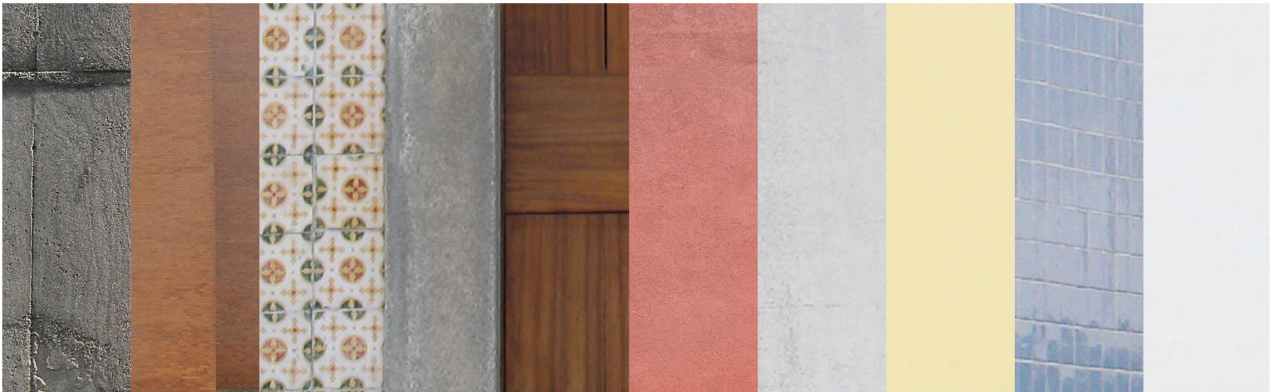


A Cor na obra de Álvaro Siza



Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
Ana Luísa Lima Oliveira
2010/2011

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura,
acompanhada pela prof. Doutora Maria Teresa Fonseca

Agradecimentos

À Professora Doutora Teresa Fonseca pela inspiração e constante orientação deste trabalho.

Ao Arquitecto Álvaro Siza, pela disponibilidade e ajuda prestadas na entrevista realizada para esta dissertação.

À Casa da Arquitectura - Centro de Documentação Álvaro Siza, pelo acolhimento e disponibilização de documentos.

Aos meus pais e à minha irmã, por me terem acompanhado na realização de algumas viagens e pelo apoio e compreensão sempre demonstrados.

A todos os professores, amigos e colegas da faculdade que contribuíram de uma forma directa com discussões e fornecimento de bibliografia para a realização deste trabalho.

Índice

Resumo

1.	Introdução.....	7
2.	A Cor.....	11
	2.1 Alguns princípios relativos à cor.....	11
	2.2 Simbolismo e Função.....	13
	2.3 Materiais como suporte de cor.....	16
3.	COR na arquitectura vernacular e erudita do Século XX.....	19
	3.1 Contexto internacional.....	19
	3.2 Contexto português.....	22
	3.2.1 O contributo de Fernando Távora.....	25
4.	Revisão de leituras referentes ao tema da cor na obra de Álvaro Siza e algumas notas biográficas..	29
	4.1 1949-1955 A Escola de Belas-Artes do Porto.....	29
	4.2 Influências.....	30
	4.3 Primeiras obras – contacto com a cor e os materiais.....	33
	4.4 Os anos 70 e a arquitectura social – a cor como manifestação social.....	35
	4.5 Dos anos 80 à actualidade – “a arquitectura branca”	36
5.	Outras linhas de estudo.....	39
	5.1 O esquiço e a ausência de cor.....	39
	5.2 Critérios de análise da cor aplicados à obra de Álvaro Siza.....	39
	5.2.1 Cor de pintura e cor de materiais.....	39
	5.2.2 Cor e contexto e cor e programa.....	43
	5.2.3 Cor em obra nova e cor em obra de recuperação.....	44
	5.2.4 Cor no interior e cor no exterior.....	46
	5.3 O branco.....	47
	5.3.1 As “cores” do branco.....	49

6.	Obras Visitadas.....	57
6.1	Análise crítica e interpretativa do confronto entre informação recolhida e realidade observada - critérios de análise da cor aplicados à obra de Álvaro Siza.....	59
6.1.1	Organização cronológica.....	59
6.1.2	Obras brancas e obras com cor.....	65
6.1.3	Programa.....	77
7.	Conclusão.....	101
	Entrevista a Álvaro Siza Vieira, 19 Março de 2011.....	105
	Anexos	
	Obras - Materiais.....	110
	Catálogo Brancos 2011.....	113
	Registos Fotográficos - Museu de Serralves.....	115
	Registos Fotográficos - Faculdade de Arquitectura do Porto.....	119
	Desenhos de Viagem.....	122
	Bibliografia.....	131

Resumo

Palavras-Chave: Álvaro Siza Vieira, cor, materiais, Arquitectura Moderna, Arquitectura Portuguesa, teoria da arquitectura

O presente trabalho propõe estudar o uso da cor na obra construída em Portugal do Arquitecto Álvaro Siza.

Através de alguns artistas relevantes na história da pintura e arquitectura modernas internacionais como Pablo Picasso, Paul Cézanne, Kasimir Malevich, Theo Van Doesburg, J.P.Oud; passando pela análise do panorama nacional a partir de meados do século XX até a actualidade identificando os autores que mais se destacaram e, de certa forma, influenciaram a sua arquitectura, com especial destaque para o arquitecto português Fernando Távora.

Com base numa série de visitas de estudo descrevem-se com maior exactidão as obras em análise com o objectivo de validar ou refutar algumas ideias contidas em publicações sobre o autor.

O estudo da cor não abará, evidentemente, toda a essência da arquitectura de Álvaro Siza, nem ambiciona descrever um método ou regra que justifiquem as opções de determinadas cores pelo autor. No entanto, deseja ser um ponto de partida para entender a sua obra de um modo diferente e despertar, sobretudo, o interesse em ver para além de alguns pré-conceitos que parecem ter-se criado em torno deste arquitecto e que se têm generalizado em críticas algo superficiais. Pretende-se despertar a curiosidade para este aspecto da sua obra e tentar, se for caso disso, quebrar o “mito” da arquitectura branca.

Abstract

Keywords: Álvaro Siza Vieira, cor, materiais, Arquitectura Moderna, Arquitectura Portuguesa, teoria da arquitectura

This paper proposes to study the use of color in architect Álvaro Siza's built work in Portugal.

Through some relevant artists in the history of the international modern painting and architecture as Pablo Picasso, Paul Cézanne, Kasimir Malevich, Theo Van Doesburg, J.P.Oud, taking the analysis of the national scene since the mid twentieth century to the present by identifying the most outstanding authors, whom, somehow, influenced his architecture, with particular emphasis on the Portuguese architect Fernando Távora.

Based on a field trip, we describe more accurately some works under review in order to validate or refute some ideas contained in publications about the author.

The color's study does not cover, of course, the whole essence of the architecture of Álvaro Siza, neither aims to describe a method or rule to justify his choices of a certain color to each building. However, this intends to be a starting point for understanding his work in a different way and inciting, especially, the interest in seeing beyond a few pre-conceptions that appear to have been created around this architect and that have been widespread in some shallow critics. It is intended to arouse curiosity for this aspect of his work and try, if necessary, break the "myth" of the "white architecture".

1. Introdução

*“Atenda às questões elementares de campo, de valor e de significado das linhas, das manchas e das cores. Faça corresponder a cada sinal gráfico um sinal de arquitectura.”*¹

Alberto Carneiro² com este desafio introduz o estudante de arquitectura no desenho apresentando os elementos a partir dos quais devemos começar a representar a arquitectura, como se vê a cor é um deles. Porque o homem vê o mundo a cores em todas as formas de expressão artística, consciente ou inconscientemente, elas estão presentes.

Muitas vezes a expressão plástica e o sentido estético surgem apenas associados a um ornamento feito *a posteriori*, através do qual se tenta mascarar uma obra que não é mais do que um “esqueleto decorado”. A escolha da cor, eventualmente traduzida na opção dos materiais a utilizar, surge também ela, algumas vezes, em fase adiantada da obra, como uma maquilhagem que pretende embelezar um rosto.

O tema para a elaboração desta dissertação surge de uma procura muito pessoal no sentido de relacionar o tema da cor à arquitectura. Na obra do Arquitecto Álvaro Siza, associado ao uso do branco, “Porque o Siza pensa sempre em branco”³, levanta-se a questão em que se centrará o trabalho.

É, frequentemente, chamado como “o arquitecto das obras brancas” mas, de facto, este poderá ser um sinónimo de desconhecimento da sua obra e não o contrário. Há alguns meses falando com um colega Erasmus proveniente de Estugarda que afirmava: “Siza é branco!”, senti realmente que estava decidido o tema para a minha prova. Iria descobrir quanto de verdade esse epíteto contém.

Ao longo do meu percurso académico, desenvolveu-se um crescente interesse pela obra deste arquitecto, tendo sido uma constante referência, desde o início do curso com visita às casas no Minho e Évora, até ao último ano com a frequência da disciplina de Estudos Críticos de Álvaro Siza, na qual me inscrevi por opção.

A partir do momento em que, pela primeira vez, um aluno entra na Faculdade, através volume descoberto, com o interior pintado de verme-

1 (Prata, 2002) pág. 19

2 Alberto Carneiro, Escultor português, nascido em 1937. Estudou Escultura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto e em Saint Martin's School de Londres, e foi professor de Desenho do curso de arquitectura da Escola de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Nas décadas de 70 e 80 organizou, participou e dirigiu cursos, seminários e debates sobre dinâmica corporal e sobre arte, investigando sobretudo as formas e práticas estéticas resultantes dos trabalhos rurais. Os seus trabalhos, independentemente dos materiais que usa, madeira, pedra, metal, vidro ou elementos vegetais, espigas de milho, folhas, etc., são sempre uma reflexão sobre a Natureza, que surge como uma entidade viva e não como paisagem.

3 Rafael Moneo citado em (Moura, 2005) pág. 7

lho, na entrada Poente, percorrendo todos os espaços até terminar na Casa Cor-de-rosa, a cor é uma constante, tornando-se expressiva precisamente no início e no culminar do percurso.

Desde os primeiros esboços feitos na cadeira de Projecto I, em que as chamadas “folhas de processo” se enchem de “cidades”, “praças”, “habitações” repletas de cor, passando pelas experiências de claro-escuro e aprendizagem da paleta cromática pelo domínio dos materiais de expressão plástica nas cadeiras de Desenho, e ainda na cadeira de Geometria Descritiva, em que axonometrias ou plantas exigem um extremo cuidado na utilização e escolha das cores, traduzindo-se em modestas imitações dos desenhos de Gerrit Rietveld ou Theo Van Doesburg, o aluno é confrontado e estimulado pela cor. É algo que se procura revelar como implícito na forma de actuação e na expressão de cada estudante.

Para realizarmos a nossa dissertação foi necessário limitar o tão amplo campo de abordagem e fizemo-lo, não só à arquitectura portuguesa mas também à obra de Álvaro Siza para evitar cair em considerações generalistas. A análise da obra de Álvaro Siza sob um enfoque neste tema pretende abranger um campo que acho menos estudado da sua obra e, ao mesmo tempo, alargar um pouco mais o conhecimento sobre aquilo que é a utilização da cor em arquitectura.

O trabalho de Peter Testa sobre a obra de Álvaro Siza, tanto na edição de 1988⁴ como a de 1998⁵, estabeleceu relações entre alguns projectos construídos como a Casa António Carlos Siza, por exemplo, e os movimentos cubista e suprematista. Contudo, Testa volta a sua análise para a forma, explora a complexidade da junção de vários pontos de vista, as descontinuidades e fragmentos que se sobrepõem em diferentes planos como numa tela⁶. Ora, sendo a pintura uma junção de forma e cor, não deveriam os dois elementos ser considerados em simultâneo? Verificamos que todas as imagens de ambas as publicações são a preto e branco.

E esse foi um dos problemas que começou a surgir logo no início da nossa pesquisa. Grande parte da bibliografia sobre o autor são publicações a preto e branco, o que em alguns casos dificultou a pesquisa, ora porque a mesma obra em diferentes fontes aparece sempre a preto e branco, ora porque, noutros casos, as obras não têm registo fotográfico o que não permite uma visão global da verdadeira dimensão da utilização da cor na obra construída do Arquitecto.

4 (Testa, 1988)

5 (Testa, 1998)

6 (Testa, 1998) pág. 31

A cor não é, geralmente, considerada essencial enquanto factor determinante num projecto de arquitectura. Contudo, ao ser tida em conta no início da concepção, pode tornar-se decisiva na caracterização e definição de uma obra.

Desenvolveu-se naturalmente um método de trabalho construído em três momentos. Uma primeira fase, consistiu na recolha de informação contida nos escritos de Álvaro Siza, sobretudo entrevistas e memórias descritivas do autor, passando pela simples revisão da crítica à sua obra por outros autores, tentando retirar a informação que consideramos mais relevante para a exploração do tema, bem como informações referentes ao contexto histórico necessário à sua compreensão.

Na segunda fase, assumindo-se esta como um momento intermédio no decorrer do trabalho, à medida que se foram realizando visitas às obras de acordo com as oportunidades que ao longo do ano foram surgindo e nas quais se foram registando alguns apontamentos (escritos, desenhados e fotográficos), foram-se também construindo os textos resultantes da pesquisa efectuada. Geraram-se algumas reflexões, provenientes somente da pesquisa efectuada, que denominamos de “Critérios de Análise da cor” referentes à obra de Álvaro Siza e que lançam algumas linhas de pensamento que no final são discutidas com base na experiência das visitas.

Na última fase, voltamos a reunir a informação proveniente das pesquisas com as memórias que ficaram das visitas, procedendo a descrições mais detalhadas de cada um dos edifícios, para, finalmente, os olharmos em conjunto e, a partir de formas de “arrumação”, voltar a discutir alguns “Critérios de Análise da cor” e extrair os apontamentos finais.

A presente investigação inclui, num primeiro capítulo, uma breve revisão de bibliografia referente ao tema da cor desde algumas definições de cariz científico, passando pela carga simbólica que pode adquirir uma cor associada ou não à função, até, finalmente, a valores que foi adquirindo ao longo dos tempos designadamente na história da arquitectura.

Seguidamente desenvolve-se o tema da cor na arquitectura vernacular e erudita no século XX no contexto internacional e português, designadamente no Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa e no nosso Movimento Moderno, sendo, neste capítulo, exploradas eventuais influências de Fernando Távora para interpretação de algumas das decisões projectuais de Álvaro Siza.

O quarto capítulo dedica-se à revisão de literatura referente ao tema da cor na obra do próprio arquitecto Álvaro Siza, com vista a identificarem-se algumas das razões que o levaram a utilizar a cor na concepção de algumas obras, e a descobrir se, de facto, esse é um acto intuitivo, fruto de manifestação da memória, ou se procede de pressupostos teóricos e técnicos, de condicionantes locais, da tradição, de materiais disponíveis, ou outras razões.

Feita a revisão da obra escrita, parte-se para a análise da obra construída e visitada⁷ de modo a confrontar os dois domínios, confirmando ou refutando ideias, e tentando formular novas linhas de estudo que possam ter continuidade em trabalhos posteriores.

A construção e montagem deste último capítulo faz-se em duas ordens de discurso - uma reflexiva e outra de registo de observação e impressão através de excertos retirados de um diário de bordo (que vão surgindo em destaque num fundo cinzento ao longo do texto). Estas visitas permitiram encontrar alguns dados essenciais para a produção de novo pensamento acerca do tema da cor na obra de Siza Vieira.

⁷ A escassez de tempo útil para a realização desta prova tornou-se difícil de gerir, uma vez que não existiu um período de tempo lectivo dedicado exclusivamente à realização da mesma. Deste modo, as visitas às obras foram criteriosamente planeadas e realizadas dentro das possibilidades de tempo e disponibilidade de meios, daí a preferência por obras construídas em Portugal.

2. A cor

2.1 Alguns princípios relativos à cor

Harald Küppers afirma que 80% das informações que o ser humano processa são de natureza visual, e dessas, supõe-se que 40% se referem à cor⁸, o que ajuda a perceber a sua importância, seja como meio portador de informação, seja como manifestação estética.

Cor e luz são indissociáveis, não sendo por acaso que em Arte e Percepção Visual o capítulo referente à Cor vem depois do capítulo sobre a Luz, porque a luz reflecte a cor das superfícies e sem ela não há percepção da cor.

A luz está sempre dependente do factor tempo, a 4ª dimensão da arquitectura e se quisermos escultura, sendo que a luz natural altera as cores das superfícies dependendo da exposição solar, que varia ao longo do dia, da estação, do ano e da localização geográfica, enquanto a luz artificial modifica a cor dependendo do tipo de lâmpadas utilizadas.

A arquitectura depende da variação da luz que, ao penetrar nos espaços, lhes atribui diferentes qualidades ao longo das doze a quinze horas de luz natural diária. Como afirmou Le Corbusier, “A arquitectura é o jogo sábio, correcto e magnífico dos volumes dispostos sob a luz” fazendo referência à luz como sendo essencial para que se configurem formas e, consequentemente, cores. Os limites que determinam a forma dos objectos resultam da capacidade dos olhos em distinguir áreas de diferentes níveis de luz e cor. Esta última é gerada a partir do efeito que a luz exposta sobre a matéria provoca na nossa visão. Este fenómeno acontece devido ao grau de absorção da luz das diferentes superfícies, ou seja, o preto resulta de uma completa absorção da luz enquanto que o branco é consequência do seu total reflexo.

Na relação que a cor estabelece com a luz, atribui-se sempre um valor diferencial que é lido pelo observador de diferentes formas, constituindo um variado sistema de interacções que depende dos tipos de luz, da sua incidência e das condições ambientais.

Chama-se a atenção ainda para o estudo da luz que, dependendo da orientação dos edifícios, pode ser captada de modo a dar resposta a diferentes necessidades de iluminação:

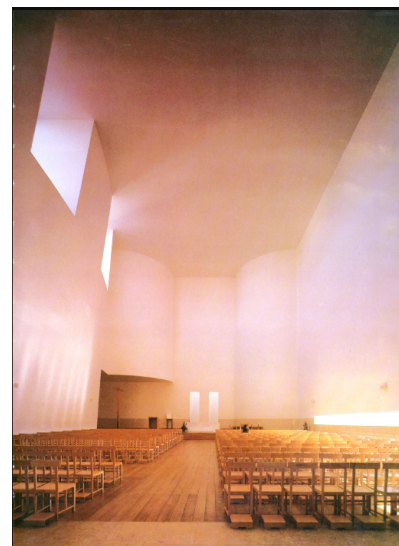


Fig. 1 Influência da luz no interior da Igreja de Marco de Canaveses, Álvaro Siza, Marco de Canaveses, 1990-1996.

8 (Küppers, 1992).



Fig. 2 Sala de exposições do Museu de Serralves, Álvaro Siza

“Nos museus a luz faz-se doce, cuidadosa, impassível de preferência, e imutável. É preciso não ferir os cuidados de Vermeer, não se deve competir com a violenta luz de Goya, ou a penumbra, não se pode desfazer a quente atmosfera de Tiziano, prestes a extinguir-se, ou a luz universal de Velázquez ou a dissecada de Picasso...”⁹

Vários autores, em várias épocas tentaram explicar o que é a cor.

Platão definia a cor como uma sensação: “Falta-nos estudar uma quarta impressão sensível, a que corresponde a um grande número de variações e à qual designamos sobre o nome geral de cores.”¹⁰

Mais tarde Newton descreveu as cores como “devidas às propriedades dos raios que compõem as fontes luminosas”¹¹, Goethe proclamou a cor como sendo “a contribuição dos meios físicos e superfícies encontradas pela luz quando ela viaja da sua fonte aos olhos do observador”¹², Shopenhauer atribuiu a uma “teoria da imaginação” a “função das respostas retinianas dos olhos.”¹³

Ewing define a cor como sendo a “apreciação mental ou percepção dos fenómenos visuais normalmente resultantes da energia radiante” e a psicologia gestalt defende que “os dados sensoriais que chegam aos olhos são inevitavelmente transformados pelo contexto e pela relação que têm com a memória.”¹⁴ Marcel Boll¹⁵ refere que a forma e a cor têm tal importância apercebidas como um todo que a sensação da forma só por si basta para desencadear a percepção da cor. O fenómeno da constância das cores atribui à visão humana a capacidade de compensar variações de intensidade da luz de modo a “reconstruir continuamente as cores dos objectos percebidos.”¹⁶

Rudolph Arnheim, considera que “...a forma é um meio de identificação melhor do que a cor, não somente porque oferece muitos mais tipos de diferenças qualitativas, mas também porque as suas características distintivas são muito mais resistentes às variações do ambiente.”¹⁷

Arnheim refere ainda o efeito da intensidade da luz sobre a cor, sendo que “sob forte iluminação os vermelhos parecem particularmente claros, (...) a luz mortiça trará os verdes e os azuis para a frente, mas também os

9 Álvaro Siza, *Museus*, Porto, Fevereiro de 1988 em (Carles Muro, 1933)

10 Platão citado por Maurice Dérubéré in *La Couleur*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996

11 (Arnheim, 2004 - nova versão) pág. 328

12 (Arnheim, 2004 - nova versão) pág. 328

13 (Arnheim, 2004 - nova versão) pág. 328

14 G.B. Ewing in *Journées Internacionais de la Couleur*, Lucerne, 1965

15 (Boll, 1956)

16 (Areal, 1995)

17 (Arnheim, 2004 - nova versão) pág. 323

fará parecer mais esbranquiçados...”.

Wolfgang Schöne demonstrou que o esquema de cor dos murais medievais se alterou completamente quando as janelas originais de uma igreja foram substituídas pelo vidro incolor. “As janelas das igrejas do início da Idade Média tinham uma coloração esverdeada ou amarelada e eram translúcidas, mas não transparentes.”¹⁸

O arquitecto Le Corbusier afirmava em *Sur Les quatre routes*: “Le blanc est le produit synthétique des sept couleurs du prisme en mouvement, ce qui est très significatif. Le blanc est le grand support de la couleur.”¹⁹ As cores resultam de um processo de adição de três tipos de receptores na área central da superfície retiniana, e estes, ao serem estimulados em simultâneo, causam a sensação do branco.

2.2 Simbolismo e Função

A cor é uma componente determinante do espaço na medida em que se torna consequência da “interacção entre a luz, a matéria e o observador”²⁰ o que permite que seja considerada um meio de expressão mais do que um resultado fisiológico. Pelas suas características perceptivas a cor é uma “entidade” presente na percepção espacial e dela indissociável.

Desta forma, a cor é sempre manifestação de uma intenção, de um significado. Ela possui a característica de se assumir como “símbolo” na medida em que, funcionando em conjunto com a memória, pode evocar estímulos, estados de espírito, que variam de acordo com o indivíduo e as suas memórias pessoais, unindo o “significante ao significado.”²¹ A cor foi sendo associada a fenómenos, sentimentos e objectos. O carácter simbólico da cor foi-se estabelecendo à medida que alguns dos valores a ela associados foram sendo transmitidos de geração em geração.

Em relação a este último aspecto Merleu Ponty refere que se fossem consideradas as “qualidades segundas” da percepção dada pela cor, criaria-se um “problema insolúvel para o empirismo e para o intelectualismo”²² visto que daí resultaria uma institucionalização da cor que iria ignorar o enquadramento cultural dos indivíduos, a sua sensibilidade, empatia, profundidade analítica e as circunstâncias em que decorre a observação.



Fig. 3 Cripta do Convento de La Tourette, Lyon, França, Le Corbusier. Visita em 09/05/2008, 10:00 horas.

18 (Arnheim, 2004 - nova versão) pág. 325

19 (Carrère) em (Coelho, 2008) p.187

20 Rui Barreiros Duarte, *Para uma poética do branco diferencial* em (Ibérica) pág. 12

21 Rui Barreiros Duarte, *Para uma poética do branco diferencial* em (Ibérica) pág. 12

22 Rui Barreiros Duarte, *Para uma poética do branco diferencial* em (Ibérica) pág. 12

Dessa forma, a análise da cor, num qualquer contexto, não pode ser feita ignorando as condicionantes desse mesmo contexto nem encarando-a como dado universal ou, simplesmente, a partir de tabelas de identificação de cores. Há por essa razão, a necessidade de explorar as vertentes que lhe atribuem características filosóficas, ideológicas ou antropológicas, para além das propriedades físicas da cor.

A entrada da casa, em alguns povos, é um elemento que adquire especial destaque. Em algumas civilizações do oriente, esta é realçada através da cor, ou de um material que se distinga do restante utilizado. Álvaro Siza também atenta nesse aspecto quando, em entrevista, recorda umas imagens mostradas por uns clientes japoneses:

“Nas casas japonesas, nas casas tradicionais japonesas, na entrada há sempre um especial mistério. Em geral, a entrada não é uma coisa escancarada. Vê-se, nota-se imediatamente onde é a entrada, mas nota-se mais pelo seu carácter discreto. Lembro que essa entrada era uma porta quadrada, julgo que era em algum metal, super simples, à volta branco. E depois tinha uma zona de um branco ligeiramente tingido.”²³

Para além da possibilidade da cor funcionar como manifestação simbólica, a sua aplicação em arquitectura vai um pouco mais além tornando-se um meio para manipular os espaços na sua percepção formal e até mesmo nos sentimentos que desperta no ser humano. A utilização da cor em arquitectura não passa apenas pela criação de uma atmosfera associada às reacções psicológicas e sensoriais que ela provoca nos indivíduos mas, também, às características que ela pode provocar num espaço.

“La couleur est un puissant moyen d'action, elle peut détruire un mur, elle peut l'orner ; elle peut le faire reculer ou avancer.”²⁴



Fig. 4 Casa-Estúdio, Cidade do México, Luis Barragán.

Esta expressão aplica-se em arquitectura, principalmente no que respeita à manipulação do espaço através da cor. Esta deve ser considerada um componente adicional, que pode revelar, deformar visualmente, ampliar a forma volumétrica e tridimensional do objecto ou do espaço. Corbusier refere que “A cor pode criar uma sensação de ampliação do Espaço (...) podemos criar pontos de fuga dentro de casa com azul ultramarino;

²³ OLIVEIRA, Ana, Entrevista a Álvaro Siza, 19 de Março (ver pág.105)
²⁴ (Veleiro, 1991) citação de Fernand Leger pág. 176

confundir certos sectores com o verde do jardim e do bosque; e criar um ponto de referência por meio de muros brancos.”²⁵

Em alguns momentos da história, alguns artistas (considere-se artista o arquitecto), fizeram estudos e propostas acerca das cores apropriadas para cada espaço. Frank Lloyd Wright refere no seu artigo *In The Cause of Architecture*:

*“Colors require the same conventionalizing process to make them fit to live with that natural forms do; so go to the woods and fields for color schemes. Use them soft, warm, optimistic tones of earth and autumn leaves in preference to the pessimistic blues, purples, or cold greens and grays of the ribbon counter; they are more wholesome and better adapted in most cases to good decoration.”*²⁶

Algumas destas propostas são vulgarmente encontradas em estudos para interiores e exteriores, também ligados ao design e à decoração. As cores claras (branco ou amarelo) dilatam e acentuam um movimento convergente, atraindo os planos, enquanto que as escuras (preto e azul) contraem dando a ideia de um movimento convergente, distanciando os planos.

Em arquitectura, o branco constitui uma categoria poética que permite enfatizar a geometria, explorando o tipo de incidência da luz, as relações que estabelece com as sombras e as variações que se inscrevem neste domínio.²⁷

O desconhecimento dos efeitos da cor e a sua incorrecta aplicação podem levar à criação de ambientes demasiado agitados provocando, por sua vez, efeitos negativos nos utilizadores tais como excitação, fadiga, a falta de concentração, etc. Os grandes contrastes ou estranhas combinações de cores obrigam a um maior desgaste psicológico e visual do indivíduo que terá de fazer um maior esforço de adaptação.

É preciso conhecer bem os efeitos da cor de modo que ela possa ser usada nos diferentes contextos com eficiência para as necessidades específicas de cada espaço.

Neufert não ignorou o tema da cor e introduziu-o na sua obra como sendo uma das influências do estado de espírito do homem: “A cor do ambiente em oficinas, escritórios ou escolas pode fazer aumentar ou diminuir a produção ou o aproveitamento, e em clínicas contribuir para a saúde

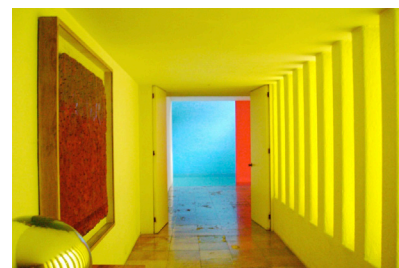


Fig. 5 Casa Giraldi, Luís Barragán.



Fig. 6 Museu de Serralves, Porto, Álvaro Siza. Visita dia 26/04/2011

25 (Veleiro, 1991) citação de Le Corbusier pág.176

26 (Pfeiffer, 1894-1930) Frank Lloyd Wright, *In the Cause of Architecture* pág.87

27 (Duarte) em (Ibérica) pág.12

dos internados.” Atribui à cor duas capacidades de acção, a indirecta (pelo aumento ou redução da acção psico-fisiológica na manipulação das características geométricas de um espaço) e a acção directa (pela “capacidade emotiva da própria cor.”²⁸).

Neufert faz de seguida uma distinção entre as cores quentes e frias, claras e escuras e os seus efeitos psicológicos no homem.

2.3 Materiais como suporte de cor

“Os materiais são infinitos – imaginem uma pedra que podem serrar, limar, furar, cortar e polir, e ela será sempre diferente. E depois pensem nesta mesma pedra em quantidades muito pequenas ou em quantidades enormes, será outra vez diferente. E depois exponham-na à luz, e ela será mais uma vez diferente. Apenas um material e já tem mil possibilidades.”²⁹

Um dos aspectos que condiciona a nossa leitura e interpretação da paisagem insere-se no conteúdo designado por Kevin Lynch e que engloba “...a sua cor, textura, o seu estilo, a sua natureza, a sua personalidade e tudo o que a individualiza.”³⁰ Estes atributos estão muito relacionados com os materiais que fazem parte da caracterização dessa paisagem, pela sua natural existência na natureza ou pela sua aplicação nas construções num determinado lugar.

Estes materiais, para além das suas texturas, são também suportes de cor com propriedades físicas que atribuem aos lugares e espaços qualidades muito específicas. A opção por diferentes materiais pode corresponder à sua disponibilidade em determinada região, a sua aplicabilidade, a função a que se destina, e ainda a diferentes intenções arquitectónicas.

As manifestações de cor são essencialmente produto da necessidade do homem de fazer arquitectura com os materiais de que dispõe criando uma imagem rural ou urbana, fruto de condicionantes culturais e regionais específicas e em determinado período temporal.

Mas esta imagem criou-se tanto pelo uso de materiais como pela pintura aplicada pelos próprios habitantes de cada região. Em Portugal, a primeira é bastante explícita no uso do granito no Norte de Portugal, do calcário no Centro, do xisto em aldeias do Interior como a aldeia do Pió-



Fig. 7 Firmini, França, 06/05/2008
15:30

28 (Neufert, trad. ed. alemã 1976)

29 (Zumthor, 2006)

30 (Lynch, 1999) pág.114

dão (Serra da Estrela), do basalto nos arquipélagos da Madeira e Açores. A pintura dos edifícios possui muitas variantes mas podemos encontrar maior proeminência do uso da cal no Centro e Sul de Portugal e uma maior variedade de cores no Norte do país.

Para além do uso da cor, influenciado pela tradição arquitectónica portuguesa, introduz-se também a problemática dos materiais que, ao entrar em desuso, devido a dificuldades de aplicação ou reposição, deixam de fazer parte da imagem da paisagem urbana e perdem-se no passado da cultura popular portuguesa sendo substituídos por outros. São disso exemplo, as coberturas em lousa na Aldeia de França em Bragança que, ao necessitarem de armações robustas para suportar as antigas peças e apoiar as novas devido ao seu peso, tornam a reparação difícil de realizar pelo que estão a ser progressivamente substituídas pela telha de barro.

Há, no entanto, locais onde a tradição da cor por aplicação de materiais perdura como é o caso da Vila de Óbidos onde ainda se pintam as paredes das casas com a cal, ou, em S. Miguel nos Açores, onde o casario urbano utiliza ainda a pedra vulcânica como material de construção recorrente.

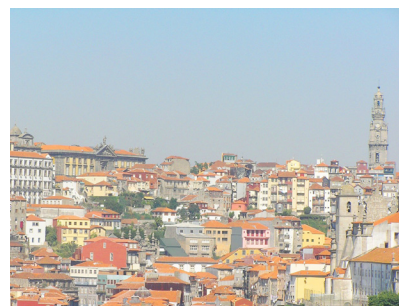


Fig. 8 Vista da Cidade do Porto.
23/09/2007, 12:09



Fig. 9 Aldeia do Piódão, Serra da Estrela.
2006

3. Cor na arquitectura vernacular e erudita do século XX

3.1 Contexto internacional

Não podemos falar no estado da arquitectura no século XX sem mencionar alguns dos movimentos que se desenvolviam na pintura e que, de certo modo, se repercutiram na arquitectura.

O Abstraccionismo inspirou-se na intuição, no inconsciente, vivendo pelo jogo das formas orgânicas e vibração da cor. Procurou-se na pintura o ritmo abstracto da construção e o dinamismo da cor.

Kandinsky, tendo sido o principal representante, afirma no seu livro *Do Espiritual na Arte*: “A cor possui uma força ainda mal conhecida, mas real, evidente, e que actua sobre todo o corpo humano. (...) As cores claras atraem mais o olhar e retêm-no. As cores claras e quentes retêm-no ainda mais; tal como a chama atrai o homem irresistivelmente, também o vermelho atrai e irrita o olhar. O amarelo-limão vivo fere os olhos. O olhar não consegue suportá-lo. Dir-se-ia um ouvido ferido pelo som áspero do trompete. Os olhos piscam e mergulham nas profundezas calmas do azul e do verde...”³¹ Na procura consciente da pintura sem objecto, a obra de Kandinsky percorreu várias fases, ao longo das quais, o pintor se foi desligando da realidade para concretizar abstracções puras. Esta última fase foi apelidada de período arquitectural.

O Cubismo iniciado por George Braque e Pablo Picasso começou a manifestar-se como um movimento revolucionário por volta de 1907, com influência de Paul Cézanne, cuja arte se caracterizava pela análise das formas e dos planos construídos por meio da cor. Entre 1909 e 1912, desenvolveu-se a Fase Analítica, definida pela visão simultânea e multifacetada dos vários aspectos do motivo observado, fazendo com que o objecto aparecesse na tela como que quebrado ou explodido. As cores empregues eram sóbrias, quase monocromáticas, na maioria ocre, terras e cinzentos-esverdeados.

Por volta de 1912 passou-se do Cubismo Analítico para o Cubismo Sintético que a par das formas simplificadas, introduzia com maior vigor as cores vibrantes em transparências e sobreposições de planos. O Cubismo abriu portas para outras atitudes como o Orfismo e a Secção de Ouro.

Do Cubismo resultaram o Futurismo italiano (1910) numa rejeição do passado e exaltação da máquina, e o Futurismo Russo, alguns anos antes da I Grande Guerra, como resultado dos contactos com os principais centros artísticos europeus.



Fig. 10 Les Femmes d'Alger, óleo sobre tela, Pablo Picasso, 1907.

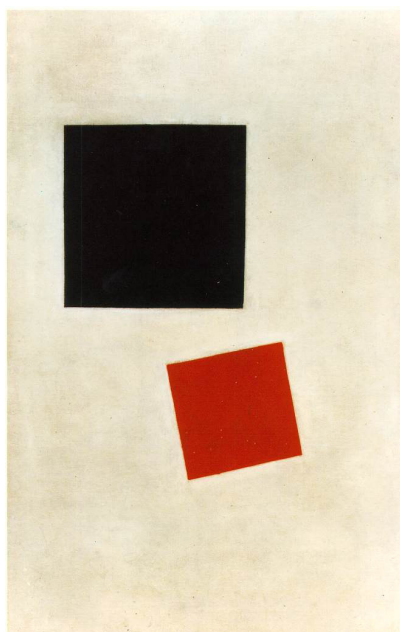


Fig. 11 Quadrado Preto e Quadrado Vermelho, óleo sobre tela, Kasimir Malevich, 1915

A primeira manifestação artística puramente russa foi o “Suprematismo” por volta de 1915-1916, pelo autor Kasimir Malevich (1878-1935). Fundou-se na necessidade de animação do espaço pela forma extraída do

Cubismo e na movimentação plástica do Futurismo. A sua preocupação fundamental era a realização plástica pura da noção de espaço, ou seja, a relação entre as formas e o espaço que as circunda. A pintura suprematista caracteriza-se pela simplicidade das formas geométricas e pelo emprego de uma gama cromática restrita, constituída pelas cores primárias e secundárias, pelo preto e branco. É a procura da pureza que, levada ao extremo, conduziu à realização de obras como *Quadrado Negro sobre fundo Branco* e *Quadrado Branco sobre fundo Branco*. Segundo Malevich, o Suprematismo seria também “um sistema filosófico da cor construído no tempo e no espaço, sendo este último intuitivo e tendo conotações científicas e místicas.”³²

O Neoplasticismo, situando-se cronologicamente na Primeira Grande Guerra Mundial a terminar em 1918, surge com a primeira publicação, em 1917, da revista *De Stijl*. Contudo, o movimento teve maior dinamismo na primeira metade da década seguinte. Van Doesburg, conhece Mondrian, e decidem “fundar” *De Stijl*, com o objectivo de fazer com que a arte individual ceda lugar à universal - “A vida teria de se libertar progressivamente do natural, convertendo-se em abstracta, com ela o valor individual teria que desaparecer, e esse desaparecimento seria a favor do universal, daí resultaria uma arte geral, um estilo (*stijl*).”³³

O objectivo da arquitectura era idêntico, ou seja, ser o mais geral possível, através da racionalização e normalização conseguir uma produção em massa para fazer casas boas para todos, o detalhe teria de desaparecer para dar lugar ao todo. Inspirados na pintura abstracta de Mondrian, Van Doesburg e Pieter Oud fizeram algumas experiências relacionando cor e arquitectura. Na casa de férias de Vonk em Noordwijkerhout 1917 foi talvez a primeira vez que se pintaram portas de um mesmo espaço em cores diferentes, para tentar uma composição de cor espacial. Com o mesmo fim pintavam de cores diferentes as paredes das casas pequenas para parecessem maiores. Em 1919, num projecto de uma fábrica, através da oposição entre o aberto e fechado, muro e vidro, tentou atingir-se tridimensionalmente o que Mondrian conseguia bidimensionalmente nas suas pinturas. Quando, em 1924, Rietveld conseguiu criar um espaço contínuo através de paredes móveis e de uma aplicação fascinante da cor³⁴, ficou demonstrado



Fig. 12 Detalhe da escada da Casa de Vonk, Pieter Oud, 1917-1919

32 (Janson, 1998) pág. 689

33 (Oud, 1960) pág.30

34 No projecto da Casa Schröder

também que na prática essa maneira de construir servia mais para suscitar novas iniciativas que para criar elementos directamente aplicáveis.

Partindo da intenção de Theo Van Doesburg, que, com a sua versatilidade, ocupou diferentes posições em movimentos concordantes como o De Stijl, nas práticas da Bauhaus é notória a capacidade de simplificar as componentes visuais, unindo-as a numa identidade estética comum, onde as cores primárias se isolam do branco e do preto, abraçando linhas verticais. Itten, professor na Bauhaus em Weimar, introduziu alguns pontos originais na pedagogia artística, nomeadamente na pesquisa das cores, desenvolvendo um importante trabalho didático. Nos seu estudo de cores Itten afirma que “enquanto as cores estiverem aprisionadas pelo mundo dos objectos, podem ser percebidas e assim podemos definir as leis que as regem. Porém, a sua essência íntima continua escondida à nossa razão. E apenas a intuição é capaz de a apreender. É por isso que as regras e as leis podem apenas servir de linhas de orientação que colocamos na via da criação artística.”³⁵

É entre 1922-1924 (sob a influência de Kandinsky, Klee e Theo Van Doesburg) que este período é considerado a fase Formal devido à ênfase atribuída às formas e às cores básicas. Tornar o espaço e a cor aliados e não complementos individuais, era um grande desafio mas exemplos concretos, nomeadamente a Schröder House de Gerrit Rietveld e a decoração interior da Bruynzeel House por Vilmos Huszár e J.C. Klarhammer, mostraram que foi superado e que uma nova forma de sofisticação nascia permitindo, até, alguma diversão por via das cores.

Estes autores procuravam uma nova unidade plástica que fosse colectiva, integrando a arquitectura, escultura e pintura. Vêm na arquitectura a actividade que há-de reger o novo método construtivo, rejeitando o funcionalismo e desqualificando o maquinismo e outras ilusões como o naturalismo, futurismo, cubismo, purismo, etc.

Já sob orientação de Hannes Meyer em 1928, a Bauhaus surge com um objectivo social “o fundamental do ensino será dirigido ao construtivo-colectivista-funcional.”³⁶ Na administração anterior de Gropius, os objectos tinham uma natureza válida e o seu design é restringido às formas e cores típicas, universalmente compreendidas e para Meyer, em carta aberta para Gropius, as “teorias incestuosas bloqueavam todo e qualquer acesso a um design saudável orientado para a vida: o cubo era o triunfo e os seus lados amarelo, vermelho, azul, branco, cinzento, preto”³⁷



Fig. 13 Casa Schröder, Utrecht, Gerrit Rietveld, 1924.



Fig. 14 Rosácea das cores de J. Itten.

35 (Rodrigues A. J., 1989) pág.42

36 (Laje & Dias, 2003) pág.81

37 (Laje & Dias, 2003) pág.81



Fig. 15 Teatro del Mondo, desenho de Aldo Rossi, 1980.

Na Bauhaus, em 1930, Mies dava prioridade à ciência e técnica e ao valor dos materiais e elementos construtivos. Em 1933, na sua dissolução, afluía o movimento Abstraccionista (oficialmente nascido em 1910), pela mão de Kandinsky.

Em 1960 Pieter Oud defende que ao contrário da pintura ou escultura que só precisam de seguir as leis da estética, arquitectura tem de em primeiro lugar dar forma a realidades, e por isso não se pode dedicar exclusivamente à criação de relações puras e de espaços abstractos, tanto as relações como a evolução do espaço têm que responder a um fim prático. Foi nisto que De Stijl começou a encalhar, era muito útil para construção de maquetas e edificios destinados a exposições, mas não para uma arquitectura de verdade.

Apesar de tudo, a cor não foi abandonada pelos arquitectos, tendo Le Corbusier sido um exemplo disso, e de como a cor pode fazer parte activa da arquitectura. Muitos outros arquitectos directa, ou indirectamente usaram a cor como meio de expressão: Aldo Rossi manifestando a importância que atribuía à cor nos seus desenhos; Barragán nos planos de cores quentes que eram parte integrante dos seus projectos no México; Antoni Gaudí, nos azulejos coloridos com os quais “pintou” Barcelona, entre outros.

3.2 Contexto Português

Dentro do que é a Arquitectura Portuguesa no Século XX, reuniu-se uma série de acontecimentos que marcaram este período, a nível social, cultural e político, sem os quais não seria possível falar na obra de Siza. Nos limites da pesquisa, considerou-se o início dos anos 50 como ponto de partida para esta abordagem.

O grupo ODAM criado em 1947 terminaria a sua actividade em 1952 depois de ter realizado uma exposição em Junho desse ano com o objectivo de divulgar os princípios da arquitectura moderna, formar uma consciência profissional, criar entendimento entre arquitectos e artistas plásticos, obstar ao amadorismo praticado, valorizar, enfim, o indivíduo e a sociedade portuguesa. Na mesma altura formava-se em Lisboa o ICAT (Iniciativas Culturais Arte e Técnica) que promovia “animados debates de «atelier» fora do âmbito fechado do sindicato e com incidência política imediata.”³⁸

Em Junho de 1948 o Sindicato Nacional dos Arquitectos (SNA) promoveu em Lisboa o I Congresso de Arquitectura que, graças à intervenção

dos grupos dos jovens do ICAT e do ODAM, o congresso tomou um rumo diferente daquele, especialmente ideológico e propagandístico, que as esferas oficiais desejavam.

Surgia, após o compromisso do novo gosto oficial dos anos 40, uma nova geração no plano da arquitectura nacional. Os temas que esta nova geração discutia eram algo explosivos e logo no primeiro congresso atacaram “problemas relativos com a feição tradicional da arquitectura portuguesa contemporânea e as imposições que, nesse e noutros sentidos, vinham sendo feitas aos arquitectos, até mesmo por alguns departamentos públicos.”³⁹ A “psicose de retorno às formas do passado”⁴⁰ da parte do Governo foi mencionada por um arquitecto como um dos factores da má orientação dos seus colegas.

Pardal Monteiro afirmava que a verdadeira tradição estava na pureza da arquitectura.

O ensino ministrado nas escolas de Belas-Artes teria de sofrer uma reforma. A arquitectura e urbanismo passaram a ser encarados em conjunto e impunham-se novas especializações profissionais com a reforma no ensino. Era importante que não houvesse mais imposições de “estilos arquitectónicos” da parte de organismos oficiais, esquecendo-se a famosa “feição portuguesa” a favor do entendimento da época contemporânea, cujos “novos ideais estéticos” deviam ser adoptados.

O Congresso de 1948 teve uma consequência imediata: a ideia de um “inquérito à arquitectura regional portuguesa” que se veio a realizar entre 1955 e 1960 com subsídio do Ministério das Obras Públicas que esperava da operação um “valor prático para o desejado aportuguesamento da arquitectura moderna no nosso país.”⁴¹

O fim real do inquérito era, ao mesmo tempo, histórico, pela fixação de unidades ou conjuntos situados no tempo e mesmo no não tempo popular, antropológico, pela sua situação na realidade humana do habitar, e dinâmico, ao visar “extrair lições de coerência, de seriedade, de economia, de engenho, de funcionamento, de beleza...que em muito podem contribuir para a formação dum arquitecto dos nossos dias.”⁴²

Fernando Távora (1923-2005) e Nuno Teotónio Pereira (1922) com outros mais novos marcaram uma geração formada no fim dos anos 40 e que ao longo dos anos 50 aproveitaram a mudança de mentalidade na arquitectura nacional para garantir a desejada renovação para uma modernidade que devia abandonar o extremo racionalismo, funcionalismo ou um



Figs. 16 e 17 Imagens do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa, 1955-60.

39 (França, 1974) pág. 440

40 (França, 1974) pág. 440

41 (França, 1974) pág. 441 nota 384

42 (França, 1974) pág. 443 nota 386



Fig. 18 Armazéns Frigoríficos de Massarelos, Porto, Januário Godinho, 1934
Visita 10/11/2010



Fig. 19 Bairro das Estacas, Lisboa, Ruy Jervis Athoughia com colaboração de Formosinho Sanches, 1949-1955
Visita 16/01/2011

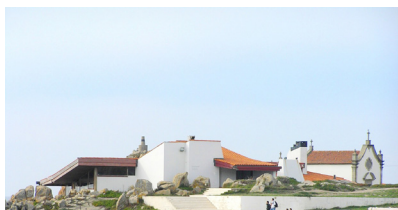


Fig. 20 Restaurante e Casa de Chá da Boa Nova, Leça da Palmeira, Álvaro Siza Vieira, 1958-1963 Visita 27/10/2010

formalismo internacional e que, assumindo influências nórdicas (A. Aalto) e americanas (F. L. Wright) ou italianas (brutalismo), poderia estar atenta à variabilidade funcional e à adequação social e histórica.

Em 1953, o III Congresso Internacional da UIA, em Lisboa, apresentou um conjunto de fotografias de edifícios da primeira fase do movimento moderno como estádios, arranjos de parques e jardins, e outras construções.

Outras selecções foram feitas em exposições seguintes e alguns nomes persistiam como Keil do Amaral (1910-1975) bem como os seus contemporâneos portugueses Januário Godinho (1910-1990) e Viana de Lima (1913-1991) que contrastam: o primeiro pela sensibilidade demonstrada pela paisagem e o segundo pelo rigor da vivência urbana. Com estes na “segunda geração”, distinguem-se alguns nomes que surgem no Inquérito tais como Carlos M. Ramos (1897-1969), Arménio Losa (1910-1988), Rui de Athougia (1917-2006), entre outros.

Segue-se um período de reflexão, marcado pela crítica de arquitectura com ensaios e estudos de Keil do Amaral (*A arquitectura e a Vida*, 1942), Fernando Távora (*O Problema da Casa Portuguesa*, 1947), e outros que insidiam particularmente na definição do espaço em arquitectura com as dissertações de Fernando Condesso em 1958 *Do Conceito do Espaço em Arquitectura*, de Pedro Vieira de Almeida apresentada em 1963 *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura* ou ainda a de Fernando Távora *Da Organização do Espaço* (1962).

Nos anos 50, Álvaro Siza começa a destacar-se no Porto. A sua arquitectura foi sendo marcada por uma “consciência crítica” e um “profundo interesse pela historiografia do movimento moderno” e por outro lado “pelas bases psicossociológicas da criação espacial, estritamente relacionados com os conteúdos orgânicos, neo-empiristas, da vicinidade ou dos ambientes meridionais semiexteriores” pelas palavras de Nuno Portas que ainda associa influências do pensamento de Zevi.⁴³

Siza recupera o tema das vanguardas históricas “relançando de um modo inédito o uso de materiais tradicionais no desejo de conciliar o intelectual com o sensual e sensorial.”⁴⁴ Através do carácter do lugar, Siza transporta para o projecto as potencialidades da morfologia existente, estabelecendo relações entre o novo e o existente.

A primeira metade dos anos 60 foi marcada pela habitação social que ia ao encontro dos desejos de intervenção social de muitos arquitectos. É também neste início da década que é lançada a publicação do “Inquérito”,

43 PORTAS, Nuno em (França, 1974) pág. 458
44 (Tostões, 2003) pág. 142

que “fixa, in extremis, a memória de um território e de um construir.”⁴⁵ É a década do crescimento urbano principalmente no litoral e periferia de Lisboa.

O “moderno” tende a vulgarizar-se, enquanto o organicismo juntamente com uma diversidade de tendências, começam a integrar valores de uma cultura “Pop”, ao mesmo tempo que se valoriza o vernacular e arquitectura do detalhe. O funcionalismo impõe-se sobretudo nas grandes operações imobiliárias e em investimentos turísticos. Esta década é também marcada “por uma arquitectura erudita, de autor, fixada sobretudo em obras de dimensão e pesquisa «artesanal»”⁴⁶ sendo esta uma altura em que se terminavam uma série de obras que rompiam com o convencional (Igreja do Sagrado Coração de Jesus, edifício “Franginhas”) nas quais a aspereza dos elementos estruturais em betão aparente relacionava-se com pormenores delicados.

No Porto, Viana de Lima retomava a linguagem moderna na Faculdade de Economia, revelando grande “maturidade construtiva e segurança formal”. Távora concluiu o Convento das Irmãs Franciscanas de Calais, de grande influência nórdica e Álvaro Siza desenvolve durante esta década a Piscina das Marés em Leça da Palmeira, usando o betão aparente, “em que a organização plástica e o tratamento dos planos revela a corrente «brutalista», a par da confirmação de uma pesquisa no quadro de um «regionalismo crítico»”⁴⁷ (defendido por Kenneth Frampton). No final da década de 60 a obra para a Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-1969) marca uma importante referência na arquitectura portuguesa.

A arquitectura deste período sofria uma revolução pela introdução das novas formas de pensamento em relação à paisagem e ao espaço público.

3.2.1 O contributo de Fernando Távora

Fernando Távora escreve, em 1945 (reeditado em 1947), no seu último ano de curso, o ensaio “O Problema da casa Portuguesa”, fazendo uma “uma afirmação simples de fidelidade ao Movimento Moderno”⁴⁸ e demonstrando preocupações acerca do rumo da arquitectura em Portugal. Neste ensaio Távora critica o “romantismo” e o estudo superficial da arquitectura do passado como forma de resolução de problemas presentes, e critica as falsas interpretações da arquitectura antiga que, decorrendo desse estudo superficial, impossibilitam a resolução desses mesmos problemas.

Távora vê no modernismo uma “prometedora solidez” e a possibili-



Fig. 21 Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Lisboa, Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, 1962-1970
Visita 15/01/2011

45 (Tostões, 2003) pág. 142

46 (Tostões, 2003) pág. 143

47 (Tostões, 2003) pág. 143

48 COSTA, A. A. em (Trigueiros, 1993) pág. 17

dade de evolução da arquitectura, mas defende em simultâneo que temos de dar uso aos estudos que foram feitos acerca da construção tradicional portuguesa. Desta forma não se perderá a identidade nacional nem a individualidade que se quer na arquitectura.

Refere ainda que a “nova arquitectura” não resolverá imediatamente todos os problemas e aponta três caminhos a estudar de modo a atingir esse fim: o meio português; a arquitectura portuguesa existente; e arquitectura e as possibilidades da construção moderna no mundo. Destaca por isso o estudo da evolução da sociedade, a alteração da forma como os materiais se empregaram e satisfizeram as necessidades do momento. A casa popular é a mais funcional e a menos fantasiosa, numa palavra, aquela que está mais de acordo com as novas intenções.

Távora entende profundamente a necessidade das intervenções arquitectónicas estarem atentas às lógicas implícitas de cada região⁴⁹ e que, por isso, a arquitectura popular deve ser seguida como modelo conceptual, sinónimo de abstracção, pureza e redução ao essencial, e não como mera “fonte de receitas” formais e construtivas.

Neste âmbito é inevitável compreender a elaboração do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa do qual Távora fez parte (Zona I). Este Inquérito não valida a invenção do regime sobre a arquitectura portuguesa, antes visa “estudar com seriedade a produção arquitectónica espontânea do país, (...) o contacto com as fontes reais da tradição, a análise das razões da diversidade.”⁵⁰

O Inquérito como refere Eduardo Fernandes em Tese de Doutoramento, constituiu um “momento de charneira na história da EBAP/ESBAP.”⁵¹

Quando comparada com a “Zona II” na “Zona I” há uma menor importância dada à história do povoamento dos territórios em estudo, menos atenção dedicada a tipologias construtivas secundárias, um “discurso mais descritivo que interpretativo, menos fascinado pelos exemplos de racionalidade construtiva e estrutural, mas visivelmente impressionado pela dimensão humana da realidade encontrada, pela pobreza e pelo desconforto das populações.”⁵²

Contudo, e para este estudo, o Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa (1955) não se revelou um poderoso instrumento de análise da cor pela representação da realidade e variedade da arquitectura nacional. Há uma lacuna no que toca à impressão a preto e branco o que não revela tanto a cor dos materiais aplicados como a cor do contexto em que se insere,

49 ASOCIACIÓN PRIMEIRO ANDAR (coord.), Távora, p.66;

50 ASOCIACIÓN PRIMEIRO ANDAR (coord.), Távora, p.66;

51 (Fernandes, 2010) pág. 201

52 (Fernandes, 2010) pág. 197

levando a que haja uma dificuldade em associar os materiais à região, por exemplo.

Apesar dos limites que o Inquérito representa para esta pesquisa, a influência que Fernando Távora exerce sobre Álvaro Siza é indiscutível. Segundo Siza, Távora demonstra, na forma como consegue dotar as suas obras de uma certa densidade (resultante da capacidade de absorver e integrar a cultura, as tradições, os materiais e o espírito de cada lugar), que possui uma sensibilidade pela natureza, pela envolvente.⁵³

É um arquitecto que revela uma forte consciência do tempo na evolução histórica e a necessidade de conhecer essa história – “Temos que ter uma visão histórica de tudo; dos programas, é preciso saber como é que os programas evoluem; uma visão histórica das formas, dos materiais. No fundo de que se trata? Trata-se da introdução do tempo, da consciência do tempo”⁵⁴ e uma consciência de que “as formas arquitectónicas resultam das condições impostas ao material pela função que é obrigado a desempenhar e ainda de um espírito próprio daquele que age sobre o mesmo material.”⁵⁵

Essa tão forte consciência da função associada ao material acentua o facto de que a utilização da cor, para destacar algum elemento nas suas obras, não será mero acaso. Há uma intenção em pintar o pilar, a chaminé, a parede, há uma vontade de destacar esses elementos ou pela sua importância estrutural, ou pela sua importância na marcação de um espaço.

Álvaro Siza, em entrevista, considera que “há coisas fixas que fazem parte da tradição e têm a ver com as razões dessa tradição. Por exemplo, no Alentejo como de resto em toda a bacia mediterrânica são brancas a maior parte das construções, o que não quer dizer que noutra altura não tenham sido.”⁵⁶

Há em Siza uma preocupação semelhante à de Fernando Távora quando refere as “coisas fixas” na tradição, estando dessa forma muito ligado às condicionantes tanto materiais como culturais que caracterizam cada lugar. Afirma que a escolha de cores vivas simula a espontaneidade, a relação com o contexto que se encontra na Arquitectura Popular e que “não é possível imitar.”⁵⁷ Em 1960 Fernando Távora relatava com emoção a experiência da visita a Taliesin:



Fig. 22 Casa em Ofir, Fernando Távora, 1957.
Visita 21/07/2011



Fig. 23 Pavilhão de Ténis, Quinta da Conceição, Leça da Palmeira, Fernando Távora, 1956.
Visita 21/10/2010

53 SIZA, Álvaro, *Fernando Távora*, Porto, 22 de Maio de 1993 em (Carles Muro, 1933)
54 TÁVORA, Fernando em entrevista a Jorge Figueira *Fernando Távora, coisa mental*, Unidade 3, 1992, p.103
55 TÁVORA, Fernando em entrevista a Jorge Figueira. *Fernando Távora, coisa mental*, Unidade 3, 1992, p.103
56 OLIVEIRA, Ana, Entrevista a Álvaro Siza, 19 de Março 2011, (ver pág.105)
57 (Machabert & Beaudouin, 2009) pág.116



Fig. 24 Taliesin, Wisconsin, Frank Lloyd Wright, 1911-1938.

“Seguimos um pouco e ao fim de uns segundos eu via, coroando o ponto mais alto de uma colina, a casa de Wright; afastado, numa colina, mas situado na encosta, um conjunto de edifícios vermelhos (de um vermelho terra), de uma farm. É um momento que não posso esquecer, o desse primeiro contacto com Taliesin.”

(...)

“A ideia de Taliesin como uma construção desfez-se nesse momento no meu espírito; Taliesin é uma paisagem...”, “Desce-mos. Sempre a paisagem magnífica, grande mas não desproporcionada, uma cor de amarelo queimado em tudo...”⁵⁸

Quando se estabeleceram os limites desta pesquisa apercebi-me de que não seria possível conseguir uma abordagem mais incisiva da História da Arquitectura Portuguesa no século XX, sendo que o conteúdo abordado até aqui foi considerado a base para situar a obra de Álvaro Siza que, sendo tão abrangente e rica, traduz fortemente as características da Arquitectura Moderna Portuguesa.

No próximo capítulo tentaremos situar e descrever esta história através da obra e percurso do autor.

4. Resumo de leituras referentes ao tema da cor na obra de Álvaro Siza e algumas notas biográficas

A arquitectura de Siza não se insere numa única teoria ou estilo, para além do próprio autor, não propondo modelos nem fixando linguagens o que não pode limitar a sua análise a partir desse tipo de instrumentos genéricos de crítica. Pode, contudo, ser feita a sua leitura biográfica, porque a personalidade do arquitecto e o seu pensamento reflecte-se na sua obra. “Ensinar apenas a partir das formas arquitectónicas de Siza, sem se compreender a fundamentação dessas formas está-se afinal a atraiçoar o principal da sua contribuição: o método.”⁵⁹

E é precisamente pelo método que propomos esta aproximação ao tema da cor através de uma sistematização e análise de textos e entrevistas do autor, nos quais se encontra abundante parte do seu pensamento.

A obra de Siza atravessa tantos anos e tem uma tal dimensão e diversidade que se torna difícil abordá-la em termos gerais. A força da sua arquitectura residu sempre na sua forte argumentação em favor da utilização de ferramentas, técnicas e materiais actuais ao mesmo tempo que busca uma continuidade com o passado, tal como o seu mestre Fernando Távora.

4.1 1949-1955 A Escola de Belas-Artes do Porto

Foi com 16 anos que entrou na Escola de Belas-Artes no Porto. Para preparação da prova de Desenho exigida pela escola, Álvaro Siza teve algumas aulas particulares com o Professor Isolino Vaz, ao qual dedicou mais tarde um texto com o título de *Manhãs entre os deuses*.⁶⁰

Ainda estudante, Álvaro Siza faz a sua primeira exposição de desenho e pintura em Coimbra. Com a entrada na Escola de Belas Artes e depois com o seu prosseguimento no curso de Arquitectura conheceu Fernando Távora, seu professor, e Carlos Ramos director do curso. Siza lembra o privilégio que teve em viver a renovação da Escola de Belas Artes e em ter sido aluno de Távora – “Fernando Távora foi o primeiro professor que me avaliou por outras coisas que não o grau de informação e de ingenuidade.” Em 1933, numa palestra dedicada aos alunos da Escola de Belas-Artes de Lisboa, Carlos Ramos enuncia oito regras para o ensino da arquitectura sendo que uma delas refere “que os temas para a para a execução de motivos de escultura e pintura resultem de exigências dos programas e pontos de arquitectura, e que dali sejam emanados para as respectivas especialidades, concedendo aos alunos que num tal conjunto colaborem,



Fig. 25 Álvaro Siza, 1951



Fig. 26 Aguarela, Álvaro Siza, 1956

59 (Rodrigues J., 1992) pág.10
60 (Fonseca, 1985)



Fig. 27 Aguarela, Álvaro Siza, 1956

a faculdade de se reunirem superiormente orientados para a indispensável troca de impressões.”⁶¹

É num período mediado pelos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna que Álvaro Siza abandona “os moldes de escultura que ainda fazia, bem como as aguarelas, porque a arquitectura tornou-se absorvente.”⁶² Siza pintava, aguarelando dramáticas e expressivas figuras à maneira de Rouault.⁶³

4.2 Influências

A sua proximidade a Távora orientou-o para os processos experimentais afastando-o de qualquer processo estritamente teórico. Na pesquisa que iniciou aprendeu que uma linguagem é fruto do uso das linguagens e a discutir dos conceitos ou a natureza dos materiais pela sua precoce aplicação em obra.⁶⁴

Siza, contudo, não considera que a sua arquitectura tenha uma linguagem pré-estabelecida, é, antes, “...uma resposta a um problema concreto, uma situação em transformação na qual eu participo... Em arquitectura já passámos a fase em que pensávamos que a unidade da linguagem resolvia tudo. Uma linguagem pré-estabelecida, pura, bela, etc., não me interessa.”⁶⁵

A arquitectura torna-se marcada pela experiência e influência das artes plásticas, no conhecimento dos atributos dos materiais como são as texturas, a luz e a cor, acrescentando-lhes também a “dimensão temporal.”⁶⁶

Para Kenneth Frampton a arquitectura de Siza escapa às categorias fixadas pela crítica das últimas décadas. “O conceito de «regionalismo crítico»⁶⁷, que o mesmo desenvolveu em 1983, definiu, para alguns autores, o momento em que a crítica esteve mais próxima de «capturar» Siza.”⁶⁸ Peter Testa considera que a definição de “Regionalismo Crítico” deverá conter em si a relação entre formas arquitectónicas e elementos enraizados nas tradições locais. Já William Curtis não defende esse ponto de vista quando refere:

61 (Fernandes, 2010) pág.195

62 (Cruz, 2005) p.20

63 (Cruz, 2005) p.20

64 (Figueira, 2008) p.35

65 (Testa, 1988) pág.39

66 (Figueira, 2008) p. 35

67 “O Regionalismo Crítico é uma expressão dialéctica. Conscientemente procura decompor o modernismo universal em termos de valores e imagens que são cultivadas localmente enquanto ao mesmo tempo vai adulterando elementos autóctones com paradigmas de outras estranhas.” Em (Testa, The architecture of Álvaro Siza; trad. José Quintão, 1988) pág. 10

68 (Frampton, 2005)

*“While Siza’s work has for a long time grappled with the appropriate balance between the local and the general, it has never been «regionalist». While it has been deeply involved with the sense of place in countryside or city, it has transcended the platitudes of «contextualism». (...) As with any architect of interest, it serves little purpose to slot Siza’s work into historical or critical pigeonholes. It is better to look closely at the buildings themselves, to consider the problems they address, the intentions and ideas behind them, and the formal language and materials which they use to pursue their aims.”*⁶⁹

Somosa escreve que “Álvaro Siza nega a ideia de ser um arquitecto «contextualista» porque isso não existe.”⁷⁰ E a realidade do lugar, tema por muitos associado à sua obra, não deveria surgir como uma premissa teórica, mas antes como uma ferramenta de projecto que lhe é inerente.

Em 1987 Peter Testa também havia contestado essa hipótese, defendendo a ideia de que a arquitectura de Siza “deriva de fontes universais inflectidas por condições locais” e chama a atenção para semelhanças com mecanismos formais do barroco e afinidades com o cubismo.⁷¹

O arquitecto Álvaro Siza não nega o Cubismo como sendo uma das suas principais influências, principalmente nas primeiras obras. Mais interessado em pintura e escultura, Picasso e Braque foram dois “modernos” que o influenciaram bem como alguns ideais da Bauhaus. O cubismo começou a despertar-lhe maior atenção quando começou a estudar arquitectura:

*“Tenho-me interessado por muitas outras coisas – e vivo entre muitos lugares e épocas – mas admito ter o Cubismo gravado no fundo da memória.”*⁷²

É também a “...uma Europa anterior ao domínio do inglês como língua franca que Siza se refere sempre: Alvar Aalto, Adolf Loos, Le Corbusier, J. P. Oud, Bruno Taut. Ou, no início, por conselho já longínquo de Bruno Zevi e Franck Lloyd Wright. Enquanto é dominada por uma pulsão «moderna», a obra de James Stirling é também uma forte referência.

Le Corbusier terá sido uma das grandes referências ainda que não muito enunciado por Siza, no entanto, há uma enorme admiração por este

69 (Cecilia & Levene, 2000)

70 (Somosa, 2007)

71 (Testa, 1987) págs. 24-30

72 (Cecilia & Levene, 2000) pág.175



Fig. 28 Villa Savoye, Poissy, França, Le Corbusier, 1929-1930.

arquitecto. É interessante ver como Siza descreve estes arquitectos pelo lado humano associado à obra. Não há um simples interesse no resultado formal ou técnico sem haver por detrás uma análise do seu modo de pensar e agir - “O que impressiona neste Le Corbusier, e percorre afinal toda a sua obra escrita ou desenhada, é a desconcertante recusa do já afirmado, uma espécie de candura, uma inquietação que a capacidade de análise e de síntese e as convicções não destroem, uma certa insegurança, o repúdio da auto-suficiência, sob uma aparente arrogância.”⁷³

*“Como um templo japonês, é refeita antes de aprofundar. Evoca saúde, juventude, alegria, higiene, box – a nobre arte doirada sob o branco.”*⁷⁴

Ao mesmo tempo, revemos algum do pensamento de Álvaro Siza em depoimentos de Alvar Aalto:

*“Não penso que tenha uma tendência para o Floklöre. As tradições que nos impressionam referem-se sobretudo ao clima, às condições materiais, à natureza das tragédias e comédias que nos tocaram. Não faço uma arquitectura ostensivamente finlandesa, e não vejo qualquer oposição entre finlandês e internacional.”*⁷⁵

Estas podiam ser palavras de Álvaro Siza ou Fernando Távora e que vêm, de certo modo, reforçar a ideia que ambos tinham da Arquitectura Moderna Portuguesa. E Siza vê em Aalto uma inevitável influência que assenta em circunstâncias semelhantes às que se viviam em Portugal, principalmente após a realização do Inquérito à Arquitectura Portuguesa, pela “necessidade de redescobrir as raízes, restrições, isolamento; assenta ainda em dúvidas de que os delegados portugueses ao CIAM traziam notícia.”⁷⁶

É assim, entre o Expressionismo e a Arquitectura orgânica (Mendelshon, Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto) que contrastavam com a tendência construtiva e racionalista (Gropius, Mies e Le Corbusier) e ainda o Expressionismo e Neoplasticismo holandeses, que Siza encontra grande parte das suas referências futuras.

Esta herança cultural arquitectónica tão viva na arquitectura holandesa vai servir de ponto de partida para um projecto de Álvaro Siza na cidade

73 SIZA, Álvaro em *A Ville Savoye revisitada* em (Carles Muro, 1933) pág. 93

74 SIZA, Álvaro em *A Ville Savoye revisitada* em (Carles Muro, 1933) pág. 93

75 AALTO, Alvar em *(fragmentos de textos)* em (Carles Muro, 1933) pág.82

76 SIZA, Álvaro, *Alvar Aalto: três facetas ao acaso*, em (Carles Muro, 1933) pág.82

de Haia (Duas casas de Haia) . Através deste projecto, Siza cria uma metamorfose de linguagens que vai ultrapassar todos os preconceitos e fronteiras estabelecidos, até à altura, em cada movimento. Siza lança um desafio, criando uma nova ordem plástica -“Abre-se para uma intrínseca unidade onde a cor, a forma e a técnica construtiva mudam apenas de ritmo. No «limiar de catástrofe» o que parecia dicotómico, binário e irredutivelmente fractal torna-se metamorfose.”⁷⁷

Peter Testa considera que, enquanto Rossi é um “racionalista”, Siza é um “empírico” porque constrói com base na experiência que foi adquirindo sem produzir textos ou teorizar a sua arquitectura.⁷⁸

Jorge Figueira, mais recentemente afirma que “Siza não é minimalista. Há por vezes um certo despojamento da sua arquitectura que não pode ser entendido como minimalismo, ou como uma «estética da escassez». Pelo contrário, Siza gosta de potenciar a pequena circunstância, de transformar o muro perdido em ruína, algo significativo.”⁷⁹

Siza não assume influências directas na sua obra ou nas suas escolhas cromáticas, defende que as decisões partem muito do que a memória retém daquilo que vemos, acabando o seu depoimento com a referência aos processos mais íntimos e profundos do homem:

“A pintura de Picasso tem muito a ver com a sua vida pessoal. Acho que tem muitos estados de alma e uma grande sensibilidade e uma grande capacidade de traduzir o momento que na arquitectura não é tão intensa (...) ...lembro-me que pus (nas caixilharias da Casa António Carlos Siza) aquela cor que vi nas casas da Póvoa. É possível que ainda hoje aconteça isso. Mas nunca pode ser esta coisa primária de ir buscar isto, ir buscar aquilo, e juntar. Tem a ver também com os estados de alma.”⁸⁰

4.3 Primeiras obras – contacto com a cor e os materiais

As primeiras viagens de Álvaro Siza para fora da Península Ibérica são tardias tendo viajado para Paris, Marrocos, Grécia, em parte, por insistência do seu grupo de amigos.⁸¹



Fig. 29 Duas Casas em Haia, Holanda, Álvaro Siza, 1984-1988.

77 (Trigueiros, 1995)

78 (Testa, 1988) pág.36

79 (Figueira, 2008) p.27

80 OLIVEIRA, Ana, Entrevista a Álvaro Siza, 19 de Março 2011 (ver pág.105)

81 (Figueira, 2008) pag. 35



Fig. 30 Escola do Cedro, Vila Nova de Gaia, Fernando Távora, 1957-1961

Os seus primeiros trabalhos (ainda estudante) em Matosinhos para a família e amigos puseram-no em contacto directo com os materiais construtivos. O testemunho de um dos artesãos relata que Siza passava muito tempo na oficina “interrogando todos os pormenores de trabalho, propondo soluções mais simples, (...) procurando saber como se comportavam as diferentes qualidades de madeira, quais eram as mais indicadas para determinada finalidade, ...”⁸²

A sua experiência como aluno e depois arquitecto no gabinete de Fernando Távora são importantes no estudo deste processo de formação da sua mentalidade e modo de projectar. “De facto, se para a história será irrelevante o cruzamento afectivo de Fernando Távora e Siza ou a mútua sensibilidade a determinadas cores, autores e maneiras, para a história da arquitectura são fundamentais as expressões plásticas dessa genealogia.”⁸³

Esta mútua reciprocidade não é explícita, sendo até pouco abordada. Eduardo Fernandes faz essa referência verificando que “...as principais obras de referência de Távora, como o Mercado da Feira, a casa de Ofir, a escola do Cedro e as várias intervenções na quinta da Conceição, foram todas projectadas, total ou parcialmente, nesse período (entre 1955 e 1958)”, altura em que Siza trabalhou no escritório de Fernando Távora.⁸⁴ O próprio Siza refere, em entrevista, que recebeu influência da linguagem de Fernando Távora, “muito forte de início particularmente no Mercado de Vila da Feira”, projecto em que participou activamente durante a fase do projecto de execução.”



Fig. 31 Mercado de Vila da Feira, Fernando Távora, Santa Maria da Feira, 1953-1959.

Em relação ao mercado, Távora afirma, com renovado optimismo, que “...as condições do trabalho concorriam para favorecer a intenção de produzir uma obra de acentuado valor plástico”, “tirando partido do contraste entre a cor baça e tranquila dos elementos estruturais (em betão aparente) e da rocha de onde brotam com o brilho do azulejo (tradicional) que reveste as áreas não envidraçadas das fachadas.”⁸⁵ E desta citação podemos retirar um interesse muito voltado para o sentido plástico patente nos materiais que caracterizam a primeira obra em que Álvaro Siza se viu profundamente envolvido, absorvendo estes mesmos valores e projectando-os futuramente nos seus projectos.

É também salientada a presença de Álvaro Siza no projecto do parque da Quinta da Conceição onde “encontramos pormenores atípicos no trabalho de Távora, como a escadaria de articulação entre a «alameda vermelha» e a «alameda amarela», momento de grande tensão onde tudo parece

82 (Fonseca, 2000)

83 (Vieira & Dias, 2003)

84 (Fernandes, 2010) pág. 222

85 TÁVORA, Fernando em (Fernandes, 2010) pág. 123

estar em conflito: dois sistemas ortogonais diferentes, cores opostas e, na dramática oposição entre a árvore preexistente e o muro que esta interrompe, um teatral confronto entre natureza e obra humana.”⁸⁶

Eduardo Fernandes citando Nuno Portas menciona que Siza se distingue de Távora na “concepção da arquitectura como arte figurativa” como um “valor que claramente se sobrepõe em relação a todos os outros: as suas obras são sempre lugares de forte experiência sensorial, em que o utente pode ser obrigado a submeter-se a processos de alguma incomodidade (ou mesmo desconforto), para ter a plena recompensa do seu esforço num efeito surpreendente que a arquitectura gera ou catalisa, efeito que não é necessariamente visual, mas é sempre sensorial (embora frequentemente possa também apelar a um nível cognitivo).”⁸⁷

4.4 Os anos 70 e a arquitectura social – a cor como manifestação social

“No conjunto das Caxinas, em Vila do Conde, e mais tarde na Bouça, no Porto, Siza redescobre os códigos pioneiros modernos dos anos 20 das Siedlung.”⁸⁸ A “ilha proletária”, como a designam Álvaro Siza e Alexandre Alves Costa “torna-se «tema de projecto», a que se confere «um novo sentido e uma nova dignidade»: como «primeira habitação operária», a «ilha» ganha «um fortíssimo valor simbólico», como modelo, tanto ao nível da arquitectura como da intervenção urbana: os «arquitectos vão redesenhar as velhas e novas ilhas e vão considerá-las elementos base do tecido urbano», por «razões ideológicas, mas também por razões de desenho».”⁸⁹

Os projectos de habitação colectiva no Porto como a Bouça (73-77) e S. Victor (74-77) dão a Álvaro Siza uma maior liberdade para escolher temas para a sua obra. Estas obras introduzem a ideia de que a arquitectura baseia-se na “transformação de modelos pré-existentes informados por trabalhos anteriores e tradições arquitectónicas.”⁹⁰

A experiência do movimento SAAL clarificou, de certa forma, a especificidade da Arquitectura nos finais de 1970, período em que faltavam respostas para as questões da habitação social e ocupação de zonas urbanas marginalizadas.



Figs. 32 e 33 Arranjos exteriores na Quinta da Conceição, Leça da Palmeira, Fernando Távora, 1956-1960. Visita 24/04/2011

86 (Fernandes, 2010) pág. 219

87 PORTAS, Nuno em (Fernandes, 2010) pág. 208

88 (Tostões, 2003) pág. 154

89 COSTA, A. A. citado por (Fernandes, 2010), pag.435

90 (Testa, 1988)



Fig. 34 Conjunto habitacional da Bouça, Porto, Álvaro Siza, 1975-1977
Visita 03/05/2011



Fig. 35 Fotos da época, Bairro da Sra. das Dores, S. Victor, Porto, Álvaro Siza, 1974-1979.
Visita 03/05/2011



Fig. 36 Banco Borges & Irmão, Vila do Conde, Álvaro Siza 1969 – 1974.
Visita 12/01/2011

A cor surge nestes projectos como manifestação social. Siza encontrou nos casos do SAAL na Bouça e em São Vitor razões fortes para utilizar a cor. Refere que a utilização da pintura, na construção da cidade, será sempre um problema ambíguo por corresponder a uma “artificialidade do processo de construção da cidade, à delegação das responsabilidades, à fragilidade da vida urbana.”⁹¹ Há sempre uma história por trás do uso de determinada cor, mas também uma certa subjectividade que hoje em dia tende a desaparecer. – “Em São Victor, não foi por acaso que utilizei as cores, era um projecto participativo, no seio de uma situação revolucionária e conflituosa. Não foi por acaso que houve aquela explosão da cor durante a Revolução Russa, nos comboios, durante representações teatrais populares, etc. Foi um momento de explosão, a cor é também uma explosão.”⁹²

O reconhecimento do seu trabalho no SAAL em Portugal, levam-no a ser convidado como “especialista” para vários projectos em Berlin e Haia que implicavam um grande envolvimento da população.

O Banco de Oliveira de Azeméis (1971) e de Vila do Conde (1978) constituem um momento de síntese, quer no conjunto da sua obra, como na produção arquitectónica em geral, que denuncia a eminência do fim da situação moderna. “Esta ambiguidade exposta num certo neomodernismo elegante, complexo no seu traçado geométrico amarrado aos pontos de referência locais, intelectualizado na sua complexidade formal, é confirmada e explorada mas tarde na Casa Beires, potenciando a interacção entre a arquitectura e a realidade onde se insere, que é levada a um extremo.”⁹³

Começava a revelar-se a consciência da importância do passado nas novas formulações com as publicações de Venturi (Complexidade e Contradição em Arquitectura) e de Aldo Rossi (Discurso da Cidade), o primeiro com o elogio do popular e o segundo com o retorno à tipologia da cidade europeia.

4.5 Dos anos 80 à actualidade – “a arquitectura branca”

Nos finais de 1980, a internacionalização da obra de Álvaro Siza conduz a um progressivo aumento da divulgação da sua obra e da quantidade de trabalho realizado no seu escritório. Com o “...consequente afastamento de Siza das actividades lectivas da FAUP e o aumento da atenção dada à sua obra (em publicações nacionais e estrangeiras) a sua influência tende a

91 SIZA, Álvaro em (Machabert & Beaudouin, 2009) pág.146

92 SIZA, Álvaro em (Machabert & Beaudouin, 2009) pág.146

93 (Tostões, 2003) pág. 154

ser cada vez mais formal e cada vez menos metodológica ou conceptual.”⁹⁴

Eduardo Souto de Moura em entrevista a Álvaro Siza faz referência ao reboco como sendo, a partir dos anos 70, como por exemplo na construção da casa Beires, o material mais correntemente utilizado. Refere também que esta obra na Póvoa de Varzim, constitui o “fim do neoplasticismo”⁹⁵ e que é a partir deste período que vai começar uma fase de consolidação de todo o percurso mais experimental, “praticamente autónomo.”⁹⁶ Como atrás referimos Rafael Moneo diz que “...Siza pensa sempre em branco.”⁹⁷

Há, no final de todos estes discursos, um certo cansaço, por parte de Siza, em aceitar estes “rótulos” que lhe colocam ao considerar a sua arquitectura branca ou purista. Afirmar estar “tentado a pintar com cores para não voltar à «arquitectura branca»”⁹⁸

94 (Fernandes, 2010) pág. 583

95 (Milheiro, Afonso, & Nunes, 2005) pág.7

96 (Milheiro, Afonso, & Nunes, 2005) pág.7

97 (Milheiro, Afonso, & Nunes, 2005) pág. 7

98 (Somosa, 2007) quando em entrevista é referido que a recuperação do Chiado surgiu dentro dos primeiros “tempos mediáticos da sua arquitectura branca...”.

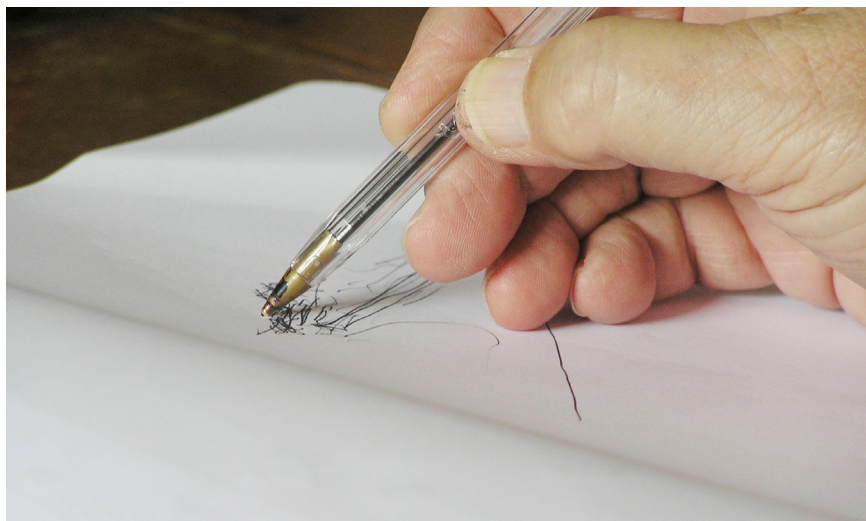


Fig. 37 Fotografia na entrevista para a disciplina de Estudos Críticos de Álvaro Siza, 19/02/2011

5. Outras linhas de estudo

5.1 O esquiço e a ausência de cor

“Agora estão novamente a pedir-me para publicar os meus desenhos e estou cansado do tema. O desenho é uma pesquisa, algo parcial que só se entende no conjunto do projecto e da obra. (...) Estes desenhos são para controlar aspectos concretos. Não faço desenhos de arquitectura “autónomos”. (...) Um cliente pediu-me há pouco tempo que fizesse um desenho, pintado e tal, para publicitar um dos meus projectos. Mas nunca faço algo assim, não me lembro de alguma vez o fazer. O desenho na arquitectura é apenas um instrumento, o mais rápido instrumento de trabalho, estás a estudar um edifício num instante.”⁹⁹

É talvez esta afirmação que mostra o porquê de quase não existirem esboços de projecto de Álvaro Siza com cor. Os que existem representam casos em que o estudo da cor era importante para o estudo da obra a partir do desenho.

5.2 Critérios de análise da cor aplicados à obra de Álvaro Siza

5.2.1 Cor de pintura e cor de materiais

Para Álvaro Siza a cor, tal como todas as restantes ideias, surge no início. O projecto deverá sempre ser pensado como uma peça única e assim sendo “a cor, os materiais, a forma, são coisas que vão pairar na nossa cabeça logo que nos é dado um projecto.”¹⁰⁰ Deverá existir, dessa forma, um equilíbrio entre todas essas partes.

A presença ou ausência de materialidade na sua obra é, em suas palavras: “Algo semelhante ao que se passa quando se pinta; temos uma quantidade de cores e a tendência é utilizá-las todas. De acordo com as conveniências temos muitas possibilidades das quais elegemos uma.”¹⁰¹ Ele assume, de facto, uma dificuldade na escolha das cores e materiais - “Tenho muitos problemas com a cor. Fui confrontado com esse tema com os materiais, o mármore de uma ou outra cor, a pedra, o tijolo, etc.”¹⁰² Daqui surge novamente que a cor artificial, ou seja, a pintura, deve ultrapassar os limites da subjectividade ou dos conhecimentos de estética de cada um. Siza nunca deixa de referir Luis Barragán quando se fala neste tema da cor:

99 (Somosa, 2007)

100 OLIVEIRA, Ana, Entrevista a Álvaro Siza, 19 de Março 2011 (ver pág.105)

101 (Rodrigues J. M., 2008)

102 (Machabert & Beaudouin, 2009) pág. 146



Fig. 38 Quadra San Cristóbal
Atizapán de Zaragoza, México, Luis
Barragán, 1967-1968.

“...a extraordinária performance de Barragán com a cor não pode ser separada da realidade das tradições do México, e dos hábitos de vida, hoje perdidos. Barragán utilizava cores naturais, que se degradavam e eram refeitas de cada vez com uma cor diferente. Era uma forma de vida, uma parte da existência desse homem. Daí resultam discussões ininterruptas, para restaurar as suas obras. É impossível! Por vezes, pinto de branco, não porque seja purista, mas porque não encontro razão para fazer de outra maneira.”¹⁰³

A cor é, antes de tudo, uma manifestação que tem de partir de influências do lugar, da tradição, da memória colectiva, ou de algum vínculo inerente ao projecto, associando cor e contexto. Nesta última frase podemos extrair que a utilização do branco por parte de Álvaro Siza não surge como uma ideia pré-estabelecida a partir da concepção mas surge posteriormente quando este verifica que não apareceram motivos que o levassem a utilizar outra cor. Como veremos adiante, para este arquitecto, o branco representa uma abstracção, ou seja, a não aplicação de cor por ausência de motivações, leva a que o branco se torne a “cor abstracta”. Faz, ainda, uma crítica ao que julga ser um excesso de ruído ou “horror ao vazio” que vem perturbar cada vez mais o “silêncio”:

“A suscitação do silêncio não é uma preocupação minha. É natural em mim. Mas depois há esta ânsia da animação. A preocupação de ser muito alegre. Há que dar cores muito alegres. Não é assim. A alegria não depende disso. É uma coisa justaposta. Há uma ânsia de movimento, de barulho, que corresponde a uma determinada idade, a uma necessidade de extroversão. Agora que tudo seja barulho e animação, não pode ser. Depois sobram umas falsas caricaturas. Pode-se pintar uma biblioteca de vermelho ou azul, que isso não modifica as pessoas substancialmente. As cores utilizadas num hospital podem ter uma certa influência no estado psíquico das pessoas que estão lá...”¹⁰⁴

Há, nesta declaração, uma forte crítica ao já mencionado excesso de subjectividade. Siza tem a consciência da cor como ferramenta capaz de alterar um estado de espírito e, por essa razão, lança uma chamada de atenção para a sua aplicação consciente. Nos casos referidos de Biblioteca e

103 (Machabert & Beaudouin, 2009) pág. 146

104 (Cruz, 2005)

Hospital estabelece uma associação entre cor e programa.

Os estudos que Siza fez da cor atingiram elevados níveis de sofisticação como, por exemplo, o de cores minerais feito nos anos 80 em Berlim, que se baseavam nos resíduos que ainda existiam das pinturas de Bruno Taut, “o arquitecto da cor”.¹⁰⁵

Para além de ponderar muito a cor a escolher para determinado projecto, ele vê, no decorrer da sua execução, várias oportunidades para alterar decisões no decurso da obra. Essa era uma prática mais corrente há uns anos atrás, que se tem vindo a tornar cada vez menos fácil de realizar. E este autor fazia várias visitas à obra, pelo menos um dia por semana. Para ele, este acompanhamento da obra é fundamental para antever a experiência dos espaços enquanto estes ganham forma, o mesmo se passando com a cor:

*“Os pormenores preestabelecidos e intangíveis, que são exigidos actualmente, não podem substituir a riqueza de abertura da experiência gradual de um edifício; mas para chegar lá, é preciso que a calendarização seja bem organizada, porque isso abre possibilidades de ir mais longe. Sem esse controlo prévio, há dificuldades na introdução das novas descobertas. Com a estrutura do trabalho actual, é cada vez mais difícil, e isso explica que as nossas obras sejam de uma certa pobreza, quando comparadas às obras do passado.”*¹⁰⁶

A possibilidade de alteração da cor em obra permite tirar maior partido dos espaços ou alçados que o arquitecto concebe, permitindo do mesmo modo, que uma cor quando aplicada, se revelar resultados insatisfatórios, possa ser retirada ou substituída, para não contribuir para o mencionado “ruído visual”.

A utilização da cor em pintura revela uma outra dificuldade que é a sua reposição. Nos casos em que só uma parte da cor foi danificada ou alterada torna-se difícil a reposição parcial caso não se obtenha uma tinta exactamente igual à utilizada inicialmente. Sabendo também que a própria cor original pode sofrer alterações das suas propriedades com a passagem do tempo, esta reposição terá de ser, na grande parte dos casos, total. Esta será a meu ver uma das maiores dificuldades da manutenção da cor. Álvaro Siza lembra em relação ao grafito Bounjour Tristesse - “Aquilo ficou, porque o revestimento do edifício tem a cor incorporada. Só era possível



Figs. 39 e 40 Casa Cor-de-Rosa na Quinta da Póvoa, Porto, Recuperação de Álvaro Siza, 1984-1986.
Foto (em cima) 06/01/2007
Foto (em baixo) 10/05/2011

¹⁰⁵ (Somosa, 2007)

¹⁰⁶ SIZA, Álvaro em (Machabert & Beaudouin, 2009) pág.147



Fig. 41 Edifício “Bonjour Tristesse”, Schlesis Berlim, Alemanha, Álvaro Siza, 1980 – 1984.

etirar a inscrição picando o reboco, mas depois ia-se reconhecer sempre. Acabou por ser um símbolo.”¹⁰⁷

Assume que a escolha dos materiais e cores não resulta de uma deficiência do controlo dos efeitos das cores, mas sim de uma dúvida ou dificuldade nessa decisão, daí ter escrito um pequeno texto onde começava precisamente por dizer “Mal sei que materiais escolher...”.

O próprio afirma ainda que “Pode ser uma coisa pessoal, de gosto, ou de referências contemporâneas, ou históricas, tendendo para uma margem de liberdade, em que eu não acredito para a arquitectura. De maneira que tenho que procurar razões muito fortes para escolher um material ou uma cor, no caso de um edifício pintado ou de elementos pintados. (...)”¹⁰⁸

Siza revela que foi na Holanda e na Alemanha que aprendeu a avaliar as dúvidas sobre os materiais que lhe surgiam em Portugal:

*“...no país onde a tradição está moribunda e a contemporaneidade é o futuro. A oscilante disponibilidade dos materiais, fracciona o que idealizo e abre diferentes caminhos; devo percorrê-los, escolher pode ser descobrir.”*¹⁰⁹

Acrescenta ainda que um material ou uma cor se relacionam com variadíssimos assuntos não sendo apenas uma “questão de gostos”.

Por vezes, esta escolha resulta de “imposições” programáticas por parte dos promotores da obra, como, por exemplo, quando fez alguns projectos para a Holanda e foi criticado por usar tijolo. Aí, esse material foi escolhido pelas cooperativas para as quais trabalhou e que estavam sensibilizadas para a conservação da linguagem formal dos edifícios.¹¹⁰

Inscribe-se neste tema dos materiais a velha problemática da evolução do uso do betão à vista para o do betão branco. Para Siza, a escolha do betão aparente ou branco não passa pela classificação de melhor ou pior mas sim pela “expressão e de adequação ao lugar, assim como de análise dos meios de execução que existem desde todos os pontos de vista.”¹¹¹ Há um grande interesse na decisão do material e da cor para um projecto e talvez daí advenha esta dificuldade na sua escolha. Acerca das adegas Dominus na Califórnia de Herzog e De Meuron, Álvaro Siza confessa que:

107 SIZA, Álvaro em (Machabert & Beaudouin, 2009) pág.146

108 (Somosa, 2007)

109 (Castanheira & Porcu, 2001)

110 (Somosa, 2007)

111 (Rodrigues J. M., 2008)

“A forma de tratar os materiais em alguns destes projectos recentes emociona-me muito, porque penso que este é um dos meus pontos fracos. Hoje em dia, quando faço um edifício, o que mais me preocupa é «que material utilizar». Não é a estrutura – betão ou aço –, mas como se apresentam os materiais no espaço.

Sinto que repito muito certas ideias que considero seguras, como o embasamento em pedra e as paredes em estuque. Aos arquitectos que mencionei – Ghery, Herzog & de Meuron, Souto de Moura – preocupa-os muito o material como parte integrante da expressão arquitectónica de um projecto.”¹¹²

A definição das suas obras pode ser feita a partir da análise de algumas condicionantes climáticas que se traduzem muitas das vezes na arquitectura vernacular – cores mais claras em climas quentes (com menor área de envidraçados) e cores mais escuras em climas frios (com maior área de envidraçados).

5.2.2 Cor e contexto e cor e programa

Neste tópico, as questões do contexto e do programa associam-se muitas vezes com a função. Quero com isto dizer que, por vezes, a cor em determinada envolvente pode resultar de uma tentativa de resposta a uma necessidade (de isolamento, de reflexão da luz, ou outras). Álvaro Siza relembra uma situação em que a cor resolvia de facto uma necessidade:

“em Marrocos, e deve ser em todo o norte de África, numa viagem que fiz, verifiquei que as casas que tinham pátios estes eram de um turquesa muito claro entre o verde e o azul clarinho, e usavam-no sistematicamente, que eu depois usei na casa que fiz para o meu irmão em Santo Tirso, porque gostei muito, e a cor dá uma frescura...e depois vim a saber que eles pintavam assim porque aquela cor afasta os mosquitos...nem tudo é poesia. A poesia está misturada com o contexto, com a vantagem.”¹¹³

Acerca deste tema faz também referência à utilização da tinta branca por “facilidade de execução” por ser aplicada na maior parte das vezes pelos habitantes, daí não existir tanto trabalho de elaboração, mas também pelas suas características de ser uma cor que reflecte a luz e, em zonas quentes, onde não se utilizam isolamentos térmicos com materiais espe-



Fig. 42 Adegas Dominus, California, Herzog e De Meuron, 1995-1998.

¹¹² (Curtis) pág.173

¹¹³ OLIVEIRA, Ana, Entrevista a Álvaro Siza, 19 de Março 2011 (ver pág.105)

ciais o branco é a solução encontrada.

A cor é, portanto, a seu ver, uma manifestação de algo que deverá estar no lugar, ou porque responde a uma necessidade, ou porque faz parte da tradição daquele lugar, e não pode ser simples manifestação de gosto:

“há muita gente a usar as cores do Barragán, aqueles vermelhos, lilases, ... eu, tendo adorado a visita às obras do Barragán, nunca usei essas cores. Elas estão no México todo. Tem a ver com a luz, tem a ver com a própria formação dele...ele, por exemplo, tem uma piscina interior belíssima, a gente entra e vê um Matisse...ele esteve em Paris, também recebeu muita influência do Norte de África, e portanto nunca me apeteceu aderir, e dizer «aquela cor é fantástica, vou usar».”¹¹⁴

A cor pode também responder as necessidades do programa. Em relação ao Pavilhão de Portugal na Feira de Hamburgo refere que:

“...a principal preocupação é a da ligação com o país. Neste caso, a utilização de azulejos. Depois optamos pela aplicação experiente de materiais naturais. Aí, houve uma participação interessante da Corticeira Amorim. Dispôs-se a estudar a aplicação inovadora de determinados materiais. O pavimento resultou muito bem, ao utilizarmos o cimento misturado com granulado de cortiça. O revestimento exterior também é de cortiça. Há materiais muito variados, o que corresponde ao programa e a uma certa liberdade que dá um pavilhão para uma exposição temporária, embora este seja para recuperar e reconstruir em Portugal.”¹¹⁵



Fig. 43 Pavilhão de Portugal para a Expo 2000 em Hannover, Coimbra, Álvaro Siza, 1999-2000

5.2.3 Cor em obra nova e cor em obra de recuperação

O factor tempo, referido anteriormente, associa-se à cor na medida em que tanto o desgaste dos materiais como a sua reposição, implicam mudanças de tons. O envelhecimento dos materiais, quando faz parte da metamorfose pretendida pelo arquitecto, revela-se de extremo apuro e intencionalidade por parte deste.

Álvaro Siza faz referência a esse aspecto quando afirma que “Devemos preparar o tempo que passa sobre os edifícios”¹¹⁶, demonstrando grande

¹¹⁴ OLIVEIRA, Ana, Entrevista a Álvaro Siza, 19 de Março 2011 (ver pág.105)

¹¹⁵ SIZA, Álvaro em (Machabert & Beaudouin, 2009) pág.147

¹¹⁶ SIZA, Álvaro em (Machabert & Beaudouin, 2009) pág.116

preocupação pela necessidade de conhecer os materiais a utilizar no que respeita à aparência que adquirem (qual a sua cor, textura, resistência, ...) com o passar do tempo – “A Farmácia continuava igual e obstinadamente Moderna; mas o reboco começava a desfazer-se.”¹¹⁷

Depois, há metamorfoses não previstas e que surgem com a ordem natural das reposições. As camadas de cal que se aplicam em muitas construções (maioritariamente de origem popular) adquirem, à luz, uma textura que produz um forte efeito plástico com as mudanças do Sol com o decorrer do dia – quando a luz é rasante as sombras realçam o factor “tempo” na transfiguração da arquitectura e conferem-lhe “patine”.¹¹⁸

Afirma que a opção pelo reboco cerzitado branco na Faculdade de Arquitectura que não se tratou nem de uma decisão de última hora nem a vontade de fazer uma abstracção.

Explica também que, como resposta às exigências térmicas, usaram um material de isolamento económico e eficiente revestido por reboco. A escolha da cor foi feita a meio da construção tendo existido algumas hipóteses como o rosa, o cinzento e o branco que foi a cor seleccionada. Siza refere:

*“Deixo sempre, tanto quanto me é possível, a opção final em suspenso. Esta atitude está a tornar-se cada vez mais difícil de sustentar, num modo de organização do trabalho cada vez mais planificado. Se hoje em dia o branco do edifício provoca um efeito de choque na paisagem, com o tempo vai ganhar patina. Gosto do vigor do edifício quando surge, e depois quando, ao longo do tempo, se desvanece. Como nós.”*¹¹⁹

Em relação à escolha dos materiais, como referido anteriormente, há alguma hesitação, sendo que nos seus projectos também se tornou comum a sua alteração no decorrer da obra:

*“Mal sei que materiais escolher. As ideias vêm-me imateriais, linhas sobre um papel branco; e quando quero fixá-las tenho dúvidas, escapam, esperam distantes.”*¹²⁰

A manutenção é factor essencial na garantia de qualidade visual dos edifícios (devido ao facto de existirem componentes químicos que variam



Fig. 44 Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, Álvaro Siza, 1985-1986.

117 SIZA, Álvaro em (Carles Muro, 1933) pág. 51

118 DUARTE, Rui Barreiros, *Para uma poética do branco diferencial*, in *Arquitectura Ibérica*, Cor, #021, p. 006

119 (Machabert & Beaudouin, 2009) pag. 115

120 SIZA, Álvaro, *Materiais*, em (Carles Muro, 1933)

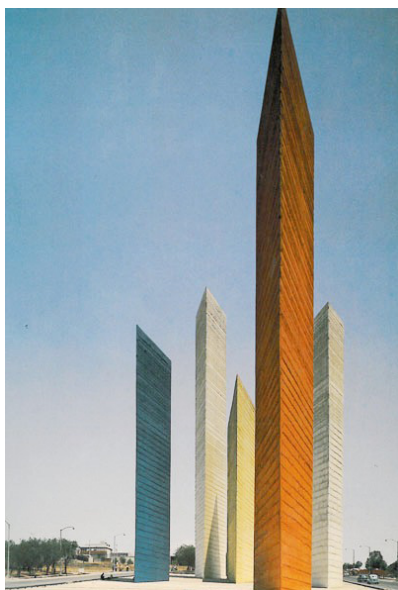


Fig. 45 Torres da Cidade Satélite de Querétaro, México, Luís Barragán, 1957.

com as condições ambientais, luz e poluição. Há em Siza uma preocupação nesse aspecto da cor. Não pertencendo ao próprio material (ou seja, quando é pintada) o tempo modifica-a e são necessárias as renovações.

Em entrevista lembra muito o arquitecto Barragán e a polémica de renovação das suas casas no México:

“E houve uma polémica muito engraçada quando resolveram renovar, refrescar as Torres Satélite, vários grupos de arquitectos diziam que ele fazia de uma forma ou de outra. E se calhar ele se as renovasse de tantos em tantos anos pintava de cores diferentes.”

5.2.4 Cor no interior e cor no exterior

Na obra de Álvaro Siza o interior beneficia na maioria dos casos da cor pela utilização dos materiais e exploração das suas qualidades naturais. Não é vulgar a aplicação de cor em tinta, exceptuando os brancos, no tratamento dos interiores. O interior joga com os efeitos de luz sobre as paredes alvas ou a conjugação dos materiais de eleição deste arquitecto como as madeiras, os mármore, o betão.

O exterior, por sua vez, é mais susceptível ao uso da cor tanto através da sua aplicação em tinta como através dos materiais naturais (pedra, betão, madeira) ou artificiais (azulejo).

Há um factor que distingue ambos os casos: a envolvente. No interior não há envolvente, antes, há uma relação de maior cumplicidade com os espaços exteriores através de aberturas, sendo sempre uma relação muito controlada pelo arquitecto. Já no exterior tal não se verifica visto existirem uma série de condicionantes naturais e urbanas que influenciam as decisões projectuais. Ora, o uso da cor com maior incidência no exterior por parte deste arquitecto, revela precisamente a sua preocupação com a envolvente e o poderoso significado que esta adquire na escolha das cores e materiais a utilizar. Os interiores são muito mais semelhantes de obra para obra porque há certas características que, não estando dependentes de condicionantes exteriores ao projecto, traduzem o “silêncio” tão característico da personalidade deste autor. Poder-se-á, talvez, dizer que o tratamento dos interiores traduz com maior evidência a pureza e a simplicidade sem constrangimentos ou limitações, enquanto que o tratamento dos exteriores revela o lado preocupado e crítico deste arquitecto face ao carácter do lugar, do contexto em que se insere e das ferramentas e técnicas associadas a esse contexto.

5.3 O branco

Na obra de Álvaro Siza, o branco é cor. Sobre ela, o autor trabalha insistentemente. Diz, em entrevista, ter de “procurar razões muito fortes para escolher um material ou uma cor, no caso de um edifício pintado ou de elementos pintados.”¹²¹

O branco nunca deveria ser usado como opção por haver um desconhecimento ou inabilidade para se usarem outras cores. O domínio dos valores de tons brancos adquire tal importância na sua obra, e torna-se tão exemplar em arquitectura, quanto o “Quadrado Branco sobre fundo Branco” de Malevich é um exemplo na pintura.

Como dissemos anteriormente, os níveis de intensidade da luz provocam diferentes efeitos na cor e, deste modo, o mesmo acontece com os brancos. Há uma multiplicidade de tons que resultam dos diferentes níveis de exposição do branco à luz. A sombra é, precisamente, o resultado desses níveis de exposição que, no limite, produzem a cor negra, quando não há qualquer incidência de luz nas superfícies.

Mas, julgando à partida que desta exposição resultam apenas sombras que variam entre uma gama infinita de cinzentos, em arquitectura, esse facto não se verifica devido ao reflexo que a envolvente produz nas superfícies.

Uma parede branca pode reflectir o vermelho do pavimento de saibro, ou o verde da vegetação próxima. Peter Zumthor descrevia na sua obra *Atmosferas*: “A parede do outro lado da praça na sombra, em tons agradavelmente azuis” o que exemplifica perfeitamente a ideia de que a sombra não transporta apenas uma paleta monocromática quando se apresenta numa superfície branca. Álvaro Siza faz menção ao facto de o branco poder assumir várias tonalidades, o que corrobora de certa forma, o que se referiu antes:

“ A gente vai aprendendo, fui verificando que no Norte, onde não há este sol brilhante há mais cor na arquitectura do que no Sul, porque o sol pinta os edifícios, o branco é relativo, o sol poente muda a cor completamente.”

Refere, ainda, que hoje em dia “...o problema é que não há branco”¹²² (...) No caso dos azulejos industriais, controlados com todo o rigor, con-

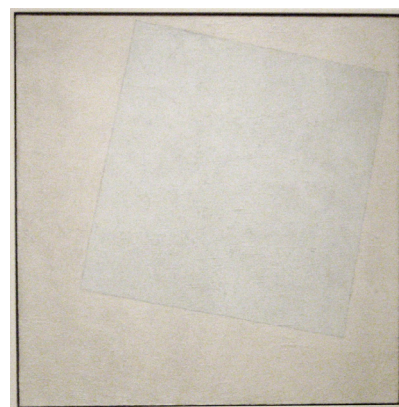


Fig. 46 “Quadrado sobre Fundo Branco”, Kasimir Malevich, óleo sobre tela, 1918.



Fig. 47 Vista Norte do Museu de Arte Contemporânea da Fundação Serralves, Porto, Álvaro Siza, 1991-1999
Visita 26/04/2011

121 (Somosa, 2007)

122 Siza refere-se ao vasto conjunto de brancos com variadíssimas denominações que existem nos catálogos de cores dos fabricantes de tintas (ver anexos)



Fig. 48 Serralves dia 26/04/2011 às 9:25



Fig. 49 Serralves dia 26/04/2011 às 12:27



Fig. 50 Serralves dia 26/04/2011 às 15:30

seguem finalmente classificar por qualidades e cores iguais, mas com os artesanais não é assim. (...) O branco é a ausência de cor, portanto uma abstracção.”¹²³

5.3.1 As “cores” do branco

Antes de empreendermos a nossa extensa visita às obras, que apresentaremos no próximo capítulo, desenvolvemos um primeiro trabalho experimental. Foram escolhidas duas obras de Álvaro Siza, para as fotografarmos repetidamente às diversas horas de um mesmo dia. Trata-se do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves (1991-1999) e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (1985-1986), a primeira no dia 26 de Abril de 2011 e a segunda no dia 10 de Maio de 2011.¹²⁴

Foram fotografadas essencialmente as três fases mais distintas do dia: o início da manhã, o meio-dia e o fim da tarde. Em cada obra foram escolhidos alguns pontos de vista que serviram de referência para se fazerem as fotografias ao longo do dia.

26 de Abril de 2011 das 10:00 até às 18:00

Cheguei ao Museu de Arte Contemporânea de Serralves às 10 horas da manhã (hora de abertura) e comecei o primeiro conjunto de fotografias. Dei maior destaque ao exterior porque apenas recebe a luz do sol e qualquer modificação que isso possa introduzir na cor será uma consequência natural e não artificial.

Fui caminhando pelos jardins e capturando as que eram, para mim, as melhores perspectivas do museu. Contornei-o completamente sempre por entre os jardins onde as suas faces de reboco branco e embasamento em granito iam aparecendo e desaparecendo por entre a vegetação. O céu estava limpo e sem nuvens o que era perfeito para registar os efeitos do sol nas superfícies exteriores do museu.

Perto de Serralves estavam a Cooperativa de Lordelo do Ouro e a Casa Armanda Passos que resolvi incluir na minha lista de locais a visitar naquele dia. Aproximava-se o meio-dia e eu já caminhava de volta a Serralves para fazer o segundo conjunto de fotografias e almoçar. Assim que concluída a segunda fase pude calmamente visitar o museu e as obras em exposição. Os seus interiores possuem as qualidades que um museu deve ter pelas palavras anteriormente citadas de Álvaro Siza. As paredes e tectos são brancos e o pavimento é em madeira em todo o volume em “U”

123 (Somosa, 2007)

124 Ver registo fotográfico completo em anexo (ver pág. 115)



Fig. 51 Serralves dia 26/04/2011 às 10:44

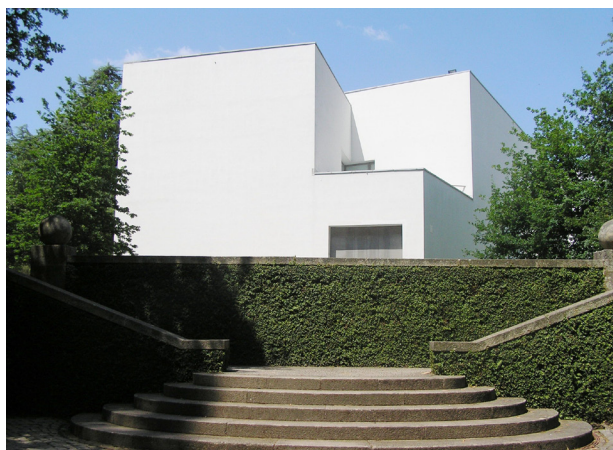


Fig. 52 Serralves dia 26/04/2011 às 13:20



Fig. 53 Serralves dia 26/04/2011 às 16:06

de espaços expositivos sendo em mármore nas zonas de entrada e distribuição, áreas que também são acompanhadas pelo lambrim de mármore nas paredes.

Já tinha feito diversas visitas ao museu, em diferentes situações e com diferentes companhias, mas aquela era, de facto, a primeira vez que estava um dia inteiro em Serralves, só, a fotografar, vagueando pelos espaços que já tinha percorrido antes mas que naquele dia, eram novamente descobertos e diferentes aos meus olhos.

Nas zonas em que a luz natural entrava mais francamente no interior, sem protecções para que a sua luminosidade seja controlada, os efeitos na cor dos espaços são notórios. Veja-se por exemplo a estreita escada que liga duas áreas expositivas em pisos diferentes e o resultado da luz nas suas paredes em zonas contíguas (fig.47). O verde que provém do exterior propaga-se para o interior e pinta as paredes brancas de alguns espaços.

A partir da área central pode ver-se todo o desenvolvimento do edifício porque, num eixo longitudinal, há uma sequência de portas e janelas que permite, a quem está no pátio, olhar por uma janela e ver até ao outro extremo do edifício. Lá ao fundo há uma grande janela de verde, virada para a zona da mata.

(...) Às 13 horas repeti o percurso que escolhi para fazer as fotografias e depois de três horas sentada em frente ao jardim das roseiras nas minhas leituras, fiz pela última vez o percurso pelos jardins de Serralves.

A existência da casa projectada por Marques da Silva e Charles Siglis foi para Álvaro Siza um “elemento orientador, que permite ir chegando com solidez a uma determinada solução.”¹²⁵

Ao contrário do Museu de Serralves, a relação com a Faculdade de Arquitectura passa pela minha experiência deste edifício ao longo dos cinco anos de curso. O tempo contribui, desta forma, nesta pequena descrição, para alterar a visão que tive de um dia em Serralves (ainda que não tendo sido o único), da que tive durante cinco anos na FAUP. Na primeira obra observei as mudanças ao longo de um só dia, ao passo que na segunda, a minha memória guarda as mudanças que fui observando ao longo do ano.

Talvez por essa razão a descrição do Museu revela claramente a passagem de um dia, enquanto a descrição da Faculdade é mais abrangente.



Fig. 54 FAUP dia 10/05/2011, 9:17



Fig. 55 FAUP dia 10/05/2011, 12:00



Fig. 56 FAUP dia 10/05/2011, 15:30



Fig. 57 FAUP dia 10/05/2011, 18:00



Fig. 58 FAUP dia 10/05/2011, 20:00

10 de Maio de 2011 das 9:00 até às 19:00

Nas margens do Rio Douro surgem, junto à Ponte da Arrábida, vigilantes, entre o verde da encosta, as quatro torres brancas da Faculdade de Arquitectura. De facto, é o branco que ressalta à primeira vista. Contudo, e se quisermos realizar um percurso por todos os seus espaços, é curioso verificar que, iniciando a visita pela “porta” a poente, a partir da qual se desenvolve o edifício, terminando-a na Quinta da Póvoa, a nascente, que remata o alinhamento das torres, não é o branco que marca estes dois pontos. A porta é vermelha e lá em cima, no jardim, está a Casa Cor-de-rosa. A cor marca o início e o fim da composição da FAUP.

Em publicação sobre a Faculdade de Arquitectura¹²⁶ Teresa Fonseca refere que o “estreito corpo da nova entrada (...) interiormente pintado de vermelho” recorda a “porta análoga” que Távora abriu na Quinta da Conceição; e sobre o mesmo espaço, Graça Dias apresenta como hipótese de explicação para o “vermelho escuro luminoso” a relação com a casa pré-existente da Quinta da Póvoa.

“Anos atrás, quando Siza era aluno, Távora abriu uma porta análoga para a Quinta da Conceição, em Leça, de onde mestre e discípulo fizeram muitas viagens. Testaram e contestaram recintos criados em vermelho ou rosa, de Wright, Barragán e de Antigas civilizações.”¹²⁷

Álvaro Siza quando directamente questionado sobre a influência de Fernando Távora na escolha da cor para esta entrada responde:

“De certeza que terá sido influência em tudo, na cor, na luz, em tudo. Agora, quando escolhi aquele vermelho para a entrada da Faculdade de Arquitectura garanto-lhe que não pensei na entrada da Quinta da Conceição, mas é claro que ela estava cá dentro, é uma coisa belíssima. É um rosa velho, uma cor tradicional e esta (FAUP) é mais um vermelho que usam os chineses, não sei se agora ainda está com a mesma cor...”¹²⁸

Os restantes volumes exteriores são pintados de branco e, de facto, como se verificou ao com o decorrer do dia, foram assumindo tonalidades.

126 FONSECA, Teresa, *A construção da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto 1985-1998* em (Vieira & Dias, 2003) pág. 49/50

127 FONSECA, Teresa, *A construção da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto 1985-1998* em (Vieira & Dias, 2003) pág. 49/50

128 OLIVEIRA, Ana, Entrevista a Álvaro Siza, 19 de Março 2011 (ver pág.105)



Fig. 59 FAUP dia 10/05/2011, 9:30



Fig. 60 FAUP dia 10/05/2011, 12:10



Fig. 61 FAUP dia 10/05/2011, 15:40



Fig. 62 FAUP dia 10/05/2011, 18:10



Fig. 63 FAUP dia 10/05/2011, 20:10

Verificou-se que ao início e ao fim do dia os brancos se assumem menos contrastantes resultando numa escala de brancos mais acinzentados (devido precisamente à menor incidência solar) e a meio do dia o céu azul contrasta com os brancos mais puros. Os últimos raios de sol reflectem um tom alaranjado nos volumes que se vai tornando cada vez mais esbatido até a luz deixar de lhes incidir directamente. Na publicação Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto - Percursos do Projecto encontramos uma descrição muito exacta dos materiais e cores que estão presentes nos espaços interiores da FAUP.

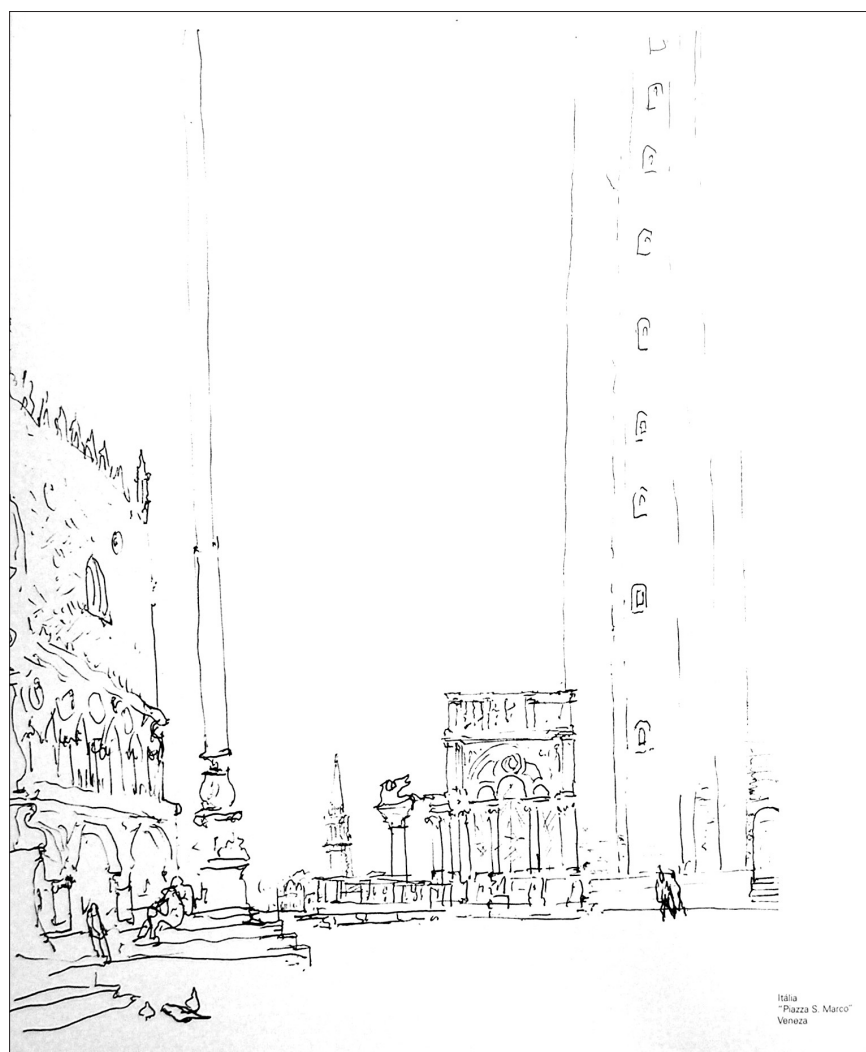
“No interior há rebocos e painéis de gesso brancos em paredes e tectos, mármore creme, linóleo cinza nas salas de aula práticas e gabinetes, madeira de carvalho nos auditórios, biblioteca e salão nobre. O azulejo cinza nas paredes dos sanitários.”¹²⁹

Este excerto revela uma profundidade que podemos ter na descrição dos espaços, sem desvirtuar o valor da cor, e enriquecendo a imagem mental que vamos construindo à medida que lemos uma memória descritiva. A introdução da cor contribui sempre para uma imagem mais precisa de um qualquer objecto arquitectónico ou não.

Como o título acima sugere, o branco assume várias “cores”, resultantes do reflexo de cores da envolvente nas superfícies brancas. Em ambos os casos verificou-se, de facto, que os brancos reflectem as cores que lhes estão mais próximas e nas situações em que a cor próxima se resume ao branco este exhibe maiores diferenças de tonalidade quando em confronto com diferentes volumes devido ao reflexo que esses volumes produzem das suas envolventes e projectam nas diferentes superfícies brancas.

Um exemplo que traduz precisamente esta ideia foi encontrado em Serralves, ao início da manhã, na entrada do museu, (figs. 48,49 e 50) onde os diferentes volumes se confrontam e, dos reflexos no branco surge, um inusitado jogo de tonalidades. A diferença de tons é, logicamente e também, dependente da orientação das superfícies e, por sua vez, da posição do sol, o que vai gerar ao longo do dia uma infinita gama de brancos.

A partir destas fotografias parece poder-se afirmar que o branco só o é, realmente, quando o sol incide directamente o plano pintado, ou seja, quando a sua projecção é frontal.



Figs. 64 Desenho de Álvaro Siza, "Piazza S. Marco", Veneza, Itália, 1994.

6. Obras visitadas

A nossa dissertação sobre a cor na obra de Álvaro Siza diz respeito sobretudo ao que foi construído em Portugal, por ser o seu país de origem e por envolver o contexto do seu percurso académico e profissional em todas as fases da sua carreira.

A escolha das obras visitadas foi condicionada pelo tempo de realização do nosso trabalho e consequente necessidade de estabelecer limites geográficos.

Estas visitas, como referido, foram mais ou menos aleatórias, uma vez que o objectivo seria olhar com imparcialidade todos os casos de estudo sem cairmos no erro de visitar apenas obras “com cor”. Foi uma recolha espontânea e aberta a futura exploração descrevendo cada caso sem partido prévio de defesa desta ou daquela posição.

Tentamos, contudo, ser abrangentes nos contextos urbanos, nas implantações e nos programas verificando-se que a maioria das obras localiza-se no litoral norte do país com excepção para alguns casos em Lisboa e Évora.

“Nenhum desenho me dá tanto prazer como estes desenhos: desenhos de viagem.

Viajar é prova de fogo, individual ou colectivamente.

(...)

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.

(...)

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.”¹³⁰

O conhecimento da obra deste arquitecto não dispensa a visita ao lugar nem tão pouco a viagem até ele. Desde o carro que me levou a Vila do Conde ou Póvoa de Varzim, passando pelo metro e autocarros do Porto que, além das visitas no centro da cidade, me levaram também a Matosinhos e Leça, até ao autocarro que me conduziu juntamente com alguns estudantes da FAUP até Lisboa e Évora. E a vantagem destas últimas deslocções utilizando os transportes públicos, é o facto de termos, na maioria dos casos, de fazer parte do percurso a pé até à obra. Esta caminhada joga

130 SIZA, Álvaro, *Boston, Abril de 1988* (Castanheira & Porcu, 2001)

Obras	Materiais Exterior	Telha	Pedra	Cortiça	Tijolo	Madeira	Azulejo	Betão	Tinta cor	Tinta branco
1954 Quatro moradias em Matosinhos										
1955										
1956										
1957										
1958 Casa de Chá - Restaurante Boa Nova, Piscina no parque Quinta da Conceição										
1959										
1960 Remodelação da casa paterna, Cooperativa de Lordelo										
1961 Piscinas de marés										
1962										
1963										
1964 Casa Alves Santos, Casa Alves Costa										
1965										
1966										
1967 Casa Manuel Magalhães										
1968										
1969										
1970 Complexo Vila Cova em Caxinas										
1971 Casa Alcino Cardoso										
1972										
1973 Casa Beires										
1974 Vivendas SAAL em São Victor										
1975 Vivendas sociais SAAL, Bouça II										
1976 Casa António Carlos Siza										
1977 Bairro da Malagueira										
1978 Agência do Banco Borges & Irmão										
1979 Casa Maria Margarida Aguda										
1980 Casa Avelino Duarte										
1981										
1982										
1983										
1984 Reabilitação da casa da Quinta da Póvoa, Jardim Escola João de Deus										
1985 Pavilhão Carlos Ramos										
1986 Faculdade de Arquitectura da UP, Escola Superior de Educação de Setúbal										
1987										
1988 Plano de reconstrução do Chiado, Biblioteca da Universidade de Aveiro										
1989										
1990 Igreja de Santa Maria e centro paroquial de Marco de Canavezes										
1991 Museu de Arte Contemporânea da Fundação Serralves										
1992 Estação do metro Baixa/Chiado.										
1993 Sala de Exposições Revigrés, Edifício de escritórios Álvaro Siza e outros										
1994										
1995 Edifício admin. dos portos do Douro e Leixões. Pavilhão de Portugal Expo'98										
1996										
1997 Parque e centro cultural de Caxinas										
1998 Edifício Leonel no Chiado										
1999 Pavilhão Português na Expo 2000 em Hanôver										
2000										
2001										
2002										
2003										
2004 Biblioteca Municipal de Viana do Castelo										
2005 Casa Armanda Passos										
2006										
2007 Casa Alemão										

Figs. 65 Cronologia de obras de Álvaro Siza em Portugal e respectivos materiais e cores.

com o factor “tempo” permitindo-nos uma maior apreensão da envolvente que rodeia e antecede a chegada ao edifício (com o automóvel somos obrigados a reter mais rapidamente a informação e consequentemente esta torna-se menos sensível).

A descrição dos lugares e do percurso até eles é essencial para a compreensão de determinadas atitudes projectuais. O desenho tornou-se, também, ferramenta útil nesta caracterização dos lugares e das obras.

6.1 Análise crítica e interpretativa do confronto entre informação recolhida e realidade observada - critérios de análise da cor aplicados à obra de Álvaro Siza

Depois de, no capítulo anterior, termos identificado critérios de análise da cor referentes à obra do autor com base nas informações que antecederam as viagens. Com todos as obras em cima da mesa, tornou-se necessário criar grupos que nos permitissem, a partir de uma lógica organizativa, gerar algumas linhas de pensamento mais direccionadas e não tão abstractas e abrangentes.

Analisámos o conjunto de edifícios, em primeiro lugar, a partir da organização cronológica, para podermos comparar cor e materiais usados com a data de execução; seguidamente, a partir da distinção entre obras brancas e com cor (mantendo-se o principio da cronologia) e, por fim, agrupando obras por tipo de programa.

6.1.1 Organização cronológica

Álvaro Siza não acredita que existam fases no seu percurso que o terão levado a utilizar determinadas cores. Considera que na pintura essa relação entre autor e obra é mais evidente – “A arquitectura é uma actividade artística acho eu, mas mais indirecta, mais envolvida por pessoas e equipas. Não é tão directa, pessoal, não há as mesmas razões e explicações para as cores que se usam.”

Contudo, mesmo tendo obtido estas afirmações, fizemos um pequeno quadro cronológico em que se apresentam as cores utilizadas, em pintura e materiais, nas obras construídas em Portugal.

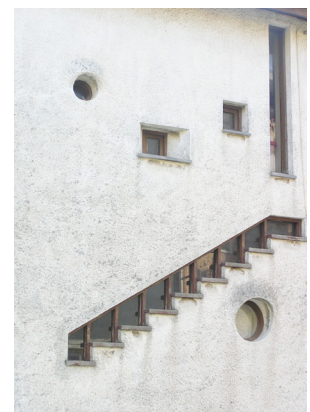
Observando a cronologia e uso de cores, podemos verificar que, há uma tendência maior para a utilização da cor em tinta entre inícios de 70 até finais de 90, enquanto as obras a partir do ano 2000 começam, com maior frequência, a ser construídas em betão branco ou reboco branco.



Figs. 66 e 67 Quatro Moradias em Matosinhos, Casa voltada para a Avenida D. Afonso Henriques.



Figs. 68 e 69 Quatro Moradias em Matosinhos, Casa na Rua Filipe Coelho.



Figs. 70 e 71 Quatro Moradias em Matosinhos, Casas geminadas na Rua Filipe Coelho.

A madeira, o betão aparente e o reboco branco surgiram combinados essencialmente nas primeiras obras do arquitecto até cerca de 1970 o que vem, de certa forma, afirmar o que foi observado por Souto de Moura quanto à utilização mais frequente do reboco a partir de 70, em detrimento da combinação de materiais à vista no exterior.

As Quatro moradias em Matosinhos (1954-1957) e a Casa de Chá - Restaurante Boa Nova (1958-1963) são exemplos do que são os primeiros projectos do arquitecto Siza.

14 Outubro de 2010, 9:44

Para quem passa na Avenida D. Afonso Henriques, as quatro habitações no cruzamento com a Rua Filipe Coelho não se destacam particularmente das restantes.

A primeira que visitei tinha a fachada maior voltada para a avenida mas não era essa a principal, onde se encontra a porta de entrada. Havia um portão verde no extremo do muro lateral e, com o olhar, percorri o pequeno caminho que leva à entrada, bastante escondida, diferente das casas vulgares em que a porta de entrada, caricaturando, simula quase um “festejo” ou “entrada triunfal”.

Apesar de estarem perfeitamente inseridas no contexto urbano e de possuírem os materiais e características das casas envolventes (cobertura de várias águas, (a telha, o reboco, a madeira e o ferro) há um aspecto singular que as distingue das demais. Penso que essa singularidade está na qualidade de tratamento dos pormenores (trabalho da madeira, sistema de encerramento dos portões de ferro, as várias coberturas de uma só água mas com orientações diferentes, caixilharias em madeira por vezes pintadas de verde,...).

Vieira de Almeida disse que estas quatro moradias pertencem a uma fase de “linguagem aditiva em que apesar do grande poder criativo demonstrado, apesar de um perfeito domínio do pormenor, apesar de um enorme controlo formal, se sente que todos estes elementos se adicionam como parcelas sem perderem o seu carácter autónomo.”¹³¹

E é este carácter autónomo que cada elemento que evidencia uma certa descoberta dos elementos construtivos e dos materiais numa assemblagem que revela influências de Fernando Távora (associa esta obra à escola do Cedro ou mesmo ao Pavilhão de Ténis) e com uma referência a Corbusier pelo jogo de pequenas aberturas na fachada da casa 4, já na Rua Filipe Coelho voltada a poente.

131 *Começando pelo princípio* em (Trigueiros, 1997)



Fig. 72 Restaurante e Casa de Chá da Boa Nova e Igreja da Boa Nova.



Figs. 73 e 74 Vistas da entrada.



Figs. 75,76 e 77 Vistas do interior.

Quanto às manifestações de cor, como disse, há um maior investimento no valor de cada elemento construtivo residindo sobretudo a experiência dos materiais e ainda nas cores artificiais usadas como a tinta verde para caleiras, estores, portões e gradeamentos, existindo também uns cachorros que suportam as vigas da cobertura pintados de vermelho escuro. À parte destas cores está o branco que reveste toda a superfície rebocada das casas. Há uma excepção ainda para uns azulejos azuis-escuros de formato quadrangular nas duas casas geminadas e que “ornamentam” a pala de protecção de ambas as entradas.

Nos interiores é notória a forma como são exploradas as potencialidades do trabalho da madeira. As paredes são em reboco pintado de branco e os pavimentos bem como os pormenores dos rodapés, caixilharias, escadas e pavimento em madeira.

27 Outubro 2010, 16:31

Da Piscina das Marés já se avistava ao longe a Casa de Chá, no fim da paisagem, onde se perdia o contacto entre a terra e o mar. Naquele maciço rochoso, uma casa de telhado baixo quase imergia nas águas. Atrás, uma pequena igreja, branca, repousava intocável.

À medida que me ia aproximando, a atmosfera enevoadia ia-se dissipando, as formas revelavam-se mais nítidas, as cores mais contrastantes, e as linhas rectas brancas recortavam-se entre as rochas negras. Os telhados pendiam para o mar porque esta casa pertencia-lhe mais do que aos homens e à terra. Quando finalmente chegamos ao fim do percurso muros brancos nos fecham as vistas para o mar indicando exclusivamente o caminho para a entrada que nos obriga a adaptar os nossos olhos, encadeados do reflexo do sol nas paredes brancas, para os “fecharmos” para entrar no edifício e poder abri-los agora num novo espaço.

Numa faixa de luz ao nível da entrada vemos o mar ao fundo e uma janela no piso inferior vai rodando uma película, à medida que descemos as escadas, na qual vemos as rochas, o mar, e por fim o céu.

A casa de Chá da Boa Nova é, a meu ver, um “aperfeiçoamento” do que foi feito nas casas em Matosinhos. Há uma exploração de todas as qualidades da madeira, traduzindo claramente influência de Alvar Aalto o que demonstra o interesse no conhecimento dos materiais e das técnicas de construir.



Fig. 78 Casa Alves Santos, Vila do Conde.



Fig. 79 Moradia em Matosinhos.



Fig. 80 Casa Alves Costa, Moledo do Minho.



Fig. 81 Casa dos Pais, Matosinhos.

“Alvar Aalto aparece claramente no Restaurante da Boa Nova e o Frank Lloyd Wright na Piscina de Leça.”¹³²

Esta obra revela um enorme prazer na realização de cada um dos detalhes. Os materiais utilizados são os mesmos das Quatro casas em Matosinhos mas em quantidades diferentes (a madeira tem um especial destaque nesta obra) havendo a introdução do betão armado à vista. O reboco branco surge como contraste entre natureza e construção no exterior, e no interior funciona como claro contraste entre pavimento e tecto (ambos de madeira) contribuindo para destacar todo o laborioso trabalho da madeira.

6.1.2 Obras brancas e obras com cor

A distinção entre obras brancas e obras em que é usada a cor não pode, evidentemente, ser tão literal como sugere. Consideramos “obras brancas” todos os projectos nos quais o branco, em tinta ou em material (betão branco), é parte integrante e claramente associada à obra. Todos os restantes, sejam em betão armado, azulejo ou tinta de outra cor que não o branco, são considerados “obras com cor”.

A visita às obras, sendo ela aleatória, revelou-nos, no final, que o número de edifícios brancos e edifícios com cor é equivalente, ou seja, sem que tivesse existido uma selecção pela cor, conseguimos visitar dezasseis obras em que o branco é a cor escolhida e quinze obras de outras cores.

Como foi referido no quinto capítulo, no tópico referente à cor em interior e exterior, verificamos que, na maior parte dos casos, a maior variação decorre no exterior, numa tentativa de relação com a envolvente: diferentes casos reflectem-se em diferentes atitudes plásticas. No interior há diferenças mais subtis de cor, perceptíveis nos tipos de madeira, mármore e azulejos usados (estes sempre dentro de diferentes tonalidades de brancos). Desta forma, esta distinção passa, numa análise mais directa, pela cor predominante no exterior do edifício, no seu meio de contacto mais directo com a envolvente.

Em relação ao tipo de cobertura, observa-se que, edifícios com telhado ou remate superior com a fina linha de telhas à vista, na maioria são pintados de branco, à excepção do Complexo Vila Cova¹³³ que é pintado de amarelo claro e da Casa Cor-de-Rosa¹³⁴ que, como o nome indica, é pintada de um rosa avermelhado. Os restantes edifícios, em que outras cores assumem maior destaque em pintura ou materiais aplicados, não se

¹³² SIZA, Álvaro em (Milheiro, Afonso, & Nunes, 2005) pág.9

¹³³ Visita realizada a 15 de Maio de 2011, 9:22horas.

¹³⁴ Situada na Quinta da Póvoa pertencente à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.



Fig. 82 Complexo Vila Cova, Vila do Conde.



Fig. 83 Casa Cor-de-Rosa, Porto.

observam indícios exteriores do tipo de cobertura utilizada, podendo esta ser ou não revestida a telhas, mas estando sempre oculta pela platibanda. Dá-se o exemplo da remodelação da Casa dos pais em Matosinhos (1960), a qual possui cobertura em telha. A fachada voltada para a Rua Roberto Ivens, em azulejos com motivos verdes e cor de laranja, oculta o tipo de cobertura através da platibanda ao passo que a fachada do tardo, se assume pintada de branco, revelando as telhas da cobertura inclinada.

Podemos verificar também, que, há uma tendência para, em edifícios brancos, as caixilharias serem em alumínio ou madeira. No que respeita aos edifícios de outras cores, as caixilharias são sempre pintadas. Do primeiro caso exceptuamos a Casa Alves Costa (1964-1968) em Moledo do Minho, na qual as caixilharias são pintadas de bege pelo interior e de branco pelo exterior, de modo a associarem-se, respectivamente, aos rodapés, lambrins e pavimentos em tijoleira creme ou às paredes brancas exteriores, revelando o grau de pormenor e a importância que Siza atribuiu à cor, pelo facto de ter distinguido, através da pintura, o interior e o exterior das caixilharias.

16 de Maio de 2006, 14:23

Fez parte do conjunto de obras no Minho visitadas no primeiro ano de curso. Lembro-me bem do vento forte que se sentia naquele dia e da caminhada recolhida por entre o pinhal até à Casa Alves Costa.

O reboco branco sobressaía por entre a vegetação adquirindo também ele alguns tons de reflexos esverdeados e a linha de remate dos volumes era a já referida fina cumeeira em telha.

A caixilharia era toda pintada de branco pelo exterior sendo que por dentro era pintada de bege tal como os rodapés, os lambrins e o pavimento em tijoleira que assumia um tom semelhante.

A casa abraça o terreno abrigado da rua e com acesso por um estreito percurso até ao seu interior (lembrando-me de certa forma o percurso que fiz para chegar ao interior da Piscina da Conceição). Nesse espaço salpicado de pinheiros apenas foi construído um banco em betão que se volta para a casa e cria uma espécie de anfiteatro entre esta e a natureza. E Álvaro Siza tem esta capacidade de fazer os espaços exteriores pertencer intrinsecamente ao construído sem lhes tocar ou alterar qualquer propriedade; eles contribuem para a casa e a casa não vive sem eles, revelando o poder do lugar e da natureza na sua obra.

Kenneth Frampton assinala que este é o último projecto de habitação unifamiliar que realiza antes da casa Manuel Magalhães, onde utiliza pela primeira vez a cobertura plana neste tipo de programa; assim, consideran-



Fig. 84 Casa Alves Costa, entrada.



Fig. 85 Casa Alves Costa, quarto.



Fig. 86 Casa Alves Costa, zona de refeições.



Fig. 87 Casa Alves Costa, pátio para o qual se viram as principais divisões da casa.

do que o abandono do telhado como sistema de cobertura associado ao programa doméstico simboliza o fim da sua pesquisa “vernacular”, a casa Alves Costa seria o momento de charneira desta mudança. (...) ¹³⁵

Alves Costa refere também esta como uma obra de transição na arquitectura de Siza, destacando o momento em que, já durante a construção, “a madeira envernizada é inesperadamente pintada à cor das paredes”, decisão “de última hora” (tomada contra a vontade da cliente) e justificada com o argumento de que a casa teria “desenho a mais”; Alves Costa assinala que, depois desta obra, “o detalhe não será jamais uma ocasião decorativa e muito menos uma exibição tecnológica” na arquitectura de Álvaro Siza. ¹³⁶ Mais do que uma evolução no sentido do abandono da «ressonância da matéria propositadamente reduzida a favor de uma plasticidade abstracta», este gesto (que, considerando a anterior obra de Siza, podemos considerar dramático) surge como uma necessária adaptação a um novo contexto (as novas realidades da mão de obra nacional).” ¹³⁷

Há ainda uma outra excepção, que é o Bairro da Malagueira (1977-1997) em Évora, onde, por palavras do arquitecto foi aberta a possibilidade dos habitantes poderem pintar o entorno das janelas com cor – “E muita gente pintou. (...)...esse trabalho era feito com grande espontaneidade, com cores naturais – por tanto, com uma gama limitada – e era feito pelas mulheres, que eram quem trabalhava em casa...hoje chama-se um pintor que usa uma pintura plástica e a escolha dessa cor é muito aberta e torna-se quase arbitrária no final.” Revela-se novamente a referência à cor e ao valor que ela assume quando se enquadra num processo tradicional e significativo para a população.

2 de Julho de 2007 19:00

A imagem da Malagueira, ainda que no primeiro ano do curso, fica gravada na memória. A massa de rectângulos recortados entre o céu azul e o verde da terra é uma verdadeira pintura.

Não me esqueço do momento em que todos os alunos se sentaram na bancada de betão armado e o sol descia no horizonte e pintava todo o bairro de tons alaranjados, até desaparecer.

“A superfície branca, contínua, simples, pura, colocada na terra ondulante começa a mostrar os seus segredos. Está

135 (Frampton, 2005) pág. 51

136 COSTA, A. A. em (Fernandes, 2010) pág. 431

137 COSTA, A. A. em (Fernandes, 2010) pág. 227

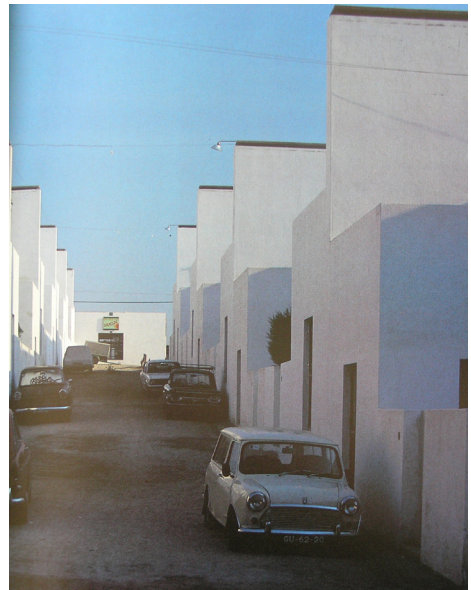


Fig. 88 Quinta da Malagueira, imagem da época.



Fig. 89 Quinta da Malagueira.



Fig. 90 Quinta da Malagueira.

partida e as fissuras emergem. Está a tornar-se novamente transparente.”¹³⁸

Álvaro Siza refere que há uma enorme variedade de classificações para a sua obra em diversos artigos:

“Em alguns, o Bairro da Malagueira em Évora foi classificado como neoracionalista, noutros como vernacular, noutros como expressionista... Claro que todos são verdade! É inevitável a utilização de certos aspectos da arquitectura vernacular, como também outros aspectos adquiridos com a aprendizagem, as relações com a paisagem, ou simplesmente a vontade de melhorar a vida das pessoas.”¹³⁹

Diz que o seu trabalho na Malagueira, revela três motivos que o levaram a usar o branco:

“A Malagueira, em Évora, é toda branca basicamente por três razões inter-relacionadas: uma de carácter funcional, como protecção com poucos meios económicos para o isolamento. Não havendo dinheiro para melhor isolamento naquele clima, é um meio para defender aquelas casas do calor e que tem um reflexo na arquitectura histórica, popular e erudita. Outra é histórica, a paisagem que se pretendia não era um bairro dormitório ao pé da cidade mais um prolongamento dela. E a terceira razão foi deixar um pequeno sinal de abertura no regulamento, que é muito estrito para os usuários. Assim, eu considero que na associação de coisas gratuitas está latente um espírito de cada época, de cada momento, por tanto acaba por haver uma controlada relação com a realidade.”¹⁴⁰

“Quando fiz a Malagueira criticaram-me por fazer tudo branco, criou-se até a ideia que fazia tudo branco. Apenas o fiz para poder estar aberto às cores e ao futuro. Depois fiz um regulamento que eu sabia que iria ser rapidamente ultrapassado.”¹⁴¹

138 SIZA, Álvaro em (Testa, 1988) pág. 92

139 SIZA, Álvaro em (Testa, 1988) pág. 92

140 (Somosa, 2007)

141 (Passos, 2006)



Fig. 91 e 92 Interior de dois quarteirões no Chiado.



Fig. 93 Plano de Reconstrução do Chiado, vista a partir da Rua Garret.

Podemos ver que, a partir da Faculdade de Arquitectura do Porto, em todas as construções precedentes, em que o branco é a cor predominante (em tinta ou betão branco), todas as caixilharias passaram a ser em alumínio ou pintadas de cinzento.

Os embasamentos começaram a surgir com maior regularidade a partir da segunda metade da década de 70 com a Agência do Banco Borges e Irmão em Vila do Conde, sendo que a sua utilização tem sido uma constante em todas as obras. Não parece existir uma distinção geral do tipo de material para os embasamentos em obras brancas ou com cor, sendo que, os materiais regularmente utilizados são o mármore de Estremoz ou Travertino e o granito cinza ou amarelo. O embasamento cria, por vezes, contraste com a cor da obra e noutros casos tenta aproximar-se da cor utilizada nas paredes dando ao exterior um aspecto mais uniforme.

Podemos observar que todas as obras referentes a restauros ou remodelações respeitam as cores e materiais originais, como é o caso de todo o conjunto do Chiado (1988) em Lisboa ou a Remodelação da Casa dos Pais (1960) em Matosinhos.

16 de Janeiro de 2011, 11:19

No caso do Chiado, tratava-se de 18 edifícios do século XIX. Siza mandou fazer um estudo das cores (estudo de pinturas minerais utilizadas actualmente) para saber quais as pinturas antigas da cidade. Numa primeira fase foi escolhida uma gama de cores que se poderia aplicar no restante bairro da Baixa Pombalina.¹⁴² No final resultou a utilização do amarelo claro muito presente em toda a paisagem lisboeta. O amarelo, era geralmente utilizado em edifícios de grande valor cultural e social, e representava o dourado, o poder, a luz. Em Lisboa esse amarelo aplicou-se em muitos edifícios como por exemplo no conjunto que circunda a Praça do Comércio. No Chiado o amarelo não é tão forte mas é capaz de reavivar o passado daqueles edifícios após o incêndio.

Aqui está presente uma reinterpretação das antigas fachadas nas traseiras dos edifícios mantendo-se a linguagem anterior nas fachadas voltadas para a rua, preservando a memória da antiga imagem da cidade.

No interior dos quarteirões (ed. Lionel p.ex) mantêm-se as mesmas proporções, mas simplificam-se os elementos, tornando o edifício “moderno” sem o desvirtuar nem descontextualizar.

O reboco é pintado de beje mais próximo do antigo amarelo dos edifícios.

142 (Somosa, 2007)



Fig. 94 Remodelação da Casa dos Pais, vista da Rua Roberto Ivens, Matosinhos.



Fig. 95 Vista do alçado do tardoz



Fig. 96 Vista a partir da entrada.



Fig. 97 Vista da sala de estar.



Fig. 98 e 99 Protótipos e peças de mobiliário desenhadas por Álvaro Siza.

Fig. 100 Azulejo com desenho de Álvaro Siza.

3 de Maio de 2011, 10:30

O metro levou-me até ao centro de Matosinhos e em cinco minutos a pé chega-se à antiga casa dos pais de Siza, actualmente Casa da Arquitectura, Centro de Documentação Álvaro Siza.

Por fora está perfeitamente inserida no contexto urbano. Possui uma platibanda em betão reproduzindo o entablamento, uma porta de entrada muito alta em madeira, com caixilharias e em madeira, combinados com os azulejos verdes e laranja acastanhados.

No interior percebemos que, de facto, esta é realmente uma casa diferente de todas as que já visitei e da qual guardo com clareza na memória todos os pormenores: o pilar no hall de entrada em betão armado à vista que continua no piso superior sem pretensões de ser ocultado sob as paredes ou sob um reboco qualquer; pormenores de carpintaria das portas, janelas e rodapés pintados em verde-claro (muito semelhante ao tom dos azulejos do exterior), escadas, e guardas bem como em todo o pavimento interior eram em madeira clara.

As divisões originais permanecem e algumas ainda desempenham a função original como a sala de estar (onde estão expostas algumas peças desenhadas pelo arquitecto), a cozinha, os sanitários, agora preparados para receber os visitantes.

Sentei-me numa pequena mas muito iluminada sala onde ia desfolhando os livros que trazia do quarto ao lado onde numa parede repleta de livros, revistas e outros documentos, encontrei uma curiosa caixa redonda que não resisti em abrir e admirar o lindíssimo azulejo verde-esmeralda no qual havia desenhada a figura de um homem que parecia voar.

Entretanto pousei as minhas leituras e após permissão da funcionária que gentilmente me oferecera uma chávena de café minutos antes, desci as escadas e fui explorar a casa. Desci para o piso da entrada e deste para um outro ainda mais baixo, através de umas escadas muito estreitas, talvez uns 70cm de largura, e tive de baixar a cabeça, quase como quem entra numa cave. E de facto, entrei num mundo diferente. Era uma pequena divisão, com pé direito muito baixo, onde estavam uns móveis desenhados por Siza e uns protótipos de madeira em miniatura de uma cadeira e um banco. Uma porta dava para um jardim onde ao fundo duas cadeiras reclinavam-se ao sol. Sentei-me uns minutos a olhar a fachada das traseiras, completamente diferente da fachada voltada para a rua; esta era pintada de branco e os conjuntos de janelas do 1º e 2º piso eram envolvidas por uma moldura em madeira pintada de verde-escuro.



Figs. 101 e 102 Casa Manuel Magalhães a partir da Avenida dos Combatentes.

A distinção entre betão armado à vista e betão branco revela uma intenção do arquitecto, no que diz respeito à cor, traduzida através da opção pelo material.¹⁴³ Verifica-se, actualmente, que a opção pelo betão armado à vista já não depende da cor ou textura pretendidas, mas pelo facto de estar muito condicionada pelos técnicos que o executam. O arquitecto explica que:

“...a relação é completamente distinta porque fazer com betão natural, como nas Piscina de Leça, é hoje mais difícil que fazer com betão branco (rigoroso). Ali a realização foi mais semelhante à de um muro artesanal, mas essa experiência foi-se perdendo e quando queremos fazer um muro como este, por alguma razão, na maioria dos casos, temos de procurar uma pessoa capaz de trabalhar dessa forma, e depois é uma maravilha.”¹⁴⁴

Há também uma constante no que respeita à envolvente. Nas obras brancas há, na maioria, uma forte envolvente natural, na qual o branco se destaca em contraste com os verdes. Obras com cor inserem-se geralmente em ambientes urbanos, em situações de pequenos lotes entre edifícios já existentes.

6.1.3 Programa

Associamos, por fim, obras com o mesmo conteúdo programático e percebemos que há atitudes semelhantes quando se trata de responder às mesmas necessidades funcionais. Relacionamos as casas Manuel Magalhães (1967 – 1970) e Armanda Passos (2005) ambas no Porto. O mesmo objectivo - construir uma habitação unifamiliar para um cliente específico – em contextos urbanos semelhantes, nos quais as habitações adjacentes já existiam, resultando na mesma atitude por parte do arquitecto, a busca do silêncio.

A Casa Beires (1973-1976) na Póvoa de Varzim traduz uma atitude diferente que, com o passar do tempo, acabou por assumir uma posição semelhante aos dois exemplos anteriores.

9 de Maio de 2011, 8:58

Depois de subir a Alameda das Antas e contornar a Igreja de Santo António das Antas estende-se a Avenida dos Combatentes com fortes plátanos num corredor verde que separa os dois sentidos. A casa é ime-

143 Ver capítulo 5.2 *Critérios de análise da cor aplicados à obra de Álvaro Siza - 5.2.1 Cor de pintura e cor de materiais*. pág. 39

144 (Rodrigues J. M., 2008)



Figs. 103 Alçado Principal, voltado para a Avenida dos Combatentes.



Figs. 104 e 105 Pormenores de caixilharias e portadas exteriores.

diatamente reconhecida; um bloco em betão armado quase sem aberturas e as que se viam a partir da avenida tinham caixilharia pintada de branco tal como os portões. Senti o “silêncio”. As aberturas estão localizadas nas fachadas voltadas para o terreno nas traseiras do lote, onde se atinge um maior nível de privacidade, como já vem sendo comum na grande parte das habitações projectadas pelo autor.

“Numa atitude retórica (mais do que literária), reage contra o carácter burguês e ostensivamente extrovertido da generalidade das moradias vizinhas, destacando assim a sua obra, por oposição ao contexto. Esta é uma afirmação social, mais do que arquitectónica, e constitui o gesto mais próximo de uma «recusa do desenho» que encontramos em Álvaro Siza; na sua obra, esta «recusa» só se pode concretizar através do próprio desenho, porque este é e será sempre o seu meio primordial de expressão.”¹⁴⁵

A casa Manuel Magalhães constitui um primeiro momento em que o arquitecto é chamado a desenhar uma habitação unifamiliar num contexto claramente urbano, a avenida dos Combatentes, no Porto. Revela-se sempre a mesma preocupação com a coerência construtiva, face ao carácter do sítio.

Esta é a primeira habitação em que abandona a telha como material de cobertura e esta assume-se plana, dissimulada pela platibanda de betão. Esta atitude não pretende justificar, uma qualquer evolução ao nível dos conceitos, porque pode ser explicada, caso a caso e como se tem vindo a frisar, como uma diferente resposta a um contexto distinto. Siza refere que “...a linguagem tem a ver com a Piscina de Leça, incluindo o uso do betão.”¹⁴⁶

Podemos, de facto, associar as linguagens ainda que com programas distintos, mas esta constitui precisamente a não existência de regras ou métodos, revelando uma constante procura da linguagem pela experiência dos materiais.

26 de Abril de 2011, 10:23

Caminhando cerca de 600 metros do Museu de Serralves, pela Avenida da Boavista em direcção ao mar encontrei a Casa Armanda Passos à direita. Ainda do outro lado da avenida olhava para ela com alguma atenção.

145 (Fernandes, 2010) pág.282

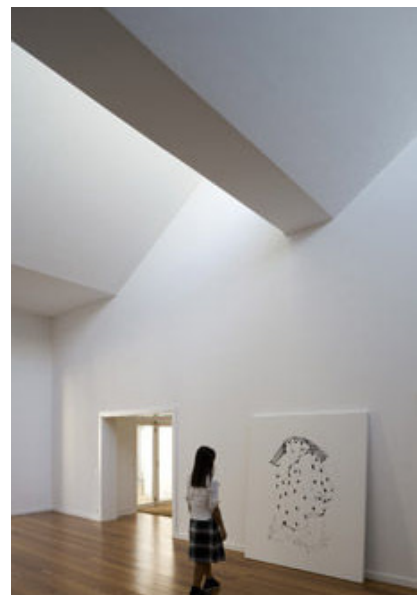
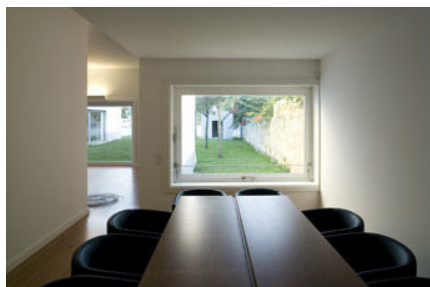
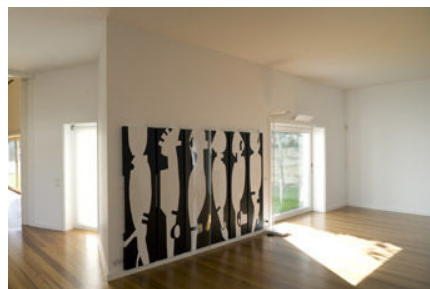
146 (Milheiro, Afonso, & Nunes, 2005) pág.12



Fig. 106 Casa Armanda Passos, alçado principal, voltado para a Avenida da Boavista.



Fig. 107 Pátio voltado para nascente.



Figs. 108, 109 e 110 Vistas de vários espaços interiores.

Era branca e surgia por detrás de um muro também ele branco com uma base em granito cinzenta até cerca de metade da sua altura e um espesso capeamento do mesmo granito. Uma fina linha de zinco cinzenta marca o limite entre o branco dos volumes e o azul do céu.

O plano mais próximo da rua é completamente cego, estando as janelas nos volumes mais recuados. Aproximei-me e toquei à campainha, responderam mas não pude entrar.¹⁴⁷

“Aconteceram muitos problemas, mas é uma casa de paz. Tantas vezes pego no carro e da rua Fernão Lopes consigo a melhor visão daquelas linhas, daquele branco, daquele espaço aberto e todo o conjunto dá-me a luminosidade. Fico tranquila e vejo a paz.”¹⁴⁸

“Imagino a Armanda (imaginei ao desenhar o estúdio) movendo-se em torno de grandes painéis, povoando as superfícies brancas, quase derrubando as molduras doiradas.

A Luz Norte, vinda do céu, revela todos os pormenores, meticulosa como eles: roupas, olhos, cabelos...

A calma regressa. O último raio de sol engana câmaras e alarmes, rompe a janela a poente, risca a vermelho a parede em frente.”¹⁴⁹

“Não é legítimo que entreguemos uma casa com vida própria, não é legítimo porque a casa se vai seguramente alterar até passar para as gerações seguintes. A solidez só o tempo poderá garantir, nunca no imediato.”¹⁵⁰

Penso que a relação entre estas duas casas se estabelece quase naturalmente, pelas mesmas razões, pelas mesmas atitudes. Construídas em dois períodos distintos, a primeira numa fase inicial da sua carreira e a segunda muito recentemente projectada.

15 de Maio de 2011, 9:50

De um reboco pintado a amarelo e de caixilharia verde-escuro, a Casa Beires assume-se como um volume autónomo, cúbico, sendo que o lado

147 Foi-me negado o acesso por uma pessoa naquele momento responsável pela casa e que, por ausência da proprietária, não tinha permissão para deixar entrar alguém para visita.

148 (Passos, 2006)

149 (Passos, 2006) Porto, 27 de Fevereiro de 2006

150 (Passos, 2006)



Fig.111 Casa Beires, alçado principal. Fotografia da época.



Figs.112 e 113 Alçado principal. Estado actual.

sul parece desfragmentar-se devido a uma secção irregular que envolve um pátio voltado para a rua.

Ela é contraditória neste pátio que se volta para o exterior e que inicialmente não possuía grande privacidade em relação à rua e que, com o passar do tempo, foi ficando gradualmente abrigado pela vegetação que cresceu e hoje o oculta quase na totalidade.

É “indiscutivelmente, um manifesto arquitectónico, uma obra literária que exprime a recusa de uma atitude passiva face a um contexto suburbano e à insistência num princípio de ocupação do lote com que o arquitecto não concorda.”¹⁵¹

Álvaro Siza refere que o cliente queria uma casa com o mesmo tipo de organização da casa Rocha Ribeiro o que neste caso era “uma impossibilidade prática”, face às dimensões do lote e à regulamentação local. “A casa Beires parece ser a caricatura dessa atitude, abrindo o “pátio” à exposição dos olhares do exterior (hoje, dado o crescimento da vegetação nos limites do lote, esta abertura não é tão evidente).”¹⁵² Esta obra terá sido desenhada sem esperança de que a sua construção avançasse (tendo inclusivamente ficado apreensivo, quando o cliente “finalmente se decidiu a construir a casa”, face à complexidade dos detalhes do projecto de execução.¹⁵³

O carácter especialmente expressivo deste projecto (que não se repetirá, do mesmo modo, em nenhuma outra obra posterior) se poderá justificar como uma “reação a um contexto pessoal e profissional muito específico e irrepetível, materializada numa crítica intencional ao sonho idealizado de vida suburbana que caracteriza o contexto territorial e programático desta obra.”¹⁵⁴

Dentro do tema da habitação podemos analisar os dois conjuntos de habitação social (SAAL) da Bouça II (1975-1977) e de São Victor (1975-1977) no Porto. Apesar do segundo actualmente não manter as características de cor originais, podemos destacar a semelhança entre as duas obras pelas paredes que separam as habitações e criam um ritmo de luz e sombra ou pelas passagens que se fazem no piso térreo por baixo dos volumes edificados. O branco é a cor usada mas existem pormenores de cor na Bouça, no último piso que é pintado de vermelho, e em S. Victor, nas caixilharias pintadas de verde (na altura da sua construção).

151 (Fernandes, 2010) pág. 226

152 (Fernandes, 2010) pág. 226

153 SIZA, Álvaro em (Fernandes, 2010) pág. 229

154 (Fernandes, 2010) pág. 280



Fig.114 Conjunto habitaciona da Bouça, Alçado Sudeste.



Fig.115 Conjunto habitaciona da Bouça, Alçado Sudeste.



Figs.116 e 117 Vistas exteriores.

3 de Maio de 2011, 11:44

O grande muro de betão à vista actualmente repleto de grafitos já faz parte da imagem que marca a estação de metro da Lapa. Ocultando o que está para lá dele temos de descer uma escadaria até ao nível das entradas para o interior daquela barreira (uma vez que a estação do metro fica numa cota superior à cota da rua).

Agarrados a esta “muralha” de betão estão quatro braços de habitações de 4 pisos e quando atravessei a passagem na parede de betão encontrava-me no topo onde os dois volumes centrais arrancavam, numa espécie de pódio elevado ao nível do primeiro piso, era quase teatral.

Nesta obra, as entradas para as habitações superiores (em duplex) são organizadas em galeria ao passo que as entradas inferiores têm acesso a partir do piso térreo ou através de uma escada de tiro, uma solução de que Siza “tira um grande partido plástico e que é uma das imagens marcantes deste projecto”¹⁵⁵ As caixilharias são em plástico pintado de beje.

O projecto para as habitações na Bouça surge com um tema para o desenho de retórica muito forte em termos de crítica social, que se destaca no relacionamento com o contexto pré-existente em parte rejeitando-o e assumindo um “modelo de desenho e organização formal da implantação mais próximo do modelo de habitação popular que se encontrava nos interstícios da cidade (a ilha), “provocando a ruptura com a organização da cidade «burguesa» (rua-corredor).”¹⁵⁶ É portanto um projecto muito motivado por uma leitura social, que se apresenta como um forte fundamento para os que defendiam a sobrevivência do desenho nos primeiros anos da década de 70.

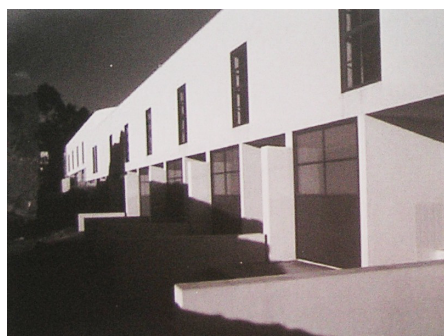
É o “único (projecto) que não se pode incluir na classificação “habitação colectiva”; mas parece ser um dos melhores exemplos deste programa a grande escala, porque a sua “originalidade tipológica permite-lhe conciliar a maior densidade com o acesso individualizado aos fogos (directo, por escada ou por galeria) e, portanto, com uma mais directa relação entre espaço privado e público.”¹⁵⁷

Uma das fachadas de cada um dos volumes possui duas cores: o reboco pintado de branco e o vermelho escuro no último piso. “As casas da Bouça... (...) Essas casas tinham uns vermelhos fortes e ocre, e branco” relata Siza explicando que na tentativa de dissolução do SAAL a obra foi interrompida e quando um engenheiro foi falar com os moradores disse: “como é que conseguem viver nestas casas? Vejam estas cores! Como po-

155 (Fernandes, 2010) pág.451

156 (Fernandes, 2010) pág.258

157 (Fernandes, 2010) pág.447



Figs.118, 119 e 120 Bairro de S. Victor. Fotografias da época.



Fig.121 Bairro de S. Victor. Fotografia do estado actual.

dem viver nesta porcaria!” e um dos moradores (note-se que eram todos de famílias pobres), respondeu: “Não, não, esta é uma homenagem a Taut, um grande arquitecto que construiu mais do que toda a Vanguarda!”. Isto aconteceu porque Álvaro Siza ao explicar o projecto aos futuros moradores referiu Bruno Taut como tendo fugido da Alemanha exilado, e que a escolha da cor era uma referência a esse arquitecto.¹⁵⁸

3 de Maio de 2011, 12:53

O conjunto de São Victor encontra-se pouco visível para quem passa na Rua de São Victor. Para este projecto Siza prevê dois tipos de intervenção: recuperação de fogos preexistentes e projecto de nova construção. O edifício dispõe-se sobre as fundações das construções anteriores sendo inicialmente mediado pelas muralhas em ruínas.

Actualmente, as profundas alterações da envolvente próxima vieram descaracterizar a proposta inicial retirando-lhe o contexto, os argumentos, que lhe deram suporte projectual. O bloco de habitações em banda sofreu também fortes alterações sendo que o revestimento actual e a sua cor não correspondem ao original bem como as caixilharias que passaram a ser de alumínio. A linguagem formal deste conjunto foi profundamente alterada e não se revê muito do que era o seu projecto inicial ficando esse contido apenas em fotografias da época.

No que diz respeito a Habitação colectiva foram visitadas duas obras, uma no Norte e outra no Centro do país, os Terraços de Bragança (199) em Lisboa e o Complexo Vila Cova (1970-1972) em Vila do Conde. São dois exemplos em que Siza usou a cor na expressão formal exterior, a primeira tenta captar os reflexos da envolvente, a segunda tenta associar-se às cores que caracterizam aquela zona piscatória. Existem outros casos como o conjunto da Boavista ou o Parque Navegantes, em que o azulejo branco assume uma abstracção.

16 de Janeiro de 2011, 13:16

Desciamos a Rua António Maria Cardoso e as imagens que levava gravadas na memória retiradas de livros e revistas de arquitectura iam surgindo à medida que nos aproximávamos do conjunto de edifícios reluzentes. Os azulejos brilhavam à luz do sol e estavam dispostos numa gradação de cores que ia dos azuis-claros aos azuis-escuros, tons que se confundiam incrivelmente com as cores do céu, dando a estranha sensação de existirem



Figs. 122 e 123 Terraços de Bragança, alçado voltado para a Rua António Maria Cardoso.



Fig. 124 Terraços de Bragança, vista do jardim que separa os dois volumes.



Fig. 125 Volume voltado para a Rua do Alecrim.



Figs. 126 e 127 Complexo Vila Cova, Alçado principal.

janelas e varandas pairando no ar uma vez que o edifício se tornava invisível no céu azul. Devo confessar que foi uma visão tão ambígua e invulgar que ficou claramente gravada na minha memória.

Um porteiro previamente contactado fez-nos a gentileza de proporcionar a visita aos edifícios. Entramos por uma porta muito alta e subimos cerca de cinco andares pelas escadas que, apesar de serem completamente funcionais, tinham algo de escultórico que residia, talvez, no pé direito que ia até ao último andar e lá em cima uma clarabóia criava um poço de luz no interior daquele espaço rebocado de branco com lambrins e escadas revestidos a mármore.

No último piso tivemos acesso ao exterior ajardinado que divide o terreno a meio no sentido longitudinal aos edifícios em banda revestidos a azulejos azuis na Rua António Maria Cardoso e aos edifícios revestidos com azulejos creme à cota da Rua do Alecrim, numa faixa verde paralela aos dois conjuntos construídos. Esse jardim exterior insere-se e preserva o que resta das ruínas da muralha Fernandina (século XIV).

Em entrevista Álvaro Siza afirma: “Nos edifícios de vivendas que fiz agora em Lisboa onde utilizei azulejo e cores, escolhi as variações de cores. Pensei muito, dei voltas, comparei com coisas que há em Lisboa em azulejo, aconselhei-me com um grande ceramista português... e fixamos as cores e eu até ao fim tinha pânico, porque hoje cobrem as fachadas com aqueles panos que o arquitecto até ao final não pode ver o resultado. (...) Mas quando aquilo se destapou gostei do resultado, porém é diferente de hora para hora, porque depende da luz e dos reflexos. Aquilo reflecte muito durante o dia de manhã à noite, ou em cada dia conforme se está claro, com sol, ou escuro, as cores são completamente diferentes. Há um caso em que há um azul bastante escuro junto a um azul clarinho, e há horas em que são iguais. Ou o cinzento que, com sol, se vê totalmente prateado...de maneira que dá uma variação enorme de tonalidades.”¹⁵⁹

15 de Maio de 2011, 9:22

Este foi o primeiro edifício que escolhi para visitar no solarengo domingo de manhã; das Caxinas em Vila do Conde, passando pela Póvoa de Varzim e terminando em Esposende (tendo também aproveitado para ver a Casa de Ofir de Fernando Távora).

Apesar de uma certa discrição este edifício de habitação e comércio assume-se como pano de fundo de uma pequena praça onde fortemente esculpidos alguns pescadores, naquela manhã e depois da faina, arrastam

159 (Somosa, 2007)



Figs.128, 129 e 130 Piscina da Quinta da Conceição, vistas exteriores.



Figs.131 Piscina da Quinta da Conceição, vista para o interior.

o barco para a praia.

Revestido com um reboco pintado de amarelo muito claro, esta obra volta a possuir o remate da cobertura com a cumeeira de telha, muito no seguimento de algumas obras anteriores, e o facto de ter sido projectada após a Casa Manuel Magalhães vem provar que não há uma regra na evolução da linguagem utilizada. Há o lugar e a memória, as condicionantes locais e a vontade do arquitecto. No entanto, esta já faz parte das últimas obras em que é aplicada a telha, tendo esta sendo progressivamente substituída pela cobertura plana.

Não se encontra em memórias descritivas a intencionalidade de usar o amarelo claro.

As piscinas do parque Quinta da Conceição (1958-1965) em Matosinhos e das Marés (1961-1966) em Leça da Palmeira são das primeiras obras públicas projectadas por este autor. Na primeira, há o desejo de destaque de volumes brancos sobre os quais se projectam as sombras azuis da envolvente arborizada, na segunda, uma fusão entre o betão armado e a rocha, que, apesar de possuírem cores semelhantes, distinguem-se pelo contraste entre ortogonal e orgânico. Ambas pretendem abrigar o que dentro delas se passa de modo a que o contacto com a natureza do lugar seja o mais íntimo possível: na Conceição as copas das árvores revelam-se no espaço da piscina e em Leça o mar sobrepõe-se à cidade em último plano.

20 de Outubro de 2010, 15:30

A Piscina da Quinta da Conceição foi projectada antes da Piscina de Leça mas construída depois. Siza trabalhou como colaborador de Fernando Távora nestas piscinas mas, mais tarde, Távora concedeu-lhe total autonomia no desenho e reconheceu-lhe a autoria da obra.

O caminho que escolhi era íngreme até à cota da Piscina na Quinta da Conceição. Quando lá cheguei contornei o conjunto construído de volumes brancos até, em frente ao pesado portão de entrada (também ele pintado de branco), ter-me deparado que estava fechada. Lembrei-me que no topo oposto, o estreito ângulo de cruzamento com dois longos muros permitia-me passar para o terreno dentro dos limites construídos. Naturalmente o percurso conduziu-me por um corredor exterior ladeado de um alto muro branco do lado esquerdo e dos eucaliptos no terreno em declive no lado direito. Subindo as escadas no fim desse corredor encontro-me finalmente no interior do maciço muito mais aberto do que sugeria pelo exterior. Os telhados do bar e recepção bem como os dos balneários pendem para o interior o que os torna invisíveis a partir do exterior.



Fig. 132 Vista voltada para Norte, Piscina das Marés.



Fig. 133 Vista voltada para Sul, Piscina das Marés.



Figs. 134 à 135 Paredes de betão que direccionam e controlam o olhar do visitante.

O betão sobrepõe-se à madeira como sistema estrutural adoptado mas não a excluindo completamente.

*“Situando-se entre a modernidade e os resíduos de uma condição rural, o conjunto tanto pode ser entendido pela essencialidade abstracta das suas paredes brancas, como pela escala pitoresca de um pátio agrícola. Ambos os pontos de vista coexistem numa preocupação reflexiva sobre a tradição e os problemas decorrentes de uma modernidade em rápida mudança. Assim, as paredes brancas correspondem, não a uma cobertura plana, mas a telhados de água única.”*¹⁶⁰

(...)

*“As paredes receberam um reboco de areia e cal branca; as lajes, no entanto, foram simplesmente caiadas, ficando as marcas de cofragem visíveis, numa clara intenção de evidenciar o sistema construtivo.”*¹⁶¹ Nesta obra a intenção é a de criar um volume monolítico e não destacar cada elemento como independente. *“Nos detalhes de carpintaria, em portas, janelas, grelhas e mobiliário, as expressivas secções de um iroko vermelho contrastam com a brancura asséptica da cal e a neutralidade da betonilha nos pavimentos.”*¹⁶²

27 de Outubro de 2010, 15:26

Junto ao Porto de Leixões apanhei o autocarro que faz todo o percurso (cerca de 30 minutos) até à marginal onde se localiza a Piscina das Marés. A cobertura em zinco dos balneários, ao nível do meu peito, deixa-me vislumbrar sem oferecer obstáculo a imensidão do mar. Olhando para a direita, no sentido da Boa Nova, está um guarda que deixa entrar o grupo de estudantes, que entretanto se juntou, para a visita. A sua construção é linear, paralela à avenida e ao mar. A rampa que descemos leva-nos a um pequeno átrio exterior murado que nos obriga a escolher o percurso a fazer: seguir para os balneários à esquerda, ou para o exterior (à direita), com acesso ao bar e zona de banhos. Este sistema de acessos é deste modo, através dos percursos, disciplinado pela presença dos muros de betão aparente, ao longo dos quais, em alguns pontos, quebra-se a barreira visual para nos permitir olhar para pontos focais da paisagem.

Os balneários mergulham numa quase completa escuridão, que pro-

160 (Trigueiros, 1997) pág.51

161 (Trigueiros, 1997) pág.51

162 (Trigueiros, 1997) pág.51



Fig. 136 Biblioteca de Aveiro, interior.



Fig. 137 Biblioteca de Aveiro, vista exterior da fachada da entrada.

move, de certa forma, a privacidade que exigem, ainda que possuindo inúmeras divisórias em madeira quase negra. Saindo dos balneários ainda há um percurso exterior por entre os muros de betão que, em certas zonas, adquire um tom amarelado e, observando de perto, conseguem-se ver as pequenas pedras e areias que entram na sua composição e lhe dão essa tonalidade. A piscina das marés ao ser feita em betão armado à vista sugere uma maior ligação ao natural (rochas) mas a sua ortogonalidade distingue natural e construído numa continuidade ambígua em que a obra quase se funde na paisagem ou a paisagem parece penetrar a obra.

“A Piscina de Leça não tem nada a ver com a arquitectura vernacular portuguesa e a segunda fase da Quinta da Conceição, tão pouco. Era muito mais a relação com a paisagem que, no que se refere ao desenvolvimento da (Casa de Chá da) Boa Nova e no que resultou, achei demasiado mimético, pequeno, sem o lançamento que a paisagem do Atlântico exigia: mas também pelo interesse novo pelas obras de Frank Lloyd Wright na Piscina de Leça.”¹⁶³

Relacionamos agora dois equipamentos, a Biblioteca da Universidade de Aveiro (1988-1995) e a Biblioteca Municipal de Viana do Castelo (2004-2008). Ambas se assumem como volumes individuais. Em Aveiro existia uma exigência quanto ao material, pelo que o tijolo partiu de um regulamento que abrangia todos os edifícios do Campus Universitário. Em Viana, o betão branco parte da escolha do arquitecto que vem, de certa forma, responder a intenções estruturais e de exploração das qualidades do betão branco como a cor e a textura (são visíveis as marcas da cofragem).

28 de Outubro de 2010, 18:00

Cumprindo com os requisitos do programa, o edifício, tal como os restantes edifícios do Campus de Aveiro, foi realizado em tijolo vermelho. Associo este trabalho aos projectos que fez para a Holanda e Berlin nos quais o tijolo era condição do projecto e não simplesmente pela expressão da linguagem.

Há, contudo, uma forte semelhança com algumas obras de Alvar Aalto (nomeadamente obras a partir de 1950) no que respeita ao uso das clareiras na cobertura (e que caracterizam fortemente o interior da biblioteca), a forte plasticidade do pano ondulado voltado para a Ria de Aveiro (que

163 SIZA, Álvaro em (Milheiro, Afonso, & Nunes, 2005) pág.9



Fig. 138 Biblioteca de Viana, interior.



Fig. 139, Biblioteca de Viana, vista exterior das fachadas Poente e Sul.

funciona como uma pele não traduzindo o mesmo resultado no espaço interior). O grande embasamento em mármore branco recorda-me um embasamento mais pequeno que Aalto utiliza na Câmara Municipal de Säynätsalo na Finlândia mas não creio que haja uma relação directa entre os dois uma vez que esta utilização de um embasamento vem já de obras anteriores de Álvaro Siza e aqui surge talvez numa vez numa tentativa de elevar o edifício até ao nível da praça onde se localiza a entrada, quase confundindo-se com o branco das rampas que fazem esta transição exterior.

Verifica-se que há um trabalho muito rico dos paramentos exteriores, da combinação de materiais como o tijolo e o mármore ou o betão da grande pala de entrada. O interior revela-se mais sóbrio no jogo de materiais (madeira e reboco branco) mas traduz uma grande riqueza espacial através de situações de pé direito duplo e até triplo.

19 de Agosto de 2008, 10:40

No centro da cidade de Viana, na margem Norte do Rio Lima, a biblioteca tem uma situação de implantação semelhante à do Pavilhão de Portugal. Assume-se claramente como um edifício de excepção. Descola-se do terreno para permitir a vista para o rio a partir da cidade, que seria obstruída caso o edifício pousasse completamente no terreno.

No exterior o volume construído em betão branco tem também embasamento em granito cinzento claro e caixilharia em alumínio.

No interior, a entrada e recepção da biblioteca possuem aplicados os materiais utilizados em obras de carácter público como Bancos, bibliotecas, Escolas e Faculdades, as paredes são brancas e os pavimentos, lambrins e escadas em mármore.

Nos espaços de consulta, leitura e actividades infantis, as paredes, pavimento e mobiliário, que desempenham um papel essencial na definição dos espaços, são em madeira clara.

Por fim não podemos deixar de falar das duas estações de Metro, a do Porto São Bento e a da Baixa/Chiado (1992-1998) em Lisboa pela diferença em relação a todas as outras obras devido à função a que respondem e ao seu carácter “interior” que não se discute em nenhum outro programa. Ambas possuem revestimentos em azulejo. No Porto os azulejos correspondem a uma gama de brancos que vão desde os mais azulados aos mais amarelados (ver catálogo de brancos em anexo). Em Lisboa, sendo os azulejos de uma só tonalidade de branco adquirem reflexos amarelados ou azulados dependendo do tipo de luz artificial.



Fig. 141 Estação de Metro Baixa-Chiado, interior com luzes amarelas.



Fig. 140 Estação de Metro Baixa-Chiado, interior com luzes brancas.



Fig. 142 Estação de Metro Porto S. Bento, interior.



Fig. 143 Estação de Metro Porto S. Bento, pormenor de azulejos interiores.

14 de Janeiro de 2011, 23:30

Numa das noites em visita por Lisboa saí do Terreiro do Paço em direcção ao Chiado e a passagem pela estação de metro era inevitável por vencer uma grande diferença de cotas na cidade sendo por isso atravessado por quem meramente quer passar da cota baixa para a cota alta ou vice-versa, sem que isso implique a utilização do metro. Optou-se por revestir as estações com azulejos, um suporte decorativo tradicional perfeito para o objectivo. O arquitecto, Keil do Amaral, e a artista plástica, Maria Keil, definiram então um modelo para estes espaços públicos que se tornou um exemplo a seguir.¹⁶⁴ Para os interiores da estação de Metro do Chiado Siza utilizou o azulejo creme que reflecte uma enorme variedade de tons por estar constantemente iluminado pela amarelada luz artificial.

A configuração semi-cilíndrica acelera todo o efeito de túnel e o jogo da iluminação artificial intercalada reflecte-se nos azulejos numa atmosfera dourada o que transforma completamente um espaço que, devido ao programa que contemplava, podia não ter grande interesse arquitectónico.

1 de Dezembro de 2010, 11:25

A escada escolhida foi a que se localiza no centro Sul do corpo principal da estação. É uma escada que, contrariamente ao que seria de supor, não possui uma função principal. No entanto, e também por essa razão, esta é um elemento a que chamamos de escada de “representação” precisamente por não ter um carácter fundamental na transição entre pisos interiores, mas porque para a sua imagem contribui para a caracterização do espaço e funciona como elemento essencial no efeito cénico criado em conjunto com as linhas de colunas laterais à escada, contribuindo para sensações distintas no seu percurso. Para quem sobe, torna-se mais importante o percurso a eixo da estação, ladeado pelas colunas e vislumbrando as escadas ao fundo. Ao contrário, a sensação “triunfal” é muito marcada na descida das próprias escadas percebendo-se a passerelle de colunas iluminada que se desenvolve em frente.

7. Conclusão

A realização deste trabalho seria impossível sem a experiência da viagem. Cada obra, e no caso particular de Álvaro Siza, não pode ser vista sem que haja a viagem, o percurso até ela, o olhar para toda a paisagem, natural e/ou urbana, que a envolve. Não é possível separar objecto e contexto como duas realidades autónomas, são denominadores comuns da sua arquitectura. Não podemos descrever a Casa de Chá sem falar no afloramento rochoso onde se insere e em todo o percurso que se faz até ele, ou olhar para a Casa Manuel Magalhães alheios às casas vizinhas, ou até tentar caracterizar a Faculdade de Arquitectura sem referir o rio, a vegetação que envolve o terreno e até a Casa Cor-de-Rosa.

Não é, de todo, verdade quando se diz que este arquitecto não tem teoria ou método. Os seus inúmeros depoimentos demonstram que há um processo mental que projecta para determinado lugar e tempo e não está dependente de uma linguagem formal, está sim dependente das condicionantes locais, sociais. A cor, entra na sua obra, como factor associado ao lugar, à envolvente, mas também associado à memória, às referências, ao que o arquitecto vê – “Através do que se vê, ganhar armas para os projectos”¹⁶⁵ Refere “que também em arquitectura há muitíssimos estímulos para a conquista da forma.”... “Não há dúvida de que existem para o arquitecto outros trabalhos a considerar na formação de cada um de nós, pelo que são um bom exercício complementar e insubstituível o desenho de objectos, desenhar, pintar, escultura, ouvir música, ver cinema...há um mundo de coisas que estão relacionadas com a arquitectura.”¹⁶⁶

O autor usa a cor apenas quando sente que existam razões para o fazer. Usou o tijolo vermelho em contraste com o branco em Duas Casas em Haia e criou uma unidade plástica. Apesar das duas linguagens bem personalizadas em cada uma das casas – uma com referência clara ao Expressionismo e a outra ao Neoplasticismo – elas articulam-se tão harmonicamente que se cria uma só imagem do edifício. Neste caso há uma intenção no uso dos materiais como suporte de cor.

Para Álvaro Siza a cor não é gratuita, e, contrariamente ao que possa julgar, o uso do branco não constitui uma ignorância para o uso de outras cores, mas a consciência das necessidades do lugar e das pessoas. Vimos a determinada altura, que o uso de diferentes por meios artificiais (como tinta ou o azulejo) manifesta-se com maior força no exterior, onde o contacto com a realidade em torno do objecto é mais forte. A cor ou o material é um dos meios para agarrar a obra ao sítio pela sua afinidade ou contraste.

165 OLIVEIRA, Ana, Entrevista a Álvaro Siza, 19 de Março 2011 (ver pág.105)

166 (Rodrigues J. M., 2008) pág.5

O uso da cor passa numa primeira fase pela descoberta dos materiais, muito influenciada pela sua formação e primeiro trabalho no atelier de Távora, numa época em que se procurava o modernismo português e a inclusão e associação de novos materiais e técnicas em voga no estrangeiro aos materiais e técnicas nacionais.

Numa segunda fase, mais ou menos a partir de 1970, há um maior uso da cor em tinta nos projectos para a Póvoa, SAAL na Bouça e S. Vitor, e em 1980 iniciam-se uma série de projectos na Alemanha e Holanda marcados pelo uso do tijolo e das várias técnicas aplicadas a este material e em Portugal ele é aplicado na Biblioteca de Aveiro observando-se ao mesmo tempo durante este período até à actualidade uma tendência para o uso do branco. O desconhecimento das obras generaliza o uso desse branco quando muitas das vezes ele é associado a outras cores como é o caso do Pavilhão de Portugal em que o branco joga com os azulejos verde-água escuros, ou o Jardim de Infância de Penafiel que no seu interior possui dois pátios, um amarelo e um vermelho, que refutam completamente a ideia de que Siza só usa branco.

Numa pequena sondagem que realizei online, a amigos de todas as áreas, perguntava qual a palavra que escolheriam para melhor caracterizar a obra de Álvaro Siza, no meio de “sóbria”, “limpa”, “ortogonal”, “hipersensível”, “vasta” a palavra que surgiu em maior número foi “branca”. Mesmo os estudantes de arquitectura escolheram essa palavra para a caracterizar. Não há pretensão em excluir como adjetivo para classificar a obra de Siza, porque, de facto, o branco tornou-se quase a imagem de marca deste arquitecto. Há, com este trabalho, uma intenção de mostrar que o uso do branco não é um mero capricho de autor ou um total alheamento às outras cores. Um conhecimento mais atento da sua obra revelam o uso consciente das cores quer através de tinta ou dos materiais e um olhar atento sobre o lugar, sobre o excesso de ruído. Este trabalho revela-nos que, mesmo quando pensamos não existir grande valor atribuído à cor, ela existe e, com alguma atenção conseguimos ser-lhe sensíveis ao ponto de não ser necessário existir uma parede azul ou amarela para que se fale em cor na descrição de um edifício ou espaço.

Álvaro Siza convida-nos sempre a fazer o esforço de ver para além do evidente.

“...é importante a expressão de uma qualquer singularidade que, não traindo a essência, liberte o desenho das razões demasiado óbvias. Consegue assim definir-se um toque de autenticidade que atrai de maneira não agressiva mas que, ao mesmo tempo, surge, em parte, como bana. Partir com a obsessão da originalidade é um processo inculto e primário.”¹⁶⁷

167 (Vieira & Gregotti, 2000)

8. Entrevista ao Arquitecto Álvaro Siza Vieira

Rua do Aleixo 53, 2º piso, Porto

19 de Março de 2011,

Ana Oliveira - Estou a fazer uma dissertação sobre a cor na sua obra...

Álvaro Siza – As pessoas andam por aí a dizer que faço tudo branco.

A.O. – Não, não, mas o que eu quero é mostrar que não é bem assim..

(risos)

A. Siza – Agradeço

(...)

A.O. – Uma análise das suas obras revela que há uma preocupação muito sensível na utilização da cor. Em *Conversas no Obradoiro* refere que tem de procurar razões muito fortes para utilizar determinada cor. Essa ponderação, procura, surge no início ou no final do projecto?

A. Siza – No início. Tudo surge no início. O projecto deve ser pensado como um todo e portanto a cor, os materiais, a forma, são coisas que vão pairar na nossa cabeça logo que nos é dado um projecto. (...) Tem de estar tudo equilibrado, e o esforço de projectar é o esforço de equilibrar e abranger tudo.

A.O. - Pergunto isto porque, num vídeo gravado na casa Avelino Duarte, em que o Arquitecto Álvaro Siza falava com o cliente da obra, dizia que até ao final da obra tinha dúvida em relação à cor e só depois é que optou pelo ocre feito com um saibro que existia perto...por isso fiz esta pergunta...

A. Siza – Acho isso muito interessante. Veja bem: em Ovar, quando fiz aquela casa, aquilo ficava numa avenida longuíssima. Não havia praticamente nada, havia duas ou três casas de emigrantes. Era um terreno absolutamente plano que é a coisa mais difícil que há...era como um abstracto. E eu tive não só em relação à cor como em relação a tudo nesse projecto muitas dúvidas iniciais, porque nada era evidente, nada era natural, era preciso encontrar a evidência. E portanto o que acontece é que quando se fez o reboco decidimos fazer com uma argamassa não muito forte, tradicional, com saibro. E o lugar onde íamos buscar o saibro ali perto era amarelo, era ocre. Foi um perfeito acaso. Quando vi gostei muito, porque era quente, era mesmo lindo. Depois, a pretexto de umas fissuras que apareceram, porque a estrutura não tinha sido bem executada ou calculada, não sei bem, houve uma certa cedência e apareceram as fissuras. A pretexto disso, o cliente que achava que eu fazia tudo branco e gostava de tudo branco, veio-me fazer pressão para refazer outro reboco, porque

aquele estava a fissurar. Nessa altura já se utilizava outro tipo de reboco, que era para pintar de branco... e eu lutei contra isso. Mas não nos podemos zangar com o cliente de modo que pinte de branco e ele lá ficou...

A.O. – Há uma relação mútua de sensibilidade a determinadas cores na sua obra e na de Fernando Távora. Refiro isto a propósito, por exemplo, da entrada que faz na FAUP e na entrada que Fernando Távora faz na Quinta da Conceição. Sente que neste aspecto Fernando Távora terá sido uma influência?

A. Siza – De certeza que terá sido influência em tudo, na cor, na luz, em tudo. Agora, quando escolhi aquele vermelho para a entrada da Faculdade de Arquitectura garanto-lhe que não pensei na entrada da Quinta da Conceição, mas é claro que ela estava cá dentro, é uma coisa belíssima. É um rosa velho, uma cor tradicional e esta (FAUP) é mais um vermelho que usam os chineses, não sei se agora ainda está com a mesma cor...

A.O. – está um pouco mais gasto...

A. Siza – ...já deve estar diferente. O problema da cor também tem esse aspecto, não sendo do próprio material, o tempo modifica a cor, e depois as renovações... uma coisa interessante era a polémica, emotiva, que havia no México, e se calhar ainda há por causa da renovação das casas do Barragán. Ora, a verdade é que o Barragán, naquilo que ele controlava, a casa dele ou obras em que ele mantinha o controlo, quase todos os anos mudava a cor. Caiava. Eram cores com pouco tempo de resistência e, portanto, no ano seguinte, já estava noutra e escolhia outra cor. Houve uma polémica muito engraçada quando resolveram renovar, ou refrescar as Torres Satélite. Vários grupos de arquitectos diziam que ele fazia de uma forma ou de outra. Se calhar, ele próprio se as renovasse, de tantos em tantos anos pintava de cores diferentes. Agora, há coisas fixas que fazem parte da tradição e têm a ver com as razões dessa tradição. Por exemplo, no Alentejo como de resto em toda a bacia mediterrânica, são brancas a maior parte das construções, o que não quer dizer que noutra altura não tenham sido. Sabe-se que os gregos pintavam o mármore de cores vivas. Em determinada altura, em determinado momento histórico por razões várias, passou a haver a onda do branco, mas julgo que teria muito a ver primeiro com a facilidade de execução, porque eram os habitantes que pintavam, e portanto o branco não tinha tanto trabalho de elaboração. Também pelas suas características em relação ao clima. O branco reflecte e, como são

zonas quentes no verão e ainda não se fazia isolamentos térmicos com materiais especiais, o branco reflectia. Estou-me a lembrar que, em Marrocos, e deve ser em todo o norte de África, numa viagem que fiz, verifiquei que as casas que tinham pátios estes eram de um turquesa muito claro entre o verde e o azul clarinho. Usavam-no sistematicamente, e eu, depois, usei na casa que fiz para o meu irmão em Santo Tirso, porque gostei muito, e a cor dá uma frescura. Depois vim a saber que eles pintavam assim porque aquela cor afasta os mosquitos,...nem tudo é poesia. A poesia está misturada com o contexto, a vantagem.

A.O. – Gostava também de saber se existem pintores ou arquitectos que sejam referência na escolha das cores na sua obra ou se esta é resultado da sua experimentação pessoal.

A. Siza – Bem, lá está, a gente vê muitas coisas, e de algumas gosta muito e usa. Porque a formação do arquitecto é isso. Através do que se vê, ganhar armas para os projectos. Também há o efeito contrário, há muita gente a usar as cores do Barragán, aqueles vermelhos, lilases, e eu, tendo adorado a visita às obras do Barragán, nunca usei essas cores. Elas estão no México todo. Tem a ver com a luz, tem a ver com a própria formação dele. Ele, por exemplo, tem uma piscina interior belíssima, a gente entra e vê um Matisse. Ele esteve em Paris, também recebeu muita influência do Norte de África e, portanto, nunca me apeteceu aderir, e dizer “aquela cor é fantástica, vou usar”. A gente vai aprendendo, fui verificando que no Norte, onde não há este sol brilhante há mais cor na arquitectura do que no Sul, porque o sol pinta os edifícios, o branco é relativo, o sol poente muda a cor completamente. Olhe, uma coisa interessante é que, quando o Távora fez a entrada para a Quinta da Conceição não conhecia o Barragán, nem eu conhecia o Barragán. Barragán passou a ser conhecido quando teve o prémio Pritzker, embora antes tenha sido publicado um artigo sobre ele. E o Távora sei em absoluto que não o conhecia. E quando nós vimos o Barragán, numa obra que tinha um jardim e uma fonte, dissemos “Isto parece o Távora na entrada da Quinta da Conceição” e depois gozávamos com o Távora “Ah, você viu o Barragán...” e ele respondia “Não! Não conhecia!” e realmente nunca tinha visto. Mas isto no fundo está tudo ligado, Barragán, Norte de África, Andaluzia, Portugal.

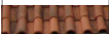
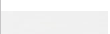
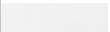
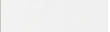
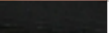
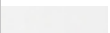
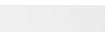
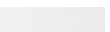
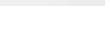
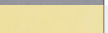
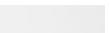
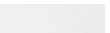
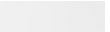
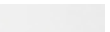
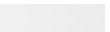
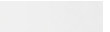
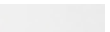
A.O. – Por último queria perguntar se, tal como existem as fases azul e rosa de Picasso, se terão existido fases no seu percurso que o terão levado a utilizar determinadas cores.

A. Siza – Não. Essa fusão num todo na pintura é muito forte. E julgo que com Picasso tem muito a ver com o seu estado de alma. O trabalho de pintura é muito mais emotivo do que o de arquitectura que é mais directo. E eu julgo que o Picasso, num período em que não tinha ainda sucesso, e devido a alguns factos tristes como a perda de um grande amigo, utilizava a cor em toda a atmosfera dos quadros, com motivos ligados à pobreza, e esta tinha a ver com um certo estado de espírito que se projecta depois na própria tendência de cor. A pintura de Picasso tem muito a ver com a sua vida pessoal. Acho que tem muitos estados de alma e uma grande sensibilidade e uma grande capacidade de traduzir o momento que na arquitectura não é tão intensa. A arquitectura é uma actividade artística acho eu, mas mais indirecta, mais envolvida por pessoas e equipas. Não é tão directa, pessoal, não há as mesmas razões e explicações para as cores que se usam. Agora, sei lá, nada é assim tão “pão pão queijo queijo”. Lembro-me que, quando fiz uma reforma na casa do meu pai em Matosinhos, na altura, fiz um passeio qualquer à Póvoa e vi umas casas de pescadores onde existia aquela cor verde que tinha nas caixilharias interiores e foi por isso que utilizei. Gostei muito e também era um absoluto imaturo, ainda num período inicial de formação. Hoje já não me aconteceria isso, julgo eu,... ou talvez acontecesse. Mas, ali, lembro-me que pus aquela cor que vi nas casas da Póvoa. É possível que ainda hoje aconteça isso. Mas nunca pode ser esta coisa primária de ir buscar isto, ir buscar aquilo, e juntar. Tem a ver também com os estados de alma.



Obras

1954	Quatro moradias em Matosinhos
1955	
1956	
1957	
1958	Casa de Chá - Restaurante Boa Nova, Piscina no parque Quinta da Conceição
1959	
1960	Remodelação da casa paterna, Cooperativa de Lordelo
1961	Piscinas de marés
1962	
1963	
1964	Casa Alves Santos, Casa Alves Costa
1965	
1966	
1967	Casa Manuel Magalhães
1968	
1969	
1970	Complexo Vila Cova em Caxinas
1971	Casa Alcino Cardoso
1972	
1973	Casa Beires
1974	Viviendas SAAL em São Victor
1975	Vivendas sociais SAAL, Bouça II
1976	Casa António Carlos Siza
1977	Bairro da Malagueira
1978	Agência do Banco Borges & Irmão
1979	Casa Maria Margarida Aguda
1980	Casa Avelino Duarte
1981	
1982	
1983	
1984	Reabilitação da casa da Quinta da Póvoa, Jardim Escola João de Deus
1985	Pavilhão Carlos Ramos
1986	Faculdade de Arquitectura da UP, Escola Superior de Educação de Setúbal
1987	
1988	Plano de reconstrução do Chiado, Biblioteca da Universidade de Aveiro
1989	
1990	Igreja de Santa Maria e centro paroquial de Marco de Canavezes
1991	Museu de Arte Contemporânea da Fundação Serralves
1992	Estação do metro Baixa/Chiado.
1993	Sala de Exposições Revigrés, Edifício de escritórios Álvaro Siza e outros
1994	
1995	Edifício admin. dos portos do Douro e Leixões. Pavilhão de Portugal Expo'98
1996	
1997	Parque e centro cultural de Caxinas
1998	Edifício Leonel no Chiado
1999	Pavilhão Português na Expo 2000 em Hanôver
2000	
2001	
2002	
2003	
2004	Biblioteca Municipal de Viana do Castelo
2005	Casa Armanda Passos
2006	
2007	Casa Alemão

	Materiais Exterior	Telha	Pedra	Cortiça	Tijolo	Madeira	Azulejo	Betão	Tinta cor	Tinta branco
										
										
										
										
										
										
										
										
										
										
										
										
										
										
										
										
										
										
										
										

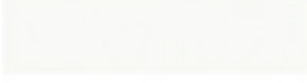
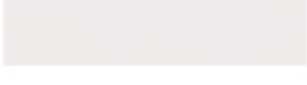
	D787 Branco Puro Simplesmente branco, em toda a sua essência pura e luminosa, sem artifícios
	A722 Branco Primavera Fresco e primaveril esta cor emerge dos tons da natureza
	0700 Branco Nuvem A suavidade e transparência das nuvens que salpicam o céu
	D785 Branco Creme O tom ideal com toda a delicadeza de uma mousse doce
	0707 Branco Marfim Uma cor com toda a elegância da matéria preciosa que lhe dá o nome
	D784 Branco Camélia Um tom feminino, perfumado e romântico que oscila entre o rosa e o lilás
	PL88 Vanilla Doce como um gelado é o branco que apetece provar
	PL82 Apricot Este tom herda a textura macia e rosada do fruto estivo
	E374 Sea Como um suspiro marinho esta cor veste uma onda de verde acinzentado
	PL34 Sky Um tom de evasão tal como um límpido e infinito céu azul
	E375 Chá Branco Uma cor delicada e uma infusão de pureza para os seus interiores
	E376 Seda Tal como o têxtil natural que o inspira este tom é meio amarelado e suave
	E157 Grão de Areia Este é um tom 100% natural que traz consigo o calor da praia
	E377 Lótus Sofisticado, este tom é inspirado na flor aquática e elegante que lhe dá o nome

Fig. 42 Exemplos retirados de um Catálogo de Brancos, 2011.

Registo fotográfico das diferentes fases do dia

Museu de Arte Contemporânea de Serralves

26 de Abril de 2011



10:30



13:32



16:34

Registo fotográfico das diferentes fases do dia
Museu de Arte Contemporânea de Serralves
26 de Abril de 2011



10:25



13:30



16:15



13:28



16:30



16:30 encoberto

Registo fotográfico das diferentes fases do dia
Museu de Arte Contemporânea de Serralves
26 de Abril de 2011



10:29



10:42



13:31



13:18



16:12



16:05

Registo fotográfico das diferentes fases do dia

Museu de Arte Contemporânea de Serralves

26 de Abril de 2011



10:46



13:22



16:08

Registo fotográfico das diferentes fases do dia
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
10 de Maio de 2011



9:18



12:00



15:30



18:00



19:53



9:20



12:22



15:32



18:02



19:55

Registo fotográfico das diferentes fases do dia
 Museu de Arte Contemporânea de Serralves
 26 de Abril de 2011



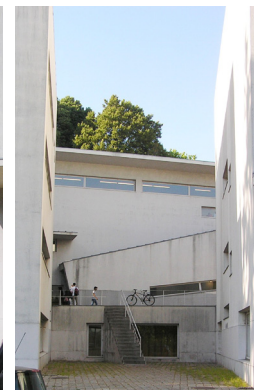
9:19



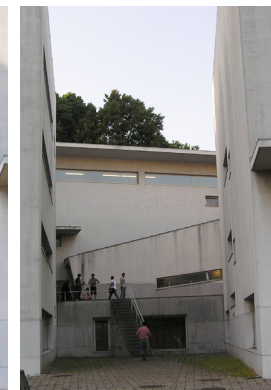
12:21



15:31



18:01



19:54



9:26



12:27



15:37



18:07

Registo fotográfico das diferentes fases do dia
Museu de Arte Contemporânea de Serralves
26 de Abril de 2011



9:21



12:23



15:33



18:03



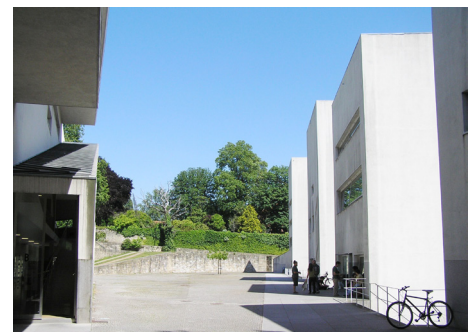
19:56



9:28



12:29



15:39

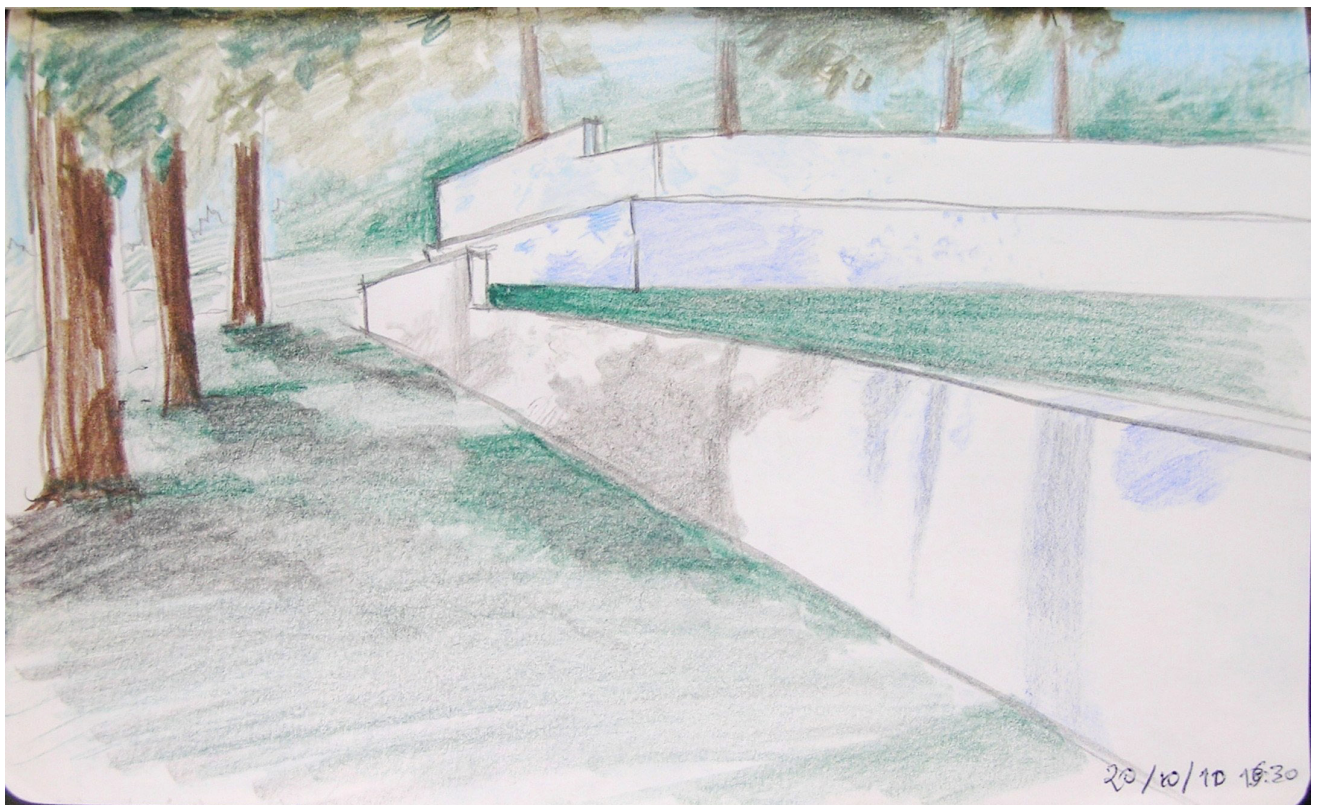


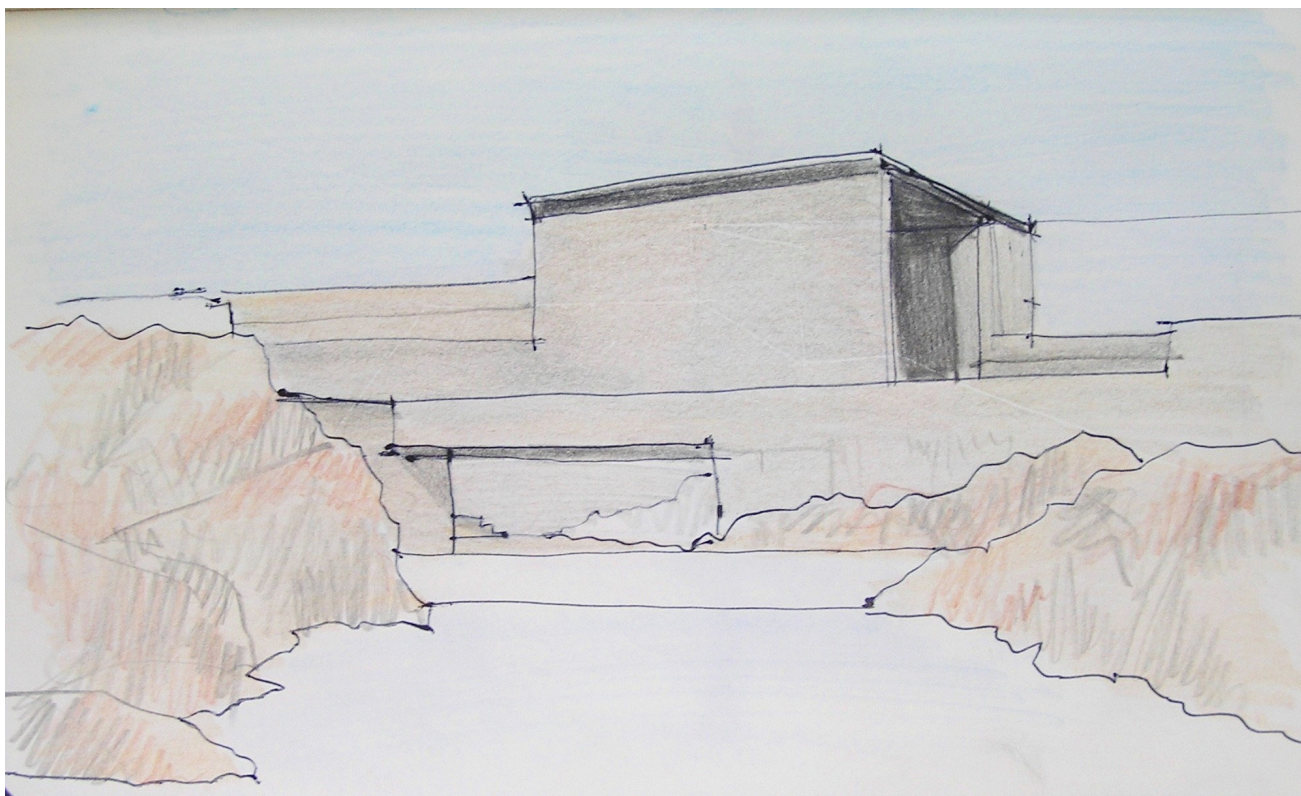
18:09

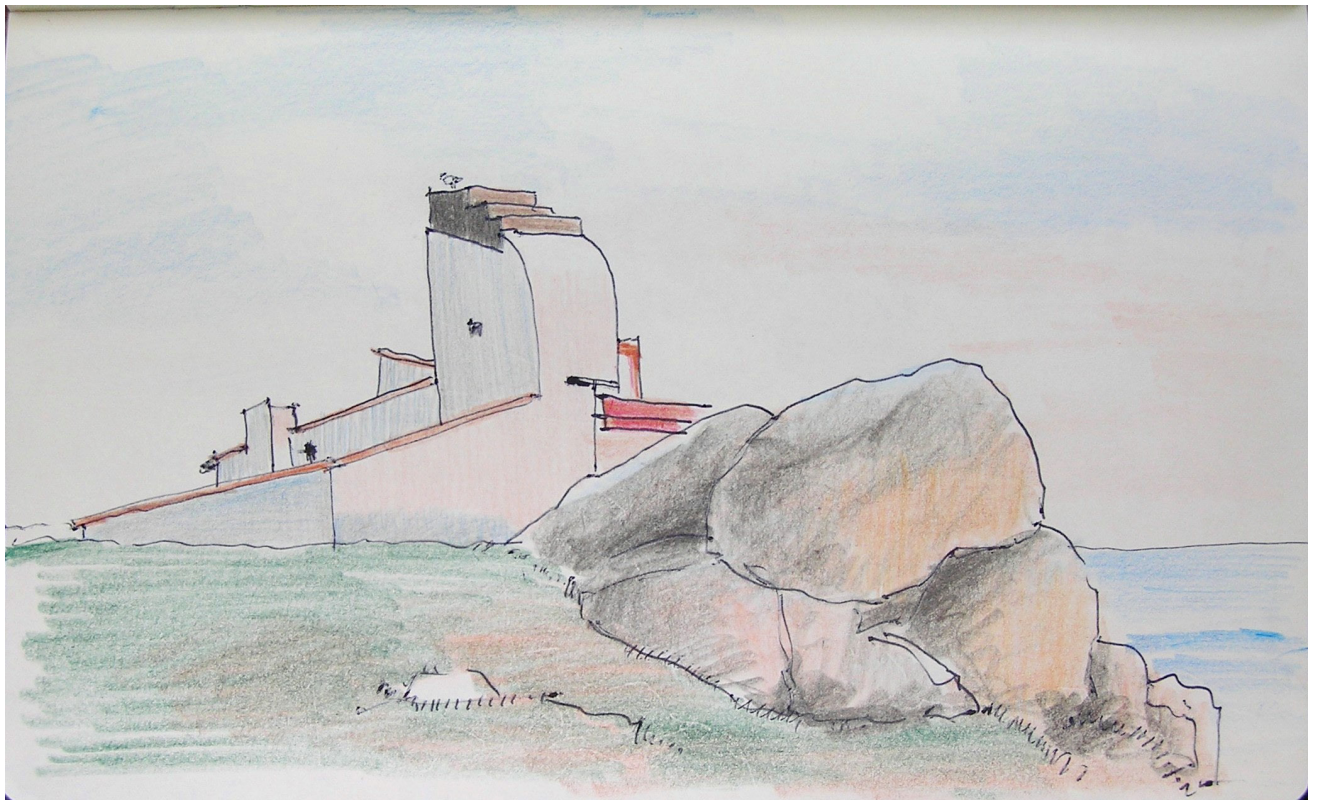


20:00

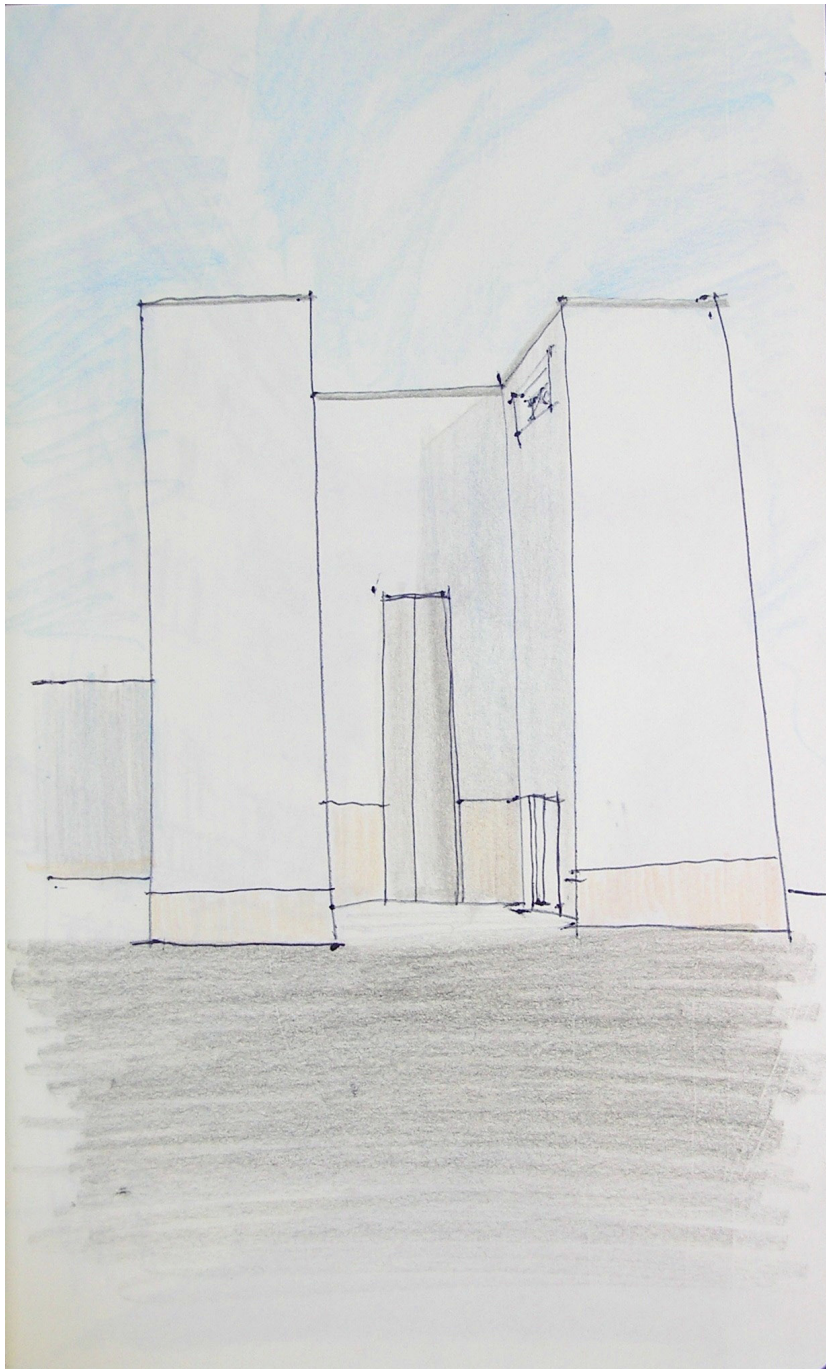


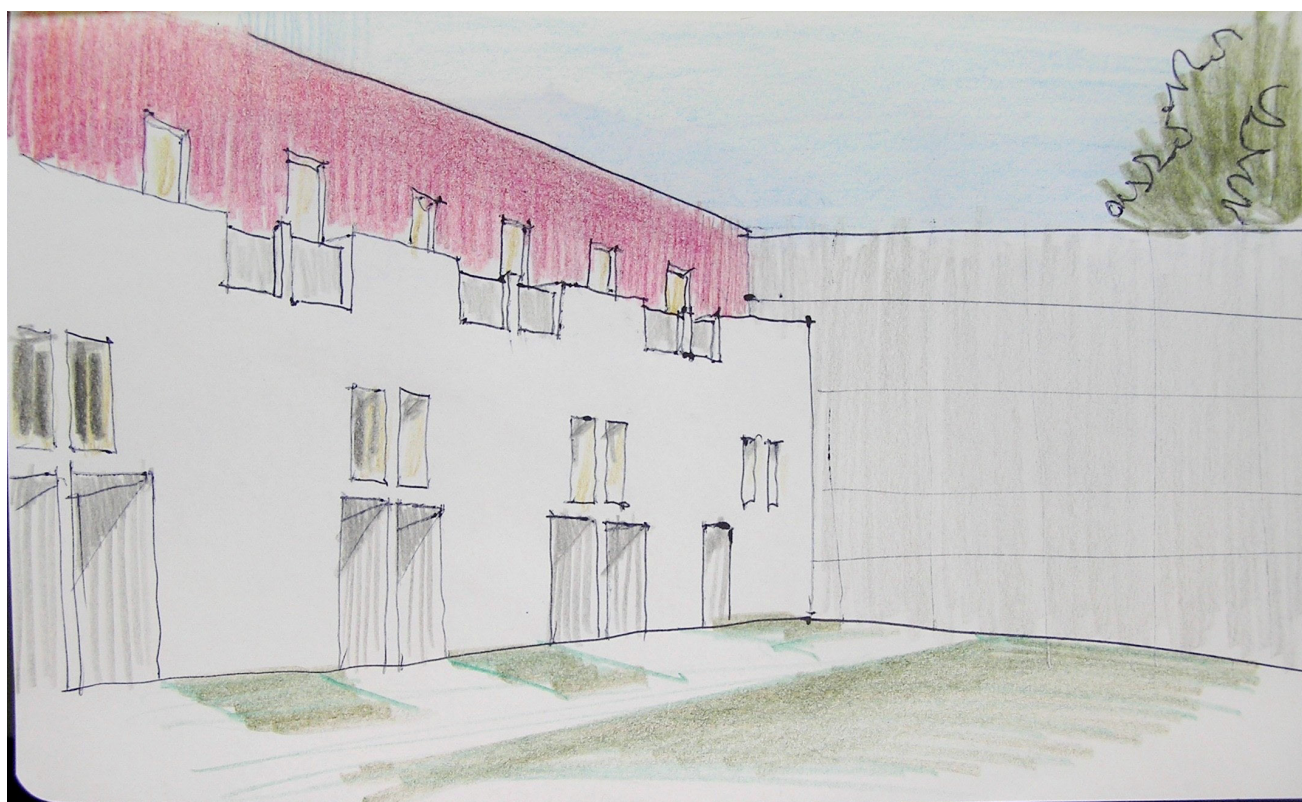




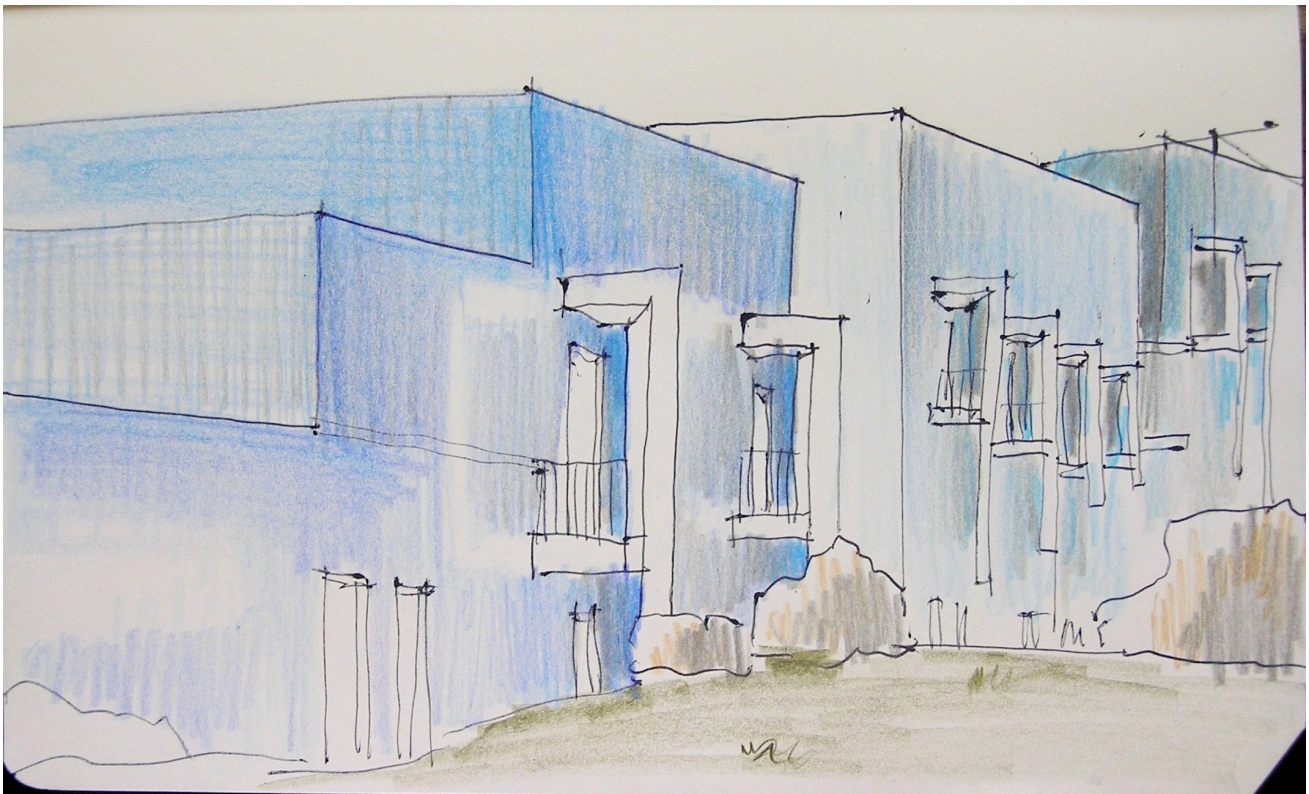












Bibliografia

- AGUIAR, J. (2002). *Cor e cidade histórica : estudos cromáticos e conservação do património*. Porto: FAUP Publicações.
- AREAL, Z. (1995). *Visualmente, A cor*. Porto: Areal Editores.
- ARNHEIM, R. (2004 - nova versão). *Arte e Percepção Visual - Uma psicologia da visão criada*. São Paulo: Pioneira - Thomson Learning.
- BOLL, M. (1956). *Le Secret des Couleurs*. Paris: Presses Universitaires de France.
- CECILIA, F. M., & Levene, R. C. (2000). *El Croquis: Alvaro Siza : 1958-2000 : getting through turbulence=salvando las turbulencias : notes on invention=notas sobre la invención*. Madrid: El croquis.
- CARRÉRE, J. *Lumière et couleur dans l'architecture*.
- CRUZ, V. (2005). *Retratos de Siza*. Porto: Campo das Letras.
- CULLEN, G. Kevin Linch (1999), *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70
- CASTANHEIRA, C., & Porcu, C. (2001). *As cidades de Álvaro Siza*. Lisboa: Figueirinhas.
- DUARTE, R. B. (2007). *Cor=color*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- FIGUEIRA, J. (2008). *Álvaro Siza: Modern Redux*; transl. Brad Cherry. Verlag: Osfildern: Hatje Cantz.
- FLECK, B. (1999). *Álvaro Siza*; trad. Adriana Tipold Martins. Lisboa: Relógio D'Água.
- FLECK, e. b., & Siza, t. d. (1994). *Álvaro Siza: city sketches - desenhos urbanos*. Basel: Birkhauser.
- FONSECA, J. M. (1985). *Álvaro Siza em Matosinhos*. Matosinhos : C.M.: Edições Afrontamento / Câmara Municipal de Matosinhos.
- FRAMPTON, K. (2000). *Álvaro Siza: obra completa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FRAMPTON, K. (2005). *Álvaro Siza: tute le opere / scriti Álvaro Siza*. Milano: Electa.
- FRANÇA, J.-A. (1911-1961). *A arte em Portugal no século XX*. Bertrand Editora.
- GAGE, J. (1993). *Color y cultura : la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*. Londres: Siruela.

HEER, J. d. (2009). *The architectonic colour : polychromy in the purist architecture of Le Corbusier*. Rotterdam: 010 Publishers.

JANSON, H. W. (1998). *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gukbenkian.

LAJE, A., & Dias, S. (2003). *Desígnio*. Porto: Porto Editora.

KUPPERS, H. (1992). *Fundamentos de la teoría de los colores*. Mexico: Ediciones Gustavo Gilli SA

Linch, K. (1999). *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70.

MACHADO, C. M. (2006). *Anonimato e banalidade : arquitectura popular e arquitectura erudita na segunda metade do século XX em Portugal*. Porto: FAUP.

MACHABERT, D., & Beaudouin, L. (2009). *Álvaro Siza: uma questão de medida*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

MILHEIRO, A. V., Afonso, J., & Nunes, J. (2005). *Álvaro Siza: candidatura ao prémio UIA Gold Medal 2005*; entrev. Eduardo Souto de Moura. Lisboa: Ordem dos Arquitectos.

MURO, C. (1933). *Álvaro Siza. Escrits*. Catalunya: Edicions UPC.

NEUFERT, E. (trad. ed. alemã 1976). *Arte de Projectar em Arquitectura*. Brasil: Editorial Gustavo Gili, S.A.

PASSOS, A. (2006). *Casa Armanda Passos*. Porto: Casa Armanda Passos.

PINTO, A. L., Meireles, F., & Cambotas, M. C. (2004). *Cadernos de História da Arte-10*. Porto: Porto Editora.

RODRIGUES, A. J. (1989). *A Bauhaus e o Ensino Artístico*. Lisboa: Editorial Presença.

RODRIGUES, J. (1992). *Álvaro Siza: obra e método*. Porto: Civilização.

SIZA, Á., & Moura, E. S. *Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura, Pavilhão de Portugal*. Lisboa: Critério - Produção Gráfica, Lda.

SOMOSA, M. (2007). *Álvaro Siza: conversas no obradoiro* / Manel Somoza. Ourense: Verlibros.

TÁVORA, F. (1947). *O problema da casa portuguesa* - Cadernos de Arquitectura nº1.

TESTA, P. (1998). *Álvaro Siza*; trad. Sylvia Fischer - 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes.

- TESTA, P. (1988). *The architecture of Álvaro Siza*; trad. José Quintão. Porto: FAUP.
- TYE, M. (2000). *Consciousness, color and content*. Cambridge: The Mit Press.
- TOSTÕES, A. (2003). *Arquitectura moderna portuguesa : 1920-1970*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico.
- TRIGUEIROS, J. (1993). *Fernando Távora*. Lisboa: Blau.
- TRIGUEIROS, L. (1997). *Álvaro Siza: 1954 - 1976*. Lisboa: Blau.
- TRIGUEIROS, L. (1995). *Álvaro Siza, 1986 - 1995*. Lisboa: Blau.
- VELEIRO, T. T. (1991). *El colore en arquitectura*. Coruña, Espanha: Edicions do Castro.
- VIEIRA, Á. S. (cop.1993). *Álvaro Siza: obras y proyectos, 1954-1992*. Barcelona: Gustavo Gili.
- VIEIRA, Á. S., & Dias, A. (2003). *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto - Percursos do Projecto*. Porto: Faup.
- VIEIRA, Á. S., & Gregotti, p. V. (2000). *Imaginar a evidência / Álvaro Siza*. Lisboa: Edições 70.
- ZUMTHOR, P. (2006). *Atmosferas : entornos arquitectónicos : as coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Gili.

Periódicos

- Ibérica, A. Cor #021. Caleidoscópio.
- PEREIRA, N. T. *Architettura popolare, dall'inchiesta al Progetto*. Domus.
- RODRIGUES, J. M. (2008). *Álvaro Siza: en blanco* / ed. José Miguel Rubio Rodrigues. Valencia: General de ediciones de arquitectura.
- TESTA, P. (1987). *Tradition and actuality in the Antonio Carlos Siza House*. Journal of Architectural Education, vol. 40, nº 4.

Caderno de Textos, História da Arquitectura Contemporânea, 5º ano, Professor Carlos Machado

OUD, J. J. (1960). *Mi trayectoria en “De Stijl”*.

PFEIFFER, B. B. (1894-1930). *Frank Lloyd Wright - Collected writings*. Rizzoli/New York with association with Frank Lloyd Wright Foundation.

TÁVORA, F. *Abril, 9, Sábado*, 1960

Trabalhos Académicos - Provas Finais

COELHO, A. (2008). *A cor na Obra de Le Corbusier* - Prova Final de Licenciatura em Arquitectura. Porto: FAUP.

COSTA, M. F. (2000). *Cor e sensação : o objecto do desejo*. Porto: FAUP.

FERNANDES, E. J. (2010). *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola* - Tese de Doutoramento. Escola de Arquitectura da Universidade do Minho.

LEAL, L. S. (2005). *A cor na arquitectura de Luis Barragán* . Porto: FAUP.

PRATA, R. d. (2002). *De Alberto Carneiro a Peter Zumthor: fundamentos materiais da forma* - Prova Final de Licenciatura em Arquitectura. Porto: FAUP.

SANTOS, R. M. (2010). *A dinâmica da cor no espaço* . Porto: FAUP.

SILVA, C. D. (2002). *Cor na manipulação do espaço*. Porto: FAUP.

Sites da Internet

<http://archrecord.construction.com/inthecause/onTheState/0402solon-1.asp>

http://ulusiada.academia.edu/CristinaCarameloGomes/Papers/166933/A_Intemporalidade_da_Cor

<http://www.fadu.uba.ar/sitios/sicyt/color/aic2004/190-193.pdf>

Fontes das Imagens

Todas as imagens apresentadas ao longo do trabalho são fotos ou desenhos realizados durante as visitas que tiveram lugar no decurso deste trabalho, à excepção das seguintes, cuja fonte passo a identificar:

Imagem 4 retirada do site <http://marleneacayaba.blogspot.com>

Imagem 5 retirada do site <http://ximesolischavez.wordpress.com>

Imagem 10 retirada do site: <http://painting-analysis.blogspot.com>

Imagem 11 retirada do site: <http://www.duke.edu>

Imagem 12 retirada do site: <http://fragmentosdelcosmos.blogspot.com>

Imagem 13 retirada do site: <http://www.dwell.com>

Imagem 14 retirada do site: <http://tipografos.net>

Imagem 15 retirada do site: <http://www.architecture-balar.com>

Imagens 16 e 17 retiradas do site: <http://arquitectura-sustentavel.blogspot.com>

Imagem 24 retirada do site: <http://www.peterbeers.net>

Imagens 25,26 e 27 retiradas do livro: *Álvaro Siza em Matosinhos*, pág.17

Imagem 28 retirada do site: <http://www.ivarhagendoorn.com>

Imagem 29 retirada da revista: *A+U Álvaro Siza 1954-1988*, edição japonesa

Imagem 35 retirada do livro: *As Cidades de Álvaro Siza*

Imagem 38 retirada do site: <http://www.casosdecasa.com.br>

Imagem 41 retirada do site: <http://providersofcultureofthenation.blogspot.com>

Imagem 42 retirada do site: <http://www.dearchiteturablog.com>

Imagem 45 retirada do site: <http://valuet.wordpress.com>

Imagem 46 retirada do site: <http://hr.wikipedia.org>

Imagem 64 retirada do livro: *As Cidades de Álvaro Siza*

Imagem 84,86,87 retiradas do livro: *Álvaro Siza:obra e método*, págs. 91 e 92

Imagem 88 retirada da revista: *A+U Álvaro Siza 1954-1988*, edição japonesa

Imagem 89 retirada do livro: *Álvaro Siza:obra e método*, pág. 136

Imagem 90 retirada do livro: *Álvaro Siza:obra e método*, pág. 134

Imagem 104 retirada do livro: *Álvaro Siza:obra e método*

Imagem 107 retirada do site: <http://de.abduzeedo.com>

Imagens 108, 109 e 110 retiradas do site: <http://www.ducciomalagamba.com>

Imagem 111 retirada da revista: *A+U Álvaro Siza 1954-1988*, edição japonesa

Imagens 118,119 e 120 retiradas do livro: *As Cidades de Álvaro Siza*

Imagem 140 retirada do livro: *El Croquis, Álvaro Siza*