deste braço, destacam-se por serem maiores e apresentarem alguns detalhes diferenciadores: além das janelas que fazem o canto (permitindo um ângulo de visão mais abrangente para a paisagem), é colocado em frente ao plano dos vãos uma porta de correr, também em madeira, que se integra no desenho de carpintarias e ajuda a fazer o controlo da luz e privacidade (i27). O quarto a poente revela ainda um pequeno pátio, qual miradouro privado para a paisagem, e uma secretária que se acomoda no recanto junto à ombreira e aproveita o ângulo da janela (i27). O cuidado no tratamento de cada espaço privado reforça a individualidade de cada quarto, como reflexo da singularidade de cada habitante; "Um quarto é uma coisa maravilhosa, um mundo dentro de um mundo. É teu e oferece-te a tua medida. Que porção de sol entra no teu quarto? Sentes a sua privacidade, sentes que aquele sol te pertence, entrando pela janela, ao longo do peitoril, ombreiras e paredes."[17]

17 **Louis Kahn** , "An architect speaks his mind" in *Louis I. Kahn: writings, lectures, interviews*/ introduction and edited by Alessandra Latour, New York, Rizzoli, 1991, pág. 294;

i27

i28

i29

i27- Quarto principal com a secretária à janela. Em primeiro plano os armários e logo a seguir a porta de correr que permite o ajuste da privacidade;
i28- Átrio de acesso ao quartos, também aproveitado como espaço de arrumação ao possibilitar a colocação de cómodas e prateleiras que guardam os mais variados objectos;
i29- Vista da zona de estar da sala. À esquerda as janelas que abrem para o jardim, à direita a janela que abre para a rua, e ao centro a lareira;

i30- Pormenor da materialidade do pavimento na zona de alpendre no pátio, conciliando o chão cimentado com uma faixa de pequenos seixos;
i31- Vista do jardim a partir do coberto formado entre a garagem e a parede da sala;
i32- Perspectiva das paredes e dos muros que delimitam o pátio de serviço, vistos a partir da zona mais recuada do terreno, hoje em dia utilizada como uma pequena exploração agrícola;

i30

i31

i32

i33- Pormenor de um dos tubos de queda no lado do jardim, que é pintado de vermelho;
i34- Ambiente da sala de refeições/trabalho com vista para a cozinha onde os armários superiores da banca se pintam de branco e os debaixo são mantidos na sua cor natural;

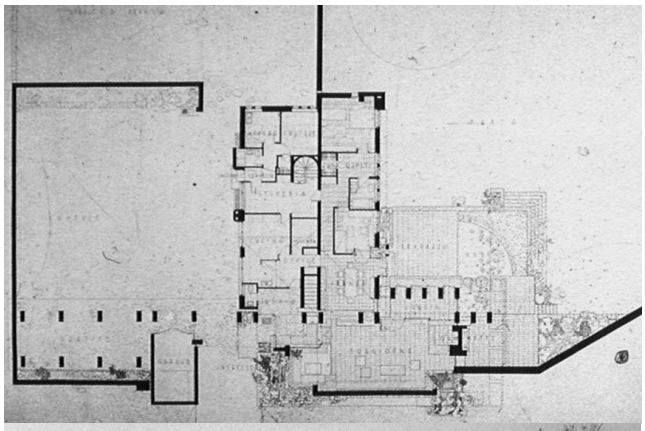
i33

i34

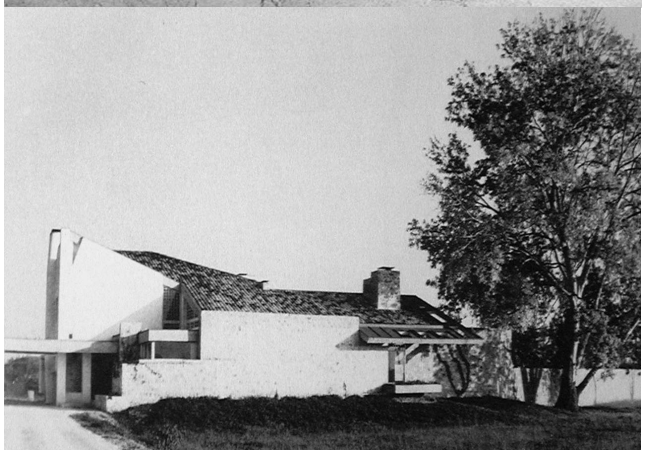
Olhando a casa agora, em retrospectiva, conseguimos desvendar um **sentimento de despedida**. Despedida na maneira como Siza tinha noção de que o paradigma construtivo se alterava no sentido de se tornar cada vez mais díficil e dispendioso uma construção de qualidade com meios tão simples, e ao mesmo tempo tinha em marcha uma re-orientação da sua linguagem arquitectónica, tema tratado antes. Também por isso a casa intensifica as oposições, tanto na exploração de um lado mais abstracto como na exaltação de uma qualidade artesanal - era o encerrar de uma etapa, num caminho feito de continuidade e contraste. Assim, muito mais do que mera resposta às necessidades funcionais da família Alves Santos, temos a impressão de que a obra expressa um pensamento, numa selecção e escolha de movimentos que instala uma filosofia de vida - uma filosofia de vivência no espaço.

Na transmissão deste sentimento, há ainda espaço para o surgimento de alguns pormenores, surpreendentes e inusitados, que encarnam literalmente a ideia de contraste e têm o apelo de se apresentarem com um certo mistério e ironia. Nesta categoria podemos mencionar a escolha diferenciada de cores em dois casos específicos: nos armários da cozinha e nos tubos de queda do exterior. Na cozinha todos os armários são em madeira, sendo que os da parte de baixo da banca são deixados na sua cor natural, enquanto que os da parte de cima são pintados de branco (i34). Já no exterior, todos os tubos de queda virados para o jardim são pintados de vermelho (i33; lembremo-nos do topo das vigas pintadas de vermelho numa das quatro casas em Matosinhos, de 1954), enquanto que os tubos restantes, no lado da cozinha e virados para a rua, são pintados de branco. Se numa primeira leitura estes apontamentos podem ser vistos como caprichos irrelevantes, um olhar mais atento mostra que estas decisões (por mais 'invisiveis' que pareçam) reflectem explicitamente a dicotomia do projecto em que **tudo converge**. Esta preocupação estava patente, por exemplo, na arquitectura de F. L. Wright que dizia que a "simplicidade orgânica era uma questão de verdadeira coordenação (...) a beleza era uma questão de simpatia com a qual a tal coordenação estava implicada"[18] Na busca por simplicidade e beleza, Siza salienta a maneira como os seus interesses se intersectam com os de Wright na construção de um todo coerente: "Interessa-me o conceito de orgânico em arquitectura no

18 **Frank Lloyd Wright**, "The Cardboard House" in *Frank Lloyd Wright collected writings* Volume 2, New York, Rizzoli International Publications, 1992, pág. 51-29;



i36



i35

i37

i35- Planta e vista exterior da 'Villa Bortolotto' (1950-52), de Angelo Masieri (tendo Carlo Scarpa como colaborador);
i36- Vista da fachada exterior do Instituto Nacional de Pensões (1952-56), de Alvar Aalto;
i37- Fachada exterior que se vira para a rua na Ville le Lac (1923), de Le Corbusier;

sentido que Frank Lloyd Wright propõe: relacionamento entre todos os elementos da construção, de tal modo que o todo e as partes se geram e influenciam mutuamente. Sincretismo, e não pressupostos formais."[19] Na continuação deste comentário acerca do arquitecto americano, Siza lembra que "a síntese entre expressionismo e racionalismo alimenta a reflexão e a produção contemporâneas"[20], o que poderia perfeitamente ser uma legenda possível para a casa Alves Santos.

Nesta fase, as obras de Siza tomavam um rumo em que o desprendimento das referências ia sendo notório, isto é, com o evoluir da sua carreira foi sendo cada vez mais difícil associar o que construía a este ou aquele arquitecto. No entanto, como que tornando em 'lema de vida' o conselho de Carlos Ramos quando era seu aluno na escola, ("falta-lhe ver Arquitectura...") Siza nunca deixou de ver e aprender com os arquitectos com que se identifica. Esta atitude, aliada à observação e à memória, faz com que use o desenho na construção de um vocabulário formal vasto que inevitavelmente transporta consigo *outras* arquitecturas. Atendendo a esse aspecto, esta casa não é excepção; como aponta Frampton, a carpintaria exterior de madeira ao longo das fachadas, nomeadamente no piso dos quartos, oculta toda a subdivisão interna do mesmo modo que Alvar Alto o fez no Instituto Nacional de Pensões, em Helsínquia (i36, 1952-56)[21]. Há depois associações a outras duas obras que fará sentido mencionar, já que para além das semelhanças formais, há a possibilidade de a certo ponto Siza as ter visto tendo em conta tratar-se de arquitectos que conhecia. A primeira é a 'Villa Bortolotto' (i35, 1950-52), projectada por (um não tão conhecido) Angelo Masieri com a colaboração de Carlo Scarpa. Nesta casa além da vista exterior lembrar o jogo de telhados e planos brancos da casa Alves Santos, também a planta remete para uma comparação entre as duas. Ainda que com diferenças óbvias, principalmente na escala dos dois projectos, a forma em 'L' com a entrada no vértice, a abertura franca da zona de estar para um pátio, ou a colocação da escada e da lareira lembram inevitavelmente a habitação na Póvoa. Por fim, e evocando um arquitecto que vinha acompanhando Siza desde o início, falar da Ville le lac (i37,

19 **Álvaro Siza**, "Frank Lloyd Wright" in *Álvaro Siza textos 01* editado por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 85;
20 Ibidem;
21 **Kenneth Frampton**, "La arquitectura como transformación crítica: la obra de Álvaro Siza" in *álvaro siza obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000, pág. 18;

i38- Vista da sucessão de planos que compõe a volumetria da casa, vista a partir da rua Padre Afonso Soares: muro que delimita o terreno, corredor que guia até ao átrio de entrada e corpo que define a sala e parte do piso superior;

i38

1923) de Le Corbusier. Nomeadamente olhar para a fachada que se vira para a rua, onde encontramos a mesma ligação do muro com a parede que define parte do volume da casa, num gesto muito similar ao que vemos agora na fachada exterior casa Alves Santos.

O projecto de uma casa unifamiliar continua a ser terreno profícuo, pois constitui o momento ideal para a experimentação; em contraste com a gestão burocrática de obras institucionais, fazer uma casa implica um diálogo e participação que propiciam modificações e adaptação aos problemas, crises ou êxitos que possam surgir. Neste processo mais humano e extremamente rico, o contributo do(s) cliente(s) torna-se essencial para a descoberta do que é fazer uma casa, a partir do modo como nela pretendemos viver. Na resposta a esta questão, o diálogo com a família Alves Santos garantiu que se pusessem sobre a mesa soluções que não passariam pela cabeça do arquitecto, e vice-versa. Trata-se de perceber "(...) em profundidade os hábitos, as necessidades e aspirações da família que ali irá habitar. É necessária uma análise particularmente cuidada para que a resposta projectual seja muito detalhada, no respeito do programa, das funções e do aspecto estético."[22] A casa Alves Santos é clara na sua forma, mas do ponto de vista da sua habitabilidade, a forma nunca é definitiva e conclusiva - é sempre um começo. Neste diálogo, que se faz a várias vozes, o arquitecto assume uma multiplicidade de personalidades, "deve imaginar que está na pele do cliente, da mulher, tem de ser o filho, o avô da família, empregada de limpeza, etc. (...)Esta multitude leva gradualmente, por um lado, a uma ideia de totalidade, e por outro, a uma densidade da obra, do espaço, das paredes, a uma identidade muito forte. (...) Resumidamente, é como uma reprodução, que é também produção, do que representa a vida familiar."[23] Assim, **compor o espaço da casa** passa pelo desafio de entender que a '*forma* nunca é senão uma extensão do *conteúdo*'[24], imaginando-a como se tratasse de um coágulo, uma sedimentação no fluxo de habitar.

22 **Álvaro Siza**, "Uma casa" in *Álvaro Siza Imaginar a evidência*, Lisboa, Edições 70, 2015, pág. 39-43;
23 **Álvaro Siza**, "Conversación sobre el tema de la casa" in *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 12;
24 **Robert Creeley**, retirado da transcrição de uma conversa com Leonard Schwartz. Na resposta a uma das perguntas, o poeta americano aborda a questão da forma e conteúdo: "Well, content is never more than an extension of form and form is never more than an extension of content. They sort of go together is the absolute point. It's really hard to think of one without the other; in fact, I don't think it's possible.(...)", Washington, 2003; (Link: http://jacketmagazine.com/25/creeley-iv.html)

i39- Perspectiva do pátio sob o alpendre. Destaque para o fulgor com que as diferentes espécies de plantas no jardim parecem querer conquistar a casa, criando um ambiente quase bucólico;

i39

Uma casa, é um acumular de experiências, que devemos antecipar através do desenho, "feito de total concentração, de atenção a todas as coisas, antagónicas e contudo convergentes;(...) Esse parece ser o caminho único para qualquer síntese, compacta como que para que se torne Forma, isto é, compreensível e funcional: bela."[25] Com isto em mente, voltemos um pouco atrás, à sala da casa Alves Santos...

Sentados num dos sofás podemos apreciar como a arquitectura cumpriu o seu objectivo ao "tornar imperceptível a dificuldade de cobrir um grande vão, ou de controlar a contraditória relação entre interior e exterior, entre protecção e abertura, entre luz e penumbra: ou ninguém se sentirá em *casa*"[26] Observando o modo como o projecto tenta ultrapassar a perene oposição entre natureza e criação humana, basta-nos começar pela janela 'excepcional' que exibe o muro branco no lado da rua, seguir com o olhar pela parede onde surge a lareira, e terminar no vislumbre do pátio, onde a variedade de plantas, árvores e flores do jardim representa em si um 'mundo dentro do mundo' (i39). O modo como este se faz sentir no âmago da zona de estar, converte-o na 'sala de fora', como mais uma das divisões, e mais do que isso o centro da casa: "um lugar convergente que chega a ser desde onde se sai e ao qual se regressa. Esta é a tua casa - diz o poeta - pois dela partes. É o teu centro. As coisas do lugar são agora como pequenos pesos que dão sentido a este monólogo da casa centrada"[27] No ajuste à topografia do terreno cria-se na sala um pequeno desnível que não só ajuda na hierarquia entre zona de estar/comer como permite encontrar a justa relação entre a escala do espaço interior e o que acontece lá fora. Assim, sentados numa poltrona e com os olhos quase ao nível do piso exterior, podemos apreciar a precisão das medidas e ter uma relação mais próxima e íntima com o jardim. Siza soube "organizar à sua volta a paz de um lar, fazer tudo o que é preciso para que a existência decorra em harmonia, sem transgressão perigosa das leis da natureza"[28] encontrando a "casa onde, de alguma forma podemos baixar as nossas defesas (...) onde não temos que ser outra coisa senão nós mesmos."[29]

25 **Álvaro Siza**, "prefácio" in *Álvaro Siza / obra e método*, Porto, Civilização Editora, 1992, pág. 9;
26 **Álvaro Siza**, "Um desenho feito em segundos..." in *Álvaro Siza textos 01* ed. Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 329;
27 **Luis Martinez Santa-Maria**, "las cosas, dos" in *Intersecciones*, Madrid, Editorial Rueda, 2004, pág. 75;
28 **Le Corbusier**, "Construir habitações" in *Conversas com os estudantes das escolas de arquitectura*, Lisboa, Edições Cotovia, 2009, pág. 33;
29 **Gonçalo M. Tavares**, "A estranha casa do senhor Walser" conferência proferida oralmente, gravada e depois transcrita por Nuno Higino. in *Pensar a casa: conferências da casa 1*, Matosinhos, Casa da Arquitectura, 2011, pág. 36;

i40- Vista exterior da casa, a partir da rua. Nesta fota, tirada logo após a sua construção (1969), a depuração das fachadas sem aberturas, ganha total protagonismo;
i41- Perspectiva do pátio ajardinado visto a partir da sala. Momento em que na penumbra do interior podemos usufruir da luz do exterior;

i40

i41

Em vez de uma diluição física entre o dentro e fora, as diferenças de cota indicam desde logo que o momento de transição entre interior e exterior teria que passar pelo aproveitamento desse desnível. Nessa membrana, sempre delicada, Siza aumenta intencionalmente a largura da soleira onde as janelas assentam, acabando por criar um banco informal que se vira para ambos os lados, uma espessura que ganha vida. Com o mesmo intuito, parte do tecto do interior, superfície branca, invade o pátio até se interromper para deixar à vista a estrutura em madeira deste beirado, perfazendo mais uma das excepções em jeito de despedida, numa pequena homenagem à tectónica[30]. Nesse 'alpendre', sentados no 'banco' improvisado da soleira e protegidos do sol, não é difícil "imaginar num ápice um dia de vida numa casa, não ignorando os encontros e os desencontros, os prazeres e as dores, a fadiga e a energia, o tédio aceite e o entusiasmo, os encantamentos e as indiferenças que os irão habitar"[31]

Para terminar, olhemos esta casa de uma perspectiva diferente. O impacto da visita e estudo da obra deixam a sensação de que, mesmo afastados do mar, poderíamos apelidá-la de **casa submersa**. Completamente ancorada na sua forma e desenho, a aparente impenetrabilidade do exterior representa apenas uma parte de um 'rochedo' maior, que vem à superfície (i40). A partir dali só avança quem se encanta pelo mistério que tal estrutura evoca ou quem já conhece os segredos que este lugar esconde. Dando início à viagem, não tarda até percebermos que o suster do respirar que tanta abstracção simboliza, consiste na submersão (necessária) que antecipa um momento de descoberta: ***como o fascínio de encontrar uma gruta a que só se acede por via de um mergulho, ao apercebemo-nos que existe vida nas suas profundezas.*** Virada para o jardim, a sala torna-se um autêntico observatório da natureza (i41) enquanto que no piso superior cada quarto é um periscópio atento que liga o novo mundo ao mundo exterior. Para culminar, o pequeno pátio no quarto principal é cavado no volume como autêntica proa no avistamento da paisagem, garantindo que nenhum dos tripulantes perde a orientação nesta interpretação poética da realidade.

30 '*Tectónica*' aqui entendida (de um modo simplificado) como o acto de tornar explícito na obra o seu processo construtivo;
31 **Álvaro Siza**, "Arquitectura: Começar-Acabar" in *Álvaro Siza textos 01* ed. por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 365;

i00

Interlúdio 4#

Notas decorrentes da visita à Casa Alves Santos, (1966-69) e da conversa com os seus habitantes, acompanhadas de uma série de fotografias.

i00- Vista dos armários, porta de correr e secretária junto à janela, no quarto principal;

Caminhando ao longo da rua Padre Afonso Soares, é com expectativa que se antecipa o cruzamento com a rua Alberto Sampaio, local onde se encontra a casa Alves Santos, na Póvoa do Varzim. O confronto entre o arquétipo de 'casa tradicional' e aquilo que vemos aqui, transforma-se numa inevitável surpresa pelo modo como a casa rompe por entre toda a construção da zona e se expressa para o exterior (i01). No entanto, e fazendo o esforço por ver esta obra como mais uma das casas naquela rua, em vez do foco enquanto 'objecto de estudo', torna-se inquestionável que o projecto despoleta uma certa estranheza e inquietação sobre o interior que esconde.

Com o intuito de descobrir afinal a vida que está para lá deste volume depurado, visitei a casa em duas ocasiões, onde fui gentilmente recebido pelos actuais moradores, a D. Margarida Santos e o seu marido José Leão Costa. Na primeira visita foi Margarida Santos, uma das filhas dos clientes originais da casa (Manuel Alves dos Santos e a sua esposa Deolinda Alves dos Santos), que me guiou e que pôde assim partilhar aquilo que sabe acerca do processo que foi construir a habitação e de como é hoje viver ali. Antes de entrarmos, e em resposta ao 'impacto' inerente à fachada que se vira para a rua, conta-me como o seu pai (também conhecido por 'Neca') tinha uma série de armazéns para barcos junto à praia; acontece que quando a casa começou a ser construída, perguntavam constantemente ao senhor Santos o porquê de estar a fazer mais um armazém para os barcos, tão afastado do mar. Ora, isto diz bem da percepção que as pessoas tinham do seu aspecto abstracto enquanto casa, excluindo aberturas para o exterior e optando por um estranho recolhimento que a confundia com um 'armazém'. Ironicamente, e em contraponto com esta história, o pedido do cliente a Siza é hoje lembrado com humor: "Arquitecto, a minha mulher quer assim uma casa muito tradicional, com janelas grandes em que ela possa olhar para a rua...". Apesar de Siza não ter levado à letra esta indicação inicial do senhor 'Neca', não podemos dizer que não tenha dado resposta ao seu pedido numa interpretação dos pressupostos e desejos dos clientes, que resultaram na obra que hoje conhecemos.

Actualmente, o casal que ali habita tem o cuidado de fazer uma manutenção constante e regular, mais ainda depois da profunda renovação feita há seis anos atrás. Se compararmos o estado actual da habitação com muitas das fotografias publicadas em diversos livros, é notória, e de certa forma revigorante, ver que esta 'renovação' trouxe a casa quase ao seu estado original, além de a preparar para os anos que se seguem. Neste processo, acompanhado por Siza e A. Madureira, tentou-se respeitar ao máximo as designações do projecto de 1969, adaptando-o em alguns pontos aos padrões de conforto actuais. Enaltecido por este olhar renovado, é notório como esta casa construída no final dos

i01

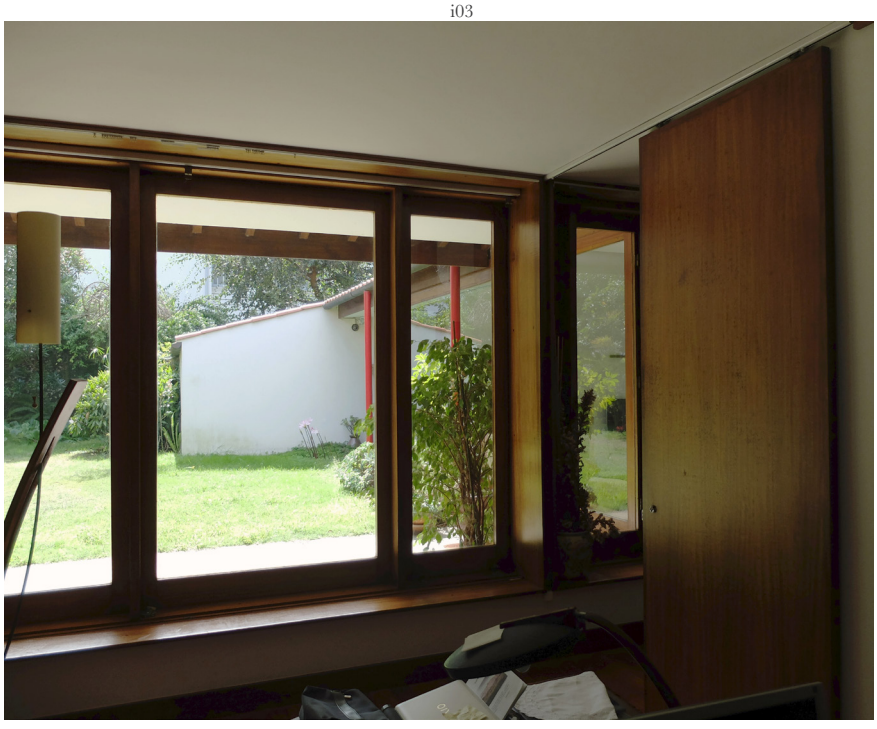
i01- Fachada exterior da casa vista a partir da rua Padre Afonso Soares;
i02- Pormenor de um recanto de leitura no prolongamento do átrio principal
i03- Interior da cozinha com a porta que dá acesso ao pátio de serviço;

i02

i03

i04

i04- Detalhe da ferragem na porta de correr, com um pequeno puxador embutido;
i05- Vista do jardim e da passagem para a sala, a partir do escritório;



i05

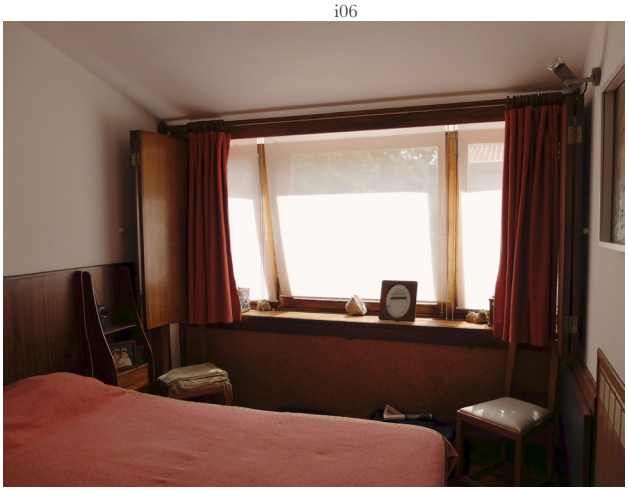
anos 60, conserva uma modernidade (arrojo até) que prossegue inalterada nos dias de hoje. Tal condição é apenas denunciada pela convivência tranquila entre mobiliário ou objectos antigos (que pertenciam aos clientes originais) e outros claramente mais recentes, o que para além de representar a diversidade de vestígios que vai marcando a passagem do tempo, atesta também a sua intemporalidade.

Avançamos para o interior da casa. Seguindo o rumo programado, atravessamos o corredor a céu aberto que anuncia a entrada principal. Aqui, até a superfície da porta se dissimula no plano da parede, onde apenas o chão em cimento e a cor do céu se destacam da inundação de tinta branca que nos envolve. Já no átrio principal, a surpresa chega a partir da luz coada pela clarabóia no canto, que atribui ao espaço uma certa penumbra nesta chegada. Resistindo ao apelo que vem da sala, continuamos pela parede perimetral da casa em direcção à cozinha. Como um espaço contínuo e em propagação, o átrio de entrada faz-nos descer dois degraus numa zona mais estreita, até voltar a alargar para dar acesso a um pequeno quarto de banho de serviço, ao escritório, a uma passagem alternativa para a sala e à cozinha. Parte desta área foi aproveitada para a colocação de prateleiras e assim, mais do que mero atravessamento de serviços, o ambiente escurecido que se povoa de livros sugere um lugar de inesperado recolhimento (i02). A cozinha, ainda que não seja grande, contém duas bancadas, marcada sobretudo pela funcionalidade. Originalmente destinados a uma empregada residente, tanto a cozinha como o quarto adjacentes correspondem ao lado da casa regido pelo 'estritamente necessário', e apesar de todos os requisitos práticos se continuarem a cumprir nos dias de hoje (i03), o fechamento destas divisões poderá transmitir uma certa claustrofobia (latente no lamento da D. Margarida sobre a impossibilidade de ter uma janela que permita o contacto com o exterior na cozinha). Ainda assim, e por não representarem zonas de permanência por definição, este 'ascetismo' promove, e de certa forma motiva, a procura pelas zonas comuns de contacto com o pátio, num movimento que se gera com naturalidade.

O primeiro contacto com o jardim é feito precisamente na sala adjacente à cozinha, que hoje é utilizada como um espaço de trabalho, mas que em tempos terá sido a sala de refeições como denuncia o passa-pratos perfurado na parede. Segue-se o escritório logo ali ao lado, onde temos a confirmação de que a ligação com o pátio permite desbloquear toda uma outra realidade na vivência do espaço (i05). Forrado a prateleiras, o escritório funciona como prolongamento da sala, como aliás é indicado pelo degrau que o invade junto às janelas vindo da zona comum. Isto possibilita a convivência do trabalho e lazer, reclusão e abertura, numa relação também ajustável através da porta de correr no intermédio (i04, meticulosamente pormenorizada). Num abraço franco a uma porção de terreno exterior - o jardim - a variedade de usos que a composição deste espaço pressupõe, garante uma adaptação à respectiva variedade nos modos de o habitar. Temos à disposição quatro maneiras de aceder/sair da 'Sala', sem que com isso se perca um princípio de estabilidade, assim como inúmeros modos de a viver, num desenho que espelha a multiplicidade de movimentos ou estadias por ela possibilitada. Quando pergunto à D. Margarida qual o espaço que mais valoriza na casa, a resposta sai pronta: aquela sala; seja no Inverno com a lareira acesa ou no Verão, onde a partir da cota mais baixa em relação ao relvado, consegue ver e identificar todo o tipo de pássaros ou morcegos que visitam o jardim, estando a par de cada espécie e com que frequência aparecem por ali (i06).

i06- Perspectiva da sala em relação com o jardim (pormenor do tubo de queda pintado de branco ao fundo);
i07- Interior de um dos quartos no 2ºpiso;

i06



i07

i08

i09

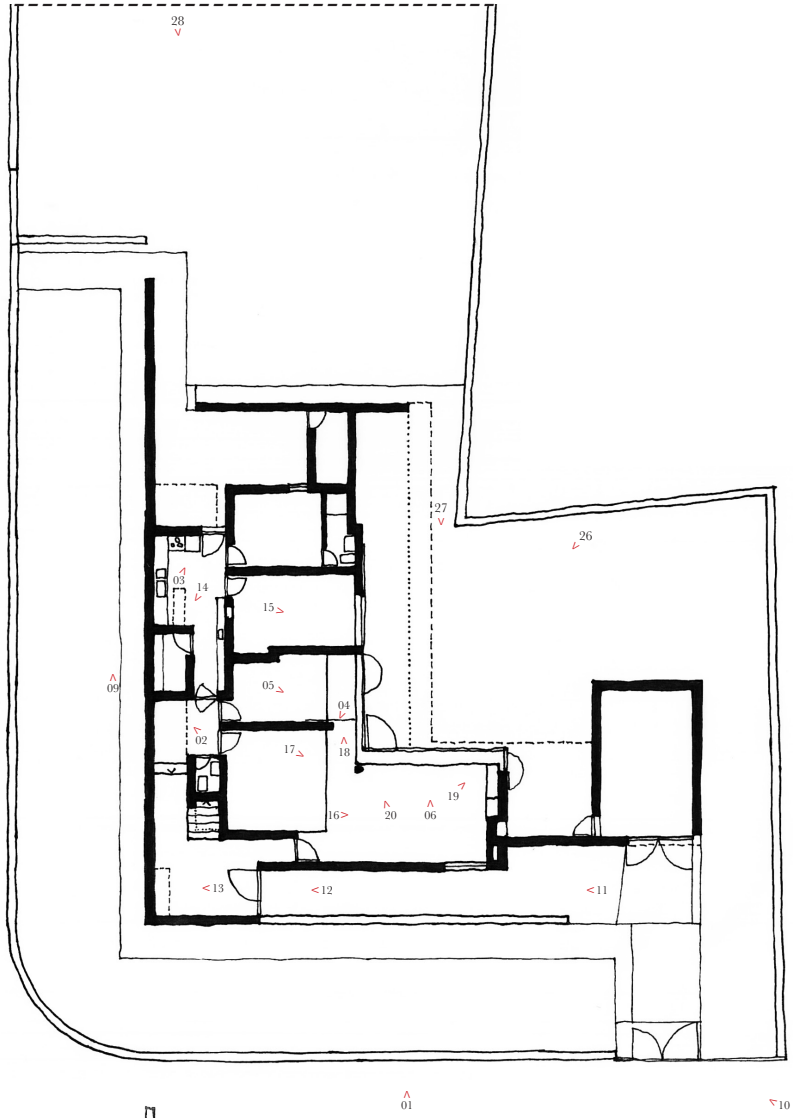
i08- Objectos na ombreira da janela e orquídea na secretária do recanto no quarto principal;
i09- Vista a partir do exterior, ao longo da parede perimetral da casa e do jardim adjacente;

Por entre encerramento e abertura, recantos de refúgio ou zonas de passagem, dou por mim a visualizar as mais diversas situações do quotidiano- episódios invocados pelo uso corrente e intenso do espaço: a leitura tranquila no escritório ou junto à janela excepcional que se vira para o muro de entrada na casa, o recato das refeições que decorrem na mesa onde um candeeiro desenhado por Aalto ilumina na medida certa, ou o usufruto do alpendre com todos os sons e cheiros provenientes do jardim. O convívio entre todas estas coisas, envolvidos por caixilhos de madeira, tectos brancos, paredes onde repousam memórias e cortinas vermelhas, faz desta sala em particular o sítio para onde tudo converge no dia-a-dia.
A continuação do percurso faz-nos subir em direcção ao átrio dos quartos, passando pelo tapete carmim que vai dobrando cada degrau da escada. Neste átrio, de pé-direito elevado, a luz zenital volta a surgir para mais uma vez nos fazer dar conta dos livros em prateleiras que animam esta galeria, qual antecâmara. Cada quarto representa uma explosão de calor, re-descoberta do acolhimento, que transparece em todo o mobiliário em madeira desenhado por Siza e que se mantém impecável (i07). Desde as secretárias e cortiça nas paredes dos quartos destinados ás crianças, as portas de correr e armários, ou mesmo todas as janelas que se convertem em autênticas prateleiras de artefactos ao sol, tudo contribui para uma atmosfera de conforto. A D. Margarida leva-me depois ao quarto principal que hoje é o seu, para mostrar aquele que era não só o espaço preferido da sua mãe, como um pedido especial da própria ao arquitecto; conta então como a D. Deolinda Santos adorava aquele 'cantinho' no quarto, em que a janela faz o cunhal e permite duas perspectivas: a do pátio e a do mar. Um posto de controlo privado com uma pequena mesa, "era daquele ponto alto que ela gostava de apreciar as árvores aqui à volta". Hoje em dia colocam-se ali as orquídeas, flor preferida da D. Margarida, em posição privilegiada (i08).

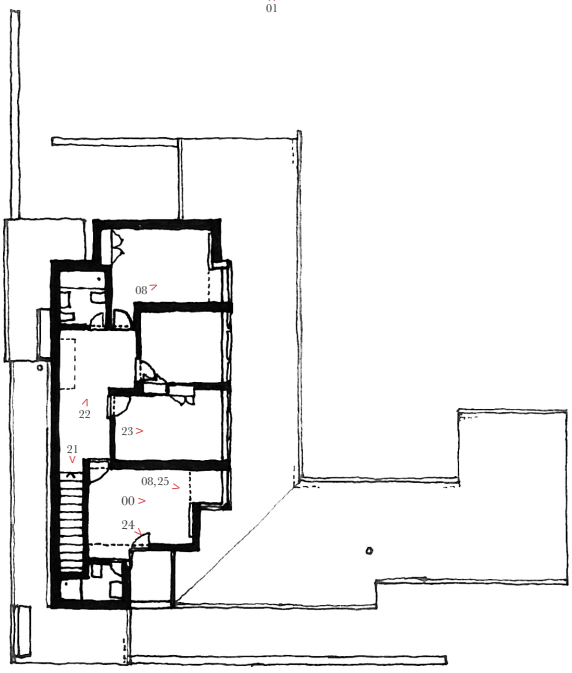
Já numa segunda visita à casa, com o intuito de tirar algumas fotografias que ficaram adiadas, fui conduzido por José Costa, marido da D. Margarida. Desta vez, o carácter da visita alterou-se completamente, tendo agora início no pátio ajardinado, o que corresponde (como vim a perceber momentos depois) ao modo como o senhor José vive a casa. No pátio, a vida desponta através da panóplia de árvores, plantas, frutos e bagas que florescem no jardim e se relacionam com o lar. Tal como com a D. Margarida, sinto no senhor José um profundo orgulho e prazer em preservar esta condição e aspecto da obra, um trabalho quase a tempo inteiro, mas recompensador. Entre o mundo natural e os materiais do homem, a escala controlada deste espaço alcança um equilíbrio que resulta num elogio recíproco entre realidades: o elogio da construção e da Natureza. Neste ambiente (idílico), os tubos de queda impecavelmente pintados de vermelho vivo resultam como pontos de exclamação, que só encontram silêncio no último dos tubos, já a fazer a charneira com o 'lado exterior' da habitação, e por isso pintado de branco (i06).
Depois de repetir o percurso pela casa (porque nunca é demais), o senhor José leva-me até à parte do terreno que foi aumentada e que hoje serve como a sua pequena exploração agrícola e de cultivo de flores. Num espaço de reminiscência rural, revela que aquele é na verdade o seu lugar preferido na casa. Fiquei por uns momentos ali, a apreciar com ele o volume ao longe: a horta em primeiro plano, uma corda com a roupa estendida mais atrás, e depois os planos brancos que fazem a exaltação de todo aquele verde (i09). A casa é tudo isto, dispositivo que exemplifica o que significa criar as condições necessárias para os verdadeiros praticantes do habitar.

Fotografias

Plantas da casa (re-desenhadas pelo autor).
O posicionamento de cada foto está indicado com o respectivo número da legenda, e a sua orientação é assinalada através da seta que indica o ponto de vista;



Planta do Rés-do-chão;



Planta do Primeiro piso;

i10

i11

i12

i10- Aproximação à casa a partir da rua padre Afonso Soares, com vista para o portão de entrada;
i11- Perspectiva do 'corredor' que leva até à entrada principal;
i12- Momento da submersão no interior;

i13- Átrio principal iluminado pela clarabóia no canto;
i14- Clarabóia que traz luz à cozinha. Destaque também para a cor diferenciada dos armários;
i15- Janela de proporções quadrangulares que ilumina e relaciona a sala de comer/trabalho com o jardim;

i13

i14

i15

i16

i17

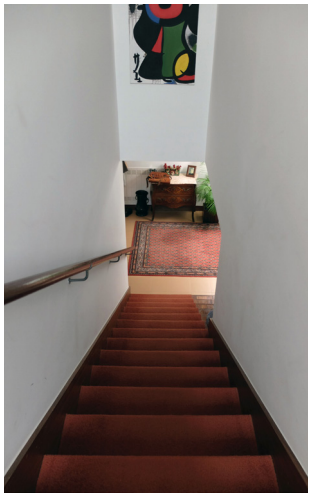
i18

i16- Perspectiva geral da Sala, desde o contacto com o pátio até à janela excepcional que se vira para o corredor de entrada;
i17- Vista da sala a partir da zona de refeições com o pilar solto em primeiro plano;
i18- Passagem entre a zona de estar e o escritório, com as portadas recolhíveis em madeira do lado direito;

i19- A forte relação da sala com o jardim, com destaque para a 'janela/porta' no recanto da sala que possibilita o acesso ao alpendre da garagem;
i20- Ambiente na sala, a uma cota mais baixa, dando passagem para a zona coberta e em contacto permanente com o pátio;

i19

i20



i21

i22

i23

i21- Vista das escadas que levam até ao primeiro piso;
i22- Átrio de acesso aos quartos e casa de banho. Iluminado pela clarabóia no alto, vêm-se móveis, estantes com livros e as portas de acesso ás diferentes divisões;
i23- Interior do quarto originalmente destinado ás crianças, com o mobiliário também desenhado por Siza;

i24- Pormenor de uma série de conchas do mar, pousadas na soleira da janela que dá para o pequeno terraço do quarto principal;
i25- Janela de canto no quarto principal, que permite olhar o jardim interior e a paisagem exterior;
i26- Vista da casa a partir do jardim, para o qual praticamente todos os planos das fachadas se abrem;

i24

i25

i26

i27

i28

i27- Entre o espaço coberto do alpendre e a zona ajardinada, a casa activa o contacto com a natureza. Ao fundo, o interior da sala, com a janela do lado oposto que exibe outra realidade;
i28- A partir desta zona mais periférica do terreno, hoje utilizada para fins agrícolas, o volume branco da casa desponta por entre a vegetação;

"Na casa Alves Costa, desenvolvida num único piso, o muro de vedação exterior encontrará eco nos paramentos lisos que, acompanhando o seu traçado, definirão as zonas de acesso aos quartos e de lareira e, projectando-se com maior altura, os restantes espaços da habitação; apenas uma pequena abertura nestas paredes lisas dará para a rua sinal da vida que se processa no interior; este é totalmente aberto para o terreno arborizado; condicionada por um longo muro que acentua o movimento dado pelo relevo natural do terreno, a zona de estar ao ar livre, prolongando a sala, encontra a necessária escala."

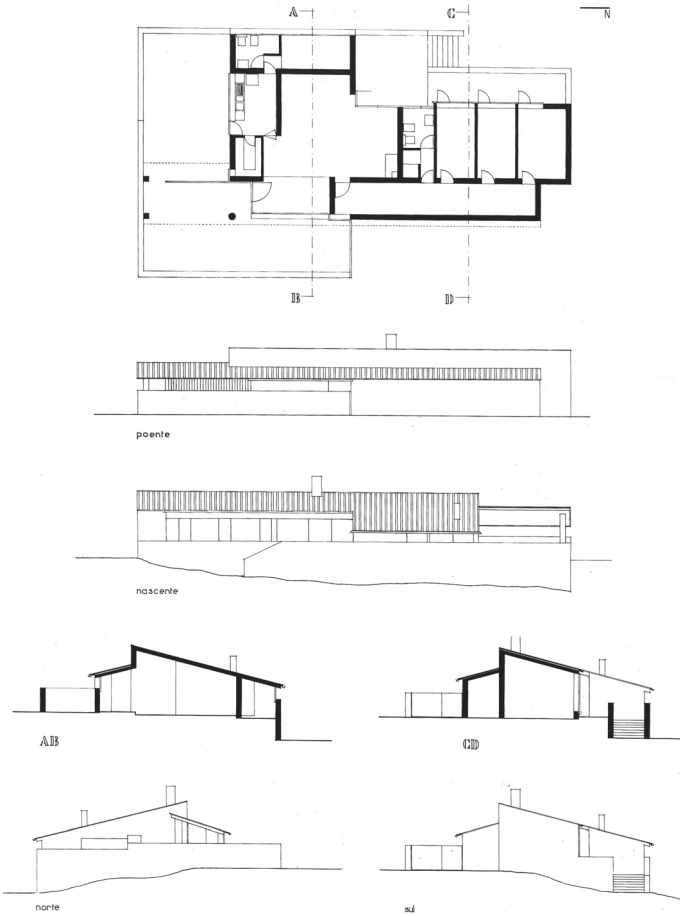
Sergio Fernandez, "Aproximação ao real" in *Percurso - Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Porto, Serviço Editorial da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1988, pág.139;

4.4 **Casa Alves Costa**, Moledo do Minho 1964-71

A casa Alves Costa é uma obra determinante não apenas no percurso de Siza, mas também no panorama da arquitectura portuguesa. Por estar sujeita a um longo período de elaboração, durante o qual o arquitecto foi projectando, construindo e conhecendo outras coisas, a casa acaba por reflectir muito daquilo que está para trás, ao mesmo tempo que anuncia o que está por vir. Ao olharmos com atenção para algumas dessas casas que entretanto projectou (assim como as viagens que fez), estaremos mais perto de perceber como se foi apurando a construção mental e física desta obra. Se antes vimos como a casa Alves Santos constituiu uma espécie de despedida, então a casa Alves Costa configura-se como um projecto 'híbrido', emergindo entre a expressividade matérica alcançada através do trabalho artesanal dos primeiros projectos e a *purificação* latente nos projectos de maior dimensão que têm o betão como protagonista, vista em obras como a Cooperativa de Lordelo (1960-63) ou a Piscina das Marés (1961-66), em Leça. Uma casa que encontra o seu lugar precisamente entre-mundos.

No seu aparecimento não tem nada de exótico e ainda assim parece concentrar no seu desenho uma síntese inovadora onde a realidade (ou o lugar) era tida como essencial na instância da génese arquitectónica, um processo apenas profícuo e feito de forma não gratuita, através da maturação das ideias. Tal como a casa de Ofir de Távora, conjuga-se uma organização espacial e um conceito de casa moderno, mas que sem ser regionalista, consegue incluir todos os aspectos ligados à paisagem e à tradição local. Falando sobre Távora, o próprio Siza parece enunciar as qualidades que de certa forma ele próprio ia perseguindo, numa arquitectura que representa as inter-relações entre as coisas: "Pode ser de grande ou de pequena dimensão. Relaciona-se com tudo que a envolve, ainda que tal não seja aparente, ou evidente, ou por razão de forma. (...) Essa Arquitectura habita o mundo da simplicidade e de magia a que pertence uma igreja românica, perdida entre o milho dos campos do Minho; ou as favelas nascidas da miséria; ou a casa de Luis Barragán; ou um monte alentejano que ninguém conhece, os arranha céus de New York nunca estudados; ou a casa de Tzara de Loos; ou o Pátio Vermelho de Fernando Távora. Obras por igual de Autor."[1]

1 **Álvaro Siza**, "A propósito da arquitectura de Fernando Távora" in *Álvaro Siza textos 01*, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 112-113;



i01

i02

i01- Planta, cortes e alçados da primeira versão da Habitação Rui Feijó (1964, Siza);
i02- Vista da praia em Moledo do Minho, com o monte de Santa Tecla ao fundo (1965);

O desenho em ***gestação*** - Habitação Rui Feijó (1964-65)

No encalce da história que leva à sua construção, seguiremos a ordem cronológica para falar dos momentos relevantes que encontram repercussão no projecto final. Na altura colaborador de Siza, António Madureira alerta para a influência decisiva que o projecto da casa Rui Feijó teve neste processo de projecto, amplo e abrangente.

Tudo começa em 1964 (ano em que se começa a pensar a casa Alves Costa) quando surge o pedido de Rui Feijó, para o projecto de uma habitação temporária também em Moledo do Minho. Siza elabora este trabalho com grande entusiasmo, e segundo o que podemos perceber pelos desenhos, a dualidade 'exposição/clausura' volta a marcar a sua concepção. Esta estratégia ganha corpo na radicalidade de uma fachada completamente encerrada a poente, e o contraste da sucessão de vãos e o trabalho artesanal dos caixilhos em madeira virados a nascente (i01). Situada muito perto da praia (i02), a casa procura ser refúgio e ao mesmo tempo usufruto da paisagem natural que a acolhe, utilizando meios simples e reconhecíveis numa construção de pequena escala. De modo a proteger-se dos ventos habituais no litoral nortenho, cria-se um recinto murado que é também uma plataforma de assentamento da casa; este perímetro, ora é o limite do interior da habitação, ora se afasta para criar zonas exteriores delimitadas. Fazendo mais uma vez uso dum gesto recorrente no seu trabalho, Siza volta a delinear um percurso recortado desde o exterior da propriedade até ao átrio principal, em detrimento de um acesso facilitado ou mais directo. A entrada é aliás o motivo para desfazer um dos cantos da sala, que aparentemente deriva de uma forma quadrangular, sendo que no canto oposto são feitas as aberturas que permitem o contacto com o exterior e o acesso a um terraço. Tendo a sala como grande espaço agregador, o programa organiza-se numa matriz ortogonal em que de um lado está toda a zona de serviços (onde a cozinha tem também acesso a partir de um pátio), e no lado oposto colocam-se três quartos em banda e a casa de banho. O acesso a esta área mais privada é feito através dum comprido corredor, perfeitamente definido, concebido como uma 'caixa escura' que antecede a entrada em cada quarto.
Estruturalmente a casa recorre a paredes portantes de alvenaria e tijolo, sendo que a cobertura conjuga telhados de uma água que definem e hierarquizam zonas de passagem e de estadia, alternando respectivamente entre um pé

i03- Planta de implantação do conjunto de quatro casas, íncluidas num 'ante plano de urbanização' para Moledo do Minho (1965, Siza);

i03

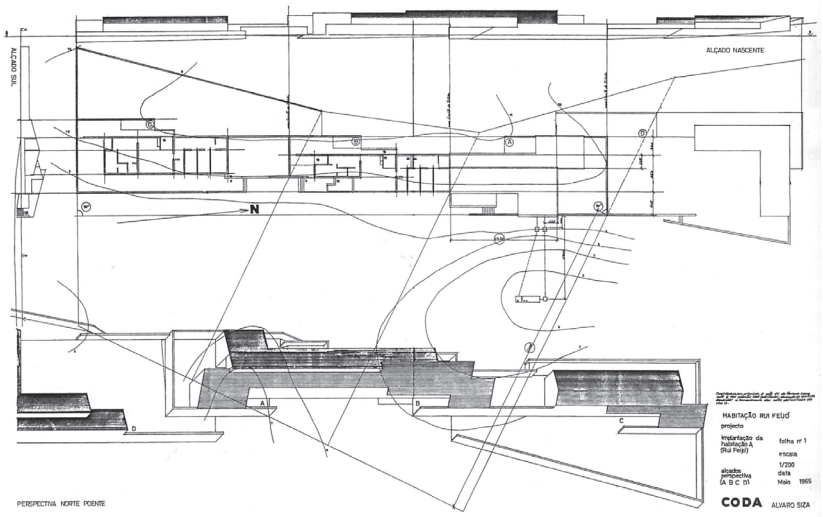
direito mais reduzido e outro mais generoso (cortes, i01). Já com o projecto concluído houve uma divergência com o cliente, Rui Feijó, que não gostou da casa e decidiu vender o terreno impossibilitando assim a sua construção[2]. Com todo o trabalho até aí desenvolvido posto em causa, Siza opta por fazer dele o caso de estudo para o seu Concurso de Obtenção do Diploma de Arquitecto (CODA) já em 1965, aprofundando todos os desenhos ao nível de um projecto de execução.

Ora, o mote aqui era a criação de uma "Casa de fim-de-semana", mas Siza inclui esta casa num conjunto de quatro habitações, num "estudo prévio" que parte da crítica sobre o que significa intervir neste pequeno aglomerado urbano junto à praia, e vai até ao desenho de pormenor. A atenção que vai informando e dando força a cada decisão do projecto, decorre de uma atitude responsável e até didáctica sobre como intervir na paisagem, sem desvirtuar o que a caracteriza mas procurando valorizar o que ela possibilita. Assim, é proposto um ante plano de urbanização em Moledo do Minho, que apontava para uma estratégia de implantação e construção. Esta deveria ser permeável às adaptações naturais de cada caso (e cada casa), e manter uma coerência entre o todo construído e o meio em que se insere. Exactamente como na primeira versão da casa Rui Feijó (de 1964), o programa para cada habitação, em linhas gerais, conteria: "- Sala comum com terraço adjacente; - Zona de serviço, incluindo cozinha, despensa, banho e quarto para uma empregada, além de um complemento exterior; - Três quartos, servidos por um quarto de banho (sendo um de casal e os outros com capacidade para duas ou, eventualmente, três pessoas); - Coberto para um automóvel; Considera-se preferível uma redução ao mínimo da área dos quartos, em benefício de uma sala comum de certo modo ampla, insistindo-se numa organização interior por zonas."[3]

Além de todos os desenhos executados por Siza, foi também apresentado um dossier de documentos escritos que explicita o carácter da intervenção, e onde é transmitido com rigor todo o processo de análise às condicionantes que

2 Conversa com o Arq. **António Madureira,** Bar da Faup, Outubro 2015; Consultar 'Apêndice' - pág. 241;
3 **Álvaro Siza**, "Memória descritiva e justificativa - Dados - Programa - Tipo de habitação" in *Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto - Casa de fim de semana* (Habitação Rui Feijó), Porto, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1965, pág. 5(?); Documento disponibilizado em: http://hdl.handle.net/10405/48252

i04- Axonometria, planta e alçados esquemáticos da implantação da habitação A, com o desenho os muros e plataformas que compõe todo o conjunto (1965, Siza);
i05- Exemplos de construções locais em Moledo do Minho, estas fotos são exibidas no CODA de Á. Siza (1965);



i04

i05

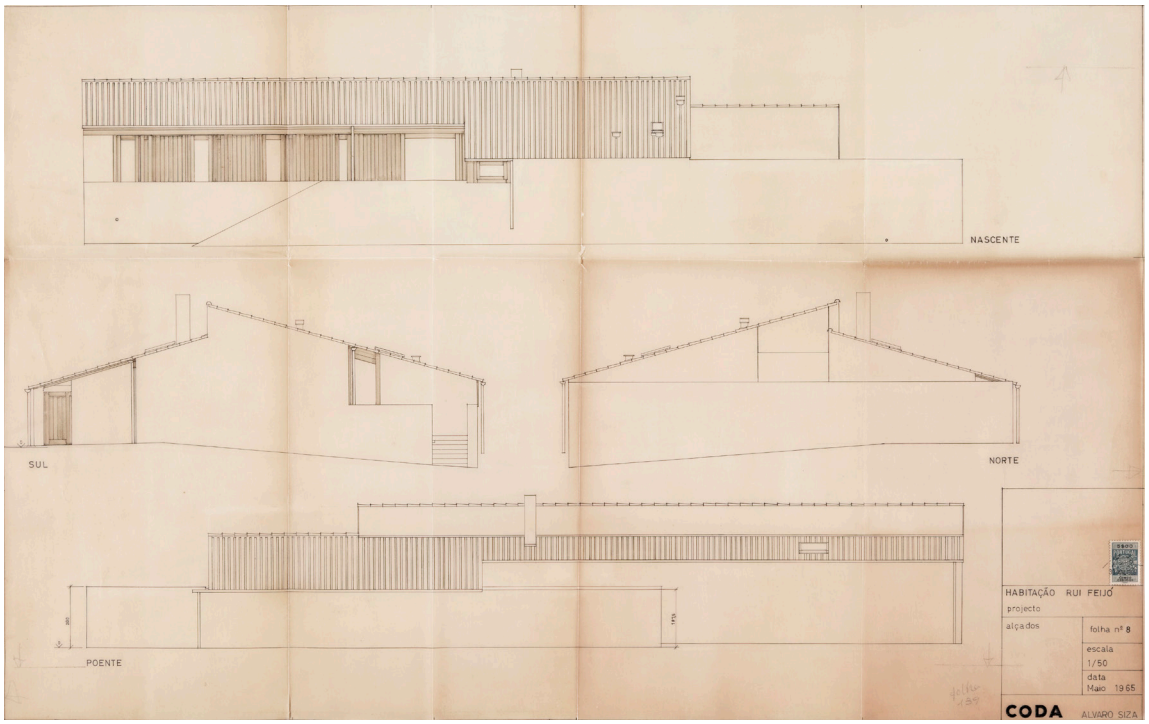
levaram à apresentação desta proposta. Neste caso, tais registos tornam-se valiosos porque nos permitem perceber muito daquilo que também condicionou o projecto para a casa Alves Costa, localizada a escassos metros dali. Aliás, se olharmos para o desenho de implantação destas quatro habitações em Moledo do Minho (i03), podemos ver como ligeiramente abaixo, a Este do terreno indicado, já se encontra desenhada a planta de coberturas de uma primeira versão da casa Alves Costa. Na introdução da memória descritiva do trabalho, Siza começa por citar parte do 'Prólogo' do livro de Nuno Portas, *A arquitectura para hoje* (escrito em 1964), estabelecendo o tom não apenas desta intervenção em particular, mas também do que vinha fazendo nos últimos anos, elucidando sobre quais seriam afinal as convicções, responsabilidades e pertinência do trabalho do arquitecto naqueles dias (e absolutamente válido nos dias de hoje):

"A alternativa à deserção ou ao desespero de não ver a arquitectura implantar-se, servir as propriedades ingentes, colaborar num vasto esforço de emancipação, só pode vir de uma posição de extrema lucidez, capaz de continuidade ou aceitação de determinados valores como da recusa de outros. Haverá, evidentemente, que romper com certas questões mas aclarando imediatamente os limites exactos dessa ruptura, recusando os vagos ou abstractos sacudir de responsabilidades."[4]

Portas alertava assim para um posicionamento necessário, "o trabalho que importava seria o de estruturar as 'responsabilidades numa época de encruzilhada', e Siza percebeu que, mesmo que o projecto ficasse pelo papel, esta seria uma boa oportunidade de partilhar a sua estratégia, um modo possível de ver a realidade através do projecto, a tal aceitação e recusa de valores onde a sensibilidade vai encontrando o equilíbrio certo; logo após a citação de Portas, Siza acrescenta: "Escolhemos a alternativa; procuramos essa lucidez com a esperança de quem a não considera uma dádiva dos deuses."[5] Aproveitando esta lógica de gestão de prioridades no projecto -

4 **Nuno Portas**, "Prólogo" in *A arquitectura para hoje - finalidades*métodos*didácticas*, Lisboa, Dissertação para concurso de Professor de Arquitectura na ESBAL, 1964, pág. VII/VIII;
5 **Álvaro Siza**, "Introdução" op.cit., pág. 1(?);

i06- Alçados principais da versão final do projecto para a habitação Rui Feijó (1965, Siza);



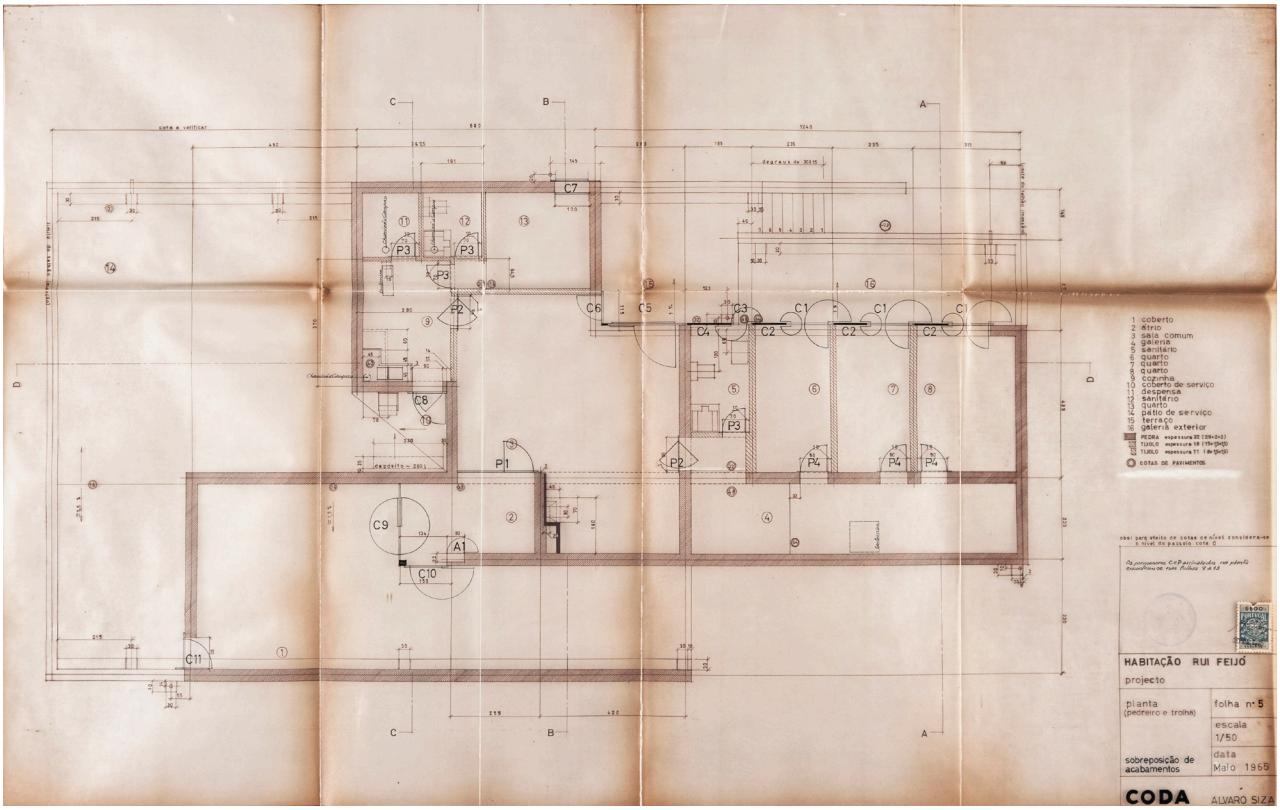
i06

aceitação e recusa - este trabalho fica desde logo marcado por uma decisão determinante no modo como as casas se implantam. Na primeira linha de construções em relação à frente marítima, a escassos metros do mar e apenas com uma via rodoviária a separar o terreno do areal, Siza opta por virar as costas deste conjunto à praia de Moledo. À partida esta não seria uma decisão óbvia, e sendo verdade que ninguém a tomaria de ânimo leve, a fuga à 'vista do mar' é uma cedência carregada de intenção e foi ponderada tendo em conta diversos aspectos, sendo talvez o principal o vento que se faz sentir na zona. A raiz funcional desta medida é aliás exposta nos condicionamentos gerais descritos por Siza na prova, onde para além de se apoiar na 'experiência pessoal', recorre a uma citação do 'Arqº Carvalho Dias' (cujo CODA se intitulava exactamente 'Casas de Praia em Moledo do Minho') que oferece dados concretos no que toca ao clima em questão: "(...)a chuva é abundante na Primavera, Outono e Inverno, mas em contrapartida cai com muito pouca frequência nos meses de Verão. Quanto à temperatura, nunca desce muito no tempo frio nem tão pouco se eleva demasiado no tempo quente. Em 25 anos de observação quotidiana a temperatura máxima registada não chegou aos 30º. Não existe pois, em Moledo, aquele calor excessivo de Verão que oprime e deprime. A nortada é que é o principal flagelo da região. Chega a durar mais de sete dias consecutivos, começando geralmente com a 1ª praiamar do dia e terminando ao pôr do sol"[6].

Portanto, trata-se aqui de dar resposta a uma condição muito específica, em que a perspectiva mais sensata de lidar com este 'flagelo' da região passava por dar força a uma **estratégia de resguardo** em cada casa e na composição do conjunto. Porque esta decisão também parte de um olhar atento do que já existe, Siza mostra e menciona ainda o "exemplo das construções locais mais antigas, em terreno semelhante, a sul, que se tomou como apoio a um critério de inserção na paisagem (não se pretendia contudo uma integração no plano formal, muito menos uma integração mimética ou uma transposição artificial de efeitos)."[7] (i05, algumas fotografias das respectivas construções, exibidas no CODA). Os desenhos dão-nos a ideia de como o conjunto se organiza numa implantação linear (i04, no sentido norte-sul), incluindo variações a partir da topografia, acessos e predominância dos ventos.

6 Citado por **Álvaro Siza**, "Memória descritiva e justificativa - Dados - Condicionamentos gerais - Clima", op.cit., pág. 6(?);
7 **Álvaro Siza**,"Memória descritiva e justificativa - Solução - Organização do conjunto", op. cit., pág. 15(?);

i07- Planta (com acabamentos) da habitação Rui Feijó, Moledo do Minho (1965, Siza);



i07

Colocado numa zona de cota mais elevada, a construção sugere a abertura face a uma área de dunas com vegetação baixa, procurando "**a)** continuidade entre as habitações, através de muros que englobam as zonas exteriores de estar e de serviço, com evidentes vantagens funcionais e de inserção na paisagem; **b)** zona central livre, abrigada do vento, mantendo o prolongamento do terreno para norte e um generoso espaço entre as habitações, transversalmente. (...)"[8] Ainda que com outras preocupações e outros recursos, o sistema de muros evoca claramente outra obra de Siza situada junto ao mar, e que se construía por esta altura, a Piscina das Marés (1961-66), em Leça.

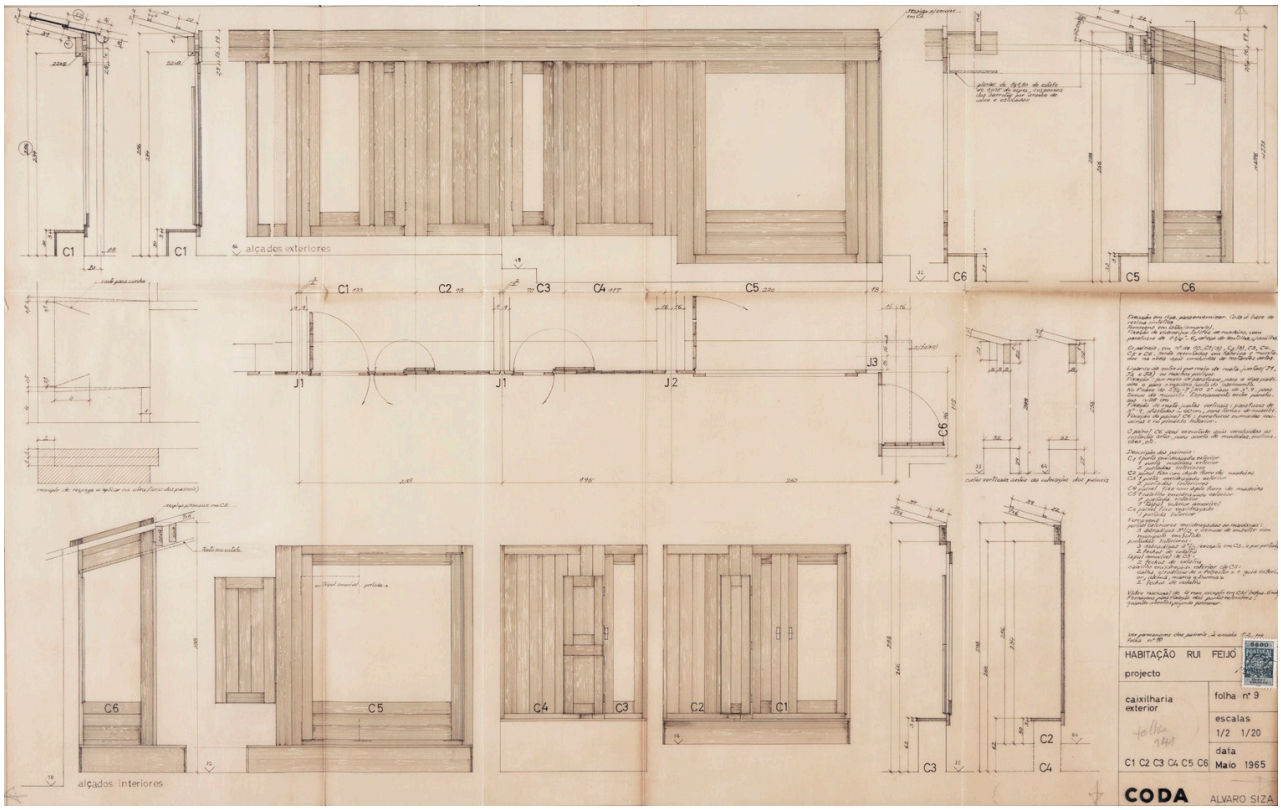
Quanto às casas, planeou-se um conjunto de habitações unifamiliares de um piso, em 'plataformas' que englobam os espaços de transição interior-exterior (pátios de estar e serviços), e com condições para a utilização quer durante os fins de semana, quer em períodos de férias mais longos; interpretando os hábitos de vida concebidos para este tipo de casas, Siza lista de modo extremamente sucinto de que modo o programa pode funcionar:

" - **Sala** comum favorecendo uma ocupação 'aberta' a circunstâncias variáveis, através do estudo dos movimentos de distribuição, da articulação das paredes (nem um só núcleo, nem a imposição de dois ou mais núcleos de interesse); - **Terraço** encarado como espaço de transição entre o interior e os espaços livres; - **Zona de serviço** de organização convencional mas permitindo prováveis alterações nos hábitos de vida; - Participação no equilíbrio da casa dum espaço habitualmente morto e indispensável dentro das premissas do programa: a **galeria de acesso aos quartos**; - **Zona exterior** directamente ligada a cada quarto, como compensação a uma área interior reduzida ao mínimo; -Possibilidade de construção (imediata ou em fase posterior) dum segundo quarto de banho servindo a zona de quartos. - **Coberto** para o automóvel com ligação directa com a zona de serviço e a entrada principal;"[9]

Nesta descrição, que dá conta das diferentes unidades que formam o programa da casa, Siza deixa pistas sobre o que motivou o desenho de cada uma delas, e ainda de como a sua utilização pode variar e evoluir; isto fica patente

8 **Álvaro Siza**, "Memória descritiva e justificativa - Solução - Organização do conjunto" op. cit., pág. 13(?);
9 Ibidem, "Memória descritiva e justificativa - Solução - Habitações", pág. 13(?);

i08- Desenhos de pormenor da caixilharia exterior em madeira, da habitação Rui Feijó (1965, Siza);



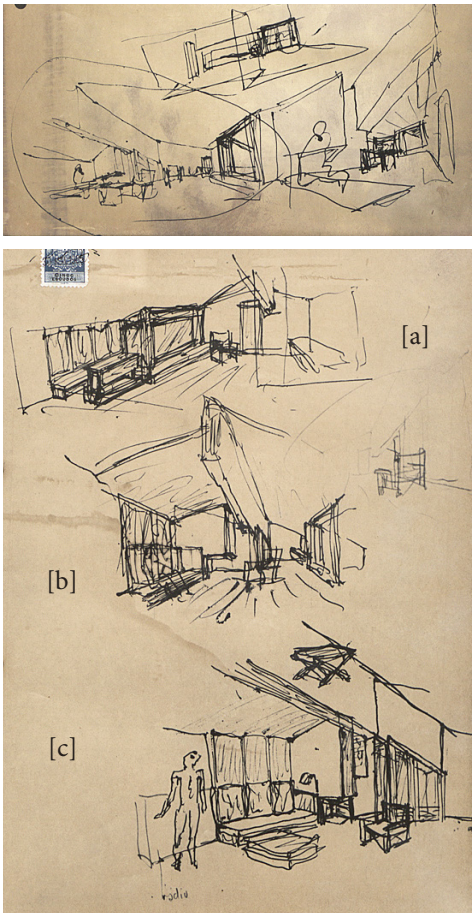
i08

quando fala em "(...)ocupação 'aberta' a circunstâncias variáveis", "(...)permitindo prováveis alterações nos hábitos de vida", ou antecipando a "Possibilidade de construção (imediata ou em fase posterior)" de outras divisões na casa.

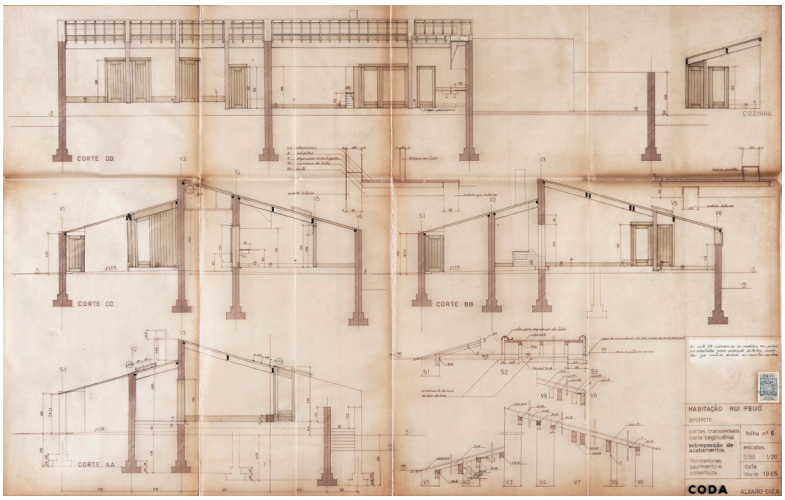
Quanto à mão de obra, que se pretendia local, já há a sensação de que a realidade que encontramos em casas anteriores se ia alterando, e a memória descritiva também realça esta condição; além do surto de emigração, a "mão de obra local é cara e em geral de baixa qualidade. Começa a rarear o operário de saber e experiência transmitidos de geração em geração - problema recente e de complexas consequências"[10]. Apesar disso, este factor não foi de todo inibidor, pelo contrário. Siza, fiel ao processo de projecto que foi desenvolvendo ao longo do tempo, elabora todos os desenhos que considera necessários para uma execução correcta da obra, e isto não implica que não se dê uma margem para alterações e melhorias no momento da construção, coisa aliás bastante comum. Por entre a execução de paredes de alvenaria posteriormente rebocadas, paredes divisórias de tijolo, a aplicação de revestimentos cerâmicos ou planeamento de todo o sistema infra-estrutural, é sem dúvida na utilização da madeira que incide um cuidado especial. Já com alguma experiência, Siza faz uso de um conhecimento acumulado para desenhar com minúcia os detalhes, não numa repetição dum 'pormenor típico', mas como uma lógica evolutiva que é constantemente repensada em cada projecto. Consciente de como o aspecto e funcionamento deste elementos podem alterar a percepção do espaço, os desenhos vão desde a estrutura do telhado, passam pelas caixilharias interiores e exteriores, até aos apainelados e remates que vão dando forma a cada abertura (i08).

Das quatro casas que povoam o conjunto, é no plano da construção da Casa 'A' que maior parte do trabalho incide, e como podemos perceber a partir da planta (i07), esta não é mais do que uma variante do desenho proposto para a casa Rui Feijó. Aliás, como vimos, foi verdadeiramente a partir dessa casa e desse cliente que Siza 'montou' todo o CODA, e por isso é natural que tenha mantido a identificação como 'Habitação Rui Feijó' em todos os desenhos que a ela se referem. Neste processo em constante transformação, de sobreposição de ideias e experiências, é interessante ver como o projecto foi crescendo e onde se deram as principais alterações.

10 **Álvaro Siza**, "Memória descritiva e justificativa - Dados - Condicionamentos gerais - Mão de obra" op.cit., pág. 7(?);



i09



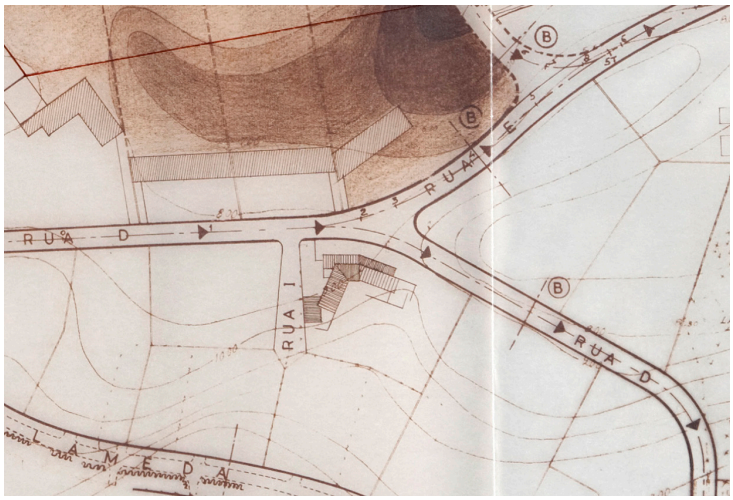
i10

i09- Esquissos do interior da habitação Rui Feijó, em particular do espaço da Sala;
i10- Cortes transversais e longitudinal da habitação Rui Feijó, com pormenores do pavimento e cobertura (1965, Siza);

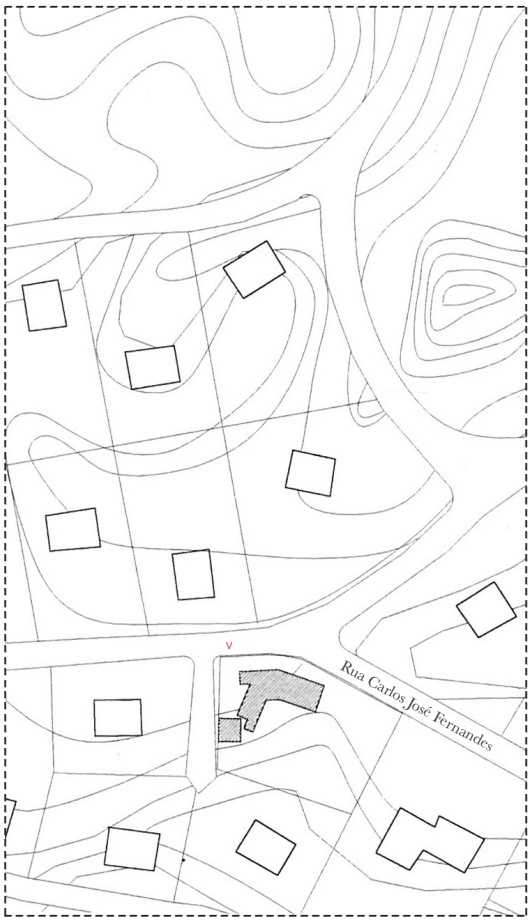
Comparando com a versão de 1964 (i01), parece ter havido um ajuste geral das proporções mas é sem dúvida na configuração da **sala** que se sente uma evolução nas possibilidades que a casa oferece. Se antes o espaço sugeria a diagonal 'entrada - abertura para o terraço' como o movimento dominante em que os dois cantos restantes estavam 'estabilizados', desta vez consegue-se uma maior diversidade espacial e valorização daquilo que esta zona agregadora pode ser. Isto é, além desta diagonal que se mantém, há uma activação total do espaço quadrangular da sala, na criação de momentos que possibilitam várias apropriações. Os próprios esquissos de Siza reflectem este trabalho: na área adjacente à zona de serviços cria-se agora um acesso próximo à cozinha e uma relação franca com o exterior, entre os quais se prevê uma zona de refeições (esquisso [a], i09); já no canto oposto, Siza consegue potenciar a diferença de pé-direito em cada lado da viga principal para desenhar um nicho, zona de recolhimento com a lareira por perto, onde a altura reduzida e a introdução de mobiliário invocam outro nível de intimidade (esquissos [b] e [c], i09). No resto da casa, as principais diferenças estão no desenho dos pátios e do coberto que antecede a entrada, na combinação dos espaços de serviço e sua relação com o exterior ou ainda no corredor de acesso aos quartos (que se torna menos extenso). Para terminar, mencionar ainda a decisão de Siza em cobrir a estrutura da cobertura ao forrar os tectos interiores com placas de estafe de 1,00x1,50m que seriam depois rebocadas com argamassa de gesso. Já nos tectos dos cobertos exteriores, a estrutura de madeira ficaria à vista (i10).

Está lançado assim o 'rastilho' para o que vamos encontrar a seguir. Na aparente elementaridade deste projecto (que não se concretizou), reside muita da matéria que acabou por constituir a casa Alves Costa, que representa como que uma *ponte* em forma de casa, isto é, ao mesmo tempo conclusão e inauguração de mais uma etapa na maturação de uma ideia de arquitectura. Veremos aliás, como na reformulação, redesenho e adaptação destes elementos a outro lugar (próximo deste), Siza vai moldando o espaço da casa até alcançar o ajuste pretendido, a tal procura pelo 'composto' num desenho que esteve, e está, sempre em **gestação**.

i11- Detalhe do posicionamento da casa Alves Costa no desenho de implantação do conjunto de quatro casas, parte do ante plano de urbanização para Moledo do Minho proposto por Siza (1965);
i12- Implantação actualizada da versão final da casa Alves Costa em Moledo do Minho, com a marcação do portão exterior de entrada;



i11



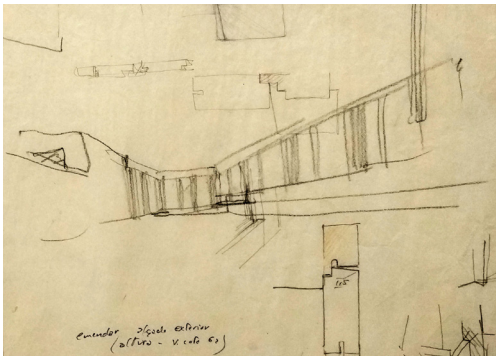
i12

A construção do ***silêncio***

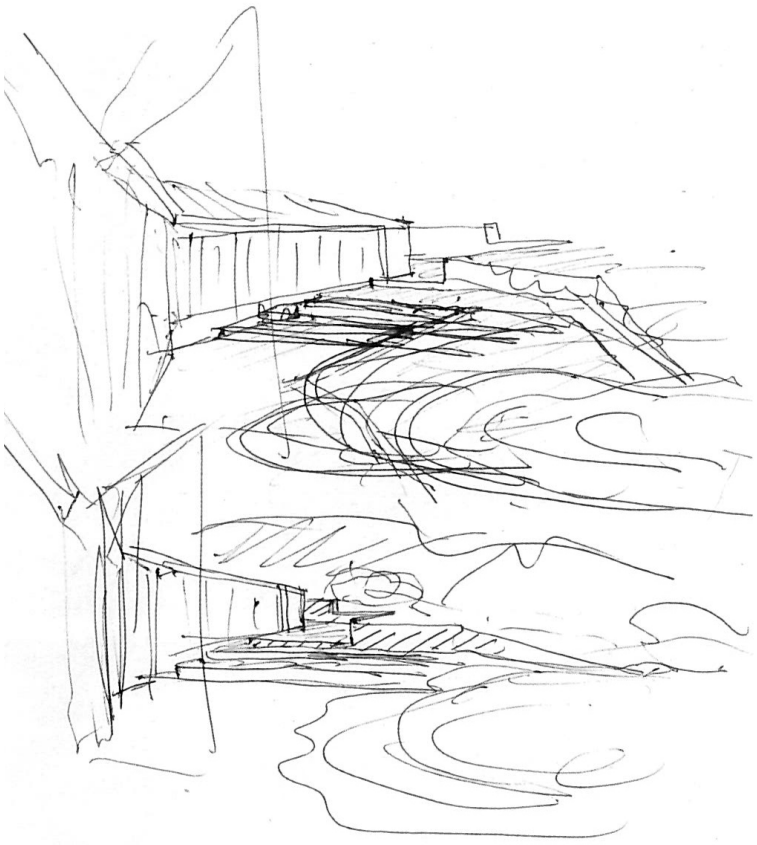
Chegamos agora à casa na qual este estudo converge. Depois dos avanços e recuos em torno da habitação Rui Feijó, Siza concentra-se finalmente no projecto para uma casa de férias, encomendada pelo crítico de cinema, Henrique Alves Costa, pai de Alexandre Alves Costa (na altura colaborador de Siza). A boa relação entre arquitecto e cliente, assim como a informalidade que este tipo de programa carrega, contribuíram para que a concretização do projecto se arrastasse no tempo. Isto permitiu ao arquitecto resistir a tentações de ancoragem precoces, consciente de que "se alguém que está a fazer uma casa pensa que está só a fazer uma casa, está a cometer um erro grosseiro."[11] Refiro-me com isto à reflexão acerca daquilo que pode caracterizar a ideia de 'casa', ao desenho de 'uma casa' ou à formação do 'lar'. Foi Louis Kahn que escreveu precisamente sobre esta questão, clarificando: " **Casa** representa um conceito abstracto de espaços bons para viver. **Casa** é a forma mental, que deve existir sem forma física ou dimensão. **Uma casa** é uma interpretação condicionada do espaço habitável. Isto é desenho. Na minha opinião, a grandeza do arquitecto depende dos seus poderes na compreensão daquilo que **Casa é**, em vez do seu desenho de **uma casa** como uma acção circunstancial. **Lar** é a casa e os seus ocupantes. **Lar** torna-se diferente com cada ocupante."[12] Kahn privilegia assim a procura pelo que significa *habitar*, do que significa o conceito de Casa, em vez da obsessão antecipada por aquilo que deve ser o resultado natural dessa pesquisa, a forma; isto não retira preponderância ao desenho, pelo contrário, responsabiliza-o porque é consciente da força que pode ter na criação de tais dispositivos - na transmissão das ideias sobre **o que a Casa pode ser**.
Kahn, lembra ainda que "Forma é o quê. Desenho é o como. Forma é impessoal, mas o desenho pertence a quem desenha. O desenho é prescrito pelas circunstâncias - quanto dinheiro há disponível, o lugar, o cliente, a extensão de conhecimento e de técnica."[13] Em Siza, esta procura está latente desde logo no esquisso, instrumento que o próprio tornou vital na tradução do que vai imaginando. Com o desenho vai criando uma consciência das

11 **Gonçalo M. Tavares**, "A estranha casa do senhor Walser" conferência proferida oralmente, gravada e depois transcrita por Nuno Higino. in *Pensar a casa: conferências da casa 1*, Matosinhos, Casa da Arquitectura, 2011, pág. 42;
12 **Louis Khan**, "[1961] Form and Design" in *Louis I. Kahn: writings, lectures, interviews*, New York, Rizzoli, 1991, pág. 113;
13 **Louis Khan**, "[1971] On 'House' anda 'A House' and 'Home'", op. cit., pág. 261;

i13 e **i14**- Esquissos de trabalho que mostram a 'curvatura facetada' que a casa foi ganhando face ao pátio no interior do terreno (Siza);



i13



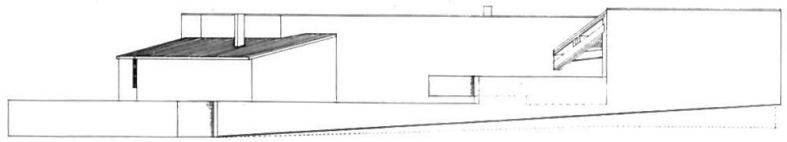
i14

inumeráveis tensões que envolvem qualquer solução hipotética para um problema concreto, tentando não fazer de tal solução uma forma estanque mas um organismo que se ajuste a várias utilizações, "Tal casa, criada para uma família particular, deve, se o desenho tem como objectivo reflectir a lealdade da forma, ter o carácter de ser igualmente boa para outra família"[14].

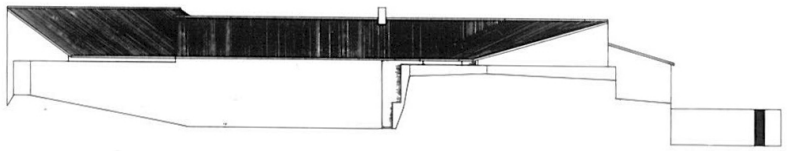
Confrontado com um uma zona de dunas, por entre o pinhal, o terreno surge ao longo da Rua Carlos José Fernandes em Moledo do Minho. Lembramos como Siza concentra múltiplos tempos num primeiro esquisso, o que já trazia com ele, o que observa naquele instante e o que vai antecipando - a 'aproximação dos opostos': "Não quer dizer que muito fique de um primeiro esquisso. Mas tudo começa. Um sítio vale pelo que é, e pelo que pode ou deseja ser - coisas talvez opostas, mas nunca sem relação. Muito antes do que desenhei (muito do que outros desenharam) flutua no interior do primeiro esquisso. Sem ordem. (...) A ordem é a **aproximação dos opostos**."[15] Porque tudo o que vemos nos dá referências, o momento do desenho é quando vemos vertido no papel um certo 'acumular de vida', processo no qual a memória tem um papel fundamental, "(...) a capacidade de memória é a fixação, e o desenho o meio que reproduz isso. Depois de adquirido, o desenho pode ser manipulado ao sabor do gosto...o desenho é como a escrita. Descrever alguma coisa é comunicar algo. É com este gozo todo, por vezes muito sofrido, com alegrias e tristezas que se vai fazendo as coisas."[16] Do desabafo de Távora depreendemos como o (ar)riscar pode ser o caminho que vai combatendo esse sofrimento, da insegurança antes de cada projecto, na busca pelo momento de serenidade após o processo turtuoso.

Para Siza, "Desenho é projecto, desejo, libertação, registo, e forma de comunicar, dúvida e descoberta, reflexo e criação, gesto contido e utopia"[17], e é através dele que vai derivando ao longo da sua vida[18]; trata-se do momento de inconsciente pesquisa, de quem abandona excepcionalmente, durante um tempo limitado, a ancoragem. O uso

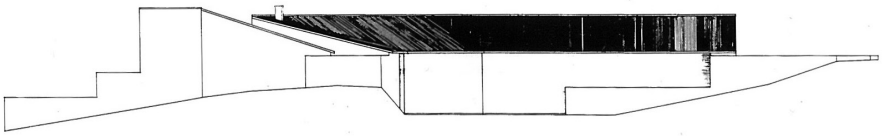
14 **Louis Khan**, "[1971] On 'House' anda 'A House' and 'Home'" op.cit., pág. 261;
15 **Álvaro Siza**, "Oito Pontos" in *Álvaro Siza textos 01*, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 27;
16 **Fernando Távora**, *Em notas de uma Entrevista*, 2002. Citado de "XIX Fernando Távora [casas]" in *Sobre o projeto de arquitetura de Fernando Távora*, Porto, FIAJMS, 2015, pág. XIX;
17 **Álvaro Siza**, "Desenhos - Exposição Japão" in *Álvaro Siza textos 01*, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 273;
18 **Maurici Pla**, "Derivas, contenedores, tempestades: arquitecturas sin ancla - 1996" in *La arquitectura a través del lenguaje*, Barcelona, GG, 2006, pág. 68;



SO

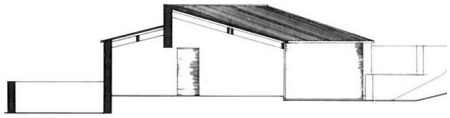


NE

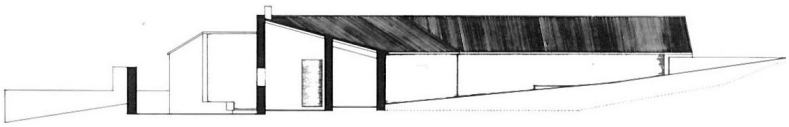


SE

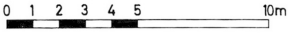
i15



Corte CD



Corte AB



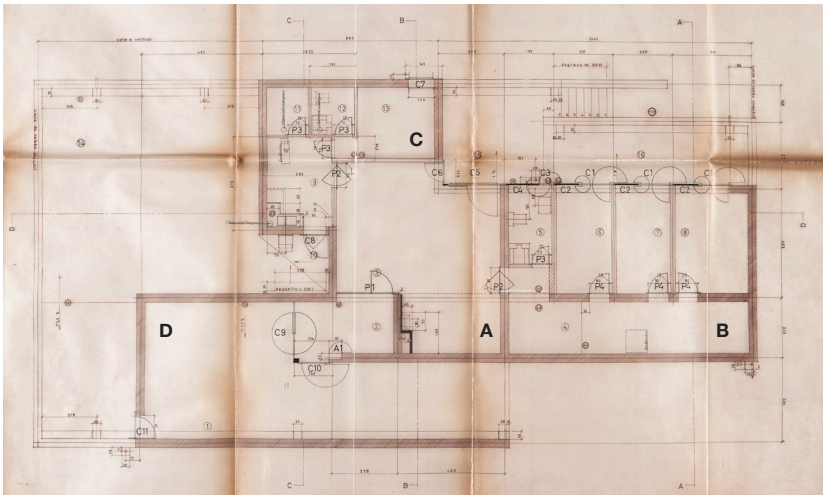
i16

i15 e **i16**- Alçados e cortes correspondentes à primeira versão (i19) da casa Alves Costa (1968, Siza); Apesar de representarem fielmente as mudanças de cota e volumetria da casa, estes desenhos são muito esquemáticos no que toca a todas as aberturas e vãos, que não se encontram representados. Ainda assim, estes são os únicos perfis que se encontraram relativamente ao projecto;

do esquisso de trabalho está presente em Siza desde as primeiras obras em Matosinhos, mas só a partir dos anos 60 é que estes registos começaram a ser entendidos quase como 'acto de iluminação' ou rasgo. O progressivo domínio que foi tendo do desenho fez-se gradualmente, levando à criação desta 'caligrafia' que a ele associamos. No entanto, e porque o desenho é ferramenta universal, acessível a todos e ajustável ao uso que lhe queremos dar, é importante não romantizar *o esquisso* como receita ou até produto final, mas sim como gesto natural que lança "(...)possíveis vias de trabalho, mas também o desassossego na procura pela solução precisa. Às vezes preencho folhas e folhas dos meus cadernos na procura de possíveis alternativas; é um trabalho obsessivo até alcançar um ponto de equilíbrio."[19] Por entre os corredores da memória, esta deriva tem apesar de tudo um propósito claro: "A maior parte dos meus desenhos obedece a um fim preciso: encontrar a Forma que responda à Função e da função se liberte - e do esforço - abrindo-se a imprevisível destino."[20] Este lado prático dos desenhos (e aqui já não falamos apenas dos esquissos), que espelham uma vivência provisória correspondente ao período de Projecto, é-nos útil na medida em que ajuda a contar a história não só do que chega à construção mas também do que ficou pelo caminho.

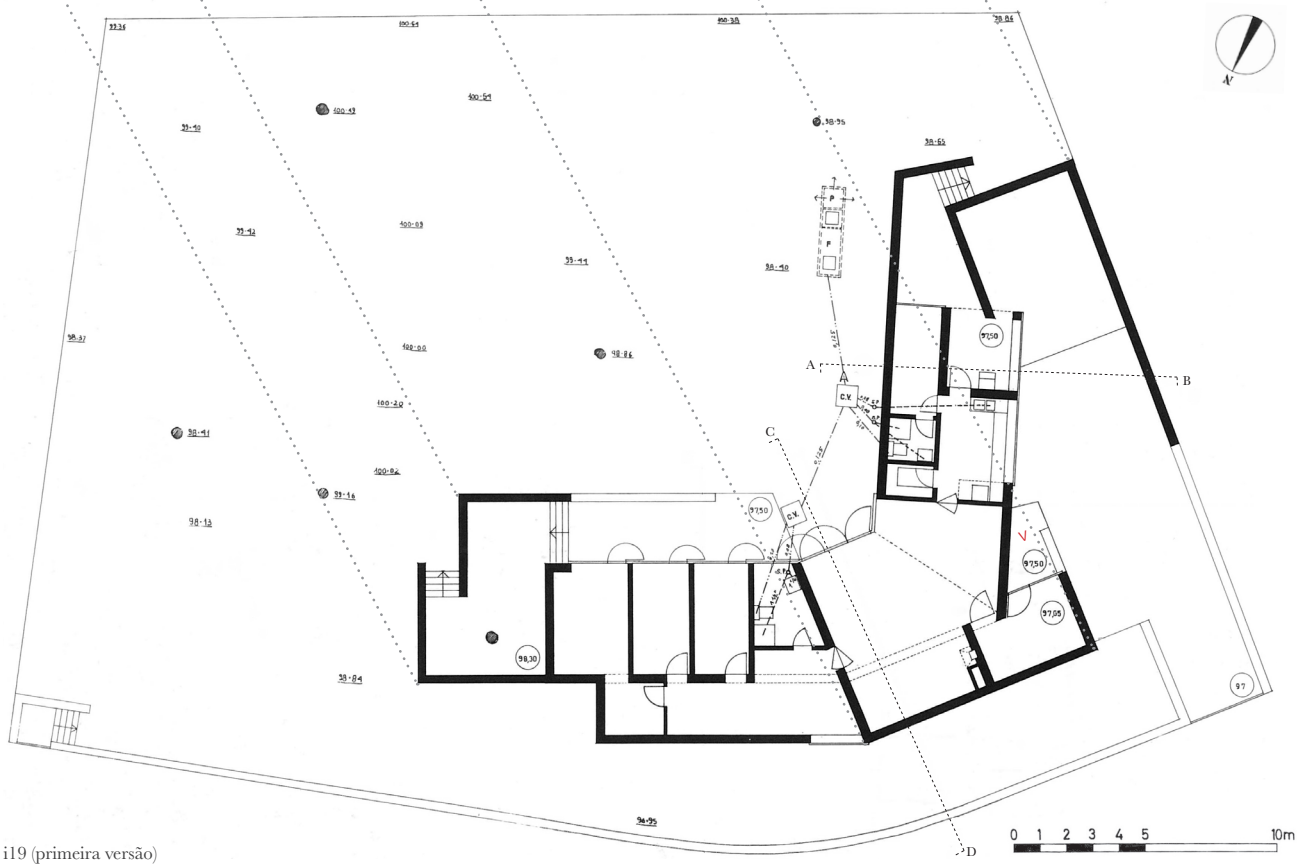
Num primeiro olhar sobre este projecto diríamos que o gesto que sobressai é o de protecção e definição de um espaço reservado a partir da volumetria. Com uma suave pendente no sentido da rua, a casa parece ajustar-se ao desenho do limite do terreno, torcendo e partindo o seu corpo no sentido de se fechar sobre si própria. Este princípio está de acordo com a lógica formal adoptada por Siza em muitas das casas feitas ao longo da década de 60, em que se procurava uma espécie de privacidade num 'mundo interior'. No caminho que leva até ao 'ponto de equilíbrio' materializado na casa Alves Costa vamos encontrando reminiscências de casas que analisamos antes (casa Rocha Ribeiro e casa Alves Santos), sendo que nesse fio condutor entre obras há uma filiação particularmente intensa com a casa Rui Feijó, projecto que serve claramente como ponto de partida deste projecto. Previamente ao desenho da planta da casa como hoje a conhecemos, houve pelo menos mais duas versões (de 1968) que merecem ser olhadas atentamente, e que nos dão pistas para um melhor entendimento da solução final.

19 **Álvaro Siza**, entrevistado por Juan Domingo Santos, "El sentido de las cosas" in *El Croquis*, Madrid, El Croquis Editorial, 2008, pág. 12;
20 **Álvaro Siza**, "Desenhos - Exposição Japão" in *Álvaro Siza textos 01*, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 273;



i17

i18



i19 (primeira versão)

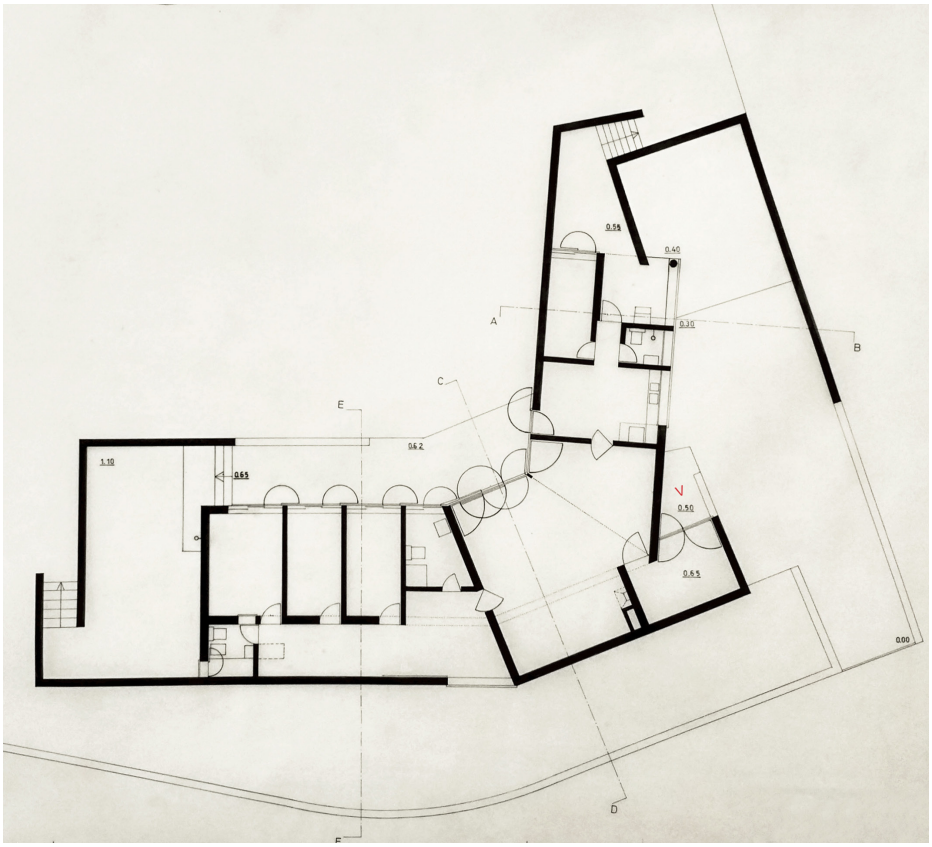
i17- Planta da habitação Rui Feijó (1965), Álvaro Siza. Nela estão assinaladas quatro 'unidades-tipo': **A**- entrada em relação com a sala; **B**- corredor, casa de banho e quartos; **C**- zona de serviços; **D**- paredes exteriores e coberto do carro;

i18- Esquema-colagem que mostra como a primeira versão da casa Alves Costa nasce literalmente da planta da habitação Rui Feijó. Para uma melhor leitura desta correspondência fizeram-se as seguintes operações no desenho: - recortar cada uma das zonas identificadas; - espelhar e rodar as unidades **A**, **B** e **D**; - rodar a unidade **C**. Assim, manipulando estas quatro *partes*, e fazendo depois o ajuste à planta da casa Alves Costa, vemos como esta correspondência se torna evidente;

i19- Planta da primeira versão (conhecida) da casa Alves Costa, Março 1968. Nesta planta, além de se assinalarem as cotas, é feita também a marcação das caixas de saneamento. Há neste desenho algumas particularidades que vale a pena apontar: a existência de uma reentrância (ou 'dente') na fachada mais a norte, junto ao muro limite do terreno e virada para a rua - pelo interior, este limite corresponde a um pequeno vestíbulo que antecede o último quarto; nessa mesma fachada, a norte, a única abertura é feita para iluminar a galeria de acesso aos quartos; na zona de serviços o espaço era ainda bastante compartimentado, com a cozinha organizada apenas no sentido norte-sul; o desenho dos muros e escadas exteriores é ainda relativamente contido;

i20- Planta da segunda versão da casa Alves Costa, Outubro 1968. Em relação à primeira versão, fazem-se sentir as seguintes alterações: a reentrância na fachada mais a norte desaparece - assim, a parede que define a galeria de acesso aos quartos prolonga-se nos muros exteriores; no fundo dessa mesma galeria surge agora outro quarto de banho, com acesso também a partir do último quarto; a zona de serviços é reformulada e passa a contar apenas com três divisões - assim, a cozinha aumenta de tamanho, organizando-se longitudinalmente e com acesso ao pátio; tal como na primeira versão, o limite do terreno apenas se encontra desenhado com muros no lado da garagem e na frente virada para a rua (onde no extremo mais nordeste se coloca um acesso mais informal com escada: ver i19).

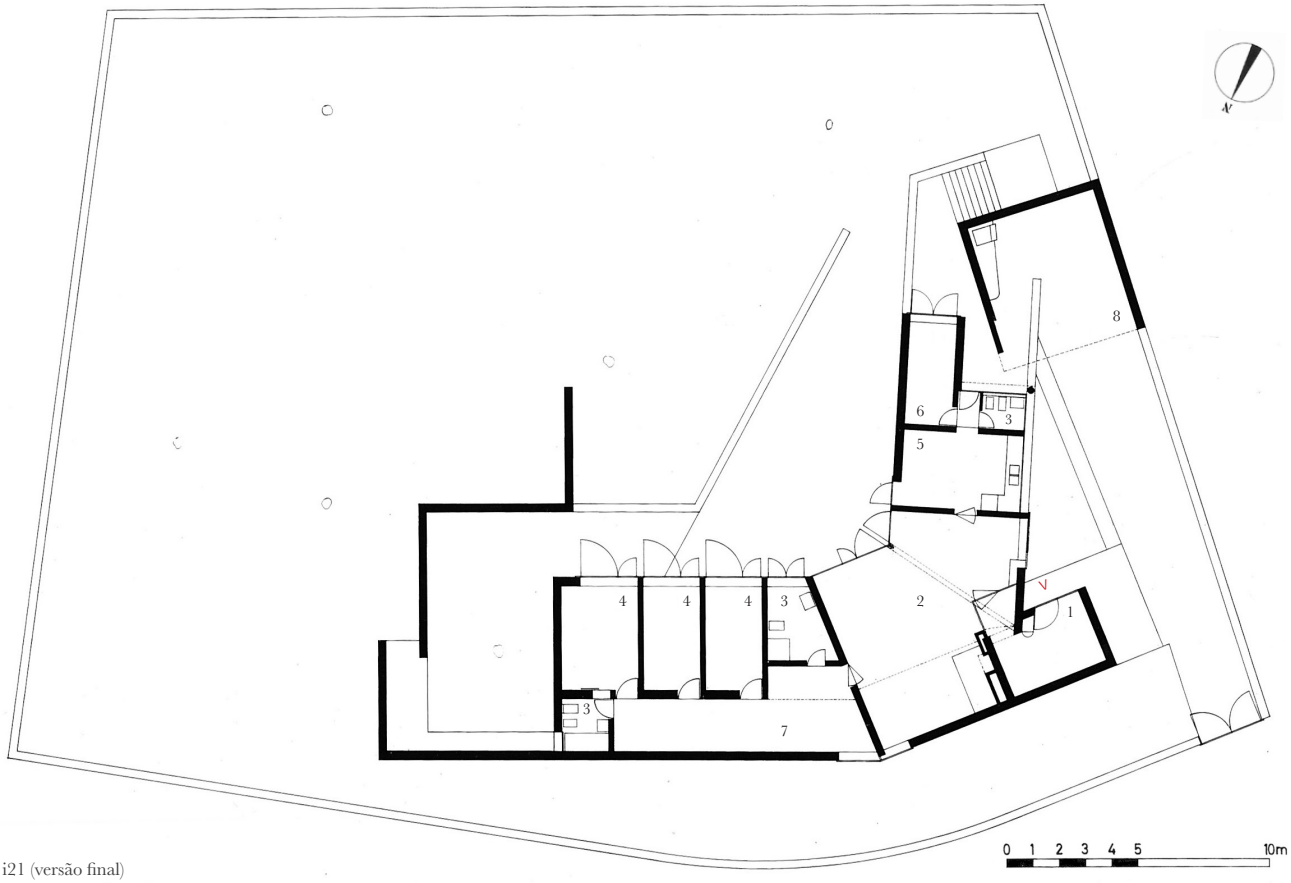
i21- Planta da versão final da casa Alves Costa. Comparando com a versão anterior são feitas algumas mudanças determinantes: a partir do portão exterior, as plataformas que levam até à entrada são alteradas, definindo com maior clareza os percursos possíveis; ainda pelo exterior, a intencionalidade e extensão dos muros ou paredes torna-se mais evidente - parte da parede da cozinha avança sob o coberto da garagem, as diferenças de cota vencem-se mais subtilmente sem recorrer a tantas escadas ou faz-se o ajuste da escala no pátio que serve a sala, com recurso ao muro baixo que estabelece um limite e serve de banco. Desde o átrio da entrada que se percebe como o desenho ganhou complexidade e informação, sobretudo na **Sala.**



i20 (segunda versão)

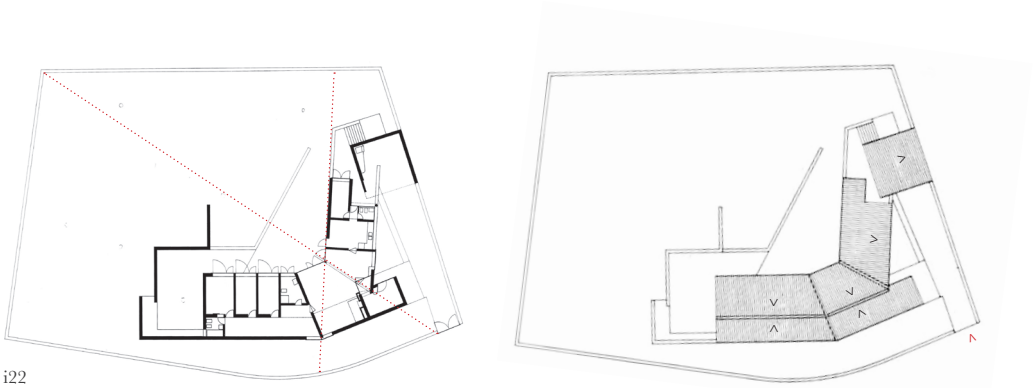
É aí que se dão as alterações mais significativas: são abertos dois novos vãos, um que ilumina o nicho na zona junto à lareira, e outro adjacente à parede da cozinha, virado para o espaço da entrada (janela que é possível abrir). Estas janelas não só trazem luz alterando a percepção do interior como introduzem outros modos de viver e utilizar o espaço. É ainda possível ver no desenho outras subtilezas, como o subtil armário que surge na entrada, a inclusão da 'portada interior'/biombo em madeira que faz a transição do átrio para a sala, ou a viga diagonal que cruza o espaço.

Legenda (versão final):
1- Átrio de entrada;
2- Sala comum;
3- Casas de banho;
4- Quartos;
5- Cozinha;
6- Quarto de serviço;
7- Galeria;
8- Coberto/Garagem;



i21 (versão final)

i22- Esquema da casa Alves Costa que exibe a suposição de dois alinhamentos fortes: no primeiro a diagonal que atravessa a sala parece conectar o extremo mais distante do terreno com o extremo do portão da entrada; no outro, a direcção do volume da zona de serviços, que se cruza com a diagonal anterior no pilar da sala, alinha-se com o eixo da dupla abertura feita na fachada da casa que se vira para a rua; No desenho seguinte vemos marcada a orientação das águas na sucessão de telhados;
i23- Perspectiva elevada da casa, com vista para o pátio interior;



i22

i23

Como é possível constatar pela colagem e plantas apresentadas (i18, 19 e 20), o desenho da casa Rui Feijó serviu de 'matéria prima' para uma primeira formulação da casa Alves Costa. Nesse projecto, é feito um estudo cuidado sobre o que significaria fazer uma casa de férias (ou um conjunto de casas), próximo da praia, também em Moledo do Minho. Confrontado agora com a oportunidade de construir, Siza encontra pertinência em não deixar 'morrer' muitos dos pressupostos conceptuais e até formais dessa proposta, até porque grande parte dos condicionalismos se mantêm (lembremo-nos por ex. do vento constante). O programa proposto é semelhante ao da habitação Rui Feijó, o que dá conta de uma certa estabilização no entendimento daquilo que pode constituir uma casa de férias[21], ainda que, como vimos, se altere na relação destas divisões com outro lugar.

Familiarizado com aquilo a que chamamos 'unidades-tipo' (assinaladas com as letras A, B, C e D), Siza parte para a sua transformação, consciente ou inconscientemente, manipulando a partir daí estas *partes* em função de condicionantes diferentes: "Os nossos edifícios são feitos de fragmentos desarticulados, unidos através do projecto numa ordem parecida à de um mapa de estradas. É só com a chegada da construção que a ideia se ajusta e completa, e a sua presença se revela num lugar específico."[22] O fixar (não literal, já que a sua disposição é completamente subvertida como fica claro nas i18, 19) destes núcleos foi de certa forma a 'invariante' que deu liberdade na procura por algo novo, distinto. Depois é o desenho que ajuda a estabelecer uma relação dialéctica entre a consulta rigorosa e a intuição, num processo de crescente compreensão que abre **caminho entre as ideias**; "Neste desvelar progressivo, numa imagem provisoriamente final, o *quase nada* que é tão importante, que está para lá do existente, a ligeira torção tantas vezes materializada no desenho, começa a tomar forma."[23] Na liberdade dos contornos, dos chãos, dos tectos, vemos nascer uma ordem, lógicas invisíveis por meio da geometria, relações e alinhamentos completamente intencionais ou fortuitamente oportunos que ancoram o projecto a este lugar (i23).

21 A lembrar, e como referido na **pág. 167**: "Sala comum com terraço adjacente; - Zona de serviço, incluindo cozinha, despensa, banho e quarto para uma empregada, além de um complemento exterior; - Três quartos, servidos por um quarto de banho (sendo um de casal e os outros com capacidade para duas ou, eventualmente, três pessoas); - Coberto para um automóvel; Considera-se preferível uma redução ao mínimo da área dos quartos, em benefício de uma sala comum de certo modo ampla, insistindo-se numa organização interior por zonas."
22 **Elías Torres Tur**, "Sobre nuestro trabajo" in *Hubiera preferido invitarles a cenar...*, Girona, Editorial Pre-textos, 2005, pág. 79;
23 **Álvaro Siza**, "Procedimento iniziale" in revista *Lotus International nº22*, Milano, Electa, 1979, pág. 49;

i24- Vista da casa a partir do exterior, mostrando a sucessão e alternância entre os planos de construção e os elementos naturais;

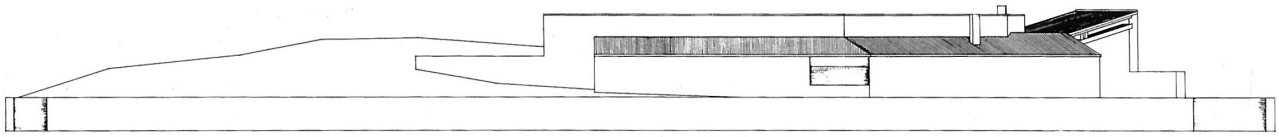
i24

Tudo isto lembra a questão da obra inacabada, tema recorrente entre criadores e algo que marca o trabalho de Siza. De projecto em projecto, não é possível entender verdadeiramente os seus edifícios sem a noção clara de que há tanto de invenção como de repetição, ou melhor, re-edição do que foi feito antes, "Vejo cada obra terminada como uma primeira pedra;(...) a obra nunca acabava porque Migue Ângelo destruía-a sempre parcialmente para começar de novo outra escultura a partir dos restos da anterior, transmitindo a ideia de que nada está nunca terminado, que há que voltar a começar sempre em busca da perfeição. Os poetas actuam da mesma maneira, vivem refazendo cada poema, uma e outra vez, até que finalmente o abandonam, o afastam nem que seja por um tempo. Essa é a vida da obra."[24] Olhar assim a casa Alves Costa, como o descolar de camadas que vai exibindo os vestígios da sua génese, parece estar de acordo com a caracterização que Gregotti faz de Siza, sobre o desenho imbuído de "(...) Uma dimensão temporal (...) criação de uma espécie de memória autónoma do projecto composta pelos vários estratos das alternativas precedentes, variações, correcções e erros que de uma maneira ou de outra estão presentes na composição final. Um produto construído por via de um processo de acumulação e purificação de sucessivas descobertas que por sua vez são absorvidas como elementos constitutivos."[25]

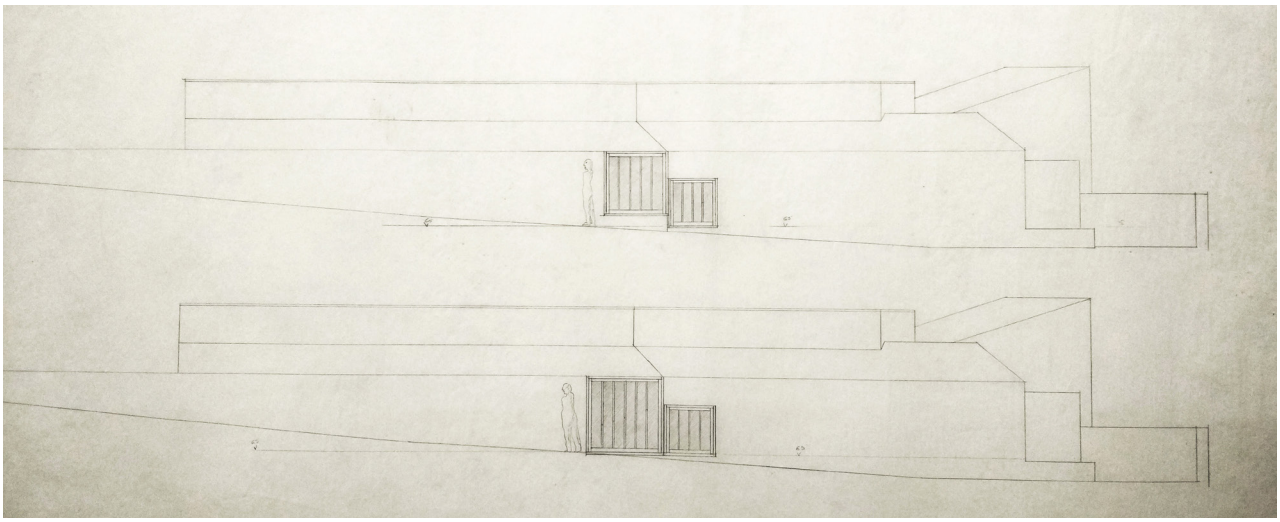
Na tradução do que podemos apelidar, segundo Portas, de 'arquitectura de integração'[26], vemos surgir uma construção que não se reduz a uma técnica do gosto, a embelezadora de paisagens, "De facto o momento local condiciona a linguagem mas não poderemos mais deixar que esgote o seu significado, pois isso equivaleria a retirar-lhe qualquer alcance renovador, a desistir de reinventar os organismos e estruturas construídas em que se processam as existências;"[27] Ao contrário das casas que fomos analisando ao longo deste trabalho e que se situam num ambiente maioritariamente sub-urbano, deparamo-nos agora com um projecto que mantém uma relação forte e permanente

24 **Álvaro Siza**, entrevistado por Juan Domingo Santos, "El sentido de las cosas" in *El Croquis*, Madrid, El Croquis Editorial, 2008, pág. 24;
25 **Vittorio Gregotti**, "Álvaro Siza" in revista *A+U extra edition - Alvaro Siza 1954-1988*, Tokyo, a+u publishing, Junho 1989, pág. 175;
26 "A ideia fundamental contida no conceito de integração, é a da necessidade de adequar ou, melhor, de relacionar a expressão de uma casa com o condicionalismo concreto do lugar onde se insere e das pessoas a que se destina, abstraindo de um sistema formal preconcebido (...)" por **Nuno Portas**, "Arquitectura integrada?" in *Arquitectura(s): história e crítica, ensino e profissão*, Porto, Faup Publicações, 2005, pág. 30;
27 **Nuno Portas**, "Prólogo" in *A arquitectura para hoje - finalidades*métodos*didácticas*, Lisboa, Dissertação para concurso de Professor de Arquitectura na ESBAL, 1964, pág. VII/VIII;

i25- Alçado correspondente à primeira versão da casa Alves Costa (i19), no qual apesar do esquematismo já é possível ver uma grande abertura na fachada Noroeste (1968);
i26- Desenhos de trabalho que antecedem a versão final da casa e nos quais é possível ver a experimentação de Siza no posicionamento das duas aberturas que viriam a ser feitas naquela fachada;



i25 NO



i26

com o meio natural; o avistamento da casa faz-se por entre altos pinheiros, experiência complementada pela maresia que a brisa carrega ou o constante granulado das dunas, até ao momento em que vemos surgir, em pleno contraste com todas estas texturas, as paredes e muros brancos da casa. Muros estes que conscientemente concentram em si a influência quer do tradicional como do moderno, e que por isso não resultam em romantismo: "Não faço muros caiados para integrar... mas porque continua a ter sentido a mesma ideia de reflectir a luz e de afirmar sem mimetismo a presença da obra do homem numa paisagem"[28]. Como afirma Mansilla, o respeito pelas particularidades do lugar e do momento definem o recipiente onde se fundem natureza, geometria e arquitectura, mas a "arquitectura de Siza não sustenta a sua inspiração só na Natureza. Sobrepõe-se a esta inspiração uma visão mais distanciada na qual a ideia filtra a modelação do que já existe. Um filtro que ordena as terras e os materiais a partir de uma reflexão sobre a herança da arquitectura moderna."[29] É na depuração destes planos que encontramos (quase literalmente) o silêncio transformado em matéria, silêncio petrificado - "Esse aspecto de serenidade, que outros poderão chamar de protecção, é importantíssimo para mim."[30] Segundo o que pudemos apurar a partir das diferentes versões da casa (i20,21,22), o alçado noroeste revela-se um ponto de particular interesse pelo modo como a alteração do seu desenho incorpora as hesitações, dúvidas ou convicções. Depois do fechamento total do alçado que se vira para a praia, ensaiado no projecto da habitação Rui Feijó, vemos Siza a propor numa primeira versão da casa Alves Costa um desenho igualmente contido mas onde desta vez aparece um vão que ilumina a galeria/ corredor de acesso aos quartos (i26). Sendo que este espaço se desenvolve ao longo da fachada, seria possível abrir uma janela em qualquer outro ponto do alçado que cumprisse as mesmas funções; no entanto, a decisão de Siza em colocar (desde as primeiras propostas) aquela abertura exactamente no momento em que o volume da casa torce, faz com que de certa forma haja um alívio do esforço da torção que une o conjunto em tensão. Mas mais que isso, esta janela corresponde a um alargamento do corredor no interior da casa, e a introdução do vão de grandes dimensões não só trás a vantagem de iluminar francamente o espaço, como sugere convictamente que

28 **Nuno Portas**, op.cit.;
29 **Luis Moreno Mansilla**, "Alvaro Siza Vieira" in revista *Arquitectura*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), julio-agosto 1986 nº261, pág. 41;
30 **Álvaro Siza**, op.cit., pág. 42;

i27- Vista do interior com destaque para a abertura que ilumina o corredor/galeria de acesso aos quartos;
i28- Vista exterior das duas únicas janelas na fachada que se vira para rua;

i27

i28

aquele corredor pode ter outros usos não planeados, desde um pequeno recanto de estar (i28) até zona de trabalho (o que veio a acontecer). Houve depois uma longa negociação com os clientes que pretendiam mais aberturas[31], isto fez com que a partir da segunda versão e já com a obra a decorrer, surgisse acoplada a esta janela uma outra, correspondente ao nicho de pé direito mais baixo no interior. Nos desenhos de trabalho (i27) vemos como Siza procurava uma composição equilibrada entre estas duas aberturas, com a particularidade de lidar com vãos que se queriam relativamente grandes, o que trazia desafios na relação com uma fachada de altura reduzida.

O relato do que foi a evolução deste alçado, poderá parecer uma particularidade redutora em relação ao todo da casa, mas parece-nos evidente que o modo como se formou esta imagem, aquilo que é a sua cara (ou costas) para o exterior, expressa logo a partida a serenidade que a obra procura alcançar, uma arte de *construção do silêncio* - "(...) a propriedade de engendrar em seu torno um espaço de silêncio, promover um olhar distinto sobre a realidade, um olhar despojado, abstracto, no qual o mundo se nos apresenta sob o signo da contemplação."[32] Com isto não pretendemos tirar importância ao lado oposto da casa, quase totalmente aberto, e em relação franca com o exterior; na verdade, gostaríamos de sublinhar a ideia de como as fachadas depuradas na obra de Siza, e nesta casa em específico, também podem ser lidas como verdadeiros **silêncios eloquentes.** Isto é, a sua presença torna-se o pano de fundo imprescindível na construção dos valores que a obra persegue. É a partir dessa invocação literal do 'silêncio' que se alcança o contraste, a transmissão de mistério e serenidade, e a possibilidade de perfurar, iluminar, abrir com ainda mais valor e significado. Nesta depuração que é reivindicação da palavra, em oposição ao ruído, vemos nascer uma arquitectura focada em dar voz às coisas reais do dia-a-dia, à autenticidade da experiência individual, consciente de que a sua clareza e utilidade "(...)dependem do comprometimento na complexidade das transformações que cruzam o espaço; comprometimento que no entanto só transforma a Arquitectura quando, pelo desenho, atinge a estabilidade e uma espécie de silêncio, o território intemporal e universal da ordem."[33]

31 Conversa com o Arq. **António Madureira,** Bar da Faup, Outubro 2015, Consultar 'Apêndice' - pág. 241;
32 **Carlos Marti Arís**, "10 - El ruido, el silencio, la palabra" in *silencios elocuentes*, Barcelona, Ediciones UPC, 1999, pág. 64;
33 **Álvaro Siza**, "Farmácia Moderna" in *Álvaro Siza textos 01*, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 45;

i29- Portão de entrada em madeira pintada de branco, visto da rua;
i30- Perspectiva do 'pátio de entrada', com a rampa de acesso ao coberto e a plataforma junto à porta principal;

i29

i30

A Casa ***levantada do chão***

Mais do que 'casa na praia', esta é uma casa no pinhal, ou nas dunas, e no seu assentamento não faz mais do que 'abraçar' (literalmente) esta condição, com a intenção clara de criar um mundo distinto, à parte, protegido do exterior. Desde logo, na memória descritiva do projecto (datada ainda de 1965), este pressuposto é reforçado como o princípio gerador da implantação do edifício: "A casa desenvolve-se num único piso e em forma de concha, seguindo a topografia do terreno, de maneira a que as zonas habitadas olhem para o interior. Este princípio gera um espaço exterior, como prolongamento da casa, que está delimitado pelo volume da construção e pelo relevo do terreno, um espaço com intimidade suficiente e protegido dos ventos dominantes, que compensa a redução ao mínimo necessário de superfície coberta."[34] Siza aponta desde logo como os elementos naturais influenciaram a proposta, desde o já mencionado vento até à "particular atenção com a topografia, convencidos de que alterá-la em cada parcela implicaria a destruição do que constitui um dos aspectos mais positivos da zona: a paisagem."[35]
As experiências anteriores foram impregnando a imaginação de Siza de tal modo que a construção lenta deste projecto resultou numa obra que, sem pôr em causa a sua modernidade e os valores culturais da época, conservou um diálogo pertinente com valores tradicionais (ou do passado) e um sentimento de pertença fortíssimo. Através da utilização de meios simples e reconhecíveis encontramos uma arquitectura focada e contemplativa, cuja aparente elementaridade vai montado uma rede de tensões, precisas e comoventes: "Imaginar significa recordar aquilo que a memória escreveu dentro de nós e pô-la em confronto com as exigências e condições; mas também elevar as exigências e as condições ao nível da sua real complexidade, e por fim restituí-las na simplicidade oblíqua do projecto."[36]
Sinteticamente, e como tivemos oportunidade de perceber antes, a casa configura-se num 'L' torcido, que é depois complementado com um volume deslocado apoiado no muro que limita a propriedade. No corpo principal, é a sala

34 **Álvaro Siza**, "Casa Alves Costa" in *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 44;
35 Ibidem;
36 **Vittorio Gregotti**, "O Outro" in *Álvaro Siza - Imaginar a evidência*, Lisboa, Edições 70, 2015, pág. 10;

i31

i32

i31- Perspectiva da zona de entrada a partir do coberto da garagem, junto à parede/ muro da cozinha que se divide através do rasgo horizontal;
i32- Muros e paredes que ajudam à submersão no percurso labiríntico proposto;

que agrega, como hipotético *pivot*, as duas alas constituídas por quartos e casas de banho a nordeste e as zonas de serviço a sudoeste. Também aí, mas já noutro corpo que se separa, temos então um telheiro independente que serve de garagem e ao mesmo tempo apoio da zona de serviços. O acesso a desenhos de versões e projectos anteriores faz-nos perceber com clareza como as formas foram surgindo em consonância com o lugar, mas do mesmo modo que assimilamos a importância dessa racionalidade para tornar as coisas familiares e naturais, também sentimos desde logo a presença de um lado 'não convencional', que tende para o inexplicável (não só nesta obra mas ao longo do trabalho de Siza), que nos estimula[37]. O estímulo neste caso advém de uma curiosidade quase infantil pela descoberta da casa que nos leva a questionar, indagar e percorrer os caminhos que vão sendo sugeridos com o intuito de encontrar o seu lado mais secreto, privado e doméstico, que é paradoxalmente o mais aberto. Siza 'joga' com esta procura e acentua o tal estímulo através dos 'não tão convencionais' **percursos labirínticos** que no contornar de paredes e transição de cotas nos vão saciando essa curiosidade.

Pelo exterior, ainda no passeio público, é o baixo portão de madeira que sobressai em contraste com o muro que se tornou acizentado pela passagem do tempo; pintado de um branco reluzente, em sintonia com a casa, percebemos logo que ali se inicia a proposta de um percurso (i29). Entre o volume da casa e o muro do lote, vemo-nos numa espécie de átrio de entrada exterior, um terraço pavimentado dividido entre uma zona de passagem definida pela rampa ténue que avança até à garagem, e uma plataforma que oferece uma zona de estabilidade perto da entrada. Por enquanto vamos resistir ao apelo deste pódio e tomar a via secundária; orientados pela parede exterior da casa, somos obrigados a avançar sob o coberto da garagem, espaço escuro e reduzido à elementaridade das paredes que o definem e à estrutura da cobertura que se manteve à vista. Aí, após contornarmos a parede/muro que resulta do rasgo horizontal que se faz na parede da cozinha (i31) somos levados num itinerário retorcido, de curva e contracurva, que de certa forma nos desorienta (i32). A isto acresce uma sensação de submersão por entre os

37 **Gonçalo M. Tavares**, "A estranha casa do senhor Walser" conferência proferida oralmente, grava e transcrita por Nuno Higino in *Pensar a casa: conferências da casa 1*, Matosinhos, Casa da Arquitectura, 2011, pág. 35; "Muitas vezes, porque há confusão entre estes dois conceitos, fazem-se espaços irracionais com a pretensão de serem não convencionais. O irracional perturba. O não convencional estimula. É importante ser estimulado sem ser perturbado.".

i33- No culminar do percurso exterior, somos colocados ao nível dos telhados, obtendo uma perspectiva geral da casa;

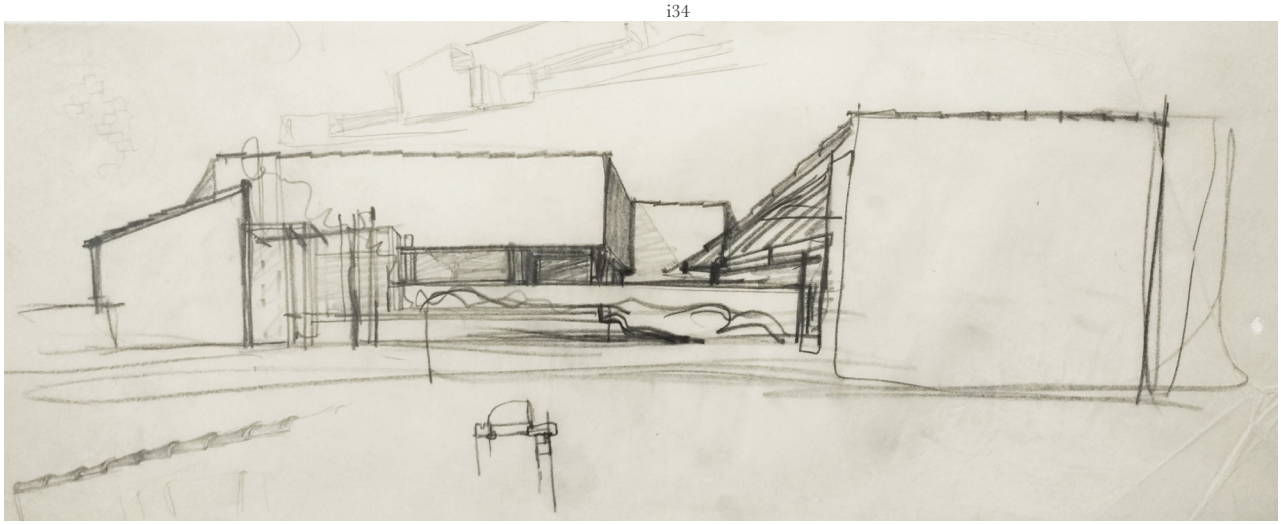
i33

muros brancos que fazem o suporte de terras e ancoram a casa ao terreno, sensação que só desaparece quando nas traseiras do volume da garagem vemos surgir um lance de escadas que nos trás de volta à superfície (i32). Como que celebrando em cada projecto a herança da *promenade architecturale* celebrada por Le Corbusier, Siza parece desde os primeiros tempos submeter o seu trabalho à aplicação da 'regra' do *caminhar,* como dinamizador de uma arquitectura que rejeita a inércia em prol do fluxo da vida: "(...)os diversos aspectos da obra, a sinfonia que de facto se toca, só podem ser apreendidos à medida que os passos nos transportam, nos colocam e deslocam, oferecendo ao nosso olhar o pasto de paredes ou de perspectivas, o esperado ou o inesperado das portas que revelam o segredo de novos espaços, a sucessão das sombras, penumbras ou luzes geridas pelo sol que penetra pelas janelas ou pelos vãos, a visão longínqua dos terrenos construídos ou plantados, ou a dos primeiros planos sabiamente organizados."[38] Sem saber, Le Corbusier escrevia aqui uma memória descritiva alternativa para a casa que agora estudamos.
No culminar deste recortado itinerário exterior, o reencontro com a 'vista' da casa ganha o valor inestimável de uma conquista, revelação do lado que parece fazer das dunas e dos pinheiros material que qualifica a experiência do habitar - verdadeiro achado (i33). Alves Costa lembra como havia o gosto de ter em casa sempre muita gente, 'a porta nunca estava fechada', portanto começamos a perceber como "(...) era preciso conciliar este aspecto de comunidade ampliada, mas também cada um poder encontrar o seu próprio espaço"[39]. A casa reage assim a este modo de vida dos clientes, conciliando o carácter informal de uma casa de férias que se quer convidativa e com um forte sentido de comunidade, mas que ao mesmo tempo pretende conservar o valor fundamental de uma intimidade doméstica, do privado - "A casa possui um certo significado duplo: por um lado, apresenta um aspecto labiríntico, fechado, e, ao mesmo tempo, sente-se como uma casa de férias, uma casa para muita gente.(...) Este ponto de compromisso, entre aberto e íntimo, satisfazia muito o meu pai."[40] Para Siza é necessário que todos os problemas sobre como viver a casa se façam seus, mas que paradoxalmente haja uma consciência de que se faz a casa para outro - um trabalho de distanciamento entre as nossas ideias e as de outrem.

38 **Le Corbusier**, "A Arquitectura - 5" in *Conversas com os estudantes das escolas de arquitectura*, Lisboa, Edições Cotovia, 2009, pág. 52/53;
39 **Alexandre Alves Costa**, "Retazos de una conversación con Alexandre Alves Costa" in *Alvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 47;
40 Ibidem;

i34- Imagens do móvel de topo curvo que nos guia até à sala, visto a partir do átrio de entrada;
i32- Esquisso de trabalho que incide sobre a zona de entrada, em particular no corpo mais baixo que faz o átrio e com o qual Siza ensaiava aqui outras possibilidades;

i34



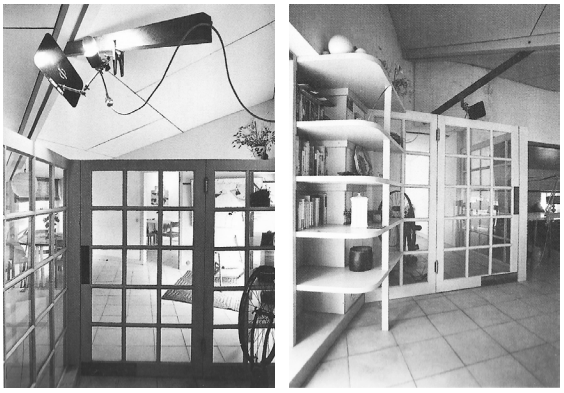
i35

Após percorrermos o trajecto ziguezagueante que nos aproxima do extremo mais a sul do terreno, temos um ponto de vista que alinha o nosso olhar com o topo dos telhados de uma água que cobrem o volume da casa em sucessivos planos. Essa perspectiva elucida-nos sobre a escala desta construção, um domínio que nos soa familiar porque captura a sensibilidade dos dimensionamentos presentes na arquitectura popular, "Siza media tudo com o corpo... na altura, agora não, já sabe de cor. Mas é efectivamente assim. (...) antes de fazermos este projecto fizemos uma viagem a Santillana del Mar, perto de Santander, que tem uma arquitectura popular muito bonita que Siza apreciava muito e que tinha gosto em medir. Efectivamente, as dimensões da casa são mínimas, o mínimo para se poder caber nela. Siza também gostava muito de uma mesquita em Fez que tem uma entrada muito baixa; creio que se passa mas sensação é a de que não vais passar."[41] Este é mais um dos temas recorrentes ao longo do percurso de Siza, o modo como a casa se coloca furtivamente no encontro da escala adequada em relação com o terreno, mas também em relação aos *gestos necessários*; a procura pelo que é estritamente necessário, "(...) poeticamente interessado na economia da expressão, no ser minimalista não por uma posição formal mas por orgulho da pobreza, nas exigências dos gestos necessários, no ser 'habitante da solidão' como ele a si próprio se define."[42]

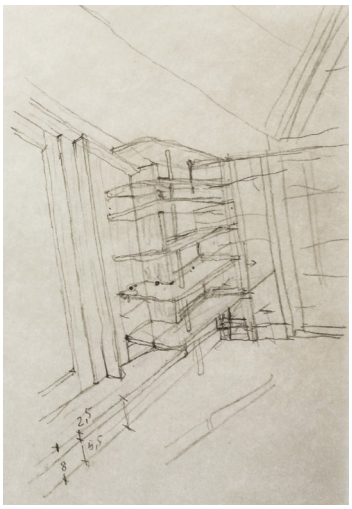
Regressando ao pódio, cujos degraus permitem um subtil acesso lateral, preparamo-nos para aceder ao átrio de entrada, onde a porta principal nem sequer é visível desde a rua. Os esquissos de trabalho (i35), que mostram a evolução no desenho do corpo mais baixo deste acesso, provam como a manipulação da altura no momento da entrada, em que temos uma sensação de agachamento, foi encarada desde logo como essencial na preparação do que encontraríamos na sala. Esta compressão não só reflecte as arquitecturas vistas em viagem, lembradas por Alves Costa, como é também reminiscente do movimento 'contra-natura' de rotação dupla que já vimos acontecer na casa Alves Santos. Neste átrio há ainda a particularidade da atenção dada ao desenho do móvel de apoio colocado atrás da porta e que não vai até ao tecto (i34). No detalhe de fazer o seu topo curvo, vemos mais uma vez como tudo contribui na intensificação de uma ideia, neste caso a do movimento pivotante que nos transporta até à sala.

41 **Alexandre Alves Costa**, op. cit.;
42 **Vittorio Gregotti**, op. cit., pág. 7;

i36- Diferentes perspectivas da 'portada interior/biombo que sucede ao átrio de entrada;
i37- Esquisso que mostra a atenção dada à relação entre todos os elementos, neste caso o armário que liga a portada interior e a janela exterior;
i38- Vista do interior com destaque para a estante desenhada junto à janela que se abre para a plataforma exterior de entrada;



i36



i37

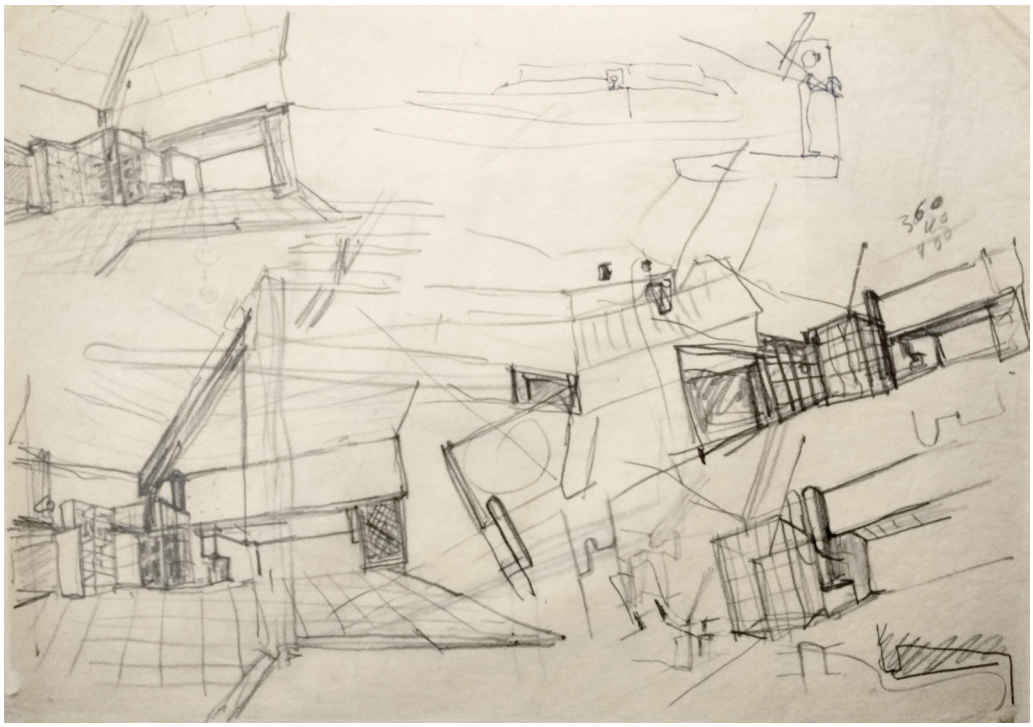
i38

Como quem encontra a ponta de um novelo, vamos desenrolando o fio condutor de pormenores que atribui à sala (e à casa) uma multiplicidade de engenhos que não só ajudam na hierarquização de diferentes zonas como despertam os nossos sentidos em situações inesperadas. Exemplo disto é a 'portada interior/biombo' que surge como prolongamento da entrada e que nos avisa de que efectivamente ainda não nos encontramos na zona comum (i36). Feito quase como uma variação da cristalização dos jardins de inverno, o seu pano de vidro dividido em quadrados por perfis finos recorda o *shoji* japonês[43], remetendo para uma maleabilidade e transparência que associamos a partições flexíveis do espaço. Este é sem dúvida um elemento pouco convencional, presente apenas na versão final da planta, e que nos coloca numa posição ambígua, quase 'voyeur' sobre o resto da casa. A inclusão desta série de movimentos e curvaturas não só responde à necessidade do contraponto da rotação perante o recto (para que o recto o seja de facto), como da sua introdução advêm a solicitação da deslocação; "Insistem na existência dos dois lados e que justamente entre eles, nesse desdobre, nesse anel em que ambos ficam retidos, nessa grande véspera, está a casa."[44] É ainda a partir desta 'caixa aberta' que é lançado o desenho de uma prateleira que ocupa o espaço de parede entre a zona que é ainda de entrada e a janela que abre para a plataforma exterior (i38). Vemos nos desenhos esta quase obsessão pela continuidade, a procura da unidade no encadeamento de partes independentes (i37, o armário, o rodapé, o biombo, a prateleira, o caixilho...), até que por fim a obra se manifesta como uma soma de equilíbrios que "(...)resultará tanto do fortuito como do necessário, mas parecerá estável e simples, e fará seu o que se encontra ao seu redor. Cada elemento, cada forma particular, possuirá a sua plenitude e deverá manifestar-se assim, convivendo com as outras, numa aparência governada pela equidade."[45]

Encontramo-nos agora no epicentro que é também a zona mais estimulante da casa, a **Sala**. Ainda sentimos o balançar da porta pivotante por onde passamos e percebemos logo ali como "Desde sempre o umbral da casa supôs a entrada no reduto do milagre, o ingresso num lugar tal que o mundo estava exactamente colocado no ponto de

43 **Kenneth Frampton**, "La arquitectura com transformación crítica: la obra de Álvaro Siza" in *álvaro siza obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000, pág. 18;
44 **Luis Martinez Santa-Maria**, "las cosas, cinco" in *Intersecciones*, Madrid, Editorial Rueda, 2004, pág. 78;
45 **Juan Navarro Baldeweg**, "un objecto es una sección" in *La habitación vacante* , Girona, Editorial Pre-Textos, 2001, pág. 44;

i36- Conjunto de esquissos de trabalho com perspectivas que exibem a espacialidade e o conjunto de elementos que compõem a sala;



i39

mira do homem."[46] Desta localização nuclear, posição em que de certa forma nos sentimos em segurança e no controlo daquele lugar, a casa converte-se no intermédio, no 'entre', ela própria o umbral. É precisamente esse estatuto que dificulta a sua resolução, na medida em que a sua (in)definição implica sempre um sistema aberto, uma instância de passagem que a juntar a isso não dispensa o momento de estabilidade; uma dicotomia em que por um lado entendemos a "(...)justaposição de espaços finitos, concretos, previamente articulados e, por outro, estabelecem-se percursos contínuos cuja fluidez se sobrepõe à justaposição."[47] É na sala que tudo isto se sente com maior intensidade, porque apesar desta condição de abertura e diálogo com o que está fora, a casa também se faz de recolhimento, de relação com o que está dentro: "(...) a entrada num lugar que se separava pela sua própria luz para dar passagem a uma penumbra onde se reuniriam, de uma vez, o nome, os segredos da expressão do rosto, o tacto às cegas, a cor branca e preta, o diminutivo."[48] Se assumirmos a primeira versão da habitação Rui Feijó (ainda de 1964) como génese desta obra, podemos fazer uma comparação e perceber como por exemplo o espaço da sala foi ganhando matizes e modulações a diferentes níveis de utilização, que aumentaram a sua complexidade.

Como criança fascinada olhamos primeiro para cima, onde sobressai antes de mais a viga em madeira que cruza o espaço na diagonal, indo da entrada até às aberturas para o exterior, suportada depois num 'pilar-escora' também em madeira já junto ao caixilho (i40). O modo como estes dois elementos estruturais surgem com um ar frágil, quase primitivo, dá-lhes um destaque inesperado e que nos deve fazer pensar acerca do aspecto construtivo da casa, em como tornar todas as proporções mais "(...)humanamente liberais, com menos espaço desperdiçado em estrutura, e estrutura mais ajustada ao material, e assim fazer do todo algo mais habitável."[49] Os condicionalismos financeiros de uma construção que se queria económica, reflectiram-se na pesquisa por uma resposta mais despojada mas que reserva outras possibilidades expressivas. As paredes portantes em alvenaria de granito e as divisórias em tijolo, depois rebocadas, não diferem de projectos anteriores; já quanto à estrutura da cobertura vemos algo de diferente.

46 **Luis Martinez Santa-Maria**, "las cosas, cinco", op. cit., pág. 86;
47 **Oriol Bohigas**, "Álvaro Siza Vieira" in *Álvaro Siza - profissão poética*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988, pág. 183/184;
48 **Luis Martinez Santa-Maria**, op. cit;
49 **Frank Lloyd Wright**, "The Cardboard House" in *Frank Lloyd Wright collected writings Vol. 2*, New York, Rizzoli, 1992, pág. 56;

i40

i41

i40- Perspectiva geral da sala, com vista para o exterior. Destaque para a viga que cruza o tecto, assentando no pilar em madeira junto ao caixilho.
i41- Recanto da sala perto da cozinha e junto à janela que abre e dá passagem para a plataforma de entrada na casa.

i42- Vista de um dos quartos, originalmente destinado às crianças como o mobiliário actual ainda indica.
i43- Perspectiva exterior da casa que mostra a sucessão de janelas e portas que compõe o alçado virado para o pátio. Daqui também podemos reparar no pormenor da peça de madeira que parece 'estender' a superfície do caixilho até ao limite do telhado.

i42

i43

i44

i44- Aqui percebemos o contraste cromático da casa, entre interior e exterior; por fora tude se pintou de branco, enquanto que por dentro se optou pelo tom creme. Destaque ainda para a janela que ilumina o nicho da sala ao fundo;

Composta por leves asnas de madeira, a estrutura assenta sobre as paredes mencionadas, mas no interior Siza opta por forrar este 'esqueleto' com um tecto falso constituído por painéis de aglomerado. Assumindo a inclinação das coberturas, este sistema de placas que faz o forro interior não é propriamente uma novidade no seu percurso (no projecto da habitação Rui Feijó, a mesma solução para o tecto tinha sido anunciada e ainda antes na casa Rocha Ribeiro, algumas zonas do interior eram revestidas por um tecto falso ondulante em madeira), mas o modo como é feito acaba por ser diferente de qualquer exemplo anterior. Na sala em particular, as juntas destas placas que cobrem o tecto formam uma teia radial, um autêntico 'puzzle' que ritma o espaço e destaca a presença das duas lâminas em madeira que formam a viga entes mencionada, o eixo principal deste espaço (i40).

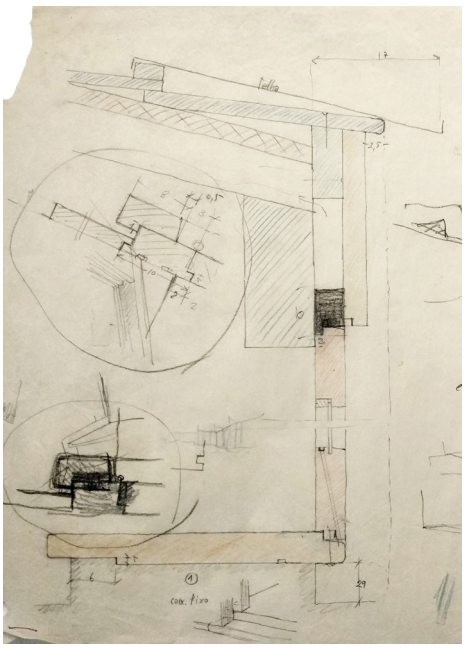
Já no decorrer da obra, ocorre uma decisão que iria mudar por completo o ambiente da habitação. Qual verdadeiro **golpe de teatro**[50], Siza opta por pintar toda a carpintaria da casa do mesmo tom que as paredes, tanto no interior como no exterior, com a subtileza de aplicar dois tons distintos: por fora o branco intenso que contrasta com os tons secos do seu entorno (como num dos 'lados' da casa Alves Santos), enquanto que no interior é o tom creme a dominar todas as superfícies (com a excepção da cozinha e quartos de banho que por se revestirem com azulejo branco, mantém essa cor no reboco das paredes), um branco amarelecido que cobre tanto paredes como a caixilharia, contribuindo para uma atmosfera amena e acolhedora (i40,41,44). Ao abdicar de manter a madeira na sua cor natural, Siza submete o projecto a uma catarse cromática em que deixa definitivamente de parte o *material* como forma primordial de expressão, para tornar o *espaço* o protagonista deste enredo: "(...)A minha mãe gostava da utilização da madeira que tinha visto na casa da Maia, mas o Siza conseguiu convencê-la a que a pintasse. (...) Siza queria que ela tivesse a mesma cor das paredes. O espaço é a matéria principal, antes não se via: assim o tema central é o espaço e não o desenho dos detalhes."[51] Ainda que no campo da especulação, a conversa com o arq.

50 Conversa com o Arq. **António Madureira,** Bar da Faup, Outubro 2015, Consultar 'Apêndice' - pág. 241; "(...) Um dia íamos no carro e ele iniciou um monólogo acerca do que estava a fazer... e a certa altura diz o seguinte: 'Estou farto desta linguagem de tábuas'. É uma maneira engraçada de dizer as coisas, mas percebe-se; 'Estou farto desta linguagem de tábuas', e então dissemos-lhe, 'mas isso é o que é bonito nas tuas obras...' mas começou a pensar no assunto, e para ele tinha de haver outra coisa. Começaram a aparecer perfis mais finos, coisas mais delicadas e a pintura. A casa Alves Costa é o momento em que ele faz essa experiência, toca a pintar aquilo tudo."

51 **Alexandre Alves Costa**, op. cit.;

i45- Perspectiva da sala, desde a área de refeições perto da cozinha até à zona de entrada.
i46- Desenho de trabalho que mostra o pormenor que viria a ser utilizado nos caixilhos virados para o pátio. É notório o cuidado em conjugar as peças de modo a que a madeira cobrisse quase totalmente toda a frente, desde a base até ao telhado (ver i43);

i45



i46

Madureira (antigo colaborador), elucida-nos sobre como uma viagem de estudo à Finlândia feita precisamente em 1968 com o intuito de ver a obra de Aalto, poderá ter sido determinante nas motivações deste gesto de ruptura[52]. De facto este projecto parece dar-se numa fase de transição, e daí o seu carácter 'híbrido', em que Siza demonstra uma maior liberdade na re-invenção das suas convicções. O trabalho artesanal continua lá, aliás, Siza terá aprendido muito com o carpinteiro que aqui trabalhou com ele, homem muito competente e que construía embarcações em madeira, a que se juntava um gosto particular em *estar* na obra, "(...)íamos de manhã e passávamos lá o dia todo. Havia muito tempo, muito tempo para fazer."[53] Por exemplo, no sistema contínuo de portas e janelas que abrem os quartos, sala e parte da cozinha para o pátio principal, Siza presta um cuidado especial ao detalhe construtivo de todo o caixilho, fazendo com que a carpintaria suba até à cobertura, como um revestimento total da fachada (i46).

A lógica do detalhe permanece, mas é agora sujeita a uma estratégia de homogeneização, um manto de tom arenoso sobre as superfícies onde até a cor do mosaico hidráulico que faz todo o pavimento interior, parece estar de acordo com esta premissa. Quando iluminado, este ambiente lembra-nos, tanto literalmente como de modo figurado, que as obras devem irradiar uma luz particular, "(...) que as faz destacarem-se como um lugar dentro do lugar. (...) Nela encarna-se o sentimento de uma realidade iluminada como se de um quarto de Vermeer se tratasse, extraindo da experiência comum a sua expressão mais diáfana, mais intensa."[54] Curiosamente, é possível encontrar na sala apenas dois elementos que resistiram a esta pintura: o primeiro é uma espécie de pequena trave de aspecto frágil, que ao ser encaixada por entre as lâminas da viga que atravessa o espaço, serve de suporte a uma lâmpada desenhada especificamente para ali, funcionando como um 'móbil' que paira sobre a zona de entrada (i45); o outro, replicando algo que já tínhamos visto na casa Alves Santos, dá-se na forma dos delicados tirantes que cruzam algumas das paredes (e portas!) da sala, e que possibilitam o suporte de molduras ou outro tipo de objectos.

52 Conversa com o Arq. **António Madureira,** Bar da Faup, Outubro 2015, Consultar 'Apêndice' - pág. 241; "Fomos evidentemente ver Aalto. Só o conhecíamos das publicações, de fotografias, e temos de perceber que as publicações a cores eram raríssimas na bibliografia. Era tudo a preto e branco. Ver as coisas *in loco* foi um choque tremendo. (...) O que é facto é que depois de vermos o Aalto, o Siza abandonou completamente aquela linguagem. (...) Tenho a convicção de que ele percebeu perfeitamente que aquilo já estava tudo feito... era um caminho que não tinha mais exploração possível.";
53 **Alexandre Alves Costa**, op. cit.;
54 **Juan Navarro Baldeweg**, "Conversación entre Juan Navarro Baldeweg y Kevin Power", op. cit., pág. 148;

i47- Vista da cozinha com a porta de batente duplo em primeiro plano, e a prateleira da zona de entrada ao fundo.
i48- Perspectiva da sala a partir da zona de estar, com vista para a zona de refeições e para o exterior (tanto através das portadas que abrem para o pátio como da janela junto à entrada);

i47

i48

Alexandre Alves Costa mencionava o 'muito tempo para fazer' mas em correspondência com esse *fazer*, houve portanto, muito tempo para *pensar*. Não nos devemos esquecer da escala reduzida da casa, já que parte do fascínio que ela transmite, advém do modo como nessa modéstia consegue satisfazer todos o seus propósito, traduzidos numa construção recatadamente bela. Segundo Siza: "Só alcanças a liberdade, só abarcas uma situação maior, quando está realmente resolvida a função. Considero-me um funcionalista e não sou capaz de desenvolver um projecto sem estar seguro de que está resolvido de acordo com o destino para o qual foi pensado. Paradoxalmente, se resolves muito bem o aspecto funcional então alcanças a base necessária para ter liberdade."[55], é então aí, que como afirmou Le Corbusier, "(...)tudo aquilo que é útil, é deixado para trás. Transborda um acontecimento: a criação. Fenómeno de lirismo e de sabedoria que se chama beleza."[56]

A beleza da sala onde ainda nos encontramos está aí, na maneira como alcança uma verdadeira sensação de 'doméstico' ao permitir uma utilização diversificada. Como um 'pentágono' que ganha vida, além da zona de entrada que vimos antes, podemos reconhecer três estadias informais: zona de refeições, zona de estar em contacto com o exterior e uma zona mais recolhida junto à lareira. Posicionada num dos lados do eixo 'viga-pilar', a zona de refeições aproveita o pé-direito mais baixo do tecto inclinado para estabelecer a mesa em proximidade com a cozinha. O carácter descontraído do programa faz-nos também imaginar como o momento da refeição se pode expandir facilmente tanto para o pátio principal como para a plataforma exterior na entrada, possibilidade que a grande janela quadrangular deslizante permite (i48). Do outro lado do eixo diagonal, temos então um grande espaço de convívio, zona de estar que se divide em dois momentos; primeiro o momento marcado pelo contacto com o exterior, área de sofás e cadeirões em que está implícito o prolongamento da sala para o exterior. Lá fora, é um baixo muro (que se torna um pequeno banco) de contenção, que ao prescrever uma diagonal delimita um espaço plano ao ar livre, cuja escala convida ao seu usufruto. Por fim, encontramos no lado oposto um outro momento na forma de um recanto mais recolhido e privado, em que o pé direito se reduz. Iluminados pela luz

55 **Álvaro Siza**, entrevistado por Juan Domingo Santos, "El sentido de las cosas" in *El Croquis*, Madrid, El Croquis Editorial, 2008, pág. 42;
56 **Le Corbusier**, "Uma casa - Um palácio" in *Precisões*, São Paulo, Editora Cosac & Naify, 2004, pág. 160;

i49- Vista da zona de estar da sala, assim como do nicho mais recolhido perto da lareira que proporciona outra intimidade. No centro, a porta que dá acesso à zona dos quartos.
i50- Pormenor da janela junto ao chão que ilumina o recanto de pé direito reduzido, e que representa uma das únicas aberturas na fachada orientada para a rua;

i49

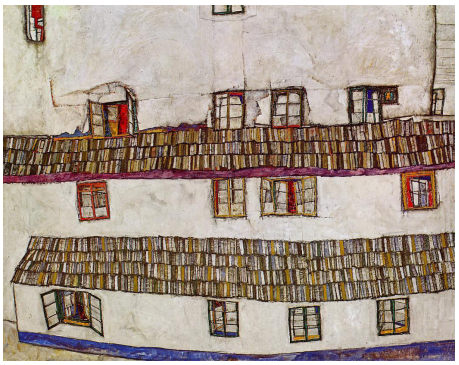
i50

pontual da janela colocada quase ao nível do chão (i47, que como analisamos antes, pontua a fachada virada para a rua), sentados no banco desenhado especificamente para aquela cavidade, e com a lareira ali por perto, é possível idealizar um momento tranquilo de leitura no resguardo deste *refúgio* (i49).
Sem que haja uma nomeação ou delimitação óbvia destas zonas, elas vão ganhando a sua função no encontro daquilo que as formas sugerem e o que os hábitos familiares solicitam; como "uma sociedade de espaços que falam uns com os outros, expressando um modo de vida. Uma das falhas mais devastadoras hoje em dia e que destrói em último caso o instinto criativo é darmos a um espaço um nome antes de ele o merecer.(...)A Casa que é feita com o sentimento de que o Lar é possível para tantos outros como para ti, tem o poder de se tornar um tesouro."[57]

No complemento da **permanência**, a fluidez do **deslocamento** fica patente no movimento de batente duplo das duas portas envidraçadas iguais, que unem a sala com a zona privada dos quartos e a zona de serviços. Na primeira, o dimensionamento generoso do corredor/galeria é propício à colocação de prateleiras e armários, o que contrasta com a área dos quartos, reduzidas ao mínimo; dimensionamento que não se faz sentir de todo, atenuado no modo como todos os quartos se abrem francamente para o exterior através de duas janelas de tamanhos diferentes, que ocupam a totalidade da fachada virada para o pinhal (i42). Na ala contrária, o quarto e casa de banho originalmente pensados para uma empregada (hoje utilizados por familiares ou convidados) seguem os mesmos pressupostos, com a diferença de abrirem para o pátio 'intersticial' que se cria no desenho do percurso exterior alternativo. Na cozinha (i47), com dimensão suficiente para uma pequena mesa de refeições e acesso ao pátio principal, o destaque vai para a janela horizontal que lhe dá vista para a zona de entrada. Este rasgo, ao desfazer o cunhal confinante com o telheiro da garagem, não só revela um piloti excepcional em betão, como provoca um jogo de transparências no percurso exterior, que doutro modo estaria bloqueado. Em Siza, a variedade no tipo de aberturas recorda como é possível distinguir um modo muito variado de abrir, que em traços gerais alterna entre o 'grande vão' que pode incluir múltiplas divisões e fazer uso dos apainelados que complementam (ao nível da composição e do uso) os caixilhos, ou então o(s) vão(s) isolado(s), utilizados muito pontualmente e com critério.

57 **Louis Khan**, "An architect speaks his mind" op.cit., pág. 294;

i51



i52

i51- Vista exterior da casa que exibe uma série de particularidades: a vida que desponta no telhado; a caleira/tubo de queda que emoldura a sucessão de aberturas; a diferença de tons entre a pintura interior e exterior ou ainda a cortina em cana de bambú que faz o ensombramento por dentro;
i52- "Hauswand (Fenster)" ('Fachada [Janelas]'), 1914, Egon Schiele;

Nesta obra, tais estratégias são postas em prática como autêntico manual que comprova, segundo Portas, o quão importante foi a sua contribuição, "(...) na intencionalidade das entradas de luz, sobretudo neste ponto - cada abertura numa obra de Siza é uma proposta particular de ver, de iluminar..."[58]

Ao sair da casa, ainda vamos a tempo de reparar em subtilezas que engrandecem a modéstia que envolve o trabalho. A acompanhar grande parte das superfícies em vidro das janelas, apercebemo-nos das cortinas em cana de bambú, utilizadas como único sistema de ensombramento (i51). Além de corresponderem a uma certa presença da influência oriental também expressa no portada/biombo da sala, elas acentuam a ligeireza da vida balnear, ajudando na construção da tonalidade mais seca e quente que faz o contraponto ao branco puro. Sobre a série de aberturas, em caixilharia de madeira, que se viram para o pinhal, Siza coloca uma peça, também ela pintada de branco, que é ao mesmo tempo caleira e tubo de queda de secção quadrada (ao contrário dos elementos em cobre que vimos noutras casas). Ligeiramente distanciado da parede, este elemento autonomiza-se criando um dispositivo que ao cumprir a sua função consegue ainda produzir uma espécie de emolduramento do umbral - portal que marca o instante em que interior e exterior se tocam (i51). A percepção de tais singularidades, tão necessárias, relembra como "A beleza é alcançada quando o necessário é bem feito. 'A beleza não é o oposto do feio, mas sim do falso'"[59], e nada do que vimos até agora ganhou o seu lugar sem um propósito que lhe dê vida.
Na procura por um distanciamento que nos permita uma visão mais global da volumetria da casa, subimos a duna em direcção ao extremo mais distante do lote. Na pureza com que aqueles telhados, muros e paredes irrompem do chão (tal como na pintura de Schiele [i52]), qualquer esforço no sentido de explicar o projecto, parece redundar na pergunta - como descrever algo assim, tão natural? "Arquitectura: uma árvore aqui, uma casa acolá, ou um templo, um monte à direita, ou planície, mar, rio, uma ponte, perfil regular desta rua, a irregularidade de outra, cor, ritmos, clima, este cliente, fotografia amarelecida, pergaminho, poder, marginalidade. Não como matriz. Provocação, logo

58 **Nuno Portas**, "Casa de Chá da Boa Nova (Álvaro Siza Vieira)" in *Arquitectura(s): história e crítica, ensino e profissão*, Porto, Faup Publicações, 2005, pág. 211;
59 **Juhani Pallasmaa**, "The temptation of beauty" in *Encounters 1 - architectural essays*, Helsinki, Rakennustieto Publishing, 2012, pág. 318;

i51- Pormenor de um capitel de origem desconhecida, que se mantém semi-enterrado no terreno da casa Alves Costa;
i52- Através da areia das dunas, e por entre os pinheiros altos, a casa parece surgir com uma 'evidente' naturalidade, como que *levantada do chão*.

i53

i54

vocação de distorcer, de transformar. Desejo, lentidão, destruição, desprendimento, construção."[60] A ideia que o título do texto invoca poderá ser enganadora, na medida em que não nos referimos literalmente a uma casa que *está* levantada do chão mas sim a uma casa que em tempos estaria enterrada e que entretanto encontrou o seu caminho até à superfície. Uma casa que *foi*, ou parece ter sido, 'levantada do chão' (i54). Sabemos que não foi assim, aliás averiguamos com todo o interesse o modo como se desenvolveu o projecto, mas muito para lá dos ensinamentos que a obra possa ter, permanece intacta a aura das coisas indizíveis, dos valores que apenas se sentem.

A partir do topo da duna que define e dá privacidade ao pátio, e com os pinheiros em primeiro plano, a casa aparenta estar ali desde sempre (i54), "Voar e aperceber-me de que tudo o que a vista alcança pertence àquele corpo - e simultaneamente que ele é possuído por tudo. *O contrário de um intruso*."[61] A caruma e folhagem acumulada nas coberturas, qual jardim elevado, parece representar o que em tempos poderia ter sido um pavimento em vez de telhado; e se o olhar for seguindo o rumo dos oportunos muros de suporte (ou o desenho da planta), notamos que a construção é rematada pela delimitação de um espaço que aparenta exibir o que resta, do que em tempos seria mais um quarto (agora ao ar livre) na sucessão de divisões que víamos no interior. Despoletam-se assim imagens que vão totalmente de encontro à percepção de Gregotti: "(...) sempre imaginei que a arquitectura de Siza ascendia de fundações arqueológicas que não conhecíamos mas com as quais ele estava extremamente familiarizado, pistas invisíveis para aqueles que não observaram a natureza de um lugar através de um longo processo de concentração e desenho. A sensação da arquitectura como um instrumento de descoberta da realidade, de descoberta daquilo que a realidade esconde mas também do que ela revela, está vincada na obra de Siza. A sua arquitectura permite-nos ver, é mais reveladora do que interpretativa, desvela a realidade do contexto."[62] Qual vestígio de outra era, o encontro casual de artefactos que despontam do chão (i53) não só ajuda a perpetuar tal ideia como adensa o misterioso equilíbrio deste lugar - reino de uma serena intimidade onde "**Tudo deverá surgir inevitavelmente evidente**."[63]

60 **Álvaro Siza**, "Sobre a dificuldade de desenhar um móvel" in *Álvaro Siza textos 01*, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 95;
61 **Álvaro Siza**, "Arquitectura: Começar - Acabar"op. cit., pág. 366;
62 **Vittorio Gregotti**, "Álvaro Siza" in revista *A+U extra edition - Alvaro Siza 1954-1988*, Tokyo, a+u publishing, Junho 1989, pág. 175;
63 **Álvaro Siza**, "Um desenho feito em segundos..."op. cit., pág. 329;

i00

Interlúdio 5#

Notas decorrentes da visita à Casa Alves Costa, (1964-71) e da conversa com os seus habitantes, acompanhadas de uma série de fotografias.

i00- Vista da sala em relação com o exterior, num equilíbrio entre abertura e protecção;

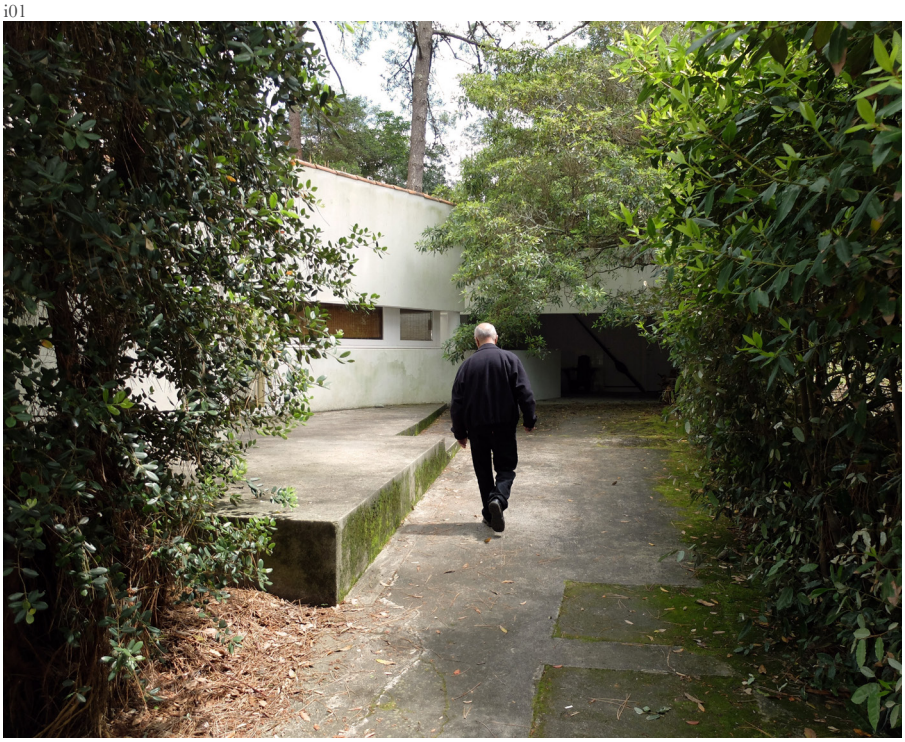
A casa Alves Costa foi uma obra que esteve presente desde cedo no meu percurso académico, uma espécie de 'modelo' ou tradução paradigmática do projecto de uma Casa que, apesar disso, e já perto do final do curso, carecia de aprofundamento. Habitualmente objecto de visita por parte de alunos do primeiro ano, esta foi a oportunidade de a ver pela primeira vez numa viagem há muito adiada e que ganhava agora um pretexto. Assim, o imaginário que fui criando fazia-me intuir sobre o valor do espaço ali proposto, coisa que um estudo mais aprofundado veio apenas intensificar. Como anfitriões tive o arq. Sergio Fernandez, que pela proximidade com Alexandre Alves Costa se tornou usuário da casa praticamente desde a sua concepção, e ainda a prof. Ana Alves Costa, neta do cliente original e que também ajudou a fazer um retrato do que significa hoje viver ali.

Moledo do Minho foi uma localidade que ao longo do tempo se foi estabelecendo como destino balnear, e ainda que hoje em dia seja agradavelmente notório que a 'onda turística' não desvirtuou a essência deste território, também se percebe como o caminho até à casa se faz passando por casas de férias que foram tomando o seu lugar. Sendo mais (ou menos) uma na sucessão destas habitações, a casa Alves Costa revela-se, ou melhor, esconde-se de forma discreta em relação à rua Carlos José Fernandes. Esta condição não surpreende particularmente, já que é algo que vimos Siza fazer antes, mas desta vez a reclusão associada ao 'virar de costas' que sentimos no encontro com a casa, acentua a sensação de *abrigo* escondido na natureza, uma vez que esta surge envolta por uma cortina de altos pinheiros e vegetação que cresce ao longo do terreno (i01). Tal como acontecia na casa Alves Santos (entre outras obras), a singularidade da abstracção com que a casa se relaciona com o seu lado mais público, atrai denominações peculiares; se a casa da Póvoa era confundida com um estaleiro de barcos, S. Fernandez conta como neste caso a casa era apelidada de "estábulo", programa para o qual a suposta falta de aberturas estaria mais de acordo... Ainda na rua, o desenho daquele recinto adivinha-se primeiro através do muro baixo que delimita o perímetro do terreno, para lá do qual depois vemos a parede branca do volume. A assumida depuração desta fachada leva-nos a procurar com o olhar as únicas duas aberturas que sabemos existirem, numa curiosidade pura pelo que o interior esconde, ainda que já o saibamos.

Já depois de atravessar o portão exterior colocado ao longo do muro, no extremo mais a oeste, a distância entre a casa e o limite do lote cria uma clareira que é em si um átrio exterior (i03). Daqui é possível apreciar como do chão se separa uma plataforma que divide aquele espaço em dois: uma zona que vai subindo em rampa até ao coberto da garagem e uma outra nivelada junto à entrada, onde o desenho de dois degraus que se fundem com o pavimento inclinado abre a possibilidade de um caminho mais fluido e

i01- Parte da fachada exterior, virada para a rua Carlos José Fernandes;
i02- Interior da casa de banho de serviço com a janela de canto e o piloti colocado no exterior;
i03- Espaço exterior da entrada, com o 'pódio' que permite acesso à porta principal e a rampa que leva até à garagem;

i01



i03

i02

i04

i05

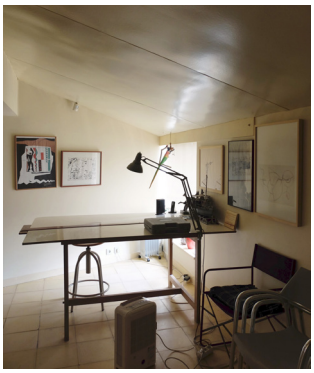
i04- Exterior da janela horizontal da cozinha, sucedida da janela de canto da casa de banho de serviço, visto a partir do coberto da garagem;
i05- Pintura colocada na sala intitulada "Moledo do Minho no ano 1971";

subtil no alcance da porta principal. Logo neste pátio exterior, é possível vislumbrar uma variedade de vãos que atesta a versatilidade de Siza em conjugar a utilidade de cada janela no respectivo espaço, e o equilíbrio do todo na composição do alçado. Começando na porta envidraçada da entrada principal, pormenorizada com perfis que dividem o caixilho tal como as janelas do alçado virado para a rua, vemos depois um grande vão quadrangular que, além de iluminar, permite a abertura da sala a este 'pódio' já que o caixilho funciona como portada deslizante; surge por fim um outro tipo de abertura na forma de um rasgo horizontal, que serve a cozinha e a casa de banho de serviço logo adjacente. Esta abertura tem a particularidade de evocar fragmentos de outros projectos que se desenvolviam na mesma época: o modo como o caixilho dobra o cunhal para dar lugar a um piloti em betão pintado de branco, é reminiscente do que víamos no quarto principal da casa Alves Santos, com a diferença de termos o pilar colocado no exterior desta vez (i02); o outro aspecto relevante prende-se com o 'artífício' que faz com que a parte de baixo da parede avance sob o coberto da garagem para assim se converter em muro (i04), um gesto que joga com a nossa percepção e que faz lembrar o desenho dos muros/paredes da Piscina das Marés, em Leça.

Avançando pelo átrio de entrada (cujo pé direito propositadamente reduzido induz a um agachamento), segue-se uma zona delimitada por uma portada/biombo que configura como que um segundo átrio. Neste 'preâmbulo' da sala temos a percepção do que muda em relação ao exterior, nomeadamente a sensação de aconchego dada pelo tom creme que cobre todas as superfícies, desde paredes a chão e caixilhos, que contrasta com o branco com que a casa nos recebe. Ao chegar à sala temos a noção clara de estar no epicentro daquele mundo, ponto de vigia predilecto onde a franca abertura para o pátio no interior do terreno, restitui e afirma a relação da casa com o pátio. A escala controlada de todo o projecto é determinante na procura da *intimidade* mas em nenhum momento isto se traduz na impressão de uma casa 'pequena'. Pelo contrário, a forma como conjuga um carácter profundamente doméstico com um lado mais comunitário e de grande abertura, tornam-na 'maior'. Quanto a isto, S. Fernandez conta de forma bem humorada a história de como na altura do Festival Vilar de Mouros, chegaram a estar alojadas naquela casa 49 pessoas! Nessa ocasião, e ao fim de alguns dias, as pessoas iam-se revezando para tomar banho, até que por entre a sala povoada de gente, uma menina pede a palavra para reivindicar uma simples toalha seca - derradeiro sinal de que estava na altura de todos saírem dali.

Multiplicando-se em vários momentos e dando abrigo a vários usos, a apropriação do espaço denuncia-se pela acumulação de mobiliário, objectos ou recordações que com o tempo foram personalizando e fortalecendo o significado da obra arquitectónica. Foi um destes artefactos que despertou maior curiosidade, e cuja explicação revelou uma dimensão quase sentimental da relação da casa com aquele lugar: trata-se de uma pintura, pendurada na parede contígua à janela que abre a sala à plataforma de entrada. Ana Alves Costa conta que foi feita por um pintor alemão próximo da família e onde se representam diferentes nomes de pessoas e grupos que passaram pela casa (ou estiveram relacionados com o seu aparecimento), um pequeno retrato de S. Fernandez e ao fundo o Monte de Santa Tecla sob o título: "Moledo do Minho no ano 1971" (i05). Sem querer extrapolar a simplicidade de uma pintura que, de certa forma, simboliza o prazer da reunião frequente entre amigos e família naquele lugar, a sua colocação fez-me ver uma correspondência para o que acontece na mesma parede,

i06



i07

i06- Vista da sala com a passagem para a zona dos quartos ao fundo;
i07- Estirador junto à janela que ilumina o corredor/galeria de acesso aos quartos;
i08- Quarto da zona de serviços, com vista para o percurso alternativo que liga a entrada ao pátio principal;

i08

i09

i09- Interior da cozinha com destaque para o vão horizontal sobre a banca;
i10- Vista exterior da casa, a partir da zona para qual sala e cozinha se expandem e abrem;

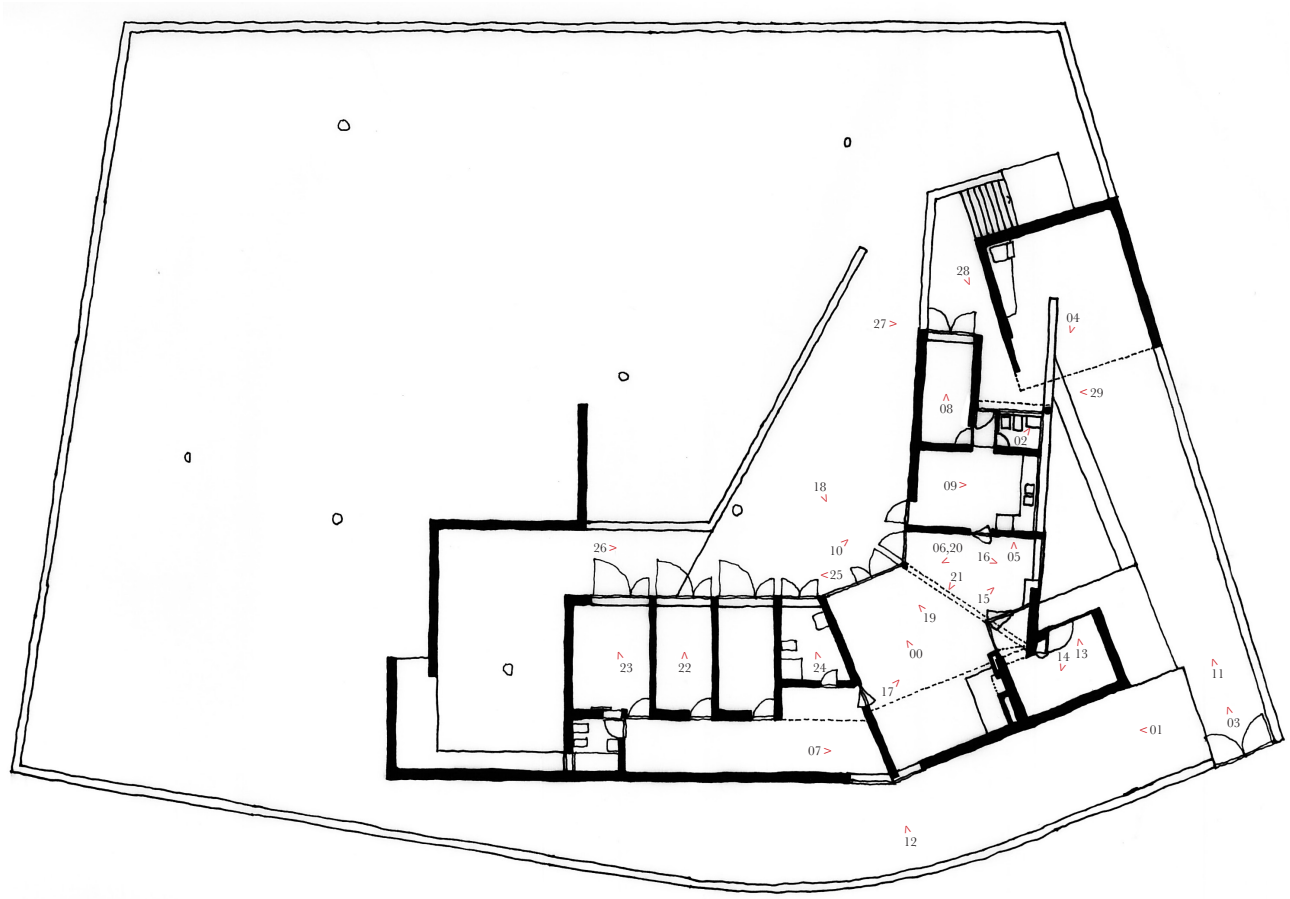
i10

mas logo após a porta da cozinha. Aí Siza, que vai revestindo alguns espaços da casa com um 'lambrim' de corticite nivelado até certa altura, decide alterar tal lógica ao torcer este alinhamento (i17). Visto em conjunto com o quadro antes mencionado, esta inexplicável decisão que dinamiza a zona de refeições, parece ecoar o desenho da pintura, recorrendo ao lambrim para representar esquematicamente o icónico monte que se avista da praia de Moledo. Além das zonas que promovem um contacto forte com o pátio, acondicionado pela torção no volume da casa, a sala contém um nicho de pé direito mais baixo que cria um recanto onde se dispôs a lareira. As possibilidades de utilização atribuídas pelo desenho deixam a ideia de que o espaço é verdadeiramente de todos - dos que querem comer, ler, ouvir música, usufruir do pinhal ou do sofá na penumbra (i06). A juntar a tudo isto, e como fomos notando, a casa vai revelando detalhes inteligentes que se dissolvem na sua utilidade. Temos o exemplo das finas barras de madeira que atravessam as paredes e permitem o suporte de objectos ou ainda as portas de batente duplo da sala (do biombo, do acesso à cozinha e do acesso aos quartos) que estão revestidas de cobre tanto junto ao chão como na zona da maçaneta (que não existe), sinal claro da previsão de um movimento constante que se quer fluido e desinibido.

Na ala dos quartos, o contraste que rege a concepção da casa é sentido de forma ainda mais intensa pela maneira como a penumbra da galeria de acesso antecede a abertura total de cada aposento à atmosfera do pátio. Esta parte privada da casa combina uma casa de banho generosa, também ela inundada de luz, dois quartos mais estreitos (onde encontramos beliches), e um outro de maior dimensão com acesso a uma outra casa de banho que remata o corredor; chamar-lhe 'corredor' soa sempre redutor, já que para além da sucessão de armários e prateleiras, a presença de um estirador junto à grande janela que ilumina a norte (i07), denota a polivalência e (bem vinda) ambiguidade que atribui flexibilidade e outro poder de adaptação desta 'galeria' a novas utilizações. Curiosamente, e como prova deste ajustamento a novos tempos, o quarto preferido de Ana Alves Costa (e onde costuma ficar) não é nenhum dos anteriormente mencionados mas sim o quarto da zona de serviços, onde encontra uma "menor exposição" (i08). Esta escolha levou-me a encarar a ala de serviços de uma outra perspectiva, talvez pelo modo como olha e se vira para a *promenade* poética que leva até ao pátio. Espaços como a casa de banho de serviço, ou a cozinha (i09, a partir de onde podemos ver o portão exterior da entrada) ganham enquadramentos que, nos dias de hoje e já sem empregada, fazem um contrabalanço importante à vista do pinhal.
Volto a sair para o pátio pela sala, e logo ali se sente como os baixos muros fazem um controlo da escala que transforma aquela área num prolongamento do interior, convidando à abertura descomprometida das portadas. Num momento que parece convidar a uma inevitável tranquilidade, o acolhimento inerente à baixa altura dos vãos e a consequente proximidade dos telhados, faz-me divagar sobre como o processo de construção desta obra poderia não ter passado pelo acto de erigir paredes mas sim pelo afastamento da areia das dunas, o que levou à descoberta de uma casa que já ali estava (i10).
A viagem de regresso à entrada faz-se pelo percurso exterior alternativo, consciente de que a casa também é isso, labirinto e descoberta - ruína secreta. Como verdadeiro *composto*, atinge-se o ponto de equilíbrio numa alquimia que acomoda meios simples a uma espacialidade complexa. A partir da implantação dessa *ordem*, estão estabelecidas as fundações para a construção do *significado*.

Fotografias

Planta da casa (re-desenhada pelo autor).
O posicionamento de cada foto está indicado com o respectivo número da legenda, e a sua orientação é assinalada através da seta que indica o ponto de vista;



Planta do piso principal;

i11

i12

i13

i11- Espaço exterior de entrada, com a rampa de acesso à garagem e o pódio junto à porta principal;
i12- Vista exterior das duas janelas que se abrem na fachada virada para a rua;
i13- Átrio de entrada na casa, a olhar para o exterior;

i14- Vista da ocupação do átrio principal, em que o pé direito baixa antes de nos mostrar a sala;
i15 e **16**- Perspectivas do conjunto de elementos que sucede o átrio de entrada: a portada/biombo, a prateleira e a janela que abre a sala ao pódio;

i14

i15

i16

i17

i18

i19

i17- Perspectiva geral do espaço da sala, desde a zona de estar em primeiro plano, até à zona de refeições com passagem para a cozinha e o espaço de entrada;
i18- Vista exterior do modo como a sala se abre para o pátio;
i19- A partir da zona de estar da sala mantém-se uma relação constante com o exterior;

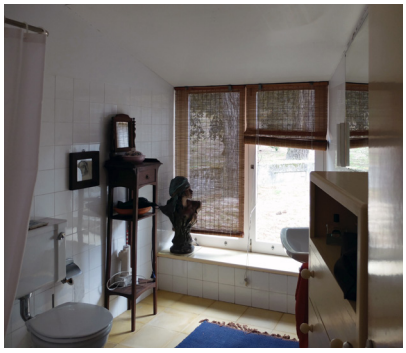
i20- Vista da sala com a zona de refeições em primeiro plano e com destaque para o pilar de madeira que suporta a viga que cruza o tecto;
i21- Perspectiva da sala que mostra a diferença de pé direito entre a zona de estar e o recanto da lareira, assim como a passagem para a zona dos quartos;

i20

i21

i22

i23



i24

i22- Vista de um dos quartos de dormir, no qual as dimensões mínimas se esbatem pela forte relação com o pátio - um ascetismo reconfortante;
i23- Vista do quarto principal, maior que os restantes mas mantendo a mesma abertura ao exterior
i24- Casa de banho principal, colocada na ala dos quartos, e na qual as generosas janelas iluminam e fazem sobressair o seu tom branco puro;

i25

i25- Pormenor da sucessão de janelas e portadas que abrem a casa ao pátio, com o detalhe da caleira/tubo de queda que 'emoldura' a fachada ;
i26- A escala adequada que a casa encontrou também se faz sentir pelo exterior, numa obra que parece ter pertencido desde sempre a este lugar;

i26

i27

i28

i29

i27- Pormenor da relação entre vários elementos e materiais: a textura da cobertura em telha, a depuração dos planos brancos dos volumes e parte do caixilho em madeira;
i28- Vista do percurso labiríntico que nos leva do pátio principal de volta até à zona de entrada;
i29- A sucessão de planos recortados que compõe o percurso alternativo de descoberta da casa;

5. Epílogo

i00- “Colorado Springs, Colorado”, 1968, Robert Adams;

“XXI

Se queremos ser iniciados da vida, devemos reflectir nas coisas sob duas perspectivas:
Em primeiro lugar, a grande melodia, na qual actuam em conjunto coisas e perfumes, sensações e passados, crepúsculos e nostalgias,
- e depois: as vozes individuais, que preenchem e completam a plenitude deste coro.
E, para criar uma obra de arte, ou seja, uma imagem da vida mais profunda, da existência possível, não apenas hoje, mas em todos os tempos, será necessário pôr numa relação justa e equilibrar ambas as vozes, a de uma hora dessa mesma existência e a de um grupo de pessoas dentro dela.

XXII

Para alcançar este objectivo, é preciso ter reconhecido os dois elementos da melodia da vida nas suas formas primitivas; é preciso ter extraído do tumulto ruidoso do mar a cadência do bater das vagas e ter destrinçado do emaranhado da conversa quotidiana a linha viva que transporta as outras. É preciso dispor lado a lado as cores puras para conhecer os seus contrastes e as suas afinidades. É preciso ter esquecido o muito em nome do que é importante.

(...)

XXXVI

Pois tem quase o significado de uma religião compreender o seguinte: mal se encontra a melodia do fundo, deixamos de nos sentir hesitantes nas palavras e confusos nas decisões. Há uma segurança despreocupada na simples convicção de fazer parte de uma melodia e também de ter direito a um determinado espaço e de ter um dever determinado numa obra vasta, na qual o mais insignificante tem o mesmo valor do que o mais importante. Não ser supérfluo é a condição primordial para o desenvolvimento consciente e tranquilo.”

Rainer Maria Rilke, notas “XXI / XXII / XXXVI” in *Notas sobre a melodia das coisas*, Lisboa, Editora Licorne, 2015, pág. 27-42;

5.1 **A casa como "*impassível condutor de vozes*"***

*** Álvaro Siza,** "Farmácia Moderna" in *Alvaro Siza Textos 01* editado por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 45;

Segundo Wittgenstein, a arquitectura é um *gesto*[1], um acto de vontade consciente. Ora, ser *gesto,* pressupõe uma intencionalidade que pode ser experimentada e consolidada ao longo do tempo, conforme o sucesso ou insucesso das suas consequências, num procedimento que tem tanto de técnico como de artístico; assim, entender a arquitectura como algo que vai para lá da resposta burocrática a um problema, é assumir a sua **essência dualística**, como lhe chamou Pallasmaa: "A Arquitectura é uma arte na sua essência como metáfora espacial e material da existência humana, mas não é uma forma de arte na sua segunda natureza como artefacto instrumental de utilidade e racionalidade."[2] Foi a partir desta premissa que visamos a arquitectura de Siza, observando a cadência de decisões que envolve o projecto das casas, com o objectivo de tornar explícita uma abordagem que consideramos pertinente. Quanto às obras que estudámos, elas representam uma amostra entre as infindáveis hipóteses de formulação da casa, e mais ainda de construção do lar. Expressam também o desafio de dar ao outro um mundo de possibilidades num lugar específico, na procura por "uma simples e honesta casa do homem"[3]; nesta expressão de Le Corbusier fica sub-entendida a expectativa de uma certa simplicidade, ou redução ao essencial, que vimos patente nas casas de Siza. É através dessa elementaridade que se pretende atingir uma ordem e complexidade que confere "(...) aos materiais e aos volumes e aos espaços, luminosa vibração e permanente disponibilidade."[4]
O momento do projecto abre-nos uma janela de oportunidade no entendimento do ponto de equilíbrio que faz a Arquitectura não condicionar comportamentos de forma significativa, mas ao mesmo tempo não constituir um quadro neutro. Tal como o balanço entre a grande melodia e as vozes individuais, evocado por Rilke (pág. anterior), quanto mais a arquitectura "(...) se compromete com as circunstâncias da sua produção, mais dela se liberta; 'voz' por ser impassível condutor de vozes, medida e não limite da procura de perfeição."[5]
Os quatro pontos que se seguem não têm o propósito de encerrar este assunto com receitas ou soluções, mas activar uma consciência e sensibilidade relativa ao projecto da Casa, fazendo disso uma ferramenta de projecto.

1 **Ludwig Wittgenstein**, "1942" in *Cultura e Valor*, Lisboa, Edições 70, 1996, pág. 68;
2 **Juhani Pallasma**, "Dualistic essence of architecture" in *Encounters 1- architecural essays*, Helsinki, Rakennustieto Publishing, 2012, pág. 345;
3 **Le Corbusier**, "A Arquitectura 15" in *Conversas com os estudantes das escolas de arquitectura*, Lisboa, Edições Cotovia, 2009, pág. 72;
4 **Álvaro Siza**, "Farmácia Moderna" in *Álvaro Siza textos 01*, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 45;
5 Ibidem;

i01

i02

i01- "Still Life with Chip Frier", 1954, John Bratby;
i02- Objectos sobre a mesa, esquisso de Á. Siza, s. data;

I.

No nosso quotidiano, há um momento particular e recorrente, que pode servir de metáfora no entendimento do projecto de arquitectura e das configurações espaciais que formam casa. Referimo-nos à **mesa** de refeições. Com base no comentário de alguns arquitectos e pensadores que viram a riqueza deste paralelismo, tentaremos descortinar como "A mesa - bem como um terreno para construção ou até uma cidade - concentra (incorpora) o campo de relações que carregam a pessoa que está a ter a refeição."[6] Vermos como as mesas podem falar em diferentes disposições, servirá assim, de analogia para descrever os distintos modos em que os espaços acomodam os padrões das nossas vidas, além de provocarem uma reflexão sobre as suas implicações.

Começamos por ver que no 'ritual' da refeição, tanto em ambiente público como doméstico, a "mesa posta" é o anúncio do acto que se segue. Ou seja, na resposta a habituais e típicos costumes da refeição, "(...) a mesa e as suas preparações mais permanentes dispõem-se exactamente como as esperaríamos, como se por milagre ou previsão elas tivessem antecipado aquilo desde sempre."[7] Como receptáculo de uma ordem adaptável, a mesa recebe uma sucessão de objectos e elementos relativos ao momento da refeição, e por isso, quem põe a mesa enceta como que uma espécie de construção da atmosfera ou estado de espírito que depende de uma composição mais ou menos restrita desta disposição. Apesar de sabermos que tal ordem é momentânea, a correspondência com o plano da arquitectura não deixa de ser intensa, imaginando que na *mesa* podemos ver a *casa*, e no momento da refeição um retrato da vida doméstica. Uma das virtudes deste dispositivo é, na verdade, a sua adaptabilidade, a maneira como ao longo dos tempos, a resposta a esta 'prescrição' é tudo menos rígida. Desde a mesa solene, que respeita as regras de etiqueta, lotada por um leque de talheres, utensílios e copos que correspondem a cada prato e alimento, até à mesa povoada por guarnições, saladas, pratos divididos, bebidas heterogéneas espalhadas pela sua superfície, com todos os alimentos no prato de cada um ou em porções partilhadas.

6 **David Leatherbarrow**, "Table Talk" in *Architecture Oriented Otherwise* , New York, Princeton Architectural Press, 2009, pág. 121-140;
7 Ibidem;

i03- Algumas pedras, livros e outros objectos, distribuídos pela prateleira junto ao átrio da casa Alves Costa;

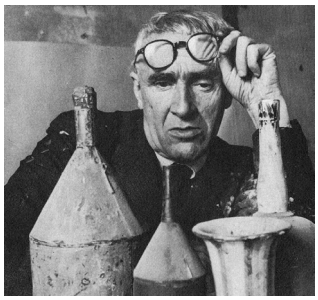
i03

Com recurso aos seus 'objectos-limbo', cada mesa (ou cada casa) terá subjacente no modo como articula a sua configuração, mais formal e rigorosa, ou mais informal e aberta, o carácter (ou a vida) que quer propor. No limite, a simples toalha que recebe o copo e onde se pousa o pão, já se configura como um campo de acção, que é resposta válida e eficaz à procura por uma disposição aberta, cuja flexibilidade dá liberdade à intenção de cada um.

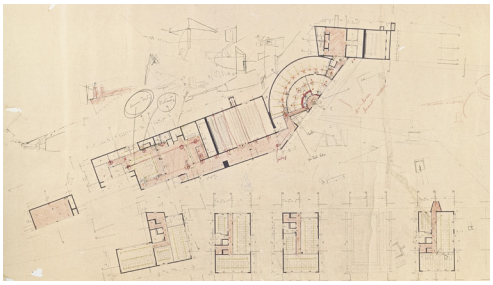
Também Le Cobusier se deixou fascinar pela misteriosa ordem (ou desordem) da mesa, dirigindo o seu olhar não para a vertente mais táctil - os elementos em si - mas para o lado imaterial do espaço entre as coisas:
"A mesa ainda está coberta com copos, garrafas, pratas, galheteiro, saleiro, pimenteira, guardanapos com as suas argolas, etc. Observem a ordem fatal que põe todos esses objectos em relação mútua. (...) As distâncias que os separam constituem a medida da vida. (...) Sim, infelizes são aqueles que buscam harmonias falsas, fabricadas, que obedecem a um receituário (...)."[8] Esta observação alerta para como na casa (ou na mesa), o verdadeiro valor do espaço composto não está nos elementos que o delimitam mas sim na distância que se cria entre as coisas; "(...) o espaço complementar que as rodeia, que as envolve, as suporta e serve como sua fundação. As coisas estão ligadas entre si, nós estamos ligados a elas por fenómenos tão incomensuráveis como a gravidade e a luz."[9] E talvez seja no despertar dessa sensibilidade que se faz sentir a geometria de intersecções que nos trás simples momentos de felicidade perante uma janela ou sentados num alpendre - "E o que é afinal a beleza? Certamente nada que possa ser calculado ou medido. É sempre algo imponderável, algo que se encontra no espaço entre as coisas."[10]
Ao descobrirmos que muito do que projectamos pode ser idêntico às formas com as quais, desde sempre, nos gostamos de rodear, acreditamos que a familiaridade da "topografia da refeição, convida-nos a considerar como as configurações têm diferentes formas de dar voz ao seu conteúdo, por vezes falando e outras vezes mantendo-se em silêncio."[11] Alcançar tal harmonia "É possível, há que fazer um projecto de mesa."[12]

8 **Le Corbusier**, "Prólogo Americano" in *Precisões* , São Paulo, Editora Cosac & Naify, 2004, pág. 22;
9 **Juan Navarro Baldeweg**, "Complementary Geometry" in *Matter and Mind in Architecture*, Hameenlina, Alvar Aallto Foundation, 2000, pág. 62;
10 **Mies van der Rohe**, "Build Beautifully and Practically! Stop this cold Functionality" in *The Artless Word*, Cambridge, MIT Press, 1991, pág. 307;
11 **David Leatherbarrow**, op. cit.;
12 **Federico Soriano**, "La disposición de la mesa" in *100 hipermínimos* y uno último de Francisco Jarauta, Madrid, Lampreave, 2009, pág. 33;

i04- Retrato do pintor Giorgio Morandi, olhando directamente os objectos que povoam os seus quadros;
i05- O aprimoramento da ordem - desenho de trabalho para o projecto da FAUP, Á. Siza;
i06- "Natura Morta", 1956, Giorgio Morandi;



i04



i05

i06

II.

Le Corbusier afirmava que "Arquitectar é *colocar em ordem*"[13]. O próprio esclarecia logo a seguir: "Por em ordem o quê? Funções e objectos. (...) Comover por meio do jogo das percepções a que somos sensíveis e das quais não nos podemos desenvencilhar. Espaços, distâncias e formas, espaços interiores e formas interiores, caminhadas interiores e formas exteriores, espaços exteriores - quantidades, pesos, distâncias, atmosfera, é com isto que agimos."[14] Ao contrário do termo 'conceito', que parece tantas vezes remeter para uma atitude pretensiosa e que serve de base à fundamentação de projectos alheados do seu meio, 'ordenar' sugere uma sensatez que se faz sentir em arquitectos que não vêm o desenho pelo desenho; em vez disso, questionam"(...) como se faz a aproximação ao problema do desenho, ou, até, o que estabelece o campo de trabalho; o que estabelece a atmosfera onde o desenho é possível? E a palavra 'ordem' aparece nesse ponto."[15] No entanto, se Le Corbusier nos elucida sobre o que ordenar, Kahn reconhece que a ideia de *Ordem* não tem a ver com a aplicação de uma regra, módulos ou grelhas; "Não sei mesmo que palavras usar para o tornar explicável, porque as pessoas esperam algo muito tangível. Mas não é."[16]

Na obra de Siza, são também as ideias com força criadora, que desencadeiam algo que à partida ainda não se conhece muito bem, e que faz com que a complexidade da sua obra pertença à estrutura do todo em vez de apenas se justificar pelo desejo de expressão. Se pensarmos no conjunto da sua obra, percebemos como se gerou a certeza dessa 'ideia intangível' de ordem, como a consciência criativa que dá a cada projecto um fio condutor que, através de um difícil e aventuroso progresso, o desenho vai aperfeiçoando (i05). Seja nas primeiras casas em Matosinhos, ou na casa Alves Costa em Moledo, tal pesquisa reflecte-se no estabelecimento de uma estratégia mais sensível à diversidade de uma casa *livre*; "(...)necessidade de estruturar talvez uma morfologia de 'pequenas mudanças' com alta propensão a significados diversos, de pequenas vibrações e curtos segmentos, num espaço como um vazio sobre

13 **Le Corbusier**, "Arquitectura em tudo Urbanismo em tudo" in *Precisões* , São Paulo, Editora Cosac & Naify, 2004, pág. 78;
14 Ibidem;
15 **Louis Kahn**, "The Business of Architecture" in *Louis I. Kahn: writings, lectures, interviews*, New York, Rizzoli, 1991, pág. 62-63;
16 Ibidem;

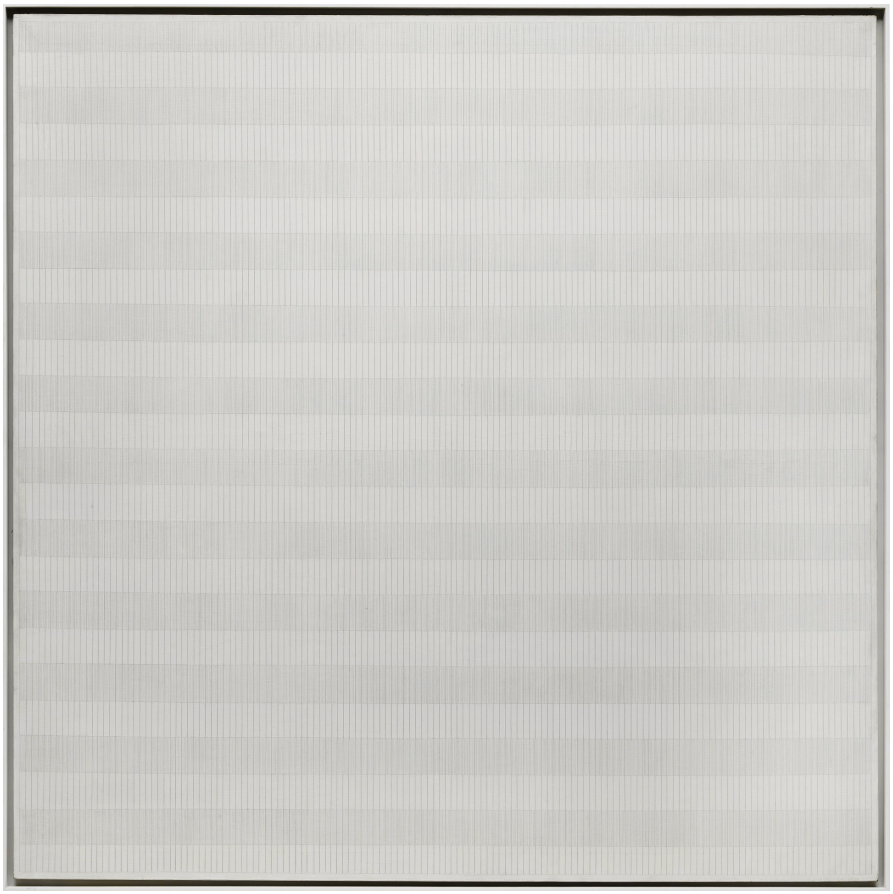
i07- A alternância entre Natureza e os objectos e práticas do quotidiano, junto ao pátio de serviço da casa Alves Santos;

i07

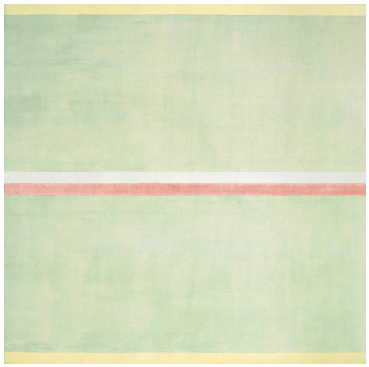
o qual aparecem um série de trajectórias que constituem um momentâneo e delicado tecido de possibilidades."[17] Sem saber, Gregotti resume uma memória descritiva possível e aplicável às casas que estudamos, impulsionadas pela procura "(...) de um sistema significativo mais amplo (...)uma ordem generalizada e de acordo com a complexidade dos fenómenos (...)com tendência a reagrupar de maneira fortemente significativa certas necessidades reduzidas aos esquemas elementares: descanso, movimento, separação, calor, ventilação, resguardo, luz."[18]

Assim, e convertendo esse 'ordenar' em hábito ou vício saudável que sustenta a integração do projecto, não é estranho reconhecermos no caso de Siza que "(...) não estamos perante uma evolução no sentido da maturação de uma linguagem, mas antes de uma constante experimentação de atitudes perante os sítios, os programas, os modos de construir ou as referências à própria tradição moderna. Experimentação que afinal atinge os mesmos níveis de intensidade de comunicação nas últimas, como nas primeiras obras."[19] Giorgio Morandi foi um pintor italiano que ao longo de toda a sua carreira trabalhou sobre a variação de um mesmo tema; em grande parte dos seus quadros o que vemos é um conjunto de jarras, garrafas e outros recipientes pousados sobre a mesa, elementos simples e banais que compõe uma natureza morta (i06). A sua obra fez-se na criação de um mundo sensível onde reina, não a *diferença* mas a *desigualdade*, porque "Desiguais são as mãos, os retábulos, os caminhos, os cântaros, os meses, os caracteres das letras (...)Não são distintos, mais sim desiguais."[20] Tal como Morandi, cada projecto de Siza parece alimentar-se de uma inspiração que vem de trás e que informa sobre o caminho a seguir, daí que mesmo na invenção e desigualdade que cada obra acarreta, nos deparemos com a sensação de um mesmo sentido de ordem; como lembra Kahn, "(...) Mozart podia perder a sua composição e rescrevê-la nota por nota depois de a perder, isto porque ele não lidava com o seu desenho *per se.* Cada composição tinha um sentido-de-ordem muito bem definido, fazendo com que o desenho pudesse ser facilmente variável mas sem se tornar algo diferente."[21]

17 **Vittorio Gregotti**, "Complejidad y complicación" in *El territorio de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, pág. 204;
18 Ibidem;
19 **Nuno Portas**, "Álvaro Siza" in *Arquitectura(s): história e crítica, ensino e profissão*, Porto, Faup Publicações, 2005, pág. 255/256;
20 **Luis Martinez Santa-Maria**, "el orden, cinco" in *Intersecciones*, Madrid, Editorial Rueda, 2004, pág. 24;
21 **Louis Kahn**, "New Frontiers in Architecture, CIAM in Otterlo 1959", op.cit., pág. 82;



i08



i09

i08- "The Tree", 1964, Agnes Martin;
i09- "Gratitude", 2001, Agnes Martin;

III.

Se a Ordem vai dando o *tom* e informando o desenho ao longo do projecto, pensemos agora nas consequências ou resultados dessa procura, o seu Significado. Na composição do espaço da casa, o fenómeno da forma arquitectónica representa a maneira como as partes e níveis se dispõe no objecto, mas também o poder de comunicação dessa mesma disposição: "Esta especificidade é a materialidade da linguagem com que se expressa a arquitectura e permanece delimitada pelo acto de ser fisicamente, aquela figura na qual as formas se organizaram segundo um sentido, que constitui tanto para a própria disciplina como para o mundo, uma rede de possibilidades novas e diversas."[22] Talvez seja essa dicotomia que torna o programa da casa (e a arquitectura) em algo tão misterioso e aliciante, o facto de por um lado termos o lado material e concreto, organizado em consonância com o lugar, e por outro o lado imaterial do produto artístico, (idealmente) imaginado em consonância com a vida, e fonte de significados diversos. Através da percepção, utilização, interpretação, ou melhor - vivência - dos espaços, estes desencadeiam em nós o seu lado figurativo. Devemos então estar conscientes de que no processo de projecto, há uma carga fundamentalmente sensorial que estrutura a relação entre as 'matérias', orientando com sentido a nossa actividade; na 'domesticação' do sítio, "(...) a acção da arquitectura coloca-se, aventura-se, na modelização-realização de invólucros-suportes aptos a corresponder à mobilidade de conteúdos, à errância de significados que corporizam os espaços do habitar. O edifício é uma experiência, cuja intensidade se faz casa (...)."[23]

O 'trabalho de campo' que envolveu a visita a cada caso de estudo, foi como que um vislumbre na tentativa de ir além da análise à estrutura formal das casas, aproximando-nos da sua essência ou do impacto que elas podem ter em nós. Desse curto momento tira-se a *impressão* de uma arquitectura focada em vários níveis de significado, onde nos deslocamos por entre volumes, paredes, tectos, janelas, portadas, enfiamentos, um sofá, uma mesa, etc. Ambientes onde gestos e objectos são testemunhos de intenções, numa equação que resulta em emoção arquitectónica.

22 **Vittorio Gregotti**, "El problema del significado" in *El territorio de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, pág. 30;
23 **Manuel Mendes**, "*terra* quanto a vejas, *casa* quanto baste" in *Só nós e Santa Tecla*, Porto, Dafne Editora, 2008, pág. 104;

i10- Ambiente da zona de refeiçoes da sala, com passagem para a cozinha, na casa Rocha Ribeiro;

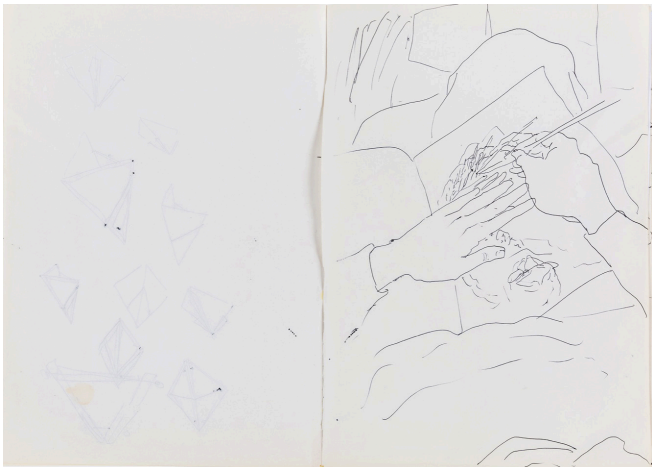
i10

No encontro com o edifício, as relações, confrontos e movimentos são mútuos entre a peça construída e a nossa condição. A arquitectura direcciona, escala e enquadra acções, assim como activa percepções e pensamentos, e cada um pode (ou deverá) encontrar a possibilidade da *sua* casa, em cada casa. Há assim dois factores sempre presentes, inseparáveis, sincronizados e indissolúveis no plano da casa: um fenómeno biológico e um fenómeno plástico - "O biológico é o objectivo proposto, o problema apresentado, a utilidade fundamental do empreendimento. O plástico é uma sensação fisiológica, uma 'impressão', uma pressão exercida pelos sentidos (...) O biológico afecta o nosso bom senso. O plástico afecta a nossa sensibilidade e a nossa razão. Reunidos em percepções sincrónicas, eles realizam a *emoção* arquitectónica - boa ou má."[24] Como construir significado a partir de algo que responde exclusivamente a um problema, mera solução maquinal que não deixa espaço para a organicidade que nos caracteriza? "É por essa razão que digo: 'um lugar representa o seu desfrute' [*a place represents the appreciation of it*] - sensorial, emocional e associativa. Significado pré-atribuído e propósito são detectados, transmitidos e suportados pelas pessoas se a verdadeira necessidade foi entendida e traduzida em forma."[25]

A pintora Agnes Martin, conhecida pelas grelhas e/ou faixas minimalistas em tons suaves que pintava nos seus quadros (i08), atribuía a estas 'meditações' abstractas uma enorme carga expressiva, apelando a sensações que não têm forma e que por isso não se referem a um desenho - pertencem à nossa consciência: "A beleza é o mistério da vida. Ela não está no olhar, está na mente. Na nossa mente há a consciência da perfeição. (...) Quando uma belíssima rosa morre, não é a beleza que morre porque ela não está na rosa.(...) É uma resposta mental e emocional que fazemos."[26] O mesmo tipo de 'liberdade de acção' deixada nos quadros de Martin, poderá ter um efeito similar em arquitectura, deixando que a apreciação dos verbos em vez dos substantivos contribua para a formação do lar; "O acto de nos aproximarmos da casa e não apenas a sua fachada; o acto de entrar, e não a porta; o acto de olhar lá para fora pela janela, e não a janela em si; ou o acto de nos juntarmos em redor da lareira ou da mesa mais do que estes objectos por si só - todas estas expressões verbais parecem despoletar as nossas emoções."[27]

24 **Le Corbusier**, "O plano da casa moderna" in *Precisões*, São Paulo, Editora Cosac & Naify, 2004, pág. 129;
25 **Aldo van Eyck**, "Extended Meaning" in *The child, the city and the artist: An essay on architecture, the in-between realm*, Amsterdam, Sun, 1962, pág. 84-85;
26 **Agnes Martin**, "Beauty is the Mystery of Life" in *Writings:Schriften* edited by Dieter Schwarz, Stuttgart, Cantz Verlag, 1991, pág. 153;
27 **Juhani Pallasma**, "The image of Home" in *Encounters 1- architecural essays*, Helsinki, Rakennustieto Publishing, 2012, pág. 117;

i11- O contínuo desenho de si próprio, esquisso de Á. Siza feito num dos seus cadernos pretos de trabalho, c. 1979;
i12- Desenho de Á. Siza feito em Berlim, casa de Uli Böhme, 1981;



i11

i12

IV.

No primeiro ponto deste Epílogo, a ideia da mesa de refeições serviu-nos de metáfora para olhar a composição do espaço da casa de uma perspectiva diferente, mas voltemos a outra mesa - a 'mesa branca'. Segundo Aalto, "A mesa branca é grande. (...)Um plano neutro em combinação com o homem, um plano tão neutro que pode receber qualquer coisa, dependendo da técnica e da imaginação do homem. (...)Uma pessoa criativa com um instrumento receptivo que a atrai e a inspira para o que está para vir."[28] Tal mesa representava uma predisposição que sustinha o trabalho do arquitecto, na transformação de coisas que existem ou existiram na cabeça, em algo material, "(...)onde a vontade, a técnica e a oportunidade para tornar verdadeiros, pensamentos imaginários, se pode combinar. A mesa branca da minha infância era uma mesa grande. Continuou a crescer. Foi nela que fiz o meu trabalho ao longo da vida"[29] No exercício da invenção, também Siza soube estar aberto a esse tipo de 'mesa' onde percepção e memória contribuem na procura de uma arquitectura "(...)mais ampla e racional, mais rica e clara, mais adaptada e vital: é uma forma de comunicar aos outros (e também a nós próprios) uma certa condição do homem na terra, do seu pensar e querer certas coisas, negar e reutilizar outras (...)"[30]. A acção arquitectónica será sempre indissociável de uma vontade de comunicação por parte do sujeito, e por isso é determinante que o arquitecto actue sabendo que "O que é universal percorre constantemente os interstícios das culturas, delas sendo alimento. Nesses estreitos canais corre a seiva da invenção, a qual nunca se desprende por inteiro do que já era conhecido, nem a ele se limita."[31]

Nas casas, este factor manifesta-se no modo como as obras transmitem uma naturalidade inerente, ou até familiaridade, que decorre da aprendizagem, não só sobre o papel da tradição, mas também na transformação desse mesmo legado, tendo em vista a criação de uma nova hipótese de Casa ("oh as casas, as casas, as casas..."), a criação de um conjunto novo de possibilidades.

28 **Alvar Aalto**, "The white table" in *Alvar Aalto in his own words,* ed. by Goran Schildt, New York, Rizzoli Press, 1997, pág. 11-12;
29 Ibidem;
30 **Vittorio Gregotti**, "Fruición y uso" in *El territorio de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, pág. 196;
31 **Álvaro Siza**, "Leito e Água - Modernidade de Bárragan" in *Álvaro Siza textos 01*, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 164;

i13- Vista de um dos quartos de dormir, a partir das escadas em madeira que cruzam a sala, na 'Casa da Avenida' (pertencente ao Conjunto de quatro casas, Matosinhos;

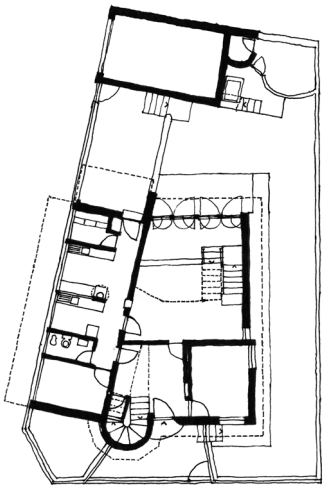
i13

Ao longo do seu percurso, Siza foi fazendo esta maturação de modo cada vez mais adequado, conjugando uma utilização apropriada das referências (tanto ao nível do desenho como das ideias) a uma interpretação pessoal das condicionantes e mais valias que se evidenciavam em cada lugar. Nesse processo, "(...)a força que produz tudo isso corre em um único tronco a partir de uma raíz que se tornou vasta e se estende por mundos em todos nós. E, se quisermos dar testemunho da sua força, cada um de nós tem de a utilizar no sentido mais solitário. Quanto mais solitário, mais solene, pungente e poderosa é a sua comunalidade."[32] Projectar parece assim estar directamente relacionado com a descoberta do "Eu", do mesmo modo que se vão desvendando as relações entre lugares e materiais na criação de espaço. E de facto, a força que reconhecemos no trabalho de Siza, está profundamente enraízada no quanto de si põe naquilo que cria, ao transpor para os projectos o que retira de uma observação atenta do quotidiano, da vida. Um pouco como acontece em alguns dos seus desenhos, a observação e retrato do real chega-nos literalmente com o cunho de quem a observa, ao deixar antever no fundo da folha parte da (sua) mão, que desenha (i11, 12). Efectivamente, a crença profunda nas ideias que persegue, foi desde os primeiros trabalhos enquanto estudante, característica definidora num arquitecto que é, como Távora referiu, "(...)uma pessoa muito inteligente, com uma sensibilidade superior. Naturalmente estas duas qualidades reunidas produzem um notável e famoso arquitecto. Mas se a elas se juntar uma terceira, para mim todavia a mais importante, como é a energia, não só para a concepção mas para a defesa, para a luta pelas suas ideias, então tem que se produzir um personagem riquíssimo (...)."[33]

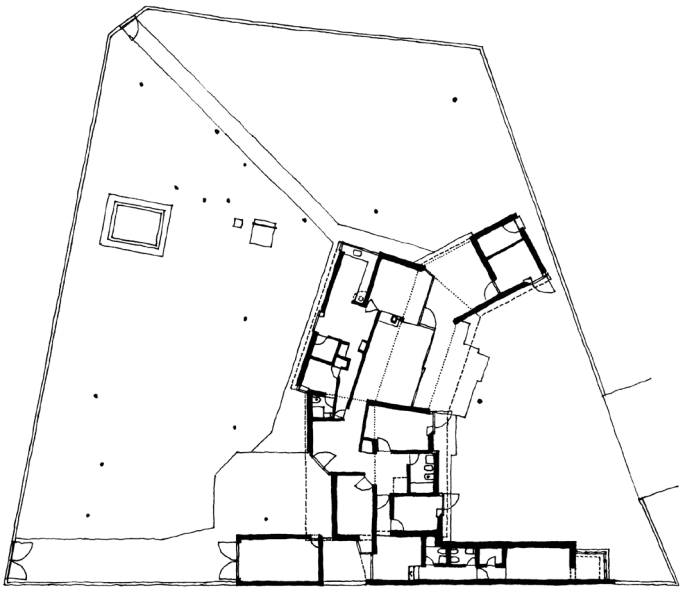
Ao investigarmos sobre os passos dados na criação de quatro casas, deduzimos que os elementos que as constituem não podem ser lidos isoladamente ou de forma dispersa, mas em permanente relação com o que os envolve e com os hábitos que entretanto se fundaram - é esse o sentido da *com-posição*[34] do espaço da casa - "Viver numa casa, numa autêntica casa, é ofício a tempo inteiro."[35] Não se trata de ver as paredes, telhados, janelas e portas por si só, mas

32 **Rainer Maria Rilke**, nota "XXXIX" in *Notas sobre a melodia das coisas*, Editora Licorne, 2015, pág. 45;
33 **Fernando Távora**, entrevistado por Javier Frechilla "Conversaciones en Oporto", in *Arquitectura*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), julio-agosto 1986 nº261, pág.26;
34 **José Luis Pardo**, "10. Los Espacios" in *Sobre los espacios - pintar, escribir, pensar*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991, pág. 153;
35 **Álvaro Siza**, "Viver uma casa", op. cit., pág. 134;

i14- Planta do piso principal (rés-do-chão) da 'Casa da Avenida (pertencente ao conjunto de quatro casas), 1954-57, Matosinhos;
i15- Planta da Casa Rocha Ribeiro, 1960-62, Maia; [desenhos à mesma escala]



i14



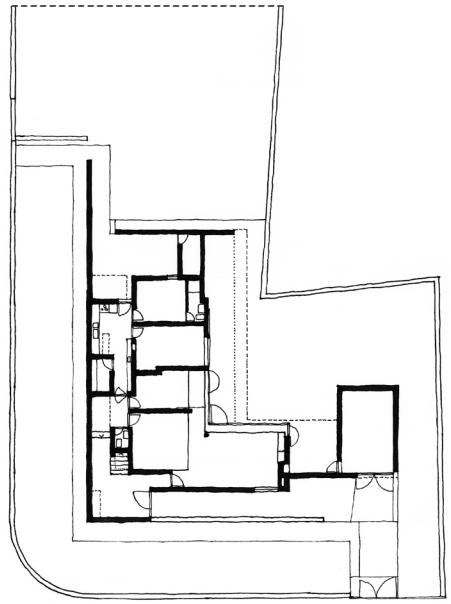
i15

tudo isso *com* movimentos e passagens, *com* momentos de repouso ou brincadeira, *com* a natureza sempre presente ou assumidamente posta de parte, *com* cães e gatos, *com* roupa pelo chão, *com* amigos pela sala ou completamente sozinhos, *com* o aroma da refeição ou silêncio antes de deitar... o território da ('autêntica') casa parte de coisas reais e concretas, até alcançar o imensurável, criando a chance de lugares que são movimento constante (i14), que se acomodam furtivamente (i15), que nos fazem submergir (i16), ou que (a)parecem levantados do chão (i17); "Deves seguir as regras -[aconselhava Kahn]- mas no fim quando o edifício se torna parte da vida ele evoca qualidades imensuráveis. O desenho que envolve a quantidade de tijolo, métodos construtivos, e engenharia acaba, e o espírito da sua existência toma lugar."[36] É precisamente na operatividade desta fronteira que o arquitecto trabalha, entre 'o que as coisas querem ser' (Kahn) e o que o arquitecto quer que as coisas sejam. A decisão dá-se na tensão e balanço desses dois aspectos, tendo como finalidade o desenho da casa que "(...)é o eu de cada um. (...)A casa é eu e nós, conforme se queira. (...)Sou dono da casa, sou dono do mundo, ou inquilino dos dois (...)."[37]

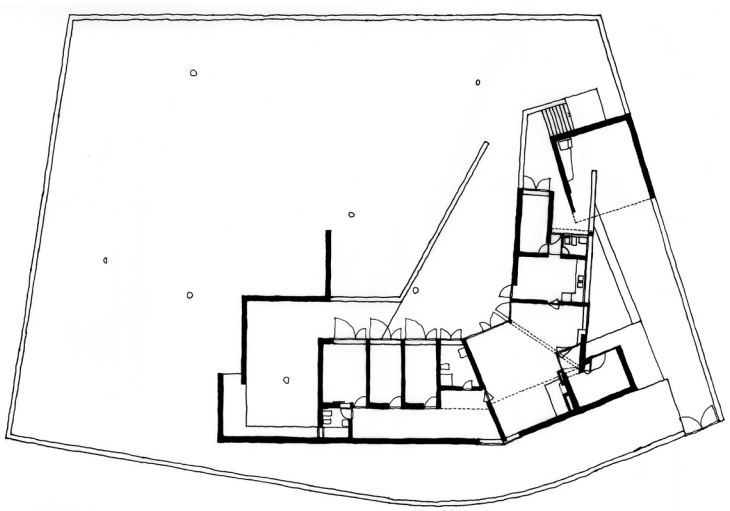
Recorrendo ao exemplo de outras práticas artísticas, das quais assumidamente partilha a condição e ímpeto criativo, Siza explica esse 'entre' no qual o projecto de arquitectura nasce. Por um lado, e recorrendo à literatura, os personagens de uma história, a certo ponto "(...)adquirem vida própria e comandam o percurso do texto, tornam-se autónomos, independentes do autor, e isto pode suceder também na arquitectura. (...)É nesse sentido que dizia que há que libertar o caminho do projecto, descobrir os seus próprios argumentos para que adquira independência, ainda que controladamente, evitando que se torne um monstro."[38] E por outro, o caso concreto da poesia e dos poetas, que concebem "(...)com poucas palavras o significado preciso e claro do que querem transmitir. (...)Os poetas fazem e refazem as palavras para definir sentimentos e experiências, constroem formas carregadas de beleza e transparência. (...)O poeta procura a palavra exacta, absolutamente precisa para o que quer dizer, nem mais nem menos."[39]

36 **Louis Kahn**, "Form and Design" in *Louis I. Kahn: writings, lectures, interviews*, New York, Rizzoli, 1991, pág. 117;
37 **Álvaro Siza**, "A casa" op. cit., pág. 350;
38 **Álvaro Siza**, entrevistado por Juan Domingo Santos, "El sentido de las cosas" in *El Croquis*, Madrid, El Croquis Editorial, 2008, pág. 54;
39 Ibidem, pág. 52;

i16- Planta do piso principal (rés-do-chão) da Casa Alves Santos, 1966-69, Póvoa do Varzim;
i17- Planta da Casa Alves Costa, 1964-71, Moledo do Minho;
[desenhos à mesma escala]



i16



i17

Assim, na obrigação de cumprir necessidades específicas e ao mesmo tempo de libertar aquilo que se constrói do seu desígnio, emoção e função estão sempre presentes. Na mesma linha de pensamento, W. Benjamin dizia que "O bom escritor não diz mais do que aquilo que pensa. (...)O dom do bom escritor é o de, pelo seu estilo, dar ao pensamento o espectáculo oferecido por um corpo treinado com inteligência e eficácia (...)"[40], no nosso caso, um olhar predisposto a ver "Arquitectura em tudo: a cadeira e a mesa, as paredes e as salas, a escada e o ascensor, a rua, a cidade. Fascínio ou banalidade, ou tédio. Ou mesmo horror, sempre possível nestas coisas. Beleza ou fealdade. Felicidade ou infelicidade."[41]

Para Siza, e como Ruy Belo lembrava[42], a palavra 'casa' quase se pode substituir pela palavra 'intimidade': dois conceitos absolutamente indissociáveis e que se traduzem mutuamente. Siza procura, ele próprio, transformar e depurar no desenho esse valor fundamental, servindo como tradutor dos hábitos de vida, com a consciência de nunca dizer, ou desenhar, "(...)mais do que aquilo que pensa. Assim, a sua escrita aproveita, não a ele próprio, mas tão somente àquilo que quer dizer."[43] Esse parece ser o embrião que está na base da configuração das casas que aqui analisamos, cuja composição é marcada pela exploração da face dupla das coisas - contraste que intensifica o familiar e o novo, a estadia e o fluxo, o labirinto e a clareza, o fechado e o exposto, ouvir o outro e ouvir-se a si - o apelo pela **construção da intimidade**.
O caminho para o entendimento da Casa só pode ser feito no seu usufruto, na absorção das qualidades e defeitos que a definem. Colocamos o objectivo da viagem no entusiasmo de viver (e estudar) cada casa - ou cada poema -, com a certeza de aí encontrarmos matéria valiosa para o projecto de arquitectura.

40 **Walter Benjamin**, "O bom escritor" in *Imagens de pensamento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pág. 249;
41 **Le Corbusier**, "Construir habitações" in *Conversas com os estudantes das escolas de arquitectura*, Lisboa, Edições Cotovia, 2009, pág. 39;
42 "Só as casas explicam que exista / uma palavra como intimidade"; **Ruy Belo,** "Oh as casas as casas as casas" in *Todos os Poemas*, Porto, Assírio & Alvim, 2014, pág. 291-292;
43 **Walter Benjamin**, op. cit;

A Missão das Casas[1]

Naquela tarde doirada[2]
face ao interior que a luz invade
eu soube que a missão das casas
é definir a intimidade.

1 Estes versos, escritos a dois (pelo autor e por Ana Fontainhas M.), são uma re-interpretação do poema "A Missão das Folhas" de Ruy Belo: "Naquela tarde quebrada / contra o meu ouvido atento / eu soube que a missão das folhas / é definir o vento"; **Ruy Belo,** "A Missão das Folhas" in *Todos os Poemas*, Porto, Assírio & Alvim, 2014;

2 O termo "tarde doirada" em particular, decorre de uma passagem do texto "Viver uma casa" de Siza: "(...) então a única medalha possível é a da gratidão, do silencioso aplauso; um momento de paragem, olhando em volta, mergulhando na atmosfera doirada de um interior de Outono, ao fim do dia"; **Álvaro Siza**, "Viver uma casa" in *Álvaro Siza textos 01*, Porto, Civilização Editora, 2009, pág. 134;

Registo da visita à casa Alves Costa, Moledo do Minho.
Na imagem: o autor acompanhado por Sergio Fernandez; [Fotografia tirada e cedida por António Santana]

6. Referências e fontes bibliográficas

- Livros consultados e referenciados no trabalho:

Agnes Martin, *Writings:Schriften* edited by Dieter Schwarz, Stuttgart, Cantz Verlag, 1991;

Alessandra Cianchetta; Enrico Molteni (ed.), *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004;

Alessandra Latour (ed.), *Louis I. Kahn: writings, lectures, interviews* / introduction and edited by Alessandra Latour, New York, Rizzoli, 1991;

Alexandre Alves Costa, *1967/Alexandre Alves Costa e Álvaro Siza/Marrocos*, Porto, Circo de Ideias, 2011;

Alexandre Alves Costa, *Textos Datados*, Coimbra, Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2007;

Aldo van Eyck, *The child, the city and the artist: An essay on architecture, The in-between realm*, Sun, 1962;

Álvaro Siza, *A Casa em Roberto Ivens*, Matosinhos, Casa da Arquitectura, 2011;

Álvaro Siza, *Álvaro Siza - Esquissos de Viagem*, Porto, Documentos de Arquitectura, Porto, 1988;

Álvaro Siza, *Álvaro Siza - Imaginar a evidência*, Lisboa, Edições 70, 2015;

Álvaro Siza, *Álvaro Siza - textos 01* editado por Carlos Campos Morais, Porto, Civilização Editora, 2009;

Álvaro Siza, *Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto - Casa de fim de semana* (Habitação Rui Feijó), Porto, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1965;

Álvaro Siza, *Profissão poética - Álvaro Siza Vieira*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988;

André Tavares; Pedro Bandeira (ed.), *Só nós e Santa Tecla*, Porto, Dafne Editora, 2008;

Antonio Angelillo (ed.), *Siza - scritti di architettura*, Milano, Skira editore, 1997;

Antonio Esposito; Gioavnni Leoni (ed.), *Eduardo Souto de Moura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003;

Bruno Zevi, *Saber ver a arquitectura*, Lisboa, Arcádia, 1977;

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

Carlos Martí Arís, *silencios elocuentes*, Barcelona, Ediciones UPC, 1999;

David Leatherbarrow, *Architecture Oriented Otherwise* , New York, Princeton Architectural Press, 2009;

Elías Torres Tur, *Hubiera preferido invitarles a cenar...*, Girona, Editorial Pre-textos, 2005;

Eugénio de Andrade, *40 Anos de Arquitectura 1950-1990 : um gabinete do Porto / J. Carlos Loureiro, L. Pádua Ramos, J. Manuel Loureiro*, Porto, Árvore, 1992;

Federico Soriano, *100 hipermínimos* y uno último de Francisco Jarauta, Madrid, Lampreave, 2009;

Fernando Távora, *Casa de férias em Ofir*, Lisboa, Editorial Blau, 1992;

Fernando Távora, *Fernando Távora - Diário de 'bordo' - Estabelecimento de Texto*, Porto, Casa da Arquitectura, 2012;

Fernando Távora, *Teoria geral da organização do espaço : arquitectura e urbanismo : a lição das constantes*, Porto, Faup Publicações, 1993;

Frank Loyd Wright, *Frank Lloyd Wright: collected writings* edited by Bruce Brooks Pfeiffer, Volume 1-2, New York, Rizzoli International Publications, 1992;

Gaston Bachelard, *A poética do espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 1998;

Goran Schildt (ed.), *Alvar Aalto in his own words,* edited and annotated by Goran Schildt, New York, Rizzoli Press, 1997;

J. A. Coderch, *J. A. Coderch de Sentmenat 1913-1984*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1989;

Jacinto Rodrigues (ed.), *Álvaro Siza/obra e método*, Porto, Civilização Editora, 1992;

José Salgado, *Alvaro Siza em Matosinhos*, Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 1985;

José Luis Pardo, *Sobre los espacios - pintar, escribir, pensar*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991;

Josep Quetglas, *Artículos de ocasión*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004;

Juan Navarro Baldeweg, *La habitación vacante* , Girona, Editorial Pre-Textos, 2001;

Juan Navarro Baldeweg, *Matter and Mind in Architecture*, Hameenlina, Alvar Aallto Foundation, 2000;

Juan Rodriguez; Carlos Seoane (ed.), *Siza by Siza*, Porto, AMAG editorial, 2015;

Juhani Pallasmaa, *Encounters 1- architectural essays* edited by Peter MacKeith, Helsinki, Rakennustieto Publishing, 2012;

Julián Santos Guerrero, *Pensar a casa: conferências da casa 1*, com Julián Santos Guerrero, Gonçalo M. Tavares e Paulo Mendes da

Rocha, Matosinhos, Casa da Arquitectura, 2011;

Keil do Amaral, *A arquitectura e a vida*, Lisboa, Editora Cosmos, 1942;

Kenneth Frampton, *Álvaro siza - obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000;

Le Corbusier, *Conversas com os estudantes das escolas de arquitectura*, Lisboa, Edições Cotovia, 2009;

Le Corbusier, *Por uma Arquitetura* traduzido do original francês *Vers une Architecture*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2009;

Le Corbusier, *Precisões* traduzido do original francês *Precisions*, São Paulo, Editora Cosac & Naify, 2004;

Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria* por Arnaldo Monteiro do Espírito Santo e com Introdução, notas e revisão disciplinar de Mário Krüger, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011;

Lúcia Leitão; Luiz Amorim (org.), *A casa nossa de cada dia*, Recife, Editora Universitária da UFPE, 2007;

Ludwig Wittgenstein, *Cultura e Valor*, Lisboa, Edições 70, 1996;

Luis Martinez Santa-Maria, *Intersecciones*, Madrid, Editorial Rueda, 2004;

Luiz Trigueiros (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976* editado por Luiz Trigueiros, com textos de Paulo Martins Barata, Lisboa, Blau, 1997;

Luiz Trigueiros (ed.), *Fernando Távora* editado por Luiz Trigueiros com artigos de Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza, Bernardo Ferrão e Eduardo Souto Moura, Lisboa, Blau, 1993;

Manuel Mendes, *Sobre o projeto de arquitetura de Fernando Távora - Fernando Távora - minha casa*, Porto, FIAJMS, 2015, pág. XIX;

Maurici Pla, *La arquitectura a través del lenguaje*, Barcelona, GG, 2006;

Mies van der Rohe, *The Artless Word*, Cambridge, MIT Press, 1991;

Miguel Torga, *Traço de União*, Lisboa, Glaciar, 2016;

Nuno Portas, *A arquitectura para hoje - finalidades*métodos*didácticas*, Lisboa, Dissertação para concurso de Professor de Arquitectura na ESBAL, 1964;

Nuno Portas, *Arquitectura(s): história e crítica, ensino e profissão*, Porto, Faup Publicações, 2005;

Nuno Portas, *Arquitectura(s): teoria e desenho, investigação e projecto*, Porto, Faup Publicações, 2005;

Opus Incertum, *Architectures à Porto* traduzido por John Williams, Bruxelles, Pierre Mardaga editeur, 1990;

Paul Klee, *Paul Klee - escritos sobre arte*, Lisboa, Cotovia, 2014;

Pedro de Llano (ed.), *Álvaro Siza: Obras e Projectos* - catálogo editado por Pedro de Llano e Carlos Castanheira, Madrid, Centro Galego Arte Contemporânea, 1996;

Rafael Moneo (ed.), *Álvaro Siza, figures and configurations: buildings and projects 1986-1988*, New York, Rizzoli, Harvard University Graduate School of Design, 1988;

Rainer Maria Rilke, *Notas sobre a melodia das coisas*, Lisboa, Editora Licorne, 2015;

Reyner Banham, *Le Brutalisme en Architecture: ethique ou esthétique?*, Paris, Dunod, 1970;

Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art, 2011;

Ruy Belo, *Todos os Poemas*, Porto, Assírio & Alvim, 2014;

Sergio Fernandez, *Percurso - Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Porto, Serviço ed. da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1988;

Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy and the invention of a modern language of architecture*, MIT press, Cambridge, 1992;

Vittorio Gregotti, *El territorio de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972;

Walter Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água, 1992;

Walter Benjamin, *Imagens de Pensamento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004;

- Livros consultados e com relevância no trabalho, mas não directamente referenciados:

Adam Caruso, *The feeling of things*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2008;

Adam Sharr, *La cabana de Heidegger: un espacio para pensar*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2009;

Adrian Forty, *Words and Buildings - A Vocabulary of Modern Architecture*, London, Thames & Hudson, 2016;

Akiko Busch, *Geography of home: writings on where we live*, New York, PAP, 1999;

Álvaro Siza, *Casa de chá da Boa Nova*, Lisboa, Editorial Blau, 1992;

Ana Tostões, *A Idade Maior: cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa*, Porto, Faup publicações, 2015;

Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Porto, Faup Publicações, 1997;

Antonio Esposito; Gioavnni Leoni (ed.), *Fernando Távora: Opera completa*, Milano, Electa 2005;

António Reis, *poemas quotidianos*, Lisboa, Tinta-da-China, 2017;

Arne Glimcher (ed.), *Agnes Martin - Painings, Writings, Remembrances*, New York, Phaidon, 2015;

Blanca Lléo, *sueño de habitar*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005;

Charles Moore, *La casa: forma e diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 1999;

Christian Norberg-Schulz, *Habiter: vers une architecture figurative*, Milan, Electa, 1985;

Dirk van den Heuvel; Max Risselada, *Alison y Peter Smithson - De la Casa del Futuro a la casa de hoy*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2007;

Fernando Espuelas, *El claro en el bosque*, Barcelona, Edición Caja de Arquitectos, 1999;

Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, Porto, Assírio & Alvim, 2013;

Fernando Távora, *da organização do espaço*, Porto, Faup Publicações, 2008;

Inquérito, *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, Edição da Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980;

Jacques Lucan, *Composition, non composition*, Oxford, Routledge, 2012;

Jari Jetsonen, *Alvar Aalto: houses*, Helsinki, Rakennustieto, 2005;

Juan Luis Trillo de Leyva; Ángel Martínez García-Posada, *La palavra y el dibujo*, Madrid, Lampreave, 2013;

Le Corbusier, *Le Corbusier Le grand*, New York, Phaidon, 2014;

Ludwig Wittgenstein, *Aulas e conversas*, Lisboa, Edições Cotovia, 1991;

Luis Martinez Santa-Maria, *El arból, el camino, el estanque, ante la casa*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2004;

Luis Martinez Santa-Maria, *El libro de los cuartos*, Madrid, Lampreave, 2011;

Luis M. Mansila; Luis Rojo; Emilio Tuñon, *escritos circenses*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005;

Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, New York, Harper Perennial Classics, 2001;

Mary Gaudin; Matthew Arnold, *Down the long driveway, you'll see it*, New Zealand, Edição de autor, 2014;

Matilde Campilho, *jóquei*, Lisboa, Tinta-da-China, 2014;

Max Risselada (ed.), *Alison y Peter Smithson - A Critical Anthology*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2011;

Nuno Higino, *Álvaro Siza: anotações à margem*, Paris, Nota de rodapé edições, 2015;

Peter Blundell Jones (ed.), *Gunnar Asplund*, New York, Phaidon, 2006;

Peter Zumthor, *Thinking architecture*, Basel, Lars Muller Publishers, 1998;

Rafael Moneo, *Rafael Moneo: remarks on 21 works*, New York, The Monacelli Press, 2010;

Reinhard Steiner (ed.), *Egon Schiele*, Köln, Taschen, 1993;

Richard Weston, *Alvar Aalto*, London, Phaidon, 1996;

Robert Venturi; Denise Scott Brown, *Venturi Scott Brown & Associates on houses and housing*, New York, Academy editions/ St. Martin's Press, 1992;

Robert Walser, *O passeio e outras histórias*, Porto, Granito - Editores e livreiros, 2001;

Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing architecture*, Cambridge, The MIT Press, 1964;

Susan Partsch (ed.), *Paul Klee*, Köln, Taschen, 2007;

Witold Rybczynski, *Home: a short history of an idea*, New York, Penguin Books, 1987;

Xavier Monteys (ed.), *Le Corbusier. Obras e projectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005;

Yutaka Saito, *Aalto: 10 selected houses*, Japan, Toto, 2008;

- Revistas e/ou periódicos:

A.M.C nº44, 1978;

A+U extra edition - Alvaro Siza 1954-1988, Tokyo, a+u publishing, Junho 1989;

Architectural Design nº12 - Team 10 Primer, Londres, Dezembro 1962;

Arquitectura nº68, Lisboa, 3ª série, Julho 1960;

Arquitectura nº261, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), Julio-agosto 1986;

El Croquis nº140 *- Álvaro Siza 2001-2008*, Madrid, El Croquis Editorial, 2008;

Jornal dos Arquitectos nº55, Lisboa, Ordem dos Arquitectos, Março 1987;

Lotus International nº22, Milano, Electa, 1979;

- Websites:

- http://www.bartleby.com/200/sw4.html;

consulta por **T S Eliot**, in "Tradition and the individual talent,1921";

- http://www.revistapunkto.com/2015/07/alfredo-matos-ferreira-artista-de-sexto_21.html;

consulta por **Alfredo Matos Ferreira**, in "Alfredo Matos Ferreira, *artista* de 'sexto sentido";

- http://expresso.sapo.pt/sociedade/2016-03-27-Siza-Vieira.-A-reforma-da-uma-neura-terrivel;

consulta a propósito da entrevista de Valdemar Cruz com **Álvaro Siza**;

- http://www.rtp.pt/arquivo/index.php?article=2256&tm=22&visual=4;

consulta a propósito do vídeo da entrevista feita por Manuel Graça Dias a **Álvaro Siza**, no programa "Magazine de Arquitectura e Decoração", na RTP;

- http://jacketmagazine.com/25/creeley-iv.html;

consulta por uma entrevista feita ao poeta **Robert Creeley**;

- http://hdl.handle.net/10405/48252;

consulta do CODA de **Álvaro Siza**, disponibilizado online;

7. Lista da origem e/ou créditos das imagens

[1] Nota Introdutória:

(i00) - http://fernandavalente.weebly.com/helena-almeida1.html

- 1.1 (ar)Rumar a Casa

(i01) - **Peter Blundell Jones** (ed.), *Gunnar Asplund*, New York, Phaidon, 2006;

(i02) - **James Striling**, *James Stirling: Buildings and Projects* introdução de Colin Rowe, New York, Rizzoli, 1984;

(i03) - https://www.pinterest.pt/pin/519321400760864244/

(i04) - https://www.architectsjournal.co.uk/home/caruso-st-john-the-feeling-of-things-and-almost-everything/5202844.article

(i05) - https://docevecesdoce.wordpress.com/2012/02/14/casa-en-stennas/#jp-carousel-235

(i06) - https://www.flickr.com/photos/ofhouses/15981469172/ - [a imagem original foi entretanto retirada, esta é uma fonte alternativa]

(i07) - Fotografia do autor;

(i08) - http://afasiaarchzine.com/2015/07/alvar-aalto-2/;

(i09) - Fotografia do autor;

(i10) - Fotografia do autor;

(i11) - Fotografia do autor;

(i12) - Fotografia do autor;

(i13) - Fotografia do autor;

[2] Memória, Desenho e Transformação:

(i00) - http://www.improvisedlife.com/2015/02/26/morning-read-random-wisdom-found-in-kids-books/

- 2.1 Cidade: regresso a casa

(i01) - **Maddalena D'Alfonso** (ed.), *Disegnare nelle città : un viaggio in Portogallo*, Barcelona, Actar, 2006; foto: Gabriele Basilico;

(i02) - **Álvaro Siza**, *Álvaro Siza - Esquissos de Viagem*, Porto, Documentos de Arquitectura, Porto, 1988;

(i03) - *Arquitectura nº261*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), Julio-agosto 1986;

(i04) - *El Croquis nº140 - Álvaro Siza 2001-2008*, Madrid, El Croquis Editorial, 2008;

(i05) - **Maddalena D'Alfonso** (ed.), *Disegnare nelle città : un viaggio in Portogallo*, Barcelona, Actar, 2006; foto: Gabriele Basilico;

(i06) - **Antonio Esposito; Gioavnni Leoni** (ed.), *Fernando Távora: Opera completa*, Milano, Electa 2005;

(i07) - https://www.failedarchitecture.com/le-corbusiers-visions-for-fascist-addis-ababa/

(i08) - https://gulbenkian.pt/en/news-en/the-universalists-arrive-in-paris/

(i09) - http://prodavinci.com/2014/11/26/artes/sobre-los-viajes-y-los-dibujos-de-los-arquitectos-por-federico-vegas/

(i10) - http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Giotto+di+Bondone%3A+Kirche+San+Francesco+in+Assisi%3A+Verteibung+-der+Teufel+aus+Arezzo

(i11) - **Aldo van Eyck,** *The child, the city and the artist: An essay on architecture, The in-between realm*, Sun, 1962;

(i12) - **Le Corbusier,** *Voyage d'orient: carnets/sketchbooks*, New York/Milano, Rizzoli/Electa coop., 1988;

(i13) - **Álvaro Siza**, *Álvaro Siza - Esquissos de Viagem*, Porto, Documentos de Arquitectura, Porto, 1988;

(i14) - **Alexandre Alves Costa,** *1967/Alexandre Alves Costa e Álvaro Siza/Marrocos,* Porto, Circo de Ideias, 2011;

(i15) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i16) - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Revolving_House_by_Paul_Klee,_1921_AD,_gouache_on_cheesecloth_on_paper_-_Museo_Nacional_Centro_de_Arte_Reina_Sof%C3%ADa_-_DSC08792.JPG

- 2.2 Poeira Dourada

(i01) - **J. A. Coderch,** *J. A. Coderch de Sentmenat 1913-1984*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1989;

(i02) - **Alessandra Cianchetta; Enrico Molteni** (ed.), *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004; foto: Roberto Collová;

(i03) - **Armando Salas Portugal**, *Fotografias de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992; foto: Armando Salas Portugal;

(i04) - http://www.80grados.net/jose-juan-tablada-en-nueva-york/

- Prelúdio

(i00) - **José Salgado,** *Alvaro Siza em Matosinhos*, Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 1985;

[3] Tradição, Contágio e Projecto:

(i00) - http://www.flashartonline.it/article/luigi-ontani/

- 3.1 Um novo *carácter* na arquitectura portuguesa

(i01) - **Keil do Amaral,** *A arquitectura e a vida*, Lisboa, Editora Cosmos, 1942; (Capa)

(i02) - **Le Corbusier,** *Ronchamp Le Corbusier*, Zurich, Girsberger, 1957;

(i03) - **Antonio Esposito; Gioavnni Leoni** (ed.), *Fernando Távora: Opera completa*, Milano, Electa 2005;

(i04) - **Antonio Esposito; Gioavnni Leoni** (ed.), *Fernando Távora: Opera completa*, Milano, Electa 2005;

(i05) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Fernando Távora*, Lisboa, Blau, 1993;

(i06) - **Le Corbusier,** *Le corbusier et Pierre Jeanneret : complete works in 8 volumes,* vol. II editado por W. Boesiger e O. Stonorov, Zurich, Les Ed.d'Architecture, 1995;

(i07) - **Le Corbusier,** *Le corbusier et Pierre Jeanneret : complete works in 8 volumes,* vol. III editado por W. Boesiger e O. Stonorov, Zurich, Les Ed.d'Architecture, 1995;

(i08) - **Fernando Távora**, *Casa de férias em Ofir*, Lisboa, Editorial Blau, 1992;

(i09) - *Arquitectura nº68,* Lisboa, 3ª série, Julho 1960; (Capa)

(i10) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

- 3.2 "Não ser tradicionalista e não ignorar as raízes"

(i01) - Fotografia do autor;

(i02) - Desenho digitalizado a partir de uma fotocópia de uma revista francesa, de arquitectura. A sua fonte é desconhecida;

(i03) - *L'architecture d'aujourdhui nº29*, Maio de 1950; (Capa e página do artigo)

(i04) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Fernando Távora*, Lisboa, Blau, 1993;

(i05) - *Arquitectura nº68,* Lisboa, 3ª série, Julho 1960;

(i06) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i07) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i08) - **Fernando Távora**, *Casa de férias em Ofir*, Lisboa, Editorial Blau, 1992;

(i09) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Fernando Távora*, Lisboa, Blau, 1993;

(i10) - *Arquitectura nº68,* Lisboa, 3ª série, Julho 1960;

(i11) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Fernando Távora*, Lisboa, Blau, 1993;

(i12) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Fernando Távora*, Lisboa, Blau, 1993;

(i13) - **Kenneth Frampton,** *Álvaro siza - obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000;

(i14) - http://grifoplanante.blogspot.pt/2014_04_08_archive.html; foto: António Menéres

(i15) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997; foto: Roberto Collová;

(i16) - *El Croquis nº68/69* - Álvaro Siza 1958-1994, Madrid, El Croquis Editorial, 1994;

(i17) - **Álvaro Siza,** *Profissão poética - Álvaro Siza Vieira*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988;

(i18) - **Álvaro Siza**, *Casa de chá da Boa Nova*, Lisboa, Editorial Blau, 1992;

(i19) - **Álvaro Siza**, *Casa de chá da Boa Nova*, Lisboa, Editorial Blau, 1992;

(i20) - **Álvaro Siza**, *Casa de chá da Boa Nova*, Lisboa, Editorial Blau, 1992;

(i21) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i22) - **Kenneth Frampton,** *Álvaro siza - obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000;

(i23) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Fernando Távora*, Lisboa, Blau, 1993;

(i24) - *Arquitectura nº261*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), Julio-agosto 1986;

(i25) - **Kenneth Frampton,** *Álvaro siza - obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000;

(i26) - **Álvaro Siza,** *Profissão poética - Álvaro Siza Vieira*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988;

(i27) - **Jacinto Rodrigues** (ed.), *Álvaro Siza/obra e método*, Porto, Civilização Editora, 1992;

(i28) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i29) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i30) - **Álvaro Siza,** *Profissão poética - Álvaro Siza Vieira*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988;

(i31) - **Jacinto Rodrigues** (ed.), *Álvaro Siza/obra e método*, Porto, Civilização Editora, 1992;

(i32) - **Carlos Castanheira** (ed.), *As cidades de Álvaro Siza* ed. Carlos Castanheira e Chiara Porcu, Porto, Figueirinhas, 2001;

(i33) - *El Croquis nº68/69* - Álvaro Siza 1958-1994, Madrid, El Croquis Editorial, 1994;

(i34) - *El Croquis nº68/69* - Álvaro Siza 1958-1994, Madrid, El Croquis Editorial, 1994;

(i35) - **Carlos Castanheira** (ed.), *As cidades de Álvaro Siza* ed. Carlos Castanheira e Chiara Porcu, Porto, Figueirinhas, 2001;

(i36) - **Kenneth Frampton,** *Álvaro siza - obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000;

(i37) - **Kenneth Frampton,** *Álvaro siza - obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000;

(i38) - https://www.pinterest.pt/pin/420171840216544194/

(i39) - **Kenneth Frampton,** *Álvaro siza - obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000;

(i40) - *El Croquis nº68/69* - Álvaro Siza 1958-1994, Madrid, El Croquis Editorial, 1994;

(i41) - *A+U extra edition* - Alvaro Siza 1954-1988*,* Tokyo, a+u publishing, Junho 1989;

(i42) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i43) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i44) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i45) - **Kenneth Frampton,** *Álvaro siza - obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000;

(i46) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i47) - **Jacinto Rodrigues** (ed.), *Álvaro Siza/obra e método*, Porto, Civilização Editora, 1992;

(i48) - *A+U extra edition* - Alvaro Siza 1954-1988*,* Tokyo, a+u publishing, Junho 1989;

(i49) - https://unoesningu.wordpress.com/2014/09/26/siza_casa-para-alves-costa-moledo/

(i50) - **Jacinto Rodrigues** (ed.), *Álvaro Siza/obra e método*, Porto, Civilização Editora, 1992;

(i51) - http://milan2016.esad.pt/pt/programme/13-habitats

(i52) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i53) - **Jacinto Rodrigues** (ed.), *Álvaro Siza/obra e método*, Porto, Civilização Editora, 1992;

(i54) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i55) - http://cartografico.tumblr.com/post/38477757724/álvaro-siza-casa-manuel-magalhaes-oporto; foto: Mimmo Jodice

(i56) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

- Interlúdio 1#

(i00) - **José Salgado,** *Alvaro Siza em Matosinhos*, Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 1985;

(i01) - **Álvaro Siza,** *A Casa em Roberto Ivens*, Matosinhos, Casa da Arquitectura, 2011;

(i02) - Álvaro Siza, *A Casa em Roberto Ivens*, Matosinhos, Casa da Arquitectura, 2011;

(i03) - José Salgado, *Alvaro Siza em Matosinhos*, Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 1985;

(i04) - Kenneth Frampton, *Álvaro siza - obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000;

(i05) - José Salgado, *Alvaro Siza em Matosinhos*, Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 1985;

(i06) - José Salgado, *Alvaro Siza em Matosinhos*, Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 1985;

(i07) - José Salgado, *Alvaro Siza em Matosinhos*, Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 1985;

(i08) - José Salgado, *Alvaro Siza em Matosinhos*, Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 1985;

[4] Casas de estudo:

(i00) - Arquivo online da Bioblioteca de Arte, da Dinamarca:
http://kunstbib.dk/samlinger/arkitekturfotografier/arkitekturfotografier/000062234/19; foto: Arne Jacobsen

- 4.1 Conjunto de Quatro Casas, Matosinhos 1954-57

(i01) - *Arquitectura nº68,* Lisboa, 3ª série, Julho 1960;

(i02) - Luiz Trigueiros (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i03) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

(i04) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

(i05) - Kenneth Frampton, *Álvaro siza - obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000;

(i06) - Le Corbusier, *Ronchamp Le Corbusier*, Zurich, Girsberger, 1957;

(i07) - Kenneth Frampton, *Álvaro siza - obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000;

(i08) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

(i09) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

(i10) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

(i11) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

(i12) - Luiz Trigueiros (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i13) - Fotografia tirada e cedida por **João Paupério**;

(i14) - *Arquitectura nº68,* Lisboa, 3ª série, Julho 1960;

(i15) - Luiz Trigueiros (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997; foto: Roberto Collová;

(i16) - Luiz Trigueiros (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i17) - *Arquitectura nº68,* Lisboa, 3ª série, Julho 1960;

(i18) - Fonte online entretanto removida. Autor desconhecido;

(i19) - *Arquitectura nº68,* Lisboa, 3ª série, Julho 1960;

(i20) - Luiz Trigueiros (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i21) - *Arquitectura nº68,* Lisboa, 3ª série, Julho 1960;

(i22) - *Arquitectura nº68,* Lisboa, 3ª série, Julho 1960;

(i23) - *Arquitectura nº68,* Lisboa, 3ª série, Julho 1960;

(i24) - *Arquitectura nº68,* Lisboa, 3ª série, Julho 1960;

(i25) - *Arquitectura nº68,* Lisboa, 3ª série, Julho 1960;

(i26) - *Arquitectura nº68,* Lisboa, 3ª série, Julho 1960;

(i27) - Kenneth Frampton, *Álvaro siza - obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000;

(i28) - Fotografia do autor;

(i29) - *Arquitectura nº68,* Lisboa, 3ª série, Julho 1960;

(i30) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

(i31) - **Kenneth Frampton,** *Álvaro siza - obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000;

(i32) - **Inquérito,** *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, Edição da Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980;

(i33) - **Inquérito,** *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, Edição da Associação dos Arquitectos Portugueses, 1980;

(i34) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i35) - *Arquitectura nº68,* Lisboa, 3ª série, Julho 1960;

(i36) - Fotografia do autor;

(i37) - *Arquitectura nº68,* Lisboa, 3ª série, Julho 1960;

(i38) - Fotografia do autor;

(i39) - Fotografia do autor;

(i40) - *Arquitectura nº68,* Lisboa, 3ª série, Julho 1960;

(i41) - *Arquitectura nº68,* Lisboa, 3ª série, Julho 1960;

(i42) - Fotografia do autor;

(i43) - Fotografia do autor;

(i44) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

(i45) - Fotografia do autor;

(i46) - http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4572&sysLanguage=fr-fr&itemPos=2&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64/

(i47) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

- Interlúdio 2#

(i00 - i25) - Fotografias do autor (com excepção da [i02]);

(i02) - http://arquitextosblog.blogspot.pt/2016/07/casa-experimental-muuratsalo.html

- 4.2 Casa Rocha Ribeiro, Maia 1960-62

(i01) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

(i02) - **Alessandra Cianchetta; Enrico Molteni** (ed.), *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004;

(i03) - **Alvar Aalto**, *Alvar Aalto* vol.1, Zurich, Architecture Artemis, 1990;

(i04) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i05) - Fotografia do autor;

(i06) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i07) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

(i08) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

(i09) - http://www.archdaily.com.br/br/789449/museu-serralves-promove-a-exposicao-materia-prima-um-olhar-sobre-o-arquivo-de-alvaro-siza/575ff9d5e58eceef5c0000b0-museu-serralves-promove-a-exposicao-materia-prima-um-olhar-sobre-o-arquivo-de-alvaro-siza-imagem

(i10) - **Jacinto Rodrigues** (ed.), *Álvaro Siza/obra e método*, Porto, Civilização Editora, 1992;

(i11) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i12) - **Álvaro Siza,** *Profissão poética - Álvaro Siza Vieira*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988;

(i13) - **Kenneth Frampton,** *Álvaro siza - obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000;
(i14) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;
(i15) - **Álvaro Siza,** *Profissão poética - Álvaro Siza Vieira*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988;
(i16) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;
(i17) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;
(i18) - Fotografia do autor;
(i19) - Fotografia do autor;
(i20) - Fotografia do autor;
(i21) - **Kenneth Frampton,** *Álvaro siza - obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000;
(i22) - **Jacinto Rodrigues** (ed.), *Álvaro Siza/obra e método*, Porto, Civilização Editora, 1992;
(i23) - Fotografia do autor;
(i24) - Fotografia do autor;
(i25) - Fotografia do autor;
(i26) - Fotografia do autor;
(i27) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;
(i28) - **Sergio Fernandez,** *Percurso - Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, Porto, Serviço ed. da Fac. de Arquitectura da U. Porto, 1988;
(i29) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;
(i30) - **Kenneth Frampton,** *Álvaro siza - obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000;
(i31) - Fotografia do autor;
(i32) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;
(i33) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;
(i34) - http://www.archdaily.co/co/02-304939/clasicos-de-arquitectura-casa-ugalde-jose-antonio-coderch
(i35) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;
(i36) - https://pinacotecavirtual.wordpress.com/2016/03/13/fra-angelico/
(i37) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

- Interlúdio 3#

(i00 - i27) - Fotografias do autor;

- 4.3 Casa Alves Santos, Póvoa do Varzim 1966-69

(i01) - **Kenneth Frampton,** *Álvaro siza - obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000;
(i02) - **José Salgado,** *Alvaro Siza em Matosinhos*, Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 1985;
(i03) - *Arquitectura nº59,* Lisboa, 3ª série, 1957;
(i04) - https://www.pinterest.pt/pin/405183297710366551/
(i05) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;
(i06) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;
(i07) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;
(i08) - **Alessandra Cianchetta; Enrico Molteni** (ed.), *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004;
(i09) - **Alessandra Cianchetta; Enrico Molteni** (ed.), *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004;
(i10) - http://www.archdaily.com.br/br/789449/museu-serralves-promove-a-exposicao-materia-prima-um-olhar-sobre-o-arquivo-de-alvaro-siza/575ff9d5e58eceef5c0000b0-museu-serralves-promove-a-exposicao-materia-prima-um-olhar-sobre-o-arquivo-de-alvaro-siza-imagem

(i11) - Luiz Trigueiros (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i12) - Alessandra Cianchetta; Enrico Molteni (ed.), *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004;

(i13) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

(i14) - Álvaro Siza, *Profissão poética - Álvaro Siza Vieira*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988; **/ Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i15) - Luiz Trigueiros (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i16) - Kenneth Frampton, *Álvaro siza - obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000;

(i17) - Desenho digitalizado a partir de uma fotocópia de uma revista francesa, de arquitectura. A sua fonte é desconhecida;

(i18) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

(i19) - Luiz Trigueiros (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i20) - Álvaro Siza, *Álvaro Siza - Esquissos de Viagem*, Porto, Documentos de Arquitectura, Porto, 1988;

(i21) - Fotografia do autor;

(i22) - Jacinto Rodrigues (ed.), *Álvaro Siza/obra e método*, Porto, Civilização Editora, 1992;

(i23) - Jacinto Rodrigues (ed.), *Álvaro Siza/obra e método*, Porto, Civilização Editora, 1992;

(i24) - Alessandra Cianchetta; Enrico Molteni (ed.), *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004; foto: Roberto Collová;

(i25) - Fotografia do autor;

(i26) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

(i27) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

(i28) - Fotografia do autor;

(i29) - Luiz Trigueiros (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i30) - Fotografia do autor;

(i31) - Luiz Trigueiros (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i32) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

(i33) - Fotografia do autor;

(i34) - Fotografia do autor;

(i35) - https://www.flickr.com/photos/angelo_masieri_arch/sets/72157603626964258/

(i36) - www.archipicture.ch

(i37) - http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysLanguage=fr-fr&sysParentId=153&sysId=153&itemPos=1&clearQuery=1&IrisObjectId=8283

(i38) - *A+U extra edition* - Alvaro Siza 1954-1988**,** Tokyo, a+u publishing, Junho 1989; foto: Roberto Collová;

(i39) - Álvaro Siza, *Profissão poética - Álvaro Siza Vieira*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988;

(i40) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

(i41) - Arquivo Á. Siza. Fotografia tirada e editada pelo autor, a partir da Exposição '*Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*', (16 Jun-25 Set 2016), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves e comissariada por André Tavares;

- Interlúdio 4#

(i00 - i28) - Fotografias do autor;

- 4.4 Casa Alves Costa, Moledo do Minho 1964-71

(i01) - **Alessandra Cianchetta; Enrico Molteni** (ed.), *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004;

(i02) - **Álvaro Siza**, *Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto - Casa de fim de semana* (Habitação Rui Feijó), Porto, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1965; A partir de: http://hdl.handle.net/10405/48252 (peças escritas);

(i03) - **Álvaro Siza**, *Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto - Casa de fim de semana* (Habitação Rui Feijó), Porto, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1965; Reprodução do desenho, adquirida ao Centro de Documentação da FAUP; Cód. ref: FAUP/CDUA/E(S)BAP/AE/CODA/301 - pd00;

(i04) - **Álvaro Siza**, *Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto - Casa de fim de semana* (Habitação Rui Feijó), Porto, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1965; A partir de: *rA nº0 Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Outubro 1987;

(i05) - **Álvaro Siza**, *Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto - Casa de fim de semana* (Habitação Rui Feijó), Porto, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1965; A partir de: http://hdl.handle.net/10405/48252 (peças escritas);

(i06) - **Álvaro Siza**, *Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto - Casa de fim de semana* (Habitação Rui Feijó), Porto, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1965; Reprodução do desenho, adquirida ao Centro de Documentação da FAUP; Cód. ref: FAUP/CDUA/E(S)BAP/AE/CODA/301 - pd08;

(i07) - **Álvaro Siza**, *Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto - Casa de fim de semana* (Habitação Rui Feijó), Porto, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1965; Reprodução do desenho, adquirida ao Centro de Documentação da FAUP; Cód. ref: FAUP/CDUA/E(S)BAP/AE/CODA/301 - pd05;

(i08) - **Álvaro Siza**, *Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto - Casa de fim de semana* (Habitação Rui Feijó), Porto, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1965; A partir de: http://hdl.handle.net/10405/48252 (peças desenhadas);

(i09) - **Álvaro Siza**, *Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto - Casa de fim de semana* (Habitação Rui Feijó), Porto, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1965; A partir de: http://hdl.handle.net/10405/48252 (peças escritas)

(i10) - **Álvaro Siza**, *Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto - Casa de fim de semana* (Habitação Rui Feijó), Porto, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1965; Reprodução do desenho, adquirida ao Centro de Documentação da FAUP; Cód. ref: FAUP/CDUA/E(S)BAP/AE/CODA/301 - pd06;

(i11) - Parte recortada e ampliada de: **Álvaro Siza**, *Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto - Casa de fim de semana* (Habitação Rui Feijó), Porto, Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1965; Reprodução do desenho, adquirida ao Centro de Documentação da FAUP; Cód. ref: FAUP/CDUA/E(S)BAP/AE/CODA/301 - pd00;

(i12) - **Alessandra Cianchetta; Enrico Molteni** (ed.), *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004;

(i13) - Arquivo **Alves Costa**; Reprodução autorizada e cedida pela prof. Ana Alves Costa;

(i14) - Arquivo **Alves Costa**; A partir de: **Alessandra Cianchetta; Enrico Molteni** (ed.), *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004;

(i15) - **Alessandra Cianchetta; Enrico Molteni** (ed.), *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004;

(i16) - **Alessandra Cianchetta; Enrico Molteni** (ed.), *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004;

(i17) - ver (i07)

(i18) - Desenho base: **Álvaro Siza,** *Profissão poética - Álvaro Siza Vieira*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988;
Partes de 'colagem': ver (i17)

(i19) - **Álvaro Siza,** *Profissão poética - Álvaro Siza Vieira*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988;

(i20) - Arquivo **Alves Costa**; Reprodução autorizada e cedida pela prof. Ana Alves Costa;

(i21) - **Alessandra Cianchetta; Enrico Molteni** (ed.), *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004;

(i22) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997; / *Quaderns 183,* Barcelona, Gustavo Gili, 1989;

(i23) - http://www.jackbackpack.org/casa-alves-costa

(i24) - Fotografia do autor;

(i25) - **Alessandra Cianchetta; Enrico Molteni** (ed.), *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004;

(i26) - Arquivo **Alves Costa**; Reprodução autorizada e cedida pela prof. Ana Alves Costa;

(i27) - **Luiz Trigueiros** (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i28) - Fotografia do autor;

(i29) - **Jacinto Rodrigues** (ed.), *Álvaro Siza/obra e método*, Porto, Civilização Editora, 1992;

(i30) - Kenneth Frampton, *Álvaro siza - obra completa*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000;

(i31) - Alessandra Cianchetta; Enrico Molteni (ed.), *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004; foto: Roberto Collová;

(i32) - Fotografia do autor;

(i33) - Álvaro Siza, *Profissão poética - Álvaro Siza Vieira*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1988;

(i34) - Luiz Trigueiros (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997; **/ Jacinto Rodrigues** (ed.), *Álvaro Siza/obra e método*, Porto, Civilização Editora, 1992;

(i35) - Arquivo **Alves Costa**; Reprodução autorizada e cedida pela prof. Ana Alves Costa;

(i36) - Luiz Trigueiros (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i37) - Arquivo **Alves Costa**; Reprodução autorizada e cedida pela prof. Ana Alves Costa;

(i38) - Luiz Trigueiros (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i39) - Arquivo **Alves Costa**; Reprodução autorizada e cedida pela prof. Ana Alves Costa;

(i40) - Luiz Trigueiros (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Lisboa, Blau, 1997;

(i41) - Alessandra Cianchetta; Enrico Molteni (ed.), *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004;

(i42) - Fotografia do autor;

(i43) - Alessandra Cianchetta; Enrico Molteni (ed.), *Álvaro Siza Casas 1954-2004*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004; foto: Roberto Collová;

(i44) - Fotografia do autor;

(i45) - Jacinto Rodrigues (ed.), *Álvaro Siza/obra e método*, Porto, Civilização Editora, 1992;

(i46) - Arquivo **Alves Costa**; Reprodução autorizada e cedida pela prof. Ana Alves Costa;

(i47) - Fotografia tirada e cedida por **Regan Ching** (por intermédio de Luca Bosco);

(i48) - Fotografia do autor;

(i49) - Fotografia do autor;

(i50) - Fotografia do autor;

(i51) - Fotografia do autor;

(i52) - http://laspugna.blogspot.pt/2012/08/

(i53) - Fotografia do autor;

(i54) - Fotografia do autor;

- Interlúdio 5#

(i00 - i29) - Fotografias do autor (com excepção da [i09]);

(i09) - Fotografia tirada e cedida por **Regan Ching** (por intermédio de Luca Bosco);

[5] Epílogo:

(i00) - http://cafe-geo.net/robert-adams-et-louest-americain/

- 5.1 A casa como "impassível condutor de vozes"

(i01) - http://www.tate.org.uk/art/artists/john-bratby-804

(i02) - Antonio Angelillo (ed.), *Siza - scritti di architettura*, Milano, Skira editore, 1997;

(i03) - Fotografia do autor;

(i04) - https://eatthehipster.org/tag/bologna/

(i05) - Álvaro Siza, *Edifício d Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto: Percursos do Projecto*, Porto, Faup Publicações, 2003;

(i06) - http://www.artnews.com/2015/11/06/the-metaphysician-of-bologna-john-berger-on-giorgio-morandi-in-1955/

(i07) - Fotografia do autor;

(i08) - https://www.moma.org/collection/works/78361

(i09) - https://www.artsy.net/artwork/agnes-martin-gratitude-1

(i10) - Fotografia do autor;

(i11) - https://www.drawingmatter.org/publications/siza-dmcsb31/

(i12) - Álvaro Siza, *Álvaro Siza - Esquissos de Viagem*, Porto, Documentos de Arquitectura, Porto, 1988;

(i13) - Fotografia do autor;

(i14) - Desenho do autor;

(i15) - Desenho do autor;

(i16) - Desenho do autor;

(i17) - Desenho do autor;

8. Apêndice

- 8.1 Conversa com o arq. António Madureira

Porto, Bar da Faup, 21/10/2015.

Nota: a escolha do professor e arq. António Madureira para esta conversa, deveu-se à sua proximidade, ainda nos dias de hoje, com Álvaro Siza, e por ter acompanhado (como colaborador) algumas das obras que estudámos. A conversa aqui reproduzida foi tida num registo informal, num ambiente descontraído e escolar, como se pretendia; essa condição fez com que, quer as perguntas quer as respostas, ganhassem contornos de saudável provocação e desabafo, e assim, não tenham um carácter vinculativo. Além disso, resta apenas referir que este registo foi feito quando o trabalho dava ainda os primeiros passos, e que por isso, tenha havido entretanto uma maturação quanto aos conteúdos do que aqui é discutido.

António Madureira - As primeiras casas do Siza que eu conheça, feitas, são as 4 casas de Matosinhos e a "casa do Tio" na Avenida da Boavista. O Carneiro de Melo, tio do Siza, e por isso chamada "casa do Tio". Não trabalhei nelas, evidentemente, porque foram feitas antes de 60. Depois há a casa da Maia, Rocha Ribeiro, em que só trabalhei na última fase, num acrescento que se fez, no sítio da garagem. Aí trabalhei, mas quando fui para o escritório do Siza, a casa já estava pronta e acabada.

Jorge - Mas nessa fase ele já tinha colaboradores?

AM - Sim tinha, provavelmente o Alexandre Alves Costa e a minha irmã (Beatriz Madureira)…mas essa casa, ele deve-a ter feito muito sozinho, sem colaboradores, como as anteriores. Depois quando fui para o escritório do Siza começamos praticamente um projecto, que foi mais tarde a tese, que era a casa Rui Feijó, que não se fez. Havia um grande entusiasmo com o projecto e aquilo "morreu", então decidiu-se desenvolver o projecto como se não tivesse morrido, levá-lo até ao fim e usá-lo como tese. Nessa altura, estava em curso relativamente avançado a casa Ferreira da Costa, que depois sofreu uma alteração profunda. Nessa casa trabalhei fundamentalmente na pormenorização. Naquela altura era frequente os desenhos de pormenor serem feitos ao longo do decorrer da obra. Íamos para a obra, havia uma série de coisas para resolver, voltávamos para o escritório e fazíamos os pormenores que se levavam de novo à obra. Portanto, havia essa relação entre a construção e o projecto, muito directa. Depois foi a casa Alves Costa que estava ligada à casa Rui Feijó, na mesma altura havia o projecto do Feijó e mais três…eram quatro casas, entre as quais a do Alves Costa, que foi muito informada pelo projecto da casa Rui Feijó, em questões de concepção, problemas formais, etc… Já a "voar" muito sozinha mas também ainda muito ligada aquilo que podemos chamar a Arquitectura pós-inquérito. Depois começamos a casa Alves Santos que é basicamente a última dessa linguagem, já muito mais afinada, muito mais mexida, já com coisas verdadeiramente novas na sua linguagem…aquelas paredes fechadas, cegas, aquela forma de entrar na cidade.

J - O que acha das 4 casas em Matosinhos?

AM - No meu segundo ano do curso, com o arquitecto Octávio Filgueiras (chamava-se Arquitectura Analítica, a disciplina), passamos o ano todo em Matosinhos a estudar as ilhas dos pescadores. Já no último período do ano lectivo tínhamos de estudar estas casas do Siza, eu lembro-me que fiz o estudo destas (apontando para as duas primeiras casas, geminadas) e conhecia-as bem por causa disso. Ainda antes de estar na escola aquilo era para mim um deslumbramento. Passei muitas horas a ver estas obras, a andar à volta delas, o mesmo se passou com a casa Carneiro de Melo e com a Casa de chá, em Matosinhos que estava em obras. Fiquei sempre deslumbrado com estas "corbusianadas"… Agora, o que é isto?? Isto são obras de absoluta e total juventude em que despontava um enormíssimo talento e onde havia, provavelmente, uma grande confusão mental de influências, linguagens, tudo isso…e o resultado é este. Na altura foi um escândalo em Matosinhos.

J - Também conhecidas como as "casas feias" do Siza…

AM - Eram as "casas mais feias de Matosinhos"! Iam a passar umas raparigas das fábricas perto das casas e mesmo junto ao dono de uma delas, descreveram-nas como as "casas mais feias de Matosinhos", e eram assim conhecidas. Evidentemente que se fossem feitas agora não chocavam nada, as pessoas já estariam perfeitamente preparadas para isso. Na altura foi um choque, principalmente porque as pessoas que viam aquilo não tinham exemplos a que se agarrar, como comparação. Aliás, podiam-se até agarrar ao que quisessem! Acerca destas casas há outro acontecimento engraçado: o meu Pai, também arquitecto, tinha um cliente que era extremamente culto e sabedor mas era um idiota chapado que eu um dia ouvi fazer uma crítica medonha à casa Carneiro de Melo,

até lhe chamavam a "vacaria" (aliás, foi o nome pela qual ficou conhecida)…então eu, já agora, perguntei-lhe o que achava destas e ele disse: "Ai é do mesmo? Mas isso é diferente! Essas são em estilo "alpino"!" (risos). Repara, naquela altura, dizia-se bem, dizia-se mal, tentava-se encontrar imagens de coisas semelhantes, nunca ninguém tinha visto algo do género, (tirando malta da escola, ligada à arquitectura e que conhecia Ronchamp por exemplo) e portanto isto era tudo muito estranho. Lembro-me de um tipo a fazer o seguinte comentário sobre o alçado: "Não, é extremamente inteligente porque é mesmo junto aos degraus que ele precisa de luz. Não é em cima, é junto aos degraus! Isto é muito inteligente." Na minha perspectiva tudo isto decorria de uma atitude do Siza que não tinha nada a ver com isso. Ele estava a fazer coisas que fossem coerentes com a vontade dele, com os gostos dele e com aquilo que ele sabia. Nunca pensou nesses termos, no modo como as pessoas iriam ver a obra. Para ele era uma surpresa sempre.

J - Embora até o arq. Siza admita que há um excesso de desenho nesta obra, acredita que estas casas continuam a ser para ele peças importantes, que valoriza, ou antes algo a esconder?

AM - Relativamente às obras dele, principalmente obras antigas, há algumas que ele detesta, detesta mesmo… ponto final. Ou porque correram mal e houve chatices, ou porque não ficaram como ele queria. Mas de um modo geral ele nunca fez muitas referências (nem em conversa comigo, que falámos tanto durante tantos anos) às obras que tinha feito. Ele quando partia para uma obra era para fazer diferente do que tinha feito antes. Aliás, esse foi sempre um dos grandes problemas que ele teve com os clientes. Clientes de certo modo intelectuais, não com muito dinheiro, fazendo até sacrifícios para construir uma casa, que quando iam ter com ele era já com ideia de fazerem uma casa como tinham visto antes. Não diziam isto, mas percebia-se. Queriam uma casa como uma que tinham gostado muito, mas o Siza fazia sempre uma coisa diferente, e aí havia muitas vezes choques, tal como aconteceu com a casa Rui Feijó. O Feijó não gostava da casa e um dia, quando o projecto já estava avançado, escreveu ao Siza a dizer que nunca tinha gostado daquilo e que tinha vendido o terreno! Aconteceu isso com mais alguns casos, não muitos, mas mais alguns. Outras vezes notava-se que as pessoas reagiam à tentativa que o Siza fazia de ser diferente…Ele fazia sempre isso.
Viveu sempre com duas balizas importantes; Uma era a experiência que tinha adquirido antes, e que nunca negou, e a outra era a tentativa de fazer diferente do que tinha feito antes. Andou sempre naquilo. Muitas vezes aconteceu connosco, já trabalhávamos em associação no meu escritório, estávamos a desenvolver um projecto e pegávamos numa forma ou num pormenor qualquer que ele tinha feito e ele reagia "eu não quero isto, quem é que inventou isto?" e nós respondíamos "Ninguém, foi você que fez!" ao qual ele dizia "Ah, é por isso que eu não quero!". Acontecia isto com uma frequência enorme, aquilo já estava feito e por isso já não dava. Portanto, isso para muitos clientes, era algo difícil de entender e aceitar, porque o que eles queriam era algo pré-definido, e ele não. As casas em Matosinhos fizeram-se sem problema nenhum. Era uma senhora, conhecida da família, tinha este terreno e então com algum dinheiro decidiu investir naquilo. O Siza fez o projecto, a senhora gostou e as pessoas que foram para lá viver também gostaram. Já as pessoas que andavam por lá detestavam aquilo porque era demais para eles.

J - Neste projecto também me impressiona a decisão de, ainda tão novo, fazer cada casa diferente da anterior quando podia ter optado por uma tipologia comum.

AM - Sim, há sempre algumas coisas que se mantêm e que passam de umas para as outras. Mas isso é perfeitamente típico da atitude dele, já na altura.

J - Mas a nível de referências, na altura passavam por Le Corbusier, Gaudí e a arquitectura popular portuguesa…

AM - Sim, acredito que sim. Poderíamos falar do Scarpa também e de Barcelona com Gaudí, na questão do desenho dos ferros. Esse hiper-desenho vem daí claramente.

J - É uma fase ainda sem Alvar Aalto. Ainda não tinha aparecido.

AM - Não, o Alvar Aalto aparece depois. Na casa Carneiro de Melo ainda não há nada. Tem antes muito a ver com o Távora, aquelas palas vêm do mercado de Vila da Feira…

J - No qual Siza colaborou.

AM - Sim, trabalhou nisso, como muitos outros.(…) O Távora trabalhava sempre com muita gente e ele tinha essa característica, que agora não existe em ninguém, que era distribuir os trabalhos. O que o Távora gostava mesmo era de estar com as pessoas, discutir com as pessoas e das obras! De ir para as obras, resolver lá problemas, muito mais que desenhar, e era aí que a sua enormíssima cultura construtiva vinha ao de cima. Já para o Siza o trabalho no escritório era fundamental. A ida às obras também, mas o tempo no escritório era absolutamente fundamental

para as coisas andarem; O trabalho em cima do estirador, um desenho, e outro desenho, e outro desenho…

J - Nunca há muitos esquissos sobre as casas deste período…

AM - O Siza só mais tarde começou a fazer muitos esquissos…A fazê-los e a guardá-los. Porque muitos se faziam e deitavam-se fora mas depois começou a usar assumidamente os esquissos como processo de trabalho. Nesta fase ainda não. Lembro-me uma vez…ainda eu não trabalhava com ele, estava ainda na Escola; fomos a um concerto no Rivoli, e ele também estava, e no intervalo ele estava com um papelinho a fazer um desenho relacionado com a caleira da "casa do Tio", era a caleira e a pala de betão. Estava ali a desenhar esse pormenor, lembro-me perfeitamente. Mas nessa altura esses esquissos não tinham a importância que depois tomaram, só mais tarde ganharam uma importância fundamental. A percepção do espaço, desenhando-o. Ele já usava era muito a maquete.

J - Esta casa relaciona-se muito com o trabalho de Távora não acha? (Casa Carneiro de Melo)

AM - Esta casa tem algumas semelhanças com a casa de Ofir, conceptuais, claro. Mas tem uma ligação ao brutalismo que o Távora não tinha. É uma coisa mais rude, que vem mais do "fundo", nas obras do Távora há sempre uma maior amabilidade. Depois a casa da Maia neste aspecto já muito mais amável.

J - Passemos a essa casa, Rocha Ribeiro.

AM - Esta é uma casa absolutamente fantástica, fabulosa. Realmente o desenho e o pormenor aqui são levados ao limite.

J - Li até que os painéis de vidro das portas foram desenhados à altura dos olhos do cliente!

AM - Poderíamos dizer que sim, ou que não…Atenção, aquilo que se diz depois das obras, muitas vezes não tem nada a ver com que foi pensado quando se estavam a fazer. Diz-se! Havia muita coisa no escritório que podia passar perfeitamente por acaso, por pura circunstância. Por exemplo, nunca se usou o Modulor, nem nenhuma outra regra, mas…quando já estávamos no desenho do projecto de execução havia uma fase que era absolutamente fundamental: Colocar as cotas nos desenhos. Se reparares nos desenhos antigos do Siza, dessa época, as cotas são de um modo geral todas escritas por ele, com os números dele. Ele passava pelas cotas todas! Acontecia ele estar a escrever as cotas e eu estar a ditá-las, e verificávamos que havia perfeitas repetições de cotas. Coisas que não tinham sido feitas a pensar neste aspecto mas sim através das proporções. Tinha tudo a ver com as proporções nos desenhos, e acabavam por aparecer medidas que iam bater certo, fundamentalmente nas plantas. Chegava-se lá pelo lado das proporções e não pelo lado do fazer uma grelha, nunca se desenhou uma grelha…

J - Não se procurava essa constância à partida, mas acabava por aparecer no resultado.

AM - Sim, chegava-se lá. Depois havia umas regras que no escritório funcionavam. Por exemplo, simetrias nunca… Aliás, ainda sofro desse critério. Nem pensar, simetria de maneira nenhuma. Mais tarde poderás encontrar algo que se aproxime da simetria nas suas obras mas muito posterior.

J - E quanto interiores da casa Rocha Ribeiro?

AM - Mantêm-se absolutamente impecáveis. O exterior também!

J - O momento da entrada na casa, com o abaixamento deste telhado em madeira, lembra-me Coderch, com a Casa Ugalde.

AM - Repara, são coisas mais ou menos da mesma altura. Suponho que o Siza neste período nem conheceria bem a obra do Coderch, só muito tangencialmente, mas os problemas que ele tentava resolver não eram muito diferentes dos problemas que o Coderch também tinha. Portanto é natural que encontres paralelos.

J - Penso que é aqui que o Siza ensaia pela primeira vez isto de organizar a planta em formas "isoladas" que se conectam por um caminho comum.

AM - Sim, na "casa do Tio" já tens um pouco disso. Com a diferença de juntar tudo num "hall", enquanto que na Maia é como uma linha um bocado torta que faz as ligações, com momentos de exterior coberto também. É uma casa fantástica.
Há uma árvore aqui (apontando para a planta), uma árvore fantástica também, e quando estive nesta casa, há

pouco tempo, falei com a dona e disse-lhe: "Lembra-se quando dizíamos que quando essa árvore morresse, a casa acabava.", o sentido todo da casa acabava, e ela respondeu: "Ai e morreu! Eu é que mandei plantar outra exactamente igual!" (risos) É muito engraçado. É um daqueles casos (e houve outros) em que fica uma relação afectiva muito forte entre a família e a casa.

J - Portanto, o Siza ainda hoje gostará desta casa (Rocha Ribeiro).

AM - Sim sim, claramente. Tenho a certeza que sim. Esta casa foi mesmo muito importante, acho que sim. Não quer dizer que ele passe a vida a ir lá ou a falar da casa, está feito, está feito, acabou. Depois de lá ir, há uns dias, até lhe disse: "Estive na casa da Maia e está fantástica, bestial." e ele só disse, "Bons clientes é assim…". São pessoas que têm a casa bem tratada.

J - Ele tem muito essa preocupação, da manutenção da obra feita.

AM - Claro, ele chega aqui (FAUP), e quando vê ferrugem nas guardas fica doido! Mas voltando à casa da Maia, nessa casa ainda não trabalhei.

J - Mas toda a carpintaria da casa é bastante requintada.

AM - É, como na Casa de Chá. Eu acho-a uma casa importantíssima.

J - Chegamos à Casa Alves Costa.

AM - A casa Alves Costa estava completamente ligada ao projecto da casa Rui Feijó. No fundo isto é uma variação da tese dele. O Siza partiu claramente daí. Este era o esquema da casa Rui Feijó, e ele aqui torceu-o. O que ele faz numa primeira fase é fechar-se completamente para a rua, e depois já durante a obra, houve uma grande, grande, grande negociação com o Henrique Alves Costa (pai do Alexandre Alves Costa), porque ele queria que fossem abertas janelas para a rua e o Siza não queria abrir janelas para a rua. Depois de muita "guerra" e discussão, o Siza cedeu e fez aquelas janelas "baixinhas" para a rua. Mas de resto, era para fechar completamente. Daí a relação com a casa Rui Feijó que era completamente fechada para a rua.

J - Então desde a casa Rui Feijó que ele tenta esta ideia de fechar completamente para a rua, com um plano cego, e abrir só para dentro. Tendo isso como objectivo, cada casa é uma aproximação…

AM - Sim, claro. É assim mesmo.

J - Mas como uma espécie de obsessão?

AM - Não era uma obsessão mas uma atitude relativamente à presença do edifício na rua. Fechá-lo para a rua, não abrir para a rua, a atitude era essa, completamente. Isto era algo que também resultava em choques complicados com algum tipo de pessoas e clientes. Para muitas pessoas era a vista da rua que devia ter janelas, mas ele também dizia que a vista da rua e as janelas eram coisas totalmente diferentes. Não era obrigatoriamente por ter janelas que a fachada teria mais ou menos importância. Aí já era a concepção de todo o desenho, a limpeza das linhas que trazia essa força. Agora, o que é que acontece nesta casa; enquanto a do Feijó está toda desenhada ainda na linha de pormenores e uso extensivo da madeira, aqui, quando chega à madeira, à parte da carpintaria e já na obra, o Siza dá a "volta ao texto" e pinta aquilo tudo…

J - Qual foi a ideia?

AM - Foi por ser diferente, ele já estava farto da madeira. Um dia íamos no carro e ele iniciou um monólogo acerca do que estava a fazer…e a certa altura diz o seguinte: "Estou farto desta linguagem de tábuas". É uma maneira engraçada de dizer as coisas, mas percebe-se. "Estou farto desta linguagem de tábuas", e então dissemos-lhe "mas isso é o que é bonito nas tuas obras…" mas ele começou a pensar no assunto, e para ele tinha de haver outra coisa. Começaram a aparecer perfis mais finos, coisas mais delicadas e a pintura. A casa Alves Costa é o momento em que ele faz essa experiência, toca a pintar aquilo tudo.

J - Interiores também.

AM - Exacto, desaparece aquele peso e importância que a madeira tinha. Esta é uma estratégia que volta a aparecer na casa Manuel Magalhães, na Av. dos Combatentes, onde também é tudo pintado, algumas peças até de cor de laranja.

J - Sinto isso, que a casa Alves Costa já é uma preparação para a Casa Manuel Magalhães.

AM - A Manuel Magalhães já é mais "esquisita", cuidado…

J - Eu fico-me pelas que ainda têm telhado!
AM - Sim, eu diria que isso ainda vem tudo do Inquérito, e o Siza demorou muito a libertar-se disso.

J - O Inquérito foi forte a esse ponto então.

AM - Foi, e deu porcarias monumentais. Toda aquela arquitectura doméstica dos anos 60, que é muito má, vem dali. Ao Siza custou-lhe um bocado a libertar-se disso, mas libertou-se mesmo! Isso também foi muito importante. O ter passado por isso e ter saído, mudado, seguiu por outras vias.

J - Gosta desta casa (Alves Costa)?

AM - Não, não gosto muito, nunca me entusiasmou muito. Gostava muito do projecto da casa Rui Feijó. Nesta, custou-me um bocado a mudança, embora a ache uma casa muito interessante, mas não é uma coisa que me entusiasme particularmente.

J - Também há a decisão dos painéis de madeira pintada no tecto da casa.

AM - Tem tudo a ver com isso, com essa mudança, o entrar noutra linguagem.

J - Resta-nos a casa Alves Santos.

AM - Sim, é uma casa que ainda vem na linha da Rui Feijó mas ainda não dá o "pontapé" que foi dado na casa Alves Costa. Há ainda aqui qualquer coisa que tem muito a ver com o Inquérito, com o regionalismo…

J - Alvar Aalto?

AM - Um pouco. Relativamente ao Alvar Aalto vamos lá ver uma coisa…Em 1968 houve uma visita de estudo à Finlândia em que eu fui, e o Siza foi também. Fomos evidentemente ver o Aalto. Só o conhecíamos das publicações, de fotografias, e temos de perceber que as publicações a cores eram raríssimas na bibliografia. Era tudo a preto e branco. Ver as coisa *in loco*, como são, foi um choque tremendo. De facto, termos ido ver Aalto em pessoa… aquilo era para ser visto de joelhos! Já muito mais tarde, quer eu quer o Siza, fomos ver a Maison Carré já depois de ser arranjada, e aquilo é de facto para ver de joelhos. O que é facto é que depois de vermos o Aalto, o Siza abandonou completamente aquela linguagem. Nunca se chegou a assumir isto de caras, mas esta é a minha opinião. Tenho a convicção de que ele percebeu perfeitamente que aquilo já estava tudo feito…era um caminho que não tinha mais exploração possível. O que é verdade. Não foram muitas, mas todas as tentativas que ele teve de fazer à maneira do Aalto tornaram-se perfeitas caricaturas. O Aalto trabalhou sempre muito perto do limite, entre o absoluto e o ridículo, se desse um passinho fora… Ele tinha aquela espantosa capacidade de fazer coisas extremamente equilibradas mas arriscar sempre. Isto levanta outra questão na qual valerá a pena pensar… O Le Corbusier é muito "fácil" de copiar, encontras boas obras "à Corbusier" por todo o mundo. Em Itália, Bélgica, Holanda, Rússia, mais tarde aqui com o Viana de Lima, e até no Japão, Argentina e Brasil. Em todo o mundo há Le Corbusier. Talvez também encontre com alguma facilidade Mies van der Rohe, mas não encontras Alvar Aalto…também não encontras Frank Lloyd Wright. Encontras Eduardo Souto Moura, mas não encontras Siza. Isto porque há algumas coisas que não fazem escola, não fazem estilo!

J - Isso tem a ver com a originalidade da sua produção?

AM - Tem a ver com a originalidade no sentido de ser extremamente pessoal. Tem a ver com o ser irracional. Não no sentido de "estúpido" mas como algo que não é "algoritmizável", não há um processo de fazer "assim". Com o Corbusier tinhas, até ele atirar tudo ao ar e fazer Ronchamp, com o Mies tens, com o Wright nunca tiveste e Alvar Aalto também não. Tem a ver com isso.

J - Gosto de acreditar que essa característica era algo já presente em Siza desde as primeiras quatro casas.

AM - Esse lado "irracional"? Sim, isso não tenho a menor dúvida! Claro que estava, estava e continuou. De qualquer modo…para mim o Projecto é um acto irracional, sempre, porque tem sempre que ter em atenção uma questão que não é quantificável que é a cultura. É por isso que várias vezes se alteram os projectos de uns anos para

os outros, as pessoas mudam, abandonam umas coisas e aderem a outras. É evidente que se perguntares ao Siza, numa conferência, se determinado projecto ainda está bem ele vai-te dizer " com certeza que está bem!", mas se o fosse fazer ia mudá-lo. Ele não aceitaria outra coisa até porque as circunstâncias mudam. Mas o Siza tem uma capacidade muito grande de aprender, com a experiência própria e de aprender com o que vê.

J - Outro ponto interessante é o modo como ele lida com as referências.

AM - Então vou-te contar outra história, não tem nada a ver com estas casas…tem a ver com a casa de Ovar, Avelino Duarte. Eu já trabalhava no meu escritório, no mesmo edifício do Siza, mas continuava a ir muitas vezes ao escritório dele, dava-me bem com aquela gente toda…Um dia apareceu lá o José Paulo dos Santos com uma fotografia de uma Igreja numa cidade fascista ao pé de Roma, uma pequena igreja que era *ipsis verbis* o alçado da casa Avelino Duarte. Então eu fiz o que tinha a fazer, agarrei na fotografia, fui ter com o Siza e disse: "Olhe para isto…", o Siza olhou e disse: "Eh…eu já lá estive há muitos anos! Já não me lembrava!". Pois não, mas saiu aquilo. Tinha ficado no "processador central" e quando estava a desenhar saiu aquilo. Ainda agora ele tem isso, uma capacidade enorme de ver coisas, apanhá-las, aparentemente está distraído. É uma capacidade incrível de concentração. Neste momento, estamos (eu e ele) a acabar uma casa na Maia, a "última" casa. Ao irmos à obra, sempre ao sábado ou domingo, vou buscá-lo a casa, ele passa pela confeitaria para tomar o café e comprar o jornal. Pelo caminho, folheia o jornal, aparentemente não lê nada mas quando chegamos à obra, lança quatro ou cinco comentários 'agudíssimos' às coisas que leu…é realmente uma capacidade de captação e concentração fascinante. Outra prova disso: fui assistente dele aqui numa disciplina, do 5º ano, em que trabalhávamos muito e bem. O Siza, devido ao trabalho, vinha cá (FAUP) muito pouco. Eu estava sempre durante as aulas práticas e depois ele vinha fazer umas críticas. Esquecendo-se sempre do nome dos alunos, não é que ele chegava e ao olhar de relance para os trabalhos conseguia dizer exactamente o que os alunos estavam a precisar de ouvir! Exactamente o que eles estavam a precisar de ouvir, sempre! Ficávamos sempre abismados. Ele transporta tudo isso para as obras, para o projecto, para o desenho, para a construção, com certeza. Voltando agora um pouco às casas. A casa Manuel Magalhães é essencial porque é nessa obra que ele acaba definitivamente com o Inquérito e com o Aalto.

J - Já não foco o meu estudo nessa casa, já é o início de outra coisa.

AM - Exacto, é o início de outra coisa. Aliás para mim, outra coisa essencial para esta casa, mais do que ter quebrado com o Aalto foi uma viagem que ele fez a Marrocos. Ele esteve lá uns dias e quando veio, voltou com ideias completamente diferentes. E abandonou o Aalto sem saudades! Ele percebeu que aquilo já lá não ia, já estava feito.

J - O que pensa da Casa Alves Santos?

AM - Gosto imenso dessa casa. Está absolutamente impecável, re-envernizaram as caixilharias, refizeram pavimentos exteriores que já estavam mal, está fantástica a casa. É lindíssima, realmente um sonho. Também tem uma história engraçada por trás. O dono dela, o Santos, era uma personagem maravilhosa. Ele dava-se com pessoas cultas, de esquerda, intelectuais na zona do Porto e Póvoa. Foi por aí que lhe indicaram o arquitecto Campos e Matos, da Póvoa, para fazer a casa mas como esse arquitecto trabalhava em Lisboa remeteu para o Siza. O Siza desde logo ficou com uma grande admiração por ele, porque este cliente apesar de não ter um curso superior era uma pessoa extremaste culta e aberta. O Siza gostou logo dele, assim como ele do Siza. Quanto à casa, aquilo era um obsessão para ele, quase patológica. O Santos desde os vinte anos de idade que tomava nota, em cadernos, das coisas que seriam importantes para quando fizesse uma casa. Quando ele ia a casa de alguém e via que por exemplo, a cozinha tinha um problema, ou ele batia nos móveis, ele anotava logo que na casa dele os móveis não poderiam ser assim. Portanto quando chegou aos 50 tinha todo um passado de "sonho" relativamente à casa. Entusiasmou-se enormemente com o projecto, com a maquete, com tudo…até que começou a obra. O Santos viva bem, mas não era particularmente rico, portanto as coisas eram bastante pensadas e controladas . Quando a obra se começou a aproximar do fim nós começamos a perceber que havia ali problema. Por exemplo, a certa altura ele pediu ao Siza para preparar tudo para um pavimento com aquecimento radiante, quando já estava tudo preparado para não ser assim…avançamos para o pavimento radiante. Depois já não queria pavimento radiante mas antes conversores nas paredes, ou seja, seria preciso rasgar as paredes para passar toda a tubagem, até que o Siza disse: "isto não pode ser, isto não acaba!" O que é que estava a acontecer, claramente? Uma coisa muito engraçada, o "sonho" do Santos estava a realizar-se, que é provavelmente a pior coisa que pode acontecer a alguém.

J - Ele queria manter o sonho. Sentia-se mesmo isso?

AM - Perfeitamente. Até que chegou a um momento em que o cliente passou a usufruir claramente da casa, ainda que houvessem sempre coisas para fazer, um armário aqui, uma estante ali. Realmente aquilo era uma coisa séria

para o cliente, um objectivo fundamental na vida.

J - Depois da casa feita, acha que o sonho dele foi cumprido?

AM - Cumprido e sentiu-se lá bem! Volta e meia ligava ao Siza a pedir algo mais para a casa. Era uma jóia de pessoa.

J - Na cobertura que define este pátio, o telhado avança um pouco sobre a lage de betão. Lembra-se desta decisão?

AM - Sim, foi uma opção de desenho. Foi aqui a última vez em que aparece uma estrutura "à vista". Na casa da Maia já tinha aparecido, na Casa de Chá também, com o vislumbre do betão armado e aqui é a estrutura de madeira que desaparece na construção toda e que surge aí um bocadinho à vista…homenagem à tectónica (risos), uma despedida.

J - E quanto a estes pilares ou tubos de queda vermelhos?

AM - São tubos de queda, pintados de vermelho. Nesta fase ainda se cumpria aquela regra essencial da construção, em que os tubos de queda andavam sempre à vista e por fora da construção. A partir daí o Siza passou a metê-los dentro da construção e sempre escondidos, passou a ser um objecto proibido. Eu ainda hoje, nas obras que faço, o tubo de queda é uma coisa sempre presente, à vista. Esta é portanto a última vez que faz isto e para se despedir deles pinta-os de vermelho, só na parte de baixo da casa. O pintar de vermelho é uma graça, como "o que é que havemos de fazer a isto"...pinta-se de vermelho.

J - Para finalizar, nesta questão da composição do espaço da casa identifiquei dois factores essenciais, o apelo da ordem e procura de significado ***[ideia entretanto reformulada]***, que para mim se aplicam em todas as casas de que falamos, concorda?

AM - Sim. Eu penso que a "ordem" é uma coisa que aparece como necessidade de afirmar o "significado". A ordem nunca é uma coisa que aparece à partida, mas sim algo à posteriori. Na melhor das hipótese é concomitante.

J - Diríamos então, a procura do Significado e depois o apelo da Ordem.

AM - Exacto. Eu diria isso, penso que o arranque é aquilo que tu chamas o significado e a ordem é uma coisa que decorre. A procura de geometrias vem sempre depois. Mesmo agora, parte-se sempre de um esquisso à mão…

J - Que simboliza essa procura de significado, de outra coisa…

AM - E depois esses esquissos à mão vão ser regularizados, no sentido de dar regra.

J - E isso é algo que já aconteceria nos primeiros tempos, com estas casas.

AM - Quase que juro! Não sei se ele (Siza) te responderia mas quase que juro que sim. Estou firmemente convencido disso.

J - Quando o Siza desenha uma casa qual é a sua intenção última. A resposta ao cliente, a sua própria satisfação, critérios de conforto…

AM - Poder-se-á reduzir mesmo a isso…uma questão pessoal, dele. A arquitectura para ele é uma arte, tudo passa por aí. No entanto, não é possível ele ficar satisfeito se aquilo não servir. Ao Corbusier perguntaram, numa entrevista, se a arquitectura dele era funcionalista ou não... "functionaliste". Ele respondeu "evidentemente que a arquitectura tem de ser funcionalista, tem que funcionar porque se não funcionar não é arquitectura, é uma coisa qualquer!". A questão é mesmo essa, é algo que tem que estar lá. Tem que estar ou então é outra coisa qualquer e vou desenhar cavalos, caras de miúdas…Ao fazer-se arquitectura, apesar de tudo, os pontos de Vitrúvio estão lá.

J - Como uma arte que tem de funcionar.

AM - Sim, uma arte que tem de funcionar, senão aquilo não serve. Nem ao Siza nem a ninguém. Que é o que ele sabe fazer, o que ele quer fazer. Daí eu dizer que é único, pessoal.

*