



**Tatiane de Oliveira**

## **Álvaro Siza na Fundação Iberê Camargo**

### **Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.

Orientador: Prof. João Masao Kamita



**Tatiane de Oliveira**

## **Álvaro Siza na Fundação Iberê Camargo**

### **Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

**Prof. João Masao Kamita**

Orientador  
Departamento de História – PUC-Rio

**Profa. Ana Luiza de Souza Nobre**

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

**Profa. Laís Bronstein Pássaro**

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 14 de novembro de 2022

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

### **Tatiane de Oliveira**

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) em 2012. Especializou-se em História da Arte e da Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) em 2015.

### Ficha Catalográfica

Oliveira, Tatiane de

Álvaro Siza na Fundação Iberê Camargo / Tatiane de Oliveira; orientador: João Masao Kamita. – 2022.

133 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2022.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura e Urbanismo – Teses. 2. Álvaro Siza. 3. Lugar. 4. Novas cartografias. 5. Fundação Iberê Camargo. I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

À minha mãe, Maria.

## Agradecimentos

Ao professor João Masao Kamita, pelos ensinamentos e atenciosa orientação, fundamental na realização deste trabalho.

À banca de qualificação, pelas contribuições, comentários e sugestões.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Arquitetura – PPGArq.

A Deus, mistério sempre essencial nesta travessia chamada vida.

Ao meu pai, por me possibilitar trilhar este percurso.

Aos meus sobrinhos, João Victor, Daniel e Noah, que com as suas levezas de criança, tornaram este árduo percurso mais leve.

À Patrícia Estácio e a Mariana Fortes, colegas de turma, pelo apoio e por dividirem momentos de angústia neste trajeto.

Aos funcionários da Fundação Iberê Camargo, em especial Eduardo Haesbaert, Gustavo Possamai e Ilana Machado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## Resumo

Oliveira, Tatiane de; Kamita, João Masao. **Álvaro Siza na Fundação Iberê Camargo**. Rio de Janeiro, 2022. 133p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho visa refletir sobre Arquitetura e lugar: os rumos da arquitetura de Álvaro Siza, arquitetura essa topológica e atenta ao contexto, às preexistências, à concretude, à história, à cultura, às questões socioculturais, que reverbera noções de tempo, fragmento, memória, experiência e lugar. Tal reflexão será elaborada tomando como foco de análise o projeto da Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 1998-2008). Uma vez que em Siza não há um conceito prévio de lugar, mas um “caso a caso” que envolve múltiplas relações e dimensões, colocaremos a seguinte inquietação: como o arquiteto Álvaro Siza realiza a questão do lugar no projeto da Fundação? Para isso, trazemos a cartografia como modo de abordagem, utilizando-a como possível ferramenta de percepção das relações que o arquiteto estabelece para criar um lugar, e, assim, percorrer a poética do arquiteto no projeto da Fundação.

### Palavras-chave

Álvaro Siza; lugar; “novas cartografias”; Fundação Iberê Camargo.

## Abstract

Oliveira, Tatiane de; Kamita, João Masao. (Advisor). **Álvaro Siza at Iberê Camargo Foundation**. Rio de Janeiro, 2022. 133p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work aims to reflect on Architecture and place: the paths of Álvaro Siza's architecture, architecture that is topological and attentive to context, pre-existence, concreteness, history, culture, socio-cultural issues, which reverberates notions of time, fragment, memory, experience and place. This reflection will be elaborated taking the Iberê Camargo Foundation project (Porto Alegre, 1998-2008) as the focus of analysis. Since in Siza there is no prior concept of place, but a “case by case” that involves multiple relationships and dimensions, we will pose the following concern: how does architect Álvaro Siza carry out the question of place in the Foundation's project? For this, we bring cartography as a way of approaching, using it as a possible tool for perceiving the relationships that the architect establishes to create a place, and, thus, go through the poetics of the architect in the Foundation's project.

## Keywords

Álvaro Siza; place; “new cartographies”; Iberê Camargo Foundation.

## Sumário

1. Introdução	12
2. Álvaro Siza: uma travessia	17
3. Cartografia e lugar	51
3.1. Narrativas cartográficas: uma poética singular	72
4. Fundação Iberê Camargo: uma (carto)poética	100
5. Considerações finais	127
6. Referências bibliográficas	130

## Lista de ilustrações

### Figuras

Figura 1 - Mercado da Vila da Feira (1953-1959)	36
Figura 2 - Pavilhão de Tênis da Quinta da Conceição (1956-1960)	36
Figura 3 - Casa de Ofir (1957-1959)	37
Figura 4 - Exemplificação das tipologias das “ilhas”	44
Figura 5 - SAAL da Bouça (1975-2006)	45
Figura 6 - Pátios internos - SAAL da Bouça (1975-2006)	48
Figura 7 - Provável mapa de Çatalhöyük (aproximadamente 6200 a.C.)	54
Figura 8 - Tabuleta sumeriana de terracota (c. 2100 a.C.)	55
Figura 9 - Mosaico bizantino de uma igreja do século VI, em Mababa (Jordânia), representando a embocadura do Jordão no mar Morto	56
Figura 10 - Mandala jainista (Gujarat, séculos XVIII a XIX)	57
Figura 11 - Mapa físico da Europa	75
Figura 12 - Planta de situação - Centro Desportivo de Panticosa, 2001-2008	75
Figura 13 - Levantamento topográfico - Piscina das Marés, Leça da Palmeira	78
Figura 14 - Museu para dois Picasso, Madri, 1992. Guernica	83
Figura 15 - Colocação anterior no Prado, Madri	84
Figura 16 - Museu para dois Picasso, Madri, 1992. As duas galerias do museu entram no Parque Oeste	85
Figura 17 - Restaurante Boa Nova, Leça da Palmeira, 1958-1963. Esboço prospectivo de estudo	87
Figura 18 - Piscina municipal Leça da Palmeira, 1961 e 1993. A piscina vista do Atlântico	89
Figura 19 - Piscina municipal Leça da Palmeira, 1961 e 1993. Estudo para o acesso	90
Figura 20 - Quatro projetos ao longo da estrada marginal Leça da Palmeira, 1958-1993. Esboço da planimetria; à esquerda, o Atlântico	91
Figura 21 - Sistematização da área em volta do monumento a António Nobre, 1980. Esboço prospectivo	92

Figura 22 - Igreja, Marco de Canaveses, 1990-1997. O complexo paroquial com a igreja ao centro; à direita, um lar para a terceira idade	93
Figura 23 - Igreja, Marco de Canaveses, 1990-1997. A relação entre o centro paroquial e a igreja	94
Figura 24 - Igreja, Marco de Canaveses, 1990-1997. A relação entre a igreja e o lar para a terceira idade. Corte longitudinal	95
Figura 25 - Igreja, Marco de Canaveses, 1990-1997. Esboço de estudo, planta. A nave vista do altar	97
Figura 26 - Planta de situação - Fundação Iberê Camargo, 1998-2008	101
Figura 27 - Plantas Banco Pinto & Sotto Mayor (1971-1974)	103
Figura 28 - Banco Pinto & Sotto Mayor (1971-1974)	104
Figura 29 - Plantas Banco Borges & Irmão (1980-1986)	105
Figura 30 - Banco Borges & Irmão (1980-1986)	105
Figura 31 - Três projetos e a “mesma situação”, no limite entre natureza e construção	106
Figura 32 - Levantamento topográfico - Fundação Iberê Camargo (1998-2008)	107
Figura 33 - Croquis 1 ao 5 das primeiras versões da Fundação Iberê Camargo, 1997. Croquis 6 ao 9 da Fundação Iberê Camargo	110
Figura 34 - Croqui da Fundação Iberê Camargo	111
Figura 35 - Croqui da Fundação Iberê Camargo	112
Figura 36 - Planta baixa - subsolo – cota +1.90	114
Figura 37 - Planta baixa - térreo – cota +6.40	114
Figura 38 - Planta baixa - primeiro pavimento – cota +11.40	115
Figura 39 - Planta baixa - segundo pavimento – cota +16.90	115
Figura 40 - Planta baixa - terceiro pavimento – cota +22.40	115
Figura 41 - Átrio externo com visadas para o céu, o verde da encosta e o horizonte do Guaíba.	117
Figura 42 - Átrio externo que une a orla ao museu.	117
Figura 43 - Percursos - rampa aberta e rampa fechada	120
Figura 44 - Enquadramentos com localizações específicas do que há no território	123
Figura 45 - Enquadramentos - o rio Guaíba, o estádio Beira-Rio, o centro histórico de Porto Alegre e a Usina do Gasômetro	123
Figura 46 - Fragmentos de uma composição	124

*Plena Pausa*

*Lugar onde se faz  
o que já foi feito,  
branco da página,  
soma de todos os textos,  
foi-se o tempo,  
quando, escrevendo,  
era preciso  
uma folha isenta.*

*Nenhuma página  
jamais foi limpa.  
Mesmo a mais Saara,  
ártica, significa.  
Nunca houve isso,  
uma página em branco.  
No fundo, todas gritam,  
pálidas de tanto.*

*Paulo Leminski,  
Distraídos venceremos*

# 1 Introdução

Esta dissertação, que tem como tema Arquitetura e lugar: os rumos da arquitetura de Álvaro Siza, nasce das primeiras análises e reflexões acerca da produção do arquiteto, um dos grandes expoentes da arquitetura contemporânea portuguesa, arquitetura essa topológica e atenta ao contexto, às preexistências, à concretude, à história, à cultura, às questões socioculturais, que reverbera noções de tempo, fragmento, memória, experiência e lugar. Mais precisamente no projeto da Fundação Iberê Camargo (1998-2008), em Porto Alegre.

No âmbito da crítica da arquitetura contemporânea, a questão do lugar na obra do arquiteto Álvaro Siza muitas vezes cai no senso comum, sendo alvo de rotulações e classificações que, por vezes, desconsidera a singularidade de sua obra e o seu percurso único. Todavia, seu trabalho não é passível de ser aprisionado em correntes teóricas e estilísticas, uma vez que, em Siza, não há um conceito prévio de lugar, mas um “caso a caso”, que envolve muitas relações e dimensões, como o próprio arquiteto vai colocar, “não tenho uma regra geral, depende muito das circunstâncias”.<sup>1</sup>

Esta dissertação tem como objeto de estudo o projeto da Fundação Iberê Camargo (1998-2008), em Porto Alegre, único projeto do arquiteto realizado no Brasil e a sua relação com a ideia de lugar, colocando-nos a seguinte inquietação: como o arquiteto Álvaro Siza realiza a questão do lugar no projeto da Fundação? Dada a singularidade do percurso do arquiteto, assim como a singularidade do projeto da Fundação dentro do seu conjunto de obras.

O objetivo geral de nossa investigação é contribuir para a reflexão de um conceito central para a arquitetura, que é o conceito de lugar, no percurso do arquiteto português Álvaro Siza. Contudo, não é nossa intenção esgotar o conceito de lugar,

---

<sup>1</sup> SIZA, Álvaro. Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias. **Cadernos d’obra – Revista Científica Internacional de Construção**, n. 2, Porto. Gequaltec – Universidade do Porto, mar. 2010, p. 15.

iniciado na década de 1960 adentrando em conceitos, posturas e abordagens “contextualistas”, no sentido de uma conceituação histórica do termo e “regionalistas” do pós-modernismo. Pelo contrário, nossa intenção é percorrer outros caminhos, caminhos esses mais experimentais com relação à construção de um lugar. Isto porque a própria obra de Siza não é passível de ser aprisionada em correntes teóricas e estilísticas, chegando o arquiteto a afirmar, por exemplo: “eu diria que cada um dos meus projetos segue um curso distinto”.<sup>2</sup> Desta forma, buscaremos perceber como se dá o processo de criação de um lugar no pensamento projetual do arquiteto, percorrendo a sua poética livre de rotulações e ideias pré-concebidas, compreendendo as suas complexidades, contradições e idiossincrasias. E o objetivo específico é perceber como se deu o pensamento projetual do arquiteto Álvaro Siza na construção de um lugar na Fundação.

Para isso, trataremos a cartografia como modo de abordagem e ferramenta de percepção das relações que o arquiteto estabelece para criar um lugar, a fim de nos aproximarmos do projeto da Fundação Iberê Camargo. Para tanto, faz-se necessário, em primeiro lugar, desconstruir nossa própria noção de lugar, assim como a noção de mapa, e caminhar através de relações e fios interpretativos entre o objeto mapeado, a experiência concreta do lugar e a referência *Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas*, do geógrafo cultural Jörn Seemann, e, com isso, percorrer a poética do arquiteto no projeto da Fundação.

Sabemos que há muitas publicações, críticas e abordagens sobre o projeto da Fundação Iberê Camargo (antes mesmo de sua inauguração, Álvaro Siza já havia sido premiado com o Leão de Ouro da 8ª Bienal de Arquitetura de Veneza). Todavia a diferença aqui está em arriscar novas relações e pensar esse objeto através de um conjunto de inter-relações pela perspectiva da cartografia.

Sendo assim, esta dissertação divide-se em três capítulos, Álvaro Siza: uma travessia; Cartografia e lugar; e Fundação Iberê Camargo: uma (carto)poética. Álvaro Siza: uma travessia, primeiro capítulo desta dissertação, traz o conceito de cultura de fronteira do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos a fim de aproximá-lo ao campo da arquitetura e do arquiteto Álvaro Siza. Dada as suas raízes na complexa matriz cultural de Portugal, situaremos o arquiteto no contexto português, uma vez que essa questão histórica foi problematizada nos anos de 1950 no

---

<sup>2</sup> SIZA, Álvaro apud ZAERA-POLO, Alejandro. *Arquitetura em diálogo*. São Paulo: Ubu Editora, 2016, p. 116.

campo da arquitetura com a chamada “Escola do Porto” durante o período de formação de Álvaro Siza.

Ao levantarmos a hipótese de que Siza pense a arquitetura como fronteira, abre-se outras narrativas sobre a questão do lugar em torno da sua obra, arriscando novos sentidos. Contudo, o conceito de Santos, em Siza, não se limita ao argumento geográfico de pensar a arquitetura como fronteira. É o movimento da fronteira como passagem que permite que o arquiteto transite livremente pelas referências da própria disciplina, dinâmica em que a memória desempenhará um papel central. Isto porque, em Siza, a fronteira além de física, geográfica e cultural, é também fronteira da imaginação, da memória, das vivências e das experiências, o que envolve muitas dimensões, complexificando e ampliando, com isso, o conceito de Santos.

O segundo capítulo desta dissertação, Cartografia e lugar, traz a cartografia, melhor expressando as “novas cartografias”, como um meio de mapear relações que o arquiteto estabelece com o local, a situação, e, ainda, com a sua imaginação, conforme vimos no Capítulo 1, na construção de um lugar, aproximando, com isso, lugar e cartografia, trazendo as ideias do geógrafo cultural Jörn Seemann, que subverte a ideia de lugar ao relacioná-lo com a cartografia.

Para Seemann, conceber lugares é um ato de se posicionar criticamente no mundo, uma tentativa de trazer o que é distante para mais perto e uma forma de converter um espaço em um pedaço com significado. Seja qual for a abordagem, para cartografar lugares, o ponto de partida é a pessoa que mapeia as suas ideias sobre a realidade,<sup>3</sup> relacionando, com isso, em narrativas cartográficas: uma poética singular, as suas ideias à ideia de lugar para Álvaro Siza, sobretudo no projeto realizado da Igreja em Marco de Canaveses, que o arquiteto demonstra claramente a construção de um lugar. A fim de adentrarmos no projeto da Fundação Iberê Camargo, recorreremos a esse e outros projetos, pois, para o arquiteto, “cada experiência projetual é acumulada e vai fazer parte da solução seguinte”.<sup>4</sup>

Em Fundação Iberê Camargo: uma (carto)poética, terceiro capítulo desta dissertação, nos aproximaremos do projeto da Fundação a fim de perceber como se deu o pensamento projetual do arquiteto na construção de um lugar na Fundação,

---

<sup>3</sup> SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012.

<sup>4</sup> SIZA, Álvaro apud ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016, p. 114.

único projeto do Álvaro Siza realizado no Brasil. Localizada em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, a Fundação corresponde a um projeto singular dentro do conjunto de obras do arquiteto.

As considerações finais desta dissertação não encerram um tema tão vasto, complexo e instigante que é a problemática do lugar no percurso do arquiteto português Álvaro Siza, mas arriscam novas direções e novos sentidos, abrindo-se a outras narrativas.

*Concentrar-se na única via conhecida por si mesmo, consciente, voluntária, equivale a se interditar outros caminhos. Efetuando essa espécie de exploração, que na maior parte do tempo é inconsciente, vaga, se encontram coisas escondidas que então aparecem. É um estado de abertura que não se deve forçar. É mais natural que isso.*

Álvaro Siza, *Imaginar a evidência*

## 2

### Álvaro Siza: uma travessia

A leveza da zona fronteira torna-a muito sensível aos ventos. É uma porta de vai e vem, e como tal nunca está escancarada, nem nunca está fechada.

Boaventura de Sousa Santos<sup>5</sup>

“É, [...], crucial conhecer quem pergunta pela identidade, em que condições, contra quem, com que propósitos e com que resultados”.<sup>6</sup> A questão do lugar na prática projetual do arquiteto português Álvaro Siza tensiona os limites da disciplina. Extrair a sua arquitetura de um conjunto de relações estabelecidas na criação de um lugar, tal questão ultrapassa limites, indo muito além da disciplina da arquitetura e envolvendo muitas dimensões e outros campos do conhecimento. Com isso, dada a singularidade do seu percurso, esta dissertação busca percorrer outros caminhos, arriscando novas relações livre de rotulações e ideias pré-concebidas em torno da sua obra, trilhando o seu percurso através de suas próprias contradições e complexidades. Como uma das estratégias para realizar tal reflexão, apropriamo-nos do conceito de cultura de fronteira, do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos a fim de aproximá-lo do campo da arquitetura e da poética do arquiteto.

No contexto dos anos 1990 do regresso às identidades, da etnicidade, do multiculturalismo e da transnacionalização, muitos paradigmas começaram a mudar, levando a profundas revisões nos discursos e práticas identitárias, algo intensificado nos últimos anos.<sup>7</sup> Boaventura de Sousa Santos, em *Modernidade, identidade e a cultura de fronteira*, faz uma análise das identidades de raiz sexual, étnica e cultural, “à luz do processo histórico que as pretendeu suprimir – aliás, sem êxito como

---

<sup>5</sup> SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994), p. 50.

<sup>6</sup> Ibid., p. 32.

<sup>7</sup> Ibid.

agora se verifica”,<sup>8</sup> referindo-se “às contestações romântica e marxista do reducionismo operado pela modernidade na sua versão hegemônica”.<sup>9</sup> Em particular, este autor faz uma leitura sobre a caracterização da identidade da cultura portuguesa que, segundo ele, “consolidou uma forma cultural muito específica, a fronteira ou zona fronteira”.<sup>10</sup> Partindo de algumas afirmações acerca da questão identitária, Santos vai afirmar:

Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso. Sabemos também que as identificações, além de plurais, são dominadas pela obsessão da diferença e pela hierarquia das distinções. Quem pergunta pela sua identidade questiona as referências hegemônicas mas, ao fazê-lo, coloca-se na posição de outro [...].<sup>11</sup>

Ao afirmar a pluralidade das identificações, assim como quem pergunta pela sua identidade questiona as referências hegemônicas. Santos exemplifica tal ideia ao dizer que os artistas europeus raramente tiveram que se questionar sobre a sua identidade; em contrapartida, artistas africanos e latino-americanos trabalhando na Europa, oriundos de países que, para a Europa, não passava de fornecedores de matéria-prima, viram-se forçados a se perguntar sobre a questão identitária.<sup>12</sup> Com isso, “a questão da identidade é assim semi-fictícia e semi-necessária. Para quem a formula, apresenta-se sempre como uma ficção necessária”<sup>13</sup>, no qual, “se a resposta é obtida, o seu êxito mede-se pela intensidade da consciência de que a questão fora, desde o início, uma necessidade fictícia”.<sup>14</sup> Daí a importância das questões com as quais iniciamos este capítulo, pois, uma vez mutáveis, o processo de identificação é um constante processo de transformação. Por fim, Santos afirma ainda que a resposta à questão da identidade deve se colocar a partir do que denomina

<sup>8</sup> SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994), p. 31.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 32.

uma “reinterpretação fundadora”,<sup>15</sup> e cita algumas “figuras” políticas e culturais de referência, como Fernando Pessoa e Oswald de Andrade. Como o autor explica:

Sabemos, por último, que a resposta, com êxito, à questão da identidade se traduz sempre numa reinterpretação fundadora que converte o déficit de sentido de pergunta no excesso de sentido de resposta. E o faz, instaurando um começo radical que combina fulgurantemente o próprio e o alheio, o individual e o coletivo, a tradição e a modernidade. Fulgurações deste tipo podem ser identificadas em criadores culturais e políticos como Lu Xun na China, Tagore na Índia, Mariátegui no Peru, Martí em Cuba, Cabral na Guiné-bissau e Cabo Verde, Fernando Pessoa em Portugal, Oswald de Andrade no Brasil.<sup>16</sup>

Com isso, sabemos que as identidades culturais são mutáveis, plurais e se traduzem em reinterpretações. Sabemos também que, se quisermos compreender essa complexa questão no mundo contemporâneo, é preciso conhecer o processo histórico do reducionismo operado pela modernidade eurocêntrica que, na sua versão hegemônica, desconsiderou a pluralidade dos contextos, da diversidade e do diálogo. Segundo Santos, a preocupação com a questão da identidade não é nova, e a modernidade nasce justamente dela e com ela. Segundo esta compreensão, o primeiro nome moderno da identidade é a subjetividade.<sup>17</sup> Na descontextualização da identidade na modernidade:

O colapso da cosmovisão teocrática medieval trouxe consigo a questão da autoria do mundo e o indivíduo constituiu a primeira resposta. O humanismo renascentista é a primeira afloração paradigmática da individualidade como subjetividade. Trata-se de um paradigma emergente onde se cruzam tensionalmente múltiplas linhas de construção da subjetividade moderna.<sup>18</sup>

Para o sociólogo, duas dessas tensões merecem atenção: a primeira delas é a que ocorre entre a subjetividade individual e a subjetividade coletiva, tensão essa

<sup>15</sup> SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994).

<sup>16</sup> Para Santos, o caso de Oswald de Andrade é particularmente significativo sobre essa questão. Nos poemas apresentados em 1924 na coletânea *Pau-Brasil*, escritos por ocasião da Descoberta do Brasil, Andrade teria proposto um recomeço radical, que, em vez de excluir, devora canibalisticamente o tempo precedente, tempo esse falsamente primordial do nativismo ou o tempo falsamente universal do eurocentrismo, fundando, com isso, um novo e amplo horizonte de reflexividade, diversidade e diálogo. Pois, acima de tudo, Oswald de Andrade sabia que a única verdadeira descoberta é a autodescoberta, e que esta implica em presentificar o outro e conhecer a posição de poder a partir do qual é possível sua apropriação seletiva e transformadora. Ver: SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994), p. 32.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

que se mantém sem resolução até os dias de hoje; já a segunda é a que ocorre entre uma concepção concreta e contextual da subjetividade e uma concepção abstrata e universal da subjetividade, sem tempo e espaços definidos, que tem como seu representante paradigmático Descartes.<sup>19</sup> Como Santos explica:

A primeira [...]. A ideia de um mundo produzido por ação humana postula a necessidade de conceber a *communitas* em que tal produção ocorre. O colapso da *communitas* medieval cria um vazio que vai ser conflituamente e nunca plenamente preenchido pelo Estado Moderno, cuja subjetividade é afirmada por todas as teorias da soberania posteriores ao Tratado de Westfália. Esta tensão mantém-se sem resolução até aos nossos dias e tem a sua melhor formulação teórica na dialética hegeliana da *Ich-Individualität, Ich-Kollektivität*. [...]. A segunda concepção, teórica, desespacializada e destemporalizada, tem em Descartes o seu representante paradigmático. Curiosamente, no *Discurso do Método*, e sobretudo na intrigante biografia intelectual que nele se narra, há indicações preciosas sobre os contextos pessoal, social e político que permitiram a Descartes criar uma filosofia sem contexto (Descartes, 1972).<sup>20</sup>

Essas duas tensões estão na base das duas grandes tradições da teoria social e política da modernidade. Fazendo referência às principais encruzilhadas dessas tensões, Santos vai afirmar que “o paradigma da modernidade é um projeto sociocultural muito amplo, prene de contradições e de potencialidades que, na sua matriz, aspira a um equilíbrio entre a regulação social e a emancipação social (Santos, 1991)”.<sup>21</sup> Como ele explica:

A trajetória social deste paradigma não é linear, mas o que mais profundamente a caracteriza é o processo histórico da progressiva absorção ou colapso da emancipação na regulação e, portanto, da conversão perversa das energias emancipatórias em energias regulatórias, o que [...] se deve à crescente promiscuidade entre o projeto da modernidade e o desenvolvimento histórico do capitalismo particularmente evidente a partir de meados do século XIX. [...], cabe lembrar que o posicionamento específico da teoria política liberal perante as duas tensões acima referidas representa a proposta hegemônica da resolução da questão da identidade moderna.<sup>22</sup>

Sendo assim, tratando-se de propostas hegemônicas da resolução da questão da identidade na modernidade, mas nem por isso únicas e estáveis com relação às tensões entre subjetividade individual e subjetividade coletiva, a prioridade é dada à individual. Pelo princípio de mercado e da propriedade individual que, por con-

<sup>19</sup> SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994).

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 33.

tradições próprias, precisa da “figura” de um super-sujeito para regularização e autorização da autoria social dos indivíduos. Boaventura relaciona esse sujeito monumental ao Estado liberal. E na tensão entre subjetividade contextual e subjetividade abstrata, a abstrata prevalece sobre a contextual. Com isso, dessa polarização entre indivíduo e Estado, o princípio da comunidade defendido por Rousseau, que aspirava não uma contraposição entre indivíduo e Estado, mas sim, uma síntese entre eles, como uma forma moderna de reconstruir as *communitas* medieval, sai perdendo.<sup>23</sup> Assim:

A derrota de Rousseau aprofundou também a derrota da subjetividade contextual perante a subjetividade abstrata, [...]. Este processo histórico de polarização e de descontextualização da identidade conhece uma série de desenvolvimentos paralelos. Um deles, crucial para a interpenetração da modernidade com o capitalismo, ocorre na Península Ibérica e são seus protagonistas Portugal e Espanha.<sup>24</sup>

Baseado na concepção abstrata da subjetividade hegemônica, esse rico processo histórico de contextualização e de recontextualização de identidades culturais ocorrido na Península Ibérica, protagonizado por Portugal e Espanha, é violentamente interrompido por um ato de pilhagem política e religiosa que impõe uma ordem, por atribuir-se o monopólio regulador das consciências e das práticas, recusando, com isso, a contribuição transformadora dos contextos, da negociação e do diálogo. Nesse processo, a subjetividade do outro é negada, por não equivaler a nenhuma das subjetividades hegemônicas da modernidade. Ou seja, o indivíduo e o Estado, instaura-se uma nova era de fanatismo, racismo e centrocentrismo.<sup>25</sup>

Mesmo tratando-se de propostas hegemônicas, o seu desenvolvimento não se deu linearmente. Como defende Santos, na própria Europa, a descontextualização

<sup>23</sup> SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994).

<sup>24</sup> Poucos meses antes de Colombo iniciar a sua viagem em 2 de janeiro de 1492, com a conquista da cidade de Granada pelos cristãos terminam oito séculos de domínio mouro na Península. Com isso, milhares de livros escritos e preservados ao longo de séculos por filósofos, historiadores, poetas, geógrafos, matemáticos, astrônomos e cientistas mouros, foram queimados no fogo da Santa Inquisição. Esta viria a cumprir, a partir de 31 de março de 1492, o decreto de Isabel de Castela, expulsando os judeus e confiscando-lhes os bens, com os quais seriam financiadas logo depois as viagens de Colombo. Com isso, é o fim do Iluminismo mouro e judaico, sem o qual a Renascença não teria sido possível. Baseado na linguagem abstrata e manipulável da fé e nos manipuláveis critérios de limpeza de sangue, uma guerra total é declarada aos grandes criadores culturais da Península, que, no caso específico dos mouros, tinham sido parte integrante de uma ordem política que durante séculos puderam conviver, em espírito de tolerância, cristãos, judeus e mouros. Ver: SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994), p. 34.

<sup>25</sup> *Ibid.*

e a polarização das identidades hegemônicas, o indivíduo e o Estado sofreram fortes contestações em dois momentos: no romantismo e no marxismo<sup>26</sup>:

[...], retenho da contestação romântica da identidade moderna os seguintes traços gerais. Contra uma racionalidade descontextualizada e abstrata crescentemente colonizada pelo instrumentalismo científico e pelo cálculo econômico, o romantismo propõe uma busca radical de identidade que implica uma nova relação com a natureza e a revalorização do irracional, do inconsciente, do mítico e do popular e o reencontro com o outro da modernidade, o homem natural, primitivo, espontâneo, dotado de formas próprias de organização social. [...]. A recontextualização da identidade proposta pelo marxismo contra o individualismo e o estatismo abstratos é feita através do enfoque nas relações sociais de produção, no papel constitutivo destas, nas ideias e nas práticas dos indivíduos concretos e nas relações assimétricas e diferenciadas destes com o Estado. Por esta via, o conflito matricial da modernidade entre regulação e emancipação passa a ser definido segundo as classes que o protagonizaram: a burguesia do lado da regulação e o operariado do lado da emancipação.<sup>27</sup>

A proposta de recontextualização marxista é considerada por Santos um avanço notável, uma vez que recontextualiza a subjetividade individual e desmonumentaliza o super-sujeito, essa figura que Santos compreende como o Estado. No entanto, devido à falta de clareza das mediações entre cada um deles e as classes, o marxismo acabou reproduzindo, só que de outra maneira, a polarização liberal das propostas hegemônicas entre o indivíduo e o Estado. O super-sujeito passa a ser a classe e não o Estado, e, ainda, com o leninismo, essa polarização tornou-se ainda mais aguda por meio da vinculação abstrata da classe ao partido e desse ao Estado.<sup>28</sup> Com isso, “a potenciação do super-sujeito, agora acumulando classe e Estado, não só descontextualizou a subjetividade individual, como a devorou antropofagicamente”,<sup>29</sup> como Santos explica:

[...] a forma leninista da contestação marxista não conseguiu superar – e, ao contrário, agravou – a descontextualização liberal da subjetividade, tampouco o conseguiu a forma não-leninista, social-democrática. Ao contrário do que anunciam as evidências superficiais, a crise da social-democracia nos países centrais ocorre mais pelo que de liberalismo há na social-democracia do que pelo que de social-democracia há no liberalismo.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994).

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

A fim de verificar essa afirmação, o autor propõe que recuemos ao sentido original das oposições (romântica e marxista) contra a descontextualização e polarização da identidade social e cultural operada pela versão hegemônica da modernidade. Basicamente, a oposição romântica propõe a recontextualização da identidade por meio de três vínculos principais: o étnico, o religioso e o vínculo com a natureza, enquanto a marxista propõe a recontextualização apenas pelo vínculo de classe. A questão é que, qualquer um desses vínculos significa a construção de identidades alternativas à polarização indivíduo-Estado, e, portanto, a criação de lealdades consideradas inapropriáveis pelo Estado. Na realidade, para Santos, nenhum desses vínculos teve êxito como uma alternativa concreta, nem no plano político e nem mesmo no plano sociocultural. Contrariamente, o vínculo indivíduo-Estado não parou de afirmar a sua hegemonia, e, através de processos diferentes, ainda foi se apropriando do potencial alternativo dos outros vínculos que, descaracterizados, foram colocados a serviço da lealdade terminal ao Estado.<sup>31</sup> Assim:

[...] sob a égide do capitalismo, a modernidade deixou que as múltiplas identidades e os respectivos contextos intersubjetivos que a habitavam fossem reduzidos à lealdade terminal ao Estado, uma lealdade devoradora de todas as possíveis lealdades alternativas.<sup>32</sup>

Com isso, no contexto geral das revisões do regresso às identidades, percebe-se que, “o processo histórico de descontextualização das identidades e de universalização das práticas sociais é muito menos homogêneo e inequívoco do que antes se pensou”,<sup>33</sup> uma vez que “com eles concorrem velhos e novos processos de recontextualização e de particularização das identidades e das práticas”.<sup>34</sup> “Quais são, pois, os desafios?”<sup>35</sup>, questiona-se Santos. Nas condições atuais, explica o autor, a recontextualização das identidades impõe que as forças teóricas e analíticas concentrem-se no entendimento das especificidades dos campos de confrontação e de negociação, ou seja, onde as identidades se formam e se dissolvem, e, ainda, na localização dessas especificidades no sistema global.<sup>36</sup>

<sup>31</sup> SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994).

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>36</sup> *Ibid.*

Segundo Santos, as novas-velhas identidades se constroem numa linha de tensão entre o *demos* e o *ethnos* e contra a identificação entre ambos, considerada até pouco tempo não problemática, mas a crise desta forma de Estado acarreta a problematização de tal identificação. Com isso, cabe questionar: quem sustenta a nova, ou renovada tensão entre *demos* e *ethnos*? Segundo o autor, esta sustentação é promovida pela cultura. Por isso, a autoconcepção das identidades contextuais, como multiculturalidades e o renovado interesse pela cultura nas ciências sociais e a interdisciplinaridade entre ciências sociais e humanidades, e sugere como ponto de partida re-analisar as culturas, questionando-se as construções oficiais da cultura nacional. Três orientações metodológicas são aqui apontadas como essenciais:<sup>37</sup>

A primeira é que, não sendo nenhuma cultura auto-contida, os seus limites nunca coincidem com os limites do Estado; o princípio da soberania do Estado nunca teve um correspondente no domínio da cultura. A segunda é que, não sendo auto-contida, nenhuma cultura é indiscriminadamente aberta. Tem aberturas específicas, prolongamentos, interpenetrações, inter-viagens próprias, que afinal são o que de mais próprio há nela. Finalmente, a terceira orientação metodológica é que a cultura de um dado grupo social não é nunca uma essência. É uma auto-criação, uma negociação de sentidos que ocorre no sistema mundial e que, como tal, não é compreensível sem a análise da trajetória histórica e da posição desse grupo no sistema mundial.<sup>38</sup>

Vale ressaltar que Santos faz uma análise das identidades a luz de processos históricos do reducionismo operado pela modernidade na sua versão hegemônica, mas em especial traz um pensamento sobre a caracterização da identidade cultural portuguesa, conceituando-a como cultura de fronteira, conceito esse que aqui nos apropriamos a fim de aproximá-lo ao campo da arquitetura. Sendo assim, essas orientações metodológicas aplicadas a cultura portuguesa representam:

Em primeiro lugar, a cultura portuguesa não se esgota na cultura dos portugueses e, vice-versa, a cultura dos portugueses não se esgota na cultura portuguesa. Em segundo lugar, as aberturas específicas da cultura portuguesa são, por um lado, a Europa e, por outro, o Brasil e, até certo ponto, a África. Em terceiro lugar, a cultura portuguesa é a cultura de um país que ocupa uma posição semiperiférica no sistema mundial.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994), p. 43.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 44.

Com isso, é necessário um breve trajeto histórico localizando a posição de semiperifericidade de Portugal que Santos se refere, localizando-o no contexto global. No contexto dos descobrimentos e da colonização, nos séculos XV e XVI, segundo Santos, com exceção de algumas décadas do longo período do ciclo colonial, Portugal ocupou no sistema mundial uma posição semiperiférica, uma vez que atuava como “ponte” entre as colônias e os grandes centros de acumulação, como a Inglaterra a partir de século XVIII. Tal fato teve uma importância decisiva para todos os povos envolvidos na relação colonial, mesmo depois dessa relação ter terminado, até os dias de hoje.<sup>40</sup>

Abordando alguns traços dessa marca, o autor aponta para um dos traços considerado mais dramático dessa semiperifericidade ocorrido no plano político: “a inversão do pacto colonial”.<sup>41</sup> Uma das mais significativas marcas dessa semiperifericidade da relação colonial teve relação com os processos de independência tanto do Brasil quanto da África, pois ambos os processos ocorreram no contexto de profundas transformações progressistas em Portugal. No Brasil, a independência ocorre na Revolução Liberal em Portugal; já na África, na Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, quando tem fim um longo período ditatorial salazarista.<sup>42</sup> Sobre os processos de independência das suas colônias e a relação com o seu caráter semiperiférico, para Santos, “é ainda hoje discutível se se tratou do resultado de um ato de poder semiperiférico, ou antes o resultado de um ato de impotência semiperiférica. Foi talvez ambas as coisas”.<sup>43</sup>

Todavia, as consequências da relação colonial decorrentes da semiperifericidade de Portugal não se limitaram a esses aspectos políticos e econômicos. O decisivo foi a identidade cultural engendrada nesse momento, assim como o modo tal qual ela foi interiorizada pela sociedade portuguesa ao longo dos últimos cinco séculos. Contudo, para Santos, toda vez que Portugal questionou a sua identidade, o fez com certo distanciamento.<sup>44</sup> Como ele explica:

---

<sup>40</sup> SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994), p. 44.

<sup>41</sup> Santos explica que um dos traços mais dramáticos da posição semiperiférica de Portugal consiste no fato, único da história, ocorrido no plano político: a vinda de D. João VI para o Brasil fugido de Napoleão. Com isso, a colônia teria assegurado a sua independência por um tempo, constituindo-se em uma verdadeira “inversão do pacto colonial”. Ver: SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994), p. 44.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>44</sup> *Ibid.*

Tenho me manifestado contra o discurso identitário e contra o que podíamos designar por “excesso de interpretação mítica”, por pensar que Portugal, sempre que questionou a sua identidade, fê-lo com um certo distanciamento e nunca como expressão de qualquer crise profunda que só os mitos desvendam, e ainda por pensar que o questionamento que hoje se observa tem razões identificáveis, umas, globais e outras, específicas do momento histórico que esta sociedade atravessa (Santos, 1990).<sup>45</sup>

“É certo que Portugal é por vezes considerado, tanto por estrangeiros, como até pelos próprios portugueses, um enigma, uma sociedade paradoxal”.<sup>46</sup> Portugal, a partir do século XVII, entrou num longo período histórico dominado pela repressão ideológica, relativa estagnação científica e obscurantismo cultural, período que teve a sua primeira manifestação na Inquisição, como vimos, e a última nos quase cinquenta anos de censura salazarista. Nesse contexto de desrespeito às liberdades civis e atitude hostil frente à razão crítica, acabou dominando a crítica da razão,<sup>47</sup> “geradora de mitos e esquecimentos com que os portugueses teceram os seus desencontros com a história. O desconhecimento de Portugal é, antes de mais nada, um auto-desconhecimento”.<sup>48</sup> Todavia, há outros caminhos a percorrer, os que, de certa forma, rompem com o esquematismo das interpretações teóricas e vão de encontro com as identidades culturais do Brasil e da África. Tais caminhos, Santos irá percorrer na tentativa de perceber a questão da identidade da cultura portuguesa, tal como descrito pelo autor:

---

<sup>45</sup> Segundo Santos, “o excesso de interpretação mítica sobre a sociedade portuguesa pode ser explicado em grande parte pela reprodução prolongada de elites culturais de raiz literária que, reduzidas em número e quase sempre afastadas das áreas de decisão das políticas culturais e educacionais, funcionaram em circuito fechado, “suspensas entre o povo ignaro, que nada tinha para lhes dizer, e o poder político auto-convencido, que nada delas queria ouvir”. Não tiveram uma burguesia ou uma classe média que os procurasse “trazer à realidade”, e, com isso não tiveram como comparar ou verificar as suas ideias, e não foram responsabilizados pelo impacto social delas. “Sem termos de comparação e sem campo de verificação, acabaram por desconfiar das “ideias aplicadas” (como dizia Tocqueville dos Franceses) e de quem, déspota ou povo, as pudesse aplicar. A marginalidade social irresponsabilizou-as”. Disseram tudo impunemente sobre Portugal e os portugueses e transformaram o que foi dito numa determinada conjuntura, na “realidade social” sobre a qual se pôde discorrer na geração seguinte. “A hiperlucidez nunca foi mais que uma cegueira iluminada, e a cegueira das elites culturais produziu a invisibilidade do país”. Ver: SANTOS, S. de Boaventura. *Modernidade, identidade e a cultura de fronteira*. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994), p. 46-47.

<sup>46</sup> Santos aponta que Hans Magnus Enzensberger recentemente perguntava-se, “como é que Portugal, sendo um dos países menos desenvolvidos da Europa, era capaz de tanta utopia (do sebastianismo à revolução do 25 de Abril).” E há pouco mais de cem anos, antes dele, Antero de Quental, exclamava um pouco mais pessimista: “nunca povo algum absorveu tantos tesouros ficando ao mesmo tempo tão pobre”. Ver: SANTOS, S. de Boaventura. *Modernidade, identidade e a cultura de fronteira*. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994), p. 46.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 46.

Há pois que, por outras vias, tentar definir o estatuto identitário da cultura portuguesa e analisar que ponto de contato existe entre ele e as identidades culturais dos povos brasileiro e africanos, que para bem e para mal conviveram com esta cultura durante séculos. A minha hipótese de trabalho é que a cultura portuguesa não tem conteúdo. Tem apenas forma, e essa forma é a fronteira, ou a zona fronteiriça.<sup>49</sup>

Como vimos, as culturas das nações, enquanto substâncias são uma criação do século XIX, produto histórico de uma tensão entre universalismo e particularismo gerido por um super-sujeito, o Estado monumental, que tinha um duplo papel a desempenhar, o de diferenciar a cultura nacional face ao exterior e a de homogeneizá-la no interior, ou seja, no território nacional.<sup>50</sup> Porém, para Santos, em Portugal, o Estado não desempenhou nenhuma dessas duas funções:

[...], em Portugal, o Estado nunca desempenhou cabalmente nenhum destes papéis, pelo que, como consequência, a cultura portuguesa teve sempre uma grande dificuldade em se diferenciar de outras culturas nacionais ou, se preferirmos, uma grande capacidade para não se diferenciar de outras culturas nacionais e, por outro lado, manteve até hoje uma forte heterogeneidade interna. O fato de o Estado português não ter desempenhado cabalmente nenhuma das duas funções – diferenciação face ao exterior e homogeneização interna – teve um impacto decisivo na cultura dos portugueses, o qual consistiu em as espaço-temporalidades culturais local e transnacional terem sido sempre mais fortes do que a espaço-temporalidade nacional. Assim, por um lado, a nossa cultura nunca conseguiu se diferenciar totalmente perante culturas exteriores, no que configurou um déficit de identidade pela diferenciação. Por outro lado, a nossa cultura manteve uma enorme heterogeneidade interna, no que configurou um déficit de identidade pela homogeneidade.<sup>51</sup>

Importante ressaltar que esses déficits são somente sobre a perspectiva da cultura nacional, ao passo que, com relação à cultura local e a transacional, sempre foram culturalmente muito ricos. Significando, com isso, que, enquanto identidade nacional, Portugal nunca foi suficientemente semelhante às identificações culturais “positivas”, ou seja, às culturas europeias, nem suficientemente diferente das identificações “negativas”, que eram, desde o século XV, os “outros”, os não europeus.<sup>52</sup>

A manifestação paradigmática desta matriz intermédia, semiperiférica, da cultura portuguesa está no fato de os Portugueses terem sido, a partir do século XVII, o único povo europeu que, ao mesmo tempo que observava e considerava os povos das suas colônias como primitivos ou selvagens, era, ele próprio, observado e considerado,

<sup>49</sup> SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994), p. 47.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Ibid., p. 47.

<sup>52</sup> Ibid.

por viajantes e estudiosos dos países centrais da Europa do Norte, como primitivo e selvagem. [...], os Portugueses, além de colonizadores, foram emigrantes nas suas próprias colônias.<sup>53</sup>

Paradoxalmente, Portugal, ao mesmo tempo que observou, foi observado, ao mesmo tempo que foi colonizador, foi também emigrante em sua própria colônia, e, com isso, “enquanto cultura europeia, a cultura portuguesa foi uma periferia que, como tal, assumiu mal o papel de centro nas periferias não-europeias da Europa”.<sup>54</sup> E, por isso, “o acentrismo característico da cultura portuguesa que se traduz numa dificuldade de diferenciação face ao exterior e numa dificuldade de identificação no interior de si mesma”.<sup>55</sup>

Face ao exterior, o acentrismo revela-se na voracidade das apropriações e incorporações, na mimesis cultural, no sincretismo e no translocalismo, isto é, na capacidade de se mover entre o local e o transnacional sem passar pelo nacional. No entanto, dada a heterogeneidade interna, tais incorporações e apropriações tendem a só penetrar superficialmente e a serem sujeitas a fortes processos de vernacularização. Este fragmentarismo é simultaneamente causa e efeito de um déficit de hegemonia cultural por parte das elites, do que resulta que os diferentes localismos culturais dizem mais sobre a cultura portuguesa do que a cultura portuguesa sobre eles.<sup>56</sup>

Santos afirma que a cultura portuguesa revela-se na capacidade de mover-se entre o local e o transnacional sem passar pelo nacional.<sup>57</sup> Aproximando tal afirmação ao contexto da arquitetura contemporânea portuguesa, mais especificamente da arquitetura do Álvaro Siza, notamos um mesmo deslocamento entre o local e o transnacional sem passar pelo nacional. Seguindo a hipótese de Santos, não existe uma identidade nacional, mas diferentes culturas locais unidas ainda a uma cultura internacional, pode surgir uma referência fundamental.

<sup>53</sup> SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994), p. 48.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>55</sup> Referindo-se à facilidade com que os escravos foram assimilados na sociedade portuguesa, e, ainda, os mouros e os judeus que permaneceram, segundo Santos, Antônio José Saraiva tem como explicação para essa questão, “uma certa liberdade em relação às fronteiras culturais, uma certa promiscuidade entre o Eu e o Outro, uma certa falta de preconceitos culturais, a ausência do sentimento de superioridade que caracteriza, de modo geral, os povos da cultura ocidental”. Ver: SARAIVA, Antônio José apud SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994), p. 48.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>57</sup> *Ibid.*

Conforme afirma Siza, “destas duas matrizes, arquitetura local e arquitetura internacional, podia vir a referência essencial [...]”.<sup>58</sup> Tal qual poderíamos identificar, por exemplo, no projeto do restaurante Boa Nova em Leça da Palmeira, resultado da justaposição entre a arquitetura regional portuguesa e a referência do arquiteto finlandês Alvar Aalto.

Voltando ao texto de Santos e à ideia de fronteira, o autor afirmará ainda que “este déficit de diferenciação e de identificação, se, por um lado, criou um vazio substantivo, por outro, consolidou uma forma cultural muito específica, a fronteira ou zona fronteira”.<sup>59</sup> Mas, o que exatamente seria uma forma cultural de fronteira? E como esse conceito aqui apropriado com o intuito de aproximá-lo ao campo da arquitetura e do arquiteto Álvaro Siza, nos permitiria compreender a questão do lugar na singularidade do seu percurso?

A questão da fronteira, segundo Santos, é talvez um dos temas mais complexos e polissêmicos dos nossos tempos. A dialética da modernidade opera em criar e demolir fronteiras, que podem ser físicas, territoriais, jurídico-políticas, cognitivas, sociais, culturais. Resta saber qual é a lógica, onde se cria e onde se demole. E afirmando que houve alguns “momentos das fronteiras”, o autor exemplifica como sendo o primeiro deles a divisão do “novo mundo” entre Portugal e Espanha, com o Tratado de Tordesilhas que defendiam o “*Mare clausum*”,<sup>60</sup> para controle do mar.<sup>61</sup> E trazendo o seu pensamento sobre a caracterização da cultura portuguesa, Santos expõe: “nos termos da minha hipótese de trabalho, podemos assim dizer que não existe uma cultura portuguesa, existe antes uma forma cultural portuguesa: a

<sup>58</sup> Siza aponta que, da fusão entre arquitetura local e arquitetura internacional no plano para a expansão de Macau, poderia surgir a referência essencial para a nova arquitetura da cidade. Essa relação já é percebida desde os seus primeiros projetos. Ver: Navegando através do híbrido das cidades. In: SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 89.

<sup>59</sup> SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994), p. 48.

<sup>60</sup> O direito do mar surgiu com os conceitos *Mare clausum* e *Mare liberum*, cuja doutrina do *Mare clausum* foi utilizada pelas potências marítimas no século XVII para reivindicar direitos sobre o mar para além dos seus domínios territoriais. Ao sofrer contestações, surge em paralelo o conceito de *Mare liberum*, doutrina da liberdade dos mares, que defendia como um direito fundamental dos Estados à livre circulação nos mares. Curso Sapiientia. Dicionário jurídico para o CACD. Disponível em: <https://www.cursosapiientia.com.br/conteudo/noticias/dicionario-juridico-para-o-cacd-mare-clausum-mare-liberum-e-a-evolucao-do-direito-do-mar>. Acesso em: 01 out. 2022.

<sup>61</sup> SANTOS, S. de Boaventura. Aula Magistral #2 **Fronteiras, zonas fronteiriças, migrações e plurinações**. Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G9jx1srNHrk>. Acesso em: 06 jun. 2021.

fronteira, o estar na fronteira, [...]”.<sup>62</sup> Ou seja, no trajeto histórico cultural da modernidade, Portugal esteve mais voltado para o exterior do que para o interior de si mesmo, e, expandindo as suas fronteiras, estava unido às suas colônias pela convivência, pelas trocas durante um logo período de tempo. Com isso, essa dinâmica da fronteira, que não delimita, mas é abertura, passagem, acabou resultando em uma identidade cultural muito específica, cujas identificações e as possibilidades de criação cultural resultantes são infinitas:

A zona fronteira é uma zona híbrida, babélica, onde os contatos se pulverizam e se ordenam segundo micro-hierarquias pouco suscetíveis de globalização. Em tal zona, são imensas as possibilidades de identificação e de criação cultural, todas igualmente superficiais e igualmente subvertíveis: a antropofagia que Oswald de Andrade atribuía à cultura brasileira e que eu penso caracterizar igualmente e por inteiro a cultura portuguesa. Isto, se, por um lado, confere grande liberdade e até arbitrariedade à criação cultural por parte das elites, por outro, vota estas à inconsequência social, ao mesmo tempo que permite igualmente às classes populares criar sem grandes tutelas a “sua” cultura portuguesa do momento.<sup>63</sup>

“A fronteira confere à cultura portuguesa, por outro lado, um enorme cosmopolitismo. Para as culturas dotadas de fortes centros, as fronteiras são pouco visíveis, e isso é a causa última do seu provincianismo”.<sup>64</sup> Em contrapartida, afirma Santos “o acentrismo da cultura portuguesa é o outro lado do seu cosmopolitismo,

<sup>62</sup> SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994), p. 48.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>64</sup> Em um texto de 1923, segundo Santos, Fernando Pessoa definia melhor o arquétipo cultural da fronteira: “O povo português é essencialmente cosmopolita. Nunca um verdadeiro português foi português, foi sempre tudo. Ora ser tudo em um indivíduo é ser tudo; ser tudo em uma coletividade é cada um dos indivíduos não ser nada” (PESSOA, Fernando apud SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994), p. 49). No entanto, o autor discorda de Pessoa quando este declara o provincianismo “o mal superior português”, ainda que acrescente que esse fato triste não é específico do português: “de igual doença enfermam muitos países, que se consideram civilizantes com orgulho e erro”. Segundo Pessoa, “o provincianismo consiste em pertencer a uma civilização sem tomar parte no desenvolvimento superior dela – em segui-la pois mimeticamente, com uma subordinação inconsciente e feliz. O síndrome provinciano compreende, pelo menos, três sintomas flagrantes: o entusiasmo e a admiração pelos grandes meios e pelas grandes cidades; o entusiasmo e admiração pelo progresso e pela modernidade; e na esfera mental superior, a incapacidade da ironia” (PESSOA, Fernando apud SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994), p. 50). Embora Santos concorde em geral com essa caracterização, ele discorda que ela, no caso português, componha “o síndrome provinciano”. Pois, “o elemento barroco da cultura portuguesa faz com que a *mimesis* da “civilização superior” ocorra sempre com uma distância lúdica e um espírito de subversão seletiva e superficial, ambigüamente combinados com a dramatização do próprio, do vernáculo, do genuíno”. Ver: SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994), p. 49-50.

um universalismo sem universo feito da multiplicação infinita dos localismos”.<sup>65</sup> Como defende o autor, “tanto o centro como a periferia têm sido impostos de fora à cultura portuguesa. [...]. Para uma cultura que verdadeiramente nunca coube num espaço único, as identificações culturais que daí derivam tendem a auto-canibalizar-se”.<sup>66</sup> Assim:

O contexto global do regresso das identidades, do multiculturalismo, da transnacionalização e da localização parece oferecer oportunidades únicas a uma forma cultural de fronteira precisamente porque esta se alimenta dos fluxos constantes que a atravessam. A leveza da zona fronteira torna-a muito sensível aos ventos. É uma porta de vai-e-vem, e como tal nunca está escancarada, nem nunca está fechada.<sup>67</sup>

Desse modo, a fronteira envolve muitas dimensões, é o resumo de muitas relações políticas e sociais que a transcendem. “A zona fronteira, tal como a descoberta, é uma metáfora que ajuda o pensamento a transmutar-se em relações sociais e políticas”.<sup>68</sup> “Serão estas oportunidades aproveitadas?”<sup>69</sup> – questiona-se Boaventura, referindo-se ao fato recente e tardio de o Estado português vir tentando, através da política de cultura e propaganda, promover uma cultura nacional homogênea por via do que ele designa por imaginação do centro, erguendo uma parede contra a História.<sup>70</sup> E concluindo o seu pensamento, afirma:

Nada disto implica um juízo negativo sobre a cultura portuguesa. Negativo é o fato de a política estatal de cultura e propaganda não reconhecer a riqueza e as virtualidades que se escondem sob essa suposta negatividade. A riqueza está, acima de tudo, na disponibilidade multicultural da zona fronteira.<sup>71</sup>

Assim, o conceito cultura de fronteira do sociólogo português, aqui estendido ao campo da arquitetura, arrisca novos rumos no que se refere à singularidade do percurso do Álvaro Siza com relação à problemática do lugar. Pois, levantando a hipótese de que Siza pensa a arquitetura como fronteira, sua obra abre-se a outras narrativas sobre a questão do lugar, nos possibilitando fazer uma leitura mais livre

<sup>65</sup> SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994), p. 49.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 50.

de classificações e ideias predefinidas com relação ao seu pensamento projetual na realização de um lugar, arriscando, com isso, novos sentidos.

De raízes nessa complexa matriz cultural de Portugal, Álvaro Siza Vieira nasceu em Matosinhos, no Porto, em 1933. Arquiteto português de maior reconhecimento internacional, formou-se em 1955 na Escola Superior de Belas Artes do Porto, hoje a Faup, onde foi professor. Ao longo da sua trajetória, recebeu inúmeros prêmios, como o Pritzker, o prêmio Mies van der Rohe, a medalha de ouro do Royal Institute of British Architects – Riba, e o Leão de Ouro da Bienal de Arquitetura de Veneza, por duas vezes.

Sua arquitetura marca Portugal com obras notórias, como a Casa de Chá da Boa Nova (Leça da Palmeira, 1959-1963), a Piscina das Marés (Leça da Palmeira, 1962-1963), o Bairro da Bouça (Porto, 1975-2006), a Quinta da Malagueira (Évora, 1977-1995), o Plano de Reconstrução do Chiado (Lisboa, 1988-1999), o Museu de Arte Contemporânea da Fundação Serralves (Porto, 1989-1999), e o Pavilhão de Portugal na Expo' 98 (Lisboa, 1998).

Suas primeiras obras são dos anos 1950, quando Siza tinha apenas 21 anos. O conjunto de quatro habitações em Matosinhos, com influências sobretudo de Le Corbusier. Como afirma o arquiteto sobre esse período: “quando os estudantes portugueses entravam na escola de arquitetura, tinham um ideal: Le Corbusier. Depois é que os novos professores como Távora trouxeram informação sobre o Brasil, o Walter Gropius, o Frank Lloyd Wright, o Alvar Aalto”.<sup>72</sup> Com a reformulação curricular e a nova geração de professores na Escola Superior de Belas Artes do Porto, dentre eles o arquiteto Fernando Távora, a escola passa por profundas mudanças.

“No início do meu curso, só chegava a Portugal a revista *L'Architecture d'aujourd'hui*”.<sup>73</sup> O contexto era o do Estado Novo e dos anos 1950, no qual Portugal estava sobre o regime militar salazarista, isolado internacionalmente e no obscurantismo cultural. Como vimos com as questões que iniciaram este capítulo, quem pergunta pela identidade, pergunta em determinada circunstância por algum motivo e com algum propósito. Vimos também que a questão da identidade é semifictícia e seminecessária. Para quem a formula, tal questão se apresenta como uma ficção

<sup>72</sup> SIZA, Álvaro apud NOBRE, Ana Luiza. Memórias do Brasil. Entrevista com o arquiteto Álvaro Siza. In: NOBRE, A; KAMITA, J. (org.). **Arquitetura atlântica**: deslocamentos entre Brasil e Portugal. São Paulo: Romano Guerra; Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019, p. 29.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 34.

necessária, na qual o êxito da resposta, se obtida, verifica-se pela consciência de que sempre foi uma necessidade fictícia.<sup>74</sup>

Desse modo, na cultura arquitetônica da época, em Portugal o debate girava entre o internacionalismo moderno e um nacionalismo salazarista do “português suave”,<sup>75</sup> do movimento da “casa portuguesa”,<sup>76</sup> pois havia uma imposição de se fazer uma arquitetura tradicionalmente portuguesa, ou seja, com um estilo supostamente nacional.

Aluno e colaborador no ateliê do arquiteto Fernando Távora, Siza desenvolveu longos diálogos e produtivas trocas, refletindo no que hoje se entende por “Escola do Porto”. Fernando Távora, (1923-2005), arquiteto português de formação tradicional, formou-se em arquitetura pela Escola Superior de Belas Artes em 1952, onde mais tarde se tornou professor, tendo sido impactado e marcado por uma profunda transformação ao entrar em contato com a produção moderna. Com participações nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), de *Hordenston*, *Aix-en-Provence*, *Dubrovnik* e *Otterlo*, que tiveram impactos decisivos para a arquitetura portuguesa. No contexto português da cultura arquitetônica da época, Távora vai colocar:

O país constrói. O país constrói muito. O país constrói cada vez mais. Levantam-se casas, fábricas, escolas – nas cidades, nas vilas, nas aldeias. Mas, [...] essa enorme actividade tem resultado falseada na sua expressão arquitectónica. Sentia-se nos fins do séc. XIX e princípios do actual que a arquitectura portuguesa estava perdendo o que hoje convencionalmente se chama *carácter*; [...]. O romantismo ainda latente nesses espíritos determinou que fossem procurar no passado todas as lições para a solução do seu problema e ei-los armados da História, ei-los armados de uma falsa interpretação da Arquitectura antiga para resolverem questões bem presentes e bem vivas. O estudo muito superficial da nossa Arquitectura passada e, na prática, o emprego sem nexos e sem lógica de algumas formas dessa mesma Arquitectura, [...]. A *Casa à Antiga Portuguesa* que, dentro da Arquitectura civil é filha dessa arqueológica orientação, não introduziu em Portugal qualquer coisa de novo, pelo contrário, veio atrasar todo o desenvolvimento possível da nossa Arquitectura.<sup>77</sup>

<sup>74</sup> SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994).

<sup>75</sup> Referência a uma conhecida marca de cigarros portuguesa, criada no final dos anos 1920, cuja embalagem era marcada pela imagem da Torre de Belém, celebrada no período do Estado Novo português (1933-74) como símbolo arquitetônico máximo de uma suposta identidade nacional a ser valorizada. NOBRE, Ana Luiza. Memórias do Brasil. Entrevista com o arquiteto Álvaro Siza. In: NOBRE, A; KAMITA, J. (org.). **Arquitetura atlântica**: deslocamentos entre Brasil e Portugal. São Paulo: Romano Guerra; Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019, p. 36.

<sup>76</sup> Expressão do programa identitário salazarista.

<sup>77</sup> Por estranhos raciocínios estabeleceu-se (é o termo), que a arquitetura tradicional portuguesa era caracterizada por um determinado número de motivos decorativos cuja aplicação seria suficiente

“Os grandes problemas, certamente mais por culpa da época do que dos homens, não foram estudados e, outra coisa não era de prever, as soluções satisfatórias não surgiram, [...]”.<sup>78</sup> Apontando os erros do presente e os caminhos para o futuro, “todavia, um caminho não foi ainda trilhado: o que é apontado no presente ensaio, precisamente o único que pode levar ao florescimento de uma arquitectura portuguesa viva”,<sup>79</sup> Fernando Távora, em 1945, teoriza pela primeira vez sobre a “terceira via”. No texto, *O problema da Casa Portuguesa*, de 1947,<sup>80</sup> o arquiteto expõe o seu pensamento crítico e teórico:

Referimo-nos aos perigos que o passado constituiu para a solução dos problemas em causa, atendendo sobretudo à maneira como se usou desse mesmo passado. As casas de hoje terão que nascer de nós, isto é, terão que representar as nossas necessidades, resultar das nossas condições e de toda a série de circunstâncias dentro das quais vivemos, no espaço e no tempo. Sendo assim, o problema exige soluções reais e presentes, soluções que certamente nos levarão a resultados bem diferentes dos conseguidos até agora na Arquitectura portuguesa. Abrem-se perante nós, novos ou velhos armados de um espírito novo, horizontes vastíssimos, campos férteis de possibilidades, pois tudo há que refazer *começando pelo princípio*.<sup>81</sup>

Neste momento, uma vez que os dados culturais portugueses, tal como vimos, influenciaram Fernando Távora e a sua perspectiva da “terceira via”, que caminhos ela aponta? Como “a terceira via” influenciou a chamada “Escola do Porto” e, mais tarde, o seu envolvimento com o *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* (1955-1957), uma vez que pensa a cultura de maneira mais ampla, para além da arquitetura?

---

para produzir casas portuguesas. “Surgiu daqui uma nova forma de academismo, entendendo-se por tal atitude de espírito aquela para a qual a Arte pode codificar-se em formas eternas, segundo regras fixas e imutáveis”. Para Távora, esses homens que tanto acreditaram e se prenderam à História não souberam colher dela qualquer fruto, pois a História vale na medida em que se torna auxiliar e não obsessão para resolver problemas do presente. “A Arquitectura não pode nem deve submeter-se a *motivos*, a pormenores mais ou menos curiosos, a bisantinices arqueológicas. Esqueceram e esquecem ainda os autores dessas Casas à portuguesa que as formas tradicionais de toda a arte de edificar não representam capricho decorativo ou manifestação barroca”. Mas sim, as formas arquitetônicas resultam das condições impostas ao material pela função que ele desempenha, e ainda, “de um espírito próprio daquele que age sobre o mesmo material”. E, por isso, toda boa arquitetura existe uma lógica dominante, uma razão de ser das partes que compõem o todo, “fazendo de cada edifício um corpo vivo, um organismo com alma e linguagem próprias. Ora, nada disto produziu o movimento da Casa Portuguesa, ao qual, poderemos afirmá-lo sem receio, presidiu a mentira arquitetônica que caracteriza as más obras e os maus artistas”. Ver: TÁVORA, Fernando. O problema da casa portuguesa. *Cadernos de Arquitectura* n.º 1. Lisboa, 1947. Disponível em: <https://revistatavora.wordpress.com/2018/06/27/>. Acesso em: 07 mar. 2022.

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> Publicado primeiramente no seminário ALÈO, em 10 de novembro de 1945.

<sup>81</sup> TÁVORA, Fernando. O problema da casa portuguesa. *Cadernos de Arquitectura* n.º 1. Lisboa, 1947. Disponível em: <https://revistatavora.wordpress.com/2018/06/27/>. Acesso em: 07 mar. 2022.

Como vimos, na dialética entre modernidade e identidade cultural, o fato de o Estado português não ter realizado a sua diferenciação face ao exterior e nem a sua homogeneização interna resultou em um impacto decisivo na cultura dos portugueses, o que fez com que Portugal mantivesse até os dias de hoje uma enorme heterogeneidade interna. Desta forma, as culturas locais dos portugueses dizem muito mais sobre a cultura portuguesa do que a cultura portuguesa sobre eles.<sup>82</sup>

A perspectiva da “terceira via” teorizada por Távora para a arquitetura portuguesa contribuiu essa com reflexos tanto no âmbito didático, dado o seu vínculo com a Escola Superior de Belas Artes do Porto, como professor na escola. Como na prática a ser desdobrada a partir de suas obras, se caracteriza por uma mudança de paradigma, saindo do debate da cultura arquitetônica da época, centralizada entre o internacionalismo moderno e um nacionalismo salazarista. Embora a discussão já havia sido proposta em 1935 pelo diretor da revista *Casabella*, o arquiteto italiano Giuseppe Pagano, tal perspectiva é nova no contexto português, e representou, naquele momento, uma abordagem seminal, que vai amadurecendo, durante os anos 1950, em projetos de Távora como o Mercado da Vila da Feira (1953-1959) (figura 1), o Pavilhão de Tênis da Quinta da Conceição (1956-1960) (figura 2), culminando na Casa de Ofir (1957-1959) (figura 3). Nesses três projetos, percebe-se na prática projetual a teoria do arquiteto, ou seja, “nem exatamente moderno, nem exatamente tradicionalista, qualquer coisa intermediária”,<sup>83</sup> com elementos construtivos moderno e vernacular postos em diálogo, em relação.

---

<sup>82</sup> SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994).

<sup>83</sup> FIGUEIRA, Jorge. **Contribuições de Fernando Távora para arquitetura portuguesa**: uma entrevista com Jorge Figueira. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/892079/>. Acesso em: 16 jul. 2020.



Figura 1 - Mercado da Vila da Feira (1953-1959)

Fonte: Revisitar Fernando Távora. Disponível em: <https://revisitavora.wordpress.com>.



Figura 2 - Pavilhão de Tênis da Quinta da Conceição (1956-1960)

Fonte: Arquitectura em quarentena: um mergulho com Siza. Disponível em: [https://www.youtube/watch?v=VXbyD-y\\_jr0](https://www.youtube/watch?v=VXbyD-y_jr0).



Figura 3 - Casa de Ofir (1957-1959)

Fonte: Revisitar Fernando Távora. Disponível em: <https://revisitavora.wordpress.com>.

Para o arquiteto português Jorge Figueira, o que Távora faz na sua perspectiva da “terceira via”, “é uma questão por um lado construtiva e, por outro lado, antropológica”,<sup>84</sup> como ele aponta:

O que o Távora faz em relação à tradição é, por um lado, ir buscar figurações, como por exemplo o telhado, que são claramente entendidas como conservadoras, ou seja, como fazendo parte de um mundo não moderno e alguns elementos construtivos, como os beirais, embora estilizados, alguns aspectos da construção vernacular, embora estetizados. Mas a tradição está presente também quando, no Mercado da Vila da Feira, faz um edifício moderno que tem um centro, que tem um pátio central. Ali está remetendo para a tradição no sentido antropológico, isto é: os homens gostam de se encontrar em um ponto central, desde sempre, desde as praças romanas, desde a ágora. E, portanto, a tradição aparece também por uma via antropológica. Num programa público como é um mercado ele vai à procura de um espaço que as pessoas possam reconhecer e com que se possam identificar, apelando a um valor antropológico, antigo, que coexiste com a modernidade dos pavilhões em concreto.<sup>85</sup>

Vale ressaltar que o contexto em questão era o da ditadura salazarista dos anos 1950. Desse modo, segundo Jorge Figueira, a perspectiva da “terceira via”, nesse momento foi fundamental, uma vez que se apresentou como “pacificadora”,

<sup>84</sup> FIGUEIRA, Jorge. **Contribuições de Fernando Távora para arquitetura portuguesa: uma entrevista com Jorge Figueira.** Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/892079/>. Acesso em: 16 jul. 2020.

<sup>85</sup> Ibid.

entre os que eram favoráveis ao moderno e os que tinham uma visão mais conservadora.<sup>86</sup>

[...], havia uma espécie de batalha cultural sem fim no seio da arquitetura portuguesa. Entre aqueles que tinham militantemente uma posição favorável à arquitetura moderna e uma perspectiva de esquerda, e aqueles que estavam ligados ao regime, de algum modo, ou tinham uma visão mais conservadora, e eram relutantes em relação à modernidade. Essa batalha cultural parecia insolúvel e a “terceira via” consegue pacificar, aparentemente, e transformar aquilo que parecia adversário em algo com um sentido comum, num gesto inclusivo. Além disso, foi importante depois no contexto do “Inquérito à arquitetura popular”, esta ideia de que os arquitetos modernos não precisariam de pensar exclusivamente em termos do uso do concreto, de grandes vãos, de janelas compridas. Os arquitetos modernos portugueses quando visitam as construções arcaicas, vernaculares, do “inquérito”, veem que há ali uma racionalidade, um modo pragmático, com que se identificam. E, portanto, de repente, o mundo antigo, o mundo arcaico, é projectado na modernidade, e o arquiteto deixa de estar em conflito consigo próprio. O arquiteto português deixa de estar em conflito com suas raízes, pelo contrário, pode abraçá-las, e é isso que o Távora vai significar dentro da Escola do Porto, desde esses anos 1950: a ideia que o arquiteto pode ser moderno e, no entanto, ter um apego às coisas da terra, da sua casa, da sua história, da história de Portugal. O mundo moderno e o antigo não são necessariamente conflituosos, ou melhor, têm os seus conflitos, mas é possível dialogar com eles, é possível estar dentro deles e não fora.<sup>87</sup>

Assim, “Távora conduz a arquitetura do Porto e a arquitetura portuguesa, de certa forma, a um mundo onde as rupturas não são necessárias, [...]”.<sup>88</sup> Por um percurso de continuidade e sem rupturas, Távora problematiza as questões da cultura arquitetônica da época, permanecendo convicto da necessidade da Arquitetura Moderna, pois “[...] lá fora se lançavam as bases da chamada Architectura Moderna, diremos antes, da única Architectura que poderemos fazer sinceramente, [...]”.<sup>89</sup>

Desta forma, Távora encontra no engendramento entre modernidade e tradição uma articulação produtiva. Sobre a sua perspectiva da “terceira via”, Távora vai afirmar:

[...]; impõe-se um trabalho sério, conciso, bem orientado e realista, cujos estudos poderiam, talvez, agrupar-se em três ordens: a) do meio português; b) da Architectura portuguesa existente; c) da Architectura e das possibilidades da construção moderna no mundo.<sup>90</sup>

<sup>86</sup> FIGUEIRA, Jorge. **Contribuições de Fernando Távora para arquitetura portuguesa: uma entrevista com Jorge Figueira.** Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/892079/>. Acesso em: 16 jul. 2020.

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Ibid.

<sup>89</sup> TÁVORA, Fernando. O problema da casa portuguesa. **Cadernos de Architectura** n.º 1. Lisboa, 1947. Disponível em: <https://revistatavora.wordpress.com/2018/06/27/>. Acesso em: 07 mar. 2022.

<sup>90</sup> Ibid.

E explicando tal agrupamento dessas três ordens, Távora irá colocar que, no estudo do meio português, deve-se atender aos dois elementos fundamentais, o homem e a terra, tanto no seu presente quanto no seu desenvolvimento histórico e se estudem os modos como os materiais foram empregados e satisfizeram as necessidades do momento.<sup>91</sup> Isto porque, dada a heterogeneidade interna de Portugal, as condições variam, assim como as circunstâncias, o que cria a necessidade de uma arquitetura atenta às circunstâncias e às especificidades locais. Uma vez variando as circunstâncias, ele afirma que, “o estudo da *Arquitectura portuguesa*, ou da construção em Portugal, não está feito”,<sup>92</sup> pois “é indispensável que na história das nossas casas antigas ou populares se determinem as condições que as criaram e desenvolveram, fossem elas condições da terra, fossem elas condições do Homem”.<sup>93</sup> E diante desse contexto, defendendo a única arquitetura possível de ser feita, Távora argumenta que “a casa popular fornecer-nos-á grandes lições quando devidamente estudada, pois ela é a mais funcional e a menos fantasiosa, [...], aquela que está mais de acordo com as novas intenções”;<sup>94</sup> referindo-se ao contexto do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*, que ocorreria mais tarde, no qual a sua perspectiva da “terceira via” também foi importante. Sobre o *Inquérito*, Siza vai apontar:

Houve esse interesse por estudar e registrar a arquitetura vernacular nas várias regiões, um pouco por razões ideológicas e políticas, porque em Portugal havia então a imposição de um estilo supostamente nacional, a que nós chamávamos ironicamente de *português suave*, e que era no fundo uma invenção.<sup>95</sup>

Desse modo, a “terceira via” também teve os seus reflexos neste contexto do *Inquérito*. Em 1955, Távora integra uma das equipes do *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* (1955-1957), promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitetos sob encomenda do governo de Salazar. Sendo publicado em 1961 com o título *Arquitectura Popular em Portugal*, o resultado do *Inquérito* trouxe implicações decisivas para a arquitetura contemporânea portuguesa.

<sup>91</sup> TÁVORA, Fernando. O problema da casa portuguesa. *Cadernos de Arquitectura* n.º 1. Lisboa, 1947. Disponível em: <https://revistatavora.wordpress.com/2018/06/27/>. Acesso em: 07 mar. 2022.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> SIZA, Álvaro apud NOBRE, Ana Luiza. Memórias do Brasil. Entrevista com o arquiteto Álvaro Siza. In: NOBRE, A; KAMITA, J. (org.). *Arquitetura atlântica: deslocamentos entre Brasil e Portugal*. São Paulo: Romano Guerra; Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019, p. 26.

Contrariamente às intenções do regime salazarista, marcada por um estilo nacionalista, pois, como vimos em Santos, essa questão problematizada no campo da arquitetura nos anos 1950, é uma questão histórica e no trajeto histórico-cultural da modernidade, a cultura portuguesa manteve até os dias de hoje uma enorme heterogeneidade interna, configurando-se justamente por um déficit de identidade pela homogeneidade.<sup>96</sup> Conforme Siza afirma:

No fundo, o *Inquérito* desmontou aquela ideia que o regime queria promover de uma arquitetura nacional, porque demonstrou que havia muitas arquiteturas dentro de um país pequeno como Portugal. A arquitetura do Alentejo, por exemplo, é completamente diferente, até no material utilizado, da arquitetura do Norte. E eram os mesmos arquitetos que lutavam pelo moderno reagindo à imposição de uma arquitetura tradicional, a que chamavam ironicamente de *português suave*, que se interessavam pela arquitetura tradicional.<sup>97</sup>

Esse período corresponde ao período de formação do arquiteto Álvaro Siza, que começa a colaborar no ateliê de Távora inicialmente no projeto do restaurante Boa Nova, (1959-1963), e realiza diversos projetos residenciais no âmbito desse debate, no contexto da “terceira via”, teorizada em 1945, posta em prática nos anos 1950, em projetos do Távora, como vimos, e a sua crítica é feita no final dos anos 1960.

No projeto do restaurante Boa Nova, na marginal de Leça da Palmeira, Siza, trabalhando com o arquiteto Fernando Távora e ligado à “Escola do Porto”, permanece vinculado ao princípio da “terceira via”. Ao mesmo tempo em que se percebe a influência da linguagem de arquitetos não portugueses, como o finlandês Alvar Aalto, que se justapõe a arquitetura vernacular e as questões problematizadas no *Inquérito*, nota-se no trabalho de Siza o eco de questões do debate da época em Portugal. O próprio Siza aponta tal fato:

[...], creio que a Boa Nova é um edifício muito marcado pela época, o que de resto é natural, dada a sua idade. Se não é uma obra completamente datada é porque o meio circundante e a paisagem tinham uma força tal que incutiam respeito e aconselhavam cautela. Mas se olharmos com atenção a expressão arquitetônica, notamos as evidentes influências de Alvar Aalto, geradas mais pela Maison Carrée, com seus tetos de madeira ondulada e reboco branco, do que pela Biblioteca de Viipuri. Esse interesse

<sup>96</sup> SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994).

<sup>97</sup> SIZA, Álvaro apud NOBRE, Ana Luíza. Memórias do Brasil. Entrevista com o arquiteto Álvaro Siza. In: NOBRE, A; KAMITA, J. (org.). **Arquitetura atlântica**: deslocamentos entre Brasil e Portugal. São Paulo: Romano Guerra; Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019, p. 26-27.

pelo arquiteto finlandês sobrepunha-se à atenção pela arquitetura vernacular e pela difusa preocupação com a desmitificação de uma ideia superficial de arquitetura “nacional”. O questionamento da arquitetura regional portuguesa viria a aprofundar com precisão exatamente este último aspecto. Era exatamente esse interesse que reunia um grupo significativo de arquitetos portugueses [...]. Naquela altura eu ainda trabalhava com Távora, que estava terminando a casa em Ofir, fortemente enraizada na arquitetura popular portuguesa, mas não tanto quanto poderia parecer à primeira vista. Essa casa, de fato, tem a organização típica da casa moderna, muito próxima de Breuer. Eu era assim impregnado, ao mesmo tempo, por uma multiplicidade de influências.<sup>98</sup>

No projeto seguinte, da piscina, também na marginal de Leça da Palmeira, Siza não vê relação alguma com a arquitetura vernacular, como ele afirma: “já no projeto seguinte, a piscina, não vejo relação alguma, nem sequer em termos de materiais, com a arquitetura vernacular portuguesa”.<sup>99</sup> Em meados dos anos de 1960, no projeto da piscina, ele abandona a construção do telhado, deixa o concreto aparente, e a referência do arquiteto Frank Lloyd Wright aparece, como afirma:

Creio que na evolução desses dois trabalhos, e sobretudo na piscina, uma influência, uma atração muito forte, tenha sido exercida por Frank Lloyd Wright, cuja obra, na época, era divulgada pela revista *Arquitectura* e pelo livro *História da Arquitetura Moderna*, de Bruno Zevi. Tínhamos iniciado os estudos universitários com *Espaço, Tempo e Arquitectura*, de Siegfried Giedion, a nossa cartilha, em que a figura de Wright não tem o mesmo significado. Só depois disso chegaram da Itália os escritos de Zevi, que tiveram em nós um grande impacto. E embora as nossas preocupações encontrassem eco na arquitetura de Alvar Aalto (que como nós trabalhava num país periférico, em que o artesanato tinha grande qualidade e o desenvolvimento tecnológico ia surgindo lentamente), é a revisão que Wright opera nos princípios do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) que tem grande importância. Os 45 graus, no projeto da piscina, têm qualquer coisa que os liga à planta de Taliesin no deserto.<sup>100</sup>

Em entrevista concedida ao arquiteto e crítico Alejandro Zaera-Polo para a revista espanhola *El croquis*, compilada no livro *Arquitetura em diálogo*, Zaera-Polo, com relação a esses dois projetos – o restaurante e a piscina –, pergunta a Siza em que tipo de arquitetura ele estava interessado naquele momento.<sup>101</sup> O arquiteto responde que, “naquela época havia no Porto e em Lisboa um grupo de jovens arquitetos com muito entusiasmo e grande curiosidade de entrar em contato com o contexto internacional”,<sup>102</sup> afirmando ainda:

<sup>98</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 36.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>101</sup> ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

<sup>102</sup> SIZA, Álvaro apud ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016, p. 127.

Lembro-me de que as revistas de arquitetura se concentravam no debate entre a recuperação de uma arquitetura local, nacional, e a incorporação de tendências internacionais, gerando uma arquitetura mais abstrata e determinada funcionalmente. A arquitetura do sul, do Alentejo, feita de superfícies brancas, influenciou muito a prática naqueles anos. Passado algum tempo fui percebendo que se tratava de um caminho com muitas limitações, e meus interesses começaram a se distanciar da arquitetura tradicional portuguesa. Foi o momento da Casa Beires e da Casa Magalhães, de concreto e sem telhas.<sup>103</sup>

“Em outras palavras, você passou de uma prática mais atenta à construção e à arquitetura tradicional para uma arquitetura mais abstrata, que vai se libertando gradativamente de uma natureza mais concreta...”,<sup>104</sup> afirma Zaera-Polo. Ou seja, se inicialmente a relação com o contexto se dava mais enfaticamente por uma questão construtiva, vinculado ao debate da época em um determinado momento da cultura arquitetônica em Portugal, com o passar do tempo, essa ligação foi se tornando menos explícita, se dando mais implicitamente. Siza vai colocar que:

[...] queria evitar um enclausuramento numa linguagem ou atitude que de fato correspondia a um momento muito específico da cultura arquitetônica portuguesa; portanto, procurei me abrir para outras possibilidades. Mas não se deve entender isso como ruptura, e sim como evolução. Quanto à relação com o contexto, há uma diferença entre as Piscinas e as residências feitas em seguida que se deve ao fato de que as casas foram em geral construídas em locais muito feios, onde o jardim tendia a se converter em espaço residual, sem participação no espaço da casa. Procurei otimizar a relação interior e exterior dentro do lugar.<sup>105</sup>

Práticas que tensionam os limites de uma disciplina, como a do arquiteto, ao se abrirem para outras possibilidades, ampliam o debate de suas áreas, complexificando-o. Siza afirma que se distanciou da arquitetura tradicional portuguesa por perceber aí um caminho com muitas limitações.<sup>106</sup> Nesse sentido, o arquiteto dá um passo adiante, ampliando esse debate.

Para nos auxiliar a pensar este movimento, podemos evocar o conceito de cultura de fronteira de Santos, porém, como anunciamos inicialmente, não nos limitando ao sentido geográfico. Ao pensar a arquitetura como fronteira, e o movimento da fronteira como passagem, é possível que o arquiteto transite, através da memória, livremente pelas linguagens de arquitetura de outros arquitetos.

<sup>103</sup> SIZA, Álvaro apud ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016, p. 127.

<sup>104</sup> ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016, p. 128.

<sup>105</sup> SIZA, Álvaro, op. cit., p. 128-129.

<sup>106</sup> Ibid.

Sendo assim, apesar da livre passagem pela referência do Aalto no projeto do restaurante Boa Nova, esta ainda é, como afirmamos acima, uma obra muito marcada pelo debate da época. Já a livre passagem pela referência do Wright no projeto da piscina, todavia, trata-se neste momento de um projeto com condições muito específicas. Citando ainda as experiências realizadas na Casa Beires e na Casa Magalhães, em concreto e sem telhas, estas correspondem a residências unifamiliares sem maiores repercussões. Por sua vez, é com as operações do SAAL, Serviço de Apoio Ambulatorial Local, realizado posteriormente a esses projetos, que o arquiteto parece realmente se abrir a novas direções.

Programa habitacional paradigma da arquitetura moderna, o projeto do SAAL da Bouça, (1975-2006), implanta-se no centro histórico no Porto. Para Siza, "o saal foi a oportunidade para toda uma geração de arquitetos de trabalhar no centro histórico".<sup>107</sup> Pois, "no Porto, a maioria das operações se concentrava no semicírculo que envolvia o centro histórico, onde ficavam as habitações operárias, de construção muito pobre".<sup>108</sup> Vale mencionar que o país passou por um período de profunda transformação com seu processo de redemocratização em 1974. Depois de quarenta e oito anos de regime ditatorial, o cenário era crítico e, dentre os problemas, havia a questão de déficit habitacional, com a maioria da população vivendo em habitações precárias – as habitações operárias, denominadas “ilhas” (figura 4). Tal fato tornou a luta por moradia digna um problema central. Em julho de 1974, o Serviço de Apoio Ambulatorial Local – o SAAL – é criado, tendo como premissa, sempre que possível, manter as novas habitações no mesmo lugar, evitando que os moradores fossem para áreas periféricas da cidade.

---

<sup>107</sup> SIZA, Álvaro apud ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016, p. 132.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 132.

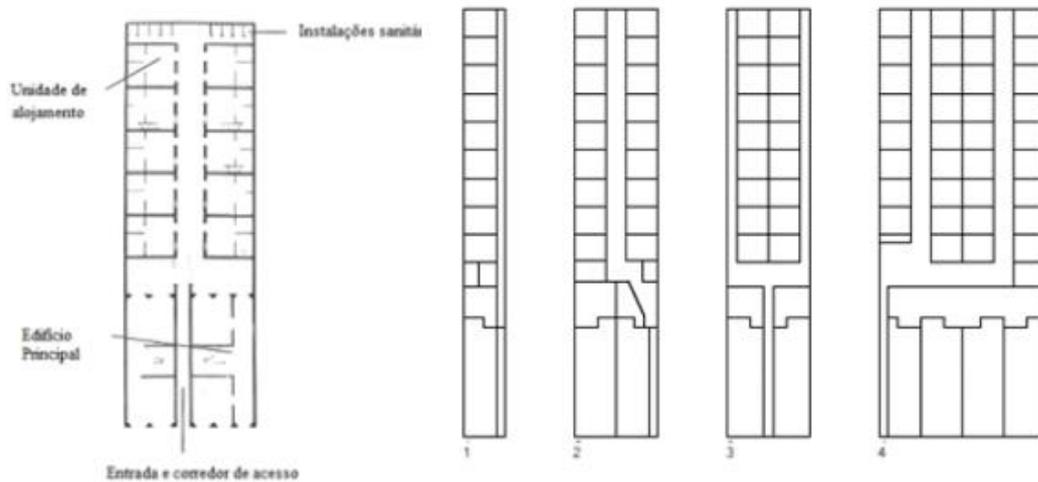


Figura 4 - Exemplificação das tipologias das “ilhas”

Fonte: As ilhas do Porto e as tipologias de habitação dos séculos XIX e XX. Disponível em: <https://revista5.arquitetura.com/>.

O terreno da Bouça situa-se entre a linha férrea e a rua da Boavista, que corresponde a um dos principais eixos urbanos do Porto. As primeiras propostas deste projeto, em 1973, destinava o terreno da Bouça para habitação de classe média. Todavia, depois da revolução de 1974, alguns moradores locais vivendo nas habitações precárias das “ilhas” se organizaram em comissão e reivindicaram o terreno, inscrevendo-o no SAAL.

“Parece haver uma grande mudança entre a abordagem que você adotou nesses projetos e o tipo de experimentação mais centrada no objeto”,<sup>109</sup> vai afirmar Zaera-Polo em entrevista com o arquiteto, referindo-se às operações realizadas no SAAL. Com sua tipologia completamente diferente das existentes do seu entorno, tipologia essa tradicional portuguesa no centro histórico no Porto, (figura 5), Siza, mesmo se tratando de um programa de habitação típico da arquitetura moderna, segue o seu percurso com as referências de linguagens, conforme colocado por Zaera-Polo: “[...], parece que há uma pesquisa sobre determinadas linguagens ao longo de sua obra: no começo você utiliza uma linguagem mais vernácula e concreta, que depois se torna mais racionalista e abstrata...”.<sup>110</sup> Sobre isto, Siza vai dizer que:

Sim, a influência de linguagens distintas é inevitável, mas apenas como instrumento de desenvolvimento de uma ideia cujos argumentos mais poderosos estão na relação com o contexto ou com a estrutura do programa. A linguagem supõe sempre uma relação com o contexto cultural, com o momento... Mas nunca deve ser entendida

<sup>109</sup> ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016, p. 133.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 131.

como limitação, antes como multiplicação de informações e ponto de apoio para a transformação da expressão arquitetônica. É verdade que nessas primeiras obras a influência de certas linguagens é mais evidente que na obra mais recente.<sup>111</sup>



Figura 5 - SAAL da Bouça (1975-2006)  
Fonte: **El croquis**: Álvaro Siza Vieira, 2001-2008, n. 140, 2008.

Desse modo, Siza parece ir consolidando tanto uma maneira muito singular de projetar, quanto uma arquitetura própria em termos de linguagem. No SAAL da Bouça, as referências às linguagens de outros arquitetos “[...] vão de Jacobus Johannes Pieter Oud (especialmente o conjunto em Weissenhoff) às Siedlungen de Bruno Taut”.<sup>112</sup> Esse processo singular vai fazendo parte de sua estratégia, de seu modo de projetar, em que o projeto, implantando-se em um local como o centro histórico do Porto, a sua linguagem se dá completamente distinta das tipologias do

<sup>111</sup> SIZA, Álvaro apud ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016, p. 132.

<sup>112</sup> KAMITA, João Masao. Siza no Brasil: cosmopolitismo e melancolia. In: NOBRE, A; KAMITA, J. (org.). **Arquitetura atlântica**: deslocamentos entre Brasil e Portugal. São Paulo: Romano Guerra; Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019, p. 118.

seu entorno e parece não ter sido uma condição determinante, mas sim, o programa de habitação social, relacionando-se com o contexto de outro modo. Para Siza, como vimos, as diferentes referências de linguagens são importantes inicialmente no desenvolvimento de uma ideia; os argumentos mais fortes estão na relação com o contexto ou com a estrutura do programa.<sup>113</sup> É também com essa obra que Álvaro Siza parece ir consolidando uma arquitetura no que se refere à linguagem mais pura e abstrata.

Assim, implantando-se em um terreno triangular, o conjunto da Bouça é composto por 128 habitações distribuídas em quatro blocos de apartamentos duplex de três quartos. O seu acesso é feito através de escadas individuais exteriores que ligam o primeiro pavimento ao segundo e por uma galeria aberta no terceiro. Essa galeria está a norte do terreno, junto à linha férrea, separados por um muro isolando os apartamentos acusticamente. Perpendicular ao muro se encontram uma série de quatro pátios interligados.

Durante a sua entrevista com Siza, Zaera-Polo comenta sobre o seu método de trabalho: “você sempre se refere ao lugar como determinante fundamental de um processo projetual caracterizado sobretudo por operações geométricas, manipulações formais ou materiais”.<sup>114</sup> Perguntando ao arquiteto sobre suas estratégias projetuais vai colocar: “seu modo de operar tende a se remeter mais a uma topografia afetiva que as estratégias programáticas. Quais são as razões dessa espécie de decantação?”<sup>115</sup>. Siza responde:

Acho que essa aparente indeterminação programática se deve mais a um interesse pela flexibilidade do edifício. Mas a aparente falta de caracterização é atingida através de um profundo estudo das funções. Uma tipologia que sempre me impressionou muito é a do convento. Poucas possuem tanta determinação funcional, inclusive simbolicamente. Contudo, é uma tipologia que se adapta a múltiplas funções: escolas, museus, academias militares, prefeituras, apartamentos... A estrutura funcional como parte do processo projetual é liberada através da efetiva definição dos espaços. Tal condição só pode ser alcançada longe da óbvia norma do espaço definido pela função.<sup>116</sup>

Desse modo, percebe-se que, em Siza, mesmo tratando-se de um programa habitacional paradigmático moderno, sua planta não é meramente funcional, mas

<sup>113</sup> SIZA, Álvaro apud ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

<sup>114</sup> ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016, p. 119.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>116</sup> SIZA, Álvaro, *op. cit.*, p. 119.

se dá a partir da definição dos espaços, suas transições e relações. Pois, para o arquiteto: “uma das coisas que mais me incomodam em algumas de minhas obras são as limitações que as necessidades funcionais impõem à estrutura”,<sup>117</sup> e continua:

Essa identificação radical entre forma e função – fruto daquele período tenebroso da história da arquitetura, em parte até fecundo, em que os estudos de ergonomia eram quase uma bíblia – é incrivelmente limitante, porque coloca o homem no centro do mundo. Consideremos o Vaticano, onde as balaustradas em cima daquelas galerias curvas da praça têm dois metros de altura... Não dependem da medida humana, mas do contraste com todos os elementos do edifício, que implicam diferentes lógicas dimensionais! Forma e função possuem uma relação complexa e relativa, [...]. Não podem ser vistas numa relação linear ou inevitável... Sempre me sinto melhor numa casa antiga que numa casa nova. Procurando entender por quê, cheguei à conclusão de que, afora outros motivos como a quantidade de espaço disponível, a razão desse incômodo com as novas era a linearidade da identidade entre forma e função.<sup>118</sup>

Relacionando interior e exterior, Siza projeta pátios internos abertos para a cidade (figura 6), “[...] num contraste evidente com o espaço aberto e ilimitado da *Siedlung* alemã, na qual os edifícios encontram uma afinidade formal, e até ideológica”.<sup>119</sup> No documentário *Paredes Meias (Bairro da Bouça – Siza Vieira)*, sobre o projeto do SAAL, Siza desenha a tipologia das “ilhas”, cujas casas ficavam no final dos lotes, separadas por um corredor muito estreito. Siza resgata a memória coletiva dos habitantes dessas habitações precárias, mas com qualidade arquitetônica. Os corredores estreitos e insalubres das “ilhas” dão lugar aos pátios internos, lugar de convívio e de encontro, e de transição do espaço público da cidade para o espaço privado do conjunto habitacional, agora abertos para a cidade, “devolvendo-a” aos moradores das “ilhas”. As casas nessas habitações anteriormente ficavam no fundo dos lotes, cuja frente era ocupada por uma casa burguesa, o que isolava os habitantes, apartando-os da cidade.

Na extremidade sul do terreno, na rua da Boavista, o projeto inclui ainda, concluindo os blocos, equipamentos comunitários sociais, como biblioteca, espaços de reunião, lojas e lavanderia, estabelecendo, desse modo, a ligação entre o novo conjunto habitacional e a malha urbana envolvente.

<sup>117</sup> SIZA, Álvaro apud ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016, p. 119.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 119-120.

<sup>119</sup> BARATA, M. Paulo. Conjunto residencial Bouça-Saal Porto. 1973-1977. In: **Álvaro Siza 1954-1976**. Blau Monographys. Lisboa: Editora Blau, 1997, p. 177.

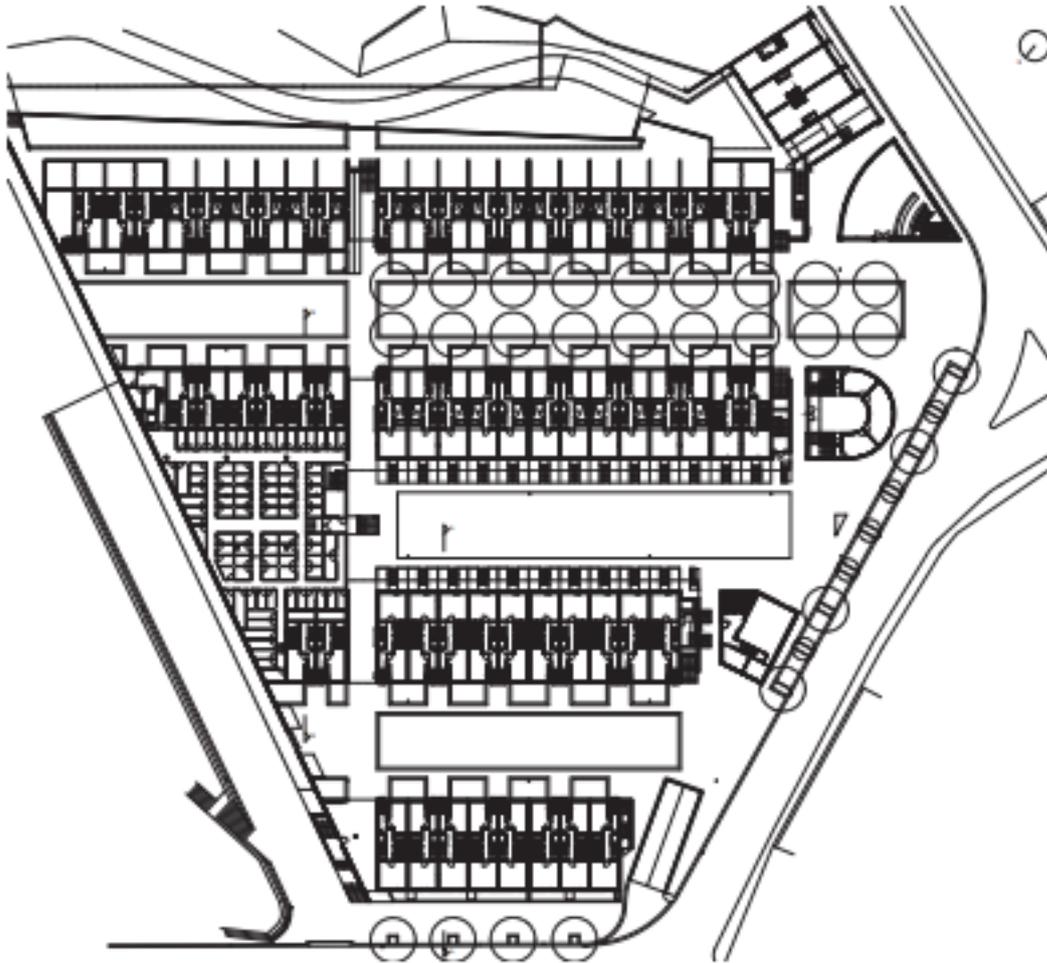


Figura 6 - Pátios internos - SAAL da Bouça (1975-2006)  
 Fonte: **El croquis**: Álvaro Siza Vieira, 2001-2008, n. 140, 2008.

Desse modo, se inicialmente no âmbito do debate da época, vinculado a Távora e à “Escola do Porto”, a arquitetura de Siza se relacionava mais enfaticamente com o contexto por uma questão construtiva, através do elemento, elementos esses da arquitetura vernacular e da arquitetura moderna em diálogo, com o passar dos anos, com a consolidação de um modo muito específico e particular de projetar, aqui designado “o modo Siza”, a sua arquitetura continua a se relacionar com a questão dos lugares, embora de maneira mais implícita, porém intrinsecamente mais forte.

Pensar a arquitetura como fronteira concede essa possibilidade. Como demonstramos, o arquiteto consegue transitar livremente pelas linguagens de arquitetura de outros arquitetos, pela história da arquitetura – logo pelas referências da própria disciplina –, juntamente com a realidade, as circunstâncias, o programa, dentre outras várias coisas que Siza vai correlacionado. Nesse sentido, o arquiteto

não se restringe ao conceito geográfico de fronteira, sendo ela, além de física, geográfica e cultural, também a fronteira da imaginação, da memória, das vivências e das experiências.

Assim, recuando ao questionamento de Santos sobre a cultura de fronteira em Portugal, podemos repetir a pergunta do autor: “serão estas oportunidades aproveitadas?”.<sup>120</sup> Transportando esta problemática para a disciplina de arquitetura, para o arquiteto que projeta desde os anos de 1950 nessa complexa matriz cultural, pensar a arquitetura como fronteira abre oportunidades únicas, “[...] precisamente porque esta se alimenta dos fluxos constantes que a atravessam. A leveza da zona fronteira torna-a muito sensível aos ventos”.<sup>121</sup> E, nesse sentido, imaginar Siza à luz de tal conceito evoca a imagem de “[...] uma porta de vai-e-vem, e como tal nunca está escancarada, nem nunca está fechada”,<sup>122</sup> tendo assim, esta “[...], disponibilidade multicultural da zona fronteira”.<sup>123</sup>

Não por acaso, ainda que mantendo vínculos com essa complexa matriz cultural portuguesa, o arquiteto passa a projetar praticamente no mundo todo. Depois do Bairro da Bouça (Porto, 1975-2006), projeto de impacto social e político de extrema importância e repercussão no contexto europeu, Siza é chamado a Évora, Berlim e Haia. Depois de Évora, com o seu reconhecimento internacional desde a década de 1970, sua arquitetura vai se estender a vários países, como Alemanha, Holanda, Itália, Espanha, França, Bélgica, Suíça, Reino Unido, Estados Unidos, Rússia, Cabo verde, China, Japão, Coreia do Sul, dentre outros. Duas obras são realizadas na América do Sul – o Centro Municipal do Distrito Sul Rosa Ziperovich (Rosário, 1998-2001), e a Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 1998-2008), único projeto do arquiteto realizado no Brasil.

A fronteira que não delimita, mas conecta, possibilitou a Álvaro Siza transitar livremente pela multiplicidade de referências da cultura arquitetônica da época, operando, nesta tensão histórica entre o local e o transnacional, consolidou, assim, um percurso. Além dos projetos já citados, podemos mencionar ainda o Pavilhão Carlos Ramos (1985-1986), da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, a Faup, em que notamos uma abertura ao antropomorfismo de Adolf Loos; já na

<sup>120</sup> SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994), p. 50.

<sup>121</sup> Ibid., p. 50.

<sup>122</sup> Ibid., p. 50.

<sup>123</sup> Ibid., p. 50.

Fundação Serralves (1991-1999), em sua integração aos jardins do parque, percebemos a referência ao organicismo de Alvar Alto concomitantemente com a referência neoclássica do pátio centralizado. A dinâmica da fronteira, em uma sobreposição de referências opostas, conecta pontos que se correlacionam. E, assim, entre reminiscências e incorporações, Siza tornou-se inclassificável.

### 3 Cartografia e lugar

Desenhar um mapa é como contar uma história, de várias maneiras, e vice-versa.

Robert Tally Jr.<sup>124</sup>

Com vimos, pensar a arquitetura como fronteira abre outras narrativas e possibilita discorrer sobre o arquiteto Álvaro Siza e sua prática projetual de maneira mais livre de rotulações e classificações a que muitas vezes a sua obra é associada. Com relação à problemática do lugar, como já dissemos, as dimensões da imaginação, da memória, das vivências e experiências se sobrepõem aos aspectos geográficos, físicos e topográficos.

Na obra de Siza, não passível de ser catalogada em correntes teóricas e estilísticas, o deslocamento pela fronteira da imaginação torna suas estratégias projetuais singulares, um modo de fazer arquitetura muito particular e específico. Uma vez projetando também com lugar de memória, ou seja, na abertura à relação com o passado, seus projetos incluem vivências, experiências, conhecimentos, informações, conscientes e subconscientes. Na dinâmica da fronteira, as possibilidades de criação são infinitas e dependem muito das relações estabelecidas em cada situação.

Dada a singularidade de percurso do arquiteto, assim como a singularidade de nosso objeto de estudo – a Fundação Iberê Camargo –, esta dissertação traz a cartografia como modo de abordagem. A fim de nos aproximarmos deste projeto, a cartografia nos auxiliará como ferramenta de percepção das relações estabelecidas pelo arquiteto entre o local, a situação e a imaginação para a realização de um lugar,

Sabemos que há muitas publicações, críticas e abordagens sobre o projeto da Fundação Iberê Camargo. Antes mesmo de ser inaugurado, Álvaro Siza já havia sido premiado com o Leão de ouro da 8ª Bienal de Arquitetura de Veneza. Todavia,

---

<sup>124</sup> TALLY Jr., Robert. **Spatiality**: the new critical idiom. New York: Routledge, 2013, p. 4.

o diferencial aqui será o de arriscar novas relações e pensar esse objeto através de um conjunto de inter-relações pela perspectiva da cartografia.

Partindo da desconstrução da perspectiva eurocêntrica de cartografia a partir de leituras como *A nova história da cartografia e Deconstructing the map*, de Brian Harley, pretende-se investigar como o arquiteto realiza a questão do lugar na Fundação Iberê Camargo, uma vez que em Siza não há um conceito prévio de lugar, mas sim, um “caso a caso”. Sendo assim, esta dissertação tensiona tanto a noção de cartografia quanto a de lugar, expandindo-os.

Uma vez que traz a cartografia não como uma ciência objetiva e racional destinada à produção de mapas dentro da tradição cartográfica,<sup>125</sup> mas sim, como uma “forma alternativa ou subversiva de mapear”,<sup>126</sup> relacionada à configuração de mundos, e, com isso, à produção de subjetividades, narrativas e imaginários.<sup>127</sup> E traz a questão do lugar – conceito esse central para a arquitetura – não como um conceito prévio, uma identidade, uma essência de lugar, mas sim, como se percebe, descreve e representa o que se entende como lugar.

Uma vez desconstruindo a noção de cartografia e nossa noção de lugar, esta dissertação busca, para percorrer a poética do arquiteto no projeto da Fundação, caminhar através de relações e fios interpretativos entre o objeto mapeado, a experiência concreta do lugar e a referência *Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas*, do geógrafo cultural Jörn Seemann.

Antes de serem associados às disciplinas modernas, antes das medidas, das coordenadas, antes dos mapas eurocentrados, há os mapas que contam histórias, histórias de determinada sociedade, de uma cultura e suas particularidades. “Os mapas sempre existiram, ou, pelo menos, o desejo de balizar o espaço sempre esteve presente na mente humana”.<sup>128</sup> Segundo o geógrafo, cartógrafo e historiador de mapas Brian Harley, “a apreensão do meio ambiente e a elaboração de estruturas abs-

<sup>125</sup> NOBRE, Ana Luiza. **Cartografia e contracartografias**. Tópicos especiais em teoria, história e crítica da arte e da arquitetura. Programa de Pós-graduação – PPGArq, PUC-Rio, Rio de Janeiro, ago. 2021.

<sup>126</sup> WOOD, Denis apud SEEMANN, Jörn. *Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas*. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 85.

<sup>127</sup> NOBRE, Ana Luiza, op. cit.

<sup>128</sup> HARLEY, J. Brian. **A nova história da cartografia**. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), 1991, p. 5.

tratas para representá-lo foram uma constante da vida em sociedade, desde os primórdios da humanidade até os nossos dias”.<sup>129</sup> Explicando os primeiros registros cartográficos, o autor afirma que:

[...] a história da cartografia teve início com o primeiro testemunho tangível de representação cartográfica (o fato de desenhar um mapa sobre o primeiro suporte disponível), dando existência concreta à antiga abstração. Ao substituírem o espaço real por um espaço analógico (processo básico da cartografia), os homens adquiriram um domínio intelectual do universo que trouxe inumeráveis consequências. Os mapas precederam a escritura e a notação matemática em muitas sociedades, mas somente no século XIX foram associados às disciplinas modernas cujo conjunto constitui a cartografia. Mas isso não impede que os mapas de épocas anteriores remontem às próprias raízes de nossa cultura.<sup>130</sup>

O mapa mais antigo foi elaborado cerca de 6000 a.C., descoberto em 1963, durante uma escavação arqueológica em Çatal Höyük<sup>131</sup> na Turquia (figura 7). Porém, conforme Harley, somente há alguns anos mapas como esse, assim como gravações e pinturas similares em rochas da África, das Américas, da Ásia e da Europa, começaram a ser estudados como uma categoria da pré-história cartográfica, embora a partir de uma visão eurocêntrica. Isto porque, desde o século XIX, a história da cartografia foi assimilada à tradição ocidental, e sua evolução partiu de formas rudimentares para alcançar um nível elaborado de aplicação numérica.<sup>132</sup>

Considerados marcos significativos da evolução da humanidade, os mapas que não indicassem nenhum progresso rumo a objetividade, deixavam de ser seriamente estudados, mesmo os primeiros mapas produzidos na cultura europeia. Os mapas das culturas não europeias eram considerados ainda mais estranhos dentro da tradição cartográfica.<sup>133</sup>

<sup>129</sup> HARLEY, J. Brian. **A nova história da cartografia**. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), 1991, p. 5.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>131</sup> “O mapa autêntico mais antigo foi elaborado a cerca de 6000 a.C. Descoberto em 1963, durante uma escavação arqueológica em Çatal Höyük, na região centro-ocidental da Turquia, representa o povoado neolítico do mesmo nome. O traçado das ruas e casas, conforme os vestígios resgatados, tinha ao fundo o vulcão Hasan Dag em erupção. Esse mapa primitivo guarda alguma semelhança com as plantas das cidades modernas, mas sua finalidade era totalmente distinta. O sítio em que foi encontrado era um santuário ou local sagrado, e ele foi criado como parte de um ato ritual, como um “produto de momento”, sem a intenção de ser preservado após o cumprimento do rito”. Ver: HARLEY, J. Brian. **A nova história da cartografia**. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), 1991, p. 5.

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> *Ibid.*

Os mapas de culturas não-europeias só recebiam certa atenção da parte dos historiadores ocidentais quando apresentavam alguma semelhança com os mapas europeus. O interesse era descobrir similitudes cartográficas nessas culturas remotas e não analisar suas diferenças. [...] Nessa história comparada da cartografia, dava-se muita atenção aos aspectos matemáticos do traçado dos mapas, à codificação dos princípios metodológicos cartográficos – [...] – e ao surgimento de inovações técnicas, como planos quadriculados, escalas regulares, signos abstratos convencionais e até curvas de nível, ou seja, a todos os aspectos correspondentes ao modelo ocidental de excelência cartográfica.<sup>134</sup>



Figura 7 - Provável mapa de Çatalhöyük (aproximadamente 6200 a.C.)

Fonte: Oldcivilizations Blog. Disponível em:

<https://oldcivilizations.wordpress.com/2011/07/30/la-misteriosa-civilizacion-de-catal-huyuk/>.

Através de uma perspectiva racionalista e cientificista, mapas como o de Çatal Höyük, criado como parte de uma vivência de um ato ritual, foram colocados em posição inferior, correspondendo aos mapas “primitivos” das culturas não ocidentais, vistos como representantes da fase rudimentar dos conhecimentos cartográficos (figuras 8, 9 e 10). O que havia em tais mapas que escapasse aos signos abstratos convencionais dos mapas ocidentais, como registros de vivências e experiências, particularidades e especificidades de determinada cultura, escapavam muitas vezes

<sup>134</sup> HARLEY, J. Brian. **A nova história da cartografia**. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), 1991, p. 6.

às análises e representações racionalistas, uma vez que eram carentes de orientação, de escalas, e de elementos da geometria euclidiana presentes nos mapas modernos. Da mesma forma, em relação aos parâmetros ocidentais, tais registros eram traçados em bases consideradas estranhas, permanecendo às margens do progresso cartográfico ocidental, aprisionando, com isso, a história da cartografia a categorias e definições dos eruditos.<sup>135</sup>



Figura 8 - Tabuleta sumeriana de terracota (c. 2100 a.C.) indicando a superfície dos lotes cultivados de um terreno pertencente à cidade de Umma (atual Tell Jokha, no Sul do Iraque)

Fonte: HARLEY, J. Brian. **A nova história da cartografia**. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), 1991.

---

<sup>135</sup> HARLEY, J. Brian. **A nova história da cartografia**. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), 1991.

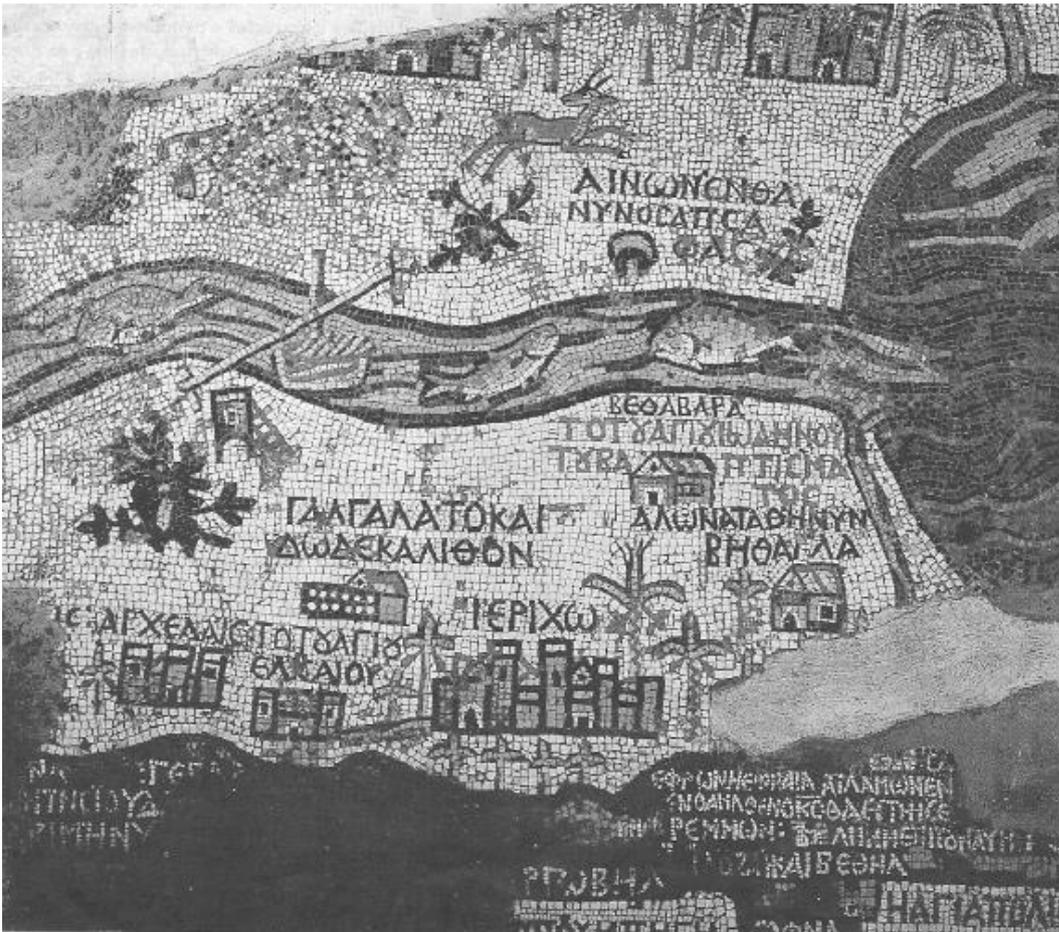


Figura 9 - Mosaico bizantino de uma igreja do século VI, em Mababa (Jordânia), representando a embocadura do Jordão no mar Morto

Fonte: HARLEY, J. Brian. **A nova história da cartografia**. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), 1991.

Todavia, “faltava reconhecer a grande diversidade de formas de representação do espaço no mosaico da cultura humana universal”.<sup>136</sup> Em outras palavras, faltava reconhecer que esses mapas incluem o modo como determinada sociedade via e percebia o mundo, e, portanto, são mapas vivenciados, traduzidos através de outros tipos de representação. Mapas como esses, que antecederam às escrituras e a matemática em muitas sociedades, que incluem contextos e significados através de registros como características da paisagem, desenhos figurativos, palavras, frases e textos, apresentando-se com certa concretude em uma linguagem que comunica noções de tempo, de comportamento, costumes e crenças, remontam às raízes da nossa cultura.<sup>137</sup>

<sup>136</sup> HARLEY, J. Brian. **A nova história da cartografia**. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), 1991, p. 7.

<sup>137</sup> Ibid.

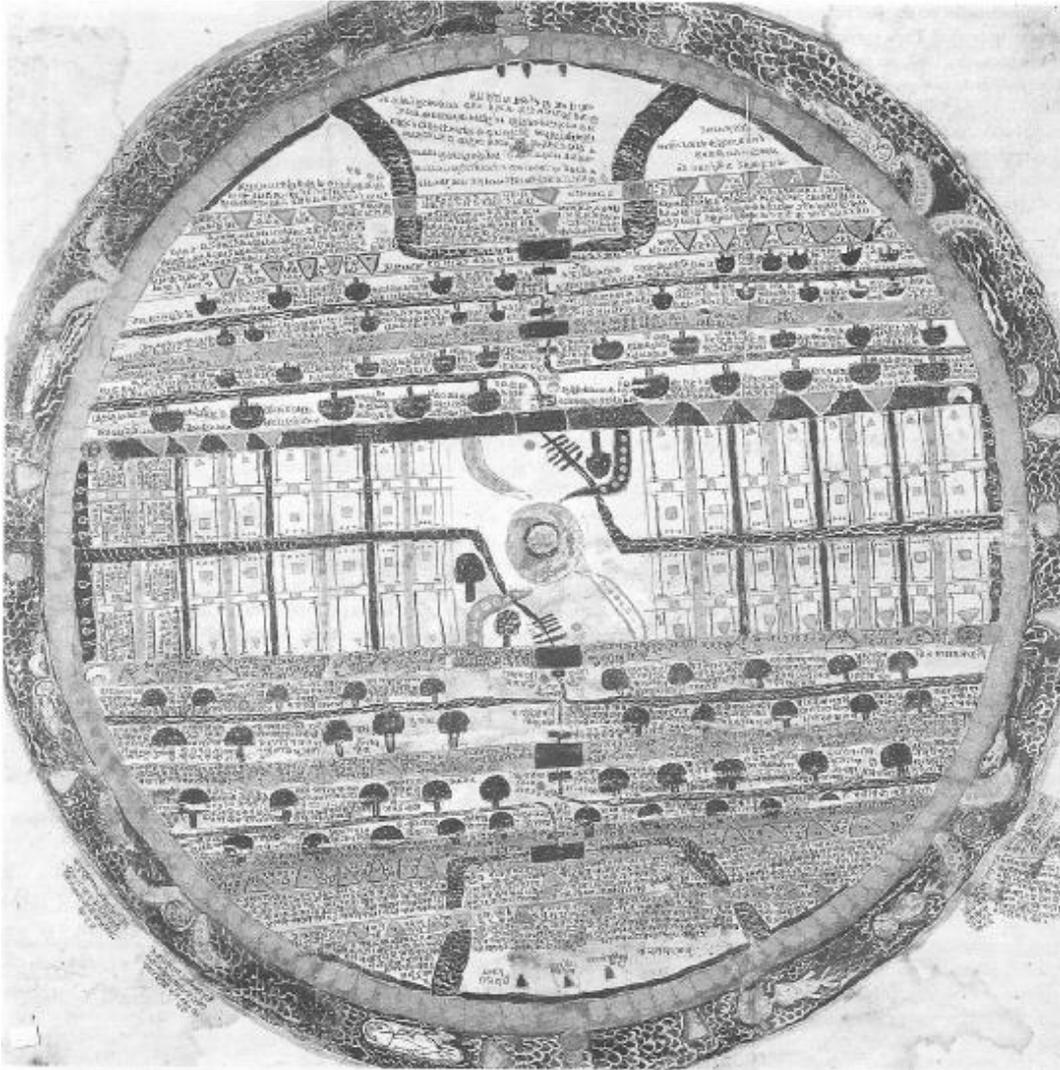


Figura 10 - Mandala jainista (Gujarat, séculos XVIII a XIX). Em torno do monte Meru (Sumeru), o eixo do mundo, ordenam-se os sete oceanos e as divisões do tempo  
 Fonte: HARLEY, J. Brian. **A nova história da cartografia**. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), 1991.

Desse modo, contestando a perspectiva eurocêntrica da cartografia, partindo da convicção de que cada sociedade tem a sua própria maneira de perceber e de produzir imagens espaciais, Brian Harley, no texto originalmente publicado em 1987, de uma nova *História da cartografia*, adota uma definição de mapa que “permitia introduzir certo relativismo no estudo histórico das cartas geográficas”.<sup>138</sup> E define mapa como:

representação gráfica que facilita a compreensão espacial de objetos, conceitos, condições, processos e fatos do mundo humano. O motivo de uma definição tão ampla é facultar sua aplicação a todas as culturas de todos os tempos, e não apenas às da

<sup>138</sup> HARLEY, J. Brian. **A nova história da cartografia**. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), 1991, p. 7.

era moderna. Além disso, ao considerar os mapas uma forma de “saber” em geral, ao invés de meros produtos de uma prolongada difusão tecnológica a partir de um foco europeu, tal definição permite escrever uma história mais completa.<sup>139</sup>

Com isso, a história da cartografia toma novos rumos, em que cada cultura pode exprimir livremente as suas particularidades. Uma vez ampliando e alargando a definição de mapa e a história tradicional da cartografia, abre-se campo para outras narrativas, assim como para leituras que ampliam o campo de visão com relação aos elementos que compõem um mapa para além de um simples instrumento de representação de dados numéricos do mundo. Como aponta Harley:

[...], vamos descobrindo outras tradições cartográficas sem qualquer semelhança com os modernos mapas europeus, mas igualmente válidas. Os arcaicos preconceitos sobre a finalidade dos mapas na história da humanidade caem por terra, e a velha história da cartografia passa por uma constante revisão. [...] Tanto nas sociedades ocidentais como nas orientais, a cartografia invariavelmente une o objetivo ao subjetivo, a prática aos valores, o mito ao fato comprovado, a precisão à aproximação. As histórias eurocêntricas tradicionais têm desprezado os usos míticos, psicológicos e simbólicos dos mapas, valorizando seu uso prático; isso se deve mais à nossa obsessão pelos modelos científicos do que à história real da prática cartográfica.<sup>140</sup>

“Deixou-se de acreditar, [...], na pretensa supremacia do sistema de representação numérica do mundo”.<sup>141</sup> Os mapas objetivos, exatos e científicos também incluem a história, a cultura e as questões socioculturais. Com tal reconhecimento, aqueles mapas inicialmente deixados de lado passam a ser considerados como igualmente válidos aos mapas “aceitáveis” da tradição cartográfica.

Para estudar todos os novos aspectos que os compõem, os historiadores da cartografia se apropriam da teoria de outras disciplinas, como as ciências humanas e sociais, cujos conhecimentos daí obtidos, com o estudo das tradições e práticas não ocidentais, podem ser aplicados à história dos mapas no mundo inteiro.<sup>142</sup>

Desse modo, os mapas também contam histórias, são de certa forma uma maneira de perceber e narrar o mundo, e o modo de representá-lo depende muito da leitura que fazemos dele, conforme Harley:

<sup>139</sup> HARLEY, J. Brian. **A nova história da cartografia**. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), 1991, p. 7.

<sup>140</sup> Ibid., p. 7-9.

<sup>141</sup> Ibid., p. 9.

<sup>142</sup> Ibid.

Os mapas sempre foram imagens mentais. Hoje continuamos a considerá-los uma forma de ver, mas começamos a entender o significado de “ver”. Em vez de pensarmos que os mapas são um espelho do mundo, passamos a vê-los como um simulacro: algumas vezes, mais importante que o território representado; frequentemente, uma redescritção do mundo em toda a sua diversidade cultural.<sup>143</sup>

Assim, se o mapa conta uma história, e é uma maneira de perceber o mundo, como colocado pelo teórico literário Robert Tally Jr., “desenhar um mapa é como contar uma história, de várias maneiras, e vice-versa”.<sup>144</sup> Então, quem cartografa é quem irá contar essa história. E, nesse sentido, a cartografia, melhor dizendo, as “novas cartografias” adentra esta dissertação, como um meio de cartografar relações que o arquiteto Álvaro Siza estabeleceu com a ideia de lugar na Fundação Iberê Camargo, aproximando, com isso, lugar e cartografia.

Nessa perspectiva de “novas cartografias”, de formas alternativas de mapear, relacionando cartografia e lugar a partir de leituras que ampliam o debate, aproximamo-nos da referência *Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas*, do geógrafo cultural Jörn Seemann, que “estuda as relações entre mapas e sociedade, o pensamento cartográfico e as diferentes maneiras de pensar, perceber e representar espaço e lugar”,<sup>145</sup> adentrando esta dissertação desconstruindo o modelo normativo da cartografia. Como afirma Seemann:

Por muito tempo, a cartografia foi considerada como um método objetivo e exato de representar a realidade. No decorrer das últimas três décadas, os debates epistemológicos na disciplina têm revelado outros lados mais humanos dessa “aventura cartográfica”. Literalmente, os mapas “não se fazem”, mas são feitos por alguém. Atrás dos pontos, linhas e polígonos impressos no papel escondem-se homens (e mulheres) e suas razões, ações e contradições cartográficas que influenciam ou até determinam como devem ser a aparência e os conteúdos de um mapa.<sup>146</sup>

Compartilhando da definição de cartografia de Harley, na qual mapas são textos culturais, e não espelhos do mundo, embora eles ajudem a fabricar essas realidades,<sup>147</sup> que reúnem “um corpo de saberes teóricos e práticos que os fazedores de

<sup>143</sup> HARLEY, J. Brian. **A nova história da cartografia**. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), 1991, p. 9.

<sup>144</sup> TALLY Jr., Robert. **Spatiality**: the new critical idiom. New York: Routledge, 2013, p. 4.

<sup>145</sup> MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, 1ª ed., v. 1, p. 306.

<sup>146</sup> SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 69.

<sup>147</sup> Ibid.

mapas utilizam para construir mapas como um modo distinto de representação visual”.<sup>148</sup> Seemann, desconstruindo visões consolidadas da tradição cartográfica, complexifica o conceito de lugar e a nossa noção de lugar. Uma vez que não há um conceito prévio, mas modos de percepção de lugar, esse lugar emerge junto com o mapa, nos colocando as seguintes inquietações: “quais são as relações entre cartografia e lugar? Como representar lugares cartograficamente? Será que conseguimos visualizar o espaço vivido adequadamente por meio da linguagem cartográfica?”<sup>149</sup>

Para o geógrafo cultural:

À primeira vista, parece que as filosofias que fundamentam e norteiam a disciplina cartográfica e o conceito de lugar estão seguindo em direções opostas. Enquanto a cartografia se arroga frequentemente a produzir (falsas) posições privilegiadas “lá de cima”, [...], o lugar como pedaço de espaço único no mundo não se encaixa muito bem nessa visão desinteressada da realidade. É um projeto com múltiplas vozes. A visão tradicional na cartografia separa a representação do espaço dos agentes, ações e mecanismos, que são responsáveis pela transferência e transformação (carto)gráfica de dados geográficos para uma folha de papel.<sup>150</sup>

Em outras palavras, “é preciso ir além das medidas, coordenadas e objetos para cartografar lugares e incluir contextos e significados na folha de papel”.<sup>151</sup> É necessário também que a ligação entre o “cartógrafo”, ou seja, quem está contando a história, não seja separada de quem irá representá-la, uma vez que há mapas que valorizam muito mais o processo do que a imagem final. E, ainda, para realmente projetar lugares num mapa, é preciso fundir as duas culturas da cartografia – a tradição científica e a tradição humanista. Pois, se os mapas forem definidos apenas em termos de medição e de coordenadas, o ato de mapear será reduzido a uma atividade matemática.<sup>152</sup> Em contrapartida, “mapas na tradição humanista não são necessariamente impressões numa folha de papel, mas podem ser melhor entendidos como processos e não como produtos”.<sup>153</sup> Como Seemann explica:

<sup>148</sup> HARLEY, J. Brian apud SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívía de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 69.

<sup>149</sup> SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívía de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 70.

<sup>150</sup> Ibid., p. 70.

<sup>151</sup> Ibid., p. 70.

<sup>152</sup> Ibid.

<sup>153</sup> RUNDSTROM, Robert apud SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívía de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 71.

Trata-se de mapeamentos que são “medidas” do mundo, podendo ser comunicadas entre pessoas, lugares ou tempos, e que não se restringem às imagens do senso comum da cartografia na nossa sociedade: a medição do mapeamento não é restrita ao matemático, ela igualmente pode ser espiritual, política ou moral. Pelo mesmo sinal, o registro do mapeamento não é confinado ao que é para arquivar, mas também inclui o que é lembrado, imaginado, contemplado.<sup>154</sup>

Como vemos com o autor, mapeamentos são “medidas” do mundo, podendo ser comunicados entre pessoas, tempos e lugares, assim como o registro do mapeamento não se limita ao que é destinado a ser arquivado, mas inclui o que é lembrado, imaginado e contemplado.<sup>155</sup> Ou seja, o mapeamento inclui a imaginação, a memória, as vivências, que pode ser elaborado mentalmente, afetivamente ou pela memória. Através dessa reflexão, Seemann aponta que, para relacionar cartografia e lugar, para representar lugares cartograficamente e para se conseguir visualizar o espaço vivido por meio da linguagem cartográfica,<sup>156</sup> é preciso incluir outros tipos de registros – registros esses de lembranças, vivências e experiências. Logo, inclui-se aqui uma cartografia subjetivada, pois inclui modos de se relacionar com determinado lugar que vão muito além de linhas, pontos, medidas e coordenadas dos mapas cartesianos convencionais.

Aproximando cartografia e lugar, cujo “intuito não é discutir estratégias de como usar símbolos, projeções e escalas para representar lugares”,<sup>157</sup> mas realizar “[...] uma reflexão mais poética (“ao pé da letra”) sobre alguns mecanismos básicos da cartografia e as suas implicações para estudos sobre lugares”,<sup>158</sup> Seemann exemplifica sua reflexão com vivências e experiências. O autor, apresentando uma crítica à cartografia cartesiana, traz mapas vivenciados.

Como ponto de partida de suas reflexões, Seemann evoca a história cartográfica da Grande Bacia de Nevada, no oeste dos Estados Unidos, do geógrafo Richard Francaviglia, que estabelece uma ligação entre mapas e o conhecimento. Ao se perguntar se “o mapeamento de um lugar em detalhes cada vez maiores é mesmo sinônimo de conhecer ou compreendê-lo verdadeiramente”,<sup>159</sup> Francaviglia chega à

<sup>154</sup> SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 71.

<sup>155</sup> Ibid.

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> Ibid., p. 71.

<sup>158</sup> Ibid., p. 71.

<sup>159</sup> FRANCAVIGLIA, Richard apud SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 71.

conclusão de que não necessariamente, pois, para isso, seria necessário o mapeamento de todos os outros aspectos que compõem este lugar:

[desde] o movimento errático dos redemoinhos-de-poeira passando pela planície [playa], o cheiro acre do arbusto da sálvia pairando na brisa fresca após uma pancada de chuva [até] a sensação escaldante do basalto cor-de-chocolate [na sola do seu pé] sob o sol de verão da Grande Bacia.<sup>160</sup>

Mapear todos esses aspectos seria impossível, uma vez que “a imaginação sempre estará um passo à frente do mapeamento que se inspira nela”.<sup>161</sup> Apesar de Francaviglia ter chegado a essa constatação, a narração da história cartográfica das descrições da paisagem captadas nessa experiência “transpiram poética”,<sup>162</sup> e “a paisagem se torna lugar, mas a sua leitura sempre permanece incompleta, porque há movimentos, fenômenos efêmeros e inúmeros outros detalhes potenciais a serem mapeados”.<sup>163</sup> Desta forma, um mapa será sempre uma obra aberta.

Partindo dessa poética, Seemann inicia as suas reflexões, que objetivam explorar a combinação da “poética” (= lugar) com a “política” (= mapa), nas pesquisas em geografia humana.<sup>164</sup> Segundo o geógrafo, as pesquisas em geografia se submetem (e até se subordinam) a um projeto político que prescreve uma linguagem acadêmica e científica normativa para obter “certezas” e resultados “objetivos” e “aceitáveis”.<sup>165</sup> Por isso, continua:

[...] a leitura nas entrelinhas desses textos (e mapas) e o questionamento da validade incondicional dessas normas revelam que o ato de escrever e representar não é sequer um processo meramente mecânico que consiste em “listar palavras na ordem correta”. Nesse sentido, formas diferentes e provocantes de (d)escrever levam a uma poética do espaço que “não é equivalente à linguagem floreada ou ao uso desenfreado da linguagem, pelo contrário. [...]. Esse tipo de linguagem não é muito correto nas publicações acadêmicas. A inspiração vem de outras áreas, como a arte ou a literatura, que utilizam “estratégias narrativas diferentes, tropos novos e vocabulários alternativos para representar um conjunto de novas metas teóricas e críticas

<sup>160</sup> FRANCAVIGLIA, Richard apud SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 71-72.

<sup>161</sup> Ibid., p. 72

<sup>162</sup> SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 72.

<sup>163</sup> Ibid., p. 72.

<sup>164</sup> BARNES, Trevor; GREGORY, Derek apud SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 72.

<sup>165</sup> SEEMANN, Jörn, loc. cit.

com reflexividade, transparência e inclusão ou a desnaturalização de relações geralmente aceitas”. [...] Portanto, o leitor e a leitora não irão encontrar mapas verdadeiros nesses livros, apenas metáforas espaciais.<sup>166</sup>

Ou seja, para entender a inversão proposta por Seemann, é preciso ler nas entrelinhas dos mapas “aceitáveis”, os mapas cartesianos e literais, e questionar-se sobre a sua autoridade, perceber como funcionam, suas ideias e intenções implícitas. A sua formalidade e austeridade operam quase como um conforto e apoio espiritual,<sup>167</sup> afirmando de modo absoluto a existência de “tal coisa”, como por exemplo, a existência de determinado lugar. Em um exemplo dessa inversão, Seemann nos traz a frase “o mapa é a certeza de que existe o lugar”, do poema *Legendas com Mapa*, da poetisa mineira Adélia Prado:<sup>168</sup>

Prado inicia seu texto com nomes e topônimos dos tempos bíblicos que “dispensam meu discurso”. Os mapas, com as suas legendas belas, suas cores tranquilizantes e seus significados profundos, lhe servem como inspiração quase religiosa. A poetisa finaliza suas reflexões com as seguintes palavras:<sup>169</sup>

Você está louca, dizem-me, um mapa é um mapa.  
Não estou, respondo.  
O mapa é a certeza de que existe o LUGAR,  
O mapa guarda sangue e tesouros.  
Deus nos fala no mapa com sua voz geógrafa.<sup>170</sup>

Questionando-se sobre a relação entre mapa e lugar a partir desta ideia de Adélia Prado, Seemann aponta para essa inversão, para essa ingênua confiança nos mapas,<sup>171</sup> ou seja, uma confiança quase absoluta depositada nos mapas cartesianos, com a sua linguagem geométrica, objetiva e ordenada. Representando o mundo através de elementos como símbolos, pontos, linhas, esses mapas se apresentam como absolutos e incontestáveis, e, com isso, “comprovam” a existência de um lugar, já que estão representados no mapa. Todavia, o mapa cartesiano é uma inven-

<sup>166</sup> SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 72-73.

<sup>167</sup> Ibid.

<sup>168</sup> Ibid.

<sup>169</sup> Ibid., p. 75.

<sup>170</sup> PRADO, Adélia apud SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 75.

<sup>171</sup> SEEMANN, Jörn, op. cit.

ção, uma representação simplificada da realidade, contendo códigos e signos abstratos convencionais em um modelo, por vezes distorcido e ambíguo que se tornou padrão, “em uma linguagem acadêmica e científica normativa para obter “certezas” e resultados “objetivos” e “aceitáveis”.<sup>172</sup> Conforme Seemann:

A realidade se inverte. É o mapa que comprova o local de uma casa, de um povoado, de uma rodovia, de uma floresta. Não é mais o fenômeno que vemos diante dos nossos olhos que, em seguida, é transcrito ou inscrito em um mapa. Será que lugares precisam de mapas para serem aceitos como existentes? Será que o mapa pode substituir o testemunho ocular? Isso faz lembrar uma frase consagrada do filósofo Jean Baudrillard: “o território já não precede mais o mapa”.<sup>173</sup>

Com isso, os mapas cartesianos são uma invenção, representações abstratas e reduzidas da realidade. Não mostram, portanto, aquilo que percebemos, o que os difere dos mapas subjetivos. Logo, lugares podem existir independentemente de estarem representados em um mapa, de modo que “[...], lugares podem existir mesmo que fiquem invisíveis no papel. O mapa é uma “re-representação” da realidade, no sentido de que é o produto de observações diretas e indiretas, outras formas de representação”.<sup>174</sup>

Seemann aponta que, na pós-modernidade, o mapa surge primeiro. Com isso, o significante passa a preceder o significado, com os seus signos abstratos que se tornam representações que não mais representam a realidade:<sup>175</sup>

Nos redemoinhos da pós-modernidade é o mapa que surge primeiro, é o significante que precede o significado de modo que esses novos signos se tornam simulacros que não representam mais o espaço real. A ligação entre a realidade e sua representação se rompe: Hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros –, é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa.<sup>176</sup>

O rompimento da ligação entre a realidade e a sua representação nos leva a uma experiência que, segundo Seemann, corresponde ao exemplo extremo dessa

<sup>172</sup> SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 72.

<sup>173</sup> Ibid., p. 75.

<sup>174</sup> Ibid., p. 77.

<sup>175</sup> Ibid.

<sup>176</sup> Ibid., p. 75-76.

inversão entre o significado e o significante. Trata-se de um incidente ocorrido com o escritor Rubem Alves que, durante uma viagem de avião de São Paulo a Londrina, avista pela janela da aeronave um curso d'água grande que se destaca na paisagem. Ao perguntar a comissária de bordo o nome desse rio, ela responde que era o rio São Francisco, o que geograficamente seria impossível. Com esse incidente, Alves tira a conclusão de que a comissária não teria aprendido a conectar o mapa ao espaço que ele representa:<sup>177</sup>

[...], como explicar que ela visse o São Francisco no norte do Paraná? A resposta é simples: não foi ensinado a ela que o mapa, coisa que se faz com símbolos para representar o espaço, só tem sentido se estiver ligado a um espaço que não é símbolo, feito de montanhas, rios de verdade, planícies e mares. Saber um mapa é ver, pelos símbolos, o espaço que ele representa.<sup>178</sup>

Em outras palavras, o mapa cartesiano não é autossuficiente nem pode ser desconectado da realidade que ele representa. É preciso sempre correlacioná-lo com referenciais da própria realidade representada. Como contraponto a essa experiência, Seemann traz um exemplo inverso ao desse incidente – o dos soldados que estavam perdidos e, ao acharem um mapa, conseguiram “se localizar” e achar o caminho de volta. Como ele nos conta:

Em 1977, o poeta tcheco Miroslav Holub publicou um poema com o título “Reflexões Breves sobre Mapas” [...]. Nele o poeta descreveu o remorso de um jovem tenente húngaro que enviou um pequeno destacamento de soldados para uma missão de reconhecimento aos campos gelados dos Alpes, apesar das condições irregulares do tempo. Nevava por dois dias e não havia sinal dos soldados, mas no terceiro dia, para alívio do jovem superior, o grupo voltou. A narração seguiu da seguinte maneira:<sup>179</sup>

Onde estavam eles? Como foi que conseguiram achar o caminho? Sim, disseram, pensamos que estávamos perdidos e esperamos pelo nosso fim. Aí um de nós achou um mapa no seu bolso. E isso nos acalmou. Armamos a nossa barraca, aguentamos a nevasca, e então com o mapa encontramos o nosso rumo. E aqui estamos agora.<sup>180</sup>

<sup>177</sup> SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 76.

<sup>178</sup> ALVES, Rubem apud SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 76.

<sup>179</sup> SEEMANN, Jörn, op. cit., p. 80.

<sup>180</sup> HOLUB, Miroslav apud SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 80.

Contudo, o mapa que os soldados haviam encontrado não era daquele local. Inversamente ao incidente com a aeromoça, que não correlacionou a realidade com a sua representação, os soldados o fizeram e, de alguma forma, conseguiram se localizar e encontrar o caminho de volta, fazendo alguma ligação com algum referencial da realidade, uma vez que o mapa não era dos Alpes, mas da cadeia de montanhas dos Pirineus a mais de dois mil quilômetros de distância de onde os soldados se encontravam. Ou seja, a confiança absoluta depositada nos mapas e a sua ligação com alguma coisa da própria realidade os fizeram retornar, encontrando o caminho de volta. É isto o que nos conta Seemann:

Até aqui a história parece um exemplo de como os mapas nos ajudam na nossa orientação e navegação. O mapa serviu como garantia para trazer os soldados de volta das montanhas. Quando estamos perdidos, basta olhar no mapa e reencontraremos o nosso caminho. Portanto, o desfecho da história é outro. Quando o tenente olhou nesse “mapa extraordinário”, ele reparou que não era um mapa dos Alpes, mas dos Pirineus, uma cadeia de montanhas a mais de dois mil quilômetros de distância! Os soldados encontraram o caminho num mapa que nem sequer servia para a sua orientação. Essa história levanta questões sobre a autoridade dos mapas.<sup>181</sup>

Para Seemann, a aviadora Berly Markham resume bem essa ingênua confiança depositada nos mapas cartesianos: “um mapa nas mãos de um piloto é um testemunho da confiança de um homem em outro; é um símbolo de fé e certeza.<sup>182</sup> Não é somente “[...] uma página impressa que carrega meras palavras, ambíguas e artísticas e cujos leitores fiéis – talvez também o seu autor – devem permitir um resquício de dúvida na sua mente”.<sup>183</sup> Segundo o autor:

O fazedor de mapas quer fazer o leitor acreditar que um mosaico composto de pontos, linhas e áreas numa simples folha de papel seja equivalente a um mundo multi-dimensional no espaço e no tempo ou, nas palavras do poeta português Álvaro de campos (mais conhecido como Fernando Pessoa), “o esplendor dos mapas [é um] caminho abstrato para a imaginação concreta”, um “enigma visível do tempo” e “o nada vivo em que estamos”.<sup>184</sup>

<sup>181</sup> SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 80.

<sup>182</sup> MARKHAM, Beryl apud SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 81.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>184</sup> SEEMANN, Jörn, *op. cit.*, p. 81.

Com isso, sabemos que o mapa de um lugar não é o lugar. Mapas são uma representação simplificada da realidade, que, não sendo autossuficientes, não podem ser desconectados daquilo que representam, sendo necessário sempre correlacioná-los com o espaço representado. Desta forma, eles “são “miniaturas” do espaço que representam”,<sup>185</sup> pois normalmente são produzidos em uma escala menor. Todavia há exceções, podendo um mapa ter a sua escala ampliada, o que irá depender do que está sendo mapeado.

Segundo Seemann, “não é possível nem desejável fazer um mapa do tamanho do espaço representado”.<sup>186</sup> Será mesmo impossível e indesejável, como colocado pelo autor, fazer um mapa do tamanho do espaço que ele representa? Em sua reflexão, o geógrafo traz o exemplo do escritor argentino Jorge Luiz Borges, que relata a “impossibilidade de fazer um mapa do tamanho do território que representa”,<sup>187</sup> ou seja, um mapa em escala 1:1, conforme nos conta nesta história fictícia de um império, no qual:

a “arte da cartografia atingiu uma tal perfeição” que os cartógrafos chegaram a produzir um mapa do império que tinha o tamanho do império, coincidindo ponto por ponto com ele. As gerações seguintes, portanto, se apegaram menos a esse megaprojeto, o qual acharam extenso demais e inútil, de modo que “não sem impiedade o entregaram às inclemências do sol e dos invernos”, sobrando ainda algumas ruínas do mapa nos desertos do oeste, habitadas por animais e mendigos.<sup>188</sup>

Para Seemann, talvez haja uma crítica ao burocratismo cartográfico e uma menção à “crise” da geografia na constatação de Borges sobre o desaparecimento do mapa gigantesco:<sup>189</sup> “em todo o país não resta outra relíquia das disciplinas geográficas”.<sup>190</sup> Com isso, o autor traz o seguinte questionamento:

Será que o mapa na escala 1:1 seria a morte da geografia porque “o espaço real é suficiente a si mesmo e se apresenta sem ser representado?” Jean Baudrillard tomou esse episódio como pretexto para declarar que a realidade acabou: “é o real, e não o

<sup>185</sup> SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 77.

<sup>186</sup> Ibid., p. 77.

<sup>187</sup> BORGES, Jorge L. apud SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 77.

<sup>188</sup> SEEMANN, Jörn, loc. cit.

<sup>189</sup> Ibid.

<sup>190</sup> BORGES, Jorge L., loc. cit.

mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são o do Império, mas o nosso. *O deserto do próprio real*".<sup>191</sup>

Compartilhando da impossibilidade de se fazer um mapa do tamanho do território como colocado por Borges, o escritor e semiólogo italiano Umberto Eco, segundo Seemann, analisou o texto de Borges sob uma perspectiva teórica a fim de provar que um mapa na escala 1:1 seria impossível e inviável por algumas razões. Antes de tudo, há alguns pressupostos a serem considerados antes de se produzir um mapa na sua escala natural. Além de tais pressupostos, Umberto Eco também teria pensado sobre o material e as qualidades do suposto mapa, que não poderia ser transparente e nem alterado, pois qualquer alteração de um ponto no mapa iria interferir também no ponto real. Em contrapartida, um mapa opaco esconderia o espaço real, deixando o território invisível. Com isso, o mapa se tornaria inútil, pois não permitiria mais uma comparação com a realidade.<sup>192</sup> Da mesma forma:

[...] se o mapa cobre o território, seria preciso fazer outro mapa indicando a existência do mapa em cima do território, já que esse agora pode ser considerado como um fenômeno ou "acidente" geográfico na paisagem. Esse novo mapa também precisaria ser representado em outro mapa que, por sua vez, exigiria outro mapa e assim por diante. Nas palavras do filósofo polaco-americano Alfred Korzybski, "o mapa não é o território [...]. Um mapa ideal conteria o mapa do mapa, o mapa do mapa do mapa... sem fim".<sup>193</sup>

Desse modo, o mapa do território não é o território. Trazendo um exemplo parecido, o de um mapa do tamanho do território contado pelo romancista Lewis Carroll, em que Sylvie e Bruno, protagonistas de um dos romances do autor, viajaram para o país de fadas onde um nativo (*Mein Herr*) lhes relatou o estado da arte da cartografia da sua terra, cujos cartógrafos produziram mapas em escalas cada vez maiores levantando uma pergunta bastante prática:<sup>194</sup>

"O que você considera o maior mapa que ainda seria de utilidade?"  
"Mais ou menos seis polegadas pela milha [~1:100 000]."

<sup>191</sup> SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 77.

<sup>192</sup> Ibid., p. 77-78.

<sup>193</sup> Ibid., p. 78-79.

<sup>194</sup> Ibid.

“Apenas seis polegadas!”, exclamou *Mein Herr*. “Nós chegamos rapidamente a seis jardas pela milha [~1:3000]. Depois tentamos cem jardas pela milha [~1:175]. E depois veio a ideia mais grandiosa de todas! Fizemos realmente um mapa do país na escala de uma milha por uma milha!”

“Vocês chegaram a usar bastante esse mapa?”

“Até agora, nunca foi estendido”, disse *Mein Herr*, “os fazendeiros desaprovaram: eles disseram que cobriria o país inteiro e bloquearia a luz do sol! Assim sendo, agora usamos o próprio país como mapa dele mesmo, e posso lhe garantir que isso funciona quase tão bem”.<sup>195</sup>

Seemann conclui seu pensamento com relação à impossibilidade e à inviabilidade de se produzir um mapa na escala 1:1 com a mensagem de que se poderia extrair do trecho acima do romance de Lewis Carroll “[...] que a melhor representação da realidade é a própria realidade”!<sup>196</sup> Argumentando tal afirmação, o autor acrescenta:

Tanto que o mapa do Brasil não é o Brasil, o mapa de um lugar não é o lugar. Mapas representam lugares, mas são apenas abstrações e reduções deles. Nas palavras do geógrafo francês Yves Lacoste, “as cartas são as representações geográficas por excelência, mas não é possível considerar que elas são o reflexo, o espelho ou a fotografia da realidade”. No caso do estudo geográfico dos lugares, o mapa seria apenas um substituto insuficiente para as nossas experiências mediadas pelos cinco sentidos.<sup>197</sup>

Logo, o mapa representacional não substitui nossas experiências. Os mapas vivenciados trazidos por Seemann demonstram claramente a insuficiência do mapa representacional. Sobretudo em se tratando do estudo de lugares intrinsecamente atrelados à experiência concreta, os registros dependem essencialmente que se leve em consideração a dimensão subjetiva. Não sendo apenas signos abstratos convencionais de representação da realidade, tais mapas subjetivados incluem o nosso modo singular de se relacionar com determinado lugar. Conforme Seemann afirma:

A experiência pessoal e as associações aos lugares dão um significado diferente ao mapa com sua aparência austera, com a sua escala de precisão e as suas convenções cartográficas. O mapa deixa de ser um documento para localização e orientação ou um produto utilitário [...]. A leitura pessoal do mapa não obedece às regras da geometria, precisão e produção técnica: ela é feita por meio do código privado e íntimo

<sup>195</sup> CARROLL, Lewis apud SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 79.

<sup>196</sup> SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 79.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 79.

da memória. Os nomes das ruas e das localidades não são uma listagem objetiva, nem um árido exercício de um desenho do trajeto casa-trabalho, mas uma lembrança de pessoas, algumas já mortas, outras distantes, outras ainda caminhando pelo calçamento do povoado. Dessa maneira, o mapa se torna uma autobiografia gráfica, um memorial espacial de uma pessoa, porque ele recupera o tempo no espaço e o espaço no tempo, reconstruindo a memória do passado.<sup>198</sup>

Com isso, os mapas subjetivados tornam-se formas outras de se posicionar no mundo, que ultrapassam a representação cartesiana e literal, se apropriando de aspectos imaginativos, criativos e do potencial que existe na atividade cartográfica. Algumas vezes esses mapas só “servem e têm utilidade”, ou seja, só fazem sentido para quem os mapeia ou para os envolvidos no mapeamento. Desse modo, formas alternativas de mapear, assim como “narrativas cartográficas”,<sup>199</sup> enfatizam que “[...] a cartografia é, de fato, uma ferramenta de comunicação com a capacidade de converter espaço em lugar”.<sup>200</sup>

Em outras palavras, “a cartografia é um ato de comunicação intersubjetivo, é também uma maneira de se colocar no mundo, a arte ou a ciência de representá-lo, de se orientar, trazer o lá para aqui, tornar o espaço familiar, torná-lo um lugar”. Essa definição se assemelha com as maneiras de concebermos lugares: é um ato de se posicionar e orientar no mundo, uma tentativa de trazer o que é distante e intangível para mais perto e uma maneira de converter a anonimidade fria do espaço em um pedaço com significado. Seja qual for a abordagem, o ponto de partida para cartografar lugares é a pessoa que mapeia as suas ideias sobre a realidade, o que torna o mapeamento dos nossos lugares uma atividade essencialmente humana.<sup>201</sup>

Assim, ao envolver a relação paradoxal da imaginação concreta, o ato de mapear estabelece distinções importantes. Há, antes de tudo, um posicionando crítico frente à realidade, conforme as ideias trazidas por Seemann:

Mapas facilitam o diálogo com o lugar, torna a experiência pessoal mais intensiva e inspiram a nossa imaginação.[...], embora a leitura de mapas seja essencial para compreender lugares, o ato de mapear deve ser considerado ainda mais importante, porque “ao fazer mapas fazemos distinções importantes – não apenas referente ao nosso mundo interno de ideias, valores e experiências lembradas, mas simultaneamente [são] distinções sobre a rede de vida a qual estamos ligados através das nossas ativi-

<sup>198</sup> SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 83-84.

<sup>199</sup> MORETTI, Franco apud SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 85.

<sup>200</sup> SEEMANN, Jörn, op. cit., p. 85.

<sup>201</sup> Ibid., p. 85.

dades”. [...] Essas cartografias se intensificam ainda mais quando utilizamos os mapas não apenas no seu sentido estrito, mas também como metáforas. Enquanto mapas como representações são analogias e modelos que explicam e explicitam a realidade, mapas como metáforas cartográficas evocam imagens implícitas e expressam ideias.<sup>202</sup>

A cartografia vira um meio de percepção da realidade; além disso, “como dispositivo linguístico, a linguagem cartográfica vira uma ferramenta analítica para interpretar a realidade”.<sup>203</sup> Essas cartografias quando desenvolvidas metaforicamente, expressam ideias, evocam imagens que não são visíveis, contam histórias, em outras palavras, “o ato de mapear deve ser abordado metaforicamente porque é uma certa maneira de contar histórias”.<sup>204</sup> Desse modo, através da perspectiva humanista, mapear lugares e suas especificidades é mais significativo do que representá-los, como aponta Seemann:

Ao conceber os processos de fazer mapas como parte indissociável do ser humano, podemos dizer que, sob uma perspectiva humanística, o que tem mais relevância não é representar lugares e suas peculiaridades, mas mapeá-los, incluindo as diferentes formas de pensar, perceber e comunicar detalhes sobre espaço, paisagem e lugar. Por fim, o nosso pensamento é espacial: “pensar é como fazer e usar mapas, e mapear é necessário para o pensamento”.<sup>205</sup>

Seemann conclui as suas reflexões com a sua própria experiência cartográfica: um mapa invisível que realizou quando passou uma longa temporada em Belém do Pará. O resultado, segundo ele, não foi um mapa, mas um poema sobre o espaço. Ao realizar um mesmo percurso que fazia uma vez por semana, percebeu um texto em grafite no tapume de madeira que cercava o projeto de reforma do bosque Rodrigues Alves. Cada vez que fazia esse mesmo percurso, Seemann pegava um pedaço do poema – uma palavra, uma linha completa –, no qual foi registrando os trechos conforme as condições do momento, buscando completar as lacunas da obra poética.<sup>206</sup> “A transcrição completa e a produção desse mapa invisível

<sup>202</sup> SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 85-86.

<sup>203</sup> SANTOS, S. de Boaventura apud SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 86.

<sup>204</sup> PEAVY, R. Vance apud SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 86.

<sup>205</sup> SEEMANN, Jörn, op. cit., p. 87.

<sup>206</sup> Ibid., p. 87.

levaram vários meses. Não fiz um mapa do lugar, mas das palavras que captei no movimento”.<sup>207</sup>

Para o geógrafo cultural, tal experiência é um convite para mapear a nossa realidade. Para isso, para realmente experimentar e compreender um lugar, não basta filosofar e refletir sobre ele, é preciso adentrá-lo literalmente a fim de captar as nossas impressões.<sup>208</sup> “Para esse desafio, a linguagem (carto)gráfica pode ser um dos nossos maiores aliados”,<sup>209</sup> afirma Seemann.

### 3.1

#### Narrativas cartográficas: uma poética singular

Vimos com o geógrafo britânico Brian Harley, em *A nova história da cartografia*, que os mapas sempre existiram. A vontade de delimitar o espaço sempre esteve presente na mente humana. A compreensão do meio ambiente e a elaboração de estruturas abstratas para representá-lo foram uma constante da vida em sociedade desde os primórdios da humanidade até os dias de hoje. Vimos também que os primeiros registros cartográficos tiveram início muito antes dos mapas serem assimilados à tradição ocidental, tendo o mapa mais antigo encontrado sido elaborado cerca de 6.000 a.C., descoberto em uma escavação arqueológica na Turquia. Apesar disso, foi somente no século XIX que os mapas foram associados às disciplinas modernas, cujo conjunto constitui a cartografia.<sup>210</sup>

Todavia, no decorrer da história, com os debates epistemológicos na disciplina, a cartografia passou por constantes revisões, revelando lados mais humanos da atividade cartográfica, contestando, com isso, o modelo normativo da cartografia,<sup>211</sup> que, através de uma perspectiva eurocêntrica desconsiderou mapas como o de Çatal Höyük. Este mapa encontrado na Turquia continha outros tipos de registros cartográficos, que, como vimos, foram durante muito tempo ignorados por não corresponder à objetividade dos modelos dos mapas cartesianos.

<sup>207</sup> SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 88.

<sup>208</sup> Ibid.

<sup>209</sup> Ibid., p. 88.

<sup>210</sup> HARLEY, J. Brian. **A nova história da cartografia**. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), 1991.

<sup>211</sup> SEEMANN, Jörn, op. cit.

Em 1987, Harley adota uma definição de mapa que permite escrever uma história mais abrangente e mais completa da cartografia. Partindo da convicção de que cada sociedade tem a sua própria forma de perceber e de produzir imagens mentais, Harley define um mapa como:<sup>212</sup> “uma representação gráfica que facilita a compreensão espacial de objetos, conceitos, condições, processos e fatos humanos”,<sup>213</sup> cujo “motivo de uma definição tão ampla é facultar sua aplicação a todas as culturas de todos os tempos, e não apenas as da era moderna”.<sup>214</sup>

Com isso, conforme vimos, a história da cartografia toma novos rumos, e mapas que continham registros de vivências e experiências, incluindo maneiras próprias de se posicionar frente ao mundo e de se relacionar com determinado lugar, passam a ser reconhecidos e valorizados como outras tradições cartográficas, sem semelhança com os mapas eurocentrados, mas igualmente válidos. Desse modo, preconceitos são derrubados sobre a finalidade dos mapas na história da humanidade,<sup>215</sup> pois “tanto nas sociedades ocidentais como nas orientais, a cartografia invariavelmente une o objetivo ao subjetivo, a prática aos valores, o mito ao fato comprovado, a precisão a aproximação”.<sup>216</sup>

Nessa perspectiva de “formas alternativas ou subversivas de mapear”,<sup>217</sup> de “narrativas cartográficas”,<sup>218</sup> e de “metáforas espaciais”,<sup>219</sup> estabelecendo ligações entre a disciplina da cartografia e a disciplina de arquitetura, vemos que, na história da cartografia, os mapas antecederam a ciência matemática em muitas sociedades. Estas outras tradições cartográficas que contavam histórias de determinada cultura, foram reconhecidas pela tradição ocidental somente no século XIX, associados às disciplinas modernas, e, com isso, sistematizados em uma linguagem geométrica e cartesiana, configurando-se em um modelo que se tornou padrão.

<sup>212</sup> HARLEY, J. Brian. **A nova história da cartografia**. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), 1991.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>217</sup> WOOD, Denis apud SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 85.

<sup>218</sup> MORETTI, Franco apud SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 85.

<sup>219</sup> SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 73.

Na história da arquitetura, a construção precedeu o projeto de arquitetura; a figura do arquiteto não era associada à representação do projeto, mas ao saber técnico do ofício da construção. Foi somente no final da Idade Média que a representação do projeto de arquitetura foi formalizada, passando a fazer parte do fazer arquitetônico. Associados à geometria moderna, e, com isso, sintetizados em uma linguagem geométrica e cartesiana, o projeto torna-se então um modelo padrão, tal como os mapas cartesianos. Da mesma forma que é preciso correlacionar o mapa representacional ao espaço que ele representa, o projeto de arquitetura também.

Com isso, percebemos que existem, de acordo com o paradigma da geometria cartesiana, relações entre o mapa representacional e a planta técnica de arquitetura. Ambos são representações gráficas, abstratas, planas e simplificadas da realidade, normalmente produzidos em uma escala reduzida de representação do espaço, por abranger áreas relativamente extensas. Para produzi-los – tanto o mapa quanto a planta –, são necessários alguns instrumentos de medições e de desenhos, incluindo softwares, cuja linguagem é geométrica, objetiva e ordenada, contendo elementos em sua composição como códigos, símbolos gráficos, medidas, escalas e legendas, dentro das suas respectivas linguagens – a cartográfica e a arquitetônica. Aproximando, com isso, a disciplina da cartografia a disciplina de arquitetura.

Contudo, mapas representacionais não mostram relevos, planícies, montanhas, dada a sua visão planimétrica, “uma visão de cima” (figura 11); nem as plantas técnicas de arquitetura (figura 12), plantas essas de localização, situação e topografia, que normalmente constituem as bases iniciais de um projeto, que contêm informações numéricas da situação, como dimensões, afastamentos, recuos, curvas de nível, dentre outras. Uma vez elaboradas bidimensionalmente, as plantas de arquitetura oferecem a visão do todo, ou seja, do terreno com as suas informações técnicas; contudo, nessas plantas não se consegue visualizar a relação desse terreno com a sua envolvente. Uma encosta, por exemplo, é reduzida a linhas, representada através do que se designou de curvas de nível, não nos dando a relação dessa encosta com o terreno. Para isso faz-se necessário uma ida ao local.

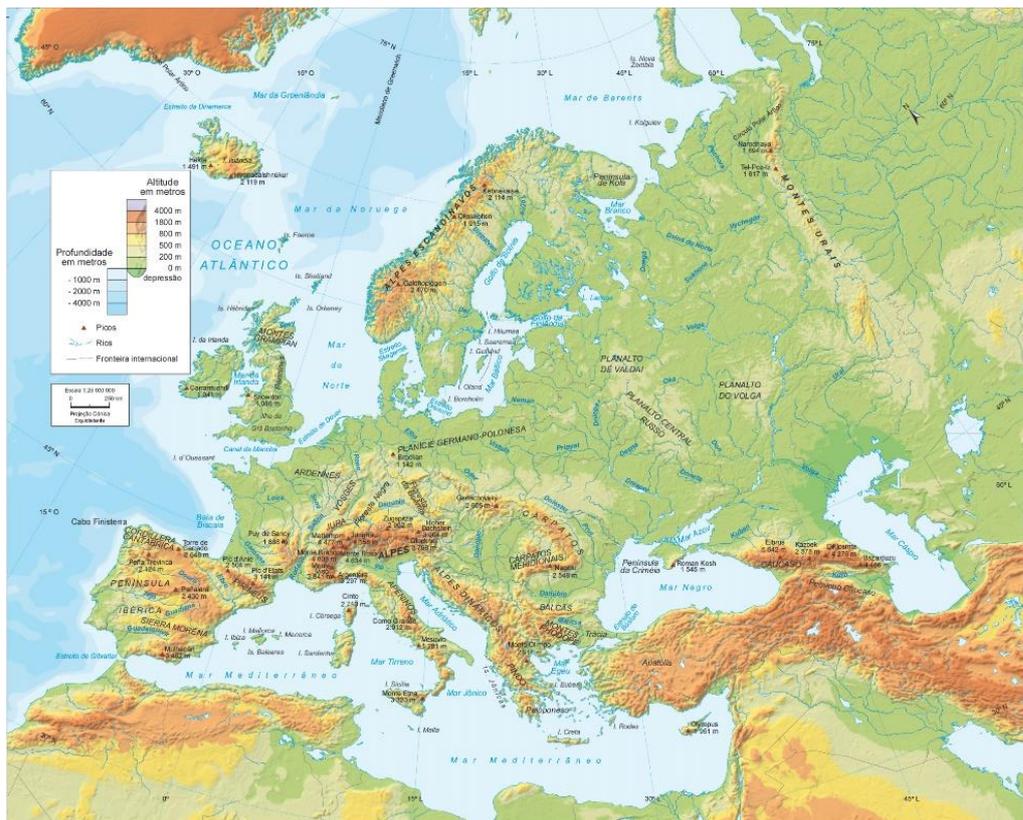


Figura 11 - Mapa físico da Europa  
 Fonte: Mundo Educação. Disponível em: mapa-fisico-da-europa.pdf (uol.com.br).

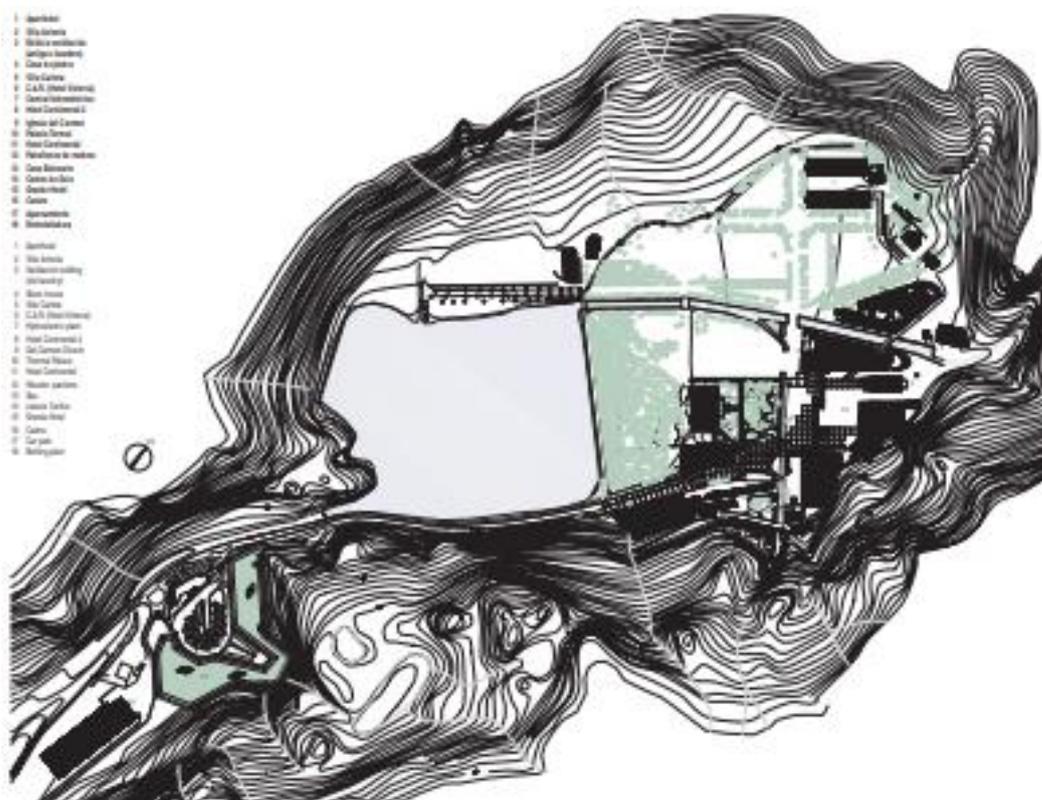


Figura 12 - Planta de situação - Centro desportivo de Panticosa, 2001-2008  
 Fonte: **El croquis**: Álvaro Siza Vieira, 2001-2008, n. 140, 2008.

Vale ressaltar que esta dissertação tem como foco a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, e a sua relação com a ideia de lugar, colocando-nos a seguinte inquietação: como o arquiteto Álvaro Siza realiza a questão do lugar no projeto da Fundação? Para isso, nos aproximamos da cartografia, melhor expressando, das “novas cartografias”, os mapas subjetivados, como um modo de abordagem, um meio de cartografar relações que o arquiteto estabelece na criação de um lugar no projeto da Fundação.

Como vimos no Capítulo 1, Siza foi definindo ao longo do seu percurso um modo muito singular de projetar, aqui designado “o modo Siza”. Idiossincrático, seus procedimentos projetuais com relação à questão do lugar, essenciais à sua poética, não são passíveis de serem classificados, uma vez que “a sua arquitetura, não situável no interior de alguma corrente teórica ou estilística, é difícil de descrever porque evita um único procedimento, se recusa a propor modelos e nunca fixa uma linguagem preestabelecida”.<sup>220</sup> Variando de obra para obra, sua arquitetura acontece de “caso a caso”, dependendo de muitas relações estabelecidas, e, portanto, sem conceitos previamente definidos.

Acabo de ler um texto de um compositor descrevendo seu modo de construir uma peça; ele explica: “Sento-me ao piano, toco as primeiras notas e paro... Mudo algo e em seguida continuo, mas devo mudar a primeira parte, porque a segunda transforma toda a estrutura etc.”. Eu diria que cada um de meus projetos segue um curso distinto.<sup>221</sup>

Quando entrevistado por Alejandro Zaera-Polo e indagado sobre seu método de projetar, Siza teria afirmado em algumas ocasiões, a importância de uma primeira intuição como fagulha do processo. Todavia, Zaera-Polo considera que tal afirmação parece ocultar informações cruciais sobre seu processo.<sup>222</sup> Com isso, pergunta ao arquiteto, “quais são as forças em jogo ao gerar essa ideia inicial?”.<sup>223</sup> Siza então coloca:

Acho que na ideia inicial há um forte componente de relação com o passado, através da memória. A formação, o nível de desenvolvimento do próprio autor, é imprescindível para resolver a implementação gradual do conhecimento – e para desenvolver

<sup>220</sup> COSTA, A. Alexandre. Álvaro Siza. In: **Álvaro Siza, 1954-1976**. Blau Monographys. Lisboa: Editora Blau, 1997, p. 12.

<sup>221</sup> SIZA, Álvaro apud ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016, p. 116.

<sup>222</sup> ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 114.

o processo de racionalização e comunicabilidade, que é algo específico do projeto, dentro da produção da arquitetura. A espontaneidade não cai do céu; ela é, de fato, uma montagem de informações e conhecimentos, conscientes ou subconscientes... Cada experiência projetual é acumulada e vai fazer parte da solução seguinte.<sup>224</sup>

Siza, ao fazer tais afirmações, expressa que na sua ideia inicial há vários elementos juntos, como a formação do arquiteto, que inclui a história da arquitetura e as referências pelas linguagens de arquitetura, as vivências, o acúmulo de experiências em projetos precedentes, e, ainda, o conhecimento, a informação. Pensar a arquitetura como fronteira, como vimos, no Capítulo 1, nos fornece a possibilidade de se aproximar desta complexidade, que entrelaça lugar geográfico, físico e de memória, em um conjunto de relações.

Com isso, percebe-se que Siza não se restringe à geometria cartesiana em seu modo de projetar, ou seja, à representação abstrata do espaço como uma estratégia prévia. Seus procedimentos vão muito além da linguagem abstrata, incluem muito mais informações e outros tipos de registros.

O arquiteto português João Paulo Rapagão, em *Arquitectura em quarentena: um mergulho com Siza*, ao falar sobre o projeto da piscina em Leça da Palmeira e o seu levantamento topográfico (figura 13), corrobora essa questão. Mesmo tendo a planta topográfica, Rapagão relata que “Siza diz que teve que andar no local com uma vara, a verificar os lugares e a escolher os lugares, onde haveria de instalar os muros para a criação do tanque”.<sup>225</sup> Pois, para o arquiteto, a natureza já havia iniciado o desenho de uma piscina, e a sua ideia seria complementá-la a partir dos rochedos existentes, apenas com as paredes necessárias para a contenção da água.<sup>226</sup> Para instituir este tipo de relação com a situação, o levantamento topográfico recebido seria insuficiente, e Siza vai até o local.

<sup>224</sup> SIZA, Álvaro apud ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitectura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016, p. 114.

<sup>225</sup> RAPAGÃO, J. Paulo. **Arquitectura em quarentena: um mergulho com Siza**. Disponível em: [https://www.youtube/watch?v=VXbyD-y\\_jr0](https://www.youtube/watch?v=VXbyD-y_jr0). Acesso em: 06 abr. 2020.

<sup>226</sup> Ver o pensamento projetual do arquiteto, p. 90.



Figura 13 - Levantamento topográfico - Piscina das Marés, Leça da Palmeira  
 Fonte: **Arquitetura em quarentena: um mergulho com Siza**. Disponível em: [https://www.youtube/watch?v=VXbyD-y\\_jr0](https://www.youtube/watch?v=VXbyD-y_jr0).

Para o arquiteto Álvaro Siza, “arquitetura é geometrizar”,<sup>227</sup> ação, processo. O pensamento projetual vai muito além de simplesmente dados numéricos. Para um arquiteto que estabelece um conjunto de inter-relações com o local, o sítio e o seu entorno, a visita ao local é essencial para a realização de um lugar.

Vale ressaltar que conceber lugares é um ato de se posicionar criticamente no mundo, uma tentativa de trazer o que é distante para mais perto e uma forma de converter um espaço em um pedaço com significado. Seja qual for a abordagem, para cartografar lugares, o ponto de partida é a pessoa que mapeia as suas ideias sobre a realidade.<sup>228</sup> Assim sendo, com relação ao projeto de arquitetura, Siza vai colocar:

Gosto muito do modelo da arte para explicar o projeto de arquitetura. Assisti a alguns documentários sobre Picasso que mostram que a gênese de suas obras vem de um traço que não contém uma ideia previamente definida, mas atua como fagulha da ação. Em meu caso, isso acontece amiúde com um desenho, um esboço; talvez com outros arquitetos aconteça de outra maneira, em outro suporte, com uma imagem,

<sup>227</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 27.

<sup>228</sup> SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012.

uma narrativa... Não é possível imaginar sem algum instrumento. Mas essa imaginação como reação imediata vem sempre carregada de experiências anteriores, de memória etc.<sup>229</sup>

Nesse sentido, levantamos a hipótese de que, para desenhar o espaço, o arquiteto estaria cartografando, ou seja, apropriando-se da linguagem cartográfica ao estabelecer relações na criação de um lugar, cujos registros cartográficos não são signos convencionais e abstratos, mas registros de lembranças, vivências e experiências ativadas pela memória e correlacionados com a realidade. Logo, o seu modo de se relacionar e de se posicionar no mundo, e, com isso, uma cartografia subjetiva, tal como os mapas subjetivados que vimos, contam histórias de determinado local, de determinada cultura.

Contudo, diferentemente de experienciar uma realidade e depois representá-la, como nos mapas subjetivos que vimos, o cartografar em Álvaro Siza não é uma representação da realidade, mas a sua construção. Isto porque quem estabelece as relações para a construção daquilo que até então não existia é o arquiteto. Seemann, em suas reflexões, coloca as seguintes questões:

[...] o que fazer quando não temos um mapa do nosso lugar? [...] Quando o mapa que procuramos simplesmente não existe, nunca existiu? Nesse caso, a nossa tarefa será fazer o nosso próprio mapa. [...] exploraremos a nossa memória para fazer o nosso mapa! A relação entre a memória e as representações cartográficas é bilateral.<sup>230</sup>

Indo mais além dos questionamentos colocados por Seemann, o que fazer quando não se tem nem o mapa e nem um lugar, uma vez que esse lugar emerge juntamente com o mapa? E, desse modo, Siza estaria construindo a cartografia, e, concomitantemente, um lugar, uma vez que o que ele encontra *a priori* é um local, um sítio, uma preexistência, lugar ele constrói a partir das relações e correlações que ele estabelece com o espaço que até então não existia.

Em sua fala na Accademia di architettura Mendrisio sobre o sugestivo livro *Imaginar a evidência*, Kenneth Frampton coloca a enigmática pergunta: “O que o

<sup>229</sup> SIZA, Álvaro apud ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016, p. 114.

<sup>230</sup> SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 84.

sítio quer ser?”<sup>231</sup>. Uma vez que, desse conjunto de relações estabelecidas para desenhar o espaço, é como se iniciasse um processo arqueológico de escavação no próprio sítio. Do mesmo modo, como vimos, em sua memória, com uma “intuição informada”,<sup>232</sup> pois para Siza os primeiros registros de um projeto são geralmente mediados através do diálogo com outros tipos de abordagens, como ele explica:

Creio que os primeiros registros de um projeto são frequentemente mediados por um diálogo com outros tipos de abordagem do problema, talvez por uma visita acompanhada ao lugar, ou por um comentário sobre o programa... Não é apenas um capricho ou o resultado de memórias ou de determinadas experiências pessoais...<sup>233</sup>

Uma imaginação concreta, e, nesse sentido, nos aproximamos do evocativo livro *Imaginar a evidência*, “imaginar significa recordar aquilo que a memória escreveu dentro de nós e colocá-lo em confronto com as exigências e as condições”; [...].<sup>234</sup> Essa imaginação não é um subterfúgio. Pelo contrário, como apontará Siza:<sup>235</sup>

Falando de imaginação, poderíamos pensar que se trata de subterfúgio ou que se trata de produzir coisas extraordinárias. Ao contrário, evidência nos leva a considerar preferencialmente a realidade tal como ela é. A ideia do título – que não deixa de cultivar um paradoxo – fala sobre a riqueza que pode haver em considerar a realidade.<sup>236</sup>

Desse modo, se para o arquiteto Álvaro Siza “arquitetura é geometrizar”,<sup>237</sup> a correlação entre a geometrização e o que está no local e na situação não seria uma forma de fazer um mapa na escala 1:1? Nos mapas vivenciados trazidos por Seemann, o escritor argentino Jorge Luiz Borges considerou impossível fazer um mapa do tamanho do território que representa. Contudo, para o arquiteto Álvaro Siza, que estabelece relações com o local e com a situação para a construção de um lugar, logo para um mapeamento de relações, uma escala ampliada permitiria perceber

<sup>231</sup> FRAMPTON, Kenneth. **Imagining the evident**. Accademia di architettura Mendrisio. Disponível em: <https://m.facebook.com/USIAccademia/videos/imagining-the-evident/312954343884227/>. Acesso em: 24 nov. 2021.

<sup>232</sup> Ibid.

<sup>233</sup> SIZA, Álvaro apud ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016, p. 116-117.

<sup>234</sup> GREGOTTI, Vittorio. O outro. In: SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 13.

<sup>235</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012.

<sup>236</sup> Ibid., p. 139.

<sup>237</sup> Ibid., p. 27.

informações em detalhes, sobretudo para o arquiteto que busca pontos e coordenadas na própria situação.

Em *Imaginar a evidência*, Siza fala de uma lembrança quando estava pensando o plano de recuperação do Chiado. Recordando-se da experiência em Macau, que ele considera uma situação única por consistir em construir sobre a água, ele nos conta:

[...] uma situação excepcional, na minha atividade profissional, foi certamente a experiência de trabalho em Macau. O início pareceu-me particularmente difícil, pois o problema consistia na definição dos princípios para a construção em áreas a conquistar ao mar. Assim, pela primeira vez, faltavam referências diretas (acidentes topográficos, construções existentes, história), que geralmente constituem coordenadas seguras para a elaboração de um plano. Tive por isso que levar em conta outras relações.<sup>238</sup>

Nesse caso do projeto em Macau, o mar passou a ser o “território”, e Siza precisou buscar e estabelecer outras relações. Contudo, ao afirmar que “[...], pela primeira vez, faltavam referências diretas (acidentes topográficos, construções existentes, história), que geralmente constituem coordenadas seguras [...]”,<sup>239</sup> o arquiteto demonstra claramente a busca por pontos, referências e coordenadas na própria situação. Tal busca ocorre não somente para projetar planos urbanísticos, mas no seu modo de projetar em si, em que há sempre uma busca por referências na própria realidade, e, ainda, em sua memória.

Assim sendo, fazer esse percurso através de seus procedimentos de projeto ou das suas narrativas cartográficas, o que inclui desenhos, esboços, traços, palavras, textos, histórias, relações estabelecidas, logo uma poética singular, cujas estratégias são várias coisas juntas, nunca é uma coisa só. O que vemos é uma estratégia de atuação que mescla múltiplas dimensões – a memória individual e coletiva, as vivências, as experiências, a acumulação de referências de arquitetura, a correspondência com projetos antecedentes realizados e não realizados, as circunstâncias, o programa, o conhecimento, a informação. Nessa cartografia subjetivada, tudo isso é colocado em relação e se sobrepõe, unindo assim, o objetivo e o subjetivo. O arquiteto Vittorio Gregotti, no prefácio de *Imaginar a evidência*, irá colocar que:

<sup>238</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 85

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 85.

Nenhum vocábulo, creio, é mais apropriado do que este para definir a continuidade entre o desenho que descreve a sua aproximação dos lugares, a razão de ser das formas em conjunto, a reflexão que as elabora, e o projeto que as modifica e reorganiza segundo hipóteses, isto é, segundo um desenho. Os seus esboços [...] são justamente tão célebres quanto a sua arquitetura, pois inventaram não só uma caligrafia, mas um método de aproximação ao projeto.<sup>240</sup>

Assim, percorrer os projetos através das suas narrativas cartográficas contidas no livro *Imaginar a evidência* são essenciais, pois nos possibilita perceber como se dá o seu pensamento projetual na realização de um lugar, ou seja, nos possibilita “ler o arquiteto através de suas próprias palavras, revelando seu processo de projeto, [...]”.<sup>241</sup> Pois, são memoriais espaciais, histórias em que ele nos conta como pensa seus projetos – projetos esses construídos ou não –, a imaginação não deixa de ser concreta: “gostaria de tentar expor a minha visão da arquitetura a partir de projetos que realizei, ou até somente imaginei, pois nesses se sedimentaram os meus pensamentos”.<sup>242</sup> É através desse processo que se consolida uma poética singular.

O Museu para dois Picasso, em Madri (1992), projeto não construído, foi imaginado no contexto das iniciativas para *Madri Capital da Cultura*, em que diversos arquitetos foram convidados. Tendo cada um proposto um projeto para um local pré-escolhido, Siza relata ter escolhido o Parque Oeste em Madri. O arquiteto justifica a decisão por conhecer bem essa área, pois já havia participado do concurso para o Centro Cultural da Defesa,<sup>243</sup> e, também, por guardar experiências de projetos anteriores situados no limite entre natureza e construção. Como afirma Siza sobre o episódio, “curiosamente, como já sucedera com os meus primeiros projetos ao longo da marginal de Leça da Palmeira, tratava-se mais uma vez de uma área de fronteira entre natureza e cidade consolidada”.<sup>244</sup>

Na margem do Parque Oeste encontra-se uma longa sequência de edifícios de grande importância urbana, como o Palácio Real e o Ministério da Aeronáutica, algumas habitações e a universidade. Ou seja, há uma sequência de edificações importantes para cidade e que fazem parte da história e da memória coletiva dos seus habitantes. Segundo Siza, um programa ainda não havia sido definido. Deste modo,

<sup>240</sup> GREGOTTI, Vittorio. O outro. In: SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 12-13.

<sup>241</sup> Ver primeira orelha do livro SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012.

<sup>242</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 21.

<sup>243</sup> Ibid.

<sup>244</sup> Ibid., p. 21.

ele pensou em um espaço para expor duas obras de Picasso. A primeira que ele escolhe é *Guernica* (figura 14), pois a sua nova colocação no museu Rainha Sofia de alguma forma não lhe agradava, preferindo a disposição anterior (figura 15).<sup>245</sup>

Como nos conta Siza:

Preferia a colocação anterior: estava exposta numa belíssima sala quadrada no Casón del Buen Retiro, perto do Prado. Aqui *Guernica* constituía uma presença solitária. Em redor e ao longo de um deambulatório, estavam colocados os trabalhos preparatórios, os esboços, os vários estudos: fragmentos da composição. A visita que, em momento oportuno, tinha feito ao lugar impressionara-me muito, recordava-me a primeira exposição dos meus trabalhos em Milão, por ocasião da abertura do Pavilhão de Arte Contemporânea de Gardella, [...]. Naquela circunstância tinha pensado em desenhos de execução colocados paralelamente aos desenhos preparatórios. Assim, um painel duplo, muito comprido, sustentava de um lado os esboços e do outro o projeto de execução.<sup>246</sup>



Figura 14 - Museu para dois Picasso, Madri, 1992. *Guernica*

Fonte: SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 22.

<sup>245</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 21-23.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 23.

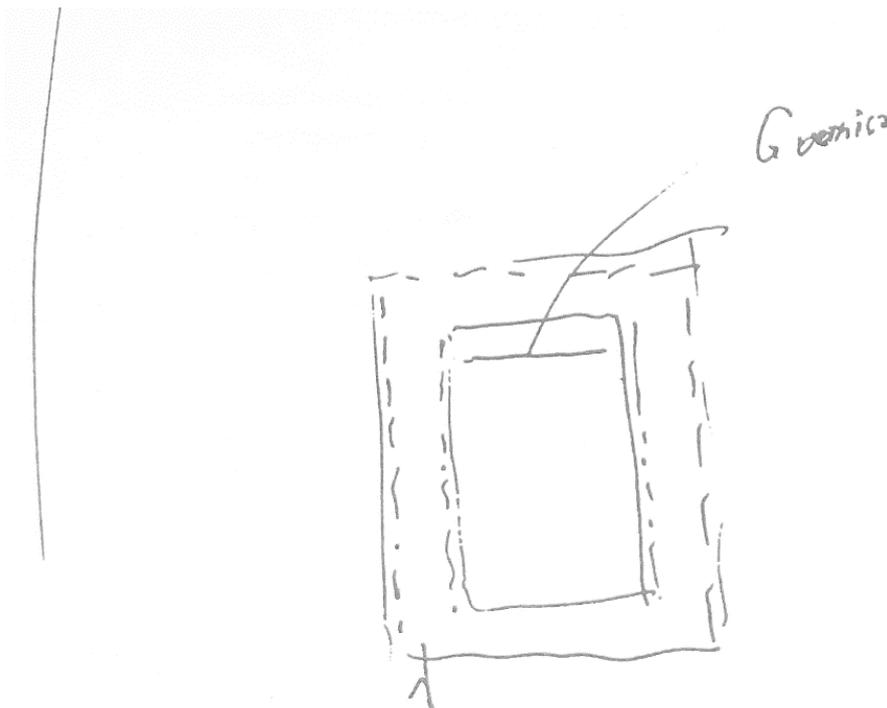


Figura 15 - Colocação anterior no Prado, Madri

Fonte: SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 22.

Como são obras muito importantes, Siza decide separá-las: “uma é a evocação daquele momento de morte e a outra, *La femme enceinte*, é o oposto”.<sup>247</sup> O arquiteto cria, assim, duas galerias que convergiam para um único átrio. Desta forma, ao entrar no museu, pode-se escolher entre esses dois percursos (figura 16). “No meio das duas galerias divergentes existe uma última ligação, que permite pela segunda vez escolher uma ou outra. É esta a ideia, descrita de forma sumária”,<sup>248</sup> diz Siza.

<sup>247</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 23.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 23.



Figura 16 - Museu para dois Picasso, Madri, 1992. As duas galerias do museu entram no Parque Oeste  
 Fonte: SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 20.

Para o arquiteto, a origem do projeto está no confronto entre uma fachada da cidade e a natureza, em que um volume se destaca da parte construída e penetra no parque.<sup>249</sup> Em sua memória de infância, Siza lembra que, quando criança, ia a Valência: “tinha a sensação de chegar ao limite da cidade e me encontrar na iminência do abraço de um campo de laranjas”.<sup>250</sup> Em contraste com essa experiência de Valência, recorda-se também da sua experiência na América do Sul:

Ao contrário, deparamo-nos hoje, na América do Sul, com cidades enormes, nas quais se tem a impressão de que não existe um fim. Quem passeia por Buenos Aires e começa a afastar-se do centro (ou melhor, do hotel, porque centros existem muitos nessa cidade) tem a sensação surpreendente da ausência de um limite: a cidade nunca mais acaba. Perde-se assim a imagem da continuidade da natureza em relação às

<sup>249</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 23.

idades e esse fenômeno continua a aumentar, nos países em vias de desenvolvimento, de modo terrível. E, todavia, essa alteridade é essencial para a concepção do projeto.<sup>251</sup>

E, por isso, Siza afirma que, já nos seus primeiros projetos ao longo da marginal de Leça da Palmeira, essa preocupação estava claramente expressa:<sup>252</sup> “aquela área também se caracteriza, de fato, pela presença de um *limite*”.<sup>253</sup> Como ele aponta, “um muro, suporte da zona urbana, delimita a praia, as rochas e o oceano, com toda aquela força que o Atlântico possui. A natureza ali quase não era perturbada, graças à existência de uma zona de proteção, [...]”.<sup>254</sup>

O primeiro projeto na marginal foi o restaurante Boa Nova (figura 17), resultado de um concurso aberto pela Câmara de Matosinhos em 1956. Siza explica que aquele local foi escolhido porque era constituído por um promontório rochoso que se eleva e avança pelo mar adentro, um local predestinado que, na memória coletiva dos habitantes, está ligado à vida de um poeta romântico local, António Nobre.<sup>255</sup> A natureza ali marcava presença e “essa extraordinária beleza incutia temor no arquiteto que dava os seus primeiros passos na atividade, porque, como mostram, sobretudo algumas experiências recentes, muitas vezes construir num local muito belo equivale a destruí-lo”.<sup>256</sup> E ressaltando o equilíbrio entre natureza e construção, Siza conta que a evolução do projeto foi influenciada pela atenção extrema ao equilíbrio existente e tangível entre a natureza, a capela, e um farol um pouco mais distante.<sup>257</sup> E, por isso, quanto às soluções adotadas no projeto:

Não é por acaso que o restaurante é baixo: não podia sobrepor-se à capela por razões afetivas, mas também porque o próprio projeto do edifício não o consentia. O objetivo principal consistia, portanto, em deixar prevalecer a capela, sem que por isso o restaurante se tornasse uma construção sem caráter: era necessário conciliar a autonomia do edifício com o que preexistia. Numa primeira fase, o projeto acompanhou o perfil das rochas de forma continuada, agarrando-se a elas como se fosse uma âncora. Só depois, constatando a excessiva descontinuidade, diria a imaturidade, do perfil do edifício, optou-se por uma cobertura praticamente horizontal, enquanto que a articulação das cotas das diferentes funções permitia ao restaurante assentar-se constantemente em cima dos rochedos. Essa primeira experiência revelou-se, assim,

<sup>251</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 23.

<sup>252</sup> Ibid.

<sup>253</sup> Ibid., p. 25.

<sup>254</sup> Ibid., p. 25.

<sup>255</sup> Ibid.

<sup>256</sup> Ibid., p. 25.

<sup>257</sup> Ibid.

um exercício extremamente útil para o aperfeiçoamento da sensibilidade em afinar a intensidade da expressão, num contexto tão rico.<sup>258</sup>

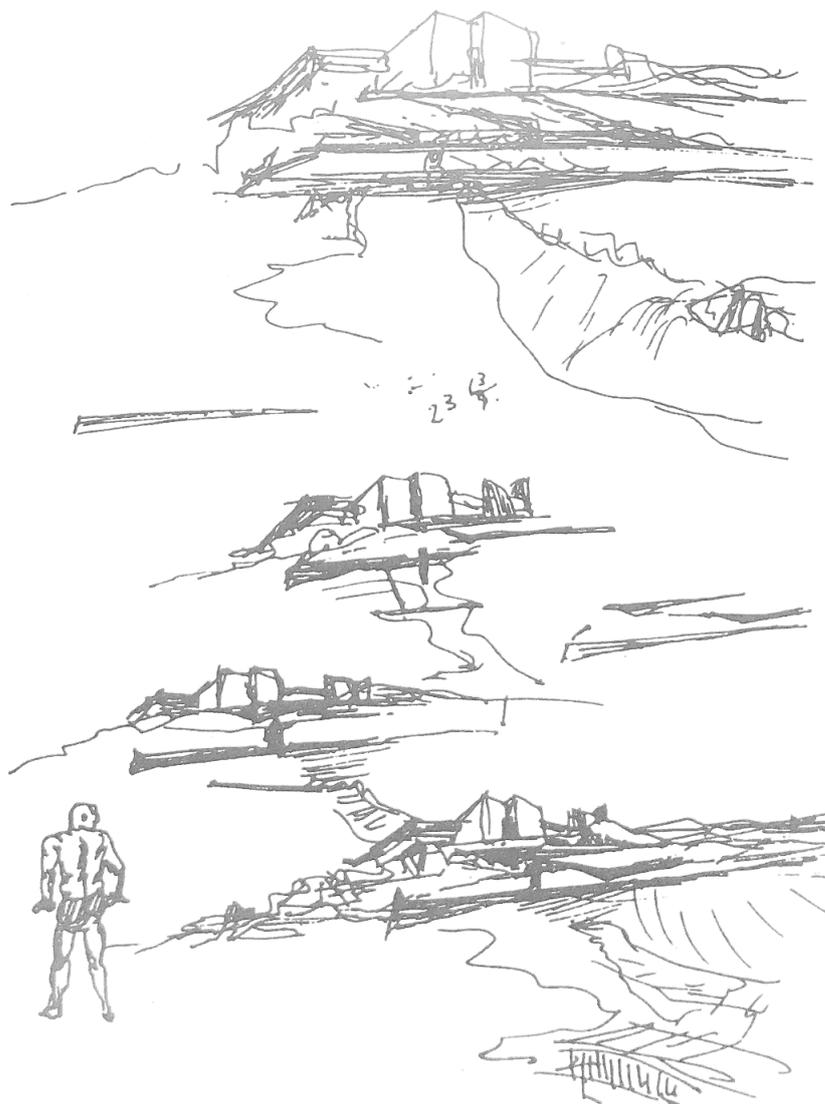


Figura 17 - Restaurante Boa Nova, Leça da Palmeira, 1958-1963. Esboço prospectivo de estudo

Fonte: SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 32.

Poucos anos depois, Siza relata que a Câmara decidiu construir uma piscina a centenas de metros ao sul do restaurante, sempre ao longo da Costa.<sup>259</sup> Ou seja, por ser a mesma marginal, poderíamos pensar nas mesmas relações na realização da questão do lugar. Todavia, se no restaurante a memória coletiva dos habitantes, juntamente com a capela preexistente, representaram os referenciais iniciais na construção de um lugar, na piscina, os próprios rochedos que, para Siza, já havia

<sup>258</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 25-27.

<sup>259</sup> Ibid.

iniciado naturalmente o desenho de uma piscina, constituíram as coordenadas iniciais do projeto. Se no restaurante as referências estavam na arquitetura popular portuguesa e nas influências do arquiteto finlandês Alvar Aalto, na piscina, as referências se relacionavam com o projeto *Taliesen*, de Wright. Logo outras relações estabeleciam a construção de um lugar, mas que “guarda” correspondência com experiências anteriores, no limite entre natureza e construção.

O local escolhido para a construção da piscina foi onde os rochedos se fechavam num pequeno lago. E o engenheiro Bernardo Ferrão, irmão do Fernando Távora, foi encarregado do projeto. Porém, segundo Siza, tendo percebido o impacto notável do projeto na paisagem, Ferrão teria decidido contar com a colaboração de um arquiteto, que inesperadamente propôs à Câmara o seu nome,<sup>260</sup> e continua:

De início, o engenheiro Ferrão tinha desenhado uma piscina limitada por quatro muros. O meu projeto, ao contrário, pretendia otimizar as condições criadas pela natureza, que já tinha iniciado ali o desenho de uma piscina. Era necessário tirar partido dos mesmos rochedos, completando a contenção da água somente com as paredes estritamente necessárias. Nasceu, assim, uma ligação muito mais estreita entre aquilo que é natural e aquilo que é construído. Todavia, graças à experiência anterior, aquilo que foi construído foi definido de maneira mais clara e autônoma. Uma arquitetura de grandes linhas, de paredes compridas, buscava um encontro com os rochedos no lugar adequado. O objetivo consistia em delinear, naquela imagem orgânica, uma geometria: descobrir aquilo que estava disponível e pronto para receber a geometricidade. Arquitetura é geometrizar.<sup>261</sup>

Em outras palavras, “[...] a singularidade das coisas evidentes”,<sup>262</sup> e como essas coisas são correlacionadas. Era determinante resolver também a questão do acesso (figuras 18 e 19), pois havia pouca profundidade e a entrada era muito próxima à costa. Além disso, um muro de pedra com mais de um quilômetro e meio de comprimento separava claramente o nível da marginal do nível da praia. Além do muro, só um estreito atalho dividia a área da estrada da praia. “Como entrar?”,<sup>263</sup> questiona-se Siza. A solução adotada consistiu “no desenho de percursos em ziguezague, que produzem uma contraditória sensação de profundidade”,<sup>264</sup> o que foi decisivo na definição do acesso à piscina. Para Gregotti:

<sup>260</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 27.

<sup>261</sup> Ibid., p. 27.

<sup>262</sup> Ibid., p. 140.

<sup>263</sup> Ibid.

<sup>264</sup> Ibid., p. 27.

[...], o desenho não é para Siza uma linguagem autônoma; trata-se de tirar as medidas, de fixar as hierarquias internas do lugar que se observa, dos desejos que ele suscita, das tensões a que induz; trata-se de aprender a ver as interrogações, a torná-las transparentes e penetráveis. Trata-se por fim de procurar por meio da escrita do desenho uma série de ressonâncias que progressivamente funcionem como partes de um todo, que mantenham a identidade das razões da sua origem contextual, mas que, ao mesmo tempo, se organizem em sequências, percursos, paragens calculadas, que se alinhem através de diferenças discretas na direção de um processo de diversidade necessária, não ostentada, de escrita dos espaços e das formas do projeto. Desenhar é para ele também um modo de tomar contato físico com a folha branca, de exercitar a memória, não ostentada, de escrita dos espaços e das formas do projeto.<sup>265</sup>

Neste projeto, essa organização de percursos é apreendida, a solução dada pelo arquiteto para resolver a falta de espaço não é simplesmente uma circulação que conduz da marginal à praia, mas sim, uma transição gradual do nível da marginal até o da praia, com gradações sonoras e nuances de luz, “insumo” essencial na sua arquitetura. Constitui-se aqui uma experiência singular, um percurso único acionado pelos sentidos, conforme nos conta o arquiteto:

A variação da luz, obtida com a passagem gradual de uma zona no exterior para uma penumbra que, finalmente, conduzia a um último percurso, já ao ar livre, funcionava contextualmente. Aqui os olhos dos banhistas eram protegidos da luz forte proveniente da praia, graças à presença de muros altos. Chegava-se, então, a uma pequena ponte e depois à praia, epílogo do percurso que encontrava na ideia de profundidade e no controle de luminosidade os elementos essenciais de definição.<sup>266</sup>

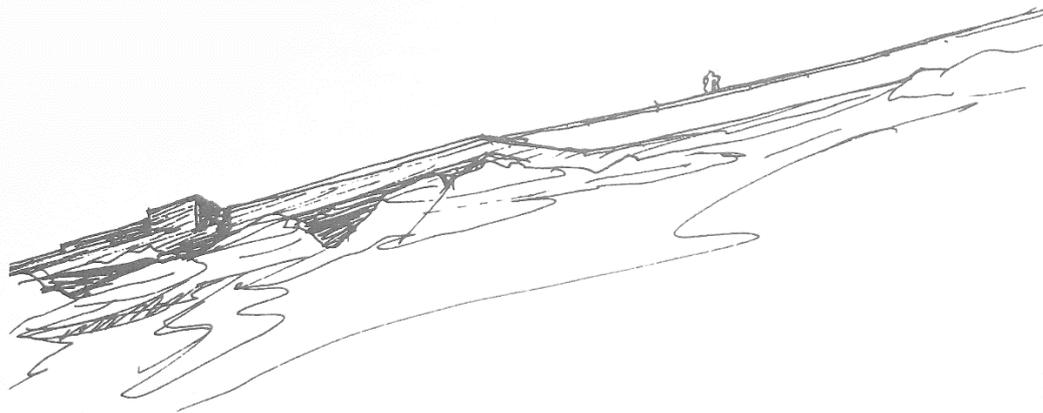


Figura 18 - Piscina municipal Leça da Palmeira, 1961 e 1993. A piscina vista do Atlântico  
Fonte: SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 28.

<sup>265</sup> GREGOTTI, Vittorio. O outro. In: SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 13.

<sup>266</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 31.

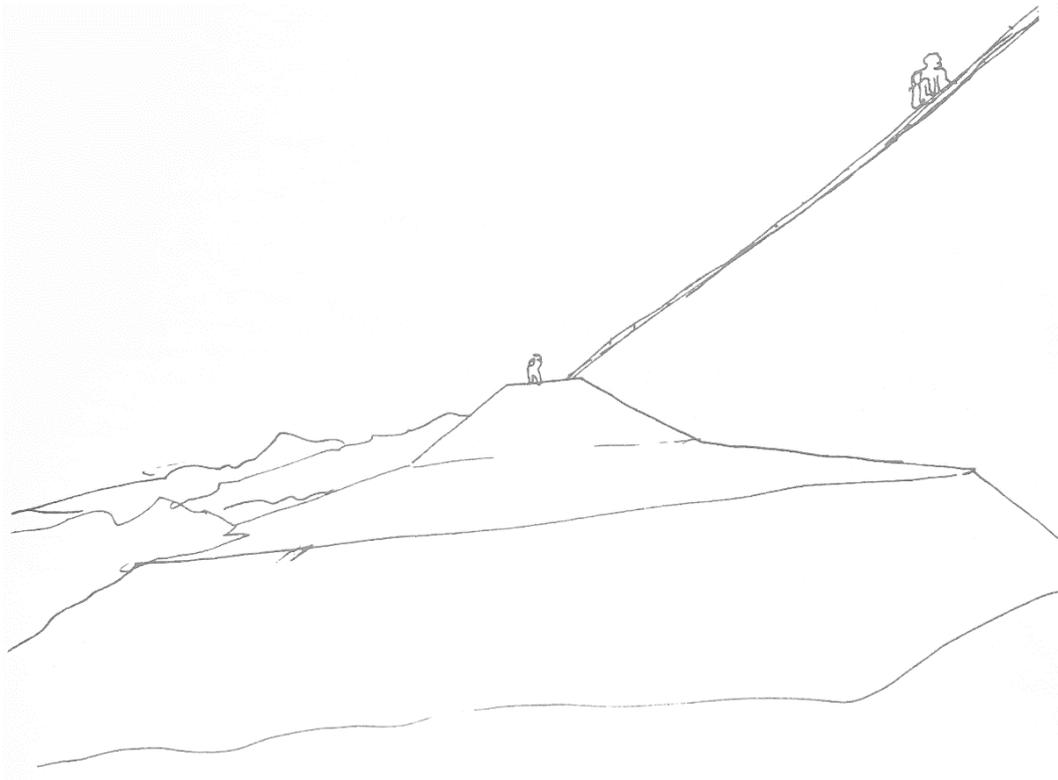


Figura 19 - Piscina municipal Leça da Palmeira, 1961 e 1993. Estudo para o acesso  
 Fonte: SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 29.

Uma imaginação sempre concreta – foi a partir da falta de profundidade entre a marginal e a praia que Siza cria tal narrativa, tornando aquele um percurso único. O arquiteto afirma ainda que “fez com que as várias galerias em paralelo dessem uma extensão longitudinal ao projeto, que assim se tornou o prolongamento ideal do trabalho da Boa Nova, não obstante a distância de um quilômetro e meio”.<sup>267</sup>

Segundo Siza, em 1974 era necessário coordenar as intervenções na região a fim de que essas relações instituídas na realização daquele lugar não se perdessem, descaracterizando-o. Com isso, o arquiteto pensando no todo elabora um plano com os quatro projetos da marginal de Leça – o restaurante Boa Nova, o monumento a António Nobre, outro restaurante que conclui o projeto da piscina, e a piscina (figura 20). Todavia, o plano não foi levado adiante.<sup>268</sup>

<sup>267</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 31.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 31.

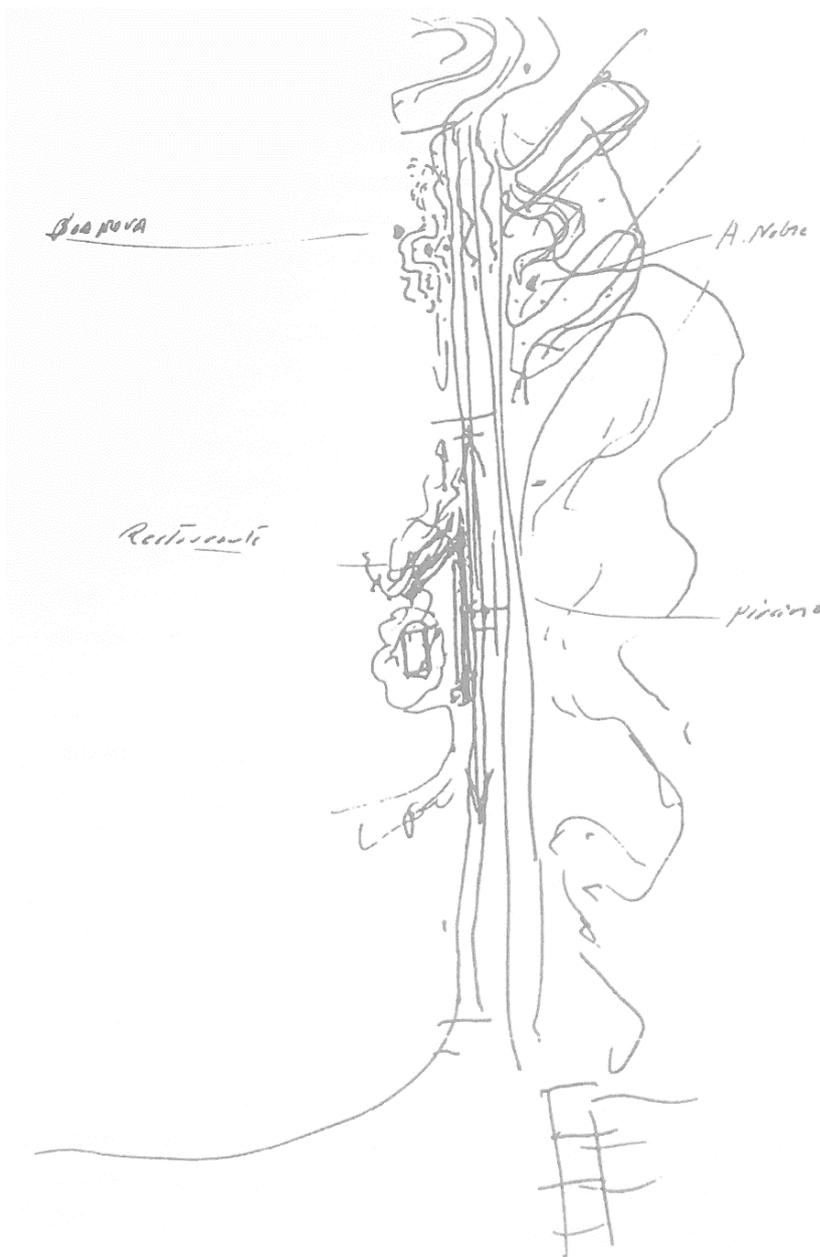


Figura 20 - Quatro projetos ao longo da estrada marginal Leça da Palmeira, 1958-1993. Esboço da planimetria; à esquerda, o Atlântico  
 Fonte: SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 26.

Somente um fragmento do plano depois de muitos anos foi construído, o monumento a António Nobre (figura 21). O escultor do monumento, Barata Feio, pediu ao arquiteto para decidir o local para a sua colocação. A escolha se deu próxima ao restaurante Boa Nova:<sup>269</sup> “escolhi aquela colocação quer pela proximidade do Boa Nova, lugar ligado a António Nobre e de notável qualidade paisagística, quer, sobretudo, para promover o ordenamento daquela zona”.<sup>270</sup> Nesses primeiros projetos

<sup>269</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 31.

do arquiteto, no limite entre natureza e cidade consolidada, pode-se perceber a sua ideia de continuidade:

Essa primeira e estimulante experiência de trabalho, com a natureza e as preexistências, permitiu-me sentir a indivisibilidade entre ambiente e organização do espaço, não obstante a presença de fortes pressões que, geradas por interesses econômicos, se empenhavam em intervenções desconexas, destruindo a continuidade do território.<sup>271</sup>

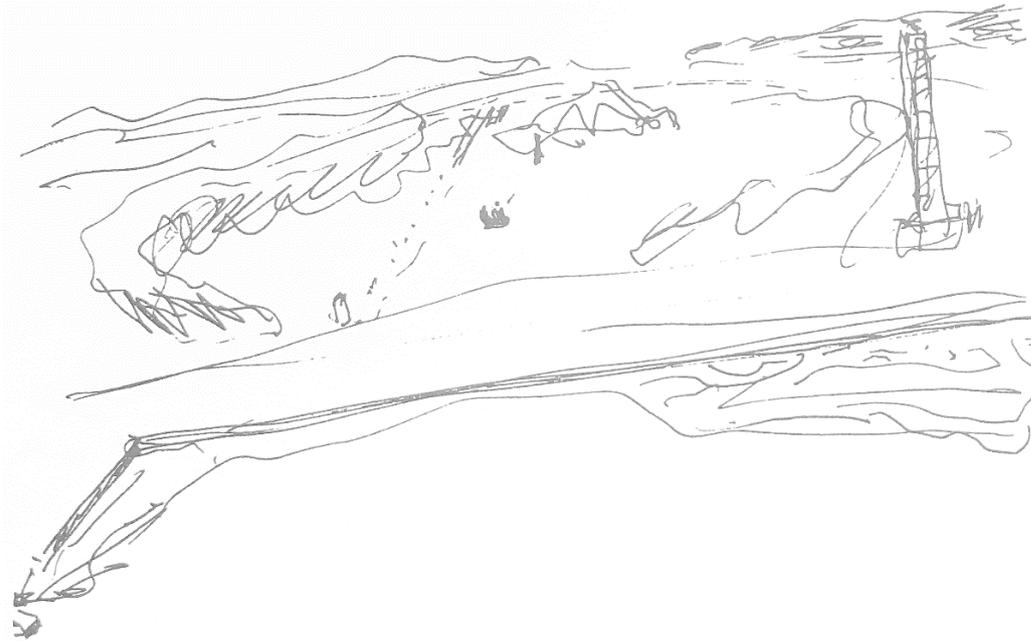


Figura 21 - Sistematização da área em volta do monumento a António Nobre, 1980. Esboço prospectivo

Fonte: SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 30.

Muito tempo depois, Siza é convidado a construir outro restaurante, o que conclui o projeto da piscina: “colocado no lado norte, de onde o vento sopra, o restaurante constituirá a coroação dos rochedos que, naturalmente inclinados a 45 graus, já protegem o litoral”.<sup>272</sup> Assim, nesses memoriais espaciais, percebe-se que a sua arquitetura segue o raciocínio da continuidade e da complementariedade, no qual as coisas se relacionam e se complementam, conforme Siza:

Nesses primeiros trabalhos foi germinando a sensação irreprimível e determinante de que a arquitetura não termina em ponto algum, vai do objeto ao espaço e, por consequência à relação entre os espaços, até ao encontro com a natureza. Essa ideia de continuidade, que pode ser rica de dissonâncias sem nunca deixar de existir, encontra-se hoje em crise, e rapidamente os lugares naturais começam a sufocar, muito

<sup>271</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 31-33.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 33.

embora seja evidente que a arquitetura não tem sentido a não ser em relação com a natureza.<sup>273</sup>

O projeto da igreja para Marco de Canaveses (1990-1997) é um dos projetos do arquiteto no qual ele diz claramente que criou um lugar. A igreja é uma das edificações que faz parte do conjunto religioso que prevê – um auditório, a escola de catequese e a habitação do pároco (figura 22). Segundo Siza:

A visita ao local pré-escolhido tinha me perturbado profundamente: era um local difícil, com grandes diferenças de cota, contíguo a uma estrada com muito tráfego. Como se não bastasse, aquela zona estava marcada por edifícios de péssima qualidade. A construção desse centro paroquial é por isso também a construção de um *lugar*, em substituição de uma escarpa muito acentuada.<sup>274</sup>

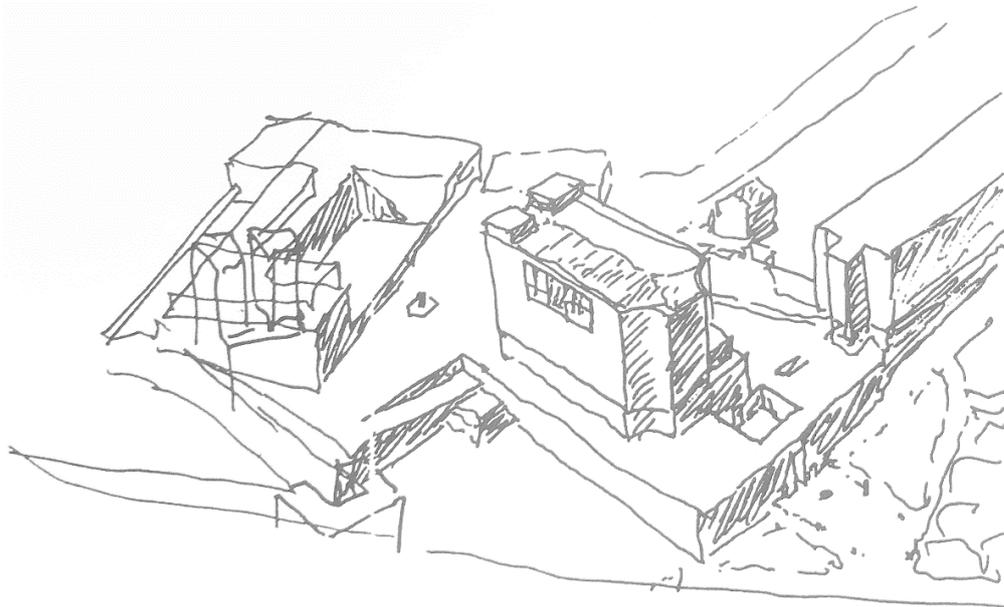


Figura 22 - Igreja, Marco de Canaveses, 1990-1997. O complexo paroquial com a igreja ao centro; à direita, um lar para a terceira idade  
Fonte: SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 48.

O projeto da igreja articula-se em dois níveis: um superior, o da assembleia, e um inferior, o da capela mortuária. Os percursos de acesso às duas cotas mostram que trata-se de espaços com características decisivamente diferentes, no qual a capela mortuária é quase a fundação da própria igreja, criando uma cota fixa, estável

<sup>273</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 33-36.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 49-51.

para a igreja apoiar-se. E, ainda, com os seus muros de granito e claustro, que estabelecem a distância em relação à estrada, essa plataforma habitada deveria surgir como uma “natureza construída”.<sup>275</sup>

É importante também a colocação do centro paroquial e da residência do pároco em frente ao acesso principal da igreja. Esses volumes definem um grande “U”, que se contrapõe ao pequeno “u” da igreja formado pelas duas torres, a do campanário e a do batistério.<sup>276</sup> “Cria-se, assim, o espaço necessário para o grande volume vertical da fachada, ao mesmo tempo que torna-se possível uma relação com as construções de pequena escala que circundam essa acrópole (figura 23). Fica, assim, demarcado o adro”.<sup>277</sup>

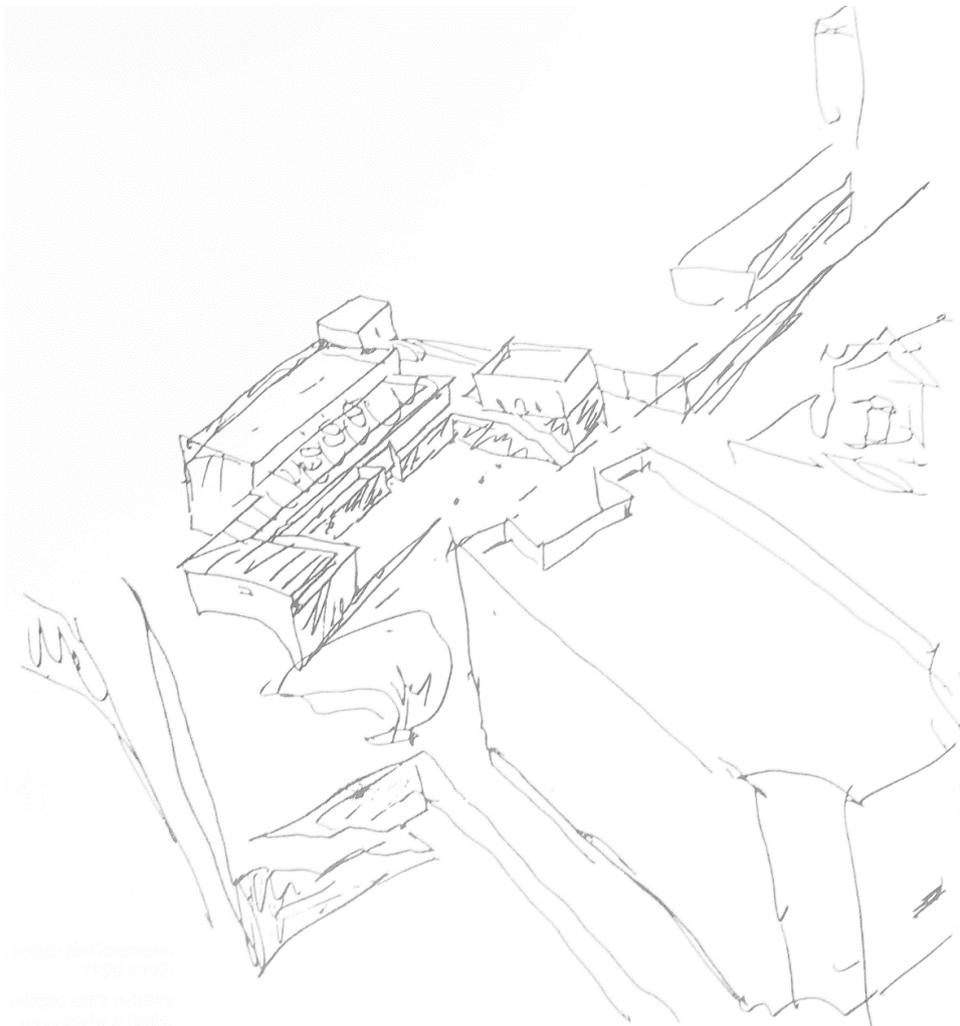


Figura 23 - Igreja, Marco de Canaveses, 1990-1997. A relação entre o centro paroquial e a igreja

Fonte: SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 50.

<sup>275</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012.

<sup>276</sup> Ibid.

<sup>277</sup> Ibid., p. 51.

Foi a partir das impressões captadas no local que Siza instituiu essas relações e as coisas foram se articulando. Como ele percebeu, as construções nessa área não tinham qualidade arquitetônica, mas havia uma construção preexistente que se tornou um referencial inicial para o projeto, “[...], uma residência para a terceira idade, de uma arquitetura correta e ordenada, situada na cota superior da escarpa e com uma extensão muito significativa em relação à estrada”<sup>278</sup> (figura 24). Com isso:

A partir desse novo nível, todo o resto se foi articulando, reagindo à complexidade das construções existentes e permitindo finalmente a criação de um adro, aberto sobre o belíssimo vale de Marco de Canaveses. Esperemos que novas construções não venham a encostar-se às péssimas que já existem lá e que se mantenha a abertura sobre o vale, que é essencial. A própria porta da igreja, com os seus 10 metros de altura, tem razão de existir exatamente em relação a essa vastíssima vista.<sup>279</sup>



Figura 24 - Igreja, Marco de Canaveses, 1990-1997. A relação entre a igreja e o lar para a terceira idade. Corte longitudinal

Fonte: SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 52.

<sup>278</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 51.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 51.

Descrevendo sobre as características do projeto e os elementos que o compõem desde o acesso, a entrada de luz natural, a posição da estátua da Virgem Maria, o espaço do altar, a elevação do plano da celebração, e a relação que há entre eles, ou seja, a relação que há entre a luz, os atuais princípios litúrgicos, e a disposição dos espaços da igreja, Siza vai dizer que, “a montagem de todos os elementos é, evidentemente, coerente. Entretanto, essa ordem, caracterizada por algumas contradições existentes e desejadas, foi construída de maneira lenta e laboriosa”.<sup>280</sup> E, portanto, “não houve ideias predefinidas, dadas *a priori*. Aquilo que é agora legível é o resultado da decantação de determinadas reflexões sobre o espaço, hoje tão difícil, da igreja”.<sup>281</sup> O arquiteto acrescenta ainda:

Essa dificuldade é devida a uma série de importantes alterações na liturgia: pensa-se na celebração da missa, que agora encontra o sacerdote virado para a assembleia, e não mais de costas. Uma tal mudança transforma por completo o caráter da celebração e anula o sentido da organização espacial tradicional, nas suas várias formas e na sua lenta e permanente evolução. Ao mesmo tempo, essa nova condição não justifica a interpretação da igreja como auditório. A quase totalidade dos projetos recentes não aprofunda devidamente esse aspecto. Era indispensável, por conseguinte, uma reflexão sobre as novas condições, poderíamos dizer funcionais, do espaço da igreja. E, no entanto, as discussões como os teólogos puseram em evidência a contradição que envolve hoje as diversas interpretações. Trata-se, por isso, de um programa instável, ainda por resolver.<sup>282</sup>

Todavia, segundo Siza, era necessário criar uma projeção do celebrante, uma comunhão com a assembleia, sem que se criasse aquela distância própria a qualquer auditório<sup>283</sup> (figura 25), e continua:

Por essa razão, propus, para a abside, curvaturas já não côncavas, mas antes convexas. E também nesse caso não se trata de uma ideia preconcebida, imediatamente derivada da variação da liturgia: é uma intuição, nascida de uma série de exigências, entre as quais a necessidade de conservar a relação entre os objetos e os movimentos que fazem parte da celebração. No espaço em volta do altar existe uma série de elementos que participam do ritual: o púlpito, o próprio altar, o sacrário, as cadeiras dos celebrantes e a cruz, os quais lentamente tomaram corpo e definiram depois o espaço, no tocante aos movimentos, preestabelecidos, da missa. Assim a igreja adquiriu forma como uma escultura em negativo, na qual foram se estabelecendo relações de continuidade e de tensão entre as várias partes.<sup>284</sup>

<sup>280</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 53.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 53-55.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 55.

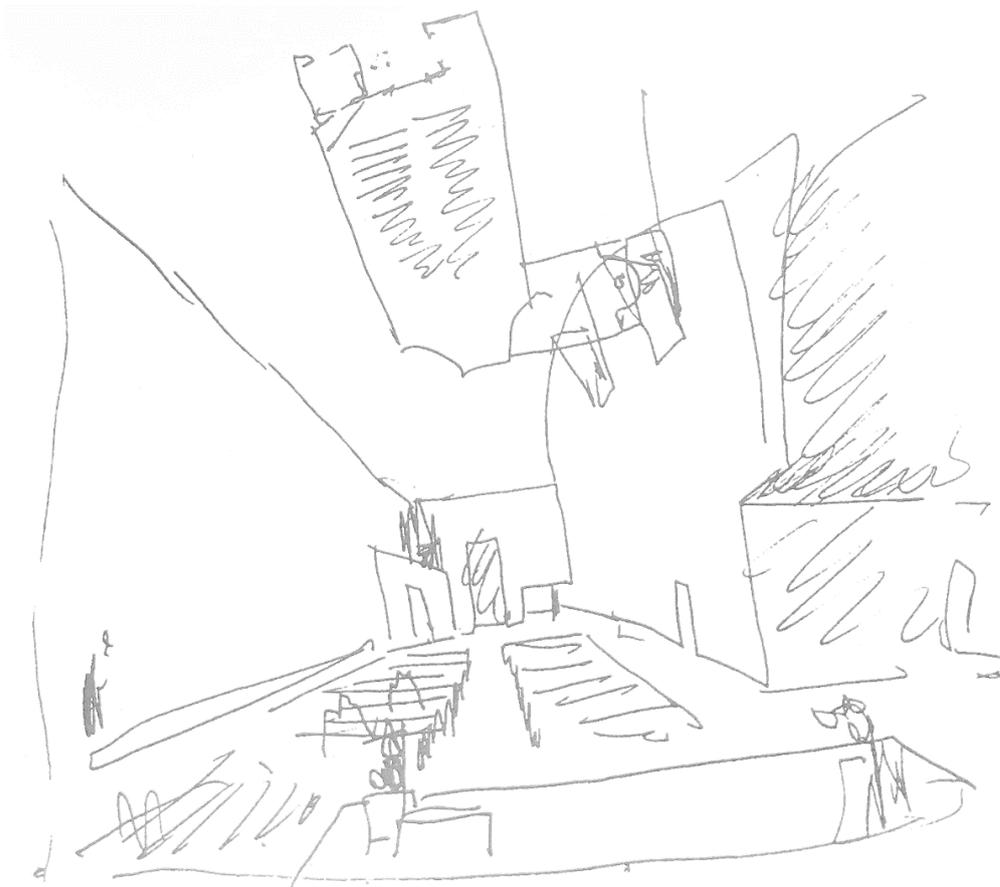


Figura 25 - Igreja, Marco de Canaveses, 1990-1997. Esboço de estudo, planta. A nave vista do altar

Fonte: SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012, p. 54.

Em outras palavras, uma “intuição informada”,<sup>285</sup> o conhecimento, o aprofundamento no programa, a informação, juntamente com as relações estabelecidas entre as várias partes que compõem o todo. Como “o traçado do percurso que, no piso inferior, liga o exterior à capela mortuária é o resultado do estudo daquilo que acontece nesses espaços”,<sup>286</sup> no qual, “foi determinante, na realidade, o conhecimento do significado do funeral na região do Minho”,<sup>287</sup> somado a experiência de visitar o projeto do arquiteto holandês Pieter Oud:

Quando visitei o maravilhoso cemitério crematório do arquiteto holandês Pieter Oud, tive a possibilidade de assistir a uma cerimônia fúnebre. Verifiquei que a atmosfera e a relação das pessoas são decisivamente diferentes do que acontece em Portugal. Aqui, durante o funeral, a família e os amigos íntimos estão próximos do defunto,

<sup>285</sup> FRAMPTON, Kenneth. **Imagining the evident**. Accademia di architettura Mendrisio. Disponível em: <https://m.facebook.com/USIAccademia/videos/imagining-the-evident/312954343884227/>. Acesso em: 24 nov. 2021.

<sup>286</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 55.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 55.

enquanto muitas outras pessoas, vizinhos e conhecidos, seguem a uma certa distância, naturalmente com menor dor e emoção. Tornou-se por isso necessária uma sequência de espaços com características diferentes. E também por essa razão pensei num *claustro*, [...].<sup>288</sup>

Descrevendo os percursos pensados para o projeto da igreja, Siza vai colocar que “nesse projeto, a unidade é conferida pelos percursos que terminam todos no ponto de partida, circularmente. A sensação final é realmente de um lugar fechado, bem delimitado”,<sup>289</sup> pois:

Sempre me impressionou muito o obsessivo convite à meditação que se sente na maior parte das igrejas. Na realidade, as aberturas são colocadas frequentemente a uma altura tal que não permite que se olhe para o exterior, ao mesmo tempo que a utilização dos vitrais elimina a continuidade e a transparência. Ao contrário, parece-me que as recentes modificações na liturgia contrastam com essa visão de espaço fechado e segregado. Quando comecei a estudar o programa, depressa compreendi o enorme alcance dessa ruptura na continuidade secular da tradição. Todavia parece-me que esse aspecto não tem qualquer paralelo na vida real da Igreja, na relação entre a Igreja e a sociedade. Por essa razão, e apesar das necessárias adaptações, procurei preservar a continuidade com a tradição. Assim, observando atentamente o caráter dessa igreja, parece evidente que a sua concepção é substancialmente conservadora.<sup>290</sup>

E essa intenção, segundo Siza, emerge do desenho da planta que exprime uma rígida axialidade. Contextualmente, no entanto, a verticalidade do interior é muito forte, e apesar de a nave ser de seção quadrada, a articulação de determinados elementos – como as duas aberturas atrás do altar – dá o sentido de elevação. Diversas discussões como essas reforçariam essa ideia de continuidade com a espacialidade canônica.<sup>291</sup>

Assim, tal ideia de continuidade e complementariedade é apreendida nesse projeto através das relações estabelecidas entre interior e exterior e na sua espacialidade. Tais relações se estendem aos espaços da igreja, nas articulações entre eles, nos percursos, e, ainda, na sua materialidade, nos detalhes e pormenores, com tudo isso em relação.

Como na escolha do material utilizado nas paredes interiores, no qual era necessário um rodapé resistente. Em um primeiro momento Siza havia pensado em um revestimento em madeira, mas essa escolha não lhe pareceu uma boa ideia, pois

<sup>288</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 55-56.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 56-61.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 61.

anularia a verticalidade da parede, e, sobretudo, porque a reflexão da luz teria sido inadequada.<sup>292</sup> Siza escolhe, então, o azulejo, e assim justifica sua decisão:

Pensei então no azulejo, que, produzido artesanalmente, conserva uma superfície levemente irregular; isso permite reflexos particulares de luz, enquanto que as juntas, que são deixadas vazias, manifestam uma presença sensível. A continuidade com o reboco e a unidade da cor são cortadas por essa presença e por aqueles reflexos. [...]. Um dos objetivos de que não se podia abdicar consistia exatamente em evitar que os pormenores fossem tão evidentes que competissem com a estrutura do espaço. Trabalhei intensamente na relação, encontro e transição dos materiais. O azulejo tem a função de resolver o problema da continuidade, atenuando as rupturas existentes. A maneira pela qual são ligados estes três materiais – madeira, azulejo e reboco – é muito especial, e provavelmente há coisas, que não posso descrever, que me surgiram da experiência do espaço, durante a construção.<sup>293</sup>

Voltando às relações de continuidade instituídas no exterior da igreja, segundo Siza, o granito é uma presença consistente nesta região, um dos elementos mais importantes na paisagem, tanto na natureza quanto na construção,<sup>294</sup> e continua:

Nesse projeto, a plataforma em granito surge como contraponto necessário à leveza e à grande concisão geométrica do volume branco. Em algumas horas do dia a igreja quase que se desmaterializa: ora parece desaparecer, ora, noutras ocasiões, sobressai quase que violentamente. Era por isso necessária uma base que a prendesse ao solo. Eu já tinha estado no Peru, onde estudara as construções pré-colombianas, que deixaram evidentemente a marca em certos volumes tão acentuados.<sup>295</sup>

Assim, percorrer algumas das narrativas cartográficas do arquiteto nos permitiu perceber como se dá o seu pensamento projetual para criar um lugar, sobretudo no projeto da Igreja, para Marco de Canaveses, onde Siza demonstra claramente a construção de um lugar. Ali, as relações instituídas de continuidade e de complementariedade vão desde o macro ao micro, ou seja, também inclui a espacialidade, os detalhes e os pormenores, e, como vimos, nunca é uma coisa só, mas muitas, sobrepostas e colocadas em relação, para então, nos aproximarmos do projeto da Fundação Iberê Camargo. Afinal, para o arquiteto Álvaro Siza, “cada experiência projetual é acumulada e vai fazer parte da solução seguinte”.<sup>296</sup>

<sup>292</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012.

<sup>293</sup> Ibid., p. 61-63.

<sup>294</sup> Ibid., p. 67.

<sup>295</sup> Ibid., p. 67.

<sup>296</sup> SIZA, Álvaro apud ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016, p. 114.

## 4

### Fundação Iberê Camargo: uma (carto)poética

O emergir das relações entre as coisas, mais do que as próprias coisas, coloca sempre significados novos.

Aldo Rossi<sup>297</sup>

Percorrer projetos através das narrativas cartográficas, ou seja, da poética singular do arquiteto, como vimos, no Capítulo 3, em que se inclui desenhos, esboços, traços, palavras, histórias e relações estabelecidas, nos possibilitou “ler o arquiteto através de suas próprias palavras revelando seu processo de projeto, [...]”,<sup>298</sup> percebendo, com isso, como se dá o seu pensamento projetual na criação de um lugar. Mas, e na Fundação Iberê Camargo, objeto de estudo desta dissertação, como se deu o pensamento projetual do arquiteto para criar um lugar?

Surpreendente e desconcertante o projeto para a Fundação Iberê Camargo (1998-2008), localizado em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, obra singular no conjunto da produção do arquiteto, foi criado para abrigar o arquivo e exposição do pintor Iberê Camargo (1914-1994).

Às margens do rio Guaíba, a Fundação está em um sítio que, a sul, encontra-se uma encosta íngreme coberta pela vegetação, na qual funcionava uma antiga pedreira e, a norte, está voltada para a Avenida Padre Cacique, de fluxo intenso de veículos, e para a linha d'água do rio Guaíba, com vista livre para o rio e para cidade, o centro histórico de Porto Alegre (figura 26).

O terreno cedido pela prefeitura de Porto Alegre e pelo governo do estado do Rio Grande do Sul tem cerca de 8300 m<sup>2</sup>. Menos de 2000 m<sup>2</sup> seria de área plana, aberto pela antiga pedreira, no qual deveria comportar um programa museológico.

---

<sup>297</sup> ROSSI, Aldo. **Autobiografia Científica**. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 45.

<sup>298</sup> Ver primeira orelha do livro SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012.

Em depoimento sobre as suas impressões com relação ao sítio da Fundação, Siza vai colocar:

Eu estou a trabalhar numa parte muito especial da cidade, não densa sem muitas construções, tem algumas construções ao pé, mas é um terreno livre, para eu trabalhar em aberto e tem de particular uma vista extensa sobre esta belíssima massa d'água, a linha de terra, são ilhas aqui a volta, portanto uma paisagem aberta a partir de um terreno que é como um anfiteatro, é mais como que um buraco na encosta com uma vegetação luxuriante e que tem que ser ocupado totalmente pelo edifício, não se dispõe de muito espaço e isso criou uma grande dificuldade no projeto. Mas os projetos desenvolvem-se talvez melhor a partir das grandes dificuldades. Portanto, a forma desse buraco, as suas dimensões, conduziram juntamente com muitas outras coisas, de forma muito forte para surgir uma ideia e uma forma para este terreno. Logo, eu queria dizer que ao contrário de outros casos que se trabalhe em zonas densas, e, portanto, a própria a arquitetura é muito determinante, [...], ao contrário, aqui é um objeto rodeado de terreno natural e com esta paisagem limpa, sem qualquer intrusão que aqui vemos.<sup>299</sup>

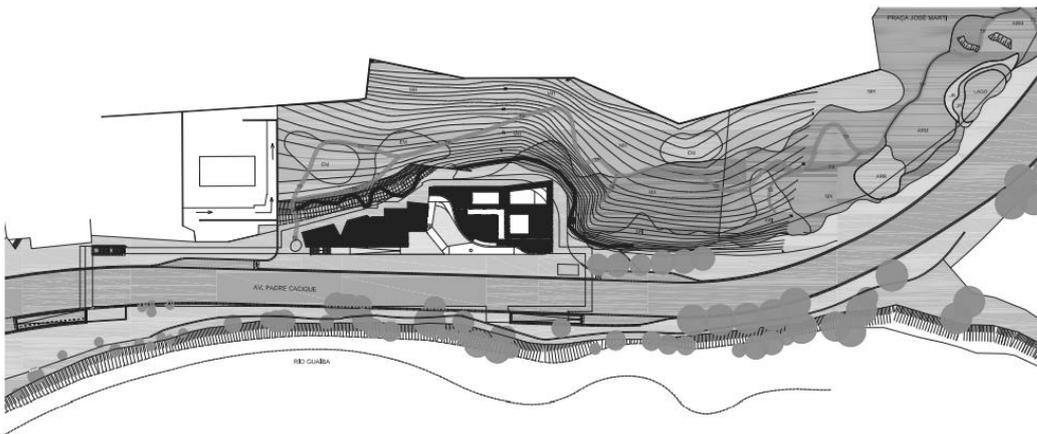


Figura 26 - Planta de situação - Fundação Iberê Camargo, 1998-2008  
Fonte: **El croquis**: Álvaro Siza Vieira, 2001-2008, n. 140, 2008.

Siza iniciou os estudos pela planta topográfica e imagens do local, a partir de plantas convencionais, material que ele recebeu para dar início aos primeiros estudos do projeto, uma vez que se encontrava em Portugal, e, ainda, não havia visitado Porto Alegre, local da obra. E, por isso, como ele mesmo aponta “[...], os primeiros estudos tiveram muito a ver com a paisagem, com a topografia”.<sup>300</sup> E continua:

<sup>299</sup> Ver depoimento do arquiteto na filmografia: **Mestres em Obra**: a Fundação Iberê Camargo em construção, 2008.

<sup>300</sup> SIZA, Álvaro. Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias. **Cadernos d'obra – Revista Científica Internacional de Construção**, n. 2, Porto. Gequaltec – Universidade do Porto, mar. 2010, p. 15.

Era um sítio extremamente difícil, parecia, à primeira vista, impossível, a estreitar de forma triangular para a encosta. Como um buraco na encosta. A primeira sondagem foi através de esboços sobretudo, foi como que um passeio em torno das várias hipóteses. No início houve muita variação de hipóteses consideradas, com grande rapidez. Quando começou a concretizar-se uma ideia, ela tendia desde logo para ser um edifício em betão aparente. É claro que isso também tem a ver com experiências imediatamente anteriores. Tem a ver, no caso do Brasil, com a tradição do betão no modernismo brasileiro... Tem a ver com muitas coisas. Em arquitetura nunca nada tem uma razão, há várias razões. É preciso colocá-las em relação, ver as condicionantes, até se chegar a algo que permita ter convicção do que se está a fazer. É fundamental ter convicção.<sup>301</sup>

Nas narrativas cartográficas percorridas, vimos que, seja em projetos construídos ou não construídos, a visita de Siza ao local é fundamental, pois o ponto de partida, ou seja, as primeiras ideias na construção de um lugar, se dá nas relações que ele estabelece, nos pontos e coordenadas que ele cria com o local, com a situação, e, ainda, com a sua imaginação. Ainda que iniciando um projeto pelas plantas representacionais, como no projeto da Fundação, o arquiteto, como vimos, não tem a linguagem abstrata como procedimento prévio, estabelecida *a priori*, mas sim, articulações geométricas traçadas com o sítio e a sua envolvente. Logo, um método de trabalho que tem a questão do lugar como determinante fundamental de um processo projetual, caracterizado, sobretudo por operações geométricas, manipulações formais ou materiais,<sup>302</sup> como podemos perceber no projeto do Banco Pinto & Sotto Mayor (1971-1974).

Situado na rua principal de Oliveira de Azeméis ao lado de uma pequena praça pública, funcionando como ligação entre dois níveis urbanos distintos, o projeto do Banco Pinto & Sotto Mayor (1971-1974) está localizado no norte de Portugal. Sua geometria distorcida foi traçada através da planta, porém a partir das circunstâncias (figura 27), ou seja, é a configuração urbana, uma pequena praça rodeada por edificações antigas de diferentes formas e volumes, que define a sua volumetria. Ancorada em um terreno de esquina, o acesso ao salão central se dá em posição tangencial à praça. A sua geometria curva foi definida sobretudo a partir das relações estabelecidas com uma casa do século XVIII (figura 28):

O Banco Pinto & Sotto Mayor [Oliveira de Azeméis] é um projeto muito rigoroso. Nos desenhos há uma espécie de traçado regulador, que controla e define os espaços.

<sup>301</sup> SIZA, Álvaro. Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias. **Cadernos d'obra – Revista Científica Internacional de Construção**, n. 2, Porto. Gequaltec – Universidade do Porto, mar. 2010, p. 15.

<sup>302</sup> ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

[...] é muito controlado geometricamente. A geometria curva é uma continuação de investigações anteriores em concursos e projetos não construídos. Trata-se de uma preocupação que desenvolvi provavelmente depois de ter descoberto Alvar Aalto e Frank Lloyd Wright, cujas publicações começavam a chegar a Portugal na época. Mas a razão principal para essas geometrias distorcidas é permitir a entrada de luz no pátio da casa adjacente, uma construção magnífica do século XVIII, comprada pelo banco junto com o terreno. Essa foi a primeira ideia, complementada depois por intenções adicionais, como a proposição de espaços que dão dimensão mais ampla ao espaço interior. Eu havia acabado de visitar a Cambridge Library, de Stirling, e tinha ficado muito impressionado com o edifício.<sup>303</sup>

E, ainda, pelas referências de linguagem de arquitetura de outros arquitetos colocadas em relação com referenciais da própria realidade para delinear a planta, logo extraídos da memória do arquiteto e da própria situação. Nisso consiste a sua singularidade, no modo como correlaciona as coisas, as suas estratégias projetuais, que, não sendo predefinidas, são resultado de um conjunto de ações em cada caso. Trata-se de uma arquitetura que se dá nas problemáticas específicas de cada projeto, mas que vai definindo um percurso e consolidando um modo, “o modo Siza” de fazer arquitetura, acumulando e assimilando experiências anteriores.

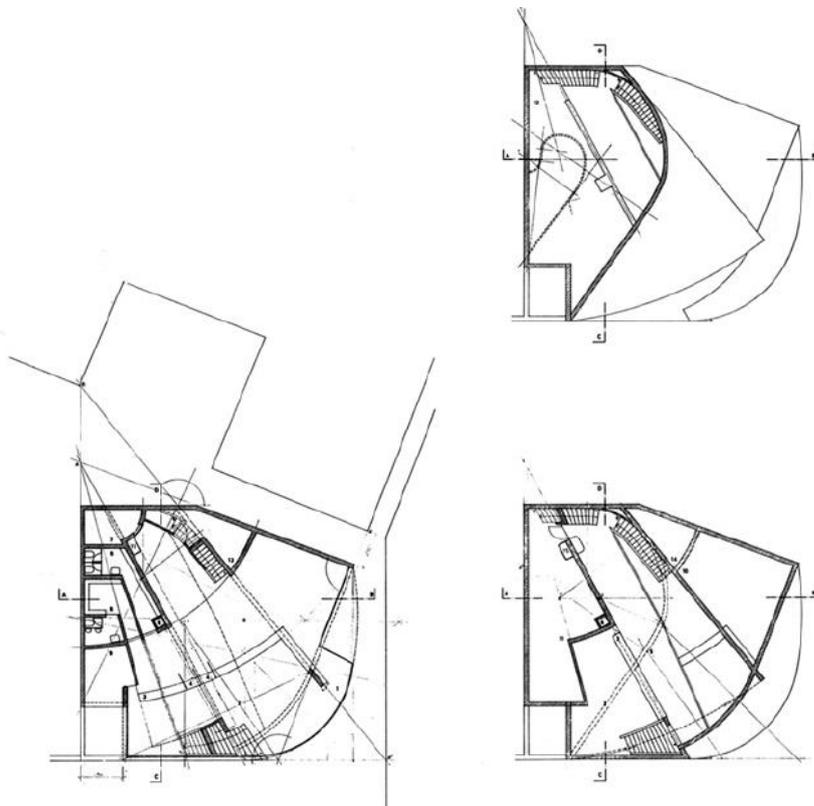


Figura 27 - Plantas Banco Pinto & Sotto Mayor (1971-1974)  
Fonte: **El croquis**: Álvaro Siza Vieira, 2008-2013, n. 168-169, 2013.

<sup>303</sup> SIZA, Álvaro apud ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016, p. 129-130.



Figura 28 - Banco Pinto & Sotto Mayor (1971-1974)  
 Fonte: **El croquis**: Álvaro Siza Vieira, 2008-2013, n. 168-169, 2013.

Como no outro projeto do banco realizado, o Banco Borges & Irmão em Vila do conde (1980-1986), de geometria curva semelhante à do Banco Pinto & Sotto Mayor, e espaços interligados por um sistema contínuo de circulação, vemos uma correspondência com o projeto da Fundação (figura 29). Todavia, a geometria curva neste último projeto tinha outra origem, outra razão que a justificasse: sobretudo a falta de espaço na parte frontal do terreno. Como afirma o arquiteto, “os clientes queriam um edifício que marcasse presença, mas a frente do terreno era pequena demais para fazer algo significativo. A curva serviu para ampliar a escala da fachada, estendendo-a até o muro lateral”.<sup>304</sup>

Construído em uma área antiga da cidade, na esquina de um cruzamento urbano, a organização espacial do Banco Borges & Irmão está dividida em três níveis: o cofre no subsolo, o hall principal no nível da rua e a área administrativa no pavimento superior. Interligados pela circulação, esses espaços estão relacionados por um sistema contínuo de circulação interior e exterior (figura 30).

<sup>304</sup> SIZA, Álvaro apud ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016, p. 131.

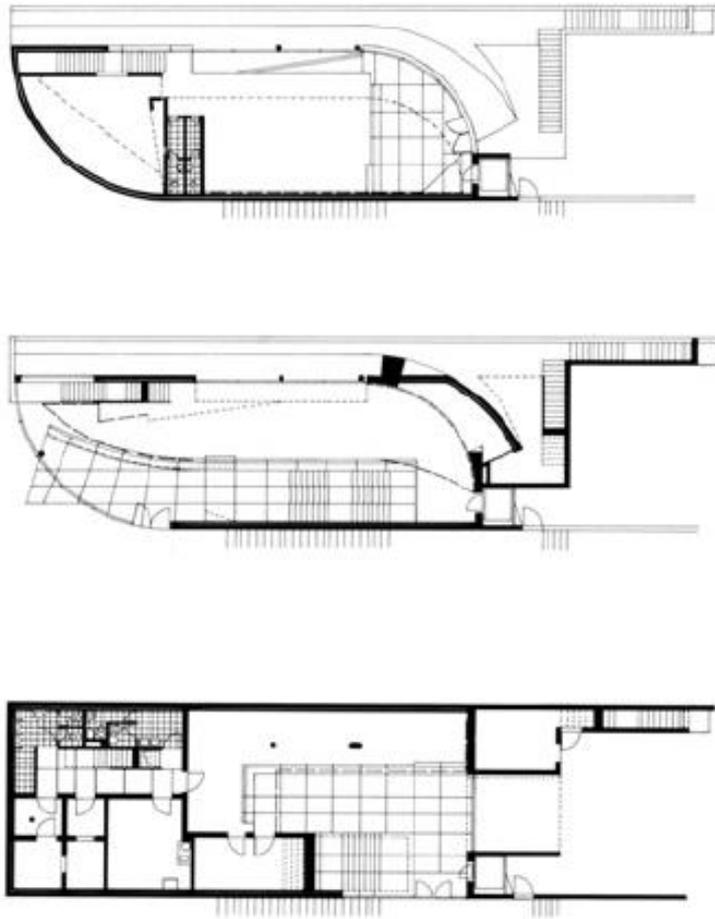


Figura 29 - Plantas Banco Borges & Irmão (1980-1986)  
Fonte: **El croquis**: Álvaro Siza Vieira, 2008-2013, n. 168-169, 2013.



Figura 30 - Banco Borges & Irmão (1980-1986)  
Fonte: **El croquis**: Álvaro Siza Vieira, 2008-2013, n. 168-169, 2013.

Voltando ao projeto da Fundação, vimos que os primeiros estudos de Siza iniciaram-se pela planta topográfica. Contudo, no percurso por alguns dos seus projetos, essa situação de projeto, no limite entre natureza e cidade consolidada, Siza já tinha de experiência e vivência em outros projetos realizados ou não realizados em Portugal, e como mostram em suas experiências anteriores nessa situação, a sua estratégia é de continuidade com o local e a situação. Como o próprio arquiteto vai colocar: “[...] a riqueza que pode haver em considerar a realidade”.<sup>305</sup>

É sugestivo comparar os projetos realizados na marginal em Leça da Palmeira – o restaurante e a piscina – com o projeto da Fundação (figura 31), pois ali também se trata de projetos na fronteira entre natureza e cidade consolidada, e, nesse sentido, a “mesma situação”. No projeto da piscina, Siza tira partido dos rochedos, otimizando as condições criadas pela própria natureza, que, segundo ele, “[...] já tinha iniciado ali o desenho de uma piscina”.<sup>306</sup> Já no projeto do restaurante, sua evolução foi influenciada pela extrema atenção ao equilíbrio existente entre a natureza, a capela e um farol um pouco mais distante, pois para o arquiteto era necessário conciliar a autonomia do edifício com as preexistências.<sup>307</sup>



Figura 31 - Três projetos e a “mesma situação”, no limite entre natureza e construção  
Fonte: Google Earth.

<sup>305</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 139.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>307</sup> *Ibid.*

Desse modo, as experiências de Siza nessas situações de projeto demonstram que, no limite entre natureza – como numa encosta ou leito d’água –, e cidade consolidada, há uma ideia de continuidade e de complementariedade. No museu de Porto Alegre, essa ideia é percebida e, a partir do levantamento topográfico recebido, (figura 32), o arquiteto começa a estabelecer as relações até então inexistentes, e em seu processo peculiar, ele constrói a cartografia, cartografia essa subjetivada, que inclui registros de lembranças, vivências e experiências, e, com isso, começa a criar um lugar, lugar esse que emerge concomitantemente com o mapa.

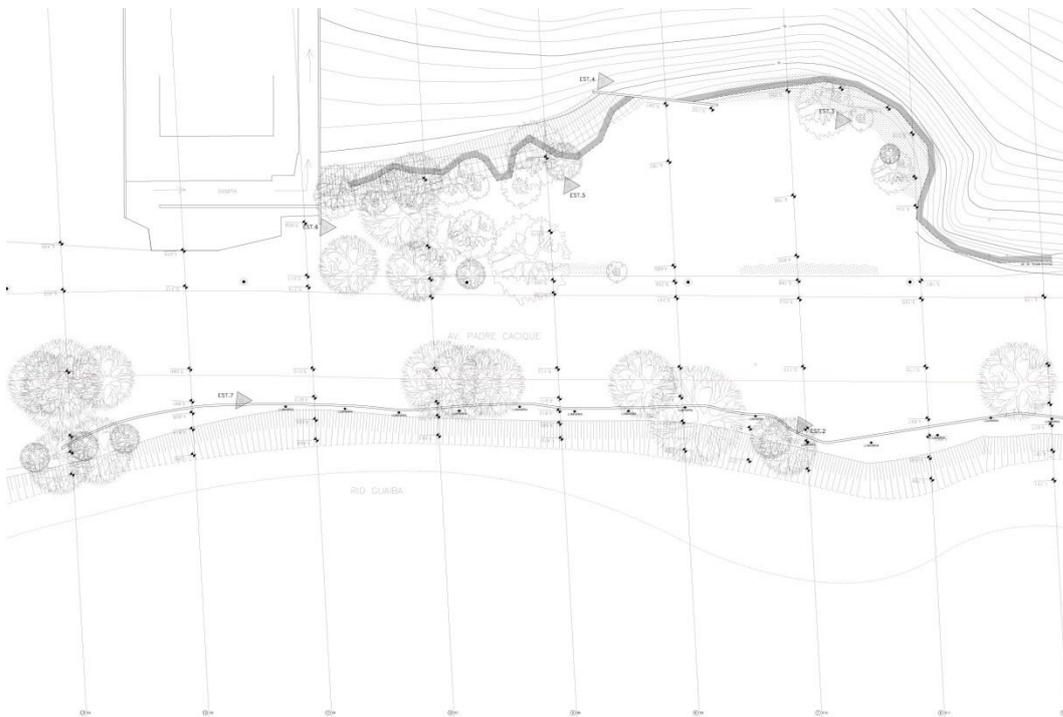


Figura 32 - Levantamento topográfico - Fundação Iberê Camargo (1998-2008)

Fonte: **mdc. revista de arquitetura e urbanismo**. Disponível em: <https://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>.

Na sequência dos primeiros croquis esboçados (figura 33), percebe-se que a sua forma foi se modificando e gradualmente “moldando-se” ao terreno da Fundação, e, ainda, a outras várias coisas que o arquiteto vai relacionando. Em depoimento, como vimos, Siza compara o terreno da Fundação, a parte da concavidade da encosta coberta pela vegetação, a um anfiteatro. Para ele, “[...] essa presença do passado é a “terra firme” de onde podemos partir [...]”,<sup>308</sup> a evocação do anfiteatro,

<sup>308</sup> SIZA, Álvaro apud FRAMPTON, Kenneth. O museu como labirinto. In: SIZA, Álvaro. Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias. **Cadernos d’obra – Revista Científica Internacional de Construção**, n. 2, Porto. Gequaltec – Universidade do Porto, mar. 2010, p. 59.

referência clássica eurocêntrica, cuja abertura subjetiva concede essa possibilidade de deslocamento. Desta forma, como vimos, lugar em Siza não é somente físico e geográfico, mas também de memória, ou seja, à relação com o passado, envolvendo a relação paradoxal da imaginação concreta.

Vimos que os primeiros croquis do projeto se relacionavam com a topografia e com a paisagem, mostrando as ligações com as condições do terreno. A ideia inicial consistia em fazer o parque de estacionamento na cota mais alta da encosta. O acesso se daria pela cobertura, e depois desceria por uma torre de elevador até o térreo. Todavia, essa ideia foi descartada por ser ali uma área residencial. Juntamente com a torre, elaborou-se a ideia de um volume único, horizontal, definindo um grande “U”, conformando um vazio central, ortogonal a sul, a leste e a oeste, e sinuoso a norte, aberto para a paisagem, o rio, a cidade. Essa premissa de uma sinuosidade a norte, consequência da sua ideia de complementariedade nessa situação de projeto, que relaciona natureza e construção, irá conformar, juntamente com a concavidade da encosta, a organicidade a norte.

O segundo croqui ocupa a concavidade da encosta ortogonalmente a sul, com um volume que agora define um “L”, mas que continua a configurar um vazio central sempre aberto para a paisagem. Concomitantemente à sinuosidade a norte, nota-se os primeiros traços de verticalização do museu, distribuídos em três pavimentos. Em depoimento, Siza aponta as dificuldades do terreno, “que tem que ser totalmente ocupado pelo edifício, não se dispõe de muito espaço”.<sup>309</sup> A intenção de uma parte ortogonal a sul e uma sinuosa, orgânica, a norte, nos remete ao arquiteto Alvar Alto. Tais referências ao qual muitas vezes seus projetos são relacionados são reconhecidas pelo próprio como parte do aprendizado em arquitetura: “quando se começa, é quase sempre uma figura carismática que nos interessa de modo particular, e, conseqüentemente, nos influencia de maneira determinante”.<sup>310</sup> O arquiteto finlandês é certamente uma dessas referências determinantes para Siza:

Acho que é possível identificar referências de uma obra, mas a dificuldade será grande se a obra já é madura, porque então não existirá uma relação só, mas muitas. A articulação dessas influências é um ato de criação irreproduzível. O arquiteto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente mas, a maioria

<sup>309</sup> Ver depoimento do arquiteto na filmografia: **Mestres em Obra**: a Fundação Iberê Camargo em construção, 2008.

<sup>310</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 37.

das vezes, subconscientemente. O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitetos e da história da arquitetura tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um.<sup>311</sup>

Desse modo, essas referências – lembranças de linguagens de arquitetura de outros arquitetos que estão em sua memória e vêm naturalmente quando é preciso, algumas de forma consciente, outras não, mas que fazem parte da sua experiência, da sua formação como arquiteto, onde tudo isso se sobrepõe dentro dessa subjetividade cartográfica – são percebidas no segundo croqui. Nele aparece expressa uma relação com o Alvar Aalto, ainda que subconscientemente, uma vez que Siza, reconhece alguma relação com o arquiteto finlandês em entrevistas e depoimentos, porém *a posteriori* à construção do projeto, pois a combinação entre ortogonalidade e organicidade é uma recorrente na produção do Aalto, baseado em aspectos da paisagem.

Assim como no terceiro croqui, ainda que também de forma inconsciente, a referência do arquiteto Frank Lloyd Wright também é assimilada. A passagem de um volume aberto e horizontalizado em princípio definindo um “U” e, posteriormente um “L”, para um volume fechado e verticalizado, juntamente com a premissa das rampas e o que parece ser uma cúpula no teto, traz a referência do Guggenheim nova-iorquino.

Nos croquis seguintes quarto, quinto e sexto, Siza vai consolidando essas ideias do volume único, antes aberto e horizontalizado, agora fechado e verticalizado, com os estudos do vazio central, inicialmente aberto, com a referência do anfiteatro. Desde o início, com os primeiros croquis esboçados, percebe-se a intenção de um vazio central, em que a sinuosidade a norte complementa a concavidade existente na encosta retirada pela antiga pedreira. Da evocação da imagem do anfiteatro, permanece o vazio central, que irá conformar o átrio, o grande vazio central da Fundação. A dualidade da forma também vai se consolidando – ortogonal a sul e orgânica a norte.

Os três últimos croquis já mostram as ligações estabelecidas com o sítio e a sua envolvente. A combinação entre a ortogonalidade com a organicidade prevalece no volume principal verticalizado, sempre atento à escala que não ultrapassa em altura a cota de 24 metros da encosta, com as rampas suspensas externas voltadas

---

<sup>311</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 37.

para a paisagem. Vemos ainda três volumes fragmentados na parte em que o terreno se estreita.



Figura 33 - Croquis 1 ao 5 das primeiras versões da Fundação Iberê Camargo, 1997. Croquis 6 ao 9 da Fundação Iberê Camargo

Fonte: SIZA, Álvaro. Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias. **CADERNOS D'OBRA – Revista Científica Internacional de Construção**, n. 2, Porto. Gequaltec – Universidade do Porto, mar. 2010.

Assim, percebe-se que a forma (figuras 34 e 35) corrobora as relações instituídas na realização de um lugar, se configurando em um volume principal dual, ortogonal a sul e a oeste, e orgânico a norte e a leste, que complementa a concavidade da encosta, de modo que “a forma do edifício é como um negativo, ou neste caso, um positivo do buraco ondulado da encosta em que se situa. A frente do edifício tem uma ondulação simétrica à da encosta”,<sup>312</sup> com seus percursos externos, as rampas suspensas e suas aberturas pontuais, e em três volumes fragmentados na parte que o terreno é mais estreito. Sobre a forma da Fundação Siza conta que:

[...], essa forma nasce de várias opções, por determinadas razões, do desejo de fazer um percurso exterior ao museu. Uma espécie de pausa na visita feita de diferentes maneiras. Os museus são grandes e o percurso pode ser cansativo. A própria apreensão do que lá está, exige momentos de pausa. Na Fundação Iberê Camargo é atracção pela enorme massa de água do rio Guaíba. Quando as condutas (eu chamo-lhe condutas) se desprendem do volume... não tenho dúvida de que há um momento de pensar nisso, e de chegar a isso, um percurso. É a atracção, a própria atracção, do espaço em frente. Um espaço enorme, sem fim. Com o contraste de um buraco pequenino. Aquele edifício tem, naturalmente, a vontade de se extravasar.<sup>313</sup>



Figura 34 - Croqui da Fundação Iberê Camargo

Fonte: **mdc. revista de arquitetura e urbanismo**. Disponível em: <https://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>.

<sup>312</sup> SIZA, Álvaro apud FIGUEIRA, Jorge. **Álvaro Siza - Modern Redux**. Instituto Tomie Otake, São Paulo: Cosac & Naify, 2008, p. 77.

<sup>313</sup> SIZA, Álvaro. Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias. **Cadernos d'obra – Revista Científica Internacional de Construção**, n. 2, Porto. Gequaltec – Universidade do Porto, mar. 2010, p. 19.

Como o próprio arquiteto apontou em suas experiências anteriores nessa mesma situação de projeto, “[...] a arquitetura não termina em ponto algum, vai do objeto ao espaço e, por consequência, à relação entre os espaços, até ao encontro com a natureza”.<sup>314</sup> Assim, esse pensamento de Siza de continuidade e de complementariedade no projeto da Fundação Iberê Camargo é aqui apreendido como as ligações que envolvem não somente as relações estabelecidas com os aspectos físicos, topográficos e geográficos, ou seja, as relações interior e exterior, mas também, inclui a espacialidade do museu, indo do micro ao macro, cujos espaços interdependentes, complementam-se, compreendendo ainda a sua materialidade, detalhes e pormenores. Como no projeto da Igreja em Marco de Canaveses, que vimos no capítulo anterior, dentro dessa cartografia subjetivada, tudo é colocado em relação.

Por todas essas relações estabelecidas, Siza parece criar um cosmos na Fundação, gerando, assim, uma atmosfera entre o verde da vegetação da encosta e o horizonte com aberturas específicas, ora para a vegetação, ora para o céu, ora para o rio, ora para a cidade, ora para os fragmentos da própria arquitetura. Essa atmosfera criada na Fundação provoca uma sensação única, que suscita em quem faz os percursos pelos espaços do museu encantamentos.



Figura 35 - Croqui da Fundação Iberê Camargo

Fonte: **mdc. revista de arquitetura e urbanismo**. Disponível em: <https://mdc.arq.br/2010/12/07/fundacao-ibere-camargo-porto-alegre-rs/>.

<sup>314</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012, p. 33.

Enraizada entre o verde da encosta e a paisagem, Siza projetou parte do programa no volume principal, monolítico, e parte fragmentada na parte em que o terreno vai se estreitando. O volume principal verticalizado, que ocupa a concavidade da encosta, no qual complementa a organicidade resulta da sobreposição de quatro pisos de forma irregular, incluindo o térreo com o acesso.

Sua volumetria é definida por paredes retas e quase ortogonais a sul e a oeste e por uma parede ondulada a norte e a leste, e inclui as salas de exposição, o átrio de acesso, o grande vazio central que se estende ao espaço externo e, juntamente com a cafeteria, conforma o átrio externo, unindo a orla ao museu, e, ainda, a loja do museu. Os volumes fragmentados na parte em que o terreno é mais estreito abrigam o restante do programa, como a cafeteria que conforma o átrio externo com o átrio de acesso, e a administração, a biblioteca, o auditório, o ateliê de gravura e o educativo, que, projetados no subsolo, contam com aberturas para a encosta, para o Guaíba e para pátios internos.

A parede curva do volume principal limita a altura da edificação do vão do átrio de acesso, rodeado no restante do perímetro pelas salas de exposição. Esta sequência se repete nos três pavimentos superiores, com três salas com diferentes dimensões, e, ainda, pela recepção e a loja do museu no térreo.

O átrio, o grande vazio central da Fundação onde se encontram as rampas internas, possui iluminação zenital, recebendo luz natural através da claraboia localizada no terraço e pelas aberturas ao exterior na parede ondulada. As salas de exposição do último pavimento recebem iluminação natural e artificial pela claraboia composta por um vidro duplo que tem acesso intermediário para regulação de luz. O sistema de iluminação da Fundação é controlado por sensores computadorizados baseados na luz externa que entra pela claraboia. Essa luz é reproduzida com a mesma intensidade por iluminação artificial nos pavimentos inferiores, conforme o amanhecer e o entardecer. Dessa forma, a luz se mantém a mesma durante todo o dia.

A circulação do museu é composta por rampas internas e externas. Além das rampas, o museu conta com acessos verticais de elevadores e escadas localizados em cada uma das extremidades da sequência das salas de exposição.

O museu está sobre uma base constituída por uma plataforma alongada e elevada 0,60 metros com relação ao passeio da Avenida Padre Cacique, sob a qual se

encontra parte do programa, como vimos, cujo acesso se dá pelo passeio através de rampa.

O estacionamento para 95 veículos se encontra nesse subsolo, sob a marginal. O museu conta também com uma galeria técnica em todo o seu perímetro devido às cheias do rio e ao escoamento das águas da chuva da encosta.

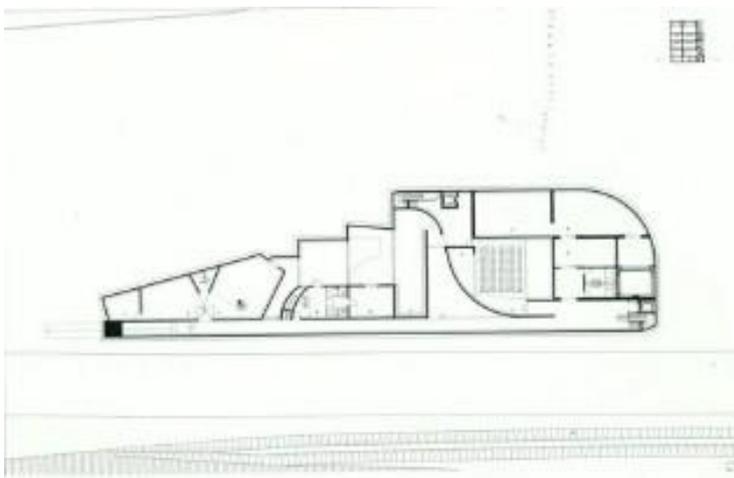


Figura 36 - Planta baixa - subsolo – cota +1.90  
Fonte: **El croquis**: Álvaro Siza Vieira, 1958-2000, n. 68-69+95, 2000.

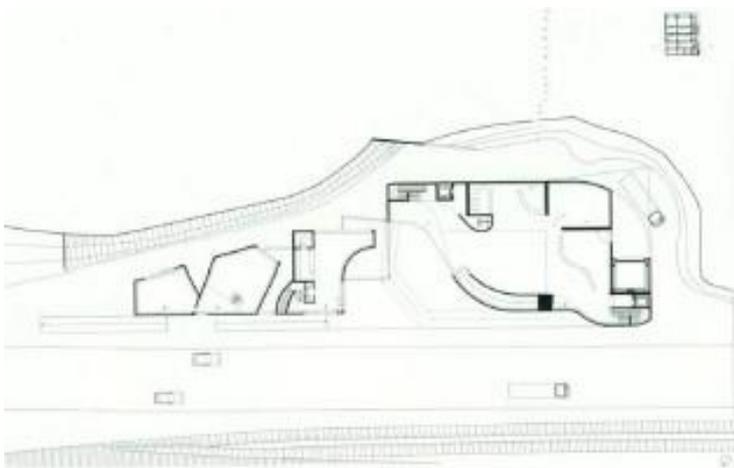


Figura 37 - Planta baixa - térreo – cota + 6.40  
Fonte: **El croquis**: Álvaro Siza Vieira, 1958-2000, n. 68-69+95, 2000.

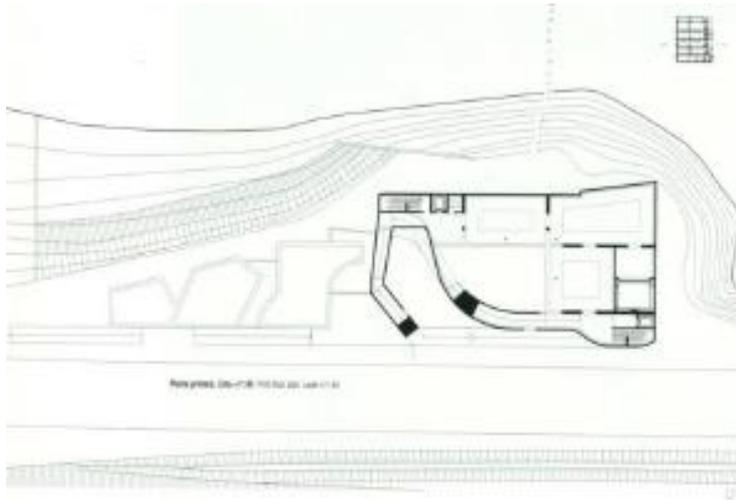


Figura 38 - Planta baixa - primeiro pavimento – cota +11.40  
 Fonte: **El croquis**: Álvaro Siza Vieira, 1958-2000, n. 68-69+95, 2000.

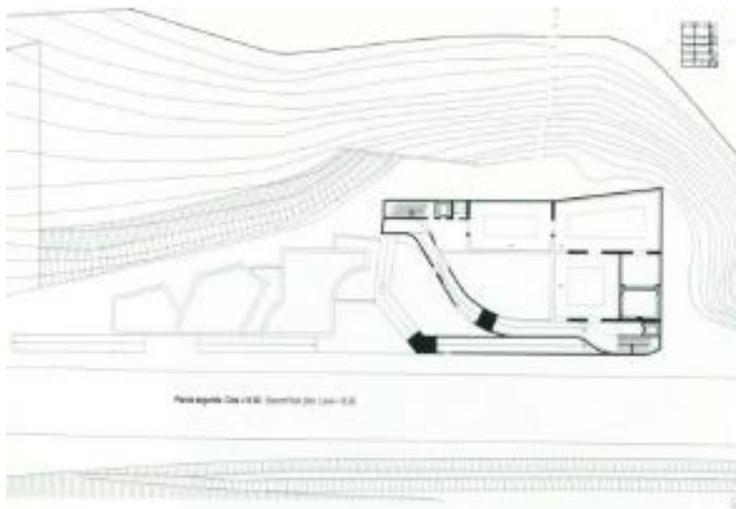


Figura 39 - Planta baixa - segundo pavimento – cota +16.90  
 Fonte: **El croquis**: Álvaro Siza Vieira, 1958-2000, n. 68-69+95, 2000.

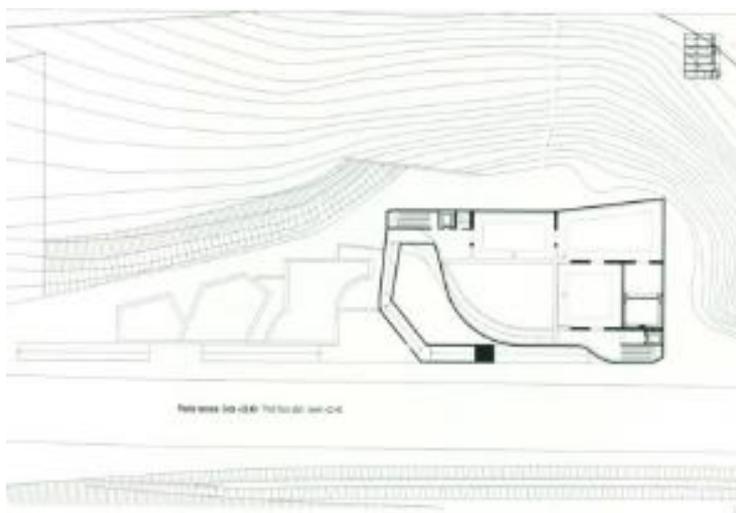


Figura 40 - Planta baixa - terceiro pavimento – cota +22.40  
 Fonte: **El croquis**: Álvaro Siza Vieira, 1958-2000, n. 68-69+95, 2000.

O projeto do arquiteto para a Fundação Iberê Camargo propicia descobertas que dificilmente poderiam ser percebidas pelas plantas técnicas de arquitetura (figuras 36 a 40), sobretudo os percursos que Siza cria na Fundação, demonstrando a insuficiência da planta representacional em se tratando de lugares. Apesar de serem instrumentos indispensáveis de informações técnicas de um projeto, na Fundação são insuficientes na sua apreensão, pois eles pouco poderiam dizer sobre a criação de um lugar e a espacialidade que Siza realiza no museu. Somente quem faz a experiência do espaço consegue perceber.

Nossa experiência começa ao longe, ao nos aproximarmos do museu, quando ainda o avistamos percorrendo o caminho às margens do Guaíba. Olhando o museu de fora, já se vê a sua volumetria, em concreto branco com as rampas suspensas projetadas para fora da edificação. Que sensação esse espaço provoca? O que exatamente aquelas pequenas aberturas enquadram, uma vez que as plantas previamente estudadas não nos deram tais informações? Essas e outras inquietações nos acompanharam nesse trajeto.

Ao chegarmos e entramos pelo átrio de acesso, deparamo-nos com o grande vazio central; ali, uma luz deslizava suavemente pela parede curva vinda de uma fresta no teto, iluminando sutilmente esse espaço, dele vemos o início do percurso das rampas internas, e as salas de exposição dos pavimentos superiores, onde duas delas estão voltadas para o átrio. Logo que adentramos o museu, já somos envolvidos pela atmosfera que há na Fundação. Aliás, essa sensação já nos envolve desde o átrio externo, espaço de encontro que, aberto à paisagem, une a orla ao museu, com vista para o céu, para o verde da encosta e para o horizonte do Guaíba (figuras 41 e 42). Somos conduzidos a subir de elevador até o quarto piso e, a partir dele, iniciar o percurso em um movimento descendente, ou seja, ir descendo pelos espaços do museu até chegarmos de volta ao átrio de acesso.

Nesse percurso, três espaços são percebidos: as salas de exposição, as rampas suspensas externas e as rampas internas, que têm início no átrio de acesso, o grande vazio central pelo qual adentramos o museu. São três espaços que propiciam experiências completamente diferentes. Siza parece ter dado três respostas distintas a três condições muito específicas dentro do cosmos ao qual assimilamos a Fundação. Ou seja, do todo, uma vez que a partir da ideia de continuidade e de complementaridade, o museu relaciona o micro e o macro, o interior e o exterior, o aberto e o fechado, criando, com isso, essa atmosfera apreendida na Fundação.



Figura 41 - Átrio externo com visadas para o céu, o verde da encosta e o horizonte do Guaíba

Fonte: imagens da autora.



Figura 42 - Átrio externo que une a orla ao museu

Fonte: Google Earth.

Seja subindo até o terceiro pavimento de elevador fazendo o percurso descendente, a partir das salas de exposição, como pensado pelo Siza e proposto ao visitante, seja fazendo o percurso contrário, ascendente, iniciando pelas rampas internas a partir do átrio, há sempre a alternância entre os três espaços apreendidos, rampas internas, rampas suspensas externas e salas de exposição. Em um percurso fragmentado, porém contínuo, uma vez que o projeto de Siza mantém sempre a ideia de

movimento, logo, um percurso aparentemente contraditório, dicotômico, paradoxal, uma vez que relaciona o todo e o fragmento.

Antecedentes ao projeto da Fundação Iberê Camargo, os bancos Pinto & Sotto Mayor e Borges & Irmão acumulam experiências de projetos construídos em geometria curva, justificada por razões distintas em cada banco. No projeto do banco Pinto & Sotto Mayor, vimos Siza afirmar em entrevista que a geometria curva é uma continuação de investigações anteriores em concursos e projetos não construídos.<sup>315</sup> E no projeto do banco Borges & Irmão, tal composição era justificada por outra razão, apresentando correspondência mais direta com o projeto da Fundação, considerado uma experiência precedente.

Pois, no banco Borges & Irmão, a geometria curva foi traçada, sobretudo pela falta de espaço na parte frontal do terreno, servindo para ampliar a escala da fachada. Na Fundação, a curvatura foi traçada como complemento da concavidade da encosta, conformando a sua organicidade a norte. A espacialidade do banco é interligada pela circulação, cujos espaços, divididos em três níveis, estão relacionados por um sistema contínuo de circulação interior e exterior. Na Fundação, os percursos também foram pensados no interior e no exterior, uma vez que no terreno também não havia muito espaço. Dada a paisagem em frente e, com ela, o desejo de fazer um percurso exterior ao museu, chegou-se assim, dentre outras coisas, à forma do museu.

Vale destacar que, quanto à geometria curva nesses projetos, vimos Siza afirmar ainda que se tratou de uma preocupação que ele desenvolveu provavelmente depois de ter descoberto Alvar Aalto e Frank Lloyd Wright.<sup>316</sup> Nesse sentido, a curvatura, que não é uma geometria previamente definida, conforme vimos, também é lugar – lugar físico e geográfico, ao ser traçada com local, o sítio e a sua envolvente, e também lugar de memória, com as referências de linguagens de arquitetura de outros arquitetos, mais notadamente do Alvar Aalto.

Assim, essa intenção de circularidade presente nessas experiências anteriores, é também apreendida na Fundação. Com sua topologia circular, temos a percepção de movimento contínuo pelo modo como vários elementos do projeto estão interconectados e o modo como Siza articula os espaços em torno do átrio. Ao realizar

---

<sup>315</sup> SIZA, Álvaro apud ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

<sup>316</sup> Ibid.

os percursos pelos espaços de circulação do museu, há a transição gradual, de um espaço amplo e aberto para outro, estreito e fechado. Esta transição é organizada de forma tal, que, sutilmente, alterna-se de uma situação para outra, das rampas internas abertas para as rampas externas fechadas, ou vice-versa, dependendo do sentido no qual foi iniciado o percurso, em um movimento fluido e contínuo, e depois de contorná-la (a rampa aberta ou a rampa fechada), se retoma as situações novamente, em um percurso aparentemente contraditório. Todavia, tais caminhos, estão organizados em sequência, são “[...] percursos contínuos e fluidos que Siza muitas vezes resolve sobrepondo geometrias contraditórias como as do movimento circular ou espiral e a ortogonalidade”.<sup>317</sup> E, desse modo, temos “uma situação de diferentes percepções em movimento”.<sup>318</sup>

O pensamento de continuidade e de complementariedade do arquiteto se encontra presente desde seus primeiros estudos do projeto, com as relações instituídas na realização de um lugar, relações essas estabelecidas fora do museu, juntamente com a sua espacialidade, com espaços que se interligam e se complementam. Tal pensamento pode ser notado sobretudo nos percursos do museu, que apesar de fragmentar-se em rampa aberta e rampa fechada, (figura 43), complementam-se. Pois, para “vencer” os pavimentos do museu, necessariamente contorna-se a rampa aberta e a rampa fechada. Isto pode ser traduzido, como colocado por Gregotti, em uma série de ressonâncias que, progressivamente, funcionam como partes de um todo, que mantendo as justificativas contextuais, simultaneamente organizam-se em sequências, percursos e paragens calculadas, alinhadas através de diferenças discretas na direção de um processo de diversidade necessária de escrita dos espaços e das formas do projeto.<sup>319</sup> Uma vez fragmentados nesses percursos, têm-se a sensação de percorrer um labirinto.

<sup>317</sup> COSTA, A. Alexandre. Álvaro Siza. In: **Álvaro Siza, 1954-1976**. Blau Monographys. Lisboa: Editora Blau, 1997, p. 18.

<sup>318</sup> Observação feita por Kamita durante as nossas conversas.

<sup>319</sup> GREGOTTI, Vittorio. O outro. In: **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012.



Figura 43 - Percursos - rampa aberta e rampa fechada  
Fonte: imagens da autora.

Portanto, um pensamento aparentemente contraditório, dicotômico, paradoxal, mas compreendido com um modo – “o modo Siza” – idiossincrático de articular o todo em um projeto, como no caso da Fundação. Siza compõe, assim, um todo desconcertante, surpreendente, indecifrável, mas percebido ao realizarmos percursos pelos espaços do museu, fazendo a experiência concreta do lugar, e, assim, captar nossas próprias impressões. Como vimos, em Siza, não há um conceito prévio de lugar com ideias determinadas *a priori*. Tais ideias vão se compondo entrelaçadas com o local e com a própria situação. Para Siza, como o arquiteto desconcertante que é, “o paradoxo talvez surja como algo extremamente produtivo”.<sup>320</sup>

Esse todo que Siza relaciona no projeto da Fundação é aqui apreendido como a ideia de lugar. Ou seja, as relações estabelecidas fora do museu que a cartografia subjetiva aciona, juntamente com o programa do museu, às suas funções, que para Siza correspondem aos argumentos mais fortes de um projeto, a relação com o contexto ou com a estrutura do programa.<sup>321</sup> Desse modo, ao mesmo tempo que o arquiteto volta-se para o programa museológico, volta-se também para as relações estabelecidas com o exterior, relacionando, com isso, interior e exterior. Através de

<sup>320</sup> Observação feita por Kamita durante as nossas conversas.

<sup>321</sup> SIZA, Álvaro apud ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

aberturas específicas, o museu abre-se pontualmente ao exterior, expandindo-se, uma vez que, para Siza, “aquele edifício tem, naturalmente, a vontade de se extravasar”.<sup>322</sup>

Ao mesmo tempo que se interioriza em seus espaços, sobretudo nos percursos realizados, para Siza, a ligação entre o interior e o exterior não deve ser imediata e total.<sup>323</sup> E no projeto da Fundação, como vimos, essa relação se dá devido à atração pela paisagem em frente, “um espaço enorme, sem fim. Com o contraste de um buraco pequenino”.<sup>324</sup>

Com isso, percebe-se que o museu se expande para o exterior através de diferentes aberturas: pelas pequenas aberturas das rampas internas e externas para a paisagem de Porto Alegre, pelo pano de vidro para o verde da vegetação da encosta de uma das salas de exposição, pelo átrio de acesso que se expande para o exterior e conforma juntamente com a cafeteira do museu o átrio externo, lugar de encontro, antropológico, que une a orla ao museu, com visadas para o céu, para o horizonte do Guaíba e para a vegetação da encosta, e simultaneamente se interioriza em seus espaços, nos desconcertantes, surpreendentes e labirínticos percursos das rampas internas e externas realizados.

No projeto da piscina em Leça da Palmeira, como vimos, no Capítulo 3, a questão do acesso era um problema para o arquiteto. Havia pouca profundidade, pois a entrada era muito próxima à costa e, para prolongar esse acesso, Siza cria um percurso em zigue-zague, produzindo uma contraditória sensação de profundidade, da marginal à praia, “epílogo do percurso”.<sup>325</sup> Com isso, o arquiteto dilata o tempo para que essa transição não seja abrupta. Ao sairmos da marginal e entrarmos nesse percurso, gradativamente nos desligamos dos ruídos da marginal, percebendo o som do mar, o vento e as transições de luz.<sup>326</sup> “É um tempo que faz esquecer a marginal e prepara para a chegada e a descoberta do mar, que, mesmo ainda não o vendo, já o escuta e sente-se o seu cheiro”.<sup>327</sup> Logo, um percurso de descobertas.

<sup>322</sup> SIZA, Álvaro. Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias. **Cadernos d’obra – Revista Científica Internacional de Construção**, n. 2, Porto. Gequaltec – Universidade do Porto, mar. 2010, p. 19.

<sup>323</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012.

<sup>324</sup> SIZA, Álvaro. Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias. **Cadernos d’obra – Revista Científica Internacional de Construção**, n. 2, Porto. Gequaltec – Universidade do Porto, mar. 2010, p. 19.

<sup>325</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012.

<sup>326</sup> Vivência relatada por Kamita ao experienciar o projeto da piscina em Leça da Palmeira.

<sup>327</sup> RAPAGÃO, J. Paulo. **Arquitetura em quarentena**: um mergulho com Siza. Disponível em: [https://www.youtube/watch?v=VXbyD-y\\_jr0](https://www.youtube/watch?v=VXbyD-y_jr0). Acesso em: 06 abr. 2020.

Desse modo, percebemos que os percursos em sua arquitetura não são simples circulações que nos conduzem de um espaço a outro. Muito pelo contrário, os percursos são passagens graduais, transições com diferentes circunstâncias. Em Siza, essa experiência torna-se única; o arquiteto cria e nos envolve na atmosfera desse lugar, que é aprendida por quem faz a experiência concreta do espaço. No projeto da Fundação Iberê Camargo, esses percursos, transições graduais de espaço, estão longe de serem simples circulações, são percursos que ensejam sensações muito específicas, criando uma experiência singular.

Uma sensação é provocada ao se percorrer as rampas abertas, outra completamente diferente ao percorrer as rampas fechadas. A euforia ao transitar nas rampas internas e abertas, na qual se vê a amplitude, a claridade, o movimento dos visitantes no átrio, esse grande vazio da Fundação, as amplas salas de exposição, e a introversão ao passar para os corredores estreitos e fechados, com pé-direito muito baixo e nuances de luz, que te conduzem a ver localizações específicas do que há no território, é certamente outra experiência, sobretudo a sensação de desconcerto provocada nesse espaço, uma vez que, visto de fora da edificação, “ele nos informa” que é uma rampa externa e suspensa, mas ao percorrê-la, não se tem a sensação de exterioridade e nem de elevação.

Todavia, como vimos, Siza é um arquiteto sutilmente desconcertante, e o que parecia ser evidente é desconstruído conforme “o modo Siza” idiossincrático de projetar. E nessa transição de espaços, e, conseqüentemente, nessa troca de sensações, “ele vai multiplicando os pontos de visão”,<sup>328</sup> dentro de uma espacialidade única, porém fragmentada. Assim, esses percursos são espaços que promovem surpresas e descobertas o tempo todo, suscitando vivências singulares.

Sobre os percursos exteriores ao museu, as rampas externas, em depoimento, Siza diz propor com eles uma pausa na visita que pode ser realizada de diferentes maneiras, uma vez que museus são grandes e o percurso pode ser cansativo, e, ainda, a própria apreensão do que está lá exige momentos de pausa.<sup>329</sup> E reconhecendo o interesse pela paisagem a frente, Siza parece distender o tempo. O visitante para, silencia e contempla o que os enquadramentos pontuais criados pelo arquiteto

---

<sup>328</sup> Observação feita por Kamita durante as nossas conversas.

<sup>329</sup> SIZA, Álvaro. Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias. **Cadernos d’obra – Revista Científica Internacional de Construção**, n. 2, Porto. Gequaltec – Universidade do Porto, mar. 2010.

nos convida a ver, pois “quando enfrentamos uma paisagem tão bela e tão grandiosa na sua escala, pelo menos no meu espírito a estratégia não é envidraçar tudo e expor tudo, não, é enquadrar, para mim tem uma leitura do que é o entorno mais rica”.<sup>330</sup>

Essa estratégia do arquiteto nesse espaço é percebida, e através desses enquadramentos, nos dá localizações pontuais para o rio Guaíba, o estádio Beira-Rio, o centro histórico de Porto Alegre, a Usina do Gasômetro, tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado – Iphae,<sup>331</sup> (figuras 44 e 45), e, ainda, para os fragmentos da própria arquitetura (figura 46), pois “se, pelo exterior, o edifício da Fundação se destaca como um marco na paisagem, esta é invocada em enquadramentos estrategicamente calculados no interior”.<sup>332</sup>



Figura 44 - Enquadramentos com localizações específicas do que há no território  
Fonte: imagens da autora.



Figura 45 - Enquadramentos - o rio Guaíba, o estádio Beira-Rio, o centro histórico de Porto Alegre e a Usina do Gasômetro  
Fonte: imagens da autora.

<sup>330</sup> Ver depoimento do arquiteto na filmografia: **Mestres em Obra**: a Fundação Iberê Camargo em construção, 2008.

<sup>331</sup> Informação do site Ipatrimônio. Patrimônio cultural brasileiro (beta). Disponível: [www.ipatrimonio.org/porto-alegre-usina-do-gasometro/](http://www.ipatrimonio.org/porto-alegre-usina-do-gasometro/). Acesso em: 08 set. 2022.

<sup>332</sup> KAMITA, João Masao. Siza no Brasil: cosmopolitismo e melancolia. In: NOBRE, A; KAMITA, J. (org.). **Arquitetura atlântica**: deslocamentos entre Brasil e Portugal. São Paulo: Romano Guerra; Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019, p. 123.



Figura 46 - Fragmentos de uma composição  
Fonte: imagens da autora.

Essa relação interior e exterior através de enquadramentos, relações estabelecidas na realização de um lugar na Fundação, remete-nos aos desenhos figurativos dos mapas subjetivos vistos no Capítulo 3, que, diferentemente dos signos abstratos dos mapas cartesianos, dão-nos registros de vivências, uma vez que essas localizações fazem parte da história, da cultura e da memória coletiva da cidade de Porto Alegre. E, portanto, uma cartografia subjetiva, que envolve registros de lembranças, vivências e experiências, incluindo a memória individual, assim como a coletiva. Tal cartografia subjetivada reverbera noções de tempo, fragmento, memória, vivência, experiência e lugar.

Consequentemente, todas essas relações instituídas a partir da ideia de continuidade e de complementariedade são “insumos” para criar a atmosfera desse lugar – tanto as ligações estabelecidas no exterior do museu, como também a sua espacialidade, com percursos que ensejam diferentes sensações provocadas na transição dos espaços, indo do macro ao micro, juntamente com o programa, a materialidade, os detalhes, os pormenores, e, sobretudo, a luz, as sutis nuances de luz. Somado ainda a tudo isso, ou subtraído, tudo aquilo que o arquiteto oculta, as coisas que ele faz questão de esconder, afinal “é um objecto demasiado limpo”.<sup>333</sup>

Com isso, todas as instalações ficam ocultas, como equipamentos de segurança e proteção; o ar-condicionado que foi embutido nas paredes das salas de ex-

<sup>333</sup> Ver entrevista Construção como linguagem. In: SIZA, Álvaro. Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias. **Cadernos d’obra – Revista Científica Internacional de Construção**, n. 2, Porto. Gequaltec – Universidade do Porto, mar. 2010, p. 19.

posição de modo a ficar invisível, cujo ar circula através de duas aberturas localizadas nas extremidades superiores e inferiores de cada parede; as paredes são revestidas com lã de rocha, um potente isolante térmico e acústico; o elevador de carga é ocultado por um painel para projeção multimídia, dentre outras coisas.

Vimos no Capítulo 3, no projeto da Igreja em Marco de Canaveses, Siza afirmar que os pormenores não podem se destacar mais do que o espaço.<sup>334</sup> Esse raciocínio, acreditamos também se encontrar presente na Fundação, cuja preocupação com a construção em si, com os elementos que compõem a edificação, como piso, parede e teto – pois o teto também oculta muitas instalações – é um receptáculo atualmente de várias coisas, como o ar-condicionado, a iluminação, sendo preciso controlar uma série de coisas para que o espaço não seja invadido por mecanismos.<sup>335</sup> Os detalhes, os pormenores, incluem o parapeito levemente inclinado das rampas internas e das salas de exposição; não sendo somente um instrumental, a disposição do parapeito permite nos debruçarmos sobre ele e observar o vão, assim como a continuidade em sua materialidade, ou seja, o encontro da parede branca com o mármore branco no topo.<sup>336</sup> As sinalizações gráficas criadas pelo arquiteto escapam dos desenhos convencionais, assim como os mobiliários desenvolvidos especificamente para o museu, resultam em um espaço límpido e abstrato.

Da mesma forma, a luz certamente contribui como um “insumo” essencial para criar e nos envolver nessa atmosfera. Logo que adentramos o átrio, nos chama a atenção a sutileza com que ela desliza pela parede curva adentrando o átrio pela fenestração do teto, somada a luz que adentra pela abertura ao exterior das rampas internas. Já nas rampas externas, é digno de nota ainda a luz que adentra através das pequenas aberturas e das claraboias, juntamente com as iluminações artificiais, suaves e pontuais ao longo do percurso. No fim da tarde, as nuances do pôr-do-sol no horizonte do Guaíba intensificam ainda mais essa experiência singular, reverberando poética. Tudo isso contribui para criar a atmosfera dentro do cosmos que é a Fundação.

<sup>334</sup> SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação liberdade, 2012.

<sup>335</sup> SIZA, Álvaro. Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias. **Cadernos d’obra – Revista Científica Internacional de Construção**, n. 2, Porto. Gequaltec – Universidade do Porto, mar. 2010.

<sup>336</sup> KAMITA, João Masao. Siza no Brasil: cosmopolitismo e melancolia. In: NOBRE, A; KAMITA, J. (org.). **Arquitetura atlântica**: deslocamentos entre Brasil e Portugal. São Paulo: Romano Guerra; Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.

Para o crítico de arte Ronaldo Brito, “[...], Álvaro Siza construiu um museu atual, próprio a uma democracia de massa, quase um Centro Cultural, que comportasse e atraísse o público de uma grande cidade”.<sup>337</sup> Para Kamita “Siza, [...], assumiu o compromisso do cosmopolitismo no partido da Fundação Iberê Camargo, [...]”.<sup>338</sup>

Assim, uma arquitetura que constrói um lugar ou uma cartografia subjetivada, uma vez que estabelece relações para desenhar o espaço, une o objetivo ao subjetivo, o explícito ao implícito, e, portanto, ao mesmo tempo que é objetiva, é também subjetiva; ela é explícita, mas também evoca imagens implícitas, é coordenada, é métrica, é escala, mas também, é memória, é vivência, é experiência.

---

<sup>337</sup> BRITO, Ronaldo. Sobre a Fundação Iberê Camargo. In: NOBRE, A; KAMITA, J. (org.). **Arquitetura atlântica**: deslocamentos entre Brasil e Portugal. São Paulo: Romano Guerra; Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019, p. 206.

<sup>338</sup> KAMITA, João Masao. Siza no Brasil: cosmopolitismo e melancolia. In: NOBRE, A; KAMITA, J. (org.). **Arquitetura atlântica**: deslocamentos entre Brasil e Portugal. São Paulo: Romano Guerra; Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019, p. 122.

## 5 Considerações finais

Esta dissertação não encerra um tema tão vasto, complexo e instigante que é a dialética do lugar no percurso do arquiteto português Álvaro Siza. Pelo contrário, as reflexões aqui realizadas arriscam novas direções e novos sentidos. Através da perspectiva instaurada pela cartografia ou, melhor expressando, das “novas cartografias”, abriu-se a possibilidade de elaborar outras narrativas com relação à singularidade do percurso do arquiteto, assim como de sua obra, mais especificamente no projeto da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre.

Em Siza, não há um conceito prévio para desenhar o espaço, e concomitantemente, construir um lugar. Existe, antes, um “caso a caso”, o que irá depender das relações e correlações que o arquiteto estabelece com o local, a situação, e, ainda, com processos próprios da imaginação. Por isso, a prática e a obra do arquiteto são impossíveis de serem classificadas e rotuladas em abordagens e posturas “contextualistas” e “regionalistas”, uma vez que dependem das ideias e ações específicas em cada contexto, assim como das problemáticas enfrentadas em cada projeto.

Desse modo, seguindo um caminho mais experimental acerca da construção de um lugar na sua prática e na sua obra, esta dissertação partiu das ideias do geógrafo cultural Jörn Seemann, que subverte a ideia de lugar associando-o as “novas cartografias”. Relacionamos, com isso, estas ideias aos procedimentos projetuais do arquiteto Álvaro Siza, que constrói cartograficamente a sua solução de lugar, abrindo outros caminhos com relação ao sítio, às preexistências, à paisagem e o território.

Ao pensar a arquitetura como fronteira, são infinitas as possibilidades de criação, uma vez que a fronteira é também fronteira da imaginação, que envolve muitas dimensões. E, com isso, a construção de um lugar em Siza envolve tanto lugar geográfico, físico e cultural, como também lugar de memória, as lembranças, as

vivências, as experiências, juntamente com o conhecimento, a informação, a intuição. Logo, uma imaginação concreta, sempre confrontada com a realidade; e tudo isso se sobrepõe dentro dessa cartografia subjetivada, entrelaçando-se.

Assim, posicionando-se criticamente frente à realidade e mapeando as suas ideias sobre ela, Siza constrói cartograficamente um lugar com a realização do projeto. Se cada contexto “pede” uma aproximação diferente, esta dissertação, recusando as classificações de arquitetura e não debruçando-se sobre o conceito histórico de lugar, se apropriou de uma abordagem cartográfica. Se por um lado, assumiu um risco ao se apropriar de tal abordagem para dizer que Siza constrói a sua ideia de lugar cartograficamente, associando os seus procedimentos projetuais a uma narrativa cartográfica, logo à sua poética singular, por outro lado, essa percepção lança um novo olhar para a sua prática projetual no que se refere à construção de um lugar, abrindo, com isso, novos horizontes.

Inicialmente vinculado aos debates da época em um determinado momento da cultura arquitetônica em Portugal, a sua arquitetura se relaciona com o contexto mais enfaticamente por uma questão construtiva. Ao longo do seu percurso, vai consolidando um modo muito singular, “o modo Siza”, idiossincrático de projetar, e vai definindo uma arquitetura em termos de linguagem mais pura e abstrata, mas sempre entrelaçada à situação. Uma vez que Siza não se restringe à representação abstrata como estratégia prévia, e a geometria não dada *a priori*, também é lugar – geográfico, físico e de memória – abarcando as suas próprias complexidades e contradições, negociando criticamente com o espaço, estabelecendo as concessões necessárias, e enfrentando as situações específicas de projeto na qual vai se deparando, tais relações se tornaram intrinsecamente mais fortes, e lugar, em Siza, antes de tudo, oportunidades.

No projeto para a Fundação Iberê Camargo, acumuladas experiências em projetos anteriores realizados, ressaltamos a estratégia projetual de continuidade e de complementariedade com o local e com a situação. Desta forma, tentamos fazer notar, através das narrativas cartográficas da Fundação, o modo próprio de elaboração de um projeto de Siza – com os primeiros traços, esboços e relações estabelecidas com a situação, com a paisagem e com o território. Através dessas narrativas, pudemos perceber como se deu a construção de um lugar, com o projeto da Fundação, no sentido polissêmico abarcado pelo “modo Siza”.

Lugar físico, mais especificamente topográfico, cujos primeiros desenhos tiveram muito a ver com a paisagem e com a topografia, cuja ideia de complementaridade da concavidade da encosta, deu origem, dentre outras coisas, à forma da Fundação. E, portanto, buscamos explicitar as ligações com as características do sítio e a sua envolvente, ou seja, o terreno com a sua encosta íngreme, juntamente com a paisagem, com a vista desimpedida para o horizonte do Guaíba e para a cidade, o centro histórico de Porto Alegre.

Lugar cultural, o conhecimento, a informação sobre o território, a história, a cultura, as questões socioculturais da cidade de Porto Alegre – as relações estabelecidas entre interior e exterior nos permitem perceber registros de vivências, o que inclui a memória individual do arquiteto e a memória coletiva dos habitantes da cidade de Porto Alegre, reverberando noções de tempo, memória, experiência e lugar.

E lugar de memória, subconscientemente “lugar Alvar Aalto”, vimos que, em Siza, a fronteira é também fronteira da imaginação, que permitiu ao arquiteto transitar livremente pelas referências da própria disciplina, ou seja, as referências de linguagens de arquitetura de outros arquitetos e a história da arquitetura. E, desse modo, a realização de um lugar com o projeto da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, se dá com o entrelaçamento de todas essas relações, todas essas dimensões.

## Referências bibliográficas

**Álvaro Siza, 1954-1976.** Blau Monographys. Lisboa: Editora Blau, 1997.

**Álvaro Siza fonds.** Disponível em: <<https://www.cca.qc.ca/en/archives/447183/alvaro-siza-fonds>>. Acesso em: 24 mar. 2021.

**Contribuições de Fernando Távora para arquitetura portuguesa:** uma entrevista com Jorge Figueira. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/892079/contribuicoes-de-Fernando-tavora-para-a-arquitetura-portuguesa-uma-entrevista-com-Jorge-figueira>>. Acesso em: 16 jul. 2020.

DANTAS, Carlos Felipe Albuquerque. **Álvaro Siza & Rem Koolhaas:** a transformação do “lugar” na arquitetura contemporânea. São Paulo: Annablume; Brasília: FAC, 2011.

**Dicionário jurídico para o CACD: Mare Clausum, Mare Liberum e a evolução do Direito do Mar.** Disponível em: <<https://www.cursosapiencia.com.br/conteudo/noticias/dicionario-juridico-para-o-cacd-mare-clausum-mare-liberum-e-a-evolucao-do-direito-do-mar>>. Acesso em: 01 out. 2022.

El Croquis. Madri: Fernando Márquez Cecilia; Richard Levene, 2000. **Álvaro Siza Vieira**, n. 68-69+95, 1958-2000.

El Croquis. Madri: Fernando Márquez Cecilia; Richard Levene, 2008. **Álvaro Siza Vieira**, n. 140, 2001-2008.

El Croquis. Madri: Fernando Márquez Cecilia; Richard Levene, 2013. **Álvaro Siza Vieira**, n. 168-169, 2008-2013.

**Entrevista a Álvaro Siza por Omar Paris.** Disponível em: <[https://www.archdaily.com.br/br/01-63958/entrevista-a-alvaro-siza-por-omar-paris?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com.br/br/01-63958/entrevista-a-alvaro-siza-por-omar-paris?ad_medium=gallery)>. Acesso em: 05 nov. 2020.

**Entrevista com Álvaro Siza: “A beleza é o auge da funcionalidade!”** Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/803527/entrevista-com-alvaro-siza-a-beleza-e-o-auge-da-funcionalidade>>. Acesso em: 24 mar. 2021.

**Exposição Comemorativa Siza Vieira.** Disponível em: <<https://ex-pfaupsiza.wordpress.com>>. Acesso em: 18 jul. 2020.

FIGUEIRA, Jorge. **Álvaro Siza - Modern Redux**. Instituto Tomie Otake, São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

FRAMPTON, KENNETH. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

**Fundação Iberê Camargo**. Disponível em: <<http://iberecamargo.org.br/>>. Acesso em: 24 mar. 2021.

HARLEY, J. BRIAN. **A nova história da cartografia**. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), 1991.

\_\_\_\_\_. **Deconstructing the Map**. *Cartographica*, v. 26, n. 2, 1989.

HOUAISS, Antônio. **Minidicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2004.

Ipatrimônio. **Patrimônio cultural brasileiro (beta)**. Disponível: <[www.ipatrimonio.org/porto-alegre-usina-do-gasometro/](http://www.ipatrimonio.org/porto-alegre-usina-do-gasometro/)>. Acesso em: 08 set. 2022.

LEONÍDIO, Otávio. **Álvaro Siza Vieira: outro vazio**. Vitruvius, 2010. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.121/3439>>. Acesso em: 18. jul. 2020.

MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, 1ª ed., v. 1.

MONEO, RAFAEL. **Inquietação Teórica e Estratégia Projetual**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NOBRE, Ana Luiza. **Cartografia e contracartografias**. Tópicos especiais em teoria, história e crítica da arte e da arquitetura. Programa de Pós-graduação – PPGArq, PUC-Rio, Rio de Janeiro, ago. 2021.

NOBRE, A; SENA, A. (org.). **Ateliê de Pesquisa: Projeto Portugal**. Departamento de Arquitetura e Urbanismo, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2017.

NOBRE, A; KAMITA, J. (org.). **Arquitetura Atlântica**: deslocamentos entre Brasil e Portugal. São Paulo: Romano Guerra; Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.

OLIVEIRA, Tatiane de. **A influência do discurso fenomenológico na produção da arquitetura**. Programa de Pós-graduação em História da Arte e da Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro, 2018.

ROSSI, Aldo. **Autobiografia Científica**. Lisboa: Edições 70, 2013.

SANTOS, S. de Boaventura. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5 (1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994).

SEEMANN, Jörn. Tradições humanistas na cartografia e a poética dos mapas. In: MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012, 1ª ed., v. 1, p. 69-91.

SIZA, Álvaro. **Imaginar a evidência**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SIZA, Álvaro. Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias. **Cadernos d'obra – Revista Científica Internacional de Construção**, n. 2, Porto. Gequaltec - Universidade do Porto, mar. 2010.

TALLY Jr., Robert. **Spatiality: the new critical idiom**. New York: Routledge, 2013.

TÁVORA, Fernando. O problema da casa portuguesa. Texto integral de: Fenando Távora – “o problema da casa portuguesa”. **Cadernos de Arquitectura** n.º 1. Lisboa, 1947. Disponível em: <<https://revistatavora.wordpress.com/2018/06/27/>>. Acesso em: 07 mar. 2022.

ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

## Referências filmográficas:

**Álvaro Siza - Fundação Iberê Camargo**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gvzTBXPRF68>>. Acesso em: 06 jun. 2021.

**Imagining the evident**. Accademia di architettura Mendrisio. Disponível em: <<https://m.facebook.com/USIAccademia/videos/imagining-the-evident/312954343884227/>>. Acesso em: 24 nov. 2021.

**Mestres em Obra: a Fundação Iberê Camargo em construção**. Direção de Marta Biavaschi. Fundação Iberê Camargo, 2008. (31 min.).

**Paisagem Concreta**. Direção de Laura Artigas e Luiz Ferraz. Olé Produções, 2022. (72 min.).

**Paredes Meias (Bairro da Bouça - Siza Vieira)**. Direção de Sandro D. Araújo. [s.i.]: MUZZAK / CINEMACTIV e RTP 2, 2009. (52 min.), color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=M7ZYok4HteU>>. Acesso em: 06 jun. 2021.

RAPAGÃO, J. Paulo. **Arquitetura em quarentena: um mergulho com Siza**. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=VXbyD-y\\_jr0](https://www.youtube.com/watch?v=VXbyD-y_jr0)>. Acesso em: 06 abr. 2020.

SANTOS, S. de Boaventura. **Fronteiras, zonas fronteiriças, migrações e plurinações**. Aula magistral, #2, 2018. Mestres em Obra: a Fundação Iberê Camargo em construção. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G9jx1srNHRk&t=24s>>. Acesso em: 06 jun. 2021.